

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მენიერებათა კიეხანო  
№3 (44), 2010

**ART SCIENCE STUDIES**  
**№3 (44), 2010**



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი – 2010

UDC(უაკ) 7(051.2)  
ს-364

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Art Science Studies №3 (44), 2010

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №3 (44), 2010

<b>სარედაქციო საბჭო</b> გია ცქიტიშვილი ლათო ჯანელიძე მკა კიკნაძე	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.
<b>ლიტერატურული რედაქტორი</b> მარიამ იაშვილი	
<b>გარეკანის დიზაინი</b> ლევან ღვინია	კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.
<b>დაკაბადონება</b> მკატმინე ოქროპირიძე	
<b>გამომცემლობის ხელმძღვანელი</b> მკა ვასაძე	ნაშრომები მოგვაწოდეთ და ცნობებისათვის მოგვმართეთ: 0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზირი №40, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, II კორპუსი. ტელ/ფაქსი: +995 (32) 936 408 მობ: +995 (95) 305 060 +995 (77) 288 750 E-mail: kentavri@tafu.edu.ge Web: www.tafu.edu.ge

**Editorial Group**  
GIA TSKITISHVILI  
DATO JANELIDZE  
EKA KIKNADZE

**Literary Editor**  
MARIAM IASHVILI

**Cover Design**  
LEVAN DADIANI

**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  
Georgian Shota Rustaveli Theatre and Film State University  
Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 936 408  
Mob: +995 (95) 305 060  
+995 (55) 288 750  
E-mail: kentavri@tafu.edu.ge  
Web: www.tafu.edu.ge

**შინაარსი**

**თეატრცოდნეობა**

**მაკა ვასაძე**

საუბრები რობერტ სტურუას  
„სათეატრო ენაზე“ .....9

**თამარ ქუთათელაძე**

შალვა გაწერელის წარმატებული სპექტაკლები .....28

**კინოცოდნეობა**

**ლია კალანდარიშვილი**

ჯიმ ჯარმუშის „მკვდარი კაცი“ - ვესტერნის დეკონსტრუქცია .....53

**ირაკლი მასარაძე**

სერჯიო ლეონე და ამერიკული ვესტერნი .....62

**მედიალოგია**

**გიორგი ჩართოლანი**

ტელევიზიის ახლო ნათესავები .....69

**ხელოვნებათმცოდნეობა**

**ნატო გენგიური**

პერსონიფიკაციები XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ ქანდაკებაში .....78

**კულტურის მენეჯმენტი**

**ნინო სანაღირაძე**

მენეჯმენტი ქართულ ტრადიციულ სანახაობით კულტურაში  
სახალხო დღესასწაულების მაგალითზე .....89

**მუსიკისმცოდნეობა**

**მამუკა სისარულიძე**

შოპენის ლირიკულ-კანტილენური ეტიუდების .....95

**გვანცა ღვინჯილია**

ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის წანამძღვრები რომანტიკულ  
ტენდენციასთან და ქართული პოეზიის ვერსიფიკაციასთან მიმართებაში  
ინტერპრეტაციის ზოგიერთი საკითხი .....105

**უნივერსიტეტის**

**სადოქტორო პროგრამა**

**დრამისა და თეატრის თეორია**

**თამარ ცაგარელი**

შუა საუკუნეების ეპოქის  
სათეატრო აზრის მიმოხილვა .....120

**მსოფლიო კინოს ისტორია**

**დავით გუჯაბიძე**

„რიგოლეტო მანტუაში“ – ახალი ჟანრის  
კიდევ ერთი ნიმუში .....129

**მაკა ღოლიძე**

რანერ ვერნერ ფასბინდერი - სოციალური ფრესკა  
ფაშისტური მოზაიკით .....133

ავტორთა შესახებ .....139

---

---

**CONTENTS**

**THEATRE STUDIES**

**MARINE (MAKA) VASADZE**

Conversations about Robert Sturua's  
"Theatrical Language" .....144

**TAMAR QUTATELADZE**

Shalva Gatsrelia's successful performances.....146

**FILM STUDIES**

**LIA KALANDARISHVILI**

Jim Jarmush's "Dead Man"- such as  
deconstruction of the western .....147

**IRAKLIMAKHARADZE**

Sergio Leone and the American western .....148

**MEDIA STUDIES**

**GEORGE CHARTOLANI**

Close "Relatives" of TV Broadcasters .....150

**ART STUDIES**

**NATOGENGIURI**

Personification and Georgian Sculpture of the Beginning of the 20<sup>th</sup> c. ....153

**CULTURE MANAGEMENT**

**NINO SANADIRADZE**

Culture management and traditional  
Georgian improvisational celebration .....155

**MUSIC STUDIES**

**GVANTSA GVINJILIA**

Prerequisites of New Georgian Professional Music in Respect of  
Romantic Tendency and Georgian Poetry Versification .....156

**MAMUKA SIKHARULIDZES**

Some Interpretation Issues of Chopin's  
Lyrical-Cantonal Etudes .....157

---

---

**UNIVERSITY' Ph.D PROGRAM**

**DRAMA AND THEATRE HISTORY**

**TAMAR TSAGARELI**

Theatre Opinion Review Of The Mediaval Epoch .....159

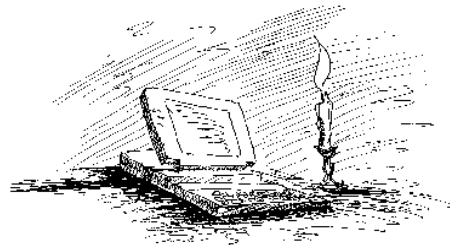
**HISTORY OF WORLD CINEMA**

**DAVIT GUJABIDZE**

"Rigoletto A Mantova" .....161

**MAKADOLIDZE**

Fasbinder – Social Portal With Fascistic Colors .....162



## საუბრაბი რობერტ სტურუას „სათეატრო ენაზე“

(რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საკითხისათვის;  
განვადგინებთ საუბარს პროფესორ, თეატრმცოდნე ლევან  
ხეთაგურთან)

(გაგრძელება, დასაწ. იხ. ჟურ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა  
ძიებანი №2(43) 2010წ.)

რობერტ სტურუას „სათეატრო მოდელის“, „სათეატრო ენის“ კვლევის დროს აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ისტორიული წინაპირობები: ქვეყნის პოლიტიკურ-კულტურული და ყოფითი გარემო, რომელშიც აღიზარდა და მოღვაწეობს ხელოვანი.

**მ. ვ.** ჩვენ ვსაუბრობდით იმის შესახებ, რომ საქართველო, ქართული თეატრი (საბჭოეთის რეჟიმის ფარდის მიუხედავად), ჩართული იყო და დღესაც ჩართულია XX–XXI საუკუნის „მსოფლიო თეატრალურ ძიებებში“. უფრო მეტიც, ამ „ძიებებში“ XIX საუკუნიდან მონაწილეობს.

**ლ. ხ.** ნებისმიერი ერის მატერიალური კულტურა, ერისთვის დიდ ფასეულობას წარმოადგენს. დღეს, მსოფლიო კულტურის ცოდნა, მსოფლიო კულტურის კონტექსტში საკუთარი თავის კვლევა, ადგილის განსაზღვრა არის მნიშვნელოვანი.

გასული საუკუნის 1960-იანი წლების მეორე ნახევრის სტუდენტურმა მოძრაობამ მთლიანად შეცვალა XX საუკუნის კულტურა, სრულიად ახალი ფასეულობები შემოიტანა მსოფლიოში. ეს მოძრაობა დაიწყო დეგოლის წინააღმდეგ და დეგოლი წავიდა. ამ რევოლუციას მოჰყვა, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ „სექსუალურ რევოლუციას“ და ახალი კულტურული ღირებულებები შეიქმნა. ეს იყო 1967–68 წელი. აქ, მნიშვნელოვანია ორი რამ:

პირველი – ევროპამ აჩვენა თავისი პროგრესული გზა. ახალგაზრდა თაობამ თქვა, რომ მათ უნდა „შეცვალონ სამყარო“ და კიდევ შეცვალებს.

მეორე – საბჭოთა კავშირმა დააფიქსირა ის, რომ 1968 წელს ევროპაში ტანკებით შევიდა. პრაქტიკულად მსოფლიო ორად გაიყო. 1968 წელს ევროპამ, კიდევ ერთხელ, დაინახა, რა იყო საბჭოთა კავშირი, გამწვავდა ცივი ომი და ა. შ. ყველა ის ხელოვანი, რომელიც მოღვაწეობდა საბჭოთა კავშირში, აღმოჩნდა საზოგადოებრივ სივრცეში, სადაც სულ რამდენიმე ხელოვანი შეიძლება ყოფილიყო, რომელსაც პროტესტი, „ბრძოლა“ შეეძლო. იმ ახალგაზრდებს, რომლებსაც სჯეროდათ ე. წ. „ოტტეპელის“ ანუ დათბობის, იმედები დაემსხვრათ.

1968 წლის მოვლენების შემდგომ, ერთი მხრივ, ევროპა „წინ წავიდა“, მეორე მხრივ, საბჭოთა კავშირი და მასში არსებული საზოგადოება ისევ „უკან წავედით“. საბჭოეთმა ტანკებით იარა და ხალხი ხოცა ევროპის შუაგულში – ბუდაპეშტში. ეს იყო მორიგი სიბოროტე, რომელიც საბჭოთა კავშირმა ჩაიდინა.

XX საუკუნის 1960-იან წლებში, რუსეთში, სათეატრო, სარეჟისორო ხელოვნებაში ჩნდება იური ლუბიმოვი. ვთვლი, რომ მეიერჰოლდის, ვახტანგოვის მერე, ასეთი სერიოზული ხელოვანი რუსეთში არ ყოფილა. მან პრინციპულად ახალი სათეატრო ენა შემოგვთავაზა. თუ ძალიან ზუსტები ვიქნებით, მან ააღორძინა ის მიღწევები, რომელსაც მეიერჰოლდი ატარებდა რუსულ თეატრში.

**მ. ვ. დიან, იური ლუბიმოვი, როგორც რეჟისორი XX საუკუნის 1960-იან წლებში იწყებს მოღვაწეობას (მანამდე, ყველასთვის ცნობილია, რომ იგი ვახტანგოვის თეატრის მსახიობია, კინოშიც იღებდნენ. 1953 წლიდან იწყებს პედაგოგიურ მოღვაწეობას ვახტანგოვის სახელობის თეატრთან არსებულ შჩუკინის სახელობის თეატრალურ სასწავლებელში. 1959 წელს დგამს პირველ სპექტაკლს ვახტანგოვის თეატრში ა. გალიჩის „ბევრი კი უნდა ადამიანს“ („Много ли человеку надо“). 1963 წელს შჩუკინში ახორციელებს ბ. ბრეხტის „სეჩუანელი კეთილი კაცი“ ა. ოროჩკოს სტუდენტების მონაწილეობით, სწორედ ამ სპექტაკლმა მისცა დასაბამი მოსკოვში „თეატრი ტაგანკე“ შექმნას (1964 წ., 23 აპრილი). რუსეთში ეს იყო დიდი მოვლენა ხელოვნების სფეროში. ლუბიმოვის „კეთილი კაცი სეჩუანიდან“ ერთგვარ „რევოლუციურ გადატრიალებად“ მონათლა თეატრალურ ხელოვნებაში.**

დაახლოებით ამ დროს, 1962 წელს, რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობას იწყებს რობერტ სტურუა. თქვენს მოსაზრებას მოვიშველიებ ლუბიმოვთან მიმართებაში: ვთვლი, რომ მარჯანიშვილის და ახმეტელის მერე სტურუა, როგორც რეჟისორი, არის სერიოზული

მოვლენა საქართველოში, ქართულ სათეატრო ხელოვნებაში. მან ააღორძინა და განაგრძო ის ძიებები, რომელსაც მარჯანიშვილი და ახმეტელი ახორციელებდნენ თეატრში.

რობერტ სტურუას თეატრალურ ინსტიტუტში გავლილი აქვს დიმიტრი აღექსიძის, ლილი იოსელიანის და მიხეილ თუმანიშვილის „სათეატრო, სარეჟისორო სკოლა“. 1964 წელს დგამს ვ. როზოვის „ვახშმობის წინ“, ხოლო 1965 წელს კი ა. მილერის „სეილემის პროცესს“. ეს იყო პირველი სერიოზული რეჟისორული წარმატება მის შემოქმედებაში. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ 60-იანი წლების დასაწყისში რუსთაველის თეატრში რეჟისორთა ე. წ. „სერიოზული გუნდი“ მოვიდა – რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე, ვ. ქავთარაძე.

1969 წელს თემურ ჩხეიძემ დაიწყო მუშაობა დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დადგმაზე, სხვადასხვა მიზეზის გამო ამ სპექტაკლზე მუშაობის გავრძელება მოუხდა რობერტ სტურუას. ამ ორი, ამჟამად სრულიად „განსხვავებული ხელწერის“ რეჟისორის თანაარსებობამ ერთ სპექტაკლში არაჩვეულებრივი შედეგი გამოიღო. აქ მოხდა სინთეზი ფსიქოლოგიური წვლილისა და გარდასახვის პრინციპებისა, ბრეხტისეული „განსხვავების ეფექტის“, წარმოდგენის, დისტანციური ჭკრეტის მეთოდთან. მსახიობებმაც შეითვისეს ამგვარი თამაშის პრინციპები და სპექტაკლმა გაიმარჯვა. ეს გამარჯვება არ ყოფილა შემთხვევითი, ისევე როგორც არ ყოფილა შემთხვევითი ბრეხტისეული თეატრალური სტილისტიკის მისადაგება დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებთან. ბრეხტის თითქმის ყველა პიესა, ეს იქნება „სამგროშიანი ოპერა“, „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“, „კავკასიური ცარცის წრე“ თუ სხვა, ისევე როგორც დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებები ტრაგიკომიკურ ჟანრშია დაწერილი. შეიძლება სწორედ ამაშია მათი შეხების წერტილი. ყოველ შემთხვევაში, თემურ ჩხეიძემ და რობერტ სტურუამ იპოვეს ეს შეხების წერტილები და ბრეხტი მიუსადაგეს კლდიაშვილს.

ამ პერიოდში (მთელი XX საუკუნის განმავლობაში და დღესაც) ევროპაში, საქართველოში, რუსეთში გრძელდება ე. წ. „სარეჟისორო ძიებები“, სხვადასხვა რეჟისორთა „სათეატრო ენის“ ფორმირების პროცესი. სერიოზული კვლევები მიმდინარეობს ამ მიმართულებით. კვლევებმა მოიცვა კულტურის, ხელოვნების სხვადასხვა დარგი. რეჟისორები, მეცნიერები, ფილოსოფოსები, ლიტერატურის თეორეტიკოსები და ა. შ. იკვლევენ „სახელოვნებო ენას“ ზოგადად.

**ლ.ხ.** ლოგიკურია, რომ სტურუა იწყებდა 1964 წელს როზოვის „ვანშობის წინ“ დადებით. პიესა და სპექტაკლი, მაინც, ოპტიმისტური იყო, მიუხედავად თავისი ბატალიებისა. 1965 წელს, ა. მილერის „სეილემის პროცესში“ თეატრალური მეტაფორით, იყენებს რა რკინის ფარდას, ის, ერთი მხრივ, პასუხს სცემს ისტორიას და, მეორე მხრივ, აფიქსირებს რეალობას.

60-იან წლებში ქართულ ხელოვნებაში ძალიან ძლიერი თაობა მოდის – რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე, გ. ყანჩელი, გ. მესხიშვილი, ოიოსელიანი, მ. კობახიძე და სხვები. ამავე პერიოდში, მოსკოვში იწყებენ მოღვაწეობას ა. ტარკოვსკი, ი. ლუბიმოვი, როგორც თეატრალური რეჟისორი და სხვები (1968 წლის სტუდენტური მოძრაობა საბჭოთა კავშირში, საქართველოში არ არსებობდა). ხელოვანები თავის მსოფლმხედველობით იწყებენ პროტესტს ხელოვნების საშუალებით. ეს არის საკვანძო წერტილი, იმიტომ, რომ პრაქტიკულად სტურუა „სეილემის პროცესით“ იწყებს პოლიტიკური თეატრის დამკვიდრებას. ამ პერიოდში პოლიტიკური თეატრი თანაბრად არსებობს ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში. 1964 წელს როდესაც სტურუა პირველ სპექტაკლს დგამს...

**მ. ვ.** რას ნიშნავს „პოლიტიკური თეატრი“? თქვენ სწორად აღნიშნეთ, რომ საბჭოთა კავშირში და ე. ი. საქართველოშიც ე. წ. „საპროტესტო მოძრაობები“ არ იყო. არც შეიძლებოდა, რომ ყოფილიყო, ვინაიდან ხალხს საქართველოში 1921 წლიდან, გასაბჭოების შემდეგ, „ბოროტების იმპერიის“ დანგრევამდე (1991 წლამდე) „თავისუფლად სუნთქვის“ საშუალებაც კი არ ჰქონდა. ადამიანებს იჭერდნენ, ასახლებდნენ, ხერხებდნენ, მუდმივი შიშის ქვეშ ამყოფებდნენ. მასობრივი პროტესტი, საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა რესპუბლიკაში მხოლოდ 80-იანი წლების ბოლოს მოხშირდა. ხელოვნურად შექმნილი „ბოროტების იმპერია“ ინგრეოდა, იმ „მახინჯი“ სახელმწიფო წყობის და ეკონომიკური სიღუჩვირის გამო, რომელმაც დაახლოებით 70 წელი იარსება. „მახინჯმა სახელმწიფომ“ მაინც „მოახერხა“ და ქუჩაში მდგომ უიარაღო ადამიანთა პროტესტს ჯარის საშუალებით გაუსწორდა (გავიხსენოთ, თუნდაც, ამიერკავკასიის რეგიონი: თბილისსა და ბაქოში მომხდარი ამბები).

რას ნიშნავს „პოლიტიკური თეატრი“? მართალია, ეს ტერმინი უკვე დამკვიდრებულია, მაგრამ მე მაინც, სტურუას იმდროინდელ შემოქმედებას, სხვა მრავალთან ერთად, „პროტესტის თეატრს“ დავარქმევდი. ვადავხედოთ ისტორიას. მას შემდეგ, რაც კაცობრიობის

ისტორიაში გაჩნდა სახელმწიფო წყობილება, სახელმწიფო წყობილების „მახინჯი“ ფორმებიც მრავლად არსებობდა სხვადასხვა სახით. ადამიანები, ამ შემთხვევაში ხელოვანები, ასეთ დროს, პროტესტს თავის შემოქმედებაში გამოხატავდნენ. რობერტ სტურუასთან არ მისაუბრია ამ საკითხთან დაკავშირებით, მაგრამ შემიძლია მოვიყვანო ი. ლუბიმოვის ციტატა მისი ერთ-ერთი ინტერვიუდან.

კორესპონდენტი: „საბჭოეთის დროს თქვენ აშიშვლებდით „დღის ტრაგედიას“ (ანუ არსებობის, ყოფის ტრაგედიას **მ. ვ.**), აკეთებდით, როგორც იტყვიან, „პოლიტიკურ თეატრს“.

ი. ლუბიმოვი: „საერთოდ, მე ვცდილობდი „გამეშმველებინა ქალები“ და არა ტრაგედია. მე არ ვარ პოლიტიკოსი, მე ვცდილობდი გამეკეთებინა ისეთი თეატრი, როგორც უნდა იყოს თეატრი. მე კი მომაწერეს, თითქოს მე ვაგრძელებდი პოლიტიკური თეატრის ტრადიციებს, ეს არ არის მართალი.<sup>1</sup>

რობერტ სტურუა, აგრძელებდა რა ქართული თეატრალური სკოლის ტრადიციებს (მარჯანიშვილი, ახმეტელი), თავის სპექტაკლებში სიმბოლურ, მეტაფორულ ენას იყენებდა „პროტესტის“ გამოსახატავად. მივყვით ქრონოლოგიას: ა. მილერის „სეილემის პროცესი“ (1965 წ.), ა. ცაგარელის „ხანუმა“ 1968 წ., ბ. ბრეხტის „სეჩუნელი კეთილი კაცი“ (1969 წ., 90-იანი წლების მეორე ნახევარში იგი კვლავ დგამს ამ პიესას), დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1969 წ.), ჰ. იბსენის „ექიმი შტოკმანი“ (1972 წ.), პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ (1974 წ.) და ა. შ. იგი თავისი სპექტაკლებით, მეტაფორული, სიმბოლური, სათეატრო ენის გამოყენებით ამხილებდა ტირანიის არაადამიანურ არსს. ყველაზე უფრო მწვავედ ეს საკითხები (იმ პერიოდის, 1960-იანის წლების ბოლო და 70-იანი წლების დასაწყისი) ამ დადგმებში გამოვლინდა.

**ლ. ხ.** თუ ჩვენ ვიტყვი, რომ სტურუა არის 1960-იანი წლების მოვლენების ტიპური წარმომადგენელი, ანუ ცნობიერად ამ პროცესების მონაწილეა, მოღვაწეობდა რა რუსთაველის თეატრში, რომელიც სახელმწიფო თეატრი იყო, ქმნიდა განსაკუთრებულ მიმართულებას, რასაც, იმ პერიოდში, შეიძლება ანდერგრაუნდიც გეწოდებინა. შეიძლება გეწოდებინა ექსპერიმენტული მიხედვები და ამავე დროს ამბოხი. ახალგაზრდა ხელოვანის ამბოხი იმ მოვლენების მიმართ, რომელიც არსებობდა. მიღებული დებულება იმისა, რაც შენ ახსენე წელან, რომ ქართული თეატრი სიმბოლურ-მეტაფორულ ენას იყენებდა, ეს მართალია, მაგრამ ეს, საბჭოთა კავშირში იქცა ფენომენად.

ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ ეს მხოლოდ ქართულია, თუმცა საქართველოს მეტი საშუალება ჰქონდა ასეთი თეატრის კეთებისა. მოსკოვიდან მოშორებით ყოფნა შეიძლება მეტ საშუალებას იძლეოდა. ვინაიდან, თუ შევადარებთ ამავე პერიოდის რუსული თეატრების მდგომარეობას, ვთქვათ, ლუბიმოვის სპექტაკლების ჩაბარების ოქმებს, ვნახავთ, რომ იქ ე. წ. „პრესი“ გაცილებით დიდი იქ, გაცილებით ძნელი იყო რაიმე „გაეპარებინათ“ სცენაზე. თავისუფლების ხარისხი ჩვენთან „მედარებით“ მეტი იყო. მოსკოვს ნაკლებად ადარდებდა „პროვინცია“. მაგალითად, თუ გავეცნობით სტატისტიკას, რამდენი უცხოელი ჩამოდიოდა საქართველოში 70-იან წლებში, ვნახავთ, რომ საბჭოთა კავშირში შემოსული ტურისტების საერთო ნაკადიდან მხოლოდ 2-3%. თუ გავითვალისწინებთ, იმ უცხოელებიდან რამდენი იყო ე.წ. „კაპიტალისტური ქვეყნებიდან“ და რამდენი ე. წ. „სოციალისტური ბანაკიდან“, პროცენტულად შეიძლება კიდევ უფრო ნაკლები გამოვიდეს. უცხოელ ტურისტთა „შემოდინება“ ძირითადად პეტერბურგსა და მოსკოვზე მოდიოდა, ვინაიდან სხვაგან არ უშვებდნენ. მოსკოვიდან, 100 კილომეტრის რადიუსზე რომ გასულიყო უცხოელი, მას სპეციალური ნებართვა უნდა აეღო უშიშროებიდან. კონტროლის მაქსიმუმი მოდიოდა მოსკოვსა და პეტერბურგზე, იქ, სადაც ბევრი იყო უცხოელი. გაცილებით ნაკლებ კონტროლს ასორცილებდნენ ე. წ. „პერიფერიებზე“. ამან განაპირობა ის ფაქტი, რომ „სიმბოლური, მეტაფორული ენა“ გაცილებით განვითარებული აღმოჩნდა ჩვენთან და ეს თანაბრად გადანაწილდა სხვადასხვა რეჟისორზე, სხვადასხვა ჯგუფზე.

**მ. ვ.** თქვენი მოსაზრება ამ საკითხთან დაკავშირებით ნათელი და გასაგებია. მაგრამ... სიმბოლურ-მეტაფორული ენით აზროვნება თეატრალურ ხელოვნებაში გაცილებით ადრე დაიწყო. ეს პროცესი იწყება მაშინ, როდესაც ფორმირებას იწყებს ე. წ. „სარეჟისორო თეატრი“ (XIX საუკუნის ბოლო – XX საუკუნის დასაწყისი).<sup>2</sup> იმის თქმა მინდა, რომ 60-იან წლებში, „სიმბოლურ-მეტაფორული თეატრი“ – ერთგვარი „რიმეიქი“ იყო სახეცვლილი ფორმებით. ამის ტრადიცია უკვე არსებობდა, არა მხოლოდ ევროპასა და რუსეთში, არამედ, საქართველოშიც. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანო დიდ ბრიტანეთში, ლონდონში „British Library“-ში გაკეთებული გამოფენა „მოდერნიზმი ევროპაში 1900-1937 წლები“ (გამოფენა 2007 წლის იანვარში გაიხსნა და 2008 წლის მარტამდე მიმდინარეობდა და იმდენად წარმატებული იყო, რომ შემდეგ პარიზშიც გადაიტანეს).

მასში, სხვა ევროპულ ქალაქებთან ერთად, თბილისიც ჩართული იყო. ამ გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო მაქსიმალურად ყველაფერი – წიგნები, ნახატები, პლაკატები, წერილები, ავტორთა ხმის ჩანაწერები, ფილმებიდან შექმნილი ვიდეორგოლები, ფილმები, კეთდებოდა მოხსენებები, და ა. შ. საქართველოდან, სხვა ექსპონატებთან ერთად, ნაჩვენები იქნა კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“, მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ-შვანთე“. მაია ციციშვილისა და თქვენს მიერ, წაითხული იყო მოხსენება იმ პერიოდის ქართული კულტურის შესახებ. „B.L.“-ის გამოფენა გავიხსენე, რადგანაც, იქ ძალიან კარგად წარმოჩნდა, რომ საქართველო და თბილისი XX საუკუნის დასაწყისში ინტელექტუალური და კულტურული სამყაროს ერთგვარ ოაზისად იქცა. არეულობა რუსეთში XX საუკუნის დასაწყისიდანვე იწყება, ქრონოლოგიურად ამას მოჰყვა პირველი მსოფლიო ომი 1914 წელს, რის შედეგადაც რუსეთი ძალიან „დასუსტდა“ ეკონომიკური თვალსაზრისით და შემდგომ უკვე 1917 წლის რევოლუცია. იმ ხანად, საქართველოში, რუსეთიდან და ევროპიდანაც ძალიან დიდი ე. წ. „ინტელექტუალური ნაკადის“ შემოდინება ხდება. საქართველო კულტურის, ხელოვნების ერთგვარ „ოაზისად“ იქცა. ყველა მიმდინარეობა, რომელიც XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისიდან არსებობდა ევროპულ თუ რუსულ კულტურასა და ხელოვნებაში, იდენტურად ვითარდებოდა თბილისსა და საქართველოში – ნატურალიზმი, იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, ფუტურიზმი და ა. შ.

**ლ. ხ.** დიას, გეთანხმებით. სანამ საბჭოთა უშიშროებამ არ დაიწყო თბილისის დაბლოკვა, თბილისი იყო ისეთივე კულტურული ცენტრი, როგორც სხვა ევროპული კულტურული ცენტრები. რა თქმა უნდა, გემართებს ზომიერების დაცვა. ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ თბილისი იყო ისეთივე კულტურის ცენტრი, როგორც პარიზი ან ლონდონი. ეს გამოფენა კარგად ახსენე, ვინაიდან, კიდევ ერთხელ გაეცვა ხაზი იმ ფაქტს, რომ თბილისი ჩართული იყო მსოფლიო კულტურაში მიმდინარე პროცესებში და, უფრო მეტიც... მაგალითად მოვიყვანოთ ძმები ზდანევიჩები, რომლებიც დედით ქართველები იყვნენ და მამით პოლონელები და რატომღაც, რაოდენ უცნაურადაც არ უნდა გვეჩვენებოდეს, მათ რუსულ კულტურას მიაწერენ, არც პოლონურსა და არც ქართულს. თბილისიდან ევროპაში წასვლის შემდეგ, ძმები ზდანევიჩები განაპირობებენ ევროპულ და ზოგადად მსოფლიო კულტურაში მიმდინარე პროცესების განვითარებას, კერძოდ



დადაიზმს და მთელ რიგ მიმდინარეობებს... თბილისი უშუალო მონაწილე იყო იმ ევროპული სახელოვნებო დარგების მიმართულებების განვითარებისა. ეს ძალიან მნიშვნელოვანი ფაქტორია. იმდროინდელი „თბილისური ავანგარდი“ მეტ-ნაკლებად ცნობილია. 80-იან წლებში, იტალიაში, ორი კონფერენცია ჩატარდა იმ პერიოდის ავანგარდზე და სამწესწაროდ, კონფერენციის მასალები დღემდე არ არის ნათარგმნი ქართულ ენაზე.

დღეს ჩვენ ბრძოლა გვჭირდება იმისთვის, რომ თბილისმა, საქართველომ დაიბრუნოს თავისი ადგილი მსოფლიო კულტურულ რუკაზე. ახლა, კონკურენცია ძალიან დიდია. დრო სულ უფრო მეტად გაჩვენებს, რომ ბევრი მოვლენა, რომელიც საქართველოში ხდებოდა, ხდება და მოხდება, აუცილებლად საჭიროებს ევროპულ, მსოფლიო კონტექსტში განხილვას. ეს არ არის ხელოვნური საკითხი, ეს არის აუცილებელი საკითხი. ჩვენ უნდა შევევუოთ იმას, რომ გავხდით მსოფლიოს მოქალაქეები. ჩვენ არ ვართ კონკრეტული პოლიტიკური, სახელმწიფო წყობის გადმონაშთი (საბჭოთა კავშირს ვგულისხმობ). ის, გაქრა და ამით დამტკიცდა, რომ საბჭოთა ატავიზმი იყო, დამტკიცდა, რომ არ შეიძლება ცივილიზებულ სამყაროში არსებობდეს ასეთი „ბოროტების იმპერია“. არსებობდეს დიდხანს (დრო პირობითი ცნებაა მ. ვ.), ვინაიდან ყველა იმპერია ქრებოდა მსოფლიო ცივილიზაციის ისტორიაში და რჩებოდა მხოლოდ და მხოლოდ თავისუფალი დამოუკიდებელი ქვეყნები. ვერც ერთმა იმპერიამ ვერ იარსება, ყველაზე ხანგრძლივმა ეგვიპტურიდან დაწყებული დამთავრებული საბჭოთა იმპერიით. ყველა გაქრება. ეს არის საფუძველი დასავლური ცივილიზაციის ცნობიერების განვითარებისა. ეს არის – ურთიერთთანამშრომლობაზე, ურთიერთპატივისცემაზე აგებული საზოგადოებრივი წყობა. ამ პრინციპების გათვალისწინებით, ძალიან მნიშვნელოვანი ხდება, ყველა იმ მოვლენის გადაფასება, რომლითაც ჩვენ ქართულ კულტურას თავის საკადრის ადგილს მოვუძებნით მსოფლიო თანამეგობრობაში. აი, ეს, იქნება ძალიან მნიშვნელოვანი. ეს იქნება ძალიან მნიშვნელოვანი სტურუას შემოქმედების განსაზღვრისათვის.

**მ. ვ. სტურუას შემოქმედების განსაზღვრისათვის, მისი „სათეატრო ენის“ ფორმირების საკითხის გაანალიზებისათვის, აუცილებელი და საჭიროა მოკლე ისტორიული, კულტურული, სახელოვნებო ექსკურსის გაკეთება. გავიხსენოთ პერიოდი, როდესაც კოტე მარჯანიშვილი ბრუნდება საქართველოში რუსეთიდან და**

რუსთაველის დრამატული თეატრის მთავარ რეჟისორად ინიშნება. ვგულისხმობ 1920-იან წლებს. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ამ პერიოდში თბილისი, და საერთოდ, საქართველო სახელოვნებო, კულტურის სხვადასხვა დარგში მოღვაწე ადამიანთათვის ერთგვარ „ოაზისად“ იქცა. ზემოთ ვთქვით, რომ იმხანად, საქართველოში, რუსეთიდან და ევროპიდანაც ძალიან დიდი ე. წ. „ინტელექტუალური ნაკადის“ შემოდინება ხდება. უფრო ადრე, ევროპაში და რუსეთში, კულტურაში არსებული პროცესები იდენტურად ვითარდებოდა ჩვენთანაც. 1917 წლის რუსეთის რევოლუციისაზე, 1921 წელს საქართველოს გასაბჭოებაზე როდესაც ვსაუბრობთ, არ უნდა დაგვავიწყდეს ერთი რამ. იმხანად, ევროპასა და რუსეთში, პირველმა მსოფლიო ომმა (1914-1918), ადამიანებს სულიერი, ფიზიკური დანაკლისის გარდა ეკონომიკური ვაკუუმებიც მოუტანა. ხალხი გამოხატავდა პროტესტს, ზოგი ქუჩაში გამოვიდა, ხელოვნები კი ამას თავის შემოქმედებაში ასახავდნენ. ბევრი მათგანი რევოლუციას შეხვდა, როგორც მხსნელს, განმათავისუფლებელ მოვლენას. არ დაგვავიწყდეს ისიც, რომ ევროპულ ქვეყნებში სახელმწიფო მმართველობის ფორმები უკვე შეცვლილი იყო (მაგალითად საფრანგეთი, ნიდერლანდების გაერთიანებული სამეფო და სხვ.). რუსეთის იმპერია უკვე „ზანზარებდა“, ცვლილებები უკვე მომწიფებული იყო, ხოლო ომმა დააჩქარა ამ ცვლილებების განხორციელება. აქედან გამომდინარე, ვინაიდან საქართველო, მაშინაც, რუსეთის იმპერიის პროვინცია იყო, ე. წ. ცვლილებებს, ისევე როგორც რუსეთში, ქართულ კულტურაში მოღვაწე ცნობილი პოეტები, მწერლები, რეჟისორები და სხვები ერთგვარი „სიხარულით“ შეხვდნენ. ბევრი მათგანი მალევე მიხვდა, რაშიც იყო საქმე, ზოგმა ქვეყანა დატოვა და უცხოეთში გადასახლდა, ზოგი დაიჭირეს და ზოგიც დახვრიტეს... მაგალითად მოვიყვან 20-იანი წლების დასაწყისის გაზეთ „კომუნისტის“ რამდენიმე ამონარიდს:

**განცხადება:** ვაცხადებ ჩემდამი რწმუნებულ სახელოვნო კომიტეტში შემავალ მთელ რესპუბლიკის დაწესებულებათა და ხელოვნათა საყურადღებოდ, რომ მათი საქმეების გამო მომმართონ პირადად მე, ან სახელოვნო კომიტეტის განყოფილების გამგეებს და არა სხვა რომელიმე უმაღლეს დაწესებულებათ. მთავარი სახელოვნო კომიტეტის თავმჯდომარე - **ვრ. რობაქიძე, მდივანი - შ. აფხაიძე/კომუნისტი, 1921, 28 ივლისი, გვ 2;**

**თეატრი და ხელოვნება:** [განცხადება საქართველოს ქალაქებში სახელმწიფო დრამატული სკოლების გახსნის შესახებ] // რესპუბლიკის

სათეატრო განათლების გამგის აკაკი ფალავას განცხადების თანახმად, სათეატრო სტუდიები იხსნება თბილისში - სახელმწიფო დრამის კანტორაში; ქუთაისში - ხელოვნების მუშაკთა კავშირში; ბათუმში - "ოღისთან;" ჭიათურაში - რეჟისორ ქორელთან; კომუნისტი, 1921, 23 სექტემბერი, გვ.2

**რუსთაველის თეატრის შესახებ** რევოლუციური კომიტეტის დადგენილება №101, 1921 წლის ნოემბრის 25, ტფილისის სასახლე: სახელმწიფო დრამის თეატრს (ყოფილი საარტისტო საზოგადოება) ეწოდოს "შოთა რუსთაველის თეატრი"//კომუნისტი, 1921, 26 ნოემბერი, გვ.3;

**თათბირი ქართული თეატრის შესახებ** განათლების სახალხო კომისარიატში: კრების თავმჯდომარის - გრ. რობაქიძის 6 წინადადება ქართული თეატრის კრიზისის დასაძლევად. თეატრში ლიტერატურული გამგის თანამდებობის. მოთხოვნა. სიტყვებით გამოვიდნენ კ. მარჯანიშვილი, აკაკი ფალავა, პაოლო იაშვილი და სხვ.//კომუნისტი, 1922, 15 ნოემბერი, გვ.3;

**„ცხვრის წყარო“:** პრემიერა რუსთაველის თეატრში 26 ნოემბერს. რეცენზენტი (რ. გ.) ქართული თეატრის მესიას უწოდებს კოტე მარჯანიშვილს განხორციელებული დადგმისა და ქართული თეატრის გადარჩენის გამო. მონაწილეობდნენ: თამარ ჭავჭავაძე, ტასო აბაშიძე, ელენე დონაური, აკაკი ვასაძე, უმანგი ჩხეიძე, შალვა ღამბაშიძე და სხვები//კომუნისტი, 1922, 28 ნოემბერი;

**კ. მარჯანიშვილი ქართული აკადემიური დასის მთავარი რეჟისორი:** [ინფორმაცია ხელოვნების კომიტეტის მიერ კოტე მარჯანიშვილის დანიშვნის შესახებ] // კომუნისტი, 1922, 7 დეკემბერი, გვ.3.<sup>3</sup>

იგივე ხდებოდა რუსეთშიც.

**ლ. ხ.** 1917-18 წლებში, რევოლუციის პერიოდში, როდესაც მეიერჰოლდი იყო კომისარი, პირველ ნაშრომებში ძალიან ბევრს წერდა მე-20 საუკუნის სათეატრო ხელოვნებაზე. უკვე ახსენებდა მონტაჟის პრინციპებს. წერდა იმის შესახებ, რომ შეიცვალა სათეატრო დრო. ეს ის პერიოდია, როდესაც ის იწყებს ექსპერიმენტებს ღია სივრცეში.

**მ. ვ.** ერთ პატარა დაზუსტებას შემოვიტან. მეიერჰოლდი ექსპერიმენტებს ღია ცის ქვეშ იწყებს ცოტათი უფრო ადრე, 1910 წელს. ის ღვამს კალდერონის პიესას „ჯვრის თაყვანისცემა“. დადგმა განხორციელდა პეტერბურგთან ახლოს, მწერალი ქალის

კრესტოვსკაიას მამულში „მოლოდიოჟნოეში“. აქ იყო არაჩვეულებრივი ბაღი, რომელიც უერთდებოდა „ფინეთის ყურეს“. პატარა სასახლიდან „ფინეთის ყურემდე“ ეშვებოდა უზარმაზარი კიბე, პირობითად სასცენო სივრცე. ჩანაფიქრის მიხედვით სპექტაკლი მიმდინარეობდა ღამე, ჩირაღდნებით განათებული და მასში მონაწილეობდნენ მიმდებარე ტერიტორიებზე მაცხოვრებლები.<sup>4</sup>

**ლ. ხ.** გავიხსენოთ, როდესაც ვესწრებოდი „ასერგასის“ რეპეტიციებს (რობერტ სტურუამ ეს სპექტაკლი მ. კვესელავას ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით დადგა 1984 წ. მ. ვ.). მახსოვს, „ასერგასის დღე“ იყო დაახლოებით 6 საათის მასალა. ამ 6 საათიდან სტურუამ პრაქტიკულად მასალის „ჭრა“ დაიწყო. მე სხვა რეჟისორებთან ნაკლებად შევხვედრივარ ამ ხერხს. ახლა, ვლაპარაკობ ისეთ რაღაცაზე, რაც პრაქტიკულად არ დამუშავებულა თეატრმცოდნეობაში და ვფიქრობ არის ძალიან მნიშვნელოვანი. რობერტ სტურუა პირველ რიგში მუშაობს ტექსტზე და ტექსტიდან აკეთებს გარკვეულ კომპილაციას. არსებული ტექსტიდან ის ქმნის თავის ტექსტს. ამ შემთხვევაში ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ რომ პირველად, ასეთი სერიოზული ხერხი გამოიყენა მეიერჰოლდმა. იგი კინაღამ „ანათემას გადასცეს“, როდესაც გოგოლის „რევიზორს“ და როდესაც გრიბოედოვს მიაწერა თანაავტორად თავი, ანუ მეიერჰოლდი. მართალი იყო იმიტომ, რომ ტექსტი აიღო როგორც „მასალა“, ტექსტიდან შექმნა ახალი ვერსია და გადააქცია სპექტაკლად. სტურუა პირველ ეტაპზე აკეთებს ტექსტს, მერე ახორციელებს რა ამ ტექსტს სრულად სცენაზე, იწყებს მის მონტაჟს. პრაქტიკულად იყენებს კინო-ხერხს, კინომონტაჟის პრინციპს, როდესაც კინორეჟისორი იღებს გადაღებულ მასალას და შემდეგ ამონტაჟებს.

**მ. ვ.** მაგრამ კინოში ყოველთვის კეთდებოდა ლიტერატურული სცენარი, სარეჟისორო სცენარი, ტექნიკური სცენარი და ა. შ....

თანაც ასეთ ხერხს, პიესის ან ნაწარმოების ტექსტის მონტაჟს, ჩვენთან ჯერ კიდევ იყენებდა მარჯანიშვილი, დღეს კი რეჟისორთა უმრავლესობა მიმართავს ამ ხერხს, ჩვენთანაც და უცხოეთშიც. გარდა იმისა, რომ ტექსტის მონტაჟს აკეთებენ, აკეთებენ ერთ თემაზე შექმნილი სხვადასხვა ავტორის ტექსტის კომპილაციას, ცვლიან მოქმედების ადგილმდებარეობასაც. მაგალითად შემძლია დაგისახლოთ; მათ კლიჩევსკას „ფედრა“, რომელიც ერთად ვნახეთ პოლონეთში; ეიმუნტას ნეკროშიუსის – „ოტელო“, „ფაუსტი“, „ჰამლეტი“; ოსკარას კორშუნოვასის „რომეო და ჯულიეტა“;

„პაძლეტი“, ჯორჯო სტრელერის 1947 წელს დადგმული „არლეკინი, ორი ბატონის მსახური“ (აქ პიესის სათაურში ვხვდავთ ცვლილებას, კ. გოლდონის პიესის სათაურია „ორი ბატონის მსახური“) და ა. შ.

**ლ. ხ.** რასაკვირველია... ეს პროცესი ძალიან მინიშვნელოვანია. ვინაიდან სათეატრო ნაწარმოები, სპექტაკლი არის ცოცხალი, დროში არსებული, რომელსაც დასაწყისი აქვს, დასასრული აქვს. კინო კი, რომელსაც მე ვუწოდებ, ქიმიურ, ფიზიკურ თეატრს, ვინაიდან პროცესი იქ ერთხელ ფიქსირდება. თეატრში არ ხდება პროცესის ამ სახით დაფიქსირება. მიუხედავად ამისა, ამ ცოცხალი ორგანიზმში ხდება მონტაჟის ხელოვნების შეტანა. მეიერჰოლდი შემთხვევით არ ვახსენებ, მეიერჰოლდი უკვე ბევრს წერდა როგორც თეორეტიკოსი, მონტაჟის შესახებ. ეიზენშტეინი იყო მეიერჰოლდის მოსწავლე. მეიერჰოლდის სტუდიაში სწავლობდა ეიზენშტეინი, იუტკევიჩი... ეიზენშტეინი ევროპულ სივრცეში, ისევე როგორც გრიფიტი ამერიკაში – მონტაჟის მქადაგებლები იყვნენ. ეიზენშტეინი მეიერჰოლდის მოსწავლეა და არ არის გასაკვირი, რომ სწორედ მეიერჰოლდმა, სათეატრო რეჟისორმა გადასცა ეს ცოდნა. შემდგომ ეიზენშტეინი გახდა ე. წ. მონტაჟის „მამა“. რევოლუციის შემდგომ მეიერჰოლდი ერთი პერიოდი ალღუმებს დგამდა. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი. მიხეილ რომის ფილმში „ლენინი ოქტომბერში“ არის ცნობილი ეპიზოდი ზამთრის სასახლის აღებისა. ძალიან ცოტამ იცის, რომ ზამთრის სასახლის აღება კინოში გადავიდა თეატრალური დადგმიდან, რომელიც მეიერჰოლდმა გააკეთა მოედანზე.

**მ. ვ. დიახ, 1918 წელს ეს დადგა მეიერჰოლდმა რევოლუციის წლისთავის აღსანიშნავად და გადაიღო მიხეილ რომმა. შემდეგ საბჭოთა ხელისუფლება ამტკიცებდა, რომ ეს იყო ქრონიკა.**

**ლ. ხ.** ანუ, ეს იყო ექსპერიმენტები, ახლა ეს ითვლება კინოკლასიკად. რომის ფილმი „ზამთრის სასახლის აღება“ იქცა რევოლუციის სტერეოტიპად და შემდგომ ამას აჩვენებდნენ მსოფლიოს, როგორც რევოლუციის სტერეოტიპს. ეს იყო ნაყოფი მეიერჰოლდის შემოქმედებისა. მეიერჰოლდი მაშინ წერდა მონტაჟზე, ტექსტთან ახალ მიდგომებზე და იმაზე, რომ სპექტაკლი უნდა ყოფილიყო 45 წუთი, მაქსიმუმ, 1 საათი. მან თანამედროვე თეატრის თვალსაზრისით გაცილებით გაუსწრო დროს. მეიერჰოლდი უკვე მე-20 საუკუნის დასაწყისში ამბობდა, რომ ცხოვრება აჩქარდა, ადამიანი არ არის მზად უფრო მეტს გაუძლოს, ანუ მიიღოს რაციონალურად სასარგებლო ინფორმაცია. მეიერჰოლდი, აქედან გამომდინარე, იყო ის რეჟისორი,

რომელიც კლასიკურ ტექსტებს ამონტაჟებდა და სთავაზობდა მის მოკლე ვარიანტებს. ეს არის ძალიან მნიშვნელოვანი.

თუ, ჩვენ, სტურუას ტექსტის მონტაჟირების ხერხს განვიხილავთ, როგორც ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრინციპს მისი შემოქმედებისა (რომელიც „სამზარეულოა“ იმისა, თუ როგორ აწყობს ის ტექსტებს), შემდგომში უკვე აღმოჩნდება, რომ სტურუა თანაბრად მიჰყვება ევროპულ პროცესებს.

როდესაც ჩვენ ვლაპარაკობთ XX საუკუნის რეჟისურაზე, განსაკუთრებით მეორე ნახევარზე – სტრელერი, ბრუკი, გროტოვსკი, რანკონე, პიტერ შტაინი, შერო, ვიტეზი და ა. შ. რომლებიც „ამინდს ქმნიან“ სათეატრო ხელოვნებაში, ამათ რიცხვში რასაკვირველია სტურუას თავისი ადგილი უკავია. მე არ მინდა იმის თქმა, რომ სტურუამ აღმოაჩინა ახალი ხერხები. შეიძლება ვთქვათ, რომ გროტოვსკიმ აღმოაჩინა, ბრუკმა აღმოაჩინა, რანკონიმ გააკეთა მთელი რიგი აღმოჩენები, რომლებიც ჩვენთან სამწუხაროდ არ იცინან. სტრელერს სხვათაშორის ახალი ხერხები არ აღმოუჩენია.

**მ. ვ. სტრელერს ხერხი არ აღმოუჩენია? ჯორჯო სტრელერმა – ლევენდად ქცეულმა რეჟისორმა პაოლო გრასისთან ერთად, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ახალი თეატრი შექმნა იტალიაში, მილანის „ბიკოლო თეატრი, ევროპის თეატრი“. მის მიერ 1947 წელს დადგმული „არლეკინი, ორი ბატონის მსახური“ კი დღემდე ცოცხალი სპექტაკლია და ანშლაგებით მიღის მსოფლიო თეატრებისა და სათამაშო მოედნების სივრცეში. (სულ ახლახანს ეს სპექტაკლი ქართველმა მყურებელმაც იხილა თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე მარჯანიშვილის თეატრში).**

**ლ. ხ.** ლაპარაკი მაქვს თეატრალურ ფორმებზე, გამომსახველობითი ენის თვალსაზრისით. ანუ ახალი ფორმები, რომლითაც თეატრი განვითარდებოდა. სტრელერმა მაგალითად უზარმაზარი წვლილი შეიტანა იტალიური თეატრის განვითარებაში და ამით, მან დააბრუნა იტალიური სათეატრო და სამსახიობო სკოლა „მსოფლიო თეატრში“ და ა. შ..

**მ. ვ. ამ საკითხში ვერ დავეთანხმებით. ძველი ფორმების გადაშეშავება, საკუთარ ის შეტანა ძველ ფორმებში, ახალი ფორმის შექმნაზე მიგვითითებს.**

მარჯანიშვილმაც გააკეთა აღმოჩენები, თაიროვის „კამერული თეატრი“, ვთქვათ შექმნილი იყო მარჯანიშვილის მიერ, ეს უკვე ყველამ ვიცით.

**ლ. ხ.** რა თქმა უნდა – მარჯანიშვილმა, მეიერჰოლდმა, თაიროვმა და ა. შ. სტურუაზე ჯერ გვიჭირს ამის თქმა. ალბათ, რაც უფრო კარგად შევისწავლით მსოფლიო თეატრს, სტურუას მსოფლიო თეატრის კონტექსტში, მით უფრო კარგად გამოჩნდება სად, რა, როდის... ვფიქრობ იმ ნაკრებით ხერხებისა, რომელსაც იყენებდა სტურუა, ყოველგვარი ტექნიკური ხერხების გამოყენების გარეშე, თავის სათეატრო დადგმები, მაქსიმალურად მიუახლოვდა კინოხელოვნების ენას.

**მ. ვ.** ალბათ იმიტომ, რომ მას თავად ძალიან უნდოდა ყოფილიყო კინორეჟისორი და კინოხელოვნებას კარგად იცნობს.

**ლ. ხ.** მაგრამ, უცნაური არის ის, რომ მან ეს გააკეთა მხოლოდ მწირი თეატრალური ხერხების გადაფასების საფუძველზე. შეგნებულად არ ვლაპარაკობ კონცეპტუალურ მიდგომებზე. ვფიქრობ რომ უფრო მნიშვნელოვანია გამომსახველობითი ენის დადგენა და მერე შეიძლება ვთქვათ კონცეფციაზე საუბარი. სტურუას დროს რომ ყოფილიყო ის მულტიმედიური საშუალებები, რომელიც დღეს არის, ვფიქრობ, რომ ჩვენ გვექნებოდა სერიოზული მულტიმედიური თეატრი სტურუასაგან. გავიხსენოთ მისი სპექტაკლები, როდესაც სათეატრო სივრცეში მიდიოდა სხვადასხვა კინოხედების გამოყენება, მაგალითად გამსხვილება, მსხვილი ხედები, საერთო ხედები.

**მ. ვ.** კინოხერხებს, თავის სპექტაკლებში მარჯანიშვილიც იყენებდა. გავიხსენოთ ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“; სადაც უშუალოდ კინოპროექცია ქონდა გამოყენებული (1928 წლის 3 ნოემბერს ამ დადგმით ქუთაისში ხსნის ახალ სახელმწიფო თეატრს, დღევანდელი მარჯანიშვილის თეატრი). „ურიელ აკოსტაში“ (ა. გუცკოვის პიესის მიხედვით) კი ე. წ. „კინოხერხებს“: მონტაჟს, ხედების გამსხვილებას, სასცენო სივრცეში ერთდროულად სხვადასხვა პლანზე მოქმედებას და ა. შ. მიმართავდა. ქართულ სცენაზე ეს სპექტაკლი სამჯერ თუ ოთხჯერ აღადგინეს და ამიტომ ჩვენ და ჩვენს შემდგომ თაობებსაც კარგად გვახსოვს.

**ლ. ხ.** კიდევ ერთ სერიოზულ რაღაცას ვახსენებ, რომელიც მთლიანად ემთხვევა ევროპულ ძიებებს. 1967-68 წლებში, ბრიტანეთში მოღვაწეობდა პოლონელი რეჟისორი მოროვიჩი, რომლის პროდიუსერი იყო ტელმა ჰოლტი. ტელმა ჰოლტი ჩვენთან ცნობილი პიროვნებაა, ვინაიდან მან გაიყვანა სტურუა რაუნდჰაუსში. არავინ არ იცოდა ის, რომ ტელმა ჰოლტი იყო პროდიუსერი, რომელიც პირველი აფინანსებდა იმ ტიპის ექსპერიმენტებს ბრიტანეთში, რომელიც მან

დაინახა შემდეგ საქართველოში, კერძოდ სტურუას სპექტაკლებში. მოროვიჩი იყო პირველი რეჟისორი, რომელმაც ბრიტანულ სცენაზე შექსპირის პოეტური ტექსტი გადაიტანა პროზაულ ტექსტში. მან გადათარგმნა შექსპირის პიესები ინგლისურიდან ინგლისურზე და ლექსი შეცვალა პროზად. ესეც ემთხვევა ე. წ. „სტუდენტური მოძრაობის“ პერიოდს, მათ ექსპერიმენტებს. მან ასევე პირველმა გამოიყენა შექსპირის ტექსტის ღია მონტაჟი – შეკვეცა, შემცირება, სცენების გადაადგილება. ჩვენ ეს შეიძლება დაუკავშიროთ რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“ მთავარ პრინციპს. მთავარი პრინციპი იყო ის, რომ მოხდა ახალი თარგმანის დაკვეთა. ისეც დავუბრუნდები ევროპულ ტრადიციებს. ევროპული თეატრი თითქმის ყოველთვის უკვეთავდა ახალ თარგმანს. ეს არის ძალიან მნიშვნელოვანი. ისინი ამბობდნენ, რომ ენა იმდენად იცვლება, რომ თარგმანი უნდა იყოს ადეკვატური თანამედროვე საზოგადოებისა. თუ ამას ერთმანეთთან დავაკავშირებთ, „რიჩარდ III“ დადგმა მთლიანად ეწერება „ევროპულ მიდგომასთან“ „ევროპულ პროცესში“. შეიძლება დღეს ძალიან იოლია იმაზე საუბარი, რომ – ინგლისში პროზაში განახორციელეს შექსპირის დადგმა. არ უნდა დაგვაკვირვდეს, რომ ბრიტანელები დიდი სიფრთხილით ეკიდებიან შექსპირთან დაკავშირებულ ყოველი სახის ექსპერიმენტებს. აქვე შემიძლია გავიხსენო, რომ ინგლისში 80-იანი წლები იმით გამოირჩეოდა, რომ ჰამლეტი ხან მაცივრიდან გამოდიოდა, ხან გაზქურაში შედიოდა და ა. შ. ეს ყველაფერი ხდებოდა, აქ ამაზე არ არის ლაპარაკი.

