
შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
University

სახელოვნებო მეცნიერებათა კიეზანი
№4 (37), 2008

ART SCIENCE STUDIES
№4 (37), 2008



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2008

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №4 (37), 2008

სარედაქციო საბჭო
პასილ კიკნაძე
ნატო გენგიური
ლელა ოჩიაური

ლიტერატურული
რედაქტორი

მარიამ იაშვილი

გარეკანის დიზაინი
ლევან დადიანი

დაკაბადონება
მკატერიანი
ოქროპირიძე

კორექტურა
მანანა გოშაძე

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი

მაკა ვასაძე

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

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო
კვლევით ცენტრებს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და
ცნობებისათვის მოგვმართეთ:
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის
გამზირი №40, შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი,
II კორპუსი.
ტელ/ფაქსი: +995 (32) 936 408
მობ: +995 (95) 305 060
+995 (55) 218 292
E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

თეატრმცოდნეობა

მაკა ვასაძე

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საკითხისათვის10

ქორეოგრაფია

ნელე ჰერტილინი

ბალეტისა და ცეკვის ისტორია დროთა მანძილზე
ცოცხალი ხელოვნების ფორმის ისტორიასა და აწმყოზე19

კულტურა და პოლიტიკა

სტივ ოსტინი

კულტურის როლი ევროპის გაერთიანების პროცესში37

**ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა
ფაკულტეტის სამეცნიერო კონფერენციის
მასალები**

თეატრმცოდნეობა

თამარ ბოკუჩავა

ლამის, სიზმრისა და კომიკურის საკითხისათვის შექსპირის
„ზაფხულის ლამის სიზმარში“43

მერაბ გეგია

რელიგია და თეატრი50

მანია გოშაძე

პანდორას ყუთის ფსკერზე59

მისილ კალანდარიშვილი

მოღერნისტული ექსპერიმენტი ტიფლისში63

მანია კიკნაძე

თოჯინებისა და ჩრდილების წარმოდგენები ინდონეზიაში69

გულიკო მაგულაშვილი

„თაზი“ სპარსულ სამეცნიერო ლიტერატურაში74

ნინო მაჭავარიანი

ევენი შვარცი და მისი „დრაკონი“ რუსთაველის თეატრში86

გუბაჯ მებრელიკი	
უშანგი ჩხეიძის უცნობი მოგონება	
„კოტეს რუსთაველის თეატრიდან წასვლა“	94
მანანა ტურიაშვილი	
ათასი სახის ადამიანი	101
თამარ ქუთათელაძე	
თეატრის ფუნქცია და ფასეულობები	115
ლამარა ღონღაძე	
რეჟისორი, დრო, სპექტაკლი	124
გიორგი ცხიტიშვილი	
„კაცი ვიყავ, ადამიანი...“	135
გულიკო ჯავახიშვილი	
მსახიობის ერთი როლი	143

კინოგაცნობიერება

ირინა ღვებთრაძე	
სუბლიმირებული რასიზმი	148
ნანა ღოღიაძე	
არჩევნები და ქართული სატელევიზიო არხების პოლიტიკა	155
ლია კალანდარიშვილი	
ქალის სახე სამოცდაათიანი წლების ინგლისურ კინოში	163
ირინა კუჭუხიძე	
კინემატოგრაფის კონტურები ახალი ტექნოლოგიების ეპოქაში	173
მაია ლევანიძე	
ქართული ტელევიზორცე და რეკლამის თავისებურება	181
მანანა ლეპორაშვილი	
მედია რეპრეზენტაციები და მათი შესწავლის აქტუალობა	187
დინარა მაღლაკელიძე	
XX საუკუნის 90-იანი წლების კინოავანგარდი	192
ნინო მხეიძე	
დესკრიპცია თუ ექსპლიკაცია	200
ეთემ ოკუჯაბა	
„განახლების“ ხანა ქართულ კინოში	205
ლელა ოჩიაური	
სოციალისტური რეალიზმიდან პოსტმოდერნიზმამდე	211
ოლიკო ჟღენტაძე	
„ფექსები“ და 20-იანი წლების ქართული კინოავანგარდი	229

ქეთევან ტრაკაიძე	
ქართველ რეჟისორთა მიერ უცხოეთში გადაღებული ფილმები	245
თეო ხატიასვილი	
„სურვილის მიუწვდომელი ობიექტი“	
ლაკანიუსული ინტერპრეტაციები ლუის ბუნუელის შემოქმედებაში	254
ქეთევან ჯანელიძე	
შემოტანილი პროდუქცია და ქართული სინამდვილე „იმპორტული ანიმაცია“ გმირები, იდეოლოგია, მორალი	261

ხელოვნებათმცოდნეობა

ირინე აბესაძე	
ფიროსმანოლოგიის, როგორც ახალი სახელოვნებათმცოდნეო მიმართულების ჩამოყალიბების პერსპექტივები	267
ნატო გენგიური	
არქიტექტურის სიმბოლიკა	277
ქეთევან კინფურაშვილი	
ინტერტექსტუალური თამაში და „ნარატივის ინტრიგა“ გიორგი ალექსი-მესხიშვილის სცენოგრაფიულ ნამუშევრებში	284

კულტუროლოგია

რევაზ ბალანდიაძე	
ანთროპოლოგიური პედაგოგიკა როგორც განათლების მეცნიერება	290
ქეთევან მლაშვილი	
ეროტიზმის დიაბაზონი ქართულ სიტყვაში	300
რუსუდანი მირცხულავა	
გარდასახვის ფსიქოლოგიური შესაძლებლობის შესახებ	305

მედიოლოგია

გიორგი ჩართოლანი	
კულტურა ტელევიზიის საინფორმაციო პროგრამებში	313
საავტორო მონაცემები	322

THEATRE STUDIES**MAKA VASADZE**

Formation Of Robert Sturua’s Theatrical Language
(Interpretation of Georgian Classical Literature a la Robert Sturua)324

CHOREOGRAPHY**NELE HERTLING**

History Of Ballet And Dance
History And Present Of Dance As An Artform325

CULTURE AND POLITICS**STEVE AUSTEN AND KAROLINA NOWACKI**

The Role Of Culture In The European Unification Process326

ART AND SOCIAL SCIENCE FACULTY**THEATRE STUDIES****TAMAR BOKUCHAVA**

For The Aspects Of Night, Dream And Comic In Shakespeare’s
“A Midsummer Night’s Dream”328

MERAB GEGIA

Religion And Theatre328

MAIA GOSHADZE

At The Bottom Of Pandora’s Box329

MIKHAIL KALANDARISHVILI

The Modernistic Experiment In Tiflisi329

MAIA KIKNADZE

Puppet And Shade Performances In Indonesia330

GULIKO MAMULASHVILI

“Th ‘Asies” In Persian Scientific Literature331

NINO MACHAVARIANI

Eugene Swartz’s “Dragon” In The
Rustaveli Theatre331

GUBAZ MEGRELIDZE

Ushangi Chkheidze’s Unknown Reminder332

MANANA TURIASHVILI

Thousand Kinds Of People
Mikhael Chekhov333

TAMAR KUTATELADZE

Theatre’s Function And Its Valuable
(By example of the Kote Marjanishvili’s “Uriel Akosta” restore
by Sophiko Chiaureli)334

LAMARA GONGADZE

Producer , Time, Per
(Lily Ioselyani ‘S First Play)335

GIORGI TSKITISHVILI

I Was A Human, Man...335

GULIKO DJAVASHVILI

Actor’s One Role
(In Givi Berikashvili’s Play “Berikaoba” (Georgian Carnival)
By M. Eliozishvili)..... 336

FILM STUDIES**IRA DEMETRADZE**

Sublimated Racism
(The Caucasus Ethos Myth In Post Soviet Cinematography)337

NANA DOLIDZE

Elections And Georgian Tv Channels Politics338

LIA KALANDARISHVILI

The Women’s Face In English Film
Industry In 70 Years338

IRINA KUTSUKHIDZE

The Outlines Of Cinematograph In The Period Of New Technologies339

MAIA LEVANIDZE

Georgian Tv Space And Advertising Peculiarities339

MANANA LEKBORASHVILI

media representations and studding activeness340

DIANA MAGLAKELIDZE

Image Liberation –North-European Modern
Cinema Avant-Garde 95341

NINO MKHEIDZE

Description If Explication342

ETER OKUDJAVA

60th Years – Period Of Cinematography Renovate342

LELA OCHIAURI	
From Socialiste Realism To Post-Modernism	343
OLGIKO ZGENTI	
Georgian Leading Film And “Fexsis” – Parallels And Intersection	344
KETEVAN TRAPAI DZE	
Abroad Directed Movies Of Georgian Ditectors	344
TEO KHATIASHVILI	
“Inaccessible Object Of The Will”	
Lakan’s Interpretation In The Luis Bunueli	345
KETEVAN JANELIDZE	
Animated Films	345

ART STUDIES

IRINE ABESADZE	
The Prospects Of Founding The Phenomenology As New	
Direction Of Art History	346
NATO GENGIURI,	
Symbolism Of Architecture	
(Christian Georgia)	347
KETEVAN KINTSURASHVILI	
The Theatre Of Gogi Aleksi-Meskhishvili	348

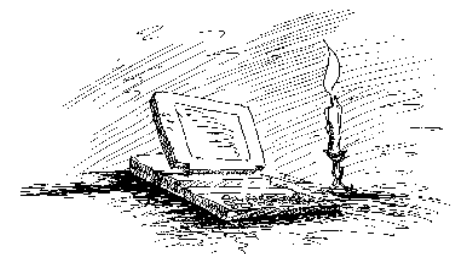
CULTURE

REVAZ BALANCHIVADZE	
Anthropological Pedagogic As The Science Of Education	349
KETEVAN ELASHVILI	
The Range Of Eroticism In Georgian Literature	350
RUSUDAN MIRTSKULAVA	
On Psychological Possibilities Of Transformation	
And Stage Acting	351

MEDIA STUDIES

GEORGE CHARTOLANI	
Culture In Television Information Programs	352

თეატრმცოდნეობა



რობერტ სტურუას სატიმატრო მისი ფორმირების საკითხისათვის

(ქართული კლასიკის სტურუასეული ინტერპრეტაცია)

(გაგრძელება, დასაწყისი იხ. წინა ნომერში)

რობერტ სტურუამ, 1974 წელს, ქართული თეატრის აღდგენის 125 წლისთავს მიუძღვნა ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინის პიესის „ღალატის“ დადგმა და მისი განხორციელებისას მეტად გაბედული გზა აირჩია. ცნობილია, რომ „ღალატის“ სცენური ცხოვრება საკმაოდ დროს მოიცავს. იგი მრავალჯერ დაუდგამთ ქართულ თეატრებში. არ დარჩენილა საქართველოს არცერთი პროფესიული, თუ მოყვარულთა დასი, რომ არ ესინჯა ამ ნაწარმოების დადგმა. ამიტომ, საზოგადოება დიდი ინტერესით ელოდა, თუ როგორ სახეს მიიღებდა პიესა ისეთი რეჟისორის ხელში, როგორც სტურუაა, ვინაიდან ის პრინციპულად უარყოფდა გატკეპნილი გზებით სიარულს, ცდილობდა ვიწრო, კონკრეტული ეპოქის ფარგლებში მოქცეული მოვლენები განევრცო და ეროვნული ტიპაჟისთვის უფრო ფართო, ზოგადსაკაცობრიო ელფერი მიენიჭებინა. რობერტ სტურუამ ამჯერადაც უარი თქვა წლების განმავლობაში დამკვიდრებული „ღალატის“ დადგმის ტრადიციასზე (ისევე, როგორც „სამანიშვილის დედინაცვალის“ და „ყვარყვარეს“ დადგმისას), პიესა ზედმიწევნით შეისწავლა და თანადროულობის თვალსაზრისიდან გამომდინარე, გააცოცხლა წარსულის პატრიოტული ეპიზოდები. „ეს არ განლავთ სპექტაკლი, რომელშიც რეჟისორი შეუმჩნევლად „მოკვდება აქტიორში“. „ღალატი“ რეჟისორული სპექტაკლია. უპირველეს ყოვლისა, მას აქვს თავისი სათქმელი, ლიტერატურული საშუალება და არა მიზანი ამ სათქმელის გამოსახატავად. ეს სათქმელი განლავთ მძაფრი ინტელექტუალური დამოკიდებულება წარსულის თუ აწმყოს მნიშვნელოვანი მოვლენების მიმართ. ეს საკუთარი დამოკიდებულებაა, რომელიც ჩვენად უნდა აქციოს სპექტაკლის მეშვეობით“.¹

რეჟისორმა სპექტაკლი შემზარავი სიმბოლიკით დაიწყო. დარბაზში ისმოდა სპარსულ საკრავთა ხმები, ავანსცენაზე ჩანდა ნერგი, რომელიც ცხოვრების ხის, ანუ მარადიულობის სიმბოლოს გამოხატავდა. სცენის

სიღრმიდან მოდიოდა შავ სამოსში გახვეული ქალი და ნერვის ქვეშე ემზობოდა. ეს იყო საქართველოს დედოფალი – თამარი. საორკესტრო ორმოდან სცენაზე ნელ-ნელა ამოემართებოდა სოლეიმანი და მიწაზე გართხმულ თამარ დედოფალს მედიდურად გადააბიჯებდა. მისი მოსახსნამი გადააცოცდებოდა თამარის სხეულს, სუდარას გადააცილდა და საქართველოს დედოფალი - ზეინაბად, სოლეიმანის მეუღლედ გადაიქცეოდა მოწითალო ფერებში გადაწყვეტილი სამოსით. სოლეიმანი კი, გზას აგრძელებდა და მალაღი კიბით ადიოდა გაბზარული წმინდა გიორგის კარედის წინ დადგმულ ტახტზე. საერთოდ სპექტაკლში, ფერთა სიმბოლიკას, მნიშვნელოვანი დრამატურგიული ფუნქცია მიენიჭა. მაგალითად, თუკი დასაწყისში ზეინაბსა და ოთარ-ბეგს სისხლისფერი სამოსი ეცვათ, როგორც სოლეიმანის მსახურებს, სპექტაკლის დასრულებისას, სისხლისფერი, მოოქროსფეროთი იცვლებოდა, რაც ალბათ მათ განახლებულ სულიერ მდგომარეობაზე მიანიშნებდა. „ღალატს“ რობერტ სტურუამ ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბი შესძინა და გლობალურად წარმოაჩინა დამპყრობლისა და დაპყრობილის ურთიერთობანი, მათი ფსიქოლოგია და ცხოვრების ცვალებადობის გარდაუვალობა.

„სამანიშვილის დედინაცვალში“ რობერტ სტურუამ და თემურ ჩხეიძემ ერთმანეთს შეუთავსეს ფსიქოლოგიური წვდომის, გარდასახვის პრინციპები – ბრეხტისეული „განსხვისების ეფექტს“. ამ ხერხის გამოყენებით, დისტანცია მსახიობებსა და მოთხრობის გმირებს შორის, ხან მცირდებოდა და ხან, კვლავ იზრდებოდა. ამგვარი მიგნებით, ზუსტად იქნა დაჭერილი და გადმოცემული დავით კლდიაშვილის მოთხრობების „სული“, რომლის საშუალებითაც მსახიობები თავიანთი გმირების ცხოვრებას კიდევ განიცდიდნენ და ამავე დროს, შემფასებლებადაც გვევლინებოდნენ. რეჟისორებმა და მსახიობებმა მიადწიეს ხასიათებისა და მოვლენების არსის გროტესკულ გადმოცემას. მათდამი დამოკიდებულების წარმოჩენას. ამას გარდა, მეოლი, რომელიც გამოიყენეს რეჟისორებმა, სპექტაკლის დასაწყისიდანვე აძლევდა მათ საშუალებას თავისუფლად გადასულიყვნენ მოთხრობის რეალური სიტუაციებიდან პირობითსა და სტილიზებულ ხერხებზე. ესეც ხაზს უსვამდა რეჟისორების დამოკიდებულებას ამა თუ იმ მოვლენისადმი – გადასვლას ირონიიდან და იუმორიდან, ნალველისა და ტრაგიზმის სიტუაციებზე. მაგალითისთვის მოვიყვანთ პლატონის წასვლის სცენას

„საცოლე-დედინაცვლის“ საძებნელად. მოთხრობის მიხედვით, გზის ნახევარზე მეტს, პლატონი ფენით მიდის და „ცხენს“, ამ გასაცოდავებულ სულიერ არსებას უკან მოათრევს. ეს ეპიზოდი მოთხრობაში აღსავსეა იუმორითა და ნაღველით. რეჟისორებმა შემოგვთავაზეს უჩვეულო სანახაობა: წნელისაგან გაკეთებული რაღაც ფიტულის ცხენი. იგი საბრალოდ და საცოდავად გამოიყურებოდა. ერთი შეხედვით შეიძლება ვერ მიმხვდარიყავი, რომ ეს ცხენია. მაგრამ უცებ, პლატონის – გიორგი გეგეჭკორის მიერ ერთი მათრახის აქნევა, ცხენზე მჯდომის მოძრაობა... და მაყურებელის წინაშე რეალური სინამდვილის ილუზია იქმნებოდა. მაყურებელს სჯეროდა, რომ პლატონი მართლაც თავის დაჩაჩანაკებულ ცხენს მიათრევდა. ასევე პირობით ხერხში იყო გადაწყვეტილი პლატონისა და კირილეს (რამაზ ჩხიკვაძე) გამგზავრების სცენა. გიორგი გეგეჭკორი და რამაზ ჩხიკვაძე იღებდნენ ჩვეულებრივ სკამებს, „გადააჯღებოდნენ“, ხელებს სკამის ზურგს ჩასჭიდებდნენ, ცხენზე მჯდომი კაცივით მოძრაობდნენ, ხმით ცხენის ფლოქვების ხმას გამოსცემდნენ და მაყურებლის წინაშე კვლავ იშლებოდა რეალური და ამავე დროს, იუმორით სავსე სანახაობა. ანდა, ბეკინასა და ელენეს ტრადიციული წეს-ჩვეულებით დადგმული ქორწინების სცენა, რომელიც რეჟისურამ ირონიის საგნად აქცია. ამ სცენის ფინალი გადაწყვეტილი იყო ძველი ფოტოსურათის პოზაში, სადაც ოჯახის წევრებს კმაყოფილებით აღსავსე სახეები აქვთ. მართლაცდა თითქოს, ყველაფერი კარგად დამთავრდა. პლატონი და ბეკინა კმაყოფილები იყვნენ თავიანთი ბელით. ბეკინამ აისრულა ცოლის შერთვის სურვილი, პლატონმა კი, უშვილო, ორნაქმარევი დედინაცვალი „იშონა“. მას აღარ ჰქონდა შიში მამულზე მოზიარის დაბადებისა, მაგრამ ცხოვრება უმოწყალო აღმოჩნდა. ელენე დაფეხმძიმდა. ბეკინა თითქოს დამნაშავედაც გრძობდა შვილის წინაშე თავს, მაგრამ ამავე დროს, ეამაყებოდა კიდევ, რომ ამ ასაკში ცოლის დაფეხმძიმება შესძლო და პლატონის წინადადებას – ელენემ მუცელი მოიშალოსო, აღშფოთებულმა უპასუხა: „ღვთის ჩასახული კაცი მოკვლა?“

შემდგომ, ბავშვის დაბადების სცენაც პირობითად იყო გადაწყვეტილი. სპექტაკლის ყველა მონაწილე სცენაზე იმყოფებოდა, მათ შორის – ელენეც. ისმოდა თოფის გავარდნის ხმა. არისტო ქვაშავიძე ამცნობდა ბეკინას ბიჭი შეგეძინაო. პლატონის ნატვრა გოგო მაინც დაიბადოსო, არ ასრულდა. ხალხი მოდიოდა ბეკინასთან და ელენესთან მოსალოცად.

თავის დაბლა დახრით ხელს ართმევდნენ, თითქოს უსიტყვო სოლიდარობას უცხადებდნენ და იმავე დროს, უსამძიმებდნენ კიდევ. ყველაფერს აგვირგვინებდა თითქმის ტრაგიკული ფინალი. გიორგი გეგეჭკორი თანდათან „შორდებოდა“ თავის პლატონს, და კვლავ წიგნს იღებდა ხელში. იგი სამუხეუმო ექსპონატის უკანასკნელ გვერდს ფურცლავდა და იწყებდა კითხვას თავისი გმირის არა გაკიცხვის, არამედ თანაგრძნობის ინტონაციით. გიორგი გეგეჭკორი აუწყებდა მაყურებელს, თუ რამდენი მწუხარება და უსიამოვნება ხვდა წილად სამანიშვილების ოჯახს. ბავშვის გაჩენამ სიხარულის ნაცვლად, სახლში უბედურება შემოიტანა. ეს არის ადამიანთა ცხოვრების ტრაგიკული შეუსაბამობა. მაგრამ რამ მოიტანა ასეთი შეუსაბამობა. რა თქმა უნდა ეპოქამ. ეპოქამ, რომელმაც ადამიანში ადამიანური სული მოკლა. ეს, მართლაც სატირელი და სასაცილოა. და, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიც ხომ ტრაგი-კომედია იყო. აი, რას წერს ამ სპექტაკლის შესახებ ვ. ივანოვი: „Своеобразие спектакля в том, что драматический сюжет омертвления человеческой души воплощён в комической фавеле, в ряде острокомических жанровых сцен, Герой “МАЧЕХИ” во власти эгоистической разобщённости, но внешне они само внимание и предупредительность.“

სპექტაკლის სევდანარევი იუმორი, ნაღვლიანი კილო სიცილთან ერთად, მაყურებლის გულისტკივილსაც იწვევდა. იწვევდა აგრეთვე თანაგრძნობას იმ ადამიანების მიმართ, რომლებიც სცენაზე იდგნენ და თითქოს შენგან (მაყურებლისგან) ხსნას ელოდნენ.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, რობერტ სტურუას რეჟისორიული აზროვნება მიისწრაფის თანამედროვე ბრესტისეული თეატრის პრინციპების შექმნისაკენ ქართულ ნაციონალურ კულტურასთან სინთეზში. ამის მაგალითია სპექტაკლ „ყვარყვარეს“ შექმნა. სიტყვა „შექმნა“ მე შემთხვევით არ მიხმარია, რადგანაც „ყვარყვარე“ რობერტ სტურუას უსაზღვრო რეჟისორული ფანტაზიის ნაყოფია. მისმა დადგმამ ძალიან საინტერესო რეზულტატი მოგვცა. საინტერესო თუნდაც იმიტომ, რომ წარმოდგენამ დიდი კამათი გამოიწვია არა მარტო თეატრის კრიტიკოსთა შორის, არამედ თეატრის მოყვარული და თეატრში მოსიარულე მთელი საზოგადოება ალაპარაკა. ზოგნი მთლიანად უარყოფდნენ პოლიკარპე კაკაბაძის სტურუასეულ ინტერპრეტაციას, ზოგნიც პირიქით, დიდად უჭერდნენ მხარს.

მოწინააღმდეგენი სხვა მიზეზებთან ერთად, რობერტ სტურუას სპექტაკლს უარყოფდნენ იმის გამო, რომ მათი აზრით, არ შეიძლებოდა გლობალურ მასშტაბებში წარმოდგენილიყო პოლიკარპე კაკაბაძის წმინდად ქართული პიესა. მაგრამ აქ ჩნდება ერთი უნებური კითხვა: თუ პოლიკარპე კაკაბაძის ნაწარმოებთა პრობლემატიკა ასეთი ვიწრო წრით, მხოლოდ და მხოლოდ „ეროვნული ნიადაგით“ იფარგლება, მაშინ რატომ არის იგი კლასიკოსი, მსოფლიო მასშტაბის დრამატურგი? მაგრამ საქმე აქ სხვაგვარადაა. რობერტ სტურუას ყვარყვარესათვის „ქართული ნიადაგი“ არ გამოუცლია, რეჟისორმა უბრალოდ პოლიკარპე კაკაბაძის სიღრმეებში არსებული „ყვარყვარიზმის“ ზოგადსაკაცობრიო იდეა წინა პლანზე წამოსწია და ეს იდეა სპექტაკლში თავისებური ფორმით გადმოგვცა. ჩემს აზრს იმის შესახებ, რომ რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენა, ხერხები ქართულ ნიადაგს ეყრდნობა ცნობილი რუსი ჟურნალისტის მიხეილ შვიდკოის სიტყვებიც ადასტურებს: „ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია ის, რომ სტურუა არის ქართველი რეჟისორი, რომელიც გამოხატავს თავისი ხალხის ტკივილს, ვნებათა შეჭირვებას, იმედს. რასაც არ უნდა დგამდეს – ბრეჯტსა თუ შექსპირს, რომლებმაც მას მსოფლიო სახელი მოუხვეჭეს, სტურუა ჩემთვის არის ილია ჭავჭავაძისა და ნიკო ფიროსმანაშვილის, დავით კლდიაშვილისა და პოლიკარპე კაკაბაძის თანამემამულე“.³

როგორც ზევით აღვნიშნეთ, „ყვარყვარეში“ მოხეტილად დასი იწყებდა წარმოდგენის ჩვენებას. პროლოგის დამთავრების შემდეგ, ქვემეხებისა თუ ტყვიამფრქვევთა კაკანის ფონზე, სცენაზე შემობოლოდა თავზარდაცემული ბრბო და მიწას ერთხმოდა. მათ შორის იყო შეშინებული, სახეგაფითრებული, ჯარისკაცის ფორმაში გამოწყობილი ლტოლვილი, რომელიც ერთი თვალის გადავლების შემდგომ, ისევ უკან გარბოდა, რათა მცირე ხნის შემდეგ მათ მესიის სახით გამოცხადებოდა. „გათეთრებული სახე გაჰქვავებია, ნიღბად ჰქცევია, უსიცოცხლო, ვნებაშიუკარებელია. შემოსვლისთანავე სახეიმო, ტრაგიკული ტონით მიმართავს შიშისაგან გონდაკარგულ ხალხს: „სულ ასე უნდა იწანწალოთ, უთაურებო? თქვენი კაცად გახდომა არ იქნა და არ მოხერხდა!“ დიახ, ეს ყვარყვარეს სიტყვებია, რომლითაც (პოლიკარპე კაკაბაძის პიესაში) იგი მიმართავს თავის საცოდავ თანასოფლელებს – ყაყუტასა და ქუჩარას. აქედან იწყება ყვარყვარეს საკვირველი მეტამორფოზა, და მისი სვლა ცხოვრების სხვადასხვა „რკალში“, რომელიც თავის თანმიმდევრობით მაცხოვრის ცხოვრებას

მოგვაკონებს, გარდატეხილს გროტესკულად, შებრუნებულად, ირონიული პარადოქსალურობით“.⁴

მე კი, ჩემს მიერ მოყვანილ ნოდარ გურაბანიძის ციტატას დავემატებდი, რომ რეჟისორის მიერ ყვარყვარეს წარმოჩენა ასეთი სახით, პირველსავე სცენაში ხაზს უსვამდა და ამავე დროს, მაყურებელს თავიდანვე ამცნობდა ყვარყვარეს არაჩვეულებრივ ნიჭს სიტუაციის შეფასებისა. ყვარყვარემ იგრძნო, რომ სწორედ ეს მომენტი, როდესაც ხალხს, მასაც თავგზა აქვს აბნეული და გონება დაკარგული, შეძლო გამოეყენებინა თავისი განდიდების მიზნით. ეს, ხომ ყველა იმ უნიჭო ადამიანის თვისებაა, რომელსაც თავისთავად არაფერი ღირებულის შექმნა არ ძალუძს, მაგრამ რაღაც ნიღაბს მოირგებს და ასე ნიღაბამოფარებული წარმოაჩენს თავის თავს. „რაც შეეხება ნიღაბს, ამაზე კი ვიტყვი – ძველი ბერძნები ხშირად მიმართავდნენ ამგვარ თეატრალურ ნიღაბს. მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი ნიღაბი მსახიობს ხელს უშლის სრულად გამოხატოს პერსონაჟის სულიერი მოძრაობანი, ამ სპექტაკლში იგი მაინც მნიშვნელოვან კომპონენტად მიმაჩნია – ყვარყვარე არ გვეკლინება თავისი ნამდვილი სახით, მას უდიდესი ნიღაბი აქვს აფარებული ცხოვრებაში, იგი მუდამ შენიღბულია“⁵ – იგონებს რამაზ ჩხიკვაძე.

ყვარყვარემ „ქრისტეს“ ნიღაბი აიფარა ხალხის მოსანუსხად. აი, როგორ ხსნის ამას თავად რეჟისორი რობერტ სტურუა: „მე გავავლე პარალელი ქრისტეს ცხოვრებასთან, რადგან თავისი დროისათვის იგი წარმომიდგება კეთილის, პროგრესულის საწყისად. ამ პარალელის მეოხებით ვაჩვენე ეგრეთწოდებული „ანტიქრისტე“, რომელიც თავის საქმიანობას სიკეთის სახელით იწყებს - ქადაგებს იმას, რაც ხალხისათვის საჭირო და მისაღებია“.⁶

იმისათვის, რომ ეს პარალელი ქრისტესა და ანტიქრისტეს შორის მაყურებლისათვის უფრო ნათელი და გასაგები ყოფილიყო, რობერტ სტურუამ რამაზ ჩხიკვაძის – ყვარყვარეს პირველ გამოჩენას „ქრისტეს“ სახით მუსიკალურ ფონად დაულო ქართული ქორალის ხმები „შობაი, შენი ქრისტეო“. რეჟისორის ეს შესანიშნავი მიგნება, მართლაც რომ სავსებით ნათელია - ქვეყანაში რწმენას ურწმუნობა შეცვლის, ადამიანთა იდეალებს – გაქრობა, გადაგვარების საშიშროება მოელის.

რეჟისორს სპექტაკლი გადაწყვეტილი ჰქონდა როგორც საკარნავალო ფარსი, ხოლო ასეთ ფანრში ყოველგვარი პირობითობა დასაშვები. ამიტომაც სრულიად გამართლდა რამაზ ჩხიკვაძის

ყვარყვარეს სახის წარმოჩენა ტირანის გლობალურ ასპექტებში. ყვარყვარე – ტრიუმფატორი, ხაკისფერ კოსტიუმში გამოწყობილი ინტერვენტი გენერალი, ბონაპარტიზმის თვისებების მატარებელი.

როგორც დავინახეთ, სპექტაკლის დასაწყისში ყვარყვარე მხსნელადაა შერაცხული, თავგზაბნულმა ბრბომ „თავკაცი იშოვნა“. სულ არარაობას ერჩინა ყვარყვარე ყოლოდა წინამძღოლად. ნდობადჭურვილი ყვარყვარე ხელში იღებდა გვირგვინს და თავზე იდგამდა. სწორედ ამ დეტალში ვლინდებოდა ყვარყვარეს გეგმის მიზანი – განდიდება. ხალხი, „საზოგადოება“ ჯერ ვერ ხვდებოდა თუ რას სჩადიოდა ყვარყვარე, მაგრამ როდესაც მიხვდა, მაინც მასთან დარჩა, მაინც მისი მიზნების და „იდეების“ გამტარებელი და აღმსრულებელი აღმოჩნდა.

რობერტ სტურუა ამხელდა არა მარტო ყვარყვარეს, არამედ ისეთ საზოგადოებასაც, რომელიც უშვებს და იტანს ყვარყვარეს არსებობას. ალბათ, სწორედ ამიტომ, რეჟისორმა დაგვანახა ყვარყვარეს მეტამორფოზა, მისი ნიღბის სხვადასხვაგვარი იმიტაციები. და ეს, სხვა რეჟისორულ მიგნებებთან ერთად, ყვარყვარეს კოსტიუმების ცვალებადობაში გამოხატა. ჯარისკაცის უბრალო ფორმას ცვლიდა ქრისტეს წამოსასხამი, შემდეგ შემთხვევით იცვამდა ყაყუტასა და ქუჩარას მიერ გაძარცვული თურქი ჯარისკაცის ფორმას, რომელიც ძიუდოისტის ფორმას მოგვაგონებდა. პირველი მოქმედების ბოლოს, ქართულ ჩოხაში წარმოგვიდგებოდა, შემდეგ, მომწვანო სამხედრო ფორმითა და რკინის მუზარადით – გენერალი ინტერვენტი, ძალაუფლების ზენიტში ყოფნის დროს - „ინტელიგენტურად ჩაცმული“, ხოლო ბოლოს, როდესაც შეიტყობდა მის მასრაში რევოლუციური არმიის შემოსვლის ამბავს – შიშვლდებოდა.

ამ კოსტიუმების ცვალებადობისას, ყოველთვის უცვლელი რჩებოდა ერთ-ერთი დეტალი – რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარე ყოველთვის ფეხშიშველი იყო. თითქოს რეჟისორი და მსახიობი, ამ შტრიხით, ხაზს უსვამდნენ იმ გარემოებას, რომ ყვარყვარე შინაგანი ბუნებით მუდამ ნაცრისმქექავ მაწანწალად დარჩება. აი, რას ამბობს ამ დეტალის შესახებ თავად მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე: „ეს ფეხშიშველობა მე, როგორც მსახიობს, შინაგანად მეხმარება უფრო ცხადად წარმოვიდგინო მაწანწალა ყვარყვარეს ნატურა. ყვარყვარეს ფრაკიც აცვია, მაგრამ მე არ ვკარგავ პერსონაჟის „ბოსიაკურ“ საწყისს. იგი ნაძირალაა და წმინდანად, ხალხისათვის წაშებულ კაცად გვაჩვენებს თავს.“⁷

უცვლელი რჩებოდა აგრეთვე მისი სახის გაყინული გამომეტყველება, რომლის მიღმა ადამიანის ნამდვილი გრძნობების ამოკითხვა შეუძლებელი იყო.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში).

1. შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის მუზეუმის მასალებიდან, გ.ხუჩაშვილი;
2. «Дружба народов» 1977 г. №6, В. Иванов «Человек в обществе мир в человеке. Размышления о театре имени Руставели»;
3. შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის მუზეუმის მასალებიდან, მ.შვიდკოი;
4. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ 1974 წ. №7 6. გურაბანიძე „ყვარყვარე“;
5. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ 1974 წ. №7 „დიალოგი ყვარყვარეზე“;
6. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ 1974 წ. №7 „დიალოგი ყვარყვარეზე“;
7. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ 1974 წ. №7 „დიალოგი ყვარყვარეზე“.

ცეკვა არის ხელოვნების ერთ-ერთი უძველესი ფორმა. ზოგიერთ რელიგიაში ის სამყაროს შექმნას უსწრებს წინ. ქრისტიანულ ტრადიციაში კი ცეკვა დიდი ხნის მანძილზე იღვენებოდა.

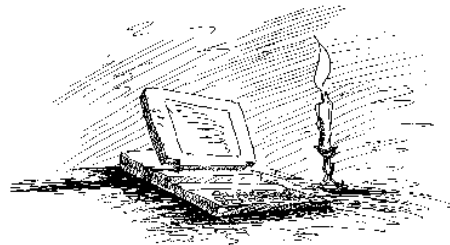
ცეკვამ, როგორც თვითმყოფადმა ხელოვნების ფორმამ, დამსახურებული აღიარება მხოლოდ დღეს მოიპოვა და გაუთანასწორდა ხელოვნების დანარჩენ ფორმებს. ოპერაში იგი ბალეტის ფორმით ვლინდება და ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს წარმოადგენს. როგორც თანამედროვე ცეკვა იგი ძირითადად „თავისუფალ ჯგუფებში“ არსებობს და დამოკიდებულია ამა თუ იმ წარმოდგენის ფორმატზე.

ასეა თუ ისე ცეკვა, რომელიც შესაძლოა ყველაზე ადამიანური ხელოვნების ფორმაა მთელი ისტორიის მანძილზე, ყველაზე მჭიდროდ იყო გადაჯაჭვული, შემოსაზღვრული, გამოყენებული და გამოხატული საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ ცვლილებებში. თანამედროვე ცეკვის ისტორია გერმანიაში ამის ნათელი მაგალითია. სწორედ ამაზე მინდა ვისაუბრო მოკლედ და შევეცადო, ნათელი გავხადო ეს კავშირი ღირშესანიშნავ შემოქმედთა მაგალითზე.

„ყოველი ადამიანი მოცეკვავეა“ რუდოლფ ფონ ლაბანი 1920

ამ წინადადებით გამოხატავს ლაბანი მეოცე საუკუნის დასაწყისში ახალ ცნებასა და დამოკიდებულებას სხეულისადმი. მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულს ინდუსტრიის პროგრესულმა განვითარებამ და ახალმა ტექნოლოგიებმა მასიურად შეცვალა სამუშაო პირობები. ძველ სოციალურ სტრუქტურებს ფუნქცია დაეკარგათ, უამრავი ადამიანი იძულებული გახდა ქალაქში გადმოსულიყო საცხოვრებლად, რამაც თან იდენტურობის შეგრძნების დაკარგვა და სისუსტე მოიტანა. ცხოვრების წეს-ჩვეულებები ბობოქარი კრიტიკის ქარცეცხლში მოყვა – ოცნება ახალ ცხოვრებაზე, ახალ იდენტურობაზე. მოხდა მოსაზრებებისა და შეხედულებების გადაფასება. ასეთია სურათი უშუალოდ პირველი მსოფლიო ომის წინ.

ახალგაზრდა თაობა პროტესტს გამოთქვამდა აზროვნებისა და ცხოვრების სიმწირის, ჩაცმულობასა და მოძრაობაზე დაწესებული მკაცრი შეზღუდვების წინააღმდეგ. ისინი ტრადიციული მოქცევის



ნორმებისგან გათავისუფლებას ცდილობდნენ. მათ აღმოაჩინეს – „ბუნება“. რომლის შედეგად წარმოიშვა ახალი მიმდინარეობა სახელად „მონეტალე ჩიტი“. ეს იყო თავისუფლების სრულიად ახალი შეგრძნება. აქედან გამომდინარე განვითარდა სხეულის თავისუფლებაც. ინდივიდმა საკუთარი თავი აღმოაჩინა. „პერსონალური გამოხატულება“ იყო ახალი დევიზი, რომელიც მოიცავდა ხელოვნების სხვადასხვა ფორმებს და რომელსაც ვ. კანდინსკი მისდევდა სახვით ხელოვნებაში. ზიგმუნდ ფროიდმა საფუძველი დაუდო ფსიქოანალიზს, ხოლო ნიცშემ ფილოსოფია ახალ რელიგიად იქცა. ნიცშემ მოცეკვავისგან ახალი კერპი შექმნა: „მე მხოლოდ ერთადერთი ღმერთი შემოძლია ვიწამო, ის, რომელიც ცეკვავს“. ამით იგი მხარს უჭერდა სხეულისა და მოძრაობის ახალ კულტურას და წარმოშობილ ექსპრესიონისტულ ცეკვას.

ერთ-ერთი საკვანძო ტერმინი გახლდათ „რიტმი“. იგი ყოფიერების საფუძველს გამოხატავდა. ცეკვამ და ტანვარჯიშმა ადამიანისა და ბუნების დაკარგული ერთიანობისაკენ მიმავალი გზა გახსნა. ჟაკ დალკროზმა, შციცარიელმა კომპოზიტორმა და მუსიკის პედაგოგმა, დაბადებულმა ვენაში 1865 წელს, განავითარა რიტმულ-მუსიკალური აღზრდის ახალი მეთოდი. იმისათვის რომ საკუთარი მოწაფეებისათვის მუსიკის უკეთესი გაგება ესწავლებინა, იგი იყენებდა საკუთარ „რიტმულ ტანვარჯიშს“. იგი ცდილობდა, მუსიკის დინება პირდაპირ სხეულის მოძრაობაში გადაეტანა. დრეზდენის შორიანლოს ჰელერაუში ვოლფ დორნთან ერთად მან დაარსა ახალი ცენტრი მუსიკისა და რიტმისათვის. აქ მან თავი მოუყარა მოწაფეთა დიდ რაოდენობას. მისი დროის ღირშესანიშნავ წარმომადგენლებთან ერთად წელიწადში ერთხელ იგი აწყობდა ფესტივალს გასაოცარი დადგმებით. მოგვიანებით ეს დადგმები საკვანძო გახდა საერთაშორისო თეატრის ისტორიაში. ამ სკოლამ წარმოშვა უამრავი ისეთი მნიშვნელოვანი მოცეკვავე და ქორეოგრაფი როგორებიც იყვნენ: მარი ვიგმანი, ჰანია ჰოლმსი და მირიამ რაუბერგი, მოგვიანებით მარი რამბერტი, რომელიც შემდგომ ინგლისური თანამედროვე საბალეტო დასის თანადამაარსებელი გახდა.

მეოცე საუკუნის დასაწყისში შვეიცარიის მონტე ვერიტაში წარმოიშვა პაციფიზმის, ანარქიზმის, ანტროფოსოფიისა და ფსიქოანალიზის ახალი ცენტრი, სადაც უამრავი შემოქმედი, მოზროვნე, მედიკოსი და „მეცნიერი“ შეიკრიბა თანაცხოვრებისათვის. ეს საზოგადოება ასევე გახდა ახალი საცეკვაო მიმდინარეობის მიმდევართა მიზიდულობის ცენტრიც. რუდოლფ ფონ ლაბანმა 1913 წელს დაარსა მოძრაობის ხელოვნების საზაფხულო სკოლა. მოწაფეთა შორის იყო

მარი ვიგმანიც. ლაბანი გახდა თანამედროვე გერმანული ცეკვის შემქმნელი და მნიშვნელოვანი თეორეტიკოსი. ცეკვა მისთვის არსებობის შემადგენელი ნაწილი იყო – ყველაფერი იმისათვის იყო შექმნილი, რომ მომხდარიყო „თვითგამოხატვა“. ლაბანს სწამდა ახალი და სუფთა საზოგადოების დაარსების შესაძლებლობისა ცეკვის მეშვეობით. ლაბანის მოძრაობის თეორიაში სხეული მის ირგვლივ არსებული სივრცის ცენტრად წარმოგვიდგება. იგი ინტერპრეტირებდა ცეკვას, როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელ ფორმას, რომელსაც საკუთარი წესები გააჩნია.

თანამედროვე ცეკვის ნოვატორად 1877 წელს ამერიკაში დაბადებული და 1899 წლიდან ევროპაში მოღვაწე აისიდორა დუნკანი გვევლინება. მან თავიდანვე უარყო ბალეტი და განავითარა საკუთარი ცეკვის სტილი. 1904 წელს ბერლინში ცეკვის სკოლა-ინტერნატი დაარსა, რომელიც ბავშვებს განსაკუთრებულ განათლებას აძლევდა. მისთვის ცეკვა ქალის ემანსიპაციასთან იყო კავშირში. მოტივაციას ეფექტი კი არ წარმოადგენდა, არამედ პროცესი, როგორც ასეთი. იგი საკუთარი ხელოვნებით პირველი მსოფლიო ომამდელი თაობის განწყობას გამოხატავდა, რომელიც იმ დროს სახვით ხელოვნებაში არსებული იდეებისა და, კერძოდ, ექსპრესიონიზმის ახლობელი იყო. იგი საკუთარი პროფესიის ყველა ფინანსურ ასპექტს უარყოფდა. ტურნეებს, კონტრაქტებს და მსგავს საკითხებს აღიქვამდა როგორც საკუთარი ჭეშმარიტი მისიიდან გადახრას. „თანამედროვე ცეკვა“ დუნკანმა წარმატებული გახდა. იგი მიღებული იქნა, როგორც ხელოვნების ნაირსახეობა. მას მრავლად ჰყავდა მიმდევრებად ქალი მოცეკვავეები – მათ შორის ყველაზე განსაკუთრებულნი - დები ვიზენტალეები.

პირველი მსოფლიო ომის დასასრულმა მძიმე დროება მოიტანა. ეს თანაბრად შეეხო ხელოვნებასაც. ცეკვას უხდებოდა რთულ რეალობაში არსებობა. მრავალი შემოქმედი შეეცადა პირადი გრძნობების გამოხატვას და რეალობაზე რეაგირებას. ცეკვას ამისათვის მრავალი ფორმა და სახელწოდება გააჩნდა – გამომსახველობითი ცეკვა, თავისუფალი ცეკვა, თანამედროვე მხატვრული ცეკვა – ყველაფერი დასაშვები იყო. დრეზდენმა ისევ შეიძინა მნიშვნელობა. აქ მარი ვიგმანმა „ექსპრესიონისტული ცეკვა“ შეიმუშავა. ექსპრესიონისტული ცეკვა პირველად დამოუკიდებლად შეიქმნა, მცირე ოთახებში, მაგრამ წარმატებამ ამ ინდივიდუალური ცეკვის ფორმას მალე თეატრის კარებიც გაუღო. აქ მან ბალეტის გვერდით დაიმკვიდრა ადგილი.

ექსპრესიონისტული ცეკვის სათავეებთან იდგნენ რუდოლფ ფონ ლაბანი და მარი ვიგმანი. თავისი პირველი გერმანული ტურნე მარი ვიგმანმა 1919 წელს ჩაატარა. მისი სკოლა დრეზდენში გადაიქცა გერმანული ექსპრესიონისტული ცეკვის ცენტრად. აქედან მოყოლებული ცეკვის სათავეში ჩაუდგნენ გრეტ პალუკა, ჰერალდ კროიცბერგი, ჰანია ჰოლმი და კიდევ მრავალი სხვა.

1924 წელს ახალმა ეკონომიკურმა სტაბილურობამ და წესრიგმა თავისი გავლენა მოახდინეს ხელოვნების დარგებზეც. საფუძველი ჩაეყარა ცნებას „ახალი ობიექტურობა“, რამაც ანარეკლი ჰპოვა ცეკვაშიც. ახლა საუბარი აღარ იყო მხოლოდ და მხოლოდ ინდივიდის „გამოხატვაზე“. მნიშვნელობა შეიძინა ტექნიკურმა შესაძლებლობებმა და ქორეოგრაფიულმა პრინციპებმა. ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება ოსკარ შლეგერი, რომელმაც ჯერ კიდევ 1916 წელს განავითარა საკუთარი „ტრიადული ბალეტის“ პირველი მონახაზი და შემდგომ 1925 წელს იგი ბაუჰაუსში წარმოადგინა. ახალი პრინციპი – ფორმის, ფერისა და სივრცის დამოკიდებულება მოძრავე სხეულთან დაუპირისპირდა მარი ვიგმანის ფსიქოლოგიურ გამოხატულებას. შლეგერისათვის მთავარი მოძრაობა სივრცეში გახლდათ.

თანამედროვე ცეკვის გავლენა, ზოგადად, იმდენად გაძლიერდა, რომ კლასიკურმა ბალეტმაც კი განიცადა სახეცვლილება. მას სჭირდებოდა ახალი გზები, იმისათვის რომ შეზღუდული, მოძველებული რუტინიდან გათავისუფლებულიყო. ექსპრესიონისტული ცეკვა გახდა ტრადიციული ბალეტისათვის ერთგვარი კატალიზატორი. მოცეკვავეები და ქორეოგრაფები, რომლებიც ლაბანისა და ვიგმანის სკოლადამთავრებულნი იყვნენ თეატრში დაფუძნდნენ. პირველი იყო კურტ იოსი, რომელიც 1924 წლიდან 1930 წლამდე ბერლინის ოპერისა და ბალეტის თეატრში მოღვაწეობდა. მას მოჰყვა მრავალი სხვა, თუმცა თითქმის ვერც ერთი დასი თეატრში ვერ გახდა ბოლომდე „თანამედროვე“.

კურტ იოსს სწამდა ფორმებისა და წესების საჭიროების – მისი ნაშრომები მისივე დროის ინტერპრეტაციებია და მათ არაფერი აქვთ საერთო ფსიქოლოგიურ, ინდივიდუალურ გამოხატულებასთან. მისთვის პოლიტიკურ განცხადებებსაც არ ჰქონდა დიდი მნიშვნელობა. მისთვის ზოგადად „ადამიანურის“ გამოხატვა იყო მნიშვნელოვანი. იგი საფუძველად ლაბანის ფორმალურ ენას იყენებდა. მისმა დადგამამ „მწვანე მაგიდა“ გახადა ის და მისი დასი მსოფლიოში ცნობილი. ეს ერთადერთი დადგამა იმ დროიდან, რომელიც ეხლაც ხშირად იდგმება.

არსებობდა პოლიტიკურად ანგაჟირებული ცეკვაც – ისეთი, როგორსაც ქმნიდა მაგალითად ჰანს ვაიტი. მან 1930 წელს ბერლინში „წითელ მოცეკვავეთა“ დასი დაარსა. იგი წვრილბურჟუაზიის წინააღმდეგ ანგაჟირებულ დასს წარმოადგენდა, რომელშიც ვალესკა გერტი გამოდიოდა. იგი იყო ახალი დინამიური ცეკვის რადიკალური მაგალითი; გამოხატავდა ყოველდღიურ ცხოვრებისეულ პრობლემებს და იყო პირველი მოცეკვავე ქალი, რომელიც კაბარეს სტილს მიუახლოვდა.

პოლიტიკური სურათი დღითიდღე მძიმდებოდა. უამრავი ადამიანი დარჩა უმუშევარი. ქუჩურმა დაპირისპირებებმა ფაშისტებსა და კომუნისტებს შორის, არასტაბილურმა პოლიტიკურმა სისტემებმა, მერყევა მთავრობამ და ანტიდემოკრატიულმა ტენდენციებმა კიდევ უფრო დაამძიმეს საერთო ფონი. მიუხედავად ამისა, 1933 წლამდე ცეკვა თავისი გზით განაგრძობდა განვითარებას. მარი ვიგმანს, გრეტ პალუკას, ვალესკა გერტსა და სხვებს ჯერ კიდევ ჰყავდათ თავიანთი მაყურებელი. რეგულარულმა ე. წ. „მოცეკვავეთა კონგრესებმა“ ჩაატარეს თანამედროვე ცეკვის წარმომადგენელთათვის პირველი ფორუმი. ლაბანის სკოლამ, რომელიც 1922 წლიდან ფუნქციონირებდა ჰამბურგში და სადაც კ. იოსი და ალბრეხტ კუნსტი სწავლობდნენ საფუძველი ჩაეყარა მუშაობას მოძრავე ადამიანთა გუნდებთან, რომელიც ხშირად წამყვანი ქორეოგრაფების იმპროვიზაციაზე იყო აგებული. ამ ფორმამ დიდი გამოხმაურება ჰპოვა გერმანიაში. მოძრავე ჯგუფები წარმოიქმნა მრავალ ადგილას. პოლიტიკურმა პარტიებმა და დაჯგუფებებმა გამოიყენეს ეს მიმდინარეობა, როგორც გამოხატვის შესაფერისი და გავლენიანი ფორმა თავიანთი ღონისძიებებისა და დემონსტრაციების გასაფორმებლად. ამ მიმდინარეობამ თავისი გამოხატვა 1936 წელს ბერლინის ოლიმპიადაზე გამართულ მასობრივ ღონისძიებებში ჰპოვა.

მრავალ ქორეოგრაფსა თუ მოცეკვავეს სწამდა, რომ მათი ხელოვნება სრულიად აპოლიტიკური იყო და მომავალ ფაშიზმთან არაფერი აკავშირებდა. მაგრამ ცეკვა – როგორც ყველა სხვა ხელოვნების ფორმა – ოსტატურად იქნა გამოყენებული მთავრობის მიერ. მრავალი მოცეკვავე, რომელიც თავის ნამუშევარს წარმოადგენდა ვერ ხვდებოდა ვის ემსახურებოდა. ის ვინც არ ჯდებოდა მთავრობის მიერ დადგენილ სტანდარტებში განწირული იყო იზოლაციისათვის. საცეკვაო ცხოვრება გერმანიაში დესტრუქტურული გახდა. ბერლინის 1936 წლის ოლიმპიადის შემდეგ ცეკვის სკოლებს, ქორეოგრაფებსა და დასებს

ახალი წესები და სტრუქტურები დაუწესეს. მრავალი ხელოვანი იძულებული გახდა ემიგრაციაში წასულიყო. თუმცა, ბევრს მოვლენების ასეთი განვითარება არ გაუთვალისწინებია. ისინი გაერთიანდნენ ორგანიზაციებსა და სტრუქტურებში, რომლებიც მათ მხარს უჭერდნენ. თავიდან ვიგმანსა და ლაბანსაც ასევე გულუბრყვილოდ სწამდათ თავიანთი დამოუკიდებლობის. თუმცა 1937 წელს ლაბანმა დაკარგა ყველა ფუნქცია და მოქმედების თავისუფლება. მარი ვიგმანმა, რომელსაც ასევე სწამდა, რომ გერმანიაში მოღვაწეობის გაგრძელებას შეძლებდა 1935 წელს დაკარგა ყველანაირი ფინანსური მხარდაჭერა. მისმა რწმენამ – პირადი და ინდივიდუალური პასუხისმგებლობისა – შეუძლებელი გახადა ფაშისტებთან მუშაობა. მას ჯერ კიდევ გააჩნდა საკუთარი სკოლა დრეზდენში, სადაც ის ახალ სოლო დადგმებზე მუშაობდა და სულ უფრო და უფრო ახდენდა საკუთარ თავზე კონცენტრირებას. თუმცა 1942 წელს მან თავი დაანება მუშაობას და სკოლა დატოვა. ყველა თავთავიანთი გზით წავიდა. ჰერალდ კროიცბერგი თავის დადგმებს ომის დასასრულამდე წარმოადგენდა. გრეტ პალუკა თავიდან ძალზედ დაფასებული იყო ფაშისტების მხრიდან, თავისი ოპტიმიზმით სტილისა და დინამიური სიცოცხლისუნარიანობის გამო, მაგრამ 1936 წელს ისიც გადაიქცა პრობლემად – დამოუკიდებელი, ინდივიდუალური და ძალზედ მჭიდროდ გადაბმული ბაუჰაუსის წარმომადგენლებთან. იგი იძულებული გახდა სკოლა დაეტოვებინა, მაგრამ მას მაინც გამოსდიოდა შემდგომში შემოქმედებითი მუშაობა.

„ცეკვაზე მუშაობა – ეს არის თემატური მასალის განვითარება მუსიკასთან მიმართებაში. ამის შედეგად წარმოიქმნება ორმაგი ერთიანობა – ეს ჩემთვის ახალი ცეკვაა“. კლასიკური ცეკვის ყველა პირობითობისაგან თავისუფალი პალუკა ცდილობდა ემოციური გამომსახველობისათვის მოძრაობის ხარისხის მისადაგებას. მას არ სურდა ყოფილიყო გრაციოზული ბალეტის მოცეკვავე. მას სურდა ადამიანური ემოციების გამოხატვა. იგი არ ყვებოდა ამით კონკრეტული ადამიანის ისტორიას – ის მხოლოდ და მხოლოდ გრძნობებსა და განწყობილებებს გამოხატავდა.

ომის დასრულებისთანავე პალუკამ კვლავ დაიწყო დრეზდენში პედაგოგობა. პირველად თვითდაფინანსებაზე კერძო ღარბაზებში. 1949 წელს პალუკას სკოლა ზაქსების მთავრობამ ოფიციალურად აღიარა და თავის მმართველობის ქვეშ მოაქცია. ორმოცდაათიან წლებში პალუკას პროტესტის მიუხედავად ეს სკოლა საბჭოთა კავშირის

მაგალითზე ბალეტის სკოლად გადაკეთდა. მან ბოლოს და ბოლოს გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში იმ დროისათვის დიდ კომპრომისს მიაღწია: კლასიკური ბალეტი და ექსპრესიონისტული ცეკვა ერთმანეთის გვერდიგვერდ ისწავლებოდა. ამ სკოლის მოსწავლეთათვის დამახასიათებელი გახდა კლასიკური ბალეტის ზედმიწევნით სიღრმისეული ცოდნა ისევე, როგორც მათი შემოქმედებითი უნარების განვითარება არატრადიციულ ცეკვაში. 1989 წლიდან დღემდე სკოლა სთავაზობს თავის მოწაფეებს თანამედროვე განათლებას. გრეტ პალუკა 1993 წელს გარდაიცვალა.

ომის დასასრულთან და ფაშისტების დამარცხებასთან ერთად ცეკვას ახალი ხანა დაუდგა. ფაშისტების დაფინანსების წყალობით გერმანული ექსპრესიონისტული ცეკვა იმ დროისათვის ცუდი სახელითა და რეპუტაციით სარგებლობდა. მრავალი ემიგრირებული შემოქმედი დავიწყებას მიეცა. ახლადგახსნილ საოპერო თეატრებში მნიშვნელოვანი საბალეტო დასები ცდილობდნენ იმ თანამედროვე რეპერტუარის შემუშავებასა და წარმოდგენას, რომელიც ფაშისტების მიერ წარსულში აკრძალული იყო. ეს რეპერტუარი მოიცავდა სტრავენსკის, ბარტოკს, ვერნერ ეგკს, ბორის ბლაშერს, ვოლფგანგ ფორტნერს, ჰ. ვ. ჰენცეს და ა. შ. ბერლინში ჯერ გერმანიის სახელმწიფო ოპერაში, ხოლო შემდგომ გერმანულ ოპერაში მოღვაწეობა დაიწყო ქორეოგრაფმა ტატიანა გსოვსკიმ. ტ. გსოვსკი აისიღორა დუნკანის მოწაფე და ჰელერაუს სკოლადამთავრებული გახლდათ. 1924 წელს იგი რუსეთიდან ბერლინში გადასახლდა, როგორც ემიგრანტი და მის მეუღლესთან ვიქტორთან ერთად 1928 წელს, ამავე ქალაქში, საბალეტო სკოლა დააარსა. იგი მუშაობდა ბორის ბლაშერთან ერთად. ეს თანამშრომლობა ახალ დადგმებში გადაიზარდა, რომლებსაც სოლო მოცეკვავე ჰერდ რეინჰოლმი ღირშესანიშნავ მოვლენებად აქცევდა. ტ. გსოვსკიმ ანგაჟირება გაუკეთა ჯერ სრულიად ახალგაზრდა გერჰარდ ბონენერს, რომელიც მთელი წელი ოპერის საბალეტო დასში ცეკვავდა, სანამ ქორეოგრაფად დაიწყებდა მოღვაწეობას.

ომის დასრულებისთანავე პედაგოგობა მარი ვიგმანმაც დაიწყო. ჯერ 1948 წელს ლაიფციგში, ხოლო 1950 წლიდან გარდაცვალებამდე სტუდიაში – დასავლეთ ბერლინში. ვიგმანმა, რომელიც ლაბანის სკოლადამთავრებული იყო დიდი ხნის წინ უარყო ტრადიცია, რომლის მიხედვითაც მუსიკას თან მოსდევს მოძრაობა. მან დაიწყო მუსიკის გარეშე ცეკვა. შემდეგ დასარტყამი ინსტრუმენტი მისი მთავრი პარტნიორი გახდა – სიჩუმესთან მუდმივ ცვალებადობაში. მისი

კარიერის დასრულების შემდეგ, იგი ჯგუფურ დადგმებს უწევდა ქორეოგრაფიას. ასეთი გახლდათ კარლ ორფის „კარმინა ბურანა“. მისმა 1957 წლის სტრავინსკის „წმინდა გაზაფხულის“ ინსცენირებამ გერმანულ ოპერაში დიდი გამოხმაურება ჰპოვა. მიუხედავად ამისა, მარი ვიგმანსაც ვერ შეძლო გერმანული ექსპრესიონისტული ცეკვისათვის დიდი მნიშვნელობის მინიჭება.

მარი ვიგმანის „მსხვერპლშეწირვაში“ მთავარ როლში ბერლინის გერმანულ ოპერაში, გამოჩნდა ღორა ჰოიერი. იგი ითვლება ყველაზე მნიშვნელოვან სოლო მოცეკვავედ ოცდაათიანი, სამოცანი წლების გერმანიაში. კრიტიკოსები მის ხელოვნებას პიკასოსა და კანდინსკის აღარებენ. იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ ცეკვის ხელოვნება ისე არ იყო ყურადღებით განებივრებული, როგორც სახვითი ხელოვნება, ეს შედარება საჯაროდ თვალსაჩინო არ იყო. ღორა ჰოიერმაც საკუთარი შემოქმედებითი გზა ტანვარჯიშის სკოლიდან დაიწყო. 1930 წელს იგი გრეტ პალუკასთან შეეცადა მუშაობას, მაგრამ ამ დროისათვის იგი უკვე საკუთარი დადგმებით იყო დაინტერესებული. „რატომ ვცეკვავ? – იმიტომ რომ მე ჩემი სხეულით, მოძრაობით შემიძლია რაიმე გამოვხატო. მოძრაობა, როგორც საშუალება, როგორც მასალა იმისათვის რომ იდეა, პროცესი თვალსაჩინო გახადო“. იგი ყოველთვის შემოქმედებითი პროცესით იყო დაინტერესებული. ამის შედეგად მას მუდმივად ჰქონდა ფინანსური პრობლემები. თუმცა ის ყოველთვის პოულობდა გამოსავალს. ზოგჯერ იგი მარი ვიგმანის სტუდიაში ან მის დასში მუშაობდა. მისმა მზარდმა პოპულარობამ მას უამრავი მოწვევა მოუტანა მთელი მსოფლიოდან. მიუხედავად ამისა, სამუშაო პირობები მისთვის გერმანიაში კატასტროფული გახლდათ.

ომის დასრულებისთანავე ღორა ჰოიერსაც იმედი გაუჩნდა, რომ ღრეზდენში გააგრძელებდა მოღვაწეობას. მას სწამდა, რომ შეძლებდა ახალი საზოგადოებისა და ახალი ცეკვის შექმნას ემიგრაციიდან დაბრუნებულ მოღვაწეებთან ერთად. თუმცა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკისათვის იგი ზედმეტად „პერსონალური“, ძალზედ ინდივიდუალური აღმოჩნდა. ამის შედეგად იგი დასავლეთ გერმანიაში გადავიდა. აქაც სამუშაო პირობები ისეთი შემოქმედისათვის, როგორც ღორა ჰოიერი იყო არახელსაყრელი აღმოჩნდა: ნაკლები მაყურებელი, ნაკლები სივრცე, მწირი ინტერესი.

ღორა ჰოიერი იბრძოდა – წერდა, რომ ყველას თავისი მოვალეობა შეესრულებინა. მის მოვალეობას მარი ვიგმანის ხელოვნების განვითარება, ცეკვის ხელოვნების მის ფესვებთან დაახლოება

წარმოადგენდა. მიუხედავად ამისა ყველგან კლასიკური ბალეტი მეფობდა. ღორა ჰოიერი თავის თავს ერთადერთ რადიკალურ მოცეკვავედ და ქორეოგრაფად თვლიდა. „ჩემს კოლეგებს მე ამის გამო ვპულვარ“! „ომის შემდგომი გერმანიის ყველა მოცეკვავის გვერდით ღორა ჰოიერი წარმოგვიდგება ყველაზე ძლიერ პიროვნებად. მისი ხელოვნება თანამედროვეა – ხელოვნური პათოსისა და სნობიზმის გარეშე. იგი საკუთარი ცეკვით ამტკიცებს, რომ ცხოვრებისეულ ფორმებს საზღვრები გააჩნიათ, მაგრამ ენერჯიას არა. ღორა ჰოიერი არის ევროპული მასშტაბის პიროვნება და ეს სხვა ხელოვნების ფორმებში ძალზედ იშვიათად გვხვდება“. მიუხედავად ამისა, მიუხედავად წარმატებული ტურნეებისა არგენტინასა და ბრაზილიაში მისი მძიმე და არასტაბილური ცხოვრება ნაკლებად შეიცვალა. ღორა ჰოიერი ამბობს: „მაყურებელს სურს ბედნიერება და სიცილი. ჩემი ცეკვა კი მწუხარებას გამოხატავს. მე არ ვარ იმ მდგომარეობაში რომ „ბედნიერება“ ვიცეკვო. რატომ უნდა დავაძალო ადამიანებს გახდნენ ჩემი მიმდევრები. მე ვწვევტ მუშაობას“. საკუთარ დადგმებში მან მარი ვიგმანს დიდი ხნის წინ გაუსწრო. ენერჯია და თანამედროვეობა მასთან მუდმივად იგრძნობა და ეს ხდის მას ასე ძლიერს. მან სხეული ახალ ფორმებად აქცია – სხეული მისთვის ფორმირების ინსტრუმენტი.

1962 წელს ღორა ჰოიერი მუშაობას იწყებს დიდ ციკლზე სპინოზას მიხედვით, სახელად - „აფექტორს ჰუმანოს“. პატივმოყვარეობა, ქედმაღლობა, სიხარბე, სიძულვილი, სიყვარული. ეს მისი ერთადერთი ნამუშევარია, რომელიც ფირზე იქნა გადატანილი. შემდეგში იგი გავლენიან ნამუშევრად იქცა, რომელიც შემდგომში შეისწავლა და გადააკეთა პალუკას მოწაფე ანილა სიგერტმა და ვიგმანის მოწაფე სუზან ლიუჰემ.

სასოწარკვეთილმა ღორა ჰოიერმა 1967 წელს თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე.

სუზან ლინკე თანამედროვე ცეკვაში ომისშემდგომი პერიოდის თაობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფიგურაა. მის შემოქმედებით გზაზე თავისი კვალი დატოვა ბავშვობაში გადატანილმა რთულმა ავადმყოფობამ, რომლის შედეგად მას სმენა და მეტყველება საგრძნობლად დაუქვეითდა. მის ცნობიერებას მძიმე დაღი დაასვა ფსიქიატრიულ კლინიკაში გატარებულმა დრომ. მასწავლებელთა და მეგობართა მხარდაჭერით მან გამოსავალი ჰპოვა მოძრაობასა და ცეკვაში. დიდი სახარულით მივიდა იგი ბერლინში მდებარე მარი ვიგმანის სკოლაში. აქ მან მოძრაობა ისწავლა, რომელიც სხეულს

სივრცესთან აკავშირებს და ისწავლა ის, რომ ტექნიკის მიუხედავად ცეკვაში მთავარი მანერც ის არის, რაც მოცეკვავის შინაგანი არსებიდან გამომდინარეობს. ეს არის სხეულის, სულისა და გონების ერთიანობა – მცირეოდენ მოძრაობაშიც კი. სწორედ ეს ისწავლა მარი ვიგმანისგან სუზან ლინკემ. 19 წლისამ მან დორა ჰოიერი იხილა, რომელიც მისთვის მომავალში სამაგალითო გახდა.

ვიგმანის სკოლაში სამი წლის სწავლის მერე, სუზან ლინკე მიხვდა, რომ მისი ტექნიკური შესაძლებლობები არ იყო საკმარისი და იგი ესენში ფოლკვანგშულეში გადავიდა, სადაც ჯერ კიდევ ასწავლიდა კურტ იოსი თავის ქალიშვილთან ანა მარკარდთან ერთად.

კურტ იოსმა გერმანია 1933 წელს დატოვა. მას არ სურდა თავისი ებრაელი კოლეგები მიეტოვებინა. იგი სამხრეთ ინგლისის ქალაქ დარტინგტონში გადავიდა, სადაც მან თავისი ყოფილი მასწავლებელი ლაბანი დაპატიჟა. მან სიგურდ სედესთან ერთად ფოლკვანგშულეში გამომუშავებული კონცეფცია ინგლისში ჩამოიტანა და 1949 წლამდე იქ მუშაობდა. მის უამრავ მოწაფეთა შორის არიან პინა ბაუმი და რაინჰილდ ჰოფმანი. კურტ იოსი, რომელიც ორმოცდაათ წელიწადზე მეტი ქორეოგრაფად და პედაგოგად მუშაობდა გერმანული თანამედროვე ცეკვის უმნიშვნელოვანეს ფიგურად ითვლება. ცნება „ცეკვის თეატრი“ ლაბანის შემუშავებულია. თუმც იოსმა ეს ცნება გადაასხვაფერა. სამოცდაათწლიან წლებში უკან დაბრუნებულმა ემიგრანტმა შექმნა გზა ცეკვის თეატრის განვითარებისათვის. იოსი იყო პირველი ქორეოგრაფთაგანი, რომელიც საკუთარი დადგმებისათვის სოციალურ და პოლიტიკურ თემებს ირჩევდა. „ცეკვა ადამიანური ყოფის გამომხატველია, ადამიანის შემოქმედებითი ბუნების მანიფესტაციაა“.

როდესაც სუზან ლინკე ფოლკვანგშულეში მივიდა, იქ უკვე ფოლკვანგის საცეკვაო სტუდიას პინა ბაუმი ხელმძღვანელობდა. მისგან შეისწავლა ლინკემ გრძნობისა და ფორმის კოორდინაცია. მან ასევე ისწავლა, რომ ყველაზე მნიშვნელოვანი სიზუსტეა. აქ სუზან ლინკე თავისი შინაგანი სამყაროდან გამომდინარე მუშაობას შეუდგა. მან დაიწყო ისეთი პირადული თემების დამუშავება, როგორებიც მისთვის საკუთარი ავადმყოფობა, დარდი და შიში გახლდათ. ტექნიკური ოსტატობა აუცილებელია, მაგრამ იგი თვითმიზანი არ უნდა გახდეს – იგი სულიერ და მენტალურ განზომილებაში უნდა გადავიდეს. სუზან ლინკეს ქმნილებები ხანგრძლივი სამუშაო პროცესის შედეგია.

მისმა სოლო პროგრამებმა საჭეველოდ პოპულარული გახდა, მაგრამ იგი ასევე ქმნიდა უამრავ ჯგუფურ დადგმას. მისთვის ინტერესის

საგანს ქალის სოციალური პოზიცია წარმოადგენდა. 1991 წლიდან სუზანისათვის, როგორც ჯგუფური დადგმების ქორეოგრაფისათვის, ახალი ეპოქა დაიწყო. 1994-1997 წლებში იგი ბერლინის ცეკვის თეატრს ხელმძღვანელობდა, ქმნიდა ერთობლივ ნამუშევრებს მის პარტნიორ დიტრიხთან ერთად და მუშაობდა სხვა დასების მაგალითად ნიუ იორკის, პარიზის ოპერისა და ნიდერლანდების ცეკვის თეატრის დასის ქორეოგრაფად. 1997 წლიდან მან მთელს მსოფლიოში დამოუკიდებლად დაიწყო მუშაობა და პედაგოგობა.

1998 წელს სუზან ლინკე მუშაობდა ქორეოგრაფად ფოლკვანგშულეს დროინდელ კოლეგა რაინჰილდ ჰოფმანთან დუეტზე „ჯვრის თავზე“, რომელიც ჰებელის თეატრში დაიდგა. ეს წარმოადგენს გარკვეულ ქორეოგრაფიულ დაპირისპირებას ისტორიასა და ცეკვის აქტიურ პოზიციას შორის – ცეკვის მკაცრ „მამამთავრებზე“ ლაბანსა და იოსზე. იგი წარმოაჩენს საერთო ფესვებს, მაგრამ ასევე ძირეულ ესთეტიკურ განსხვავებებს. ჰოფმანი, როგორც სტრუქტურული სივრცული დაძაბულობა და სახიერება, ხოლო ლინკე, როგორც ზუსტად მოლულირებული ენერჯის დინება.

სუზან ლინკეზე დამატებით უნდა ითქვას, რომ მან დორა ჰოიერის „აფექტოს ჰუმანოს“-ის პრემიერიდან 25 წლის შემდეგ მოახდინა ამ ქმნილების გადაკეთება. ეს იყო ქმნილება, რომელმაც მასზე დიდი გავლენა მოახდინა. მას სურდა ამით დორა ჰოიერის, როგორც თანამედროვე ცეკვის მნიშვნელოვანი მეტეკვიდრის გასსენება. 1993 წელს მან ანალოგიურად გაიხსენა ისეთი მნიშვნელოვანი გერმანელი ქორეოგრაფი, როგორიც იყო გერჰარდ ბონერი და მისი ქმნილება „დიალოგი გ. ბ. -სთან“.

მაგრამ მოდით დავუბრუნდეთ რაინჰილდ ჰოფმანს, რომელიც 1965 წელს ფოლკვანგშულეში კურტ იოსის მოწაფე გახლდათ. 1970 წელს ბრემენში იგი გაწევრიანდა ანსამბლში მოცეკვავე იოჰანის სახელით. როგორც ფოლკვანგშულეს საცეკვაო სტუდიის ხელმძღვანელმა (სუზან ლინკესთან ერთად) მან 1974 წელს დაიწყო საკუთარი დადგმების განხორციელება. 1978 წელს იგი ბრემენის ცეკვის თეატრის ხელმძღვანელი (გერჰარდ ბონერთად ერთად) გახდა. პარალელურად იგი ხელმძღვანელობდა საკუთარ დასს. 1980 წელს სუზან ლინკე ოთხი დადგმით მიიპატიჟეს ბერლინის თეატრალურ შეხვედრაზე. 1986 წელს იგი საკუთარი ანსამბლით ბოჰემის თეატრში სამუშაოდ გაემგზავრა – ისე, როგორც მოგვიანებით საშა ვალცი და ტომას ოსტერმაიერი ბერლინის „შაუბიუნეში“. 1996 წლიდან იგი

კვლავ თავისუფალი შემოქმედია, მუშაობს როგორც ქორეოგრაფი და დგამს ძირითადად ოპერებს.

რაინჰილდ ჰოფმანი ცეკვიდან გამომდინარე განავითარა საკუთარი სტილი. ეს სტილი ფოლკკანგშულეს ტრადიციიდან მომდინარეობს და უპირისპირდება პინა ბაუშისას, რომელიც თავის ქმნილებებში ძლიერ თეატრალურ ელემენტებს რთავს. თუმცა რაინჰილდ ჰოფმანიც ისევე და ისევე სოლო ქმნილებებს უბრუნდება – როგორც პოზიციის განმსაზღვრელ წერტილს. მას დიდი აღიარება მოუტანა 1977 წლის დადგამს სახელად – „სოლო ტახტთან“. „მე ყოველთვის მინდოდა ჩემი გრძნობების ცეკვით გამოხატვა. სხეულის ენას ვერაფრით ჩაანაცვლებ. სხეულის ენას შეუძლია მუდმივად განვითარდეს ყოველდღიური ენიდან“.

ლინკე-ჰოფმანის თაობას ეკუთვნის გერჰარდ ბონერიც, რომელიც რადიკალურ გზას დაადგა და ცეკვისათვის ახალი განზომილებები გახსნა. ბონერიც, რომელმაც 18 წლიდან საკუთარი შემოქმედებითი გზა ტანვარჯიშის სკოლიდან დაიწყო, მარი ვიგმანის მოწაფე გახლდათ. პარალელურად იგი დაკავებული იყო საკუთარი ტექნიკის სრულყოფით. 1960 წელს ტატიანა გსოვსკიმ მას ჯერ ფრანკფურტში, ხოლო შემდეგ როგორც სოლო შემსრულებელს ბერლინის გერმანულ ოპერაში გაუწია რეკომენდაცია. გსოვსკი – რუსეთის საბალეტო სკოლის ექსპრესიონისტი ქორეოგრაფი მიიზიდა ბონერიცს ინდივიდუალურმა გამომსახველობითმა ძალამ. ბონერიცის მისი ავანგარდული თეატრალური დასის მნიშვნელოვანი წევრი გახდა. თეატრალური დასი შთავონების წყაროდ ლიტერატურასა და მუსიკას იყენებდა. 1971 წელს კომპოზიტორ გერჰარდ ჰუმელთან ერთად შემუშავებულმა ქმნილებამ „ბეატრისას ვნებანი“ ბონერიცს საქვეყნოდ ცნობილი გახდა. გასაოცარმა წარმატებამ თან მოიტანა დადგმები მილანში (ლასკალა), მარსელში, მიუნჰენში, დიუსელდორფში, დარმშტადში და ბრემენში. ქორეოგრაფია იყენებდა თანამედროვე ბალეტის უმნიშვნელოვანეს მასალას ისევე როგორც იმდროინდელ საჭირობო სოციალურ და პოლიტიკურ თემატიკას.

ოსკარ შლეპერის ქმნილების ინტენსიური შესწავლის შემდეგ, რომელმაც ბაუშაუსში ახალი, გამომსახველობითი ცეკვის საპირისპირო სტილი შექმნა, ბონერიცმა ოსკარ შლეპერის „ტრიალული ბალეტის“ გადაკეთების გრანდიოზული პროექტი წამოიწყო. იგი დაუკავშირდა კომპოზიტორ იოჰან პესპერს და მთელი ქმნილება ჩაიფიქრა როგორც ყველაფერ აქამდე გაკეთებულისა და გააზრებულის ერთობლიობა. „ტრიალული ბალეტი“ არის სერია კარგად ორგანიზებული, მრავალ-

განზომილებიანი, აგებული „კოსტიუმებზე“, რომლებიც მოძრაობაში მოყავთ მოცეკვავეებს. პროექტის წარმატებისა და გასტროლების შემდეგ, ბონერიც კვლავ დაკავდა შლეპერის გამოცდილებებით ბაუშაუსში. პირველ რიგში ეს აისახა მის სოლო წარმოდგენებში „მომწიფებული ცეკვა“ და „ჯოხებით ცეკვა“. მისი ადრეული სოლო ცეკვები წარმოადგენს ტრადიციული გერმანული თეატრალური სტრუქტურის წინააღმდეგ გალაშქრებას. ეს ხელს უშლიდა მას თეატრის ფარგლებში ემუშავა და საკუთარი ესთეტიკა განეხილათ. მას რამდენიმე წელი მკაცრად ჰქონდა გადაწყვეტილი ჯერ შტუტგარტში, შემდგომ რაინჰილდ ჰოფმანთან ერთად, ბრემენში თანამედროვე ცეკვისათვის როგორც ხელოვნების ფორმისათვის თანაბარი აღიარება რომ მოეტანა, მაგრამ მზარდი პრობლემების გამო მას ეს არ გამოუვიდა. ამისათვის ჯერ ძალზედ ადრე იყო. საკუთარი დასის შენახვა ბონერს არ შეეძლო, ამიტომაც იგი იძულებული გახდა ქორეოგრაფად ემუშავა.

ამის შედეგად ბონერიცმა თანდათან დაიწყო საზოგადოებაში მოცეკვავის პოზიციისა და საკუთარი უკვე დაბრუნებული სხეულისადმი დამოკიდებულების ახალ ყაიდაზე ინტერპრეტაცია. უმნიშვნელოვანესი ქმნილება, რომელიც ამ ინტერპრეტაციის შედეგად წარმოიშვა არის სამი ხელვა სახელად „ოქროს კვთა“. 1 და მე-2-ე მხატვრებთან ერთად თანამშრომლობაში და ი. ს. ბახის (კარგად ტემპირებულ კლავირი) მუსიკაზე შექმნილი, ხოლო მე-3-ე იმავე მხატვრებთან და კომპოზიტორ როლანდ პრენგლესთან ერთად შექმნილი ჟღერადობის მოძრაობაზე რეაგირების მცდელობა. „ოქროს კვთა“ ბონერიცის ყველა შემოქმედებითი იდეის ერთობლიობის შედეგია. არცერთ გერმანულ ქორეოგრაფს ისე რადიკალურად არ გაუაზრებია სხეულის, როგორც ინსტრუმენტის, სივრცის და სცენაზე მართლად არსებობის კონცეფცია, როგორც ეს გერჰარდ ბონერიცმა გააზრა.

როგორც გ. ბონერიცმა მოახდინა შლეპერის ქმნილებების გადაკეთება და სხვა კუთხით დაგვანახა „გადაკეთების“ საკითხი, ასევე მიუდგა ბონერიცის ახალგაზრდა კოლეგა და მეგობარი კატალონიელი ქორეოგრაფი და მოცეკვავე ჩემი ბონერიცის სიკვდილის შემდეგ მის დადგმას „ოქროს კვთა“. მან მოახდინა ქმნილების 1 და მე-2-ე ნაწილის გადაკეთება და შეძლო ფართო მაცურებლისათვის ამ ქმნილების თვითმყოფადობის ჩვენება.

ვერც გერჰარდ ბონერიცმა და ვერც სუზან ლინკემ ვერ მოიკიდეს გერმანულ თეატრში ფეხი და ვერ მონახეს მყარი, სტაბილური ადგილი

თავიანთი ხელოვნების – ცეკვის ხელოვნების განვითარებისათვის. გერმანულ თეატრალურ სისტემაში ცეკვა ისევ ბალეტის ფორმით იყო წარმოდგენილი და არ გააჩნდა, როგორც დამოუკიდებელ ხელოვნების ფორმას, არანაირი კულტურულ-პოლიტიკური ზურგი, ადეკვატური მაცურებელი ან სპონსორები. ორივე: ბოონერიცა და ლინკეც, იძულებულნი იყვნენ ძირითადად სოლო დადგმებზე გაეკეთებინათ აქცენტი ან მუდმივად დადგმების შესაძლებლობების დამორგუნველ და მერყეე ძებნაში ყოფილიყვნენ. ხელოვნების აკადემია იმ დროის ერთ-ერთ ხელზე ჩამოსათვლელ დაწესებულებათაგანი გახლდათ, რომელმაც ამ ახალ ხელოვანთ ხელი გაუმართა.