თეატრის ისტორიაში სერიოზულ რეაქციას იწვევს ისეთი სპექტაკლები, სადაც ექსპერიმენტებთან ერთად ჩვენ ვლებულობთ მაღალმხატვრულ სპექტაკლს. ექსპერიმენტი შეიძლება ბევრგან მოვიძიოთ, მაგრამ შედეგი – არა. თეატრის ისტორიას რჩება ისეთი დადგმები, სადაც ყველაფერი შერწყმულია. შეიძლება იყოს სპექტაკლები, სადაც რაღაც მიგნებები იყო, მაგრამ სპექტაკლი არ შედგა, ვერ შედგა, არ იარსება და არ იცოცხლა. ამის საუკეთესო მაგალითი ანტონენ არტოა. მისი ყველა სპექტაკლი, რომელმაც მერე უზარმაზარი გავლენა მოახდინა სათეატრო სამყაროზე, თავის დროზე მაყურებელმა, საზოგადოებამ არ მიიღო.

შექსპირთან დაკავშირებით ინგლისელები ძალიან ეჭვიანები არიან. ისინი არ პატიობენ არც გადაკეთებებს, არც წერტილ-მძიმეს. ალბათ, ამიტომაც მოროვიჩის ექსპერიმენტები ინგლისური თეატრის ისტორიაში ჩაწერილია და მის სახელთან არის დაკავშირებული

მრავალი ცვლილება – ახალი დადგმისა და ახალი მიდგომებისა. მოროვიჩი გავიხსენე, იმიტომ რომ, ის უშუალოდ შექსპირის ინტერპრეტაციებთან იყო დაკავშირებული.

ევროპული იდეები საქართველოში მკვიდრდება. მაგალითად, თეზურ ჩხეიძე არასდროს არ მალავდა იმას, რომ შექსპირის დადგმის დროს მთლიანად ეყრდნობოდა იან კოტის მოსაზრებებს. იან კოტი პოლონელი თეორეტიკოსია, რომელმაც ძალიან დიდი გავლენა იქონია თანამედროვე თეატრმცოდნეობაზე ბეკეტის, შექსპირის ანალიზის თვალსაზრისით. ის ამერიკული უნივერსიტეტების პროფესორი, გროტოვსკის ახლო მეგობარი და ძალიან საინტერესო თეორეტიკოსი იყო.

**მ. ვ. რობერტ სტურუას „სათეატრო ენის“ კვლევისას, არ უნდა დავგავიწყდეს, რომ საქართველოში ბრეხტი პირველად დაიდგა 1964 წელს. რეჟისორმა დიმიტრი ალექსიძემ რუსთაველის თეატრში განახორციელა ბერტოლტ ბრეხტის პიესა „სამგროშიანი ოპერა“. თუმცა სპექტაკლს დიდი წარმატება არ ჰქონდა, მან ვერ მიაღწია იმ სრულ განზოგადებას, რომელსაც ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკა და, კერძოდ, ეს პიესა ითხოვდა.**

60-იანი წლების დასაწყისიდან ქართულ თეატრში, კერძოდ კი რუსთაველის თეატრში იწყება რომანტიკული თეატრის პრინციპების უგულბედელობა. იწყება ძიებები ახალი რეჟისორული სტილისტიკის დამკვიდრებისათვის. ეს პროცესი, ზოგადად და კონკრეტულად შექსპირთან მიმართებაში, საბჭოთა კავშირის თეატრალური სამყაროს მასშტაბით მიმდინარეობდა.

შექსპირის გააზრება თანამედროვე დრამის, ბრეხტის თეატრის პოზიციებიდან, სამოციანი წლების დასაწყისში, რუსთაველის თეატრში პირველად მიხეილ თუმანიშვილმა შექსპირის სამი პიესის დადგმით განხორციელა – „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ 1964 წელს, „მეფე ლირი“ 1966 წელს და „იულიუს კეისარი“ 1967 წელს. ამ სპექტაკლების გაანალიზება ცალკე მსჯელობის საგანია. ამ სამი დადგმიდან გამოვყოფ „ზაფხულის ღამის სიზმარს“. მ. თუმანიშვილის ეს დადგმა ე. წ. „ჩაგარდნილ სპექტაკლად“ ითვლება. თავის დროზე კი იგი „კრიტიკის ქარცეცხლში“ იქნა გატარებული. მიხეილ თუმანიშვილს საყვედურობდნენ ნოვატორობას, ტრადიციისგან განდგომას, სხვადასხვა საშემსრულებლო მანერის ერთ სპექტაკლში აღრევას, ეკლექტიზმს, მხატვრული პოზიციის მერყეობას და ა. შ. რაც მთავარია, კაცხავდნენ მსახიობების თამაშის პირობითობას და უარყოფდნენ ამგვარი თამაშის მანერას დრამატულ თეატრში.

აკრიტიკებდნენ მიხეილ თუმანიშვილის ძიებებს, ცდებს ქართულ თეატრში ბრეხტისეული ესთეტიკის შემოტანისათვის. ამ გარემოებამ დღეს ჩვენში შეიძლება დიდილი გამოიწვიოს, რადგანაც ის ბრალდებები, რომლებიც მის „ჭინჭრაქასა“ (გ. ნახუცრიშვილის პიესის მიხედვით) და „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ დადგმებს წაუყენეს, ჩვენ ვალიარებთ რობერტ სტურუას შემოქმედებაში და, კერძოდ, შექსპირის „რიჩარდ III“ დადგმაში. შეიძლება „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ მართლაც არ გამოუვიდა მ. თუმანიშვილს, მაგრამ სტურუას მიერ შექსპირის „რიჩარდ III“ ახლებურად წაკითხვისა და დადგმის წინამძღვრები სხვასთან ერთად, შეიძლება ვეძებოთ „ზაფხულის ღამის სიზმარში.“ უბრალოდ, ლოგიკურად არ შეიძლება, რომ „ჭინჭრაქასა“ და „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად არ ემოქმედა რობერტ სტურუას რეჟისორული სტილისტიკის ჩამოყალიბებაზე, რადგანაც სწორედ „პრინციპული“ ეკლექტიზმი, რომლისთვისაც ასე კაცხავდნენ თუმანიშვილს მრავლადაა სტურუას თითქმის ყველა დადგმაში და მათ შორის „რიჩარდ III“-ში.

**ლ. ხ.** ამიტომაც ყველაზე სწორი იქნება, რომ ჩვენ გავაკეთოთ ჩამონათვალი იმ სათეატრო პროცესების, მოვლენების და ფაქტებისა, რამაც განაპირობა სტურუას სათეატრო მოდელი. ჩვენ ვერ ვიტყვით, კონკრეტულად რომელი. ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს არის ლუბიმოვის სპექტაკლები, რომლებმაც საბჭოთა სინამდვილეში დააბრუნეს ის გამომოსახველობითი ფორმები, რაც იყო მეიერჰოლდთან და სხვებთან 20-იან წლებში. თუ მაგალითისთვის ავიღებთ ლუბიმოვის 60-იანი წლების დასაწყისში დადგმულ სპექტაკლებს, ვნახავთ ძირითად ხერხებს, რომლებსაც ჩვენ შემდგომში საუკეთესო სახით ვხედავთ სტურუას სპექტაკლებშიც. ლუბიმოვის რესურსი არის მეიერჰოლდი, ბრეხტი და ა.შ., როდესაც სცენაზე გვაქვს მრავალფუნქციური მეტაფორები, როდესაც ერთი ნივთი ან საგანი, სპექტაკლის განმავლობაში მეტაფორიზაციას განიცდის. ეს ძალიან კარგად ჩანს უკვე რუსთაველის თეატრის ბევრ სპექტაკლში. ეს არ არის მხოლოდ სტურუასთან. ეს უკვე დაწყებულია „ანტიგონეში“, „სამანიშვილში“, როდესაც რეჟორმა შემოდის სათეატრო სივრცეში და სცენიდან ქრება მძიმე, მოუქნელი დეკორაციები, ჩნდება აბსტრაქტული სივრცე. ჩვენ უნდა მივაქციოთ ყურადღება, რომ ჩნდება ახალი სცენოგრაფია, რომელიც ჯერ კიდევ 10-იან წლებში გვხვდება ევროპაში და დაკავშირებულია აბიასთან, კრეგის ექსპერიმენტებთან. ეს ბრწყინვალედ

ჰქონდათ ატაცებული ოცხელს და გამრეკელს. მოხდა ძველის განახლება და თავიდან შემოტანა. ბრესტის ეპიკური თეატრი ჩვენთან არ იყო სრული მასშტაბით. ჩვენთან იყო ხერხების გამოყენება. ამ შემთხვევაში, ლოგიკურია ვთქვათ, რომ შენ გიჩნდება განსაზღვრება – ეკლექტიზმი... ამ შემთხვევაში ეკლექტიზმი არა იმ თვალსაზრისით, რომ ხელოვნების ნაწარმოები არის დანაწევრებული. ამ შემთხვევაში ჩვენ გვაქვს საქმე ისეთ სათეატრო მოდელთან, როდესაც მრავალი ხერხის, სხვადასხვა, განსხვავებული ხერხის გამოყენებით ჩვენ ვღებულობთ ერთ მთლიანს. დავუბრუნდეთ კინოხერხებს. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტი. ეს პირველად ვნახე ლუბიმოვთან, მაგრამ საუკეთესო სახით განვითარდა სტურუასთან. ვგულისხმობ იმას, როდესაც მუსიკა თეატრში ისევე გამოიყენება, როგორც კინოში. მუსიკა არ არის რაღაც ცალკეული ეპიზოდებისთვის გამოყენებული, ამ შემთხვევებში ის არის ცალკე, სრული დრამატურგია. მაგალითად ლუბიმოვის „განთიადი აქ ჩუშია“-ში (А Зори здесь тихие) მთელ სპექტაკლში იყო უწყვეტი ხმაური – ჩიტი, წყალი და ა.შ., ეს იყო 60 წუთი უწყვეტი ხმაური.

**მ. ვ.** კიდევ ერთხელ გავიმეორებ, რომ იური ლუბიმოვი და რობერტ სტურუა თეატრალურ ხელოვნებაში, როგორც რეჟისორები, თითქმის ერთდროულად მოდიან. თანამედროვე „სათეატრო ენის“ ძიებები, რომელიც აისახა მათ სპექტაკლებში ერთდროულად იყო მომწიფებული ევროპაში, რუსეთსა და საქართველოშიც.

რობერტ სტურუას „სათეატრო მოდელის“, „სათეატრო ენის“ კვლევის დროს, ჩემს ინტერესს არ წარმოადგენს იმის ძიება – ვისთან უფრო ადრე გვხვდება ესა თუ ის სარეჟისორო, სათეატრო ხერხი. ისტორიული წინაპირობების, სათეატრო ესთეტიკის, სათეატრო მოდელის, ზოგადად სახელოვნებო ძიებების ფონზე (მარჯანიშვილის, ახმეტელის, ბრესტის, სტრელეერის, ლუბიმოვის, თუმაიშვილის და სხვათა ძიებები) მინდა გამოვიკვლიო რობერტ სტურუას „სათეატრო ენა“, რამაც განსაზღვრა იმ ფენომენის წარმოქმნა, რასაც ჩვენ დღეს რობერტ სტურუას თეატრს ვუწოდებთ.

1. Жур. «Театрал» 2.04.2009, <http://taganka.theatre.ru/lubimov/13317/> Ю. Любимов: „Мне пришили «политический театр»“;  
 2. იხ.: „საუბრები რობერტ სტურუას სათეატრო ენაზე“ ჟურ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (43), 2010.;

3. გაზ. „კომუნისტი“, 1921 წ. 23.09; 1921 წ. 26.11; 1922 წ. 15.11; 1922 წ. 28.11; 1922 წ. 7.12;

4. [ru.wikipedia.org/wiki/Мейерхольд,\\_Всеволод\\_Эмильевич](http://ru.wikipedia.org/wiki/Мейерхольд,_Всеволод_Эмильевич);

- ა. ვასაძე, „მოგონებები, ფიქრები“, წიგნი პირველი, შ რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომც. „კენტავრი“, 2010.;
- ჭ. გუგუშვილი, Котэ Марджанишвили; М. : 1979;
- ვ. კიკნაძე, „საუბრები ქართულ თეატრზე“, 1979;
- ვ. კიკნაძე, „ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები“, თბ., 1982;
- ნ. გურაბანიძე, „რეჟისორი რობერტ სტურუა“, თბ.: 1997;
- ჟურ., „თეატრალური მოამბე“, დიალოგი „ეკარყვარეზე“, №4, 1974;
- ნ. გურაბანიძე, „ეკარყვარე“, ჟურ., „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974, , №7;
- დ. მუმლაძე, „რეჟისორის შემოქმედებითი პორტრეტი“, ჟურ., „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981, №12;
- გაზ., „კავკასიონი“, პარიზი, 1964, №9;
- გაზ., „კულტურა“ 2006, №12 (29);
- გაზ., „კულტურა“ 2008, №2 (40);
- თეატრი აბსურდი“ ჟურ., „H2SO4“ 1924’ №1, გვ. 46;
- [http:// dic.academic.ru](http://dic.academic.ru);
- Жур. «Театрал» 2.04.2009, <http://taganka.theatre.ru/lubimov/13317/> Ю. Любимов: „Мне пришили «политический театр»“;
- „საუბრები რობერტ სტურუას სათეატრო ენაზე“ ჟურ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (43), 2010 წ.;
- გაზ. „კომუნისტი“, 1921 წ. 23.09; 1921 წ. 26.11; 1922 წ. 15.11; 1922 წ. 28.11; 1922 წ. 7.12;
- [ru.wikipedia.org/wiki/Мейерхольд,\\_Всеволод\\_Эмильевич](http://ru.wikipedia.org/wiki/Мейерхольд,_Всеволод_Эмильевич).

**შალვა გაწერელიას წარმატებული  
საქმთაკლები**

ქართული თეატრის ისტორიაში შალვა გაწერელიამ გამოკვეთილი ადგილი დაიმკვიდრა როგორც 70-იანი წლების რეჟისორთა თაობის ერთ-ერთმა გამორჩეულმა მოღვაწემ. 1958-1996 წლებში განხორციელებული მისი სპექტაკლები წარმატებული ეტაპია ქართულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ისტორიაში. 1976-96 წწ. იგი თეატრის ხელმძღვანელი იყო და მნიშვნელოვანი რეფორმა განახორციელა. მან ახალი თაობის კომუნისტური სულისკვეთებით აღზრდაზე ორიენტირებული თეატრი გარდაქმნა მკვეთრი მსოფლმხედველობის მქონე, ევროპული თეატრალური ესთეტიკის თანამედროვე ახალგაზრდულ თეატრად. ამ ორიენტირებული რეჟისორის მიერ მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში განხორციელებული წარმატებული სპექტაკლებით, ქართული თეატრის ისტორიაში დამკვიდრდა ცნება შალვა გაწერელიასეული თეატრალური ესთეტიკის თაობაზე. მისი თეატრი უხვად იყო გაჯერებული მაღალი პოეზიით, თეატრალური ფერადოვნებით, მდიდარი შემოქმედებითი ფანტაზიით, ნატიფი სილამაზით, ეროვნული პრობლემებისა თუ ადამიანურ ურთიერთობებში დამკვიდრებული დისკარმონიის მამხილებლური პათოსით. აგრეთვე კომუნისტური რეჟიმის რევიზიის მცდელობით, უღრმესი რწმენით, რომ დიდი კულტურისა და მრავალსაუკუნოვანი წარსულის მქონე ქართველი ერი, შეძლებდა დაეძლია მის წიაღში ხელოვნურად ჩანერგილი აგრესია, ნიჰილიზმი და მონური სული, რომელიც უსასტიკესი მეთოდებით ანგრევდა მარადიულ ფასეულობებს, შლიდა ეროვნულ მეხსიერებას, აფერხებდა ქვეყნის აღმშენებლობისა თუ განვითარების ბუნებრივ პროცესს. შ. გაწერელიასეულ სპექტაკლებში მკვეთრად გაცხადდა რეჟისორის ფილოსოფიური აზროვნება, მოღვაწეობის ადრეული პერიოდისათვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიურ-ეპიკური თეატრალური ესთეტიკა კი მოგვიანებით წარმატებით ადაპტირდა სამოედნო თეატრის სადადგმო და საშემსრულებლო ხერხებთან.

XX საუკუნის 70-იანი წლები, როდესაც თავის პირველ წარმატებულ სპექტაკლებს ქმნის შ. გაწერელია, უადრესად მნიშვნელოვანი ეტაპია ქართული თეატრის ისტორიაში. 20-30-იანი

წლებიდან ევროპული თეატრალური ხელოვნებისაგან ხელოვნურად იზოლირებული საბჭოური თეატრი განვითარების ბუნებრივ პროცესს უკავშირდება. საზღვარგარეთულ თეატრალურ ესთეტიკასთან კვლავ დაახლოების აქტი, ეროვნული სადადგმო და საშემსრულებლო ხერხების უცხოურთან ადაპტირებით აღინიშნა. გამოიკვეთა, რომ მათ შორის მუდმივად არსებობდა ფარული, მაგრამ შთამბეჭდავი შეხების წერტილები. სამყაროში განვითარებული პროცესები არ აღმოჩნდა რადიკალურად განსხვავებული. ქართულ თეატრშიც, როგორც სინამდვილის ამსახველ ამ ენერგეტიკული კოდის მატარებელ სფეროში, განვითარების ბუნებრივი, სინამდვილის ადეკვატურად ამსახველ-შემფასებელი სანახაობრივი ფორმები ღიად თუ ფარულად, ცენზურისა თუ თვითცენზურის მიუხედავად, მაინც შეუფერხებლად წარიმართა. ნახევარსაუკუნოვანი იზოლირებული მოღვაწეობის შედეგად, ქართულმა თეატრმა უსწრაფესი ტემპით განახორციელა წარმატებული ჩართვა მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების განვითარების მაგისტრალურ ტენდენციებში. ამავე დროს მან შეინარჩუნა ეროვნული მხატვრული ფორმაცა და სულისკვეთებაც.

50-იან წლების მიწურულს, როდესაც მოზარდთა თეატრში თავის პირველ სპექტაკლებს დგამდა რეჟისორი, საბჭოეთში მთავრდება „უკონფლიქტობის თეორიის“ ხანა. 1956 წელს განხორციელდა 30-იან წლებში რეპრესირებულთა რეაბილიტაცია. მათი შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ხელახალი გადააზრების შედეგად კი ახალი თეატრალური პერიოდი, სტანისლავსკისეული განცდის თეატრისაგან დისტანცირებითა და ბრეხტისეული პოლიტიკური თეატრის სადადგმო ხერხებისადმი ინტერესის გააქტიურებით წარიმართა. 1964 წელს იური ლუბიმოვის მიერ „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ დადგმას და მის მიერ დაფუძნებულ „ტაგანკის თეატრს“ ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდა. ამ ახალგაზრდული თეატრის გაბეღული და წარმატებული ექსპერიმენტებით გატაცებულ-გამხნეველი რეჟისორების ახალი თაობა, თავადაც თამამად ეპყრობოდა კლასიკურ ქმნილებებს. 70-იანი წლებიდან განხორციელებულ სპექტაკლებში ახალი თაობის თეატრალური რეჟისურის წარმომადგენლები იწყებდნენ უახლოესი წარსულის რევიზიასა და აწმყოს კრიტიკულ გააზრებას. ხოლო სტანისლავსკისეული სისტემისაგან თეატრის მოღვაწეთა ერთგვარი დისტანცირების ხანა, თითქმის საუკუნის მიწურულამდე გაგრძელდა. ამ მხრივ, 90-იანი წლების ბოლოსათვის, შესამჩნევია აბსურდის თეატრისა და შუასაუკუნეობრივი სამოედნო თეატრის

სადადგმო და საშემსრულებლო ხერხების შეჯერებით შექმნილი სანახაობებით გატაცება. ახალი ათასწლეული კი თეატრალური ხელოვნების 25 საუკუნოვანი მიღწევების ხელახალი გადააზრებითა და სრული პრინციპული ეკლექტიზმის ნიშნით დაფიქსირდა.

შალვა გაწერელიაც, ისევე როგორც რ. სტურუა და თ. ჩხეიძე, სწორედ მიხეილ თუმანიშვილის რეჟისორული სკოლის თანამოაზრე, დიდი მავსტროს მიერ აღდგენილი ქართული თეატრალური რეჟისურის კლასიკური ფაზის შემოქმედებითი მემკვიდრეა. მოზარდ მაყრებელთა ქართულ თეატრში განხორციელებულ წარმატებულ სპექტაკლებში შ. გაწერელიაც გაბეულად „თამაშობდა“ თეატრის დამოკიდებულებას პიესისა და რეალობისადმი, ახასიათებდა აგრესიას, სინთეტიზმი და მასშტაბურობას. მისი დადგმები ტოტალიტარიზმის წინააღმდეგ ამბოხით, ინდივიდუალიზმის გააქტიურებით, აწმყოს მხილებითა და უახლესი წარსულის მამხილებლური პათოსით აღინიშნა. ისინი გამოირჩეოდნენ კონცეფციური აზროვნებით, თანამედროვე მსოფლიო თეატრალური რეჟისურისთვის ნიშანდობლივი თავისუფალი დამოკიდებულებით ტექსტისადმი და ნაწარმოებში ასახული მოვლენების ჩარჩოების რღვევით. ქარიზმატული რეჟისორის ხელმძღვანელობით მოზარდთა თეატრში სწრაფი ტემპით წარიმართა თეატრის რეფორმირების პროცესი. 70-იანი წლებიდან განხორციელებული სპექტაკლებით შ. გაწერელია ესწრაფვოდა აღეზარდა კრიტიკულად მოაზროვნე თაობას, რომელიც შეძლებდა ფარული კონფლიქტებით აღსავსე მკაცრი რეალობის გაცნობიერებას. რეჟისორ-ლიდერი საბავშვო სპექტაკლებშიც ქმნიდა თანამედროვე ეროვნული პრობლემებისა და მიმდინარე თეატრალური პროცესების ამსახველ სანახაობებს. იგი თამამად შლიდა ზღვარს საბავშვო, ახალგაზრდულ და უფროსი თაობის თეატრს შორის, რადგან მიაჩნდა, რომ ბავშვობის ხანა თანამედროვე სამყაროში დასრულდა. 1992 წელს დადგმულ „წითელქუდაში“, შ. გაწერელიამ მძაფრად ასახა საქართველოს დედაქალაქში განვითარებული მოვლენები, სამოქალაქო ომითა და დისკომფორტით დაღლილი ქართველების გაუსაძლისი ყოფა. კონკეტში გახვეული, კბილატკიებული, უგაზობითა და უსინათლობით გატანჯული, სიცივისაგან გონდაკარგული რევანთავართქილადის მგელი, უხელფასობის გამო ვერ ახერხებდა ექიმთან წასვლას. თამარ ლოლაშვილის მეღას მომხიბვლელობით, მისი გამომწვევი, ვნებიანი პლასტიკით მოჯადოებული მოხუცი მგელი, ცდილობდა დაუძღვრებული სული და სხეული სექსუალურ

ქალბატონთან ფლირტით, მისი მოხელთებით გაეხალისებინა... მოზარდ მაყრებელთა ქართულ თეატრში განხორციელებული შალვა გაწერელიასეული სპექტაკლები, მენტორული ტონით აღარ უკითხავდა მოზარდებს მორალს და აღარც უფროსებისადმი უკონტროლო მორჩილებისკენ მოუწოდებდა. ტოტალური რეჟისურის ადეპტის საუკეთესო ათი სპექტაკლი, მძაფრად უჩვენებდა ტოტალიტარული რეჟიმის სისასტიკეს, ადამიანის უმწეო მდგომარეობას, დამკვიდრებულ აგრესიასა და ცინიზმს. მისი თეატრი საზოგადოებას შთააგონებდა, რომ შემოიღო სამყაროს გარდაქმნა აუცილებელი იყო.

ა. ჟაკეტისა და კ. გუდრიჩის „ანა ფრანკის დღიური“ (ავტორი ა. ჰაკეტისა და კ. გუდრიჩი, მხატვარი მ. ჭავჭავაძე, ქორეოგრაფი ი. ზარეცკი, მუსიკალური გაფორმება ე. მაჭავარიანის, პრემიერა გაიმართა 1972 წ. 22 სექტემბერს). შ. გაწერელიას პირველი რეჟისორული წარმატება და მოზარდთა თეატრში ინტელექტუალური დრამის პრინციპებით განხორციელებული პირველი სპექტაკლია. მასში წარმოჩნდა არსებული რეალობისაგან იზოლაციისკენ მიმსწრაფი ადამიანების არსებობის ტრაგიკული ყოფა. წარმოდგენაში მ. ჭავჭავაძის სცენოგრაფია ქმნიდა მუქი რუხი ფერის სამყარო-საპყრობილეს, რომელსაც ლითონის მილები შემოხვეოდა. სცენური გარემო მოგვაგონებდა წამების კამერასაც, სადაც სიცოცხლის წყურვილით გონდაკარგული ვან დაანები და ფრანკები ესწრაფვოდნენ მომავალი საცხოვრისის მოწყობას. სპექტაკლის დასაწყისში ავანსცენაზე მყოფი მსახიობები, ნერვიულად გაჰყურებდნენ კარს, რომელსაც ვიღაც ფრთხილად გაიხურავდა და ისმოდა საკეტის გადატრიალების ხმა. ნათელი ხდებოდა, რომ სცენაზე მყოფნი ამიერიდან თვითნებურად კარგავდნენ გარესამყაროსთან კავშირს. ირგვლივ უწესრიგოდ მიმოფანტულიყო საოჯახო ნივთები – ავეჯი, ტორშერი, ჭურჭელი, ლოგინი, ტანსაცმელი, გრამოფონი. უეცრად აყრილი და გამოქცეულები, ამ უხემ გარემოში აპირებდნენ სამყაროში გამეფებული სისასტიკისაგან თავდაცვას, სიმშვიდის ილუზიის შექმნას. წამიერი, უცნაური ღუმილის შემდეგ, ისინი იმზადებდნენ ვანშამს, კედლებზე ჰკიდებდნენ ფერად-ფერად კაბებს, მამაკაცის სახეიმო ფრაკებს, თეთრ, ქათქათა პერანგებს და უეცრად, თვალისმომჭრელი სილამაზით „იკაზმებოდა“ სცენური გარემო. სევდიანი და რუხი სამყარო მხიარულ, თეატრალურ კარადას ემსგავსებოდა. ხოლო რევანთავართქილადის ოტო ფრანკი, დემონსტრაციულად მართავდა გრამოფონს და ძალადობას განრიდებული „პატარა ადამიანები“,



ძველი ებრაული ვალსის ჰაეროვანი მელოდიით გალაღებულნი, ცეკვითა და სიმღერით ზეიმობდნენ სიკვდილზე გამარჯვებას. წარმოდგენაში უაღრესად ემოციური და სახიერი იყო მ. ჭავჭავაძის სცენური პალიტრა. დასაწყისში ის თითქოს თანაუგრძობდა უძველეს „პატარა ადამიანების“ სიხარულს, მოგვიანებით კი ავისმომასწავებლად იღრუბლებოდა და ხიზნებსაც და მაყურებელსაც მოსალოდნელი კატასტროფისთვის ამზადებდა. გარესამყაროსგან იზოლაციაში გამომწვევადეული მ. თევზაძის ანა ფრანკი (ეს როლი მსახიობის წარმატებული დებიუტი იყო), თანდათანობით ხვდებოდა, რომ უფროსების თვითნებობით კარგავდა თავისუფლებას. იგი ცდილობდა არ შეგუებოდა მკაცრ რეალობას, ამადლებულიყო დამორგუნველ ყოფაზე და ებრძოლა ბედნიერებისთვის. ამიტომაც თუ უფროსების თავდაპირველ სიმშვიდეს ცვლიდა ისტერიკა, ბოლოს კი აპათია, მ. თევზაძის – ანას კაპრიზულ თვითნებობას, ენაცვლებოდა შინაგანი ძალა და ამბოხის წყურვილი. ხოლო დღიურის წერისას, მასში ილვიძებდა თვითგამორკვევის, აზროვნების სურვილი, მოვლენების კრიტიკული ხედვისა და აქტივობის უნარი. ამიტომაც ა.შანშიაშვილის პიტერთან პაემანზე წასავლელად გამოწყობილი, აღშფოთებას ვერ ფარავდა სასოწარკვეთილი უფროსი დის, ნ. ბერაძის – მარგო ფრანკის უმოქმედობით.

თავდაცვის მიზნით სასტიკი გარესამყაროსა და საზოგადოებისაგან განრიდებული ადამიანები სულ მალე აცნობიერებდნენ, რომ მათს შინაგან სამყაროშიც ისადგურებდა ანარქია. სხვენის კედლებში ნებაყოფლობით დამწყვდეულები, შიშისა და ურთიერთაგრესიის მსხვერპლი ხდებოდნენ. ისინი ელვისებური სისწრაფით კარგავდნენ მომავლის რწმენას, ცხოვრების აზრსა და იმედს. თითოეული ყოველ წუთს მზად იყო ჩხუბისა და ტირილისათვის. ხოლო რ.თავართქილაძის – ოტო ფრანკის მცდელობა, მუსიკის საშუალებით გაემხნეებინა სხვენის ხიზნები, კრახს განიცდიდა.

წარმოდგენის მუსიკალური პარტიტურა განმარტავდა მოქმედებას, მოვლენასა და აზროვნების დინამიკას. ეგგენი მაჭავარიანის მუსიკალური გაფორმება, თავდაპირველად მოქმედი გმირების შინაგანი განწყობის შესატყვისად ახერხებდა შიშით დათრგუნული ადამიანების გამხნეებას, თანაუგრძობდა მათს სიხარულსა და ზეიმს. ხოლო მოგვიანებით სულ უფრო შემადრწუნებლად გაისმოდა ჰაეროვანი ვალსის მელოდია. იგი აღვივებდა თავისუფლებისადმი ნოსტალგიას, სიცოცხლის დაუთრგუნავ სიყვარულს, აქტივობის წყურვილსა და

პროტესტის გრძნობას. თავადაც შეძრწუნებულ რ.თავართქილაძის – ოტო ფრანკს სულ უფრო უჭირდა მუსიკის დახმარებით ოჯახის წევრების გამხიარულება და ამ უცნაური ხრიკით კიდევ უფრო უძმაფრებდა გარშემომყოფთ დათრგუნული თავისუფლების, გარესამყაროსაკენ გაჭრის, საზოგადოებასთან ურთიერთობის დაუძლეველ სურვილს. იგი ძირს ანარცხებდა ფირფიტებს და ისტერიაში მყოფი ფეხებით ამსხვრევდა მათ. ამიერიდან რ. თავართქილაძის სცენური გმირი აცნობიერებდა, რომ კომფორტული მიკრო სამყაროს ხელოვნური შენების ნებისმიერი ცდა განწირული იყო.

სპექტაკლის ფინალში, შემოცვეთილ სამოსში გახვეული ადამიანები, მარიონეტებივით დალასლასებდნენ. უიმედოდ იმზირებოდნენ მათი დაღლილი, ტანჯული თვალები. ხოლო კარტოფილის მცირე ულუფის დამამცირებელი გაყოფისას, ვან დაანებიცა და ფრანკებიც ხვდებოდნენ, რომ საკუთარი უმოქმედობით თავადვე გაენადგურებინათ ერთმანეთი. „მგონი ისევ ის ძირჩენია, რაც მოსახდენია მალე მოხდეს!“ აცხადებდა იმედმიქრალი ნანა ბერაძის – მარგო ფრანკი. იზოლაციაში ცხოვრება და უკეთესი მომავლის პასიური მოლოდინი თვითგანადგურების წინაპირობა აღმოჩნდა. შესაბამისად თავადვე გამოჰქონდათ განაჩენი საკუთარი შემგუებლური ცხოვრებისეული წესის გამო. ისინი იცმევდნენ ტუსადის რუხი ფერის ზოლიან უნიფორმას და როგორც დამსახურებულ სასჯელს, მსხნელს დამამცირებელი ყოფისა და ურთიერთგანადგურებისგან, ისე ელოდნენ სასტიკ ფინალს. თითოეული მათგანი აცნობიერებდა, რომ გარესამყაროსგან იზოლაციაში ცხოვრება, უმოქმედობა და ნებაყოფლობითი დევრადაცია, არაფრით სჯობდა სიკვდილს. ხოლო მანანა თევზაძის ანა ფრანკის სიტყვები: „მე მაინც მჯერა, რომ ადამიანები კეთილები არიან!“ – ჟღერდა როგორც სისასტიკის წინააღმდეგ გაცხადებული ცნობიერი ამბოხი, საზოგადოებაში პოზიტიური საწყისის გამარჯვების რწმენა, აზროვნების გაფხიზლებისა და აქტივობის ამადლებისათვის მოწოდება.

1973წელს განხორციელებულ ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილში“ (პრემიერა გაიმართა 1973 წ. 21 სექტემბერს, – მხატვარი მჭავჭავაძე, კომპოზიტორი ა. ჩიმაკაძე, ქორეოგრაფი მ. შუბაკიშვილი). დასაბამს იღებს შ. გაწერელიასეული თავისუფალი, კრიტიკულ-შემოქმედებითი დამოკიდებულება კლასიკისადმი, რომელსაც რეჟისორი იაზრებს, როგორც უნივერსალურ მითს თანადროული რეალობის გასააზრებლად. სპექტაკლი ახალგაზრდული მაქსიმალიზმით

ემიჯნებოდა ტრადიციულ ვაჟა-ფშაველასეულ დადგმებს და წარმოაჩენდა ახალი შემოქმედებითი თაობის მსოფლგანცდას. დადგმა თანამედროვე, თამამი და აგრესიული იყო. იგი შორდებოდა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრისათვის დადგენილ საზღვრებს და ეხმინებოდა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ძიებებს, სადაც ამ დროისათვის უკვე მძაფრად გაისმოდა ამბოხი ტირანიის წინააღმდეგ. უკვე დადგმულია რ. სტურუას „სელიემის პროცესი“ (1965 წ.), „სერჟანელი კეთილი ადამიანი“ (1969 წ.), მთუმანისვილის „ანტიგონე“ (1968 წ.), თხჩეიძის „ბერნარდა ალბას სახლი“ (1973 წ.), ხოლო 1974 წელს განხორციელდება რ. სტურუას „ყვარყვარე“. სპექტაკლი, რომელმაც განსაზღვრა რუსთაველის თეატრის სამომავლო ორიენტირი.

შ. გაწერელისეული „მოკვეთილის“ მ. ჭავჭავაძის მიერ შექმნილ სცენოგრაფიასა და კოსტუმებში ეროვნული დროშის ფერები იქნა რეალიზებული. იმ წლებში თავად ეს ფაქტიც გარკვეულ სითამამესთან იყო დაკავშირებული. თეთრ-შავ ფერში გადაწყვეტილ სცენოგრაფიულ ფონზე, შინდისფერ და თეთრ ჩოხებში შეიმოსა ორ მტრულ ბანაკად გახლეჩილი ქართველობა. ერი გაიყო ორ დაპირისპირებულ ძალად და ხელოვნურად გახლეჩილი საზოგადოება ურთიერთ-განადგურებისთვის ემზადებოდა. სპექტაკლი მკაფიოდ აღიბეჭდა თანამედროვე ეპოქის ნიშნითა და განწყობით. რეჟისორისა და მხატვრის მიერ შექმნილმა ფშაველთა დაკინებულმა ყოფამ, კონტრასტულმა შავ-თეთრმა, პერსონაჟებისა და გარემოს „განპოეტურებულ“ საწყისზე მიგვითითა. „დროისა და ადგილის“ კანონიკური ჩარჩო წარმოდგენაში დაიმსხვრა. ფშავის ხევი მთელი სამყაროს მოდელად იქცა. გაძლიერდა აქცენტი იმ „სამართლებრივი“ ურთიერთობების ასახვაზე, რამაც წარმოშვა კონფლიქტი. შ. გაწერელის მემბოხური სულისკვეთების წარმოდგენა, ეხმინებოდა თანამედროვეობის ძირითად პრობლემებსა და 1968 წლის ინტელექტუალური ჯანყის „შთამომავალ“ პოსტ-პოსტმოდერნული ეპოქის ფილოსოფიურ აზროვნებასაც. ისინიც ყურადღების კონცენტრირებას ახდენდნენ სწორედ პიროვნებაზე და მიმართავდნენ უსამართლობისადმი ამბოხს. წარმოდგენაში მკაფიოდ იქნა ასახული ადამიანის ხვედრი თანამედროვე სამყაროში. სპექტაკლს წარმატება არ მოჰყვა. იმჟამინდელ მაყურებელს ჯერ კიდევ ახსოვდა ა.ჩხარტიშვილისეული „მოკვეთილის“ გმირულ-პატრიოტული გააზრება. შ. გაწერელისეული არატრადიციული „მოკვეთილის“

დადგმა და მისი თავისუფალი კრიტიკულ-შემოქმედებითი დამოკიდებულება კლასიკური ნაწარმოებისადმი მიუღებელი აღმოჩნდა. საზოგადოება დაეჭვებული და მოუშადადებელი შეხვდა სპექტაკლს. დღევანდელი თვალსაწიერიდან კი აღნიშნული წარმოდგენა აღიქმება, როგორც რეჟისორის პირველი ორიგინალური სპექტაკლი, თანადროულ სოციალ-პოლიტიკურ მოვლენებსა თუ თეატრალურ პროცესებზე მკაფიო პოზიციის გაცხადების სახიერი ნიმუში.

სპექტაკლის რეჟისორული კონცეფციის საფუძვლად იქცა უსამართლობისა და დაუცველობის შეგრძნებით შემოფოთებული, საცოლენწართმეული, შეურაცხყოფილი ახალგაზრდას გაბრძოლება საკუთარი ადამიანური უფლებების დასაცავად. ხოლო პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის რღვევა, კატასტროფულად დაჩქარა თემის თავკაცთა ტენდენციურმა მართლმსაჯულებამ. წარმოდგენის მიხედვით, სწორედ აქ ჩაისახა პიროვნების, საზოგადოებისა და ხელისუფლების სახიფათო ურთიერთგაუცხოების საწყისი კონტურები, მოგვიანებით მომძლავრებული ნიჰილიზმის სათავეები. აღსანიშნავია, რომ თემის უძველესი ადათ-წესები სხვისი ცოლის მიმტაცებელს, როგორც საერთო გაუგებრობის პირველმიხეზს, უძიმებს სასჯელს უქადა და ფშაველები ბახასთან ერთად, ჩონთას მოკვეთასაც სამართლიანად მოითხოვდნენ. ხოლო თემის უფროსები ჩონთას მხოლოდ მოკრძალებულ შენიშვნას აკმარდნენ და დასასჯელად არ ემეტებოდნენ. ამიტომაც ჩვეულებრივ, რიგით ადამიანთა რეაქციებში იკვეთებოდა მართლმსაჯულებისადმი მრავალგზის გაცრუებული ღია თუ ფარული კონფლიქტების ლოგიკური შედეგები. რწმენაშერყეული საზოგადოება, ზღვარგადასული უარყოფითი ემოციების ამოსაფრქვევად შემზადებულიყო და თავის აგრესიულ განწყობას გადასცემდა საკუთარ რჩეულსაც, როგორც საზოგადოების საკრებულოდან წამით გამოყოფილ ქორეგტს, როგორც უსამართლოდ დასჯილ პიროვნებას. ასეთ დროს, გამორჩეული მნიშვნელობა ენიჭებოდა ხევისბერის ობიექტურ განაჩენს. თუმცა მოვლენების განვითარების შედეგად დასტურდებოდა, რომ იანვარა – ვახტანგ არეშიძე, სრულებითაც არ წარმოადგენდა იმ ავტორიტეტულ მედიატორს, რომელიც ესწრაფოდა სიმშვიდის დამყარებასა და დაპირისპირებულთა შერიგებას. დაუცველობის შეგრძნებით შემოფოთებული, რწმენაშერყეული საზოგადოება კი ემსგავსებოდა სტიქიას.

ბახას მოკვეთის ეპიზოდში, ცხვრის ტყავებით მოფენილ თეთრ, ქათათა სცენაზე, აღმართათ ბასრ ჯოხებზე აღმართული, შეწირული

საკლავის თავები. ხევისბერის წყევლისა და ბახას მოკვეთის რიტუალს, ფშაველთა შემზარავი ზმუილი მოსდევდა. მას უერთდებოდა საქონლის ჩეხვისა და მომაკვდავთა ბლავილის შემაშფოთებელი ხმები. თემის მოძველებული, ადათ-წესების თვითნებურად „გადააზრების“ შედეგად უმოწყალოდ ითრგუნებოდა თავისუფლებადაკარგული ადამიანების არა მარტო ღირსებები, არამედ სიცოცხლის უფლებაცა და რწმენაც. უფლებაყრდილი საზოგადოება ვეღარ ახერხებდა ჩაეხშო სულის სიღრმიდან მომსკდარი შინაგანი ტკივილი. ხალხი ღელავდა და ბობოქრობდა. აგონიაში მყოფი საქონლის ბლავილი, უკმაყოფილო საზოგადოების გმინვა და ირგვლივ უხვად წამომართული მსხვერპლშეწირული ცხვრის თავები, სცენაზე ქმნიდა უზარმაზარი ცხვრის ფარის ილუზიას. ისინი უსიტყვოდ, მაგრამ შემზარავი ღმუილით გამოხატავდნენ შინაგან ამბოხსა და თავისუფლების წყურვილს. მრევლი უჯანყდებოდა იანვარას ტენდენციურ განაჩენს. ორ ნაწილად გახლეჩილი საზოგადოება, იცავდა და თანაუგრძნობდა თავის რჩეულს. ჯავარა — ბ.ჯაფარიძე გონიერების, მიმტყველობისაკენ მოუწოდებდა ხევისბერს: „კაცნი იმად დაუყენებინართ თავის მსახურად ღმერთსა და ხატებსა, რომ შეგვარიგოთ, გვიშუაკაცოთ, განა თქვენ უფრო უნდა გზახეთ გადაგვყაროთ?“ — აცხადებდა იგი და საჯაროდ კიცხავდა სასჯელის სისასტიკესა და უგუნურებას. საცოლენწართმეული, შეურაცხყოფილი და თემისაგან მოკვეთილი ოთარ სეთურიძის — ბახა, მწარედ დაფიქრებული და უმწეოდ თავდახრილი იდგა. მოულოდნელად კი გარკვევით ისმოდა ო. ბალათურას ჩონთას ხითხითი „მოდინე მოვიკვეთოთ და სხვა რამ სასჯელი დავდეთ, იქნება ეხლა ენანებოდეს კიდევ თავისი ჩანადინარი საქმე“. მის სიტყვებს ფშაველების ქოროში აღშფოთებული გაცეხება და თავშეკავებული, მაგრამ აგრესიული გუგუნი მოსდევდა. ხალხი მრისხანედ იშმუშნებოდა და მღუმარედ, მაგრამ მძაფრად რეაგირებდა არცთუ უდანაშაულო ჩონთას უტიფარ „ხუმრობაზე“. ოთარ სეთურიძის ბახას სახეზე არაადამიანური გაშმაგება ეხატებოდა. „მევე შემარცხვინე და მევე დამცინი?“ — აღმოხდებოდა მას, ელვისებური ნახტომით მიეჭრებოდა მეტოქეს და ხანჯლის ერთი დარტყმით კლავდა. პარალელურად თავად ფშაველთა გაყოფილი ჯგუფიც ეკვეთებოდა ერთმანეთს. ეს სცენა წამიერად და ელვისებური სისწრაფით თამაშდებოდა. ჩონთას მკვლელობის ეპიზოდსა და მის შედეგს რეჟისორი მოიაზრებდა, როგორც ტენდენციური მართლმსაჯულების წიაღიდან ამოზრდილ ბოროტებას. აქ დანაშაულის

თანამონაწილე იყო ყველა. თუმცა განვითარებული, საყოველთაო ყლეტის პირველმიზეზად სწორედ თემის თავკაცთა უგუნური, უსამართლო პოლიტიკა გვეკვლინებოდა.

ანალოგიური აპოკალიფსური ყლეტის სცენა მიმდინარეობდა ქისტებზე ფშაველების თავდასხმისასაც, სადაც ყველა მეომარი, ქისტიცა და ფშაველიც, ზურგიდან იყო მოკლული. კვლავ თამაშდებოდა სწრაფი და უხმაურო ურთიერთყლეტის პროცესი. მასში მკაფიოდ იკითხებოდა საზოგადოების არაჯანსაღი ფსიქიკური მდგომარეობა, ყოვლისდამამხობელი აგრესია და ურთიერთსიძულვილი. სწორედ ღალატის და შურისძიების წყურვილი წარმართავდა საზოგადოების ქმედებას. ხოლო სპექტაკლის ფინალში, შემაშფოთებლად ქათქათა სცენოგრაფიის ფონზე, უხვად მიმოფანტულიყო თეთრ-შინდისფერ ჩოხიანი ახალგაზრდა მეომრების უსიცოცხლო სხეულები. ასეთი გახლდათ პიროვნებისა და საზოგადოების ტოტალური ურთიერთგაუცხოების ლოგიკური შედეგი. სასტიკი, აგრესიით გაჟღენთილი, უსამართლო სამყარო კარგავდა თაობის რჩეულ ნაწილს. თვითნებურად მართულ უსამართლო სამყაროში, სიკვდილის სუსხი და შემადრწუნებელი სიმშვიდე ისადგურებდა. ფასეულობებგანმარცხვლი საზოგადოების აღსასრული გარდუეკალი და ლოგიკური ჩანდა. შალვა გაწერელის „მოკვეთილი“, საზოგადოების სტიქიად გარდაქმნის სათავედ, გამეფებულ უსამართლობას, ადამიანის ღირსებების ხელყოფას მიიჩნევდა. მოზარდთა თეატრის სპექტაკლში თანამედროვე სამყაროს მართვის მექანიზმები მოშლილი, ხალხი კი დაუცველი იყო.

ქართული „ახალი დრამის“ ფუძემდებლის, ცრემლისა და სიცილის, რეალობისა და ფანტაზიის ზღვარზე მოძრავი პოეტური გმირებისა და განპოეტურებული სამყაროს ორიგინალური შემომქმედის, დ. კლდიაშვილისეულმა ხედვამ, მძლავრი გავლენა მოახდინა შ. გაწერელის თეატრალური ესთეტიკის ფორმირებაზე. სწორედ დ. კლდიაშვილისეული დრამატურგიის პოეტიკაში ეძებდა რეჟისორი ქართულ ხასიათს და კოლორიტს, საკუთარი თეატრის შექმნის ერთ-ერთ ფუნდამენტს. ამ მხრივ შ. გაწერელის კონცეფციური აზროვნება ენათესავება სანდრო ახმეტელისეული მოღვაწეობის მიწურულისათვის დამახასიათებელ შემოქმედებით გატაცებას. როგორც ცნობილია, დიდი ქართველი რეჟისორიც სწორედ დ. კლდიაშვილისეულ ტრაგიკომიკურ პერსონაჟებში, მათს გაორებულ ცხოვრების წესში ხედავდა ერის უმთავრეს სახეს, მისი მრავალაზროვანი და

ამბივალენტური ბუნების საფუძვლებს. დ. კლდიაშვილის დრამატურგიასვე უკავშირდება ქართული თეატრალური ხელოვნების განახლების, ეპიური თეატრის ესთეტიკასთან მისი ადაპტაციის ორიგინალური პროცესი. ამ მხრივ პირველი წარმატებული მცდელობა, 1964 წელს, რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე მ. თუმანიშვილის „დარისპანის გასაჭირში“ განხორციელდა. 1974 წელს მოზარდთა სცენაზე შ. გაწერელია ქმნის დ. კლდიაშვილის „ქამუშადის გაჭირვებას“. ნოდარ გურაბანიძის თქმით ეს წარმოდგენა „შალვა გაწერელიას შემოქმედების გვირგვინი“ იყო. ხოლო 1982 წელს რეჟისორმა ასეთივე დიდი დიდი წარმატებით შექმნა დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“.

„ქამუშადის გაჭირვება“ (პრემიერა გაიმართა 1974 წლის 20 აპრილს, სცენოგრაფია – მ. ჭავჭავაძისა და უ. იმერლიშვილის, მუსიკალური გაფორმება – დ. გურგენიძის), განხორციელდა როგორც ფილო სოფიური დრამა. წარმოდგენაში შეიქმნა თავისუფლებადაკარგული ერის ტრაგიკული სურათი. სპექტაკლს იწყებდნენ და ამთავრებდნენ შ. გაწერელიას მიერ შეთხზული სოფლის სახე-სიბოლოდ ქცეული, მათხოვარ-სამეულთა ფერწერული ფიგურები: მამა, ძე და შვილიშვილი გოგონა. ეს „სამეული“ ქართველი ერის სამივე თაობის წარსული, აწმყო და მომავალი იყო. ისინი უშედეგოდ იღწვოდნენ ლუკმა-პურის მოსაპოვებლად და შემაშფოთებლად გაისმოდა ათიოდე წლის გოგონას მიერ სულის სიღრმიდან კვნესასავით მომსკდარი სიმღერა: „ჩემო კარგო ქვეყანავ, რაზედ მოგიწყენია?...“ მოტივი ჟღერდა ერთდროულად როგორც დატირება, გამხნეება და სარჩოს მოპოვების უიმედო წყარო. თუმცა მათ ვერაფრით ეხმარებოდა თავადაც მშვიერი სოფელი და მორიდებული დაპირებით ისტუმრებდნენ „სხომის იყოსო“. წარმოდგენაში ლატაკი და სასოწარკვეთილი იყო ყველა. „სამეულიც“ თანაგრძნობით ეკიდებოდა თანამემამულეთა გასაჭირს და თავჩაღუნულები განაგრძნობდნენ უიმედო სვლას.

მ. ჭავჭავაძისეული სცენოგრაფიის ჟანგისფრად შეღებილ ცარიელ სცენაზე, უმწეო ადამიანები გაუცნობიერებლად გაურბოდნენ მარტოობას. ისინი თამაშობდნენ ნარდს, ჭადრაკს, უკრავდნენ გრამოფონს, მღეროდნენ და ცეკვავდნენ. ასე ებრძოდნენ უაზრო და უმიზნო ყოფას, სადაც ტრადიციული სასიცოცხლო რიტუალებისგან დაშლილი, კარიკატურული ჩონჩხიდა შემორჩენოდათ. აქ ქორწილი, ძეობა და სატირალი თითქმის იდენტური იერთა და შინაარსით

ალბეკდილიყო. ხოლო საზოგადოების მოჩვენებითი სილალისა და სიამაყის ნიღბიდან, სასოწარკვეთი უიმედობა იმზირებოდა. მრავალაზროვან სასცენო მეტაფორად თამაშდებოდა სცენის სიგანეზე ჩამწკრივებული, მაყურებლისაკენ ზურმუქცევიტით მსხდარი ყანწმემართული ქართველი აზნაურების დარბაზისაკენ მიპყრობილი მრავალმნიშვნელოვანი და ტანჯული სახე-ნიღბები. მათს შეშინებულ თვალებში, მთელ პლასტიკურ ნახატში იკითხებოდა თავზარდამცემი შინაგანი ტკივილი და საყვედური. ისინი უხმოდ კიცხავდნენ საზოგადოებას, რომელსაც აქტივობას შესთხოვდნენ. სცენაზე მყოფ ამ ყანწმემართულ ქართველებს არც მაგიდა ჰქონდათ და აღარც საწოლა. ხოლო თავმოყრის რიტუალისას ერთდროულად იზიდავდათ და განიზიდავდათ, უყვარდათ და სძულდათ ერთმანეთი. ამიტომაც შემთვრალნი უეცრად სკამებს დაავლებდა ხოლმე ხელს და ისეთი გამეტებით დაეძგერებოდა ერთმანეთს, რომ შეუძლებელი ხდებოდა მათი გაშველება. ასეთი ურთიერთობები მათი ცხოვრების წესის ორგანული ნაწილი იყო. ხოლო გვერდებდაჟეჟილი ტარიელ გიორგაძის სცენური გმირი, დიდხანს ვერ ახერხებდა სკამების უზარმაზარი გროვის სიღრმიდან თავდახსნას. თუმცა, დიდი ჯაფით „განთავისუფლებული“, მშვიდად ჩამოიბერტყავდა ჩონჩის კალთას და თავდადრეკილი, კოჭლობით მიუყვებოდა შინისაკენ მიმავალ გზას. თანასოფლელები აცნობიერებდნენ, რომ ეს აგრესიული ექსცესები მათი ალოგიკური ყოფის სამარცხვინო, მაგრამ ლოგიკური შედეგი იყო. დამნაშავე იყო და თითქოს არც იყო ეს გაბოროტებული, მაგრამ მაინც თვინიერი საზოგადოება, სადაც მხოლოდ თაღლითი მდიდრდებოდა ხალხის უმეცრებითა და დაუცველობით გალაღებული. ქართველთა ტრაგიკულ ყოფას ნათელს ჰფენდა სოფლის უკანასკნელ იმედად შერაცხული ლოყებდაჟლაჟა მერაბ ბოცვაძის პორფირი ბიაშვილი. იგი დაუფარავი ცინიზმით ხითხითებდა პროფესიონალ ადვოკატებზე, უტიფრად იწონებდა თავს საკუთარი გაუნათლებლობით და მოხერხებულად დარცვაკავდა სოფელს. ეს ავანტიურისტი „აღუკანტი“, გიული მახათაძის – სონიას გათხოვებითაც სარფიანად იშორებდა უკვე მობეზრებულ ქალს. საკუთარი უმწეო მდგომარეობით გონდაკარგული თანასოფლელები განსაკუთრებული სიმძაფრით რეაგირებდნენ მათსავე ირგვლივ წარმოჩენილ განსხვავებულ ინდივიდზე. ქათქათა ქოლგებმომარჯვებული ეშხიანი ქალბატონები ფხიზლად უთვალთვალდებდნენ სოფლის დუხჭირ ყოფაში მოულოდნელად ჩასახლებულ ქამუშადეთა ქალაქელ რძალს. სონიას

ირგვლივ, გამომწვევი სიამაყით, მრავალმნიშვნელოვანი მზერითა და სხეულის კეკლუცი რხევით იწყებდნენ მოძრაობას სოფლის ჭორიკანა ქალების გუნდი. ეს საზოგადოება განამხელდა ქალაქსა და სოფელს შორის არსებულ მარადიულ ომსაც და მიანიშნებდა ზნეობის მკველთა სიფხიზლისა თუ გარკვეული მუქარის თაობაზეც. ჭორიკანა ქალთა ჯგუფი, ხან ერთი კულისიდან გამომდინარეობდა და გამოანათებდა ქოლგის სიღრმეში შეფარებულ მახვილ მზერას, ხან უეცრად მიიძალებოდა და სრულიად მოულოდნელად, მეორე კულისიდან მიეახლებოდა მიზანში ამოღებულს. ვასილ კიკნაძე წერს: „რეჟისორი ქოლგებით მოფარფატე ადამიანებისგან ქმნის საინტერესო სოციალურ ფონს. ზოგჯერ თავისებურ ქოროდ იქცევა სოფელი, რომელიც ხან თანამგრძობია გმირთა ტკივილის, ხან მოხითხითე ჭორიკანა. სოფლის ჭორი და პროვინციული კოკეტობა, აბლაბუდასავით ახვევია ოტიას, ეკვირინეს, სონიას. სცენაზე მოხეტიალე ქორო ზშირად ღუმს, მაგრამ სათქმელი ნათელია“.<sup>1</sup> სპექტაკლს დიდი წარმატება ჰქონდა მას აქტიურად გამოეხმაურა არა მარტო ქართველი თეატრმცოდნეების რჩეული ნაწილი, არამედ სახელოვანი რუსი კოლეგებიც. „სპექტაკლი ხატოვანიც არის და მიწიერიც. პლასტიკა გვაგონებს ფერწერულ კომპოზიციას. ფიგურები, ჭორიკანათა ქორო, წარსულის ამსახველი ეპიზოდები თითქმის ცარიელ სცენაზე თამაშდება, სინათლის სხვადასხვა ეფექტის გამოყენებით. სპექტაკლი გვარწმუნებს, რომ შალვა გაწერელის უნარი შესწევს ყველაფრისაგან შექმნას თეატრი“.<sup>2</sup> – წერდა ტატიანა შახ-აზიზოვა.

წარმოდგენის თითოეული გმირი ორსახოვანი იყო. სცენაზე დააბიჯებდნენ ხელოვნურად წელგამართული, უღვაშაწკეპილი და ელეგანტური მამაკაცები. მსახიობებს ეცვათ ხმაღაყრილი ჩოხები და რეჟისორი ნახევრად მშვიერი შემოდგომის აზნაურების მკვეთრად ცეკვადი ეროვნული პლასტიკით მკაფიოდ წარმოაჩინდა მათს უუფლებლობასაც, უძწეობასაც და დაუთრგუნავ შინაგან ღირსებებსაც. „თითოეული სცენა თითქოს ფერწერული ტილოა, იმდენად გამომსახველია უმცირესი დეტალიც კი, იმდენად მდიდარია მსახიობთა პლასტიკა“ – წერდა ლ. ლუკიანოვი.<sup>3</sup> სცენურ გმირთა განუყოფელი თანამგზავრი გამხდარიყო ნიღაბი, ქართული არისტოკრატიული სიამაყისა და არტისტიზმის სიმბოლო. ლ.ჯაყელის ეკვირინეს გაუსაძლისი რეალობიდან გაქცევის ერთადერთ საშუალებად სახელოვანი წინაპრების მოგონებებიდა შემორჩენოდა. სილატაკისაგან დათრგუნულ ამაყ ქალს, ღვარად სდიოდა ცრემლი როდესაც რძალს

უჩვენებდა მოსავლის ცარიელ სათავსოებს. იგი ოჯახის ახალი წევრისა და საკუთარი თავის გასამხნეებლად იძულებული ხდებოდა ეცრუა, თითქოს შემოდგომობით მუდამ უხვად ჰქონდათ მოსავლის მარაგი. აღსანიშნავია, რომ მსახიობმა იმდენად მკაფიოდ წარმოაჩინა ეკვირინეს სილატაკისაგან გაუხუნარი ღირსებები, რომ ღალის ასაკრეფად მისულმა მკაცრმა ბოქაულმა, მის წინაშე მუხლებზე დავარდნილი, სასოწარკვეთისაგან აცრემლებული ქალი ფეხზე წამოაყენა და თავადაც ცრემლმორეული, დარცხვენილი გაეცალა თავგანწირულ ქართველ დედას. მშობლიური ოჯახიდან ღამის გაძევებული და გაკოტრებული სოფლის აგრესიულ ყოფაში დატყვევებული სონია, შემფოთებული აკვირდებოდა გაბოროტებული ადამიანების გაუსაძლის ხვედრს. სიცოცხლის წყურვილი აიძულებდა მას განრიდებოდა გარემოს, სადაც ადამიანი სასიკვდილოდ განწირულიყო. აღსანიშნავია, რომ წარმოდგენაში თავად ვია ძნელადის ოტიასაც გაცნობიერებული ჰქონდა საკუთარი უძწეო მდგომარეობის სათავე. თავგანწირულად მშრომელი კაცისათვის ნათელი ხდებოდა, რომ მის ირგვლივ ყველა ღირსება დამხობილიყო.

გალატაკებული საზოგადოება, ცრურწმენით, ჭორითა და მტრობით ცდილობდა უარყოფითი ემოციებისაგან განმუხტვას. ისინი უმედგოდ, მაგრამ დაჟინებით ეძებდნენ მათ ირგვლივ ჩასახლებულ უხილავ „მტრის ხატს“. შიმშილისა და სიცივისაგან წელში მოხრილი, ყბახვეული ვ. მექვაბიშვილის – სერაპიონი, მუშტმოდერებული ემუქრებოდა მისი ოჯახის მარჩენალი შავი ნაგაზის შესაძლო მტერს: „მამაჩემი, აზნაური ქაიხოსრო გორდელაძე რომ გაცოცხლდეს და რაზე აწყენიოს ჩემს კუსიას, იმას ჩავაბრუნებ საფლავში!“ – გაჰყვიროდა იგი. სცენაზე იქმნებოდა საკუთარ მწუხარებაში ჩაძირული, დათრგუნული საზოგადოების სახე. ისინი ერთდროულად თითქოს ამაყი დიდგვაროვანიც იყვნენ და სულმდაბალი მდაბიონიც, აგრესიულნიც და გულჩვილნიც. მომაკვდავი ლევან ქაშუშაძის სარეცელთან დარცხვენით მდგარი ცრემლმორეული თანასოფლელები გულწრფელად ინანიებდნენ უნებლიედ ჩადენილ ცოდვებს, რაც ზნეობრივი გაფხიზლების, გაჯანსაღების იმედს აღძრავდა. ხოლო სპექტაკლის ფინალში, ო. ბალათურისაგან ლევან ქაშუშაძის მიმართვა „სირცხვილია ხალხო ასე ცხოვრებაო!“ ჟღერდა როგორც კრიტიკული აზროვნებისა და აქტივობისთვის მოწოდება. სპექტაკლის თაობაზე ცნობილი რუსი კრიტიკოსი ვადიმ ივანოვი წერდა „შალვა გაწერელია ეროვნული პრობლემებისა და ტკივილების სიღრმისეული

გაცნობიერებით ქმნის თავის შემოქმედებას . . . მისი სპექტაკლებიდან იგრძნობა თუ რა გზა განვლო ქართულმა თეატრმა და მისმა ერმა საუკუნეების მანძილზე“.<sup>4</sup>

1977 წელს ქართული მოზარდმაყურებელთა თეატრის სცენაზე შალვა გაწერელია დგამს ბერტოლდ ბრეხტისა და ლიონ ფოიხტვანგერის „სიმონა მაშარის სიზმრებს“. ეს იყო ქართულ თეატრში ბრეხტისეული სპექტაკლების განხორციელების ერთ-ერთი წარმატებული ნიმუში, ხოლო თავად პიესის სცენური ისტორიის პირველი ორიგინალური შედეგი. (პრემიერა გაიმართა 1977 წლის 29 დეკემბერს, მხატვარი – მ. ჭავჭავაძე, კომპოზიტორი – თ. ბაკურაძე, თარგმანი კარლო ჯორჯანელის). ბ. ბრეხტისეული ეპიკური თეატრის ესთეტიკის ძირითადი პრინციპების გათვალისწინებით აქ შ. გაწერელიასათვის პიესა წარმოადგენდა სცენარს, რომლის საფუძველზეც ქვეყანაში მიმდინარე პროცესების შესატყვისად ვითარდებოდა დრამატურგისეული კანონიკური ტექსტი და სცენაზე იქმნებოდა მძაფრი პოლიტიკური წარმოდგენა. მ. ჭავჭავაძის მიერ შექმნილი სცენოგრაფიული ფონი, წარმოგვიდგენდა მობალახე ცხვრის ფარას და სპექტაკლის დასაწყისიდანვე მიანიშნებდა მაყურებელს, რომ ამ სამყაროში მცხოვრები შიშმორეული საზოგადოება საყოველთაო აპათიას მოეცვა. სცენის სიღრმიდან მოისმოდა თვითმფრინავების გამაყრუებელი გუგუნის უმოქმედო ერი გმირს ელოდა და კვარცხლბეკზე აბჯარასხმული ანგელოზის ქანდაკება აღეძრათათ. მშვიერი ხალხი ცარიელ ქვაბებზე კოვზების ნერვიული ბრახუნით გაუსაძლის ხვედრს აპროტესტებდა და ყურადღების მიპყრობას უშედეგოდ ლამობდა. უსახური ყოფით მოწყენილმა სასტუმროს მეპატრონე გია ძნელადის ანრი სუპომ, მრეცხავ გოგონას ორლენელ ქალწულზე დაწერილი წიგნი აჩუქა და გაუცნობიერებლად გამოხატა ღვერაღირებულ საზოგადოებაში განსხვავებული ინდივიდის დაბადების შინაგანი მოთხოვნილება. აქტიური ადამიანის წვრთნა ცინიკურმა, ყოფითმა ადამიანმა იტვირთა. იგი დროდადრო ეროვნული ინტერესებისათვის თავდადებულ ადამიანებზე მოუთხოვრებდა მსახურს და ყალბი პათეტიკით მღეროდა „მარსელიოზას“. პასიური და მლიქვნელი საზოგადოება დაკნინებულ გმირს შობდა. ერის სახელოვანი ადამიანების პატრიოტული სულისკვეთებით აღელვებული გ. მახათაძის – სიმონა ხალხს საბრძოლველად უხმობდა, თავად კი შეშინებული იმალებოდა. მომხმარებლური საზოგადოებისთვის ქვეყნის თავისუფლებისთვის თავგანწირვა უსარგებლო გარჯად

აღიქმებოდა. მათთვის გაცილებით არსებითი თვითგადარჩენისათვის ზრუნვა იყო და ბ. ხაფავასეული ცინიკური ქალბატონი სუპოს მიერ იძულებით გაცემულ სურსათ-სანოვანებს დახარბებული ძეხვებჩაბლუჯული ხალხი, ეროვნულ ჰიმნს სწორედ მას უძღვრდა. სილატაკისაგან დათრგუნული, აზროვნებისა და წინააღმდეგობის უნარგაძარცვული, დაშლილი საზოგადოება თავადვე ქმნიდა წინაპირობას თავისუფლების ხელყოფისათვის. ხოლო ოკუპირებულნი უსწრაფესად კარგავდნენ საკუთარ სახეს და ემსგავსებოდნენ დამპყრობს. ქვეყანაში სასწრაფოდ ხსნიდნენ ეროვნულ დროშებს. მამაკაცები იცილებდნენ უღვაშს-ზნეობის სიმბოლოს, მარსელიოზას მოტივი კი სულ მალე გერმანელ ჯარისკაცთა ვულგარული სიმღერის მელოდიაში ერეოდათ და სპექტაკლის მიწურულს ვეღარც იხსენებდნენ. გ. მახათაძის – სიმონა მაშარს აზნაურობას უბოძებდნენ და შემგუებლობისკენ უბიძგებდნენ, მაგრამ ლალატისა და ქვეყნის ფერიცვალების მასშტაბით შეშფოთებულ მსახურში იწყებოდა „გამოღვიძების“ პროცესი. ორლენელი ქალწულის მეამბოხური სულისკვეთებით შეპყრობილს აღარ შეეძლო ყოფილიყო პასიური. შესაბამისად, კონფორმისტული ხელისუფლებისთვის ყოფილი მრეცხავი უკვე სახიფათო სოციალურ ტიპს წარმოადგენდა. ამიტომაც სასურველი „სიმშვიდის“, საყოველთაო მორჩილების დასამკვიდრებლად აუცილებელი სდებოდა მისგან თავდახსნა.

შალვა გაწერელიას „სიმონა მაშარის სიზმრები“ ასახავდა უბრალო მრეცხავი გოგონას „გაფხიზლებას“. მასში აზროვნებისა და აქტივობის აღმოცენების პროცესს. გ. მახათაძის სიმონა მაშარი, სწორედ ქვეყნისა და ერის კრიტიკული მდგომარეობის გაცნობიერების შედეგად ყალიბდებოდა უსამართლობის წინააღმდეგ ამბოხებულ ინდივიდად. იმჟამად, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის სპექტაკლი „ეპიკური“ თეატრალური ესთეტიკის შესატყვისად და თანადროული ისტორიული ვითარების სიღრმისეული გააზრების შედეგად ასახავდა მოვლენის მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებს და ცვლიდა პიესისეულ ფინალსაც. სცენაზე იქმნებოდა თანამედროვე დეპრობიზებული ეპოქის ე.წ. გმირის ტრაგედია, რომლის გაბრძოლებაც საზოგადოების აქტივობის ამაღლებისთვის განწირული იყო. მშვიერი, ლატაკი, ცნობიერებადაშლილი და ეროვნული ინტერესებისაგან გაუცხოებული საზოგადოება არ იყო მზად ძალადობისგან დაეცვა საკუთარი ჯერ კიდევ უმწიფარი, ახლადგაფხიზლებული პიროვნება,

მასთან ერთად ებრძოლა თავისუფლებისთვის. ამიტომაც, გმირის კვარცხლბეკს უზნეო და თაღლითი არსება ისაკუთრებდა.

თუ პიესაში სიმონა მაშარს სულით ავადმყოფთა თავშესაფარში ამწყვდევენ, წარმოდგენის ფინალური ეპიზოდის შეცვლილი მონაკვეთი განსაკუთრებული სიმძაფრით წარმოაჩენდა რეჟისორულ კონცეფციას. აღნიშნული სცენა შენელებული რიტმით მიმდინარეობდა. სარდაფებში ჩასაფრებული, აირწინალებით შეიარაღებული დამსჯელი ჯარი, ელვისებურად ეკვეთებოდა სიმონა მაშარს. შეშინებული, მლიქვნელი ბრბო ოვაციით ეგებებოდა ემისრებს და თავადვე ასრულებდა გმირის დასჯის რიტუალს. ჯოგად ქცეული ადამიანების ჯგუფი ირგვლივ მიმოფანტულ ნივთებს აგროვებდა და ანთებდა კოცონს. თითოეული მოძრაობდა მაყურებლისკენ ზურგშექცევით, რადგან აცნობიერებდა საკუთარ დანაშაულს, მაგრამ მოქმედებდა თვითგადარჩენის ინსტინქტით. ისინი ცდილობდნენ ეროვნული მეხსიერებიდან წაეშალათ საკუთარი „სახე“, სარგებლის მოლოდინში კი აქტიურად ჩართულიყვნენ განაჩენის აღსრულების, გმირის დაწვის საერთო ფერხულში. მოზარდთა სცენაზე დანთებულ კოცონზე, სასოწარკვეთილი იწვოდა საკუთარი გადაგვარებული თანამემამულეების მსხვერპლი გიული მახათაძის სიმონა მაშარი. ხელისუფლების მსახურთა ხელშეწყობით კი გმირის კვარცხლბეკს შ. გაწერელის მიერვე შეთხზული ახალი პერსონაჟი, ტერეზა – ლ. ლაზიშვილი ეპატრონებოდა. გია ძნელადის ანრი სუპო ტერეზას პატრიოტულ დამსახურებებზე პათეტიკურ სიტყვას წარმოთქვამდა, სიმონა მაშარს გიჟად აცხადებდა და დამკვიდრებული „წესრიგით“ კმაყოფილი, გაოფლილ სახეს ეროვნული დროშის ნაფხრეწით იმშრალებდა. ამიერიდან, უზნეო სამყაროში აღმართულ კვარცხლბეკზე შემლილის მოსათვინიერებელ პერანგში გახვეული საეჭვო არსება იდგა. ასეთივე სამოსი ეცვა მოსახლეობასაც, რომელიც თავადვე ირჩევდა და ეგუებოდა საკუთარ ხვედრს. მლიქვნელი საზოგადოება ზეიმობდა თვითმარქვია გმირის დაბადებას. ტერეზა – ლ. ლაზიშვილი, სიმბოლურად გამოხატავდა ღირსებააყრილი ერის სახეს.

რეჟისორული კონცეფციისა და ბრეხტიესული ეპიური თეატრის ესთეტიკის გათვალისწინებით, თანამედროვე სამყაროში გმირის დასჯისა და ანტიგმირის გმირად ჩანაცვლების ე. წ. რიტუალი თამაშდება ყველგან, სადაც ხალხი ღუმს. მხოლოდ მოაზროვნე და მებრძოლ საზოგადოებას შესწევს უნარი თავი დაადვიოს მონობას. ამგვარი ლოგიკით ვითარდებოდა სპექტაკლის რეჟისორული

პარტიტურა. წარმოდგენაში ერთმანეთს ერწყმოდა ფსიქოლოგიური ანალიზის სიღრმე და გროტესკული გამომსახველობითი ხერხები. სახიერად და მწვავედ იკითხებოდა რეჟისორის ირონიაც. შ.გაწერელისეული კონცეფციით, ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში მცხოვრები შიმშორეული, მდუმარე, აზროვნებისა და წინააღმდეგობის უნარგანმარცვული საზოგადოება ეროვნული ინტერესებისათვის თავგანწირული გმირის მესაფლავეა. ცარიელ კვარცხლბეკს კი პერმანენტულად ისაკუთრებენ საზოგადოების უმოქმედობით გალაღებული ავანტიურისტები. წარმოდგენის თაობაზე მოსკოველი თეატრმცოდნეები წერდნენ: „სიმონა მაშარის სიზმრები“, ფსიქოლოგიური სიღრმით გამორჩეული, მძაფრი სპექტაკლია. რეჟისორი ყურადღებით იკვლევს ბოროტების იმ ჯადოსნურ წრეს, სადაც ჩათრეულია ყველა... განსაკუთრებული პათეტიკით მჭევრმეტყველებენ ლაჩრები, დემაგოგები და მოლაღატეები“<sup>5</sup>. „სპექტაკლიდან იგრძნობა ღრმა შინაგანი ირონია. გმირის კვარცხლბეკზე აღის მეძავი ქალი, იმ ერის სიმბოლო, რომელიც თავადვე ყიდის საკუთარ თავს“<sup>6</sup>. „შალვა გაწერელის მიაჩნია, რომ მოზარდებიც უფროსებთან ერთად თანამონაწილნი არიან ცხოვრებისეული ბრძოლების და პრობლემებსაც თანაბრად იყოფენ. ბავშვობის ხანა სამყაროში დასრულდა“<sup>7</sup>.

ქართული სახელმწიფოებრიობის დაკარგვის 60-წლისთავის საიუბილეო 1980 წლის თარიღთან დაკავშირებით განხორციელებული ბ. ლავრენევის „რღვევის“ არატრადიციულ დადგმაში (მხატვარი მ.ჭავჭავაძე, ქორეოგრაფი ი. ზარეცი, კომპოზიტორი დ.ტურიაშვილი. პრემიერა გაიმართა 1980 წლის 19 სექტემბერს), რეჟისორი ანალიზებდა გმირისა და ანტიგმირის პრობლემურ სახეებს. ამ ისტორიულ ეტაპზე ქართული თეატრი ქმნის რამდენიმე მნიშვნელოვან სპექტაკლს. უკვე განხორციელებულია რ. სტურუას „რიჩარდ III“ (1979 წ.), 1981 წელს დაიდგა თ. ჩხეიძის „ჰაკი აბა“, მ. კუჭუხიძის „პროვინციული ამბავი“ და „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“, 1982 წელს თ. ჩხეიძემ წარმოადგინა „ასი წლის წინათ“, 1984 წელს კი „ჯაყოს ხიზნები“. ქართული თეატრის მოღვაწენ ესწრაფიან გაიაზრონ საქართველოს აწმყო და ტრავიკული ახლო წარსული. ორი დროის ტანდემში კი გააცნობიერონ და მონიშნონ მომავლის შესაძლო კონტური. ამ მხრივ, შალვა გაწერელის „რღვევაში“, XX-საუკუნის 80-იანი წლების თვალსაწიერიდან შეფასდა საუკუნის დასაწყისში განვითარებული აპოკალიფსური მოვლენები. ბ. ლავრენევის „რღვევაში“ თავისი სითამამით, სიმძაფრით, სახიერებით,

რეჟიმის განმკიცხავი პათოსითა და გარკვეული აგრესიით რეჟისორს განაღობო, ხმაურიანი წარმატება და დიდი ტკივილიც მოუტანა. სპექტაკლის განსჯისას მას ხშირად ჰკიცხავდნენ „კომუნისტური მონაპოვრის“ რეჟიზისა და მისი დემონტაჟის მცდელობის ბრალდებით.

მ. ჭავჭავაძის სცენოგრაფია, ღია მინიშნებით ქმნიდა სპექტაკლის რეჟისორული კონცეფციის შესატყვის „სურათს“. რუხი კედლები შავი არშით შემოვლებული დიდგვაროვანი წინაპრების პორტრეტებით იყო მოფენილი. სცენაზე იჭრებოდა სისხლისმღვრელი ბრძოლების, კენესის, მსხვერვისა და ნგრევის ხმები. მოქმედების მსვლელობისას ყოველ გასროლას თანმიმდევრულად ახლდა კელიდან თითო წინაპრის ფოტოსურათის დამხობა, რომლის ადგილზეც შავი ღრმულები რჩებოდა. წინასაპრემიერო ჩვენებისას, სპექტაკლის ფინალში სწორედ ამ ორმოებიდან მოძვრებოდნენ სცენაზე კონკეტში გახვეული, არყის ბოთლებჩაბლუჯული „ბოსიაკები“. ისინი უტიფრად მიიკვლევდნენ გზას ავანსცენისკენ. წარმოდგენის „ჩაბარებისას“, აღნიშნული სცენა მოხსნეს. ეს „ბოსიაკები“, შალვა გაწერელიას მიერ მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში განხორციელებული ადრეული სპექტაკლის ე. წ. „მემკვიდრეები“ იყვნენ. იმჟამად, 1958 წელს, ვ. აქსიონოვის „კოლეგებში“, რეჟისორს ავანსცენაზე ბარბაცით გამოჰყავდა კომკავშირული ახალგაზრდები. ცალ ხელში მათ არყის ბოთლები ჩაებლუჯათ, მეორეთი კი ტრანსპარანტს მოათრევდნენ წარწერით „წინ კომუნისტებისკენ“. წინასაპრემიერო ჩვენებაზე იმჟამადაც „მოხსნეს“ ეს ეპიზოდი.

ბ. ლავრენევის „რღვევა“ სანდრო ახმეტელის ერთ-ერთი წარმატებული სპექტაკლიც იყო. 1928 წელს განხორციელებული დადგმით, ეროვნული თეატრის შექმნისათვის მებრძოლი დიდი ქართველი რეჟისორი, ადევნებურად ასახავდა ქართულ სინამდვილეში დამკვიდრებული სისხლიანი რევოლუციური რეჟიმის პათოსს, მის ეიფორიულ მდგომარეობასა და ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი ფსევდოფასეულობების რომანტიკას. ამ მხრივ მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში განხორციელებულ „რღვევაში“, შალვა გაწერელია ოპონირებდა ადრეულ დადგმებსაცა და თანადროული 80-იანი წლების ქართულ თეატრში უკვე წარმატებით დამკვიდრებული ეპიური თეატრის „ბრესტიანულ“ პრინციპებს.

სპექტაკლს იწყებდა და წარმართავდა რეჟისორის მიერ შეთხზული პერსონაჟი, ვ. მექვაბიშვილის მეფარნე. იგი პიტერის ლამპიონებს ანთებდა ქუჩებში და ფუნქციაც სიმბოლური ჰქონდა. მას უნდა

გაემუქებინა უახლოესი წარსულის სისასტიკით სახელგანთქმული ეპიზოდი. ვ. მექვაბიშვილის – მეფარნე, ბრესტიანული ზონგის მომღერლის ანალოგად აღიქმებოდა. ის ფეხაკრეფით, ქურდულად შემობოდა სცენაზე და ტუნწი კომენტარებით გვაცნობდა პერსონაჟებს, საკუთარ აზრს გვიმხვლდა ცალკეულ მოვლენებზე. ვ. მექვაბიშვილის, როგორც „ეპიკურელი მსახიობის“, სარკასტული ღიმილი და მღვღვარე ინტონაცია, ასხივებდა შიშსა და ორაზროვნებას. სახიფათო წუთებში იგი ვიოლინოს აკენესებდა და ჩურჩულით აყოლებდა სათქმელს. ზოგჯერ კი მაყურებლის აზროვნების გასაფხიზლებლად, ავისმომასწავებლად ჩაბერავდა ხოლმე საყვირს და თავადაც გულგანთქილი, დაფეთებული გარბოდა კულისებისკენ. მსახიობი მთელი სპექტაკლის მანძილზე მრავალმნიშვნელოვანი ღიმილით დააგორებდა ურიკას, რომელშიც სანაგვეზე გადასაყრელად თუ ისტორიისთვის გადასანახად, უხვად აგროვებდა დაღუპულთა მოსახამებს, სურათებს, იმ თაობის ნაშთსა და ნაფლეთებს, რომლებსაც უსასტიკესი მეთოდებით აძევებდნენ ისტორიიდან.

შ. გაწერელიას ინტერპრეტაციით ბერსენეგების ოჯახის თითოეული წევრისთვის რევოლუციის ქარიშხალი, ჩვეულ ცხოვრებისეულ წესთან სამარადისო გაყრის, გაურკვეველ რეალობასთან ადაპტირების მცდელობას, ცხოვრების აზრისა და მიზნის ქრობის, მრავალსაუკუნოვანი ფასეულობების დამხობის ტრაგიკულ რეალობად იქცა. პერსონაჟებს შორის წარმოდგენის დასაწყისიდანვე დარღვეული იყო ურთიერთობები. გარესამყაროში განვითარებული მოვლენების შესაბამისად, ტოტალური რღვევის პროცესი ოჯახის მყუდრო გარემოშიც შეჭრილიყო და თითოეულის შინაგან სამყაროშიც მყარად ჩასახლებულიყო. შიშით დათრგუნული ადამიანების არჩევანი პარადოქსული გამხდარიყო და მიესწრაფოდნენ განრიდებოდნენ ერთმანეთის მახვილ მზერას.

ახალი რეჟიმის აგრესიული პოლიტიკით შემფოთებული რ. თავართქილაძის კაპიტან ბერსენევისათვის რევოლუციისადმი სამსახური იძულებით აქვსტ წარმოადგენდა. მისი პოზიცია ოჯახის გადარჩენით იყო მოტივირებული. ამ მხრივ, ბერსენევის მეუღლე, გარდასული ეპოქის უკანასკნელი ბანოვანი ლემურა ჯაყელის სოფია პეტროვნა, რომელსაც სულ ცოტა ხნის წინ დაეკრძალა შვილი და უკვე განეცადა არაპროგნოზირებადი რეალობის სისასტიკე, ესწრაფოდა შეენარჩუნებინა ჩვეული სიმშვიდე, განრიდებოდა აპოკალიფსურ მოვლენებს. მთელი სპექტაკლის მანძილზე მურაბის ხარშვით



დაკავებული დედა, ამოდ იღვწოდა დასანგრევად განწირულ სამყაროში ტრადიციული ოჯახური მყუდროებისა და კომფორტის აღსადგენად. თუმცა დროდადრო ეს სტოიკური სიღარბისლით შეჯავშნული ქალბატონიც კარგავდა წონასწორობას და გაოცებულს აღმოხდებოდა ხოლმე საყვედური: „რატომ ხდება ეს ყველაფერი? რისთვის? ვისი გულისთვის?“ „ამას ვერავინ გეტყვის დედა!“ – პასუხობდა არანაკლებ შეძრწუნებული მარინა აბაშიძის ტატიანა და თვითგადარჩენისათვის მებრძოლი ქალის ინსტინქტით ისწრაფოდა ახალ სინამდვილესთან ადაპტირებისთვის, შესაბამისად კი წითელი ეპოქის რჩეული და აქტიური პიროვნების ოთარ ბაღათურიას გოდუნისაკენ. მ. აბაშიძის ტატიანაც ისევე როგორც ოთარ ბაღათურიას გოდუნი სწორედ მისი მდგომარეობისათვის საწინააღმდეგო სოციალურ კლასთან მიახლოებით ლამობდა საკუთარი ე.წ. „ღანაშაულისაგან“ თავდახსნას.

როგორც ცნობილია, ბ. ბრეხტს გმირად მიაჩნდა მეამბოხე, სოციალური საპყრობილის დამანგრეველი რევოლუციონერი. ხოლო შალვა გაწერელიას სპექტაკლში ოთარ ბაღათურიას – გოდუნს არა მარტო ეჭვი შეჰქონდა ძალადობაზე დაფუძნებული ახალი რეჟიმის ფასეულობებში, არამედ სჯეროდა, რომ ისტორია უმკაცრესად განსჯიდა კიდევ ძალაუფლების მიმტაცებლებსა და მის გარემოცვას. ხოლო მ. აბაშიძის მარინასაკენ მისი სწრაფვა მომხიბლავი ქალისადმი გარკვეულ ნაზ გრძნობებთან ერთად, თავდაცვის, მიუწვდომელ, არისტოკრატიულ კასტასთან მიახლოება-ამაღლების, საკუთარი ძალაუფლების განვრცობის აქტადაც იაზრებოდა. სპექტაკლში ოთარ ბაღათურიას – გოდუნი, რევოლუციონერ-წინამძღოლის კლასიკურ სახეს წარმოადგენდა. „თუ დავმარცხდებით, ჩვენს ძველებს საფლავებიდან ამოყრან!“ – მრისხანებდა ძალაუფლების პყრობის ჟინით შეპყრობილი რევოლუციონერი. მუქარა კრთოდა მის ყოველ სიტყვასა თუ კოპებშეყრილ გამოხედვაში, არაერთხელ მოღერებულ ენერგიულ მუშტში. იგი ირონიულად დაბობტებდა ბერსენევის ოჯახის ფილიგრანულად დახვეწილ, სარკესავით კრიალა ინტერიერში, სეტყვასავით იფურთხებოდა მზესუმზირას ჩენჩოს და ჯიბეებში ხელეზნაწყოებილი, უხეში დაკითხვის ტონით საუბრობდა შემკრთალ მასპინძლებთან.

ბერსენევის ნატიფი ოჯახური იდილიის სევდიან ინტიმს, სპექტაკლში გოდუნის აგრესიული მეზღვაურების დემარშები ენაცვლებოდა. გემბანზე მათი წვრთნის პროცესი სამხედრო მანევრირებების ნაცვლად ხელოვნურად და გაუაზრებლად

დაზეპირებული სიმღერების რეპეტიციებით წარიმართა. ისინი ირონიული ქვეტექსტებით მღეროდნენ გარდასული ეპოქის სახელოვან ჰიმნებსა და საგალობლებს „ინტერნაციონალს“, „მარსელიოზას“, „უფალო ჩემო, ჰფარვიდე მეფეს“. რეჟისორი მკაფიოდ წარმოაჩენდა, რომ ეს ენერგიული და გაბოროტებული ადამიანები უადრესად საშიშ ძალას წარმოადგენდნენ. ხოლო გოდუნისა და მისი უმეცარი თანამოაზრეების, ზოგადად კი მთელი რევოლუციური მასის მიერ დაფუძნებული დიქტატურის ლოგიკური შედეგი ქვეყნის ძალადობრივი მეთოდებით მართვა, ძალაუფლებითა და პიროვნული კეთილდღეობით თრობა იყო. რეჟისორის მიერ კრიტიკულად იქნა გააზრებული ლეიტენანტ ფონ შტუბეს სახეც. გოჩა ცხვარიაშვილის მიერ შექმნილი დეკლასირებული, ხელოვნობრივი, ცოლისაგან უარყოფილი მარტოსული ესწრაფოდა უმწეო გაბრძოლებით წარმოეჩინა საკუთარი კასტის ამჯერად უკვე გაუფასურებული ღირებულებებისადმი ერთგულება და ამით მოეპოვებინა ისტორიის ფურცლებზე მსხვერპლად შეწირული გმირის, წმინდანის იმიჯი. მას ესიზმრებოდა სასურველი რიტუალი, სადაც საეკლესიო ქორალის ფონზე, თეთრი კვართით შემოსილს მუხლმოყრილი თანამებრძოლები მოწიწებით ეამბორობოდნენ ხელზე. თუმცა გოჩა ცხვარიაშვილის ფონ შტუბესათვის საკუთარ პრინციპებთან, წარსულთან და ფასეულობებთან კავშირის გაწყვეტა თავისთავად მოასწავებდა აღსასრულს. მისთვის სიკვდილზე დიდ სასჯელს წარმოადგენდა ქედდადრეკილი არსებობა მისივე ხელქვეითების მიერ დაფუძნებულ, ცივილიზაციის მიღწევებისგან იზოლირებულსა და ფსევდოფასეულობებზე აგებულ სინამდვილეში. წარმოდგენაში შტუბეს გარკვეული შინაგანი თანამოაზრე ხდებოდა ბერსენევის უმცროსი ქალიშვილი, თექვსმეტი წლის ქსენია. სპექტაკლში თ. ლოლაშვილის სცენური გმირი წარმოაჩენდა ტრადიციულ ფასეულობებზე აღზრდილ-ორიენტირებულ არისტოკრატიული ინტელიგენციის უკანასკნელი თაობის სახეს, რომელმაც მთელი სიმწვავეთ გააცნობიერა, რომ ამიერიდან „ღმერთი მკვდარი“ და ყველაფერი დასაშვებია. ხოლო ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი სასტიკი რეალობა, მოაზროვნე, თავისუფლებისმოყვარე ინდივიდისათვის მარადიულ საპყრობილედ იჭედებოდა. წარმოდგენაში თ. ლოლაშვილის სცენური გმირი უმედეგოდ იღვწოდა შეექმნა კლასიკური ფასეულობებისაგან დისტანცირებული, უხეში ახალგაზრდა ქალის იმიჯი. „თამაშით“ დაღლილი და ისტერიის ზღვარზე მყოფი კი უეცრად იხდიდა

პარიკს და შემფოთებული დის წინაშე წარსდგებოდა სასოწარკვეთისაგან ნაადრევად დაბერებული და გათეთრებული.

სპექტაკლის კამერტონად აღიქმებოდა დ. ტურიაშვილისა და დ. გურგენიძის მუსიკალური გაფორმების საფუძველზე, იური ზარცკის მიერ შექმნილი ქორეოგრაფიული ოპუსები. მოულოდნელად სცენაზე შემოჭრილი საცეკვაო მელოდია, გაშმაგებული ეკვეთებოდა და უნებურად ააცეკვებდა ხოლმე დაბნეულ გმირებს. ეს იყო ახალი ეპოქის სტიქიის უეცარი მოვარდნა. მისი უხილავი, მაგრამ აგრესიული ტალღები ელვისებურად გაიტაცებდა ხოლმე ინტელიგენციის ფაქიზ, უთანასწორო ძალთა ჭიდილში ღონემიხდილ სხეულებს და თოჯინებივით ათამაშებდა მათ გააფთრებული დროის ფერხულში. მოზარდ მაცურებელთა ქართული თეატრის კაუნასში გასტროლებისას, შალვა გაწერელიას „რღვევის“ თაობაზე წერდნენ „საოცარია თუ როგორ შეძლეს რეჟისორმა და მხატვარმა ამ კამერულ სივრცეში სამყაროს „რღვევის“ ჩვენება...“<sup>8</sup>

ამრიგად, შრომაში გაანალიზდა შალვა გაწერელიას მიერ მოზარდ მაცურებელთა ქართულ თეატრში 1972-1980 წწ. განხორციელებული ყველაზე წარმატებული ხუთი სპექტაკლი: ა. ჰაკეტისა და კ. გუდრიჩის „ანა ფრანკის დღიური“ (1972 წ.), ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ (1973 წ.), დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაჭირვება“ (1974 წ.), ბ. ბრეხტის „სიმონა მაშარის სიზმრები“ (1976 წ.) და ბ. ლავრენევის „რღვევა“ (1980 წ.). 1982-1991 წწ. რეჟისორი დგამს კიდევ ხუთ მნიშვნელოვან სპექტაკლს: დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“ (1982 წ.), მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“ (1985 წ.), ნ. დუმბაძის „კუკარაჩა“ (1986 წ.), ი. სამსონაძის „ბედნიერი ბილეთი“ (1989 წ.), „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ (1991 წ.). ამ დადგმებმა მას საბოლოოდ განუმტკიცა რეფორმატორული სულისკვეთებით გამორჩეული რეჟისორ-ლიდერის ავტორიტეტი და წარმატებით დაუმკვიდრა მყარი ადგილი თანამედროვე ქართული თეატრალური რეჟისურის სახელოვან დიდ ოთხეულში.

<sup>1</sup> ვ. კიკნაძე, „თეატრი და დრო“, თბ. 1984, გვ. 223;

<sup>2</sup> ტ. შახ-აზიზოვა, გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“, 1978, 15 სექტ. (რუსულ ენაზე);

<sup>3</sup> ლ. ლუკიანოვი, ჟურნ. „ოგონიოკ“, 1979, №41 (რუსულ ენაზე);

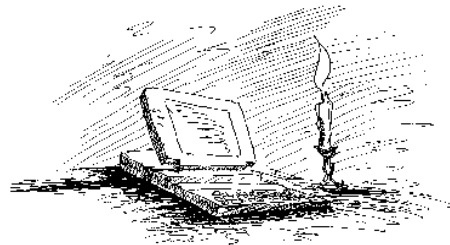
<sup>4</sup> ვ. ივანოვი, გაზ. „მოსკოვსკი კომსომოლეც“, 1978, 24 სექტემბერი (რუსულ ენაზე);

<sup>5</sup> იხ. იქვე; გაზ. „მოსკოვსკი კომსომოლეც“, 1978, 24 სექტ. (რუსულ ენაზე);

<sup>6</sup> დ. კალიში, გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1978, 21 სექტ.;

<sup>7</sup> ტ. შახ-აზიზოვა, გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“, 1978, 15 სექტ. (რუსულ ენაზე);

<sup>8</sup> მ. ტურიაშვილი, გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1988, 8 სექტ.



## ჯიმ ჯარმუშის „მკვლარი კაცი“ - ვესტერნის დეკონსტრუქცია

კინოჟანრების სიმრავლე მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ ჟანრის საკითხს აქტუალობა არ დაუკარგავს. ერთი მხრივ, ჩვენ მას ისევ ვიაზრებთ, როგორც ისტორიულად ჩამოყალიბებული თემებისა და მოტივების ერთობლიობას, სტერეოტიპული ელემენტების, ხასიათებისა და მათი ფუნქციების მდგრად, პოეტურ სისტემას; მეორე მხრივ, ვაღიარებთ, რომ იგი შემოქმედებითი პროცესის განუყოფელი მხარეა, დინამიკური და ცვალებადი. გარდა ამისა, პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში ამ სისტემას სრულიად ახალი დანიშნულება ეძლევა, რაც არ ნიშნავს, უბრალოდ განვითარებას. უფრო გასაგები რომ გახდეს, მაგალითისთვის შევჩერდები ყველასთვის კარგად ცნობილ, პოპულარულ, გასართობ ვესტერნის ჟანრზე. დღეს ვესტერნი არ განისაზღვრება მკაცრი კრიტერიუმებით: პრაქტიკულად, თავისთავში იოლად ითავსებს სხვა ჟანრებსაც: კომედიას, დეტექტივს, თრილერს, მიუზიკლს, ფანტასტიკას და ა. შ., რაც მას კიდევ უფრო მეტად ამდიდრებს სანახაობრივად. თუმცა, ჟანრის ასეთი თავისუფალი გაგება არ გამორიცხავს მის ძირითად ბუნებას: პოლიჟანრული მრავალფეროვნება, თუ პირიქით, დამახასიათებელი მხარის შესუსტება, ან ელემენტის გადაზრება (მოძველებულ სტერეოტიპის, რომელიც გარკვეული დროის ან პირობების შემდეგ, დაბრკოლებებით იწყებს ფუნქციონირებას და გადახალისებას საჭიროებს), ჟანრულ პირობითობას, როგორც წესი, არ ეხება და რასაკვირველია, ამით ჟანრის ლოგიკა არ იცვლება. როდესაც ახალ ლოგიკაზე საუბარი, იგულისხმება სრულიად სხვა მოვლენა, არსობრივი გადატრიალება, ჭეშმარიტებასთან დამოკიდებულების შეცვლა, როდესაც, ორჯერ ორი, უკვე აღარ უდრის ოთხს. ანუ, ლაპარაკია სტრუქტურის თამაშზე, ჩამოყალიბებული ფორმებისა და სტერეოტიპების მნიშვნელობებისგან დაცარიელებასა და მათ ახალ, სავარაუდოდ, ირონიულ კონტექსტში გააზრებაზე, პირუკუ-აგებაზე, ანუ დეკონსტრუქციაზე. დეკონსტრუირებული ჟანრი ფაქტობრივად ჟანრის საპირისპირო მოვლენაა, ძალაუფლებადაკარგული თვითგაბათილებისკენ მიმართული სისტემა.

სწორედ ასეთ ახალ ლოგიკას ეყრდნობა დამოუკიდებელი ამერიკელი კინორეჟისორის ჯიმ ჯარმუშის მიერ 1995 წელს გადაღებული „მკვდარი კაცი“ (ინგლ. *Dead Man*). ამ ფილმს თითქმის ასი წელი აშორებს ჰოლივუდის პირველ კოვბოურ ფილმთან. ვესტერნი შეიძლება ითქვას, ყველაზე ამერიკული ჟანრია, რომელსაც ჰოლივუდში 1898 წლიდან იღებენ, ხოლო, ჯერ კიდევ 1903 წელს გადაღებული ე. წ. პორტერის „მატარებლის დიდი მარცვა“ დიდი ხანია უკვე ამერიკული კინოს კლასიკას წარმოადგენს. ვესტერნთან ერთად ჩამოყალიბდა ამერიკული ღირებულებები, მასშია შერწყმული ამერიკის ისტორია და კულტურა, ოცნებები და გამარჯვებები. იგი მრავალი წლის მანძილზე იყო ამერიკელთა პატრიოტიზმისა და ოპტიმიზმის უშრეტეი წყარო, სამართლიანობისა და თავისუფლების ეროვნული სიამაყის მყარი ნიადაგი. სავარაუდოდ, ჯარმუშის მიერ ვესტერნის ჟანრისადმი მიმართვის მიზანია საკუთარი კულტურისადმი დამოკიდებულების გამოხატვა, ისტორიის გადაზრება.

ტრადიციული ვესტერნი მოგვითხრობს პრიმიტიულისა და უსამართლოს დაპირისპირებაზე პროგრესულთან და სასიკეთოსთან; ეს მხარეები სიმბოლურად გამოიხატება როგორც პერსონაჟთა ხასიათებში, ისე სიუჟეტური ხაზის განვითარებაში. ასეთი დაყოფა რომ უკიდურესად პირობითია და ჭეშმარიტებასთან საერთო არაფერი აქვს, მეტყველებს ის ფაქტი, რომ დროთა განმავლობაში კეთილისა და ბოროტის სიმბოლური რეფერენტები ცვალებადობას განიცდიდნენ: თუ ადრეულ ვესტერნებში ინდიელი აბორიგენი წარმოდგენილი იყო, როგორც უღირსი და საშიში ბოროტმოქმედი, რომელთანაც თეთრკანიან ამერიკელს სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლის გაჩაღება უწევდა, მოგვიანებით, სამოციანი წლების რევიზიონისტულ ვესტერნებში, ინდიელთა მიმართ კეთილმა გაწყობამ დაისადგურა, დაპირისპირებულ მხარეებად კი იქცნენ ღირსების სახელით მებრძოლი მარტოსული კოვბოები, შერიფები და კანონის უგულებელმყოფელი ბოროტმოქმედები.

ჯიმ ჯარმუში, თავის ფილმში, სრულიად ახლებურად აღიქვამს ისტორიულ პრობლემატიკას. ჟანრობრივად „მკვდარ კაცს“ სხვადასხვაგვარად განსაზღვრავენ: მასზე საუბრობენ არა მხოლოდ როგორც დეკონსტრუირებულ ვესტერნზე, არამედ, როგორც ფილოსოფიურ იგავზეც, როუდ-მუვიზე, მისტიკურ ფილმზე და ა. შ.. შაბლონთა ელემენტები ფილმში საკუთარ შრეზე იშლება და გადააზრებული სტრუქტურის თამაშში ერთვება. ფილმის ფაბულა

ერთი შეხედვით მარტივია და ზღაპრის მოტივებისგან შედგება. იგი მოგვითხრობს XIX საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედის უკიდურესი ველური დასავლეთის სამრეწველო დასახლებაში სამსახურის საძიებლად წასული ვინმე ახალგაზრდა უილიამ ბლეიკის ისტორიას, რომელიც თავის ქალებით, ჩონჩხებითა და კუბოებით სავსე ბოროტების პირქვე საუფლოში მოხვდება. ამ სიტუაციას, რეჟისორი, მეორე მხრივ, დანტეს ჯოჯოხეთში ჩასვლასთან ადარებს. ეშმაკის მსგავსად, გაბურული ორთქმავლის მემანქანე, სწორედ ამის შესახებ აფრთხილებს გმირს: „მაშინის იქით აღარაფერი აღარ არის, რა გაიძულებს ჯოჯოხეთში ჩასვლას!“

„მკვდარი კაცი“, შეიძლება ითქვას, პოსტმოდერნისტული, ირონიული სამყაროს „მიცვალებულთა წიგნია“, რომელშიც ამერიკული კინოს ტრადიციებშია აღწერილი გარდაცვლილთა სამყაროს ცხოვრების სცენები: ერთგვარი რიტუალური სვლა „დავიწყების მდინარისკენ“, საშინელი სამსჯავრო, საში დემონის დევნა, სულიერი განწმენდისა და ზიარების ეტაპები, ვიდრე გულში დაჭრილი გმირი კანოეთი ოკეანეში არ შეცურავს. ჯონი დეპი ინდიელის კანოეში, კოლტით ხელში, – ეს, უბრალოდ მეტაფორა არ არის; ეს – კონცეპტი-ხატია, რომელიც წარმოგვიდგენს საიქიოსკენ მიმავალი ამერიკელის სიკვდილის შემდგომ მოგზაურობას. ანუ, ესაა ისტორია, რომელიც განაპირობებს ამერიკელის იმქვეყნიურ ცხოვრებას. ჯ. ჯარმუშისთვის ეს სივრცე, ანუ „ველური დასავლეთი, ერთდროულად კონფლიქტურიცაა და აბსურდულიც. სწორედ აქ გათამაშებულ ისტორიაზე მოწმდება, როგორც უკვე ვთქვით, ამერიკული ღირებულებები, „ბედნიერი დასასრული“, რაც მიუთითებს რეჟისორის ირონიაზე საერთოდ ვესტერნისადმი. რადგან აღნიშნულ ფილმში „ბედნიერი დასასრული“ ნამდვილი დასასრულია – სიკვდილის სივრცე... თუმცა, ფილმის რეალობა შეიძლება აღვიქვათ სხვა ასპექტებითაც: როგორც იდეებისა და სიმბოლოების სივრცე, სადაც ამქვეყნიურ ცხოვრებაში ჩადენილს მარადიულობა ანიჭებს საზრისს: როგორც ველური დასავლეთის ათვისების რეალობა, ამერიკის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი პერიოდი, ჩამოყალიბების პირველი ნაბიჯები; ან როგორც თანამედროვე ამერიკა, რომელიც აფასებს თავის ისტორიას; ეს არის, აგრეთვე, ორი სხვადასხვა კულტურის ურთიერთმიმართება და მათ შორის სრული გაუგებრობა და ურთიერთ შიში, მათი თანაცხოვრების ირონიული სურათი და რაც მთავარია, ეს არის მონანიება იმ ხალხისა, რომელთაც

თავად შექმნეს და თავადვე დაივიწყეს საკუთარი იდეალები, აბსურდად აქციეს და გააყალბეს საკუთარი კულტურა გააცამტვერეს მისდამი ნდობა.

ფილმის რთულ, პოსტმოდერნისტულ სტრუქტურაში უხვი სტერეოტიპულობით წარმოდგენილი ჟანრის ელემენტები საპირისპირო აღქმასზეა გამიზნული, ვიდრე ვესტერნში. კაფკასეული გაუცხოებული, აბსურდული რეალობის შარში გახვეული ბუღალტერი პატარა მრგვალი სათვალთ, „მოტლანდიური“ ქსოვილისგან შეკერილი თვალმისაცემი „პიჟონური“ კოსტუმით, ჟურნალის კითხვით, პასიანსის გამლითა და, რაც მთავარია, იარაღის გარეშე(!) უცხოდ გამოიყურება ნამდვილი „ველური დასავლეთის“ სამყაროში: თუმცა, მის გარშემო, ჩვეულებრივ, ვესტერნის სივრცეა: მზისგან გარუჯული ადამიანები ტრადიციულად ძველმოდური, უცვლელი სამოსით: შეკვიცილფარფლიანი შლაპებით, დეზებიანი ჩექმებით, ყელზე – პატარა ყელსახვევით, აუცილებლად შეიარაღებულები – თოფებით, დამბაჩებით, დანებით... ყავთ უნაგირით შეკაზმული ერთგული და ჭკვიანი ცხენები, რომლებიც საკუთარ შვილებს ურჩევენიათ (გავიხსენოთ, მისტერ დიკინსონი, სწორედ ბებერი ცხენის დასაბრუნებლად დაადევნებს ბლეიკს მღვერებს და არა შვილის მკვლელობისთვის შურის საძიებლად.)

ჟანრული პირობითობათა თუ კონცეპტთა დიალოგი მათი შერწყმა, ურთიერთმიმართება, მასშტაბურად აფართოებს სახეთა საზრისის საზღვრებს, წარმოქმნის ფილმის ციტატებითა და ალუზიებით დაქსელებილ, მრავალაზროვანი სიმბოლოებით დატვირთულ პიპერეალობას. ამ ფილმში ჟანრი, როგორც მოთამაშე სტრუქტურა, თვითონ ხდება ახალი ჭეშმარიტება და წარმოადგენს ფილმის შინაარსს, დაპირისპირებულს საკუთარ არსთან. უპირველეს ყოვლისა, ჯიმ ჯარმუშის „მკვლარი კაცი“, როგორც უკვე ვახსენეთ, არ არის „ჰეფი ენდით“ დამშვენებული გამარჯვებულის ისტორია, არამედ, პირიქით, გმირის – უილიამ ბლეიკის სამშვიდობოზე გაღწევა – სიკვდილის საუფლოში შესვლა, „დავიწყების მდინარეში“, – ლეტაში შესწრებაა: ვისაც არაფერი ახსოვს, ცხადია მიცვალებულია. ამ ფილმით ჯიმ ჯარმუში ერთვება საერთო მსჯელობაში სიკვდილზე.

ფილმის გამოსვლამდე ორი წლით ადრე, ინგლისურ ენაზე ითარგმნა ჟაკ დერიდას ცნობილი „აპორია“ (1993), რომლის სახელწოდება პირველ ფრანგულ გამოცემაში ჟღერდა როგორც: „აპორია – სიკვდილი – ერთმანეთის მოლოდინი ჭეშმარიტების

ზღურბლთან“.<sup>1</sup> არავის შეუძლია მოკვდეს ჩემთვის, ჩემს მაგივრად, ეს მე ვარ ვინც კვდება, მხოლოდ ამ სიტუაციაში ვრჩები ჩემს თავთან პირისპირ, სამყარო მიდის, და მე ვიღებ საკუთარ თავს“, – წერს დერიდა. თითქოს, ამ სიტყვების პერიფრაზაა ფილმის შესავალ ნაწილშიც, როდესაც გამურული მემანქანე (შესაძლოა დემონი) არსობრივად განუმარტავს გმირს ცხოვრების არსს: „გვიან საღამოს შენ წვეხარ ნავში და იყურები ზემოთ. თავში კი წყალი ხმაურობს, ზუსტად ისე, როგორც ბორტს მიღმა. და შენ ფიქრობ: ეს როგორ? ნაპირები მოძრაობენ, ხომალდი, კი, გაჩერებულია? ჩვენ ოცნებებში ვატარებთ მთელ ცხოვრებას, თითქოს სიზმარში ვართ. ჩვენ ვერ ვგრძნობთ დროის დინებას. გვეონია, რომ სულ არ ვიცვლებით. მაგრამ როდესაც უკან ვინებებით, ვხვდებით, თუ როგორ სწრაფად მიქრის დრო. და ჩვენ ვერ გაგვიგია: რატომღა დრო მოძრაობაში, ხოლო ჩვენ არ შევცვლილვართ?“. შეიცვალა, თუ არ შეიცვალა სამყარო წლების მანძილზე, ჯარმუში პირდაპირ არ პასუხობს. იგი წარმოადგენს დროს, რომელიც უკვე აღარ არსებობს, დრო, რომელიც მკვლარია, ხოლო სამყაროდან წასვლა არასწორად აღქმული რეალობის, შეუსრულებელი მიზნებისა და დანაშაულის გამოსწორების შანსს აღარ გვიტოვებს. სიკვდილის თემა მთლიანად გამსჭვალავს ფილმს და სრულიად სხვადასხვა კონტექსტებით ავსებს. მასში მრავალნაირი სიკვდილის სახე და შინაარსი ეხლართება ერთმანეთს. ნატურალისტური, მისტიკური, ფილოსოფიური, მითოლოგიური, პოეტური, სიმულაკრული, სიმბოლური და ა. შ. ფილმის სახელწოდება – „მკვლარი კაცი“ პირდაპირ ასოციაციას ქმნის მიშელ ფუკოსეულ „სუბიექტის სიკვდილთან“.<sup>2</sup> უილიამ ბლეიკი, როგორც სუბიექტი, ორად მყოფი პიროვნება დამაკავშირებელი რგოლია რეალურსა და სიმულაკრულს შორის, ან შეიძლება ითქვას, მითოლოგიზირებულ ინტერტექსტსა და „ნამდვილ“ ისტორიულ რეალობაში მოხვედრილ პერსონაჟს შორის. ძნელია გაარკვიო, რომელია ნამდვილი და რომელი, – „ცარიელი ნიშანი“. გარდა ამისა, როგორ მოხდა, რომ უცხო ტომის ინდიელმა იცის უილიამ ბლეიკის ლექსები ზეპირად, ხოლო, უილიამ ბლეიკმა ისიც კი არ იცის, რომ ლექსებს წერდა! ეს უკვე როლან ბარტის „ავტორის სიკვდილის“<sup>3</sup> ალუზიაა. სწორედ მკითხველი, სახელად არავინ, ანიჭებს ბლეიკს პოეტის სტატუსს. ირონიული და ღიმილისმომგვრელია სცენა, როდესაც ინდიელი დაბნეულ ბლეიკს არწმუნებს: „შენ ძალიან კარგი პოეტი ხარ, ვერ გამოგია, როგორ არ

გახსოვს შენი ლექსები!“. თუმცა, სწორედ ამის შედეგად, ლოგიკურად უსვამს დიაგნოზს: შენ მკვდარი ხარ.