სხვანაირად გახლდათ პინა ბაუშის საქმე. მან განათლება ფოლკკანგშულეში კურტ იოსთან მიიღო. 1960 წელს იგი DAAD-ის სტიპენდიით გაემგზავრა ნიუ იორკში ცნობილ ჯულიარდის სკოლაში, სადაც ხოსე ლიმონი და ენტონ ტიუდორი ასწავლიდნენ. პარალელურად იგი სხვადასხვა დასში მუშაობდა, მაგალითად, მეტროპოლიტენ ოპერის საბალეტო დასში. 1962 წელს იგი უკან ესენში დაბრუნდა, როგორც სოლისტი ახლად დაარსებულ ბალეტში. 1968 წელს მან თავისი პირველი ქმნილება დადგა. 1969-1973 წლებში იგი ფოლკსვანგ სტუდიას ხელმძღვანელობდა, სადაც მისმა ქმნილებებმა სწრაფი აღიარება მოუტანეს. 1972 წელს შესთავაზეს ვუპერტალის საოპერო ბალეტის ხელმძღვანელობა, რომელიც მან ერთი პირობით მიიღო - შესაძლებლობა ექნებოდა ფოლკკანგშულეს მოცეკვავეები მოეყვანა. ამ საბალეტო დასიდან დაიბადა ვუპერტალის ცეკვის თეატრი, რომელმაც პინა ბაუში სამომავლოდ ცნობილი გახდა. მან შეძლო, ომისშემდგომ გერმანიაში შორსმჭვრეტელი სამხატვრო ხელმძღვანელების დახმარებით თანამედროვე ცეკვისათვის ახალი სულის ჩაბერვა, მისი ახალი შინაარსით დატვრითვა და მისთვის დაკარგული აღიარების დაბრუნება.

მიუხედავად ამისა, პინა ბაუშის რადიკალური ქმნილებები მაცურებელში ჯერ შოკს იწვევდა; მის მიერ ბარტოკის ოპერის „ჰერცოგ ბლაუბარტის ციხესიმაგრის“ დადგმის დასასრულს მაცურებელმა აღეგებულმა დატოვა თეატრი. ეს წლების განმავლობაში მეორდებოდა. ათი წელი დასჭირდა პინა ბაუშს იმისათვის, რომ თეატრში თავისი გაეუტანა. მიუხედავად იმისა, რომ მისი ქმნილებები ბევრს უმაღლოდა თანამედროვე ცეკვას, ბაუშმა მალე განავითარა საკუთარი სტილი – კოლაჟები, სურათები რეალურისა და ირეალურის ზღვარზე – მრავალი პარალელური მოქმედებებითა და გამეორებებით.

მისი ქმნილებები შინაგანი ლოგიკის მიხედვით არიან აგებულნი და არა ერთი რაიმე ამბავის ირგვლივ. „იგი უფრო იმითაა დაინტერესებული, თუ რა ამოდრავებთ ადამიანებს, ვიდრე იმით, თუ როგორ მოძრაობენ ისინი“. 1996 წლიდან შ.პ.ს. „პინა ბაუშის ცეკვის თეატრი“ დამოუკიდებლად ფუნქციონირებს.

დღესდღეობით პინა ბაუში ითვლება ყველაზე ღირშესანიშნავ ცოცხალ ქორეოგრაფად. აღუნიშნავი არ უნდა დარჩეს იოჰანეს კრესნიკი, რომელსაც ძალზედ განსაკუთრებული ადგილი უკავია. როგორც მოცეკვავემ, მან ჯერ ბერლინში, ხოლო შემდეგ 1960-68 წლებში კიოლნში, დაიწყო ქორეოგრაფობა. 1968-78 წლებში იგი ჯერ ბრემენში, ხოლო 1979-88 წლებში კურტ ჰიუბნერის ანგაჟირებით ჰაიდელბერგის ცეკვის თეატრის ხელმძღვანელი ხდება. 1989 წლიდან იგი კვლავ ბრემენშია, სადაც იგი 1990 წელს „ულრიკე მაინჰოფს“ და 1992 წელს „ფრიდა კალოს“ დგამს. 1994/95 წლებში იგი ბერლინის ფოლკსბიუნეში მუშაობს, ხოლო 2003/2004 წლებში თავის ანსამბლთან ერთად ბონის თეატრში მიემგზავრება. მას შემდეგ იგი დამოუკიდებლად მუშაობს სხვადასხვა ადგილებში.

კრესნიკი დაინტერესებული იყო სამოციანი წლების რადიკალური თამაშით და ასეთი ტიპის ღია ფორმების საცეკვაო მოედანზე გადმოტანით. იგი პინა ბაუშთან ერთად 1967 წელს წარმოშობილი „ცეკვის თეატრის“ უზუცესი წარმომადგენელია. იგი „ცეკვის თეატრს“ თავდაპირველად „ქორეოგრაფიულ თეატრს“ უწოდებდა. კრესნიკი თავისი ხელოვნებით მუდმივ დაპირისპირებაში იყო კაპიტალიზმისა და კორუმპირებული სოციალიზმის განვითარებასთან. მისი „სხეულები“ წარმოადგენენ პოლიტიკური და ეკონომიკური სისასტიკის პროექციებს. „მე ყოველთვის იმ ადამიანების ბიოგრაფიები უფრო მაინტერესებდა, რომლებიც საზოგადოებასთან დაპირისპირებაში იყვნენ... ყოველი ჩემი საღამო, ამავე დროს, პრემიერაცაა. ყოველი ბიოგრაფია ასახავს იმ პოლიტიკურ სტრუქტურას, რომელშიც ამ ადამიანებს უცხოვრიათ, გატანჯულან და გარდაცვლილან. მე მაინტერესებს ის ძალა, რომელიც ამ ადამიანებს გააჩნდათ და ამ ძალის სცენაზე მაცურებლისათვის გარდაქმნა.“ კურტ იოსის შემდეგ კრესნიკთან ცეკვამ ყველაზე ძლიერი პოლიტიკური სარჩული შეიძინა. სხეული მის შემოქმედებაში ინსტრუმენტად იქცა. ასეთ რადიკალიზმში კრესნიკი შეიძლება ითქვას ერთადერთი გერმანიაში. მის ქმნილებებს ამ რადიკალიზმის მიუხედავად თავიანთი მნიშვნელობა არ დაუკარგავთ.

ომის შემდგომ გერმანიაში, როგორც ყველგან ასევე ბერლინშიც ბალეტი საოპერო სახლებში სწრაფად განვითარდა. პირველად სახელმწიფო ოპერასა და კომიკურ ოპერაში შემდეგ, ტატიანა გსოვსკის გერმანულ ოპერაში გადანაცვლებით ახალი ერა დაიწყო. ვალტერ ფელსენშტაინის კომიკურ ოპერაში, რომელსაც მისმა რეალისტურმა დადგმებმა საერთაშორისო აღიარება მოუტანა, შექმნილი ტომ შილინგს თავისი საკუთარი საბალეტო ენა და ესთეტიკა განვითარებინა. ეს იყო ასევე ის ადგილი, სადაც პალუკას ყოფილმა მოწაფემ ანილა ზიიგერტმა, როგორც სოლო მოცეკვავემ და ქორეოგრაფმა, მისი ძალზე ინდივიდუალური და შეუდარებელი საცეკვაო ენისათვის სივრცე და მყურებელი შეიძინა. ანილა ზიიგერტიც გერმანული თანამედროვე ცეკვის ტრადიციის პირველი განხილვაა. ისიც, როგორც სოლო შემსრულებელი, დორა ჰოიერის ზეგავლენას განიცდიდა. სუზან ლინკეს მსგავსად მანაც მოახდინა „აფექტოს ჰუმანოს“ საკუთარ ყაიდაზე გადაკეთება.

რთული და მუდამ მოცეკვავეთა თვითექსპლუატაციასზე დამყარებული ცეკვის განვითარება ბიძგს აძლევს ახალგაზრდა ჯგუფს, ამერიკელ ჟაკლინ კარლისა და დიტერ ჰაითკამპის თაოსნობით სხვა ანგაჟირებულ მოცეკვავეებთან ერთად, ბერლინში ცეკვის ფაბრიკა დაარსონ. ღია მხარდაჭერის გარეშე, თვითდაფინანსებაზე მყოფ ფაბრიკაში იქმნება ახალი დადგმები და გროვდება დიდი გამოცდილება. ცეკვის ფაბრიკამ, რომელიც დღესაც არსებობს ცეკვის ცენტრისა და სკოლის სახელით ბერლინი თანდათანობით მოცეკვავეთა და ქორეოგრაფთათვის მთელი მსოფლიოდან მიზიდულობის წერტილად აქცია. შეიქმნა მრავალი ახალი ადგილი, ინიციატივა, ფესტივალი, საგანმანათლებლო შემოთავაზება.

სამოციანი წლების დასასრულიდან მნიშვნელოვან როლს თამაშობს დასავლეთ ბერლინის ხელოვნების აკადემია, რომელიც ყოველწლიური ფესტივალის P.M.T.T. ბერლინელებს საშუალებას აძლევს გაეცნონ თანამედროვე ქორეოგრაფიისა და ცეკვის განვითარებას – განსაკუთრებით კი აშშ-ში. 1988 წლიდან ეს ფუნქცია შეითავსა ჰებელის თეატრმა ფესტივალის „ცეკვა აგვისტოში“. ასე მყარდებოდა საერთაშორისო კონტაქტები და კავშირები, რაც ბერლინის საცეკვაო ასპარეზზე საკუთარ გავლენას ახდენდა. ასე შექმნილი ხელოვნით ბერლინში ფეხის მოკიდება, ხანგრძლივად მუშაობა და დასების დაარსება. მაგალითად, ასე ჩამოყალიბდნენ რუბალო, კონსტანცე მაკროსი, ტომას სელემენი და მრავალი სხვა, რომლებიც ახლა უკვე არც ერთ საერთაშორისო ცეკვის ფესტივალს არ აკლდებიან.

მათ შორის ყველაზე ცნობილია საშა ვალცი. ჯერ ამსტერდამში, შემდგომ კი ნიუ იორკში სწავლის შემდეგ, იგი ჩამოვიდა უკან ევროპაში და 1993 წელს ბერლინში საკუთარი დასი სახელად „საშა ვალცი და სტუმრები“ დაარსა. მის პარტნიორთან, იოჰან სანდიგთან ერთად, 1996 წლის შუა ხანებში მან შექმნილი, ბერლინში დაცარიელებული დარბაზები დაეკავებინა და იქ მოკლე ხანში მიმზიდველი, თანამედროვე, დინამიური პროგრამის შექმნა ჯერ „ტრაველონის ტრილოგიით“, რომელიც მან გასტროლებზე წაიღო და შემდგომ „კოსმონავტების ხეივანით“, „ცვაილანდ 97-ით“ და მრავალი სხვა დადგმით, რომლებზეც მოთხოვნა დღესაც არ კლებულობს.

როდესაც 1999 წელს იურგენ შითჰელმა ახალგაზრდა რეჟისორი ტომას ოსტერმაიერი გერმანული თეატრიდან „შაუბიუნეს“ სამხატვრო ხელმძღვანელად მიიპატიჟა საშა ვალცმა იგი დაარწმუნა იმაში, რომ სამხატვრო ხელმძღვანელის მოვალეობანი ნაწილობრივ მასაც დაკისრებოდა. ეს იყო სტრუქტურა, რომლის ანალოგიც რაინჰილდ ჰოფმანმა ბოჰემის თეატრში უკვე გამოსცადა – თამაში და ცეკვა, როგორც თანასწორნი, ერთმანეთის გვერდიგვერდ უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი. საშა ვალცისათვის ეს გამოწვევა იყო. ბერლინის მცირე დარბაზებიდან შაუბიუნეს დიდი სცენაზე. მან აქ რამდენიმე ძალზე წარმატებული დადგმა განახორციელა მაგალითად „სხეული“, „შ“, „არავინ“ და ა. შ. ეს ქმნილებები ბევრგან იქნა ნაჩვენები, მაგრამ ცეკვის მსახიობობასთან შეთავსებამ აქაც კრაზი განიცადა. თეატრისა და ცეკვის სამუშაო პირობები ძალზე განსხვავებულია და თეატრი მინც დომინანტ ელემენტად რჩება, რომელიც ცეკვას საკუთარ წესებს კარნახობს. ვალცმა და სანდიგმა ამ მდგომარეობიდან თამამი გამოსავალი იპოვეს და მაღალი რისკის მიუხედავად, ძველ მუსიკალურ ანსამბლთან ერთად, ოსტბანჰოფზე ახალ ადგილს სახელად „რადილისისტემა“ ჩაუყარეს საფუძველი. მათ ჩვენ მხოლოდ წარმატება შეგვიძლია ვუსურვოთ.

ამასობაში ცეკვამ და მისმა პოტენციალმა ქვეყნის მასშტაბით აღიარება მოიპოვა. ახალმა პირობებმა, მოთხოვნებმა და განსაკუთრებით „გერმანიის ცეკვის გეგმამ“ დაგვანახა, რომ ცეკვამ, როგორც დამოუკიდებელმა ხელოვნების ფორმამ, ბოლოს და ბოლოს მოიპოვა დამსახურებული აღიარება.

თარგმანი: თამარ ლოლუა

**კულტურის როლი ევროპის გაერთიანების
პროცესში**

„ნება მიბოძეთ გავიმეორო: ევროპა არ არის დამყარებული მხოლოდ ბაზარზე, იგი ასევე ემყარება ღირებულებებსა და კულტურას. ნება მიბოძეთ ერთი პირადი შენიშვნაც გაგაკეთო: ღირებულებათა იერარქიაში, კულტურული ღირებულებები ეკონომიკურზე მაღლა დგას. თუ ეკონომიკა ჩვენი ცხოვრებისათვის საჭიროებას წარმოადგენს, კულტურა ის ელემენტია, რომლისთვისაც საერთოდ ღირს ცხოვრება.“

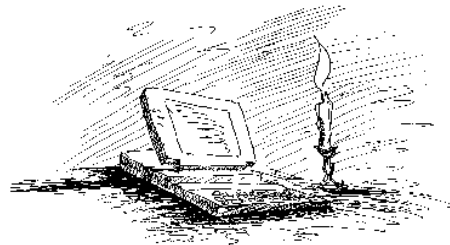
ევროკავშირი თავისი ისტორიის იმ ეტაპზეა, როდესაც მისი კულტურული განზომილება აღარ შეიძლება დარჩეს ყურადღების მიღმა.“

ამ სიტყვებით მიმართა პრესასა და აუდიტორიას ჰოსე მანუელ ბაროზომ, ევროკომისიის პრეზიდენტმა 2004 წლის დეკემბერში ბერლინის პირველ კონფერენციაზე „ევროპის სულისთვის“.

მას შემდეგ, ევროკომისიამ მრავალი ინიციატივის საშუალებით პოპულარიზაცია გაუკეთა იდეას, რომ ევროპელობა, როგორც ასეთი, შეიძლება განვითარდეს მხოლოდ კულტურული ქმედების შედეგად. ეს იდეა თავისთავად არ არის ახალი.

ადრეულ წლებში, მოქალაქეობის საკითხი, როგორც ადამიანის უფლებათა დანერგვის პროდუქტი ორი პოლიტიკური ბლოკის, ე. წ. დასავლურისა და სოციალისტური არენის (საბჭოთა კავშირის ჩათვლით), თანამშრომლობის ავანგარდში იდგა. ეს საბოლოოდ გადაიზარდა ჰელსინკის ხელშეკრულებებში და საფუძველი ჩაუყარა კონფერენციას უსაფრთხოებასა და თანამშრომლობაზე ევროპაში (ჩშჩ). ეს განვითარება – ცნობილი დღესდღეობით, როგორც ჰელსინკის პროცესი, შეფერხდა ომის შემდგომ პერიოდში. მის აღდგენას გარკვეული დრო დასჭირდა: ევროპულ უსაფრთხოებაზე კონფერენციის იდეა საბჭოთა ხელმძღვანელობამ ორმოცდაათიან წლებში წამოაყენა.

1960-იან წლებამდე ჩრდილო ატლანტიკური ბლოკი (NATO) უარს აცხადებდა შემდგომ მოლაპარაკებებზე. ნატო ითხოვდა ისეთი ჰუმანიტარული საკითხების წამოჭრას როგორებიცაა მაგალითად: ადამიანებისა და ინფორმაციის თავისუფალი დინება აღმოსავლეთ ბლოკში. იმ დროს ადამიანის უფელებები ზოგადად არ იყო



პრიორიტეტული. მათი როლი უშუალოდ პროცესის მიმდინარეობასთან ერთად 1973 წლის შემდეგ იზრდება.

ლურჯ წიგნში, რომელიც 1973 წლის ივლისის ჰელსინკის კონსულტაციების დასკვნით რეკომენდაციას წარმოადგენს, მითითებული იყო სამი ძირითადი საკითხის: უსაფრთხოების, ეკონომიკისა და ჰუმანიტარულ ე. წ. „კალათებში“ ორგანიზება.

ჰელსინკის დასკვნითი აქტის „კალათების“ თანასწორუფლებიანობამ კულტურა პოლიტიკური ბარიერების გადალახვის საშუალებად წარმოადგინა. კულტურას ნელ-ნელა მიეცა საშუალება ჩამოსულიყო იდეოლოგიური პლატფორმიდან და უფრო პრაქტიკული მცნება გამხდარიყო. ამან საშუალება მისცა მზარდ სამოქალაქო მოძრაობას განემტკიცებინა სამოქალაქო და ადამიანის უფლებები უშუალოდ პოლიტიკურ პროცესში ჩარევით და მისი აღმავალი მიღწევების მხარდაჭერით.

ხელოვანებმა და ინტელექტუალებმა მიიღეს ეს დასკვნითი აქტი, როგორც მათი სამოქალაქო, ადამიანისა და კულტურული უფლებების გარანტია და საზომ ერთეულად, ამ გარანტირებულ უფლებებთან მიმართებაში, თავიანთი იმდროინდელი მდგომარეობა აიღეს. აქედან გამომდინარე შემდგომში პროცესი განისაზღვრა სწორედ ამ უფლებების პოლიტიკური და მოქალაქეობრივი განმტკიცებით.

სულ უფრო დიდი მნიშვნელობა შეიძინა ორმა ასპექტმა: პირველი, მტკიცე მოქალაქეობრივი რწმენის საჭიროება და მეორე, კულტურის მნიშვნელობა მშვიდობიანი გაერთიანებისათვის, რომელიც არა მარტო ინდივიდებსა და ქვეყნებს აახლოებს, არამედ ამ დაახლოების გზით ყველაზე ოპტიმალურ შედეგებს აღწევს.

1985 წელს კონფერენციამ უსაფრთხოებასა და თანამშრომლობაზე ევროპაში, ბუდაპეშტში კულტურული ფორუმი ჩაატარა, რომელიც განსაზღვრული იყო იმისათვის, რომ სწორი მიმართულებები მიეცა მესამე „კალათის“ ძალისხმევისათვის და გამოენახა ევროპულ ხალხთა შორის კონტაქტებისა და გაცვლის გასაუმჯობესებელი გზები. ეს ფორუმი გახდა უმნიშვნელოვანესი ეტაპი კულტურის მნიშვნელობის წარმოჩენისა პოლიტიკურ სფეროში.

ოფიციალურ ფორუმზე, გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის დელეგაციის სპიკერმა, გიუნტერ გრასმა წარმოადგინა საკუთარი მოსაზრება პან-ევროპული კულტურული ფონდის დაარსებისა რათა „ადამიანთა გონებაში არსებული საზღვრების გახსნა“ მოხდარიყო. პარალელურად, მისი კოლეგები ადგილობრივ ლუდხანაში

არაფორმალური შეკრების ფარგლებში, სახელად მწერალთა არაფორმალური სიმპოზიუმი, ბუბონდენ მსგავს თემებზე მოწვეულ ინტელექტუალებთან ერთად. რასაკვირველია ამ ორ შეკრებას მოჰყვა იდეათა მრავლისმომტანი გაცვლა. საბოლოოდ გრასი იტყუებული გახდა უარი ეთქვა საკუთარ შემოთავაზებაზე, რომელიც ა.შ.შ.-სა და რუმინეთის მიერ დადებულმა ვეტომ დაბლოკა.

ამან, ყველა პროცესში ჩაბმულ ხელოვანსა და პოლიტიკოსს უჩვენა, რომ იდეათა გაცვლა ერთი საქმეა, ხოლო პრაქტიკული და ნოვატორული შემოთავაზებების დანერგვა კი მეორე. მიუხედავად ასეთი გამოცდილებისა, ხელოვანებს არ შეუწყვეტიათ სწრაფვა თავიანთი მიზნებისაკენ. მათ უბრალოდ ამ პროცესიდან პოლიტიკოსები გამოთიშეს.

ასე ჩაეყარა საფუძველი მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ხელოვანებს, ინტელექტუალებსა და კულტურის დაწესებულებებს, პოლიტიკური კლასის თანხმობის გარეშეც კი, შეუძლიათ მრავალი რამის გაკეთება სამოქალაქო საზოგადოების გაძლიერებისათვის.

ერთ-ერთი პირველი მცდელობა, ამ მოსაზრების განმტკიცებისა, იყო 1987 წელს ამსტერდამში გამართული ევროპულ ხელოვანთა ფორუმი: „ამსტერდამი, როგორც ევროპის კულტურული ცენტრი, მომავალ იდეათა ხორცშესხმისათვის“ ფარგლებში.

გიუნტერ გრასმა მიიღო მიწვევა მთელი ევროპიდან მოწვეულ ხელოვანებთან და ინტელექტუალებთან ერთად, რათა კიდევ ერთხელ, განეხილათ მისი ბუდაპეშტის შეთავაზება, ოღონდ ამჯერად პოლიტიკოსების გარეშე. ეს მოვლენა, შეიძლება ჩაითვალოს, როგორც უმნიშვნელოვანესი პლატფორმა მსოფლიოსათვის კულტურული სამყაროს ხმის მისაწვდენად. ამ პლატფორმას დაერქვა „გულივერი“. იგი წარმოადგენდა პირველ მცდელობას ჩამოყალიბებულიყო ევროპული, არასამთავრობო, არაფორმალური და დამოუკიდებელი სამუშაო ჯგუფი, როგორც პლატფორმა, ინდივიდუალურ ევროპულ ხელოვანთა და ინტელექტუალთა შორის, ევროპული კულტურის სამომავლო საკითხებზე იდეათა გაცვლისათვის.

წლების განმავლობაში, „გულივერი“ უზარმაზარ კულტურულ ქსელში ინტეგრირებით ნელ-ნელა გადაიქცა საერთაშორისო თანამშრომლობის, გაცვლისა და მობილობის პროგრესულ საშუალებად. ეს ქსელი ერთმანეთს აკავშირებს არამარტო „გულივერის“ წევრებს, არამედ აკავშირებს მათ ამსტერდამთან, როგორც „ფულიქს მერიტის ფონდის“ მუდმივი საქმიანობის ადგილთან (1988 წლიდან).

ამ არასამთავრობო ორგანიზაციამ გაუსწრო „გულიერს“, რომელიც ნელა შეერწყა ისეთი მამულები ფონდს, რომელსაც დასაწყისში ვერავინ ვერ წარმოიდგენდა: ნამდვილ ევროპულ სამოქალაქო საზოგადოებას.

უახლესი მცდელობა ჰელსინკის იდეების დანერგვისა არის სამოქალაქო ინიციატივა სახელად „ევროპის სულისათვის“, რომელმაც 2004 წელს დაიწყო მოღვაწეობა. ამჯერად ინიციატივა პოლიტიკოსისაგან, გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ყოფილი პრეზიდენტის რიჰარდ ფონ ვაიცზეკერისგან, წამოვიდა.

„ევროპის სულისათვის“ ინიციატორების განსაზღვრებით: ევროპული პროცესი, იგივე კულტურული პროცესია. მოქალაქეობის ცნება უნდა იყოს წამყვანი. იმ მწარე რეალობიდან გამომდინარე, რომ ევროკავშირი ვერ გახდა წარმატებული გაერთიანების პროცესში მოქალაქეობისა და კულტურის, როგორც ძირითადი ელემენტის პოპულარიზაციით, ისინი იღვივან (ჰელსინკის დასკვნითი აქტის სულისკვეთებით) დააკავშირონ აღმავალი კულტურული მიმდინარეობები პოლიტიკური ტაქტიკის განმსაზღვრელ დაღმავალ პროცესებთან.

„ფელიქს მერიტის ფონდის“ მხარდაჭერითა და მისი სახალხო ქსელის დახმარებით, „ევროპის სულისათვის“ ინიციატივას საშუალება მიეცა ხმა მიეწვდინა ევროპელთა ახალგაზრდა თაობებისათვის.

მხოლოდ რამდენიმე წელიწადში, ინტელექტუალები, კულტურის მუშაკები, მეცნიერები, ხელოვანები, მოსწავლეები და სტუდენტები, ისევე, როგორც ადგილობრივი და საერთაშორისო პოლიტიკოსები გაერთიანდნენ ბერლინის პროცესში, იმისათვის რომ სტიმული მისცენ მომავალ ახალგაზრდა ევროპელებს თავიანთ ხელში აიღონ ჩვენი მომავლის სადავეები. ამავე დროს ისინი პროპაგანდას უწევენ იდეას, რომლის თანახმად, სამოქალაქო საზოგადოებამ უნდა ჩამოაყალიბოს და შეეგვლება მოახდინოს პოლიტიკური სტრატეგიის შემუშავებაზე, იმისათვის რომ ევროპა წვევრ სახელმწიფოთა კავშირიდან გარდაიქმნას წვევრ სახელმწიფოთა და მოქალაქეთა კავშირად. ევროპის მოქალაქეთა, კულტურულ ორგანიზაციათა და ხელოვანთა საკუთრებაში გადაცემა კვლავ უნდა იქცეს წამყვან პრიორიტეტად.

ამსტერდამი, 2008 წლის დეკემბერი.

თარგმანი: თამარ ლოლუა

ხელოვნებისა და სოციალურ

მეცნიერებათა ფაკულტეტის

სამეცნიერო კონფერენციის

მასალები

18 - 19 ივნისი 2008 წელი

საორგანიზაციო ჯგუფი:

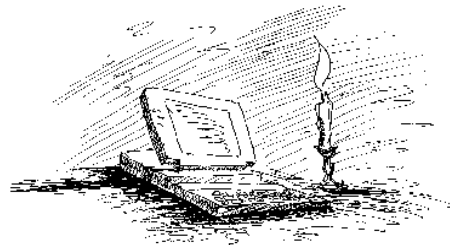
სრული პროფესორები - ლევან ხეთაგური, ვასილ კიკნაძე, ნატო გენგიური.

ასოცირებული პროფესორები - ლამარა ღონლაძე, გიორგი ჩართოლანი, ნინო მხეიძე, რუსუდან მირცხულავა

ღამის, სიზმრისა და კომიკურის საკითხისათვის შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარში“

შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარში“, პიესაში, რომელიც ანტიკური და შუა საუკუნეების მითოლოგიისა და ლიტერატურის თემათა და მოტივთა უცნაურ სინთეზს გვთავაზობს, მთვარისა და ღამის თემატიკასა და სიმბოლიკას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. ორიგინალში პიესას „შუა ზაფხულის სიზმარი ჰქვია“. ნაწარმოების სათაური მის ძირითად ტექსტთან მიმართებაში ერთგვარი გზამკვლევისა და გასაღების მნიშვნელობას იძენს. ერთი შეხედვით, სათაური მოქმედების დროზე მიგვანიშნებს. შუა ზაფხული ზოდიაქალური წრის კირჩხიბის მონაკვეთს შეესაბამება. კირჩხიბის ზოდიაქოს მმართველი პლანეტა მთვარეა. ითვლება, რომ შექსპირს ოცდაოთხი ივნისის ღამე ჰქონდა მხედველობაში, რომელიც მრავალ ქვეყანაში სასწაულთა ღამედ ითვლება და ივანეს ღამედ იწოდება. თუმცა, ნაწარმოების ტექსტის თანახმად, თეზესისა და იპოლიტას საქორწილო დღესასწაული მაისის დასაწყისში, კერძოდ, პირველ მაისს ეწყობა. პირველი მაისის დღესასწაული დღის ზეიმი იყო და, შესაბამისად, დღისით იმართებოდა. რატომ დასჭირდა დრამატურგს მოქმედების ორმაგი დროის შემოტანა? რა არის ეს – შეცდომა თუ უზუსტობა? თუმცა, ვფიქრობ, შექსპირმა ეს განზრახ გააკეთა და ამით დროის ცნების ორგვარი გაგება შემოგვთავაზა.

პაულ ტილიხი ერთმანეთს დროის ორ ცნებას უპირისპირებს, ქრონოსსა და ქაიროსს. ქრონოსი ისტორიული, ლინეარული დროა, მოვლენათა თანმიმდევრობის ადგილი. შეიძლება ითქვას, რომ ქრონოსი ნეიტრალური, თავისთავადი, დისტანციური დროა. სხვაგვარია ქაიროსი, საზრისიანი, მნიშვნელობის მატარებელი დრო, ხდომილებათა მომენტი, რომელიც თავის თავში ვითარების განმსაზღვრელ, მის მარეგულირებელ ძალას შეიცავს. სწორედ ასეთი დრო უდგებათ მოქმედების გმირებს, დრო, რომელიც კალენდარულ დროზე ღმინირებს და მას დამატებით საზრისს ანიჭებს. ეს მაგიური დროა, სასწაულთა ღამე. მისი დადგომა სამყაროს ძალთა ფარულ კანონზომიერებას ექვემდებარება. სწორედ ამიტომ სჭირდება შექსპირს მოქმედებასთან მთვარის სიმბოლიკის დაკავშირება, სახეცვალებადი პლანეტისა, რომლის ფაზები დროის



მსვლელობას განსაკუთრებული საზრისით დატვირთულ მნიშვნელობას ანიჭებს და რომელსაც ადამიანთა მითოლოგიურ ცნობიერებაში მრავალნაირი მნიშვნელობა და რწმენა-წარმოდგენა უკავშირდება. მთვარეს ისეთი ცნებები შეესაბამება, როგორებიცაა ქალი, წყალი, ნაყოფიერება, სიკვდილი, ღამე, არაცნობიერი ფსიქიკა და ა. შ. ამავე დროს, ის ციკლური პროცესების, განახლებისა და მარადიული დაბრუნების სიმბოლოა. მთვარე, თავისი შუქით არ ანათებს, ის მზის ნათელს ირეკლავს. ეგვიპტელმა ქურუმებმა მნათობი რწმენის სიმბოლოდ აირჩიეს, რომელიც მზის ნათელის მსგავსად, გამოცხადებულ ჭეშმარიტებებს ირეკლავს. როგორც მსოფლიო ზღვა, მთვარე მზის გამანაყოფიერებელ პრინციპებსაც შეიცავს, რომლებსაც ეთერში განფენს. მზესა და მთვარეს შორის არსებული კავშირი პიესაში უმნიშვნელოვანეს როლს თამაშობს და დამატებით, მათ შორის ეროტიკულ საზრისებს იძენს. მოქმედების ორმაგი დროც 1 მაისის დღის დღესასწაულისა და ივანეს ღამის ზემის ალოგიკური შეერთებით ამ კავშირის გამოხატულებად შეიძლება მივიჩნიოთ. არსებობს მოსაზრება, რომ პიესა რომელიც დიდგვაროვანი წყვილის ქორწინებას მიეძღვნა. ზოგიერთი მკვლევარის მოსაზრებით ეს ადამიანები პოეტთა მფარველი ქალი ლუცია ჰარინგტონი და ედუარდ რასელი, ბედფორდის მესამე გრაფი უნდა ყოფილიყვნენ, სხვათა შეხედულებით კი მიზეზი უილიამ სტენლის, გრაფ დერბის ქორწინება იყო.

თავად პიესის ჩარჩო-სიუჟეტი თეზევსისა და იპოლიტას საქორწილო სამზადისაა. პატრიარქატის ფორმირებამ მრავალ ქვეყანაში მზისა და მთვარის ღუაღური წყვილში მამაკაცური და ქალური ფუნქციები განსაზღვრა. მზე მამაკაცურ საწყისსა და რეფლექსიას დაუკავშირა, მთვარე – წარმოსახვას. მთვარის სიმბოლიკაში მისი ამბივალენტურობის, ცვალებადობის, მზესთან უკუპროპორციული კავშირის იდეა მისი შესატყვისი რიცხვით - 2 გამოისახება, რაც მის განუსაზღვრელობასა და ცვალებად ბუნებას აღნიშნავს. პიესის მოქმედებაში ქრონოლოგიურ და მითოლოგიურ დროებს შორის არსებული განსხვავება, მაისიდან ივლისის ღამეში განხორციელებული ნახტომი, პიესის დასაწყისშივე თეზევსის მოლოდინით არის განპირობებული. თეზევსი ძველი მთვარის მილევისა და ახალი მთვარის დადგომის მოლოდინშია, რადგან ახალ მთვარეზე იპოლიტასთან იქორწინებს. სწორედ ქორწინება, როგორც მისტიკური კავშირის რიტუალი, მზისა და მთვარის შეუღლების მომენტი ხდება ის ძალა, რომელსაც კალენდარული დროიდან თვისობრივი ხდომილების დროში გადავყვართ. დრო მოვლენის თარიღიდან მისი შინაგანი მნიშვნელობის

ნიშნულად გარდაიქმნება. ქორწინება ერთგვარი ზავია, კავშირი, რომელიც ორ ოპოზიციურ მნათობს შორის იდება.

თეზევსის ტექსტიდან შევიტყობთ, რომ იპოლიტა მან ბრძოლითა და მუქარით დაიმორჩილა, ახლა კი სურს, რომ ყოფილი მტრობა მზიარული ქორწილით დაასრულოს. უკვე პიესის დასაწყისშივე გვაქვს მტრობა-სიყვარულის ურთიერთმონაცვლეობის თემა, რომელიც მოგვიანებით ელენესა და დემეტრიუსის წყვილსა და შეყვარებულთა ღამის თავგადასავლების პერიოდებში იჩენს თავს. ურთიერთობების თვისობრივი ცვლილება, ნახტომი, სიკვდილის თემის სიყვარულისა და განახლების მოტივით შეცვლა კვლავაც მთვარის გამაერთიანებელი სიმბოლიკის შუქშია გახვეული. მთვარე პიესაში 28-ჯერ არის ნახსენები და გმირთა ყველა ჯგუფს თუ პიესის ყველა მოვლენას სხვადასხვაგვარად უკავშირდება. როგორც დანაწევრებული და ორაზროვანი ყოფიერების პარადოქსული მთლიანობის სიმბოლო, მზის ნათებით მანათობელი პლანეტა, დღისა და ღამის გამაერთიანებელი მოგზაური, ის მოვლენათა შემკვეთი ფაქტორის როლს თამაშობს. მთვარის, როგორც მომაკვდავი და მკვდრეთით აღმდგომი პლანეტის თემა დიონისე-ოსირისის დრამატულ თავგადასავალსაც გვახსენებს. ოსირისი ეგვიპტურ მითოლოგიაში მთვარის ასტროლოგიის სიმბოლოურ განსახიერებად გვევლინებოდა, მისი სხეული ტიფონმა 14 ნაწილად დაანაწევრა, რაც მილევადი და მზარდი მთვარის 14 სახლს შეესაბამება. მთვარის ამბივალენტური ბუნება, მისი დაბადების, სიკვდილისა და შემდგომი შობის ფაზები ტრაგედია-კომედიის ამბივალენტური წყვილის სიღრმისეულ ერთიანობასაც განასახიერებს.

თეზევსის მიერ პიესის დასაწყისში მითითებული მთვარის მდგომარეობა ღამის მნათობის მიერ რამდენიმე, კერძოდ მთვარის სამი ფაზის გავლას შეესაბამება. მილევადი მთვარე შავი მთვარის ფაზაში უნდა გადავიდეს და შემდეგ ხელახლა დაიბადოს. ეს მონაკვეთი მთვარის ციკლში ყველაზე დრამატულია და მთვარის გარდაცვალებას, სულთა სამყაროში გადასვლასა და ხელახლა დაბადებას შეესატყვისება. ქორწილიც სწორედ ახალმთვარეობას არის დანიშნული, რომელსაც ძველთაგანვე მიუსადაგებდნენ ხოლმე სხვადასხვა ტიპის საკულტო რიტუალებს და ქმედებებს. ახალმთვარეობას მრავალ მაგიურ ძალას მიაწერდნენ, მათ შორის მაკურნებელ ძალასაც. უძველესი დროიდან მთვარის ფაზები ცხოვრების დინების წარმმართველ ფენომენად მიიჩნეოდა. ძველი მთვარე ბერძნულ მითოლოგიაში ჰეკატას კულტს უკავშირდებოდა. ზოგი ვერსიის თანახმად, ძველ სამყაროში ჰეკატა სამმაგ ღვთაებად ითვლებოდა, რომელიც ქვესენელში მეფობდა როგორც ჰეკატა, ღელამიწაზე როგორც არტემიდა, ხოლო ზეცაში, როგორც მთვარე.

ამდენად, როდესაც თეზვესი ძველ მთვარეზე საუბრობს, მას ქვესკნელის მთვარე - ჰეკატა ყავს მხედველობაში, ფერმკრთალი სტუმარი, ჯადოქრობის, მისტიციზმის, სიკვდილის განსახიერება. იპოლიტა ვერცხლის მშვილდით მორკალულ მთვარეს ახსენებს, რომელმაც მათი ქორწილის დამე უნდა გაანათოს. ახალი მთვარის ვერცხლის მშვილდი ამორძალი იპოლიტას სიმბოლოდაც შეიძლება განვიხილოთ, ახალი მთვარე ბერძნულ-რომაულ მითოლოგიაში ნადირობის ქალწული ქალღმერთის არტემიდა-დიანას შეესაბამება. ქრისტიანულ მისტიკაში მარიამი ახალი მთვარით ლამის სიბნელეში ნათლის შემტან ქალურ პრინციპს განასახიერებს. ბერძნებთან მთვარე, არტემიდესთან ერთად ქორწინებისა და ოჯახის მფარველი ქალღმერთის, ჰერას სიმბოლოც იყო. იპოლიტას ტექსტი მთვარის ამ ორი ჰიპოსტაზის მიმართ აპელირებს. დიანას ცივი მთვარე შესაძლოა, მამის ნების წინააღმდეგ ამბოხებული ელენას ცხოვრების თანამგზავრიც გახდეს, რომელსაც დაუმორჩილებლობის შემთხვევაში სიკვდილი ან მონაზვნის უნაყოფო და სევდიანი ხვედრი ებუქრება. მთვარის რომელიმე ფაზაში სამუდამოდ დარჩენა სიცოცხლის კანონის შეჩერებისა და სიკვდილის ტოლფასად განიხილება.

თეზვესისა და იპოლიტას მთვარეების გამოჩინებას შორის არსებულ ხანმოკლე დროში სამყაროს უდიდესი სასწაულია მოქცეული. სწორედ მთვარის გარდასახვის მომენტს შეესაბამება შეყვარებულების ლამის ტყეში, სულთა საუფლოში სახიფათო მოგზაურობის პერიოდი, საიდანაც ისინი განახლებულნი და განკურნებულნი უნდა დაბრუნდნენ. ღამეულმა მოგზაურობამ ჰარმონია და დაკარგული წონასწორობის პრინციპი უნდა აღადგინოს.

ტყის სიმბოლიკა შექსპირის პიესებში ხშირად გვხვდება, კომედიაში „როგორც მოგეწონებათ“ მოქმედების ტყეში გადატანა დრამატურგისათვის ფილოსოფიური მსოფლგანცდის გადმოცემის საშუალება ხდება. „ზაფხულის ლამის სიზმარში“ ტყე ერთ-ერთი ცენტრალური მხატვრული სახეა, სიმბოლო, რომელიც შექსპირმა ფანტასტიკური მითოლოგიური და ფოლკლორული პერსონაჟებით დაასახლა და არაცნობიერი ფსიქიკის ნუმეროზურობა მიანიჭა. შექსპირის პიესათა შორის „ზაფხულის ლამის სიზმარი“ იმითაც გამოირჩევა, რომ მისი სიუჟეტის უშუალო წყარო აღმოჩენილი არ არის. სიუჟეტის ჩანაფიქრი და მოქმედების კომპოზიცია თავად შექსპირს ეკუთვნის. დრამატურგის ფანტაზია მოქმედების სამგვარ ესთეტიკას და ოთხმავ სიუჟეტს – თეზვესისა და იპოლიტას ქორწილს, ათენელი შეყვარებულების ამბავს, ობერონისა და ტიტანიას კონფლიქტსა და

შერიგებას, ქალაქელი ხელოსნების მიერ პირამოსისა და თისბეს დადგმის ისტორიას – ერთიანი ფერიული კომპოზიციის ასაგებად იყენებს. თეზვესისა და იპოლიტას და ობერონსა და ტიტანიას შორის პიესაში გასნაკურებული კავშირია, ეს წყვილები ქალაქისა და ტყის სამყაროებში თითქოს ერთმანეთს შეესაბამებიან, მათ უმაღლესი ძალაუფლება და სიყვარული აერთიანებთ. თეზვესი და იპოლიტა ღღის სამყაროში მეფობენ, ობერონი და ტიტანია – ლამის. შეიძლება ითქვას, რომ ფერიების დედოფალისა და ობერონის ფიგურები ღღის მბრძანებელთა ღამეულ მანიფესტაციასაც წარმოადგენენ.

არსებობს ანალოგია ტყეს, როგორც სწავლის სიმბოლოურ ადვილსა და ვნებათა და ინსტინქტთა ლაბირინთს შორის, სადაც ადამიანი თავის თავს კარგავს და გამოსასვლელის ნახვასთან ერთად კვლავაც პულობს. ასე კარგავენ და პოულობენ თავის იდენტობას ტყეში შეყვარებულები, რომლებსაც ტყის სულები თავგზას უბნევენ და ეხმარებიან. ტყე, როგორც თავშესაფარი და დამცველი, დედობრივ არქეტიპსაც უკავშირდება. სიზმრისა და ძილის თემა კიდევ უფრო აახლოვებს ტყის სიმბოლიკას არაცნობიერი ფსიქიკის ფენომენტთან, სადაც ადამიანის გზისმკვლელები არაცნობიერის არქეტიპები ხდებიან, რომლებიც ხშირად ზღაპრისა და მითოლოგიის პერსონაჟებში სახიერდებიან. სწორედ ასეთები არიან ამ კოლექტიურ სიზმარში ობერონი და ტიტანია, ანიმასა და ანიმუსის მსგავსი ფიგურები, სიზმარეული ტყის მბრძანებელნი. ჩინური ტრადიციის თანახმად, ტყე ხუთი ელემენტიდან ერთ-ერთი, აღმოსავლეთს, სიყვარულსა და მამაკაცური ენერჯის იანის გამოღვიძებასა და აღმავლას შეესაბამება. პიესის ტექსტიდან შევიტყობთ, რომ ობერონი შორეული ინდოეთიდან ჩამოვიდა, მისი სამეფო აღმოსავლეთშია. ტრადიციისამებრ, ევროპა აღმოსავლეთში განუსაზღვრელობის, ირაციონალურობის, მისტიციზმის მხარეა. ჯერ კიდევ ბერძნებთან, აღმოსავლელი მედეა ჰეკატას ქურუმი და ჯადოქარია. ხოლო იასონის მშობლიურ საბერძნეთში გონება და სამართალი ბატონობს. ათენისა და ტყის, კულტურისა და ბუნების, ღღისა და ლამის, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის, მზისა და მთვარის, მამაკაცური და ქალური საწყისის, ანტიკური მითოლოგიისა და შუა საუკუნეების ფოლკლორული სამყაროს სახეების ურთიერთკავშირი და „მისტიკური ქორწინება“ შექსპირის პიესაში სამყაროს დინამიკური ჰარმონიის ფანტასტიკურ პანორამას ქმნის. მხოლოდ ამ სინთეზს აქვს მაკურნებელი ძალა, სიზმარისა და ცხადის, ცნობიერისა და არაცნობიერის თანამშრომლობით მიიღწევა წონასწორობა. სწორედ ამით აიხსნება იმ ტოტალური სიყვარულისა და ეროტიზმის

ატმოსფერო, რომელშიც ჩაძირულა ცვალებადი მთავრის შუქით განათებული პიესის მოქმედება. ეს პიესა წინააღმდეგობათა შეხვედრისა და დაზავების ადგილია, თვით ტყის სულები თავისი ორმაგი ბუნებით, რომელიც მათ სიტყვებსა და მოქმედებებში გამოსჭვივის, აქ კომედიის საერთო განწყობისთვის შესაფერისი შერბილებული მხარით წარმოგვიდგებიან. „უნდა ვიჩქაროთ, მბრძანებელო, თორემ ხომ ხელავ... გამობრწინდა აღმოსავლეთით ავრორას მაცნე“, – აფრთხილებს პაკი ობერონს. რახელაც ეს უკანასკნელი მიუგებს – „ჩვენ სულ სხვაგვარი სულები ვართ. მე, ჩემდა თავად, რამდენჯერ ცისკრის მეგობართან მითამაშვინა...“ ტყის სულების შუალედური მდგომარეობა და ცისკართან მითამაშე ობერონი სწორედ შექსპირის საერთო გადაწყვეტილების ფარგლებში ვხვდებით, რომ სიზმრისა და ცხადის სამყაროთა თანამშრომლობის გზით ადამიანის ბუნებაში ჰარმონიისა და წონასწორობის აღდგენის სურათი შემოგვთავაზოს.

შესაბამისად, თავად ქორწილისათვის სამზადისის იდეა, როგორც ნაწარმოების მოქმედების საერთო ქარგა, მისი ფარული საზრისიც ხდება და ზედაპირული სიუჟეტური წყობიდან შიდა სტრუქტურაში გადაინაცვლებს და სტიქიათა და წინააღმდეგობათა შეხვედრა-დაზავების სიზმრად იქცევა. სიზმრის თემით შექსპირი თავის რომანტიკულ ხილვას, ისევე, როგორც დანაწევრებულ, წინაარმდეგობებით აღსავსე სამყაროში განხორციელებული სიყვარულის არსებობის შესაძლებლობას კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს, მხოლოდ ივანეს ღამეს დასიზმრებულ სიზმარში თუ მიიღწევა საყოველთაო სიყვარულის მდგომარეობა. ვირისთავა კოჭას სახეში იგი თავისივე იდეის პაროდიას გვთავაზობს და რომანტიკულ ზღაპარში კომიკური და ვნებიანი მონსტრის გროტესკული ხატება შემოაქვს. დრამატურგი ამით არ კმაყოფილდება და ფინალში ქალაქის ხელოსნების მიერ „პირამოსისა და თისბეს“ კომიკურად გათამაშებულ ტრაგედიას გვთავაზობს. იმისათვის, რომ ქალების მგრძნობიარე ნერვები დაინდონ, ხელოსნები დადგმას გულუბრყვილო და უტრირებულად პირობით ფარსად აქცევენ, რომელშიც ლომი ნაზად ღრიალებს, პროლოგი მსმენლს წინდაწინ ამშვიდებს, რათა გმირთა ტრაგიკული სიკვდილი გულთან ახლოს არ მიიტანონ, ხოლო მთავარიანი ღამის განსახიერებისათვის მთვარეს სპექტაკლის პერსონაჟად აქცევენ. ბოლოს სცენაზე მხოლოდ ლომი და მთვარე რჩებიან. – ალბათ იმიტომ, – შენიშნავს გამხიარულებული თეზესი, – რომ დანარჩენები დამარხონო. სწორედ ასე ფარსულად მთავრდება „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ გათამაშებული მთვარის

მისტერია. თეზესის ხუმრობაში გაცილებით მეტი შინაარსი დევს, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით მოჩანს. რომანტიკული მთვარით დაწყებული მისტერია ფარსული მთვარის გამოჩენით სრულდება, ხოლო ლომი – მზის სიმბოლო, მთვარესთან ერთად შეყვარებულთა მესაფლავედ გვევლინება.

ქორწილის და განახლებული მთვარის თემა მასთან დაკავშირებული მეტამორფოზებით, მდიდარი ეროტიკული სიმბოლიკით, რომელიც პიესის ტექსტში, განსაკუთრებით კი მის სიზმარულ და ფარსულ ნაწილში პირდაპირი თუ მეტაფორული გზით შემოდის, „ზაფხულის ღამის სიზმარს“ ფორმალურად კომედიის ფალიკურ საკულტო და ხალხურ საწყისებთან ანათესავებს. დიონისეს კულტს აქ სინთეტური ღვთაების – მთვარის „კულტი“ ენაცვლება, რომელიც, ზრდისა და სწრაფი სახეცვალების წყალობით, ზოგიერთ კულტურაში ნაყოფიერების სიმბოლოდ იქცა. მაგალითად, მესოპოტამიური სინი, მზის ღმერთ შამაშის მამა, მცენარეული სამყაროს ღმერთი იყო. თუმცა, რა თქმა უნდა, შექსპირთან მთვარე რთული კულტურულ-ფილოსოფიური სიმბოლოა, რომელიც დრამატურგს პიესის მუსიკალურ ნაწარმოებთან მიახლოებული კომპოზიციის გამთლიანებისა და ურთულესი ესთეტიკური თუ კონცეპტუალური სინთეზის განხორციელების საშუალებას აძლევს.

- Надя Жюльен, “Словарь Символов”, “Урал ЛТД”, 1999;
- Карл Густав Юнг, “Архетип и Символ”, Москва, “Ренессанс”, 1991;
- У. Шекспир, “Сон в летнюю ночь”;
- В. Гете, “Фауст”;
- А. Аникст, Шекспир, Ремесло Драматурга, Москва, 1974;
- G.S.Kirk, “Myth. Its meaning and functions in ancient and other cultures”, Cambridge, At The University Press;
- А. Аникст, “Творчество Шекспира”, Москва, 1965;
- Пинский Л.Е., Шекспир, Основные начала драматургии, Москва, 1975.
- გურამ ლებანიძე, „დასავლეთი“, „ენა და კულტურა“, 2000;
- Дидье Жюлиа, “Философский словарь”, Москва, “Международные отношения”, 2000;
- Э.Е. Платонова, “Культурология”, Москва, “Академический проект”, 2003;
- Ю.Борев, “Эстетика”.

რელიგია და თეატრი

თეატრისა და რელიგიის ურთიერთმიმართება უცილობლად საჭიროებს იმის განმარტებას, თუ რა იგულისხმება რელიგიის ცნებაში და რატომ მივიჩნევთ მას თეატრის ფუნდამენტად.

რელიგია არ არის სტატიკური ფენომენი. მას აქვს ჩასახვისა და განვითარების თავისი კანონზომიერებანი. რელიგიაში არავითარ შემთხვევაში არ იგულისხმება ესა თუ ის სარწმუნოება, რელიგიური დოგმატები ან შეხედულებები. მაგრამ ამასთანავე ნებისმიერ რელიგიას აქვს თავისი ზოგადი მახასიათებლები. იგი წარმოშობს ერთიანობის განცდას, აღულებს ადამიანებს, ერებს, რასებს. თვით ათეიზმის პირობებშიც კი იგი კაცობრიობას ევლინება ჰუმანიზმის სახით, ზოგადსაკაცობრიო იდეალების შენარჩუნებით, რაც იშვიათად სწორედ რელიგიის წიაღში. ამიტომ, რომ თეატრის უმთავრეს შინაარსს ქმნის რელიგიური მისწრაფებანი, რომელთა შორის გამორჩეულია გმირული თავგანწირვა, ადამიანური ღირსების გრძნობა, სიყვარული, სათნოება. აღსანიშნავია, რომ თეატრი, როგორც მსახიობისა და მაყურებლის ღია, უშუალო ურთიერთობის ასპარეზი, მუდმივად ინარჩუნებს მოძღვრისა და მრევლის ურთიერთმიმართების სტატუსს, რამეთუ მაყურებლის რეაქცია თავისთავად არის კომენტარი სცენაზე გათამაშებული მოვლენების მიმართ. არსად ისე არ აისახება და ფიქსირდება საზოგადოებრივი ცნობიერების გამოვლინებანი, როგორც თეატრში. მართლაც სცენა კი არა, მთლიანად თეატრია საზოგადოებრივი ცხოვრების სარკე.

მაგრამ ისიც უთუოდ გასათვალისწინებელია, რომ თეატრი არავითარ შემთხვევაში არ არის დიდაქტიკის, ქადაგებისა და ღია პროპაგანდის ტრიბუნა. იგი რელიგიურობასთან ერთად ეყრდნობა თამაშს, ამ ცნების პირდაპირი გაგებით. იგი ქმნის მხატვრულ რეალობას და ეს მაყურებელს კარგად აქვს შემეცნებული. უფრო მეტიც, საკმარისია, თეატრმა დათმოს სათამაშო ფუნქციები, იგი კარგავს ყოველგვარ მიმზიდველობას და მოსაწყენ სანახაობად გადაიქცევა.

როგორც ცნობილია, თეატრი წარმოიშვა ტოტემიზმის ხანაში სამონადირეო რიტუალიდან. ტოტემი იყო პირველი ღვთაება, რომელსაც ადამიანმა მიაწერა მაგიური თვისებები და თავის მფარველად აღიარა.

ეს იყო ზომორფიზმის ხანა, როცა ბუნების ყველა მოვლენა მიმსგავსებული იყო რომელიმე ცხოველის თვისებებთან. სამონადირეო რიტუალში უკვე მოცემული იყო თეატრის ძირითადი კომპონენტები: ფაბულა და პერსონაჟი, მოქმედებით თხრობა და გარდასახვის ელემენტები. ამავე პერიოდში იშვა ნილაბი, თეატრის უცვლელი ატრიბუტი. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ტოტემურ რიტუალში დაიხვეწა სიმღერა და ცეკვა, წარმოიშვა რიტმი, როგორც მოქმედების წარმმართველი ელემენტი.

ანიმიზმის ეპოქამ, ანუ, ყოველივე არსებულის გასულიერების ტენდენციამ წარმოშვა მაგიური რიტუალი. ამან კიდევ უფრო გააღრმავა მედიტაციური პროცესები და საფუძველი ჩაუყარა თეატრის ერთ-ერთ უმთავრეს მოვლენას – ექსტაზს. მაგიურ რიტუალშივე იშვა სიტყვა, მაგრამ არა როგორც მოქმედების საშუალება, არამედ როგორც შელოცვის „მექანიზმი“. ანიმიზმის ეპოქაშივე იშვა მითები, რაც მომავალში თეატრის ფორმირების აუცილებელი ნაწილი გახდება. ყველაზე სათაყვანო მითოსურ პერსონაჟად იქცა ნაყოფიერების ღვთაება. ამ ღვთაებისადმი მიძღვნილმა რიტუალებმა თეატრს შემატა ზეიმის ელემენტი, განავითარა პერსონაჟის ცნება, თეატრში შეიტანა ორგეისტული სულისკვეთება. ამავე პერიოდში ადამიანის ცნობიერება ხდება ანტროპომორფისტული, ანუ, ბუნების მოვლენებს და მითოსურ პერსონაჟებს ენიჭებათ ადამიანური თვისებები. აქედან უკვე ერთი ნაბიჯიღა რჩებოდა დრამატული სიტუაციის წარმოქმნამდე და ეს ნაბიჯი განხორციელდა ჯერ მითოსში და შემდგომ უკვე თეატრშიც. ასე წარმოიშვა ჯერ ძველევროპული, შემდგომ კი ძველბერძნული თეატრი. მაგრამ თვით გაღმერთებულ ბუნების ძალებში ადამიანმა აღმოაჩინა ღია და ფარული დაპირისპირებანი. დღეს ღამე ცვლის, ზამთარს – ზაფხული, მზეს – მთვარე, გვალვას – კოკისპირული წვიმები, სიცოცხლეს – სიკვდილი, სიკვდილს – ახალი სიცოცხლის წარმოშობა და ეს დაპირისპირება მან რიტუალში შეიტანა, რითაც თეატრალური ხელოვნების უმთავრესი საყრდენის, კონფლიქტის ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი.

ადამიანმა ნაყოფიერების ღვთაებას მიანიჭა უპირატესობა და ეს სავსებით ლოგიკური და გასაგები მოვლენაა. მაგრამ ამ ძირითადი რიტუალის გვერდით იშვა მაგიური რიტუალებიც, რომლებიც შერისხვას ან შელოცვას ემსახურებოდა. სწორედ ამ მაგიურ რიტუალებში იშვა ტრანსმედიატაცია და ექსტაზი, სწორედ აქ ჩაეყარა საფუძველი ტრაგედიულ ინტონაციასაც. საგულისხმოა, რომ ამ საკრალურ

რიტუალებში სიტყვა გამოყენებული იყო როგორც ზებუნებრივ ძალებზე ზემოქმედების იარაღი.

ტოტემიზმში მიბაძვის გზით წარმოიშვა გარდასახვის ელემენტები. მაგიურმა რიტუალმა იმიტაცია აქცია აბსტრაქტულ გარდასახვად. ფართოდ იქნა გამოყენებული მედიტაციის და ტრანსმედიტაციის აღმძვრელი საშუალებები, მათ შორის – ცეცხლი, მსხვერპლშეწირვა, ბანგი, თრობა.

ანიმისტურმა პანთეიზმმა, თავისი პერსონიფიცირებული მრავალღმერთიანობით, სიმბოლურ-მეტაფორული ხედვით, ღვთაებათა შორის ადამიანური ურთიერთობების დაშვებით, ნიადაგი შეუმზადა მითებს და შესაბამისად, – ეპოსსა და დრამატურგიას. აქედან ერთი ნაბიჯილა რჩებოდა ეგვიპტური და ბერძნული მითოლოგიის ჩამოყალიბებამდე, რომლებმაც დაავიროვეს წინამორბედი პროცესები და მითოლოგია იდეოლოგიურ სისტემად აქციეს. ამ სისტემაში ადგილი დაეძინა ყველა ღიღ თუ პატარა მოვლენას მზისქვეშეთში და მის ფარგლებს გარეთაც.

მითოლოგიური სიუჟეტები თითქოს თავისით ილტვოდნენ გათამაშებისაკენ. ბევრ მათგანში ტრაგედიის ან კომედიის გასაშლელად უკვე მოცემული იყო დრამატული მუხტი, ზოგჯერ, – ნაღმიც კი. აგერ, ადრასტი, არგოსის მეფე, ამფიარაეს მიერ გაძევებული, ბრუნდება თავის სამეფოში და ამფიარაეზე შურს იმით იძიებს, რომ სწორედ მას მითხოვებს თავის ილუმალად მშვენიერ, მაგრამ ვერაგ და ხარბ ქალიშვილს. ამფიარაე ვერ უმკლავდება მეუღლის ინტრიგებს, ვერ უძღებს შინაგან გაორებას და იღუპება. ამ ფაბულაზე შესაძლებელია აიგოს ტრაგედია, კომედია და ტრაგიკომედია.

აგერ, გასათამაშებლად გამზადებული ოიდიპოსის, ანტიგონეს, ელექტრას და მედეას ტრაგიკული კოლიზიები. მედეა პირველი ადამიანი-ანტიგონია დრამატურგიის ისტორიაში. შემთხვევითი როდია, რომ ინტერესი მის მიმართ ეპოქიდან ეპოქას გადაეცემა და ყველა დროში ცდილობენ გაშიფრონ ეს უაღრესად საორჭოფო, ქიშკრასავით ილუმალი არსება.

მაგრამ საგულისხმო მანც ის არის, რომ სათეატრო ფაბულა, ძირითადად, იბადება საოჯახო ურთიერთობების წიაღში. აღსანიშნავია ისიც, რომ ბერძნებმა ჯერ მითები გააადამიანეს, მერე კი ადამიანური ურთიერთობები აქციეს მითოლოგიებად, რითაც კიდევ ერთი ნაბიჯით წაწიეს წინ თეატრალური აზროვნება.

ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია ის ვარაუდი, რომ სინკრეტული თეატრიდან ვერბალურ, სამაყურებლო თეატრზე გადასვლა

მოხდა ნახტომისებურად. ბერძნული მითების ანალიზი ცხადყოფს, რომ მათში მოცემული ანტროპოცენტრისტული ტენდენციები, უთუოდ გამოიწვევდა მიზიდულობას მათი პროფესიული შესრულებისაკენ. რა თქმა უნდა, ღმერთების შესახებ სჯობს წავიკითხოთ, მაგრამ ადამიანები სჯობს განვასახიეროთ. ადამიანის განსახიერება კი, ნიჭთან ერთად, საჭიროებს შესაბამის ოსტატობას, ოსტატობის მისაღწევად კი აუცილებელია სცენური ჩვევების გამოძევა.

აღსანიშნავია, რომ ინტრიგის მუხტი თითქმის ყველა ხალხების მითოლოგიაშია მოცემული. ასე მაგალითად, ველურ და ინდუსტურ მითებში ფიგურირებენ დაბალ საფეხურზე მდგომი ქალ-ღვთაებანი – აფსარები, ულამაზესი ნორჩი ქალწულები, ცეკვის დიდოსტატები, რომლებიც სახლობენ ცაში, მდინარეებში, მთებზე. ღმერთების დავალებით ისინი ხიბლავენ და აცდუნებენ როგორც ასურებს (დაბალ საფეხურზე მდგომ ღვთაება-მამაკაცებს), ისე იმ ადამიანებს, რომლებმაც თავისი ასკეტური ამაღლებით, შესაძლოა მოიპოვეს ღმერთებზე უფრო მეტი ძლევამოსილება. ვერც ერთი ასკეტი ვერ უძღებს აფსარების ხიბლს და ეფლობა მიწიერ ცოდვილობაში.

თეატრს სულ სხვა პირობები შეექმნა მონოთეისტური რელიგიის წიაღში. იმის გამო, რომ მონოთეიზმი ქადაგებდა ასკეტიზმსა და თავდაჭერილობას, თეატრი თავისი თამაშითა და ორგანისტული სულისკვეთებით, შეუფერებელი აღმოჩნდა მონოთეიზმისათვის. მიუხედავად ამისა, შუასაუკუნეებში იყო მცდელობა, რომ თეატრისთვის დაებრუნებიათ რელიგიური ფუნქციები. ასე წარმოიშვა ლიტურგიკული დრამა, მისტერია, მირაკლი, მორალიტე. რელიგიის ცნება პირველყოფილსა გულისხმობს დემიურგის, ანუ ყოვლისშემძლე, კრეატული გარეშე ძალის არსებობას, ადამიანის სულის უკვდავების რწმენას და სიკეთის, სათნოების განსაკუთრებულ უნარს, წინააღმდეგობის გარეშე სძლიოს ბოროტებას. ეკლესიის მამები სულ მალე დარწმუნდნენ, რომ თეატრი და თამაში განუყრელი ცნებებია და საეკლესიო დრამა განდევნილ იქნა ქრისტიანული ტაძრებიდან. მაგრამ „ჯინი“ უკვე გამოშვებული იყო და მისი უკან ჩაბრუნება შეუძლებელი აღმოჩნდა. თეატრმა ჯერ ქალაქის მოედნებზე გადაინაცვლა, შემდგომ კი მისთვის განკუთვნილ სპეციალურ ნაგებობებში, სადაც იგი იმყოფება დღემდე.

ფილოსოფიური აზრის განვითარებამ წარმოშვა დეიზმად (ლათ. deus – ღმერთი) წოდებული სრულიად ახალი შეხედულება სამყაროსა და ღმერთის შესახებ. ფორმალურ ლოგიკაში ანტინომიური (ბერძნ. antinomia – კანონის წინააღმდეგობრივობა საკუთარ თავთან)

დებულებების შემოჭრამ (ფილოსოფიური ცნება, რომელიც გულისხმობს ურთერთსაწინააღმდეგო, ურთიერთგამომრიცხავი დებულების შეხამებას ან ერთიანობას) წარმოშვა ახალი მიმართება რელიგიასა და თეატრს შორის. რელიგიის საკითხებმა შეიძინა დისკურსის იერი, რაც ყველაზე მკაფიოდ აისახა განმანათლებლობის ეპოქაში. ანტინომიზმი ისედაც დამახასიათებელია რელიგიური ცნობიერებისათვის (წმინდა სამება „შეერთების გარეშე ერთიანია“ და „განუყოფლად განიყოფიან“, ქრისტეში მოცემულია ურთიერთსაწინააღმდეგო – ადამიანური და ღვთაებრივი საწყისი). ანტინომიის განსაკუთრებული სიმახვილით და განვითარებით გამოირჩევა ძენ-ბუდიზმი, სადაც პარადოქსული, ალოგიკური, ანტინომიური ფორმულები, ერთდროული „ჰო და არა“ იქცა ცნობიერების ვერბალურ-გონისმიერ მზადებად განვითარებისა და საკუთარი თავის სრულყოფისათვის. პარადოქსულ, ალოგიკურ და აბსურდულ ფორმულებთან ერთად, ანტინომიებმა მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავეს ჯერ სიმბოლიზმის და ავანგარდის, შემდგომ კი მთლიანად მოდერნისტულ ხელოვნებაში.

განმანათლებლობა, როგორც ცნობილია, მიმართული იყო ფეოდალურ-აბსოლუტიზტური წყობის წინააღმდეგ. მის ჩამოყალიბებაზე ზეგავლენა იქონია სენსუალიზმმა, სწავლებამ ადამიანის შესახებ, ლოკის დეიზმმა, დეკარტეს რაციონალიზმმა და მექანიკურმა ფიზიკამ, ნიუტონის მექანიკამ და დეიზმმა, მე-18 საუკუნის დასაწყისის ანტისქოლასტურმა სკეპტიკურმა სწავლებებმა. განმანათლებლობამ წამოაყენა ბურჟუაზიული დემოკრატიის, საზოგადოებრივი პროგრესის, თანასწორობის, საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომის, პიროვნების თავისუფალი განვითარების იდეები. მათი მთავარი მიზანი იყო გონების მეშვეობით უმეცრების დამარცხება. ამ იდეებმა მკაფიო გამოხატულება პოვეს ფილოსოფიაში, მხატვრულ ლიტერატურაში, ხელოვნებაში. კაცობრიობის მომავალი მათ ესახებოდათ „გონიერების სამეფოდ“. ინგლისელი განმანათლებლების ინტერესმა ყოველდღიური ყოფის და ჩვეულებრივი ადამიანის მიმართ მოახდინა ზეგავლენა მთელ ევროპულ განმანათლებლობაზე. მდაბიური დრამის წარმოშობა საფრანგეთსა (დიდრო, მ. სედენი) და გერმანიაში (ლესინგი) დაკავშირებული იყო ამ ჟანრის ინგლისურ ფორმებთან (ჯ. ლილო, ე. მური). დიდი განვითარება პოვა სატირულმა კომედია (რ. შერიდანი – ინგლისში, პ. ბომარშე – საფრანგეთში, ლ. ჰოლბერგი – დანიაში). განმანათლებლებმა ტრაგედიაში შეიტანეს ტირანიასთან ბრძოლის მოტივები (ვოლტერის „ბრუტი“, 1731 და სხვ). მე-18 საუკუნის

ბოლოს გერმანიაში დიდი განვითარება პოვა ტრაგედიის ჟანრმა (ლესინგის „ემილია გალოტი“, 1772, გოეთეს „გიოც ფონ ბერლინგენი“, შილერის „ყაჩაღები“, 1781). ანუ, რელიგიური ფასეულობების შენარჩუნებასთან ერთად, თეატრი ხდება ანტროპოცენტრისტული და მასში პერსონაჟი და მისი ხასიათი განსაზღვრავს მოქმედებას და არა გარეშე, ზებუნებრივი ძალები. ამავე პერიოდში ყალიბდება ე. წ. მარადიული სახეების „სისტემა“, ასპარეზი ეთმობა სხვადასხვა ქვეყნის თუ ეპოქის ლიტერატურაში მრავალგზის ასახულ, ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის ლიტერატურულ და მითოლოგიურ პერსონაჟებს: პრომეთეს, კაენს და აბელს, მეფისტოფელს და ფაუსტს, ჰამლეტს, ღონ ჟუანს, ღონ კინოტს, მეჯნუნს (და სხვ.). ისინი აღქმულნი არიან როგორც დროისა და სივრცის მიღმა მყოფი ადამიანური სულისკვთების სიმბოლური გამოსახულებანი. შემდგომი ეპოქები მარადიულ სახეებს უსადაგებს კონკრეტულ-ისტორიულ ვითარებას და ზოგჯერ მათი დახასიათების სრულიად ახალ ვერსიას გვთავაზობს (ღონ კინოტი გვევლინება ხან კომიკურ, ხან სატირულ, ხან კი სანიმუშო გმირად; ღონ ჟუანი – ხან ბოროტმოქმედად, ხან ბუნტარად; ჰამლეტი – ხან სიმართლისთვის მებრძოლად, ხან კი – სიმშვიდის დამრღვეველად, და ა. შ.). მაგრამ ყველა ეპოქასა თუ ვითარებაში, მათი მისწრაფებები განიხილება საკაცობრიო იდეალების პოზიციიდან, რაც თავისი არსით, გვევლინება რელიგიის ერთგვარ ჩანაცვლებად.

იგივე ითქმის ეზოთერიკული ხედვის გამაფრებაზეც, რაც განსაკუთრებით დამახასიათებელი იყო სიმბოლიზმისათვის. მისტიციზმი, თვითნაღრმავება, უმუალო განცდა, ირაციონალიზმი, ინტუიცია – ის ძირითადი საყრდენებია, რასაც ეფუძნებოდა სიმბოლისტების შემოქმედება. სიმბოლიზმისათვის უმთავრესი იყო მოვლენების წიაღში და ადამიანების სულში იდუმალი, ფარული შრეების წარმოჩენა, ეზოთერიკული შინაარსის ამოკითხვა. აქედან გამომდინარე, სიტყვა კარგავს კომუნიკაციურ ფუნქციებს და მისტიკურ ქვეტექსტს იძენს. არცთუ იშვიათად, მას ენაცვლება მრავლისმთქმელი პაუზა ან სიტყვათა ისეთი განლაგება, სადაც ვლინდება არა ვითარების რაობა, არამედ თავად ინდივიდის არაამქვეყნიური სწრაფვები. სიმბოლისტებმა პოეზიაში მუსიკა უმთავრეს ფასეულობად გამოაცხადეს. მუსიკაში მათ იგულისხმეს რიტმის, მეტრის და ჰარმონიის პრინციპებთან ერთად, მუსიკისთვის დამახასიათებელი წმინდა ფორმისეული ზემოქმედება. ამ პრინციპების გათვალისწინებით წარმოიშვა სიმბოლისტური დრამატურგია (მეტერლინკი, ემილ ვერჰარნი, ჰენრიკ იბსენი).

სიმბოლიზმი თეატრში სხვა წინამორბედ მიმდინარეობებზე რადიკალური გამოდგა. მთლიანად უარყოფილ იქნა რეალობის დაკონკრეტების პრინციპი. მალარმე თეატრს მოუწოდებდა გამოენახა დამოუკიდებელი „სამეტყველო ენა“. ასეთ „ენად“ მას ესახებოდა სიტყვის, მუსიკის და ფერის სინთეზი, რომელსაც მაყურებელზე უნდა ემოქმედა მუსიკის მსგავსად. სიმბოლისტიზმმა უარი თქვეს პერსონაჟის დაკონკრეტებაზეც და განყენებული ფაბულის გმირად აქციეს დროის, სივრცის, სოციალური და ეთნიკური ნიშნის მიღმა მდგომი ადამიანი-სიმბოლო. სიმბოლისტიზმმა რეჟისორს და მხატვარს მიანიჭეს ავტონომიური უფლება და ისინი დრამატურგს გაუთანაბრეს. გამომსახველი საშუალებები – მიზანსცენა, რიტმი, ფონი – მათ მიერ გააზრებულ იქნა, როგორც თეატრის ირაციონალური ფენომენი.

სიმბოლისტიზმი შეეცადნენ აგრეთვე შუასაუკუნეების თეატრალური კულტურის მოდერნიზებას და სიმბოლისტური სტილისტიკით აღადგინეს მისტერია, მირაკლი, ბაზრობის და საკარნავალო თეატრის ზოგიერთი სახეობანი. მიზანსცენების სახვითობა, პოზების სკულპტურულობა, მუსიკა, განათება ემსახურებოდა მისტიკური განწყობილების შექმნას. მისტიკა და რელიგია კი, როგორც ცნობილია, განუყრელი ცნებებია.

რელიგიური მოტივები ძალზე თავისებურად გაიაზრა მოდერნიზმმა. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან მოდერნიზმის ფესვები ანიმიზმში (ბუნების და საგნების გასულიერება) და მაგიურ რიტუალებშია განთავსებული. ფორმის თვალსაზრისით მისი უახლოესი წინაპარია მანიერიზმი (მე-16 ს.) და ბაროკოს ხელოვნება (მე-16–18 სს.).

მოდერნიზმის ფილოსოფიურ მამამთავრებად გვევლინებიან: ფრიდრიხ ნიცშე (ირაციონალიზმი), ანრი ბერგსონი (ინტუიტივიზმი და ცხოვრების ფილოსოფია), ედმუნდ ჰუსერლი (ფენომენოლოგია). ყველა ისინი იდეალისტები არიან, რაც თავისთავად გულისხმობს სულიერების პრიმატს მატერიაზე. აქედან გამომდინარე, აშკარაა, რომ მოდერნიზმის ფესვებიც რელიგიაშია განთავსებული.

მოდერნიზმის რელიგიური პოზიციები საბოლოოდ გაამყარეს ეგზისტენციალისტებმა (მარტინ ჰაიდეგერი, კარლ იასპერსი). დასავლურმა ხელოვნებამ სახე ძირეულად იცვალა. განხორციელდა თავისებური სინთეზი რომანტიზმისთვის ნიშნული ინდივიდუალიზმის, ნატურალისტური რეალუტიკის (გამარტივება), სიმბოლისტური ეზოთერიკის (იდუმალბება), ავანგარდისტული ექსპერიმენტულობის და დეკადანსის გრძობათა ბუნების.

განხორციელა რა მხატვრული რეკოლუცია, მოდერნიზმმა სწორედ მიღმიერ სამყაროზე ორიენტაციით საგრძნობლად ხელი შეუწყო

ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ახალი გამომსახველი საშუალებების დანერგვას. ცნობიერების ნაკადი, შინაგანი მონოლოგი, ასოციატიური მონტაჟი, მეხსიერებისა და წამიერი განცდის გადაკვეთა, თხრობის განთავსება სხვადასხვა დროში, ფაბულის და პერსონაჟის გაერთიანება – ეს ყოველივე ქმნიდა სრულიად ახალ მხატვრულ რეალობას.

მოდერნიზმმა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში აღადგინა მითოსური აზროვნება და არქეტიპული ხასიათები, დანერგა ზედროული და ზენაციონალური ხედვა. ეს ყველაფერი, რა თქმა უნდა, რელიგიური ცნობიერების მიერ იყო „ნაანდერძევი“.

თეატრალურ ხელოვნებაში მოდერნიზმმა მთლიანად ზურგი აქცია რეალობას და იქცა პირობითი, ღია თეატრის აპოლოგეტად. სპექტაკლის ფორმამ შეიძინა სიმბოლური, ალგორიული, გროტესკული, მისტიკური მნიშვნელობა. „არა შინაარსი ქმნის ფორმას, არამედ ფორმა ქმნის შინაარსს“ – ასეთი იყო მოდერნიზტიზმის დევიზი არა მარტო თეატრში, არამედ ლიტერატურაშიც და ხელოვნების სხვა დარგებშიც.

მოდერნიზმმა ახალი ფორმის გზით თეატრში შემოიტანა ახალი შინაარსები, ძირეულად შეცვალა ფაბულის აგების, თემის დამუშავების და პერსონაჟის დახასიათების ხერხები, რაც მთელი სრულყოფილებით აისახა ჯერ ექსპრესიონისტულ, შემდეგ კი ეგზისტენციალურ და აბსურდის დრამაში.

შეგვიძლია, თამამად განვაცხადოთ, რომ ღმერთების კი არა, ადამიანების გულისშემძვრელმა ისტორიებმა წარმოშვეს სამყაროებლო თეატრი და დიდხანს, თითქმის მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრამდე, ისინი ტოლს არ უდებდნენ მითოსურ გმირებს და თავად ხდებოდნენ მითოსურები. ეს პროცესი დაასრულა ხელოვნების ჰუმანიზაციამ და ჩვეულებრივი ადამიანის გაკულტებამ. ასე წარმოიშვა რეალიზმი და ნატურალიზმი, თავისი არსით ათეისტური მიმდინარეობანი, სადაც პასუხისმგებლობა ყოფიერების ავ-კარგზე დაეკისრა არა ღმერთებს, მეფეებს ან გმირებს, არამედ უბრალო, ჩვეულებრივ ადამიანებს. ასეთი მიდგომა შეიცავდა ოპტიმიზმსაც, რადგან როგორც ცნობილია, პასუხისმგებლობას, მოვალეობას ახლავს უფლებებიც. უფლებების ქონა კი განუზომლად ზრდიდა ჩვეულებრივი ადამიანის მნიშვნელობას.

სამწუხაროდ, იგივე არ ითქმის პოსტმოდერნიზმის შესახებ, რომელიც გაიგივებულია „დაღლილ“, „ენტროპიულ“ (გაურკვეველ) ეპოქასთან, სადაც მეფობს ესქატოლოგიური (რელ. – „სამყაროს დასასრული“) განწყობილება. მას ახასიათებს ესთეტიკური მუტაცია, სტილების ეკლექტიკური შერევა. ავანგარდისტულ მიდრეკილებას

სიახლისაკენ, აქ ერწყმის მისწრაფება, რომ თანამედროვე ხელოვნებაში შეტანილ იქნას მსოფლიო მხატვრული კულტურის გამოცდილება, თუნდაც ირონიული ციტირების გზით. მოდერნისტული კონცეფცია სამყაროს ქოტურობის შესახებ, აქ იცვლება სურვილით, რომ ეს სამყარო გააზრებულ იქნას გათამაშების პოზიციიდან. პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის სპეციფიკა ითვალისწინებს კლასიკური ტრადიციების არაკლასიკურ გააზრებას. იგი ემიჯნება კლასიკას, მაგრამ გაურბის მასთან კონფლიქტს და ცდილობს მოარგოს იგი ახალ თეორიულ საფუძვლებს. პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა პრინციპულად ანტიისტიმური, ადოგმატური, კონცეპტუალური სქემების გარე მდგომი მოვლენაა. მისი მთავარი სიმბოლოა ლაბირინთი. აქედან მომდინარეობს ორიენტაცია ასონანსზე, ასიმეტრიაზე. ამაღლებულს ცვლის საკვირველი, ტრაგიკულს – პარადოქსული. ცენტრალურ ადგილს იჭერს კომიკური თავის ირონიულ ჰიპოსტასში. მოზაიკურ პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში ირონია აზრის წარმომტქმელი პრინციპია. პოსტმოდერნიზმის მეორე თავისებურებაა ხელოვნების სრული გახსნილობა, ორიენტაცია შეუცნობელზე, გაურკვეველზე. მან მოდერნიზმისგან ისევე მხატვრული და ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური ხედვის ძირითადი პოსტულატები, რომელთაგან უმთავრესია ზედროულობა და ზენაციონალურობა. იგი ხაზგასმით გლობალური ხელოვნებაა. ამასთანავე, მოდერნიზმისგან განსხვავებით, პოსტმოდერნიზმი არ ცდილობს შექმნას ესთეტიკური დოქტრინები. მისი მიზანი მარტივია – გაამთლიანოს მსოფლიოს ხელოვნება, წაშალოს ზღვარი ელიტარულ და მასობრივ კულტურას შორის. პოსტმოდერნიზმის თანამედროვე ტენდენციები გვაფიქრებინებს, რომ ისიც, „გზააბნეული შვილის“ მსგავსად, აპირებს დაბრუნდეს რელიგიის წიაღში. პოსტმოდერნიზმი უკვე ცდილობს მეცნიერული და მითოლოგიური აზროვნების მორიგებასაც. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებებში მეცნიერული დასკვნები კი არ უპირისპირდება ეზოთერიკას, არამედ ნაყოფიერად თანამშრომლობს მასთან.

ამრიგად, კვლავაც უცვლელი რჩება თეატრის ფორმულა – რელიგია + თამაში.