პარადოქსულად აგებული თხრობა – ყოფნა არ ყოფნის დიფერანსული თამაში, – ჟანრის დეკონსტრუქციის კიდევ ერთი საბაბი და საშუალება ხდება. ინდიელი არა მხოლოდ ბლეიკის პოეზიის თავყანისმცემელია, იგი თანამგზავრიცაა და მეგზურიც, თუმცა, მისი პიროვნულობა წაშლილია, იგი „არავინ“ არის. რას ნიშნავს იყო არავინ? – მარტოსულობას უკიდევანო სივრცეებში საკუთარ წინაპართა მიწაზე. როდესაც ინდიელი „არავინ“ საუბრობს თითქმის მკვდარ ენაზე, რომლისაც სულ რამდენიმე ადამიანს გაეგება დედამიწაზე და ისინი ამ ენაზე სიტყვების წარმოთქმის მომენტს არ ესწრებიან, – ეს შესაძლოა ნიშნავდეს აბსურდს, არაფერს, „ცარიელ ნიშანს“, ან რეალობას, რომელმაც დაკარგა საკუთარი ნამდვილი შინაარსი. რეალობა, რომელიც მოკვდა და აღარ არსებობს. ნიშანდობლივია, რომ ინდიელის მეორე სახელია: „ხმამაღლა მოლაპარაკე, რომელიც არაფერს ამბობს“. ეს სახელი საკუთარ ტომში შეარქვეს, ანუ, ისინიც გაუცხოვდნენ, ნდობა დაკარგეს თეთრკანიანებთან დაახლოებული ნათესავის მიმართ. ბლეიკს, თავისი ერთადერთი თანამგზავრის, ინდიელის არ ესმის – არც მისი უიშვიათესი ენის გაეგება რამე და არც საკუთარი ლექსების, ანუ თავისი კულტურის. მას მთლიანად აქვს გაწყვეტილი კავშირი თავის წარსულ დროსთან, ნამდვილი უილიამ ბლეიკის<sup>4</sup> რეალობასთან, რომელიც XIX საუკუნის დასაწყისში გარდაიცვალა. ამიტომ საკუთარი აწმყო, მისთვის, საშინელ ფანტასმაგორიად ქცეულა. მნიშვნელობა არ აქვს, ფილმის გმირი ნამდვილად პოეტია თუ არა, რადგან ინდიელი მათ მაინც ვერ ასხვავებს. მთავარია, რომ მას სჯერა ბლეიკის პოეზიის და ვერ გაუგია, ამ სიტყვების დამწერი მისი მტერი როგორ შეიძლება იყოს.

ჯიმ ჯარმუში გულისტკივილით ინანიებს საკუთარ ისტორიას, უნდობლობას და ბოროტებას, რომელიც მის თანამომძმებსა და ინდიელებს შორის საშინელი, აბსურდული და გამანადგურებელი რეალობის სახით გაჩნდა, გაპარტახებულ სივრცეებს, ინდიელთა გადამწვარ კარვებს, ბიზონების სამარცხვინო გაჟღერების ფაქტს,<sup>5</sup> ცხოველთა ძვლების დახვავებულ მთებს, რომელზეც პირდაპირ იყო დამოკიდებული ინდიელთა სიცოცხლე. ამ თემას რეჟისორი ფილმის შესავალ ნაწილში, მატარებლის ეპიზოდშივე ატარებს, როგორც ძირითადად და არსებითს.

პოეტ უილიამ ბლეიკის სახელთან ერთად, ფილმში ინტერტექსტის სახით შემოდის მისი პოეტური სამყარო, რომანტიკულად არაჩვეულებრივი და მიაბიჭურად გულწრფელი. ეს სამყარო ფილმში თან არსებობს, თან არ არსებობს. ერთი მხრივ, ამ რეალობამ უკვე წარსულის სახით ჩაიარა, ხოლო ახალი, მიმსგავსებული, არაცოცხალი და სიმულაკრულია. როგორც ფილმის გმირი, – დაცარიელებული სუბიექტი უილიამ ბლეიკი, განსხვავდება ოდესღაც რეალურად არსებულისგან, ისე მათი სივრცეებიც, როგორც „დაცარიელებული ნიშანი“, ხდება რომანტიკოსი პოეტის პოეტური სამყაროს დეკონსტრუქციის საბაბი. თუმცა, ირონიისა და სარკაზმის მიუხედავად, შეიძლება ითქვას, რომ „მკვდარი კაცი“ უპირველეს ყოვლისა, პოეტური ქმნილებაა. მისი ერთგვარი ალოგიკა არ არის შემთხვევითი, ნაძალადევი, თვითმიზნური და გამომდინარეობს სწორედ პოეზიის ლოგიკიდან, რომელიც აბათილებს თხრობის პროცესში სახეთა შორის წარმოქმნილ წინააღმდეგობრიობას. პოეტური ინტონაციით გაჯერებული თითოეული კადრი აღიქმება როგორც ლექსის ფრაზა, შექმნილი განწყობილებით დატვირთული, რომლებიც „ჩაბნელებით“ და მუსიკალური ბეგრებითაა გამოყოფილი ერთიმეორისგან. ხოლო თვითოეული ამგვარი შავი პაუზა აღიქმება როგორც დასასრული, როგორც სიკვდილი. შეიძლება ითქვას, რომ „მკვდარი კაცი“ სიკვდილის პოემაა, სწორედ ამიტომ არის მასში, პირველსაფუძვლად განფენილი რომანტიზმის მსოფლმხედველობა, თუნდაც, ახლებურად დეკონსტრუირებულ-გადახაზული და ხელახლად დაფუძნებული.

რომანტიკოსი უილიამ ბლეიკის სახელით, მისი პოეტური სამყაროთი, სახეებითა და კონცეპტებით ოპერირება, ფილმში შეცვლილ ღირებულებებთან და ნამდვილ ფაქტებთან ფარდობითობაში, თვისობრივად გარდაიქმნებიან, აშკარავდებიან და ნაღვლიანად ბათილდებიან. მაგალითად, შევადაროთ ქალწულ ტელის სახე და მისი ყვავილები, რომელზეც პოეტი ბლეიკი საუბრობს „ტელის წიგნში“, როგორც სიცოცხლის მშვენიერებაზე, თუმცა, წამიერზე და წარმავალზე. მისი მარტოსული ტელი, სარკის ანარეკლივით მსუბუქი და ფაქიზი“, „ბავშვის სიზმარივით უმანკო“ და „ალიონზე შემთხვევით ანთებული ღრუბლის მსგავსი, რომელიც უკვალოდ იფანტება“, ვინც სუნთქავს მთის იალაღების ყვავილთა სურნელით და ნაღვლიანად აკვირდება ცოცხალი სამყაროს ეფემერულ სურათებს, – მოსთქვამს და პასუხს ეძებს: რისთვის არსებობს, შიშობს, რომ მხოლოდ იმიტომ,

რომ მატლები საკვებად იქცეს. იგი ეკითხება სწრაფმდინარე წყალს, ღრუბელს, რომელიც არ წუხს, რომ ქრება, საფლავის ჭიას, გათომილ უსუსურ ბავშვს და როდესაც პასუხს ვერ იღებს, თავად ჩადის ქვესკნელში. თუმცა, ნანახი იმდენად შემადრწუნებელია, რომ საკუთარი საფლავიდანაც კი გულგახეთქილი გამორბის. უილიამ ბლეიკის ასეთი „ტელი“ ფილოსოფიურ-პოეტურ სამყაროსთან ერთად, ატარებს რომანტიზმის სინორჩეს, გულუბრყვილობას, მგრძობიარობას, რაც ჯიმ ჯარმუშის ერთგვარი ნოსტალგიური ირონიის საბაბი ხდება.

ჯარმუშის ტელის „ცოცხალი“ რეალობა კიდევ უფრო მკვდარი და პირქუშია, ვიდრე ბლეიკის საფლავებისა, რომელმაც მისი უმანკო ასული დააფრთხო. მშვენიერი ტელის ატრიბუტიკა აქაც ყვავილებია, თუმცა, ამჯერად, მათ ქალაქის სუნი ასდით, რადგან ღარიბი ქალიშვილი, ვარდებს სწორედ ნახმარი, გადაგებული ქალაქისგან აკეთებს. სუნამოც არ აქვს, რომ მათ ფურცლებს დააკუროს. გარდა ამისა, ცოცხალი ყვავილი მას, სავარაუდოდ, არც არასდროს უნახავს. იგი უკიდურესი დასავლეთის დასახლების, მაშინის ბინძური ქუჩების მკვიდრია, უხეში, სულმდაბალი, გადაგვარებული ადამიანებით გარშემორტყმული. ეს ტელი, თავისი პოეტური ორეულის მსგავსად, ღრუბლებში არ დაფრინავს. მას, ფილმის გმირი ტლაპოდან წამოყენებისას გაიცნობს, მისი ქალაქის ყვავილებიც ტალახშია ამოსვრილი. რეჟისორის ალუზია ცინიზმით არის გაჟღერებული. რომანტიკოსი მწერლის ამაღლებული, თუმცა, მიაბიტური სამყარო და ფილმის დაცემული ტელის რეალური ცხოვრება შეუთავსებელ, ურთიერთგამომრიცხავ ღირებულებებთან უკიდურესობებს ქმნიან. ჯარმუშის ტელი ბლეიკის გაცოცხლებული ტელისგან განსხვავებით, კვდება. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ უ. ბლეიკისთვის სახელი ტელი შემთხვევითი არ არის, იგი თავისთავში ატარებს ბერძნ. სიტყვა telos-ის სემანტიკას, რაც დასასრულს ნიშნავს. ჯარმუშთან კი ტელი ალუზიაა „Tell Quel –ისა“, ანუ გამოთქმის, „ისეთი, როგორიცაა“, სიმბოლური მნიშვნელობის გარდა, მხედველობაშია ჟურნალი „Tell Quel“, რომელშიც მოღვაწეობდნენ ფრანგი სტრუქტურალისტები, მათ შორის, რ. ბარტი, ჟ. დერიდა, მ. ფუკო და სხვები.

ფილმის მსვლელობის განმავლობაში, დრო და დრო ჩნდება ეჭვი, რომ სასიკვდილოდ გულში დაჭრილი გმირი მოკვდა, თუმცა, იგი ფილმის ბოლომდე მაინც განაგრძობს გზას „დასავლეთისკენ“ და ოკენეშიც შეცურავს. ინდიელ „არავინს“ კი ბლეიკის მღვერები

სწორედ ამ მომენტში ესვრიან და კლავენ. ამ არაჩვეულებრივი ვესტერნის ისტორია ამით სრულდება. ამ დროს კი მაყურებელს შეიძლება ისევ გაახსენდეს ფილმის დასაწყისში ანრი მიშოს ეპიგრაფი: „ჯობს არ იმოგზაუროთ მკვდართან ერთად“.

1. შენიშვნა: შემდეგ გამოცემებში აღნიშნული ქვესათაური ამოღებულია;
2. შენიშვნა: „სუბიექტის სიკვდილი“ - მ. ფუკოსეული მეთოდოლოგიური პოზიციის, განიხილავს სოციო-კულტურულ სივრცეს, როგორც ჰიპერტექსტს და დეკარტიული სუბიექტის, როგორც საკუთარი ეპოქის პროდუქტის „სიკვდილს“;
3. როლან ბარტი, „ავტორის სიკვდილი“, მ., 1968;
4. William Blake (1757 — 1827);
5. 1800 წლიდან 1900-მდე 30-40 მილიონიდან დარჩა ათაზე ნაკლები ამერიკელი გენერალი ფილლიპ შერიდანი წერდა: „ბიზონებზე მონადირეებმა უკანასკნელ ორ წელიწადში უფრო მეტი გააკეთეს ინდიელების მწვავე პრობლემის გადასაწყვეტად, ვიდრე მთელმა რეგულარულმა არმიამ უკანასკნელი 30 წლის მანძილზე. ისინი ანადგურებენ ინდიელების მატერიალურ ბაზას. გაუეზავნეთ მათ ტყვია-წამალი და მიეცით საშუალება დახოცონ, გაატყონ და გაყიდონ, ვიდრე მთლიანად არ გაანადგურებენ ბიზონებს“. შერიდანი აშშ კონგრესზე ითხოვდა სპეციალური მედლის დაწესებას მონადირეთათვის, ხაზს უსვამდა, რა ბიზონების განადგურების მნიშვნელობას“. იხ.: Моруэ Ф. Конец бизоньей тропы. Вокруг света, № 7 (2574), июль 1988..

## სერჯიო ლეონე და ამერიკული მემორანი

ცნობილი ამერიკელი მსახიობი ჰენრი ფონდა ავტობიოგრაფიულ წიგნში „ჩემი ცხოვრება“ წერდა: „ფილმში „ერთხელ დასავლეთში“ მე ვთამაშობდი ყველაზე უარყოფით გმირს, რომელიც კი თქვენ ოდესმე ეკრანზე გინახავთ. სცენარი არ მომეწონა და უარი განვაცხადე... ერთხელ ლანჩის დროს, ჩემს მეგობრებს ვუთხარი, რომ ვილაც იტალიელს ჩემი გადაღება სურდა.

- ვის? – შეშვითხნენ მეგობრები.
- ვილაც სერჯიოს.
- სერჯიო ლეონეს?

მე დავუდასტურე და ისინი ლამის სკამებიდან გადმოვარდნენ... აღმოჩნდა, რომ ქლინთ ისთუდისთვის, მამამისის გარდა, არავის იმდენი არ გაუკეთებია, რამდენიც სერჯიო ლეონეს<sup>1</sup>.

ამ საუბარს ადგილი ჰქონდა დაახლოებით 1967 წელს. იქამდე რამდენიმე წლით ადრე კი ყველასთვის უცნობი იტალიელი რეჟისორი სერჯიო ლეონე არწმუნებდა პროდიუსერებს, მიეცათ მისთვის ფული ვესთერნის გადასაღებად...

ვეროპელები კინემატოგრაფის გაჩენის პირველივე დღეებიდანვე ჭაპანწყვეტით ცდილობენ შეექმნათ ვესთერნის ზუსტი ასლი, რის უშედეგობასა და უსუსურობაში ადვილად გვარწმუნებდნენ გერმანულ-რუმინულ-იუგოსლავიური ვესთერნები გოიკო მიტიჩებიტა, ჩინგაჩგუკებიტა და ვინეტუებიტა.

სულ სხვა სურათი დაიხატა იტალიაში, როცა 1964 წლიდან მოყოლებული ქვეყნის ეკრანებზე გამოჩნდა სერჯიო ლეონეს *სპაგეტი ვესთერნები*. ეს ტერმინი პირველად ხმარებაში შემოიტანა იაპონელმა კრიტიკოსმა და ის ასე ჟღერდა – *მაკარონი ვესთერნი*.<sup>2</sup> გამოსვლისთანავე სერჯიო ლეონეს ფილმებმა სერიოზული კონკურენცია გაუწიეს ამ ჟანრის ამერიკულ პროდუქციას და იტალიური ვესთერნების საფირმო ნიშნად სწორედ სერჯიო ლეონეს ფილმები იქცა. სერჯიო ლეონემ ვესთერნების გადაღება მოწიფულ ასაკში დაიწყო, თუმცა იგი კინოში დიდი ხანი მოღვაწეობდა და 50-მდე იტალიური და ამერიკული ფილმის შექმნაში ჰქონდა მონაწილეობა მიღებული, მათ შორისაა ცნობილი „ბენ ჰური“. 60-

იანი წლების დასაწყისში იტალიური კინო კრიზისს განიცდიდა, მაშინ შესთავაზა ლეონემ რამდენიმე კინოკომპანიას მიემართათ ხრიკისათვის – გაეკეთებინათ არა მარტო ვესთერნის ასლი, არამედ გაესაღებინათ ფილმი ამერიკულად. სულ მალე გამოჩნდა ფილმი „ერთი მუჭა დოლარი“, რომლის სიუჟეტი ნასესხები იყო აკორა კუროსავას სამურაული ფილმიდან „იოჯიმბო“ - „მცველი“, მაგრამ რეჟისორს დაავიწყდა საავტორო უფლებათა შესყიდვა კუროსავასაგან, რაც შემდგომში დავის საგნად იქცა. თავიდან ლეონე თითქოს არაფერს იმჩნევდა, მიუხედავად იმისა რომ კუროსავამ იგი პლაგიატში დაადანაშაულა, თანაც მართებულად. ლეონე მოეთათბირა იურისტებს და კუროსავას იქით დასდო ბრალი – ვითომდა მან ისესხა სიუჟეტი კარლო გოლდონის პიესებიდან („ორი ბატონის მსახური“, არლეკინოს თემა). ბოლოს და ბოლოს კუროსავა და ლეონეს მხარეები შეთანხმდნენ: ფილმის დისტრიბუცია იაპონიაში, ტაივანზე და სამხრეთ კორეაში ეძლეოდა იაპონურ მხარეს, ასევე მსოფლიო გაქირავებიდან შემოსავლის 15 პროცენტი. კუროსავამ ამ საქმიდან ბევრად უფრო მეტი ფული იშოვა, ვიდრე ერთად აღებულმა ყველა მისმა ფილმმა. ყველაზე საინტერესო კი ის არის, რომ როგორც ამბობენ, ორივე ფილმიდან რაღაც პროცენტი კარლო გოლდონის შთამომავლებსაც ერგოთ.<sup>3</sup> ზოგიერთმა ამერიკელმა კრიტიკოსმა იოჯიმბო შედეგად აღიარა, ხოლო ლეონეს ფილმს კი პოპ ვესთერნი შეარქვა.<sup>4</sup>

ფილმის ტიტრებში არც ერთი იტალიური გვარი არ იყო, თვითონ რეჟისორი ბობ რობერტსონის ფსევდონიმის ქვეშ დაიმალა, ფილმის კომპოზიტორი, ლეონეს კლასელი ენო მორიკონე კი დენ სავიო გახდა. უდავოა, რომ მის ემოციონალურად დაჭირხნულ და გულშიჩამწვდომ მუსიკას ფილმის წარმატება ბევრად უნდა უმაღლოდეს. ფილმის ბიუჯეტი სულ 200 ათასს დოლარს შეადგენდა და ამიტომ მთავარ როლებზე მიწვეულნი იყვნენ ნაკლებად ცნობილი მსახიობები – მომავალი სუპერვარსკვლავი ამერიკელი ქლინთ ისთუდი და იტალიელი ჯან მარია ვოლონტი.

ფილმმა გამოსვლისთანავე დიდი აღიარება და დიდი შემოსავალი მოიპოვა და ლეონემ მაშინვე გადაინაცვლა იტალიური კინოს ელიტაში. „ერთი მუჭა დოლარს“ მოჰყვა „რამოდენიმე დოლარით მეტი“ და „კარგი, ცუდი და ბოროტი“. ამ ფილმებს დოლარის ტრილოგია შეარქვეს.



ლეონეს ვესთერნებში თითქოს ახალი არაფერი მომხდარა. მოქმედება ისევ „ველური“ დასავლეთის ტიპურ პატარა ქალაქებში ხდებოდა, მთავარი პერსონაჟებიც შესატყვისად ჩაცმულ-დახურულნი იყვნენ, მაგრამ კლიშეულ ტრადიციულ გარემოში მყოფი გმირების მოქმედება ცდებოდა ვესთერნის დაკანონებულ ჩარჩოებს. ლეონეს მიერ ნაჩვენები დასავლეთი არ იყო ის დასავლეთი, რომელზეც გაიზარდა ამერიკელთა რამდენიმე თაობა – ეს იყო ზედმეტად სასტიკი სამყარო, ერთდროულად რეალური და სიურეალისტური თავისი გაბოლილი სალონებით, ჭუჭყიანი ქუჩებითა და არც თუ ისე სიმპათიური მცხოვრებლებით. აღსანიშნავია, რომ ტრილოგიის მეორე ნაწილში ჯან მარია ვოლონტეს მიერ განსახიერებული ინდიო კინოს ისტორიაში პირველი უარყოფითი გმირი იყო, რომელიც მარიხუანას ეწეოდა. კლასიკური ვესთერნის გმირებისაგან განსხვავებით ლეონეს გმირებს ზშირად გაუგებარ მიზეზთა გამო გაწყვეტილი აქვთ კავშირი საზოგადოებასთან და თუ ვინმესთან კონტაქტში შედიან ისიც მხოლოდ ანგარებით და თავისი პირადი საქმის სასარგებლოდ. სერჯიო ლეონემ უგულვებელყო ვესთერნის ძირითადი კანონი, როცა მთავარი გმირი აუცილებლად სიმართლისათვის თავგამოდებული მებრძოლია და ის აუცილებლად იმარჯვებს. კუროსავას „მცველში“ და შესაბამისად ლეონეს რიმიქში ტრადიციული ვესთერნისაგან განსხვავებით დადებითი გმირი არ არსებობს, იქ მხოლოდ ანტიგმირები მოქმედებენ. ნორმალური გმირები ეს მხოლოდ მსხვერპლია მაგალითად მოტაცებული ქალის სახით.

გრძელი პლანები, ავის მომასწავებელი ლანდშაფტები და იმ დროისათვის მოულოდნელი ძალადობა ლეონეს სავიზიტო ბარათად იქცა და შემდგომში მეტ-ნაკლები წარმატებით ტირაჟირებულ იქნა მთელ მსოფლიოში. სერჯიო ლეონემ თავის ფილმებში ერთი ორად გაზარდა მკვლელობათა რიცხვი, მკვლელობა იქ საშუალოდ ყოველ ათ წუთში ხდებოდა. საქმე იმაში გახლავთ, რომ ლეონე არ იყო დამოკიდებული არანაირ აკრძალვებზე. ეს ყველასათვის უცნობი იტალიელი აკეთებდა იმას, რასაც ბევრ ამერიკელ რეჟისორს, ჰეისის კოდექსის ანუ ცენზურული შეზღუდვების გამო, ეშინოდა გაეკეთებინა ვესთერნში. ლეონემ დაამკვიდრა პერსონაჟების ძალზე მსხვილი ხედები. ეს არ იყო ტრადიციული მსხვილი ხედი, რომელიც რაიმე რეაქციას გადმოსცემდა, არამედ ეს იყო სერია პორტრეტებისა: ანდალუზიელი ბომბების სახეები, ნაიარეგსახიანი იტალიელი მსახიობები,

რომლებიც თითქმის არ გამოხატავდნენ ემოციებს, მაგრამ ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ აუდიტორიაზე. მას აგრეთვე უყვარდა თვალების მსხვილი ხედი, რითაც იგი ცდილობდა აეხსნა პერსონაჟის საიდუმლოება. ეს მსხვილი ხედები უფრო ეიზენშტეინის გავლენა იყო (სახეები, როგორც ტიპაჟები), ვიდრე ჰოლივუდისა. ისთვული ამბობდა: „ლეონეს ისევე როგორც ფელინის და სხვა იტალიელ რეჟისორებს სჯეროდა, რომ ადამიანის სახე ნიშნავს ყველაფერს. ბევრ შემთხვევაში სჯობს გყავდეს პერსონაჟი, რომელსაც მეტყველი სახე აქვს, ვიდრე კარგი მსახიობი.“<sup>6</sup> თვალებით მანიპულირება განსაკუთრებით შთამბეჭდავია „კარგი, ცუდი, ბოროტის“ ფინალურ ლუელში: ტუკოს ვირთხის თვალები აქვს, მოუსვენარი და ამავე დროს ფრთხილი. ბლონდის, საკუთარ ძალებში დარწმუნებული, გაწონასწორებული ადამიანის, სენტენცას ცივი და ეჭვიანი თვალები აქვს.

ამერიკელმა კრიტიკოსებმა მაშინათვე გაილაშქრეს ლეონეს წინააღმდეგ იმ საფუძველზე რომ თითქოს, მისი ვესთერნები სიმართლეს არ შეესატყვისება, რომ ეს ყალბია, მართლაც ამერიკელი ვესთერნი საზრდოობდა ნამდვილი ისტორიებით, ხალხური ფოლკლორითა და ადამიანური მეხსიერებით, რომელიც შემდეგ მითად გარდაიქმნა. იტალიაში, სადაც არ იყო ველური დასავლეთი, არ იყვნენ ქაუბოები და ინდიელები, სპაგეტი-ვესთერნები წარმოიშვა ამ ჰოლივუდური მითისგან, რომელიც თვითონვე ლეგენდებს ეყრდნობა. მაგრამ აღმოჩნდა რომ იტალიელმა სერჯიო ლეონემ უფრო მეტი იცოდა ველური დასავლეთის, ვესთერნისა და საერთოდ, ამერიკის ისტორიის შესახებ, ვიდრე ბევრმა მისმა ამერიკელმა კოლეგამ. „რეალური დასავლეთი, – ამბობდა რეჟისორი, – იყო ძალადობის, შიშისა და ველური ინსტიტუტების სამყარო... თუ ვინმე ცდილობდა ყოფილიყო კეთილშობილი, რისიც მე არ მჯერა, იგი მაშინვე სასაფლაოზე ამოჰყვოდა თავს იქამდე, სანამ რაიმე გმირულ საქციელს ჩაიდენდა.“<sup>6</sup>

დოლარების ე. წ. ტრილოგიამ გამოიწვია ნამდვილი ბუმი ასეთი ტიპის ფილმებზე მთელს მსოფლიოში: 1965 წლიდან 1975 წლამდე ევროპაში გადაიღეს დაახლოებით 600 ვესთერნი. უმეტესწილად ეს იყო ნიჰილისტური და სისხლიანი ფილმები. თუ კუროსავას „მცველმა“ დასაბამი დაუდო სისხლიან სცენებს სამურაულ ფილმებში, სერჯიო ლეონეს ფილმებმა მოამზადეს საფუძველი, რათა ამერიკულ კინოეკრანებზე სულ სხვაგვარი – სისხლითა და ძალადობით ფილმები

გამოჩენილიყო, განსაკუთრებით ეს ეხება ცნობილი ამერიკელი რეჟისორის სემ ფექინფას, იგივე „სისხლიანი სემის“ ვესთერნებს.

მსახიობი ჩარლტონ ჰესტონი ამბობდა: „ლეონეს ფილმები კარგია, მაგრამ არა მგონია ქლინთ ისთუდისა და სხვა იმ ბიჭების გარეშე რაიმე კარგი გამოსულიყო (იმ ბიჭებში კი იგულისხმება ამერიკელები: ლი ვან ქლიფი, ჯეისონ რობარდსი, ჩარლზ ბრონსონი, ვუდი სტროუდი, ილაი უოლაქი, ჰენრი ფონდა და ამაში არის ჭეშმარიტების მარცვალი). მაგრამ ჰესტონმა რომელმაც სემ ფექინფას „მაიორ დანდიში“ ითამაშა, ასევე აღნიშნა რომ ლეონემ შექმნა ის კლიმატი, რომელმაც შესაძლებელი გახდა 60-იან წლებში რეჟისორ სემ ფექინფას ფილმები გამოჩენილიყო.<sup>7</sup> საინტერესოა, რომ როდესაც ფექინფა იღებდა თავის შედევრს „ველურ ბანდას“ პროდიუსერმა მას სთხოვა გაეთვალისწინებინა ცენზორების მოთხოვნები, რათა ეკრანზე ყოფილიყო ნაკლები სისხლისღვრა და ძალადობა. მან შესთავაზა იმ პერიოდის ფილმების ნახვა და პირველ რიგში სერჯიო ლეონეს დოლარის ტრილოგია. მომავალში უკვე სემ ფექინფას ფილმებმა, მისმა განუმეორებელმა სტილისტიკამ უბიძგა, რათა გახსნილიყო „სისხლიანი კარიბჭე“, რომლიდანაც სისხლდენა დღემდე არ შეჩერებულა“.<sup>8</sup>

მოგვიანებით ერთი კრიტიკოსი აღნიშნავდა, რომ ლეონეს ფილმები, — ეს არის ყველა აქამდე გაკეთებული ვესთერნის ანთოლოგია დამატებებითა და შესწორებებით. ტრილოგიის მესამე ნაწილის გმირის, ტუკო ბენედიქტო პასიფიქო ხუან მარია რამირესის მსგავსად, სხვადასხვა რეკოლვერის ნაწილებიდან რომ ააწყო იდეალური იარაღი, ასევე ლეონემაც თითქმის ყველა ცნობილი ამერიკული ვესთერნიდან ისესხა, ან თუ გნებავთ, მოიპარა ეპიზოდი თუ მოტივი, თავისებურად გადახარშა ის და ახლებური სახით მიაწოდა მაყურებელს. ეს ყველაფერი მოხდა ქვენტინ ტარანტინომდე ბევრად უფრო ადრე და უნდა ითქვას, ბევრად უფრო ნიჭიერად. 60-იანი წლების ბოლოს მილანის კინოფესტივალზე ყოფნისას ლეონე პირველად შეხვდა ვესთერნების განთქმულ რეჟისორს ბად ბეთიქერს, შენიშნა თუ არა ბეთიქერი, ლეონე მისკენ ყვირილით გაემართა: „ბად! ბად! მე შენგან ყველაფერი მოვიპარე!“<sup>9</sup>

1968 წელს ლეონემ შექმნა კრიტიკოსებისა და თავყანისმცემლების მიერ ყველა დროის ყველაზე ცნობილ ვესთერნად შერაცხული „ერთხელ დასავლეთში“. ფილმის დასაწყისში ლეონეს ჩაფიქრებული

ჰქონდა დოლარის ტრილოგიის ყველა მთავარი გმირის მოკვლა ჩარლზ ბრონსონის ხელით, ილაი უოლაქი და ლი ვან კლიფი დათანხმდნენ, მაგრამ ქლინთ ისთუდმა უარი განაცხადა და ამ ჩანაფიქრს განხორციელება არ ეწერა. ფილმს უზარმაზარი წარმატება ჰქონდა, პარიზის ერთ კინოთეატრში ის ოთხი წლის განმავლობაში გადიოდა, მაგრამ ამერიკაში ფილმი ჩავარდა და ამის ერთ-ერთი მიზეზი ის გახლდათ, რომ ამერიკულმა აუდიტორიამ ვერ მიიღო ნაციონალური გმირი ჰენრი ფონდა სასტიკი მკვლელის როლში. მხოლოდ რამოდენიმე წლის შემდეგ იქცა „ერთხელ დასავლეთში“ საკულტო ფილმად, ხოლო სხვადასხვა ქვეყნის რეჟისორებისთვის კი შთაგონების წყაროდ: ცუი ჰარკის „ერთხელ ჩინეთში“, რობერტ როდრიგესის „ერთხელ მექსიკაში“... ლეონეს ფილმის ციტატები მრავალჯერ იქნა გამოყენებული სხვადასხვა ფილმებში, განსაკუთრებით კი შემდეგი გამონათქვამები: „თუ ისვრი, ისროლე, ნუ ლაყბობ!“ ან „მსოფლიოში ორი სხვადასხვა ტიპის ხალხი არსებობს, ჩემო მეგობარო, ვისაც დატენილი იარაღი აქვს და ვინც მიწას თხრის. შენ თხრი!“

სერჯიო ლეონემ თავისი რამოდენიმე ფილმით უმდიდრესი მემკვიდრეობა დატოვა. მისი კინოგმირები ისევე ადვილად საცნობები არიან როგორც ჯანეთ ლი „ფსიქოდან“, ან მარჩელო მასტროიანი და ანიტა ეკბერგი „ტკბილი ცხოვრებიდან“ ან კიდევ თონი ქერტისი და ჯეკ ლემონი ფილმიდან „ჯაზში მხოლოდ ქალიშვილები არიან“, ასეთი რამის შექმნა კი მხოლოდ გენიოსებს შეუძლიათ.

<sup>1</sup>Henry Fonda, My Life (Dutton Adult, 1981) p.328;

<sup>2</sup><http://www.rioleo.org/spaghetti-and-macaroni-westerns.php>;

<sup>3</sup>Christopher Frayling, Sergio Leone Something to Do With Death (Faber & Faber, 2000), pp.148-149;

<sup>4</sup>Minty Clinch, Clint Eastwood a Biography (Hodder&Stoughton, 1994), p. 50;

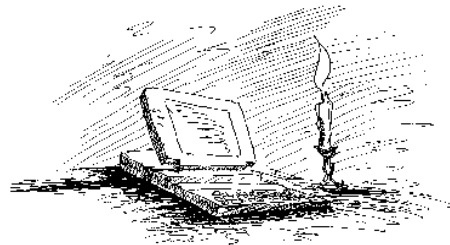
<sup>5</sup>Christopher Frayling, Sergio Leone Something to Do With Death (Faber & Faber, 2000), p.127;

<sup>6</sup>Ibid, p.306;

<sup>7</sup>Ibid, p.75;

<sup>8</sup>Stephen Prince, Savage Cinema Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies (University of Texas Press, 1998), p.229;

<sup>9</sup>Christopher Frayling, Sergio Leone Something to Do With Death (Faber & Faber, 2000), p.328.



## ტელევიზიის ახლო ნათესავები

ტელევიზია, ეს სიტყვა ალბათ ყველაზე ხშირად გვხვდება სალაპარაკო მეტყველებაში. ძნელია, თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებაში ისეთი დღის გამოყოფა, როდესაც მან ერთხელ მაინც არ ახსენა სიტყვა ტელევიზია, ან ტელევიზორი. ამ მართკუთხა ფორმის აპარატმა ყოველი ჩვენგანის ცხოვრებაში განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა და, ვფიქრობ, სამუდამოდაც. რამ განაპირობა ადამიანების ასეთი სიყვარული და „ერთგულება“ ტელევიზორის მიმართ?

მარტივი განმარტებით, ტელევიზია არის მასობრივი კომუნიკაციის საშუალება, მედიის ერთ-ერთი ნაწილი, ინფორმაციის გადაცემისა და მიღების საშუალება, სადაც ძირითადად მოღვაწეობენ ჟურნალისტები და საზოგადოების ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენებს სხვადასხვა გადაცემისა თუ პროგრამის საშუალებით, აუდიო, ვიზუალური ტექნიკის გამოყენებით აწვდიან მაყურებელს. მაგრამ ტელევიზია მხოლოდ ეს არ არის. ინფორმაცია მოსახლეობას მედიის სხვა საშუალებებითაც მიეწოდება: პრესა, რადიო, ინტერნეტი. ტელევიზია ადამიანებისთვის ცხოვრების მასწავლებლად, მათი ცხოვრების თანამგზავრად იქცა. ტელევიზორის წინ ადამიანები ტირიან, იცინიან, განიცდიან, ერთობიან, სწავლობენ. ტელევიზორს ადამიანები ესაუბრებიან, ეჩხუბებიან. ტელევიზორში გამოჩენილი ადამიანები უყვარდებით, თაყვანს სცემენ ან პირიქით. სახლიდან გაუსვლელად ადამიანები იგებენ რა ხდება მის ქვეყანაშიც და მთელს მსოფლიოშიც, უფრო მეტიც, მთელს დედამიწაზე და კოსმოსშიც კი.

ტელევიზორმა ადამიანებს შეუმსუბუქა ყველაზე ღიდი სენი – მარტოობა და ამით გამოწვეული ღებრესია. ეს ის არასრული ჩამონათვალია, რატომაც ადამიანებს უყვართ ტელევიზორი, რატომაც ის იქცა ადამიანების ოჯახების წევრად, თუმცა არის მეორე, მეტად მნიშვნელოვანი ასპექტი, რომელიც ამ ურთიერთკავშირის ნეგატიურ მხარეებს შეეხება - ტელევიზორი იქცა ადამიანთა ცხოვრების ერთგვარ მანიპულატორად. მან ადამიანები დააშორა ერთმანეთს, ლიტერატურას, თეატრს, საგამოფენო და საკონცერტო დარბაზებს. ტელევიზორმა გადააჩვია ისინი ცხოვრების უშუალოდ შეგრძნების უნარს და მიაჩვია სამყაროსთან ვირტუალურ ურთიერთობებს.

ტელევიზორმა მონუსხა და მოაჯადოვა საზოგადოება, დაუმკვიდრა ახალი იდეალები, უარი ათქმევინა საუკუნეებით აღიარებულ ფასეულობებზე. ტელევიზორმა შეაგუა საზოგადოება ძალადობას, სისხლს, მრუშობას, თაღლითობასაც კი. ტელევიზორმა დარაზმა და წარმართა საზოგადოება ომებისკენ, რევოლუციებისკენ და ა. შ. ასე რომ, ტელევიზორი ის ყუთია, რომელშიც ერთად ცხოვრობს კეთილიც და ბოროტიც, ჯანმრთელიც და ავადმყოფიც, მშვენიერიც და მახინჯიც და ჩვენს არჩევანზეა დამოკიდებული, რომელი ძალა იქნება ჩვენი ცხოვრების თანამგზავრი, ჩვენი გაცნობიერებული და გაუაზრებელი არჩევანი.

ტელევიზია კინოს უფროსი შვილია. ისიც მასობრივი აუდიტორიისთვისაა განკუთვნილი, ისიც ეკრანისთვის დამახასიათებელი ენით საუბრობს. ეს არის მოძრავი გამოსახულებების ენა, რომელსაც ერწყმის სიტყვა, მუსიკა, ხმა.

ტელევიზიამ კინოსგან შეიძინა და შემდეგ განავითარა რეალობაში მიმდინარე ამბების ეკრანზე გადატანის ტექნიკური საშუალებებიც. ტელევიზიაც, ისევე, როგორც კინემატოგრაფი, ორგანოზომილებიან ეკრანს იყენებს საკუთარი პროდუქციის დემონსტრირებისთვის. სატელევიზიო ეკრანის არსებობა, ისე, როგორც კინოეკრანისა, შესაძლებლობას აძლევს ამ ტიპის პროდუქციის შემქმნელებს განსაზღვრონ სივრცე, რომლის ჩვენებასაც ისინი აპირებენ.

გამოსახულების ფიქსაციისთვის ანდა გადაცემისთვის ტელევიზიაც, ისევე როგორც კინო, იყენებს კამერას. ერთ შემთხვევაში ეს არის კინოკამერა, მეორე შემთხვევაში კი ტელეკამერა ან ვიდეოკამერა. სატელევიზიო კამერაც და კინოკამერაც გამოსახულების ფიქსაციის პრინციპით, საწყისს ფოტოგრაფიისგან იღებენ. ასე რომ, ტელევიზიის არც თუ შორეული ნათესავი ფოტოგრაფიაცაა. მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემობასაც, რომ კინოსა და ტელევიზიის გამოსახულებებიც, ერთგვარად, გარკვეული სიჩქარით ამოძრავებული ფიქსირებული ფოტოკადრებია. კინემატოგრაფი ფიქსაციისთვის იყენებს კინოფირს, ხოლო ტელევიზია ვიდეოფირს. ამ ორ ფირს შორის არის განსხვავება, მაგრამ მათზე ფიქსაციის პროცესი თავისი არსით ერთმანეთის მსგავსია. ფოტოგრაფიასთან ნათესაობა ტელევიზიას უფრო დაეტყო, ვიდრე კინემატოგრაფს. რადგან ტელევიზია ხშირად იყენებს ე. წ. სტოპ-კადრს, ანუ უმოძრაო, ფიქსირებულ გამოსახულებას, რომელიც ძალიან წააგავს ფოტოსურათს. ამგვარი სატელევიზიო

სურათებით ანუ სტოპ-კადრებით ხშირად არის დატვირთული სხვადასხვა სახის სატელევიზიო გადაცემები და ისინი მათი ავტორების მხატვრულ-შემოქმედებითი ნააზრევის გადმოცემას ემსახურებიან.

კინო განსხვავებულ ჟანრებს მოიცავს, მხატვრულს, დოკუმენტურს, ანიმაციურს და ა. შ., მაგრამ, ნებისმიერი ჟანრი, ბუნებრივია, მხატვრული შემოქმედების კანონებს ემორჩილება, სადაც უმთავრესია არსებული ან ლიტერატორის მიერ შეთხზული რეალობის კინემატოგრაფიული გააზრება, ახალი რეალობის შექმნა. ეს ყოველივე კი, უპირველეს ყოვლისა, მონტაჟის საშუალებით მიიღწევა. დაუმონტაჟებელი, ქრონიკალური კინო ძალიან ახლოს დგას ტელევიზიის საინფორმაციო ჟანრის ნაწარმოებებთან, რადგან ის ყოველგვარი ჩარევის გარეშე აფიქსირებს არსებულ რეალობას. მხატვრულ და დოკუმენტურ კინოში კი მისი ავტორი, რეჟისორი, თავად არჩევს მოვლენათა რიგს, თავად თხზავს ამ მოვლენების საფუძველზე ახალ მხატვრულ ნაწარმოებს, რასაც კინომონტაჟში განსაკუთრებული ადგილი უკავია. მონტაჟი არის ის ტექნიკური და მხატვრულ-შემოქმედებითი არსენალი, რაც ტელევიზიას კინემატოგრაფთან კიდევ ერთხელ ამსგავსებს. მონტაჟის ხელოვნებას იყენებს ტელევიზიაც. მონტაჟი გამოიყენება ყველა სახის სატელევიზიო ჟანრის გადაცემაში. მონტაჟი ანიჭებს ტელევიზიასაც შემოქმედებით თვისებებს, რადგან სწორედ მონტაჟის დროს, ტელენაწარმოების ავტორიც საკუთარ, სუბიექტურ პრიზმაში გარდატეხს მოვლენათა რიგს და ისე ქმნის ახალ ნაწარმოებს, რომლის დემონსტრირებასაც ახდენს მაყურებლის წინაშე. მონტაჟს განსაკუთრებული და განსხვავებული სახე გააჩნია სხვადასხვა სახის სატელევიზიო პროდუქციაში. საინფორმაციო რეპორტაჟის ან სიუჟეტის მონტაჟი განსხვავდება სატელევიზიო გადაცემის ან ფილმის მონტაჟისგან, მაგრამ ორივე შემთხვევაში ის ავტორის ინდივიდუალობას წარმოაჩენს, მის შემოქმედებით ბუნებას აჩვენებს მაყურებელს.

კინოხელოვნებისგან განსხვავებით ტელევიზია არა მხოლოდ აფიქსირებს გამოსახულებას, არამედ მას შეუძლია ყოველგვარი ფიქსაციის გარეშე, პირდაპირ ეთერში გადასცეს მოვლენა მისი მიმდინარეობის პარალელურად. ანუ, ისარგებლოს ცოცხალი, იგივე ღია ეთერის პრინციპით. ამგვარი რამ არ შეუძლია არც კინოს და არც ფოტოგრაფიას. მაყურებლის მოქმედებაზე უშუალო დაკვირვების

პრინციპი ტელევიზიას ხელოვნების სხვა დარგთან, თეატრთან ანათესავებს.

თეატრი უნიკალური ხელოვნებაა, ის გარკვეულ დროში და გარკვეულ სივრცეში არსებობს და მისი ცხოვრებაც დროითაა განსაზღვრული. რაც უნდა ხანგრძლივი იყოს სათეატრო ნაწარმოების სცენური ცხოვრება, ის ადრე თუ გვიან მაინც დასრულდება. განსხვავებით ხელოვნების სხვა დარგებისგან, რომლებიც ფიქსირებულ ხელოვნებას წარმოადგენენ და არსებობენ საუკუნეების მანძილზეც კი. სწორედ ეს უნიკალური თვისება აახლოებს თეატრს ტელევიზიასთან. ტელევიზიაშიც, ისე როგორც თეატრში, პირდაპირი ეთერის მიმდინარეობის დროს გადაცემული გამოსახულება არსებობს გარკვეულ დროში და თუ არ მოხდა მისი ვიდეოფირზე ჩაწერა, ქრება წარმოშობისთანავე. უფრო მეტიც, ტელევიზიაში პირდაპირ ეთერში გადაცემული ესა თუ ის მოვლენა, ჩაწერის და გარკვეული დროის მერე მისი დემონსტრირების შეუძლებლობა, კარგავს იმ მნიშვნელოვან ემოციურ მუხტს, რომელიც ახლავს პირდაპირ ტრანსლირებას. ასევე ჩანაწერის შემდეგ ხშირად იკარგება მოვლენის აქტუალობაც და მისი ფუნქციონალური მნიშვნელობაც.

სათეატრო ხელოვნებასთან ტელევიზიას ანათესავებს არა მხოლოდ მოვლენის მიმდინარეობისადმი მაყურებლის პარალელურ რეჟიმში დაკვირვების შესაძლებლობა. ამ ორ დარგს ერთმანეთთან სხვა მნიშვნელოვანი მომენტებიც აახლოებს. პირველ ყოვლისა, ეს არის ის უმთავრესი პრინციპი, რასაც ეფუძნება თეატრიც და ტელევიზიაც – დიალოგი და მონოლოგი. თეატრში მაყურებელი უყურებს დიალოგებით და მონოლოგებით წარმოდგენილ ქმედებას. მსახიობები სცენაზე ან ერთმანეთს ესაუბრებიან, ან მაყურებელს. უპირველესად, ამ საუბარშია გადმოცემული სპექტაკლის მთავარი აზრი და სათქმელი. დრამატურგიც ძირითადად მხოლოდ დიალოგებს და მონოლოგებს წერს სცენისთვის და სულაც რომ არ იყოს დრამატურგიულ ტექსტში რეჟისორის აქტიური ჩარევა, სხვადასხვა სახის დინამიკური ქმედება, სათეატრო ხელოვნება მაინც იარსებებს. ასეთი სახის სპექტაკლები მრავლად გვხვდება თანამედროვე თეატრშიც კი.

ასეა ტელევიზიაშიც. ეკრანზე ძირითადად მაყურებელი ხედავს ან ერთი ჟურნალისტის, წამყვანის მონოლოგს, მიმართულს მაყურებლისადმი, ან გადაცემებში მონაწილე სხვადასხვა ადამიანებს შორის დიალოგს. ეს მონოლოგიც და დიალოგიც დრამატურგიის

კანონებს ექვემდებარება და ტელედრამატურგიის განსაკუთრებულ ჟანრს წარმოადგენს.

დიალოგი, იგივე ინტერვიუ, საუბარი და მონოლოგი კადრში, რომელსაც წამყვანი ან რეპორტიორი აწარმოებს, აახლოებს თეატრს და ტელევიზიას ერთმანეთთან. მაგრამ არის კიდევ მნიშვნელოვანი საკითხი: დიალოგის და მონოლოგის წარმოთქმის ხასიათი. ისევე, როგორც თეატრში, ტელეეკრანზეც ადამიანები, რომლებიც მონოლოგებსა და დიალოგებს წარმოთქვამენ განსაკუთრებული თვისებებით უნდა იყვნენ დაჯილდოებულნი. თეატრში ამას სჭირდება ნიჭიერი მსახიობები, ეკრანზე – ნიჭიერი ჟურნალისტები. ისე როგორც თეატრში, ტელევიზიაშიც ადამიანები, რომლებიც უძღვებიან ინტერვიუებს, ან მუშაობენ ეკრანზე დამოუკიდებლად, წარმოთქვამენ ტექსტებს, განსაკუთრებული არტისტული თვისებებით უნდა ხასიათდებოდნენ. მათ უნდა შეძლონ მაყურებლის ყურადღების დაპყრობა, უნდა გამოჰყონ ტექსტიდან მნიშვნელოვანი მომენტები, უნდა გააკეთონ სწორი აქცენტები, ემოციურად უნდა დამუხტონ მაყურებელი, იმოქმედონ მის გონებასა და გრძნობაზე. ტექსტის გააზრებულად, ემოციურად სწორად წარმოთქმა, სადაც აქცენტები კეთდება მისი შინაარსის განსაკუთრებულ მომენტებზე, აახლოებს ტელევიზიის კადრში მომუშავე ჟურნალისტებისა და თეატრის მსახიობების პროფესიულ თვისებებს ერთმანეთთან.

თეატრისადმი ტელევიზიის მსგავსება კიდევ ერთ ასპექტში ვლინდება - ეს არის სცენის განუყოფელი ატრიბუტიკა: კოსტიუმი, გრიმი, დეკორაცია. ტელევიზიაშიც საჭიროა გამომსვლელთათვის სპეციალური გრიმის, სპეციალური კოსტიუმების შერჩევა და, რაც მთავარია, სტუდიური პავილიონების სპეციალური დეკორაციით გაწყობა. ეს თვისებები ჯერ კინემატოგრაფმა შეიძინა თეატრისგან, ხოლო შემდგომ, ტელევიზიამ. მაგრამ, ყველაზე მთავარი, რაც ტელევიზიას თეატრთან აახლოებს მაყურებელია, რომელიც, იმავდროულად, მათ ერთმანეთისგანაც განასხვავებს. მსგავსება ტელემაყურებელსა და თეატრის მაყურებელს შორის ის არის, რომ ისინი რეალურ დროში უყურებენ მიმდინარე ქმედებას. ასევე ქმედების პარალელურად იგებენ მოვლენების არსს, რეაგირებენ მასზე უშუალოდ მიმდინარეობის პროცესშიც და, რაც მთავარია, შეუძლიათ მოვლენებთან უკუკავშირიც. მაგალითად, სათეატრო წარმოდგენის მიმდინარეობის დროს, მაყურებელი საკუთარ დამოკიდებულებას გამოხატავს ტაშით,

შეძახილით, ოვაციით. ანუ, სცენაზე მყოფნი ხვდებიან, თუ რამდენად მისაღები ან მიუღებელია მაცურებლისთვის ის, რასაც ისინი წარმოადგენენ. ტელევიზიაში არსებობს ეკრანთან ინტერაქციის საშუალება. ანუ მაცურებელს დღეს უკვე შეუძლია პირდაპირი ეთერის მიმდინარეობის დროს, დაუკავშირდეს სტუდიას, გადაცემის წამყვანს ან სტუმრებს და გამოხატოს საკუთარი მოსაზრებები, საკუთარი შეხედულებები.

სათეატრო მაცურებელი კიდევ ერთ რამეში ჰგავს ტელემაცურებელს – თეატრის მაცურებელი თავად ირჩევს წარმოდგენას. მრავალი თეატრის განსხვავებული შინაარსის მქონე რეპერტუარისგან, ის თავად ირჩევს რომელს ეწვიოს და რა ნახოს. ტელემაცურებელიც თავად ირჩევს იმ გადაცემას, რომლის ხილვაც სურს. მაგრამ აქვეა ამ ორი ტიპის მაცურებლის მთავარი განმასხვავებელი ნიშნებიც. თეატრის მაცურებელს არ აქვს საშუალება, იმ შემთხვევაში თუ მას არ მოსწონს წარმოდგენა, უცებ გადაერთოს სხვა თეატრის წარმოდგენაზე. ყველაზე მეტი რაც მას შეუძლია, შეწყვიტოს წარმოდგენის ყურება და დატოვოს დარბაზი. ტელემაცურებელს კი, იმ შემთხვევაში, თუ არ მოსწონს გადაცემა, „ჯაღონსური“ პულტის საშუალებით, მყისიერად შეუძლია გადართოს სხვა არხზე და განაგრძოს ტელევიზორთან ურთიერთობა.

ამას გარდა, არის კიდევ ერთი, მნიშვნელოვანი, განმასხვავებელი ნიშანი ტელემაცურებელსა და სათეატრო მაცურებელს შორის – ეს არის ის გარემო, სივრცე, სადაც ადამიანები აკვირდებიან მოვლენებს. თეატრში ხდება მოვლენის კოლექტიური ყურება. მაცურებელთა დარბაზი ბევრ ადამიანს იტევს, აქ ადამიანები სპეციალურად მიდიან, გამორჩეულად იმოსებიან. ტელემაცურებელი კი არის სახლში – ან ზის, ან წევს, ან დგას, ან გადაადგილდება და ისე უყურებს მოქმედებას. ოჯახური გარემო მას არ ავალდებულებს განსაკუთრებულად მოემზადოს მოქმედების საყურებლად. ის საკუთარ სახლშია და საკუთარ „ოჯახის“ წევრთან – ტელევიზორთან ურთიერთობს.

თეატრისა და ტელევიზიის განსხვავდება არა მხოლოდ მისი ყურების თავისებურებაშია, არამედ სახილველ ობიექტზე დაკვირვების რაკურსშიც. სათეატრო დარბაზში მსხლომი მაცურებელი უყურებს სცენას, სადაც მიმდინარეობს ქმედება, ის უყურებს სცენას ერთი კონკრეტული რაკურსით და თავად ირჩევს სცენის რომელ ნაწილს, ქმედებაში მონაწილე რომელ ადამიანს ადევნოს თვალი. შესაძლოა,

მას სურდეს უმზიროს არა იმ ადამიანს, ვინც საუბრობს, არამედ იმას, ვინც უსმენს.

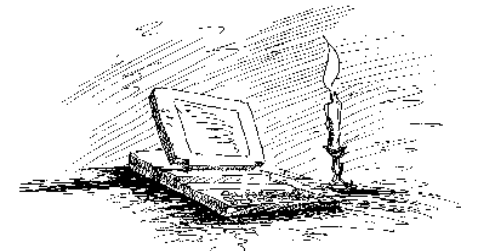
სათეატრო ნაწარმოების, სპექტაკლის ავტორი, რეჟისორი მხოლოდ მიანიშნებს მაცურებელს, აწვდის ორიენტირს, განსაკუთრებული მიზანსცენებით წარმართავს მის მხედველობას ამა თუ იმ ქმედებისკენ, მაგრამ საბოლოო არჩევანი მაინც მაცურებელზეა, რომელიც თავად წყვეტს რას უყუროს. ტელემაცურებელს ასეთი „ფუფუნება“ არ გააჩნია. მას არ აქვს არჩევანის ასეთი თავისუფლება, ის უყურებს ტელეეკრანზე იმას, რასაც კადრში სთავაზობს ოპერატორი და ტელერეჟისორი. ამ შემთხვევაში, ტელემაცურებელი ემორჩილება იმ ადამიანების არჩევანს, ვინც ახორციელებს მოვლენის ტელეტრანსლირებას. ხშირად ყოფილა ისეთი შემთხვევები, როდესაც მაცურებელი განაწყენებულა იმის გამო, რომ მოვლენები სრულად არ იყო ნაჩვენები გადაცემაში. მაგრამ ტელემაცურებელს აქვს ერთი უპირატესობაც სათეატრო მაცურებელთან შედარებით, მას შეუძლია მოვლენა სხვადასხვა რაკურსში იხილოს. მაგალითად, თუ სცენაზე მსახიობების საუბარს მაცურებელი მხოლოდ ერთი რაკურსით ხედავს და მას არ შეუძლია ცალ-ცალკე, სხვადასხვა ხედით იხილოს მოსაუბრეები, ტელეეკრანზე საუბარში მონაწილე ადამიანების ხილვა მას შეუძლია პირდაპირი, გვერდითი რაკურსებითაც, ზემოდანაც და ქვემოდანაც. ანუ ყოველი მხრიდან. ტელეგამოსახულების მრავალკამერიანი გადაცემის სტრუქტურა აძლევს მაცურებელს ამის შესაძლებლობას.

ასე რომ, როგორც ვხედავთ, ტელევიზია ბევრ რამეში ემსგავსება კინოსა და თეატრს, მაგრამ არის არსობრივი განმასხვავებელიც: ეს არის განსხვავებული საზოგადოებრივი ფუნქცია. ტელევიზიას უმთავრესად ახასიათებს სოციალური ფუნქცია, რომელიც ჟურნალისტიკის საშუალებით ხორციელდება. თეატრი და კინო კი წმინდა ხელოვნებაა და უპირველესად საზოგადოებაზე ესთეტიკური ზემოქმედებისთვისაა გამიზნული. სწორედ სოციალური ფუნქცია და ჟურნალისტიკური საფუძველი ანათესავებს ტელევიზიას რადიოსთან. ამდენად, ტელევიზიას მრავალი ახლო ნათესავი ჰყავს – კინო, თეატრი და რადიო. დიალოგი, მონოლოგი, დეკლამაცია, აუდიტორიაზე პირდაპირი ზემოქმედების უნარი, როგორც უკვე ითქვა, ტელევიზიამ თეატრისგან შეიძინა. კადრიების პრინციპი, მონტაჟი, ოპერატორის მუშაობის სპეციფიკა და მთელი რიგი პროფესიები, მან კინოსგან

მიიღო. ადამიანების ოჯახებში შეღწევის უნარი, საყოველთაო და ერთდროულობა კი რადიოსგან ისახსოვრა. ხოლო ბეჭდურმა მედიამ, ისე როგორც ელექტრონული მედიის ყველა სხვა საშუალებას, მასაც საზოგადოებრივი და სოციალური ფუნქცია შესძინა. სწორედ ტელევიზიამ დაუქვემდებარა ეკრანული ხელოვნება ჟურნალისტიკის კანონებს და შედეგად სრულიად ახალი, ორიგინალური სახე შესძინა. ამიტომ ტელევიზია ერთის მხრივ შემოქმედებაა, მეორეს მხრივ კი ჟურნალისტიკა, პუბლიცისტიკა. დღეს ძნელია ზუსტად დადგენა ტელევიზიაში სად გადის ზღვარი ხელოვნებასა და ჟურნალისტიკას შორის, ამიტომ ტელევიზიის ფენომენს სწავლობენ როგორც ხელოვნების თეორეტიკოსები, ასევე სოციალური სფეროს მკვლევრები. ჟურნალისტი, რეჟისორი და ოპერატორი, – ეს ის ძირითადი პროფესიებია, რომლებიც ქმნიან ნებისმიერი სახის ტელენაწარმოებს. ტელერეჟისორისა და ტელეოპერატორის მიერ შემოქმედებითად გააზრებული ჟურნალისტური ტექსტი წარმოადგენს ტელეხელოვნების საფუძველს. მართალია, ტელევიზიაში კიდევ მრავალი მნიშვნელოვანი პროფესიაა, რომლის გარეშეც შეუძლებელია თანამედროვე ტელევიზიის გაანალიზება, მაგრამ ეს ის სამკუთხედი, რომელსაც ეფუძნება ყველა სახის სატელევიზიო პროდუქცია.

## ხელოვნებათმცოდნეობა

1. МИХАЛКОВИЧ В. И. - О СУЩНОСТИ ТЕЛЕВИДЕНИЯ - WWW.BIBLIOTEKA.TEATR-OBRAZ.RU;
2. А.М. РОХЛИН - ТАК РОЖДАЛОСЬ ДАЛЬНОВИДЕНИЕ - WWW.TV.SUT.RU;
3. Н.А. ГОЛЯДКИН-КРАТКИЙ ОЧЕРК : СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО И ЗАРУБЕЖНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ - WWW.BIBLIOTEKA.TEATR-OBRAZ.RU.



პერსონიფიკაციები XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ ქანდაკებაში

XIX საუკუნე ის პერიოდაა, როცა ქართულ სინამდვილეში ევროპული ხელოვნების ფორმები შემოიჭრა და სიახლისათვის თავადაც გახსნილმა საქართველომ ახალი კულტურული ნაკადის გათავისება-გადამუშავება დაიწყო. ის ინტენსიურად დაეწაფა ევროპიდან მომდინარე მხატვრულ ხერხებს და საკუთარი სათქმელის გამოსახატავად გამოიყენა. ამ პროცესის მაჩვენებელია XX საუკუნის პირველი ათეული წლების ქანდაკებები, რომელნიც მხატვრულ-სტილისტური ფორმითაც და შინაარსის გადმოცემის ხერხებითაც ევროპულ ხელოვნებასთან ახლოს დგას. ჩვენ ამჯერად შევჩერდებით სათქმელის ვიზუალიზების ფორმაზე პერსონიფიკაციის მეშვეობით, რომელიც XX საუკუნის პირველი ათეული წლების ქანდაკებისთვის ნიშანდობლივი გახდა. აღნიშნული პერიოდის ქანდაკების ეს თვისება საგანგებოდ გამოკვლეული არ ყოფილა და ეს საკითხი წინამდებარე გამოკვლევის მთავარი თემაა.

1901 წელს, კავკასიის სოფლის მეურნეობისა და მრეწველობის საიუბილეო გამოფენაზე, ერთ-ერთი უადრესი პერსონიფიცირებული ქანდაკებები გამოჩნდა. ეს იყო ძმები ნობელების ამხანაგობის პავილიონი, რომელიც ი. ნიკოლაძემ ქანდაკებებით გააფორმა. პავილიონის შესასვლელს ამშვენებდა ქალის ორი ფიგურა, რომლებიც მრეწველობისა და ვაჭრობის პერსონიფიცირებულ გამოსახულებებს წარმოადგენდნენ\*. პერსონიფიკაციები შესაბამისი ატრიბუტებით იყვნენ წარმოდგენილნი: მრეწველობა – ჩირაღდნით ხელში, ხოლო ვაჭრობა – კალსეუსით, ჰერმესის კვერთხით.

ამის შემდგომ რელიეფები პერსონიფიცირებული გამოსახულებებით სვდასხვა შენობის მორთულობაში გვხვდება. ამ ფონზე განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა მივანიჭოთ ისეთ ნაწარმოებებს, რომელნიც წარმოგვიდგენენ საქართველოს პერსონიფიკაციას. მათი ისტორიული მნიშვნელობა სხვა ფაქტორებთან ერთად, განსაზღვრება იმითაც, რომ საქართველოს როგორც ქვეყნის პერსონიფიკაციის სახით გადმოცემა, ახალი მოვლენა იყო ქართულ ხელოვნებაში და

\*ეს ნამუშევრები არ შემორჩენილა, ცნობილია მხოლოდ ფოტოებით.

იქამდე მსგავსი მაგალითი არ გვქონია. საქართველოს პერსონიფიკაციები გვხვდება 1900-იანი წლების ქმნილებებში. ერთი მათგანია მარჯანიშვილის თეატრის საფასადო რელიეფი და მეორე - მონუმენტი ილია ჭავჭავაძის საფლავზე.

ცნობილია, რომ დღევანდელი მარჯანიშვილის თეატრი აშენდა ზუბალაშვილებს დაკვეთითა და დაფინანსებით 1902-1907 წლებში, როგორც „სახალხო სახლი“<sup>1</sup>. ის ჩაფიქრებული იყო საგანმანათლებლო და კულტურულ-სახელოვნებო ცენტრად. მის დამკვეთებს შენობის ხალხისთვის გადაცემა ჰქონდათ განზრახული, რაც შემდგომ განახორციელეს კიდეც. შენობის ფუნქციასთან კავშირშია მისი რელიეფი, რომელიც მთავარ ფასადს აგვირგვინებს. რელიეფში - „ევროპა და საქართველო“ ექვსი ქალის ფიგურა წარმოგვიდგება<sup>2</sup>. სამი მათგანი საქართველოს პერსონიფიკაციაა, სამი კი ევროპას განასახიერებს.

ილია ჭავჭავაძის საფლავის მემორიალი „მწუხარე საქართველო“ (მოქანდაკე - იაკობ ნიკოლაძე, არქიტექტურა - პეტრე მამრადე) კიდეც ერთი ნიმუშია, სადაც საქართველო პერსონიფიკაციის სახით წარმოგვიდგება. ძეგლის დამკვეთი იყო წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, რომელმაც მონუმენტის დადგმა ეროვნული თანხებით განიზრახა. ცნობილია, რომ სხვადასხვა ქართულმა საზოგადოებებმა და კერძო პირებმა გაიღეს თანხა ამ საქმისათვის.<sup>3</sup> ი. ნიკოლაძის მოდელი 1908 წელს დამტკიცდა, ძეგლი დასრულდა რამდენიმე წელში და 1913 წლის მაისში ეკურთხა. საქართველო აქ ქალის სახეს ატარებს და არქიტექტურულ ფონზე წარმოგვიდგება.

მონუმენტის სახეს განსაზღვრავს ქანდაკებისა და არქიტექტურული ელემენტების მხატვრული ერთიანობა. აქ არა გვაქვს საქმე „ნამდვილ“ ნაგებობასთან, მისი რელიეფური გამოსახულებაა მოცემული. არქიტექტურა შუა საუკუნეების ეკლესიათა ცალკეული ფორმებითა და ღებულებითაა ნასაზრდოები და სახასიათო სილუეტის კარიბჭეს განასახიერებს. კარში დგას მოსასხამში გახვეული ქალი, ხელში დაფნის რტოთი. არქიტექტურული ღებულები, ჩუქურთმები, დაფნის რტო - ყოველივე მოაზრებულია ქალის ფიგურის ატრიბუტებად. ატრიბუტი კი მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში ცნობილი პერსონიფიცირებული გამოსახულებებისთვის საყოველთაოდ სახასიათო ელემენტია.

ქართული ნიმუშების შეფასებისა და მისი თავისებურებების განსაზღვრაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ევროპის ხელოვნებაში არსებულ ნიმუშებს და ქართულის მათთან მიმართების საკითხს.



### პერსონიფიკაციის ცნება და მისი ისტორია

საუკუნეების განმავლობაში ევროპულ ხელოვნებაში ჩამოყალიბდა ზოგადი ცნების პერსონიფიკაციით ვიზუალიზების რთული სისტემა. ხელოვნების ეს მხარე კარგად არის კიდევ შესწავლილი უცხოელი მეცნიერების მიერ.<sup>4</sup> პერსონიფიკაციის ცნებაც და მისი სხვადასხვა სახეები სათანადოდაა კლასიფიცირებული. იკონოგრაფიული ლექსიკონის მიხედვით, „პერსონიფიკაცია არის ბუნებაში არსებული საგნების, ბუნების მოვლენების ან ძალების, ადამიანის მიერ შექმნილი საგნების, ასევე აბსტრაქტული იდეებისა და ცნებების ადამიანის, უფრო იშვიათად ცხოველების სხით წარმოდგენა.“<sup>5</sup> აქედან ცხოველები და მცენარეები უფრო სიმბოლოთა სფეროს განეკუთვნება და ხშირად მათი თვისებებიდან გამომდინარე, ახდენენ გარკვეული ცნებების პერსონიფიცირებას. მაგალითად, კურდღელი სწრაფად გამრავლების უნარის გამო, ნაყოფიერებას განასახიერებდა, ხოლო თვალგახელილი ძილის უნარის გამო – სიფხიზლეს. ლომი – ძლიერებას და მეუფებას და ა. შ.

ნამდვილ პერსონიფიკაციად კონვენციონალური ანუ ალევორიული პერსონიფიკაცია ითვლება. ეს არის გარკვეული ატრიბუტებით ანუ პირობითი ნიშნებით გამოსაცნობი ადამიანის ფიგურა. ხელოვნებათმცოდნეობის სისტემაში, ღვთისმეტყველებისაგან განსხვავებით, პერსონიფიკაცია ალევორიის ნაწილს წარმოადგენს.

არსებობს ე. წ. ისტორიული პერსონიფიკაციის ცნებაც. ის მომდინარეობს იმ წმინდანთა და ისტორიულ პირობიდან, რომელნიც გარკვეულ რელიგიურ-ეთიკურ ცნებებს და სათნოებებს უკავშირდებიან. მაგალითად, წმ. პეტრე სინანულს და მონანიებას განასახიერებს; წმ. გიორგი – ქრისტიანულ რაინდობას, სიქველეს; ანტიკური ხანის, ე. ი. წარმართობის დროინდელ ცნობილ პიროვნებებს უკავშირდებიან განსაკუთრებით ხელოვნების დარგებსა და მეცნიერებებს, სიქველევებსა და ცოდვებს. მაგალითად, ალექსანდრე მაკედონელი დადებითი ნიშნით, როგორც ერთ-ერთი ცხრა კეთილ გმირთაგანი, უკავშირდება რაინდულ სიქველეს, უარყოფითით კი – როგორც უზენაესის წინააღმდეგ გალაშქრებული – განასახიერებს სიამაყეს, ერთ-ერთს, შვიდი მომაკვდინებელი ცოდვიდან. იმ რელიგიურ მოძღვრებათა დამაარსებლები და გამავრცელებელი, ქრისტიანულ სარწმუნოებას რომ ეწინააღმდეგებიან, როგორც სიქველის მტერნი, ერესს უკავშირდებიან.

პერსონიფიკაცია ლიტერატურაში აღრიდანვე გვხვდება: მაგალითად, ჰომეროსთან (მაგ. ვედრება, ძილი, სიკვდილი და ა. შ.), პინდარესთან და ჰესიოდესთან (წელიწადის დროების პერსონიფიკაცია, ვეგეტაციის ღვთაებების სახით). პერსონიფიკაციის შემდგომი განვითარების მაგალითს მორალის მქონე მოთხრობებში აქვს ადგილი და დიდ როლს თამაშობს ქრისტიანული იკონოგრაფიისათვის (სიქველე და ცოდვა). ბიბლიაში აღმოსავლური ტრადიციების შეესაბამისია ღმერთის ზოგიერთი თვისების პერსონიფიკაცია, განსაკუთრებით „სუნთქვა, ქარი“-ს ანალოგიაში.

პერსონიფიკაცია წრამართულ-რომაული სახელმწიფო სიმბოლიკაში გადამწყვეტ როლს თამაშობდა. ქრისტიანული ლიტერატურა კი IV ს-ის შუა ხანიდან იყენებს მას უკვე არა როგორც მითოლოგიურ, არამედ როგორც მეტაფორულ აპარატს (მაგ. ჰიმნები). პერსონიფიკაციის იკონოგრაფიაზე განსაკუთრებული გავლენა მოახდინეს პრუდის ფსიქომახიამ და მარტიანუს კაპელამ, ასევე ბოეტიუსმა. მარტიანუს კაპელას მითოლოგიურ-ალევორიული ნაწარმოები, გასცდა რა თავის მითოლოგიურ ჩარჩოებს, მხატვრულად ჩამოყალიბა შვიდი თავისუფალი ხელოვნების ცნება. ანტიკური მითოლოგიისადმი ინტერესი უმაღლეს მწვერვალს რენესანსის ჰუმანიზმში აღწევს და XVIII ს-ის ბოლომდე განმსაზღვრელად რჩება. XVIII ს-ის დასასრულსა და XIX ს-ის კლასიციზმმა ცვლილებები მოიტანა, რაც კარგად ჩანს ვნეკლმანის მცდელობაში, მოეხდინა ალევორიული პერსონიფიკაციის სისტემური რეფორმირება.

XVII-XVIII ს-ის სახვითი ხელოვნებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა რიპას „იკონოლოგია“-ს. ეს იყო ალევორიულ პერსონიფიკაციათა კრებული, რომელთა აგებულება რიპამ ცალ-ცალკე ახსნა; ეს კრებული შეიძლება ჩაითვალოს პერსონიფიკაციის შექმნის სახელმძღვანელოდ. ანბანის მიხედვით განლაგებული რიპასეული პერსონიფიკაცია ეყრდნობა შუა საუკუნეების ენციკლოპედიურ მასალებს. აგრეთვე რიპა იყენებს მითოლოგიურ-ალევორიულ ლიტერატურას, ბოკაჩოსა და კონტის. რიპა „ალევორიის“ წარმოქმნას ფილოსოფიურ განამრტებას ადარებს. მასთანაც აქცენტირებულია, რომ პერსონიფიკაციის ძირითად თვისებას წარმოადგენს სიმბოლოები, დამატებითი საგნები, იგივე ატრიბუტები, რომელიც მათი და პერსონიფიკაციის ობიექტის მსგავსების საფუძველზე უნდა შეირჩეს.

ამდენად, ბერძნულ-რომაულ ხელოვნებაში პერსონიფიკაციამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა მოიპოვა. მოგვიანებით მან გავლენა მოახდინა ქრისტიანულ ხელოვნებაზეც. ბუნებრივი საგნები და ბუნების ძალები იყო პერსონიფიკაციის სახეობა, რაც ქრისტიანულმა ხელოვნებამ ანტიკურიდან გადმოიღო (მაგ., დედამიწა, ცა, მზე, მთვარე და ა. შ). ევროპაში პერსონიფიკაციათა რთული სისტემა არათუ ხელოვნებაში თამაშობს მნიშვნელოვან როლს, არამედ თეორეტიკოსები მას სპეციალურ ნაშრომებს უძღვნიან, რომელნიც არა მხოლოდ მისი თეორიული ახსნისათვის, არამედ ერთგვარ სახელმძღვანელოდ გამოსაყენებლად იქმნება (მაგ. რიპა).

**პერსონიფიკაციის სახეები** შეიძლება შემდეგ კლასებად დავაჯგუფოთ:

- ა) ბუნებაში არსებული საგნები და მოვლენები; მაგალითად, მიწა, ცა, მზე და ა. შ.
- ბ) „კოლექტიური გაერთიანებები“. მაგალითად, ქალაქები, ქვეყნები;
- გ) აბსტრაქტული იდეები და ცნებები. მაგალითად, შიში, სასჯელი, სამართლიანობა.

პერსონიფიკაციათა ამ ჯგუფებიდან ჩვენი თემისათვის „კოლექტიური გაერთიანებების“ პერსონიფიკაციათა რაგვარობის გარკვევა გვესაჭიროება: ქართული ქანდაკებები, რომელნიც ჩვენი კვლევის საგანია, სწორედ კოლექტიურ ორგანიზაციას, გაერთიანებას (საქართველო, ქვეყანა) განასახიერებს.

### **ქალაქების, ქვეყნების პერსონიფიკაციები**

ევროპულ ხელოვნებაში ცნობილია ქალაქების და გეოგრაფიული ადგილების პერსონიფიკაციები. მსგავსი შინაარსის პერსონიფიკირებული გამოსახულებების თვალის გადვენება ანტიკური ხელოვნების ნაწარმოებებზე შეგვიძლია. უპირველესად უნდა დავასახელოთ რომის პერსონიფიკაცია, რომელიც, სავარაუდოდ, პირველი შეიქმნა. შემდეგ გავრცელდა სხვა სარეზიდენციო ქალაქების – კონსტანტინოპოლის, ალექსანდრიის, ანტიოქიის, ტრიონის პერსონიფიკაციები ასევე რომის იმპერიაში შემავალი სხვადასხვა ქვეყნების და დიდი რეგიონების პერსონიფიკაციები. სხვადასხვა არტიბუტებით გამოსახება ეგვიპტე, აფრიკა, ალექსანდრია და ა. შ. მათი გამოსახულებებიც შემორჩენილ რომაულ მონეტებზე შეიძლება ვიხილოთ.

რომის პერსონიფიკაცია სახელმწიფოებრივი ძლიერების გამოძახებელი იყო. სხვადასხვა სიმბოლური მნიშვნელობის რომის გამოსახულებები გვხვდება რომაულ მონეტებზე. მაგალითად, რომაულ სახელმწიფო სიმბოლიკაში ხშირია სიუხვის ე. წ. აბუნდანტიას პერსონიფიკაცია, რომელიც გვიანრომაულ მონეტებზე ხშირად იყო წარმოდგენილი. ეს იყო ახალგაზრდა ქალი, რომელსაც ხელში სიუხვის რქა ეპყრა. ხშირ შემთხვევაში მას თავზე ყვავილების გვირგვინი ედგა. აბუნდანტია ბერძნული დემეტრას იდეალით შეიქმნა რომაულ ხელოვნებაში და შემდგომ ბაროკოს ეპოქის ევროპულ ხელოვნებაშიც გვხვდება (მაგ. რუბენსის სურათი „აბუნდანტია“).

ადრექრისტიანული ხანის საინტერესო ნიმუშია, თეოდოსიუსის ვერცხლის ფარი (389-392 წწ.), რომელიც მადრიდში ინახება. აქ წარმოდგენილია გენიები, როგორც ხუთი ესპანური პროვინციის პერსონიფიკაცია. აქვე შევნიშნავთ, რომ შუა საუკუნეებში რომაული ქალაქების პერსონიფიკაციებს ემატება სპეციფიკური სახე - ქრისტიანული იერუსალიმი. საერთოდ კი ამ პერიოდში ქალაქების „რეალურ“ გამოსახულებებს აბრევიატურების სახით უპირატესობას ანიჭებდნენ პერსონიფიკაციასთან შედარებით.

რენესანსის შემდგომ პერიოდში ქვეყნების პერსონიფიკაციებს დაუკავშირდა ანტიკურ-რომაულ სამყაროში მიღებული, სახელმწიფოებრივ სიმბოლიკასთან დაკავშირებული პერსონიფიკაციები მშვიდობა, აბუდენცია (სიუხვის რქით), ფამა (საყვირით) და ა. შ.

### **პერსონიფიკაციები ქართულ ხელოვნებაში და XX ს-ის დასაწყისის ნიმუშები**

ქართული შუა საუკუნეების ხელოვნებისთვის არ არის უცხო პერსონიფიკაციები. მაგალითად, „ნათლისღების“ ზოგიერთ სცენაში ვხვდებით მდინარე იორდანეს პერსონიფიკაციებს. ასევე ატენის სიონის მონათულობაში, გუმბათის ძირში, ტრომპებში სამოთხის მდინარეების მიშველი ჭაბუკების სახით გამოხატვას ვხედავთ. ქართულ შუა საუკუნეების მონათულობებშიც და რელიეფებშიც გვხვდება მზისა და მთვარის, მიწის და ზეცის, აგრეთვე ზეციური იერუსალიმის პერსონიფიკაციები. იბადება კითხვა, თუ ქართული ხელოვნებისთვის ტრადიციულადაა დამახასიათებელი პერსონიფიკაციები, რატომ უნდა მივიჩნიოთ XX ს-ის დასაწყისის პერსონიფიკაცირებული ქანდაკებები სიახლედ?

საქმე ისაა, რომ შუა საუკუნეების ქართულმა ხელოვნებამ არ იცის ქვეყნის, ერის და საერო ცხოვრებასთან დაკავშირებული სხვა ორგანიზაციების პერსონიფიკაციები და ამიტომ XX ს-ის დასაწყისში საქართველოს პერსონიფიკაციის გამოჩენას ისტორიული მნიშვნელობა ენიჭება.

უნდა ითქვას, რომ მსგავსი ტიპის პერსონიფიცირებულ სახეებს უკვე XIX ს-ის ქართულ ლიტერატურაში ვხვდებით. მხედველობაში მაქვს ქართული დრამატული ნაწარმოები ალ. ორბელიანის „დავით აღმაშენებელი ანუ უკანასკნელი ჟამი საქართველოსი“<sup>6</sup>, რომელიც 1846 წელსაა შექმნილი. პერსონიფიცირებული მხატვრული სახეების თვალსაზრისით ძალზე საინტერესოა ავტორის მიერ დახატული ფინალური სცენა, სადაც დავით აღმაშენებელი მიმართავს თარგამოსს, კავკასიელთა წინაპარს. აქ ავტორი იძლევა საჭირო დეკორაციის ვრცელ აღწერილობას. ის წერს: „ამას რო იტყვის მცხეთის ეკლესიის კედელზედ დიდი ფარდა გადაიხდება, ანაზად კედლის ფერი და არც ეტყობა ფარდობა, რომლიდგანაც დიდი მხატვრობა გამოჩნდება, თვით თარგამოზ დახატული, გრძელ-თეთრ წვერა, თავშიშველი, თეთრ-თმიანი, ორი ხელი გაშლილი აქვს და იმის ხელის ქვეშა, დაჩოქილნი არიან იმისი რვა შვილი, ოთხი ერთ მხარეს და ოთხი მეორეს მხარეს, ამათ გარშემო ახვევიათ იმათა ჩამომავლობანი, ქალნი და კაცნი, რომელნიცა თარგამოზსა შეჰყურებენ ყველანი. ეს მხატვრობა კარგი უნდა იყოს! თარგამოზის ზევით აწერია: ჩემო სახლის მომავალნო, კურთხეულ არს ღმერთი! კურთხეულმცა იქმნას ნაყოფიერება თქვენი. იდიდეთ მისგან, იბედნიერეთ მისგან, ყოვლად განუყრელნი ერთად!“<sup>7</sup>

ნათელია, რომ აქ საქმე გვაქვს კავკასიის სხვადასხვა ხალხთა პერსონიფიცირებული სახით გადმოცემასთან. ალექსანდრე ორბელიანი დავითსაც თავის სიტყვაში კავკასიელთა ერთიანობაზე ალაპარაკებს, სვეტიცხოვლის გარშემო კავკასიელთა შემომტკიცებაზე. ნიშანდობლივია, რომ ავტორი დავითის სიტყვებით საუბრობს თავისუფლებებზე, როგორც საკაცობრიო ფასეულობაზე. ვფიქრობ, რომ სწორედ ეს სულისკვეთება – თავისუფლება და ეროვნული იდენტობა, საკაცობრიო ფასეულობებთან კავშირში, რომელიც მთელი შემდგომი პერიოდის ქართული კულტურული ცხოვრებისა და მიზნების ძირითადი კრედო იყო, გამოიხატა XX ს-ის დასაწყისის ჩვენი კვლევითავე საინტერესო ქანდაკებებში. მნიშვნელოვანი ისაა, რომ მარჯანიშვილის თეატრის რელიეფიც და „მწუხარე

საქართველოც“ შინაარსითაც და ფორმითაც აღნიშნული პროცესის გამოხატულებად წარმოგვიდგება. მარჯანიშვილის თეატრის (სახალხო სახლის) რელიეფი ერთდროულად გამოხატავს საქართველოს ევროპულ კულტურასთან მიმართებას, მასთან ურთიერთობის აღდგენის სურვილს: ევროპული კულტურა ხვდება საქართველოს, რომელსაც მასთან თავისი მრავალსაუკუნოვანი კულტურული მემკვიდრეობა მიაქვს. საქართველოს თავისი ატრიბუტი აქვს – ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებისთვის სახასიათო დეტალები და ჩუქურთმები, რომლებსაც პერსონიფიკაციების წინ ვხვდავთ. სახეზეა ევროპული პერსონიფიკაციის ტრადიციული ელემენტი – ატრიბუტი, მაგრამ მისი სიმბოლიკა ახლადაა დამუშავებული და ანალოგი არ მოეპოვება. ამდენად, შეიქმნა ახალი, მსოფლიო ხელოვნებაში აქამდე უცნობი პერსონიფიკაცია – საქართველოს პერსონიფიკაცია და შემუშავდა სპეციფიკური ატრიბუტიც, რომელიც მის სიმბოლიზებას ახდენდა. ნიშანდობლივია, რომ ქართული ხუროთმოძღვრების ფორმები და ჩუქურთმები ატრიბუტის როლს კისრულობს ილია ჭავჭავაძის საფლავის მონუმენტშიც, რომელშიც შინაარსი უფრო ღრმა სიმბოლურ ფლერადობას იძენს: მოსასხამში გახვეული ქალი – მწუხარე საქართველო ძველ ქართულ კარიბჭეში დგას – საკრალურ საზღვარზე. ქრისტიანული სიმბოლიკის მიხედვით კარი სიმბოლური ზღურბლია, ის არის საზღვარში გაჭრილი ღიობი ორი სამყაროს დაკავშირების საშუალება. უნდა გავავლოთ პარალელი სახალხო სახლის რელიეფითან, სადაც ასევე საქართველო-ევროპის კავშირზეა აქცენტი. მაგრამ რას გამოხატავს ილიას საფლავის მონუმენტი? რას აკავშირებს ერთმანეთთან ეს კარი? შეიძლება გვეფიქრა, რომ აქ საქმე გვაქვს მიწიერი და ზეციერი სამყაროების ზღვართან, საზღვართან, რომელიც ილიამ გადალახა და ზეციური სამყაროს მკვიდრად გადაიქცა. თუ კარგად დავაკვირდებით, ეს არ უნდა იყოს სწორი ვარაუდი, რადგან კარში დიდი მამულიშვილი კი არ დგას, არამედ მწუხარე საქართველო... საქართველო, რომელიც თავისი პატარა სამყაროს კარიბჭეშია, კარიბჭეში, რომელიც დიდ სამყაროში, მსოფლიოში, გადის. ნიშანდობლივია, რომ ქალის პოზა არ განასახიერებს მსვლელობას არც შიგნით და არც გარეთ, ქალი დაბნეული და გარინდებულია. მზერა? სად არის მზერა? თვალები დახუჭულია. საქართველო თავზარდაცემული და თავის თავში წასული წარმოგვიდგება. ხელში დაფნის ტოტი უჭირავს, საფიქრებელია, ილიას პოეზიის სიმბოლო. დაფნის გვირგვინი

გამარჯვებას განასახიერებდა ანტიკური პერიოდიდანვე, ის გამარჯვებულთა ატრიბუტი იყო. საქართველოს კი უჭირავს დაფნის ტოტი, რომელიც არ არის გვირგვინად შეკრული. საქართველო ზღურბლზე დგას, განსაცდელით თავზარდაცემული და უმოქმედო, მაგრამ ხელში გაფოთლილი ტოტით, რაც იმედის გამოხატულებას უნდა წარმოადგენდეს. ვფიქრობთ, ასეთი განცდა ტრიალებდა მაშინ საზოგადოებაში, მისი გამომხატველიც ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად გახდნენ ილიას საფლავის მონუმენტის ავტორები. როგორც ცნობილია, წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებაში ცხარე კამათი მიდიოდა ქანდაკებისა და მისი გარემომცველი არქიტექტურის სახეზე, მიდიოდა განხილვები, გამომსვლელები გამოხატავდნენ თავიანთ წარმოდგენებს და სურვილებს მონუმენტის თაობაზე, აქტიურობდა ივ. ჯავახიშვილი. ამდენად, მონუმენტის შექმნაში თვით ოსტატებთან ერთად მაშინდელი მოწინავე საზოგადოება იღებდა მთავარ როლს. რადგან ძეგლის დღეს არსებული ვარიანტი იქნა მოწონებული, თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ ის საზოგადოების განცდებისა და წარმოდგენების გამოხატულება იყო. ამის გამო, მისი მნიშვნელობა განისაზღვრება არა მხოლოდ ისტორიული ღირებულებით, არამედ იმიტომაც, რომ ის ერთ ნაწარმოებად კრავს ქართულ საზოგადოებაში მაშინ არსებულ განცდას. ეს არის თვითაქმის თავისებური გამოხატულება, თავის თავისა და თავის ქვეყნის არსებული



1. მონუმენტი ილია ჭავჭავაძის საფლავზე „მწუსარე საქართველო“. მოქ. – ი. ნიკოლაძე, არქ. – პ. მამრაძე. 1908-1913.

მდგომარეობის გააზრება, ქვეყნისათვის გადამწყვეტ ზღურბლთან დგომის საოცარი შეგრძნების ამსახველი მხატვრულად განზოგადებული სურათი.

ყოველივე ზემოაღნიშნულს მიუთითებს, რომ XX ს-ის დასაწყისში, ქართული ქანდაკება იზიარებს რა ევროპულ მხატვრულ მემკვიდრეობას, რჩება თვითმყოფადი. ის არის ახალ გზაზე დამდგარი, თავის სათქმელის ახალ მხატვრულ ფორმებში ასხამს ხორცს და იმავდროულად არის ორიგინალური და განუმეორებელი.



2. მარჯანიშვილის თეატრის რელიეფი „საქართველო და ევროპა“. 1907 წ.



3. რომაული მონეტა ეგვიპტის პერსონიფიკაციით.

4. რომაული მონეტა აბუნდანტიას პერსონიფიკაციით.

1 საფასადო ქანდაკება თბილისში. XIX საუკუნე და XX საუკუნის დასაწყისი. თბ. 2008;

2 მოქანდაკის ვინაობა უცნობია;

3 ცსა ფონდი – 481, საქმე 1078, ფ 38. მოწოდების ტექსტი მოყვანილია: ლ. შანიძე, ქართული, საბჭოთა ქანდაკება, თბ. 1975, სქოლიო 3, გვ.138;

4 G. Hermerén, Representation and Mening in the Visual Arts. London. 1969; O. Seel antike und frühchristliche Allegorik. B. 1964; L. Popović. Personifikations in Paleologan Painting. 1261-1453. Diss.masch. Ann. Arbor 1963;

5 LCI, 3, Rom- Freiburg-Basel-Wien, 2004, S. 394;

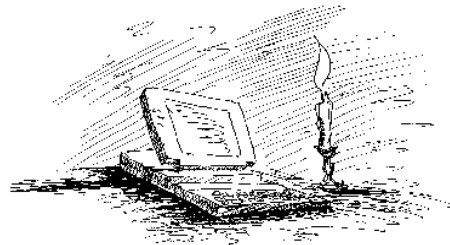
6 დრამა გამოქვეყნებულია წიგნში: ქართული დრამატურგია, ტ. I, თბ. 1992.

7 იქვე, გვ. 264-265.

## მენეჯმენტი ქართულ ტრადიციულ სანახაობით კულტურაში სახალხო დღესასწაულების მახალითზე

ნებისმიერი საზოგადოებრივი მეცნიერების, კერძოდ კი მენეჯმენტის პარადიგმა ემყარება წარმოდგენებს რეალობაზე. თავად ეს წარმოდგენები ზეგავლენას ახდენენ იმაზე, რაც ამ კონკრეტულ დარგში რეალობად ითვლება, უფრო სწორედ, რაც რეალობად მიიჩნევა მეცნიერებსა და პრაქტიკოსებს. საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები გარემომცველი სამყაროს ობიექტების ქცევას სწავლობს, ხოლო ისეთი საზოგადოებრივი მეცნიერების შესწავლის სფეროდ, როგორც მენეჯმენტია, ადამიანისა და საზოგადოებრივი ინსტიტუტების ქცევის შესწავლა გვეკლინება. კულტურის სფეროს მენეჯმენტის სპეციფიკას, როგორც წესი, „სულიერი წარმოების“ თავისებურებებს უკავშირებენ. კულტურაში წარმოების შედეგად მიღებული „პროდუქტები“ არა იმდენად საგნობრივი ხასიათისაა, რამდენადაც აზროვნების ფენომენებს (აქქმას, გაგებას, განცდას და სხვ.) უკავშირდება და უშუალო დათვლას, შეჯამებას არ ექვემდებარება. ხშირად, მათი წარმოება მათ გამოყენებას ემთხვევა (სპექტაკლის, კინოფილმის ჩვენება, კონცერტზე დასწრება, წიგნის კითხვა). უფრო მეტიც, მატერიალური წარმოების პროდუქტებისგან განსხვავებით, რომლებიც გამოყენების პროცესში ცვდება, კულტურული ფასეულობები გამოყენებისას სულ უფრო მეტ ღირებულებას იძენს (მაგ: რაც უფრო მეტმა ადამიანმა წაიკითხა ესა თუ ის წიგნი, უყურა სპექტაკლს, ფილმს, მოუსმინა კონცერტს - მით უფრო მაღალია მათი სოციალური მნიშვნელობა).

მენეჯმენტის პროცესების დინამიკა და სტრუქტურების ჩამოყალიბება საინტერესოა ასახული ქართულ სანახაობით კულტურის ძეგლებში, სადაც ნაჩვენებია მენეჯმენტის ჩამოყალიბებისა და კრიტერიუმების გააზრების ეტაპები. რამდენადაც ცნობილია, კულტურაში მიმდინარე პროცესები შინაგანი კანონზომიერებითა და სხვა კულტურებთან კონტაქტით არის განპირობებული. ქართულმა სანახაობითმა ხელოვნებამ პრიმიტიული ფორმებიდან თანამედროვე თეატრამდე მრავალსაუკუნოვანი გზა გაიარა. სანახაობითი კულტურის დიდ ტრადიციას ადასტურებს არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი თეატრალური ნაგებობები თუ სხვადასხვა დანიშნულების



ნივთები. მათზე გამოსახულია საწესო-სანახაობითი სცენები, რომლებიც იმდროინდელ ქართველ ხალხში გავრცელებულ სანახაობათა კულტურის არსებობაზე მეტყველებს. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გავრცელებული მასობრივ სანახაობათა დღესასწაულების ანალიზი კულტურის მენეჯმენტთან მიმართებაში. კვლევა ითვალისწინებს ქართული სანახაობითი კულტურის ძირითადი ტრადიციების შესწავლისა და ანალიზის მცდელობას კულტურის მენეჯმენტის სპეციფიკის გათვალისწინებით. სანახაობითი კულტურა წარმოადგენდა ეპოქის „პლასტიკურ სახეს“, რომლებშიც ტრადიციულად იკვეთება შემდეგი ჯგუფები: 1. ციკლური ან სეზონური – დაკავშირებული წელიწადის დროების ცვლასთან (განსაკუთრებით გაზაფხულის მოსვლასთან); 2. სასოფლო დღესასწაულები – დაკავშირებული სამეურნეო სამუშაოებთან (ხვნათესვა, თიბვა, მკა, მოსავლის აღება) 3. კალენდარული დღესასწაულები (რელიგიური და სამოქალაქო ხალხური – დაკავშირებული გარკვეულ თარიღებთან).

საუკუნეთა მანძილზე ადამიანთა საქმიანობა, რელიგიური შეხედულებები, რწმენა-წარმოდგენები და ღირებულებები გარკვეულ ცვლილებებს განიცდიდა. ქართულ წარმართულ სახალხო (ხალხურ) დღესასწაულებში წარმოდგენილია ქართველთა უძველესი მსოფლმხედველობა; რიტუალში ერთიანდება განაყოფიერების, მოსავლისა და საქონლის გამრავლების დასაბეგებელი ხერხები და რწმენა-წარმოდგენები.<sup>1</sup> დღესასწაულები და სახალხო რიტუალები, რომლებსაც ტრადიციული სანახაობითი კულტურის პროექტების მაგალითზე განვიხილავთ კალენდარული თანმიმდევრობით სრულდებოდა ანუ დროის მენეჯმენტის თვალსაზრისით ნაწილდებოდა სეზონისა თუ პერიოდების მიხედვით. დღესასწაული ბერიკაობა-ყენობა, სხვადასხვა სახესხვაობით საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში გვხვდება საქართველოს რეგიონების მიხედვით: ზემო და ქვემო სვანეთში, ქართლ-კახეთში, ფშავში, ხევსურეთში, თუშეთში, მესხეთ-ჯავახეთში და სხვ. ბერიკაობის სათავედ ბუნების განახლებისა და განაყოფიერების საკულტო წეს-ჩვეულება არის მიჩნეული, ამიტომ ის საქართველოს ყველა კუთხეში გაზაფხულის დღესასწაულს უკავშირდებოდა. უმეტესწილად, ბერიკაობა სოფლის მოვლით, კარდაკარ ჩამოვლით, ეზოში ან სახლის წინ სრულდებოდა, თუმცა მაყურებელი ხშირად საგანგებოდ მოწყობილ მოედნებსა და სათამაშო ადგილებზეც იყრიდა თავს. ბერიკაობაში მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობდნენ.

ბერიკებს თავისი მეთაური – ბერიკათწინამძღვარი ჰყავდა. ბერიკათა გუნდს დასი ან დასტა ეწოდებოდა. დასში შედიოდა ტახის, დათვის, თხის, მგლის, მეფის, მოსამართლის, ექიმის, მღვდლის, ბატონის, ვაჭრისა და სხვათა ნიღბები. აკრეფილი გასამრჯელოს შესაგროვებლად დასს ჰყავდა მებარგულები, რომლებიც სახედრებით, ცხენებით, ურმებით დაჰყვებოდნენ უკან. საკრავებიდან ბერიკები იყენებდნენ სტვირს, ზურნას, ჩონგურს, დაირას. სასიმღერო რეპერტუარს კი ბერიკაული ეწოდებოდა. ბერიკაობა – ყენობის დღესასწაულის დამახასიათებელი ელემენტებია: ცხოველებისა და ადამიანის გამოშახველი ნაირფეროვანი ნიღბები და ტანსაცმელი, მეომარი და მოთარეშე ბერიკები. დაუსრულებელი შერკინებები, საწესრეულებო ცეკვები, ეროტიული სცენები, მთავარ მოქმედ გმირთა სასიყვარულო ისტორიები, ქორწინება, დროებითი სიკვდილი და მკვდრებით აღდგომა, ბუნების განახლება გაცოცხლების სიმბოლოდ და ძველ აღმოსავლური მისტიკების ანალოგად მოიაზრება.

დღესასწაულში მონაწილეთა ნიღბებსა და კოსტიუმებს გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ნიღბების საკითხი კვლევის სხვა მიმართულებას წარმოადგენს და ამ შემთხვევაში, მხოლოდ დღესასწაულის მოქმედ პირთა ატრიბუტის მნიშვნელობით განვიხილავთ. საქართველოში ნიღბების გამოყენებასა და არსებობას არაერთი ისტორიული თუ არქეოლოგიური მასალა ადასტურებს; თრიალეთში აღმოჩენილ ვერცხლის სასმისზე გამოხატულ კომპოზიციაზე გამოსახულია 23 ფიგურა, რომელთაც უკეთიათ ცხოველის გამოსახულებიანი ნიღბები, ასევე საყურადღებოა ვანის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი დიონისეს ტერაკოტული ნიღბები და საქართველოს სხვადასხვა ადგილას აღმოჩენილი არქეოლოგიური მონაპოვრები. ბერიკაობა-ყენობის სვანურ სახესხვაობაში, მურყვამობა-კვირიაობის დროს მნიშვნელოვანი როლი ეკისრებოდა დროშას ან რომელიმე სხვადასხვა ნივთს, რომელსაც თავის მხრივ საკრარული მნიშვნელობით გამოირჩევა.<sup>2</sup>

მენეჯმენტის სპეციფიკის გათვალისწინებით, ანალიზის მცდელობისას, შევჩერდებით სხვადასხვა ქართული დღესასწაულების სხვადასხვა ელემენტზე, რომლებიც ნათლად გამოხატავს სანახაობითი კულტურის მენეჯმენტის ცოდნას, სადაც შემოქმედებითი და საორგანიზაციო ჯგუფი (ამ შემთხვევაში მონაწილე სოფლები თუ თემები) ღონისძიების მოსამზადებლად გადიოდა მენეჯმენტის სხვადასხვა ეტაპს, დაგეგვიდან – შეფასებამდე. სხვადასხვა ეპოქასა

თუ საზოგადოებაში თითოეული საზოგადოება, ჯგუფი თუ ინდივიდი იდენტობის საკუთარ რეპერტუარს ფლობს, რომლის მიხედვითაც, კულტურის პროდუქტები იქმნება. მათი ცვალებადობა ისტორიული რეალობით, პოლიტიკური, სოციალური თუ კულტურული ფაქტორებითაა განპირობებული, თუმცა პროდუქტის დაგეგმვა და განხორციელების გზები ყველა საზოგადოებასა თუ სოციალურ ჯგუფში ეტაპობრივად მიმდინარეობს და თანამედროვეობაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს.

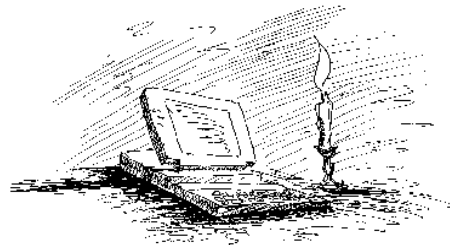
ქართული ღონისძიებათა ანალიზისას მნიშვნელოვანია ასევე სოციალური აქტივობების გათვალისწინებაც, – როგორც სოციალური პასუხისმგებლობის გაზიარების თვალსაზრისით. მაგალითად, ყვენობის დღესასწაული იყო დიდი საკარნავალო სანახაობა, რომელიც სიმბოლურად ასახავდა ქართველი ხალხის ბრძოლას უცხოელ დამპყრობელთა წინააღმდეგ. ყვენობაში მონაწილეობას უამრავი ადამიანი იღებდა და ჩართული იყვნენ ღონისძიების მთლიან პროცესში. მაყურებლებს გასამრჯელო ყვინისთვის უნდა მიეცათ, რომლის შეგროვების შემდეგაც ხდებოდა ღონისძიების მომზადებისას გაწეული ხარჯების დაფარვა და ღონისძიების შემდგომი წვეულების მოწყობა. დარჩენილი თანხით კი ეხმარებოდნენ უძღურებაში მყოფებს, გაჭირვებულებსა და უმზითვო ქალებს.

ღონისძიების მომზადების პროცესი გადიოდა მართვის პროცესის სხვადასხვა ეტაპს, პირველ რიგში, კი ხდებოდა გადაწყვეტილების მიღება გასაკეთებელი საქმის თაობაზე და ხალხის ორგანიზება ამ გადაწყვეტილების შესასრულებლად. დაგეგმვის პროცესი ხორციელდებოდა ორგანიზაციისა თუ ღონისძიების ცალკეული მმართველების ხელთ არსებული ადამიანური, ფინანსური და მატერიალური რესურსების საუკეთესოდ გამოყენების მეშვეობით. თანამედროვე სტანდარტების მიხედვით, მართვის პროცესი ზოგადად იყოფა რამოდენიმე ცალკეულ საფეხურად, რომლებიც მიზნის მისაღწევად საჭირო ქმედებებია და განაპირობებენ წესრიგს, სისტემურობასა და ლოგიკურობას. მართვის პროცესის შემადგენელი ნაწილებია: ა) დაგეგმვა – მიზნის დასახვა და საჭირო მოქმედებების მიმართულების განსაზღვრა სასურველი შედეგების მისაღწევად. ბ) ორგანიზება – მიზნების მისაღწევად საჭირო ორგანიზაციისა თუ საორგანიზაციო ჯგუფის შექმნა და პერსონალის შერჩევა. გ) მოტივირება - პერსონალის ერთ გუნდად მუშაობისათვის საჭირო ატმოსფეროს შექმნა. კონტროლირება – ჩატარებული სამუშაოს

შეფასება და გაანალიზება, ანუ შედეგების შედარება დაგეგმილ მიზნებთან და საჭიროების შემთხვევაში მაკორექტირებელი ზომების მიღება. ყველა ზემოთ განხილული საკითხების შემდეგ შეგვიძლია დავასკვნათ შემდეგი: ყველა ქართულ დღესასწაულთა სტრუქტურა და თანმიმდევრობა სხვადასხვა რეგიონში სხვადასხვაგვარია, თუმცა შინაარსი და სიმბოლოთა დანიშნულება არ იცვლება. დღესასწაულში მონაწილეობდა საზოგადოების ყველა წევრი და ყველას ჰქონდა დაკისრებული თავისი ფუნქცია და როლი. დღესასწაულის დაწყების თარიღი, როგორც აღვნიშნეთ, წინასწარ იყო ცნობილი, სოფელს კი სანახაობის დაწყებას საგანგებოდ შერჩეული მომღერალთა ან მუსიკოსთა ჯგუფი ატყობინებდა. დღესასწაულის მონაწილეთა ფუნქციათა გადანაწილება წინა დღეებში ხდებოდა. სოციუმის ყველა წევრს დაკისრებული ჰქონდა თავისი ფუნქცია და როლი. ტრადიციულ საზოგადოებას გააჩნდა გონიერი მენეჯმენტი - შრომა, ბრძოლა, ლოცვა და სანახაობა ისე ენაცვლებოდა ერთმანეთს, დისჰარმონია არ იქმნებოდა.

1. ჯულიეტა რუსაძე, ქართული ხალხური დღესასწაული (ბერიკაობა-ყვენობა), თბ. 2000, გვ.149;
2. იქვე: გვ. 132.

- ჯულიეტა რუსაძე, ქართული ხალხური დღესასწაული (ბერიკაობა-ყვენობა), თბ., 1966;
- ლ. გვარამაძე – ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, თბ., 1957;
- ი. სურგულაძე – მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, თბ., 2003;
- რ. გუჯეჯიანი – ქართველ მთიელთა მენტალობის ისტორიიდან, თბ 2008;
- James Heilbrun - The Economics of Art and culture. 2007;
- Iain Robertson - understanding international art markets and management 2005;
- Derrick Chong - Art management 2006;
- Armstrong Gary – marketing and art management 2007;
- Phillip Kotler – marketing – introduction 2007.



**შოპენის ლირიკულ-კანტილენური ეტიუდების  
ინტერპრეტაციის ზოგიერთი საკითხი**

(თხზ.10 №3 E-dur, №6 es-moll და თხზ.25 №7cis-moll)

თხზულება 10 №3, №6 და თხზულება 25 №7 ეტიუდები გამორჩეული პიესებია შოპენის ეტიუდების ციკლში. ისინი თავისი ხასიათით კარდინალურად განსხვავდებიან არა მარტო ამ ჟანრის ტრადიციული, წინარომანტიკული პერიოდის წმინდა ინსტრუქციული ბუნებისაგან, არამედ რომანტიკული პერიოდის მაღალმხატვრული ვირტუოზული ეტიუდის კონცეფციისაგანაც. ისინი წარმოადგენენ პოეტის სულის აღსარებას და მთელი საფორტეპიანო ლიტერატურის უღრმეს შედეგებს; ამასთანავე ეს გენიალური თხზულებები ჭეშმარიტი მაგალითია იმისა, თუ რამდენად სიღრმისეულად აღიქვამდა შოპენი ეტიუდს, როგორც ჟანრს და რა მრავალმხრივად ესმოდა მისი გამომსახველობის, შინაარსობრივი დატვირთვის და ტექნიკურ საშუალებათა შერწყმის პერსპექტივები. მათი გადმოცემისას, გარდა საშემსრულებლო ნიჭიერებისა, აუცილებელია განვითარებული ინტელექტი, სულიერი სიმწიფე და პირადი ცხოვრებისეული გამოცდილება, რათა ამ საოცარი პიესების მიღმა დავინახოთ გენიალური ხელოვანი თავის განცდათა სიღრმითა და მრავალფეროვნებით, არისტოკრატიულობითა და ზომიერებით. თავისი ნაწარმოებების შესრულებისას შოპენი, ლისტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამჟღავნებდა „გულისსიღრმისეულ გრძნობებს“, რაც მის მშობლიურ ენაზე ერთადერთი სიტყვით გამოიხატება – „Zal“. შესაბამისი გამოთქმა სხვა ენაში არ მოიპოვება, შოპენი ასე აღწერს მას თავის დღიურში, – „რა კარგად ვარ... ნაღვლიანად! ნაღვლიანად და კარგად! რა გრძნობაა ეს? – კარგად და ნაღვლიანად, მაგრამ როცა ნაღვლიანი ხარ, ხომ არ შეიძლება კარგად იყო?! მე კი მსიამოვნებს ეს! უცნაური მდგომარეობაა“. პოლარულ ემოციურ მდგომარეობათა ურთიერთკავშირი კანონზომიერია. ეს თავს იჩენს კომპოზიტორის უმრავლეს თხზულებებში. ყველაფრისმომცველ შოპენის „Zal“-ში იგრძნობოდა „პოლონური სული, აღსავსე ძალით, რაინდობით, გმირობით, დრამატულობით, სინაზით, სამშობლოზე დარდითა და სევდით, ღრმა მელანქოლიით“.<sup>1</sup> ამგვარი გრძნობებითაა აღბეჭდილი ეს ეტიუდები, ისინი შოპენის ლირიკის სხვადასხვა



წახნაგებს წარმოაჩენენ, ნათელ-იდილიურ (E-dur), სევდიან-მელანქოლიურ (es-moll) და ტრაგიკულ-დეკლამაციურ (cis-moll) სახეთა გახსნა შემსრულებლებისაგან შესაბამის ემოციურ და ფსიქოლოგიურ ჩაღრმავებას მოითხოვს.

ამ ეტიუდებში წარმოდგენილია ტიპური რომანტიკული ფაქტურა: სამი პლანი, ანუ სამი მოქმედი პირი – მელოდია, შიგთავსი და ბანი (თხზ.25 №7 ეტიუდში ბანი თავად წარმოადგენს ძირითად მელოდიას). აქ შემსრულებელი განსაკუთრებულად უნდა გრძნობდეს ფაქტურას, მის სამგანზომილებიანობას: ჰორიზონტალურს – მელოდიისა და თანხლების განვითარება-განფენას დროში, ვერტიკალურს – ქვედა, შუა და ზედა პლასტების შეთავსებას ჰარმონიულად და სიღრმისეულს – რელიეფური, წინა, ახლო პლანის გარჩევას ფონისაგან, უკანა პლანისაგან (რისი რეალიზებაც შესრულებისას დინამიკის საშუალებით ხდება). „შოპენი მუსიკას განსაკუთრებულ მაღალ სოციალურ მნიშვნელობას ანიჭებდა, ის მასში და კერძოდ მუსიკალურ ინტერპრეტაციაში „საკუთარი აზრების ბგერებით გადმოცემის ხელოვნებას“ ხედავდა. მისი აზრით ის რაც შეუძლებელია სიტყვებით გადმოიცეს, შესანიშნავად გადმოიცემა მუსიკით, – ბგერა განუსაზღვრელი სიტყვაა ადამიანისა, ანუ რაღაც ისეთი, რითაც ადამიანის ყველაზე ინტიმური და ღრმა არსი გამოიხატება. შესაბამისად ამისა შოპენს აუცილებლობად მიაჩნდა პირველ რიგში ნაწარმოების ძირითადი აზრის, პოეტური ხასიათის, შესრულების შინაგანი ღერძის შეგრძნება და განსაზღვრა. შოპენი ამბობდა – „არ არსებობს ჭეშმარიტი მუსიკა ფარული ჩანაფიქრის გარეშე“<sup>2</sup> – ეს ფრთიანი ფრაზა შესანიშნავად ხსნის მის პოზიციას.