- მსოფლიოს რელიგიების ისტორია (მ., გამ. ეკსმო, 2007);
- ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები;
- მსოფლიო ხელოვნების ისტორია (მ., გამ. ბმპო, 1998).

კანდორას ყუთის ფსკერზე

ჩვენში ამბობენ: იმედით ცოცხლობსო ადამიანი. იგივე მოარული აზრი რუსულ ყაიდაზე განსხვავებულად გამოითქმის, – იმედი უკანასკნელი კვდებაო, – ამბობენ. საზოგადოდ, იმედი უმეტესწილად მაინც პოზიტიური განცდის, სიცოცხლის იმ დამამკვიდრებელი და მოყვარე საწყისის გამომხატველად აღიქმება, რომლის დანაკარგიც ადამიანს მისთვის პირქეში რეალობის პირისპირ უნუგემოდ ტოვებს.

იმავედროულად, იმედის მასაზრდოებელი შთაგონების წყაროს, ყოველთვის ახლა და ამაჟამად, არსებულის მიღმისმიერი სფერო წარმოადგენს. იმედით ადამიანი სწორედ მომავალს შეჰყურებს. იმედით მცხოვრები ადამიანიც, გარკვეული თვალსაზრისით, სწორედ ახლა და ამაჟამად სიცოცხლის მოძრავ სტიქიასთან საკუთარი ძალისხმევის გამოვლენით თანაზიარებას, გულმოწყალე მომავლის ზურგის ქარის მოლოდინს ანაცვალებს.

სწორედ მოლოდინის ინერტულობაში ადამიანის გამახვევებელ ძილისპირულად ჩაგვესმის იმედის გოეთესეული ალეგორიის გამომხატველი სიტყვები: „ხვალ ცხოვრება თავისთავად ზღაპრად გვექცევა“¹. ყოველივეს თავისთავად მომგვარებლად მიჩნეული, თვითმოქმედი წესრიგისა თუ პირუკუ, ყოვლისმომცველად აღქმული ქაოსის წინაშე, ყოველგვარი ძალისხმევის გამოვლენის ამაოების, ზედმეტობის იდეა (ჩეხოვის პიესების მართლაც იმედით მცხოვრებ ე. წ. ზედმეტ ადამიანთა ცხოვრებისეული კრელოს გამომხატველი ლეიტმოტივი) იმედის ალეგორიის თავისებურ სავიზიტო ბარათად იქცევა. საგულისხმოა, რომ ფაუსტის გამაფრთხილებელი გონიერება ადამიანის ყველაზე უკეთურ მტრებად იმედსა და მის განუყრელ თანამგზავრად წარმოჩენილ შიშს მიიჩნევს.

გონიერება:

ქვეყნის ორი დიდი მტერი

არის შიში და იმედი.

მოერიდეთ, ამ ორ მტარვალს –

ახლოს ნულარ გაიკარებთ.²

თუკი „ფაუსტში“ იმედი და შიში ჰადესისეულ აღქაჯთა წყვილის იერსახეს იძენენ, არყოფნის უსასრულო სიცარიელეში

შთანთქმულ აბსურდის დრამის გმირთა განუყრელ თანამგზავრად ამჯერად მოლოდინთან დაწვევლებული იმედი გვეკვლინება.

იმედის მაცდუნებელი ორსახოვნება, მისი პირმშვენიერი ფასადისა და შინაგანი სიღრმისეული არსის კონტრასტული შეუსაბამობა, პანდორას შესახებ ანტიკურ მითშიც ვლინდება.

როგორც ცნობილია, ზევსმა პანდორა პრომეთესთან მეგობრობისთვის დასასჯელად მოუვლინა კაცობრიობას. მომაჯადოებელი სილამაზის, გრაციოზული, ტკბილხმიანსურნელოვანი, თვალწარმტაცი სამოსითა და სამკაულით დამშვენებული პანდორა ძველ ბერძნულად ყოვლად შემკულის აღმნიშვნელი საკუთარი სახელისვე ხორცშესხმად იქცა. თავის მხრივ, გარეგნული ბრწყინვალეობით მზესავით მანათობელი, მაგრამ ბუნებით მრუდე და ყალბი ქალიშვილის სახელმა, მართალია, ყოვლად შემკული, მაგრამ უბედურების მომტანი ძღვენის გამომხატველი მნიშვნელობა შეიძინა.

მისი მეუღლის, პრომეთეს ძმის – ეპითემეს გაფრთხილების მიუხედავად, ცნობისმოყვარე პანდორამ მაინც გახსნა ადამიანური მანკიერებებით, სნეულებებითა და უბედობებით აღსავსე ყუთი და ქვეყნიერებას ათასგვარი ჭირ-ვარამი მოუვლინა – გათავისუფლება მხოლოდ ფსკერზე მყოფმა იმედმა ვერ შესძლო, რადგან პანდორამ ყუთის დახურვა მოასწრო.

საგულისხმოა, რომ ანტიკურ მითში იმედი სწორედ უკეთურობებით აღსავსე ყუთის კუთვნილებად მოიაზრება. მრავალი, არადიფერენცირებული სახით წარმოჩენილ სიავეთა შორის კონკრეტულ იერსახეს მხოლოდ იმედი იძენს. მხოლოდ იმედი იქცევა პანდორას ყუთის შემადგენელ „ანონიმურ“ უბედობათა მასიდან გამორჩეულ, თავის კონკრეტულობაში შეცნობად „პროტაგონისტად“. იმავდროულად, დღის სინათლეზე გამოსულ, შეუნიღბავი პირდაპირობით ამქვეყნად მოვლენილ უკეთუროებათაგან განსხვავებით, მხოლოდ იმედი დარჩა წყვილით მოცული, უხილავად დანადრული საფრთხის მსგავსად შეუცნობადი. ტკბილხმიანმაამებელი, მაგრამ იმავდროულად, ნეტარ ინერტულობის მომგვრელი იმედი მიმზიდველ, მაგრამ მაცდურ ნუგეშისმცემლად, ყოვლად შემკულ, მაგრამ საშიშ ძღვენად დარჩა. ამ თვალსაზრისით, აღსანიშნავია ათასგვარი ჭირ-ვარამით აღსავსე ყუთის გასახსნელად მოვლენილ პანდორასა და ყუთის „უსახო“ ბინადართაგან თავისი ინდივიდუალური „იერსახითაც“ და ხვედრითაც გამორჩეული იმედის მაცდური არსის ურთიერთამრეკლავი მსგავსება. ყოვლად შემკული, ტკბილხმიანმაამებელი, მაგრამ უბედურების მომტანი პანდორა

„ორსახოვანი“ იმედის თავისებურ პერსონიფიცირებულ არქეტიპად, თავისებურად ამრეკლავ ორეულად აღიქმება.

განსაკუთრებით საგულისხმოა, რომ ზევსმა პანდორა სწორედ პრომეთესთან, სწორედ თვითრეალიზაციისკენ, მუდმივი ზრდისა და განვითარებისკენ მსწრაფი ადამიანის ტიტანიზმის განსახიერებად ქცეულ გმირთან დაპირისპირების შედეგად მოუვლინა ქვეყნიერებას. არსებითად, ადამიანისვე შემოქმედებითი საწყისის, ბუნების, აქტივობის გამომხატველი პრომეთესეული სულისკვთების დასათრგუნად, იმედიანი მოლოდინით მოგვრილ სულიერ სიზანტეში მიმადინებლად მოუვლინა კაცობრიობას.

ამდენად, იმედთან გამოთხოვება შესაძლოა არა მხოლოდ სიცოცხლის უარყოფელი სასოწარკვეთის, არამედ სწორედ სიცოცხლის „უიმედოდ“ მიღების მოშიში მიმართების დაძლევის მაუწყებლად იქცეს, თუნდაც სასურველ, მაგრამ წარსულის მსგავსად, ყოველთვის უძრავ მომავალში გახვევისკენ სწრაფვის დამძლევი სულიერი მოწიფულობის გამომხატველად.

საკუთარ თავში იმედით მცხოვრებთან გამოთხოვებაც, შესაძლოა, რეალობასთან პირისპირ, მომავალში „გამქცევი“ ნუგეშის გარეშე შეხვედრის, – სანუგეშოსა და სასურველთან წილნაყარი ილუზიის საფარს მიღმა არსებულის შეცნობის შესაძლებლობად ვაქციოთ.

ამდენად, სიცოცხლის დამამკვიდრებელი „უიმედობა“ ყოველთვის მხოლოდ აწმყოში სიცოცხლის მოძრავ სტიქიასთან საკუთარი „ყოფნისეული“ მდგომარეობით, საკუთარი შინაგან-პიროვნული რესურსების რეალიზებადი მდგომარეობით თანაზიარების შესაძლებლობადაც მოიაზრება.

იმედის უკომპრომისო მამხილებელი ალბერ კამიუ, მუდამ სახვალად ძალისხმევის გამოვლენის გადაძღებ, მომავლის მოიმედე სულიერ სიზანტეს, საკუთარი შესაძლებლობების მთელი სისავსით აწმყოში ცხოვრების შინაგან აქტივობას უპირისპირებს, იმედით დაბინდულ ინერტულ მზერას კი უიმედო „ნათელმხილველობას“.

შექსპირის „მაკბეტში“ სწორედ ახლა და ამჟამად არსებობის მთელი სისავსით აღქმა-განცდის შესაძლებლობის (არსებითად, საკუთარი შინაგანპიროვნული არსის თვითრეალიზებადი შესაძლებლობის) შთანთქმელ ფანტომად, სწორედ იმედიან ფაციფუცში მომავლისკენ სწრაფმავალი მზერა გვეკვლინება – მუდამ არარსებულში, გუშინდელსა თუ ხვალინდელში გამქცევი სულიერი უმეცრება იქცევა.

„ასე მარადჟამს, სულ მერე და მერე,

ხვალე ხვალეს მისდევს
(დედანში: tomorrow and tomorrow and tomorrow)
და წვრილ ნაბიჯით დღე დღის უკან მიიხლანება,
ვიდრე ჟამთ ბრუნვა უკანასკნელ საათს დაჰკრავდეს
გუშინდელთა დღეთ უგუნურებს გზა გაუნათეს,
მიწად გარდამქცევ სიკვდილამდე“.³

არსებულიდან არარსებულში, წარსულთან დაწყვილებულ მომავალში გამქცევი იმედის მარადიულ მძევლებად გვევლინებიან კინომსახიობთა თეატრში გიორგი მარგველაშვილის მიერ დადგმული „ალუბლის ბაღის“ – იმ სპექტაკლ პარადიგმის გმირებიც, რომლის ფინალში სწორედ პანდორასა და იმედის ურთიერთამრეკლავი იდენტურობის მოტივი წარმოჩინდება. როდესაც რანევსკაია თავისი დაკარგული მამულის ამჯერად უკვე სამუდამოდ მისატოვებლად მიეშურება, სცენის სიღრმეში შუაგულში განლაგებულ მასიურ სკივრთან მიახლოებისას, თითქოს ერთ ადგილას შეზრდილი ხევალება, შემდეგ გასატანად გამზადებულ სკივრს გახსნის და განვლილისა და გარდასულის თანამდეგ ძველმანებს თანმიმდევრულად ამოყრის. დაცარიელებულ სკივრში კი თითქოს ბრმა, სომნამბულური შეუპოვრობით თავადვე ჩაწვება და ზედ თავსახურსაც დაიმხოვს. ძველმანებისგან დაცლილი სკივრის ფსკერზე, სწორედ უწყვეტ მოძრაობაგანვითარებაში გამოვლენილი სიცოცხლის სტიქიისგან, ზრდისა და ფერიცვალების შესაძლებლობის მომცველი „ყოფნისეული“ რეალობისგან, წარსულის მსგავსად ყოველთვის უძრავ მომავალში გამქცევი გმირი რჩება სამუდამოდ მიძინებული, ნეტარ ინერტულობაში გახვეებული. დასანგრევად განწირული სახლიდან რანევსკაია სწორედ იმ სკივრით გააქვთ, რომლის ფსკერზე საკუთარი ნებითვე აღმოჩნდება მისივე გამსხნელი „პანდორა“ – მუდამ მიზანს აცდენილი ისარივით, ყოველთვის სწორედ ახლა და ამჟამად არსებულს „აცდენილი“. მუდამ წარსულსა და მომავალს შორის მიუსაფარი მგზავრი.

1. იოჰან ვოეთე „ფაუსტი“, თბილისი, 1987, გვ. 321;
2. იქვე;
3. უილიამ შექსპირი, ტრაგედიები, ტ. III, თბ., 1987, გვ. 222;
4. Н. Кун. “Легенды и мифы древней Греции”;
5. Альберт Камю. Бунтующий человек. М., 1990.

მოღერნისტული მქსაპრიმენტი ტიფლისში

„მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის ქალწულებივით ხიდიდან ფენა...“ – ეს სტრიქონი ახალგაზრდა გალაკტიონს ეკუთვნის. საოცრად ამაღელვებელი, საოცრად მშვენიერი... „თოვლში“ გალაკტიონი გვიხატავს უიმედო, სასოწარკვეთილი გრძნობის ამაღლებულ, პოეტურ სურათს: იისფერი თოვლის ქულები ხიდიდან ქალწულებივით ეფინებიან, ხოლო „სიყვარულის ასე მოთმენა“ მწუხარე თვითმკვლელობაში გადადის. ეს ლექსი 1916 წლითაა დათარიღებული. ათი წლით ადრე კი, 1906 წელს, თბილისში პირველი „იისფერი თოვლი“ გაჩნდა. თოვლი, რომელიც ასევე უიმედოდ შეყვარებული ფერმკრთალი ქალის თვითმკვლელობით სრულდება. თუმცა, ეს „თოვლი“ პოეზია არ იყო, ეს იყო ვსევოლოდ მეიერჰოლდის სკანდალური სპექტაკლი.

მეიერჰოლდი საქართველოში ჩამოვიდა, რათა საბოლოოდ დაესვა წერტილი ნატურალისტური თეატრისთვის. ახალი იდეების განხორციელების შესაძლებლობა საგრძნობლად გაიზარდა თბილისში, მით უმეტეს, რომ მის განკარგულებაში მოექცა „ახალი დრამის“ ამხანაგობის უკანასკნელი ტექნიკური მიღწევებით აღჭურვილი რუსული თეატრის სცენა. ი. ელაგინი ოსტატის მუშაობის საერთო მიმართულების დახასიათებისას გამოყოფს, ერთი მხრივ, „მოსკოვის სამხატვრო თეატრის გამოცდილ გზას“, რომელმაც განაპირობა წარმატება თბილისის ინტელიგენტურ პუბლიკასთან და, მეორე მხრივ, მიუთითებს უკვე ახალ, „მოღერნისტული დრამატურგიის“ უჩვეულო ლაბირინთზე, რომლის ბილიკები მეიერჰოლდმა პირველად სწორედ აქ გაკვალა.

თბილისში მოღვაწეობა კ. სტანისლავსკის გამორჩეულმა მოწაფემ ნაცადი ხერხით დაიწყო: იგი ვირტუოზის სიმსუბუქით აცხოვდა სამხატვრო თეატრის სპექტაკლების გამარტივებულ ასლებს, ყოველ დღე იმეორებდა და ადადგენდა „ცხოვრებისეულ სურათებს“, როგორც რეჟისურის სავარჯიშოებს, ცდილობდა ზემოქმედება მოეხდინა თბილისელ მაყურებელზე, შეეცვალა მისი ჩვეული ესთეტიკური კრიტერიუმები. გაცეხული კრიტიკა აღნიშნავდა: „მსახიობი მხოლოდ აუცილებელი ჩხირია იმ ეტლის ბორბალში, რომელსაც რეჟისორი მართავს“.¹

ი. ელაგინის თანახმად, ყველაფერი კარგად მიდიოდა იქამდე, ვიდრე მეიერჰოლდმა ს. პშიბიშევსკის² „თოვლი“ არ დადგა. იგი წერდა: „მაყურებლისათვის ნაცნობი ნატურალისტური თეატრის ხერხებისაგან „თოვლის“ დადგმაში არაფერი არ დარჩა. თვითონ თოვლიც კი არ იყო თეთრი... იყო ულტრაიისფერი“.³

„თოვლის“ დადგამდეც და მერეც პუბლიკის ნაწილი და მისი ინტერესების გამომხატველი ოფიცოზური გაზეთი „Кавказ“-ი უკმაყოფილებას გამოხატავდა მეიერჰოლდის მოდერნისტული რეპერტუარის გამო. ამას პირდაპირ ასაბუთებს სპექტაკლ „თოვლზე“ გამოქვეყნებული რეცენზია: „ჩვენმა მაყურებელმა ვერ მოასწრო „ჩადირული ზარის“⁴ მერე სულის მოთქმა, რომ მეიერჰოლდმა ახალი დარტყმა განიზრახა და მაყურებელს თავზე დააყარა პშიბიშევსკის ჭუჭყიანი „თოვლი“... სცენური შარლატანობის ნიმუში“.⁵

ყველასთვის გაუგებარმა „თოვლმა“, რომელშიც „ეგვიპტური წყვილი სუფევდა“, აიძულა მეიერჰოლდი კულისებში დამალვოდა განრისხებულ მაყურებელს. თუმცა საბოლოოდ სპექტაკლი ისტორიული მნიშვნელობის გამოდგა, მას რუსეთში უწოდებენ პირობითი, ანტინატურალისტური თეატრის პირველ ცდას.

ჩვენ პროფესიაში კრიტიკულ რეცენზიებს მეტი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე საქებარ ღიტირამბებს: კრიტიკოსების პათოსი, თავისი უარყოფითი მუხტით, მეტს გვეუბნება მეიერჰოლდის გაუგებარ ექსპერიმენტზე და უფრო გვაფიქრებს უჩვეულო კანონზომიერების შემთხვევაზე, რომელსაც აღვიღოთ ჰქონდა მაშინ. ვის შეუძლია იმის თქმა, ნახა, თუ არა თექვსმეტი წლის გალაკტიონმა მეიერჰოლდის „იისფერი თოვლი“, თუმცა მისი არაჩვეულებრივი მეტაფორა: „მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის ქალწულებივით ხიდიდან ფენა“ უცნაურად სახიერს ხდის დავიწყებულ, გამქრალ სპექტაკლს, თითქოს გვენახოს იგი... შესაძლოა, სწორედ თეატრალური შთაბეჭდილების ანარეკლი მოგვევლინა მოგვიანებით საოცარ ლექსად, ან იქნებ გენიოსები ერთნაირად არაჩვეულებრივად ხელავენ ჩვეულებრივ მოვლენებს! ასეთი რამ ხდება ხოლმე, თუმცა, რატომღაც მგონია, რომ გალაკტიონმა შემთხვევით არ უწოდა თავის ლექსს „თოვლი“, ვფიქრობ, რომ იგი სწორედ მეიერჰოლდის „იისფერი თოვლის“ კონცეპტზე მიგვიანშენებდა, მხატვრულ სახეზე, რომელმაც შესაძლოა შეძრა პოეტი და, თავის მხრივ, ასეთი ლექსით უპასუხა. შეიძლება ვთქვათ, რომ: რადგან ფშიბიშევსკიც მოდერნისტია, შესაძლოა, სწორედ მიმართულებას ეკარნახა მსგავსი აღქმა გალაკტიონისთვის, მაგრამ ფშიბიშევსკის

პიესაში თოვლი თეთრი იყო. სხვა მხრივ, ორივე „თოვლში“ ერთი და იგივე რამ ხდება: აქაც და იქაც საუბარია ლამაზ სიკვდილზე, ანუ, ცხოვრებისაგან დაღლილი ადამიანების იმ ოცნებაზე, რომელიც სცილდება უკვე სიმბოლიზმის ესთეტიკას და დეკადანსის იდეალში გადადის..

1906 წელს ფშიბიშევსკის „თოვლი“ მისი გმირების ვნებათა დაუფარავი სიშიშველე შოკის მომგვრელი გახლდათ და, ცხადია, ყველა ერთნაირად ვერ აღიქვამდა: მოულოდნელობისგან შეურაცხყოფილი თბილისელი რეცენზენტი საუბრობდა „ჭუჭყიან თოვლზე“, რომელიც მას თავზე თურმე ვსევოლოდ მეიერჰოლდმა დააყარა. გალაკტიონის პოეტური ქმნილება შორს დგას ამგვარი შეგრძნებებისგან: მისი ზამბახისფერი თოვლი – სუფთაა. იყო თუ არა რეალურად რაიმე კავშირი ამ ორ „თოვლს“ შორის - ვარაუდის თემაა. მხოლოდ იმის თქმა შეიძლება, რომ ჩვენ ქალაქში XX საუკუნის დასაწყისში სასწაული მოხდა: გადაიკვეთა სამი დიდი ხელოვანის გზა: სტანისლავ ფშიბიშევსკის, ვსევოლოდ მეიერჰოლდის და სულ ახალგაზრდა გალაკტიონ ტაბიძისა.

თეატრი პოეზია არ არის. მას შედარებით უფრო უჭირს ბოლომდე „გამოუთქმელობის“ სცენური ხორცშესხმა, რაც სრულიად ბუნებრივია მისი მთავარი თავისებურების და ბუნების გათვალისწინებით. მაგრამ თეატრს გააჩნია სხვა უპირატესობა – ჩვენება, სახიერი გადმოცემა, ცოცხალი კონტაქტი, ინტერპრეტირება, მაყურებლის მოჯადოება... ამიტომაც იძენს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ფშიბიშევსკის „თოვლი“, რომელიც 1906 წლის გაზაფხულის სეზონზე, თბილისში ბოლო ჩამოსვლისას, დადგა მეიერჰოლდმა. თუმცა, ეს განსაკუთრებული შემთხვევა იყო, როგორც წესი, მის დადგმებს უდიდესი წარმატება ჰქონდათ. „ჰანელეს“ დადგმას პრესაში რეჟისორული შემოქმედების აპოთეოზს უწოდებენ. მეორე სეზონი კი ვ. მეიერჰოლდმა მ. მეტერლინკის⁶ „ტენტაჟილის სიკვდილით“ დაასრულა. სპექტაკლი თამაშდებოდა მუქი მწვანე ტულის ქსოვილით გადაკრულ ჩარჩოში, ფიზგარმონზე შესრულებული აკომპანიმენტის თანხლებით: „არტისტები ანტრაქტებზე გამოძახებისას არ გამოდიოდნენ. მესუთე აქტის შემდეგ დაიწყო გრანდიოზული ოვაცია... გამოიძახეს არანაკლებ ოცჯერ“.⁷

ასე დაემშვიდობა მაესტროს თბილისი.

მეიერჰოლდი უკმაყოფილო იყო მსახიობებით და უჩიოდა მათ თამაშს. თბილისიდან გაგზავნილ წერილში იგი წერდა: „მშრალად, ტექნიკურად, მაგრამ რას იზამ? როდისღა გამოჩნდებიან მომავალი

თეატრის მსახიობები“⁸ ამგვარი მსახიობები მასთან მხოლოდ ოცი წლის შემდეგ მივიდნენ, თავისი ხალისიანი ხელოვნებით გაიელვეს და წავიდნენ, სულ მალე თვითონაც შეეთვისნენ „სოციალისტური რეალიზმის თეატრის ამღვრეულ, დამდგარ გუბეს“⁹.

თბილისური სეზონები გარდამტეხი გახდა ვ. მეიერჰოლდის შემოქმედებისთვის: აქ მან ხორცი შეასხა თამამ იდეებს და ჩანაფიქრებს, რეალურად წარმოადგინა ახალი რეჟისორული გამოცდის ხელოვნება და ხერხების მთელი სპექტრი. სწორედ თბილისურმა ექსპერიმენტებმა დაუდეს დასაბამი მსოფლიოში სახელგანთქმულ „რუსულ პირობით თეატრს“; თავის მხრივ, ქართულმა სცენამაც განვითარების უშუალო იმპულსი მიიღო ვსევოლოდ მეიერჰოლდის ხელიდან. ეცნობოდა სამხატვრო თეატრის ახალთახალ ასლებს, უფრო მეტიც, სრულიად ახალი, მოდერნისტული რეპერტუარის უშუალო მოწმე გახდა. მეიერჰოლდმა საქართველო დატოვა მაღლიერი მაყურებლის სამახსოვრო საჩუქრით – ვერცხლის ფირფიტაზე ამოტვიფრული სიტყვებით:¹⁰ „თქვენ დაგვამარცხეთ, – სწერდა მას მრავალრიცხოვანი თბილისელი მაყურებელი, – თქვენ შეძელით დაგემსხვრიათ ეჭვის ყინული, უნდობლობის ყინული, როდესაც თქვენ მოგვევლინეთ, ჩვენ არ გიცნობდით... თქვენ გყავდათ უამრავი მტერი, თქვენ ისინი ახლაც გყავთ, მაგრამ ისინი იმას კი არ უარყოფენ, თუ როგორ თამაშობთ, არამედ თუ რას... თქვენ დაგვიმორჩილეთ მწყობრი ანსამბლის შეტევით, ახალი რეპერტუარის შეუპოვარი იერიშით... გამარჯვებულებს არ ასამართლებენ!“

როგორც ჩანს, გულისამაჩუყებელმა დამშვიდობებამ ვერ მოუბრუნა გული მეიერჰოლდს და მან ვერ დაივიწყა ყველა ის წყენა, რაც ორი სეზონის განმავლობაში შემოქმედებითი წვის შედეგად შეხვდა. ეს იმ წერილიდანაც ჩანს, რომელიც მან თბილისიდან გამგზავრების წინ დაწერა: „მე მომბეზრდა, ხალხს ანბანი ვასწავლო, მე პოეტი ვარ და არა სკოლის მასწავლებელი... არც უხოვი, არც ფედოტოვი, და არც მით უმეტეს ნემიროვიჩი-დანჩენკო... მე ესთეტი ვარ. მომბეზრდა ჭუჭყიან პერანგებში და გაქონილ შარვალში სიარული... მე მინდა, იმდენად კარგად ვიყო ჩაცმული, რომ სულის მშვენიერი სწრაფვა საცვლის ელვარებას შეესაბამებოდეს“¹¹.

თხუთმეტი წლის შემდეგ მეიერჰოლდი კომისრის მსგავსად გიმნასტურასა და ტყავის ქურთუკში გამოეწყო, მიუხედავად იმისა, რომ ომი უკვე კარგა ხნის დამთავრებული იყო. თუმცა ამგვარ სამოსში მან დიდხანს ვერ გაძლო: „სტალინის მეორე ხუთწლეულის

პერიოდში, როდესაც ყველაზე მედიდური ხელმძღვანელი ამხანაგები გამოცხადდებოდნენ ხოლმე კაბინეტებში, თეატრებში და რესტორნებში გიმნასტურით შემოსილები „ბელადის მსგავსად“, მაშინ მეიერჰოლდი უკვე საუკეთესო მკერავთა კოსტუმებს ანიჭებდა უპირატესობას, ინგლისურ ჰალსტუხებს, იტალიურ ქუდებს, მკაცრ, არისტოკრატიულ, კონსერვატიულ სტილს“¹².

ამ ჩაცმა-გადაცემების ლოგიკის ახსნა შეიძლება: როლის გასახსნელად მსახიობისთვის კოსტუმი ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც ქმედება. მეიერჰოლდი კი, სულით ხორცამდე არტისტი, სტილის უფაქიზესი გრძნობით თავისი პრინციპების შესატყვისად იცვამდა; მაგრამ მისი იერსახე ყოველთვის კონფლიქტურად გამოიყურებოდა გარემოს ფონზე.

მეიერჰოლდმა დატოვა თბილისი და დაიკარგა ის რეალური შესაძლებლობა, რომ არა პეტროგრადში, არამედ სწორედ აქ აღსრულებულიყო ცოცხალი მარიონეტების „მოდერნისტული თეატრის“ თამაში მხატვრული იდეა, რომელიც მსოფლიო რეჟისორული შემოქმედების უმაღლეს მწვერვალს წარმოადგენს. თუმცა, შეიძლება ითქვას, რომ ერთგვარი ესტაფეტა გაგრძელდა – საქართველოს კულტურის, ტრადიციისა და გემოვნებისთვის უცხო არ არის ასეთი ხასიათის თეატრის სისტემა. ეს ბევრად უფრო გვიან, მაგრამ მაინც აღსრულდა და ხორცი შეისხა მარჯანიშვილის და ახმეტელის მოდერნისტულ ექსპერიმენტებში. ახალმა ტალღამ ახლებურად ააგორა XX საუკუნის უდიდესი თეატრალური იდეა, რომლის დაბადება გორდონ კრევის სახელს უკავშირდება. 70-იანი წლებიდან დღემდე ქართული თეატრი კვლავ ამ ტალღაზე აღმოჩნდება, ისევე ამ იდეიდან აღმოცენდება და გაბრწყინდება სპექტაკლებით, რომლებიც ქართული ხელოვნების ემბლემად იქცნენ: „ყვარყვარე“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „რიჩარდ მესამე“, „მეფე ლირი“ და სხვა.

1. Кавказ, 1904, 28 сентября;

2. სტანილაკ პშიბიშევსკი (1868-1927) - პოლონელი მწერალი და დრამატურგი. მოდერნისტი, დეკადენტი, თანამედროვეთა ყურადღებას იქცევდა ანტიემპჩანური, ბურჟუაზიულ-ანარქისტული ტემპონზე სულისკვეთებით, მწვავედ ასახავდა ბურჟ. ინტელიგენციის ცნობიერების კრიზისს. საყრდენს ეძებდა ნიცშესეულ „ძლიერი პიროვნების კულტში“, ეროტიზმში, პრინციპში,

- „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, პიესები „ბუნდნიერებისათვის“ (1899) და „თოვლი“ (1903), გამოირჩევა სტილის გამოკვეთილი, განზრახ ეფექტუალობით;
3. Jelagin J., Dark Genius, OPY, LTD. London, 1982, P.89;
4. შენიშვნა: საუბარია გ.ჰაუპტმანის „ჩაძირულ ზარზე“;
5. Кавказ, 1904, 4 октября;
6. მორის მეტერლინკი (1862-1049) - ბელგიელი მწერალი, დრამატურგი, ფილოსოფოსი. მეტერლინკი ქმნიდა ზღაპრულ ფილოსოფიურ პიესებს. მისი ადრეული დრამატუგის წამყვანი თემაა დაუცველი და ბრმა ადამიანის ბედი გაუგებარ, დაუნდობელ სამყაროში. მის ნაწარმოებებს გამსჭვალავს ილუმინალიზმის ბედისწერის დეკანდენტური კონცეპცია. განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდნენ მისი პიესები: „მონა ვანა“, „ბრძები“, „ლურჯი ფრინველი“, „ტენტაჟილის სიკვდილი“, „და ბეატრისა“, „პელეასი და მელისანდრა“ და სხვა;
7. Jelagin J., Dark Genius, OPY, LTD. London, 1982, p.109;
8. იქვე, გვ. 106-107;
9. Jelagin J., Dark Genius, OPY, LTD. London, 1982, p. 106-107;
10. Тифлисский листок, 1905, 1 марта;
11. იხ. იქვე, ელაგინი, გვ. 106-107;
12. იქვე, ჟელაგინ, პ. 106-107.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ი. თუხარელი, მეიერჰოლდი საქართველოში, დისერტაციის ავტორეფერატი, თბ. 1978.

**თოჯინებისა და ჩრდილების წარმოდგენები
ინდონეზიაში
(ვაიანგ კულიტი)**

ჩრდილებისა და თოჯინური თეატრის სახეობები, რომელიც ტერმინ ვაიანგის¹ ქვეშ გაერთიანდა ერთ-ერთი ძველი და გავრცელებული სანახაობა იყო ინდონეზიაში, განსაკუთრებით კი – კუნძულ იავაზე.

თოჯინური სანახაობა ვაიანგი თავის თავში მოიცავდა ყველა ასპექტს საზოგადოებრივი, იდეოლოგიური თუ კულტურული ცხოვრებისა და ამ თვალსაზრისით ის „იავური სინამდვილის ორეულს“ წარმოადგენდა, რომელშიც მკაფიოდ იკვეთებოდა ინდონეზიური კლასობრივი საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი თვისებები: წინაპართა კულტი, აგრარული კულტი და ანიმისტური ტრადიციები.

იავის, ბალის, მადურას სოფლებში საღამოს 7 სთ.-ზე ქოქოსის ზეთით გაჟღერებულ ნათურას ანთებდნენ და ხის კარკასზე გადაჭიმულ თეთრ ტილოზე – ეკრანზე, ცნობილი თოჯინების თეატრის ვაიანგის წარმოდგენებს მართავდნენ, სადაც ორკესტრ გამელანგის მუსიკის თანხლებით ხარის ტყავისაგან შეკერილი თოჯინები მეფეების, გმირების, პრინცებისა და გროტესკული ურჩხულების სახეებს წარმოადგენდნენ.

ეკრანზე ღვთაებებისა და მითური გმირების გამოჩენა პრინციპში იყო წინაპართა სულების გამოძახება, რომლის ჩვენებებისას ვაიანგ კულიტის (ტყავის თოჯინა) წარმოდგენები უზრუნველყოფდა და რომელიც მიზნად ისახავდა წინაპართა მიერ შთამომავლების დალოცვასა და მათთვის კეთილდღეობის მოტანას.

შენობა, სადაც წარმოდგენა იმართებოდა, პირობითად გაყოფილი იყო ორ ნაწილად. ერთ მხარეს ქალები და ბავშვები იხდნენ, რომლებიც ჩრდილებს უყურებდნენ, მეორე მხარეს – მამაკაცები და ისინი მეთოჯინისა და თოჯინის თამაშს ადევნებდნენ თვალყურს. მაყურებელთა ამგვარი განლაგება მიგვანიშნებდა, რომ წარმოდგენა ერთდროულად ჩრდილებისა და თოჯინების სანახაობა იყო, რაშიც მდგომარეობს მისი უნიკალურობაც.

ვაიანგ კულიტის წარმოდგენების ძირითადი ფუნქცია, რომელიც სარიტუალო, რელიგიურ-მისტიკური ნიშან-თვისებებით ხასიათდება, ბოროტი სულების შელოცვა, ღვთაებების გულის მოგება, მიწის

განაყოფიერება და კარგი მოსავლის აღება გახლდათ. აგრარული მაგიის შემცველ ეპიზოდებში, რაც, პირველ რიგში, ბრინჯის მოსავლის აღებასთან იყო დაკავშირებული ანიმისტური რელიგიისათვის დამახასიათებელი საგნის, ამ შემთხვევაში, ბრინჯის სულიერ არსებად წარმოჩენა და მათდამი პატივისცემის გამოხატვა წარმოდგენის ძირითადი თემა გახლდათ. ამ დროს სრულდებოდა წარმოდგენა „ბრინჯის ღვთაება სრი“, რათა კიდევ ერთხელ პატივი მიეცოთ ბრინჯის მინდვრებისათვის და განედევნათ პარაზიტები, რადგან იაველთა გაგებით თუ რიტუალი არ შესრულდებოდა მოსავალიც არ იქნებოდა.

ვაიანგის წარმოდგენების დანიშნულება და მიზანი კიდევ უფრო ღრმა და მრავალმხრივი იყო, რაც მთლიანად ინდონეზიელი ხალხის რწმენასა და შეხედულებაზე იყო დაფუძნებული. ვაიანგ-კულიტის ლაკონების ჩასმა აუცილებელი იყო ადამიანის ცხოვრების ისეთ მნიშვნელოვან ეპიზოდებში, როგორცაა დაბადება, ინიციაცია და სიკვდილი. თუ რომელიმე ოჯახს სურდა მისი ვაჟი ლამაზი გამოსულიყო, სასურველი იყო ფეხმძიმობის მე-7 თვეს შეეკვეთათ პიესა „არჯუნას დაბადება“. ხოლო თუ ადამიანს ბოროტი სულებისაგან განთავისუფლება სჭირდებოდა, სპექტაკლ „კოლოს დაბადებას“ წარმოადგენდნენ რადგან მოსახლეობის აზრით, წარმოდგენას მაგიური ძალა გააჩნდა და ის არა მარტო შემკვეთისთვის (წარმოდგენა ყოველთვის შეეკვეთით ტარდებოდა), არამედ დამსწრე საზოგადოებისთვისაც ძალზე სასარგებლო იყო და ხშირად ჩაძინებულ მაყურებელზეც (სპექტაკლი 9-10 საათი გრძელდებოდა) დადებით გავლენას ახდენდა, რადგან მათ უარყოფითი ენერჯისგან ათავისუფლებდა.

როგორც ვხედავთ, წარმოდგენა ყოველთვის განსაკუთრებული შემთხვევების დროს ტარდებოდა და მას არანაირი გასართობი დატვირთვა არ გააჩნდა. დაბადება თუ გარდაცვალება, ფეხმძიმობა, წინადაცვეთა, ავადმყოფობა თუ სიხარული, ომის დაწყება თუ დამთავრება, ახალი მმართველის მოსვლა თუ სხვა მნიშვნელოვანი მოვლენები ადამიანისა თუ ქვეყნის ცხოვრებაში თოჯინების მონაწილეობის გარეშე არ ჩაივლიდა. ასეთი ძალა გააჩნდა ტყავის წარმოდგენებს, რომელიც წმინდა სანახაობად ითვლებოდა, ხოლო თოჯინა – მაგიური ძალის მატარებლად, რომელსაც დიდი პატივისცემით ეპყრობოდა მისი სულის ჩამდგმელი მეთოჯინე – დალანგი, სპექტაკლის რეჟისორი და თოჯინის მატარებელი. ყველაზე განათლებული ადამიანი იავერ საზოგადოებაში (განსაკუთრებით სასახლის კარის დალანგი, რომლის კოლექციაში

600-მდე თოჯინა ინახებოდა), რომელიც თავისი მნიშვნელობითა და საზოგადოებრივი მდგომარეობით ქურუმსაც კი უტოლდებოდა. სპექტაკლის დაწყების წინ, როცა ლოცვას იტყოდა, თოჯინებსა და რეკვიზიტს ბოლოში გაახვევდა, ეკრანის წინ მოიკალათებდა და გონების კონცენტრაციის მეშვეობით გარდაცვლილ სულებთან კონტაქტის დამყარებას ახერხებდა. ასეთი ნიჭის წყალობით ქვეყნის მმართველები ვაიანგის მეთოჯინეებს, როგორც ეს ქრონიკებშია აღნიშნული (1847-77), სახელმწიფოს სიძლიერის გარანტად თვლიდნენ და ცდილობდნენ ისინი მუდამ თავიანთ გარემოცვაში ჰყოლოდათ. მე-19 ს.-ის² იავეური თხზულების ერთ-ერთი პერსონაჟი (სერატ ჩენტინი) კი დალანგს ღმერთის სიმბოლოდ მიიჩნევდა „დალანგი – ეს ღმერთია, რომელმაც შექმნა ყველაფერი და დაადგინა ჩვენი ბედი, იმ დროს, როცა ადამიანი დედის საშოში ჩაისახება, მისი ცხოვრების ისტორია უკვე გათამაშებულია და დასრულებულიც. ასეა თოჯინურ წარმოდგენებშიც – ვის თუ არა დალანგს შეუძლია თოჯინების მოქმედებებისა და მოძრაობების ხელმძღვანელობა – ეს არის ერთიანობა შემოქმედისა და ქმნილებისა – ჩვენი ცხოვრების გზა ვაიანგის პიესაა.“

თოჯინურ წარმოდგენებს თავისი ტრადიციული რეპერტუარი გააჩნდა. პიესები, ანუ ლაკონები, სპეციალურად ითხზებოდა და ის ზეპირსიტყვიერებით თაობიდან თაობას გადაეცემოდა. ამავე დროს წარმოადგენდნენ მათთვის უკვე კარგად ნაცნობი ინდური ეპოსის „რამაიანასა“ და „მაჰაბჰარატას“ სიუჟეტებს, რომელთა ეპიზოდებიც საუკუნეების მანძილზე ნელ-ნელა ადგილობრივ ზღაპრებსა და მითოლოგიურ მოტივებში გაითქვიფა. ასე შეიქმნა იავეური მითოლოგიითა და ისტორიით შთაგონებული ნაწარმოებები: „რამაიანა“ (IX), „არჯუნას ქორწილი“ (X).

ვაიანგის ლაკონების ძირითადი თემა ადამიანის დანიშნულება, საკუთარი თავის ძიება და ცხოვრების საზრისის შეცნობა გახლდათ. მთავარი გმირის (ვაჟის) გამგზავრება უკვდავების წლის ან უცნობი მამის მოსაძებნად და ამ გზაზე (ძირითადად, უღრან ტყეში) უამრავი დაბრკოლებების გადალახვა, ურჩხულლებთან და გოლიათებთან ბრძოლა არაერთი ლაკონის სიუჟეტში იყო წარმოდგენილი. ერთ-ერთი იაველი ავტორის პრინცი მანკუნეგრო VII-ის³ მტკიცებით, სურვილი გაიგო, ვინ არის მამაშენი, ცხოვრების გაგების სურვილია, რაც პიესაში მხოლოდ მედიტაციის სამადის გზითაა შესაძლებელი. მამის საძებნელად წასული ახალგაზრდა ვაჟი მედიტაციაში ვარჯიშობს. მან უნდა დათრგუნოს ვნებები და სურვილები. ადამიანური ვნებები და სისუსტეები

კი ლაკონში სიმბოლურად ურჩხულებისა და გოლიათების სახითაა წარმოდგენილი. გოლიათების დამარცხება კი საკუთარ ვნებებზე გამარჯვებას ნიშნავდა.

ვაიანგის წარმოდგენებში კარგად აისახა ინდონეზიური საზოგადოების იერარქიული დაყოფაც, რაც მოქმედ პირთა სამეტყველო ენაშიც ვლინდებოდა. მაყურებლისათვის ძნელად გასაგები ღმერთების ენა იყო, ადვილად გასაგები კი მსახურთა ენა. ქვეყნის იერარქიული მოწყობა მიგვანიშნებდა ამა თუ იმ ფუნქციაზე, მის საჭიროებებსა და აუცილებლობაზე ინდონეზიურ საზოგადოებაში. მაგ.: ღვთის მსახურთა ფუნქცია რიტუალის მოწყობა იყო, რაინდებს სახელმწიფოს დაცვა ევალებოდათ, ვაჭრებს კი ეკონომიკის განვითარებისთვის უნდა შეეწყობათ ხელი. იერარქიული მოწყობიდან გამომდინარეობდა ლაკონის მორალურ-ეთიკური სწავლებაც, რაც ვაიანგში „მორალური პლურალიზმის კოდექსს“ (ანდერსონი) ეფუძნებოდა. ამდენად, ადამიანის, როგორც გარკვეული სოციალური ფენის წარმომადგენლის მოქმედება, ვაიანგის მიხედვით, თავისი კარგი ან ცუდი თვისებებით კი არ ფასდებოდა, არამედ იმით, თუ როგორი წარმომადგენელი იყო თავისი რანგისა (მაგ., კაურავებს კიცხავდნენ იმის გამო კი არა, რომ ისინი ცუდები არიან, არამედ იმის გამო, რომ ცუდი რაინდები არიან).

ვაიანგის ლაკონების მნიშვნელოვანი ნაწილი ქვეყნის წარსულის თხრობასაც ეთმობოდა და მას განიხილავდნენ, როგორც ერთიან უწყვეტ მოვლენას ისტორიული პროცესებისა. ვინაიდან იაველთა სულიერი ცხოვრება ვაიანგთან იყო დაკავშირებული და ის მათთვის გარკვეულ სკოლის ფუნქციასაც ასრულებდა, ისტორიის არდავიწყებას წინაპართა ბრძოლების, ღმერთების, პანდავების, მადჯაპიტების მმართველებისა და მისი შთამომავლების ჩვენებით ცდილობდა. ამ თვალსაზრისით ვაიანგი საგანმანათლებლო და შემეცნებითიც იყო, რომელსაც დიდი გავლენის მოხდენა შეეძლო ახალგაზრდობაზე. მის სულიერ აღზრდასა და ხალხური ტრადიციების შენარჩუნებაზე, ვინაიდან მასში კარგად იკვეთებოდა ჰუმანიტური მსოფლმხედველობა, მოვალეობისადმი ერთგულების გრძობა, სამართლიანობისათვის ბრძოლა და მაღალი იდეალები.

ვაიანგის გმირების ისტორია და თოჯინის ფიგურის მოხატულობა იმდენად პოპულარული იყო მთელ ინდონეზიაში, რომ არქიტექტურაში „ვაიანგის სტილიც“ კი დამკვიდრდა. ვაიანგის პერსონაჟთა ცხოვრების ამსახველი ეპიზოდები მონუმენტურ ხელოვნებაში გამოიყენებოდა და არაერთი არქიტექტორული შედევრის კედლებზე იყო გამოსახული.

მაგ.: ვულკანური წარმოშობის პლატო დინგზე⁴ განლაგებული შუა საუკუნეების არქიტექტურის საუკეთესო ნიმუშები მომცრო საკულტო ნაგებობა ჩანდების ყველაზე წარმოსადგენი ძეგლები თეატრ ვაიანგის გმირების პერსონაჟებითა დასახელებული. (ჩანდი პუნტადევა, ჩანდი არჯუნა, ჩანდი ბიმა) და სხვა.

ვაიანგი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა გახლდათ ინდონეზიის კულტურის ისტორიაში და ის ამ კულტურის სიმბოლოს წარმომადგენელია. მრავალი საუკუნეების მანძილზე ვაიანგი აყალიბებდა იაველთა ესთეტიკურ გემოვნებასა და მსოფლმხედველობას, ქმნიდა კულტურასა და იცავდა ტრადიციებს, რომელსაც თაობიდან თაობას გადასცემდა.

1. ვაიანგი – რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს
 - ა) მას ეძახიან თოჯინებს გამოჭრილს ხის ან ტყავისაგან
 - ბ) წარმოდგენას ნიშნავს
 - გ) ადგილობრივი მცხოვრებლები ვაიანგის მნიშვნელობაში სულს, აჩრდილს გულისხმობდნენ;
2. С. С. Кузнецова – У истоков индонезийской культуры м. 1989 ст. 88;
3. И. И. Соломоник – Традиционный театр кукол востока м. 1983 ст. 105;
4. Г. Г. Баидиленко – Культура и идеология средневековых государств явы м. 1984 ст. 59.

„თაზიე“ სპარსულ სამეცნიერო ლიტერატურაში

ძველი სპარსული თეატრის ნაირსახეობის, „თაზიეს“, ღრმად მისტიკური არსი, ეროვნული ფესვები და სულიერი, ზნეობრივ-მორალური ღირებულებები განსაკუთრებული სიღრმით წარმოჩნდება ირანელი ავტორების სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში. ირანელ სპეციალისტთა ხედვა კიდევ უფრო ნათელს ხდის „თაზიეს“ და შაჰსეი-ვაჰსეის მისტერიულ ბუნება-ხასიათს, მის კულტუროლოგიურ ღირებულებას მთელი შუა საუკუნეების ირანული ყოფისთვის და, იმავედროულად, მის პრინციპულ მნიშვნელობას საზოგადოდ სპარსული თეატრის ჩამოყალიბებისათვის; მით უმეტეს, როცა ასეთი სამეცნიერო კვლევები ამომწურავ ისტორიულ-ლიტერატურულ წყაროებზეა დაყრდნობილი. ჩვენ უპირადად მივიჩნით სპარსულენოვანი სამეცნიერო შრომების მონაცემები ცალკე წარმოგვედგინა, რადგან მათში თანმიმდევრულად და კომპლექსურადაა განხილული სამსჯელო მისტერიის არსებობა წარმოშობის დღიდან დღემდე და თავმოყრილია ყველა მონაცემი ირანის ვრცელი ტერიტორიის ყველა კუთხიდან. ქვემოთმოყვანილი მასალა რამდენიმე ასეთი შრომის ძირითადი შინაარსის მოკლედ მხატვრულ გადმოცემას ასახავს შიგადაშიგ ჩვენი კომენტარებითურთ.

„მისტერიის დადგმა“ (შაბიჰკარდანი) ან „მისტერიის შესრულება“ (შაბაჰხანი), იგივე „თაზიე“, იყო წარმოდგენა, წარმოშობით დაკავშირებული ისლამის წინასწარმეტყველის ოჯახის დრამატული მოვლენებისა და ცხოვრების შესახებ არსებულ გადმოცემებთან. განსაკუთრებით ეს შეეხება იმ ფაქტებს და ტრაგედიებს, რაც იმამ ჰუსეინსა და მის ოჯახს დაატყდა თავს მოჰარამზე, ჰიჯრის 62 წელს, რომელიც სწრაფად გავრცელდა და მოიცვა ხალხური კულტურის, ზეპირმეტყველებისა და დასთანების (თქმულებების) ყველა მიმდინარეობა.

არაბთა გაბატონება ირანში ეროვნულ მარცხად აღიქმებოდა და ირანელები იმთავითვე ცდილობდნენ, თავი დაეხსნათ ამ ბატონობისაგან. მათ არაბ ხალიფებს დაუპირისპირეს წინასწარმეტყველის, მუჰამედის მემკვიდრეების შტო, გარკვეული ჯგუფი შექმნეს საფარის სახით და ამ გზით სანდო „სპ. შია“ სექტა წარმოიქმნა, რომელიც მოქმედებდა

აბასიდების მმართველობამდე (XVI-XVII ს.), ვიდრე „შია“, ანუ შიიტობა, შიიზმი, არ გამოცხადდა ოფიციალურ რელიგიად.

სეფიანთა სახელმწიფოს (1502-1722 წწ.) პოლიტიკა შიიზმს ეყრდნობოდა, რომლის მეშვეობითაც ირანმა დამოუკიდებლობა მოიპოვა, ქვეყანა ფეხზე დადგა, გაძლიერდა. „თაზიეს“ წარმოჩენა და აყვავება კი ამ პოლიტიკური და რელიგიური დამოუკიდებლობის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი და შედეგი იყო. საშუალო კლასის განვითარება, ვაჭრებისა და წვრილ მეწარმეთა, ხელოსანთა მომაგრება განაპირობებდა მყარ ეკონომიკურ ვითარებას, შედარებით სტაბილურობასა და სიმშვიდეს, რაც რელიგიურად უნდა შემკობილიყო სალოცავი გუნდ-დასებისა და მისტერიული სახიობების არსებობით. სეფიანთა დინასტია, უწყობდა რა ხელს ხელოვნების, ლიტერატურის, მწერლობის, პოეზიის განვითარებას, აკებდა დიდებულ არქიტექტურულ ნაგებობებს, იმგვარ საზოგადოებრივ გარემოს ქმნიდა, საიქიოზე, იმქვეყნიურ ცხოვრებაზე, რომ შეძლებული მოქალაქენი, მემამულენი თუ დიდებულები, აფინანსებდნენ რელიგიური მისტერიების შემსრულებელ დასებს. საერო ხელოვნებაში (ცეკვა, სიმღერა, მხატვრობა, პოეზია) მოღვაწე მსახიობების გარდა, სეფიანთა დედაქალაქში ისფაჰანში უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია პროფესიული მისტერიული დასების ჩამოყალიბების პროცესმა. ეს დასები აისიდან ვახშამდე აწყობდნენ მსვლელობებს, რაც XIX საუკუნის შუაწლებამდე იყო შემორჩენილი. მათ მიერ წარმოდგენილი სცენები შეიცავდნენ სანახაობებს კაცობრიობის დასაბამიდან VIII შიიტი იმამის საფლავის მონახულებამდე.

963 წელს ქრისტიანული წელთაღრიცხვით, თაზიე პირველად ჩატარებულა ბაღდადში მაყზოლოღულებუიეს წყალობით. მან ბრძანება გასცა, ბაზარი დაკეტილიყო და შავები (ძაძები) ჩაეცვათ. ბრძანების გამო არა, მაგრამ უფრო ღრმა ხალხური ტრადიციის გამოისობით თაზიემ თანდათან სწორედ ასეთი სახე მიიღო: ძაძები, შავები და ბაზრის დაკეტვა. შვიდი შემდგომი საუკუნის განმავლობაში თაზიე იხვეწებოდა და თანდათან თეატრალური პიესის, ანუ მისტერიის (სახიობის), სახე მიიღო. მოგზაურთა წყაროები მოწმობენ, რომ მკერდში ცემა, ჯაჭვების რტყმევა, მოთქმა-ტირილი, ხმით სიმღერა-გლოვა, აღმების ტარება, შემდგომ კი საგანგებო სამოსის და გარეგნული ატრიბუტიკის გამოყენება — ყოველივე ეს უკვე აღრიდანვე თაზიეს მახასიათებლებად გვევლინება.

ჩამოყალიბდა ტერმინოლოგიაც. ასე, მაგ.: მისტერიის მოწყობა არის **შაბიჰსაზი** („მბაძვის მოწყობა“), მსახიობი — შაბიჰბაზ

(მიმბაძეული, მოთამაშე) ან შაბიჰხან (მისტერიის წამკითხველი), შაბიჰ (მისტერიკოსი), ბაზიგარ (მსახიობი) და სხვ.

როგორც ჩანს, სეფიანთა (1502-1722) დინასტიის დროს თაზიემ გაიარა თავისი სრულქმნისა და სრულყოფის საბოლოო ეტაპი და მიაღწია მწვერვალს. ამ სრულყოფილების შემდეგ იგი იმ სახით წარმოჩინდა, როგორადაც დღესდღეობით ვიცნობთ.

როგორც ირკვევა, პიესა, თეატრალური წარმოდგენა ჯერ კიდევ 1634 წელს ქრისტიანული წელთაღრიცხვით (შეესაბამება მზის კალენდრით ჰიჯრის 1012 წელს) არ არსებობდა. იყო მხოლოდ სამგლოვიანი რიტუალი (ქვითინი, მოთქმა, ხანჯლის ცემა, დატირება აშურის დღეს, პანაშვიდი და მისთ). მაგრამ 1668 წელი ქრისტიანული წელთაღრიცხვით (მზის კალენდრით, ჰიჯრის 1046 წელი) სეფი II-ის შაჰობისას, ყოფილა მოვლენა, რომელსაც ტავერნიე მისტერიას უწოდებს. მეტად საყურადღებოა ასეთი სცენის აღწერა: ბავშვები დახოცილებს თამაშობდნენ და კუბოებში იწვნენ გაუნძრევლად მძინარეებიავით. მათ გარშემო კი გლოვა-დატირება იყო გამართული. ეს ბავშვები განასახიერებდნენ ხალიფასგან მოკლულ ჰუსეინის ორ მცირეწლოვან ვაჟს. ეს უკვე მსახიობობაა და თეატრალური სცენა, რომელიც დილით იწყებოდა და (5 საათი) შუადღემდე გრძელდებოდა. დასში მხოლოდ მამაკაცები შედიოდნენ და ქალების როლებს ყრმები, ყმაწვილ-ჭაბუკები ასრულებდნენ. თუმცა გოგონები 9 წლამდე დაშვებულნი იყვნენ.

1738 წლისთვის (მზის კალენდრით ჰიჯრის 1166 წელს) უფრანკლინი გვამცნობს თამაშობების შესახებ, რომელიც ამბებისა და თქმულებების (დასთანების) ნაწილებს ეყრდნობოდა. ეს იყო პიესა, სახიობა (სპ. ნემაიეშ). დასში სხვადასხვა ასაკის მსახიობები მონაწილეობდნენ, იყო სიმბოლოებიც (მაგალითად, „ფარათის წყალი“, „სამოთხის წყალი“); მსახიობებს ეცვათ შესაბამისი შესამოსლეებიც, ქუჩებშიც გამოდიოდნენ ჰუსეინის ნეშტის თანმხლებებად, იყო ფიცხელი ომი და ჩხუბი, ხალიფა იჯდა ძვირფასად მორთულ-მოკაზმულ ცხენზე, ხოლო მის გვერდით იდგა ის ფრანგი ელჩი, რომელიც შიიტად მოიქცა და შაჰიდად, ანუ მოწამედ, წამებულად იქცა.

თაზიეს ერთ-ერთი ყველაზე მიმზიდველი და თეატრალურად საინტერესო სცენა იყო ყასიმის ქორწინების ამბავი, რომელიც იდგმებოდა სამგლოვიარო წარმოდგენაში. ყრმა ჭაბუკი ყველა შესაბამისი მორთულობით თამაშობს პატარძლის – ჰასანის ქალიშვილის ფატიმას, როლს. ყასიმი (ჰუსეინის უფროსი ვაჟი) და ფატიმა შეწყვეტილი ქორწილის დროს ეთხოვებიან ერთმანეთს, უნახეს-

უნატიფესი გამოთხოვებისას საქმრო აძლევს საცოლეს სამგლოვიარო სამოსს, რომელსაც ის მხრებზე მოივლებს და შემდეგ კი ოჯახის თანამგზავრი ქალების გარემოცვაში წარმოთქვამს სატირალ ლექსს დალუპულ ყასიმზე.

აღნიშნული სასიყვარულო სევდიანი სცენით თაზიეს სისტემა უკვე აშკარად მძლავრ განაცხადს აკეთებს ნამდვილ თეატრზე. ზენდების ხელმწიფობის დასასრულს თაზიემ თავი თეატრის სახედ წარმოაჩინა. ხოლო მოგვიანებით, ყაჯართა ეპოქის დროს (1795-1925), თაზიე სამეფო კარის ყურადღებას მიიპყრობს, და დიდებულთა და დიდვაჭართა მფარველობის ქვეშ მოექცა.

ერთგვარად მოღერი გახდა თაზიეს მხარდაჭერა, რაც მხოლოდ სახიობის მფარველობა კი არაა, საერთო სახალხო ეროვნული პატივისცემის მიზიდვა-მიმხრობასაც ნიშნავდა. ამით თაზიეს მომხრენი უპირისპირდებოდნენ თაზიესადმი სკეპტიკურად განწყობილთ. ყაჯართა დინასტიის დროს თაზიემ თავისი განვითარების მწვერვალს მიაღწია. იგი იმართებოდა თამაშხანებში, თაქიებში (დასაყრდენი), ჰუსეინიებში (ჰუსეინის სახლი), დროებით თეატრალურ შენობებში – ნემაიეშხანებში. ამდენად, გაჩნდა თეატრალური შენობების მთელი სერია, სხვადასხვა შესაბამისი სახელწოდებებით. ამ შენობების ქსელმა მთელი ირანი მოიცვა: დედაქალაქი თეირანი, დიდი ქალაქები, პირველ რიგში, ისფაჰანი, სადაც უკვე სეფიანთა დედაქალაქის ძველი ტრადიციები არსებობდა, ასევე პროვინციების ცენტრები და უფრო პატარა ქალაქები და დაბეებიც.

თაქიეს პრინციპი, დასაჯდომ-დასაყრდენი ნაგებობა, როგორც დროებითი შენობა, კარვებიდან იღებს სათავეს, ესაა ძველთაგან გამოყოფილი ტრადიცია და სულსკვეთება კარვებში ჯდომისა, კარვებში ცხოვრებისა.

„წარმოდგენის სახლი“ – ნემაიეშხანე შედგებოდა კარვისგან ან ძალიან დიდი კარვისგან (კარვის სახლი, ფანჩატური), სპ. ჩადორ, ხეიმე. იგი მაგრდებოდა ხის ბოძებით და შესაძლებელი იყო მისი იოლად აკეცვა და გადაღება, გადატანა.

შემდეგ გაჩნდა მტკიცე, მეღვარი ქვის ან ხის შენობები. ისინი წარმოშობით და იღვით უკავშირდება ტრადიციულ ზურხანებს, მრგვალი დარბაზით, ამფითეატრის ტიპის დასასხლომებითა და ცენტრში მოქცეული სცენით. ასეთი მეღვარი თაქიეს ძირითადი ნაწილებია მაყურებლების აივნები (ყორფა) და მაღალი მრგვალი წრიული ქვა (საქუ) შუაში, ქვემოთ, ორმოში. საქუ არის თამაშის ადგილი, სცენა. ერთი ასეთი თაქიეს ზუსტი ისტორია წარმოდგენილია

(1799 წელს, მზის კალენდრით ჰიჯრით 1177), ფათჰალიშაჰის მეფობის პირველ წლებში. მას ერქვა „ნოურუზხანის თაქი“.

ამ ეპოქის უამრავი ევროპელი თვითმხილველი იძლევა აღნიშნული ტიპის თეატრალურ შენობებში ნანახი სხვადასხვა სპექტაკლების საკმაოდ მხატვრულ და ემოციურ აღწერებს. ისინი აღნიშნავენ, რომ ფანჩატურიანი თეატრების გარშემო ღია ცის ქვეშ უამრავი ხალხი იყრიდა თავს, სახურავებზე, ბანებზეც ადიოდნენ. ყველა მონაყოლიდან ჩანს, რომ თავიეს წარმოდგენები უზარმაზარი პოპულარობითა და სიყვარულით სარგებლობდა. ყველაზე მნიშვნელოვანი კი ისაა, რომ ამ დროისთვის თავიეს საყოველთაო ეროვნულ თეატრს წარმოადგენს: როგორც ითქვა, მისი მაყურებლები და მფარველები ხალხის ფართო მასების გარდა ვაჭართა და მეწარმეთა კლასი, უმაღლესი არისტოკრატია და თვით სამეფო ოჯახები იყვნენ.

თავისი საბოლოო სახის ძიებისას თავიემ ბევრი რამ აიღო, მთხრობელთა ინსტიტუტიდან (ს. ნაყალ) და – წამკითხველთაგან (ხეთაბ – კითხვა, ყურანის მკითხველი, და სხვ.). მოამბენი და წამკითხველნი XIX საუკუნის თავიეს სახიობის ერთ-ერთ მთავარ შემსრულებლებად იქცნენ.

ამდენად, თავიეს თეატრმა თავისი განვითარების უმაღლეს საფეხურს მიაღწია სეფიანთა ეპოქაში ისფაჰანში და ყაჯართა ეპოქაში (1795-1925) თეირანში.

ნადირშაჰ აფშარმა, პირიქით, ამ ორ ეპოქას შორის გარკვეული ხნით დაასუსტა და შეაჩერა თავიეს განვითარება, რადგან ვერ იყო მისი, წმინდა შიიტური არისტოკრატული სანახაობის თავყანისმცემელი.

სამაგიეროდ, ნასრედდინშაჰის დროს ყაჯართა მფარველობის ქვეშ თავიეს, მართლაც, ეროვნულმა თეატრმა თავის კულმინაციას მიაღწია.

იგი გადაიქცა მდიდართა და არისტოკრატის ფუფუნებად, იმავდროულად ღირსებად, რადგან თავიეს დაფინანსება და მხარდაჭერა დიდებულებს პატივად ეთვლებოდათ. ასეთი იყო საზოგადოებრივი განწყობა, საერთო კლიმატი, რასაც უშუალოდ შაჰის შეხედულებები და დამოკიდებულებები უმაგრებდა პოზიციებს.

წარმოდგენები უშუალოდ სასახლის კარზეც იმართებოდა და ყაჯართა საგვარეულოს ზოგი წარმომადგენელი თავადაც მსახიობობდა.

დიდებულები კი ამ გზაზე ბაძავდნენ შაჰს და მის ოჯახს, ხელს უწყობდნენ თეატრალური შენობების მდიდრულად მორთვას და გალამაზებას. ბევრგან აღწერილი არის და ჩახატულიცა თეირანის მთავარი თაქი, – თაქიედოულათი, რომელიც სპარსული ეროვნული

თეატრის ცენტრად გვევლინება ამ დროისთვის. ისფაჰანშიც და თეირანშიც არსებობდა უზარმაზარი თაქიები, რომლებიც ათასობით მაყურებელს იტევდა, ქალები მამაკაცებისგან გამოყოფილად სხდებოდნენ. აივნები რამდენიმე სართულად ადიოდა, სადაც დიდებულებს საკუთარი, აღმოსავლურ სტილში გამოჭრილი, ყაჯართა ეპოქის სპარსული მხატვრობითა და ჩუქურთმებით მორთული ლოჟები გააჩნდათ. გარდა ამისა, იყო ნაკლებად შეძლებულთათვის ქანდარები და გასასვლელები, სადაც უამრავი ადამიანი ეტეოდა. სპეციალურ ადგილებზე ათასობით ქალი და ბავშვი სხდებოდა. თაქიედოულათი ყოველთვის გადაჭედული იყო აღტაცებული მაყურებლით. ყველა ევროპელი თვითმხილველი აღფრთოვანებით აღგვიწერს იმ თეატრალურ ვითარებას და განწყობას, რაც სუფევდა იმდროინდელ თაქიედოულათში თუ სხვა თამაშხანებში. ცენტრალური თეატრები და, პირველ რიგში, თაქიედოულათი უკიდურესად მდიდრული დადგმებით ხასიათდებოდა, რაც ვიმედოვნებთ თავად შაჰის კარის, არისტოკრატისა და მაღალი წრეების წარმომადგენელთა ხელშეწყობით და დაფინანსებით ხდებოდა. დეკორაციები, ჩაცმულობა, ატრიბუტიკა, გრიმი, ცოცხალი ცხოველების (ცხენების, აქლემების და სხვ.) მონაწილეობა, – ყოველივე გრანდიოზული იყო.

არსებობს ცნობები წარმოდგენებში უამრავი ცხენისა და აქლემის გამოსვლის შესახებ, რაც მონუმენტურ, წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ფართოდ იშლებოდა ბატალური სცენებიც, იარაღის ჟღარუნითა და შეძახილებით, ცხენების ჭიხვინითა და ყველა სათანადო აღჭურვილობით.

მოქმედება თამაშდებოდა ორმოში, საქუხე და მის გარშემო. საქუ თავისი წარმოშობით ჭასაც უკავშირდება, რომელსაც ქვის სარქველი აქვს, ქვეშ კი დიდი რაოდენობით ცივი წყალი. ჭის სარქველზე ჯდომა შეიძლებოდა და მის გარშემო ქარვასლებში ხალხი იკრიბებოდა და ერთობოდა. საზოგადოებრივი ცხოვრების ეს ხალხური ელემენტი თაქიეში საქუს სახით იჩენს თავს: საქუ – სკამი, დასაჯდომი.

მსახიობებს ტანსაცმლის გამოსაცვლელი ოთახები ჰქონდათ – თანამედროვე კულისები. ასევე კულისების სახით მოწყობილი იყო ცხოველების სამყოფელი ადგილი გამოსვლამდე და სხვა დამხმარე საშუალებები.

თაქიედოულათი იმდროინდელი ევროპული (დასავლური) თეატრის ტექნიკურ ხერხებს ფლობდა და აღჭურვილი იყო ხმის, სინათლისა და სანახაობის ეფექტებით. ჰაერიდან ეშვებოდა ნივთები, ეშვებოდნენ და დასრიალებდნენ ანგელოზები, სულები, სცენაზე იქმნებოდა ბურუსი,

დრუბელი, ნათება ცეცხლი და სხვ. მძლავრი იყო ხმოვანი ეფექტებიც. მსახიობებისათვის თამაშისას განსაზღვრული იყო ხმის ტემბრი, ყველა როლისთვის დამუშავებული ესა თუ ის, ლაპარაკის სტილი, ყვირილი, ტირილი, სიმღერა, და ა. შ.

დასებში მრავალრიცხოვანი პერსონალი იყო. განარჩევდნენ სცენარისტს, რეჟისორს (შაბიჰარდან), რეჟისორის თანაშემწეს, მუსიკალურ დასს, წამკითხველებს, მოძღვრლებს, მოტირალებს, მეომრებს, ცხოველებთან მომუშავეებს და სხვ. მათი გასამრჯელო მთლიანად დამფინანსებლებზე იყო დამოკიდებული და იგი იმხანად ძალიან დიდი იყო. ამიტომაც, დედაქალაქის პროფესიული დასების წევრები შეძლებულ ადამიანებად იქცეოდნენ და პატივისცემითაც სარგებლობდნენ.

ცნობილია, რომ ამ ეპოქაში ირანის ყოველ კუთხეში ეძებდნენ და ჩამოჰყავდათ ნიჭიერი და გარეგნულად მომხიბლავი მსახიობები, როგორც ჭაბუკები, ასევე ასაკოვანი ადამიანებიც.

ცენტრალური დიდი თაქიების გარდა არსებობდა პროვინციული პატარა თაქიები და გადასატანი ფანჩატურები. მათი პატრონებიც და მესვეურებიც აქტიურად იღვწოდნენ თავისი დასების გასაუმჯობესებლად და ქირაობდნენ, იწვევდნენ მსახიობებს სხვადასხვა პროვინციებიდან. სამეფო, არისტოკრატიული თაზიეს პარალელურად, არსებობას განაგრძობდა ხალხური თაზიეც, რომელიც საუკუნეთა სიღრმიდან იმ დრომდე არსებობდა და კვებავდა ხალხის დაბალი ფენების და ფართო მასების სულიერ ცხოვრებას, მაგრამ იმავდროულად მოშორებულ და შედარებით ღარიბ რეგიონებში არსებობას განაგრძობდნენ ჭეშმარიტად სახალხო თამაშხანებიც, რომელიც ყოველთვის და ახლაც უბრალო ხალხის შემოწირულობებით ცხოვრობდა და სულიერ საზრდოს აწვდიდა თავის შემომწირველებს.

ასეთი ხალხურ ტრადიციებზე დამყარებული თაზიეხანები თავისი ფესვებით თაზიეს მისტიკის სათავეებს უკავშირდებოდნენ. მათი ღირსება კი იმაშია, რომ ისინი ფართო მასების უანგარო და გულწრფელ სიყვარულს ემყარებოდნენ და კვებავდნენ იმ სიყვარულს. მსახიობებს ხშირად ქირაობდნენ სეზონურად, – როცა სამიწათმოქმედო სამუშაოები სოფლად ამოიწურებოდა. ზოგს კი ვისაც ძალიან, მოეწონებოდა მსახიობობა, ხანგრძლივად რჩებოდა.

ქალი კვლავინდებურად არ გამოდიოდა სცენაზე, მაგრამ არსებობდა „ქალთა თაზიები“, რომელიც შინაურულ წრეში ქალბატონების გარემოცვაში იდგებოდა მოყვარულთა მიერ. ამ მიმდინარეობის

დამფუძნებელი და განმავითარებელი სამეფო ოჯახი და არისტოკრატია იყო. ყაჯართა საგვარეულოს ქალბატონები ამზადდებდნენ და შინაურ წრეში გაითამაშებდნენ ზოლმე სცენებს, რომლის მონაწილენი მხოლოდ ქალები იყვნენ. ყველაზე არსებითი კი თეატრის ისტორიისთვის ისაა, რომ ამ პერიოდის თაზიეწარმოდგენები, რომელიც თაქიდოლოიაში იდგებოდა, სტრუქტურულად, შინაარსობრივად და სცენათა შემადგენლობით სწრაფ ცვლილებებს განიცდიდა. მას ემატებოდა ახალ-ახალი სცენები, ზოგი ძველი, ზოგიც ახლად შეთხზული. ზოგ მათგანს გლოვასთან უშუალო კავშირი არც ჰქონდა, ხდებოდა იმპროვიზირება. აღწერილია, მაგალითად, ასეთი სცენა: მეცხრამეტე საუკუნის ევროპელი მოგზაური ქალი, თანამედროვე ტანსაცმლით, აქლემზე ან ცხენზე მჯდარი, მოხვდება ქარბალას ველზე. მას ახლავს ადგილობრივი გამყოლები, დამეს კარავში ატარებს. სიზმრად იესო ქრისტე მოევლინება, რომელიც უყვება ქარბალას ტრაგედიის ამბავს. ეს მონაწილე ტრადიციულ თაზიეს წარმოდგენს. ქალზე მონათხრობი ისეთ შთაბეჭდილებას მოახდენს, რომ რწმენით განიმსჭვალება და შიიზმზე მოიქცევა. ასეთ თხზულებებში ნათლად იკვეთება ყაჯართა ეპოქის სულიკვეთება: ევროპასთან, დასავლეთისაკენ სწრაფვა, ევროპულ ცივილიზაციასთან ზიარება და შერწყმა. იმავდროულად ამკარაა რელიგიათა დაახლოების იდეაც: იესოს მონაწილეობა და თანაგრძნობა შიიტი შაჰიდებისადმი (მოწამეებისადმი), საერთო საკაცობრიო ღირებულებების და საერთო სულიერი ფასეულობების წარმოჩენა. თეატრში წარმოდგენილი ეს იდეები ყოველმხრივ მომგებიანი იყო ყაჯართა ეპოქის თაქიებისთვის, მით უფრო, რომ მათ მაყურებლებში მრავლად იყვნენ ირანში ჩამოსული დასავლელი მოგზაურები, დიპლომატები, მეცნიერები, საქმიანი ხალხი და ოფიციალური პირები. ყაჯართა დროინდელი დადგმების განვითარება ბოლოს ისეთ მიმართულებასაც იძენდა, რომ, გლოვის გარდა, სხვაგვარ პიესებსაც წარმოდგენდნენ, ხდებოდა იმპროვიზირება. ზოგჯერ იგრძნობოდა, რომ, ტრაგედიისა და გლოვის გარდა, ხალხს გართობაც უნდა. იმავე თაზიეხანებში პარალელურად შემოვიდა კომედიები, ხალხური კომედიები) სხვადასხვა გასართობი და თავშესაქცევი ჟანრის პიესები.

საბოლოო ჯამში შეიძლება დავასკვნათ, რომ თაქიებში თეატრი იმხანად ბუნებრივად ვითარდებოდა, საზოგადოების მოთხოვნების შესატყვისად.

თავად თაზიეს წყაროები მისი დადგმის მრავალგვარი ვარიანტის შესაძლებლობას იძლევა, თანაც იმგვარად, რომ ინტერპოლაციური სცენების წყალობით შესაძლოა, საკუთრივ ტრაგედია აღარ მოექცეს

ცენტრალური ყურადღების ქვეშ. სწორედ ამგვარ მიმართულებებს ვხედავთ გასული საუკუნის (იგულისხმება XIX საუკუნე. გ. მ.) მოგვიანო ხანის დედაქალაქის თავიეთა მოღვაწეობაში.

თაზიეს წყაროები თავდაპირველად დასთანები (თქმულებები, გადმოცემები, ამბები) იყო, შემდგომ კი დაიწყო მათი ჩაწერა და ბოლოს – პიესების წერა. ამ კუთხით ყაჯართა ეპოქისთვის ცნობილი სახელებიც არსებობს: ჯერ თაზიეხანები (წამკითხველები), შემდგომ პიესების ავტორები, წასაკითხი თუ ხმით სამღერალი ლექსების დამწერი პოეტები, სცენარისტები და გადამწერები, აგრეთვე წამყვანები და რეჟისორები. დიდ თავიეებში ღირიჟორებიც იყვნენ, რომლებიც მუსიკალურ დასს ნიშანს აძლევდნენ, როდის დაიწყონ და დაასრულონ თავისი გამოსვლები. ერთ-ერთი ელემენტი იყო აგრეთვე წინათქმა (პიესის შესავალი), რომელიც თავიედლოულათის პირობებში თავისუფლად გამოიყენებოდა. მას სხვადასხვა ვარიანტით სპეციალური მთქმელი ასრულებდა. შესავალი შეიძლება მთელი სცენის სახითაც წარმოჩენილიყო.

მოგვეპოვება ჩაწერილი პიესების ხელნაწერი ნიმუშებიც, ლექსების ხელნაწერები და მათი ვარიანტები.

დასავლური კულტურის მძლავრი ნაკადის შემოჭრასთან და გაცხოველებული კონტაქტების, შედეგად თაზიესადმი ინტერესი თანდათან სუსტდებოდა და იგი ბრძანებით კი არა, კვლავ ბუნებრივად უკუსვლითი დინამიკით იხევდა უკან, ვიდრე მაღალი პროფესიული თეატრალური სცენიდან არ ჩამოვიდა და არსებითად კვლავ თავის ტრადიციულ პოზიციებს არ დაუბრუნდა. ამ სახით იგი დღემდე არსებობს და უჭირავს ფაქტობრივად თავისი საწყისი ისტორიული ადგილი და მდგომარეობა. როგორც ჩანს, ამ ადგილს და სტატუსს მას ვერაფერი და ვერავინ წაართმევს.

დასანანი მხოლოდ ისაა, რომ გარკვეულ პერიოდში ეროვნული სახიობის განვითარების ნაცვლად, ირანში ბევრი მეორეხარისხოვანი დასავლური პიესების თარგმანითა და არც თუ ღირსშესანიშნავი დადგმებით იყო დაკავებული, რაც ხელს უშლიდა ჭეშმარიტი ხელოვნების განვითარებას, ამასთანავე, დაინგრა და არ შემოგვრჩა დიდებული თავიეები, – ეს ორიგინალური თეატრალური შენობები.

ზოგიერთი კომენტარი და მოსაზრება სპარსულენოვანი წყაროებისთვის:*

1. ამგვარად, განხილული წყაროებიდან და სპეციალური ლიტერატურიდან ირკვევა, რომ ირანში ხალხური თეატრი – სახიობა, ისლამის დროიდან თუ ვისაუბრებთ და უძველეს ეპოქას აღარ შევეხებით – ადრეული შუასაუკუნეებიდანვე იწყება, ანუ, ისლამის ეპოქის სათავეებიდანვე მომდინარეობს. ცენტრალური ადგილი ამაში „თაზიეს“ უკავია, რომელიც თავდაპირველად მხოლოდ სამგლოვიარო-რელიგიური მისტერია იყო, შემდეგ კი თანდათან ისე განვითარდა, რომ დამატებითი ახალი შენაკადები შეიძინა და გვიანი შუასაუკუნეების ბოლოსთვის (სეფიანთა დროს) და XIX საუკუნეში, აგრეთვე XX საუკუნის დასაწყისამდე, გრანდიოზული თეატრალური სანახაობის დონემდე ავიდა, რაც უკვე პროფესიული თეატრის ხასიათს ატარებდა.

2. წყაროების ავტორები რევოლუციამდელი ირანის ეპოქას განეკუთვნებიან, ამდენად მათი დასკვნებიც უკვე წარსულს ეკუთვნის. ავტორის სინანული თაზიეს დაქვეითებადაცემისა და დეგრადაციის გამო დღეს აღარ არის საფუძვლიანი, რადგან მისტერიული მსვლელობის სახით კვლავ აღორძინებულა, თუმცა არ არსებობს იმ პროფესიული სახითა და მასშტაბით, რაც ყაჯართა ეპოქის თავიეებში იმართებოდა. ჩვენ მანაც ვფიქრობთ, რომ თაზიეს უდიდესი ტრადიციები თანამედროვე სპარსულ თეატრსაც ერთგვარად კვებავენ. დღევანდელი სპარსული თეატრი აერთიანებს თავის თავში ეროვნულსა და დასავლურს, და მანამდე არნახულ განვითარებას მიაღწია. ეს აღარაა ის უსუსური „დასავლეთის მიმბაძველობა“, რაზედაც წუხს ზემოაღნიშნული ირანელი ავტორი. თაზიემ ვერ შეინარჩუნა პროფესიული თეატრის პოზიციები, მაგრამ ასეთად რჩებოდა თავისი ისტორიის თითქმის ორი საუკუნის მანძილზე, ორი ყველაზე სახელგანთქმული და ძლევამოსილი სამეფო დინასტიის ეპოქებში. ხოლო ხალხური მისტერიის სახით იგი უკვე საუკუნეების მანძილზე არ თმობს პოზიციებს და, ჩვენი აზრით, ზოგადად თეატრალური, სახიობური აზროვნების განვითარებისთვის ნაყოფიერ მასალას შეიცავს.

3. „თაზიე“ უდიდესი სულიერი ღირებულებების მატარებელი და შემცველი კულტურული მონაპოვარი იყო. იგი არაოდენ რელიგიური (შიიტური მიმდინარეობის) შინაარსით იყო დატვირთული, არამედ პოლიტიკური (ირანი არაბთა ექსპანსიის წინააღმდეგ) შენობული

არსითაც. მან ღრმად ეროვნული მნიშვნელობა შეიძინა: ირანული შეგნების თვითგამორკვევა არაბიზაციისა და ისლამიზაციის შემდგომ, ნაწილობრივ კი, – დაბრუნება ძველი ირანის ფესვებთან, სასანიდური საწყისების ძიება პერსონაჟების წარმოშობის გენეალოგიურ ლაბირინთებში, და ბოლოს, – ღრმად ეროვნული თეატრალური კულტურის შექმნა ყოველივე ამის გამოისობითა და შედეგად.

4. XIX საუკუნეში ირანმა, ზოგადად აღმოსავლეთმა მძლავრად გაიწია თავისი მრავალგვარი ინტერესებით დასავლეთისკენ, ძველი ირანული კულტურიდან და ხალხური ეპოსიდან აღმოცენებული მისტერია, რომელშიც თავის მხრივ ძველთაგან ჯერ ებრაული, შემდეგ ქრისტიანული და ბოლოს არაბული ელემენტებიც იყო შეთვისებული, ჩვენს დრომდე ერთი-ორი საუკუნით ადრე თითქმის თუ ნაწილობრივ ევროპული პიესის სახით იდგმებოდა და მას ერთდროულად აღმოსავლეთიც უჭვრეტდა და დასავლეთიც.