**ეტიუდი № 3 მი მაჟორი**

ნებისმიერი კომპოზიტორის შემოქმედებაში არსებობს მწვერვალები, რომლებიც განსაკუთრებული ელვარებით გამოირჩევიან. შოპენის გენიალურ მელოდიებს შორის მესამე ეტიუდის მელოდია ერთ-ერთი გამორჩეულია. ცნობილია, რომ თვით შოპენი ამ თემას თავის საუკეთესო მელოდიად მიიჩნევდა. კრემლიოვს მოყვანილი აქვს რიმსკი-კორსაკოვის შემოქმედების მკვლევრის იასტრებცევის ცნობა იმის შესახებ, რომ რიმსკი-კორსაკოვს ამ ეტიუდის მუსიკა ყველაზე საუკეთესო, იდეალურ და სრულყოფილ მელოდიად მიაჩნდა არსებულ მელოდიათა შორის.<sup>3</sup> მუსიკის მოყვარულთა ფართო წრეშიც ეს ეტიუდი იდენტიფიცირებულია შოპენის სახესთან.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მესამე ეტიუდში ტექნიკური თვალსაზრისით პირველ ადგილზე დგას ბგერათწარმოქმნის პრობლემა (შუა ნაწილში ვხვდებით წმინდა ტექნიკურ პრობლემებსაც – საკმაოდ სწრაფ ტემპში – *stretto, con bravura* – ორმაგი კვარტები, კვინტები, სექსტები), - ინტონაციურად მდიდარი, მღერადი ბგერის ფლობა, მელოდიის დეკლამაციური შესრულება, პოლიფონიური მომენტები, ფართო სუნთქვა, დახვეწილი პედალი – აი ეს ძირითადი სიძნელებები, რომლებიც უნდა გადაიჭრას შოპენის მესამე ეტიუდის შესრულებისას.

ამ ეტიუდში კიდურა ნაწილები ვოკალური ხასიათისაა, შუა ნაწილი კი – ინსტრუმენტული. შოპენი განსაკუთრებულად ისწრაფვოდა მღერადი, პლასტიკური, მუსიკალური მეტყველებისაკენ. ამ მიზნით იგი მოწაფეებს ურჩევდა, რაც შეიძლება ხშირად ესმინათ ბელკანტოს ოსტატებისათვის, უფრო ხშირად ვიდრე პიანისტებისათვის. ხანდახან მოუწოდებდა კიდევ, რომ თვითონაც ესწავლათ სიმღერა. „თქვენ უნდა იმღეროთ, თუ გინდათ, რომ ისწავლოთ დაკვრა“<sup>4</sup> – ამბობდა იგი. სიმღერის კანონზომიერების ცოდნა მისთვის გააზრებული, ბუნებრივი ფრაზირებისა და შინაარსობრივად მრავალფეროვანი წარმოთქმის წინაპირობა იყო. ძირითადი სირთულე აქ ისაა, რომ მარჯვენა ხელი ერთდროულად ასრულებს როგორც მელოდიას, ისე მეთექვსმეტელების თანხლებას. იმისათვის, რომ პიანისტმა შეძლოს მელოდიისა და თანხლების გამიჯვნა, მათ შორის ბალანსის დაცვა, ძალიან სასარგებლოა შეძლევი ცნობილი ხერხი: მარჯვენა ხელის პარტიას ვუკრავთ ორი ხელით. ამით ჩვენს შინაგან სმენაში მართლაცდა ორი ხმა ფიქსირდება და როდესაც მხოლოდ მარჯვენა ხელით დაუვკრავთ, ჩვენდა უნებურად თითოეულ ხმას თავისი შეფერილობა მიენიჭება (გავიხსენოთ ნეიჰაუზის სიტყვები: ყველა უკრავს ისე, როგორც ესმის). ხელის სიმძიმე გადატანილი იქნება თითებზე, რომლებიც მელოდიას უკრავენ. მათ შორის ხომ ხშირად არის სუსტი თითები, ხოლო ძლიერი თითები, რომლებიც თანხლებას ასრულებენ, შემსუბუქდებიან.

ამასთან დაკავშირებით რამდენიმე საინტერესო საგარეოში აქვს მოყვანილი კორტოს. მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს მელოდიისა და ბანის დუეტი. ამიტომ პიანისტმა ცალკე უნდა დაუკრას მელოდია და ბანის ხაზი. მხოლოდ ის არ არის საკმარისი, რომ ბანის ნოტები ჟღერდნენ, ისინი მთლიან ხაზს უნდა ქმნიდნენ. აუცილებელია შემსრულებელმა შეიგრძნოს და ზუსტად გადმოსცეს ბანში მოცემული პუნქტირული რიტმი და მისი სინკოპური ხასიათი, ვინაიდან

მას თავისი მოძრაობით შინაგანი იმპულსი შეაქვს ეტიუდის ფაქტურის მშვიდ, გაწონასწორებულ დინებაში.

ამ ეტიუდში შოპენი იყენებს ჰარმონიული ელიფსის მეთოდს. ელიფსი შოპენის მუსიკაში ისევე, როგორც სხვა კომპოზიტორებთან, ჩვეულებრივი მოვლენაა, რომელიც გამოიყენება სხვადასხვა მხატვრულ-შინაარსობრივ, ემოციურ, მუსიკალურ-დრამატულ, კომპოზიციურ ასპექტებში. იგი გამოყენებულია ეტიუდის შუა, განვითარებად ნაწილში, კულმინაციის წინა ზონაში. ელიფსის გამოყენება ამ პირობებში ნაკარნახევია მისი, როგორც კონკრეტული ჰარმონიული ხერხის თავისებურებით: „მერყევი, დისონანსული აკორდის განტვირთვა (გადაწყვეტა) ხდება არა მოსალოდნელ მყარ ტონიკაში, არამედ ნებისმიერ სხვა აკორდში, რომელიც, როგორც წესი, მერყევია და ხშირად წარმოადგენს დისონანს, ანუ იქმნება მოულოდნელობის ეფექტი, დაგეგმილი განვითარების კალაპოტის უეცარი შეცვლა“.<sup>5</sup> უპირველესად, – არ არის იოლი ნაწარმოების მთავარი და დამხმარე ტონალობების ემოციური შეფერილობის გადმოცემა, არ არის იოლი ცალკეული აკორდების ემოციური შეფერილობის გახსნა, თითოეული აკორდის ძალის დოზირება, განსაკუთრებით დისონანსების, მათი ადგილის და ემოციური ფუნქციის მიხედვით. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მოდულაციებში. ხშირად ისინი საჭიროებენ გარკვეულ გადახრას ძირითადი ტემპიდან, მაგრამ როგორც – პასუხი შემსრულებლის მუსიკალურ ალღოზე და მოკიდებული. არა ნაკლებ მნიშვნელოვანი პრობლემა, რაზეც დამოკიდებულია შესრულების დამაჯერებლობა, ყოველი ახალი ტონალობის ბუნებრივ მომზადებაშია.

ეტიუდის შუა ნაწილიდან იწყება მუსიკალური მასალის დრამატიზება – მოძრაობა სხვადასხვა ინტერვალებით, ნახტომები, ფაქტურის თანდათანობით გართულება, მოდულაციები, დინამიზაცია. ყველაფერ ამას მიყვარათ დიდ კულმინაციასთან *f con bravura, stretto*. ინტერვალების ეპიზოდების ტექნიკურ დაძლევაში მივმართავთ ძველ, ნაცნობ ხერხს: ზედა ხმები, ისევე როგორც ქვედა ხმები, უნდა ვიმეცადინოთ ცალ-ცალკე, აპლიკატურის მკაცრი დაცვით. შესაძლებელია მარჯვენა ხელის ზედა და მარცხენა ხელის ქვედა ხაზების ერთად დაკვრაც. ეს არა მარტო გაამაზებებს სმენას, არამედ გაავარჯიშებს საჭირო კუნთებს. უნდა გავიხსენოთ სამუელ ფაინბერგის რჩევა: დავეოთ დიდი სიძნელე მცირე სიძნელეებზე და ცალ-ცალკე დავძლიოთ ისინი. არსებობს მეორე აპრობირებული

ხერხი: სიძნელის კიდევ უფრო გამძაფრება. ამ ხერხის მიხედვით ლიგების შეერთებით ორ-ორი ინტერვალი უნდა დაუეკრათ გაორმაგებით, გასამმაგებით, მხოლოდ ისე რომ ხელი არ დაგვეძაბოს.

მიუხედავად შუა ნაწილის ასეთი მასშტაბური განვითარებისა, იგი არ უნდა იყოს ამოვარდნილი კიდურა ნაწილების ლირიკულ-იდილიური ხასიათიდან. მის ბოლო რვა ტაქტში უნდა მოხდეს იმ ნაზი, მშვიდი ხასიათისა და ჟღერადობის შემზადება, რომელიც რეპრიზაშია გამეფებული. აქ მუსიკა ჟღერს უფრო მიღმურად. დიდი კულმინაციისა და დრამატული განვითარების შემდეგ, იგი თითქოს უფრო მოგონებაა, ვიდრე რეალური სურათი.

### ეტიუდი №6 მი ბემოლ მინორი

ეს მუსიკა თითქოს ფსიქოლოგიური პორტრეტია მარტოსული ადამიანისა, შინაგანი მონოლოგი, აღსარება, რომელიც თავისი გამომსახველობით, მხატვრული ზემოქმედების ძალით შეიძლება შოპენის გენიალური პრელუდიების გვერდით დავაყენოთ. ანტონ რუბინშტეინის შედარება – „მუსიკაში აჟღერებული სული“ – ალბათ ყველაზე უკეთ გამოხატავს ამ პიესის შინაარსს.

ეტიუდი პოლიფონიურია. ფაქტურაში მკვეთრად არის გამოვლენილი სამი შრე (მელოდია თავისი დამხმარე ხმით, ბანის მელოდიური ხაზი და ორნამენტულად მელოდიზირებული ფიგურაცია შუა შრეში), რომელიც ქმნის პოლიფონიურ სიღრმესა და დენადობას. სწორედ მათ დიფერენციასა და ლოგიკურ დინამიკურ განლაგებაშია ამ ეტიუდის ძირითადი სირთულე. მისი ყოველი ხმა საგულდაგულოდ უნდა იქნას დამუშავებული და შესწავლილი. მშვიდი მელოდია, რომელიც თითქოს ეყრდნობა დამხმარე ხმას სისადავით გამოირჩევა. ყოველგვარ ეფექტებს მოკლებული თითქოს ჩაძირული, ჩაკეტილია თავის თავში. ამ შეგრძნებას ამძაფრებს ტონალობა მი ბემოლ მინორი, რომელიც მთელი ექსპოზიციის მანძილზე არ იცვლება. კიდურა ნაწილებში მელოდია და დამხმარე ხმა ქმნიან კონტრაპუნქტს, რაც შესრულებისას ნათლად უნდა იქნას გამოვლენილი. მარცხენა ხელში ბანთან ერთად მოცემულია მელოდიური ფიგურაციები. აუცილებელია მათი ფუნქციის გაძიგნა, ჟღერადობის მხრივ მათი დინამიკის დიფერენციაცია. „ორჯერ ექსპოზიციურ პერიოდში და მესამედ რეპრიზაში ჟღერს თემა, სადაც ოქტავური ნახტომით მიღებული მელოდიური მწვერვალი მოთავსებულია წინადადების მოსალოდნელ დასასრულამდე ერთი ტაქტით ადრე. D<sup>7</sup>-VI

გადაწყვეტას მოსდევს ორტაქტიანი გაფართოება. ეს ერთი მხრივ მასშტაბურად აწონასწორებს კულმინაციის ადგილმდებარეობას თემის კიდურა წერტილების მიმართ, მეორე მხრივ კი მიჰყავს განვითარება კვადრატულ პროპორციამდე. რეპრიზაში, რომელიც იმეორებს ექსპოზიციის მეორე წინადადებას, მოცემულია ხუთტაქტიანი გაფართოება, რაც მიღწეულია შეწყვეტილი კადანსური ბრუნვის  $\Pi_6^{b1}-D$  სამჯერადი გამეორებით. კადენციური ჰარმონიების ეს გაფართოება წარმოადგენს თხზულების მოახლოებული დასასრულის სიგნალის კომუნიკაციურ ფუნქციას<sup>6</sup>.

იბადება კითხვა: რატომ გაიმეორა შოპენმა რეპრიზაში მხოლოდ ერთი წინადადება. ჩვენი ვარაუდით, ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ თავიდან აეცილებინა თემის ჭარბი გამეორება. იმავდროულად თემის ერთ გატარებას შეიძლება მოჰყოლოდა რეპრიზის მასშტაბის ორმაგი შემცირება, რაც გამოიწვევდა ნაადრევი დასასრულის შეგრძნებას. შოპენი ირჩევს ოპტიმალურ ვარიანტს: იგი იმეორებს თემას მხოლოდ ერთხელ, მაგრამ მასშტაბურად აფართოებს მას, რაზეც ზემოთაც იყო საუბარი. ყოველივე ზემოთქმული ფაქტობრივად ეხება ეტიუდის აღქმის მუსიკალურ-დრამატურგიულ საკითხს, რაც ესოდენ მნიშვნელოვანია შემსრულებლისათვის.

თანხლება თითქოს მონოტონურია თავისი მოძრაობით, მაგრამ ინტონაციურად ძალზე გამომსახველია, სავსე ქრომატული ხვეულებით. სწორედ ის თავისი მელოდიით ქმნის, ქსოვს ხასიათის შუქ-ჩრდილებს. მსგავსი ტიპის მელოდიზირებული თანხლება ხშირად გვხვდება რომანტიკოსებთან, იგი თითქოს ხატავს, გადმოსცემს იმ გარემოს, ვითარებას, სადაც წარმოიშობა და ვითარდება მელოდია.

კრემლიოვი წერს: ჩვენ წინაშეა შიდატონალური მოდულაციების, თამამი ჰარმონიების, ორნამენტის თავისებური უნიკუმი. იგი ახალი ბრწყინვალე მაგალითია (მე-2 ეტიუდის შემდეგ) ჭარბი ქრომატიზმით დატვირთული ჰარმონიული ქსოვილის ოსტატური ფლობისა, რაც ესოდენ დამახასიათებელია შოპენის აზროვნებისათვის.<sup>7</sup> თანხლებაზე მუშაობისას აუცილებელია მოძრაობის უწყვეტობის, სითანაბრის, ლეგატოს მიღწევა. პირველ ეტაპზე იგი უნდა დაჟღერდეს უპედლოდ, რათა არ გამოგვეპაროს უმცირესი ხარვეზები, რომლებიც შეიძლება წარმოიშვას. განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ არააკორდულ ბგერებს, მათ დისონირებულ ჟღერადობას, შეფერილობას მთლიან კონტექსტში. რაც შეეხება პედალს, – იგი ვიბრირებს,

უაღრესად მობილურია. აქ არ არსებობს მზა რეცეპტი. ყური და ორივე პედალი მაქსიმალურად მობილიზებული უნდა იყოს და რეაგირებდეს უმცირეს ცვლილებებზე, რათა ფაქტურის სისუფთავე, გამჭვირვალობა შენარჩუნდეს ჭარბი ქრომატიზმის პირობებში.

მიღშტინი წერს: არავინ ყოფილა უხეში, ხისტი დაკვრის ისეთი მოწინააღმდეგე, როგორც შოპენი იყო. მისი აზრით, თითები კი არ უნდა ურტყამდნენ კლავიშებს, არამედ რბილად უნდა ეხებოდნენ ბალიშებით და მოქნილად გადადიოდნენ ერთიდან მეორეზე. მტევანი უნდა იყოს მოქნილი თავისუფალი, მაგრამ უნდა „ყანყალებდეს“, თითები ოდნავ მოხრილი, თითის წვერები – მსუბუქად ფიქსირებული და რაც შეიძლება, კლავიშებთან ახლოს. მათი ძირითადი ფუნქციაა მაქსიმალურად შეიგრძობდნენ კლავიშის ფსკერს. ისინი თითქოს „ძერწავენ“ ბგერას.<sup>8</sup>

### ეტიუდი №19 დო დიეზ მინორი

ეტიუდი შეიძლება შევადაროთ ინსტრუმენტულ ღუეტს, აქ ორივე ხმა ინდივიდუალიზებულია, მაგრამ ისინი ვითარდებიან ჰარმონიულ ერთობლობაში. ერთ ხმაში წარმოშობილ და განვითარებულ ემოციურ ტალღას ხაზს უსვამს და ამძაფრებს რეპლიკა ან გამომსახველი ინტონაცია, მეორე ხმაში. ეს აზრობრივი გადაჯაჭვულობა მთლიანობას, უწყვეტობას ანიჭებს მუსიკას.

შემსრულებელს კარგად უნდა ჰქონდეს გააზრებული, ხმათა ტემბრალური შეფერილობიდან გამომდინარე, მათი დინამიკური განვითარების ამპლიტუდა, რათა სათანადოდ გადმოსცეს დინების ლოგიკურობა, ამაში მას დაეხმარება მერვედების განუწყვეტელი პულსაცია ფაქტურის შუა შრეში, სწორედ აქ მოცემულ ინტერვალთა გამომსახველი, გაბმული მოძრაობა დაგვიცავს გადაჭარბებული რუბატოსა და აზრის დანაწევრებისაგან. მსგავსი ტიპის პულსაცია ხშირად გვხვდება ბეთჰოვენის სონატების მეორე ნაწილებში, რომელიც გარინდების, ზედროულობის შეგრძნებას ბადებს და ამასთანავე მუსიკალური დინების მათგან განსხვავებულ მუხტს წარმოადგენს, ასევეა შოპენის პრელუდებში h-moll, Des-dur, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით ეს მოძრაობა წვიმის, ცრემლის წვეთების ასოციაციას იწვევს. „შოპენის ერთ-ერთი ყველაზე გამომსახველი მელოდია, „მუსიკალური მეტყველების“, მელოდიური რეჩიტატივის უნიკუმი, რომლის თითოეული ინტონაცია „ლაპარაკობს“, მეტყველებს და იმავდროულად მელოდიურია ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. მელოდის ხაზი ცალკეულ

ფრაგმენტებად კი არ იყოფა, არამედ მრავალი ტაქტის მანძილზე უწყვეტად მიედინება და თავისი განუყოფელი ლირიკული ტალღით შლის საზღვრებს მათ შორის“.<sup>9</sup>

შესავალი იმპროვიზაციული ხასიათისაა. აქ კომპოზიტორი შემსრულებელს გარკვეულ თავისუფლებას აძლევს, ვინაიდან ეს სამი ტაქტი არაა შებოჭილი მერვედთა გაბმული პულსაციით, მაგრამ შემსრულებელი აუცილებლად უნდა გრძნობდეს შინაგან მორგანიზებელ მუხტს, რაც განწყობისა და დროის განვითარების მიზეზ-შედეგობრივი ლოგიკურობისთვისაა აუცილებელი. „დამკვიდრებულმა აზრმა, რომ ესაა ეტიუდი მარცხენა ხელისათვის დროთა განმავლობაში გამოიწვია მისი შინაარსისა და გამომსახველობის ცალმხრივი გაგება და იმდენად შეცვალა მისი დანიშნულება პედაგოგიურ პრაქტიკაში, რომ ჩვენ საჭიროდ მიგვაჩნია გამოვიდეთ ამ ეტიუდის ტრადიციული ინტერპრეტაციის წინააღმდეგ. ამით დავეხმარებით შემსრულებელს თავი შეიკავოს ნაწარმოების ზერეღე გაგებისაგან, ექსპანსიურობისა და ბგერის ზედმეტი სიმკვეთრისაგან, რაც უპირატესობას ანიჭებს ბანს, მარჯვენა ხელის პარტიას კი მხოლოდ აკომპანიმენტის ფუნქციას უტოვებს. ამ ეტიუდის პოეტური ჩანაფიქრი და ჭეშმარიტი ღირებულება სწორედ ორივე პარტიის ზუსტ ბგერით თანაფარდობაზეა დაფუძნებული“.<sup>10</sup> აქ არ არის საკმარისი, მხოლოდ პიანისტურად კომფორტული შესრულება. ამ ეტიუდის შესრულებისას ხშირად იფარგლებიან ელეგიურ-მელანქოლიური ხასიათით, რაც იწვევს ინტერპრეტაციის ერთფეროვნებას და შინაარსის გაუბრალოებას. შემსრულებელმა დამაჯერებლად უნდა გადმოსცეს მუსიკის ტრაგიკულ-დეკლამაციური ბუნება, დრამატული კულმინაციის თანდათანობითი მომზადება, რასაც ხაზს უსვამს მარცხენა ხელის მგზნებარე პასაჟები და მარჯვენას ღრმა, შთამბეჭდავი ჟღერადობა.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს პედალიზების თავისებურება ამ ეტიუდში, რაც გამოწვეულია ორი მელიოდის ერთდროული განვითარებით. აქ პედალი მხოლოდ ჰარმონიულ ცვლილებებზე კი არაა ორიენტირებული, არამედ მელიოდურ ხაზთა მთლიანობასა და ლეგატოზე, იგი უნდა იყოს რაც შეიძლება მობილური რათა გამოირიცხოს ზედმეტ ობერტონთა დაგროვების სიხშირე.

„შოპენი შედარებით იშვიათად მიმართავს კონტრაპუნქტის იმიტაციურ ხერხებს, მიუხედავად ცალკეული მაგალითებისა მაზურკებსა და მინორულ ბალადში. შოპენის პოლიფონიური სტილის შესანიშნავი

მიღწევაა ეტიუდი დო დიეზ მინორი თხზ.25, ღრმა, დაძაბული ჩაფიქრება, სადაც მეორე ხმა ამღიდრებს, კონტრასტულად ავსებს პირველი ხმით გამოხატულ აზრს. ეს ნაწარმოები მარად იცოცხლებს, როგორც დასტური ადამიანური ტანჯვისა და ფიქრისა. ამგვარად, შოპენის შედარებით მრავალ, მცირე ფორმის ნაწარმოებებს განცდების სიღრმითა და ზემოქმედების ძალით შეუძლიათ გაეჯიბრონ ნებისმიერ ვრცელ, მრავალნაწილიან ნაწარმოებს“.<sup>11</sup>

უმნიშვნელოვანესია პედალიზაციის საკითხი საერთოდ საფორტეპიანო ხელოვნებაში და კერძოდ შოპენტან, კონკრეტულად კი ამ ეტიუდებთან მიმართებაში. შოპენი აღიარებულია როგორც ფორტეპიანოს პოეტი, პედალის პოეტი. მან პედალის მანამდე უცნობი ახალი შესაძლებლობების აღმოჩენით არაჩვეულებრივად გაამდიდრა საფორტეპიანო ჟღერადობის პალიტრა. ის ცნობილი იყო თავისი ჯადოსნური პედალიზაციით ისევე, როგორც შემდგომში სკრიაბინი.

ძირითადი ელემენტები, რასაც ეფუძნება პედალიზაცია შოპენის ნაწარმოებებში არის ჰარმონია და განსაკუთრებით ბანები, ესაა მისი მუსიკის არსებითი სასიცოცხლო ბაზა; მათი მელიოდური და რიტმული შერწყმა და ბოლოს – ჟღერადი ატმოსფეროს მრავალფეროვნება, რაც მუსიკას გამომსახველობით ხასიათს აძლევს.<sup>12</sup>

ერთ-ერთი ძირეული სირთულე ამ ეტიუდების შესრულებისას (როგორც ზოგადად შოპენის მუსიკალური ენისათვის დამახასიათებელი სირთულე) არის რუბატოს პრობლემა. შოპენის მოსწავლე მიკული შემდგენაირად აღწერს მისი შესრულების სტილს, – „ხელი, რომელიც ასრულებს თანხლების როლს, უნდა უკრავდეს მკაცრად, ზუსტად ტაქტში, ხოლო მეორე, რომელსაც მიჰყავს მელიოდური ხაზი, – რიტმულად თავისუფლად“.<sup>13</sup> სწორედ ეს არის შოპენისათვის დამახასიათებელი tempo rubato. ეს პრობორცია უნდა დაიცვას შემსრულებელმა, რათა მელიოდია არ გამოვიდეს ცოცხალ სუნთქვას, ინტონირებას მოკლებული, ან მეორეს მხრივ – ეგზალტირებულ-სალონური.

1. Николаев В., «Шопен – исполнитель и педагог». в збор: Как исполнять Шопена. ред. Засимова А). Москва., 2009г., Классика - XXI., გვ. 77-7;.

2. Мильштейн Я., «Советы Шопена пианистам», М., 1967г., გვ. 15;

3. Кремлёв Ю., «Фредерик Шопен», Л.-М., 1949г., გვ. 389;

4. Мильштейн Я., «Советы Шопена пианистам», М., 1967г., გვ. 31;

5. ეს საკითხი განხილულია: Арутюнов Д., «О роли эллипсиса в музыке Шопена Ф.».; იხ. კრ. «Венок Шопену», М., 1989г., გვ. 200-233;
6. ეს საკითხი განხილულია: Арутюнов Д., «О роли эллипсиса в музыке Шопена Ф.».; იხ. კრ. Венок Шопену», М., 1989г., გვ. 213;
7. Кремлёв Ю., «Фредерик Шопен», Л.-М., 1949г., გვ. 394;
8. Мильштейн Я., «Советы Шопена пианистам», М., 1967г., გვ. 32-33;
9. Корто А., «О Фортепианном искусстве», М., 1965г., გვ. 277;
10. Кремлёв Ю., «Фредерик Шопен», Л.-М., 1949г., გვ. 434;
11. Феинберг С., Шопен как мы его слышим – Составление вступительная статья и примечания Хентовой С.М., изд. «Музыка», Москва, 1970г., გვ. 253;
12. Голубовская Н., «О музыкальном исполнительстве», Л., 1985г. გვ. 118;
13. Мильштейн Я., «Советы Шопена пианистам.»; М., 1989г., გვ. 21.

**ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის  
წანამკვრები რომანტიკულ  
ტენდენციასთან და ქართული კომპოზიციის  
პერსონალიზაციასთან მიმართებაში**

ეროვნული საერო საკომპოზიტორო სკოლა საქართველოში ჩამოყალიბდა რომანტიკული მხატვრულ-სახეობრივი სისტემის ფარგლებში და უპირველესად დაუფუძნა ევროპული მუსიკალური რომანტიზმის პირველი პერიოდისთვის მნიშვნელოვან სასიმღერო (რომანსს) და საოპერო ჟანრს. ეროვნული საერო პროფესიული მუსიკის ტრადიციების უქონლობის პირობებში, ქართული მუსიკისმცოდნეობისთვის მეტად მნიშვნელოვანია შეისწავლოს, თუ რომელი სტილურ-ინტონაციური ნაკადები უმზადებდა მას საფუძველს. ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის გენეზისის დადგენისას თავად მუსიკალური ხელოვნების სფეროში მნიშვნელოვან სირთულეებს ვაწყდებით. გარკვეულ ეტაპამდე ჩვენთვის პრაქტიკულად უცნობია მუსიკალური ხელოვნების სხვადასხვა სტილურ-ინტონაციური ნაკადების რეალური ხმოვანება. სამეფო კარის მუსიკირების შესახებ კი მოგვეპოვება მხოლოდ მწირი ლიტერატურულ-ისტორიული ცნობები. ყოველივე ეს გვამძლეებს „შემოვლითი“ გზის ძიებას და ხელოვნების სხვა დარგის, კერძოდ, ქართული მხატვრული ლიტერატურის დახმარებით, მუსიკალურ სფეროში მიმდინარე საგარაუდო პროცესის რეკონსტრუირებას. აპრიორი ითქმის, რომ ეროვნული ცნობიერების წყალობით შემზადდა რომანტიკული ტენდენციების შემცველი სტილური ნაკადები, რომელთაც მე-19 საუკუნის ქართული საერო მუსიკის თავისებურებები განსაზღვრეს. თვით XIX საუკუნის ქართულ კულტურაში განვითარებული მხატვრულ-ესთეტიკური პროცესების გასაღებიც ცნობიერებაში მოიძიება. ამდენად, უპრიანია კვლევისას ცნობიერების თავისებურებებს შევეხოთ, რადგანაც მათზე ორიენტირება ხელოვნების სფეროში მიმდინარე მოვლენების გამთლიანებულ აღქმას უწყობს ხელს. ქართული მსოფლალქმისა და ცნობიერებისთვის ტიპურია რომანტიკული ტენდენციები – რომანტიკულ-ლირიკული საწყისისკენ ლტოლვა, რასაც ლირიკული სახიერებისა და ტრაგიზმის ფენომენიც უკავშირდება. ამგვარი ცნობიერება მხატვრულ

შემოქმედებაში შესაბამის რომანტიკულ მუსიკალურ-ინტონაციურ ნაკადებს აყალიბებს.

მუსიკალური ხაზის რეკონსტრუირებისას მიემართავთ ქართულ პოეზიას შემდეგი ფაქტორების გამო: 1. რომანტიკული მსოფლალქმა ყველაზე სრულყოფილად ქართულ ლიტერატურაში, კერძოდ პოეზიაში ვლინდება. 2. ეროვნული სული ყველაზე მეტად აღმოჩნდა დაცული ქართულ პოეტურ ლირიკაში, იგი ნაკლებად განიცდიდა უცხო მწერლობის გავლენას. 3. იმდენად რამდენადაც პოეზიას ყველაზე უფრო მჭიდრო კონტაქტი აქვს მუსიკასთან, ეროვნული პოეზია მნიშვნელოვანწილად დაგვეხმარება მუსიკალურ-ინტონაციური პროცესების რეკონსტრუირებაში. 4. ეროვნული მწერლობის განვითარების ხაზი საქართველოში არ შეწყვეტილა და მუდამ გამოკვეთილია რომანტიკულის, პიროვნულის, ლირიკული სახიერების პრიორიტეტი. ეს უწყვეტობაც გვიწყობს ხელს პროცესების კვლევაში. 5. უაღრესად მნიშვნელოვანი ფაქტორი უკავშირდება საქართველოში ლექსის გამღერების ტრადიციას; პოეზია ხომ შექმნილია ანაქსანდრე ფუნქციონირებად, როგორც სინკრეტული ხელოვნება. სავარაუდოდ, პოეზიაში გამოვლენილი რომანტიკული ტენდენციები სწორედ მუსიკის ლირიკულ ინტონაციურობაში უნდა გარდატეხილიყო.

როდესაც მუსიკალური ხელოვნების პროცესების რეკონსტრუირებისას ხელოვნების სხვა დარგებს (ამ შემთხვევაში პოეზიას) ვეყრდნობით, ვხელმძღვანელობთ მარტივი და ლოგიკური პრინციპით. ცნობიერება ერის ფენომენის ის ნაწილია, რომელიც ხელოვნების ყველა დარგში ვლინდება და მსგავს პროცესებს უღებს სათავეს. გეორგ ვილჰელმ ჰეგელის აზრით, ხელოვნების სხვადასხვა სფერო, მათ შორის არსებული საერთო ნიშნების გამო, ერთ იდეალში იყრის თავს – „ხელოვნების თითოეულ დარგს ჩამოყალიბების ის თავისებურებანი გააჩნია, რომლებიც აბსტრაქტულად ყველას აერთიანებს“.<sup>1</sup> ამ კუთხით ხელოვნების დარგები შეიძლება შევადაროთ მსოფლიოს ენებსაც, რადგან, როგორც თეორიული ლინგვისტიკის ფუნქციონირებადი – ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტი წერს: – „განსხვავებული ენები სულაც არ არის ერთი და იმავე საგნის სხვადასხვაგვარი ხედვა“.<sup>2</sup> პოეზიის განვითარების ისტორიული პროცესის ანალოგიით და მუსიკასთან გადაკვეთის წერტილების წყალობით, ნაწილობრივ მაინც არის შესაძლებელი მუსიკალურ-ინტონაციურ მხარეში არეკლილი პროცესების აღდგენა, ეროვნული ცნობიერების საშუალებით

კი მათი გამოვლიანების საშუალება გვეძლევა. ამ ორ დარგს შორის ინტონაციური ზეგავლენის მექანიზმი შემდეგნაირად შეიძლება ჩამოყალიბდეს. პოეზიისა და მუსიკის შეხების წერტილი ინტონაციურობაზე მოდის (ამ სიტყვის ფართო გაგებით). როგორც ვ. ვარინა-გროსმანი წერს: – „გარდა ხელოვნების ამ ორი დარგის სახეობრივი კავშირისა, ყველა ვოკალურ ნაწარმოებში არსებობს მუსიკალური და პოეტური კომპოზიციის, სამეტყველო და მუსიკალური ინტონაციის, მუსიკალური და პოეტური რიტმის ურთიერთგავლენა“.<sup>3</sup> პოეტური ნიმუშების გამღერების დროს ლექსის ფონემა მუსიკაზე შემოქმედებს სახეობრივ-ემოციურად, ვერსიფიკაციის თავისებურებების გათვალისწინებით კი წმინდა ინტონაციურადაც. რაც შეეხება ტერმინს – ვერსიფიკაცია, იგი დაამკვიდრა გრიგოლ რობაქიძემ, მე-19 საუკუნის 30-იანი წლებიდან მე-20 საუკუნის 20-იანი წლების ჩათვლით ეს ტერმინი პრაქტიკულად არავის გამოუყენებია.<sup>4</sup> თუ კიდევ უფრო ჩავუღრმავდებით საკითხს და პოეზიის თეორიის კუთხიდან გავაანალიზებთ ამ კავშირს პოეზიასა და მუსიკას შორის, აღმოვაჩინოთ, რომ ისინი ეფუძნებიან ერთმანეთთან ადვილად შეფარდებად კატეგორიებსა და პარამეტრებს. შემოთქმულის საილუსტრაციოდ მივმართოთ პოეზიის თეორიის თუნდაც მეცნიერ ნიკოლაი გუმილიოვისეულ კლასიფიკაციას, რომლის თანახმად – 1. ფონეტიკა იკვლევს ლექსის ბგერით მხარეს, რიტმს, ე. ი. ხმის აწვევისა და დაწვევის მონაცვლეობას, ინსტრუმენტირებას, ანუ სხვადასხვა ბგერის ხარისხსა და ურთიერთს შორის კავშირს, ბგერითი თვალსაზრისით ლექსის დასრულების მეცნიერებას და მეცნიერებას რითმების შესახებ; 2. სტილისტიკა განიხილავს შთაბეჭდილებას, რომელსაც სიტყვა ახდენს. ამ შთაბეჭდილებას განსაზღვრავს სიტყვის წარმომავლობა, ასაკი, ამა თუ იმ გრამატიკული კატეგორიისთვის კუთვნილება, ადვილი ფრაზაში და აგრეთვე, სიტყვათა კრებული, რომელიც თითქოს ერთ მთლიანობას ქმნის; 3. კომპოზიცია სწავლობს ლექსში ჩადებულ აზრთა, გრძნობათა და სახეთა ინტენსივობასა და ცვლას; 4. ეიდოლოლოგია აჯამებს პოეზიის თემებს და პოეტის ამ თემებთან შესაძლო დამოკიდებულებებს.<sup>5</sup> წინამდებარე მსჯელობა ფაქტობრივად აგებულია მუსიკალური ხელოვნების კატეგორიებსა და ტერმინებზე. ამ დარგების ზოგი თეორიული საკითხის ანალიზი მართლაც საერთო ტერმინებსა და კატეგორიებს ეფუძნება, საანალიზო საკითხების თვისობრივი მსგავსებაც სახეზეა. ამდენად, დასმული პრობლემის

კვლევისას, ქართული პოეზია ჩვენთვის ამოსავალი წერტილია. სტატის დასაწყისში ზოგადად შევეხეთ ეროვნული ცნობიერების როლს საერო საკომპოზიტორო სკოლის ჩამოყალიბებაში, ამჯერად კონკრეტულად მივუთითებთ, თუ როგორ ვლინდება ქართული ხელოვნების უპირველეს დარგში ლიტერატურაში ეროვნული ცნობიერების უმნიშვნელოვანესი თავისებურებები - პიროვნული საწყისისკენ ლტოლვა, ლირიკულ-რომანტიკული ტენდენციები, ტრაგიზმის ფენომენი, შემდეგ კი განვიხილოთ ქართული პოეზიის ისტორიული გზა საერო პროფესიული მუსიკალური ხელოვნების რეკონსტრუირების კუთხით.

ქართული ლიტერატურის პირველივე ნიმუშებში ვლინდება სუბიექტური საწყისის სიღრმე, რომელიც ადამიანის ფსიქოლოგიის ღრმა შრეებსაც კი გადასწვდება. ამ მხრივ უნიკალურია იაკობ ცურტაველის „შუმანიკის წამება“, რომელშიც გმირის სულიერი მდგომარეობის ფსიქოლოგიური ქვეტექსტი ბუნების სურათების გადმოცემისას იხსნება, რაც უპრეცედენტოა შუასაუკუნეების საქრისტიანოს მწერლობისთვის. მკვლევარი რევაზ ბარამიძე ხაზს უსვამს ამ ნაწარმოების პერსონაჟთა აღწერისას ფსიქოლოგიური ნიუანსებისა და საერო ნაკადის სიჭარბეს.<sup>6</sup> ლეონტი მროველის კრებულის („ცხოვრება ფარნავაზისა“) ერთ-ერთ მონაკვეთს კი შემდეგნაირად აფასებს: – „ასეთი ფსიქოლოგიური პასაჟები სრულიად უცხოა 12 საუკუნით დაცილებული მემკვიდრის წმინდა ინფორმაციული ხასიათის სტილისთვის, რომლისთვისაც ნიშანდობლივია მხოლოდ ფაქტების ფიქსირება და მათი ანალიზი, ხოლო პიროვნების შინაგან სამყაროზე, მის სუბიექტურ განცდებზე, 12 საუკუნით დაცილებული მემკვიდრეები ნაკლებად გვესაუბრებიან“.<sup>7</sup> „სული წმიდის“ შთაგონებით მოქმედი მწერალი თუ ჟამთააღმწერი ამბავს სუბიექტურ პრიზმაში გარდატეხს, რაც ყოველად გამორიცხულია ჟანრის კანონიკიდან გამომდინარე. ეს ფაქტი გვიმყარებს აზრს, რომ შუა საუკუნეების ეპოქალურ სივრცეში – პიროვნული საწყისისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება, რომანტიკულობა, საერო ცნობიერების ნაკადის დომინირება ეროვნული მხატვრული ცნობიერების თავისებურებაა. შემთხვევით არ მიუთითებდა ივანე ჯავახიშვილი შუა საუკუნეების ქართულ მწერლობასთან მიმართებაში: – „აღმოსავლეთის არც ერთ ქრისტიან ერს, გარდა ქართველებისა, არც ასურელებს, არც სომხებს, არც თვით ბიზანტიელ

ბერძნებს საერო მწერლობა არ გააჩნიათ“.<sup>8</sup> პიროვნული საწყისისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება, რენესანსის ეპოქიდან მოყოლებული უკვე რაციონალიზმის, ევროპოცენტრიზმის და რაც მთავარია, ანთროპოცენტრიზმის დამკვიდრებასაც უწყობს ხელს. მხატვრული მსოფლალქმა ამ პერიოდში ისედაც ინდივიდუალიზმის ნიშნითაა აღბეჭდილი და პიროვნების პრობლემის ირგვლივ კონცენტრირდება. საქართველოში ეს გამოვლინდა რენესანსული რაინდობის ინსტიტუტის (საქართველოში „კარგემობის“ სახელით), ქალის კულტის დამკვიდრების, მმადნაფიცობის და სტუმარ-მასპინძლობის ადათის ჩამოყალიბების, გმირობის ღირებულებრივი კატეგორიის წინ წამოწევის ფორმით, რამაც მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი პიროვნული „მეს“ განმტკიცებას. რუსთაველის პოემაში თავს იჩენს პიროვნებასთან დაკავშირებული რომანტიკული ტენდენციები: იდეალურისკენ სწრაფვა, ამაღლებული სიყვარულისა და სევდის მოტივები, პიროვნების გუნება-განწყობის ბუნების სურათებთან დაკავშირება და სხვა.

XVII-XVIII საუკუნეებში მკვიდრდება სოფლის სამღურავისა და კაემანის თემაც, რაც კვლავ პიროვნების პრობლემას უკავშირდება და უშუალოდ ამზადებს ქართულ რომანტიზმს. მე-19 საუკუნეში კი კონკრეტული მიმართულების – რომანტიზმის მხატვრულ-სააზროვნო სისტემის ფარგლებში თავს იყრის პიროვნების სუბიექტურ მსოფლალქმასთან დაკავშირებული ყველა პრობლემა. როგორც წინამდებარე ანალიზმა ცხადყო, ეროვნული კულტურა მუდამ მგრძნობიარე იყო პიროვნულისადმი, ლირიკულისადმი, რომანტიკულისადმი, რადგან ეს ცნობიერების დონეზე გვანახსიათებს. რად ღირს თუნდაც ის ფაქტი, რომ საგმირო ეპოსზე ადრე საქართველოში ლირიკული ხალხური ეპოსი წარმოიშვა, ლირიკული ჟღერადობა ახასიათებდა მუსიკალური გლეხური ფოლკლორის ჟანრებს: ურმულებს, ნანებს, სატრფიალო ცალფა სიმღერებს. ეროვნული პროფესიული საერო სკოლის ჩამოყალიბებაც ხომ სწორედ რომანტიკული ნიშნითაა აღბეჭდილი; პირველ ქართულ რომანსებსა და ოპერებშიც წინა პლანზეა წამოწეული პიროვნული „მე“, რომანტიკულობა, ლირიკული სახიერება.

ახლა კი საერო მუსიკის ისტორიული გზის რეკონსტრუირებისთვის მოვაწყობთ მცირე ექსკურსი ქართული პოეზიის ისტორიაში და მივუთითოთ პოეტური ვერსიფიკაციის მუსიკალურ ინტონაციურობაზე ზემოქმედების შესახებ.

თავდაპირველად ზოგადად განვსაზღვროთ ქართული ლექსის ფენომენი. როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, ლექსწყობის მოცემულ სისტემას განსაზღვრავს ამ ერის ენის პროსოდიული მონაცემი, უფრო კონკრეტულად – პროსოდიული სისტემის ზესეგმენტური ფუნქციონალური ფონემა. ნაშრომში დასმული პრობლემის ჭრილში ძალზე საგულისხმოა ფილოლოგ აპოლონ სილაგადის მოსაზრება ქართული ლექსწყობის შესახებ. იგი მეტრიკულ ტიპოლოგიაში ლექსწყობათა ოთხი ძირითად ტიპს გამოყოფს: 1. სილაბური, 2. აქცენტური (დინამიკური, კვალიტატიური, სილაბურ-აქცენტური), 3. მეტრიკული (დურაციული, კვანტიტატიური), 4. ტონური. ლექსწყობის მის მიერ ჩამოყალიბებული კლასიფიკაციის მიხედვით, რომელშიც ოთხი ტიპი ორ კლასად ერთიანდება (1. სილაბური ლექსთწყობა, 2. სილაბურ-პროსოდიული ლექსწყობა: დურაციული, დინამიკური, ტონური) ქართულ ლექსს განაკუთვნებს მეოთხე ტიპს – ტონურს და მეორე კლასს.<sup>9</sup> ლექსწყობის სისტემათა შორის ტონური ლექსი ყველაზე თავისუფალია, რადგან მის ტაქტებში მარცვალთა ნებისმიერი რაოდენობა დასაშვებია, ცეზურა მოძრავია, სტროფული დანაწევრება არათანმიმდევრული, აღინიშნება კავშირი პროზაულ მეტყველებასთან.

სხვადასხვა ეპოქაში ქართული პოეტური სტილის მრავალფეროვნება ნამდვილად შესაბამის ზემოქმედებას ახდენდა მუსიკის ინტონაციურობაზე. პირველ რიგში შევეხოთ პოემას „ვეფხისტყაოსანი“. გარდა უზარმაზარი გავლენისა ქართულ მხატვრულ ცნობიერებაზე, სავარაუდოა ამ ნაწარმოების მუსიკალურ ინტონაციურობაზე ზემოქმედების ფაქტიც. როგორც ცნობილია, „ვეფხისტყაოსანი“ კპოვებდა სათანადო მუსიკალურ შესრულებას თუ რუსთაველის მიერ არა, თამარ მეფის კარის მუსიკოსების მხრივ მაინც. გარდა ამისა, საქართველოში არსებობს პოემის ცალკეულ სიტყვებზე აკრებული ხალხური სიმღერები. თავად პოემაც გვაწოდებს ფასდაუდებელ ინფორმაციას სასახლის კარზე მუსიკის უზარმაზარი როლის შესახებ, საგულისხმოა, რომ თვით შოთა რუსთაველი მიუთითებს მუსიკის პოეზიასთან კავშირზე; პოემის მიხედვით, მელექსეობის მესამე სახე „კარგი არის სანადიმოდ, სამღერეოდ“. გვხვდება მრავალი ტერმინიც, რომლებიც მუსიკისა და პოეზიის სიახლოვეზე მიუთითებს. ასე მაგ.: „მგოსანი“ (გოს – სპარსულად ჩანგს ნიშნავს) – ჩანგზე დამკვრელი იმპროვიზატორი იყო. „მგოსნის“ შესატყვის სიტყვად, პავლე ინგოროყვას „სიმღერათმწერალი“ მიაჩნია

(აქვე გავიხსენოთ ქართულ რეალობაში დამკვიდრებული ტერმინიც „მგოსანი გლოვისანი“). პოემაში გვხვდება ტერმინი „მეტრიბიც“, რომელიც არაბული წარმოშობისაა და ნიშნავს მუსიკოსს, მოცეკვავს, ასევე სიტყვები – „აქბდეს, ამკობდეს, ენამუსიკოსს“, რომლებიც მინიშნებაა გამღერებით წარმოთქმულ სახოტბო პოეზიაზე. გამღერებისას პოემის ვერსიფიკაციას დიდი გავლენა უნდა მოეხდინა ეროვნული მუსიკის ინტონაციურ ბუნებაზე. ცნობილია, რომ „კითხვა“ ძველ ქართულში, „ხმით შესრულებას“ ნიშნავდა. პოემის აღქმისას ესთეტიკური განცდა იბადება ტექსტის აზრობრივი შინაარსის და ვერსიფიკაციის შინაგანი მუსიკალობის აღქმით. ლიტერატორი მოსე გოგიბერიძის ყურადღების ცენტრში მოექცა პოემის შინაგანი მუსიკალობა, რომელსაც ეძებს უფრო სიღრმისეულ შრეებში, ხოლო ლექსწყობის გამოყენებული ფორმები, მეტრული და რითმული სტრუქტურები, ეფფონიის ხერხები, მისი აზრით, მხოლოდ ამ შინაგანი მუსიკალური არსის გადმოცემის საშუალებებია. პირობითად მკვლევარი მას „ლექსის კონტრაპუნქტს“ უწოდებს და წერს: „მომავალდობელია ამ ბგერათა კონტრაპუნქტული ხმა“.10 მართებულია დაკვირვება – „სიტყვის მოსმენა შეუძლებელი ხდება და მხოლოდ ჰარმონიული განცდაა რჩება ყურისთვის“.11 მკვლევრისთვის ეს „ლექსით მღერაა“, როდესაც „მუსიკოსობს ხმიანი თუ უხმო ბგერების იშვიათი ჰარმონია“.12 თვით მაჯამების ხშირი გამოყენებაც „მუსიკალურად სრულდებოდა“. ყოველივე ამას მ. გოგიბერიძემ „რუსთაველის ვერსიფიკაციის „ტონაცია“ უწოდა.13 როგორც მკვლევარი ელგუჯა ხინთიბიძე მიუთითებს, რუსთაველმა საბოლოოდ დაამკვიდრა თექვსმეტ-მარცვლოვანი მეტრი, რომელიც „ლირიკული გადასვლებისათვისაა მოსახერხებელი“, „ეფფონია გაამდიდრა შიდარიტმების უამრავი „მოდელებით“, „რიტმის მუსიკალობას ერთვის ბგერათა ჰარმონიული ჟღერადობა“, რომელიც გამოიხატა ალიტერაციების და ასონანსების დამკვიდრებაში, ასევე დაამკვიდრა ფისტიკაური ფორმა თავისი ბოლორიტმულობითა და შიდაურიტმობით.14 მიუხედავად იმისა, რომ პოემაში ვხვდებით აღმოსავლური პოეზიის მოტივებს, თავად ვერსიფიკაცია ქართული ლირიკული პოეზიის თავისებურებებს ეყრდნობა, რომლებიც არსებობდა საერო პოეზიის სხვა ნიმუშებსა და ხალხურ ლირიკულ პოეზიაში, თვით ქართულ სასულიერო იამბიკურ პოეზიაშიც.15 რუსთაველის პოემასთან ერთად მნიშვნელოვანია ლირიკული სახოტბო პოეზიის



ნიმუშებიც – შავთელის „აბლუმესიანი“, ჩახრუხადის „თამარიანი“. თუ მხედველობაში მივიღებთ ამ ნიმუშების ვერსიფიკაციის მრავალფეროვნებას, სავარაუდოა, რომ მუსიკალურ ინტონაციაში იგი მეტად საინტერესო რიტმო-ინტონაციურ მოდელებს ჩამოაყალიბებდა. პოეზიის გამღერების ტრადიცია შემდგომ საუკუნეებშიც შენარჩუნდა. ამ მხრივ საინტერესო მე-17-18 საუკუნეებია, როდესაც თამარის და დავით აღმაშენებლის ეპოქის შემდეგ კვლავ აღდგა მეფე-პოეტების ტრადიცია საქართველოში, რომლის მსგავსი მსოფლიოს სხვა ერებს, შესაძლოა, არც კი ჰქონდეთ. ეს ერთი არგუმენტია ქართველი ერის რომანტიკული ცნობიერების დასამტკიცებლად. საგულისხმოა, რომ საქართველოს ისტორიის ამ ძნელბედობის ფაქტს მეფე-პოეტების თხზულებებში ვლინდება ის ტენდენციები, რაც ევროპაში რომანტიზმის ხელოვნებამ მოიტანა. საკუთარი ქვეყნის ბელით დათრგუნული მეფეები პიროვნულ კაემანს ავლენენ სოფლის სამღერავის და სოფლის ამაოების თემებში. ეპოქალური და ეროვნული ტკივილები, მასთან დაკავშირებული ახალი სახეობრივი თემატიკა რუსთაველის მიერ დამკვიდრებულ ლექსწყობის ფორმებში ჰპოვებს გამოხატულებას; თუმცა საკვებით ბუნებრივია, რომ 16 და 20 მარცვლოვანი სალექსო ფორმა გარკვეულ გადახალისებას განიცდის. ამ ლექსების გამღერებისას, კაემანის, სევდის მოტივი, შესაბამის სევდიან ინტონაციურობას დაუდებდა სათავეს მუსიკალურ ინტონირებაში. ვერსიფიკაციის პრობლემის ჭრილში საინტერესოა თეიმურაზ I-ის და არჩილის, ვახტანგ VI-ის შემოქმედება. ამ უკანასკნელის სახელს უკავშირდება ქართული ლირიკული პოეზიის ფანრის – ელეგიის დამკვიდრება თავისი პალინდრომული ფორმებით (წაღმა-უკუღმა ერთნაირად წარმოთქმადი), რაც გამღერების შემთხვევებში, სავარაუდოდ, განსაკუთრებულ მუსიკალურ ინტონაციურობას დაუდებდა საფუძველს. დასმული პრობლემის ჭრილში განსაკუთრებული ინტერესის საგანია დავით გურამიშვილის შემოქმედება. მისი ლექსების მუსიკალურ ინტონაციაზე ზემოქმედების საკითხი დიალექტიკურ პლანში უნდა განვიხილოთ. ერთი მხრივ, ქართული, მასთან ერთად უკრაინული მუსიკალური ფოლკლორის პლასტებით პროფესიული დაინტერესება ზემოქმედებას ახდენდა მის ლექსებზე. მეორე მხრივ კი, მისი ლექსები სპეციალურად სასიმღერო კილოზე გადასატანად იწერებოდა. გურამიშვილის პოეზიაში ხდება რუსთაველის პოემის ვერსიფიკაციის კანონიკიდან

თანდათან გამონთავისუფლება. რუსთაველის 16 მარცვლიან და ჩახრუხადისულ 20 მარცვლიან ლექსთან ერთად იგი იყენებს 5, 6, 7, 11, 12, 14 მარცვლიან ლექსს, ქმნის აკროსტიქულ ლექსს.<sup>16</sup> მთლიანობაში 87 სალექსო ფორმაში 57 საზომს მიმართავს (რომელთაგან 40 მან დაამკვიდრა). ჩვენთვის პრინციპული მნიშვნელობის მქონეა ის ფაქტი, რომ მწერლის სახელს ლირიკული ფანრის დინამიკური განვითარება უკავშირდება. მუსიკალურ ინტონაციურობაში გარდატეხილი ლირიკული სახიერება, ასეთი გამრავალფეროვნებული ვერსიფიკაცია უთუოდ მოახდენდა გავლენას მუსიკაზე და ძლიერ ლირიკულ-რომანტიკულ ნაკადს დაუდებდა სათავეს. საგულისხმოა, რომ დ. გურამიშვილის პოეზია შედარებით გვიან შემოვიდა საქართველოში და „გადაურჩა“ ანტონ კათალიკოსის სამი სტილის თეორიის გავლენას, რის გამოც „ისმისუბუქე“ შენარჩუნდა. „დავითიანი“ რომანტიკოსების ლექსების პარალელურად დამკვიდრდა. პრაქტიკულად თანაარსებობდა ლირიკული ლექსწყობის პრინციპულად განსხვავებული ფორმები, რაც რომანტიზმის ეპოქის პოეზიის ვერსიფიკაციის მრავალფეროვნებას განაპირობებდა. ქართული საერო მუსიკალურ-პოეტური ხელოვნების განვითარების საინტერესო პერიოდი უკავშირდება ერეკლე II-ის ეპოქას, როდესაც სასახლის კარზე მოღვაწეობდნენ გამოჩენილი პოეტები, მომღერლები და „დამკვრელები“ – ბესარიონ გაბაშვილი (ბესიკი), საიათნოვა, მაჩაბელი. ბესიკის ლირიკულ-რომანტიკული სახიერების მქონე პოეზიაც სასიმღეროდ იყო განკუთვნილი და მის ჰანგს „ციურ მღერად“ მოიხსენიებდნენ. „აშულური ხმოვანების“ გამო ბესიკმა „მელექსეთაშის“ სახელიც კი დაიმკვიდრა.<sup>17</sup> ბესიკის ლექსის შინაგანი მუსიკალობა განპირობებული იყო მრავალფეროვანი სალექსო ფორმებით, ჰეტეროსილაბური საზომების სიმრავლით, „ბესიკურის“ სახელით დამკვიდრებული „ტანო ტატანოს“ მეტრით (5/4/5), რომელსაც წინაცეზურულ რითმას უწოდებენ. ჩვენთვის პრინციპული მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ აღმოსავლური ლექსწყობის გავრცელებულ ფორმებს პოეტმა ეროვნული იერი მიანიჭა. ამდენად ქართული ლირიკული პოეზიის ხაზი, მისთვის დამახასიათებელი სუბიექტური საწყისის გამახვილებით, არც ამჯერად დაკარგულა. გარდა პროფესიული მწერლობისა, რომელიც მუსიკალური ხელოვნების ხაზის რეკონსტრუირებაში გვეხმარება, მნიშვნელოვანია ქართული პოეტური თუ მუსიკალური ფოლკლორი (მხატვრულ-სახეობრივი

და ინტონაციური პლასტების დონეზე), სამეფო კარის ხელოვნება, აშუღური პოეზია, სადაც ასევე მკაფიოდ ვლინდება რომანტიკული ცნობიერება. აშუღების ვოკალურ-ინსტრუმენტული ჟანრები – დასთან, ბაიათი, მუხამბაზი გამოირჩეოდა უხვი მელიზმებით, განვითარებული მელოდით, ისინი მართავდნენ პოეტურ პაექრობას, რომელიც ერთგვარად ქართულ შაირობა-კაფიობას და შემღერებას ჰგავდა. ბესიკის თანამედროვე, აშუღური პოეზიის წარმომადგენლის საიათნოვას ლირიკული ლექსის ფონემაც სპეციფიკურ რიტმო-ინტონაციურ ნაკადში ჰპოვებდა გარდატეხას. დასმული პრობლემის ჭრილში აშუღური კულტურა შესაძლოა ნაკლებ აქტუალურია, მაგრამ სინკრეტული ხელოვნების ეს ტრადიცია იმ პოეტური ტრადიციის ფარგლებში მოიაზრება, რომელმაც სუბიექტურ-პიროვნული განცდის სიღრმე გამოავლინა და ერთ-ერთი სტილური ნაკადის სახით მონაწილეობდა საერო ქართული მუსიკის იერსახის ჩამოყალიბებაში;

მე-19 საუკუნემდე მიმდინარე პროცესების ანალიზისას პრაქტიკულად მხოლოდ კარის სამუსიკო სინკრეტული ფორმების და ლირიკული პოეზიის სტილურ ნაკადებს შეეხებოდა, რომლებმაც მნიშვნელოვანი სახეობრივი და ინტონაციური საფუძველი მოუშადას საერო სამუსიკო ხელოვნების განვითარებას. რაც შეეხება რომანტიზმის ეპოქას, მუსიკისმცოდნეობისთვის პრობლემა შედარებით მარტივდება, რადგან პრაქტიკულად ყველა პროცესის საწინააღმდეგო მასალაში ასახვა ხდება. ეროვნული კულტურა მეტად მგრძობიარე აღმოჩნდა მასში გენეტიკურად ჩადებული რომანტიკული საწყისისადმი. მზაობა ევროპული რომანტიზმის მხატვრულ-სააზროვნო სისტემის ათვისებისთვის ეროვნული ცნობიერების დონეზე არსებობდა, რამაც მყარი ნიადაგი შექმნა ამ მიმართულების ჩამოყალიბებისთვის და ქართული კულტურა ევროპული კულტურის განვითარების ერთიან მაგისტრალურ ხაზს კანონზომიერად დაუბრუნდა. სხვა შემთხვევაში, მხოლოდ ევროპული რომანტიზმის მექანიკური გავლენა ვერ უზრუნველყოფდა ეროვნული რომანტიკული პოეზიის თავისთავადობას და გენიალობას.

საერო მუსიკის შემდგომი განვითარებაც მთლიანად რომანტიზმის მუსიკალურ-სააზროვნო სისტემის ორბიტაში მოექცა. მეტად საინტერესოა ახალი სალიტერატურო ენის ნორმების და ევროპული ფუნქციონალური სისტემის დამკვიდრების ერთდროულობა. ეროვნული პროფესიული საკომპოზიტორო სტილი ჩამოყალიბდა ევროპული

ფუნქციონალური სამუსიკო სისტემის ეროვნულ კილოურ აზროვნებასთან შეჯერების გზით. ამ პერიოდისთვის ეროვნულ ნიადაგზე არსებული ინტონაციური ნაკადები მუსიკირების წიაღში უმთავრესად რომანსის ჟანრში ჰპოვებს გადაწყვეტას. თუმცა აქტუალობას კვლავ ინარჩუნებს პოეზიის ნაკადის როლი. მუსიკალურ ინტონირებაზე მისი ზემოქმედების პროცესი უკვე საწინააღმდეგო სისტემაში ფიქსირდება. რომანტიკოსთა თოთხმეტ მარცვლიანი ჯვარედინა რითმების მქონე სალექსო ზომა, უდავოდ შეიცავდა მუსიკალური აჟღერების პოტენციურ შესაძლებლობას. ასე, მაგ.: ალექსანდრე ჭავჭავაძის ბევრი ლექსი ქართულ და რუსულ ენებზეც კი იმღერებოდა. რომანტიზმის პერიოდში წარმოქმნილ სალონებში პოეტის ლექსების მუსიკალობა ვასილ ბარნოვს აღუძრავდა მათი ნოტებითურთ გამოცემის სურვილს. განსაკუთრებული განხილვის საგანია ქართული ვერსიფიკაციული აზროვნების ერთ-ერთი მწვერვალი – ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია. „როგორც ცნობილია, დავით გურამიშვილის სალექსო რეფორმის, სულხან – საბა ორბელიანის ვერსიფიკაციულ სიახლეთა დამკვიდრების მეოხებით, ქართული ლექსი XIX საუკუნეში, გარკვეულწილად, უკვე განახლებული შეხვდა ნ. ბარათაშვილის სალექსო რეფორმას“<sup>18</sup> ქართველი რომანტიკოსებიდან პირველმა სწორედ მან გაიკვლია გზა მუსიკალური სალონებისაკენ. ზოგ ლექსს იგი გამიზნულად მუსიკალური აჟღერებისთვის წერდა, თარგმნიდა რუსულ სასიმღერო ტექსტებსაც, რუსთაველის მსგავსად, მის პოეზიაში ვხვდებით პოეტური და მუსიკალური სახიერების მოძველ სიტყვათა შეთანხმებას („ესხივმფინარება“, „მგოსნის ყარიბ გულს“, „ხმით მშვენიერთ“ ნამღერი „ტკბილი სიმღერა“). ნ. ბარათაშვილის პოეზიაში გარდა ათმარცვლიან (5/5-ს სახით) საზომისა, რომელიც ძალზე მოსახერხებელია მუსიკაში აჟღერებისთვის, გვხვდება თოთხმეტმარცვლიანი (5/4/5), თექვსმეტმარცვლიანი (53/53) და ოცმარცვლიანი (55/55) საზომები, რომლებიც შედარებით ნაკლებად დაექვემდებარებოდა მუსიკალური ფრაზის იმანენტურ კანონებს. იმდენად რამდენადაც ბარათაშვილის პოეზია არ იძლევა „მოქნილი“ მელოდირი მუსიკალური ფრაზის აგების საშუალებას (ვერსიფიკაციის თავისებურებების გამო), სალონური მუსიკირების პირობებში ადგილი ჰქონდა ლექსების „მექანიკურ“ გამღერებას, როდესაც პოეზია განსაზღვრავს მუსიკალური ფრაზის სტრუქტურას. ამ სახით გამღერებული პოეზიის პოპულარობაზე მეტყველებს პოეტის ლექსებზე

დაწერილი კ. მახარაძის, ი. კარგარეთელის, ნ. გუდიაშვილის, გ. საყვარელიძის, ი. მირიანაშვილის, ლ. ფალიაშვილის რომანები და საგუნდო სიმღერები.

ცალკე საკითხად შეგვხვთ ქართული ლექსის საზომთა შორის ერთ-ერთ, ყველაზე გავრცელებულ მეტრს – ათმარცვლედს, რომელმაც გარკვეული ზემოქმედება მოახდინა ქართული მუსიკის ინტონაციურ ბუნებაზე. ფილოლოგ თამარ ბარბაქაძის აზრით, მისი ერთ-ერთი სახე – 5/5 გვხვდება ალორძინების პერიოდის ხანიდან დღემდე, 4/4/2 დამკვიდრებულია ასევე ალორძინების ეპოქაში და აღდგენილია XX საუკუნეში, ქართული რიტმიკისათვის ძლიერ ხელოვნური სახე 3/4/3 ერთი სტრიქონით არის წარმოდგენილი პირველად ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსში „ედემს რგულსა“ („ლალ-ბროლსა შერევნია შეთხზულად“) და 3/3/3/1, რომელიც XVIII–XIX საუკუნეების ქართულ პოეზიაში თითქმის არ გვხვდება.<sup>19</sup> ხაზგასმით აღვნიშნავთ რომ შინაგანი მუსიკალობის მხრივ გამორჩეულია ათმარცვლიანი საზომის 4/4/2 (მათ შორის „მუხრანული“), რომელიც XVIII–XIX საუკუნეებში მეტნაკლები ინტენსივობით გვხვდება მამუკა ბარათაშვილის, ვახტანგ VI-ის, დავით გურამიშვილის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ილია ჭავჭავაძის პოეზიაში, განსაკუთრებული ინტენსივობით კი მას XX საუკუნის პოეტები მიმართავენ. როგორც თამარ ბარბაქაძე წერს – „მაღალი შაირის რიტმულ სქემასთან სიახლოვე მელიორობას მატებს ამ საზომს, რომელიც დაღმავალი კადენციითა და მიმართვის რეფრენულობით გამოირჩევა“.<sup>20</sup>

ამგვარად, ქართული საერო საკომპოზიტორო სკოლა ჩამოყალიბდა საუკუნეების სიღრმიდან მომდინარე პოეტური და სხვა ლირიკული თვისობრიობის სტილულ-ინტონაციური ნაკადების შერწყმის გზით, რაც ინტენსიფიცირებული იყო ეროვნული რომანტიკული ცნობიერებით. შემთხვევითი არ არის, რომ XIX–XX საუკუნეების მიჯნაზე საკომპოზიტორო სკოლის ფორმირება ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის უპირველესი ჟანრს – რომანსს დაუკავშირდა, რომელშიც ლირიკულმა ინტონაციურმა ნაკადებმა მოიყარა თავი. რომანსი, ლირიკული ინტონაციურობის განვითარების პირველ ეტაპზე მიუთითებს. თუკი ქართულ რომანსს ლირიკული ინტონაციურობის განვითარების პირველ ეტაპად მივიჩნევთ, ეროვნულ ოპერაში სტილური პლასტის სახით შეღწეული რომანსულობა, ლირიკული ინტონაციურობის განვითარების მეორე ეტაპზე მიგვანიშნებს.

რომანსულობის, როგორც სტილური კატეგორიის ხვედრითი წილი ქართული კლასიკური პერიოდის ოპერაშიც იმდენად დიდია, რომ გარკვეულწილად თვით გმირულ-დრამატულ ხაზსაც ჩრდილავს. ამიტომ არის, რომ ოპერების ჟანრული სპეციფიკის განსაზღვრისას, სიტყვა „ლირიკული“ უცილობლად ფიგურირებს (ლირიკული ოპერა „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, ლირიკულ-ეპიკური „აბესალომ და ეთერი“, ლირიკულ-დრამატული „დაისი“, ლირიკულ-კომიკური „ქეთო და კოტე“).

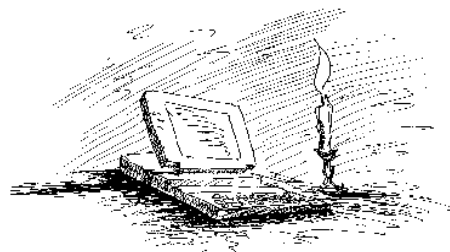
ამგვარად, რომანტიზმის ეპოქა საქართველოში უშუალო ბიძგი აღმოჩნდა მუსიკალური სკოლის ჩამოყალიბებისთვის, თუმცა მტკიცე საფუძველი ეროვნულ ნიადაგზე არსებობდა.

1. Гегель Г. Эстетика, т. 3, М., 1971, стр. 8;
2. წურწუშია რ. ალექსი მაჭავარიანის ლირიული სახიერების ბუნებისათვის, თსკ. შრომების კრებული, 1994, გვ. 260-270;
3. Вассина-Гроссман В. А. «Музыка и поэтическое слово», Т 1, М., 1972, с.5;
4. [http://www.lib.ge/body\\_text.php?5787](http://www.lib.ge/body_text.php?5787);
5. [http://www.lib.ge/body\\_text.php?4290](http://www.lib.ge/body_text.php?4290);
6. ბარამიძე რ. ქართული პროზის საკითხები, თბ., „განათლება“, 1996, გვ. 7;
7. იქვე, გვ. 7;
8. ჯავახიშვილი ი. ქართველი ერის ისტორია, ტ. 2, თბ., 1967. გვ. 665;
9. <http://www.litinstitut.ge/II%20a5.pdf>;
10. მოსე გოგიბერიძე. „რუსთაველი – პეტრიწი. პრელუდიები“, თბილისი, 1961 წ., გვ. 73;
11. იქვე, გვ. 75;
12. იქვე, გვ. 74;
13. იქვე, გვ. 71;
14. ხინთიბიძე ა. „ქართული ლექსთმცოდნეობა“, თბ., თსუ-ს გამომცემლობა, 1997, გვ. 13-15;
15. იქვე, გვ. 13;
16. <http://www.qim.ge/davit%20guramishvili.html>;
17. <http://www.qim.ge/besiki.html>;
18. იხ.: იქვე;
19. იხ.: იქვე;
20. იხ.: იქვე;

---

---

**უნივერსიტეტის**  
**სადოქტორო პროგრამა**



---

---

**ღრამისა და თმატრის თეორია**

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით  
სტატიის სტილი დაცულია  
პროგრამის ხელმძღვანელი – პროფ. მიხეილ კალანდარიშვილი

**შუა საუკუნეების ეპოქის  
სათეატრო აზრის მიმოხილვა**  
(ღირსი მაქსიმე აღმსარებლის მიხედვით)

შუა საუკუნეების სათეატრო კულტურა, როგორც ცნობილია, სამ სახეობად ჩამოყალიბდა:

1. საეკლესიო სანახაობები;
2. სამოედნო თეატრი;
3. საკარო თეატრი.

აღნიშნულ პერიოდში, განსაკუთრებული ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა საეკლესიო სანახაობანი. ისტორია გვამცნობს, რომ შუა საუკუნეების პირველსავე ეტაპზე ქრისტიანული რელიგია განმტკიცდა ისე, რომ არა თუ ხელოვნება, ფილოსოფია, მორალი და სამართალი მოაქცია მისი გავლენის ქვეშ, არამედ იგი ფეოდალური კლასის იდეოლოგიად იქცა.

ევროპაში ეპოქის სინამდვილეს წარმოადგენდა კათოლიკური ეკლესიის თანდათან, პოლიტიკურ ძალად გარდაქმნა, რომელიც სახელმწიფოებრივი მოდელის მსგავსად, იერარქიულ ხასიათს ატარებდა. მის სათავეში ამქვეყნად ქრისტეს მოსაყდრედ გამოცხადებული რომის პაპი იდგა, ხოლო რჯულის მოძღვრების წყაროდ აღიარებული იყო საღმრთო თქმულებები და ბიბლია. ქრისტიანული რელიგია ადამიანს არწმუნებდა სააქაო ცხოვრების ამაოებაში და ქადაგებდა საიქიო ცხოვრების ჯოჯოხეთის საშინელებასა და სამოთხის მშვენიერებას. ჭეშმარიტების შემეცნების კრიტერიუმად ეკლესიამ აღიარა გრძნობა, ღმერთის რწმენა, ხოლო რეალური ფაქტები გამოაცხადა ილუზიად. ასევე, რადგანაც მასებზე ღიდი ზეგავლენის მქონე თეატრი იყო, ეკლესიამ შექმნა საკრალური ანუ „წმინდა თეატრი“ და შუა საუკუნეების სანახაობითი კულტურის მნიშვნელოვანი ნაკადი აღმოჩნდა საეკლესიო სახილველი. ერთი მხრივ, ქრისტიანულმა რელიგიამ მოგვიანებით მიიღო და გამოიყენა კიდევ ძველ ბერძენთა ფილოსოფიური წარმოდგენები. მეორე მხრივ კი, თუ ანტიკურ ეპოქაში წარმოდგენები იმართებოდა ღია ცის ქვეშ და ეს იყო პირდაპირ ვიზუალურ-ვერბალური აქტის განხორციელება ღმერთისადმი, შუა საუკუნეების საეკლესიო თეატრმა რიტუალი

შენობაში შემოიტანა, თითქოს და ადამიანი შებოჭა, ტაძრის გარეთ ცხოვრება არარაობად წარმოაჩინა. თავად რიტუალი ხომ, რელიგიით ან ტრადიციით დაწესებული მოქმედებაა და რაკი რელიგიასთან მართლაც მჭიდრო კავშირშია, ხშირად მხოლოდ ვიწრო წრისათვის იყო მისაწვდომი მისი ნამდვილი არსი. იგულისხმება ვიწრო წრე განსწავლული და განდობილი ადამიანებისა, ხოლო გარეგანი მხარე საყოველთაოდ იყო გამოტანილი და სახალხოდ სამზერი. „ქრისტიანული რელიგიიდან გამომდინარე – გაუფასურება გრძნობიერებითი სინამდვილისა – თეატრს არ მიეცა საშუალება, უფრო მეტი ყოფილიყო, ვიდრე ილუსტრაცია, ქადაგების საშუალება.“<sup>1</sup> მრევლზე გაბატონების მიზნით შეიქმნა არა მხოლოდ თეატრალური სანახაობანი, არამედ მისი „ესკიზი“ – ლიტურგიული (ლიტურგია – ბერძ. liturgia – მთავარი ქრისტიანული მღვდელთმსახურება: ჟამის წირვა) დრამა, რომელიც ბიბლიურ სიუჟეტებს ეყრდნობოდა.

როგორც მაქსიმე აღმსარებელი<sup>2</sup> წერს: „ლიტურგია ქრისტიანული დრამაა. ის არის სულის გადასვლა პოტენციის მდგომარეობიდან მოქმედებისაკენ და მიმართულია ეიდოსის, როგორც საბოლოო მიზნის, ტელოსის სრული განხორციელებისაკენ – მთელი, ხილული და უხილავი სამყაროს ქრისტეს განსხეულებისაკენ. ხოლო მითოსი, შეგვიძლია ვთქვათ, სცენარი ქრისტეს შესახებ, არის წმინდა წერილი“<sup>3</sup> რომელიც, მაქსიმეს მიხედვით, ასევე ღმერთსიტყვის სხეულია. წმინდა მამასთვის ლიტურგიაში ამოქმედებული წმინდა წერილი, ქრისტეს ტანი მიემართება თავისი მიზნისაკენ ქრისტეს სხეულად საბოლოო, „ესქატოლოგიური“<sup>4</sup> წმინდა განწყობით მოიცავს ჩვენს მაცხოვრებელ მისტერიებს (საიდუმლოებებს)<sup>5</sup>.

ქრისტე არის „სიტყვა მეტყველთა და ნამეტყველებთა; და სიცოცხლე ცოცხალთა და მათი, ვისაც აცოცხლებენ (ცოცხლებულთა) და ყოველივეში მყოფი და ხდომადი.“<sup>6</sup> ქრისტე მყოფობს ყველაში და რიტუალის გზით ხდება, ანუ იმოქმედება, ენერგიად „იქმნება“ ყველაში: „მათი საშუალებით, სიმბოლოების რიტუალური ამოქმედებით, თითოეულ ჩვენგანში, როდესაც, რა თქმა უნდა, იგი, თითოეული ჩვენგანი, ქრისტეს პირველსახის თანახმად საკუთარი უნარის შესაბამისად კეთილად ცხოვრობს, ეკლესია ნათლობის (ნათლობა მაქსიმესთან შეესაბამება არისტოტელეს კათარზისს. ანუ, ნათლობის დრამა კათარზისის პროცესს იწყებს მონაწილეში და ლიტურგიის დრამა, როგორც

**„მისტერიათა მისტერია“, განასრულებს კათარზისის დაწყებულ ამ პროცესს.)** რიტუალით მოქმედებს, რათა სულიწმიდაში მოცემული ძეობილობის – შვილობილობის საჩუქარი ცხადი გახდეს, როგორც ქრისტეს მსგავსად (ხატად) ამოქმედებული (ΠΟΛΙΤΕΥΜΕΝΟΝ – კიდევ ერთი ძველბერძნული ტერმინია, რომელიც შეეხებოდა მოქალაქის პოლისში „კეთილად“, სათანადოდ ცხოვრებას. ცხოვრებით/მოქალაქეობით წარმოჩენილი).“<sup>7</sup>

მაქსიმესათვისაც რიტუალი „დახატავს“ ადამიანს ქრისტეს ხატად და ადამიანთა ვგუფს კი მეტაფიზიკური რეალობის, ღმერთის სამეფო „ქალაქის“, ანუ წმინდა სამების „მოქალაქეებად“ წარმოაჩენს (რა თქმა უნდა, მაღლითად და არა ბუნებითად). ხოლო ამას იგი აკეთებს იამბლიქოს თეურგიის მსგავსად „მაგიურად“, ანუ, მაშინაც კი, როდესაც რიტუალის მონაწილეს ბოლომდე გაცნობიერებულიც კი არა აქვს რიტუალის ყოველი სიმბოლოს თავისთავადი არსი (ეს ხდება, რადგან თითოეული რიტუალიზირებული საგანი არის საღვთო გამონათების ერთგვარი ჭურჭელი. ხოლო სიმბოლიზირებული მოქმედება კი აწესრიგებს და ჰარმონიად „გააწყობს“ ამ გამონათების განსაგნებულ ნაირგვარობას). თეურგიული რიტუალი „ჩაითრევს“ მონაწილეს იმ რეალობაში, რომლისაკენაც იგი არის მიმართული. პირველ ეტაპზე მონაწილისათვის საკმარისია რწმენა, ანუ მითოსისადმი ელემენტარული ნდობა: „სულიწმიდის მაღლი უხილავად მარად მყოფობს, თავისებურად და უმეტესად კი წმინდა სინაქსისის (ლიტურგიის) დროს. იგი თითოეულ დამსწრეს (მონაწილეს) საკუთარი უნარის შესაბამისად გარდაქმნის და გარდასახავს, ჭაშმარიტად უსაღვთოესად შესცვლის და მიჰყავს ამოქმედებული (რიტუალიზირებული) მისტერიების მიერ გამოხატულისაკენ. თუნდაც რომ იგი (მონაწილე), რადგან ჯერ კიდევ ქრისტეში ყრმა არის, ვერ გრძნობდეს (ამას) და მოქმედებულის სიღრმის ხედვის უძლური იყოს, და (ასევე ვერ გრძნობდეს) საღვთო სიმბოლოთაგან გამოხატული ცხონების თითოეული ამოქმედებული (ΤΕΛΟΥΜΕΝΩΝ) მაღლის მასში მოქმედებას, მაინც ჰარმონიული მორგების და შეწყობილობის მიერ უახლოესთაგან (იგულისხმება დროში მახლობელი მოვლენები – თ. ც.) ყოველივეს (საგნების და მოვლენების) დასასრულისაკენ მიჰყავს“.<sup>8</sup> მაშასადამე, რიტუალი თეურგიულად „მომართავს“ („ჰარმონიული მორგების და შეწყობილობის...“) მონაწილის სულს, ჩახატავს მასში საღვთო (თუ მითიურ) რეალობას და, ამგვარად, მას აქცევს პიროვნებად და ღვთაებრივი პოლისის მოქალაქედ, რადგან

ამ საღვთო პოლისს ხდის მიწიერ რეალობადაც. ამავე დროს, მიუხედავად იმისა, რომ რიტუალი, როგორც თეურგიული აქტის რეალობაში განხორციელება, ერთგვარად ავტომატურია, მაინც აუცილებელია მითის თუ სარწმუნოების ჭეშმარიტების ელემენტარული ცოდნა. (De mysteriis, II 11: „და ეს არც აზროვნებაა (მსჯელობაა, ცნებაა), რომელიც თეურგებს ღმერთებთან აკავშირებს. რადგან რა შეუშლიდა თეორეტიკოს ფილოსოფოსებს იმაში, რომ ჰქონოდათ ღმერთებთან თეურგიული კავშირი? მაგრამ სინამდვილეში საქმე სხვაგვარადაა: თეურგიული ერთობის მიმნიჭებელი არის გამოუთქმელ და ყოველგვარ გაგონებაზე (აზროვნება) ამაღლებულ საქმეთა ღვთისმოსავად (ღვთისშესაფერისად) აღსრულება, აგრეთვე მხოლოდ ღმერთებისათვის საცნაურ უხმო სიმბოლოთა ძალა. ამიტომ ამგვარ ქმედებას გაგონებით (აზროვნებით) ვერ გამოვიწვევთ; ასეთ შემთხვევაში მათი მოქმედება (ენერგია, ქმედითობა) გონისმიერი იქნებოდა და ჩვენი იქნებოდა დამოკიდებული. ... თავად ნიშნები ხომ ჩვენი აზროვნების გარეშეც აკეთებენ თავის საქმეს, ისინი ღმერთებისაკენ არიან მიმართული, ხოლო ღმერთების გამოუთქმელი ძალა თავისთავად შეიცნობს საკუთარ გამოხატულებებს (ხატებს), ისე, რომ ჩვენი გაგონების მიერ გამოღვიძებას არ საჭიროებს... მაგრამ ქმედითი ერთიანობა არც შემეცნების გარეშე წარმოიქმნება, თუმცა იგივეობრივი მაინც არ არის“.<sup>9</sup> ამას მოწმობს ის ფაქტიც, რომ მისტაგოგიაში მაქსიმე რამდენჯერმე უბრუნდება ღოგმატურად ფუნდამენტური ჭეშმარიტებების საკმაოდ დაწვრილებით გადმოცემას. (De mysteriis, II 11: „და ეს არც აზროვნებაა (მსჯელობაა, ცნებაა), რომელიც თეურგებს ღმერთებთან აკავშირებს. რადგან რა შეუშლიდა თეორეტიკოს ფილოსოფოსებს იმაში, რომ ჰქონოდათ ღმერთებთან თეურგიული კავშირი? მაგრამ სინამდვილეში საქმე სხვაგვარადაა: თეურგიული ერთობის მიმნიჭებელი არის გამოუთქმელ და ყოველგვარ გაგონებაზე (აზროვნება – თ. ც.) ამაღლებულ საქმეთა ღვთისმოსავად (ღვთისშესაფერისად – თ. ც.) აღსრულება, აგრეთვე მხოლოდ ღმერთებისათვის საცნაურ უხმო სიმბოლოთა ძალაა. ამიტომ ამგვარ ქმედებას გაგონებით (აზროვნებით) ვერ გამოვიწვევთ; ასეთ შემთხვევაში მათი მოქმედება (ენერგია, ქმედითობა)

გონისმიერი იქნებოდა და ჩვენზე იქნებოდა დამოკიდებული. თავად ნიშნები ზომ ჩვენი აზროვნების გარეშეც აკეთებენ თავის საქმეს, ისინი ღმერთებისაკენ არიან მიმართული, ხოლო ღმერთების გამოუთქმელი ძალა თავისთავად შეიცნობს საკუთარ გამოხატულებებს (ხატებს), ისე, რომ ჩვენი გაგონების მიერ გამოღვიძებას არ საჭიროებს... მაგრამ ქმედითი ერთიანობა არც შემეცნების გარეშე წარმოიქმნება, თუმცა იგივეობრივი მაინც არ არის”<sup>10</sup> ანუ, ფაბულა, წმინდა წერილი და ღვთაებებია ის ორიენტირები, რომლისაკენაც უნდა იყოს მიმართული რიტუალის, ლიტურგიული დრამის მონაწილის გონება და იგი არ უნდა ჩერდებოდეს მხოლოდ გარეგნულ ფორმებზე. ეს კი ნიშნავს, რომ არა სიმბოლოების ფორმებია თვითმიზანი, არამედ ამ სიმბოლოებში გამოხატული საღვთო/მითური რეალობა. ამასვე უკავშირდება მეორე საკითხიც. არისტოტელე ამბობს, რომ ტრაგედია კითხვით, ანუ მოძრაობისა და ინსცენირების გარეშეც აღწევს მიზანს, რომელიც არის კათარზისი და ყოველთვის არ არის აუცილებელი მისი სცენაზე გათამაშება.<sup>11</sup>

ხოლო მაქსიმე, თავის მხრივ, მისტაგოგიის დასასრულში, ანუ შეჯამებისას ამბობს: „გვწამს, რომ სულიწმიდისეულ საჩუქრებს, რომლებიც მივიღეთ აქ, ამ სიცოცხლეში რწმენისმიერი მაღლით, მომავალ საუკუნეში (სიცოცხლეში) ჭეშმარიტად შეგვაძოვებულად (ჰიპოსტასირებულად) მივიღებთ ნამდვილი სახით ჩვენი რწმენისეული მტკიცე იმედისა და მისი შუურყველი და უტყუარი აღთქმის მიხედვით, ვინც ამას შეგვიპირდა. რადგან შეძლებისდაგვარად ვიცავთ მცნებებს და გვწამს, რომ მივალწევთ (გადავალთ რა რწმენითი მაღლიდან მისი სახის ხედვის მაღლამდე,<sup>12</sup> ვინც შეგვცვლის თავის თავისკენ, ანუ ღმერთი და ჩვენი მაცხოვარი იესო ქრისტე ჩვენში არსებული წახდენილობის სახეების გარშემოძარცვას და აქაური გრძნობადი სიმბოლოების წიად მიღებული საიდუმლოებების არქტიპებს (პირველსახეებს) მოგვმადლებს ქრისტე (აღვნიშნავთ, რომ მაქსიმესათვის მომავალში არსებულები კი არ მიიტოვებია, არამედ თავიანთი ნამდვილი სახით წარმოჩნდებიან და იქნებიან შეგვაძოვებული, ანუ ნამდვილად ჰიპოსტასირებული – ანუ არსებულნი. და ასევე, ეს ყველაფერი მოხდება არა „ლიტონ“ ლოგოსში, არამედ – „ტანიან“ ქრისტეში). მაშასადამე, არა რიტუალის ესა თუ ის ფორმაა თვითმიზანი, არამედ რიტუალი ადამიანს აკავშირებს უფრო

ფართო სფეროსთან, რომლისაკენაც იგი გონებით უნდა იყოს მიმართული.\* რომლისთვისაც საჭიროა სიმბოლური ენაც. სწორედ ამ სიმბოლური ენის ნაყოფია ქრისტიანული ღვთაებები და, ამრიგად, მათში ყოველთვის არის რაღაც მითური, რიტუალურად აქტუალიზირებული, რომელსაც ადამიანი გადაჰყავდა სინამდვილის უფრო ფართო გაგებად – კათარზისამდე, რომელსაც მაქსიმე შემდეგნაირად ხსნის: „სანამ სულიერი კანონით არ შთაინთქმება ბუნების კანონი... და სანამ არ გამოჩნდება ცხადად დაუსაბამო სამეფოს ხატი“.

ამრიგად, მაქსიმესათვის ლიტურგიული დრამა არის: ა) რიტუალი, საღვთო სიმბოლოთა „გაწყობილი“ რეალობა, რომელიც ნამდვილად არსებულს – ღმერთს აკავშირებს ქრისტეს ღვთაებრივ პიროვნებაში ადამიანს-ეკლესიას-სამყაროს; ბ) დრამა, რომლის ფაბულაცაა წმინდა წერილი, როგორც ქრისტეს ტანი და რომ სწორედ ამ დრამაში წმინდა წერილი, როგორც პოტენცია-ტანი, იქცევა ქრისტეს ესქატოლოგიურ სხეულად; გ) ასევე თეურგიული მოქმედება, რომლის მიზანია ადამიანის განღმერთობა. მაქსიმეს თეოლოგიის მიხედვით კი: ა) სიმბოლოებს აქვს წარმავალი, შუალედური მნიშვნელობა და საბოლოო მიზანი, ტელოსი არის ქრისტეს პირისპირ ხედვა; ბ) ქრისტეს ტანი არის საბოლოო სიმბოლო ღვთაებრივი სამეფოსი; გ) ეკლესია, როგორც ქრისტეს სხეული, ხდება „ამ ქვეყანაში“ მოქმედი „ზეცური რეალობა“; დ) „ზეციურის“ ჩანაცვლება ქვეყნიური რაიმე სიმბოლოთი იწვევს მიწიერის აბსოლუტად გადაქცევას, ანუ იგი იჭერს “ზეციურს“ ადვილს და ამით ქრისტიანობის არსს.

ამგვარად ჩაისახა საეკლესიო სანახაობანი ეკლესია-მონასტრებში (ევროპაში - ლათინურ ენაზე) და განკუთვნილი იყო სასულიერო პირებისა და განათლებული დილეტანტების მცირერიცხოვანი წრისთვის. ამ კულტურის მთავარი მიზანი კი გახლდათ მრევლის – მაყურებლის – მკითხველთა რელიგიური განსწავლა და განმტკიცება ქრისტიანული სარწმუნოებაში.

1. კარლო ინასარიძე, თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995;
2. ღირსი მაქსიმე აღმსარებელი დაიბადა 580 წელს კონსტანტინოპოლში, ქრისტიანთა ოჯახში. სიყმაწვილეში მან მრავალმხრივი განათლება მიიღო: სწავლობდა ფილოსოფიას, გრამატიკას, რიტორიკას, საღვთისმეტყველო დიალექტიკას. სახელმწიფო სამსახურში ჩამდგარი მაქსიმე თავისი განსწავლულობისა და კეთილსინდისიერების წყალობით, იმპერატორ ჰერაკლეს

(610-641) პირველი მდივანი გახდა, მაგრამ სამეფო კარის ცხოვრება ამძიმებდა მას, ამიტომ ქრისოპოლისის სავანეს (ბოსფორის ნაპირზე) მიაშურა და მონაზვნად აღიკვეცა. წმიდანმა სამოს გულწრფელი სიყვარული დაიმსახურა და მალე მონასტრის წინამძღვარი გახდა. 633 წელს – იერუსალიმელი პატრიარქის, სოფრონის (ხს. II მარტს) თხოვნით მაქსიმე ალექსანდრიაში გაემგზავრა. ამ ხანებში წმიდა სოფრონმა სახელი გაითქვა მონოთელიტთა ერესის წინააღმდეგ შეურიგებელი ბრძოლით. მას შემდეგ, რაც IV მსოფლიო კრებამ (451 წ.) დაგმო მონოფიზიტობა, რომელიც იესო ქრისტეში მხოლოდ ერთ (ლეთაებრივ) ბუნებას აღიარებდა, მონოთელიტებმა შემოიტანეს სწავლება ერთი ღვთაებრივი ნებისა და ერთი (ლეთაებრივი) ქმედების შესახებ, რასაც უარყოფილი მონოფიზიტური ცვრუსწავლების აღიარებამდე მივყავდით. მართლმადიდებლობის ბრძოლას მწვალებლურ სწავლებებთან აძნელებდა ის გარემოება, რომ აღმოსავლეთის სამი საპატრიარქო ტახტი მონოფიზიტთა ხელში აღმოჩნდა: კონსტანტინოპოლის ეკლესიას სერგი განაგებდა, ანტიოქიას – ათანასე, ალექსანდრიისას კი – კვიროსი. კონსტანტინოპოლიდან ალექსანდრიაში მიმავალ ღირს მაქსიმეს გზად კრეტაზე უნდა გაეკვლო. სწორედ აქ დაიწყო მისი მქადაგებლური მოღვაწეობა. ალექსანდრიაში და მის მახლობლად ღირსმა მამამ ექვსი წელი დაჰყო. მაქსიმე აღმსარებელი მხურვალედ იცავდა მართლმადიდებლობას და მის ქადაგებებს დიდი წარმატება ჰქონდა სხვადასხვა წოდებისა და ფენის ადამიანებს შორის. 638 წელს გარდაიცვალა პატრიარქი სერგი, 641 წელს კი – იმპერატორი ჰერაკლე. ქვეყანაში გამეფდა მრისხანე და სასტიკი კარსტანციუს II (642-648), მონოთელიტთა მომხრე. ღირსმა მაქსიმემ კართაგენს მიაშურა და ქალაქსა და მის შემოგარენში კიდევ ხუთი წელი იქადაგა. 647 წელს მაქსიმე აფრიკაში დაბრუნდა. 649 წლის ოქტომბერში შედგა კრება, რომელსაც ას ორმოცდაათი დასავლელი ეპისკოპოსი და მართლმადიდებლური აღმოსავლეთის ოცდაჩვიდმეტი წარმომადგენელი ესწრებოდა, მათ შორის – მაქსიმე აღმსარებელიც. კრებამ დაგმო მონოთელიტობა. როცა კონსტანციუს II კრების დადგენილებას გაეცნო, ბრძანა, შეეპყროთ პაპი მარტინე და ღირსი მაქსიმე. ღირს მაქსიმეს სამშობლოს ღალატში დასდეს ბრალი და საპყრობილეში ჩაავდეს. 656 წელს მაქსიმე თრაკიაში გადაასახლეს, შემდეგ კი კონსტანტინოპოლში გადაიყვანეს. ღირსი მამა სამხინლად აწამეს თავის ორ მოწაფესთან ერთად: სამივეს ენა ამოაჭრეს, მარჯვენა ხელი მოჰკვეთეს და დასავლეთ საქართველოში გადაასახლეს. აქ სასწაული აღესრულა: მოწამეებს ლაპარაკისა და წერის უნარი დაუბრუნდათ. წმიდა მაქსიმემ იწინასწარმეტყველა თავისი აღსასრული და მშვიდობით მიიკვალა 662 წლის 13 აგვისტოს. წმიდანი ქალაქ ცაგერში დაკრძალეს, მის საფლავზე ღამლამობით სამი ლამპარი ინთებოდა და მრავალი კურნება აღესრულებოდა. მოწამე ანასტასი მაქსიმე აღმსარებლის მოწაფე იყო და მასთან ერთად იღვწებოდა მონოთელიტთაგან. მაქსიმე აღმსარებლის ცხოვრება წმიდა ანასტასიმ შემოგვიწინა. იგი გარდაიცვალა 662 წელს;

3. მისტაგოგია, ბოლოსიტყვა. 90,700;
4. ბერძ.: *schatos* უკანასკნელი; ლოგოს – მოძღვრება, ან სწავლება, მსოფლმხედველობის და ღვთისმეტყველების ნაწილი; მოძღვრება კაცობრიობის უკანასკნელ მოვლენებზე, ცივილიზაციის დასასრულზე. მისტიკურ მოძღვრებებში ესქატოლოგია აღნიშნავს ორდინალური რეალობის (დროის, აქამის) დასასრულს და ღმერთთან შეერთებას. ტრადიციულ რელიგიურ სისტემათა ესქატოლოგიაში განხილულია მომავლის უკანასკნელი მოვლენები, რომლებიც ნაწინასწარმეტყველება წმინდა წერილებში და საკრალურ ტექსტებში: მესიის მოსვლა, სამსჯავრო, ჯოჯოხეთი და სამოთხე. ბერძნულის სიტყვა ნაეონ აღნიშნავს ეპოქას, ან გარკვეულ ისტორიულ პერიოდს. ამდენად „სამყაროს აღსასრულის“ ნაცვლად შეიძლება ითარგმნოს „ჟამის“, „დღეთა“, ან „წუთისოფლის აღსასრული“. ესქატოლოგია – მსოფლიოს ყველა ცივილიზაციის რელიგიური სისტემათა განუყოფელი ნაწილია. ყველა რელიგიაში ოდითგანვე არსებობდა ერთმანეთის მსგავსი მოძღვრება უკანასკნელ მოვლენებზე, რაც აშკარად მიუთითებს ერთ პრეისტორიულ წყაროზე.) განხორციელებისაკენ და ამ პროცესში – ისევე, როგორც არისტოტელესეული და ზოგადად ძველბერძნული დრამა – „ჩაითრევს“ ადამიანებს, მათს საზოგადოებას (პოლისს/ეკლესიას) და სამყაროს მთლიანად. (სხვადასხვა სიძნელის... 22, PG 91, 1129 CD: „ჩვენებრ, ჩვენ ვამო, ჩვენთვის ქმნილიხორციის მიერ და [სიტყვის] მარცვლებში და ასოებში შეზრქელდა გრძნობებისათვის (გრძნობის ორგანოებისათვის, საგრძნობელთათვის“). მაქსიმე ამბობს: „ეკლესიას საღვთო სიმბოლოების აღსრულებისას (τελοσμεναι) (საინტერესოა, რომ ახალბერძნულად მთარგმნილი სიტყვა τελοσμεναι-ს კონტექსტიდან გამომდინარე თარგმნის, როგორც გაცოცხლებულს (ζωντανεσνται). ხოლო სიტყვა τελειή ნიშნავს ასევე რიტუალს. ასე რომ, ეს წინადადება შეგვეძლო გვეთარგმნა: რიტუალში სიმბოლოების გაწყობით და გაცოცხლებით... ანუ ცოცხალ ორგანიზმად გადაქცევით;
5. მისტაგოგია, ბოლოსიტყვა, 90, 712;
6. მისტაგოგია, შესავალი, 90, 664;
7. მისტაგოგია, ბოლოსიტყვა, 90, 712;
8. მისტაგოგია 24 PG90, 704;
9. ლელა ალექსიდის თარგმანი. იხ. ლ. ალექსიდე, ნეოპლატონური ფილოსოფია. პლოტინი და იამბლიქოსი. ტექსტები, თარგმანი, განმარტებები, გამოძ. ლოგოსი, თბილისი 2009, 153-154.
10. იხ. ლ. ალექსიდე, ნეოპლატონური ფილოსოფია. პლოტინი და იამბლიქოსი. ტექსტები, თარგმანი, განმარტებები, გამოძ. ლოგოსი, თბილისი 2009, გვ. 153-154. ლელა ალექსიდის თარგმანი;
11. პოეტიკა §26, 1462; თბილისი 1980წ. გამომცემლობა „ნაკადული“;
12. მისტაგოგია 2კორ. 5,7.



---

---

## მსოფლიო კინოს ისტორია

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით  
სტატიის სტილი დაცულია  
პროგრამის ხელმძღვანელი – პროფ. ზვიად დოლიძე

---

---

დავით გუჯაბიძე  
დოქტორანტურის III კურსი

## **„რიგოლეთო მანტუაში“ – ახალი შანრის კიდევ ერთი ნიმუში**

2010 წლის 4, 5 და 6 სექტემბერს ქალაქ მანტუაში უჩვეულო საოპერო სპექტაკლი შედგა. იტალიის სატელევიზიო არხმა RAI 1 – და პროდიუსერმა ანდრეა ანდერმანმა წარმოადგინეს ჯუზეპე ვერდის „რიგოლეთო“. საოპერო სპექტაკლი გათამაშდა იმ ისტორიულ გარემოში, რომელშიც ლიბრეტისტმა ფრანჩესკო პიავემ გადმოიტანა ვიქტორ ჰიუგოს მიერ საფრანგეთის მეფის ფრანცისკ I-ის თავაშვებული ცხოვრების ერთი მონაკვეთის შესახებ 1832 წელს დაწერილი და საფრანგეთში აკრძალული (როგორც მეფის ხელისუფლების ავტორიტეტის შემლახავი) დრამა. თვით პიესა „მეფე ერთობა“ („მეფე თავს ირთობს“) - ნახევარი საუკუნის განმავლობაში აკრძალული იყო საფრანგეთში, ხოლო ვერდი და პიავე, აგრეთვე ცენზურის მოთხოვნების შესაბამისად, იძულებულნი გახდნენ ოპერის ლიბრეტოში შეეცვალათ მთავარი გმირების სახელები, მოქმედების დრო და ადგილი. საბოლოოდ, ფრანცისკ I მანტუის ჰერცოგად გადაიქცა, ხოლო მასხარა ტრიბუნე – რიგოლეთოდ, ვისი სახელის მიხედვითაც ოპერას მიეცა უფრო ნეიტრალური სახელწოდება.<sup>1</sup>

თვით ის ფაქტი, რომ საოპერო სპექტაკლები ისტორიულ გარემოში იდგმება – ახალი არ არის. ცნობილია, მაგალითად, იგივე ვერდის „აიდას“ ცნობილი დადგმა, რომელიც ეგვიპტეში, პირამიდების ფონზე აგებულ გრანდიოზულ სცენაზე გათამაშდა, რისთვისაც, სცენისა და კოლოსალური დეკორაციების გარდა, ვიზაში აიგო მაყურებელთა დარბაზიც (რეკვიზიტებია საჭირო), თუმცა მანტუაში დადგმული „რიგოლეთო“ პრინციპულად განსხვავებული მომენტია.

სატელევიზიო ეთერში პირდაპირი გადაცემისთვის დადგმული ოპერის პროდიუსერია ანდრეა ანდერმანი რეჟისორი – მარკო ბელოკიო, ღირიჟორი – ზუბენ მეტა, დამდგმელი ოპერატორი – ვიტორიო სტორარო, პარტიებს ასრულებდნენ ლა-სკალას და მსოფლიოს ცნობილი საოპერო თეატრების წამყვანი სოლისტები, პლაჩიდო დომინგო (რიგოლეთო), ვიტორიო გრიგოლო (ჰერცოგი), იულია

ნოვიკოვა (ჯილდა) და სხვები, მათ შორის – ნინო სურგულაძე, რომელიც მაღალენას პარტიას მღეროდა.

„მანტუის რიგოლეტო“ ტექნიკურ-ტექნოლოგიური თვალსაზრისით წარმოადგენს ოპერას, მხატვრული კინოს და სატელევიზიო ტრანსლაციის სინთეზს. ამგვარი ნაწარმოები ანდრეა ანდერმანმა უკვე ორჯერ წარმოადგინა: პროექტი სახით - „ტოსკა - ტოსკას სივრცესა და დროში“ (**In the Settings And at the Times of Tosca**), რომელიც 1992 წელს განხორციელდა, ხოლო „ტრავიატა პარიზში“ - 2000 წელს.

ორივე ამ წინა პროდუქციაშიც, როგორც „მანტუის რიგოლეტოში“, ორკესტრს დირიჟორობდა ზუბენ მეტა. „ტოსკა – ტოსკას სივრცესა და დროში“ აღინიშნა 3 „ემმით“, აგრეთვე სპეციალურ ნომინაციაში „საუკეთესო მიქსი“ (ხმის რეჟისურა) აღინიშნა 2 ოსტატის ნამუშევარი – კლაუდიო ნერონესა და ნიკოლა კაპონეროსი.

რაც შეეხება ნამუშევარს „ტრავიატა პარიზში“, ჩვენთვის დამატებითი ინტერესის საგანი ისიც შეიძლება იყოს, რომ ვიოლეტას პარტიას ქართველი მომღერალი ეთერ გვაზავა ასრულებდა.

ამ ორმა შესანიშნავმა პროდუქციამ საერთაშორისო გამოხმაურება და მაყურებლისა და კრიტიკის უმაღლესი შეფასება დაიმსახურეს. მანტუაში დადგმული „რიგოლეტო“ უკვე მესამე წარმატებული პროექტია „ქუჩაში გათამაშებული“ სპექტაკლების სერიისა, რომელიც რეკოლუციურად ახალი ფორმატია როგორც ტელევიზიის, ისე საოპერო ხელოვნებისათვის.

მანტუის სხვადასხვა კუთხეში განაწილებული გადაძვლები ჯგუფები მუდმივ კავშირში იყვნენ ერთმანეთთან და ორკესტრთან, რომელიც მაესტრო ზუბინის ხელმძღვანელობით ბიბინას თეატრში ასრულებდა ვერდის მუსიკას. ყველა ამ ჯგუფის ურთიერთკომუნიკაცია ხორციელდებოდა „რაი-I“-ს თანამედროვე და ურთულესი ტექნიკური საშუალებებით. გამოსახულება გადაღებული იქნა HD ფორმატში, ხმის ციფრულ დამუშავებას კი უზრუნველყოფდა „რაი“-ს რადიო განყოფილებამ. ყველაფერთან ერთად გათვალისწინებული იქნა ყრუ-მუნჯთათვის ფილმ-ოპერის შინაარსის გაგების შესაძლებლობა, რისთვისაც, „რაი“-ს პრეს-სამსახურის განცხადებით, დამზადდა 777 სუბტიტრის გვერდი. დღეისათვის არსებულ არცერთ საოპერო შესრულებაზე არ დახარჯულა ამდენი შრომა, ვიტორიო სტორაროს ხელმძღვანელობით მუშაობდა მრავალი კამერა, ხოლო ტელევიზიით გაჟღერებული ინფორმაციით, სპექტაკლის ჩაწერისას დაიხარჯა იმდენი

ელექტროენერგია, რაც მთელ იტალიას ორი დღე ეყოფოდა გასანათებლად. „მანტუის რიგოლეტო“ ისტორიული შენობების ინტერიერებში სპეციალურად სატელევიზიო ტრანსლირებისათვის გათამაშდა, საჭირო იყო თითოეული ამ ინტერიერის გადასაღებ გარემოდ გადაკეთება, მათში კინოგანათების დამონტაჟება, მსახიობების ხმის (საოპერო სიმღერის) მაღალხარისხოვნად ჩაწერის ორგანიზება და რიგი სხვა ტექნიკური თუ შემოქმედებითი ამოცანების გადაჭრა.

ტექნიკური დეტალები მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც სახეზეა სცენური ხელოვნების ეკრანული საკვებით ახლებური ფორმა, რომელიც აქამდე მხოლოდ ორჯერ შედგა და რომელიც უკვე დამოუკიდებელი ჟანრის აშკარად გამოხატულ თვისებებს ატარებს. ამ ჟანრს ჯერ სახელი არა აქვს, „მანტუის რიგოლეტო“ (**“Rigoletto a Mantova”**) საინფორმაციო საიტებზე მოიხსენიება „პირდაპირი ეთერის ფილმის“ (**“Film in diretta tv”**) სახით, რაც გულისხმობს საოპერო სპექტაკლის იმავდროულ „ცოცხალ“ ტრანსლაციას (ე. წ. „LIVE“). ამ ფაქტში არაფერი განსაკუთრებული ან ახალი არ იქნებოდა, სპექტაკლი რომ საოპერო თეატრის სცენაზე შემდგარიყო, მაგრამ რამდენადაც საოპერო სპექტაკლისგან განსხვავებით, ოპერის მოქმედება და მუსიკალური თანხლება სხვადასხვა ადგილებში ხორციელდებოდა, ხოლო მათი სინქრონიზირება ტექნიკური საშუალებებით ხდებოდა, გვაფიქრებინებს, რომ ახლო მომავალში შესაძლებელი იქნება ისეთი თეატრალური ხელოვნების ისეთი ეკრანული ფორმების შექმნა, რომელშიც თვით ძირითადი მოქმედი პირები დედამიწის სხვადასხვა გეოგრაფიულ წერტილებში იქნებიან, ხოლო მაყურებელი მათ ერთიან სამოქმედო სივრცეში აღიქვამს. ეს კი კონკრეტულად სატელევიზიო ციფრული ტექნოლოგიების თეატრალურ ხელოვნებასთან ურთიერთკავშირის ახალი ეტაპის მანიშნებელია..

1) იხილეთ ლიბრეტოების კრებული „50 ოპერა“, თარგმნილი რუსულიდან ნუნუ კუკულაძის და დორა კეშელავას მიერ, გამომც. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბილისი, 1966, გვ.81-86.

- (<http://www.rai.it/dl/portali/site/news/ContentItem-09bc7dc9-ee3c-405b-9507-733ea962cb63.html>);
- <http://www.flickr.com/photos/sebastiagiralt/226455097/in/photostream/>;

- [http://www.dailymotion.com/video/xe201e\\_rigoletto-diventa-un-film-in-dirett\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xe201e_rigoletto-diventa-un-film-in-dirett_news);
- [http://www.youtube.com/watch?v=iJ3BYNr\\_mZc&feature=more\\_related](http://www.youtube.com/watch?v=iJ3BYNr_mZc&feature=more_related);
- <http://www.youtube.com/watch?v=Lx-hIWxxTKw&feature=related>;
- <http://www.imdb.com/title/tt0105625/>;
- [http://articles.sfgate.com/2000-08-25/entertainment/17657045\\_1\\_la-traviata-verdi-violetta](http://articles.sfgate.com/2000-08-25/entertainment/17657045_1_la-traviata-verdi-violetta).

## რანინერ ვერნერი ფასბინდერი - სოციალური ფრენკა ფაშინტური მოზაიკით

„თუ შენ აკეთებ შენთვის უმნიშვნელო სამუშაოს, მაშინ შეგიძლია იცხოვრო ათი-ოცი წლით უფრო ღიდხანს, მაგრამ ეს დამწუხრებული წლები იქნება. მე ვთვლი, რომ საჭიროა იცხოვრო სხვანაირად, უფრო ხანმოკლედ, მაგრამ გამმაგებულად.“<sup>1</sup>

ეს სიტყვები „უძამო თაობის“ ერთ-ერთ თვალსაჩინო წარმომადგენელს ეკუთვნის. რომელსაც „ბავარიელ ხულიგანსაც“ უწოდებდნენ. მას სურდა ყოფილიყო კინოში იგივე, რაც იყო შექსპირი თეატრში, მარქსი – პოლიტიკაში და ფროიდი – ფსიქოლოგიაში. ეს ამბიციური (კარგი გაგებით) ახალგაზრდა – რანინერ ვერნერი ფასბინდერი 1945 წლის 31 მაისს მოველინა ქვეყანას კურორტ ვორისჰოფენში.

ზემოხსენებული რეჟისორი საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც იგი ცდილობდა სკურპულოზურად ეკვლია და განეხილა ნაციისტური ფენომენი სოციალურ ჭრილში. ამ რაკურსით საყურადღებოა მის მიერ 1973 წელს გადაღებული ფილმი „შიში სულს ჭამს.“ ფილმის მთავარი გმირი, მიუნხენის არც თუ ისე რესპექტაბელურ უბანში მცხოვრები შუახნის ქვრივი ემი კაროვსკი, თვალმისაცემი ასაკობრივი და ეროვნული განსხვავებების მიუხედავად, ქორწინდება მაროკოელი ემიგრანტების თავშეყრის ადგილას გაცნობილ ალიზე.