5. ხალხის წიაღში წარმოშობილი ეს სახიობა, დაბალ და ფართო ფენებში ნალოლიავები და გაფრთხილებული, სიყვარულით მოტანილი გვიან შუასაუკუნეებამდე, სეფიანთა ეპოქიდან დაწყებული, და შემდგომ ნადირშაჰის გამოვლით, ყაჯარების ფრიად განათლებულ და განსწავლულ ეპოქაში, არისტოკრატიულ და ელიტარულ სანახაობადაც გადაიქცა და არნახულ მასშტაბებს მიაღწია. იმავდროულად, ორივე შემთხვევაში იგი ძალზედ პოპულარული იყო. რამდენიმე ათასი მაცურებლისთვის აშენებული უზარმაზარი და გრანდიოზული თეატრები XVII-XIX საუკუნეებში ივსებოდა თურმე!

6. „თაზიეს“ ისტორია გვიჩვენებს, რომ შუასაუკუნეებში ირანში მოღვაწეობდა ნამდვილი პროფესიული მოხეტიალე თეატრი, სწორედ ისეთივე, თავისი წმინდა თეატრალური ნიშნებით, როგორც ევროპაში იყო.

7. „თაზიემ“ თანდათანობით შეიძინა, ძირითადი მისტერიების გარდა, სხვა სპექტაკლების ნუსხაც და აქ, მით უმეტეს, გადაიქცა არა მარტო მისტერიულ თეატრად, არა მარტო მისტერია-სახიობად, არამედ თეატრად ამ სიტყვის დასავლური გაგებითაც.

8. „თაზიე“ თეატრის შემდეგი ნიშნების მატარებელია: არსებული დრამატურგია (პიესა), ტექსტები – ჯერ ზეპირი, შემდეგ კი სახიობის წერილობითი ნუსხები; ასევე კითხვა, ლაპარაკი, მუსიკა, ლექსი, სიმღერა, მოქმედება, მოძრაობა და სხვა; პროფესიონალი მსახიობები, პროფესიონალი რეჟისორები, დამდგმელები, მათი თანაშემწეები, მუსიკალური დასები; სცენა, თეატრის შენობა, თეატრალური შენობის

სპეციალური მოწყობილობა; სცენოგრაფია, სცენური ატრიბუტები, კოსტუმები, ნიღბები, გრიმი, ცოცხალი ცხოველების მონაწილეობა(!); შემდგომ ცოცხალი ცხოველების გამოყვანა ევროპისა და რუსეთის სცენებზე XX საუკუნის დიდ მოდერნისტულ ნოვატორობად იყო მიჩნეული და ახლაც ასეთად აღიქმება, – დღესაც ეს მოდერნულ ექსტრავაგანტობად მიიჩნევა, ირანისთვის კი ეს იმთავითვე ბუნებრივი სახიობური ხერხი ყოფილა; და რაც მთავარია: მაცურებელი ათასობით ჰყოლიათ! ჰყავდათ აგრეთვე მეცენატები, მფარველები.

ამდენად, აშკარაა: საქმე გვაქვს ხალხური ტრადიციის წიაღიდან ამოზრდილ ნამდვილ პროფესიულ სახიობასთან – თეატრთან.

9. „თაზიემ“ მთელ მსოფლიოს უჩვენა, რომ ირანმა ვერ და არ დაივიწყა ქერბალას ამბავი (ტრაგედია). ასეთი მძლავრი ეროვნული მეხსიერება გამოვლინდა და აისახა სახიობაში, ხოლო სახიობამ, თავის მხრივ, დიდად განსაზღვრა სულიერების ხარისხი და ხელოვნებისა და კულტურის, თეატრალური სკოლებისა და სახიობის განვითარება.

„თაზიე“ უნიკალური, ფენომენოლოგიური მოვლენა არის მსოფლიო თეატრისა და კულტურის ისტორიაში.

* წყაროების წარმოდგენილი მოკლე ვარიანტი ქრესტომათიული მასალის სახით და დეტალური ანალიზით სრულად ცალკე გამოქვეყნდება.

- ბეიზან ბაჰრამი. ირანის ეროვნული თეატრის ისტორია. თეირანი. 1956 (სპარსულ ენაზე);
- აბულ-ყასემ ჯენათი ათანი. ირანული თეატრალური წარმოდგენების საფუძვლები. თეირანი. 1956 (სპარსულ ენაზე);
- აზარნუშ აზართაში. ირანის ხელოვნება. თეირანი. გამ. სენეპრი. 1976 (სპარსულ ენაზე);
- აბულ-ყასემ ანჯავი შირაზი. ირანის ხალხური თეატრი. თეირანი. გამ. ამირქაბირი. 1973 (სპარსულ ენაზე);

ნინო მაჭავარიანი,
წამყვანი მეცნიერ-თანამშრომელი

ვევენი შვარცი და მისი „დრაკონი“ რუსთაველის თეატრში

„მე მიყვარს ჩეხოვი. მიყვარს ცოტაა. მე არ მჯერა, რომ ადამიანები, რომელთაც ის არ უყვართ, ნამდვილი ადამიანები არიან. როდესაც ჩემ თვალწინ გამოხატავენ აღფრთოვანებას ჩეხოვით, ისეთ სიამოვნებას ვგრძნობ, თითქოს საუბარი ჩემთვის პიროვნულად ახლობელ ადამიანს ენებოდეს და ამ სიყვარულში უკანასკნელ ადგილზე არ დგას იმის გაცნობიერება, რომ ჩეხოვის მანერით წერა ჩემთვის წარმოუდგენელია. მისი ნიჭი ორგანულია, ბუნებრივი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი. ჩემში კი ის სასწაულის შეგრძნებას ბადებს. როგორ შეეძლო ასე წერა?“

რომანტიკოსები, მეზღაპრეები და მისთანანი კი ჩემში სასწაულის შეგრძნებას არ ბადებენ. მეჩვენება, რომ ასე წერა იოლია. მე თვითონაც ასე ვწერ... ნუთუ ჩემზე გავლენას ის მწერლები ახდენენ, რომლებიც ნაკლებად მომწონს? თუ აქ საქმე გვაქვს ორგანულ (როგორც, მაგალითად, ხმა), თანდაყოლილ მიდრეკილებასთან ლიტერატურის ამ სახეობისადმი?..

ჩემს პირველ პიესას „უნდერვუდს“ გულწრფელად, რეალისტურ ნაწარმოებად ვთვლიდი. განცვიფრებითა და კმაყოფილებით გავიგე, რომ თურმე ზღაპრის ახალი სახეობა შემიქმნია. ეს მე ძალიან მომეწონა. ვფიქრობ, შემდგომში მე უფრო გაცნობიერებულად, ვიდრე ადრე, ვცდილობდი, ჩემი პიესები დამსგავსებოდნენ ზღაპრებს¹. ევენი შვარცი ყველასათვის გასაგები და ერთი შეხედვით, მარტივი ლიტერატურული ფორმით მოვიდა დრამატურგიაში და მაინც შეძლო თავისი პოლიტიკური და პიროვნული მრწამსის მხატვრული სრულყოფილებით გამოთქმა. შეძლო გამოეცხადებინა ის ერთგვარი თეატრალური მანიფესტების – პიესა-ზღაპრების სახით. „Искусство вносит правильность, без формы не передашь ничего, а все страшнее тем и страшнее, что оно бесформенно. Никто не избежит искушения тут сделать трогательнее, там характернее, там многозначительнее... Уж лучше сказки писать. Правдоподобием не связан а правды - больше“².

და მართლაც, ის ფაქტი, რომ პირობითობითა და თეატრალობით ზღაპრები თეატრისათვის მისაღები მხატვრული ფორმაა, თავის დროზე კარლო გოციმაც დაამტკიცა, მაგრამ მათ კიდევ ერთი სიკეთის მოტანა შეუძლიათ – ისინი ისე ქადაგებენ სიმართლეს, რომ თანამედროვე რეალობის ზუსტ კონსტატაციას არ ითხოვენ. ასე იწერება „ჩრდილი“, „შიშველი მეფე“, „დრაკონი“...

თავის დღიურებში შვარცი ზღაპრების წერის სურვილი 1942 წლის 17 აპრილს გამოთქვა, ანუ, მაშინ, როდესაც ის უკვე აღიარებული დრამატურგი იყო. ორი წლის შემდეგ კი თავის ანტიფაშისტურ პიესას „დრაკონს“ წერს. „Написал я тут пьесу... Зон и Большой Драматический собираются ее ставить. Даже репетируют. До чего же отчаянные бывают люди на свете“³. ეს სიტყვებიც ნათლად გვიჩვენებს, თუ როგორი თავმდაბლობით გამოირჩევა ეს დრამატურგი, რომელიც სიცოცხლეშივე აღიარეს ნიჭიერ დრამატურგად, მაგრამ მისი ნამდვილი ფასი მოგვიანებით გაიგეს – მაშინ, როდესაც მისი პიესები დიდი წარმატებით დაიდგა საზღვარგარეთ. მწერლის მეგობარი ვ. კავერინი 1965 წელს, ანუ, მისი გარდაცვალებიდან შვიდი წლის შემდეგ, აღნიშნავდა რა, თუ როგორ უჭირდა ლიტერატურის ამ უსაყვარლეს ჟანრს (ზღაპარს – ნ. მ.), რომელიც საბჭოთა მსოფლმხედველობამ არასაჭიროდ, მავნედ და სოციალურად საშიშადაც კი ჩათვალა ბავშვებისათვის, ასე მიმართავდა მწერალს: Ты знаешь, а ведь я только теперь, перечитывая твои пьесы, понял, что тебе удалось.⁴

ეჭვს გარეშეა, რომ ზღაპრებს პოეტური აღქმის უნარით დაჯილდოვებული ადამიანები წერენ და მეზღაპრეების ეს ქმნილებები პოეზიის მხატვრულ ღონეზეა შესრულებული (ანდერსენი, ძმები გრიმები). თავისი დღიურების სრულიად უბრალო, ყოფით ჩანაწერებშიც კი შვარცი განსაკუთრებულია. ის ტექსტს არ რითმავს, მაგრამ მის სტრიქონებში ყოფის პოეზიის აღქმის უნარი გამოსჭვივის: „Как-то меня поразило, что все птицы моего детства умерли...“ – წერს იგი დღიურებში 1950 წლის 24 დეკემბერს. წიგნის სათაურადაც „Живу беспокойно“ შეარჩია და ასეც იყო მთელი მისი ცხოვრების მანძილზე.

ვევენი შვარცი პეტერბურგში 1921 წელს ჩავიდა როსტოვის თეატრთან ერთად და შეუერთდა ამ ქალაქის ლიტერატურულ კამპანიას. იმ დროს ახალგაზრდობა ერთმანეთს რაღაც იშვიათი კომუნიკაბელობით

– შინაგანი გრძობით – ეცნობოდა და უახლოვდებოდა და შვარციც შეერია მათ, როგორც სამხრეთელი – ჩრდილოელებს, როგორც მსახიობი – მწერლებს. მეგობარი მწერლები სულ ფიქრობდნენ, რომ იგი დაიწყებდა წერას, რადგან ეს ახალგაზრდა, ტემპერამენტიანი მსახიობი, ნერვიული, მოძრავი, ფეთქებადი, ყველაფერს იჭერდა თვისი ჭკვიანი ცოცხალი თვალებით და სიტყვაში სვამდა. მყისიერად ხვდებოდა ყოველ დაფარულ აზრს თუ გრძობას.

20-იან წლებში ევგენი შვარცს ჰქონდა გონებაამახვილობით გამორჩეული იმპროვიზაციები, რომელთაც ის თავის მეგობრებთან – ზოშჩენკოსთან და ლუნცკევთან ერთად დგამდა ხელოვნების სახლის რომელიმე დარბაზში. ამ „კაპუსტინიკებზე“ იკრიბებოდნენ მწერლები, მხატვრები, მუსიკოსები, ხელოვნების მოყვარული ახალგაზრდობა. აქ ყალიბდებოდა მომავალი მწერლის განუმეორებელი სატირული ნიჭი, რომელიც მოგვიანებით მის დრამატურგიაში გამოხატვნიდა.

1925 წელს გამოვიდა ევგენი შვარცის პირველი წიგნი „ძველი ბალადაიკის ნაამბობი“. ასე დაიბადა ის, როგორც მწერალი. მან შექმნა ბრწყინვალე ნაწარმოებები ბავშვებისათვის ლექსად თუ პროზად, მაგრამ მისი შესაძლებლობების მცოდნე მეგობრები თვლიდნენ, რომ მას ნიჭის ერთი მეოთხედიც კი არ ჰქონდა გამოვლენილი და ის ჯერ კიდევ იზრდებოდა შემოქმედებითი თვალსაზრისით. ისინი არ ცდებოდნენ.

შვარცმა შეძლო ყოფის პოეზიისა და პოეზიის ყოფითობის შერწყმა ორიგინალური თეატრალური ფორმით. მისი ზღაპრები ის ჭკვიანი ზღაპრებია, რომლებიც უძღვრიან სიკეთეს, მაგრამ ამავედროულად, პოლიტიკური და სატირული სიმახვილით გვიჩვენებენ ბოროტებას, რომელიც ყოველთვის არსებობს ჩვენს გარშემო და ყველა ეპოქაში მთავარ როლშია. გვიჩვენებენ სიკეთის უმწეობას, რომელიც მართლაც რომ ზღაპრისეული პარადოქსულობით იმარჯვებს ხოლმე ბოროტებაზე, რადგან ადამიანთა უმრავლესობა მაინც შინაგანად სიკეთის მხარეზეა, თუმც ასევე უმრავლესობა არასოდეს იბრძვის მის დასამკვიდრებლად. საზოგადოება ერთეული გმირების, ძლიერი ბოროტებისა და მისი პასიური და არაპერსონიფიცირებული ქვეშევრდომებისაგან შედგება. ეს არის მისი ზოგადი მოდელი და როგორ ჰკავს იგი „ჩრდილისა“ თუ „დრაკონის“ ზღაპართა პერსონაჟებსა და სამყაროს...

შვარცი 1944 წელს „დრაკონს“ აშკარა ანტიფაშისტური განწყობილებით ქმნის, თუმცა დიქტატორის თემას ის არცთუ

ცალმხრივად მოიაზრებს. ამ ზღაპრის სიუჟეტი არ ითხოვდა დრაკონის რეალური სახით ჩვენების აუცილებლობას. ბოროტება ზომ სახეს ყოველი ეპოქის შესაბამისად იცვლის და მხოლოდ იმიტომ პარაპაშებს ამქვეყნაზე, რომ ბრბოს მასთან ბრძოლის უნარი, ახლის, უკეთესისა და მით უფრო, სიკეთის დამკვიდრების უნარი არ შესწევს. ეს მხოლოდ იმ სრულფასოვან საზოგადოებას ხელეწიფება, რომელიც თავად ქმნის მორალურ კოდექსს და ემორჩილება მას.

„შეიბრალეთ ერთმანეთი და მაშინ ბედნიერები იქნებით. ეს არის ყველაზე დიდი სიმართლე, რაც კი არსებობს ამ ქვეყანაზე“ – ეს სიტყვები ამ პიესის მთავარ გმირს, ლანცელოტს ეკუთვნის.

„დრაკონი“ რუსთაველის აკადემიურმა თეატრმა „ყვარყვარეს“ დადგმიდან ორი წლის და „კავკასიური ცარცის წრის“ დადგმიდან ერთი წლის შემდეგ შესთავაზა მაყურებელს. ეს იყო 1976 წელი. მან ორგანულად და პირდაპირი გზით გააგრძელა ზემოხსენებულ წარმოდგენათა მთავარი სათქმელი. მასაც ისევე, როგორც „კავკასიურს“ ახასიათებდა გამოკვეთილი თეატრალობა და პირობითობა, რომელშიც არა მხოლოდ დრამატურგიულად, არამედ ვიზუალურადაც იკითხებოდა რეჟისორის აზრი შვარცის პიესის ირგვლივ. ბოროტებასთან ბრძოლის და სიკეთის გამარჯვების გარდა, რაც ერთგვარად ანათესავებდა პიესას „ცარცის წრესთან“, მან წინ წამოსწია უზენაესი ხელისუფლის – დიქტატორის თემა, რომელიც „ყვარყვარეში“ ჟღერდა.

ამ სპექტაკლზე არ არსებობს არც ერთი რეცენზია, არც თეატრმცოდნეთა და არც ლიტერატორთა მიერ დაწერილი. მხოლოდ მოგვიანებით, სხვა წარმოდგენაზე მსჯელობისას ბ-ნი ნიკო ყიასაშვილი იტყვის მის შესახებ, რომ რობერტ სტურუას ან „ყვარყვარე“ უნდა დაედგა, ან „დრაკონი“ ამ ნაწარმოებთა ზეამოცანების იდენტურობის გამო და რადგანაც „ყვარყვარე“ უკვე დადგმულიც იყო და აღიარებულიც, მეორის დადგმას თემის გამოერების საბაბით უადგილოდ მიიჩნევდა. ჯერ ერთი, ამ თემას რობერტ სტურუამ ისეთი საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლები მიუძღვნა, როგორებიც იყო შექსპირის „რიჩარდ მესამე“ და „მეფე ლირი“, რომლებშიც რეჟისორი სწორედ გვირგვინის, ანუ დიქტატურის, პრობლემას აუღერებდა და ამ გზით იწვევდა ასოციაციებს თანამედროვე ქართული ყოფის ირგვლივ. აღსანიშნავია, რომ არც ერთ რეცენზენტს არ მოსვლია აზრად, მისთვის ამ წარმოდგენათა ზეამოცანების იდენტურობაში დაედო ბრალი და ერთ-ერთი მათგანის ზედმეტობა ამ გზით დაესაბუთებინა. რა თქმა

უნდა, აქ საქმე სხვა მოვლენას ეხებოდა. ის პირველივე ჩვენებაზე აკრძალა მაშინდელმა ხელისუფლებამ და პრესამ გასაგები მიზეზების გამო ვერ შეძლო მისი დაცვა. ზოგმა კი, როგორც ვხედავთ, მთავრობის პოზიციის დასაბუთებაც კი შეძლო.

რა პერიოდში დაიღვა „დრაკონი“ ქართულ სცენაზე? ამას ყველაზე უკეთ დაახასიათებდა პიესის პირველი სურათის ზღაპრული პერსონაჟის – კატის რეპლიკა: „ცხოვრება გვასწავლის, როცა თბილად ხარ და თანაც რბილად (თარგმანი რ. სტურუასა და ლ. ფოფხაძის), ჯობია თვლემდე და ჩუმად იყო. დუმილშია მთელი სიბრძნე, ძვირფასო“. დღეს ამ დროს ე. წ. უძრავობის პერიოდს ვეძახით. პიესა ზღაპრია, მაგრამ ეს ზღაპრად მოთხრობილი ამბავი თავისი სცენური მეტაფორებითა და მხატვრული სიმბოლიკით ტიპურად ასახავს ტოტალიტარული სახელმწიფოს ცხოვრების მოდელს, რომელსაც ისე, როგორც არც ერთი სხვა პოლიტიკური წყობის სახელმწიფოს, სჭირდება ზღაპრული გმირი, რომელიც დაამარცხებს დიქტატორს.

სპექტაკლში შარლემანი, ანუ მისი სახით ხალხი, მოჩვენებითად მაინც კმაყოფილია და შეგუებული დრაკონის არსებობას და არამც თუ შარლემანი, არამედ დრაკონის მომავალი მსხვერპლი – მშვენიერი ელზაც მოხიბლულია პერსპექტივით, რომ მისი გარდაცვალების დღეს ხალხი ფუნთუშებს „საბრალო გოგონას“ დაარქმევს და შუადღეზე მიირთმევს. უფრო მეტიც. ხალხი სიკეთესაც კი ხედავს დრაკონში, რომელმაც ეპიდემია მოსპო ქალაქში ცეცხლით, რომელსაც აფრქვევს, ტბა აადუღა. ქალაქელები იხსნა ბოშებისაგან – იმ თავისუფალი ბუნების ხალხისაგან, რომელთაც შეეძლოთ გადამდებად ემოქმედათ და გაეხსნებინათ მათთვის თავისუფლების ბედნიერება და სილამაზე. მიუხედავად იმისა, რომ დრაკონი ძროხების ჯოგებსა და ცხვრის ფარებს ანადგურებდა და ქალიშვილებსაც ითხოვდა დესერტად, ბურგომისტრის აზრით, ზღაპრული გმირი ქალაქისთვის მაინც ზედმეტი და არასაჭირო იყო. „ჩვენი ქალაქის საამაყო შვილები მოვიდნენ და მუხლმოდრეკით გვევდრებიან, წაეთრიოთ აქედან“, – მიმართავდა ის ლანცელოტს. რომ იტყვიან, ასოციაციები ნათელი იყო. შვარცის მიზანი ბელადის სახის შეუნიღბავი ჩვენება იყო, მაგრამ არა იმ ბელადისა, რომელიც 70-იანი წლების მიწურულის ქართულ სცენაზე გამოჩნდა.

მოცემული პერიოდის ერთ-ერთ ინტერვიუში რობერტ სტურუა აღნიშნავდა ფელინის შესახებ, რომ გენიოსი თავისუფალია. მას არ

ერიდება იყოს გულახდილი. სტურუას ამ მოსაზრებას კიდევ უფრო ამყარებდა კრიტიკოს კ. რუნდინცკის გაკვირვება, თუ როგორი თავისუფლებით ექცეოდა რეჟისორი ლენინს (შატროვის „ლურჯა ცხენები წითელ ბალახზე“, სადაც მან ლენინის სამი პერსონაჟი შესთავაზა მაყურებელს) და თუნდაც სტანილავსკის ლეგენდარულ სახელებს. სტურუას თითქმის ყველა სპექტაკლს, რომელსაც ის სამშობლოში ან მის გარეთ დგამს, ატყევა რეჟისორის, როგორც თავისუფალი პიროვნების, შემოქმედებითი სილალის კვალი. მ. ულიანოვი მ. შატროვის „ბრესტის ზავის“ შესახებ წერდა: „თუნდაც სამარცხვინოდ ჩავფლავებულყავით, მაინც ღირდა. ჩვენ თავი ხელოვანებად ვიგრძენით, ვიგემეთ რისკის მშვენიერება. სტურუამ ისეთ მუშაობაში ჩაგვითრია, როგორზეც სულ ცოტა ხნით ადრე ვერც კი ვიოცნებებდით“, მაგრამ ეს რისკი მაინც სხვა იყო. თუკი „ყვარყვარესული“ დიქტატორებიდან არც ერთი აღარ იყო ცოცხალი, „დრაკონის“ შემთხვევაში საქმე უარესად იყო. ვისაც უნახავს სპექტაკლი, ალბათ, ახსოვს, თუ როგორ ჰგავდა მსახიობი გურამ საღარაძე აწ განსვენებულ ლეონიდ ილიას ძე ბრენფეს, რომელიც, სხვათა შორის, მაშინ განსვენებული არ გახლდათ და ეს იყო მთავარი. უღვაშები, სახის მოთეთრო ფერი, თმის ვარცხნილობა, სიარულის მისეული მანერა და დატკეპნილი, მართალია ქართული, მაგრამ იშვიათი სიზუსტით შერჩეული ინტონაციებით მეტყველება პირდაპირ ასოციაციებს ბადებდა. ამ ფაქტმა თითქმის შოკური რეაქცია გამოიწვია გარკვეული ტიპის მაყურებელთა შორის.

დრაკონი-გ.საღარაძე სულაც არ იყო ის ზღაპრული ურჩხული, რომელიც სპობს ადამიანებს ან სადილად მიირთმევს. ის ევროპულად ჩაცმული შუახნის მამაკაცი გახლდათ, რომელიც საკმაოდ ლოგიკურად აზროვნებდა და მით უფრო, მოქმედებდა. მაგრამ დიქტატორი დიქტატორია და ამიტომ დრაკონისთვის მისართმევ გოგონას წამოძახილში „რაღა ამ დრაკონის დროს დავიბადეო,“ იშვიათი მენტალობის გრძნობა ისადგურებდა ყოველ ჩვენგანში. ჩვენ ყველას მაშინ სხვა დროში ცხოვრება გვენატრებოდა და არ ვიცოდით, რომ ნამდვილ თავისუფლებამდე არსებობს თურმე რაღაც გარდამავალი დროც, რომელიც ჯერ შვარცმა და შემდგომ სტურუამ „დრაკონის“ საფინალო სცენით დაგვანახეს ასე აშკარად და დაუფარავად – გმირის მიერ დრაკონის დაამარცხებას თან მოჰყვა პატარა პაუზა, რადგან ლანცელოტი დაიჭრა და გონება დაკარგა. ეს დრო გახდა საკმარისი იმისათვის, რომ ქალაქის ბურგომისტრს, ანუ მთავრობას,

ხელში აეღო ძალაუფლება. პიესაში ამას ბურგომისტრი ხალხისადმი მიმართვით ახერხებს. სტურუას სპექტაკლში კი ეს აზრი სახიერად განხორციელდა. წითელ-ყვითელ ბაფთებშებმული ბურგომისტრი, რომელიც ორიოდ წუთის წინ ბუჩქებში იმალებოდა და ჭკუას უხმობდა: მოდი ჩემთანო, ანუ გიჟს თამაშობდა (ან იყო კიდეც), ბრძოლის ველზე მოვიდა. მან დაჭრილი რაინდისა და ელზას გვერდით დაგდებულ ურჩხულის სკიპტრას მოკრა თვალი, აიღო ხელში ეს ჯოხი, რის შემდგომაც მოხდა სასწაული: სცენაზე შემოსული ქალაქის მოსახლეობა, რომელიც ყველაფრის დათვალიერებას და ამბის გაგებას ცდილობდა, სულ ერთ წაშში ორ მწკრივად განლაგდა და უკან გაჰყვა ბურგომისტრს, როგორც ყოჩს – ცხვრის ფარა. ბურგომისტრის მიერ ძალაუფლების მოპოვების სცენა იყო რეჟისორის ნამდვილი გამარჯვება და შვარცის ამ ნაწარმოების მხატვრული სრულყოფილებით გააზრება.

მაშასადამე, გუმინდელმა გიჟმა, რომლის მიერ ქალაქის მართვა პირობითი იყო და ურჩხულს ემორჩილებოდა, დღეს ქვეყნის მართვა დაიწყო. დრაკონი, რომელიც არა ადამიანის, არამედ მისი სულის ნაფლეთებად ქცევას ნატრობდა მისი სამუდამო დამონების მიზნით, შეცვალა გიჟმა („დრაკონის მძლეველი თავისუფალი პრეზიდენტი მობრძანდება“), რომელმაც მონობა კი არ აღმოფხვრა ხალხში, არამედ პირიქით, დრაკონის დიქტატურა გააგრძელა. ასოციაციებმა აწმყოს გადააჭარბა და მომავლის წინასწარმეტყველება დაიწყო. ეს ფაქტი არაერთხელ შეუმჩნევიათ რეჟისორის შემოქმედებაში და დაუწერიათ კიდეც მის შესახებ. ამის მაგალითად თუნდაც „მეფე ლირის“ საფინანსო სცენებიც საკმარისია.

„თავისუფლება გაჩუქეთ, თქვენ კი რა ჩაიდინეთ“ – ამ სიტყვებით მიმართავდა ხალხს ლანცელოტი (მსახ. კ. კავსადე) რომელიც სიკვდილს სასწაულებრივად გადარჩენილი ბრუნდებოდა ქალაქში. „ელზა, დრაკონი არ მომკვდარა, ისევ ადამიანად იქცა, მთელ ქალაქს მოედო და თქვენს სულში ჩასახლდა, მაგრამ ჩვენ ამას მოვუვლით, ყველა თქვენგანში მოვკლავ დრაკონს!“

ბრძოლა გრძელდება. ის არ დამთავრებულა, რადგან მონობას შეჩვეულმა თავისუფლების ფასი არ იცის. ლანცელოტის მიზანი და მისი რწმენა, ბედნიერები ვიქნებით, რადგან მიყვარხართო, უფრო იმედიან მომავალს გამოხატავდა, ვიდრე აწმყოს შესაძლო რეალიზაციას.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „დრაკონი“ მოხსნეს რეპერტუარიდან, თუმცა სტურუას უკმაყოფილება მაინც არ ემჩნეოდა, რადგან სპექტაკლი

შედგა და მან თქვა თავისი სათქმელი არა მხოლოდ მხატვრული სრულყოფილებით, არამედ იმ პოლიტიკური თავისუფლებითაც, რომლის საშუალება მას პიროვნულმა გამბედაობამ და ევგენი შვარცის შესანიშნავმა ნაწარმოებმა მისცა.

1. Евгений Шварц, Живу беспокойно... советский писатель, 1990 (1948г);
2. იქვე;
3. იქვე;
4. М.Слонийский, собр.соч.т.4 стр.513;

გამოყენებული ლიტერატურა:

- В. Каверин, избранные произведения, «художественная литература», 1977, т.2, стр. 651;
- გაზ.: „თბილისი“. 1987.16.11. რ. სტურუა. საჭირობოროტო და მარადიული რეჟისორის ხელოვნებაში (კ. რუდნიცკის ინტერვიუ).

უშანგი ჩხეიძის უცნობი მოგონება „კომუნ რუსთაველის თეატრიდან წასვლა“

უშანგი ჩხეიძის დღემდე გამოუქვეყნებელი მოგონება მრავალმხრივია საინტერესო. მასში ასახულია რუსთაველის თეატრში არსებული ფარული, თუ აშკარა დაპირისპირებები, რამაც მოგვიანებით კოტე მარჯანიშვილის თეატრიდან წასვლა განაპირობა.

მოგონებაში მოცემულია რუსთაველის თეატრის 1924-26 წლების შემოქმედებითი ანალიზი, აგრეთვე კ. მარჯანიშვილსა და ს. ახმეტელს შორის თავიდან კარგი ურთიერთობის თანდათანობითი დაძაბვა და უკიდურესად გამწვავება, თუ რა ვითარებებმა განაპირობეს კონფლიქტური სიტუაციის შექმნა, რაშიც გვარების დაუსახლებლად მსახიობთა გარკვეულ ჯგუფსაც მოიხსენიებს: „მარჯანიშვილის გაჯავრების ერთადერთი ნამდვილი მიზეზი ის იყო, რომ მის წარმოდგენაში ახმეტელი მეტად გათავხედდა და თანდათანობით მას თეატრს აცლიდა – ასე არწმუნებდა მას, ზოგიერთი კეთილისმსურველი“.

სამაგიეროდ, კონკრეტულ პირებს თავის მოგონებაში აკაკი ხორავა ასახელებს, რითაც უშ. ჩხეიძის მოგონების ეს ფაქტი დასტურდება და სრულყოფილი სახით წარმოგვიდგება. ბატონი აკაკი წერს: „ღურჯუში“ იმთავითვე ორი ჯგუფი შეიქმნა – ერთი, ასე ვთქვათ, არისტოკრატია, „კულტურულ“ მსახიობ-მოღვაწეებში მიღებული ხალხი, უკვე სახელმძღვანელო: ვ. ანჯაფარიძე, გ. დავითაშვილი, ე. დონაური, ბ. გამრეკელი და სხვანი. პირველი ჯგუფის მიერ ახმეტელის დამუშავებამ უმაღლეს წერტილს მიაღწია. ისინი ცდილობდნენ, როგორმე კოტეს გული აცრუებოდა სანდროზე...“ აქვე აღვნიშნავ, რომ აკ. ხორავას მოგონება კოტეს თეატრიდან წასვლის თაობაზე, ძალიან ჰგავს უშ. ჩხეიძის შეხედულებებს და ერთობლიობაში სრულად წარმოსახავენ თეატრში შექმნილ მძიმე ვითარებას.

უშ. ჩხეიძე გაბედულად ასახელებს იმ მიზეზებს, რამაც დასი კ. მარჯანიშვილის წინააღმდეგ განაწყო და ახმეტელის მხარეს გადავიდა. ასევე თამამად არის მოცემული კ. მარჯანიშვილის მიერ დაშვებული შეცდომები და დასის მოთხოვნების გაუთვალისწინებლობა. ესენია: კოტეს ავადმყოფობა, მისი ბათუმში

წასვლა და დასთან ლანძღვა-მუქარით საუბარი, დასის შემცირების მცდელობა, კორპორაციასა და მარჯანიშვილს შორის კონფლიქტის გაღრმავება. უშ. ჩხეიძე პირდაპირ წერს, რომ მასწავლებელს თავისი აღზრდილები დაუპირისპირდნენ და ბრძოლა გაუმართეს: „მართალია, მარჯანიშვილი სარდლის უფლებებით იყო აღჭურვილი, მაგრამ რაღა იგი სარდალი, რომელსაც ჯარი აუჯანყდება. ჯარი კი კორპორაცია და მთელი ახალგაზრდობა იყო.“ უშ. ჩხეიძეს აწუხებს რა კონფლიქტის არსში ჩაწვდომა, გულწრფელად წერს: „ამ საკითხს ახლა, სრულიად ობიექტურად მინდა მივუდგე, რამდენადაც შეეძლებ ვცადო სიმართლის გარკვევა, რადგან მარჯანიშვილის რუსთაველის თეატრიდან წასვლის ნამდვილი მიზეზი ჯერაც გამოურკვეველია, ან არადა დამახინჯებული“.

უშანგი ჩხეიძე მოკლედ იხსენებს 1924 წელს მომხდარ კონფლიქტს, რამაც თეატრიდან ს. ახმეტელის ხანმოკლე წასვლა განაპირობა. ეს ინციდენტი ასახულია კორპორაცია „ღურჯუის“ 1924 წლის 31 იანვრის №9 ოქმში. საქმე ეხება გაზეთ „კომუნისტის“ პუბლიკაციას „ახალგაზრდა მსახიობების მანიფესტი“, რომელიც მიმართული იყო კორპორაციის წინააღმდეგ. ვითარების გასარკვევად კორპორაციასთან შეუთანხმებლად ს. ახმეტელი, ვ. ჯიქია, პლ. კორიშელი და აკ. ვასაძე რედაქციაში მივიდნენ, რასაც ინციდენტი მოჰყვა. ამიტომ ისინი დისციპლინის დარღვევისთვის კორპორაციიდან გარიცხეს. 2 თებერვალს კ. მარჯანიშვილი ინციდენტის მონაწილეებთან ერთად რედაქციაში მივიდა და ბოდიში მოიხადა.

ამის შესახებ „ღურჯუის“ 3 თებერვლის №10 ოქმში აღნიშნულია: „რედაქცია „კომუნისტთან“ მომხდარი მოლაპარაკების შემდეგ, სადაც გაირკვა, რომ არავითარი მძიმე, ზნეობრივი დანაშაული არ ჩაუდენიათ ჩვენს ოთხ ამხანაგს – ახმეტელს, ჯიქიას, კორიშელს და ვასაძეს, – კორპორაცია წინადადებას აძლევს მათ დაუბრუნდნენ ჩვენს წრეს...“ ამრიგად, ეს გარიცხვა სიმბოლური ხასიათის იყო და უშ. ჩხეიძე ცდება, როდესაც ამბობს – ახმეტელი თეატრიდან წასულიც კი იყო.

ამ მოგონებიდან ის ვითარებაც კარგად ჩანს, რომ ორ დიდ ხელოვანს შორის ურთიერთობის დაძაბვა მხოლოდ „ლაპარას“ დადგამამ არ განაპირობა, რასაც წინ უძღვოდა მარჯანისვილსა და „ღურჯუის“ შორის კონფლიქტური ვითარების შექმნა.

მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, თუ როდის ნახა მარჯანიშვილმა პირველად სპექტაკლი „ლაპარა“, ვინაიდან ამის შესახებ არსებობს თამარ წულუკიძის, მიხეილ ყვარელაშვილის, აკაკი ვასაძისა და დოლო ანთაძის წინააღმდეგობრივი მოგონებები.

უმ. ჩხეიძის თქმით, მარჯანიშვილმა სპექტაკლი თეატრის გასტროლებიდან დაბრუნების შემდეგ, ფეხბურთელთა გუნდ „დურუჯის“ მატერიალური დახმარებისთვის გამართულ საშეფო ღონისძიებაზე ნახა. ასევე მნიშვნელოვანია ცნობა, თუ რა გარემოებებმა შეუშალეს ხელი ბათუმსა და ზესტაფონში სპექტაკლის ჩვენებას, რამაც მარჯანიშვილის ეჭვები დასის მიმართ უფრო გააღრმავა. სხვათა შორის, არცერთი მოღვაწის მოგონებებში არ იხსენიება „ლამარას“ ჩვენების თარიღი, რომელიც გაზ. „კომუნისტის“² ცნობით 13 ივლისს გაიმართა.

თამარ წულუკიძე წერს, რომ მარჯანიშვილმა „ლამარა“ სპეციალურად მისთვის გამართულ დახურულ სპექტაკლზე ნახა: „კონსტანტინე ალექსანდრეს ძემ სპექტაკლი „ლამარა“ ნახა მხოლოდ დასის საგასტროლო მოგზაურობიდან დაბრუნების შემდეგ. მისთვის რუსთაველის თეატრის სცენაზე დახურული სპექტაკლი სპეციალურად გაიმართა. როგორც ახლა, ისე ვხედავ მას ბენუარის მე-12 ლოჟაში, ოჯახური სინკლიტის გარემოცვაში ლეღე ვაჩნაძის მეთაურობით. ცნობილია, რომ კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე უკმაყოფილო დარჩა თანადამდგმელის ნამუშევრით და მისთვის ჩვეული მანერით ამის დამალვა საჭიროდ არ ჩათვალა.“³

სინამდვილეს არ შეესაბამება მიხეილ ყვარელაშვილის მოგონება, თითქოს „ლამარას“ პრემიერაზე მიიყვანეს ავადმყოფი მარჯანიშვილი: „თვითონ ახმეტელმა ეტლით, ექიმების დახმარებით მოიყვანა კოტე. ახმეტელი მხარში შეუდგა და ასე აიყვანა ლოჟაში. კოტე თვალცრემლიანი უყურებდა სპექტაკლს. სპექტაკლის შემდეგ ხალხის გასაგონად მარჯანიშვილმა განაცხადა, რომ ასეთი სპექტაკლის დადგმა ჩემი ოცნებააო“.⁴

არც, დოდო ანთაძის მოგონებაა უზუსტობისგან დაცული, სადაც წერს: „საავადმყოფოდან გამოსულმა მარჯანიშვილმა მიაშურა თეატრს და თავიდან ბოლომდე უყურა სპექტაკლ „ლამარას“. ბუნებრივია, რომ ეს მას არ მოეწონა, ძალზე თავშეკავებულად, მაგრამ მაინც აგრძნობინა ახმეტელს თავის უკმაყოფილება, როგორც თეატრის ხელმძღვანელმა“.⁵

უმ. ჩხეიძე, თ. წულუკიძე და დ. ანთაძე მხოლოდ იმ გარემოებაში არიან ერთსულოვანნი, რომ მარჯანიშვილმა ლოჟა უკმაყოფილოდ დატოვა.

უმ. ჩხეიძე არ არის მართალი, როდესაც წერს, თითქოსდა, ახმეტელმა „ლამარას“ დადგმა უსამართლოდ მიისაკუთრა: „პიესის

დასასრულებლად ახმეტელმაც, დიდი შრომა ჩაატარა, მაგრამ ეს არავითარ უფლებას არ აძლევდა, რომ დადგმა საკუთრად მას მიეთვისებინა, რასაც შემდგომში ჰქონდა ადგილი, როდესაც მარჯანიშვილი თეატრიდან წავიდა.“ ამ შემთხვევაში უმ. ჩხეიძე ვერ ასხვავებს 19 26 წლის მარჯანიშვილ-ახმეტელის დადგმას 19 30 წელს ახმეტელის მიერ დადგმულ სრულიად დამოუკიდებელი სპექტაკლისგან. ორივე წარმოდგენა ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავდებოდა და ყოვლად დაუშვებელია ახმეტელს მიმთვისებელი ეწოდოს. ამაზე მეტყველებს ორივე სპექტაკლზე არსებული რეცენზიები, თეატრალურ მოღვაწეთა მემუარები და არაერთი სამეცნიერო გამოკვლევა.

ს. ახმეტელი „ლამარას“ მითვისებას არც ცდილობდა, ვინაიდან სპექტაკლი მარჯანიშვილის თეატრიდან წასვლის შემდეგ მოიხსნა. მოსკოვში გასტროლების შემავამებელ განხილვაზე 19 33 წლის 25 ივნისს ს. ახმეტელი პირდაპირ აცხადებდა: „...ჩვენ გარკვევით დავინახეთ, რომ გზა, რომელიც ნაჩვენები იყო თეატრის ხელმძღვანელობის მიერ, მარჯანიშვილის მიერ – ეს ის გზა აღარ იყო, რომელიც ჩვენ გვჭირდებოდა... და დაიწყო... პატიოსანი პრინციპული ბრძოლა“. აქედან გამომდინარე, ახმეტელს თავისი განსხვავებული მხატვრული ხედვა ჰქონდა და მარჯანიშვილისეული სტილი მისთვის მიუღებელი იყო.

უნდა აღინიშნოს, რომ უმ. ჩხეიძე ისეთ დეტალებს იხსენებს, რაც სხვათა მოგონებებში არ გვხვდება და უკეთ წარმოაჩენს პირად ურთიერთობათა სირთულეებსა თუ ინტრიგებს, რომლებიც თეატრალურ ცხოვრებაზე ზეგავლენას ახდენდნენ. ამ ურთიერთობების გამწვავება თეატრის დასავლეთ საქართველოსა და კახეთში გასტროლებმაც განაპირობა, რომელიც 19 26 წლის 22 აპრილიდან 29 ივნისამდე მიმდინარეობდა. უმ. ჩხეიძე ს. ახმეტელისა და ვ. ანჯაფარიძის კონფლიქტზე მიუთითებს. დ. ანთაძე ამ ინციდენტს საერთოდ არ იხსენიებს და მხოლოდ თეატრის შიდა კონფლიქტის გამწვავებაზე ზოგადად საუბრობს.

უმ. ჩხეიძე ამ გასტროლებზე ვ. ანჯაფარიძის არყოფნას ოპერაციის გაკეთებითა და ახმეტელ-ანჯაფარიძის კონფლიქტური დამოკიდებულებით ხსნის. გამოჯანმრთელების შემდეგ იგი კოტეს ნებართვით „ჰამლეტში“ ოფელიას როლის შესასრულებლად ქუთაისში ჩავიდა. ამ ფაქტს თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე ასე ხსნის: „ამაშინ ის ფენძიმედ იყო და თავს შეუძლოდ გრძნობდა, მაგრამ ამის შესახებ, ეტყობა, არავისთვის უთქვამს“.⁶ ამ ინციდენტს აკ. ვასაძეც აღნიშნავს,

მხოლოდ ვ. ანჯაფარიძის გვარის დაუსახელებლად მას უარყოფით კონტექსტში იხსენიებს: „ზოგიერთ ამხანაგს მხოლოდ ქუთაისსა და ბათუმში მოუნდათ მონაწილეობის მიღება“-ო.⁷ თამარ წულუკიძე (დასახელებული წიგნი, გვ. 162) კი წერს, რომ კორპორაციის უკომპრომისო გადაწყვეტილებით ახმეტელმა და საგასტროლო კომისიამ ვ. ანჯაფარიძეს ოფელიას როლის შესრულებაზე უარი უთხრა.

სხვადასხვა მოგონებაში განსხვავებულად არის აღწერილი კ. მარჯანიშვილის ბათუმში ჩასვლა. უშ. ჩხეიძის მოგონებით, კოტეს სადგურზე მხოლოდ ორიოდე კაცი შეხვდა. თ. წულუკიძის⁸ აზრით, კოტეს შესახვედრად სადგურზე მთელი დასი მოვიდა. დ. ანთაძის⁹ ცნობით, კოტე მოულოდნელად დასმა ბათუმში სამხედრო ეკლესიის კიბეებზე სურათის გადაღებისას დაინახა. აკ. ვასაძე¹⁰ კი კოტესთან შეხვედრას პირდაპირ თეატრში მოსვლიდან აღწერს, თუმცა ყველა მათი მასწავლებლის გაჯავრებულ და ოფიციალურ საუბარს ერთხმად აღიარებს.

უშ. ჩხეიძე, როდესაც საუბრობს კ. მარჯანიშვილისა და ი. გელეკანიშვილის მიერ თეატრში ჩატარებულ შემცირებაზე, მხედველობაში აქვს ხელოვნების საქმეთა მთავარი საბჭოს პრეზიდიუმის 1926 წლის 17 ივლისის №66 ბრძანება. ამ რეორგანიზაციით მარჯანიშვილი „ღურუჯის“ წინააღმდეგობის საბოლოო გატეხვასა და საკუთარი პოზიციების განმტკიცებას ცდილობდა, თუმცა საწინააღმდეგო შედეგი მიიღო.

უშ. ჩხეიძე ნათლად წარმოაჩენს კ. მარჯანიშვილსა და „ღურუჯს“ შორის არსებული ბრძოლის მიზეზებს. იგი დაუფარავად საუბრობს უკომპრომისო დაპირისპირებასა და არსებულ ინტრიგებზე. იხსენებს იმ ვითარებასაც, როდესაც კ. მარჯანიშვილი თითოეულ მსახიობს მასთან მუშაობას სთავაზობდა.

ეს ეპიზოდი აგრეთვე აღწერილი აქვთ თავის მოგონებებში აკაკი ვასაძეს (გვ. 225-227), თამარ წულუკიძეს (გვ. 164), ხოლო დოლო ანთაძე ამ მომენტს საერთოდ არ ასახელებს. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ აკაკი ვასაძე ამ შეხვედრას კ. მარჯანიშვილის ბინაში აღწერს, თ. წულუკიძე თეატრის ღირექტორის კაბინეტში, ხოლო უშ. ჩხეიძე კი საუბრის ადგილს არ აკონკრეტებს.

უშანგი ჩხეიძე აღწერს კორპორანტების შეხვედრას კ. მარჯანიშვილთან სოფელ რიონში, სადაც „სამანიშვილის ღედინაცვალის“ გადაღებები მიმდინარეობდა. იგი ივონებს, რომ თბილისიდან კორპორაციის იმჟამინდელი მამასახლისი კუკური

პატარიძე ზესტაფონში ჩავიდა, საიდანაც უშანგისა და დოლო ანთაძესთან ერთად სოფელ რიონში წავიდნენ. საინტერესოა, რომ უშანგი ჩხეიძე შეხვედრის ინიციატორად კუკური პატარიძეს ასახელებს, დოლო ანთაძე (გვ. 344) კი ამ ინიციატივას საკუთარ თავზე იღებს: „მე დამეგალა ჩავსულიყავი ზესტაფონში, სადაც იმყოფებოდა უშანგი ჩხეიძე, იქედან კი წავსულიყავით ქუთაისში კუკური პატარიძესთან და სამივენი უნდა გავმგზავრებულიყავით რიონში“. თანაც დ. ანთაძე მარშრუტსაც განსხვავებულად აღწერს. აკაკი ვასაძე კი უპირატესობას არცერთ მათგანს არ ანიჭებს: „დოლო ანთაძეს, უშანგი ჩხეიძესა და კუკური პატარიძეს გადაეწყვიტათ ჩვენი და ბატონი კოტეს ნახვა“ (გვ. 229). სხვა მხრივ სამივე ავტორის მოგონება მარჯანიშვილთან შეხვედრის შესახებ რეალურად ასახავს შექმნილ ვითარებას და ერთმანეთს ავსებს.

აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ უშ. ჩხეიძის, აკ. ხორავას, აკ. ვასაძის და დ. ანთაძის მოგონებებში ერთიანი აზრი იკვეთება კ. მარჯანიშვილის ხასიათის სიფიცხის, დასზე განწყენების, თეატრიდან წასვლის შესახებ, რაშიც მნიშვნელოვან როლს ობიექტურ გარემოებათა გარდა, თამაშობდა მთავარი როლები, მარჯანიშვილისა თუ ახმეტელის მხრიდან ენის მიმტანები. აღსანიშნავია ისიც, რომ უშ. ჩხეიძე ზოგ ეპიზოდში დაუფარავად აღანაშნაულებს კ. მარჯანიშვილის გარემოცვასა და ოჯახის წევრებს, როგორც კონფლიქტის წამქეზებლებს. ამავე აზრს იზიარებს აკაკი ხორავაც, როდესაც წერს: „თანდათან ისე გააღვივეს კოტეს ეჭვები სანდროს მიმართ, რომ იმანაც სანდროზე გული აიცრუა.“ უშანგიც იმავეს ამბობს: „მას ასე თანდათანობით აბულებდნენ ახმეტელს“. ორივე მსახიობი კ. მარჯანიშვილის ოჯახის შესახებ მსგავს პოზიციასზე ღვას – უშ. ჩხეიძე წერს: „მისი ახლობლები არამც თუ არ იფარავდნენ ასეთი შეცდომებისგან, არამედ ისედაც ფიცხსა და ეჭვიან ადამიანს საწინააღმდეგო ქმედებაში უწყობდნენ ხელს. მისი ოჯახი გადაგვარებული ქალებისგან შედგებოდა, რომელთაც არც უყვარდათ და არც აინტერესებდათ როგორც თეატრი, ისე საერთოდ ქართული კულტურა. მათ მხოლოდ პატარა, წვრილმანი, ყოველდღიური ადამიანური ინტერესები ამოძრავებდათ და ასეთი ხალხი კარგს არაფერს გააგონებდა და ვერც რაიმე გონიერს ურჩევდა.“ აკაკი ხორავა კი ასე აფასებს: „შეისწავლეს რა კოტეს სისუსტე, დონაურის ოჯახი თითქმის ყოველდღე მართავდა ქეიფებს კოტესთვის... მუდამ დღე იყო დამუშავება კორპორაციისა მისი დაშლის მიზნით. ახმეტელის დამუშავება, თითქოს მტრისა მარჯანიშვილის.“

საინტერესოა, რომ უმ. ჩხეიძის ამ მოგონების ფრაგმენტი შესულია ს. ახმეტელის კრებული პირველ ტომში (სოს, 1978), სადაც აღნიშნულია, რომ დედანი დაკარგულად ითვლება. სინამდვილეში დედანი დაცულია საქ. თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახ. მუზეუმის ფონდში (ფ. 1, საქმე №570, ხ-16888, საქაღალდე №9).

ფიქრობთ, რომ ამ მოგონების გამოქვეყნება ზოგ პირს არ აწყობდა, ვინაიდან უმ. ჩხეიძე დაუფარავად საუბრობს კ. მარჯანიშვილის გარშემო შექმნილ ვითარებებზე, მის პიროვნულ ნაკლსა, თუ ღირსებებზე, კორპორაცია „დურუჯის“ პოზიციებზე. ჩანს, რომ უმ. ჩხეიძე გარკვეულ საკითხებში კ. მარჯანიშვილს არ ეთანხმება და ხშირად გამართლებულია ს. ახმეტელის გადაწყვეტილებები. ეს მოგონება იმ გარემოებასაც ცხადყოფს, რომ კოტეს რუსთაველის თეატრიდან წასვლაში ის მსახიობები მონაწილეობდნენ, რომლებმაც თავიანთი მასწავლებელი აიძულეს ერთად შექმნილი თეატრიდანაც წასულიყო, მაგრამ შექმნეს ლეგენდა – თითქოსდა სიცოცხლის ბოლომდე მის ერთგულ მოწაფეებად დარჩნენ.

1. გაზეთი „კომუნისტი“, 1924, 31. 01, №25;
2. გაზეთი „კომუნისტი“, 1926, №158;
3. თ. წულუკიძე, მხოლოდ ერთი სიცოცხლე, რუს. ენაზე. „ხელოვნება“, 1983, გვ.166;
4. ე. დავითაია, არჯანიშვილისა და ახეტელის ერთობლივი დადგმები“, გამ. „ხელოვნება“, 1981, გვ. 130;
5. დ. ანთაძე, „დღეები ახლო წარსულისა“, გამ. „ხელოვნება“, 1962, წიგნი პირველი, გვ.316;
6. ნ. ურუშაძე, „მეორე სიცოცხლე“, გამ. „ხელოვნება“, 1987, გვ.110;
7. აკ. ვასაძე, „მოგონებები, ფიქრები“, გამ. სოს, 1977, გვ. 221;
8. დასახელებული წიგნი, გვ. 162;
9. დასახელებული წიგნი, გვ. 333;
10. დასახელებული წიგნი, გვ. 222.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- დ. ანთაძე, „დღეები ახლო წარსულისა“, გამ. „ხელოვნება“, 1962, წიგნი პირველი;
- ნ. ურუშაძე „მეორე სიცოცხლე“, გამ. „ხელოვნება“, 1987;
- აკ. ვასაძე „მოგონებები, ფიქრები“, გამ. სოს, 1977;
- ე. დავითაია არჯანიშვილისა და ახეტელის ერთობლივი დადგმები“, გამ. „ხელოვნება“, 1981.

ათასი სახის ადამიანი

(მიხეილ ჩეხოვი)

მ. ჩეხოვი წერდა: „რატომ ამბობს პოეტი, რომ აპოლონი მისგან წმინდა მსხვერპლს ითხოვს? რატომ მსხვერპლს? იმიტომ, რომ მიეცე შეთავონებას და შეთავონების გზით მაყურებელს, დროის სულს, ეპოქას და ა. შ. – ეს ნიშნავს მსხვერპლის შეწირვას.“

როცა მოსკოვის სამხატვრო თეატრში (მხატში) სტანისლავსკიმ მ. ჩეხოვს „მოუსმინა“, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს უთხრა: „ანტონ პავლეს ძის ძმისშვილი – გენიოსია.“ 1912 წელს მ. ჩეხოვი მხატვის ფილიალის განყოფილებაში ჩარიცხეს, თანამშრომლად. 1913 წელს სამხატვრო თეატრის დასმია. მხატვის მსახიობები კ. ს. სტანისლავსკის სისტემის გადასამოწმებელ ექსპერიმენტებზე არ თანხმდებოდნენ და შეიქმნა მხატ-ის პირველი სტუდია (1913). სტუდიის ხელმძღვანელი იყო ლ. ა. სულერჟიცი, სისტემის მიხედვით მეცადინეობებს ხელმძღვანელობდა კ. ს. სტანისლავსკი, ე. ბ. ვახტანგოვი. იმ პერიოდში მ. ჩეხოვი კორესპონდენტს ეუბნებოდა: „ჩვენ ვართ სტანისლავსკის რელიგიის მიმდევრები“.

პირველ სტუდიაში მან რამდენიმე როლი ითამაშა: კობუსი – გ. ჰეიერმანსის „იმედის“ დალუპვა“ (1913, ლ. ა. სულერჟიცი). ჩეხოვი ამ როლში **სიბერის ხატებას** ქმნიდა. მალე შეასრულა ფრიბეს როლი გ. ჰაუპტმანის „სამყაროს დღესასწაულში“ (1913, რეჟ. ე. ვახტანგოვი) – სადაც იკვეთებოდა მისი თამაშის მსუბუქი მანერა და სამსახიობო ფერების სწრაფი ცვალებადობა.

1914 წელს კალეხის სახე შექმნა ჩ. დიკენსის „ჭრიჭინა ღუმელზე“ (დადგეს ლ. ა. სულერჟიცი და ბ. მ. სუშკევიჩმა), ამ სახეს ნ. ბენუამ: „ნამდვილი მხატვრული სასწაული“ უწოდა. ნ. ეფროსის აზრით, მ. ჩეხოვი სამხატვრო თეატრის საუკეთესო არტისტულ ხაზს გააგრძელებს.

პ. მარკოვი წერდა: „მას პირველ პლანზე შეუცვლელად გამოაქვს ერთი თვისება, ადიდებს გარკვეულ საზღვრამდე და მერე მას უქვემდებარებს ყველაფერს“¹. **ამ პერიოდში ის გმირის ინდივიდუალურობის წარმოჩენაზე მუშაობდა.**

ბერგერის „წარღვნაში“ – ფრეზერი (1915, რეჟ. ლ. სულერჟიცი, ჩე. ვახტანგოვი) მდაბალი სულის, ხარბი და საცოდავი ადამიანი გემის დალუპვის საშიშროებისას ამეტყველდებოდა და მოულოდნელ კონტრასტულ თვისებებს ამჟღავნებდა: ადამიანურს, ასხივებდა სულიერ სილამაზეს, უბრალოებას. საშიშროების ჩავლის შემდეგ ფრეზერი კვლავ ძველებურ სტიქიას უბრუნდებოდა. როგორც ნ. ეფროსი აღნიშნავდა, „წარღვნაში“ მ. ჩეხოვი იყო სცენის ნამდვილი ოსტატი. ამ როლმა მას გაუგონარი წარმატება მოუტანა.

1917 წელს მხატვის I სტუდიაში დადგმულ შექსპირის „მეთორმეტე დამეში“ (რეჟ. კ. ს. სტანისლავსკი) მ. ჩეხოვმა მალვოლიოს როლი შეასრულა. წარმოდგენაში გროტესკულ მალვოლიოს სპექტაკლში ხუთი გამოსვლა ჰქონდა და ინტონაციების მრავალფეროვნებით უმაღლესი დრამატულიდან საცირო-ბუფონადამდე მისული მიმიკით და სახასიათო ჟესტებით ჰომერულ სიცილს იწვევდა. კომიკური ფეიერვერკის შემდეგ მალვოლიოს ბოლო სიტყვები: „მე თქვენ მაწყენინეთ, გრაფინია, სასტიკად მაწყენინეთ“ გაისმოდა, როგორც ქვითინი და მოუხერხებელ, უცნაურ ადამიანში, უცებ ხედავდით საოცრ სიღრმეს, სულიერებას, ადამიანურობას.

მხატ-1 მსახიობთა ერთი ჯგუფი სამსახიობო ტექნიკაში ფსიქოლოგიურ დეტალიზაციამდე მიდიოდა, მეორე განზოგადოებულ სახეებს ეძებდა. ჩეხოვი ამ პერიოდში მკვეთრად არც ერთი ჯგუფისაკენ არ იხრებოდა.

მ. ჩეხოვი დიდხანს იტანჯებოდა იმის გამო, რომ სისტემატიური მუშაობა არ შეეძლო. დასაწყისში ცოდნას ძალიან სწრაფად ითვისებდა, ვნებიანად, მაგრამ ზედაპირულად... თუ ადრე აფასებდა უშუალოებას, ტალანტურობას, შემდეგ აშინებდა ეს „ტალანტურობა“, რადგან შეუპოვარი, დაჟინებული შრომის გარეშე ის სტიქია იყო, რითაც სცენურ კულტურას ვერ შეიძენდა...

თუ მსახიობი ფორმისა და სტილის საკითხებს არ იცნობს, მ. ჩეხოვის აზრით, ისინი ძველ, დრომოჭმულ ფორმებს იყენებენ ან საერთოდ არ იყენებენ ფორმებს. ამიტომ სცენიდან „ყრიან უმ (შემოუსვლელ) მასალას ვნებებისა და აფექტების სახით – რასაც ეძახიან ტემპერამენტს. მსახიობი თანდათანობით სწავლობს დილექტანტიზმის სიყვარულს და იღებს მას როგორც თავისუფლებას. მაგრამ როგორი დამლუპველია ეს „თავისუფლება!“ მას მიჰყავს თავაშვებულობამდე, აღვირახსნილობამდე არა მხოლოდ სცენაზე, არამედ ცხოვრებაშიც.“²

მისი პირველი როლების ქება-დიდების მიუხედავად სირცხვილი ტანჯავდა – სცენაზე თავისი თავი არ მოსწონდა და არ ეთანხმებოდა მაშინდელ თეატრს – გულისხმობდა დაახლოებით 20-იანი წლების ბოლოს. დაკარგა თვითდაჯერებულობა მაყურებელთან და შემოქმედების შინაგანი იმპულსი, სცენაზე გამოსვლისას ყველაფერს ივიწყებდა, სტიქიურ გრძნობას ეძლეოდა, რომელიც არ ასვენებდა მისი ცხოვრების გვიანდელ პერიოდშიც. სცენაზე მხატვრული მთლიანობის შეგრძნება დაკარგა. სცენაზეც და ცხოვრებაშიც მექანიკურად მოქმედებდა. თუ უცებ შინ წასვლა მოუნდებოდა, როლს სწრაფად ამთავრებდა და შეეძლო შუა სპექტაკლის მიტოვება. წარმოდგენის დროს სიცილი აუტყდებოდა ხოლმე და ფარდა იხურებოდა მაშინაც, როცა დარბაზში სტანისლავსკი იჯდა.

1917 წლის დეკემბერს „წარღვნის“ მსვლელობისას ანტრაქტში – ფანჯრიდან ხალხის ბრბო დაინახა და დაუმთავრებელი სპექტაკლიდან გაიქცა. თითქმის მთელი წელი სახლიდან არ გამოსულა. ოქტომბრის რევოლუციის დღეებში უკვე ძალიან ავადმყოფი, გულის შეტევით იტანჯებოდა. **თეატრი საერთოდ გადააიწყდა. 1918 წლის 1 იანვრიდან თეატრმა ავადმყოფობის გამო ნახევარი წლით შევბულებაში გაუშვა.** სტანისლავსკიმ ექიმებიც გაუგზავნა. ერთხელ ერთმა მეგობარმა **ბ. ს. სმიშლიაევმა** უთხრა, გაეხსნა საკუთარი თეატრალური სკოლა და ამით მუდმივი შემოსავალი ექნებოდა.

„ჩეხოვის სტუდია“ შეიქმნა 1918 წელს, მეცადინეობები მის ბინაში მიმდინარეობდა და იარსება 1922 წლამდე. ოთხ წელიწადში ის გამოჯანმრთელდა და მისი სული მოიცვა მთლიანობის შეგრძნებამ. მოწაფეები მ. ჩეხოვის გაკვეთილების პარალელურად მეცადინეობდნენ სტანისლავსკისთან და ვახტანგოვთან. ნიცშე, შოპენგაუერი, შპენგლერი, კანტი, ბერგსონი. ახალგაზრდა სტუდიელები კითხულობდნენ ამ ლიტერატურას და შემდეგ მ. ჩეხოვთან ერთად მსჯელობდნენ. ამ პერიოდში იწყებს სავარჯიშოებს „ბურთებით“, რომელსაც მერე „ჰამლეტის“ დადგმისას გამოიყენებს.

სტანისლავსკი ამბობდა: „რაც უფრო ძლიერია მსახიობი, მით უფრო მეტად ინტერესდება თავისი ხელოვნების ტექნიკით.“³

„ჩეხოვის სტუდიაში“ მიმდინარეობდა ძიებები **ეტიუდის, იმპროვიზაციების** სფეროში. მ. ჩეხოვის აზრით, ეტიუდს დასაწყისი და დასასრული უნდა ჰქონდეს, უნდა გადაწყდეს მოცემული სიუჟეტის სტილი და ჟანრი. მერე მთავარია „მარცვლის“ თავისებურების პოვნა და შემდეგ სიუჟეტის შეზღუდვისაგან განთავისუფლებული, თემით

გამდიდრებული – იწყებდა იმპროვიზაციას. მ. ჩეხოვი ამბობდა, რომ ასე მუშაობდა არა მხოლოდ ეტიუდზე, არამედ ყოველ როლზე. მსახიობი იმდენად უნდა დაეუფლოს ტექნიკის შინაგან და გარეგან ხერხებს, რომ მისი სულის ახალი უნარებ-ჩვევები უნდა გახდეს. მხოლოდ გამუდმებული იმპროვიზაციების გზით შეიძლება ამის მიღწევა... მისი მოსწავლე მ. კნებელი წერდა: „ჩეხოვი გამუდმებით ლაპარაკობდა, თუ მსახიობი შეითვისებს იმ შემოქმედის ფსიქოლოგიას, რომელიც იმპროვიზირებს, ის თავის თავში იპოვის მხატვარს. ამიტომ მსახიობი, პირველ რიგში, უნდა აღიზარდოს როგორც მხატვარ-იმპროვიზატორი.“⁴

მ. ჩეხოვი თვლიდა, რომ იუმორი ადამიანს ხელოვნების შეიცნობაში ეხმარება და შემოქმედების მუშაობაში შეაქვს **სიმსუბუქე**. მესრულების სიმსუბუქე ჩეხოვისთვის არსებითი იყო – მისი აზრით, იუმორი ყოველთვის გამოარჩევს ხელოვნების ჭეშმარიტ ქმნილებას. იუმორი მხატვარს ობიექტურობის უნარს ანიჭებს, რაც აუცილებელია... მ. ჩეხოვის აზრით, მსახიობს, რომელსაც იუმორი არა აქვს, კარგი მსახიობი ვერ იქნება. იგი თვლიდა, რომ იუმორის სწავლა შესაძლებელია და თეატრალურ სკოლებში უნდა იყოს კლასი, სადაც იუმორის გაკვეთილებს ჩაატარებენ.

ფორმა და სტილი – კულტურული მსახიობი და უკულტურო ადამიანი შეუთავსებელია. მისი აზრით, ცოდნის შეძენა მსახიობისათვის აუცილებელია. ოღონდ ცოდნაში გულისხმობდა არა მშრალ, ინტელექტუალურ ცოდნას, არამედ ჭეშმარიტ, ცოცხალ ცოდნას. ტალანტი, ცოცხალი ცოდნის გარეშე ვერ განვითარდება. ცოდნის გარეშე სტილისა და ფორმის შეგრძნებას შემოქმედი ვერ დაეუფლება. „მსახიობი-მხატვარი გაიგებს, რომ სტილი ყველაზე ძვირფასი რამაა, რომელიც შეაქვს თავის ნაწარმოებში, რისთვისაც ბოლოს და ბოლოს ღირს შექმნა.“⁵

მეტყველება – ხმის დაყენება, დიქცია, დეკლამაცია, პლასტიკა და იმ დროს მოღურე აკრობატიკა „ჩეხოვის სტუდიაში“ ძირითადად არ ისწავლებოდა, მათ მორეზარისხოვანი როლი ჰქონდათ. მ. ჩეხოვს გასაოცარი დამოკიდებულება ჰქონდა სიტყვასთან. უყვარდა ანბანის ყველა ასო. მისი აზრით, ყველა ასოს თავისი გარემო, თვისებები და ფერი ჰქონდა. მისი აზრით, მსახიობი ჩვეულებრივსამებრ მეცადინეობას არტიკულაციით იწყებს, ეს ბოლოს უნდა ისწავლებოდეს. ვერავითარი გარეგნული ხერხები ვერ ასწავლის მსახიობს მხატვრულად და გამომსახველობით ლაპარაკს, თუ ის მანამდე არ შეაღწევს თითოეული სიტყვის, ცალკეული მარცვლის ღრმა და მდიდარ შინაარსში და თუ

ის ვერ გაიგებს და ვერ შეიგრძნობს ასოს როგორც ბგერის ცოცხალ სულს. „**მეტყველება, ცოცხალი მეტყველება – სიტყვის სფეროში უაპელაციო მასწავლებელია.**“

მეცადინეობებზე წარმოიშვებოდა **სიმართლის შეგრძნების** საკითხი. ამასთან დაკავშირებით ჩნდებოდა თემა მსახიობის ფანტაზიაზე და ღრობით სტუდიის მუშაობა ფანტაზიის ნიშნით მიმდინარეობდა. ასე გაჩნდა ზღაპრის თემა. მ. ჩეხოვი თვლიდა, რომ ზღაპარი, როგორც მხატვრული ნაწარმოების ფორმა, ნიჭიერი ახალგაზრდების განვითარებისთვის მნიშვნელოვანია, დამწყებ მსახიობში ალაგზნებს შემოქმედებით ფანტაზიას. მხატვრის ცნობიერებას ის აამაღლებს ნატურალიზმზე. ზღაპარი არაჩვეულებრივად ხლართავს ერთმანეთში ტრაგიზმს და იუმორს, ანვითარებს მხატვრული სტილის შეგრძნებას, ითხოვს მკაფიო და ზუსტ ფორმებს და არ დაუშვებს შინაგან, მხატვრულ სიცრუეს, რომელიც სცენაზე ასე მსუბუქად შეღწევადია.

სტუდიაში მუშაობის რამდენიმე წლის განმავლობაში მ. ჩეხოვის მტანჯველი აზრები, დარღები გაქრა და 1920 წელს მ. ჩეხოვი მხატვის პირველ სტუდიაში დაბრუნდა. 1921 წელს გადატვირთულობის გამო „ჩეხოვის სტუდიის“ ხელმძღვანელობაზე უარი თქვა. სტუდიაში არსებობა შეწყვიტა 1922 წელს.

1921 წელს სამხატვრო თეატრში მან ხლესტაკოვი ითამაშა ნ. გოგოლის „რევიზორში“. მან შექმნა ნიდაბი, კომედიური გროტესკის პლანში, თითქმის ფარსული, რაც ადრეულ ნამუშევრებში არ შეინიშნებოდა. ხლესტაკოვში ბოლომდე ავითარებდა **სიმსუბუქის ცნებას**. ფიზიკური უწონადობას სხეულით ხატავდა. საკმარისი იყო სული შეგებერათ, რომ ხლესტაკოვი გაქრებოდა, როგორც მტვრის ნაწილი. ამას ემატებოდა იმპროვიზაციული ფეიერვერკი. ჩეხოვის იპროვიზაციის დროს სცენაზე ტექსტს არასდროს ცვლიდა და არც დადგენილ მიზანსცენებს... მისი იმპროვიზაციები ქაოსური არ იყო და მხოლოდ სხვებს უხმობდნენ შესაქმნელად.

1921 წელს ჩეხოვმა ხლესტაკოვში **სრულყო ატმოსფეროს ცნება**. ატმოსფერო – ყველანაირი მხატვრული წარმოდგენის გულია თუ „მსახიობი ეძლევა ამა თუ იმ ატმოსფეროს, ეს მასში აუცილებლად გამოიწვევს აქტიური ქმედებისკენ სწრაფვას. სანამ როლში არ მიაღწევ „ატმოსფეროს“ აბსოლუტურ რეალურ შეგრძნებას, ჩათვალე, რომ როლის არსისთვის ჯერ არ მიგიგნია. ატმოსფერო აღვიძებს წარმოსახვას, ნებისყოფას და გრძნობას.“ იხსენებს მისი მოსწავლე მ. კნებელი წიგნში „მთელი ცხოვრება.“

ცხოვრების ბოლო წლებში სხვადასხვა თეორიულ მოსაზრებებთან ერთად ანეითარებს ამ აზრს და ასკვნის, რომ სცენაზე ატმოსფეროთა ჭიდილი და ერთ-ერთი მათგანის გარდაუვალი გამარჯვება მხატვრულ გამომსახველობის ძლიერი საშუალებებია – წერდა მ. ჩეხოვი „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“.

პრესაში ამბობდნენ, მ. ჩეხოვის განსაკუთრებულ, ძალაუფლებრივ მომხიბვლელობაზე, რომლის წინაშეც ფერმკრთალდებოდნენ „რევიზორის“ ისეთი მონაწილეები, როგორებიც იყვნენ სამხატვრო თეატრის წამყვანი მსახიობები: ლეონილოვი, მოსკვინი, გრიბუნინი, ლილინა.

ა. სტრინდბერგის „ერიკ XIV“ (1921) მხატ-1 სტუდიის სპექტაკლი, საეტაპო მნიშვნელობის იყო. აქ დაიწყო ე. ვახტანგოვმა სამსახიობო ტექნიკაში ახალი ფორმებისა და გამომსახველობითი ხერხებისა ძიება. „ერთხელ და სამუდამოდ მაყურებელს უნდა ჩამოვაშოროთ ჭუჭყრუტანიდან დაზვერვა, თვალთვალი. მაყურებელმა ყოველთვის თავი უნდა იგრძნოს თეატრში და არა ძია ვანიასთან. უნდა მოხვიდე თეატრში და არა ვინიციკისთან. საჭიროა, რომ თეატრი თეატრი იყოს.“⁶

მ. ჩეხოვი სახეს აღიქვამდა ერთ მთლიანობად, სწორედ ამიტომ შეეძლო რეპეტიცია ბოლო სცენიდან დაეწყო – მისი აზრით, მხატვრული სახის შექმნაზე გავლენას არ მოახდენს. მ. ჩეხოვის აზრით, მსახიობი სცენის სივრცეში მოძრაობისას თავისი სხეულით უნდა „ხატავდეს“ ფიგურებს, ხაზებს და როცა მსახიობი თავის გამომხატველობას დებს მიმიკაში ამით სხეულის გამომსახველობას კლავს. „რატომ არ უნდათ (მსახიობებს – მ. ტ.) მთელი სხეულით ფართო, ლამაზი და გამომხატველი შესტი? აქ დამნაშავეა მსახიობის ჩვევა მიმირებსა. ის ისწრაფვის, თავის გამომხატველობა ჯერ მიმიკაში ჩალოს, ამით კი სხეულის გამომსახველობას კლავს. მიმიკის დროს სხეული ირინდება და ქვაკვდება. სხეულის შესტი გადადის სახის შესტიში, ხდება პატარა და ხანდახან საცოდავი. იმას აღარ ვამბობ, რომ მსახიობის სახეს მაყურებელთა დარბაზი უბრალოდ ვერ დაინახავს და ამასთან ის არასოდეს იქნება ისეთი გამომხატველი, როგორც სხეული.“⁷

მ. ჩეხოვის აზრით, სცენაზე მაქსიმალურად მეტყველი მხოლოდ მსახიობის თვალებია, მაგრამ თვალები მეტყველი ხდება მაშინ, როცა მსახიობის სხეული აბსოლუტურად თავისუფალია და სცენურ

სივრცეში ხატავს თავის ფორმებსა და ხაზებს. თუ სხეული ცოცხალია, მაშინ თვალები აუცილებლად აივსება აზრით და ხდება გამომხატველი.

მ. ჩეხოვი სცენაზე მუშაობისას ძლიერ გრძნობებსა და ენერგიას ბოლო მომენტიისთვის, კულიმინაციისთვის და ა. შ. არ იყენებდა. „ერიკ XIV“-ში პირველივე შემოსვლიდან მთელი დატვირთვით მუშაობდა, მის პირველ გამოსვლას კი მეხის დარტყმას აღარებდნენ. ერიკის შესტები იყო მოკლე, დაძაბული. მარმარილოს თეთრი სახე და შავი თმა. თვალები გაყინული, თითქოს არ მოძრაობდნენ. მისი გასაოცარი მარტობა შემზარავი იყო. „ცოცხლების“ და „მკვდრების“ ნიღბების კონტრასტული დაპირისპირება და ამ მხატვრულ სახეებში რეჟისორისა და მსახიობების სუბიექტური დამოკიდებულება იმალებოდა. შემდეგ ჩეხოვი აზრს შეიცვლის და იტყვის, რომ თავის მხატვრულ სახეებს უყურებს ობიექტურად. ერიკი ამ ორ საზოგადოებას შორის სხლტებოდა – ხან აქეთ და ხან იქით.

1916 წელს სულერჟიციკი გარდაიცვალა. 1921 წელს სტუდიის გადასარჩენად მხატთან შეერთების საკითხი დადგა. 1922 წლის 29 მაისს ე. ვახტანგოვი გარდაიცვალა. 1922 წლის სექტემბერში ჩეხოვმა მოითხოვა სტუდიის ხელმძღვანელობა და 24 სექტემბერს გახდა მისი ღირეპტორი. 1924 წელის 5 ივნისს პირველმა სტუდიამ მიიღო ნეზლობინის ყოფილი თეატრი, სვერდლოვის მოედანზე და ნემიროვიჩ-დანიჩენკოს წინადადებით დაარქვეს მხატ 2. სტუდიის პატარა მაყურებელთა დარბაზი, რომელიც 175 კაცზე იყო გათვალისწინებული, შეიცვალა დარბაზით, რომელიც 1350 კაცს იტევდა.

მ. ჩეხოვი სასტიკად უარყოფდა ნატურალიზმს, რომელიც, მისი აზრით ხელოვნება არ იყო, რადგან მხატვარი ნატურალისტურ „ხელოვნების ნაწარმოებში“ თავისას ვერ ჩადებს, მისი ამოცანა შეზღუდულია, მისი უნარი ვლინდება „ნატურის“ მეტ-ნაკლებად ზუსტი ასლის გააკეთებში. იმ დროს მოსკოვისა და პეტერბურგის სცენებზე გამოჩნდა აგიტაციური პიესები და პროპაგანდისტული ხასიათის ნაწარმოებები (რევოლუციის პირველი ეპოქის პროდუქტი). ნატურალიზმი, „უბრალოება, როგორც ცხოვრებაში“, ფოტოგრაფიული ზუსტით მიმდინარე მოვლენების გადმოცემა, მათი ხორცშესხმის ერთადერთი შესაძლო „სტილი“ იყო.“ გაჩნდნენ ახალი „თანამედროვე“ დრამატურგები, რომელთა ნაწარმოებებით სავსე იყო კლუბებისა და ქარხნის სცენები და ისინი ცდილობდნენ მხატ-2 სტუდიაშიც შემოღწევას.

მ. კნებელი წერს: მისი აზრით, „მატერიალიზმი“ როგორც საწყისი, ხელოვნების მტერია, ის კი არა და როგორც კაცობრიობის პიროვნებისაც... ჩეხოვი ჩამოსცილდება „მატერიალურობას“, როგორც „სულიერის“ დამანგრეველს“⁸

ამ ვითარებაში მ. ჩეხოვმა სტუდიის მხატვრული ცხოვრების შენარჩუნებისათვის თავის თავზე აიღო მართვა და თავი „დიქტატორად“ გამოაცხადა, რამაც ბევრის მტრობა გამოიწვია. მ. ჩეხოვმა თეატრის მართვისთვის ოთხი კაცისაგან შემდგარი სანდო პირი აირჩია, რომელთაც დასი პატივს სცემდა. მ. ჩეხოვის „ძალაუფლების ხელში ჩაგდება“ სამი-ოთხი დღის შემდეგ ნარკომპროსმა მის დიქტატორობას სანქცია დაადო.

1924 წელს მ. ჩეხოვმა „ჰამლეტის“ დადგმა დაიწყო. ამ სპექტაკლის რეპეტიციებზე მ. ჩეხოვი ახალი სამსახიობო ტექნიკის შემუშავება დაიწყო, რომელიც შესატყვის სავარჯიშოებს ეყრდნობოდა. „ჰამლეტის“ რეპეტიციები უხმაუროდ მიმდინარეობდა და იღუმალებით იყო მოცული. ტექსტის წარმოთქვამდე მსახიობები მოძრაობით მიდიოდნენ. ეს იყო სავარჯიშოები „ბურთები“. „რეპეტიციის პერიოდში, „რათა ტექსტი ენის კუნთზე არ დამჯდარიყო“ (სტანისლავსკის გამოთქმა) მსახიობები სიტყვებს არ იყენებდნენ და ბურთების გადაგება-გადმოგებისას, ყოველ მოძრაობაში ღებდნენ გარკვეული ნებისყოფის გზავნილს. ასე ეზიარებოდნენ ურთიერთობის ბუნებას, რიტმების სხვადასხვაობას.

ხლესტაკოვიდან ჰამლეტამდე ინტერვალი ორი წელიწადია. მ. ჩეხოვი მიუბრუნდა „ახალ სარეპეტიციოს ტექნიკასთან“ მიიყვანა. **სწორედ „ჰამლეტზე“ აცხადებს მ. ჩეხოვი: „რომ მსახიობი სახეს ქმნის ფანტაზიაში და შემდეგ ცდილობს მის როგორც გარეგნულ, ისე შინაგან იმიტაციას. „მხატვრული სახის იმიტაციას“.** იმიტაციას ჰამლეტში ბოლომდე ვერ მიაღწია.

ეს ის წელია – 1924, როცა ა. ბელის გავლენით გაიცნო რუდოლფ შტიინერი და მას შეხვდა. 1913 წელს მან დააფუძნა ანტროპოსოფიური საზოგადოება. შტიინერის თეორიაში მ. ჩეხოვს შეცნობის ინტუიციური შესაძლებლობები აინტერესებდა.