ფილმში აისახა სტერეოტიპების გავლენა საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებაზე. მაგ: ემისგან მეზობელი ქალები მოითხოვენ, რომ მან სადარბაზო ახლა კვირაში ორჯერ დაალაგოს მხოლოდ იმ მიზეზით, რომ მაროკოელის გადმოსვლამ სახლის ორმაგად დაბინძურება გამოიწვია. უბანში მდებარე სურსათის მაღაზიის მეპატრონეც უარყოფითად არის განწყობილი ალისადმი: მიუხედავად იმისა, რომ ალი თავისუფლად საუბრობს გერმანულად, გამყიდველი შეგნებულად ექცევა მას ისე, თითქოს არ ესმის მისი. სიუჟეტის განვითარების მანძილზე ფასბინდერი გვიჩვენებს გერმანული საზოგადოების თითქმის ყველა წარმომადგენლის დამოკიდებულებას ეროვნული, ნაციონალური ფენომენისადმი.

ნათლად ჩანს, რომ გერმანული საზოგადოების ცნობიერებაში ჯერ კიდევ ცოცხალია რასისტული იდეები, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ მას აღარ აქვს სახელმწიფო პოლიტიკის, იდეოლოგიური დოქტრინის ფორმა. გმირთა სიტყვებში გამოკრთება ნოსტალგია ძველი გერმანული „წესრიგისადმი“, როდესაც პოლიციელები გრძელ თმებს არ ატარებდნენ და, შესაბამისად, მოქალაქეთა შოვინისტური აზიერებების მხარდამჭერებად გვევლინებოდნენ. პოლიციელთა გრძელი თმები აქ თავისუფალი, დემოკრატიული აზროვნების სიმბოლოდ უნდა იქნეს გაგებული. ახლო წარსული კვლავ გმირების აქტუალურ სივრცეში მოიაზრება და მათი ცნობიერების გარკვეულ დეტერმინირებას ახდენს.

ირგვლივ არსებული გარემო უცვლელია: ძველი შენობები, ძველი სადარბაზოები, ძველი კიბეები, ძველი შეხედულებები... გარემო ისე უცვლელია: ყოველ წამს ელოდები სადარბაზოს კიბეებზე ჭრაჭუნით მოსიარულე გესტაპოელის, თუ ესესელის ჩექმების გამოჩენას. ყველაფერს ეტყობა წარსულის კვალი, რომელიც გმირების ცხოვრებას წარმართავს. არის ერთი, არც თუ ისე თვალშისაცემი შტრიხი, რომლითაც ფასბინდერი აშკარად, არც ისე უმნიშვნელოზე, მიგვითითებს: სადარბაზოში მცხოვრები ერთ-ერთი ქალი მუდამ რკინის ცხაურს მიღმა მოჩანს. აშკარაა, რკინის ცხაურით რეჟისორი ამ ქალისა და მისი თანამოაზრეების ჩაკეტილ, შეზღუდულ შეხედულებათა სივრცეზე მიანიშნებს. ფასბინდერი შეულამაზებლად, შესაძლოა შოკისმომგვრელი სიმართლით, გვიჩვენებს ალისადმი გერმანული საზოგადოების დამოკიდებულებას. ეპიზოდში, როცა წყვილი რესტორანში ღია ცის ქვეშ ზის, მომსახურე პერსონალი უსიტყვოდ, კუმტად, პირმოკუმული, მტრულად შესცქერის მათ. ანალოგიურ რეაქციას ვაწყდებით ქ-ნი კაროვსკის ოჯახურ შეხვედრაზე, სადაც იგი ალის წარუდგენს თავისიანებს. კამერა ახლო ხედით და შესამჩნევად ნელა გვიჩვენებს თითოეული წვერის სახეს. მათი ბრიყველი გამომეტყველებისა და დასადგურებული სიჩუმის სინთეზით რეჟისორს სიცილამდე მიგყვართ. რაინერი ემის ქალიშვილის – კრისტას მეუღლის როლს თამაშობს და სავარაუდოა, რომ იგი ამ ეპიზოდში თავისი გმირის რეაქციასაც დასცინის. ემის ვაჟიშვილი ბრუნო კი, რატომღაც, ტელევიზორისკენ მიმართავს თავის აგრესიას და წიხლებით ამსხვრევს მას. იქნებ ტელევიზორის საშუალებით შეიქმნა ახალი, მანამდე უცხო ღირებულებებისა და შეხედულებების დამკვიდრების შესაძლებლობა, რამაც, თავის მხრივ, ემისა და ალის ურთიერთობასაც შეუწყო ხელი.

რეჟისორმა ადამიანთა ურთიერთობაში ღრმა წვდომისა და ანალიზის უნარი გამოავლინა. გვიჩვენა მისი თანამედროვე გერმანული საზოგადოების ნიშანდობლივი თვისებები, კერძოდ, ბურჟუაზიული საზოგადოების მერკანტილიზმი. გავიხსენოთ ვაჟიშვილის დაბრუნების ეპიზოდი, როდესაც ბრუნო ბოდიშს უხდის დედას და დამსხვრეული ტელევიზორის საფასურს იხდის. მაგრამ საბოლოო ჯამში ირკვევა, რომ იგი დახმარების სათხოვნელადაა მოსული (ბრუნოსა და მის მეუღლეს ემისთან შვილის დატოვება სჭირდებათ.) მსგავსად, იქცევიან მეზობელი ქალები სადარბაზოდან. ემის სარდაფის გამოყენების მიზნით, ისინი თანახმანი არიან მიიღონ ალი და აღფრთოვანდნენ მისი აღნაგობით. ფასბინდერი საზოგადოებას აჩვენებს, აფრთხილებს, რომ, ვითომდა, წარსულს ჩაბარებული რასიზმი, შესაძლოა ნებისმიერ დროს მობრუნდეს.

დღევანდელ ევროპაში ნეონაციზმი უკვე საკმაოდ გავრცელებული მოვლენაა. ფასბინდერის სოციალური ფრესკები უწინარესად სულიერ დეგრადაციანაა ორიენტირებული. სწორედ სულიერი კრიზისი, ცნობიერების დესტრუქცია წარმოშობს სოციალურ თუ პოლიტიკურ კრიზისებს.

უცნაურ მეტამორფოზას განიცდის თავად ემი კაროვსკიც. სადარბაზოს დალაგებისას ჩნდება ახალი იუგოსლავიელი თანამშრომელი იოლანტა, რომელიც თავისი წარმომავლობის გამო დანარჩენებზე დაბალ ანაზღაურებას იღებს. და როცა ემასთან შეკრებას გადაწყვეტენ, უცხოელი თანამშრომლის დასწრება-არდასწრების საკითხს ერთი უბრალო ფრაზა წყვეტს: „მას სხვა ანგარიშით უნდოდა“. ემი კაროვსკი ალისთან ურთიერთობის გამო, სწორედ, იმავე სიტუაციაში გარიყეს, მაგრამ ემას ეს აშკარად არ ახსოვს. ორივე ეპიზოდს რეჟისორი განგებ ერთნაირად აგებს. გმირები ერთსა და იმავე ადგილზე სხედან. უბრალოდ, განსხვავება იმაშია, რომ ფილმის დასაწყისში სურათის მთავარი გმირი ქალია, დაზარალებული და მიტოვებული, ხოლო მეორე შემთხვევაში მის ადგილს „არაგერმანელი“ თანამშრომელი იკავებს. ამ ორი ეპიზოდის მიზანმიმართული დამსგავსებით ფასბინდერი აშკარად ხაზს უსვამს, რომ მისთვის მიუღებელია ემის რეაქცია. იქნებ ამ სოციალური პრობლემატიკის მიღმა ფასბინდერის მუდმივი ტკივილის – სიმარტოვის, მიუსაფრობის თემის განჭვრეტაცაა შესაძლებელი?!

რაინერს სასაცილოდ გამოჰყავს ემის შვილი კრისტა და მისი მეუღლე. რეჟისორი პირველივე კადრებში გვიჩვენებს ამ წყვილის

ურთიერთსიძულვილსა და უპატივცემულობას. თუმცა მაროკოელი მამინაცვლის დანახვისას, პროტესტის ნიშნად, ხელკავით, შეხმატკბილებული წყვილივით ტოვებენ დედის სახლს. სასაცილო კი ის არის, რომ ცოლ-ქმარს, რომელიც ერთმანეთს ცემით ემუქრება, ნაცისტური სიძულვილი შეარბევს და აერთიანებს. ფილმის დასრულებისას ჩნდება აზრი, რომ ქალბატონ კაროვსკის სიყვარულსა და ზრუნვას მაროკოელისადმი სტიმულს, ბიძგს აძლევს არა მარტო მისი ფიზიკური და სულიერი მარტობა, არამედ გერმანიის, მამამისისა და საკუთარი ნაცისტური წარსულის პასუხისმგებლობის ტვირთი. ალბათ, შემთხვევითი არაა, რომ სიუჟეტის განვითარებისას, ერთ-ერთ დიალოგში ალისთან ემი ჰყვება მამამისისა და საკუთარი ფაშისტური წარსულის შესახებ. ვფიქრობ, სურათის მთავარი გმირი ქალის ქცევა (ზრუნვა ალიზე), ნაწილობრივ მაინც, წარსული ცოდვების გამოსყიდვის ქვეცნობიერ ცდად შეიძლება იქნეს აღქმული.

ქართულ პერიოდიკაში<sup>2</sup> ფასბინდერის შესახებ ვაწყდებით საინტერესო მოსაზრებას: „რაინერი ფიქრობდა, რომ რაც უფრო დადგმული, გაკეთებული და „ლამაზია“ ფილმი, მით უფრო თავისუფალი და ნიღაბახდილია ის. მაყურებელს კი სიმართლის რცხვენია.“ მართალია, რეჟისორის შეფასება, ყოველთვის, მეტად გულწრფელი და მისაღებია, მაგრამ არა ამ ფილმთან მიმართებაში. „შიში სულს ჭამს“, მართლაც, თავისუფალი და ნიღაბახდილია ისე, რომ მაყურებელს მართლაც შერცხვენა იმ სიმართლისა, რასაც ფასბინდერი ამ სურათში გადმოგვცემს, მაგრამ ფილმი არც „ლამაზია“ და არც „დადგმულის“ შთაბეჭდილებას ტოვებს და სწორედ ამ გარემოებების წყალობითაა ალბათ, რომ ამ ისტორიისა ისე გვერა, თითქოს შენს ან მეზობელ სადარბაზოში მომხდარ ისტორიას თვალს ადევნებდე.

რეჟისორის შემოქმედებაში ამ ფილმის არსებობა გერმანულ კომპლექსთან ბრძოლის დასტურია. მან ერთ-ერთმა პირველმა, თამამად და აშკარად გამოიჩინა სინათლეზე ეს პრობლემა, „იგი ერთდროულად გამოხატავდა პროტესტსაც და ნაციზმის დანაშაულსაც ინანიებდა. დანაშაულს ხალხისა, ვინც ემხრობოდა, მონაწილეობდა და თანაუგრძნობდა იდეას, რომლის საზარელი გამომეტყველების დაიწყებას დასჭირდა ძალიან დიდი დრო.“<sup>3</sup>

არაბული ანდაზა „შიში სულს ჭამს“, რომელსაც ერთ-ერთ დიალოგში ემის ალი ეუბნება, ფილმის სათაურადაა გამოტანილი და ერთგვარ მოწოდების სახესაც იღებს: არ უნდა გემინოდეს

შეცვალო ძველი შეხედულებები, მოიშორე წარსულის მძიმე ტვირთი და გაბედულად შეხვდე ახალს – მომავალს!

... და შეუძლებელია არ დაეთანხმო კინომცოდნე გოგი გვახარიას, როცა ის წერს: „ფასბინდერს, როგორც ჭეშმარიტ ხელოვანს გააზრებული ჰქონდა, რომ სწორედ ინფანტილიზმმა, ბედნიერი მომავლის, „რასის გასუფთავების“ გულუბრყვილო რწმენამ უბიძგა გერმანელ ობივატელს „ემმაკთან გარიგებაზე“, რაც შემდეგ საშინელი ტრაგედიით დასრულდა. და ამ მხრივაც თანამედროვე გერმანიის „ბავშვობის“ ცოდვების ავადმყოფური განცდა, ერთგვარი მაზოხიზმი, თვითგვემა გადაამწყვეტი მოტივი გახდა ფასბინდერის შემოქმედებაში. გერმანიის ბედი არ ასვენებს როგორც პატიოსან ხელოვანსა და ჭეშმარიტ პატრიოტს.“<sup>4</sup>

ზემოთქმულის კიდევ ერთი დასტურია რაინერის ერთ-ერთი ბოლო ფილმი, 1982 წელს გადაღებული სურათი – „ვერონიკა ფოსის სევდა“, რომელიც დეტექტივის, მელოდრამისა და ანტიფაშისტური ფილმის საოცარ ნაზავს წარმოადგენს. მოქმედება ე. წ. „ადენაუერის ეპოქაში“ (1955 წ.) ხდება.

ნარკომანიით შეპყრობილი მთავარი გმირი, მსახიობი ქალი ვერონიკა ფოსი ხდება დამოკიდებული საკუთარ ექიმზე. თავის მხრივ, ექიმი, მარიანა კაცი, იყენებს პაციენტის ავადმყოფურ მიდრეკილებას და მიჰყიდის მას ნარკოტიკებს. მიყიდვის ფორმა ასეთია: ქალი ქონებას ეტაპობრივად უანდერძებს ექიმს ნარკოტიკების სანაცვლოდ. ანდერძით მოცემული ქონება იწურება და ექიმი პაციენტს კლავს, თან ამას ისე აკეთებს, რომ ძნელი გასარკვევია ვერონიკა მოკლეს, თავი მოიკლა, თუ უბედურმა შემთხვევამ იმსხვერპლა იგი. არც გმირთა პროფესიები შეარჩია რეჟისორმა შემთხვევით. მართლაც, ვერონიკა ფოსი – წარმოდგენებისათვის, ალლუმებისათვის და ხალხთა მასების ჩვენებებისათვის არსებობს, მარიანა კაცი კი, მისი საწინააღმდეგო ტიპაჟია. ის ყველაფერს მალავს, რაც არის და არ არის დასამალი. მისი პროფესიაც – ექიმი, რომელიც ადამიანებში საერთოდ კეთილშობილურ ასოციაციებს იწვევს, ფილმში მხოლოდ და მხოლოდ ანგარებით მკვლელობის იარაღია.

ფილმის მთავარ გმირ ქალში აშკარად ჩაფიქრებული იყო „მესამე რაიხის“ ვარსკვლავი სიბილა შმიტცი, რომელიც ასევე 1955 წელს ნარკოტიკებისაგან გარდაიცვალა. შემდეგ კი გაირკვა, რომ მისი მკვლელობა კერძო კლინიკის მფლობელმა, სიბილას ექიმმა ჩაიდინა,

რომელიც, თავის დროს, საკონცენტრაციო ბანაკებში მსახურობდა ფაშისტებთან.

სიბილა შმიტცის ისტორიას რეჟისორის ბავშვობასთან მივყავართ: 1955 წელს ფასბინდერი ძალიან პატარა, დაახლოებით 9 წლისა იყო, და, როგორც ჩანს, მომხდარ ფაქტს მასზე უმოქმედია; მით უფრო, რომ რაინერის მამა, რომელსაც ბიჭი მთელი ცხოვრება ეძებდა, ასევე ექიმი იყო.

რეჟისორმა მომხდარი ფაქტი განაზოგადა და „ვერონიკა ფოსის სევდაში“ გადმოსცა. ფილმის შავ-თეთრი პირობითობა ბარიერს ქმნის მაყურებელსა და კინოსურათის ატმოსფეროს შორის. ექიმი მარიანა კაცი ნაციონალ-სოციალისტების განსხეულებაა თავისი დამხმარე ასისტენტითა და მისი მეგობრით. ვერონიკა გერმანელ ხალხს განასახიერებს „მესამე რაიხის“ დროს, ხალხს, რომელიც ვერონიკას მსგავსად იღებდა „ნარკოტიკს“. სწორედ ასეთ „ნარკოტიკად“ შეიძლება იქნას აღქმული მეორე მსოფლიო ომის დროს ფაშისტების მიერ წარმოებული ნაცისტური საომარი ფილმების პროპაგანდა, რომლითაც მათ მოახერხეს მოსახლეობის გაბრუნება სწორედ ისე, როგორც სიბილა შმიტცს აბრუნებდა ნარკოტიკებით მისი ექიმი ისევე, როგორც მარიანა კაცი – ვერონიკას. მის შესაჩერებლად კი არც გერმანელმა ხალხმა იღონა რამე, არც სიბილამ რეალობაში და არც ვერონიკამ – ფილმში, რადგან სამივენი გაბრუნებულნი იყვნენ: გერმანელები – პროპაგანდით, სიბილა და ვერონიკა – ნარკოტიკებით. ამ უღონობის შედეგად კი სამივენი თავისი ლოგიკური დასასრულისაკენ მიექანებოდნენ, მაგრამ ისინი დამნაშავენი იყვნენ, თუნდაც იმიტომ, რომ მათ უმოქმედობას შეეწირა უამრავი, სრულიად უბრალო, უდანაშაულო ადამიანის სიცოცხლე.

1. Краснова Г. Кино ФРГ”, Москва, `Искусство` 1987, с.142;
2. ჟურნალი: „ომეგა“, 2003, №6 გვ. 14,;
3. იხ.: იქვე
4. გაზეთი: „თბილისი“, 1987, 5 დეკემბერი.

## ავტორთა შესახებ

**მარინე (მაკა) ვასაძე** – თეატრმცოდნე.

1986 წ. დაამთავრა შ. რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს სახელმწ. ინსტიტუტის თეატრმცოდნეობითი ფაკულტეტი.

2010 წ. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, პროგრამა დრამისა და თეატრის თეორია, ხელმძღვანელი მიხეილ კალანდარიშვილი.

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

მუშაობდა: 1986 – 1992 წლებში „საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმ“-ში მეცნერ-თანამშრომლად;

1992 – 2000 წლებში „საქართველოს სამაუწყებლო ტელეკომპანია“- ში, I არხზე საბავშვო, თეატრალური და გასართობი გადაცემის „ჭორ–News“-ის რედაქტორად;

1998 – 2000 წლებში „საერთაშორისო კულტურის ფონდი კავკასია“-ში მენეჯერად;

2000 – 2004 წლებში „კლუბი სარდაფი“-ს ერთ-ერთი დამფუძნებელია, კულტურული პროგრემების ხელმძღვანელია: „ლიტერატურული საღამოები“ და „მეხვედრები საინტერესო ადამიანებთან“ პროგ.ხელმძღვანელია;

2003. 2005, 2007 წლებში – „საერთაშორისო კულტურის ფონდი კავკასია“-ს მიერ დაარსებული კულტურის საერთაშორისო ბაზრობის ერთ-ერთ კორდინატორად, თეატრის და კინოს საჩვენებელი პროგრამის ხელმ-ლად.

2005, 2006 წლებში – „თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალზე“ ერთ-ერთ კორდინატორად.

სისტემატურად აქვეყნებდა და აქვეყნებს სტატიებს, წერილებს, რეცენზიებს თანამედროვე თეატრალურ პროცესებზე და პრობლემებზე ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, „თეატრალური მოამბე“. „Teamp“ „თეატრი და ცხოვრება“, „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, გაზეთებში „კულტურა“, „დურუჯი“. არის რამდენიმე წიგნის რედაქტორი და შემდგენელ-რედაქტორი.

1986 წ. მიღებული აქვს I პრემია თემაში – «Б. Брехт в творчестве Р. Стурпа» – საბჭოთა კავშირის ახალგაზრდა მეკლევართა საერთაშორისო კონფერენცია (ჩატარდა ქ. ლენინგრადში ახ.პეტერბურგი).

მოპოვებული გრანტები: 2003-04-05 წლებ. „ფონდი ღია საზოგადოება საქართველო“, „საქ. კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო“, „საქ. ეროვნული კინოცენტრი“.

ტელ.: +995 (77) 28 87 62

ელ. ფოსტა: vasilisa\_63@yahoo.com

**თამარ ქუთათელაძე** – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მეცნიერ თანამშრომელი.

დაამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი.

სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული აქვს პუბლიკაციები მოდერნული პერიოდის ქართულ, რუსულ და საზღვარგარეთულ თეატრალურ რეჟისურაზე. სისტემატურად იბეჭდება მისი წერილები დედაქალაქის ცენტრალურ თეატრებში მიმდინარე თეატრალური პროცესების თაობაზე.

ელ-ფოსტა: free2tamarqutateladze@yahoo.com

**ლია კალანდარიშვილი** – კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის წამყვანი მეცნიერ-მუშაკი.

დაამთავრა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტი. პროფესიულ და სამეცნიერო ჟურნალებში წერილებს აქვეყნებს 1974 წლიდან. 1979-80 წლებში სტაჟირებას გადის მოსკოვის კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო ინსტიტუტში ესთეტიკისა და თეორიის განხრით. 1990 წელს იღებს კინემატოგრაფისტთა კავშირის პრემიას „წლის საუკეთესო ნაშრომისათვის კინომცოდნეობისა და კრიტიკის დარგში“. წლების მანძილზე მსახურობდა კინოს თეორიისა და ისტორიის სამეცნიერო ცენტრში.

ტელ: +995 (32) 98 57 06

**ირაკლი მახარაძე** – კინორეჟისორი, მკვლევარი.

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ამერიკისმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი.

დოკუმენტური, ანიმაციური და მხატვრული ფილმების ავტორი, რეჟისორი (მათ შორის „უილდ უესთის მხედრები“, „ლელოს შემობრუნება“, „გურული ფირალები“, „ვინც მოვიდა გაუმარჯოს!“, „დიმიტრი შევარდნაძე“ და სხვა). დაამთავრა თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტი, კინოსარეჟისორო ფაკულტეტი (გურამ ყვანას სახელოსნო). 1990-2006 კომპანია „ქართული ტელეფილმი“-ს რეჟისორი, მუსიკისა და კინოს შესახებ გადაცემების ავტორი და წამყვანი სხვადასხვა სატელევიზიო არხებზე: პირველი არხი, იბერეზია, იმედი („მსოფლიო ესტრადის ვარსკვლავები“, „რვანახევარი“, „მრავალსახეობა“, „ერთხელ პოლიუდში“). არის არაერთი საჟურნალო პუბლიკაციისა და წიგნის ავტორი (გურული მხედრები ამერიკაში,

გურული ფირალები და სხვა). აგრეთვე სხვადასხვა საერთაშორისო ფესტივალის მონაწილე და მრავალი ჯილდოს მფლობელი.

ტელ: +995 (32) 23 27 75 ; მობ: + 995 (99) 97 00 11

ელ.ფოსტა: iraklimakharadze@gmail.com; makharadze@myhome.ge;

ვებ-გვერდი: www.georgians.ge

**გიორგი ჩართოლანი** – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის მედიის და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების ასოცირებული პროფესორი, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სოციალურ და პოლიტიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი;

დაამთავრა თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი თეატრმცოდნეობის სპეციალობით და მოსკოვის ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალური ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტის ასპირანტურა.

არის “საზოგადოებრივი მაუწყებლის” ტელეკომპანია “I არხის” დღის მიმართულების გადაცემების გენერალური პროდიუსერი. ასევე მრავალი სატელევიზიო პროექტის ავტორი და წამყვანი.

არის მრავალი სამეცნიერო სტატიის და პუბლიკაციის ავტორი. კოტე მარჯანიშვილის პრემიის ლაურეატი.

ავტორი სახელმძღვანელოსი ჟურნალისტიკის სპეციალობის შემსწავლელთათვის – “ტელე-რადიო ჟურნალისტიკა”, ნაწ. I “ტელეჟურნალისტიკა”.

ტელ: +995 (32) 31 88 18.

მობ: +995 (77) 50 03 26; +995 (79) 50 03 26

E-Mail: chartolani@gmail.com; gogacho@mail.ru;

chartolani@hotmail.com

**ნატო გენგიური** - სრული პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტის ხარისხის უზრუნველყოფის სამსახურის ხელმძღვანელი. 1992 წელს დაამთავრა თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (სპეციალობა – ხელოვნებათმცოდნეობა), შემდგომ კი სწავლობდა იმავე უნივერსიტეტის ასპირანტურაში. იყო გერმანიის აკადემიური ვაცკლის სამსახურის სტიპენდიანტი მიუნხენის ლუდვიგ-მაქსიმილიანის უნივერსიტეტში. გამოქვეყნებული აქვს რამდენიმე ათეული სამეცნიერო პუბლიკაცია და სამეცნიერო-პოპულარული სტატია. მათ შორისაა მონოგრაფია, წიგნები, ქართულ და უცხოურ სამეცნიერო ჟურნალებში გამოქვეყნებული ნაშრომები. იყო არაერთი ადგილობრივი და საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის

---

---

მომხსენებელი, ორგანიზატორი, სავრანტო პროექტების მონაწილე, ავტორი და ხელმძღვანელი; არის უნივერსიტეტის სამაგისტრო და სადოქტორო პროგრამების ხელმძღვანელი.

არის დაბეჭდვითი და გაზეთების თავმჯდომარე საქართველოს კულ-ტურ-ული მემკვიდრეობის შესწავლისა და პოპულარიზების კავშირისა „სიგნეტი“. არის წევრი მიუნხენის ასოციაციისა „გვიანანტიკური არქეოლოგია და ბიზანტინოლოგია“. სამეცნიერო ინტერესები: საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობა, არქიტექტურის ისტორია და თანამედროვეობა. დასავლეთ ევროპის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის საკითხები.

ტელ: + 995 (93) 24 42 78

ელ-ფოსტა: natogengiuri@gmail.com

**ნინო სანადირაძე** – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

საქართველოს ეროვნული მუზეუმი-ექსპერტ სპეციალისტი;  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი;

ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტი – ასოცირებული პროფესორი;

ტელ: +995 (77) 78 91 78

ელ-ფოსტა: ninisanadiradze@gmail.com

**მამუკა სიხარულიძე** – პიანისტი, თბილისის ვ.სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორანტი, ამჟამად სასწავლებლის პედაგოგის განყოფილების ხელმძღვანელი და საანსამბლო პრაქტიკის პედაგოგი. დაამთავრა წარჩინებით თბილისის ვ.სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია, ფორტეპიანოს სპეციალობით (პედაგოგი პროფ. ედიშერ რუსიშვილი); დაამთავრა წარჩინებით თბილისის ვ.სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის ასპირანტურა-სტაჟირების კურსი (ხელმძღვ. პროფ. ედიშერ რუსიშვილი). არის ამიერკავკასიის რესპუბლიკების მუსიკოს-მემსრულებელთა VII კონკურსის ლაურეატი (I პრემია); არის კამერული ანსამბლების სცინცადის სახ. II კონკურსის ლაურეატი (II პრემია); ასევე მრავალი საერთაშორისო კონკურსის მონაწილე. ინტენსიურად ეწევა საშემსრულებლო-საკონცერტო მოღვაწეობას. გამოქვეყნებული აქვს მრავალი სამეცნიერო-პრაქტიკული სტატია. ამჟამად მუშაობს სადოქტორო შრომაზე „შოპენის ეტიუდების ინტერპრეტაციის საკითხები“ (ხელმძღვ. პროფ. რუსუდან ხოჯავა).

მობ.: +995 (51) 79 75 42;

ელ-ფოსტა: msikharulidze1966@hotmail.com

**გვანცა ღვინჯილია** – მუსიკისმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასისტენტ-პროფესორი, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პედაგოგი, კითხულობს კურსებს: მსოფლიო

---

---

მუსიკა, მსოფლიო და ქართული მუსიკა, მუსიკის ისტორია, ქართული და კლასიკური მუსიკის ისტორია, საოპერო ხელოვნება, ვოკალური ხელოვნება. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ასისტენტ-პროფესორი, თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სალიტერატურო ნაწილის უფროსი, მონაწილეობს რესპუბლიკურ და საერთაშორისო კონფერენციებში, გამოქვეყნებული აქვს 40 - მდე სამეცნიერო შრომა. სამეცნიერო ინტერესების სფერო მოიცავს ქართული მუსიკის და სასულიერო მუსიკის საკითხებს.



---

---

## **THEATRE STUDIES**

Head of the Program: Prof. Mikheil Kalandarishvili

**Marine (Maka) Vasadze**

### **CONVERSATIONS ABOUT ROBERT STURUA'S "THEATRICAL LANGUAGE"**

(Formation of Robert Sturua's Theatrical Language)

#### **Summary**

Robert Sturua (Theatre Director, Art Director of Rustaveli Theatre) and Levan Khetaguri Professor, Theatre Scholar, Head of World Theatre Direction.

Georgian as well as European professional theater of theater directors is more than one century old. I mean that theater of directors was established in the eighties of XIXth century – C. Kean, A. Antoine, O. Brahm, M. Reinhardt, K. Stanislavski, V. Meyerhold, later B. Brecht and etc. Only in the XXth century Georgia, a small but culturally vast country, managed to give birth to three world-rank directors – Kote Marjanishvili, Sandro Akhmeteli and Robert Sturua (not meaning their dates of birth of course). I think this is not such a small number. Through their individual approach all three directors managed to create different eras in the world of theatre; they said a new word in the formation of the language of directors.

Every new cultural occurrence, direction, etc. has its own preconditions. This is also true about Kote Marjanishvili and Sandro Akhmeteli. However, at this point the subject of my research is Rober Sturua, and the formation of his theatrical language. Where can we find the foundation for his unique theatrical approach - in Georgia and outside it. How did his theatrical and directorial language develop and can he be affiliated with any specific movement.

For discussing these topics I chose the form of a dialogue or a conversation, which I think should be interesting for the readers.

---

---

## **ABOUT AUTHOR**

Maka (Marine) Vasadze graduated a faculty of Theatre Studies at Shota Rustaveli Georgian State University of Theatre and Film.

Nowadays she is a head of a publishing department "Kentavri" at Georgian State University of Theatre and Film. Apart of that, she is also an editor of the newspaper "Duruji" of the same University as well as the founder and editor of a newspaper "Kultura".

In 1980 – 1992 she worked as a scholar at Georgian State Museum of Theatre, Music and Film.

1992 – 2000: she worked as an editor for children-, theatre- and entertainment TV programming on Georgian State Broadcasting Company.

1998 – 2000: she worked as a manager of "Stichting Caucasus Foundation".

In 2003, 2005, 2007 she worked as one of the coordinators and as a head of Theatre and Film Showcase Program of "International Cultural Fair" organized by "Stichting Caucasus Foundation".

In 2005, 2006 she worked as one of the coordinators of "Tbilisi International Film Festival".

Since 2010, she is a PhD student at Shota Rustaveli Georgian State University of Theatre and Film..

Her articles, reviews on contemporary theatre processes and problems have been published in magazines "Sabchota Khelovneba", "Teatraluri Moambe", "Teatri da Ckhovreba", newspapers "Kultura", "Duruji", "Rezonansi".

She is the an editor of several monographs and books.

In 1986, the author was awarded with I Prize at the "International Conference of Young Soviet Researchers" in St. Petersburg for the paper "Bertolt Brecht in the work of Robert Sturua".

Acquired grants in years 2003, 2004, 2005: "Open Society Institute", Georgian State Ministry of Culture, Monument Protection and Sport", "Georgian National Film Center".

Tel.: +995 (77) 28 87 68; +995 (95) 30 50 60;

E-mail.: vasilis63@yahoo.com; vasilisa\_63@yahoo.com

**SHALVA GATSERELIA'S SUCCESSFUL  
PERFORMANCES**

**Summary**

In this article analyzed - "Shalva Gatsrelia's successful plays" – one of modern famous director's five best performances. Shalva Gatsrelia's was special figure of the 70<sup>th</sup> years directors' generation. 1958-1996 he carried out his spectacles distinct place in the history of Georgian Theatre, and performances of his original creation commandment Shalva Gatsrelia's aesthetics theatre. His performances were successful stage in the youth spectators' Georgian theater history. He also was head of the theater in the 1976-96 years and conducted a major reform - a new generation of education in the aspiration for the communist-oriented theater he reformed with a sharp view, into a Modern Youth Theatre by a contemporary aesthetics of the European Theatre. In this article is discussed the most successful performance made by Shalva Gatsrelia in the Georgian Youth Theatre in 1972-1980 years. These are: A. Hackett and K. Goodrich's "The Diary of Anne Frank"(1972 y.), Vaja-Fshavela's "Severance" (mokvetili) (1973), D.Kldiashvili's "Kamushadze's poverty"(1974), Bertolt Brecht's "The Visions of Simone Machard, (1976) and B. Lavrenev's "Decomposition" (1980). In 1982-1992 years the director made five significant performances, too – D. Kldiashvili's "Irene Happiness" (1982), M. Japaridze's "Peculiarities" (1985)' N. Dumbadze's "Kukaracha"(1986). I. Samsonadze's "Happy Ticket" (1989), "Easter on the abolished graveyard" (1991.). These performances had improved him director – leader authority outstanding with the spirit of the reforms will and settled a solid place in the famous big fourth of the modern Georgian Theater directors.

**ABOUT AUTHOR**

An associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University She has graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University's theatre scientist..

She is working in the institute of scientist.

Her dissertation thesis is: "Modern Theatrical art"

Tel: +995 (99) 94 47 00

**JIM JARMUSH'Z "DEAD MAN"- SUCH AS  
DECONSTRUCTION OF THE WESTERN**

**Summary**

Narrative form gets hard structures marks and became as a genre on the stage of the very interesting and impressionable development, which, than, by self conditions originality of the artistic works. All genre kinds are framed own, clearly known rule. It its frame this or that elements of the contents are became by the structure and sounds like it. Such as rule, it is no changeable: sensibleness and flexibility is described of the rule and genre is developing.

To day, to choose modern film's genre is more various, when on the beginning stage of the classification, but, their permanent evolution, connects, or single out by section genre, on own side, make newer and newer kinds of narrative. It makes many factors of the changing characters metamorphose, between them style originality of the concrete authors, standard of the art works, direction of the art, so, news of the method or technology, which make side of the films contents in the new level and give to the idea unique intensity.

Modern world view, feeling of the postmodernism and theory of the deconstruction make particular influence on the making forms of the genre; outfitted by the highest possibility of the high art not only elite, but ordinal mass genres, concretely, we discuss question of the changing the opinion western genre, by the example of the Jim Jarmush's "Dead Man".

Jim Jarmush's "Dead Man" has perceive historical problematic so nearest. By genre this work is determination differently: on there has been discussed, such as deconstruction western, such as philosophic allegory, on the road-move, on the mystic film and so on... All this are opening in the film on the own layer and it inclusion in the play of the

---

---

structure. In this film is everything opposite, then in the western, there are genre volume not only simple polygenic example, which, by this own side give all exhibition of the stereotype in the film's difficult, postmodern structure. Genre conditionality or dialogue of the conception, their connection, interaction, is scale broadening boundary of the faces ideas, make hyperboles loading with the film's citations and knitting half-word, loading hyper reality of the poly semantic symbols. In this genre, such as playing structure, it self became new truth and became film's contents, which is opposite with own being.

Narrative building by paradoxical – deference playing of to be or not to be became one of the reason and means of the deconstruction of the genre.

#### **ABOUT AUTHOR**

Lia Kalandarishvili – cinema historian, Ph. D. in Art History. Graduated from Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema in the field of cinema studies in 1977. Her publications appear in professional and scientific magazines from the year 1974. In the years from 1979 to 1980 is an intern in Moscow State Scientific Institute of Cinema Studies and Theory in the field of esthetics and theory. In 1999 received an award of Cinematographers' Union for the best annual research in the field of cinema studies and criticism. Worked for a number of years in the scientific center for cinema theory and history. Lia Kalandarishvili is currently an assistant professor in Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema.

Tel: +995 (32) 98 57 06

**Irakli Makharadze**

#### **Summary**

After Sergio Leone's movies released, it turned out that a good western could be made outside the US borders as well. The Italian spaghetti-western became a strong competitor of its American counterpart right away. Unlike the classic western hero who followed

---

---

wrong path in the beginning and might have even committed a crime but later did everything to change for the better, Leone's characters were completely the opposite. Although he remains a controversial figure in critical circles, his stylistic influence is everywhere in American cinema, from Robert Zemeckis to the work of Quentin Tarantino and his associate Robert Rodriguez. The Leone style, some forty years after he made his first Western, has become absorbed into the mythology of twentieth century cinema.

#### **ABOUT AUTHOR**

Film director, researcher.

Doctorate student at the Faculty of Humanitarian Sciences (American Studies) of Ivane Javakishvili State University of Tbilisi.

He is the author of documentary, animated and feature films. He is the director of films among them "Wild West Knights", "The Turn Around of Lelo", "Robbers of Guria", "Hello and Welcome", "Dimitri Shevardnadze" and others.

He graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University's Faculty of Film Directing (Class of Guram Jvania).

From 1990 to 2006 he was director of "Kartuli Telepili".

He was the author and anchor of music and film programs at various television channels: First Channel, Ibervizia, Imedi (Stars of World Stage); "Eight and a Half", "Miscellaneous"; "Once upon a time in Hollywood"). He is the author of several magazine and book publications (Knights of Guria in the US, Robbers of Guria and etc). He is the participant of various international festivals and owner of many awards.

Tel: +995 (32) 23 2775 ; + 995 (99) 97 00 11

E-mail: iraklimakharadze@gmail.com; makharadze@myhome.ge;

Web www.georgians.ge

**George Chartolani**

## **CLOSE “RELATIVES” OF TV BROADCASTERS**

### **Summary**

By the simple interpretation TV is the lever of mass communications, part of the media, which receives and transfers information. However this is not the only mission of TV. TV includes much more, we can consider that TV unites everything which feeds human's mind and feelings. Besides positive factors, relationships between human and TV, has its negative sides. On TV we can see kind as well as spiteful characters, so the choice is on us; we can choose the “companion” of our “life”.

TV, as well as Cinema is intended on the mass audience. TV brought from the Cinema technical means (reflecting “news” on the screen) and upgraded it. Cinema without montage is chronicle movie, which is very close to the TV news genre. In the difference of Cinema, TV could broadcast on the air live. That is one of the biggest priorities, cause such an opportunity doesn't have nor Cinema neither Photography.

By the principals - observing the reaction of audience, TV is also getting closer with other sphere – Theatre. More, on TV, as well as it is in case of the theatre, pictures, events broadcasted on the air, live, exists just on the real time, time, when it is broadcasted; If of course it is not recorded on the tape, (or other server), it is disappearing like performance on the stage.

Like theatre on TV there is dialogue as well as monologue. So we have to consider the monologue of the anchor, journalist, or dialogue between different people.

There is also one similarity. TV, as it is in the case of the theatre, uses decoration, stage make-up and suit.

There is a similarity, but at the same time there is a difference between the audiences, “spectators” of TV and Theatre. Basically,

---

---

when we are considering similarity, both of them are watching “performance” in the real time, live; also they could feedback events... Basically difference is that the “spectators” of the performance couldn't switch on other performance immediately; but in the case of TV, you can change broadcaster whenever you'd like to. So you can change and still be with TV.

Difference between TV and Theatre is also on the visual effect of the observing object. Director of performance could underline and draw the attention of audience on the concrete part of the stage, but however audience could see all stage. This kind of opportunity doesn't have people who watch TV. They have to watch on the picture as it is presented, but in the difference with theatre you can see “performance” from the different view.

In the most of cases, TV is similar with Cinema & Theatre, but there are basic differences as well. First and main is that they have different (for Public) functions. TV itself mostly has social function which is realized by journalists; but Cinema and Theatre we have to consider as Art and just after that then we can talk about their social function. Basically Cinema and Theatre are created for esthetic influence. Social function and journalism makes TV more similar with Radio.

TV has a lot of close “relatives” – Cinema, Theatre, Radio, and Press. In conclusion we can say that in a hand TV is a creative work, on another it is journalistic, publicist work. That's why phenomena of TV are researching by social scientists as well as art critics.

### **ABOUT AUTHOR**

Dr. Art critic, Associative Professor.

Associate Professor of Media and Mass Information of the Faculty of Arts and Social Sciences at Shota Rustaveli Theatre and Film University. Associate Professor of the Faculty of Social and Political Sciences of Ivane Javakhishvili State University.

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University with major in Theatre Studies and Master's Program of Lunacharsky State Theatre Institute of Moscow.

---

---

Giorgi Chartolani is an executive producer of daytime programs at “Channel 1” as well as the author and anchor of many television projects.

He is the author of many scientific articles and publications. Giorgi Chartolani is laureate of Kote Marjanishvili award.

He is the author of a text book on journalism studies – “Television-Radio Journalism”, part 1 “Television Journalism”.

Tel: +995 (32) 31 88 18.

Mob: +995 (77 ) 50 03 26; +995 (79) 50 03 26

E-Mail: chartolani@gmail.com; gogacho@mail.ru;  
chartolani@hotmail.com

---

---

## **ART STUDIES**

**Nato Gengiuri**

### **PERSONIFICATION AND GEORGIAN SCULPTURE OF THE BEGINNING OF THE 20<sup>TH</sup> C.**

#### **Summary**

In the first decades of the 20<sup>th</sup> c. special significance in Tbilisi architecture was given to façade sculpture. There occurred sculptural compositions of allegorical meaning, linked with the building function. A novelty was that Georgia was portrayed in the form of personification. In this respect, the façade relief of the people’s house (the present-day Marjanishvili Theatre) is very important, which shows Georgia and Europe in the form of women.

Georgia is also personified in the monument on the tomb of Ilia Chavchavadze - *Grieving Georgia* by I.Nikoladze.

Personification was not alien to old Georgia art either, personifications of water, the sun, the moon, earth and heaven were found, but there were no personifications linked with secular life and organizations. Appearance of personifications of Georgia in sculpture of the first decades of the 20<sup>th</sup> c. was a novelty and it was due on the one hand to the impulses coming from Europe, and on the other one, to the intensified sense of national self-consciousness of the commissioner and the public.

#### **ABOUT AUTHOR**

PhD in art history, Full Professor at the Rustaveli State University of Theatre and Film.

In 1992 graduated the Department of Art History of the Javakhishvili Tbilisi State University and in 1995, completed the post-doctoral studies at the same University.

In 2005, she held a scholarship and stayed at Ludwig-Maximilian University.

---

---

Nato Gengiuri has made presentations at numerous scholarly assemblies and organized conferences at the University and edited several university periodicals. She has published scholarly works as well as those intended for a wider public, including a monograph, books, and articles in Georgian and foreign journals.

Nato Gengiuri is an author, participant and leader of several completed and ongoing projects. She is Conference organizer and head of section, Author and Supervisor of the bachelor's , master's and doctor's programs.

Nato Gengiuri is a founder and chairperson of the board of the Signet Union for the Study and Promotion of Georgian Cultural Heritage. She is a member of Munich Association Late Antique Archaeology and Byzantology.

*Scientific interests:* georgian cultural heritage, history of architecture, contemporary architecture, art history of Western Europe.

Tel: +995 (93) 24 42 78

E-mail: natogengiuri@gmail.com

---

---

## **CULTURE MANAGEMENT**

**Nino Sanadiradze**

### **CULTURE MANAGEMENT AND TRADITIONAL GEORGIAN IMPROVISATIONAL CELEBRATION**

(According Georgian traditional people's competition)

#### **Summary**

The article tries to discuss about management signs in traditional Georgian culture – competitions and traditional improvisational competition. The concept of identity is closely tied with the following concepts: ethnos, nation and culture. Every society, group nation or individuals has its own identification and repertory and according them are producing cultural products. For an organization to be successful over the long term, its culture needs to be managed effectively. Management Systems' culture management products/process is designed to help society define their culture and understand how it affects behavior and organizational success. The process serves as input to the progress of strategies for systematically managing culture as a competitive benefit. The types of traditional well known improvisational competitions in Georgia are celebrated almost all over Georgia. The article tries to argue about culture product and culture product management according consideration traditional Georgian improvisational celebration's structure and management types.

#### **ABOUT AUTHOR**

Dr. Associated professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Georgian National Museum

Tel: + 995 (77) 78 91 78

E-mail: ninisanadiradze@gmail.com

**Gvantsa Gvinjilia**

**PREREQUISITES OF NEW GEORGIAN PROFESSIONAL  
MUSIC IN RESPECT OF ROMANTIC TENDENCY AND  
GEORGIAN POETRY VERSIFICATION**

**Summary**

Georgian secular composer school was established within the framework of romantic artistic system. Under conditions of absence of national secular professional music traditions, it is much complicated to research those stylistic-intonation flows, which have laid the foundation for it. For these reasons, while ascertaining the genesis, we consider it expedient to reconstruct the apparent processes ongoing in a music sphere with the help of Georgia literature owing to the cross-points existing between these two branches of art that focuses on intonation. Moreover, because of a tradition of berhyming poems in Georgia, a phoneme of a poem, versification was directly influencing the music intonation and its emotional side. Finally, it all laid the foundation for specific stylistic-intonation flows. This is the only way to ascertain the prerequisites of Georgian secular composer school. The most important peculiarities of national consciousness were determined in the process of analysis – aspiration to personal, lyrical basis, which also covers the problem of lyrical pattern and tragism. The research substantiates the role of such consciousness in the establishment of romantic-lyrical stylistic flows of Georgian music that has finally been concentrated in new Georgian professional music. During reconstruction of genesis the research has distinguished the role of influence of versification of poetry by Shota Rustaveli, Georgian king poets, Davit Guramishvili, Besiki, and romantics on musical intonation, as well as the role of establishment of syncrete music forms, new literary language norms, European functional musical system, saloon music, first composing attempts in the establishment of the prerequisites of new secular professional music. It was mostly based on romance. If we

consider Georgian romance as the first stage of development of lyrical intonation, the romance which penetrated into the national opera in a form of a stylistic layer indicates at the second stage of development of lyrical intonation. Thus, the poetic and other stylistic-intonation flows with lyrical peculiarities coming from the depth of centuries have laid the foundation for the establishment of a Georgian secular composer school that was largely intensified by national romantic consciousness.

**ABOUT AUTHOR**

Musicologist; PHD; assistant professor; lecturer at the Shota Rustaveli State University for Theatre and Cinema; delivers lectures on History of world music, as well as on History of world and music, Opera art, Vocal art. Assistant professor at the Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire; PR Manager at the Tbilisi Z. Paliashvili Opera and Ballet State Theatre; participates in republican and international conferences; the author of about 40 scientific works. Her scientific interests cover the issues of Georgian music and ecclesiastical music.

**Mamuka Sikharulidze**

**SOME INTERPRETATION ISSUES OF CHOPIN'S  
LYRICAL-CANTONAL ETUDES  
(Opus 10, etudes N3, N6 and Opus 25, etude N7)**

**Summary**

Opus 10 #3, #6 and opus 25 #7 are distinguished pieces in Chopin's etude cycle. By nature they cardinally differ not only from purely instructional character of traditional, pre-romantic period of this genre, but from conception of highly artistic virtuosic etude of the romantic period as well. Besides, these works of genius represent obvious example of how deeply Chopin conceived etude as a genre and how thoroughly he comprehended opportunities of merging its expressiveness, informativeness and technical abilities.

---

---

Main objective of the paper is to help a performer in matters of interpretation and overcoming technical difficulties given in these etudes. In addition, the paper gives performer an opportunity of free thinking and individual performance taking into account given recommendations as needed.

#### **ABOUT AUTHOR**

I, Mamuka Zaur Sikharulidze was born in Tbilisi on March, 30, 1966. In 1973 I entered Tbilisi Z. Phaliashvili Special Musical School, Piano speciality. In 1984 I finished Medium School with Gold Medal and this year I entered Tbilisi V. Sarajishvili State Conservatoire (Class instructor Proph. Edisher RusiSvili) with High Honor in 1989.

In 1993 I finished with Honors Post-Graduate/Probation Courses (Instructor Proph. Edisher RusiSvili) of Tbilisi V. Sarajishvili State Conservatoire.

In 1987 I graduated from Society Professions Faculty Journalist speciality of Tbilisi V. Sarajishvili State Conservatoire's.

In 1985 I participated in Musician Performers VIIIth Competition of South Caucasus Republics and was awarded with Laureate Title (I premia).

In 2003 I became Laureate (II premia) S. Tsintsadze IIth Competition of Chamber Ensembles.

I am also a participant of many international Piano Competitions.

In 2001 I performed concerts in Osaka, Japan.

From 1990 to present I work as a teacher in Tbilisi Z. Phaliashvili First Musical High School Piano Department.

From 2003 to present I work as a teacher in Tbilisi V. Sarajishvili State Conservatoire Obligatory Piano Department.

In 2005 I was acting a provisional deputy Dean of Executive Faculty. Now I am Pedagogical Practice Manager and Ensembles Practice teacher.

I intensively participate in Concerts and social activities in Conservatoire.

I have wife and two children.

---

---

#### **UNIVERSITY' Ph.D PROGRAM**

#### **DRAMA AND THEATRE HISTORY**

Head of the Program: Prof. Mikheil Kalandarishvili

**Tamar Tsagareli**  
**Third Year PhD Student**

#### **THEATRE OPINION REVIEW OF THE MEDIAVAL EPOCH**

(By Saint Maximus the Confessor)

#### **Summary**

Saint Maximus the Confessor was born in Constantinople around 580 and raised in a pious Christian family. He received an excellent education, studying philosophy, grammar, and rhetoric. He was well-read in the authors of antiquity and he also mastered philosophy and theology. When St Maximus entered into government service, he became first secretary (asekretis) and chief counselor to the emperor Heraclius (611-641), who was impressed by his knowledge and virtuous life.

St Maximus has left to the Church a great theological legacy. His exegetical works contain explanations of difficult passages of Holy Scripture, and include a Commentary on the Lord's Prayer and on Psalm 59, various "scholia" or "marginalia" (commentaries written in the margin of manuscripts), on treatises of the Hieromartyr Dionysius the Areopagite (October 3) and St Gregory the Theologian (January 25). Among the exegetical works of St Maximus are his explanations of divine services, entitled "Mystagogia" ("Introduction Concerning the Mystery").

The dogmatic works of St Maximus include the Exposition of his dispute with Pyrrhus, and several tracts and letters to various people. In them are contained explanations of the Orthodox teaching on the



---

---

Divine Essence and the Persons of the Holy Trinity, on the Incarnation of the Word of God, and on “theosis” (“deification”) of human nature.

“Nothing in theosis is the product of human nature,” St Maximus writes in a letter to his friend Thalassius, “for nature cannot comprehend God. It is only the mercy of God that has the capacity to endow theosis unto the existing... In theosis man (the image of God) becomes likened to God, he rejoices in all the plenitude that does not belong to him by nature, because the grace of the Spirit triumphs within him, and because God acts in him” (Letter 22).

St Maximus also wrote anthropological works (i.e. concerning man). He deliberates on the nature of the soul and its conscious existence after death. Among his moral compositions, especially important is his “Chapters on Love.” St Maximus the Confessor also wrote three hymns in the finest traditions of church hymnography, following the example of St Gregory the Theologian.

The theology of St Maximus the Confessor, based on the spiritual experience of the knowledge of the great Desert Fathers, and utilizing the skilled art of dialectics worked out by pre-Christian philosophy, was continued and developed in the works of St Simeon the New Theologian, and St Gregory Palamas.

---

---

## ***HISTORY OF WORLD CINEMA***

Head of the Program: Prof. Zviad Dolidze

**Davit Gujabidze**  
**Third Year PhD Student**

### **“RIGOLETTO A MANTOVA”**

City of Mantua (Italy) witnessed an unusual performance on 4,5,6 September 2010. RAI-1 presented „Rigoletto“ by Giuseppe Verdi.

Andrea Andermann is the producer of this alive-performance, director – Marko Belocchio, director of photography – Vittorio Storaro. Staring – Placido Domingo (Rigoletto), Vittorio Grigolo (Duke), Julia Novikova (Gilda), Nino Surguladze (Madalenna), etc,

The performance was held in historical places, described by libretto-writer F.Piave. The parts of shooting crew were placed in several spots of an old city, all of them were in online communication, with each other and with orchestra, which was placed in Bibiena-theatre and was conducted by maestro Zubin Mehta. The communication was organized by the Radio-department of RAI using modern comprehensive tools. The performance was filmed in HD format.

“Rigoletto a Mantova” is so called „Film in Direct TV“. It means a live-translation of performance. Andrea Andermann has already produced 2 similar projects: „In the Settings and at the Times of Tosca”(1992) and “La Traviata à Paris”(2000). From technical and technological point of view, these projects represent syntheses of Opera, feature film and Live Translation contrary from the opera performance. Performance and musical addition were held apart from each other and synchronization was done by technical tools. It seems to be a completely new - cinema genre of theatrical art, which was made only twice before but it already has strict characteristics of an independent genre.

Success of this new project makes the ground for presumptions that in the nearest future it'll be possible to create theatrical

---

---

performances, where even main characters will be playing their parts from different geographical places, but the spectator will perceive them in one united action place. The later is exactly the indicator of new era of communication between digital technology and theatrical art.

**Maka Dolidze**  
**Second Year PhD Student**

**FASBINDER – SOCIAL PORTAL WITH  
FASCISTIC COLORS**

In this work is presented one of the German directors Rainer Werner Fassbinder, who bravely showed the fallacious sides of society although didn't follow the healthy way of life himself.

I find him interesting because he tried to show the church in a very peculiar way and to examine the phenomenon of fascism in the social view. He was one of the eminent representatives of the German so called "orphan generation" and because of his lifestyle he was also known as "Bavarian ruffian".

In his work "Ali: Fear Eats The Soul" which was taken in 1973 the author showed the racialistic ideas that were still alive in the society of his times, only with the difference that it was no more the policy of the country and didn't have the form of ideological doctrine. Everything has an impact of past which leads the life of characters. The nostalgia to the old German "order" is felt in their word. Social looks in this film shows us the spiritual degradation of German society.

I would also like to discuss the last film of Fassbinder "Veronika Voss" which was taken in 1982. The main female character clearly represents the star of the "third reich" Sybille Schmitz, which died from drug issue. Later it appeared that she was killed by the head of one of the private clinics, which used to work in one of the concentration camps. The black and white structure of the film creates a barrier between the audience and the mood of the atmosphere of this work. Doctor Mariana with his assistant and friends are a clear view of the face of men in National-socialistic party. Veronika represents the people of German in times of the "third reich", people who were addicted to drugs just like

---

---

her. The drugs which could also be the war agitation of fascist government, which which they managed to stupefy the people just like the doctor stupefied Sybille and just like Mariana man did to Veronika. None of them did nothing because Sybille and Veronika were stupefied by drugs and German people- by agitation.