„ჰამლეტის“ რეპეტიციების პარალელურად მეზობელ სარეპეტიციოში ა. დ. დიკი მუშაობდა ნ. ს. ლესკოვის ნაწარმოებზე შექმნილ „რწყილზე“, (1925). „ჰამლეტის“ გარშემო სხვადასხვანაირი ხმები დადიოდა. ამბობდნენ, რომ ჩეხოვი დაკავებულია რაღაც მისტიკით. „როცა ორივე სპექტაკლი გამოვიდა, პრესისა და მაყურებლის

შეხედულებები მკვეთრად გაიყო. ისინი, ვინც უსიტყვოდ იღებდა „რწყილს“, არ იღებდა „ჰამლეტს“. ამან თეატრის შიგნით და მის გარშემო გამოიწვია არაჯანსაღი ატმოსფერო.“⁹

ა. დ. დიკი წერდა თავის წიგნში: „Повесть о театральной юности“: „სტუდიამ არ იცის, რა გზას დაადგეს, ის ვერ გრძნობს დროის პულსაციას... სტუდიაში მ. ა. ჩეხოვის ხელმძღვანელობით მისტიკურ-ანტროპოსოფიული მიმართულებაა და კოლექტივის უფრო მეტ წევრს ისრუტავს... პირველივე დღიდან მე მკვეთრად გავემიჯნე ჩეხოვისეული ჯგუფის ძიებების ჩემი „მიწიერობის“ გამო. მე ბავშვობიდან ვერ ვიტანდი ყოველგვარ „ჯვანდაბას“, მათ შორის – ფილოსოფიას... მაგრამ მხოლოდ მე არ მეჩვენებოდა, რომ მეფე შიშველია... ხელმძღვანელობა ღირეციის ხელში იყო, ჩეხოვის ხელში – ინტელიგენტური მოსკოვის საყვარელი ადამიანის...“ – 1927 წელს ჟურ. „Новый зритель“-ის № 13, + РСФСР-ის პირველი სახალხო კომისარი (1917-29), ა ვ. ლუნაჩარსკი ჰამლეტზე და აბლეუხოვზე წერს: „Театру МХАТ-2-му совершенно необходимо отделаться от пристрастия к сюжетам туманным, к созданию настроений жутких, тревожных и неясных“, შემდეგ აგრძელებს: „შუქ-ჩრდილების ბუნდოვან სიმბოლიკაში ჰამლეტი აშკარად აბსტრაქტული, ისტორიზმისგან დამორებულია, ის ორიენტირდებოდა მხოლოდ არადროულ მორალურ კატეგორიებზე სიკეთისა და ბოროტების მარადიულ ბრძოლაზე.“ ჰამლეტის სცენას აჩრდილთან მისტიკურს უწოდებდნენ. ღრუბლებიდან მთვარის შუქი იპარებოდა და მხოლოდ ჰამლეტის სახეს და ხელებს ანათებდა. თავად მ. ჩეხოვი ამბობდა მამის აჩრდილის სიტყვებსაც და ჰამლეტის ტექსტსაც. სცენის მიღმა მუსიკალურ ფონზე გონგისა და ღოღის მკვეთრი დარტყმები გაისმოდა, რომელიც აჩრდილის ფეხის ხმას მიანიშნებდა. „სცენის მიღმა მამაკაცების გუნდის ხმები აჩრდილის სიტყვებს წარმოსთქვამდნენ, ხოლო ჰამლეტი კი ამ სიტყვებს იმეორებდა, თითქოს, ხელახლა იაზრებდა. მ. ჩეხოვმა „ჰამლეტში“ თითქმის მთლიანად უარყო ეესტი და მიზანსცენების დინამიკა: იმ მხოლოდ უსმენდა, აკვირდებოდა და ფიქრობდა. არნახული ძალების მოკრება გონებას უნათებდა. 1928 წელს მ. ჩეხოვი ა. ბ. ლუნაჩარსკისადმი საპასუხო წერილში წერს: „როგორც მხატვარი მე არასდროს უარყოფ იმას. რომ თუ სცენაზე გამოჩნდება „ჰამლეტის სული“, ეს ისე უნდა გააკეთო, რომ იყოს შთაბეჭდილება „სულის“ და არა გადაცემული მსახიობისა, ეს მისტიკა არაა, არამედ მხატვრული გემოვნება.“¹⁰

ა. ბ. ლუნაჩარსკი „რწყილის“ და მისი რეჟისორის – ა. დ. დიკის² დიდი მეგობარი იყო. დიკის თქმით, მან გულწრფელად მიულოცა და პრემიერაზე საიდუმლო ფრაზა უთხრა: „აი, სპექტაკლი, რომელიც ნიჩაბზე დადებს მთელ კონსტრუქტივიზმს“ (А. Д. Дикий „Повесть о театральной юности“), ლუნაჩარსკი – პროფესიონალი რევოლუციონერი. РСФСР-ის პირველი სახალხო კომისარი (1917-29), 1917 წლიდან კულტურის სფეროში ლენინური პოლიტიკის აქტიური გამტარებელი. МХАТ-2-ის მსახიობი სერაფიმა ბირმანი, რომელიც თამაშობდა ე. ვახტანგოვის „ერიკ IV“ და ა. დიკის „რწყილში“, წერს: „გულწრფელად რომ ვთქვა, ჩეხოვთან მეტოქეობდა მისი ყველა მეგობარი, ისინი შესანიშნავად აცნობიერებდნენ, რომ ჩეხოვი ნიჭიერებით მათზე მაღლა დგას. მე ვფიქრობ, სწორედ ამიტომ ებრძოდა დიკი ჩეხოვს და არა იმიტომ, რომ მათი პოლიტიკური და იდეური სწრაფვები განსხვავებული იყო“.

ჰამლეტის სიკვდილი მაყურებელში კათარზისს იწვევდა, თუმცა პერსპექტივა წყდებოდა, რადგან ფორტინბრასის სცენა ამოღებული იყო – რის გამოც ლუნაჩარსკის საყვედური გამოიწვია. მ. ჩეხოვის გადაწყვეტიტ წყდება სიცოცხლე სიკეთისა და ადამიანურობისა, რადგან ეს ქვეყანა საპყრობილეა. „ჰამლეტი“ მ. ჩეხოვმა დადგა (რეჟ: სმიშლაევი, ტატარინოვი, ჩებანი) 1924 წელს და ამგვარი კონცეფციით იწინასწარმეტყველა, თუ რა მოელოდა თავის ქვეყანას მომავალში.

1925 წელს მ. ჩეხოვმა ითამაშა აბლეუხოვი ანდრეი ბელის „პეტერბურგში“. ეს იყო მათი მეგობრობის პერიოდი. მეცადინეობდნენ რიტმის, მოძრაობის და სიტყვის სფეროში, სწავლობდნენ პოეტიკას და ლიტერატურის თეორიას. ჩეხოვი და ბელი, როგორც მ. კნებელი იხსენებს მეცადინეობდნენ „ევრიტომის“ შესწავლაში. კნებელის აზრით, სწორედ ა. ბელის გავლენით, რიტმი გახდა ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა, რომელსაც მ. ჩეხოვი ამუშავებდა. ისინი ანბანის ყოველი ასოს პლასტიკურ გამოხატულებას ეძიებდნენ, სწავლობდნენ ჟესტების „გრამატიკას“, გადადიოდნენ რა ასოდან მარცვალზე და შემდეგ – ფრაზაზე, წინადადებაზე. ისინი ჟესტებით „კითხულობდნენ“ პუშკინის ლექსებს, შექსპირის სონეტებს, „ფაუსტიდან“ ქოროს ნაწილებს.

ჩეხოვი ასოთა „პლასტიკურ“ ენას სრულყოფილებამდე ფლობდა. ხანდახან ის უცნობ ტექსტს ნელა აკითხებდა და თითქმის სინქრონულად მოძრაობდა, პლასტიკაში შიფრავდა სიტყვათა ბგერებს. მას ნაწარმოების საერთო ხასიათის გადმოცემა სხეულის მოძრაობით შეეძლო, თან ისე, რომ მისი ატრმოსფერო და ფსიქოლოგიური ფერადოვნებაც გამოეხატა.

აბლეუხოვი (ა. ბელის „პეტერბურგი“, 1925 წელი – მხატ-2), ეს სპექტაკლი გამოირჩეოდა რიტმების იშვიათი მრავალგვარობით, მაგრამ წარმოდგენის ცენტრი და მთავარი მხატვრული ძალა იყო სენატორი აბლეუხოვი – მ. ჩეხოვი. „სოციალური თვალის ახელა.“ წიგნში „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“ გამოთქვამს აზრს, რომ მსახიობისთვის აუცილებელია „სოციალური გრძნობა“. აბლეუხოვი მიავადა ღამურას, მას დიდი ძალაუფლება ჰქონდა – აბლეუხოვს თავის სასტიკ ხელებში ეჭირა „ცეცხლმოკიდებული იმპერია“ და მონარქის მინიჭებულ ძალაუფლების სხვისთვის მიცემას არ აპირებდა. მასში იყო ძალაც და ავბედითი მბრძანებლურობა, შიში და შეილისადმი სათუთი გრძნობა, მაგრამ ყოველივე ამაში იყო განწირულობა, ისტორიული განწირულობა, და დასასრულის მოახლოება.

მ. ჩეხოვის ბოლო ნამუშევარი რუსეთში მურომსკია. (სუხოვო-კობილინის „საქმე“, 1927 წელი – მხატ-2). იგი გულდია, კეთილი და გახსნილია სისასტიკის, ბოროტების და ვერაგობის სამყაროში. ამის ყურება კი მაყურებელს საშინელი ტკივილის გარეშე არ შეეძლო. ეს სახე იმიტაციის პრინციპით ააგო. „მურომსკის სახეს ფანტაზიაში ვჭკვრეტდი და რეპეტიციებზე მის იმიტაციას ვახდენდი... მე არ ვთამაშობდი, ჩვეულებრივსამებრ როგორც ვაკეთებთ ხოლმე მსახიობები, არამედ ვაკეთებდი სახის იმიტაციას, რომელიც ჩემს წარმოსახვაში ჩემ მაგივრად თამაშობდა. ამ მცდელობით სცენაზე მურომსკის გამოსვლისას გარკვეულ ხარისხში მისგან განზე ვდგავარ, თითქოს ვუთვალთვალე, (თვალყურს ვადევნებ მას), მის თამაშს, მის ცხოვრებას და ეს გვერდიდან დგომა მე საშუალებას მაძლევს მივუახლოვდე იმ მდგომარეობას, რომლის დროსაც მხატვარი წმენდს და აკეთილშობილებს თავის სახეებს და მასში არ შეაქვს თავისი არასაჭირო, პირადი ადამიანური ხასიათის თვისებები.“¹¹

„ბუნებისაგან მომადლებული წარმოსახვის საოცარი ძალით, მას შეეძლო „იმიტაცია“ არა მხოლოდ გმირის გარეგნული საქციელის, არამედ შეედწია ხასიათის შინაგან არსებით ნაწილში. „ჩეხოვისეული“ იმიტაცია – გარეგნულის დაცინვა კი არ იყო, არამედ გზა შინაგანის წვლომისა და საშუალება განვითარებისთვის და წარმოსახვის ვარჯიში“.¹²

შემდეგ უფრო დახვეწს ფორმულირებას: სამსახიობო ხელოვნების სპეციფიკა მდგომარეობს იმაში, რომ მასალა, რომლითაც სარგებლობს მსახიობი, ის თავადაა. ჩეხოვი მივიდა დასკვნამდე, რომ შემოქმედებითი ინდივიდუალურობა როგორღაც განცალკევებულია ორ „მეზე“, „ორ

ცნობიერზე“. „დაბალი მე“ თანდათანობით ავიწროვებს „მაღალი მე“ და რომ „მაღალი მე“ ბადებს მესამე „მე“-ს, „მესამე ცნობიერს“, რომელიც შექმნილ როლს ახასიათებს.

მართალია თუ არა ჩეხოვი? სტანისლავსკის აზრით, არ არის მართალი! მ. ჩეხოვის წერილი ბერლინიდან, 1928 წელს ნ. ა. პოდკორნისადმი (მხატვის მსახიობი, მხატი-2 სტუდიის ერთ-ერთი დამფუძნებელი). „ჩვენ სისტემებს ერთმანეთს ვადარებდით და მოენახეთ როგორც ბევრი საერთო, ასევე ბევრი დაუმთხვევლობაც“... „კოსტია რომ დათანხმდეს თავისი სისტემის ზოგიერთ ცვლილებაზე, ჩვენ შევძლებდით ერთად მუშაობას და უფრო მეტს გავაკეთებდით, ვიდრე ცალკე-ცალკე“¹³

„...ჩემი მეთოდით მსახიობი სამუშაოს დაწყებიდან მის დასრულებამდე შექმნილი სახისადმი ობიექტურია. კ. ს.-ს როგორც მეჩვენება ბევრი მომენტია, როცა მსახიობი ძალას ატანს პირად ნებას და საკუთარი თავიდან პირად გრძნობებს გამოწურავს – ეს რთულია, მტანჯველი, ულამაზო და არასიღრმისეული. მაგალითად, ჩვენეული სახის ჭვრეტას და შემდეგ გამომდინარე მის იმიტაციას, კ. ს.-თან შეესატყვისება შემოთავაზებული ვითარებების ჭვრეტა, მაგრამ სახის ნაცვლად დგება თავად განმჭვრეტი, რომლის ამოცანაა გასცეს პასუხი კითხვას: „თუ როგორ მოიქცეოდა ჩემი გმირი (ამ შემთხვევაში მე) მოცემულ შემოთავაზებულ ვითარებებში? ეს პუნქტი ცვლის მსახიობის მთელ ფსიქოლოგიას და როგორც მეჩვენება, უნებურად საკუთარ ღარიბ სულში ქექვას აიძულებს. ყოველი ადამიანის სული მდიდარი არაა იმ სახეებთან შედარებით, რომელსაც ხანდახან ფანტასტიკური სამყარო გვიგზავნის ხოლმე... მსახიობი სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით იწყებს ფიზიკური ამოცანით, ამასთან ასრულებს თავის თავიდან გამომდინარე: დადგას მაგიდა, გაადგილოს სკამი, ანთოს ასანთი და ა. შ. და ეს ყველაფერი – სიმართლის გრძნობის არსაგზნებად. ჩემი სწავლებით მსახიობს სიმართლის შეგრძნება უკვე სახეში აქვს ჩადებული და მასთანაა შერწყმული. ჩემს მსახიობს შეუძლია განავითაროს თავისი სიმართლის გრძნობა სახლში – ეს მისი საქმეა, მაგრამ ამით რეპეტიციის დაწყება არ შეიძლება. რატომ? იმიტომ, რომ „დადგით მაგიდა“ – ეს პირდაპირი გზაა საზარელი ნატურალისტური განწყობილებისაკენ და ყურადღების მიპყრობა შენს არაშემოქმედებით პიროვნებაზე.“¹⁴

1928 წელს „მხატ 2“-ს საგასტროლო გერმანიაში იწვევენ, მ. ჩეხოვმა შუამდგომლობისთვის „Главискусство“-ს და ა. ვ.

ლუნაჩარსკის მიმართა. ეს გასტროლები არ შედგა. „მხატ 2“-ში კონფლიქტია და მ. ჩეხოვის თეატრიდან წასვლა უნდა, რადგან დასის ზოგიერთი ნაწილის მხატვრული მიზნები მის ამოცანებს ხელოვნებაში არ შეესაბამებოდა. „Главискусство“-ს საზღვარგარეთ ერთწლიან შვებულებას სთხოვს (გერმანული ენისა და „ევრითიმის“ შესასწავლად) – რომელსაც აკმაყოფილებენ. იმავე წელს ბერლინიდან ა. ლუნაჩარსკის სთხოვდა თეატრს და მსახიობებს, რათა თავის დაკვირვებები და აღმოჩენები სპექტაკლებში განეხორციელებინა. ა. ლუნაჩარსკიმ არ უპასუხა.

იმ დროს „მისტიციზმისა“ და „სიმბოლიზმის“ წოდება სახარბიელო არ გახლდათ. ალბათ, რუდოლფ შტეინერთან შეხვედრასაც არ პატიობდნენ. შტეინერი ხომ შეპყრობილი იყო გადაექცია აბსტრაქტული იდეალისტური თეორიები ცოცხალ რწმენაში, მგზნებარე სწრაფვაში, რომელიც მოწოდებული იყო ადამიანში გაეღვიძებინა უმაღლესი სულიერი ძალები. თეატრში მსახიობად დარჩენა, ჩვეულებრივ, როლების სათამაშოდ, მას არ შეეძლო, რადგან უკვე დიდი ხანია ამოწურა ცალკეული როლებით გატაცების სტადია. „მე შესაძლოა გამიტაცოს და შემოქმედებისთვის შემაგულიანოს მხოლოდ და მხოლოდ თეატრის იდეამ, ახალი თეატრალური ხელოვნების იდეამ“¹⁵ – წერდა მ. ჩეხოვი.

იმ პერიოდში საბჭოთა თეატრს სთხოვდნენ სარეპერტუარო პოლიტიკას, სადაც სოც. მშენებლობა და „ახალი ადამიანები“ უნდა ასახულიყვნენ. ეს ყოველივე ეწინააღმდეგებოდა თეატრში მ. ჩეხოვის მხატვრულ აზროვნებას და „თავისუფალი შემოქმედების“ ძიების მიზნით მან დატოვა სამშობლო, სადაც ცენზურა აღარ შეაწუხებდა. 1928 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე მიხეილ ჩეხოვი საზღვარგარეთ მუშაობდა.

1. პ. ა. მარკოვი, თეატრის შესახებ, ტ. I. 1974, გვ. 395;
2. Михаил Чехов, литературное наследие, „Путь актера“, моск., искусство, 1986. ст. 67;
3. К.С. Саниславский, Моя жизнь в искусстве, 1983, стр. 415;
4. მ. კნებელი „მთელი ცხოვრება.“ მოსკ. გვ. 210. 1967;
5. Михаил Чехов, литературное наследие, „Путь актера“, моск, искусство, 1986. ст. 68;

6. აბობლა ე. ვახტანგოვი Ἰ. А. Марков, О театре т.1, 1974, стр. 395
7. Михаил Чехов, литературное наследие, „Путь актера“, моск, искусство, 1986. ст. 82;
8. მ. კნებელი, მიხეილ ჩეხოვი, ლიტერატურული მემკვიდრეობა, გამომც. ხელოვნება, 1986. გვ. 34;
9. მ. კნებელი, მიხეილ ჩეხოვი, ლიტერატურული მემკვიდრეობა, გამომც. ხელოვნება, 1986. გვ.19;
10. В, А, Громов, Михаил Чехов. 1970, стр. 333;
11. Михаил Чехов, литературное наследие, „Путь актера“, Моск, искусство, т. 1.1986. ст. 129;
12. მ. კნებელი, მიხეილ ჩეხოვი, ლიტერატურული მემკვიდრეობა, გამომც. ხელოვნება, 1986. გვ. 38;
13. Михаил Чехов, литературное наследие, „Путь актера“, Моск, искусство, 1986. ст. 352;
14. Михаил Чехов, литературное наследие, Моск, искусство, 1986. ст. 352-353;
15. Коллективу МХАТ 2-го Михаил Чехов, литературное наследие, Моск. искусство, т. 1. 1986. ст. 350.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ვ. ა. გრომოვი, „მიხეილ ჩეხოვი“, მოსკ. 1970;
- პ. ა. მარკოვი, თეატრალური კრიტიკოსის დღიური, კრებ. „თეატრის შესახებ“ მოსკ. 1-2-ტომი, 1974;
- პ. ა. მარკოვი, თეატრალური პორტრეტები, კრებ. „თეატრის შესახებ“ ტ. 2, მოსკ. 1974;
- პ. ა. მარკოვი, თეატრის სიმართლე, სტატიები, მოსკ. 1965;
- ს. გ. ბირმანი, მსახიობის გზა, მოსკ. 1959;
- ნ. ეფროსი, ჭრიჭინა ღუმელზე, მხატვის სტუდია, პეტერ. 1918;
- ა. დიკი, მოთხრობა თეატრალურ სიჭაბუკეზე, მოსკ. 1957;
- ა. მოროვი, ერთი ცხოვრების ისტორია, ჟურ. „მოსკვა“, 1970 № 9
- ნ. პანკოვა, მიხეილ ჩეხოვი, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 7, 1970
- მ. კნებელი, მთელი ცხოვრება, მოსკ. 1967;
- კ. ს. სტანილავესკი, ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, მოსკ. 1983;
- მიხეილ ჩეხოვი, ლიტერატურული მემკვიდრეობა, 2 ტომეული, მოსკ. გამომც. ისკუსტვო, 1989.

თეატრის ფუნქცია და ფასეულობა

(ს. ჭიაურელის მიერ აღდგენილი კ. მარჯანიშვილის საექტაკლის „ურიელ აკოსტას“ მიხედვით)

ქართული თეატრის რეფორმატორის, მეორე სახელმწიფო თეატრის დამფუძნებლის კოტე მარჯანიშვილისეული შემოქმედებითი შედეგის „ურიელ აკოსტას“ კონგენიალური რესტავრირებისაკენ მიმართული მცდელობები 1962, 1993, 2007 წლებში მრავალმხრივ საინტერესო მოვლენაა. როგორც ირკვევა, ქართული თეატრის მოღვაწეებში არ ქრება ნოსტალგია ქართული თეატრალური მოღერნის ამ წარმატებულ დადგმაში გაცხადებული, ჯერ კიდევ შეუცნობელი თეატრალური ფასეულობებისადმი. „ურიელ აკოსტასადმი“ მარჯანიშვილელთა დაუცხრომელი ინტერესი შესაძლოა წარმოადგენს პროტესტს თანამედროვე თეატრალური პროცესებისადმი და გაუცნობიერებელ ლტოლვას მისი რეფორმებისკენ. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტსაც, რომ თეატრალური მოღერნის საუკეთესო წარმომადგენლების (კ. მარჯანიშვილის, ს. ახმეტელის, გ.მეიერჰოლდის, ე. ვახტანგოვის, ა. თაიროვის და ა. შ.) შემოქმედებითი მოღვაწეობა ხელოვნურად შეწყდა და თავად მოღერნული ხელოვნების ძირითადი ტენდენცია კვლავაც განაგრძობს ფარულ არსებობასა და განვითარებას. ამდენად, ვფიქრობ, ყურადღებას იმსახურებს მარჯანიშვილელთა მიერ არაერთგზის წარმართული მცდელობა შთაწვდეს ქართული თეატრალური მოღერნის ამ სახელოვანი წარმომადგენლის მიღწევებს, რომელმაც ქართული საზოგადოების არაერთ თაობაზე მოახდინა ჰიპნოზური ზემოქმედება. თავად ეს ფაქტი კი, როგორც ცნობილია მოღერნული ხელოვნების ძირითად მიზანს წარმოადგენდა. მას მარადისობაში უნდა შეენახა განახლებული უძველესი და მყარი ფასეულობების პრიმატი, საზოგადოების აზროვნება წარემართა ამ ფასეულობათა წვდომისა და დაცვისაკენ, ხოლო მომდევნო თაობებისთვის ახალი შემოქმედებითი იმპულსები მიენიჭებინა. ამჯერად, მარჯანიშვილისეული „ურიელ აკოსტას“-80 წლის საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით ვიხილეთ ს. ჭიაურელის მიერ აღდგენილი

სპექტაკლი. სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული გარემო, რომლის წიაღშიც იშვა ეს ორი წარმოდგენა, რადიკალურად განსხვავდება ერთმანეთისგან, შესაბამისად ბუნებრივია, რომ განსხვავებული მივიღეთ შედეგიც. სოფიკო ჭიაურელის აღდგენილ სპექტაკლში გაცხადდა მარჯანიშვილისეული დადგმის ვიზუალური პარტიტურა, რომელიც უხვად იყო გაჯერებული ყოფითი მსახიობის ინტონაციებითა და პლასტიკური ნახაზით, რასაც კატეგორიულად გამორიცხავდა ადრეული მოდერნული პერიოდის თეატრის ესთეტიკა, რომლის გათვალისწინებითაც შეიქმნა „ურიელ აკოსტას“-მარჯანიშვილისეული წარმოდგენა. თუმცა, აღსანიშნავია ისიც, რომ ს. ჭიაურელის მიერ შექმნილი სპექტაკლის ვიზუალური პარტიტურიდანაც ნათლად წარმოჩინდა მარჯანიშვილის მიერ შექმნილი თეატრალური ესთეტიკის, სამსახიობო სკოლისა და თავად სპექტაკლის ფუნქცია და ფასეულობები, მისი ადგილი თანადროული თეატრალური პროცესების კონტექსტში.

როგორც ცნობილია, XX საუკუნის 20-იანი წლების მიწურული, როდესაც იქმნება მარჯანიშვილის აღნიშნული სპექტაკლი მოდერნული ხელოვნების კლასიკური პერიოდია, ნახევარსაუკუნეზე ხანგრძლივი შემოქმედებითი მიღწევების შედეგი და ნოვატორულ ტენდენციათა ფაზი. თეატრში კვლავ აღდგა თეატრალიზაციის პროცესი, მსახიობების მომავალდოვებელი ინტონაციები, ნატიფი შესრულებები და პოზები. რეჟისორები როლებს, საოპერო პარტიების მსგავსად, ხმების მიხედვით ანაწილებდნენ, სადაც მსახიობის ხმა ჯადოს ძალას იძენდა. ეს მისტიკურ-პოეტური თეატრი მტრულად განეწყო ცხოვრებისეული პროზისადმი და დაუპირისპირდა ყოფითი თეატრის განაოტურებულ ესთეტიკას. წიგნში „კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი“¹ თამარ ვახვაანიშვილი ადასტურებს, რომ კოტე მარჯანიშვილი როლებს მსახიობის ტემპერამენტის, ხმის ტემბრისა და დიაპაზონის მიხედვით ანაწილებდა, ხოლო მასობრივ სცენებში მსახიობების ხმების კონტრასტი ქმნიდა სიმფონიებს.

მოდერნული პერიოდის თეატრალური ესთეტიკის ფუძემდებელთა შესაბამისად, რომლებთანაც კ. მარჯანიშვილს შემოქმედებითი მეგობრობაც აკავშირებდა (მაგ.: გ. კრევი, მ. რენიჰარდტი, ა. სანინი და სხვ.), მარჯანიშვილიც ესწრაფოდა სინთეზური თეატრის ესთეტიკის ფორმირებას. მისი მიზანი იყო სპექტაკლში ერთიან მხატვრულ მთლიანობაში ჰარმონიზირებულიყო დრამის, ტრაგედიის, ოპერის,

ბალეტის, პანტომიმის, პოლიტიკური სატირის ელემენტები. ყურადღება კონცენტრირებულია ახალი ტიპის ე.წ. მსახიობ-მარიონეტის ანუ ზემსახიობის აღზრდაზე, რომელსაც ხელეწიფებოდა სხეულისა და ხმის ვირტუოზული მართვა. აღსანიშნავია ისიც, რომ გამორჩეული ფუნქცია ენიჭებოდა საორკესტრო მუსიკასაც, რომლისთვისაც რეჟისორი არჩევდა საუკეთესო მუსიკოსებს. მარჯანიშვილისეულ „ურიელ აკოსტასში“ გარკვეულწილად წარმართა ანტიკური თეატრის ტენიკისა და მსახიობის ხელოვნების რენაიმაციაც, მსახიობის ხმისა და სახის მკაფიოდ აღსაქმელად სპექტაკლი მიმდინარეობდა პროცენიუმზე, პლასტიკა დაეკვმებოდა მუსიკალურ რიტმს, მსახიობისგან მოითხოვეს სკულპტურული გამომსახველობითი შესრულებები. მსახიობთა პოზები პერიოდულად იცინებოდა სრულ უძრაობაში და ქმნიდა ბარელიეფებს მაყურებლისადმი პროფილით. პარტიტურის ზედმიწევნითი ცოდნა შემსრულებელს ანიჭებდა შინაგან სიმშვიდესა და თავისუფლებას.

როგორც ცნობილია, 1930 წლის გასტროლებზე მარჯანიშვილის თეატრი მოსკოვმა (ეს იყო თეატრის პირველი გასვლა რესპუბლიკის საზღვრებს გარეთ) აღმოჩენად აღიარა, სპექტაკლს უადრესად ნაციონალური და ეპოქის თანახმიური მიღწევა, ხოლო უმანგი ჩხეიძეს დიდი ტრავიკოსი მსახიობი უწოდა. თუმცა კ. მარჯანიშვილის სიკვდილის შემდეგ „ურიელ აკოსტა“ ფორმალისტურ დადგმად გამოაცხადეს, როგორც ირკვევა, მისი უჩვეულოდ მეამბოხური რევიოლუციური პათოსის გამო.

„ურიელ აკოსტას“ პეტრე ოცხელისეული დეკორაცია XX საუკუნის დასაწყისის სხვადასხვა მხატვრული მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელი ელემენტების ნარეგს წარმოადგენდა, კონსტრუქტივიზმითა და ექსპრესიონიზმით დაწყებული, სურეალიზმით დასრულებული. სცენური გარემო: კიბეები, სვეტები, არქიტექტურის პირველადი ელემენტები პრიორიტეტს მსახიობის სხეულის გამომსახველობასა და პლასტიკობას უქმნიდა. პერსონაჟების ქმედების, შესტიკულაციისა და მეტყველების სტილს განსაზღვრავდა. იგი მონუმენტური და ჰაეროვანი, მყარი და ელასტიური ფორმების სინთეზით აღიბეჭდა. სპექტაკლის დეკორაციულ გარემოს ისევე, როგორც პრიორიტეტულ შავ სივრცეს ან ყვითელი და რუხი ფერების კომბინაციას მუსიკალურ-ფილოსოფიური შინაარსიც ენიჭებოდა.

„ურიელ-აკოსტას“ მარჯანიშვილისეული პრემიერა გაიმართა ქუთაისში 1928 წლის დეკემბერში. სპექტაკლმა გააგრძელა და განავითარა ქართული თეატრალური ტრადიციები და განიცადა 1906 წლის ლ. მესხიშვილისეული შედეგის გავლენაც. უ. ჩხეიძის ურიელსაც ახასიათებდა ლ. მესხიშვილისეული სცენური გმირისათვის დამახასიათებელი გმირული იერი, რომანტიკული პათოსი, ზეაწეული თეატრალურობა ისევე, როგორც უ. ჩხეიძეს, ლ. მესხიშვილსაც თავისი მომავლოვებელი ბარიტონითა და ცეცხლოვანი ტემპერამენტით მაყურებელი ეგზელტაციამდე მიჰყავდა. ვ. გარიკის² თქმით, ელინური სილამაზის მსახიობი მონოლოგებში ნამდვილ მუსიკალურ სიმფონიას ქმნიდა. ტრაგიკოსი მსახიობ-პოეტი თითქოს მღეროდა, ისე აჟღერებდა თავის ჯადოსნურ ხმას და მაყურებელს აჯადოებდა თავისი მრავალმნიშვნელოვანი ინტონაციებით, მსახიობ-ტრიბუნის თვალეციც ისევე ციმციმებდნენ სცენიდან, როგორც უ. ჩხეიძის შინაგანი ცეცხლით განათებული სხივიანი თვალეცი. სიმონ ჩიქოვანის³ თქმით, უ. ჩხეიძისეული საშემსრულებლო ხელოვნება გამოირჩეოდა განცდის სიღრმით, დახვეწილი ინტონაციით, ხოლო მისი მაღალი ტემბრის ძლიერი და მჟღერი ხმა ზარივით რეკავდა სცენიდან. როგორც ირკვევა, მარჯანიშვილის სპექტაკლის ცენტრში კვლავ ამაღლებული, სინამდვილის გარდაქმნისა და შემეცნების ჟინით ანთებული, ცეცხლოვანი ტემპერამენტის რომანტიკული გმირი იდგა, ხოლო ქართული თეატრის ისტორიისათვის ყველაზე ორგანული და სიცოცხლისუნარიანი, რომანტიკული საშემსრულებლო ხერხები მოდერნული თეატრის ესთეტიკის დამფუძნებლებისთვისაც ყველაზე ოპტიმალური იყო (მაგ. ა. აპია). მარჯანიშვილისეული „ურიელ აკოსტა“ წარმოადგენდა ინიციაციას (განდობას), რომელიც მაყურებელს განაცდევინებდა თვითზიარების ძალას. საჩინო ფორმებს მიღმა ფარული აზრი იდგა. სპექტაკლი საზოგადოებას განუმარტავდა ტოტალიტარული რეჟიმის მმართველთა კანონების ლოგიკას, ყოფიერების ფილოსოფიასა და ადამიანური ცხოვრების აზრს. იგი ამბოფრებდა პასუხისმგებლის როლს და საზოგადოების გაფხიზლებას ესწრაფოდა, ხოლო 1920-იანი წლები, როგორც ცნობილია ჰეროიკული მოდერნის პერიოდი. შესაბამისად, კ. მარჯანიშვილი ქმნიდა ფილოსოფიურ ტრაგედიას, მაყურებელს სთავაზობდა დრამატურგისეული ნაწარმოების საკუთარ ხედვას, ანუ კონცეფციურ სპექტაკლს, რომელსაც უნდა შეეცვალა რეალობა. თ. ვახვახიშვილის თქმით⁴, კ. მარჯანიშვილის „ურიელ

აკოსტა“ ჰეროიკული და ოპტიმისტური ტრაგედია იყო. ამ პრინციპით ვითარდებოდა მკვეთრად თეატრალიზებული მოქმედება, სადაც გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა პლასტიკასა და სიტყვას. მსახიობის ხმა ბუნებრივად უნდა გადასულიყო მეტყველებიდან მღერად დეკლამაციამდე, სასცენო მოძრაობა საცეკვაო პლასტიკასა და ჟესტში. სპექტაკლი უახლოვდებოდა ანტიკურ წმინდა ხელოვნებას, სადაც დრო არ არსებობდა.

მოდერნული პერიოდის ხელოვნებაში ცხოვრების მიმბაძველობითი ხელოვნება შეიცვალა პოეტური დიალოგით. რადგან, დამკვიდრებული აზრის თანახმად, მხოლოდ პოეტებს ხელეწიფებოდათ სამყაროს შეცნობა, ხოლო პოეზიის მწვერვალად ტრაგედია და მუსიკა გაცხადდა, რომელიც სამყაროს ნების ობიექტივაციას წარმოადგენდა. კვლავ აღორძინდა მუსიკიდან დაბადებული ტრაგედია, შესრულების პათოსი და ჯადოსნური ხელოვნება. მუსიკაში გაცხადებული სამყარო წარმოაჩინდა ყველაზე იდუმალ საწყისს, სადაც სამყარო მუსიკის, მუსიკა სამყაროს ხატი იყო. ხოლო არამუსიკალური, ვერიპიდეს მიერ დამკვიდრებული ტექსტის გაგების ტენდენცია, კვლავ შეიცვალა მუსიკიდან დაბადებული ტრაგედიის ესთეტიკური მსმენელის აღორძინებით.

როგორც უკვე აღვნიშნე, თანამედროვენი მსახიობის მეტყველებას ზარის რეკვას აღარებდნენ. გარკვეულწილად მსახიობის ხმა წარმოადგენდა კიდევ მუსიკალურ ინსტრუმენტს. პოეტური მეტყველების მელოდია ტექსტის შინაარსისა და განწყობის მიხედვით იყო მოძებნილი. მუსიკა სამეტყველო ენის კოლორიტს განსაზღვრავდა და, პირიქით, პოეტური მეტყველება ჟღერდა როგორც მუსიკა, რომელიც ერწყმოდა მელოდიას.

მარჯანიშვილისეული სპექტაკლის მუსიკა ძირითადად შეიქმნა ფლეიტისა და სიმებიან საკრავთა მეშვეობით. ფრანგული განათლების კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი ქართული მუსიკალური ტრადიციების გააზრებითა და ფრანგული სისადავით ქმნიდა ევროპული მიგნებების თანახმიერ მუსიკას. როგორც ცნობილია, სწორედ საფრანგეთს (ბოდლერს) უკავშირდებოდა აღნიშნული პერიოდის ჰეროიკული მოდერნისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური ხელოვნებისეული ფორმების პრიორიტეტის დაფუძნება. მარჯანიშვილისეულ სპექტაკლში მსახიობის ინდივიდუალური მონაცემების, მის მიერ მიგნებული გამომსახველობითი ხერხების გათვალისწინებით იქმნებოდა და იცვლებოდა მუსიკა და პირიქით. მუსიკა განსაზღვრავდა მსახიობის

პოეტური მეტყველების ძირითად აქცენტებს, სასცენო მოძრაობისა და სპექტაკლის მთელ ტემპო-რიტმს. ამრიგად, ცოცხალი ორკესტრის, მუსიკალურ-პოეტური სიტყვისა და მსახიობის მოძრაობის ჰარმონიულ სინთეზში იქმნებოდა მუსიკალურ-სიმფონიური წარმოდგენის გარკვეული ჟანრი, სამთა ერთიანობის კანონი, ანუ ე. წ. მაგიური სამკუთხედის ტრიადა. ამ ერთიანობის განვითარებისა და ამ კანონის სრულყოფილი გაცნობიერების საფუძველზე წარმოიქმნებოდა უძველესი ხელოვნებისეული ფორმისათვის დამახასიათებელი ნაწარმოები. აქ მსახიობის სხეულიც მუსიკისა და პლასტიკის, მუსიკა-სიტყვისა და პლასტიკის გამომსახველი იყო, ხოლო რიტმი ორგანიზებულ საწყისს წარმოადგენდა. ამრიგად, მუსიკალური მელოდიის რიტმის, მსახიობის მოძრაობის რიტმის, მეტყველების რიტმის და ა.შ. ყველა ამ მრავალფეროვან რიტმთა ჰარმონიული თანაარსებობის საფუძველზე იქმნებოდა ხელოვნების ნაწარმოების ჰიპნოზური ზემოქმედების წინაპირობა. ერთმანეთს ავსებდნენ ვერიკოს-ივლითის ჰაეროვანი და უშანგის-ურიელის ქარიშხლისეული გრაციოზულობით შექმნილი მანერული სცენური სახეები. მათი ყოველი სიტყვა, მოძრაობა და ჟესტი მათემატიკურად გათვლილი იყო. პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობა ჟესტში გარდაიქმნებოდა. აქ აპოლონი ინდივიდის ტანჯვაზე, სილაამაზე ცხოვრებისეულ განცდაზე ზეიმობდა. თანამედროვე თეატრში შემოიჭრა ძველბერძნული თეატრისათვის პრიორიტეტული აპოლონურ-დიონისური ხელოვნების გადაკვეთა, ანუ ჰარმონია და ქაოსი. შესამჩნევი გახდა ხელოვნების, როგორც თამაშისაკენ სწრაფვის ტენდენცია. მოდერნულ პერიოდში პრიორიტეტული მეტაფორული ხელოვნება განერიდა ყოველივე რეალურს და შემუსრა ადამიანური ასპექტი. სცენაზე დამკვიდრდა ადამიანი-სიმბოლო. მარჯანიშვილისეულ სპექტაკლში ურიელიც და ივლითიც სწორედ ასეთ სიმბოლიზირებულ სახეებს წარმოადგენდნენ. ორივე მათგანი სიცოცხლისა და ადამიანური არსებობის, მისი ფუნქციისა და ფასეულობების განმსაზღვრელ მეტაფორულ სახეებად იქცნენ, სადაც სიცოცხლის არსება სწრაფვას, ლტოლვას, რაიმეს ნებაა, ცვლა-განახლების სიმბოლოა. იგი სიყვარულიცაა და თავისუფლების დაუოკებელი წადილიც, ამიტომაც იყო სცენაზე წყვილთა ვნება-უენებო, მისტიური და შეუცნობელი. კმარჯანიშვილის კონცეფციით, ურიელი და ივლითი ორსხეულიანი სხეულის შუაზე გაკვეთილი, რეალისტური კონცეფციის თვითკმარი ინდივიდუალობა იყო. აქ ხორციელი საწყისი დაკნინებულია და

ესთეტიკურ კონცეფციას ემორჩილება. შესაბამისად, სცენაზე არა ხორციელი არსება, არამედ იდეალისტი, რომელიც უნდა მოკვდეს იმისთვის, რომ უკეთესი და უმეტესი, უფრო ძლიერი იშვას. ხოლო მის დამდაბლებას, არა მარტო შემმუსრავი და უარყოფელი მწმუნელობა აქვს, არამედ დადებითი. იგი ამალორძინებელი და ამბივალენტურია.

უშანგი ჩხეიძის ურიელს მსუბუქად მოჰქონდა მძიმე, შავი წამოსასხამი, ტირანული რეჟიმის პირობებში, მისივე ხვედრის სიმბოლო. ურიელისვე შავ სამოსზე თეთრი ტილოს საყელო, ისევე როგორც ივლითის ქათქათა, თეთრი სამოსი, ნატიფად აქანდაკებდა მსახიობთა კეთილშობილურ პროფილს, მათ კეხიან, აღმოსავლურ ცხვირს. კმარჯანიშვილი მკაცრი სიზუსტით მიჰყვებოდა დამკვიდრებულ მოდერნულ ტენდენციას არისტოკრატიული ხელოვნების ფორმირების თაობაზე. შესაბამისად, კ. მარჯანიშვილისეული არჩევანი ქართული გვარის ორ რჩეულ წარმომადგენელზე ამ მხრივაც იყო მოტივირებული.

მოდერნული ტენდენციის შესაბამისად, კ. მარჯანიშვილის თეატრალური ესთეტიკაც გამოირჩევა მკვეთრი ფერებით. სპექტაკლის განათებაში ერთმანეთს ენაცვლებოდა სისხლისფერი და თვალისმომჭრელი ოქროსფერი, ავისმომასწავებელ მუსიკას ზეიმურობა და სილაღე. საშემსრულებლო ხელოვნებაში პრიორიტეტული იყო საოპერო, საბალეტო და დრამატული თეატრის მსახიობთა გამომსახველობითი ხერხები. სპექტაკლში ჩართული პანტომიმური სცენები ამძაფრებდა არსებული რეჟიმის სისასტიკის სახიერ ჩვენებას.

მეამბოხე ურიელისადმი მიმართული წყევლის ყოველი ფრაზის დასრულებისას დე სანტოსი (ალ. იმედაშვილი, გ. ჩუგუაშვილი) კიბის თითო საფეხურზე ეშვებოდა. ქედმოხრილი ივლითი (ვ. ანჯაფარიძე, ნ. მურვანიძე) უნებლიედ იხვედა ურიელისგან. ეს პასაჟი მკაფიოდ ასახავდა დამკვიდრებული მორჩილების მომაჯადოებელ ძალას. მრევლი ისეთი სიმწვავეთ რეაგირებდა წყევლის ყოველი ფრაზის დასასრულს, თითქოს მათრახი დაჰკრესო. ტკივილისა თუ თავდაცვის ინსტიქტით წელში მოხრილებსა და თავზეხელებშემოჭლობილებს გმინვისა და მუქარისმაგვარი ბგერები აღმოხდებოდათ ხოლმე. ეს პანტომიმური სცენა სისხლისფრად იყო განათებული, ორკესტრიც ავისმომასწავებელ მუსიკას უკრავდა. მღელვარება პიკს აღწევდა და სამარისებულ სიჩუმეს ჰკვეთდა ივლითის მტკიცე ამბოხი. რაბინთა ჯგუფი ძრისხანე სახეებით ტოვებდნენ წყვილს. სისხლისფერ სინათლეს კვლავ თვალისმომჭრელი ოქროსფერი ენაცვლებოდა, ჟღერდა

„გამარჯვებულთა ლაიტმოტივი“. ამასი, ბედნიერი და მომღიძმარი ივლითი ურიელისკენ ხელეგაწვდილი კიბის ზედა ბაქნიდან იწყებდა საბალეტო მსახიობის გრაციოზულობით შექმნილ სახელგანთქმულ მონოლოგ-არაის: „ახლა ჩემი ხარ, ჩემო ურიელ!“... უ. ჩხეიძის ურიელი მუხლს იდრეკდა მამაცი ქალის წინაშე და თავადაც ივლითისაკენ ხელეგაწვდილი ნელი ნაბიჯით იწყებდა სვლას გრძელ კიბეზე.

აღსანიშნავია ისიც, რომ სპექტაკლის კოსტუმები მოყვარულმა მკერავმა, პროფესიით ოპერის მომღერალმა განახორციელა. თავად რეჟისორის თანაშემწე ალ. გველესიანს კი ღირიჯობა დაეკისრა. იგი წარმოდგენის რეჟისორული პარტიტურისა და თითოეული შემსრულებლის ინდივიდუალურობის გათვალისწინებით მართავდა ორკესტრს

მარჯანიშვილის მიერ მოდერნულად იქნა გააზრებული ძველბერძნული ქოროს ფუნქციაც. ძაძით მოსილი ადამიანების ჯგუფი შიშით ათრთოლებული მოძრაობდა სცენაზე. მათი ჰაერში მოლივლივე ხელის მტევენები თუ მრავალტანჯული მზერა, წარმოაჩენდა ურიელის სამართლიანი ამბოხის თანამოაზრე და საკუთარი უმწეობით სასოწარკვეთილი საზოგადოების განწყობას. უსამართლო რეალობასთან უშედეგო ბრძოლის შემდეგ, ადამიანური ღირსების ხელმყოფ რეჟიმთან ამბოხის ერთადერთ ალტერნატიულ საშუალებად მისგან განრიდებად რჩებოდა. თ. ვახვახიშვილის⁵ ცნობით, თვითმკვლელობის სცენაში ვ. ანჯაფარიძის სცენური გმირი წელგამართული, დიდებული და მშვიდი იერით პირქვე ემხოზოდა პეტრე ოცხელისეულ ეგზოტიკურ სავარძელში. თავს იკლავდა ურიელიც. წამიერი პაუზის შემდეგ კი სცენას საზეიმო მუსიკა და თვალისმომჭრელი მზის სხივები ავსებდა. როგორც ცნობილია, დიონისური ხელოვანი სათვის სიკვდილი მარადიული განახლებაა. იგი ამბივალენტურია, უარყოფს და ამკვიდრებს. ამიტომაც იყო მარჯანიშვილისეული სპექტაკლის ფინალი უჩვეულოდ ზეიმური, ხოლო ზეიმობა (ყოველგვარი) მის. ბახტინის განმარტებით, კულტურის პირველადი ფორმაა, დაკავშირებული ადამიანური ცხოვრების კრიზისული გარდატეხის - სიკვდილისა და აღორძინების, ცვლისა და განახლების მომენტებთან. აქ გმირი კვდება, იბადება და ახლდება. სწორედ ამ ამბივალენტობაშია მისი ზეიმურობა. მას აკვდინებენ და თესვენ კიდევ, რათა იშვას უკეთესი და უფრო ძლიერი.

ამრიგად, კ. მარჯანიშვილის „ურიელ აკოსტას“ სახით ქართული თეატრის ისტორიაში შეიქმნა მაღალი ტრაგედია, რომელიც გაამხელდა

თანადროულ სინამდვილეში წარმოქმნილ უმთავრეს პრობლემას - ბრძოლას სიცოცხლისთვის, გადარჩენისთვის, რეალობიდან გაქცევა-ამაღლებისთვის. სპექტაკლის ყველა კომპონენტი მიმართულ იქნა სწორედ ამ ძირითადი იდეის წარმოსაჩენად. ამ მხრივ ს. ჭიაურელის მიერ აღდგენილი დადგმა დისტანცირდა როგორც მოდერნული, ისე თანამედროვე პერიოდის სოციალ-პოლიტიკური გარემოსგან, მთარულ სათეატრო ესთეტიკასთან და საშემსრულებლო სკოლასთან.

1. თ. ვახვახიშვილი, კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, თბილისი, 1968;

2. ვ. გარიკი, თეატრი, თბილისი, 1958;

3. ვ. ანჯაფარიძე „უშანგი ჩხეიძე“, თბილისი, 1979, გვ-29;

4. თ. ვახვახიშვილი, კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, თბილისი, 1968 წ;

5. იხ. ზემოთ დასახელებული წიგნი.

რეჟისორი, დრო, სპექტაკლი (ლილი იოსელიანის პირველი სპექტაკლი)

ლილი იოსელიანი გამორჩეული ადამიანი, პიროვნება, რეჟისორი და პედაგოგია. ეს გამორჩეულობა ყოველთვის იმდენად თვალშისაცემი იყო, რომ თითქოს, მის შემოქმედებასაც კი უწევდა მეტოქეობას! – რასაც, ალბათ, ყველაზე მეტად მისი სახელის განსაკუთრებული ლეგენდითმოსილება განაპირობებდა. ეს ლეგენდარული არეალი ხშირად იმასაც სარწმუნოს ხდიდა, რომ, ვთქვათ, მისი განუხორციელებელი ჩანაფიქრიც კი, გაცილებით მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე სხვა რეჟისორის წარმატებული სპექტაკლი. თუმცა გამორჩეულობა ლილი იოსელიანისთვის ღვთის საჩუქარზე უფრო უძძიმესი ჯვარი იყო ყოველთვის. ჯვარი, რომელიც სხვებზე მეტის ატანასა და გაუსადღისის გაძლებას მოითხოვდა მისგან. მისი გამორჩეულობა თავდაპირველად მის ისეთ სისუსტესა და დაუცველობაში გამოიხატა, რომელიც თანდათანობით, ლილისეული დათმენითა და ნებით, საკუთარ სიძლიერედ აქცია.

პირველი შეუდრეკელი ნება კი მაშინ გამოამჟღავნა, როცა რეჟისორობა, ესოდენ „მამაკაცური საქმე“ აირჩია პროფესიად და ვეღარავინ ათქმევინა უარი მასზე. მშობლების აქტიურ წინააღმდეგობასაც სძლია და მრავალთა სკეპტიციზმსაც – ამ სიფრიფანა ქალმა არტისტების მართვის ძალა და გამძლეობა საიდან უნდა იპოვოს საკუთარ თავშიო?! – გამძლეობასაც მიაკვლია და გაბედულებასაც – ერთ მშვენიერ დღეს უყოყმანოდ მიატოვა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიური ფაკულტეტის გერმანული ენის განყოფილება და მოსკოვში, თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე ჩასაბარებლად გაემგზავრა. ჩააბარა კიდევ! – მისი უტეხობა კი უფრო მეტად გახდება საცნაური, თუ დავსძენ, რომ ეს 1941 წელს ხდებოდა!...

მართალია, სწავლის დაწყებიდან სულ რაღაც სამი თვის შემდეგ, მამამ – კონსტანტინე იოსელიანმა – ჩააკითხა და აცრემლებული სახლში წამოაბრძანა, მაგრამ ეს დათმობა კი არა, მტკიცედ არჩეული გზის გაგრძელება იყო. გზისა, რომელმაც 1939 წ. აღდგენილ საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში მოღვაწე დიდოსტატებთან მიიყვანა.

რეჟისურას მაშინ ახალგაზრდა, შემდგომში მსოფლილოში სახელგანთქმული რეჟისორი, გიორგი ტოვსტონოგოვი ასწავლიდა. მსახიობის ოსტატობას, იმხანად თბილისში ევაკუირებული სამხატვრო თეატრის მსახიობი, ოლლა იაკუბოვსკაია. თავის ამ დიდ მასწავლებლებთან ეზიარა იგი სტანისლავსკის ქმედითი ანალიზის მეთოდს. მათთან დაეუფლა მსახიობთან მუშაობის იმ განსაკუთრებულ ხერხებსა და საშუალებებს, მოგვიანებით ლილის სკოლის სახელით რომ გახდა ცნობილი.

საინტერესოა ქართული თეატრმცოდნეობის ერთ-ერთი გამორჩეული ავტორიტეტის, ნათელა ურუშაძის მოსაზრებაც, მისი მსახიობური ნიჭიერების შესახებ – „ლილი იოსელიანის აქტიურულ ნიჭიერებაში ეჭვის შეტანა შეუძლებელი იყო. ამიტომ, როდესაც გ. ტოვსტონოგოვი ანაწილებდა როლებს, სამსახიობო ფაკულტეტის მეოთხე კურსის სადიპლომო წარმოდგენისათვის პრისტლის პიესაში „დრო და კონვეის ოჯახი“, მედია ჩახავასთან ერთად ლილიც დანიშნა კეროლის როლზე. როდესაც ლილი პირველად გამოცხადდა რეპეტიციაზე... გ. ტოვსტონოგოვმა მაშინვე სამუშაოდ გაიხმო. უცებ შეახსენა მოცემული ვითარებანი... სწრაფად ჩაება ლილი მხიარულების რიტმსა და განწყობილებაში... პარტერიდან მოისმა გ. ტოვსტონოგოვის: „ყოჩაღ“. არც თუ ისე ადვილი იყო მისგან ამ სიტყვის გაგონება“¹.

ლილი იოსელიანისთვისაც არასოდეს არაფერი ყოფილა ადვილი. არც ყოფაში, არც შემოქმედებაში. თავის მტკივნეულად სუსტ ჯანმრთელობასთან ერთად ყოფას გაუსადღისად უძძიმებდა მისია, რომელიც თითქმის ბავშვობიდან ერგო. „პიემალიონის ქმნალობის“ ამ მისიას კი იგი მაშინ შეუდგა, როდესაც თავისი გზასაცდენილი ძმა ჯაბა ჯერ სასიკვდილო განაჩენისაგან იხსნა, შემდეგ კი თავისებური უტეხი დაჟინებით შეუდგა მისი პიროვნების იმ მითოსური სურათხატის სრულქმნა-დამკვიდრებას, ასეთი თავდავიწყებით რომ ალაზვეა მე-20 საუკუნის მიწურულის წერაატანილ ქართველთა აღზნებულმა გონებამ!... სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ ლილი იოსელიანი ამ ქმნალობაშიც ისეთივე დიდ სიმაღლებს შეწვდა, როგორც თეატრალურ ხელოვნებაში, როგორც თეატრალურ პედაგოგიაში. „ლილი იოსელიანი ქართული რეჟისურის დიდოსტატია. მისი პედაგოგიური მონაცემები უნიკალურია. ლილი იოსელიანი სკოლაა“. სხვათა ქებისას ფრიად თავშეკავებული მიხეილ თუმანიშვილის ამ სიტყვების შემდეგ შემიძლია, უფრო თამამად

გავიმეორო დასაწყისში ნათქვამი – ლილი იოსელიანი გამორჩეულია იმით რომ ლილი იოსელიანია!

თუმცა, იმ გარდასულ, უკვე საუკუნის მიღმიერ 1952 წელს, როდესაც იგი მარჯანიშვილის თეატრში მივიდა, ყველაზე თვალში საცემი, რაც მის გამორჩეულობას განაპირობებდა, ალბათ, ჯერ მხოლოდ მისი უმწეო და დასაცავად მომხმობი გარეგნობა იყო. ანუ გ. ტოვსტონოვოვის ფრთიან შედარებას თუ მოვიხმობ – „მუდამ ნახევრად ქალისა და ნახევრად გოგონას შთაბეჭდილების მომხდენი გარეგნობა“.

მარჯანიშვილის თეატრში ლილი იოსელიანი დამდგმელ რეჟისორად მიიღეს. მთავარი რეჟისორი ვახტანგ ტაბლიაშვილი იყო. გაცილებით ზუსტი იქნება თუ ვიტყვი – საკადრო ნუსხის შესაბამისი თანამდებობა ვახტანგ ტაბლიაშვილს ეკავა მეთქი! – რადგან ნამდვილი მთავრები და ძალიან მთავრებიც სცენაზე იდგნენ.

და მერე ვინ იდგნენ?! – ლაღო ასათიანის არ იყოს, სხვები რომ არა, ვერიკო ანჯაფარიძე კმაროდა. მაგრამ სხვებიც იყვნენ და თანაც ისინი, რომლებიც თვით მარჯანიშვილსაც კი მანამდე იტანდნენ (ვერიკოსთან ერთად), სანამ მისი მხარდჭერით თავიანთ თავისუფლებას ალაღებდნენ. სანამ კმაროდა ახმეტელთან გაჯიბრების ჟინი და მარჯანიშვილის გენიით შექმნილი უკვდავი სპექტაკლების ხიბლი, სახელ-დიდებას რომ უხვეჭდა მათ. სანამ იყო მათით და მხოლოდ მათით აღტაცებული მარჯანიშვილის სხივმფინარი თვალები! საკმარისი იყო, ამ თვალბრუნებში მათით აღტაცების გარდა, დამოუკიდებელი ნების, თუნდაც უმნიშვნელო ჩრდილიც კი გაცივებულყო, ამ მისგან ხელდასხმულმა არტისტებმა თავიანთი განაჩენი ისე ღრმად დაუტრიალეს გულში დიდ მასწავლებელს, რომ, ახმეტელისგან განსხვავებით, სისტემის რეპრესიული მანქანის გამოყენება აღარ დასჭირვებიათ, ისე გაუჩერდა იგი!...

ამდენად, არ იყო გასაკვირი, რომ სწორედ ისინი, ოცი-ოცდაათიანი-ორმოციანი წლების ცოდო-ბრალს ნაზიარები და რეპრესიებს თავდაღწეული არტისტები მოიაზრებდნენ თავს 50-იანი წლების ქართული თეატრის ლიდერებადაც. რეალურადაც ისინი ქმნიდნენ იმ პერიოდის ჩვენი თეატრის განუმეორებელ სახეს. ამიტომაც იყო, რომ ისინი არც მმართველს ეძებდნენ და არც გზის მაჩვენებელს. რეჟისორს სპექტაკლი უნდა დაეღვა, მათთვის სასურველი და მათ დიდებაზე მორგებული... ამ თვალსაზრისით ვერც ლილი იოსელიანი იქნებოდა გამონაკლისი. დაოსტატების როგორი სკოლაც არ უნდა ჰქონებოდა

გავლილი, თავის დამკვიდრების გარდა, ალბათ იმ დროს, არც იოსელიანს ექნებოდა მეტის პრეტენზია, მით უფრო, რომ ხმაურიანი მემბოხეობა და წინგაჭრილის თავდავიწყება, არც შემდეგ ყოფილა მისი სტილი. იგი უფრო ჩუმად უკმაყოფილო ადამიანი გახლდათ. უკმაყოფილო კი მართლაც ყოველთვის იყო. თანაც ყველათი და ყველაფრით! მაგრამ თავის რომელიმე სპექტაკლში ეს არც არასდროს განუცხადებია. მთელი მისი ეპატაჟი და ჯანყი მისი მძაფრია იყო! სპექტაკლებში კი იგი, შეიძლება ითქვას, უფრო თავისთვის ბუზღუნებდა. იქნებ ფიქრში აპირებდა კიდევ ყველასთვის ყველაფერი პირში მიეხალა და ერთი კარგად მოეოხებინა გული, მაგრამ?! რაც მართალია მართალია, მის პიროვნებაში ამის განზრახულობის ნაზგასმა ყოველთვის იკითხებოდა, და ალბათ, ყველაზე „ხმამაღალი“ მასში სწორედ განზრახულობა და კიდევ მორიდებულობის გამოკვეთილად გამომწვევი დემონსტრირება გახლდათ.

თუმცა, საეჭვოა, ამას მაშინ ვინმეზე რაიმე ეფექტი მოეხდინა. ლილი იოსელიანის, დღეს უკვე ყველასთვის ასე ნაცნობი უფლებაწართმეულობის გამომწვევი ნაზგასმა, ანგარიშგასაწევ ძალას მერე და მერე შეიძენს, თორემ მაშინ მარჯანიშვილის თეატრში დამხდურთათვის ეს ახალგაზრდა რეჟისორის არსებობის ბუნებრივი ფორმა იყო.

ზრახვები და იმელები, ყველა დამწყების მსგავსად, რასაკვირველია, მასაც დიადი ექნებოდა, მაგრამ ილუზიებისადმი განსაკუთრებულად თავმიცმული რომ არ ყოფილა, ამას მისი, ასე ვთქვათ, ყოვლად უდავიდარაბო და უწყინარი არჩევანიც ცხადჰყოფს.

პირველი პიესა, რომელიც იოსელიანმა მარჯანიშვილის თეატრში დადგა, იმდროისათვის საკმაოდ განმაურებული სახელის მქონე პოეტისა და დრამატურგის ვიქტორ გაბესკირიას პიესა „გაზაფხულის დილა“ იყო, ანუ, ის ნაწარმოები, რომელიც ზედმიწევნით შეესაბამებოდა საბჭოური წყობის იდეოლოგიურ კლიშეს და ომახიანად ეხმიანებოდა სისტემის თვითკრიტიკული პათოსის იმხანად აშლილ საღერღელს – „საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის 1946 წლის 26 აგვისტოს ისტორიულმა დადგენილებამ „დრამატული თეატრების“ რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესებათა ღონისძიებათა შესახებ“. დრამატურგებსა და თეატრის მუშაკებს ამოცანად დაუსახა შექმნან მკაფიო და მხატვრულად სრულფასოვანი ნაწარმოებები საბჭოთა საზოგადოების ცხოვრების შესახებ, საბჭოთა ადამიანის შესახებ.

როცა ამ ამოცანის თვალსაზრისით ვუდგებით ვიქტორ გაბესკირიას პიესას „გაზაფხულის დილა“, ასეთ დასკვნამდე მივდივართ, იგი უთუოდ დიდ დახმარებას გაუწევს მაყურებელში მოწინავე, საბჭოთა იდეოლოგიისა და მორალის დანერგვის საქმეს, უფრო მეტად გაამახვილებს ჩვენს ყურადღებას იმ ნაკლოვანებებზე, რაც ჯერ კიდევ მთლიანად არ არის აღმოფხვრილი ყოფიდან“².

ვ. გაბესკირიას პიესის მიხედვით, „ყოფიდან ჯერ კიდევ აღმოუფხვრელი ნაკლოვანება“ ე. წ. საერთო-სახალხო საკუთრებიდან მეტის მითვისებისა და მეტის დაუფლების სურვილი გახლდათ. მაყურებელში მოწინავე საბჭოთა იდეოლოგიისა და მორალის დანერგვისათვის შემართული დრამატურგი დიდი მოწადინებით ცდილობდა, თავისი გმირების მაგალითით დაეგმო და გაეციხა ის ადამიანები, უკეთ ცხოვრების „ყოვლად მანკიერი“ მიდრეკილებების გამო „ხალხის ქონებას“ რომ იპარავდნენ!

საზოგადოების მთავარი ხორცმეტი, როგორც მაშინ უწოდებდნენ, პიესაში შაქრის ქარხნის დირექტორი ლონგინოზია, მომხვეჭელი და ცხოვრების კომუნისტური პრინციპის დამრღვევი. საზოგადოების მეორეხარისხოვან წყლულად, პიესის ავტორს, მისი მოადგილე ტიტიკო მიაჩნია, რომელიც თავისდასამარცხვინოდ დიდი გემოს ჩატანებით ილოკავს იმ თითებს, ხალხის კუთვნილ თაფლიან კასრში რომ აქვს ჩაყოფილი?!

დრამატული კონფლიქტი სწორედ ამ უწესობებისა და თავდადებული კომუნისტის, ქარხნის ინჟინერ შალვას ურთიერთდაპირისპირებაზეა აგებული. პიესის ავტორის იდეოლოგიური გულმოდგინება რომ შეუმჩვევლი არ დარჩენილა, ამას იმდროინდელი პრესა ძალზე ნათლად ადასტურებს: – „ვიქტორ გაბესკირიამ თავის პიესაში ერთმანეთს მკვეთრად დაუპირისპირა, ერთი მხრივ, გადაგვარებული, ეგოისტი ლონგინოზი და ტიტიკო, რომელთა საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი ინტერესი არაფრად არ მიაჩნიათ, ყველაფერს მხოლოდ პირადი კეთილდღეობის თვალსაზრისით უყურებენ, თანამდებობას ბოროტად იყენებენ და სახელმწიფო ქონებას ანიაკვებენ; მეორე მხრივ – პატიოსანი, უაღრესად კეთილშობილი, მტკიცე, ბრძოლაში შეუპოვარი, ხალხისა და სახელმწიფოსთვის თავდადებული კომუნისტი – ინჟინერი შალვა, რომელიც ხალხის სიყვარულითა და პატივისცემით სარგებლობს“³.

კონფლიქტის განვითარება და კვანძის გახსნა ქარხანაში თბილისიდან ჩამოსული რევიზორების შემოწმების ფონზე ხდება. კონკრეტული სიტუაცია ასეთია – შაქრის ქარხანას რევიზია

ესტუმრება. დირექტორ ლონგინოზს ყველაფერი რიგზე ვერ ააქვს. რევიზორებს შეუძლიათ მის მიერ მოპარულის, არც თუ კარგად დაფარულ, კვალს მიაგნონ. თანაც იცის რომ, მათ ამ საქმეში დიდი სიამოვნებით დაეხმარება მტკიცე კომუნისტი შალვა. მაშასადამე, შალვას ჩამოცილებაა საჭირო! და ლონგინოზი აბრიყვებს, ასე ვთქვათ, გულუბრყვილო და გამოუცდელ მძლოლს ელიოზს და ჩააგონებს მოპაროს საბუთები შალვას. ამით ბრალეულობა მასზე გადაინაცვლებს, ლონგინოზი კი გამოძვრება.

მძლოლი მართლაც იპარავს საბუთებს, რადგან თავდავიწყებით უყვარს და ეჭვიანობს ლილიზე, რომელსაც თავის მხრივ პატიოსანი კომუნისტი შალვა უყვარს. ლონგინოზის ფანდი გაჭრის – დაკარგული საბუთების კვალს გამოდევნებული რევიზორები შალვას მიაღებინან. შალვას დაჭერის საფრთხე დაემუქრება, მაგრამ ამ დროს სიყვარულის დიადი ძალა იმძლავრებს. პატიოსანი ელიოზი მიხვდება, რომ, რაც არ უნდა მოხდეს, ლილის მაინც შალვა ეყვარება. ბედსშერიგებული და სინდისის ქენჯნა აღძრული ელიოზი შალვასთან მივა, ყველაფერში გამოუტყდება და მოპარულ საბუთებს უკან დაუბრუნებს.

სამართალი ზეიმობს.

ფინალი შალვას ოთახში თამაშდება. ოთახში შალვა და ლილი არიან.

„შალვა – ლამაზი დილა თენდება. (მოისმის სიმღერა) – ზამბახსაც გაღვიძებოდა და თავს უხრიდა ნიავსა... ბავშვობაში დაუწერია და მაინც რამდენი ძალა აქვს... აქ ვრჩები, ერთად ვიქნებით, ერთად ვიმუშავებთ. ისეთი დილა გათენდა, როგორიც შენ დახატე, ჩვენი ქვეყანა, ჩვენი ცხოვრებაც მას ჰგავს, ჩვენც ყველანი მისი სისპეტაკის, მისი სიდიადის შესაფერისნი უნდა ვიყოთ“.

ასეთი პათოსით ეგებებოდა ვ. გაბესკირიას პატიოსანი კომუნისტი შალვა, გაზაფხულის დილას, რომელიც მაყურებელს, რასაკვირველია, ისე უნდა მიეღო, როგორც კომუნისტების მიერ დაპირებული ის ნანატრი დილა, რომელიც გაციკროვნებულ დღედ და ნეტარი ცხოვრების დასაწყისად უნდა ქცეულიყო!...

დრამატურგის ან რეჟისორის მიმართ რაიმეს შენიშვნამდე, ვფიქრობ, კარგი იქნება, თუ გავიხსენებთ პიესის დაწერისა და დადგმის დროს.

სპექტაკლის პრემიერა შედგა 1952 წლის 19 ნოემბერს. ეს არის დრო, როდესაც საბჭოთა სისტემა გარეგნულად მაინც თავისი ზეობის მწვერვალზე იმყოფება. ლამის უკიდევანო ქვეყანა შეპყობილივით

შესციცინებს „ვარდს გაეფურჩქნა კოკორის“ კრემლში დავანებულ ავტორს და ყველაფერიდან ისე ჩანს, თითქოს გულწრფელად ხარობს ნათელი „გაზაფხულის დილის“ იდეით!... ამჟამად შეიძლება ვთქვათ: თავს აჩვენებდაო, მაგრამ ამ მოჩვენებითობაში ისეთი განწირული მოწადინება იგრძნობოდა, რომ სიმართლემდე თითქმის აღარც არაფერი აკლდა!... ის მოწადინება, გაბესკირიას დამტკბარ-დასათნობელი გმირისაგან განსხვავებული რეალური შალვეების დაუნდობელი სისასტიკით რომ ცახცახებდა!...

დღეს ვინ გაამტყუნებს იმ პატარა, სიფრიფანა გოგონას, რომელიც ვერც თეატრში დახვედრილ მსახიობთა მოძალბებულ დიქტატსა და რუტინას შეება და ვერც წყობის რეპრესიულ მანქანას. ანდა მას მაშინ საიდან უნდა სცოდნოდა რომ სულ მალე იქ, კრემლში, დასასრულის დასაწყისის მაუწყებელი ზარი ჩამოჰკრავდა?!

მან უბრალოდ ის გზა აირჩია, რომელსაც ყველა მიუყვებოდა და სისტემის წინააღმდეგ უპერსპექტივო ჯანყს, სპექტაკლში შალვასა და ლილის სიყვარულის ლირიკული ხაზის წინ წამოწევა და ლონგინოზის მსგავს „ცუდ წარმონაქმნებზე“ უკმაყოფილება ამჯობინა.

რეჟისორის კომპრომისული განწყობა როლების განწილებიდანაც ჩანს. „გადაგვარებულსა და სახელმწიფო ქონების გამწივებელ ლონგინოზს“ ვასო გოდიაშვილი თამაშობდა, ხოლო მასზე არანაკლებ „მაგნე ელემენტს“ ტიტტიკოს – აკაკი კვანტალიანი. კომედიური და სახასიათო როლების შემსრულებელი ამ ორი გამორჩენილი ოსტატის არჩევანი, ვფიქრობ, მრავლისმეტყველად ცხადჰყოფს ახალგაზრდა რეჟისორის დამოკიდებულებას დასაგმობი, საზოგადოებისაგან უარსაყოფად განწირული პერსონაჟებისადმი. სწორედ მათი, ამ ორი დიდი არტისტის საშემსრულებლო პალიტრაში უხვად მოძალბებულ კომედიურ ფერებს უნდა გაემასხრებინა, გაეკიცხა და ასე ვთქვათ, სატირის გენისათვის გადაეცა „იდეალური საზოგადოების“ მშენებელთა შემარცხვენელი.

იმდროინდელი პრესა გვიმოწმებს, რომ ვ. გოდიაშვილსა და ა.კვანტალიანს ბრწყინვალედ შეუსრულებიათ ეს დიადი მისია! – „ვ. გოდიაშვილის ლონგინოზი სწორედ გაგებული და მხატვრულად დასრულებული ხასიათია – მსახიობი ღრმად ჩაწვდა უარყოფითი გმირის ბუნებას, მკვეთრად გამოავლინა მისი კონკრეტული თვისებები, ქცევის თავისებურებანი... მან მშვენივრად მონახა როლის შესატყვისი სცენური ფერები და ლონგინოზი უარყოფითი ტიპის განზოგადებულ სახელ აქცია“...

„იშვიათი წარმატება ხვდა სპექტაკლში აკ. კვანტალიანს. აქ ერთხელ კიდევ მთელი ძალით გამოჩნდა მსახიობის აქტიორული ოსტატობა და ხალასი ნიჭი. აკ. კვანტალიანმა ოსტატურად გააშიშვლა და გაკიცხა სახელმწიფო ქონების გამწივებელი, უქნარა ადამიანის ტიპი. მსახიობს მეტად მარჯვედ აქვს მონახული ქუსტები, მოძრაობის მანერა. მეტყველების მკვეთრი თავისებურება. მისი ყოველი გამოსვლა სცენაზე, უბრალო გავლა თუ სიტყვის წარმოთქმა მაყურებელში გულწრფელ სიცილს იწვევს... მაშინაც, როცა ტიტტიკო გამომჟღავნებული და მოხსნილია, მსახიობი მისდამი სიბრაულელის გრძნობას კი არ აღძრავს, შეუბრალებლად დასცინის და ბოლომდე ანადგურებს მას“.⁴

წინასწარგანზრახული განწყობის შექმნის გამიზნულობის დეფიციტი არც სხვა როლების შერჩევისას ჩანს. ისეთი განწყობისა, როცა გინდა, ესა თუ ის გმირი დანახვისთანავე მოეწონოს, უფრო მეტიც, დანახვისთანავე შეუყვარდეს მაყურებელს. პერსონაჟი, რომლითაც დარბაზი, ასე ვთქვათ, პროგრამის წაკითხვისთანავე უნდა მოხიბულიყო, პიესაში, „დიად სტალინურ ეპოქაში აღზრდილი და გამოწრთობილი ტიპიური გმირი“ შალვა გახლდათ. რეჟისორს ამ როლზე, მართლაც რომ გამორჩეული ხიბლით დაჯილდოებული ოსტატი, პიერ კობახიძე ჰყავდა დანიშნული. ცხოვრებისეული, თუ სცენური მიმზიდველობა, არც მის ახალგაზრდა ღუბლიორს, ედიშერ მალალაშვილს აკლდა. თუმცა, ობიექტურობა მოითხოვს ითქვას, რომ რეჟისორის გულმოდგინებას, რაც შეიძლება საუკეთესო სცენური განსხეულება მოეძებნა შალვას სახისათვის, ალბათ, ისიც განაპირობებდა, რომ ცდილობდა ამ გზით მაინც გაეხადა დამაჯერებელი პიესისეული შალვას საკმაოდ სქემატური სახე.

რეჟისორის მოწადინება აქაც შედეგიანი აღმოჩნდა – „პიერ კობახიძე შალვას სახეს ისე გვიხატავს, რომ მაყურებელი მასში ხედავს და გრძნობს მოწინავე საბჭოთა ადამიანს, ამიტომაც სჯერა მისი სიმართლისა... თავდაჭერილი, მტკიცე, პირდაპირი, პრინციპული კომუნისტი პიერ კობახიძის შალვა. იგი ვერ ურიგდება ლონგინოზისა და მისი წრის უსამსობას, მაქინაცხებს, სახელმწიფო ქონების დატაცებას, უღმობლად ამხელს მათ ბოროტმოქმედებას, საამკარაოზე გამოაქვს იგი“.

ცალკეული შემსრულებლების მსგავს შეფასებებს დღეს ის მნიშვნელობაც აქვს, რომ ისინი მსახიობთა თამაშის მაღალი ხარისხის შესახებაც გვამცნობენ და სპექტაკლის იდეოლოგიური პათოსის წაკითხვის საშუალებასაც გვაძლევენ. პათოსისა, რომელიც საბჭოთა ადამიანისათვის უკადრისი და მანკიერი მიდრეკილებების დაგმობაში უნდა გამოხატულიყო.

თუმცა პიესაში და ცხადია, სპექტაკლშიც, არ შეიძლება თავი არ ქინა იმ შინაგან წინააღმდეგობებს ე. წ. სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებზე შექმნილი ნაწარმოებებისთვის რომ იყო დამახასიათებელი – როცა იწერებოდა ერთი და იკითხებოდა მეორე. როცა მხატვრული სიმართლის სიღრმისეული ლოგიკა უსხლტებოდა თავსომხვეულ ხელოვნურობას და იმას წარმოაჩენდა, რაც სინამდვილეში ხდებოდა.

ამას ვერც ჩვენი საკვლევი სპექტაკლის ავტორები აცდნენ. ვიქტორ გაბესკირიას პიესაში, მისი არც თუ ფასეული მხატვრული ღირებულების მიუხედავად, მაინც ჩანდა, რომ რაც არ უნდა ილაპარაკოს პარტიამ თანაბარი ცხოვრების წესსა და საერთო სახალხო საკუთრების შესახებ, შაქარი მაინც შაქრის ქარხნის ღირექტორის უფრო იქნება, ვიდრე იმ მუშის, ქარხანაში შაქრით სავსე ტომრებს რომ ეზიდება... ანუ, თავისდაუნებურად, მაგრამ მაინც ჩანდა, კომუნიზმის ამ მშენებელთა წიაღში როგორ იბადებოდა და ძალას იკრებდა მქონებელთა ახალი ფენა, ასე უბოდიშოდ რომ უთხრიდა ძირს თანაბარი ცხოვრების თავისთავად მშვენიერ იდეას.

ცხადია, ის, რაც ამ საკმაოდ სუსტ პიესაში გაცხადდა, ლილი იოსელიანის დახვეწილი, მაღალპროფესიული ოსტატობით დადგმულ სპექტაკლშიც ვერ დამალავდა თავს. და შესაბამისად, ალბათ, სწორედ ეს გახლდათ აკრძალულთან შეხების ის სითამამე, მოქალაქეობრივ გაბედულებად რომ ჩაეთვალა მის შემქმნელს.

თავად რეჟისორი თვლის რომ „იმ დროს, როცა სიმართლის თქმა აკრძალული იყო, ჩვენ რაღაც წამოვიწრიპინეთ!.. ამის მიუხედავად სპექტაკლმა მანც გაიჟღერა. თეატრის ისტორიაშიც ითამაშა გარკვეული როლი. ყველაზე მნიშვნელოვანი კი ის არის, რომ მე მასწავლა რომ – რეჟისორის ბედნიერებაა გაუგოს ავტორს! ჩაწვდეს მის სათქმელს! მე განცდის რეჟისორი ვარ! რეჟისორი, რომელიც განიცდის ავტორს! განცდას კი მაშინ ვაღწევ, როცა ვხვდები რის თქმა უნდოდა ავტორს, როცა მის სულს ვწვდები!“

დაიხ, ალბათ, მნახველთა მესხიერებაში, სწორედ იმიტომაც დარჩა ეს სპექტაკლი, როგორც ერთ-ერთი დაუვიწყარი შთაბეჭდილება, რომ ლილი იოსელიანმა შეძლო ავტორის სულსაც ჩაწვდომოდა და მსახიობებიც ახალი ხერხებითა და საშუალებებით აემუტყველებინა.

გიგა ლორთქიფანიძე – „სპექტაკლი ბრწყინვალე გამოვიდა. მასში ორგანულად იყო შერწყმული რეჟისორის რეალისტური, ფსიქოლოგიური, მაგრამ ამასთან ერთად ამალღებულის, ლირიკული სამყარო... შესანიშნავი

სახეები შეიქმნა, სრულიად მოულოდნელი საღებავებით აჟღერდნენ – ელენე ყიფშიძე, ვახტანგ ნინუა, შაშო გომელაური და სხვები“.

ელენე ყიფშიძე – „ლილის რეპეტიციები საოცრება იყო. ყველანი მონუსხულები ვიყავით. – „რეპეტიციები საკმარისი არ არის იმისათვის, რომ სხვა ადამიანად იქცე, დღის განმავლობაში, რასაც არ უნდა აკეთებდე, როლზე ფიქრი არ უნდა გტოვებდეს“, – გვასწავლიდა ლილი. მასსოვს, რეპეტიციაზე მიმავალნი ტროლეებუსში ავედით და მე თითქმის ვიყვირე – „ორი!“ – უცებ ლილიმ ხელი წამატანა და წამჩურჩულა: „ასე არა, ასე არა, ლილი როგორ აიღებდა ბილეთს?!“ მივხვდი, რომ მე ლენა აღარ ვარ!... დავწვრილდი, ავიტუზე და ძლივს წამოვიღულულუღე – თუ შეიძლება, ქალბატონო, ორი ბილეთი“. შევედით თეატრში. მორიგეს ძლივს გასაგონად, გაუბედავად მივესალმე. ქუთუქს რომ გკიდებდი, მორიგემ აღელვებულმა მკითხა – ავად ხომ არ ხარო?! ლილიმ ჩემ მაგივრად უპასუხა: არა, ძალიან კარგად არის, სწორედ ისე, როგორც უნდა იყოსო და კმაყოფილმა გაიღიმა“...

ელენე ყიფშიძე, იმ დროს თავადაც ახალგაზრდა მსახიობი, ქარხნის ბუღალტერიაში მომუშავე გოგონას – ლილის, თამაშობდა. მხიარულს, მაგრამ მორცხვსა და მორიდებულს, უმწეობამდე მორიდებულს, რომელსაც თავდავიწყებით უყვარდა შალვა. ერთი შეხედვით, შეიძლება მოულოდნელი მოგეჩვენოს რეჟისორის გადაწყვეტილება ასეთი გრძნობათა ბუნების გმირის განსახიერება მიენდო უკიდურესად მკვეთრი, გაბედული, შეიძლება ითქვას, კვიმატი სახასიათო შტრიხებისკენ მიდრეკილი მსახიობისათვის. მაგრამ არსს თუ ჩაწვდებით, მივხვდებით, რომ ეს მოულოდნელობა კი არაა, რეჟისორის ხელწერის იმ დამახასიათებელ ნიშანთაგანია, რომელმაც მისი გზის დასაწყისშივე იჩინა თავი. რაც იმაში მდგომარეობს, რომ მისთვის მსახიობის ფსიქოფიზიკური სამყარო, მხოლოდ „საშენი მასალა“ კი არაა, როლის ახლებური ინტერპრეტაციის საშუალებაა.

ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობ, ყველაზე ტიპური მაგალითი, მის მიერ მოგვიანებით დადგმული დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ და ულამაზესი მედეა ჯაფარიძის არჩევანია კაროჟნას შემსრულებლად!... – არჩევანი, რომელიც არა მხოლოდ მოულოდნელი, ბევრისთვის, ალბათ შოკის მომგვრელიც კი იყო. თუმცა მ. ჯაფარიძის კაროჟნამაც და საერთოდ, ლ. იოსელიანის მთელმა შემოქმედებამ ცხადყო, რომ მსგავს გადაწყვეტილებას ზედაპირული ეფექტების მოყვარეობა კი არაა, სიღრმისეულ წიაღსვლებზე ორიენტირებული შემოქმედის ხედვა განაპირობებდა. ამიტომაც იქცა მაყურებლისათვის, როგორც

მ.ჯაფარიძეც გვიმოწმებს, „გაზაფხულის დილა“ დაუვიწყარ სპექტაკლად. ამიტომაც იყო, რომ სცენიდან, რეჟისორის მიერ შექმნილი წმინდა და მართალი ატმოსფეროს წყალობით, არა რაღაც კომუნისტურ-ზეპათოსური მირაჟი, არამედ ჩვეულებრივი, ადამიანური, ნამდვილი გაზაფხულის სურნელი იფრქვეოდა. იმ დღისა, თუ იმ გაზაფხულისა, ორი მშვენიერი ახალგაზრდის: ელენე ყიფშიძის ლილისა და პიერ კობახიძისა, თუ ედიშერ მაღალაშვილის - შალვას სიყვარულისთვის რომ დამდგარიყო.

ახალგაზრდა რეჟისორის ნიჭიერება და თავისი საქმის ღრმა ცოდნა მსგავს სცენებში, რასაკვირველია, ჭარბად იჩენდა თავს. ისეთ სცენებში სადაც იდეოლოგიური რიფების შიშს არიდებულს მშვიდად შეეძლო გასაქანი მიეცა თავისი შესაძლებლობებისათვის. მთელი მისი შემოქმედება კი იმის დასტურია, რომ იქ, სადაც საქმე წმინდა შემოქმედებას ეხება, ლილი იოსელიანი შეუდარებელია.

ფეიქრობ, როგორც სათესლე მარცვალში მოიაზრება ის მცენარე, რომელიც მისგან უნდა ამოიზარდოს, როგორც ჯერ კიდევ ნორჩი ნერგისაგან იმზირება ის მძლავრი ხე, დროსა და ქარიშხლებს რომ უნდა გაუძლოს, ისე მოჩანს, ამ სპექტაკლში, ის ლ. იოსელიანი, რომლის შესახებაც თამამად შეიძლება ითქვას: – იგი სწორედ იმით არის გამორჩეული, რომ ლილი იოსელიანია!...

1. ლ. ხვთისიაშვილი, ლილი იოსელიანი (კრებული), თბ., 2002, გვ. 24;
2. გაზეთი „კომუნისტი“, № 806, 1952;
3. იქვე;
4. იქვე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ლილი იოსელიანის შესახებ მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმში დაცული მასალები.

„კაცი ვიყავ, ადამიანი...“

„ლირი – შენ ან ვინ იყავ? ან რა იყავ?
 ეღვარი – კაცი ვიყავ, ადამიანი, გულ-
 ზვიადი, ჭკვა ამაყი...“
 უილიამ შექსპირი – „მეფე ლირი“¹

ადამიანთა საცხოვრისი რომ იდეალური არაა, ეს ყველასათვის კარგად ცნობილი ჭეშმარიტებაა. კაცობრიობა დასაბამიდან იბრძოდა მის გასაუმჯობესებლად. გარკვეულ ეტაპზე, თითქოს, ოდნავ წარმატებასაც აღწევდა, მაგრამ სრულყოფილებამდე მაშინაც ისე შორს იყო, როგორც ღღეს... და, რაც მთავარია, სამწუხაროდ, მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის ყოველ მონაკვეთში, განვითარების ყველა საფეხურზე, ერთსა და იმავე შეცდომას უშვებდა... თითქოს, მისი მეხსიერება განგებ ივიწყებდა წარსულს, წლების მანძილზე დაგროვებულ გამოცდილებას, ჭკუის სასწავლებელ გაკვეთილებს... არადა, მიუსვდავად დროის ბორბლის უღმობელი, სწრაფი ბრუნვისა, ყველა დროსა თუ ეპოქაში, ყველაფერი ციკლურად, ჯიუტად მეორდებოდა... უზენაესის, ქვეყნის გამრიგეს ირონიული ნებით, კვლავ და კვლავ ხდებოდა ის, რაც არაერთხელ მომხდარა... თუმცა, ჩვენ ყოველთვის მაინც ბრმად, უმეცრად ვიმეორებდით ერთსა და იმავე შეცდომას... მუდამ წინდაუხედავნი, არა შორსმჭვრეტელნი, გულმაღვიფნი ვიყავით... ამიტომაც, ვიმკიდით იმას, რასაც ვთესდით...

კაცობრიობის ისტორია სავსეა მძაფრი ქარტეხილებით, სასტიკი გარდაქმნებითა, თუ ნგრევის მომტანი კატაკლიზმებით... დიდ სოციალურ-პოლიტიკურ ძვრებს, რომლებიც, რა თქმა უნდა, ხალხის საკეთილდღეოდ, ცხოვრების, თუნდაც მატერიალური პირობების გაუმჯობესებისათვის ხდება (ყოველ შემთხვევაში, ლოზუნგები და დაპირებები, მუდამ ამ შინაარსისაა), ხშირად, უფრო სწორი იქნება, ყოველთვის, თან ახლავს ტყუპისცალივით მსგავსი პროცესები... ამის დასტურად შორეულ საუკუნეთა ქრონიკების ქექვა არ დაგვჭირდება... ერთ საუკუნეზე ოდნავ ნაკლები ხნის წინ რუსეთში ე. წ. დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუცია მოხდა...

ახალი ქვეყნის, სახელმწიფო-პოლიტიკური სისტემის მშენებლობა, რომელთა დეკლარირებულ მიზანს, ხალხისათვის ნათელი მომავლის მოპოვება წარმოადგენდა, საკმაოდ მტკივნეული რეფორმების გატარება დაიწყო... მათ აქამდე არსებულის ძირფესვიანად შეცვლა განიზრახეს... ენერგიულად, შეუპოვრად შეუდგნენ კიდეც საქმეს... მათი ჩანაფიქრის თანახმად, სავსებით უნდა შეცვლილიყო ყველაფერი... ეს ეხებოდა, როგორც სახელმწიფო მოწყობას, ისე თავად ადამიანს... მართლმადიდებლური რწმენა ათეიზმით ჩანაცვლეს; კერძო საკუთრება კოლექტიურით; მანამდე არსებულ კულტურას ბურჟუაზიული უწოდეს და მის ნაცვლად პროლეტარულის შექმნას მიჰყვეს ხელი... რაც ყველაზე მთავარია, ახლადგამომცხვარმა იდეოლოგიებმა თავად ადამიანის, მათთვის სასურველ ქმნილებად გარდაქმნა განიზრახეს...

ვიღაც დამორჩილდა ამ პროცესს... შეეცა... დაყაბულდა აზროვნების რწმენის, ცხოვრების წესის, მენტალიტეტის, ეროვნული თვითმყოფადობის დათმობას, მის ახლით ჩანაცვლებას... ასეთები ცოტანი როდი იყვნენ... ისინი რიცხობრივ უმრავლესობას წარმოადგენდნენ... აი, ვინც საკუთარ კონსტიტუციას, თავის თავს, პრინციპებს არ უღალატა, არ დამორჩილდა სხვის ნებას, უმცირესობაში აღმოჩნდა... ამიტომ, ისინი ხალხის ანუ მასის მტრებადაც იოლად გამოცხადდნენ... ისინი ზედმეტ ადამიანებად იქცნენ... უფრო იღბლიანებმა, ემიგრაციას მიაშურეს... უმეტესი მათგანი კი რეპრესიებს ემსხვერპლა... ასეთებს აბსურდული ბრალდებები წაეყენათ... მათ ძირითადად სამშობლოს ღალატში დასდეს ბრალი...

ალბათ, სიტყვა გამიგრძელდა, რადგან ჩემი ნაშრომის მიზანი სულაც არაა ისტორიის კვლევა, გარდასულ დღეთა მოგონებების კვლავ წინ წამოწევა... უბრალოდ, ე. წ. ზედმეტი ადამიანების, უხეშად რომ ვთქვათ – ყოფილთა თემა, ყოველთვის აქტუალურ და მარადიულ პრობლემად მიმაჩნია... ამიტომ, არ უნდა დავივიწყოთ ისტორიული მაგალითები, მხსიერება არ უნდა მივაძინოთ... თორემ, რაც თითქმის საუკუნის წინ მოხდა, დიდი ალბათობით დღესაც შესაძლებელია განმეორდეს...

ჩემ მიერ ზემოაღნიშნულ პრობლემას, ხელოვნების არაერთი ნაწარმოები მიეძღვნა. გამონაკლისი, ბუნებრივია, ვერც ქართული თეატრი იქნებოდა... ამ თემის მიზანი რამდენიმე მაგალითის წარმოჩენაა, რადგან ფორმატით მცირე ნაშრომში შეუძლებელია სრულად, ყოვლისმომცველად გააანალიზო, მიმოიხილო ე. წ. ყოფილთა პიროვნული ტრაგედია, მათი

სულიერი დრამა და ის, თუ რა სახით, რა ხერხებით წარმოჩნდა ყოველივე ეს ქართულ სცენაზე... ამიტომ ვეცდები ლაკონური, კონკრეტული ვიყო... თქვენს ყურადღებას შევაჩერებ XX საუკუნის 80-იანი წლების პირველ ნახევარში დადგმულ ორ სპექტაკლზე... უფრო სწორედ, ორ წარმოდგენაში ნაჩვენებ ყოფილ ადამიანებზე...

ნახევრადნახევრებულ, იისფრად მკრთალად განათებულ სცენაზე, მაყურებლის თვალი ჯერ კიდეც მკაფიოდ ვერ აღიქვამდა დეკორაციის კონტურებს... ჩვენ თვალწინ ერთდროულად ძველი, წარსულში დიდი ტრადიციების, სახელოვანი ისტორიის მქონე ოჯახის საცხოვრისი, სამხედრო კრეისერის გემბანი და ზღვისპირა ქალაქის, ნავსაყუდლის სიახლოვეს მდებარე ქუჩაც იყო წარმოდგენილი... მთელ სცენურ გარემოში (მხატვარი – მიხეილ ჭავჭავაძე), დომინანტის როლს ფოტოები ასრულებდნენ... ისინი თითქმის ყველგან ეკიდა... თითქოს, წარჩინებული ოჯახის წინაპართა, მთელი მათი გენეალოგიის ექსპოზიცია მოეწყო უხილავ ხელს... რაღაც დარბაისლური, სევდიანი, მოწიწებაშერეული განწყობილება ისაღვურებდა მაყურებელთა დარბაზში... ყოველივე ამას კი სამხედრო კრეისერის ქვემეხიდან ყურთასმენის დამხმობი გასროლის შორეული ექო მყის სპობდა... თანდათან, შემოდგომის ფოთოლცვენასავით ძირს ცვიოდნენ ფოტოსურათები... სცენას ოდნავ ემატებოდა მომწვანო შუქი და მხოლოდ ახლა აღმოვაჩინდით, რომ ზოგიერთი ფოტო პირდაპირ გემის ანძაზე ეკიდა ჩამოხრჩობილივით... აჩაჩულ-დაჩაჩული, ნახევრად მეზღვაურის სამოსით მოსილი მეფარნე (ვლადიმერ მექვაბიშვილი), სწრაფად წამოკრეფდა ძირს ჩამოცვნილ სურათებს და უდიერად ყრიდა სანაგვე ყუთში...

ამგვარი ექსპოზიცია ჰქონდა რეჟისორ შალვა გაწერელიას მიერ მოზარდმაყურებელთა ქართულ თეატრში დადგმულ ბორის ლავრენციის „რღვევა“...

ეს პიესა XX საუკუნის 20-ან წლებში ახალი ქვეყნის მშენებელთა იდეოლოგიის თანხმირი იყო. ძველის უღმობელი ნგრევა, რღვევა, განადგურება... მეფის ფლოტის არისტოკრატი, ბრწყინვალე წარმომავლობის, თავადთა ადგილის უბრალო მეზღვაურთა მიერ დაკავება... ყოფილთა ახალი სახეებით ჩანაცვლება... აი, ის პრობლემეტიკა, რომლის გამოც „რღვევა“ იმჟამინდელ საბჭოთა კავშირში თითქმის ყველა რესპუბლიკის უამრავ სცენაზე დაიდგა...

1928 წელს ეს პიესა რუსთაველის თეატრში სანდრო ახმეტელმა დიდი წარმატებით დადგა...

XX საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისში კი შალვა გაწერელიამ სრულიად ახლებურად გაიაზრა ლამის საბჭოთა თეატრის ქრესტომათიად ქცეული პიესა... მოზარდმაყურებელთა თეატრის წარმოდგენაში ვეღარ შეხვდებოდათ რევოლუციურ ჰეროიკას... ახალი, გამარჯვებული კლასის აღზევებას არისტოკრატიის ანუ ყოფილთა, ამიტომ გასანადგურებლად უცილობლად განწირულთა მიმართ...

შავ მუნდირებში, გაქათქათებულ თეთრ პერანგებში ლაზათიანად გამოწყობილ, დახვეწილი მანერების, ბრწყინვალე წარმომავლობისა თუ ჩინებული განათლების მქონე მეფის არმიის ფლოტის ოფიცრებს, რომელთა შორის გამოირჩეოდნენ ბერსენევი (ნოდარ ცერცვაძე) და ფონ შტუბე (გოჩა ცხვარიაშვილი), ქვესკნელიდან მოვარდნილი ბნელი ძალასავით წაღვეკავდა მეზღვაურთა თავხედურად აგრესიული ბრბო... წამის წინ, ოფიცრების მიერ იძულებით დატოვებულ ასპარეზს, ფიცარნაგს, თავაშვებული, ნახევრადმოთვრალი, შავ, ნაცრისფერ სამოსში ულაზათოდ ჩამჯდარი, ნახევრადველეური, ბოგანო ბრბო სტვენით, ხმაძალალი შეძახილით იკავებდა და ისაკუთრებდა... თავიანთი ბელადის, არტიომ გოდუნის (ოთარ ბალათურია) წამხედურობით, ძალაუფლებამოპოვებული მეზღვაურები რაღაც ამაზრზენ, ნახევრადველეურ, მოუთოკავი, აულაგმაგი პირველყოფილი ინსტინქტებით აღსავსე როკვას ასრულებდნენ... ეს გახლდათ გემის ყველაზე ბნელი, ბინძური კუთხე-კუნჭულებიდან დღის სინათლეზე ამოსულთა, ტრიუმიდან ამომძვრალ-ამობობლებულთა, გამარჯვებულთა როკვა... დღეს, ეს სამყარო მათ ხელთ იყო, თუ ფეხქვეშ მორჩილად გართხმულიყო...

ბერსენევიდან სტუმრად მოსული გოდუნი (ო. ბალათურია), ხაზგასმულად თავხედურად, განზრახ გამომწვევად იქცეოდა... მზესუმზირას მოურიდებლად აკნატუნებდა ოჯახის უფროსთან, მის ქალიშვილებთან თუ ფონ შტუბესთან შესვედრისას... ო. ბალათურიას სცენურ გმირს, გამოჩინისთანავე, ხმის ამოღებამდე, მხოლოდ საკუთარი მენტალიტეტით მძაფრად თვალშისაცემი დისონანსი შემოჰქონდა ბერსენევის რაფინირებულ ოჯახურ გარემოში... იგი, თავისი არსით, მკვეთრად განსხვავდებოდა იქ მყოფთაგან... გრძობდა რა ამას, ო. ბალათურიას გოდუნი, ხაზგასმულად თავისუფლად, თავაშვებულად იქცეოდა... ურცხვად, მოურიდებლად ეარშიებოდა ტატიანას... თითქოს სურდა ყველას ეგრძნო, რომ სწორედ იგია დღეს ამ ქვეყნის ბატონ-

პატრონი... როგორც მაცხოვარი ამბობს: „მაგრამ ბევრი პირველი უკანასკნელი იქნებიან, ხოლო უკანასკნელი – პირველი“...²

ლეოპოლდ ფონ შტუბეს არა მხოლოდ ცოლი ან სამსახური, არამედ სიცოცხლის უფლებაც წაართვეს, რადგან ის ყოფილთა რიგებიდანაა და ახლადმოსულთ იგი არაფერში ჭირდებათ... მეფის არმიის ფლოტის ნაოფიცრალის დასჯა რეჟისორს შემდეგნაირად ჰქონდა შეთხზული... დახვეწის წინ, მეზღვაურები მუნდირს გახდიან შტუბეს... ჟღერდა რუსული საეკლესიო საგალობელი და გოჩა ცხვარიაშვილის ფერმკრთალი, გამხდარი, თეთრპერანგიანი სცენური გმირი, მაცხოვრის მსგავსად გოლგოთას გზას ადგებოდა... შალვა გაწერელია ამ საკმარად თამამი, სახიერი მიზანსცენით, თითქოს, პირდაპირ მიმართავდა მაყურებელთა დარბაზს... სათქმელი ნათლად იკვეთებოდა – ლეოპოლდ ფონ შტუბე მოწამეობრივად აღესრულა, ასპარეზი კი მის ჯალათ არტიომ გოდუნსა და მის ხროვას დარჩა... ძალაუწებურად იბადებოდა ასოციაცია მიხეილ ბულგაკოვის პიესებთან: „ტურბინთა დღეები“, „სრბოლა“...

სასცენო ჩაცმულობისაგან თითქმის მთლიანად გაშიშვლებული სცენა იპყრობდა ჩვენს მხერას... აგურის კედლები, ტექნიკური აღჭურვილობის დეტალები დაუფარავად გადაშლილიყო მაყურებელთა დარბაზის თვალწინ... შუაგულში, ბედაურებშეუბმელი შავი ეტლი ბელისწერასავით ავისმაუწყებლად გარინდულიყო... მის ზევით, მთელ სცენას უზარმაზარი ჭაღივით ეკიდა ჰიპერბოლიზირებული პარამეტრებისა, თუ მოცულობის ბოლჩა (მხატვრები: ალექსანდრე სლოვინსკი, ოლეგ ქოჩაკიძე, იური ჩიკვაიძე)... როგორც სიმბოლო, ბოშებივით მარად გზადგზა მოწანწალე, მოხეტიალე ბოგანო ხალხის ცხოვრების წესისა... ამ უზარმაზარი ბოლჩიდან გამოჩრილი იყო რამდენიმე დეტალი: გიტარა, მეზღვაურის ზოლიანი მაისურით შემოსილი მანეკინი... ისეთი შეგრძნება გეუფლებოდათ, თითქოს დამოკლეს მახვილივით ავისმომასწავებლად დაკიდული ფუთა, ვიდაცას სახელდახელოდ შეეკრა მორიგი მგზავრობის წინ...

ყვავ-ყორანთა ავისმაუწყებელი ყრანტალის ფონზე განათების სუსტი სხივი უბედაურო ეტლის სიახლოვეს დაჩოქილ თეთრჩოხიან მეფის არმიის ოფიცრის ბრჭყვიალა ეპოლეტებიან, მკერდზე ჯვრის ორდენიან უჯუშ ემხას (ოთარ მეღვინეთუხუცესი) გამოჰყოფდა... კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე ლეო ქიაჩელის „ჰაკი აბას“ დამდგმელი რეჟისორი თემურ ჩხეიძე, თითქოს სპექტაკლის

პროლოგშივე ხაზგასმით მიანიშნებდა მაყურებელს ამ სცენური გმირის გარდაუვალი დაღუპვისაკენ... მართლაც, რამდენად მტკივნეულიც არ უნდა იყოს, ლოგიკურია, რომ ლეოპოლდ ფონ შტუბესა და უჯუშ ემხას მსგავსი ადამიანები თავისი დროის, ეპოქის ზედმეტ ბარგად ქცეულან... ისინი იმჟამინდელ რეალობაში არავის სჭირდება... პირიქით, უპირობოდ სძულთ... მათ კეთროვანთა მსგავსად სდევნიან იქამდე, სანამ ქანცვაწყვეტილთ საბოლოო განაჩენს არ გამოუტანენ...

თემურ ჩხეიძის „ჰაკი აბბა“ შალვა გაწერელიას „რღვევას“ მალევე მოჰყვა... ამ ორ წარმოდგენას ერთმანეთისგან დროის მცირე მონაკვეთი აშორებს... ერთი შეხედვით, სხვადასხვა ავტორის აბსოლუტურად განსხვავებული ნაწარმოებებია, მაგრამ... ორმა ქართველმა რეჟისორმა, თითქმის ერთდროულად სულით მონათესავე სცენური გმირები, მათი დრამატული ბედი წარუდგინა მაყურებელს...

და კვლავ რეკოლუციური იდეებით განმსჭვალული, რუსული სამხედრო კრეისერი... ამჯერად „შიდტი“... ისევ გემბანზე გამოფენილ თავაშვებულ მეზღვაურთა ხროვა, რომელმაც ველური ჟინითა თუ მოურიდებელი, ხმაძალალი ყიჟინით, ყვირილით, სტვენით, ლამისაა წალეკოს ქალაქი სოხუმი...

ავანსცენის მარჯვენა კუთხეში ხმაურით იღება ტრიუმფის ლითონის სარქველი... სტვენის ხმაზე იქიდან მეზღვაურის ქუდს ვიღაც მთელი ძალით ამოაგდებს ქალაქ სოხუმის მმართველობის საგანგებოდ შეკრებილი, ნირწამხდარი, შიშით ერთმანეთს აკრული დელეგაციის ფეხებთან... ტრიუმიდან, ვით ქვესკნელიდან სანახევროდ გამოჩნდება სახენაიარევი კაცი – კუზმა კილგა (ირაკლი უჩანეიშვილი)... კრეისერ „შიდტის“ კაპიტანი...

ბელაურშეუბძელი შავი ეტლის სახით ჩვენ თვალწინ გაცხადებული ბელისწერა ურთიერთშეყრის უჯუშ ემხასა და მეზღვაურ ვასკა ხრიტანიუკს (მიხეილ მაღალაშვილი)... გასროლის ხმას, რომელმაც თეთრჩოხიანი ოფიცრის ღირსება, თავმოყვარეობა დაიცვა, მაგრამ ქალაქის სიმშვიდე კი განგმირა, რაღაც წამით წინ უსწრებს კვლავ ყვავ-ყორანთა ავბედითი ჩხავილი...

მთელი ქალაქი ფეხზე დგას... შიშმა მტერი თუ მოყვარე ერთად შეყარა... ყველა საკუთარი თავისა და ქონების გადარჩენაზე ზრუნავს... სისხლით ნათესავნიც ზვარაკივით იმეტებენ უჯუშ ემხას...

ისიც ხვდება, რომ ყველასგან განწირულია... თავშეკავებით, საკუთარ თავში ჩაკლული განცდით ემშვიდობება დედას... სახეგაქვავებული,

ამაყად შემართული დგას შოუჰარი (თამარ სხირტლაძე)... ო. მეღვინეთუხუცესის სცენური გმირი, მოწიწებით იჩოქებს დედის წინაშე... კოცნით ოდნავ ეხება მის ხელს... თითქოს, არ სურს მეზღვაურის სისხლში გასვრილი, ცოდვიანი ხელი შეახოს მშობელს...

განიარაღებული, სახარებით ხელში ამაყად, დინჯად, მშვიდად, საკუთარი ნებით ადის სამსხვერპლოზე... თავად ჩაბარდება სამხედრო კრეისერის ეკიპაჟს... მეზღვაურთა შავ-ნაცრისფრად შემოსილ ფიგურებს შორის თეთრახალუხიანი უჯუშ ემხა წმინდანს ჩამოჰგავს... ზნეობრივად, მორალურად, ადამიანურად იგი აშკარად აღემატება თავის მოწინააღმდეგეებს... ო. მეღვინეთუხუცესის გმირს ღირსება გააჩნია, ამაყია, ვაჟკაცი, უშიშარი... საკუთარ თავს არ ღალატობს... თუ გარემოება მოითხოვს, თავისი ნებით გოლგოთაზე ასვლაც ხელეწიფება...

ირაკლი უჩანეიშვილის კუზმა კილგასათვის უჯუშ ემხა მხოლოდ კლასობრივი მტერი როდია... ბოლშევიკური კრეისერის კაპიტანისათვის მეფის არმიის ოფიცერი მთელი არსით მიუღებელია... მას აღიზიანებს ემხას ცხოვრების წესი, პრინციპები, შეხედულებები... როგორც „რღვევაში“, აქაც უჯუშის მსგავსი პიროვნება განწირულია... ასპარეზი კუზმა კილგასა და მის მეზღვაურთა ხროვას ეკუთვნის... გამარჯვებულნი ასამართლებენ დამარცხებულთ...

იმ ტრიუმფის ჭრილიდან, საიდანაც ადრე კრეისერ „შიდტის“ კაპიტანი გამოეცხადა მაყურებელს, ახლა უჯუშ ემხას ფიგურა მოჩანს სანახევროდ... სახარების ფრაგმენტს წარმოსთქვამს მშვიდად, აუღელვებლად, მოახლოებული აღსასრულის წინაშე ქედუხრელი... საკუთარი ბელისწერის განაჩენს, ხვედრს დამორჩილებულ-შეგუებული... ხელთ ლოცვანი უპყრია... ვეება პროჟექტორის მძლავრი, კაშკაშა, თვალისმომჭრელი სხივი ზემოდან ნათლის სვეტივით დაადგება უჯუშს... ლოცვანი სცენაზე ეცემა... ემხას ფიგურა ტრიუმში უჩინარდება... ი. უჩანეიშვილის კუზმა კილგა ხმაურით ხურავს ტრიუმფის ლითონის სარქველს... ხელებს კმაყოფილებით მოიფშვინებს და იმ ადგილს ფეხქვეშ გათელავს, სადაც წამის წინ, მეფის არმიის ოფიცრის ლანდი გაუჩინარდა...

ამაოება ამაოებათა... ამქვეყნად ყოველივე წარმავალია... დრო და ისტორია, როგორც ერთადერთი პირუთვნელი, მოუსყიდველი მსაჯული, თავად უკეთ განსჯის მტყუნანსა და მართალს... ყველას საკადრის ადგილს მიუჩენს... ღირსეულთ ამაღლებს, უღირსთ სირცხვილისა და სამუდამო მივიწყების, შეჩვენების სანაგვეზე მოისვრის... ბედი

მღევარი ყველა ჩვენგანს წამოგვეწევა განსაზღვრულ ჟამს... მაგრამ, მიუხედავად ისტორიული მენსიერების არსებობისა, ჩვენ, ადამიანები, სამწუხაროდ, მომავალში კვლავ დავუშვებთ ერთსა და იმავე საბედისწერო შეცდომას...

1. უილიამ შექსპირი – ტრაგედიები, წიგნი მეორე, „მეფე ლირი“, ინგლისურიდან გადმოღებული ივანე მაჩაბლისა და ილია ჭავჭავაძის მიერ, III მოქმედება, IV სურათი, გვერდი 102, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1987 წელი;
2. ახალი აღთქმა და ფსალმუნები, მათეს სახარება, 19, 30, გვერდი 42, ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი, სტოკჰოლმი, 1991 წელი.

მსახიობის მართი როლი (გ. ბერიკაშვილი სპექტაკლში „ბერიკონი“)

მ. ელიოზიშვილის პიესა „ბერიკონი“ მარჯანიშვილის თეატრში 1977 წელს რეჟისორმა ლ. მირცხულავამ დადგა (მხატვრები: სამეული – ო. ქოჩაკიძე, ალ. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე; კომპ. ვ. აზარაშვილი; ქორეოგრაფი გ. ოდიკაძე). სპექტაკლი უპირველესად საინტერესოა იმით, რომ ეს იყო ხალხური თეატრის – ბერიკაობის – სცენაზე განხორციელების პირველი ცდა. მიუხედავად იმისა, რომ ამის მცდელობა არა ერთხელ ყოფილა. ჯერ კიდევ კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი ხალხურ სახიობაში – ბერიკაობასა და ყეენობაში – უაღრესად თეატრალურ და ორგინალურ ეროვნულ საწყისებს ხედავდნენ, რომელთა შესწავლა და გამოყენება აუცილებლად მიაჩნდათ თეატრის შემდგომი განვითარებისათვის. მარჯანიშვილის აზრით, აუცილებელი იყო იმ საწყისების ძიება, რომლითაც ვითარდებოდა ქართული თეატრალური სანახაობა XIX ს.-მდე, ანუ მის ევროპიზაციამდე. მას მიაჩნდა, რომ საჭიროა ორგინალური გზების ძიება, რადგან ამით უფრო ღირებული იქნება ქართული კულტურის როლი კაცობრიობის საერთო მონაპოვარში. თვითონ არა ერთხელ გამოიყენა სანახაობითი ელემენტები თავის სპექტაკლებში (ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“, „არსენას ლექსი“ – ხალხური). მარჯანიშვილი იმდენად იყო ამ იდეით დაინტერესებული, რომ დრამატურგ ი. მჭედლიშვილს პიესა დაუკვეთა ცნობილი ბერიკის იონა-ბუიანას შესახებ. პიესა დაიწერა, მოსამზადებელი სამუშაოები ჩატარდა, ლ. გუდიაშვილმა შექმნა ბრწყინვალე ესკიზები, განაწილდა როლები, მაგრამ სამწუხაროდ დიდმა რეჟისორმა თავის ჩანაფიქრის განხორციელება ვერ მოასწრო.

ალ. ახმეტელმა ეროვნული თეატრის შექმნის საკუთარი თვალსაზრისი სწორედ ხალხურ საწყისებზე დაყრდნობით შეიმუშავა. იგი ყოველთვის აღნიშნავდა, რომ ეროვნული, კარნავალური სანახაობა უნდა იყოს თანამედროვე თეატრალური ფორმის საწყისი. ორივე მათგანს უპირველესად ხალხური სანახაობის ფორმა, ორგინალური გამომსახველობითი საშუალებანი იზიდავდა.

შემდგომშიც ძველი ხალხური სანახაობის ელემენტები არა ერთმა რეჟისორმა გამოიყენა თეატრსა თუ კინოში (ლ. გოთუას „მეფე

ერეკლე“ – რეჟ. ვ. ყუშიტაშვილი, და „სამსახეობა რაინდისა“ – რეჟ. გ. ლალიძე, პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“ – რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე, ვ. იოსელიანის „ეთერიანი“ – რეჟ. მ. კუჭუხიძე და სხვ.), მაგრამ ეს იყო სპექტაკლის გადაწყვეტის ხერხი, „ბერიკონი“ კი უშუალოდ ბერიკების ცხოვრებას ასახავდა, ხელოვანის ბელზე, მის დანიშნულებაზე მოგვითხრობდა.

მ. ელიოზიშვილმა შექმნა ხალხურ საწყისებზე აგებული სადღესასწაულო სახილველი, რომლის ჟანრიც ასე განსაზღვრა – „სახიობა“, რაც იმას ნიშნავდა, რომ ქართულ დრამატულ შემოქმედებას საკუთარი ძირები და საწყისები გააჩნია. პიესისა და სპექტაკლის მთავარი ღირსება ბერიკაობის იმიტაცია კი არა, არამედ თანამედროვე დრამატურგიული აზროვნებითა და მხატვრული სახიერებით წარმოსახული ცხოვრება გახლდათ. სპექტაკლში ეროვნული, ხალხური და ზოგადსაკაცობრიო პრობლემები იყო წამოჭრილი. თავბერიკას ტრაგიკომიკურ ბელუკულმართობაში საერთოდ ხელოვანის ბედი მოიაზრებოდა.

სპექტაკლში ხალხური თეატრის ტრადიციები ორგანულად ერწყმოდა თანამედროვეობას. ეს იყო ფიქრი წარსულზე დღევანდლობის თვალსაწიერიდან. ავტორებისათვის მთავარი იყო ამ ფორმით წარმოეჩინა მარადიული ღირებულებანი – სიმართლე, პატიოსნება, მოყვასის სიყვარული, მოვალეობის გრძნობა სამშობლოსა და ადამიანების წინაშე.

რეჟისორმა ლ. მირცხულავამ სპექტაკლს თავისებური გადაწყვეტა მოუწია – ეს იყო თეატრი თეატრში, რაც მსახიობებისაგან თამაშის გარკვეულ წესს მოითხოვდა. ისინი წარმოგვიდგენდნენ ნიღბებს, რომელთაც გარკვეული სიმბოლიკა გააჩნდათ – თავბერიკა, ტახტბერიკა, ვირბერიკა, ძღველი, თავადი... ყოველი მათგანი სიკეთესა თუ ბოროტებას, ცბიერებასა თუ პატიოსნებას განასახიერებდნენ. თითოეული მსახიობი ორ და სამ სახეს თამაშობდა და ბერიკას ნიღაბში ჩამჯდარი, ხალხური სანახაობის ძირითად არსს წარმოაჩენდა. წარმოდგენა, შეიძლება ითქვას, ორპლასტიანი იყო: ერთი – ბერიკული გარემოს ცხოვრებისეული სინამდვილის ასახვა, მეორე კი – თვით ბერიკული სანახაობის გათამაშება.

წარმოდგენა მორღვეული, დამწვარი ტაძრის ეზოში თამაშდება. ფრესკები ფერგადასულია, ანგელოზებს თავები აღარ შერჩენიათ, კედლებს აშკარად ეტყობა ნატყვიარები. იქვე ურეში იყო მიგდებული,

რომელიც ხან თავადის სასახლე და ხან დილეგი, ხან კუბო და ხან აკვანი, ხან საზიდარი და ხან ბერიკათ სამღერალი გახლდათ.

თავბერიკა ლალეს როლს გივი ბერიკაშვილი ასრულებდა, მის სატრფო იანოს – სოფიკო ჭიაურელი. სწორედ ლალე და იანო იყვნენ სპექტაკლში პატიოსნების, გონიერების, სამშობლოსა და ხალხის ერთგულების, ხელოვნების უკვდავების სიმბოლოები.

ორივე მსახიობი გვაოცებდა ხალხური სანახაობისათვის დამახასიათებელი პირობითობისა და თანამედროვე არტისტიზმის შერწყმით. სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ხალისით, ელვარე რიტმით თამაშდებოდა ყოველი მონაკვეთი. განსაკუთრებით ბრწყინვალე იყო მათი ოსტატობა ე.წ. შვილობანას სცენაში, „როდესაც ს. ჭიაურელის იანო და გ. ბერიკაშვილის ლალე ჯარასავით დატრიალდებიან და მრავალშვილიანობით, ძეობის გაბმული დღესასწაულით მაყურებელთა დარბაზს ახარებენ. ეს სცენა თავისი უცნაური მოულოდნელობით, შთამაგონებელი ძალით, მაიმედებელი სიხალისით ავტორის, რეჟისორის და მსახიობების, მთელი თეატრის ნამდვილი გამარჯვება – დღესასწაულებრივი წარმოდგენის შექმნისაკენ წინწადმული ნაბიჯია“ – წერდა დ. ჯანელიძე.

ბერიკაშვილის ლალე უპირველესად ხელოვანი იყო – ბერიკა, რომელიც იბრძოდა სიმართლისათვის, რადგან სიმართლე ასე სჭირდება ხალხს. ლალემ იცის, რომ ნარ-ეკლით არის სიმართლის გზა მოფენილი, მაგრამ ეს მისი გზაა, მისი არჩევანია. იგი მზადაა გაუძლოს ყველა განსაცდელს, ღიმილით ხვდება სიკვდილსაც კი, რადგან იგი უკვდავია, იგი ხალხია, სიბრძნეა, სიყვარულია, რომელიც არასოდეს მოისპობა. ლალეს კლავენ და იგი კვლავ აღორძინდება, აკვნიდან ახალი ლალე წამოდგება. სახეზე კეთილი ღიმილი დასთამაშებს, მაგრამ გამოხედვა კვლავ მკაცრი და ჯიუტი აქვს, არც ის უღალატებს თავბერიკას მძიმე ხვედრს.

ლალე ბრძენია, როგორც ხალხი, სამართლიანია, როგორც ხალხი, რადგან თავადაა ხალხის ღვიძლი შვილი.

გივი ბერიკაშვილი ოსტატურად წარმოგვიდგენდა სხვადასხვა ნიღაბს. ის ენაკვიმატიც არის და ლალიც, ჯიუტიც და ნაზი შეყვარებულიც, მებრძოლიც და ოჯახის აღურსიანი მამაც. იგი ძლიერი მუხასავითაა, რომელსაც ფესვები მშობელ მიწაში, ხალხის ტრადიციაში, მის მრავალსაუკუნოვან კულტურაში ჩაზრდია. მსახიობს ბუნებით აქვს ბოძებული „ხალხურობა“, იგი ყოველთვის ბუნებრივია, თავისთავადია, მიწიერია და ამაშია სწორედ მისი ლალეს წარმატების

მიზეზი. პირველყოფილი ცხოველმყოფელობა, მკვეთრი გარეგანი მონახაზი, დახვეწილი პლასტიკა, გადამდები სიხალისე და აზრის სიმძაფრე ანათესავებს ლალეს ძველ ბერიკებთან. იქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ მსახიობი თავის წინაპართა ამბავს მოგვითხრობდა. მათ საქმეს აგრძელებდა.

გივი ბერიკაშვილი საოცრად მართალი, თვითმყოფადი იყო ამ როლში. ის მისი როლი გახლდათ, რომელშიც მკაფიოდ წარმოჩინდა მისი აქტიორული ინდივიდუალობა. ღრმა აზრი და ლაღი იუმორი, პირდაპირობა და მომხიბლავი ეშმაკობა, მიზნისკენ სწრაფვის შეუპოვრობა და ჩვეულებრივი ადამიანური სისუსტე ორგანულად იყო ლალეს სახეში შესისხლხორცებული.

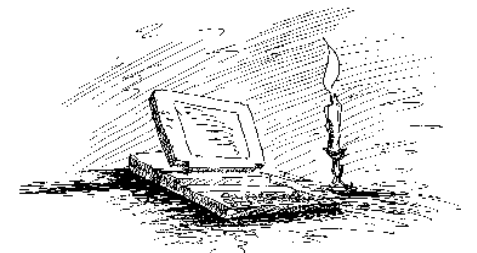
ბერიკაშვილი-პიროვნება ნათლად ჩანდა ლალეს როლში. აქ მკვეთრად იკითხებოდა მსახიობის დამოკიდებულება გმირისადმი, თანამედროვე მსახიობის დამოკიდებულება ხელოვნისადმი, რომელმაც ათასი განსაცდელი და ჭირ-ვარამი გამოიარა და მაინც სათუთად შემოინახა სიწმინდე და პატიოსნება. სწორედ ეს პოზიცია ხდიდა ასე საინტერესოს თავბერიკა ლალეს სახეს.

„ბერიკონმა“ დიდი წარმატება მოუტანა თეატრს და ეს წარმატება მნიშვნელოვანწილად სწორედ გივი ბერიკაშვილის ლალემ და სოფიკო ჭიაურელის იანომ განაპირობეს. „ამ სპექტაკლში ორი ბრწყინვალე აქტიორული გამარჯვებაა. ის, რასაც აკეთებს გ. ბერიკაშვილი, ღრმა მსახიობური შესრულების ნიმუშია უსაშველოდ რთულ პიესაში. აქ ყველაფერი თავბერიკაზეა დამოკიდებული. იგი დიდი ფილოსოფიური შინაარსის მატარებელია. უნაკლოდ, შესანიშნავად ასრულებს ამ ამოცანას მსახიობი და ეს ხელოვნების მაღალი კლასის დონეა, რაც საქართველოს საზღვრებს სცილდება“, – წერდა მოსკოვის გასტროლების შემდეგ პრესა („თეატრალური მოამბე“, №5, 1978, გვ. 60).

სპექტაკლი „ბერიკონი“ და თავბერიკა ლალე – გ. ბერიკაშვილის შესრულებით უთუოდ ღირსშესანიშნავი მოვლენაა ქართულ თეატრში სწორედ ეროვნული, ხალხური სანახაობრივი ფორმის თანამედროვე გააზრებით.

• „თეატრალური მოამბე“, №5, 1978, გვ. 60.

კინოგეგმვა



ირინა დემეტრაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი

სუბლიმირებული რასიზმი

ჩემს მიერ შერჩეული ფილმების – „12“ (ნიკიტა მიხალკოვი), „ალექსანდრა“ (ალექსანდრე სოკუროვი), „რუსული სამკუთხედი“ (ალეკო ცაბაძე) კავკასიის ეთნომითის პრობლემის გარშემო გაერთიანება, ერთი შეხედვით, ზედაპირული ხასიათისა და ძირითადად თემატური დისკურსის (ჩეჩნეთის ომი) ხარჯზე ხდება შესაძლებელი. ჩემთვის საინტერესოა ის, თუ რა სოციო-იდეოლოგიური ფაქტორები ახდენს გავლენას ამ რეჟისორებზე და მათ ფილმებზე, რაც, თავის მხრივ, ჟანრულ ტრანსფორმაციასა და მხატვრული სივრცის სტრუქტურირების თავისებურებებს განაპირობებს.

ჩემი აზრით, ნიკიტა მიხალკოვი და ალექო ცაბაძე ვერ ასცდნენ (ანდა განზრახ ვერ აცდნენ) „აქტუალური თემის“ სწორხაზოვან, ტენდენციურ და იდეოლოგიურად ანგაჟირებულ, მიზანმიმართულ ინტერპრეტირებას. იმავდროულად, ეს ორი ფილმი ორი ანტაგონისტური იდეოლოგიური მოდელის რეპრეზენტაციის ნიმუშია. ჟან-ლიუკ გოდარი ამბობდა, რომ საკონცეპტრაციო ბანაკზე ფილმის გადაღება უზნებობაა, ვინაიდან ამ მოვლენის პირდაპირი ასახვა იმთავითვე სპეკულატიურია. და თუკი ამ მოვლენას შეეხე, მაშინ ეს კომედია უნდა იყოს.

ალექსანდრე სოკუროვის ფილმი უშუალოდ გროზნოშია გადაღებული. რეჟისორი ქრონიკალურ-დოკუმენტური სტილის მიმიკრიასაც ახდენს. ფირი სპეციალურ „სეპიის“ ტექნიკაშია დამუშავებული, რაც გამოსახულებას სიძველისა და მზისგან გახუნებული ფოტოს ეფექტს აძლევს. ეს ხერხი სოკუროვის რეჟისორული ხელწერისთვის დამახასიათებელია (თანაც მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიითაცაა განპირობებული. იგი თავიდან სწორედ სამეცნიერო-პოპულარულ და დოკუმენტურ კინოში მუშაობდა) და ამ შემთხვევაში, ფაქტურის სპეციფიკიდან გამომდინარეც, გამართლებულია. მისთვის არც სტილისტური ეკლექტიზმია უცხო – იქნება ეს ბერნარდ შოუსა თუ პლატონოვის ეკრანიზაციები, ანდა ისტორიული ბელადებისადმი მიძღვნილი ფილმები, სადაც ქრონიკალური მანერა მკვეთრად პირობით, აბსურდის ან სიურეალისტურ ხერხებთანაა

შერწყმული. ამ შემთხვევაში საოპერო, ეპიკური სტილის ელემენტებია გამოყენებული, მაგრამ ეპიკური სტრუქტურა ყოველგვარ ხელოვნურ პათოსსა და პათეტიკასაა მოკლებული. ეს ხაზი გალინა ვიშნევსკაიას ფიგურასთან და მის გმირთანაა დაკავშირებული. ეს საკულტო ფიგურა მითს თავის თავში მოიაზრებს – იგი საბჭოური ისტორიის მთელ ეპოქას აერთიანებს და რუსი ქალის არქეტიპულ სახესთანაც ასოცირდება (საოპერო რეპერტუარიდან გამომდინარე). ეს განაპირობებს გმირისა და ზოგადად ფილმის მითო-ეპიკურ შრეს. ფილმის ორიგინალური მუსიკაც (კომპოზიტორი ა. სიგლე), ერთი მხრივ, სამაძულო ომის ცნობილი მელოდიების მანერაშია სტილიზებული, და ამავე დროს ალფრედ შნიტკეს შემოქმედებისკენაც იხრება.

მთავარი მანც ის პრიზმაა, რის მიღმაც ალექსანდრე სოკუროვი უყურებს მოვლენებს. გალინა ვიშნევსკაიას გმირი გროზნოში ჩადის შვილიშვილის, რუსი ოფიცრის მოსახაზულებლად. აქ გატარებული რამდენიმე დღე მნიშვნელოვან ზეგავლენას ახდენს მის იდენტურობაზე. თავად ომი, ასე ვთქვათ, კადრს მიღმა რჩება. რეჟისორი ყურადღებას ამახვილებს ჩვეულებრივ ყოფით რეალიებზე, რიგითი ჯარისკაცებისა და ბაზარში მოვაჭრე შუახნის ჩეჩენი ქალბატონების ყოველდღიურ ცხოვრებაზე, მათ ჩვეულ ყოფაზე ამ არაორდინარულ, ექსტრემალურ გარემოში. საინტერესოაა გადაღებული თვითონ გროზნო – შეულამაზებელი სინამდვილე, დანგრეულ-გაპარტახებული ურბანისტული სივრცე, რაც ამავე დროს, გრანდიოზული საოპერო დეკორაციის ასოციაციას იწვევს. ამ ადამიანების „ჩვეულ“ ყოფაში, სწორედ ეს უჩვეულო „დეკორაციები“ იჭრება დისონანსურად და მათი სულიერი თუ ფსიქიკური ტრამების გამოხატულებად იქცევა.

საინტერესოა კიდევ ერთი დეტალი. ჩეჩენი ქალი ამბობს, რომ ეს რუსის ჯარისკაცები, ჯერ სულ პირტიტველა ბიჭები არიან, მაგრამ უკვე კაცური სუნი ახდით. ვიშნევსკაიას გმირიც შვილიშვილის მორალურ-ფსიქოლოგიურ დეგრადაციას სუნთან იდენტიფიცირებით ახდენს. აქ ერთგვარი ტაქტილური შვერძნებები შემოდის – ამ ბიჭების სხეულზე და ზოგადად გარესამყაროში ომის სუნი ისაღვურებს. ერთ-ერთი ჩეჩენი ყმაწვილი ვიშნევსკაიას გმირს სთხოვს: დაგვანებთ თავი, გაგვიშვით, ისე, თითქოს მის უფლებამოსილებაში ეჭვიც არ ეპარება.

საინტერესოა დედის (სიუჟეტურად ის მთავარი გმირის ბებიაა, მაგრამ ავტორების ინტერპრეტაციით იგი ერის „დედის“ კრებითი სახეა), ამ შემთხვევაში თავად ავტორის და, იმედია, რუსი ინტელიგენციის მცირე ნაწილის პოზიცია. ძალა არაა ფიზიკურ ძალმომრეობაში,

ძალა გონიერებაშია და როდესაც გონიერება არ არსებობს, ზეობს ძალმომრეობა. ასე რომ, ესაა არა ჯრის ნებით, არამედ მისი უგუნურების გამოისობით გამოწვეული ტრაგედია. ალბათ, აქ კაცობრიობის უგუნურებაც იგულისხმება, ვინაიდან ეთნოკონფლიქტები ამ ერთი ცხელი წერტილით არ ამოიწურება.

სამწუხაროდ, გმირიც უშუალო ემპირიული გამოცდილებით იღებს ყოველივე იმას, რაც აქ დასადგურებულა. ადამიანურ თანაგრძნობასა და მხარდაჭერას იღებს უბრალო ჩეჩენი ქალბატონებისგან. ფილმში აქცენტირებულია ამ ადამიანების ღირსება, რაც, ჩემი აზრით, XIX საუკუნის რუსულ ლიტერატურულ ტრადიციასთანაა მიმართებაში („პაჯი მურატი“).

სოკუროვისთვის უცხო და მიუღებელი არაა ე.წ. „განსხვავებულობის“ პრობლემა. დედა შვილიშვილის კვალდაკვალ ტანკშიც მიძვრება და ავტომატსაც იღებს ხელში – სწორედ ამ ბრონირებული მანქანის შიგნით მოქცეული აკვირდება იგი სინამდვილეს, საიდანაც სამყარო სპეციფიკური რაკურსით აღიქმება. კინო, ხელოვნება სოკუროვისთვისაც რეალობის სპეციფიკური ჭვრეტის საშუალებაა და მისთვის ორგანულია არა ეგრეთ წოდებული რეგისტრირების მეთოდი, არამედ სინამდვილისადმი დიალექტიკური დამოკიდებულება, არა კონკრეტული ფაქტი, მოვლენა, არამედ განზოგადება, ეპიზაცია, ყოფიერების შრის წამოწევა.

ნიკიტა მიხალკოვის „12“ სიღნი ლიუმეტის „12 განრისხებული მამაკაცის“ მოტივებზეა აგებული. თავად ავტორი საკუთარ ფილმს რიმეიქად არ მიიჩნევს, რაც, პრინციპში, მისაღებიცაა – ლიუმეტის ფილმი „დრამა“, ხოლო მიხალკოვმა „ფსიქოლოგიური თრილერი“ გადაიღო. ლიუმეტთან ფილმის დაახლოებით 365 სცენა ოპერატორ ბორის კაუფმანის მიერ სხვადასხვა რაკურსითაა გადაღებული. აქედან გამომდინარე, კამერული ისტორია საოცრად კინემატოგრაფიულ ხორცშესხმას პოულობს, მიუხედავად იმისა, რომ ეს რეჟისორის კინოლენიუტია. სამსახიობო ნამუშევრებიც თეატრალურობის ეფექტს არ ახდენს.

მართალია, ნიკიტა მიხალკოვთან საინტერესო სამსახიობო ანსამბლია შეკრებილი და რამდენიმე მათგანი (ს. მაკოვეციკი, ს.გარმაში) საინტერესო სახეს ქმნის – კინოს მაგია, როგორც ასეთი, არ არსებობს. ამ ფილმებზე აისახა ეპოქისა თუ ზოგადად რუსულ-ამერიკული კულტურისა და სოციალური სივრცის თავისებურებანი. და ამ

გარემოებით განპირობებული განსხვავებული იდეოლოგიური მიმართება. ბიბლიური ალუზიებიც, იმთავითვე ჩადებული რეჯინალდ როუზის ნაწარმოებში, მიხალკოვის რედაქციაში საგრძნობ „რევიზიას“ ექვემდებარება. თუკი სიღნი ლიუმეტის ფილმში სოციალური დისკურსია აქტუალური – ანუ სოციალური წარმომავლობა, არ იგვიდება დამნაშავეობასთან და ფილმი მიმართულია სწორედ ამგვარი სოციალური დისკრიმინაციის წინააღმდეგ, ნიკიტა მიხალკოვთან ქსენოფობია, ნაციონალისტური იდეოლოგიაა აქცენტირებული. მისი, „მართლმადიდებლობით“ გამყარებული დიდაქტიკურ-მენტორული პოზიცია ობოლ ჩეჩენ ყმაწვილში, ობოლ ერს მოიაზრებს. ამავე დროს, ავტორი „თანამედროვე რუსული რეალობის ენციკლოპედიის შექმნაზეც აცხადებს პრეტენზიას.“ მიხალკოვის ლექსიკონში „მართლმადიდებლობაც“ ეგრეთ წოდებულ „დერჟავულ“ ინტერესებთან ასოცირდება. ხოლო თავად მთავარი მსაჯულის, დემიურგისა და „ღმერთკაცის“ როლსაც კი ასრულებს.

ლიუმეტთან ახალი დროების 12 მოციქული ყმაწვილს შეიწყალებს. მიხალკოვის განაჩენი განსხვავებულია. ვინაიდან „ციხეში ის უფრო დიდ ხანს იცოცხლებს“. თავდაპირველად, დაობლებული ჩეჩენი ყმაწვილი (ანუ ერი) „მამობილს“ რუსი ოფიცრის სახით პოულობს, ხოლო შემდეგ „მამის როლს“ კვლავ რუსი, მაგრამ არა ოფიცერი, არამედ დემიურგი-ღმერთკაცი ნიკიტა მიხალკოვის გმირი კისრულობს. „ობოლი ჩეჩენი ერი“ რუსი „მამობილის“ გარეშე „განწირულია“ და რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში უფრო დიდ ხანს იცოცხლებს, ვიდრე დამოუკიდებლად. მიხალკოვის „ჰუმანურობა“ მართლაც უსაზღვროა.

ავტორი ფოკუსირებას კიდევ ერთ აფორიზმამდე დაყვანილ პასაჟზე ახდენს: რუსი ყვირის: – მოვკლავ, ჩეჩენი – დუმს, ხოლო მერე მოდის იარაღით და უსწორდება მას. და კიდევ, ის, რაც სლავიანოფილების ცნობიერებაში კავკასიის არქტიპს, უფრო სწორედ, სტერეოტიპს უკავშირდება. ერთ-ერთი მსაჯული, ე. წ. „ჩურკა“ (სხვათა შორის, ქართველი), წარმატებული ქირურგია, მაგრამ ამ იარაღის ვერ ასცდა. აი, უკვე 3-4 ათწლეულის განმავლობაში ეს სტერეოტიპი აქტუალურია სოციალურ რეალობაში. ტერმინი „სუბლიმირებული რასიზმი“ სწორედ ამ მოვლენას გულისხმობს. მომწიფდა ერთგვარი არარეფლექსირებული სიტუაცია, ანუ კოლექტიურ არაცნობიერსა და ლექსიკაში დამკვიდრდა ისეთი სიტყვები როგორცაა „ჩურკა“, „შავუკანალიანი“ და ასე შემდეგ,

რაც კავკასიელი ხალხის კრებით სახელად იქცა. და კიდევ ნაციონალიზმი იგივედებოდა გარკვეულ სოციალურ კუთვნილებასთანაც – მწვანის ან მიხაკების გამყიდველთან. ბოლო დროს, რაც ქსენოფობია და პატრიოტიზმი, უკვე არა არაცნობიერის, არამედ ოფიციალური სახელმწიფო იდეოლოგიის დონეზე გაიგივებული შინაარსის მატარებელი ცნებებია – მწვანის გამყიდველი ტერორისტმა ჩაანაცვლა. რუსულ და ქართულ სივრცეში პატრიოტიზმი, ეროვნული იდეა, უმთავრესად, ომთან, სისხლისღვრასთან იგივედება. საჭიროა მტრის ხატი – რუსის ან ქართველის, აფხაზის ან ოსის სახით, რათა სახელმწიფოებრივი თუ სოციო-კულტურული იდენტიფიკაციის მექანიზმი ამოქმედდეს. ომი და ქსენოფობია არაჯანსაღი ფობიებისა და კომპლექსების კომპენსირების საუკეთესო საშუალებად იქცა. ხოლო ფრუსტრირებული მასის, არარეალიზებული და სოციალურად უმწეო ფენის ცნობიერების მანიპულირებისას ზეეფექტური საშუალება გახდა. ანუ ერთგვარი ოპიუმია საკუთარი არასრულფასოვნების კომპლექსის ჩასახშობად.

და მართლაც, რაშია საქმე, რა მენტალობის მატარებელია ეს ხალხი, თუნდაც ჩეჩნები? როგორია სხვადასხვა ერების ანთროპოლოგიური და კონფესიონალური ორიენტაციები? რა უღვეს საფუძვლად ისლამურ ექსტრემიზმსა თუ რუსულ იმპერიულ შოვინიზმს? მთავარი, ალბათ, მაინც ისაა, რომ ექსტრემიზმი არ იყოს გაიგივებული ნაციონალიზმთან და „მტრის ხატი“ არ იყოს ერის სოციო-კულტურული იდენტურობის განმაპირობებელი აუცილებელი ფაქტორი.

ალეკო ცაბაძის „რუსული სამკუთხედი“ კრიმინალური დრამის, დეტექტივისა და თრილერის ჟანრულ ელემენტებს აერთიანებს. პოლიჟანრული სტრუქტურა დრამატურგიულად სათანადოდ არაა გამყარებული. სიუჟეტის დინამიკური განვითარება ხშირად ავტორების გადამეტებულ ამბიციებს ეწირება. ჩემთვის საინტერესო, მაინც ის სტერეოტიპები და ახალი არქეტიპებია, რაც თანამედროვე სოციო-პოლიტიკურ კონიუნქტურას ესადაგება.

მთავარი გმირი ახალი დროის შერლოკ ჰოლმსი, დონ კიხოტი და სუპერმენია ერთდროულად. ის მთელი არსებით ერთვება „ჩეჩნური კვანძის“ გახლართულ ქსელში: სერიული მკვლელობები, იარაღითა და ტყვეებით ვაჭრობა, ანუ ყველა ის მოვლენა, რაც ამ კონფლიქტის თანმდევი იყო. საინტერესოა, ასევე გმირის ეთნიკური წარმოშობა –

იგი რუსია, ბებია ქართველი ჰყავდა, ხოლო ჰაბიტუსით ებრაელს წააგავს. ანუ „არსით“ და „გარეგნულადაც“ ინტერნაციონალური ჰიბრიდია.

მეორე გმირი, რუსული ენის ყოფილი მასწავლებელი გროზნოდან ფეხმძიმე ცოლის დაღუპვისთანავე ისლამს იღებს და ბოევიკებს უერთდება. მაგრამ „სამართალს“ იქაც ვერ პოულობს... ერთადერთი ნივთი, რაც დაბომბილი სკოლიდან გამოიტანა და თან დაატარებს, დოსტოევსკის „ეშმაკია“. ავტორების ეს შაბლონური, სწორხაზოვანი ალუზია იმის მანიშნებელია, რომ დოსტოევსკის გენით განჭვრეტილი მოვლენები დღესაც აქტუალურია. საკუთარი „ინტელექტი“ მთავარი გმირიც გვაოცებს – იგი ერთ-ერთ „ოპერს“ აზაზელოს ამსგავსებს. მოკლედ, სვიდრიგაილოვისა და ვოლანდის პროტოტიპები თანამედროვე რუსულ რეალობაშიც დაიარებიან...

ამ თრილერ-დეტექტიურ-კრიმინალური ფილმის კიდევ ერთი სიუჟეტური ხაზი კონსტანტინე ხაბენსკის გმირს უკავშირდება. უახლესი რუსული კინოს სექს-სიმბოლო ალექო ცაბაძესთან ასექსუალურია. ალბათ, რეჟისორს გმირის „როთულ“ ფსიქო-სულიერ ტრამპებზე სურდა მაყურებლის ყურადღების ფოკუსირება. იგი ომის ინვალიდია, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, უფრო მსხვერპლი, ვიდრე ჯალათი ან სულაც ორივე ერთად. ეპიზოდი, სადაც ჩეჩნეთისა და ავღანეთის სულიერად და ფიზიკურად შეიბარი ვეტერანების ღრეობაა ნაჩვენები – ყველაზე ამაზრზენი და არაესთეტიურია ფილმში. ესაა მაყურებელზე მიმართული პირდაპირი ზეწოლა, აგრესია, მხატვრული სპეკულაცია. თანაც ამ ეპიზოდს „სათქმელის მხატვრული განზოგადების“ ამბიციაც აქვს. ესაა არაა მხოლოდ ჩეჩნეთის ომი, არამედ მასში აფხაზეთი, ავღანეთი და სხვა ცხელი წერტილებიც მოიაზრება.

ფინალში ყველა გმირი თუ ანტიგმირი იღუპება, მთავარი პერსონაჟის გარდა. უფრო მეტიც, მორწმუნეთა თუ ურწმუნოთა, მტერთა თუ მოყვარეთა სისხლით შეღებილი (პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით) იგებს, რომ მისი მეგობარი გოგონას საშოში ახალი სიცოცხლე ჩაისახა. და ჩვენც შვებით ამოვისუნთქავთ, ვინაიდან შესაძლოა, ეს ახალი გენეტიკური ჰიბრიდი პოსტსაბჭოური სივრცის ხსნის „გარანტიც“ იყოს...

ვერც ალექო ცაბაძე ასცდა სწორხაზოვნებასა და დიდაქტიკურ-მენტორულ ტონს, მაგრამ მიხალკოვისგან განსხვავებით, მისი პოზიცია

ბევრად „ჰუმანური“ და „პოლიტკორექტულია“. მოკლედ, მიხალკოვის „პოჩენიკური“ ფილოსოფია ცაბამესთან პოსტმოდერნულ დეკონსტრუქციას განიცდის. მე კი ამ სიტუაციას ნასესხებ ტერმინს „შიზოფრენიულ დისკურსს“ დავარქმევდი (პოსტსაბჭოური სივრცისთვის დამახასიათებელი სოციო-პოლიტიკური ატმოსფერო მაქვს მხედველობაში). ამ ქაოსიდან, ალბათ, ოდესღაც წესრიგი დაიბადება, თუ, რა თქმა უნდა, ამისი კეთილი ნება იქნება, მანამდე კი სისხლს სისხლით ჩამოვიბანთ და ამით საკუთარ „პატრიოტულ“ ეგოს დავიკმაყოფილებთ.

- ლელა ოჩიაური, რუსული სამკუთხედი, სახელოვნებო მეცნიერებათა დიებანი, №3(32);
- ალექსანდრ სოკუროვი რჩება მხოლოდ კულტურა, ისკუსტო კინო №7, 2002;
- მ. იამპოლსკი ქაიროსი და ისტორია სოკუროვთან. კინოვედნესკიე ზაპისკი. www.kinozapiski.ru/article/182.

არჩევნები და ქართული სატელევიზიო არხების პოლიტიკა

(2008 წლის საპარლამენტო არჩევნების შესახებ)

ტელევიზია ყველაზე მასობრივი და ინფორმაციის მიღების ყველაზე პოპულარული საშუალებაა. ამასთან მძლავრი პოლიტიკური ზემოქმედების ინსტრუმენტი, რასაც ობიექტური ტექნიკური ხერხებიც ემატება. ტექსტის, მუსიკისა და მოძრავი გამოსახულების ფენომენს ყურადღების მობილიზების, გაფანტვის ან გადართვის, ემოციების მართვის, საზოგადოებრივი აზრისა და განწყობის ფორმირებაში მნიშვნელოვანი როლი აკისრია და არც ის არის შემთხვევითი, რომ მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებს მეოთხე ხელისუფლებად ნათლავენ. ტელევიზიით მოწოდებული ინფორმაცია ყოველთვის უფრო დამაჯერებელია აუდიტორიისათვის, ვიდრე თეორიული ან იდეოლოგიური ხასიათის არგუმენტები.

საქართველოში წარმოებული სატელევიზიო საარჩევნო პოლიტიკა განსაკუთრებული თავისებურებებით გამოირჩეოდა, რომელიც პოსტსაბჭოური ქვეყნისთვის დამახასიათებელი, წარსულიდან აღორძინებული ტრადიციისა და იმპორტირებული ახლადშექმნილი მაღალპროფესიული ტექნოლოგიების სინთეზს წარმოადგენს. საბჭოური ტრადიცია, უპირველესად, სატელევიზიო სივრცის მართვის მეთოდების, საარჩევნო შედეგების დათვლისა და დადგომის გაცხადებაში, ხოლო იმპორტირებული, ყველა იმ დანარჩენი სატელევიზიო ტექნოლოგიის გამოყენებაში გამოვლინდა, რომელიც აქტიურად იყო ჩართული წინასაარჩევნო პროცესებში. ნებისმიერი ძალაუფლება იმ რესურსების სისტემა, რომლის საშუალებითაც საერთო მიზანი მიიღწევა. საარჩევნო კამპანია, შესაბამისად, სხვა არაფერია, თუ არა ამ რესურსების შენარჩუნება ან გადანაწილება, ან კიდევ დაპყრობა, როგორც, მატერიალური, ასევე ძალოვანი, ინტელექტუალური, ადამიანური და რაც მთავარია საინფორმაციო რესურსების.

სახელისუფლო სტრუქტურებს კოლოსალური საინფორმაციო რესურსების მობილიზება შეუძლიათ და მათი საშუალებით არჩევნებში

ყოველთვის მიმართავენ იმ ტექნოლოგიებს, რაც მათ მომგებიან პოზიციაში ჩააყენებს. მაყურებლის ცნობიერების დაცვა პროპაგანდისტული ტექნოლოგიებისგან საკმაოდ რთულია.

წინასაარჩევნოდ რუსულ ინტერნეტ-საიტებზე სპეციალური პროექტიც კი გაჩნდა „ინტერნეტი ტელეეკრანის წინააღმდეგ“¹, რომელიც მკითხველისთვის, სწორედ იმ სქემების გახსნა-გაშიფრვას ისახავდა მიზნად, რომელსაც როგორც ადგილობრივი, ასევე უცხოელი პიარტექნოლოგები მანიპულირებისათვის იყენებენ. თუმცა, ნებისმიერი ამგვარი, ცალკეული პროექტი ამ პრობლემას ვერ გადააწყვეტს, ვინაიდან ტყუილი ყოველთვის იწყება იქ, სადაც წესების ახსნას იწყებენ. ამასთან, მანიპულირების ხარისხი პირდაპირ კავშირშია აუდიტორიის გარკვეულ ჯგუფებად დახარისხების საკითხთან. აქ, შეიძლება გამოვყოთ განათლება, ასაკი, პროფესია, სქესი და ა. შ.

შესაძლებელია, თუ არა, ადამიანების გარკვეული ჯგუფი განსაზღვრული სახით მოქმედებისათვის განაწყო ანუ დააპროგრამო მათი ქცევა? ამისთვის უპირველესი და აუცილებელი პრინციპი სატელევიზიო სივრცის მოწყობის განსაკუთრებული მეთოდის შერჩევაა.

წინასაარჩევნო ვნებების დასაცხრომად „იდეალური“ გარემოა, როდესაც პოლიტიკური ისტებლიშმენტი ცდილობს დემოკრატიის ძირეული პრინციპების სიტყვის თავისუფლებისა და ინფორმაციის თავისუფალი გაგაცემის დაცვას. თუმცა, ქართულ სატელევიზიო სივრცეში ცალკეული ტელევიზიების როლი იქამდე დავიდა, რასაც თავის დროზე საბჭოთა პროპაგანდა ასრულებდა. ნებისმიერი მცდელობა კი, ოფიციალური საინფორმაციო პოლიტიკისაგან განსხვავებული პოლიტიკა ეწარმოებინათ, მკაცრად დაისაჯა. ამის მაგალითია ტელეკომპანია „მაესტრო“-სათვის ლიცენზიის მოდიფიცირებაზე უარის თქმა. მაუწყებლობის შეზღუდული ფორმისა და ტექნიკური საშუალებების სიმწირის მიუხედავად, ქართულ სატელევიზიო სივრცეში „მაესტრო“ შეეცადა მოვლენები კომენტარის გარეშე ეჩვენებინა. ამასთან, თოქ შოუ „ჟურნალისტი“, რომელიც ანალიტიკური ტიპის გადაცემა იყო, ეთერიდან მოიხსნა (რასაც ბოიკოტის უპრეცედენტო ფორმა მოჰყვა – კლასიკური მუსიკით რესპონდენტების საუბრის გადაფარვა).

დღეს უკვე ნათელია, რომ არჩევნებში წარმატება არა იმდენად იმაზეა დამოკიდებული, თუ რამდენად დამაჯერებელია ან გამართულია ამა თუ იმ პოლიტიკური ძალის იდეოლოგიური პროგრამა, არამედ იმაზე, თუ რამდენად კარგად არის ორგანიზებული საინფორმაციო

საშუალებებში საარჩევნო შოუ, რომლის შემადგენელი ნაწილი ხდება სატელევიზიო ახალი ამბების პოლიტიკა, პოლიტიკური თოქ შოუს სახესხვაობები და სატელევიზიო პოლიტიკური რეკლამის ინდუსტრია. მაყურებელი ტელევიზიისგან გართობას ელოდება და ამიტომაც მოვლენების შერჩევა მარტივი, უბრალო სტრუქტურით ხდება, ანუ ისეთის, რომლის ცენტრშიც კონფლიქტია. პოლიტიკაც ეკრანიდან უბრალო, იოლ საქმედ აღიქმება, რომლის წარმოებაც ტვალისდახამხამებაშია შესაძლებელი. ამგვარი ილუზორული მიდგომისთვის კი „იდეალური“ გარემოა აუცილებელი, რომელსაც ქართულმა სატელევიზიო სივრცემ „წარმატებით“ გაართვა თავი – ადრესატი მაყურებელი იზოლირებული უნდა იყოს გარე გავლენისგან. იდეალური იქნებოდა ტოტალიტარული ზემოქმედების მოდელი – ანუ ალტერნატიული არაკონტროლირებადი წყაროების სრული არარსებობა.² თუმცა, ამ წესის დაცვა დღევანდელ საინფორმაციო გარემოში შეუძლებელია ინტერნეტისა და ბეჭდური მედიის წყალობით, რომელსაც თავისუფლების ხარისხის გაცილებით მაღალი ნიშნული აქვს, ვიდრე ტელევიზიას. ამიტომ, აუცილებელი გახდა მაყურებლისთვის დამოუკიდებლობის ილუზიის შექმნა მრავალარხანობის, მრავალფეროვნების, შესაბამისად, თავისუფალი არჩევნის შესაძლებლობის, მხოლოდ გარეგნული ნიშნების დამკვიდრებით. რეალურად კი, მთელი ეს სისტემა წამყვან იდეოლოგიას ექვემდებარება, ხოლო ინფორმაციის მოწოდების ერთადერთ, რადიკალურად ოპოზიციური წყაროს არსებობა, როგორც ტელეკომპანია „კავკასია“, მაუწყებლობის შეზღუდული შესაძლებლობებით, ამ ფონზე „დემოკრატიული ხმაურის“ ელფერს იძენს.

ამავე მიზანს ემსახურებოდა წინასაარჩევნოდ „რუსთავი 2-ის“ არხზე შექმნილი ორი თოქ შოუ „უპასუხე ხალხს“ და „სამკუთხედი“, სადაც თავისუფალი დისკუსიის გარეგნულ ფორმას მკაცრად განსაზღვრული, პარამეტრებში მოქცეული პოლიტიკური პოზიცია იყო ამოფარებული, სადაც გაუთავებელი შეკითხვა და მოულოდნელი ინფორმაციის გაჟღერება, რაც თოქ შოუსთვის ტრადიციულადაა დამახასიათებელი, შეუძლებელი იყო. პოლიტიკური თოქ შოუ ყველაზე რეიტინგულ ტელეგადაცემათა რიგს განეკუთვნება, მასში პოლიტიკური რეკლამის განთავსების ღირებულებაც მაღალია, შესაბამისად, ფასიანი რეკლამა „რუსთავი 2“-ის არხზე, მხოლოდ ხელისუფლებას ჰქონდა. საქართველოს სატელევიზიო ბაზარზე პოლიტიკური რეკლამის ამგვარი ფასიც (მაგ.: „პრაიმტიმში“ 30 წმ.-იანი რეკლამა 16000 დოლარი

ღირდა) ბლოკირების ირიბი მეთოდი, ფასები რეიტინგს მიება, რეიტინგი კი პროპაგანდისტულ იარაღად იქცა.

თუ როგორ შექდებოდა წინასაარჩევნო კამპანია სატელევიზიო არხებით, მონიტორინგის ერთ-ერთი უმარტივესი მეთოდი – როდესაც ითვლება ამა თუ იმ სუბიექტისათვის დათმობილი დროის ჯამური რაოდენობა, ნათლად მიუთითებს დისბალანსზე. მაგ.: არჩევნების ბოლო კვირას, „ნაციონალურ მოძრაობას“ 3 საათი, მთელ ოპოზიციურ სპექტრს კი ორი საათი დაეთმო. თუმცა, მონიტორინგის ეს მეთოდი არასრულყოფილია და სრულად ვერ ასახავს იმ ობიექტურ რეალობას, რომლის დემონსტრირებაც სრული სისავსით, თუნდაც 20 მაისის 3 საათიანი „კურიერის“ გამოშვებაში შედგა. 12 სიუჟეტი, რაც 40 წუთამდე დროს მოიცავდა „ნაციონალური მოძრაობის“ საქმიანობას მიეძღვნა, 3 კი, – ოპოზიციისას, რომლის საერთო დრო 4 წუთს არ აღემატებოდა. ის, რომ პოლიტიკური პარტიები არათანაბარ პირობებში იყვნენ ჩაყენებულნი, არც პოლიტიკური ლიდერები შექდებოდა ერთგვაროვნად, თვალშისაცემი რეალობა იყო. თუმცა, ესეც წინასაარჩევნო მიზანმიმართული სტრატეგიის მხოლოდ შემადგენელი ნაწილია. ახალი ამბების სამსახური, რეკლამა – როგორც ფასიანი, ასევე უფასო, როგორც პოლიტიკური, ასევე სოციალური, არაპოლიტიკური გადაცემების საარჩევნო სუბიექტების ინტერესებში გამოყენება, მაგ.: „ჭადრაკის დაფა“, „ვიდეოპატრული“, „პულსი“, „მზის დარტყმა“, ოპოზიციური არხების სიმწირემ და მათ მიერვე არასწორად შერჩეულმა სარეკლამო ტაქტიკამ, რომელიც ძირითადად ნეგატივზე იყო აგებული, სატელევიზიო ბაზრის მონოპოლიის პირობებში, საარჩევნო ტექნოლოგიებიდან სატელევიზიო მანიპულირების მეთოდები უფრო ეფექტური გახდა და პრაქტიკულად მომგებიან პოზიციაში ჩააყენა.

თვალშისაცემია, რომ ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრებიდან განდევნილია იდეების შეპირისპირების საშუალებით პოლიტიკური არჩევნის გაკეთების შესაძლებლობა. სატელევიზიო სივრცე აღმოჩნდა ის ადგილი, სადაც წინასაარჩევნო პროგრამა, პრობლემების დასმა, თუ მათი გადაწყვეტის ალტერნატიული გზების დასახვა შეიცვალა ცალკეული პოლიტიკოსების იმიჯთა კონკურენციით, რომელიც ასევე სარეკლამო ბიზნესის პრინციპით იგება.

როდესაც 1960 წელს ჯონ კენედიმ საარჩევნო კამპანიისთვის მთელი სარეკლამო სააგენტო დაიქირავა, წამყვანი ფორმულა იყო – „თუ შენ არ მიღებ მე ასეთს, როგორიც ვარ, მაშინ გავხდები ისეთი, როგორიც გინდა, რომ დამინახო“.³ ეს ფორმულა გახდა ლოზუნგის –

„საქმე ლაპარაკის ნაცვლად“ ფარული ლაიტმოტივი. ამომრჩეველი უნდა დარწმუნებულიყო იმაში, რომ ხელავდა იმას, რისი დანახვაც სურდა, მიიღებდა იმას, რისი მიღებაც სურდა.

პოლიტიკურმა ფიგურამ, პარტიამ ან წინასაარჩევნო გაერთიანებამ უნდა მოიპოვოს ხალხის ინტერესების გამომხატველის ტიტული. ამ ტიტულის მოსაპოვებლად აუცილებელია კანდიდატისა თუ პარტიის კრიტიკის პრაქტიკული შეუძლებლობა, კანდიდატის პოზიტიური იმიჯი და საინფორმაციო რესურსები. სახელისუფლებო პარტიამ ამ შემთხვევაშიც მომგებიანი სატელევიზიო სტრატეგია შეიმუშავა, როდესაც მაჟორიტარი კანდიდატების სარეკლამო კამპანია მოცულობით ბევრად აღემატებოდა პარტიის სარეკლამო კამპანიას. პოლიტიკოსისთვის პრიორიტეტულია ეკრანზე გამოჩენის ფაქტი და „სახის“ მაყურებლის ცნობიერებაში ჩაბეჭდვა, რაც მათი ეკრანზე ჩვენების სიხშირის პირდაპირპროპორციულია. ამიტომ უფასო პოლიტიკურ სარეკლამო რგოლებს დაემატა ფასიანი სარეკლამო რგოლებიც, რომელზეც რთულად იკითხებოდა ან საერთოდ არ ფიგურირებდა პარტიის სახელწოდება. წინა პლანზე წამოიწია საარჩევნო ნომერმა – 5, რომელთანაც წარმატებული მშენებლების, ბანკირების, მეღვინეებისა თუ ექიმების „პოზიტიური სახე-სიმბოლოები“ დაკავშირდა. ცნობიერებაში ხდებოდა – ნომერი ხუთის, 50 დღის, 50 თვის, 5 ნაბიჯი სოციალური სტაბილურობისკენ, 5 ნაბიჯი დასაქმებისაკენ, 5 ნაბიჯი მოსახლეობის დასასაქმებლად – „ჩამაგრება“. ერთ-ერთი კანდიდატის საარჩევნო შტაბის სატელეფონო ნომერიც კი ხუთი ხუთიანისაგან შედგებოდა. ანალოგიური მეთოდი, ნაწილობრივ „რესპუბლიკური პარტიის“ სარეკლამო რგოლშიც გამოიყენეს: „30 კანონპროექტი პირველივე 30 დღეში“, რომელიც „რესპუბლიკური პარტიის“ 30 წლის იუბილეზე გაცხადდა, თუმცა, ამ შეტყობინების „ჩასამაგრებლად“ არც მოწოდების სიხშირე, ანუ მატერიალური რესურსი და არც „იდეალური გარემო“, რომელიც პირველ შემთხვევაში არსებობდა – მათ არ გააჩნდათ.

წინასაარჩევნოდ გაცემული დაპირებები მანიპულირების მნიშვნელოვანი ხერხია. შინაარსობრივი ერთფეროვნების მიუხედავად, რომელიც კანდიდატების თუ მთლიანად პარტიის სარეკლამო რგოლებში იკითხებოდა, ყოველი მათგანი მიმართული იყო ამომრჩეველის ყოფითი პრობლემების მოგვარებისკენ, ხოლო საკითხი, თუ რამდენად იყო შესაძლებელი ამ დაპირებების შესრულება, დღის წესრიგიდან იხსნებოდა, ვინაიდან ახალი ამბების ნებისმიერ შეტყობინებაში ფორმულა:

პრობლემა-მომენტალური გადაწყვეტა - ეფექტურად მუშაობდა. ამგვარი იყო სკვერების, მოედნების, სამარშრუტო ხაზების გახსნის, სადარბაზოების შეღებვისა და საზეიმო გახსნის ცერემონიები. მწვავე სოციალური პრობლემებიდან ყურადღების გადატანამ და „უბრალო ადამიანის“ ანუ „ჩვენიანების“ ამპლუაში თამაშმა, ჩვენივე ყოფითი პრობლემების მოსაგვარებლად, არსებული სინამდვილე ხელოვნურად შექმნილი სატელევიზიო რეალობით ჩაანაცვლა.

საზოგადოების ცნობიერებით მანიპულირება ტექნოლოგიად იქცა და ჩვენს სინამდვილეშიც გაჩნდნენ პროფესიონალები, რომლებიც მისი განხორციელების მეთოდებს სრულად ან ნაწილობრივ ფლობენ. მათი მთავარი მიზანი ადამიანებზე ზემოქმედება და მათი ქცევის მართვაა,⁴ განხორციელების ტაქტიკა – ფარული, ფაქტი – ყოველთვის შეფუთულია და ისე მოწოდებული, ვინაიდან მისი გამჟღავნების შემთხვევაში აქცია ჩაშლილად ითვლება. ამგვარი იყო ხურჩაში მომხდარი ინციდენტის სატელევიზიო ვერსია, რომელმაც არჩევნების დღეს ბევრი კითხვა ღიად დატოვა. მაგალითად: მეგრული ტექსტი, რომელიც შემდგომ საინფორმაციო გამოშვებაში აღარ ფიგურირებდა („დიდი მადლობა, რომ მომკალით“). საღამოს, ახალი ამბების გამოშვებებიდან სიუჟეტი საერთოდ იყო ამოღებული. თუმცა, ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანი არა შინაარსის ნამდვილობა, არამედ აუდიტორიის ფსიქოლოგიური მობილიზების ეფექტი იყო, რასაც საარჩევნო უბნებზე ხელისუფლების მხარდამჭერთა რიცხვის მატება მოჰყვა, როგორც მოსალოდნელ საფრთხეზე აღექვატური ზომების მიმღების გარანტზე.

თანამედროვე ეტაპზე ჩვენ ვუყურებთ იმის ჩანაცვლებას, რასაც პოლიტიკა ჰქვია, სიმბოლური პოლიტიკით. როდესაც პოლიტიკური პროცესები არა რაციონალური კრიტერიუმებით, არამედ მათი სანახაობრივი მიმზიდველობით ფასდება. შეტყობინებაზე ფსიქოლოგიური ოპერაციის განხორციელებით, ინფორმაციაზე კონტროლის დაწესებით, დეზინფორმაციის, ფაქტების გადაფარვის, შერჩევის, საინფორმაციო რაციონის განსაზღვრით, არასაჭირო ინფორმაციის მიჩუმებით და სინამდვილის ობიექტური სურათის სანაცვლოდ ვირტუალური რეალობის შექმნით, ჩვენი სატელევიზიო სივრცე დემოკრატიული ხმაურის პრინციპებს იყენებს, ხოლო იმ შეტყობინებას, რომლის გაჟონვასაც თავს ვერ დააღწევს, მრავალრიცხოვანი ინფორმაციის დინებაში, შეუმჩნეველ პოზიციაზე გადაისვრის. ამგვარი იყო ოპოზიციური პარტიების მიერ მოწყობილი აქციებისადმი

დამოკიდებულება, როდესაც, უკეთეს შემთხვევაში, „ახალი ამბების“ სტრუქტურაში მათი შეტყობინება მეხუთე, მეექვსე ადგილზე ინაცვლებდა.

2008 წლის საპარლამენტო არჩევნების ობიექტურად გაშუქების მიზნით ურთიერთგაგების მემორანდუმსაც მოეწერა ხელი, რომელიც, თავის მხრივ, გულისხმობდა სატელევიზიო არხების პოლიტიკური ძალებისგან თავისუფლებას და ნეიტრალობას. თუმცა გვავიწყდება, რომ ისინი საქმიან საწარმოებს წარმოადგენენ, რომლებიც შემოსავალს საკუთარი ღრობისა და სტრიქონის გაყიდვით იღებენ, ეს კი ნიშნავს, რომ მათი მოუსყიდველობა მხოლოდ მითია. ერთადერთი არხი საზოგადოებრივი მაუწყებელია, რომლის ფუნქციონირებაც სარეკლამო შემოსავალზე არ არის მიბმული, თუმცა, საკმარისია ახალი ამბების პოლიტიკას მივაღვინოთ თვალი, რომ სავალალო ობიექტურ სურათად სახელისუფლებო კომერციული არხების „ახალი ამბების“ შეტყობინებათა არა მხოლოდ პოლიტიკური ორიენტირები, შინაარსიც და რიგითობაც კი იდენტურია.

არის თუ არა საზოგადოებრივი მაუწყებელი საზოგადოების სამსახურში? აკმაყოფილებს თუ არა ის იმ მოთხოვნებს, რომელსაც საზოგადოება უყენებს? ამ კითხვაზე პასუხი ერთმნიშვნელოვანია – უარყოფითი (რაც ცალკე განხილვის თემაა). იმის ერთ-ერთი ნათელი მაგალითი, რომ მაუწყებელი „ღირსეულად“ აგრძელებს საბჭოურ-ტოტალიტარულ ტრადიციას და ის, რომ მას საზოგადოების სამსახურში მოღვაწეობის არანაირი „სურვილი“ არ გააჩნია, 26 მაისს გაერთიანებული ოპოზიციის მიერ გამართულ საპროტესტო აქციისადმი დამოკიდებულებაშიც გამჟღავნდა. საპროტესტო აქციის ტრანსლირება პირდაპირ ეთერში მხოლოდ ტელეკომპანია „კავკასიაზე“ განხორციელდა. მიუხედავად იმისა, რომ „მოამბის“ ყოველ გამოშვებაში ჩართული იყო მიტინგის ამსახველი რეპორტაჟი, საზოგადოების უკმაყოფილება და პროტესტი ფაქტის გაუმნიშვნელოვნებამ გამოიწვია. ისევე, როგორც დამოუკიდებლობის დღისადმი მიმდინილი აღლუმში, მიტინგიც 26 მაისის დღის მნიშვნელოვანი ნიუხი უნდა ყოფილიყო. საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირდაპირი ეთერი კი ჯგუფი „მოლოკოს“ მიერ გამართულ კონცერტს დაეთმო, ამ ფაქტის ლოგიკური გაგრძელება კი საზოგადოების პროტესტი იყო, რომელიც 27 მაისს „საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ შენობის წინ გამართულ აქციაში გამოიხატა.

იმ პირობებში, როდესაც მრავალმილიონიანი საზოგადოება, ეკონომიკური და ტექნოლოგიური ბაზრები, სახელმწიფოსა და ეკონომიკის მჭიდრო კავშირი ობიექტური რეალობაა, მასობრივი კომუნიკაციების საშუალებებით საზოგადოების აზრის კონტროლი და მართვა არანაკლებმნიშვნელოვანი ფაქტორია.⁵ მაგრამ პოლიტიკის ტრანკვილიზატორად გადაქცევა მხოლოდ გარკვეული დროით ახდენს საზოგადოების ლოიალობას ხელისუფლების მიმართ. თუ პრობლემა რეალურად არ წყდება, სიტუაცია ადრე, თუ გვიან მაინც შემოტრიალდება სოციო-ეკონომიკურ კრიზისად და მაშინ, კომუნიკაციის საშუალებათა ძლევამოსილების მიუხედავად, ობიექტურ რეალობასა და ვირტუალურ რეალობას შორის არსებული ნაპრაღის შევსება შეუძლებელია, რაც მეტად ამოქმედებულია სიმბოლური პოლიტიკის მექანიზმები, მით უფრო მძაფრია ადამიანებისათვის მწარე სინამდვილესთან შეჯახება.

და ბოლოს, ამერიკის არასამთავრობო ორგანიზაციამ „თავისუფალმა სახლმა“ 2007 წლის ანგარიში საპარლამენტო არჩევნებამდე რამდენიმე თვით ადრე გამოაქვეყნა, სადაც მედიის თავისუფლების მხრივ საქართველო 128-ე ადგილზეა და აქცენტი მედიაგარემოს პოლიტიკაზე, პროსამთავრობო არსებზე ხელისუფლების პოზიტიურ იმიჯზე, დამოუკიდებელი სატელევიზიო ამბების გავრცელებისა და გამოხატვის თავისუფლების შეზღუდვაზე, მედიაფლობების შესახებ ინფორმაციის გაუმჭვირვალებზე მიუთითებდნენ. სიტუაცია არსებითად არ შეცვლილა, გარდა იმისა, რომ საპარლამენტო არჩევნებამაც, მედიათავისუფლების თვალსაზრისით, ჩამონათვალს რამდენიმე გამუქებული შტრიხი შემატა, რამაც საბოლოოდ შექმნა, სწორედ ის „იდეალური გარემო“, რომელმაც სრული გამარჯვება გარანტირებულად გადასცა საინფორმაციო რესურსების ერთმნიშვნელოვნად მაკონტროლებელ ძალას.

1. www.patriotica.ru/actual/vahitov_5methods.html
 2. Р. Харрис. „Психология массовых коммуникаций“, Евразия, 2001, с. 128;
 3. www.pr-sp.ru/main/publications/public12.html;
 4. Шиллер Г. Манипуляторы сознанием. - М.: „Мысль“, 1980. с. 204;
 5. Кара-Мурза Власть манипуляции С.Г. 2007 г. с. 83;
- 20.05.-05.06.2008 წლის პერიოდული პრესა („რეზონანსი“, „ალია“), ინტერნეტ რესურსი. www.media.ge.

ლია კალანდარიშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
წამყვანი მეცნიერთანამშრომელი

ქალის სახე სამოცდაათიანი წლების ინგლისურ კინოში

70-იან წლების ინგლისურ კინოში პოსტმოდერნისტული ეპოქის გავლენით ხდება მრავალ ტრადიციულ იდეათა თუ სახეთა ფუნდამენტური გადაფასება. ამ პროცესს უკავშირება ჯოზეფ ლოუზის ფილმი „რომანტიკული ინგლისელი ქალიც“, მსგავსი აზროვნებისთვის დამახასიათებელი ირონიით, ინტერკულტურული თუ ინტერტექსტუალური სივრცით, ასოციაციებით, ალუზიებით, სარკეებით, ლაბირინთებით, მოტივ-ფრაგმენტებად დაშლილი და კოლაჟურად განფენილი სიუჟეტით.

ფილმის თემა, თავისთავად, ბევრისმომცველია. იგი ეძღვნება ლიტერატურაში და ხელოვნებაში კარგად დაშუშავებულ რომანტიკულ ქალის სახე-ხატს. ეს, ერთი შეხედვით, მსუბუქი, „რომანული“ ელფერის მქონე თემა აერთიანებს კულტურულ, ნაციონალურ, სოციალურ, ფსიქოლოგიურ, ესთეტიკურ, შემოქმედებით და კიდევ მრავალ ასპექტს, რომელიც განსაზღვრავს და გარკვეული სახით წარმოადგენს ნაწარმოებში მთლიანად დროის სურათს, ცვლილებებს და მის გავლენას ადამიანზე, ქალზე, რომელიც სამყაროს რომანტიკულად, პოეტის თვალთ უჭვრეტს, ესწრაფვის დამოუკიდებლობას, იზიდავს იდეალი, სასწორზე აგდებს მრავალი ქალისთვის საოცნებო კეთილდღეობას, რათა თავისი ცხოვრებით იცხოვროს და რომელსაც სურვილი აქვს „იფრინოს“, თუნდაც თვითმფრინავით...

იდეა სარკისებურად ირეკლება სიუჟეტში: მხოლოდ ფილმის ავტორები კი არ მუშაობენ ამ თემაზე, არამედ პერსონაჟებიც! პერსონაჟი, მწერალი ლუის ფილდინგი მუშაობს სცენარზე, რომლის გმირი თანამედროვე ინგლისელი რომანტიკული ქალია, მაგრამ მისთვის ეს თემა ბუნდოვანი და ხელოვნურია. ნაცნობი, ირგვლივ არსებული ქალები ამ ნიშნით არ გამოირჩევიან, პირიქით, საბჭოდ მანქანასთან შემოქმედებითი აღმადრენისთვის გამზადებულ მწერალს მუდამ „უფროსობენ მუხას“ სარეცხი მანქანების რაზმით, მტვერსასრუტების ბზუილით, ყოველდღიური ხმაურიანი, უინტერესო და წვრილმანი

„ყოფითობით“. პრობლემა მის წინაშე მთელი სიმძაფრით დგება: ვინ არის, როგორია თანამედროვე ინგლისელი ქალი, როგორც ღირებულება, როგორია ახალი იდეალის მასშტაბები? რითი განსხვავდება იგი წინა თაობებისგან ან თუნდაც საკუთარი თანამედროვე თავისუფალი უცხოელი ქალბატონებისგან? იქნებ რომანტიკული ქალის იდეალი ფრანგი მირანდაა? დამოუკიდებელი, საოცრად მშვენიერი, სრულყოფილება! უფრო მეტიც, ინტელექტუალური – გარეგნობით ხომ ნატალი დელონია და ამასთან, სორბონის ფილოსოფიის პროფესორიც, მეტი რაღა უნდა იყოს!

რესტორნის წვეულების სცენაში, შემთვრალი ლუის ფილდინგი უკვე იმედდაკარგული, ირონიულად მიმართავს მირანდას, ახალი დროის რომანტიკულ იდეალს: „როგორია მასშტაბი ცალკეული ადამიანისა იმ სამყაროში, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, მითუმეტეს ასეთ ადგილებში?...“ შემდეგ ეს ირონია უფრო დამცინავი ხდება, როცა ლაპარაკი გრძელდება პაპების დროინდელ ფასებზე და დღევანდელზე... ის ღირებულებები, რომლებსაც ადამიანები საუკუნეების განმავლობაში მიეჩვივნენ, ტრადიციებად დაადგინეს და „ცხოვრება დაილაგეს“, თანამედროვეობას „ვერ იყიდის“, უკვე მიუღებელია. თუმცა, დროის ცვლილებებთან ერთად, ფრანგული იდეალიც ძალიან განსხვავდება ინგლისურისგან, როგორი სრულყოფილიც არ უნდა იყოს იგი.

„სორბონაში ეს სხვაგვარად ხდება“ – ამბობს მირანდა, რომელიც, ყველაფერთან ერთად, არც ბადენ-ბადენშია ნამყოფი, იმ სივრცეში, სადაც ლუისის აზრით, რომანტიკულ არსება იბადება.

მწერალ ლუის ფილდინგის შემოქმედებითი „წვის“ ისტორია ასოციაციებსა და ალუზიებს იწვევს XVIII საუკუნის მწერალ ჰენრი ფილდინგის შემოქმედებასთან, მის ეპოქასთან, სტილთან, მის მიერ ასახულ ქალთა ტიპებთან. აქ ხაზგასმულია დროის ნიშანი, ლუისი რომანებს, ტრაგედიებს და დღიურებს კი არ თხზავს, როგორც მისი სახელოვანი მოგვარე, არამედ სცენარს წერს მეგობარი რეჟისორის, ჰერმანის, ფილმისთვის, რომელიც, როგორც ჰერმანი ამბობს, არის „ფსიქოლოგიური მოთხრობა ახალი ყაიდის ქალზე“. მაგრამ გარემო, ტიპაჟები, ყოფა, სტილი და ყველაფერი, რასთან ფარდობითობაშიც უნდა გამჟღავნდეს სახე-სატიის თავისებურება, მწერლისთვის უკვე არაერთელ გატკეპნილი, სტერეოტიპების გზაა, „ყველაფერი საშინლად მოსაწყენი, პრეტენზიული და უსიცოცხლო“. თუმცა, გრძნობს, რომ ასეთი შებოჭილობის მიზეზი თვითონაა და აღიარებს: „მესაკუთრეს

თავისი საკუთრების სიმძიმე აწუხებს: სახლი, ძვირფასეულობა, ცოლი...“ ასევე, რომანტიკული აზრებისგან „იცავს“: ტრადიციები, საკუთარი შეზღუდული შეხედულებები, ოჯახური სიმყუდროვე და მეუღლის ყურადღება – ყველაფერი, რისი ხელიდან გაშვებაც არ სურს, რაც მის კეთილდღეობას საფრთხეს უქმნის. მისთვის რომანტიკული ქალი მისი მეოჯახე ცოლია, რომელსაც სახლიდან გასვლის შიში აქვს, რომ მის არყოფნაში რაიმე უბედური შემთხვევა არ მოხდეს.

ლუის ფილდინგს „თავისუფალი ქალი“ მხოლოდ დისკომფორტს კი არ უქმნის, მხოლოდ კი არ „ლღის“, მისი არსებობაც კი ანერვიულებს. იგი გააფრთხილებს ესხმის თავს „თავისუფალ“ იზაბელს, მიუთითებს, რომ ქმრის საცვლების რეცხვა მისთვის სწორედ ზედგამოჭრილი საქმეა! მაგრამ ხვდება, რომ სცენარში, ყოფით პრობლემებში გაბმული ცოლის ადგილი, სამწუხაროდ, არ არის. ელიზაბეტი რომანტიკას გაურბის, „ვერ გრძნობს, რომ ამის უფლება აქვს“. არც ლუისს ემეტება იგი რომანტიკული თავგადასავლებისთვის, თუმცა უბიძგებს და ელოდება, რა მოხდება! იწყება სიუჟეტის ჯიუტი ძიება, რომელიც ლუისის მიერ წინასწარ გამზადებულ, სასურველ ფინალს მოერგება. მაგრამ ლუის ფილდინგს მისი, რეალობას აცდენილი, თუმცა მყარად ფესვგადგმული შეხედულებები ხელს უშლიან, ერთი მხრივ, სინამდვილის და მეორე მხრივ, იდეის დანახვაში: დასახატი ქალის სახე მანც საკუთარი ცოლისას ემთხვევა და მწერალი ქმარი საშინელ ეჭვიანობას იწყებს. სახე წყდება რეალობას და გაუცხოებულ, გაზვიადებულ უარყოფით ნიშნებს იძენს. მისი თხზულება თანდათან გარდაიქმნება ამბად „ყალბ, უმადურ ქალზე, რომელიც წესიერ, ბრწყინვალე კაცს ჰყავს ცოლად, თუმცა ამის დანახვის უნარი არ გააჩნია, რომელიც, ერთხელაც, მიეზღვრება საკუთარი თავის მოსაძებნად, პოულობს კიდევ, მაგრამ ჩამოვა მისი კეთილშობილი ქმარი და სახლში მიჰყავს. მაშინ კი ხვდება იგი, თუ რა არაჩვეულებრივი კაცი ჰყოლია გვერდით“. სწორედ მოვლენათა ამგვარი განვითარებისთვის იბრძვის გაორებული ლუისი.

ფილმში ფანტაზიას თითქოს მსგავსი, მაგრამ არსობრივად განსხვავებული რეალობა ცვლის. ტექსტები ერთმანეთში ირევა, ერთიმეორეში ირეკლება და ირონიულ სივრცეს აყალიბებს: ეს ხომ ის მწერალია, რომელმაც პერსონაჟი ვერ დაიმორჩილა, გაუსხლტა ხელიდან ისევე, როგორც საკუთარი ცოლი. ეს ტოლსტოის ამბავს ჰგავს, რომელსაც ანა კარენინას მოულოდნელმა ქცევამ თავზარი

დასცა. თუმცა, ლუის ფილდინგს თავისი შეთხზული ფინალი არ შეუცვლია. მხოლოდ მისი ჟურნალბა, მისი არსი შეიცვალა თავისთავად კონტექსტების სარკეებში.

კადრი, რომელშიც ელიზაბეტი პირველად ჩნდება, არ არის უბრალოდ ისტორიის დასაწყისი. რასაკვირველია, სიუჟეტი აქედან იწყება. იგი მიემგზავრება ბადენ-ბადენში, მაგრამ ეს მხოლოდ თხრობის ერთი შრეა. მაყურებელი აღიქვამს სახე-კონცეპტს, ხედავს ქალს, რომელიც მარტომარტო გაუნძრევლად ზის, ფიქრებშია წასული. ერთი მხრივ, ელიზაბეტი მატარებლით მოგზაურობს, ეს გარკვევით არის ნაჩვენები, მეორე მხრივ, იგი, გამჭვირვალე, როგორც მსუბუქი ეთერი, როგორც მოლანდება მიცურავს მატარებლის მიღმა ულამაზეს, ზღაპრულ სივრცეში. ასე მას ვაგონის სარკმელი ირეკლავს. იგი უფრო იქ არის, სწორედ იმ სივრცეში, ვიდრე მატარებელში. ეს მეტაფორაა, ულამაზესი, პოეტური კინომეტაფორა რომელიც ფილმის სახელწოდებას განმარტავს. სწორედ ამიტომ ადევს ამ კადრებს ტიტრები, ანუ შესაძლოა, ეს ამგვარად აღსაქმელი სახე უშუალოდ მხოლოდ სახელწოდებას განმარტავდეს. მეორე მხრივ, სადაც გამგზავრება, მითუმეტეს, ამგვარად განზოგადებული, როდესაც არ იცი მგზავრობის არც მიზეზი და არც მგზავრზე გაქვს ჯერჯერობით რაიმე კონკრეტული ინფორმაცია, ტრადიციულად მიგვამრთავს იმ აზრისკენ, რომ იგი მოგზაურობს თავის სამყაროში, საკუთარი სულის უცნობ სირცხვილებში, სწორედ ამ აზრს ადასტურებენ რეჟისორი ჰერმანი და მწერალი ლუის ფილდინგი საუბარში, რომ მათი პერსონაჟი ქალი მიემგზავრება სადაც სხვაგან, საფრანგეთში, გერმანიაში... (არა აქვს მნიშვნელობა სად!) რათა შეიცნოს საკუთარი თავი. ამ დაუკონკრეტებელ დეტალს, იმას, რომ „მნიშვნელობა რომ არა აქვს“ კონკრეტულ კულტურულ, თუ გეოგრაფიულ ადგილს, ფილმში ინტერკულტურული, ასოციაციების თავისუფალი, გაშლილი სივრცე შემოაქვს, ასპარეზი კულტურათა მიმართებებისათვის.

მაყურებელი ერთი ალუზიიდან მეორეზე გადადის, სარკიდან – სარკეზე, ასოციაციიდან – ასოციაციაზე. ადგილი რჩება ავტორთა თვითირონიისათვისაც. როდესაც მწერლისა და რეჟისორის დაუკონკრეტებელ, ბუნდოვან დეტალებზე მსჯელობას ვისმენთ, ვხვდებით, თუ რა გაუთვალისწინებელ ვითარებაში ჩაცვივდნენ ასეთი ზერელე დამოკიდებულების გამო მათი პერსონაჟები: გვანხუნდება უკვე ჩავლილი კადრი, ვაგონის სცენა, სადაც პერსონაჟ კეროლანთან გაიგივებული რეალური ელიზაბეტი უეცრად იღვიძებს და კითხულობს: სად ვართო?, რაზეც იგი ორმაგ პასუხს იღებს: საფრანგეთში, – თავაზიანად

ატყობინებს, ალბათ, საფრანგეთის მხარეს მჯდომი მგზავრი, ხოლო, სავარაუდოდ, გერმანიის მხარეს მჯდომი დაბეჯითებით პასუხობს, რომ გერმანიაში.

ანუ ქალი, რომელიც მოგზაურობს რეალურად, მოგზაურობს ირეალურადაც, როგორც დაუმუშავებელი პერსონაჟი, ჯერ კიდევ განუვითარებელი იდეა, მწერლისა და რეჟისორის „მშრალი“ საჭეშაო გემის მასალა. ეს პერსონაჟი არსებობას იწყებს ზუსტად ფილმის დასაწყისში და თანდათან უფრო და უფრო ღრმად უერთდება და ერწყმის ფილდინგის ცოლის ელიზაბეტის სახეს. მსგავსებას რეჟისორიც (ჰერმანი) პოულობს. თუმცა, ამ ფაქტს ფილდინგი წყობიდან გამოჰყავს და გაღიზიანებული, კატეგორიულად უარყოფს მათ შორის რაიმე მსგავსებას. მამაკაცთა საუბარი, იმის კატეგორიული მტკიცება, რომ ცოლი მხოლოდ ოჯახის საქმეებით არის დაინტერესებული და სახლიდან გასვლა საერთოდ არ უნდა - დამატებით მიგვანიშნებს ისევ ჰერმანი ფილდინგის შემოქმედებაზე: კონკრეტულად, ამ შემთხვევაში, გვანხუნდება „მიგდებული წერილები, ანუ ცოლის სახლში დაკავების ახალი საშუალება“, სადაც, „რქებისგან“ თავის დასაზღვევად, ინგლისელი ქმრები ყველა ღონეს ხმარობენ, ცოლების სახლებში ჩასაყვად. როდესაც ერთ-ერთი პერსონაჟი, სოფტლი, ჩივის ცოლის ჭკუაზე, როგორც უბედურებაზე; მეორე, ბელით კმაყოფილი უიხდომი, გამუდმებით მადლობას სწირავს ღმერთს, რომ მისი ცოლი ასეთი არ არის. „მადლობა ღმერთს, ჭკუა ქალისთვის უდიდესი ბოროტებაა“. საუკუნეებს თითქოს არც გაუვლია!

მეთვრამეტე საუკუნის ფილდინგი ხატავს ქალთა თუ მამაკაცთა ტიპებს, ინგლისურ ტრადიციებს, რეალურად არსებულ სიტუაციასა და ოცნებებს, რაც ჯოზეფ ლოუზის ფილმში ისევ და ისევ კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას: გაურკვეველია, არის მართლაც სასურველი „საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრება“, თუ, პირიქით, ეს არის ოცნება იმაზე, რაც არავითარ შემთხვევაში, სინამდვილეში არავის უნდა!

ამგვარად, როგორც ექსპოზიციისა, ფილმის გმირი: ქალი-იდეა, ცოლი და პერსონაჟი, რეალური და ფსიქოლოგიური, თანამედროვე და ტრადიციული, მიემგზავრება ბადენ-ბადენში და პარალელურად, მოგზაურობს საკუთარი სულის სიღრმეებში. ცოლი მიდის, რათა დაუბრუნდეს საკუთარ თავს, პერსონაჟი - კულტურას. ინტუიტიურად იგი იმეორებს დაბრუნების სიმბოლურ გზას „დაკარგულ სამოთხის ბაღში“ და ერთგვარად, ასოციაციას ქმნის ჯონ მილტონის შემოქმედებასთან, ინგლისური ლიტერატურის ტრადიციებთან. ამ

მოტივს ფილმში გამორჩეული ადგილი უკავია. ეს არის „რომანტიკული ინგლისელი ქალის“ გამჭოლი მოტივი, რომელსაც ლოუზი ფილმში არაერთხელ, სხვადასხვა მიმართებით ციტირებს: ეს იქნება ინგლისური „ზამთრის ბაღის“ პავლიონი, სადაც რეალობა, ფანტაზია და სიმბოლური მთლიან გამოხატვას იღებს, თუ მეუღლეთა შეხვედრის სცენა საკუთარი სახლის წინ, ეზოში - მხოლოდ ყოფითი რეალობა ირონიულ კონტექსტში, სადაც ელიზაბეტი - „ევა“ იძულებული ხდება შიშველმა დატოვოს „სამოთხე“, ხოლო ლუისი - „ადამი“, ნამდვილი ინგლისური, ზოგჯერ ზედმეტად დამთრგუნველი ტრადიციების „მსხვერპლია“.

აქედან გამომდინარე, ლოუზი ელიზაბეტის სახეს კიდევ ერთი შრით აღრმავებს - ქალის არსობრივი, არქეტიპული განზომილებით, როგორც შიშველი იდეა - ქალი ზოგადად, როგორც ასეთი. ლოუზის აზრით, თანამედროვე ქალმა-ევამ დაკარგა თავისი არსი, იგი ძიებაშია, კონკრეტულად კი, ცდილობს „აღადგინოს“, იპოვოს თავისი „სამოთხის ბაღი“. გმირებს ფილმში ასეთ ადგილად ბადენ-ბადენი ეგულება. ეს მეტად ირონიულად ჟღერს, რადგან რეალურად არსებული ბადენ-ბადენი მხოლოდ გეოგრაფიული ადგილი არ არის. იგი თავისთავად მოიცავს გარკვეულ ასოციაციას არაა: ზღაპრული კურორტი ცნობილი გამაჯანსაღებელი წყლებით, მდიდარ, ხანდაზმულ და მოსაწყენ არისტოკრატიას სამყოფელი, გენიალურ მწერალთა ნაწარმოებების სივრცე... საოცნებო ადგილი, მაგრამ გააჩნია, ვისთვის! ამ ადგილის მთავარი ღირსება ხომ სამკურნალო წყლები და პროცედურებია, თავისთავად, საკმაოდ არარომანტიკული.

გმირის იქ გამგზავრების უცნაურ ახირებაზე მწერალი და რეჟისორი საკმაოდ დაბნეულები საუბრობენ. ფილმში ხშირად მეორდება კითხვა: რა უნდა მას ასეთ დროს ბადენ-ბადენში? ელიზაბეტი ხომ ჯანმრთელი, ახალგაზრდა ქალია. ორი ინგლისელი ინტელექტუალის, ერთი შეხედვით, სერიოზულ ტონალობაში, ყოველგვარ გადამეტებას მოკლებული დიალოგი - ერთი მხრივ, მომავალი რომანის თუ ფილმის პერსონაჟზე და, მეორე მხრივ, მწერლის ცოლის ზრდილობიანი მოკითხვა - კალამბურის მასალა ხდება, რომელიც ფილმის სიმბოლურ შრეს უერთდება: „რა უნდა ბადში?“ - უკვირს ჰერმანს. სინონიმების სიტყვათა თამაში სხვადასხვა ირონიულ ჟღერადობაში იზრდება. ერთი მხრივ, ეს არის „ცული“, მეორე მხრივ - „აბაზანა“, „საწოლი“, „მაგრამ...“ ასეთ არაერთმნიშვნელოვანებას ლუისი მოთმინებიდან გამოჰყავს. „არა, ის ბადში კი არა, ბადენ-ბადენშია!“, - ხმას უწევს იგი. მას, როგორც ავტორს, არ მოსწონს მეგობარი რეჟისორის მინიშნება

გაუმართლებელ დეტალზე, უფრო მეტად კი, ცოლის გამო, რომელიც, ვინ იცის, მართლაც რომელიმე „ბადშია“... „ააა, ბადენ-ბადენში! ალბათ, წყლის პროცედურებზე!“

ისევე აბაზანის მნიშვნელობა! სწორედ აბაზანაში ჩაძინებას იმიზეზებს ელიზაბეტი, როცა ეჭვიანობით გაღიზიანებული ქმარი ურეკავს. „წარმოდგენა არა მაქვს! ხომ იცი ელიზაბეტის ხასიათი, რაღაცა რომ წამოუვლის“. ეს სასაცილო დიალოგი სხვადასხვა ასოციაციას იწვევს. მათ შორის, იკითხება ალუზია ჰერმან ფილდინგის „ლისაბონში მოგზაურობის დღიურზე“. ვისაც ახსოვს მწვავედ სატირული, თუ სიმწრით დაწერილი დღიური, სიტყვა „ბადის“ გაგონებაზე, იმ ეპოქის საშინელი, გაწვალებული მოგზაურობის სურათები წარმოუდგება, როდესაც, ყოველმხრივ, ყველაორგანოდაავადებულ მწერალ-მოსამართლეს, რომელსაც განზრახული აქვს სახელგანთქმულ ბალნეოლოგიურ კურორტზე გამგზავრება, რომ „იქნებ სამკურნალო წყალმა მაინც არგოს“, მძარცველებისგან და ყაჩაღებისგან ინგლისის გათავისუფლების გეგმის განხორციელება ისე გაუგრძელდა და თან, ისე ცოტა გადაუხადეს, რომ საოცნებო „ბადში“ ველარ ჩააღწია და ლისაბონში გამტანჯველ მოგზაურობას შეუდგა. ბადენში გამგზავრების იდეა, როგორც განუხორციელებელი ოცნება! და მისი განხორციელება კი ჯოზეფ ლოუზის ფილმის პერსონაჟს, ლუის ფილდინგის ცოლს, ელიზაბეტს გადაულოცა.

როგორც აღვნიშნეთ, ნებისმიერ გაჟღერებულ სიტყვას, ეკრანზე წარმოდგენილ სრულიად უნიშვნელო დეტალსაც კი თან მოჰყვება მინიშნებების, ასოციაციების, ალუზიების უზარმაზარი სივრცე, რომელიც ერთმანეთთან ირონიულ დამოკიდებულებებს ქმნის. ფილმი დახლართულ-დაქსელილია, მთლიანად ლაბირინთის ფორმაშია გადაწყვეტილი. არის ეს სემანტიკური მხარე, თუ ვიზუალური. აქ ძალიან ნაცნობ სივრცეს, საკუთარ სახლსაც კი, უამრავი გასასვლელი აქვს, რეალური თუ უამრავ სარკეში არეკლილი, გამრავლებული და სხვადასხვა მხარეს მიმართული ირეალური, რთული ლაბირინთის გასასვლელები. ამ სივრცეში გმირებს სრულიად მოულოდნელი რაკურსებიდან ვხედავთ. ისინი გამოდიან სარკის ჩარჩოებიდან და გადადიან რეალურ სივრცეში, ან პირიქით, სადღაც სარკეებში იკარგებიან. იშვიათად, რომ საკუთარი ორეულის გარეშე გამოჩნდნენ, რომლებიც მათ თვალს ადევნებენ ან ზურგს აქცევენ, ტოვებენ, ისევე მოდიან...

ლოუზისთან სარკე კადრის კომპოზიციის ცენტრია. რეჟისორი სწორედ ამ სარკეების ანარეკლში წარმოგვიდგენს პერსონაჟთა

პორტრეტებს, განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ფსიქოლოგიურ თუ სხვა ყველაზე საყურადღებო მომენტებს, ხშირად მთელ კადრს, რომელსაც ისეთივე სრული საოპერატორო პალიტრით იღებს, როგორც რეალურ სივრცეს. კამერა თითქოს თავისუფლად მოძრაობს სარკის მიღმა არსებულ უსასრულო გაფართოებულ სამყაროში და აუცილებლად გიჩნდება ასოციაცია კიდევ ერთ დიდ ინგლისელზე: თითქოს არავითარი წინააღმდეგობა არ არსებობს, ჩვეულებრივად შედიხარ და გამოდიხარ ლუის კეროლის ჯადოსნურ, სარკის მიღმა, სხვა, ახალ შესაძლებლობათა სამყაროში. ზოგჯერ სარკის ჩარჩოში მოქცეული სცენა ციტატაა, ჰიპერრეალობა, რომელსაც ორმაგი აზრობრივი დატვირთვა აქვს და კადრს კონცეპტუალურად კრავს. მაგალითად, ელიზაბეტი „ბრუნდება სახლში“ (სახლში დაბრუნების მოტივი, ისევე, როგორც „სამოთხის ბაღში“, ფილმში გამუდმებით ფიგურირებს). უწყვეტი კადრის გადაღების წერტილია მეორე სართულზე კიბისთავი, საიდანაც მოჩანს, ერთი მხრივ, ეზოს ხედი სარკმილიდან, და მეორე მხრივ, კიბის უჯრედი, რომლის მოპირდაპირე მხარეს, კედელზე სარკეა და რომელშიც ჰოლის სივრცის ფრაგმენტი ირეკლება.

კამერა დახრილია და ზემოდან პირველ სართულს აკვირდება. თავიდან სარკმილიდან მოჩანს, როგორ ჩერდება მანქანა და ელიზაბეტი სახლს როგორ უახლოვდება. კამერა მას ჰორიზონტალურად მიჰყვება. კადრი, როგორც ვთქვით, უწყვეტია და ელიზაბეტი პირდაპირ სარკეში შედის, როგორც სახლში. მისი გაუცხოებული მოძრაობა, სიმარტოვე დიდი ცარიელი სახლის ჩარჩოიან სარკეში განსაკუთრებით სახიერად იკითხება. ამასთან, აშკარაა ალუზია გოდარის ქალთა სახეებთან („ცხოვრება საკუთარი ცხოვრებით“, „შემლილი პიერო“), სადაც გოდარი ანა კარინას განსაკუთრებით თავისთავში წასულად, დაბნეულად და ბელსმინდობილ მარტოსულად წარმოადგენს მაშინ, როდესაც გმირი შინაგანად სრულიად ცარიელია და არ იცის, შემდეგ რა მოხდება. ასეთი მდგომარეობიდან გამოსასვლელად ელიზაბეტი პირდაპირ სარკის ზედაპირისკენ მიემართება სახით მაყურებლისკენ, აღმასვლით და ჩვენ ვხედავთ, როგორ გადმოდის იგი სარკიდან, ანუ სარკის გამოსახულება როგორ უერთდება რეალურს.

ფილმში თითქოს რეალიზებულია მიშელ ფუკოს თვალსაზრისი ლაბირინთზე, როგორც მეტამორფოზაზე, რომლის შუაგულში მყოფი მინოტავრი – ტრანსფორმაციის განხორციელებას წარმოადგენს. ფილმინგის მომავალი სცენარის პერსონაჟები, ისევე, როგორც თავად ავტორი, დაეხეტებიან ასეთ უსასრულო ლაბირინთში საკუთარ

ორეულებთან ერთად და იქიდან გამოსასვლელს დაეძებენ, თუმცა ეს არც ისე იოლია, რადგან ირგვლივ მხოლოდ ლაბირინთია. ლაბირინთი, რომელიც პირველივე კადრებიდან მატარებლის სივრცეში შემოდის და რომელიც უფრო თვალსაჩინო ხდება, როდესაც ბადენ-ბადენში ჩასული ელიზაბეტი ძველებურ უნიფორმაში გამოწყობილი მსახურის ეტლში ჯდება და სასტუმროსკენ მიემგზავრება.

საოცრად მშვენიერი სივრცე, რომლითაც რომანტიკული ქალი ტკბება, ნამდვილი ლაბირინთის სურათში იზრდება დახვეული, დაგრძელებული ბილიკებით; აქ თითქოს დროც დეფორმირებულია, რადგან მას ფეხით მიმაგალი თომასი სამჯერ დაუხვდება წინ, დაასწრებს გზაში სხვადასხვა ბილიკზე და ბოლოს, სასტუმროს ჰოლშიც ხვდება. იგი ყველგან ჩნდება, ყველგან არის, რადგან ეს ის „მინოტავრია“, რომელმაც უნდა გამოიწვიოს ელიზაბეტში ტრანსფორმაცია. გერმანელი პოეტი, ჟიგოლო, ავანტურისტი, მენამცეცე, დამხმარე, მდივანი, ნარკოტიკების გადამტანი და ა. შ., გერმანული ლიტერატურის ტრადიციული, ელეგანტური დემონი... მას მრავალი იდუმალი სახე აქვს, მაგრამ მათგან მთავარი ისაა, რომ მისთვის არავითარი წინააღმდეგობა არ არსებობს: როგორც ლუისი ამბობს, სერიოზული წინააღმდეგობა არასდროს შეხვედრია. აკეთებს იმას, რაც სურს და ნებისმიერ მომენტში თავისუფალია.

თომასი, ეს საოცრად მიმზიდველი მაცდური, ფილმში საზღვრის შლაგბაუმის თემასთან ერთად ჩნდება, ჯადოსნური სამყაროს საზღვართან, სადაც იგი დამლუპველ თრობისა და ტკობის საგნებს ფარულად აპარებს. ნარკოტიკები მატარებლის ტუალეტში, პარკში აქვს დამალული. კომპოზიტორი (ჰარტლი) მას დისონანსური, მღორე და გაბმული სიმებიანი ჟღერადობით ახასიათებს. ლაბირინთების ხვეულებში იგი სწრაფად იკვლევს გზას, ნებისმიერ დაკეტილ კარს უცერემონიოდ, მოურიდებლად აღებს. მისი სოციალური მდგომარეობა არისტოკრატი და შეძლებული ინგლისელი სთვის ნიშნავს, „არავინ“-ს თუმცა ეს არის „არავინ, ივ სენ ლორანის კოსტუმში“. ამ როლს ლოუზთან ჰელმუტ ბერგერი შემთხვევით არ ასრულებს. მას ფილმში არა მხოლოდ გერმანული კულტურის სივრცე შემოაქვს, არამედ – ვისკონტის ფილმებში მის მიერ ნათამაშები სახეების ასპექტიც. „დემერების დაღუპვა“, „ლუდვიგი“ და, რასაკვირველია, „ოჯახური პორტრეტი ინტერიერში“. ლოუზი ამ კავშირს განსაკუთრებით უსვამს ხაზს, ეს ის სარკეა, რომელიც თომასის სახეს განზომილებას მატებს.

ფილდინგი, ელიზაბეტი და თომასი ბოლოს და ბოლოს შეჯერდებიან „რომანტიკული ისტორიის“ ფინალზე. „სამოთხის ბაღის“ პატარა სამყარო ეზოს შუაგულში, გამჭვირვალე ორანჟერეაში იმეორებს „ცოდვად დაცემას“ და ცდუნებას აყოლილი ელიზაბეტი თომასთან ერთად ტოვებს „სამოთხეს“. ეს პოეტის ვერსიაა, ფილმის ფინალის დაწერა კი, სცენარისტის საქმეა! ლუისი აკითხავს ელიზაბეტს და ისინი, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ამბობს „არას!“, მაინც ერთად არიან. თუმცა, უკანასკნელი კადრი - „დაბრუნება შინ“, ხმაურით ასახვს ყველა იმ ტრანსფორმაციას, რაც ლაბირინთის გზამ მოიტანა: ლუისი და ელიზაბეტი სხედან მანქანაში და სიბნელეში უყურებენ საკუთარ სახლს – საკუთარ შინაგან სამყაროს, სრულიად გაუცხოებულს, უცნობ დეფორმირებულ სახეებს, უსმენენ მოურიდებელ სიცილს, ავხორცულ დროსტარებას, რომელიც მათ სახლში შესვლის სურვილს აკარგვინებს. ორანჟერეაც ისევ ისე ანათებს, როგორც იმ საბედისწერო „განდევნის“ დამეს! თუმცა, ვინ იცის, როგორი ფინალის იმედი შეიძლებოდა გვექონოდა! ეს, უბრალოდ, რეალობაა, თუ ირეალობა... 70-იანი წლების კინოთხრობაში ამას საერთოდ არა აქვს მნიშვნელობა.

- ჰენრი ფილდინგი. ფარსი, „მიგდებული წერილები ანუ ცოლის სახლში დაკავების ახალი საშუალება“, მოსკოვი „ისკუსტვო“, 1980 (რუსულ ენაზე);
- მინიშნება ჟ. ლ. გოდარის ფილმზე „საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრება“.
- ჰ.ფილდინგი. რჩეული თხზულებანი, „ლისაბონში მოგზაურობის დღიური“, მოსკოვი, „სხულოფესტვ. ლიტ-რა“, 1989 წ. (რუსულ ენაზე);
- მიშელ ფუკო, „სიტყვები და საგნები: ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა არქეოლოგია“. სპბ., 1994 წ. (რუსულ ენაზე).

გამოყენებული ლიტერატურა:

¹ შენიშვნა: ამ სარკეში უშუალოდ იკითხება ლოუზის თვითირონიის.

ირინა კუჭუნიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
სრული პროფესორი

**კინემატოგრაფის კონტურები ახალი
ტექნოლოგიების ეპოქაში**

გასული საუკუნის 40-იან წლებში ანდრე ბაზენი თავის შესანიშნავ სტატიაში „ტოტალური კინოს მითი“ წერდა: „კინო იდეალისტური ფენომენია. მისი იდეა სავსებით მზა სახით არსებობდა ადამიანის გონებაში – როგორც პლატონისეულ ცაზე... წინამორბედების წარმოსახვები კინემატოგრაფიულ იდეას აიგივებდნენ რეალობის ტოტალურ და ერთმთლიან რეპროდუცირებასთან... ადვილი შესაძრწევია, რომ კინოს გამოგონების ყველა ძირითადი ეტაპი განვლილი იყო მანამდე, ვიდრე ტექნიკური პირობები შეიქმნებოდა. ამის შემდეგ ბაზენი დასძენს: „კინო თითქმის არაფრითაა დავალებული მეცნიერული გამოკვლევებისგან.“¹ თუკი პირველი თეზა საკამათო არ არის და უკვე საყოველთაოდ აღიარებულია, მაშინ მეცნიერულ-ტექნიკური განვითარების და შესაძლებლობების მიმართ ერთგვარი სკეპტიციზმი, ცოტა არ იყოს, უცნაურად ჟღერს. საინტერესოა, რა შეფასებას მისცემდა დღევანდელი ტექნოლოგიების ეპოქას კინოს ფოტოგრაფიული ბუნების და რეალობისადმი ნდობის აპოლოგეტი? ცხადია, ეს რიტორიკული შეკითხვაა და მასზე პასუხს არც ველით, თუმცა ერთის თქმა კი დანამდვილებით შეიძლება: უნიჭიერესი და კინემატოგრაფში უზომოდ შეყვარებული მკვლევარი მიმდინარე არაერთმნიშვნელოვან პროცესების ზუსტ და საინტერესო ანალიზს შემოგვთავაზებდა. მე კი შევეცდები ამ მოვლენის ზოგიერთ ასპექტზე ჩემი მოკრძალებული მოსაზრებები გაგაცნოთ.

კინემატოგრაფის გამოგონების მომენტიდან ტექნიკა და კინოშემოქმედება განუყოფელი აღმოჩნდა. ეს კავშირი თითქოს ორ მიმართულებას შეიცავს: აყენებს რა თავის წინაშე მხატვრულ ამოცანებს, კინოხელოვნება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „შეკვეთას აძლევს“ ტექნიკურ აზრს, და პირიქით – წინმსწრები ტექნიკური აზრი კინოენის განვითარების ინსპირირებას ახდენს. „კინოტექნიკა და კინოხელოვნების გამომსახველი საშუალებები“ – ეს თემა ამა თუ იმ ფორმით ყოველთვის

იდეა დღის წესრიგში, ხოლო ცალკეულ პერიოდებში განსაკუთრებულ აქტუალობასა და სიმწვავეს იძენდა. დღეს უთუოდ ამგვარ სიტუაციასთან გვაქვს საქმე: კინოტექნიკაში რამდენიმე ათწლეულის წინ დაწყებული ელექტრონული ტექნოლოგიის ჩართვა XX საუკუნის ბოლო ათწლეულში მთლიანად ციფრულ ტექნიკაზე გადასვლით დაგვირგვინდა და ამ, როგორც მას უწოდებენ, ტექნოლოგიურმა რევოლუციამ ხელოვნებათმცოდნეობაში „დიგიტალური კინოს“ და ფოტორეალიზმის სტილის ცნებები დაამკვიდრა. ისმის კითხვა: რაშია ძირითადი განსხვავება (არა მარტო ტექნიკური, არამედ, ალბათ, ესთეტიკურიც) ტრადიციულ, ფოტოგრაფიულად რეგისტრირებულ კინოგამოსახველობასა და დიგიტალურ სახეობებს შორის? ამ უკანასკნელს ყოველივე ისიც ხელეწიფება, რაც კლასიკურ კინემატოგრაფს, ანუ ეკრანზე სინამდვილის კვლავწარმოქმნა, რეალობის ფირზე დაფიქსირება. მაგრამ ამასთანავე ის ქმნის რეალურისა და ხელოვნურის ანუ სხვაგვარად – სინთეზირებულის ერთმანეთთან ორგანულად შერწყმულ რეალობას. და მესამე: ქმნის სრულიად ახალ, ობიექტურად არარსებულ ვირტუალურ რეალობას.

ცნობილი ბულგარელი მკვლევარი ბოჟედარ მანოვი თვლის, რომ ეს ფენომენი არა იმდენად ტექნიკური და თუნდაც ესთეტიკური ხასიათისაა, არამედ უფრო ფილოსოფიური მნიშვნელობის პრობლემად წარმოიხილება, ეხება რა ობიექტური რეალობის დამორჩილებას თუ მის მეორად კვლავწარმოქმნას რაღაც სუბიექტურ რეალობად, რომელიც დამოკიდებულია არა მარტო შემქმნელის საავტორო ნებაზე, არამედ მნიშვნელოვანწილად აგრეთვე კომპიუტერული პროგრამირების შესაძლებლობებზე. დიგიტალური ტექნოლოგიის გამოჩენამ და განვითარებამ კიდევ უფრო მაღალ ხარისხში მოახდინა აქტუალიზირება საკითხის აუდიოვიზუალური სახე-ხატის ობიექტური ბუნების შესახებ, რაც ფოტოგრაფიის წყალობით აბსოლუტური უტყუარობით ხორციელდებოდა. მკვლევარი ასკვნის, რომ თუკი კლასიკური კინემატოგრაფიული თეორიის კატეგორიებს გამოვიყენებთ, პროცესი მოძრაობს შემდეგნაირი პარაბოლით – ბაზენის ფოტოგრაფიულობიდან გაივლის „დანაგვიანებას“ სხვადასხვაგვარი ტექნიკური სუბიექტურ-ავტორისეული შეჭრებით, ახალ სინთეზურ (თუ სინთეტიკურ) ფოტოგრაფიულობის დიგიტალურ სახე-ხატისკენ.²

არაერთი გამოცდილი კინემატოგრაფისტი ჩივის და ამტკიცებს, რომ ეკრანზე ვიდეოგამოსახულება (თუნდაც დიგიტალური)

ნაკლოვანად გამოიყურება, ვინაიდან ის მოკლებულია ტრადიციული კინოგამოსახულების მაგიურ სიღრმესა და ძალას. ძნელია უარყო, რომ განსხვავება მართლაც არსებობს, თუმცა ახალი ტექნოლოგიის მიმდევრები ამბობენ, რომ გამოსახულება უბრალოდ სხვაგვარი და არა ნაკლოვანია. ამ კამათში ჩართვა უმაღური საქმეა, ერთი რამ კი აშკარაა: დიგიტალური გამოსახულება ხასიათდება რაღაც უცნაური რეალიზმით, რაც უფრო ცივ და მწვავე შეგრძნებებს იწვევს კლასიკურ ფილმთან შედარებით, რომელიც, მართლაც, მაგიის გარკვეულ წილს ფლობს. თუმცა, არ უნდა დაგვაიწყდეს აღქმის წმინდა ფსიქოლოგიური მომენტი – შეჩვევის ფაქტორი და თუ დაუკვირდებით, საკითხის ეს ასპექტი უკვე ძალას იკრებს და აშკარად სახეზეა. ისიც ცნობილია, რომ არაერთი გამოჩენილი რეჟისორი უბრალოდ ლოიალობას კი არ იჩენს ახალი ტექნოლოგიის მიმართ, არამედ თავადაც მიმართავს მას და შეჰყავს თავისი შემოქმედების ორბიტაში. ბევრს გადალება ფირზე, ტექნიკური მონტაჟი უკვე ანაქრონიზმადაც ეჩვენება, ელექტრონული მონტაჟის გამოცდილებით უჭირს ფირთან მუშაობა, ღიზიანდება, როცა გადაღებულს მაშინვე ვერ ნახულობს... იგივე ხდება თვით ფიქსაციის პროცესთან მიმართებაში: მაგალითად ვიდეოზე გადაღება ბევრად უფრო მოსახერხებელია, კამერები მსუბუქი, ზომით პატარა, ცალ ხელში დაჭერა რომ შეიძლება. აქედან გამომდინარე, კინოენის შექმნის თვალსაზრისითაც მეტი თავისუფლებაა: არ ხარ დამოკიდებული მძიმე აპარატურაზე, განათებასა და ფირის ხარისხზე. ხოლო გამოსახულების ციფრული დამუშავება სპეციფიკულებისთვის განუსაზღვრელ შესაძლებლობას იძლევა. ვიდეო და ციფრული ტექნოლოგიის გარეშე ვერ წარმოიშვებოდა ისეთი კინომიმართულება, როგორც იყო „დოგმა“. მისი ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი თომას ვინტერბერგი თავის განხილვებულ, კანში პრემირებულ ფილმთან „დღესასწაული“ დაკავშირებით აღნიშნავდა იმ უპირატესობებს, რასაც შემოქმედს დიგიტალური კამერა ანიჭებს – ეს არის სიმსუბუქე, სივრცეში შეუფერხებელი და ადვილი მოძრაობა-გადაადგილება, როგორც იტყვიან, მსახიობისთვის კუდში დევნა, ღია ცის ქვეშ დამატებითი ატრიბუტების გარეშე გადაღების შესაძლებლობა და განსაკუთრებით ბუნებრივ ხმაურიან გარემოში ნებისმიერი დიალოგის ჩაწერა. ყოველივე ეს, როგორც ვიცით, „დოგმის“ მანიფესტის ძირითადი პუნქტებია და ამ მიმართულების ფარგლებში გადაღებული ფილმების ესთეტიკისა და სტილის მახასიათებლებს წარმოადგენს.

ავტორები, რომლებიც დიგიტალურ ტექნოლოგიაში გატაცებით მუშაობენ თვლიან, რომ ციფრული ტექნიკით შექმნილი ფილმები სულაც არ უარყოფენ კინოგამოსახულების ტრადიციულად აღიარებულ ერთ-ერთ სპეციფიკურ ნიშანს – უტყუარობას, უბრალოდ თავისებურად ახდენენ ამ უტყუარობის რეალიზაციას და ეს არამც თუ წინააღმდეგობაში შედის ბაზენისეული თეორიის ძირეულ პოსტულატთან, ანუ „რეალობისადმი ნდობასთან“, არამედ ახალ ხარისხში აჰყავს ეს ნდობა, ოღონდ უკვე დიგიტალური რეალობისადმი.

ჩემს მიერ უკვე ნახსენები ბოჟედარ მანოვი შენიშნავს, რომ ამაში სიმართლის მარცვალს დევს, ვინაიდან მაშინაც კი, როცა დიგიტალური ტექნოლოგიის დახმარებით იქმნება ახალი, ხელოვნური ვირტუალური სინამდვილე, რომელიც ობიექტურ სამყაროში არ არსებობს, ავტორები ეძებენ და ისწრაფვიან უტყუარობის იდეალისკენ, რომელიც ახალ ხედვას ობიექტურ სინამდვილესთან დაახლოვებდა. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა თუ როგორ იხსენებენ კომპიუტერული დამუშავების სპეციალისტები მუშაობის პროცესს სტივენ სპილბერგის ფილმზე „იურიული პერიოდის პარკი“. ეს ფილმი, გადაღებული 1992 წელს, ციფრული ტექნოლოგიის ათვისების და ახალი სტილის – ე.წ. ფოტორეალიზმის ჩამოყალიბების პროცესში შემობრუნების პუნქტად, თუ ეტაპად არის მიჩნეული. მანამდე კომპიუტერული ტექნიკის გამოყენება კინოში ძირითადად რთული სპეციფიკების შექმნით და ფანტასტიკური ტრიუკების დამუშავებით იფარგლებოდა. სწორედ „იურიული პერიოდის პარკი“ იყო პირველი, რომელმაც ერთ მთლიანობად ორგანულად შერწყა რეალური და ხელოვნური, სინთეზირებული ელემენტები და ფოტორეალიზმი ანუ ახალი ტიპის უტყუარობა ახალ ხარისხში აიყვანა. ახლა კი აი, რას იხსენებს კომპიუტერული დამუშავების სპეციალისტი ტომ უილიამსი, რომელიც სპილბერგის ფილმის შემდეგ მუშაობდა რობერტ ზემეკისის „ფორესტ გამპზე“, „ნილაბზე“ და კიდევ არაერთ სხვა ფილმზე. რა გზით იქმნებოდა რეალურისა და ხელოვნურის ჭეშმარიტი სინთეზი? როგორ უნდა განლაგებულიყვნენ და შერწყმოდნენ ნატურულ „დეკორაციებს“ დინოზავრები და სხვა სინთეზირებული ობიექტები? „ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო, რომ „ემუშავა“ დინოზავრების არა მარტო ზედაპირს, გარეგნობას, არამედ შინაგან ბუნებას. ჩვენ კომპიუტერზე ვახდენდით დინოზავრების კანისა და მოძრაობის რეკონსტრუირებას, კამერით ვიღებდით რა სხვადასხვა ცხოველებს

ზოოპარკში, ვაკვირდებოდით და ვსწავლობდით ცხოველთა მოძრაობის თავისებურებებს, კონსულტაციებისთვის მივმართავდით არქეოზოოლოგებს – და ყველაფერი ეს იმისთვის, რათა უდიდესი რეალიზმისთვის მიგვეღწია.“³

მე რამდენიმეჯერ ვახსენე თუ როგორ გაიოლდა ელექტრონული ტექნიკით ეკრანზე სპეციფიკების შექმნა. მისი არეალი მართლაც საოცრად გაფართოვდა. ახალმა ტექნიკამ შეცვალა რა ტრადიციული კომბინირებული კინოგადაღებები, შესაძლებელი გახდა ყველაზე დაუჯერებელი ეფექტების მიღწევა: წყალდიდობები, ხანძრები, მიწისძვრები, აფეთქებები, სხვა პლანეტები... ყოველივე ეს და კიდევ ბევრი სხვა რამ არაერთხელ გვიხილავს „ჰოლივუდის“ პროდუქციაში. საინტერესოა აგრეთვე სხვა ტიპის ეფექტები: ე. წ. „კომპოზინგის“ ხერხით მიღწევა ობიექტების ერთმანეთში უწყვეტი გადასვლის ხილვადობა ყოველგვარი „ნაკერების“ გარეშე; ორგანოზომილებიანი ობიექტის სამგანზომილებიანში გადაყვანა; ობიექტების დემატერიალიზაციის შექმნა, მათი კონტურის გაორება, გაუმჭვირვალობის დაკარგვა და სხვა მრავალი მანიპულაციის წარმოდგენელი შედეგი. საკმარისია გავიხსენოთ ვაჩოვსკების განმაურებული „მატრიცა“, სადაც საკმაოდა თავმოყრილი ჩამოთვლილი ეფექტები, და ნათელი ხდება, რომ ტრადიციული კინოტექნიკით მათი მეთადის მიღწევაც შეუძლებელი იქნებოდა. ფართოდ გამოიყენება ციფრული ტექნიკის შესაძლებლობა ნებისმიერი ინტერიერის თუ ექსტერიერის წარმოსახვისთვის. ეს განსაკუთრებით აიოლებს ისტორიულ ფილმებზე მუშაობას, როდესაც ძვირადღირებული დეკორაციების აგება აღარ ხდება საჭირო. მაგალითისთვის იკმარებს თუნდაც რილლი სკოტის „გლადიატორში“ ციფრულად შექმნილი კოლიზუმი.

დიგიტალური კინოს მიმართ ინტერესი გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან მოყოლებული სულ უფრო იზრდება. არის ფესტივალები, სადაც ის ერთ-ერთ პრიორიტეტად არის მიჩნეული. ასეთია, ვთქვათ, როტერდამის კინოფესტივალი. აქ ყოველთვის წარმოდგენილია საკმაო რაოდენობის ნამუშევრები, რომლებიც არა მარტო გადაღებულია ციფრულ საფუძველზე, არამედ მათი დემონსტრირებაც „დივიდი“ პროექციის საშუალებით ხდება. უფრო მეტიც, უმაღლეს კატეგორიად აღიარებული ვენეციის ფესტივალის ფარგლებში არაერთხელ მოეწყო სპეციალური განხილვები თუ ბიენალები, რომლებიც „დიგიტალური

კინოს“ პრობლემებს მიეძღვნა და მასში გამოჩენილი ხელოვანები, ავტორიტეტული თეორეტიკოსები იღებდნენ მონაწილეობას: ვიმ ვენდერსი, ჯილო პონტეკორვო, კმიშტოფ ზანუსი, უმბერტო ეკო და სხვები. ყველა მათგანი თანხმდება, რომ აზრს მოკლებულია მსჯელობა და მით უფრო კამათი იმის თაობაზე ახალი ტექნოლოგიების დანერგვა კინოში კარგია თუ ცუდი. ეს უკვე მომხდარი ფაქტია, ახლა კი მთავარია როგორ და რისთვის გამოიყენებენ კინოხელოვანები ახალ შესაძლებლობებს. ვიმ ვენდერსი, რომელიც თავად დიდი ინტერესით ჩაეფლო დიგიტალურ ხელოვნებაში, ჯერ კიდევ 10 წლის წინ თავის თავსაც და სხვებსაც თითქოს აფრთხილებდა: „დღევანდელ კინოს ჩვენ მიყვართ ყველაზე ფანტასტიკურ მოგზაურობაში, სადაც ადვილია დაიკარგო. ამიტომ ძალზე მნიშვნელოვანია საკუთარ ცნობიერებაზე კონტროლის შენარჩუნება, თავისთავადად დარჩენა „პირველი ხელის“ რეალობაში, რომელიც მაინც ყველაზე მეტად მომხიბლავი და ამაფორიაქებელია.“⁴ კმიშტოფ ზანუსი ვერ უარჰყოფს, რომ XXI საუკუნეში კინო უთუოდ სხვა – ელექტრონულ ფორმაში იარსებებს, მაგრამ თითქოს გვაფრთხილებს, როცა ამბობს: „...როგორც ტექნიკაც უნდა გამოიყენებოდეს, ჩვენთვის ყოველთვის საინტერესო იქნება მონათხრობი სხვა ადამიანების ცხოვრებაზე. ამ მონათხრობის გარეშე, ტექნიკური საშუალებების შუამავლობით სხვა ადამიანების გაცნობის გარეშე, ჩვენ ცხოვრება არ შეგვიძლია.“⁵ საკმაოდ სექსტიკურად განწყობილმა უმბერტო ეკომ ახალ ტექნოლოგიებს „სიმულაციური“ უწოდა. აი, რა თქვა ცნობილმა მოაზროვნემ: „რაც შეეხება კინოში ახალი „სიმულაციური“ ტექნოლოგიების დანერგვის შედეგებს, როგორც ჩანს, ჩვენ შევეჯახებით სიტუაციას, ანალოგიურს იმისა, რაც მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებთან, გაზეთებსა და ტელევიზიასთან მიმართებაში შეინიშნება.“⁶ ჭეშმარიტად, ახალი ტიპის კინემატოგრაფმა ფართო გასაქანი მისცა „მეორად“ სახეებს, ერთგვარად ახალი სუნთქვა შეჰმატა და ჩაეწერა პოსტმოდერნისტული სიმულაციებისა და სიმულაციების ზოგად კონტექსტში. რაც შეეხება ანალოგიას მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებთან, აქ უმბერტო ეკოს, როგორც ჩანს, მათდამი და, მაშასადამე, მომავალი კინოსადმიც ნდობის ფაქტორში აშკარად ეყვი შეაქვს.

დასასრულს მინდა გამოვყო რამდენიმე ტენდენცია, რომელიც ციფრული კინოს განვითარებასთან ერთად გამოიკვეთა და, შეიძლება ითქვას ზედაპირზე დევს. პირველი ტექნოლოგიზმით ზღვარდაუღებელი

გატაცებაა, როდესაც ფილმი მეტი არაფერია, თუ არა ტექნიკასთან თამაში. ასეთი ტენდენცია განსაკუთრებით თვალშისაცემი იყო ახალი ტექნოლოგიით დამკვიდრებული ჟანრის – ე. წ. ვიდეოარტის ფილმებში. თუმცა, ამ ჟანრში უკვე დაგროვდა ჭეშმარიტად მხატვრული მიღწევებიც. საკმარისია მოვიხსენიოთ პოლონელი რეჟისორის რიბჩინსკის შესანიშნავი ნამუშევრები. მეორე მიმართულება გარკვეული ჟანრების გააქტიურებასთან არის დაკავშირებული: საოცარ მასშტაბებს აღწევს ფანტასტიკური ჟანრის მოდიფიკაციები. ერთი მხრივ, სხვადასხვა ტიპის კოსმოსური ოდისეები: ტექნოლოგიურად უნაკლოდ გამართული „ვარსკვლავური ომები“, „არმაგედონები“ და სხვა მრავალი... ფანტასტიკურ-სათავგადასავლო ფილმების მთელი სერია, მათ შორის, დაბალი, საშუალო და მაღალი დონის შესრულებით, ვთქვათ, განმარტებული „ბეჭდების მბრძანებელი.“ ამავე ჟანრში მესამე განხრა - ეს არის ფანტასტიკური თრილერი ან ე. წ. „ჰორორები“. აქაც არჩევანი ძალზე ფართოა, მაგრამ მოვიყვან თუნდაც ერთ მაგალითს: „უცხოების“ მთელ ციკლს.

მკვიდრდება „ვირტუალური კინოთეატრის“ ცნება, იცვლება ნაწარმოებთან კომუნიკაციის ფორმა, მხედველობაში მაქვს მაყურებლის სპეციფიკური უკუკავშირი ეკრანთან. სხვაგვარად რომ ვთქვათ – ინტერაქტიულობა, რაც საზოგადოდ დამანასიათებელია კომუნიკაციის დიგიტალური საშუალებებისთვის. გარკვეული ტიპის ფილმებში მაყურებელს განუსაზღვრელად შეუძლია ჩაერიოს ფილმის ნებისმიერ ელემენტში და თავიდან გაუმვას ქსელში. ასეთი კომუნიკაცია მხატვრულ ნაწარმოებსა და, უხემად რომ ვთქვა, მომხმარებელს შორის ძალზე საკამათოა. ალბათ, უფრო – მიუღებელი, ვინაიდან იკითხება შემოქმედსა და ხელოვნებაზე მასების ძალადობის უფრო პირდაპირი და თავხედური გამოვლენა. სიტყვა „უფრო“ იმიტომ ვინმარე, რომ ხელოვნების და საზოგადოდ კულტურის სივრცის დიდ ფართობს, სამწუხაროდ, ისედაც მასების „დაკვეთა“ არეგულირებს. ეს ყოველივე რომ განვაზოგადოთ, შეიძლება დავასკვნათ: კინოში დღეს მასობრივი პროდუქციის მასშტაბის არნახული ზრდაა, როგორც ჩვეულებრივი ფორმატის ფილმების, ისე განსაკუთრებით ტელესერიალების სახით. ძნელია იმის მტკიცება, რომ ამჟამად კინემატოგრაფში თვალნათლივი კრიზისული სიტუაცია უშუალოდ ტექნოლოგიურ სიახლეებითაა განპირობებული, მაგრამ ეს კრიზისი (რასაც ბოლო პრესტიჟული კინოფესტივალებიც ადასტურებს) თუ ერთგვარად გარდამავალი

პერიოდი ჯერ-ჯერობით აძნელებს კინოს მომავლის კონტურების დანახვას. და ბოლოს, კინოს ერთსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე ტექნიკური სიახლენი ჭეშმარიტ ხელოვანებს ენობრივი ძიებებისკენ უბიძგებდნენ, ესთეტიკური პრობლემების დაძლევის თუ კონცეფტუალური სიღრმეების ვიზუალიზაციის ინსტრუმენტები ხდებოდნენ. იმედი ვიქონიოთ, რომ ახალი ტექნოლოგიაც უპირატესად ნამდვილი ხელოვნების სამსახურში ჩადგება.

1. Андре Базен. Что такое кино? М., 1972, ст.48-50;
2. Киноведческие записки, №24, 1994/95. ст. 198;
3. Киноведческие записки, №22;
4. Киноведческие записки, №24, 1994/95. ст. 200;
5. www.kinozapiski.ru

მაია ლევანიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
წამყვანი მეცნიერთანამშრომელი

ქართული ტელევიზორი და რეკლამის თავისებურება

„სიფილისი გონებრივ დაავადებათა რიცხვს მიეკუთვნება, ტელევიზია კი თანამედროვე ადამიანის შემეცნებაში მიმდინარე ნგრევის მიზეზია. თომას მანი რომანში „დოქტორი ფაუსტი“ აღნიშნავდა, რომ სიფილისი საზღაურია ადამიანის გენიალობისთვის. დღეს ტელევიზიის ფენომენს იმავე თვისებებს მიაწერენ: ესაა მე-19 საუკუნის კულტურის ალორძინებისა და აყვავების საზღაური. სიფილისს მოაქვს სიგიჟე და განცდა. საბოლოოდ კი სიკვდილი, საწყისსა და სასრულს შორის ჩვენში რაღაც საშინელება ხდება...“¹ სუზან ზონტაგის მიერ შემოთავაზებული ეს უჩვეულო შედარება, ვფიქრობ, მკვეთრად გამოხატავს ტელევიზიის უნარს, ზეგავლენა მოახდინოს ადამიანის შინაგან სამყაროზე, მისი ცხოვრების სტილსა და მსოფლმხედველობაზე; მის უნიკალურ უნარს, შექმნას სიმულაციური რეალობა ყველაზე დამაჯერებელი, რეალისტური ნიშნებითა და ელემენტებით.

სიმულაციური რეალობის შექმნის პროცესში მნიშვნელოვანი ადგილი რეკლამას უკავია. თუ საინფორმაციო საშუალებები ყოველდღიურად აყალიბებენ გარკვეულ იდეოლოგიას (სადაც იკვეთება პოლიტიკური აქცენტები, მოვლენათა შეფასების ქვაკუთხედი), რეკლამა, მისგან განსხვავებით, ძირითადად მიმართულია ზოგადი ღირებულებების, ცხოვრების წესის ყოფაში დამკვიდრებისკენ. მიუხედავად იმისა, რომ რეკლამის ძირითადი ფუნქცია ამა თუ იმ საგნის რეალიზებაა, ქართულ ტელევიზორცეში, ჭარბად შემოთავაზებული დასავლური რეკლამის ხარჯზე, ხშირად ხდება გარკვეული ცვლილებების შეტანა, როგორც მენტალობაში, ისე არსებულ ტრადიციებში. ხშირად, სარეკლამო რგოლების ლაკირებული, იდეალიზებული, რომანტიკული სამყარო მიბაძვის საგანი ხდება და პირდაპირ ასახვას ჰპოვებს საზოგადოების გარკვეულ ნაწილის ცხოვრებაში.

სატელევიზიო რეკლამა მოიცავს გამოსახულებას, ხმას, მოძრაობას, ფერს და სწორედ ამიტომ, აუდიტორიაზე ის უფრო მკვეთრ და ძლიერ ზეგავლენას ახდენს, ვიდრე სხვა მასობრივი საშუალებები.

რეკლამა ტელევიზიაში მაყურებლისთვის განსაკუთრებით საინტერესო იმ შემთხვევაში ხდება, თუ კომპიუტერული გრაფიკის გამოყენებითაა შექმნილი. ტელერეკლამის მეშვეობით ხდება უფრო მეტი სამომხმარებლო საგნის გაყიდვა, ვიდრე, ნებისმიერი სხვა ტიპის სარეკლამო განცხადებით. სატელევიზიო სარეკლამო რგოლები შეიძლება იყოს დოკუმენტური, მხატვრული, ანიმაციური. მათ მაყურებლებზე დიდი ფსიქოლოგიური ზეგავლენის მოხდენა შეუძლია. შეიძლება ითქვას, რომ სარეკლამო ბლოკებს უარყოფითი თვისებებიც აქვთ, მაგალითად, მაღალი ღირებულება და ჩვენების სიხშირე, რაც მაყურებელში ხშირად გარკვეულ გაღიზიანებას იწვევს.

ტელერეკლამაში, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანია დინამიკურობა და ბუნებრიობა. სარეკლამო რგოლის დინამიკური რიტმის დაკარგვა იწვევს იმას, რომ რეკლამა ღუნე და ნაკლებად საინტერესო ხდება. არსებობს სენტიმენტალური რეკლამები, რომლებშიც დასავლური რეკლამები ქართულ ნიადაგზე პირდაპირ გადმოდის. რეკლამის დამზადებისას, მნიშვნელოვანია საერთო სტილის და განწყობის შექმნა. ზეგავლენის თვალსაზრისით, სარეკლამო გზავნილი შესაძლოა იყოს რაციონალური და ემოციური.

რაციონალური (საგნობრივი) რეკლამა მყიდველს კონკრეტულ ინფორმაციას აწვდის. ის საგნის რეალიზების პროცესში დამაჯერებელ არგუმენტებს იყენებს. **ემოციური** (ასოციაციური) რეკლამა გარკვეულ მოგონებებს აღძრავს, იძლევა სააზროვნო იმპულსებს, მიმართულია გრძნობათა სამყაროსადმი, ემოციებისა და ქვეცნობიერისადმი და ზემოქმედებს იდეის და წარმოსახვის საშუალებით. რეკლამების უმეტესობა ამ ორი კომპონენტის ნაკრებია, მაგრამ ეს ტიპები არსებობენ დამოუკიდებლადაც.

გამოსახვის მიხედვით რეკლამა ორ ტიპად იყოფა: „**მსუბუქი**“ და „**მყარი**“. ასეთი ტიპის რეკლამა ხშირად უარყოფითი სტიმულირების გამოსაწვევადაა გამიზნული და ხანმოკლე პერიოდისთვისაა განკუთვნილი. ასეთი ტიპის ნიმუშები ყურადღებას იპყრობს მყვირალა, შინაგან ეფექტზე გათვლილი განცხადებებით. „**მსუბუქი**“ რეკლამა ქმნის გარკვეულ არეალს, ატმოსფეროს, ზოგად განწყობას. უფრო ხშირად ესაა ემოციური რეკლამა, რომელიც იყენებს სიმბოლიკას, სიღრმისეულ მოტივებს. მიზნების მიხედვით, რეკლამა შესაძლებელია იყოს: „**იმიჯ-რეკლამა**“, სტიმულისა და სტაბილურობის მოძიებელი რეკლამა, შიდა საფირმო რეკლამა, შედარებითი, ინფორმაციული და სხვა.

„იმიჯ-რეკლამა“ მიმართულია სახის, იმიჯის შესაქმნელად, მასში შესაძლებელია აღინიშნოს სტაბილურობა, ერთგულება, გაწეული სამუშაოს ეფექტურობა, კეთილგანწყობა კლიენტებისადმი.

სარეკლამო ბლოკების შესაქმნელად აუცილებელია გათვალისწინებული იქნას შემდეგი კომპონენტები:

1. საინტერესო, ადვილად დასამახსოვრებელი ვიზუალური მხარე;
2. მკაფიო და მარტივი ვიზუალური მხარე;
3. სარეკლამო რგოლისადმი მაყურებლის ყურადღება უნდა იყოს მიპყრობილი პირველი ორი წუთის განმავლობაში, სხვა შემთხვევაში, ინტერესი ეცემა;
4. სარეკლამო რგოლი ისე უნდა იყოს აწყობილი, რომ მაშინვე მიიპყროს მაყურებლის ინტერესი;
5. მისი შინაარსი უნდა აიგოს არა მხოლოდ რეკლამირებული საგნის გარშემო, არამედ პოტენციური მომხმარებლის მოთხოვნათა გათვალისწინებით;
6. სარეკლამო რგოლში გამოყენებული ყოველი ფრაზა უნდა მუშაობდეს ქმედითუნარიანად და ეფექტურად.

არსებობს სხვადასხვა ტიპის სარეკლამო რგოლები, მათ შორის: კომერციული რეკლამა, სოციალური რეკლამა (მიმართულია საქველმოქმედო და სხვა საზოგადოებრივი საქმიანობის პოპულარიზაციისკენ. ასევე გათვალისწინებულია სახელმწიფო ინტერესები), პოლიტიკური რეკლამა (მათ შორის, საარჩევნო).

სატელევიზიო რეკლამა მოიცავს ვირტუალურ რეკლამას, მორბენალ სტრიქონს, ტელეგანცხადებას. მისი ერთ-ერთი ძირითადი ღირსება მაღალი ემოციური დამაჯერებლობაა. მისი მეშვეობით, მაყურებელს რამდენიმე წუთში, სრულიად დამაჯერებლად ექმნება გარკვეულ დამოკიდებულება საგნის მიმართ. რეკლამებს შორის ტელერეკლამა ყველაზე ემოციური და სანახაობრივი სახეა.

განსხვავებული ღირებულებების მიუხედავად, ტელერეკლამას აქვს რიგი სერიოზული შეზღუდვებიც: 1. გაყიდვისა და დამზადების დიდი ღირებულება; 2. მრავალჯერადად ჩვენება და სხვა.

საქართველოში სამრეწველო სარეკლამო რგოლების უმეტესობა დასავლეთისა და რუსეთის ტელევიზიების პროდუქციას წარმოადგენს. ხშირად რეკლამირებულ საგანთან ერთად ხდება სხვა, უცხო ქვეყნის ცხოვრების, ურთიერთობის სტილის გაფიქსირება. მაყურებლის ცნობიერებაში, რომელიც, ფაქტობრივად, გაუცნობიერებლად იღებს სარეკლამო რგოლით მიწოდებულ ინფორმაციას, ატმოსფერო

ეტაპობრივად, ნელ-ნელა ჯდება; მეორე მხრივ, არატიპური გარემოს შეთვისებისას არ ხდება იდენტიფიცირება არსებულ პერსონაჟებთან და სამყაროსთან.

საარჩევნო კამპანიის პერიოდში საქართველოში მნიშვნელოვანი როლი მიენიჭა პოლიტიკურ რეკლამას, რომელიც პირობითად შესაძლოა დაიყოს ორ – „პოზიციის“ (მმართველი პარტიის) და „ოპოზიციის“ ბლოკად.

„პოზიციის“ სარეკლამო რგოლები ძირითადად მიმართული იყო „მომხმარებლისთვის“ კონკრეტული მესიჯების გაგზავნისკენ. წინა ხელზე წამოწეული იყო ცნებები: რწმენა, პროფესიონალიზმი, მოქმედება. რაც კონკრეტდებოდა სლოგანებით: „მე გთავაზობ ყოველივე ამას, რათა შენ მიიღო კეთილდღეობა და სტაბილურობა.“ ნაციონალური მოძრაობის სარეკლამო რგოლებში ძირითადი აქცენტი გადატანილი იყო არა ამ მოძრაობის, პარტიის ზოგადი სახის შექმნაზე, რაც არსებულ სიტუაციაში წამგებიანი პოზიცია შესაძლოა ყოფილიყო, არამედ კონკრეტულ პიროვნებებზე, რომლებსაც რეალურად შესწევდათ ძალა და უნარი შეეცვალებათ არსებული რეალობა. სახელისუფლო სარეკლამო რგოლები ამომრჩეველს სთავაზობდა კონკრეტულ სახეებს, რომლებიც თითოეულ ადამიანს კონკრეტული პრობლემების გადაჭრას პირდებოდა. ანუ შეიქმნა მესიჯი: „კონკრეტული დეპუტატი პირადად შენთვის“. ამის პარალელურად, აქცენტი კეთდებოდა ისეთ მნიშვნელოვან ღონისძიებებზე, როგორცაა რწმენა, ოჯახური ტრადიციები, პატრიოტიზმი. ყოველივე ეს მყარდებოდა კონკრეტული კანდიდატის წარსულითა და აწმყოთი. ეკრანზე ჩნდებოდნენ მასაში „გათქვეფილი“ წარმატებული ადამიანები, რომლებიც მაყურებელში ასოცირდებოდნენ მატერიალურ კეთილდღეობასთან, სტაბილურობასთან. ზოგადად, „პოზიციის“ საკმაოდ ვრცელი ფორმატის პოლიტიკური რეკლამა, რომელიც მცირე სატელევიზიო სიუჟეტებს წარმოადგენდა, მიმართული იყო არსებული მდგომარეობის განახლების, პრობლემის გადაჭრის, მოგვარებისკენ., რამაც მეტ-ნაკლებად პოზიტიური როლი ითამაშა დამკვეთის სასარგებლოდ. სარეკლამო ბლოკი „ოპოზიციური“ ბლოკისგან განსხვავებით, აგებული იყო კონკრეტულ გამოსახულებაზე, რეალური გარემოთი და ადამიანებით, მიზანმიმართული მესიჯებით.

„ოპოზიციური“ ბლოკი, ფაქტობრივად, თავს არიდებდა კონკრეტიზაციას. ისინი ძირითადად აქცენტს სახელისუფლო პარტიების იმ შეცდომებზე ამახვილებდა, რომლებსაც ხელისუფლება თავად აღიარებდა და მაყურებელს გამოსავალსაც თავადვე სთავაზობდა. „ოპოზიციური“ ბლოკის საარჩევნო კლიპებში გამომსახველობითი

სტრუქტურა აგებული იყო ზოგად „სიმბოლურ ფრაზებზე“, გარემოსა და განწყობაზე. ხშირად ხდებოდა კადრის ესთეტიზება. მნიშვნელოვანი ნებოდა მუსიკალური ლაიტმოტივები, რომლებიც კლიპში ხშირად განსაზღვრავდა რიტმის რაობას, მის თავისებურებას. სწორედ ამიტომ, პოლიტიკურმა რეკლამამ, ამ შემთხვევაში, ზოგადად მუსიკალური კლიპის ფორმა მიიღო, რაც მაყურებელში თავისთავად გართობასთან იგივედებოდა. ანუ ის ძნელად აღიქმებოდა პრობლემურ, მნიშვნელოვან მესიჯად. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ „უცნობის“ სარეკლამო კლიპი: „შენი ხმა მჭირდება, ძმაო!“

„ოპოზიციური“ ბლოკი ორ ძირითად მესიჯზე აიგო:

1. „საქართველო სააკაშვილის გარეშე“ ანუ მოხდა დაპირისპირება ერთ კონკრეტულ პირთან და მტრის სახის შექმნა, რაც, ფაქტობრივად, თავიდანვე განწირული აღმოჩნდა. ვინაიდან, საარჩევნო პროცესში წინა პლანზე წამოწეული იყო მიხეილ სააკაშვილის პერსონა. „საქართველო სააკაშვილის გარეშე“ უკვე მოძველებული მესიჯი აღმოჩნდა, რამაც ვერ მოახდინა პარტიისა და კონკრეტული პირების იდენტიფიკაცია. მესიჯი მესიჯად დარჩა. „ოპოზიციურმა“ ბლოკმა „პოზიციას“ კონკრეტული ღირებულებები ვერ დაუპირისპირა, კონკრეტულ თემებზე აგებული ანტირეკლამა, როგორც ეს „ვარდების რევოლუციის“ დროს მოახერხა ოპოზიციურმა სპექტრმა. მაშინ მათ აქცენტი გააკეთეს არა მხოლოდ შევარდნაძეზე, არამედ, ზოგადად, ქვეყნის მძიმე სოციო-პოლიტიკურ მდგომარეობაზე. სარეკლამო რგოლებით მოუწოდებდნენ, უარი ეთქვათ – ქვეყნის „ვარდნაზე“ ზოგადად, და ამავე დროს, „შე-ვარდნა-ძეზე“, როგორც ვარდის ერთ-ერთ მიზეზზე.

2. „გავერთიანდეთ“. სარეკლამო ბლოკი ორიენტირებული იყო კონკრეტული პარტიების ირგვლივ ხალხის გაერთიანებისკენ, მაგრამ, ვინაიდან ძირითადი მესიჯი იყო გაერთიანება პრეზიდენტის წინააღმდეგ, მოხდა მაყურებლის, პოტენციური ამომრჩევლის ყურადღების ერთგვარი „გაბნევა“, როდესაც აგრესია, კრიტიკა ისევე კონკრეტული ადამიანისა და პარტიის წინააღმდეგ წარიმართა, პოლიტიკურმა რეკლამამ ისევე „პოზიციის“ სასარგებლოდ იმუშავა. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ საპარლამენტო არჩევნების პერიოდში „ოპოზიციის“ სარეკლამო ბლოკში არ იყო გამოყენებული პოლიტიკური რეკლამის შესაძლებლობების მთელი სპექტრი, რასაც „პოზიციის“ სარეკლამო ბლოკზე ვერ იტყვი.

არსებულ რეალობაში აქტუალური ხდება ჟან ბოდრიარის ფრაზები: „ჩვენ ვცხოვრობთ სიმულაციურ სამყაროში, სადაც ნიშან-სიმბოლოები (ტელეგამოსახულება, კომპიუტერული თამაშები, ელექტრონული ფული) უკეთ ფუნქციონირებს, ვიდრე რეალური“... „ახლანდელი ფოტო, კინო და ტელესახეები სამყაროს არსებობას გულახდილობითა და დამაჯერებელი უშუალოებით გვიმტკიცებენ. ჩვენ დაუფიქრებლად გვჯერა მათი რეალობის, ჭეშმარიტების, მაგრამ ვცდებით“... „სწორედ მაშინ, როცა სახე ყველაზე რეალისტურად, ყველაზე ჭეშმარიტ სინამდვილედ გვეჩვენება, სწორედ მაშინ ავლენენ უფრო მეტად ავლენენ საკუთარ სატანურ არსს...“²

1. „ტელევიზია მე-XX საუკუნის კულტურული აღზევების საზღაური“-გაზ. კულტურა 2005, №2, გვ.4;
2. ჟ. ბოდრიარი, სახეთა ბოროტი დემონი, „ისკუსტვო კინო“ 1992, №10, გვ.64-70.

მეღია რეპრეზენტაციები და მათი შესწავლის აქტუალობა

ქართულ მეტყველებაში და წერილობით ტექსტებში სულ უფრო ხშირად გვხვდება სიტყვა „რეპრეზენტაცია“ და ეს არ არის შემთხვევითი – დღეისთვის რეპრეზენტაცია ერთ-ერთი ყველაზე აქტიურად **დისკუსირებადი** თემაა არა მხოლოდ აკადემიურ კვლევაში, არამედ უფრო ფართოდ, კულტურულ გარემოში.

მხოლოდ სიტყვის მოქმედი განსაზღვრებები შეიძლება ერთგვარი დაბნეულობის მიზეზი გახდეს. ინგლისური ენის ოქსფორდის უნივერსიტეტის ლექსიკონი რეპრეზენტაციას, უპირველეს ყოვლისა, განსაზღვრავს როგორც „არსებობას“, „ყოფნას“ („presence“) ან „გამოვლენას“, „გარეგნულ სახეს“ („appearance“). აქედან გამომდინარე, ტერმინი იხმარება სხვადასხვა სფეროში და კონტექსტში და შეიძლება სხვადასხვა მნიშვნელობა ჰქონდეს.

რეპრეზენტაცია შეიძლება განიხილებოდეს როგორც პროცესი, მოვლენა, როდესაც ხდება ერთი ობიექტის მეორით ჩანაცვლება. ის მიღებულია ახალი ისტორიკოსების მიერ, რომლებიც ამ მნიშვნელობას გარკვეული საზოგადოების და გარკვეული დროის პერიოდის სიმბოლური კონსტრუქტივების აღსანიშნავად იყენებენ.

ამავე მნიშვნელობით იხმარება ის პოლიტიკაშიც. აქ ფოკუსი გადაინაცვლებს პოლიტიკურ რეპრეზენტაციაზე, როცა ერთი პერსონა ან ჯგუფი ჩაანაცვლებს ვინმეს ან რამეს, ამ შემთხვევაში – უფრო დიდ წარმომადგენლობით ჯგუფს. ამგვარი რეპრეზენტაცია ძირითადად დემოკრატიული საზოგადოებების ფუნქციონირებაში. მაგალითად, პარლამენტი სწორედ წარმომადგენლობითი ორგანოა და იდეალში უნდა ახდენდეს მოსახლეობის ჯგუფების სრული სპექტრის რეპრეზენტირებას, კონკრეტულ მოქალაქესა და სახელმწიფოს შორის ინტერაქტიუბის ფუნქციას ასრულებდეს.

მეორე განსაზღვრება გულისხმობს, რომ „რეპრეზენტაცია“ არის ტექსტების უნარი, გამოიყენოს სამყაროს დამახასიათებელი ნიშნები და წარმოუდგინოს იგი მაყურებელს, არა მხოლოდ როგორც უბრალოდ

ანარეკლი (reflection), არამედ უფრო როგორც კონსტრუქცია. ამგვარ რეპრეზენტაციას ადგილი შეიძლება ჰქონდეს როგორც მეტყველებაში ან წერილობით ტექსტში, ასევე ფოტოგრაფიაში თუ კინემატოგრაფიაში.

ვინაიდან ამჯერად ჩვენი ინტერესის საგანია მედიარეპრეზენტაცია, რეპრეზენტაციის სწორედ ეს მეორე მნიშვნელობა გვინტერესებს. ტერმინი გულისხმობს „რეალობის“ სხვადასხვა ასპექტის (ადამიანების, საგნების, მოვლენების, კულტურული იდენტურობის და სხვა აბსტრაქტური ცნებების) კონსტრუირებას ნებისმიერ მედიაში.

აღბათ, შეიძლება მოვიხილოთ ქართული ენის კიდევ ერთი უცხო ტერმინით დამხმეობას და ჩაგვანაცვლებინა ის ჩვეული სიტყვით „წარმოდგენა“. მაგრამ არსებობს ერთი არსებითი ნიუანსი, რომელიც იძულებულს გვხდის, ვინმართ სწორედ ეს ტერმინი და არა რომელიმე სხვა.

რეპრეზენტაცია, როგორც ტერმინი, შეიცავს გაგებას, რომ ნებისმიერი ხატი, ნებისმიერი ტექსტი არ ასახავს რეალობას მიუკერძოებლად, ასპროცენტური სიზუსტით, არამედ უფრო წარმოგვიდგენს „რეალობის ვარიაციებს“, რომლებიც განპირობებულია კულტურითა და ადამიანების ჩვეული აზრებითა და ქმედებებით. თავის მხრივ, იგივე გზის გავლით მას აქვს უნარი გავლენა მოახდინოს კულტურის და საზოგადოების დამოკიდებულებების, ღირებულებების, აღქმის და ქცევის ფორმირებაზე.¹ ამრიგად, იქმნება წრე, რომლის საწყისი წერტილის პოვნა და, მით უმეტეს, თავის დაღწევა, თითქმის შეუძლებელი ხდება, რადგან ყველანი ამ წრეში ვტრიალებთ და არავის ხელეწიფება მასზე ამაღლება. ჩვენ ვქმნით რეპრეზენტაციებს, რეპრეზენტაციები გვქმნიან ჩვენ.

რეალობა ყოველთვის რეპრეზენტირებულია – ის, რასაც ჩვენ განვიხილავთ როგორც „პირდაპირ“ განცდას, ყოველთვის „გაშუალებულია“ აღქმის კოდებით და რეპრეზენტაცია ყოველთვის დაკავშირებულია „რეალობის კონსტრუირებასთან“.

ნებისმიერი ტექსტი, რაც უნდა „რეალისტურად“ გვჩვენებოდეს ის, უპირატესად „კონსტრუირებული რეპრეზენტაციებია“, ვიდრე უკვე არსებული რეალობის პირდაპირი „ანარეკლი“, ჩანაწერი თუ ასლია. თუმცა, ჩვენ ამას ხშირად ვერც ვაცნობიერებთ, რადგან რეპრეზენტაციები, რომლებსაც გამოდებული ხმარება კარგად ნაცნობს ხდის, აღიქმება როგორც „ბუნებრივი“ და არაგაშუალებული.²

ამ თვალსაზრისით, „რეალობას ყოველთვის ჰყავს ავტორი“ (დენიელ ჩანდლერი).³ თუ რეალისტები ფოკუსირდებიან რეპრეზენტაციების „მიმართებაზე“ „ობიექტურ“ რეალობასთან (რაც აისახება ტერმინებში

„სიმართლე“, „შესაბამისობა“, „სიზუსტე“, „დამახინჯება“), კონსტრუქტივისტები ფოკუსირდებიან საკითხზე, ვისი რეალობაა წარმოდგენილი და ვისი – უარყოფილი, ვინაიდან, ნებისმიერი რეპრეზენტაცია გარდაუვალად არჩევითია: ის წინა ხედზე წამოწვევს გარკვეულ ხედვას, საკითხს, პრობლემას და უგულებელყოფს, აჩუმათებს (ნებით თუ უნებლიეთ) – სხვას. ამის მეტად თვალსაჩინო მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ თბილისში გახსნილი „საბჭოთა ოკუპაციის მუზეუმი“. თუმცა, ამ შემთხვევაში, ყველასთვის ნათელია, რომ ეს ექსპოზიცია არც ისახავს მიზნად საბჭოთა რეალობის სრულად მოცვას, რომ აქ წინ წამოწეულია რეალობის მხოლოდ ერთი მხარე, დღევანდელი პოლიტიკური დისკურსის შესაბამისად. მაგრამ ხედვის კუთხე, ტექსტის არჩევითობა ასე მკაფიოდ გაცხადებული ყოველთვის, და უფრო ხშირად, არ არის.

მაგალითად, მუზეუმები, რომლებიც კოლონიზირებულ კულტურებს წარმოადგენენ, „ორიენტალიზმის“ დისკურსის ტერმინებში ასახვენ დასავლურ იდეოლოგიურ პოზიციას, რომელიც განიხილავს შუა-აღმოსავლურ, მუსლიმურ კულტურას როგორც ეგზოტიკურს, იდუმალებით მოცულს, მოუხელთებელს და პოტენციურად სასიფათოს. და ეს დისკურსი დასავლელი დამთავარიელებლისთვის სულაც არ არის გაცხადებული, რამდენადაც უკვე ჩვეულია და აძლენად, ბუნებრივიც.

ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით ნიშანდობლივია თანამედროვე ელექტრონული მედიასაშუალებების მისწრაფება, მოაქციონ თავისი „მოღვაწეობა“ ტრადიციული „რეალობის ასახვის“ დისკურსში. მედიასაშუალებების ტრადიციული კვლევა ასევე განიხილავს მედიაპროდუქტებს, როგორც გარკვეული რეალობის ან მოვლენის „ცრუ“ და „დამახინჯებულ ინტერპრეტაციას“. ეს ცნება გულისხმობს, რომ არსებობს „ჭეშმარიტი“ ან „უცვლელი“ აზრი, რომელიც ასოცირდება გარე „რეალობასთან“ და რომელსაც მედიატექსტი უნდა შეუდარდეს; მაშინ, როდესაც მედიარეპრეზენტაციების თანამედროვე მკვლევართათვის თავად გარე, „რეალობის“ მნიშვნელობაა კონსტრუირებულია მედიის მიერ.

მედიატექსტები არ არის რეალობის უბრალოდ გარეგნული წარმოდგენის გზა. ისინი თავად ქმნიან რეალობის მნიშვნელობებს. ის პროცესიც, რაც დღეს ქართულ ელექტრონულ მედიასივრცეში მიმდინარეობს, სხვა არაფერია, თუ არა ბრძოლა რეალობის მნიშვნელობებისათვის.

მედია რეპრეზენტაციები აყალიბებენ პიროვნების მიერ ცხოვრებისეული მოვლენების აღქმას – მათ შეხედულებებს სქესზე,

კლასზე, რასაზე, მათ წარმოდგენებს ქალაქური, გარეუბნების, თუ სოფლის ცხოვრების წესზე და სხვა; მათ მრწამსს, ცხოვრებისეულ, პოლიტიკურ, თუ კულტურულ ღირებულებებს და ა.შ. ეს შეხედულებები, უფრო ხშირად, ზოგადია და აზროვნებაში სტერეოტიპად ყალიბდება.⁴ მაგალითად, რომ მსახიობები ქარაფშუტები არიან, რომ ყველა ფინელი – ალკოჰოლიკია, ქართველები – ნიჭიერები, მაგრამ ზარმაცები.

ამრიგად, ჩვენ ვწვდებით რეალობას მხოლოდ რეპრეზენტაციების გავლით: ტექსტების, მეტყველების, ხატების მეშვეობით – არ არსებობს არაგაშუქებული დაშვება რეალობასთან. მაშინაც კი, როცა ჩვენ „საკუთარი თვალებით“ ვუყურებთ გარემო სინამდვილეს, გარკვეულწილად ვხედავთ მხოლოდ იმას და მხოლოდ ისე, როგორც ვიცით, რომ „უნდა“ დავინახოთ. მაგრამ ის, რომ ჩვენ შეგვიძლია რეალობის ხედვა მხოლოდ რეპრეზენტაციების გავლით, არ ნიშნავს, რომ რეალობას საერთოდ ვერ ვხედავთ... რეალობა ყოველთვის უფრო ფართო და უფრო რთულია, ვიდრე რეპრეზენტაციის ნებისმიერ სისტემას შეუძლია ჩასწვდეს მას. კაცობრიობა ყოველთვის აცნობიერებდა, რომ ეს ასეა – რეპრეზენტაცია ვერასდროს ვერ „მოიცავს“ სრულ რეალობას, ამიტომაცაა, რომ კაცობრიობის ისტორია, ამ მიზნის მისაღწევად, ამდენ სხვადასხვა და ცვალებად გზას ბადებს.

მთლიანობაში, კაცობრიობა ამას აცნობიერებდა, მაგრამ საჭიროა, ცალკეულმა ინდივიდმაც გააცნობიეროს. ეს ერთადერთი გზაა, რათა წინ აღვუდგეთ მასებში მანიპულირების კიდევ ერთი იარაღის კიდევ უფრო გაძლიერებას; მხოლოდ შემდგომ გაძლიერებას, ვინაიდან ის უკვე არსებობს და საკმაოდ ნაყოფიერადაც გამოიყენება.

ამ მოსაზრებებიდან გამომდინარე, დასავლეთში, კოლეჯებში თუ უნივერსიტეტებში ფართოდაა დანერგილი მედიარეპრეზენტაციების სასწავლო კურსები. ალბათ ურიგო არ იქნება, თუ ამ გამოცდილებას ჩვენს განათლების სისტემაშიც დავნერგავთ.

იმის ნაცვლად, რომ მედიარეპრეზენტაციები შევისწავლოთ, როგორც „რეალობის“ უბრალო ანარეკლი, ჩვენ უნდა ვასწავლოთ ახალგაზრდებს, როგორ ემსახურება მედიარეპრეზენტაციები რეალობის „ხელახლა წარმოდგენას“ („re-present“) ანუ, ფაქტობრივად, ახალი რეალობის შექმნას.

ჩვენ უნდა ვასწავლოთ ახალგაზრდებს იმ სპეციფიკური გზების იდენტიფიცირება, რომლითაც მედიარეპრეზენტაციები გამოსახულებას, ხმას და მუსიკას, ინტერტექსტუალობას, ენას და რეალობის კონსტრუირების ტექნიკას იყენებენ. შეძლევი საფეხურია, გამოვუქმავოთ

ახალგაზრდებს ჩვევა, გამოიყენონ მედიარეპრეზენტაციების ეს სპეციფიკური ასპექტები მედიატექსტების ანალიზისას.

შესწავლა ეხმარება აუდიტორიას, დაიკავოს კრიტიკული პოზიცია, გზების ამოცნობის სწავლისას, რომლის მეშვეობითაც მედია აშუალებს რეალობას, განსაზღვრავს სამყაროს აღქმის მიმართულებას. კრიტიკული კონტექსტის შექმნა ეხმარება ინდივიდს გამოარკვიოს რეპრეზენტაციის საფუძველში არსებული ღირებულებითი შეფასებები, დაიკავოს მათ მიმართ ასევე კრიტიკული პოზიცია – იღებს ის ამ ღირებულებებს თუ უარყოფს.

ეს დაეხმარება, ახალგაზრდას, გაერკვეს არა მარტო მის ირგვლივ არსებული კულტურული მოდელების მრავალფეროვნებაში, არამედ ამ მრავალფეროვნებაში ადგილის პოვნას, თვითიდენტურობის გამოძეგვას გაუადვილებს. ეს კი, საბოლოო ჯამში, სოციალურ პრაქტიკასაც განსაზღვრავს.

მაგალითად, ე. წ. „რეალური“ სატელევიზიო შოუები ტელეკომპანიის მიზნებისა და შესაბამისად განსაზღვრავენ, ტელევიზიაში ქცევის რა ფორმას თვლიან სასურველად შერჩევის, მონტაჟის, გამოსახულების მეშვეობით. როგორც წესი, ეს გარეგნული ეფექტებით და სოციალური ეპატაჟით გამორჩეული, სენსაციისკენ, სკანდალისკენ გადახრილი ფორმებია. ამის შედეგად კი აუდიტორიამაც შეიძლება ჩათვალოს, რომ პროგრამის მონაწილეთა საქციელი ჯდება „ნორმაში“ – ნორმალურია იმ პირობებში, როგორშიც ტელევიზია ახდენს „რეალობის“ რეპრეზენტირებას.

დღეს, როდესაც ინფორმაციის მოძალეებისგან თავდაცვა ერთ-ერთ ყველაზე აქტუალურ პრობლემად იქცა და, შეიძლება ითქვას, თითქმის სასიცოცხლო აუცილებლობა გახდა, რეპრეზენტაციების შესწავლა ინდივიდის თავდაცვის ერთ-ერთ ქმედით იარაღად შეიძლება განვიხილოთ. ზოგი ახერხებს შინაგანი რესურსების ხარჯზე (განათლება, ზოგადი კულტურა, რეფლექსიისკენ მიდრეკილება) ეს იარაღი თავად „აღმოაჩინოს“ და მოქმედებაში მოიყვანოს, მაგრამ მისი, მასობრივ იარაღად ქცევისთვის, აუცილებელია ძალისხმევა გარედან.

1. B. Moon *Literary terms: a Practical Glossary*, Cottesloe, 2001;
2. Stuart Hall *Cultural Representations and Signifying Practice*, London, 1997;
3. Daniel Chandler. *Semiotics for beginners* - <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html>;
4. Philip Rayner Peter Wall Stephen Kruger *Media Studies* London, 2001, p.63-65.

დინარა მალაკელიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
მეცნიერ-თანამშრომელი

XX საუკუნის 90-იანი წლების კინოკრიტიკა

ციფრული ტექნოლოგიების განვითარებამ და ამ ტექნოლოგიით გამოწვეულმა კინემატოგრაფის დემოკრატიზაციის პროცესმა XX საუკუნის 90-იანი წლების ჩრდილოევროპულ კინემატოგრაფში ახალი კინომომდინარეობის დოგმა 95 ჩამოყალიბება განაპირობა.

1995 წლის 13 მარტს დანიელმა კინორეჟისორებმა: ლარს ფონ ტრიერმა, ტომას ვინტერბერგმა, სორენ კრაგ-აკობსენმა და კრისტიან ლევრინგმა შექმნეს მანიფესტი სახელწოდებით: დოგმა 95.¹

რამდენიმე დღის შემდეგ მათ პარიზის კინოთეატრ ოდენში კინემატოგრაფის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ კონფერენციაზე მეწამულ წითელ ქაღალდზე დაბეჭდილი მანიფესტის ტექსტი საზეიმო ვითარებაში გააცნეს კოლეგებს.

კოპენჰაგენელ კინემატოგრაფისტთა პროვოკაციული და ირონიანარევი – ერთი მხრივ, ტექნიკური, ციფრული სენსაციების, პოლიფუნქციის კინონინდუსტრიის და, მეორე მხრივ, ევროპული საავტორო კინოს, როგორც ინდივიდუალური გემოვნების გამომხატველი კინემატოგრაფის წინამძღვრ მიმართული მანიფესტი, კინემატოგრაფისტ კოლეგათა მიერ თავდაპირველად თანამედროვე კინოს კრიზისისადმი მიმართულ ირონიულ კომენტარად იქნა აღქმული.

მაგალითად, კლოდ შაბროლი მანიფესტის ავტორთა მისამართით ირონიულად ამბობდა, რომ ისინი მალე წვეროსნების გამოჩენასაც კი აკრძალავენ ფილმებში.²

დოგმა 95 – მანიფესტის ავტორთა მიხედვით – კინემატოგრაფის გადარჩენის აქციას წარმოადგენს.³

მათი ფორმულირებით თანამედროვე ტექნოლოგიურმა პროცესებმა კინემატოგრაფი ახალი, ავანგარდული კინომომდინარეობის შექმნის აუცილებლობის წინაშე დააყენა.

ფონ ტრიერისა და ვინტერბერგის განმარტებით: დოგმა 95 კინემატოგრაფის ილუზიებიდან, კრიზისიდან გამოყვანის მცდელობასა და თავშეკავებულობის აქციას წარმოადგენს. მანიფესტის ავტორები თვლიან, რომ ტექნიკური დემოკრატიზაციის ეპოქის კინემატოგრაფი

აღარ უნდა იყოს ინდივიდუალური, რომ იგი საბოლოოდ უნდა გათავისუფლდეს საავტორო კინოს ილუზიებისაგან.

დოგმა 95 კინემატოგრაფიული საძმოს რეჟისორთა მიერ დაწესებული თავშეკავებულობის ნორმების მიხედვით:

- ფილმების გადაღება მხოლოდ ფილმის სიუჟეტისათვის საჭირო გადასაღებ მოედანზე უნდა მოხდეს;
- ხმა გამოსახულებასთან ერთად უნდა იქმნებოდეს, არ შეიძლება ფილმის გადაღების შემდგომ გახმოვანება;
- მუსიკა ფილმში არ უნდა იქნას გამოყენებული, შეიძლება მხოლოდ იმ მუსიკის გამოყენება, რომელიც უშუალოდ გადასაღებ მოედანზე შეიქმნება;
- ნებადართულია მხოლოდ ხელის კამერის გამოყენება;
- არ შეიძლება ხელოვნური განათების გამოყენება;
- ფილმი აუცილებლად უნდა იყოს ფერადი;
- აკრძალულია ფილტრის გამოყენება;
- ასევე აკრძალულია იარაღისა და ძალადობის ჩვენება ფილმში, მკვლელობის სცენები;
- დაუშვებელია გეოგრაფიული და დროითი გაუცხოების ეფექტების გამოყენება;
- მიუღებელია ჟანრული კინემატოგრაფი;
- დასაშვებია მხოლოდ აკადემიური 35 მმ. ფორმატი.

დანიელი კინორეჟისორების წინამძღვრ მიმართული თავშეკავებულობის მანიფესტი - Mainstram – კინო, – რომელიც ფილმის შექმნის პროცესს გარკვეულ წესებსა და შეზღუდვებს უქვემდებარებს, მიუხედავად მანიფესტის პროვოკაციული, ირონიანარევი სულისკვეთებისა, კინოს ისტორიის დიდი ავანგარდისტების, სერგეი ეიზენშტაინისა თუ ლევ კულეშოვის ექსპრესიულობას ეხმიანება და ამ ნიშნით კინემატოგრაფის ახალი ვიზუალური ენის შექმნის მცდელობას წარმოადგენს.⁴

დოგმა 95 საძმოს რეჟისორების მიერ შექმნილი მანიფესტით, საძმოს წევრები, კინოს ისტორიაში მანამდე არსებული ავანგარდული მოძრაობების მსგავსად, კინოში არსებული კრიზისის დასაძლევად, საკუთარ ესთეტიკურ სტრატეგიას ავითარებენ.

ისინი თავიანთ კრიტიკას, ერთი მხრივ, ჰოლივუდური კინონინდუსტრიის, როგორც ილუზიების კინემატოგრაფის, ხოლო, მეორე

მხრივ, ევროპული საავტორო კინოს, როგორც ინდივიდუალური გემოვნების გამომხატველი კინოს წინამდღევ მიმართავენ.

ამ თვალსაზრისით *დოგმა 95* შესაძლებელია, სწორედ მეორე მსოფლიო ომის შედეგში კინოს ისტორიის ცნობილი ავანგარდული მიმდინარეობების – იტალიური ნეორეალიზმის, ფრანგული ახალი ტალღისა თუ ამერიკული Direkt Cinema-ს დისკურში იქნას განხილული.

მსგავსად ზემოთ დასახელებული ავანგარდული მიმართულებების წარმომადგენლებისა, *დოგმა 95* მანიფესტის ავტორებიც უარს ამბობენ კონვენციური კინოს ესთეტიკაზე და კინემატოგრაფის განახლების საკუთარ სტრატეგიას გვთავაზობენ. სტრატეგიას, რომელიც მათი ფორმულირებით *კინემატოგრაფის ილუზიებისაგან გათავისუფლებაში უნდა გამოიხატოს*.

დოგმა 95 -ის მიერ დაწესებული ე. წ. *კინემატოგრაფიული პურიზმი*, თავის შეკავება, უარის თქმა აპრობირებულ კინემატოგრაფიულ შესაძლებლობებზე, მანიფესტის ავტორთა აზრით, კინოს ზედაპირული აქციონიზმისაგან განთავისუფლების აუცილებელი წინაპირობა უნდა გახდეს.

დოგმა 95-ის ავტორთა თვალსაზრისით, ციფრული ტექნოლოგიების ეპოქის კინემატოგრაფში *ნამდვილ ემოციებს ილუზიები ცვლიან*.

ჰოლივუდურ ილუზიურ კინემატოგრაფს საძმოს წევრები, უპირველ ყოვლისა, *დოგმა* ფილმების თვალშისაცემი *აუტენტურობით* უპირისპირდებიან, რითაც ისინი ნეორეალიზმისა და Direkt Cinema-ს, თუ ჯონ კასავეტასის ანტი-ჰოლივუდურ ტრადიციას ეხმებიან.

საძმოს წევრების მიერ დაწესებული ნორმა №7, რომელიც ფილმში გეოგრაფიული და დროითი გაუცხოების ეფექტების გამოყენებას კრძალავს, ახლოსაა იმ ესთეტიკურ მრწამსთან, რომლებიც კინემატოგრაფს თავის დროზე ნეორეალისტური მიმდინარეობის წარმომადგენლებმა წამოუყენეს: *ფილმმა აწმყო უნდა ასახოს. დღევანდლობა, დღევანდლობა, აი, რა სჭირდება კინოს* (ჩეხარე ძავატიანი, *ფიქრები კინოზე*, 1972).⁵

Direkt Cinema-ს რეჟისორთა მსგავსად, რომლთა ფილმებში ხელის კამერა კონცეპტუალურ დატვირთვას ატარებდა, *დოგმას საძმოს* რეჟისორთა ფილმებშიც მოუსვენარი, მოქანავე ხელის კამერა განსაკუთრებულ ესთეტიკურ, სტილისტურ დატვირთვას იძენს და ფილმის დრამატურგიის შემადგენელი ნაწილი ხდება.

დოგმა 95-ის ავტორთა ფორმულირებით: *კამერამ შეძლებისდაგვარად ობიექტურად უნდა ასახოს სინამდვილე*.⁶

დოგმა 95 ესთეტიკური სტრატეგია – პრეტენზია აუტენტურობაზე, ხელის კამერის გამოყენება, ორიგინალურ, ფილმის სიუჟეტისათვის საჭირო გადასაღებ მოედნებზე მუშაობა, ხმის გადაღების პროცესში სინქრონიზირება, უარის თქმა ხელოვნურ განათებაზე – გარკვეული პარალელების გავლების საშუალებას იძლევა მიმდინარეობის, კინოს ისტორიის წინამორბედ ავანგარდულ მიმდინარეობებთან მიმართებაში.

ნიშანდობლივია ის ფაქტიც, *დოგმა 95*-ის *საძმოს წევრების* ფილმებში კამერის მოძრაობა დრამატურგიული თხრობის ფუნქციას იძენს და მაყურებლის ილუზიისაგან გათავისუფლებას, რეალობის ასახვას ემსახურება.

კამერა ძირითადად მსახიობის გამომეტყველებაზეა კონცენტრირებული. მსახიობთა თამაშს, მათ გამომეტყველებას, მათ მიერ ემოციების ზუსტად გადმოცემას *დოგმა 95* რეჟისორთა ფილმურ თხრობაში განსაკუთრებული ადგილი ენიჭება. ამასთან მსახიობის თამაშის მანერა *დოგმა* ფილმებში სპონტანური და თავისუფალია.

შეიძლება ითქვას, რომ მიმდინარეობის რეჟისორები სწორედ ამ სტილისტური თავისებურების გამო ამბობენ უარს ლეკორაციებისა და რეკვიზიტების გამოყენებაზე თავიანთ ფილმებში, რადგან მათ ფილმებში მთავარი აქცენტი სწორედ კამერის მიერ დაფიქსირებულ მსახიობის თამაშზე კეთდება.

ასევე განსაკუთრებული ყურადღება *დოგმა 95*-ის ფილმებში ფილმის მონტაჟს ეთმობა. ფილმების მონტაჟი უმეტესად უჩვეულო, არაკონვენციურია და მომხდარის დრამატიზირებისა და დინამიზირების ფუნქციას ემსახურება.

არაკონვენციური და ექსპერინემენტულია *დოგმა* ფილმების თემატიკაც: *ოჯახი და ინდივიდები მასთან მიმართებაში, ოჯახი და ტაბუ, დანაშაული და სექსი, სასიყვარულო ისტორიები, ფსიქიკური ანომალიები*.

დოგმა 95-ის *საძმოს* ფილმებში აქცენტი თანემდროვეობაზე კეთდება, ისინი მაყურებელს თანამედროვე ბურჟუაზიული ოჯახის, ბურჟუაზიული ყოფის ტაბუზირებულ, მამოკირებულ საიდუმლოებებზე მოუთხრობენ, ყვებიან ადამიანთა ექსისტენციალურ პრობლემებზე, სიყვარულის მადიებელი ჩვეულებრივი ადამიანების ისტორიებზე.

Ainsteam-Kino-ზე უარის თქმით, **დოგმა 95** საძმოს რეჟისორთა ფილმები, მიუხედავად მათი კრიტიკული დამოკიდებულებისა ინდივიდუალურ, საავტორო კინემატოგრაფთან, სწორედ ევროპული საავტორო კინოს რეალისტურ ტრადიციებს აგრძელებენ იმ აზრით, რომ მათ ფილმებში რეჟისორის გემოვნება მთლიანად ფილმების დრამატურგიულ სხეულს, დრამატურგიულ თხრობას, გმირთა ხასიათებსა და სიტუაციების რეალობას ექვემდებარება.

მანიფესტის ავტორები არა მარტო კინემატოგრაფის ისტორიის ცნობილი ავანგარდული კინომიმდინარეობების ზეგავლენას ამჟღავნებენ, არამედ ისეთი თეორეტიკოსებისასაც, როგორებიც არიან: ზიგფრიდ კრაკაუერი, ანდრე ბაზინი და ბერტოლდ ბრესტი.

მაგ.: ზიგფრიდ კრაკაუერის რეალური ცხოვრების დინების⁷ კინემატოგრაფიულ ასახვას ისინი დიდ ყურადღებას უთმობენ. გაცნობიერებულად ამბობენ უარს თანამედროვე კინოს ტექნიკურ შესაძლებლობებზე და ფილმურ თხრობაში აქცენტს დეტალებზე აკეთებენ, იმ მიზნით, რომ მაყურებელში მაქსიმალური რეალობის, აუტენტურობის შეგრძნება გამოიწვიონ.

ამასთანავე ძალზე მნიშვნელოვანია ის გარემოებაც, რომ დანიელი რეჟისორების **დოგმა 95**-ის სერტიფიკატით შექმნილი ფილმები ცხადად ავლენენ დანიური, კერძოდ კი კოპენჰაგენური, კინოსკოლის ტრადიციებს. ლარს ფონ ტრირი და ტომას ვინტერბერგი კოპენჰაგენის კინოსკოლაში **მოგენს რუკოვის** სტუდენტები იყვნენ, მისი კინემატოგრაფიული ხელწერის ზეგავლენა დანიელი რეჟისორების **დოგმა ფილმებზე** აშკარად თვალშისაცემია.

დოგმა 95-ის მანიფესტის ავტორებმა, მიმდინარეობა რამდენჯერმე გამოაცხადეს **მკედრად**. 2002 წელს მათ გაუქმებულად ცნეს **დოგმა 95**-ის სამდივნოც. მიუხედავად ამისა, მანიფესტის ავტორთა მიერ დადგენილი ესთეტიკური ნორმების მიხედვით თანამედროვე მსოფლიო კინოში ოცდათხუთმეტი (35) ოფიციალური და ას სამოცზე (160) მეტი არაოფიციალური **დოგმა ფილმია** შექმნილი.

მანიფესტის არსებობის 10 წლის თავზე, 2005 წელს, **დოგმა 95-ის** *სამდივნომ* კიდევ ერთი **გამოსამშვიდობებელი დოგმა მანიფესტი** გამოაქვეყნა, რომლის მიხედვითაც მიმდინარეობის სერტიფიკატი მისაწვდომი გახდა ნებისმიერი მსურველისათვის.

დოგმა 95 მანიფესტის ავტორებმა: ლარს ფონ ტრირიმა, ტომას ვინტერბერგმა, სორენ კრაგ-იაკობსენმა და კრისტიან ლევრინგმა მათ მიერ დადგენილი ნორმების მიხედვით მხოლოდ თითო ფილმი შექმნეს.

ტომას ვინტერბერგმა – **Festen (Dogma №1)** 1998 წელს, ლარს ფონ ტრირიმა **Idioterne (Dogma №2)** 1998 წელს, სორენ კრაგ-იაკობსენმა **Mifunes Sidste Sang (Dogma №3)** 1998 წელს და კრისტიან ლევრინგმა **The King is Alive (Dogma №4)** - 2000 წელს. 1999 წელს შეიქმნა ფრანგი მსახიობის ჟან-მარკ ბარის სადებიუტო ფილმი **Lovers (Dogma №5)** და ამერიკელი ჰარმონი კორინის **Julien Donkey-Boy (Dogma №6)**.

დოგმა 95-ის საძმოს რეჟისორთა ფილმების ვიზუალური ენა რეკლამის, ვიდეოხელოვნებისა და პოლიტიკური პლაკატის ესთეტიკურ პრაქტიკას ეფუძნება.

საძმოს რეჟისორთა თვალსაზრისით, თანამედროვე ტექნოლოგიებმა კინემატოგრაფის მულტიმედორობა ახალ განზომილებაში შეიყვანა და მისი დემოკრატიზაციის პროცესს შეუწყო ხელი, თანამედროვე ტექნოლოგიების პირობები ნებისმიერ მსურველს აძლევს ფილმის გადაღების შესაძლებლობას.

კინემატოგრაფი ტრადიციულად ყველაზე ძვირად ღირებული მედიუმი, **დოგმა 95-ის** საძმოს წევრები შეზღუდული ტექნიკური შესაძლებლობის პირობებშიც ინარჩუნებენ ოპტიმიზმს და კინემატოგრაფის გადარჩენის ახლებურ, საკუთარ სტრატეგიას იმუშავებენ, რომელშიც მთავარი აქცენტი კინემატოგრაფისტიის კრეატიულობაზე კეთდება.

დოგმა 95-ის სერთიფიცირებული ფილმები არ ხასიათდებიან ერთიანი სტილით, თემატიკითა და ვიზუალური ესთეტიკით. რეჟისორები ხშირად არღვევენ მანიფესტით დაწესებული **თავშეკავებულობის ნორმებს**.

მიმდინარეობის რეჟისორთაგან მხოლოდ ერთეულები ქმნიან ფილმებს მანიფესტის ნორმათა მიხედვით: მათ შორის – ესპანელი ხუან პინზასი, დანიელები ლონე შერფიგი, ნატამა არტუსი და სუსანე ბირი და ამერიკელი ლაიფ ტილდენი.

თუმცა, ჩვენი აზრით, **დოგმა 95-ის** ხელწერით შექმნილი ყველა ფილმის საერთო მახასიათებლად მაინც ამ ფილმების ნარატიული აუტენტურობა უნდა ჩაითვალოს.

დოგმა 95-ის რეჟისორთა ირონიული მანიფესტი რეჟისორთაგან ფილმის გადაღების ტრადიციული, აპრობირებული მეთოდებისაგან თავშეკავებას მოითხოვს. თუმცა, თავის მხრივ, იგი თავად აწესებს გარკვეული თამაშის წესებს, რომელთა დარღვევა მთლიანად ამ თუ იმ კინემატოგრაფისტიის გემოვნებაზე, კრეატიულობასა და ტემპერამენტზეა დამოკიდებული.

მიუხედავად მიმდინარეობის აშკარა ირონიანარევი, პროვოკაციული ხასიათისა, **დოგმა 95-მა** თანამედროვე მსოფლიო კინემატოგრაფის ვიზუალურ და ნარატიულ ენაზე სერიოზული ზეგავლენა მოახდინა.

დოგმა ფილმების მინიმალისტურ ესთეტიკისთან სიახლოვეს ამჟღავნებს ცნობილი ფინელი რეჟისორის აკი კაურისმაკის 1999 წელს ტრაგიკულ სასიყვარულო ისტორიაზე შექმნილი ფილმი, **Juha**.

ასევე ცხადია **დოგმა ფილმების** ესთეტიკური სტრატეგიის ზეგავლენა ფლორიდელი სტუდენტების 1999 წელს გადაღებულ ფილმზე **Blair Witch Projekt**. 8 მმ. ვიდეო და 16 მმ. კამერით გადაღებულმა ფილმმა პროფესიონალი მსახიობების გარეშე კინოს სამყაროსათვის სრულიად უცნობ ახალგაზრდა დამწყებ რეჟისორებს უზარმაზარი წარმატება და 200 მილიონიანი ფინანსური მოგება მოუტანა.

ფილმი კინოსკოლის სამი სტუდენტის მისტიკურ მოგზაურობაზე მოგვითხრობს მერილანდის ტყეში, სადაც ისინი მერილანდელი ჯადოქრის ამბის გადასაღებად გაემგზავრნენ, თუმცა იქიდან დაბრუნება ვეღარ მოახერხეს. ფილმის ავტორები ამტკიცებენ, რომ მათი ფილმი სწორედ დაკარგული სტუდენტების მიერ გადაღებული **აუტენტური** მასალითაა შექმნილი.

90-იანი წლების დასასრულს მანიფესტს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის ოცზე მეტი რეჟისორი ოფიციალურად შეუერთდა კინორეჟისორები ამერიკის შეერთებული შტატებიდან, ჰოლანდიიდან, არგენტინიდან, საფრანგეთიდან, იტალიიდან, შვეიცარიიდან, იაპონიიდან, კორეიდან, ესპანეთიდან.

თანამედროვე კინოს ისეთი გავლენიანი რეჟისორებიც კი, როგორებიც, ჯოელ შუმასერი და სტივენ სოდერბერგი არიან, ღიად აცხადებენ საკუთარ ფილმებზე **დოგმა 95-ის** ზეგავლენას.

უფრო მეტიც, სტივენ სოდერბერგი თავის ფილმს **Treffi** ორმოც მილიონიან **დოგმა ფილმს** უწოდებს, ხოლო საავტორო კინოს ცნობილი კინორეჟისორი, გერმანელი ვიმ ვენდერსი **დოგმა 96-ის** შესახებ ამბობს, რომ **ეს მიმდინარეობა XX საუკუნის დასასრულის ევროპული კინოს ისტორიის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს.**

3. Dogma 95 –Manifest - Online : www.dogma95.dk;
4. Andres Sudmann – *Dogma 95* . Interviews, Hannover 2001, S. 151- 185;
5. Cesare Zavattini – *Einige Gedanken zum Film* In: Theorie zum Film, Frankfurt a. M. 1972, S. 202- 220;
6. Dogma 95 –Manifest, Kopenhagen, 13 March, 1995;
7. Siegfried Krakauer, *Theorie des Films, Frankfurt a. M. 1964.*

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Andre Bazin, *Was ist Kino? Bausteine zum Theorie des Films, Koeln 1975;*
- Monika Beyerle, *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm, Das amerikanische Direkt Cinema, Frankfurt a.M. 1997;*
- Carmine Chiellino, *der neoralistische Film, Text und Kritik 1979;*
- Thomas Elsaesser, *Cinema Futures, Convergence, Divergence, Differenz, Amsterdam 1998;*
- Dogma 95 – Manifest www.dogma95.com;
- Film Dienst 2005 www.film-dienst.de;
- Siegfried Krakauer, *Theorie des Films, Frankfurt a. M. 1964;*
- Georg Seessler, *Aufbruch in der Sackgasse, die Daenischen Dogma-Filme*, in : Die Zeit, Nr. 28, 1999;
- Andrias Sudmann, *Dogma 95, Hannover 2001;*
- Andrew Tudor, *Filmtheorien, Frankfurt a. M. 1977;*
- Cesare Zawattani, *Einige Gedanken zum Film, Theorie des Kino, Frankfurt a. M. 1972;*
- Peter Zander, *Zeugen der Anklage, Berliner-Morgenpost 07.01. 1999.*

1. Dogma 95 – Manifest, Copenhagen 13. Match 1995;
2. Chalde Chabrol – Online Interview from Peter Zander 1999 ;

ნინო მხეიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი

დესკრიპცია თუ მქსალიპაცია

„დესკრიპცია-აღწერისა და ექსპლიკაცია-ახსნის მეცნიერულ ამოცანათა გამთლიანებით ფსიქოლოგიას, მართლაც, უნიკალური როლი ეკისრება კულტუროლოგიურ კვლევათა სპექტრში. ხელოვნების თეორიისაგან განსხვავებით, ფსიქოლოგია მიმართულია არა მხოლოდ საკვლევი ფენომენის აღწერისკენ, მისი სტილისტური, მეცნიერული, სტრუქტურული თუ ისტორიული მახასიათებლების შესწავლისკენ, არამედ ასევე ფსიქო-სოციალური (ზოგადკულტურული, ისტორიული თუ ეთნიკური) დეტერმინანტების (მიზეზების, მოტივების, სტიმულების და იმპულსების) კვლევისკენაც. ფსიქოლოგიის ამოცანას შეადგენს არა მხოლოდ აღწერითი – როგორ? არამედ ასევე ახსნითი – რატომ? პრობლემების გააზრება და მიზეზ-შედეგობრივი მიმართების მოძიება.“¹

დამეთანხმებით, რომ გარკვეულწილად იგივე ფუნქცია კინემატოგრაფსაც შეთვისებული აქვს. ქართული კინო ბოლო ოცი წელია, უმეტეს შემთხვევაში, მხოლოდ აღწერს, მაგრამ, სამწუხაროდ, ჯერჯერობით ვერ ხსნის თანამედროვე საზოგადოებაში მიმდინარე პროცესებს.

გასული საუკუნის 90-იან წლებში ბევრმა ქართველმა დატოვა სამშობლო. ზოგი ნებით, ზოგიც კი იძულებით მოხვდა ემიგრაციაში. რა დახვდათ დიტო ცინცაძის „ხელმოცარული მკვლელების“, გელა ბაბლუანის „13“-ის, ლევან ღლონტის „ნახვის ცრემლების“ და დავით კანდელაკის „ერიკა ერთ ოთახში“ ფილმების გმირებს?

„ხელმოცარული მკვლელების“ პერსონაჟებს შორის ერთ-ერთი ქართველია, იგი არაპროფესიონალმა ლაშა ბაქრაძემ განასახიერა. შემთხვევითი არაა, რომ რეჟისორი ამ პრობლემით დაინტერესდა და მთავარი გმირის როლის შესრულება უცხოეთში, კერძოდ, გერმანიაში, დიდი ხნის განმავლობაში მცხოვრებ ადამიანს მიანდო.

უწინ ქართველი ემიგრანტები თითზე ჩამოსათვლელები იყვნენ და მათ სახელებს თითქმის ყველა იცნობდა, მათზე მოწიწებით და სიყვარულით საუბრობდნენ. ისინი ხომ ემიგრაციაში რევოლუციას გაექცნენ. დრო შეიცვალა, მრავალი რამ მოხდა და ბევრმა ქართველმა, სხვების მსგავსად, ადგილის ძებნა დასავლეთში დაიწყო.

დიტო ცინცაძის ფილმში გერმანიის ერთ-ერთ პატარა ქალაქში მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხის ემიგრანტები შეკრებილან. დიტო ცინცაძე კარგად გრძნობს გარემოს, სიტუაციას, ემიგრირებული ადამიანების გუნება-განწყობას. სერბი ბრანკო, ქართველი მერაბი, იუგოსლაველი გოგონა, ვიეტნამელი მეძავი და მისი სენეგალელი მეგობარი სიყვარულში ეძებენ მეგობრობას, ხოლო მეგობრობაში – სიყვარულს. ადვილად პოულობენ ერთმანეთს, რადგან უცხო სამყაროში თავის მარტო გატანა ძნელია.

ბრანკო და მერაბი დაქირავებული, იაფფასიანი მკვლელები არიან. მაქსიმალურად ცდილობენ გაჭიმონ მკვლელობის პროცედურა, ათასგვარ მიზეზს იგონებენ, რომ დაკვეთა სისრულეში არ მოიყვანონ. გაუთავებლად სვამენ. სმის დროს მერაბს სამშობლოს ნოსტალგიაც ეძალება.

ყველა თავისებურად ცდილობს მათთვის უცხო სამყაროში ადგილის დამკვიდრებას, უმეტესწილად, ეს მეძავობით ან შეკვეთილი მკვლელობით ხდება, მხოლოდ სენეგალელია მოწადინებული, ავსტრალიაში „ტკბილი ცხოვრება“ საკუთარი ფილტვის გაყიდვით მოიწყოს.

ფილმის ატმოსფერო მძიმეა და დამთრგუნველი, ადამიანები – მიუსაფარნი. მათ უკან დასახვევი გზაც მოჭრილი აქვთ. მერაბსაც სამშობლოში ყოფნას აქ, ამ გაურკვეველ სიტუაციაში, ყოფნა ურჩევნია, თუმცა ეს მისი ნებაყოფლობითი არჩევანი არ არის. იგი სამშობლოში შექმნილ გარემოებებს გამოექცა. საქართველო დაქუცმაცდა, მრავალი ჭირ-ვარამი გამოიარა, ბევრი ფასეულობა თავიდან გადაფასდა. აქ, ემიგრაციაში, მათი ცხოვრება გაუსაძლისია, ისინი მიტოვებული არიან, მაგრამ ეს მათი არჩევანია.

ფილმის გმირებმა „ზღვარს“ გადააბიჯეს, ემიგრაციის შესახებ კანონის მე-15 პარაგრაფის მიხედვით, არალეგალურად მყოფთ განათლებისა და სამსახურში მიღებაზე უარს ეუბნებიან. სწორედ ამიტომ, არალეგალურად, ისინი მხოლოდ მეძავობისთვის, დაქირავებული მკვლელობისთვის არიან განწირულნი.

გელა ბაბლუანს ფილმში „13“ ჩვენთვის უცნობ გარემოში შევყვართ და მოღულების, მოშვების უფლებას არ გვაძლევს. მოქმედების ადგილი: საფრანგეთი - ქართველების მუდმივი ემიგრაციის საოცნებო ქვეყანა; ფერები: რუხი და შავ-თეთრი; ამბავი: შემზარავი.

ფილმის გმირი შემთხვევით სხვისი თამაშის მონაწილე გახდება. ილბლიანი ნომერი ცამეტია, თამაშის წესი – დაუნდობელი. აქ

მოხვედრილს უკან დახევის, გაქცევის შანსი არა გაქვს. ცამეტი მოთამაშე და მხოლოდ ერთი გამარჯვებული. ცოცხალ ადამიანებზე ფსონებს ჩამოდიან, ეს არც დოღია და არც ცეკვის მართონი (როგორც ფილმში „ქანცაწვეტილ ცხენებს ხომ ხოცავენ?“), ეს „რუსული რულეტკაა“. მოთამაშეები – ნარკომანები, ლოთები, ემიგრანტები – განწირული ადამიანები.

თავიდან ფილმის გმირს გაქცევა უნდა, მაგრამ იძულებულია თამაშის წესებს დაემორჩილოს და საშინელი მართონი ბოლომდე განვლოს. გამარჯვების შანსი კი ნელ-ნელა კლებულობს. ერთი ტყვია, ორი, სამი, ოთხი გასროლა და ორი მოკლული ადამიანი... ჯილდო დიდი მოგებაა. მოთამაშეებს შორის ერთი უცნაური წყვილია. ორი ძმა. ერთ-ერთი იღუპება, მას სწორედ ფილმის გმირი კლავს. ერთი დღე და მთელი ცხოვრება. ამ თამაშში გამარჯვებული მხოლოდ მებატონეა. მოთამაშე განწირულია.

ფილმის დასაწყისში ერთხელ ჯოჯოხეთგამოვლილი მოთამაშე კვლავ იქ დაბრუნებას „კაიფში“ გაპარვას ამჯობინებს. თითქოს ყველაფერი კარგად ეწყობა, გმირი თავს აღწევს ჯოჯოხეთს. პოლიციელებსაც დაუძვრება, ფულის გაგზავნასაც ახერხებს. უკანასკნელად მშობლიურ, ქართულ ენაზე ძმასაც დაელაპარაკება და შინისაკენ მიმავალ რთულ გზას დაადგება. მას სადგურში მოკლულის ძმა აედევნება, არა იმიტომ, რომ შური იძიოს (მან ხომ ძმა სასიკვდილოდ თავად გასწირა), არამედ მოგებულისთვის ფულის წასართმევად. ის მატარებელში კლავს ფილმის გმირს და მისი ხელჩანთით გარბის.

რუხი პეიზაჟი და გაყინული მზერა, ერთი თამაშის, ცხოვრების ტრაგიკული დასასრული. ახლო ხედები, უჩვეულო რაკურსები, რიტმული მოძრაობა. დრამატული, ემოციური, პლასტიკური კინემატოგრაფი. გელა ბაბლუანი ცდილობს ჩაწვდეს ხილულის და უხილავის არსში, კინო ხომ ვერ იტანს სწორხაზოვნებას, ცხოვრებასთან ნატურალისტურ მიახლოებას. ბაბლუანი საოცარი დაუნდობლობით აჩვენებს ადამიანს საკუთარ გადაგვარებას და თავზარს სცემს მას. შეუძლებელია, თვალი მოაშორო ეკრანს, ერთი წამით მოდუნდე. ყოველგვარი გარეგანი ეფექტების გარეშე რეჟისორი ახერხებს მაყურებლის „დაბმას“ და განცდილით შეძრწუნებულს კვლავ კინოღარბაზში მიბრუნება გინდება.

დიტო ცინცადის და გელა ბაბლუანის ფილმების გმირები გაუცხოებულ სამყაროში საკუთარი თავის გადარჩენაზე არ ფიქრობენ. აპათიის, უიმედობის მდგომარეობიდან ვერ გამოდიან. ისინი არაფერზე

დაობენ, არავის თანაუგრძობენ, ინდეფერენტულები არიან. მათ შორის ვერც სიყვარულს, ვერც სიბუღვილს ვერ ვხედავთ, მძაფრი ემოციები მათთვის უცნობა. მათ წართმეული აქვთ ინციატივა და მოქმედების უნარი.

ფილმის გზაა ცენზილი, გაუცხოებული, გადაგვარებული გმირები შინაპატიმრობიდან თავისუფლებისკენ მიისწრაფვიან, მაგრამ კვლავ შინაპატიმრობაში ბრუნდებიან. მათთვის საოცნებო სამყარო ტრაგიკული აღსასრულის ადგილად იქცევა. ისინი შეთხზულ სამყაროში ცხოვრობენ შეთხზული სამყარო კი შთამბეჭდავი იმიტომ, რომ რეალურს ძალზედ ჰგავს.

დავით კანდელაკის ფილმის „ამერიკა ერთ ოთახში“ გმირი კოკა გეგეჭკორი კი რეალური პიროვნებაა, მასზე შექმნილი დოკუმენტური ფილმი სასტიკ რეალობაში გვაბრუნებს.

კოკა გეგეჭკორისთვის საოცნებო, თავისუფლების, დემოკრატიის ქვეყანა, რომელიც თბილისში მისთვის რადიო „ამერიკის ხმასთან“ ასოცირდებოდა, ნიუ-ორკში მოხვედრისთანავე, კვლავ ერთ ოთახში მოქცეულ სამყაროდ იქცა, ოღონდ ამჯერად ეს ოთახი რეალური საკანია. თავისუფლებისაკენ სწრაფვა, უხეშ რეალობას, დაუნდობელ კანონს, ბიუროკრატიას, უსამართლობას შეეჯახა და სამშობლოდან გაქცეული ადამიანი საშუალო პატიმრობის მარწმუნებში მოექცა.

როგორც ფილმიდან ვიგებთ, კოკა გეგეჭკორი საქართველოში შექმნილ სიტუაციას გაექცა, მან აირიდა „მხედრიონის“ რიგებში ყოფნით გამოწვეული რეპრესიები და დატერა, შეიძლება ითქვას, ფიზიკურ განადგურებასაც გადაურჩა და ამერიკაში ჩასული გაუგებრობის მსხვერპლი გახდა.

პატიმარს სინანული, მონანიების საოცარი გრძობა აქვს. წარსულის გახსენებისას თავის მიმართ დაუნდობელია, მაქსიმალურად გახსნილი და გულახდილი. წარმოსახვითი საშუალო თავისუფლება მას საშუალო პატიმრობად ექცა. შეკრული წრის გარღვევა ძნელია.

მხატვრული და დოკუმენტური ფილმების გმირები განწირული არიან, უიმედობა მათი ცხოვრების მეგზურია. მოჩვენებითი თავისუფლება ფილმის გმირებისათვის „მონობაზე“ უარესი აღმოჩნდა. რეჟისორები დესკრიპციასთან ერთად მოვლენების არსში ჩაწვდომასაც ცდილობენ, მაყურებელს ფიქრისა და განსჯისაკენ მოუწოდებენ.

ლევან დლონტის დოკუმენტური ფილმში „ხახვის ცრემლები“, ჩვენს თვალწინ რეალური ადამიანის, მუსიკოსის ცხოვრება იშლება.

ფილმის გმირის ცხოვრება თითქოს ერთფეროვანია, მომაბეზრებელი, მაგრამ ამავე დროს – სავსე შემოქმედებითი იმპულსით. იგი მუსიკოსია. მისი დღე საათობრივად გაწერილი. საკუთარი თავისთვის ცოტა

დრო რჩება, მაგრამ საქართველოში უმუსიკოდ, უსაქმოდ ყოფნას გერმანიაში ყოველდღიურ რუტინულ ყოფაში ჩაძირვა ჯობია.

სახვის ჭრით გამოწვეული ცრემლები, რა თქმა უნდა, სამშობლოდან შორს გადახვეწილი ადამიანის ხვედრია.

„ნოსტალგია“, „მსხვერპლშეწირვა“ ანდრეი ტარკოვსკის მიერ ემიგრაციაში გადაღებული ფილმების სათაურებია. ფუძესა და ფესვებს იძულებით მოწყვეტილი ადამიანები, თავისუფალ სამყაროში, წარსული მოგონებების ტყვეობაში რჩებიან. მათი ყოფა გაუსაძლისია, ადაპტაცია რთული, მომავალი კი, ბუნდოვანი.

1. რ. მირცხულავა, ხელოვნების ფსიქოლოგია, გამომც. „კენტავრი“, 2007, გვ.7

გამოყენებული ლიტერატურა:

- რ. მირცხულავა, ხელოვნების ფსიქოლოგია, გამომც. „კენტავრი“, 2007
- მოცემულ ფილმებზე იხილეთ 2006-2007 წწ.-ში პერიოდულ პრესაში („რეზონანსი“, „24 საათი“, „ცხელი შოკოლადი“) გამოქვეყნებული ლ. ოჩიაურის, ნ. კაკაბაძის, ს. კიკალიშვილის რეცენზიები.

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
სრული პროფესორი

„განახლების“ ხანა ქართულ კინოში

XX საუკუნის 60-იანი წლები პოლიტიკურ, სოციალურ და კულტურულ სფეროში ცვლილებების ათწლეულია. ცნობილია, რომ ამ, ე.წ. „დათბობის“, პერიოდში ახალგაზრდა თაობის ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა (მათზე ოდნავ უფროსი თენგიზ აბულაძის თაოსნობით) თავისი ესთეტიკური შეხედულებები ასე ჩამოაყალიბეს: უარი ეთქვას სინამდვილის ყალბ ასახვას, ვაჩვენოთ მხოლოდ სიმართლე და ადამიანის უტყუარი, ჭეშმარიტი სახე.

მოგეხსენებათ, 50-იანი წლების საქართველოს შემოქმედებით ცხოვრებაში არსებულ, ე. წ. „ლაკირების“ პერიოდსა და უკონფლიქტობის თეორიის მოთხოვნების, ფონზე ეს გადაწყვეტილება სოციალისტური რეალიზმის წინააღმდეგ გამოსვლას ნიშნავდა, თვით ფაქტი არა მხოლოდ შემოქმედებითი, არამედ უკვე მსოფლმხედველობითი და პოლიტიკური აქტი გახლდათ. ბუნებრივია, რომ იდეურ-თემატურ განახლებას გამომსახველი საშუალებების ინოვაციებიც მოჰყვა, ე. ი. შედგა იდეურ-ესთეტიკური „განახლება“. სიტყვა – განახლება, რომელიც კონკრეტულად, გასული საუკუნის 60-იანი წლების ხსენებული შემოქმედებითი ინტერესების, გამომხატველი იყო, შემდგომში, ამ პერიოდის კინოპროცესის შეფასების გამომხატველ ტერმინად დამკვიდრდა.

აღსანიშნავია, რომ განახლებისაკენ ლტოლვა არა მხოლოდ ქართულ კინოშია, არამედ ზოგადად მსოფლიო კინოხელოვნებაში, ზოგადად კულტურულ სივრცეში და ამის დასტურია არაერთი არაორდინარული მოაზროვნის ინდივიდუალური ხელწერით გამორჩეული შემოქმედება. მათ შორის, ჟან-პოლ სარტრის, რომელსაც შევედეთის აკადემიამ 1964 წელს ნობელის პრემია მიანიჭა და რომლის მისაღებადაც, როგორც ვიცით, იგი არ წასულა. სარტრმა უარი მარტივად ახსნა: ნებისმიერ პრემირებას იგი ადამიანის ბურჟუაზიული ელიტისადმი მიკუთვნებად მიიჩნევდა, ეს კი ეწინააღმდეგებოდა მის წარმოდგენებს ადამიანის ინდივიდუალური ნების, არჩევნის თავისუფლების გაგების შესახებ.

ამ გარემოებას ისიც დაემატა, რომ პარიზში მომხდარი მოვლენების შემდეგ (ვგულისხმობ 1968 წელს სტუდენტთა ამბოხებას, რომელმაც სარტრის ცხოვრებაზე განუმეორებელი კვალი დატოვა; სტუდენტების მიტინგების ფონზე 63 წლის ფილოსოფოსმა იფიქრა, რომ დადგა „ბურჟუაზიის დიქტატურის“ დამარცხების დრო, მაგრამ ამბოხებულებმა ხელისუფლების წინააღმდეგ ვერაფერი გააწყეს – ლე გოლის მთავრობამ წესრიგი დროულად „ადაღინა“).¹ სარტრმა მაღალ იდეალებზე ხელი საბოლოოდ ჩაიქნია.

მისი განცდა არაფრით განსხვავდება დასავლეთევროპელ კინოხელოვანთა სულიერი მდგომარეობისგან. მეტიც, უკვე 1960-1966 წლებში მათ საკუთარი განწყობა მხატვრულ ნაწარმოებებში გამოთქვეს. ამის რამდენიმე მაგალითია: ბრესონის „სიკვდილისჯილი გაიქცა“ (1956), რომელიც იმავე წელს, კანის ფესტივალზე საუკეთესო რეჟისურისთვის დაჯილდოვდა, მოგვიანებით კი ფრანგული კინოაკადემიის პრემია მიიღო; მიქელანჯელო ანტონიონის ტრილოგია „თავგადასავალი“ (1960), „ლამე“ (1961), „დაბნელება“ (1962); ბერგმანის „დეშილი“ (1962)). ამ ფილმების მაგალითზე ჩანს, რომ ადამიანის ფსიქოგანცდის მიმართ ინტერესმა ფილმის გმირები საკუთარ სამყაროში იმდენად ჩაკეტა, რომ კრიტიკოსებმა საუბარი დაიწყეს „დედრამატიზაციაზე“, „გაუცხოებაზე“... ანტონიონის „გაუცხოების ტრილოგიამ“ წინ წამოსწია, თანამედროვე სინამდვილიდან ამოკითხული, ადამიანებს შორის ურთიერთობების დაკარგვის თემა, არაკომუნიკაბელობის პრობლემა. ხოლო კიდევ უფრო ადრე ბრესონის ფილმებიდან ნათლად გაცხადდა ხელოვანის მიერ მოვლენის სიღრმისეული ხედვის და შემოქმედებითი სტილის ასეკეტიზმის ერთობა, კინოგამომხატველი საშუალებების სიმართლისადმი მაქსიმალური დამორჩილება, ე. წ. „წმინდა კინოს“ ერთგულება, რაც სინამდვილეში ამოკითხული ადამიანის პიროვნულ სიმყარეში ეჭვს, ნიჰილიზმსა და უიმედობას ნათლად წარმოაჩენდა. ამავე პერიოდის ფილმების საფუძველზე, ხაზგასმით აღვნიშნავ, კიდევ ერთ და, ჩემი აზრით, განსაკუთრებით ღირსშესანიშნავ მოვლენას. კერძოდ: ნათელია, რომ 60-იანი წლების კინოხელოვნებაში იწყება ინტელექტუალური პრობლემების ანალიზი და ამ მხრივ ის მსოფლიო ანალიტიკური სამყაროს ავანგარდშია. შეიძლება ითქვას, რომ კინოში ეს პროცესები უფრო ადრე იწყება, ვიდრე მათ კვლევის მიზნად (ზემოთ მოხმობილ ხელოვანთა დავუმატებდი ისეთ რეჟისორებს, როგორცაა: ფელინი, გოდარი, ვისკონტი, პაზოლინი, ბერტოლუჩი, ძმები ტავიანები და სხვ.) ფილოსოფია დაისახავდა.

რაც შეეხება აღმოსავლეთ ევროპას, იქ 60-იან წლებში კინოხელოვანები კიდევ უფრო მეტად სულიერი ტრაგიზმის (შეიძლება ითქვას, უფრო ამბოხის – სსრ კავშირის პოლიტიკური ზეწოლის ფონზე) პირობებში არსებობენ და ქმნიან შესაბამისი განწყობის ხელოვნებას. ექსპერიმენტულ მანერაში მუშაობენ პოლონელი კინორეჟისორები: ანჟეი ვაიდა, ანჟეი მუნკი, ეჟი კავალეროვიჩი და სხვები. უნგრეთში კი 1956 წლის აჯანყების ჩახშობის შემდეგ განსაკუთრებით მკაფიო აღმოჩნდა მიკლოშ იანჩოს შემოქმედება, რომელიც ქმნის ფილმებს ძალადობაზე, შემოქმედებითად იაზრებს ისტორიისა და ძალაუფლების პრობლემებს (ფილმები: „უიმედოდ“ (1965), „წითელი და თეთრი“ (1967), „სიჩუმე და ყვირილი“ (1968)).

„დათობის“ პერიოდმა შვა რომან პოლანსკის, კმიშტოფ ზანუსის, ირჟი მენცელის, ვერა ხიტილოვას და მილოშ ფორმანის შემოქმედება. მაგრამ, საინტერესოა, რომ შემოქმედებითი „დაბადების“ შემდეგ სამშობლოში, არც ერთი მათგანი არ დარჩენილა. მათგან ზოგი ბრიტანეთში, უმეტესობა კი, აშშ-ში გადაიხიზნა.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნე, როდესაც ჩვენ დასავლეთსა და 60-იან წლებზე ვსაუბრობთ, ვითვალისწინებთ, რომ ესაა პოლიტიკურ, სოციალურ და კულტურულ სფეროში ცვლილებების ათწლეული. ცხადია, ყველა ქვეყანაში ამ გარდაქმნებს თავისი კონკრეტული მოტივაცია ჰქონდა, მაგრამ, ფართო გაგებით და მსოფლმეგრძნობით, ყველაფერი ერთად იმ დიდმნიშვნელოვანი პროცესის ნაწილია, რამაც ადამიანის მიერ სამყაროს ახლებური აღქმა გამოიწვია. კერძოდ, ერთ-ერთი ძირითადი მუხტი იყო „ოკულტიზმის“ აფეთქება (მირჩა ელიადეს ტერმინოლოგიით), ანუ, ეზოთერული რევოლუცია.

მართალია, ოკულტიზმის ნამდვილი აფეთქება ოცდაათი წლის წინ მოხდა (მხედველობაში მაქვს იუნგის შრომები), მაგრამ საქმე ისაა, რომ თუ XX საუკუნის 20-30-იანი წლებში ხსენებული მოძრაობა ინტელექტუალური შემოქმედებითი ელიტის საფიქრალი იყო, 60-იან წლებში ამ იდეებმა მასები გაიტაცა და ნამდვილ რევოლუციად მოგვევლინა, ამასთან, მასშტაბი გაფართოვდა. შეგახსენებთ კონკრეტულ და ცნობილ ფაქტებს: 30-იან წლებში იუნგმა იცოდა სამი ეზოთერიული სექტა: ორი – გერმანიაში და ერთი – საფრანგეთში. 70-იან წლებში მირჩა ელიადე წერს უკვე ასეულობით წრესა და სექტაზე. ამავე პერიოდში, ისეთ მკაცრი რეჟიმის სახელმწიფოშიც კი, როგორც ესპანეთში (ვგულისხმობ ფრანკოს რეჟიმს), ვითარება იცვლება.

სულ ცოტა ხნის წინ იქ აკრძალული იყო სოციალურ და სექსუალურ რეალიებზე ფილმების გადაღება და ჩვენება. 1959 წელს კი ფრანკო ერთგვარ „დათობის“ პერიოდს იწყებს. ესპანეთის კინობაზარი აშშ-ის და ევროპის კინოსთვის იხსნება.

საერთო დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული ძიებების მხრივ 60-იანი წლები ევროპის კულტურულ სივრცეში გარდაქმნების წლებია, რამაც შემოქმედებით ხედვის საწყისად სტრუქტურალიზმი და სემიოტიკა დასახა, ხოლო 70-იან წლებში გაგრძელებული ეს შემოქმედებითი პროცესი პოსტსტრუქტურალიზმის და პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკურ მიმდინარეობებში გადავიდა. აღნიშნული მიმდინარეობების თუ გამომხატველობის მეთოდოლოგიის ნებისმიერ მონაკვეთში ევროპული კინო ჯემმარტი ესთეტიზმის წიაღშია.

ამრიგად, მას შეძლევა, რაც „დათობის“ წლებმა თვალნათლივ დაანახა ევროპას და აგრეთვე სსრ კავშირს ხელოვანი ადამიანის შემოქმედებითი თვალთახედვის სწრაფი გაფართოება და ის საბჭოთა იდეოლოგიისთვის აშკარა საშიშროებად წარმოსახა, შედეგმა არ დააყოვნა: **პირველი** – თავისუფლების პირველივე გაელვება ევროპაშიც და სსრ კავშირშიც ჩიხში მოექცა, ეს მოხდა 1967 წლის ვარშავის ხელშეკრულებიდან ერთი წლის ვადაში; ხოლო, 1970 წლისთვის ყოველგვარი თავისუფალი „გზერისისები“ უკვე დასრულებული იყო. **მეორე** – სწორედ ამ დროიდან გაძლიერდა ემიგრაციის პროცესი. როგორც უკვე ვთქვი, ცნობილი ევროპელი რეჟისორები ემიგრაციაში წავიდნენ.

ვიდრე საქართველოში განვითარებულ მოვლენებს შევეხებოდე, მოკლედ ვიტყვი, თუ რას სთავაზობს სინამდვილე ამ დროს აშშ-ში გადახვეწილ ხელოვან ადამიანებს. ცხადია, პირველ რიგში ესაა შემოქმედებითი თავისუფლება, რაზეც ღიად წერს ფორმანი ემიგრაციის პირველსავე წლებში (იხ. შესაბამისი პერიოდის ფორმანის ინტერვიუები).

ისტორიამ დაამტკიცა, რომ ამერიკელები XX საუკუნის დასაწყისში ქვეყნის უმთავრეს ღირებულებად ხელოვნებასა და კულტურაზე წინ პოლიტიკას და პოლიტიკურ სისტემას მიიჩნევდნენ. ამგვარი დამოკიდებულების მიზეზი ის იყო, რომ შეერთებულ შტატებში პოპულარული კულტურა, კერძოდ კი, კინო, უფრო გართობის საგნად აღიქმებოდა, ვიდრე ქვეყნის საგარეო პოლიტიკის მართვის ინსტრუმენტად, ისე, როგორც ეს სსრკ-ში იყო.

გასული და მიმდინარე პროცესების შეფასებისას 1958 წელს ცნობილი ჟურნალისტი პიტერ გროტი წერდა კიდევ: „ამერიკა არის განვითარებული სარეკლამო ინდუსტრიის ქვეყანა, მაგრამ, როცა საქმე

ეხება უმნიშვნელოვანეს სარეკლამო კამპანიას – საკუთარი თავის ჩვენებას, ცხოვრების დემოკრატიული სახის რეკლამას – ჩვენ კომუნისტებს შესამჩნევად ჩამოვრჩებით.“²

აქედან გამომდინარე, ამერიკელი მკვლევრები დღესაც თვლიან, რომ აშშ-ის კულტურული ექსპორტი 60-იანი წლების ბოლოს ერთგვარად პასუხიც კი იყო საბჭოთა იდეოლოგიაზე და, რომ ამ მოძრაობის ცენტრალური ელემენტია პოლიტიკური მოტივები, რომელთა საფუძველში ჩადებული იყო კულტურის, როგორც ტოტალიტარიზმის დამანგრეველი ძირითადი იარაღის, საკითხები. ფაქტია, რომ 60-იანი წლების დასასრულიდან მოყოლებული ევროპაში უკვე იგრძნობა ერთგვარი შემფოთება ამერიკული კულტურის კარდინალური ცვლილებების გამო, რაც აშშ-ის ხელოვნების ევროპაში ექსპანსიაში გამოიხატა.

რაც შეეხება ამავე პერიოდის ქართულ კინოს, საბჭოთა და ევროპული კულტურული ყოფის აქცენტების ამგვარი განლაგების ფონზე კინოპროცესის განახლება დაკვირვების ახალ კუთხეს ხსნის და არა მხოლოდ იმ მხრივ, რომ ეროვნულ კინემატოგრაფში მოხდა ახალი თაობების მოსვლა. აქვე ვიტყვი, რომ საინტერესო დებიუტები იყო 70-იან წლებშიც. ამ დროს გაიციო ქართველმა კინომაყურებელმა კინოოპერატორი და შემდგომ კინორეჟისორი ალექსანდრე რეხვიაშვილი და ტელეფილმელთა საკმაოდ თამამად მოაზროვნე და მკვეთრი მხატვრული კონცეფციის თაობა, მათ შორის – სოსო ჩხაიძე, ირაკლი კვირიკაძე და სხვ., რომლებმაც თავისი შემოქმედებით მხატვრულ-ესთეტიკური სინამდვილის ახალი შრეები გახსნეს. მაგრამ მთავარი 60-იან წლებში ისაა, რომ საბჭოთა ადამიანს, ასე ვთქვათ, გზები „გაეხსნა დასავლეთისკენ, რაც საბჭოთა სინამდვილეში, როგორც ცნობილია, პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე, შეზღუდული ჰქონდა. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს პროცესი უცებ არ შემდგარა; ამ წლებშიც (ვიმეორებ, გასული საუკუნის 60-იან წლებში) ქვეყნის შიგნით ინფორმაციული შიმშილი გარკვეულწილად გრძელდება. სამაგიეროდ, კინოს განუსაზღვრელი მნიშვნელობის გამო, კინემატოგრაფის საწარმოო ბიუჯეტი ქვეყანაში ძალზე ღიდა. აქედან გამომდინარე, მრავალრიცხოვანია (ყველა სხვა ისტორიულ პერიოდთან შედარებით) კინოდებიუტი, მათ შორის, უმეტესი წილი მოკლემეტრაჟიანი ფილმების, რომლებსაც კინოინდუსტრიის ხელმძღვანელობა უფრო დამწყებ კინემატოგრაფისტებს უკვეთავდა (არა იმდენად ხელოვნებაზე ფიქრით, რამდენადაც წლიური კინოერთეულების გეგმის შესავსებად), ხოლო

ახალგაზრდები ახალი თემებით, სიუჟეტებით იყვნენ გატაცებული და ასახავდნენ კიდევ ეკრანზე.

სწორედ ამ დროს გიორგი შენგელაიას „ალავერდობამ“ ყუმბარასავით ააფეთქა საზოგადოების ობივატელური სიმყუდროვე. შენგელაიას გმირს ევროპული და ამერიკული კულტურისაგან განსხვავებული, თავისი შინაგანი ინტერესის იდეოლოგიური და ანალიტიკური, კონკრეტული საფუძველი ჰქონდა, მაგრამ მრწამსით ზემოხსენებული მოძრაობის სივრცეში ტრიალებდა, ეს იყო არჩვენის, ადამიანის ნებელობის განცდა.

ამრიგად, 60-იან წლებში კინოპროცესის განახლება ქართულ კინოში შეიძლება მსოფლიო ცივილიზაციის სივრცის შემადგენლად განვიხილოთ, რომელიც სამყაროს მენტალური განახლების კანონზომიერი ციკლის ნაწილია.

ევროპისა და აშშ-ის კულტურული წარსულის, თუმცა არც ისე შორეული წარსულის, გახსენება საჭიროა. ვფიქრობ, შემოთავაზებული ექსკურსი ანალიზის საფუძველს იძლევა, კერძოდ, დემოკრატიის პირობებში კინოხელოვნების არსებობის ფორმების შესამეცნებლად და, საზოგადოდ, მისი არსებობის აუცილებლობისთვის. ჩვენი ქვეყანა, დღეს ისე, როგორც არასდროს, გრძნობს ამ პროცესს და მასთან დაკავშირებული თემები, რაოდენ მტკივნეულიც უნდა იყოს, ჩვენ, ხელოვნების მკვლევარებმა, უნდა წამოგვკრათ.

1. სხვათა შორის, უნდა ითქვას, რომ სარტრის ეწ. დემოკრატიულ მოსაზრებები კომუნისტებს უკავშირდებოდა და სტუდენტთა ამბოხში ისინი საბოლოოდ სიმხდალეში დაადანაშაულა, მაგრამ ამ საკითხის, წინამდებარე შრომის თემასთან კონტექსტში, განხილვა ამჯერად საჭიროდ არ მიმაჩნია;
2. გ. ი. ფილიძის, „კულტურის ფაქტორი აშშ-ის საგარეო პოლიტიკაში“, 2003, ინტერნეტრესურსი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მირჩა ელიადე, „ოკულტიზმი, ჯადოქრობა და მოდეები კულტურაში“, (Mircea Eliade, Occultism, witch craft and cultural fashions), 2002, ინტერნეტრესურსი.

ლელა ოჩიაური,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
სრული პროფესორი

**სოციალისტური რეალიზმიდან
პოსტმოდერნიზმამდე**

მიუხედავად იმისა, რომ დღეს ყოველ მეორე სიტყვად თუ ტერმინად, როდესაც საუბარი თანამედროვე ხელოვნებას ეხება (იქნება ეს თეატრი, ლიტერატურა თუ კინემატოგრაფი), პოსტმოდერნიზმს ვიყენებთ, მისი მნიშვნელობა ბოლომდე გაცნობიერებული და განსაზღვრული არაა.

ჩვენ ასე თუ ისე ვიცით, რას ნიშნავს, ვთქვათ, კრიტიკული რეალიზმი, ავანგარდი, მოდერნიზმი თუ სურრეალიზმი (თუმცა, ზოგჯერ ცვდებით ხოლმე ამ მიმდინარეობების სრულფასოვან განსაზღვრაში), გარკვეული მიზეზებიდან გამომდინარე, ძალიან კარგად გვესმის, რა არის სოციალისტური რეალიზმი და, საერთოდ, ნაკლებად ვერკვევით, რას ნიშნავს პოსტმოდერნიზმი და ამ თემას ბევრ პირობით ცნებასთან „ნაძალადევადა“ ვაივავებთ.

ფართო გაგებით, პოსტმოდერნიზმი – ესაა კულტურის განვითარების საერთო მდგომარეობა, მისი ერთ-ერთი ეტაპი, რომელმაც მოდერნიზმი შეცვალა და მის ალტერნატივად იქცა. მოდერნიზმი ხელოვნებას ორ ნაწილად ჰყოფს. ესაა, ერთი მხრივ – ელიტარული კულტურა და, მეორე მხრივ – მასობრივი. ერთი მხრივ – მაღალი ხელოვნება, მეორე მხრივ – ყველასთვის გასაგები და ხელმისაწვდომი პროდუქცია, რომელიც განსაზღვრულია იმწამიერ, მასობრივ მოთხოვნაზე, რადგან პასუხობს საზოგადოების ჩვევებსა და მოლოდინს. ერთი მხრივ – მხატვრული ავანგარდი, რომელიც შლის არსებულ ესთეტიკურ ფასეულობებს, ქმნის ახალ ფორმებს, ქმნის მარადიულ ქმნილებებს; მეორე მხრივ – ამხეურებს უკვე არსებულ, უკვე გამოცდილ ესთეტიკურ შტამებს, რომლებიც ტრადიციული ხელოვნებიდან ან ავანგარდიდან მიღებულ გამოცდილებას ადაპტირებას უკეთებს, აიაფფასურებს“.

ევროპული თუ ამერიკული კრიტიკა პოსტმოდერნიზმის შესახებ უპირისპირდება ხელოვნების ამგვარ ახსნას, გაშიფვრას, დაყოფას და აერთიანებს ყველაფერს, როგორც არამართო არსებულს, ამავე დროს, საზოგადოებაზე ზემოქმედების საშუალებას, როგორც კანონზომიერებას, თავისთავად მოქმედს და იმ მიზეზებს, რომლებიც მას ბადებს.

პოსტმოდერნისტული ხელოვნება ესაა ხელოვნება, რომელიც ფასეულობათა გადაფასების საშუალებას იძლევა და საამისო პირობებს ქმნის იმდენად, რამდენადაც, ის უკვე თავისთავადაა ჩადებული მიმდინარეობის არსში. ისაა ჩადებული თავად მის ცნობიერებაში და მის მიერვე შექმნილ სისტემაში ფხიზელი და კრიტიკული თვალთ. ამისთვის საჭირო გახდა ზოგიერთი გამტკიცებელი და აღიარებული შეხედულების გადახედვა. ხმარებაში შემოვიდა სტერეოტიპების მიმართ პატივისცემით გამსჭვალული ხედვა და მათი თავისებური გამოყენება.

სტერეოტიპი, რომელსაც როგორც „შტამპს“, „კლიშეს“ აღიარებენ, პოსტმოდერნიზმის შემთხვევაში, სხვა დატვირთვას იძენს, უფრო სწორად, სხვა მნიშვნელობას და შესაბამისად, ტერმინიც სხვა მნიშვნელობით იხმარება. არსებობს სახეების, ხატების შექმნის საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული და შემონახული ხერხები და მოდელები, რომლებიც ფასს დღემდე არ კარგავენ.

მაგალითად, ტრადიციული ჟანრული მოდელები. მათი მნიშვნელობა არ განისაზღვრება „მაღალი“ თუ „დაბალი“ ხელოვნების სფეროს კუთვნილებით, არამედ მხოლოდ იმ კრიტერიუმებით, რითაც ფასდება ამა თუ იმ ჟანრში შექმნილი ნამუშევრების ღირებულება. აქ დროულია გავიხსენოთ, რომ „არ არსებობს კარგი და ცუდი ჟანრები, მოსაწყენის გარდა“ და ისიც, თუ რამდენადაა მათი ღირებულება დამოკიდებული მათივე არსებობის ხანგრძლივობაზე კაცობრიობის კულტურის ისტორიაში. მათი მნიშვნელობა შეიძლება განისაზღვროს იმის მიხედვით, რამდენად ღრმადია ისინი ცნობიერების არქაულ სიღრმეებში ჩაღეჭილი, რამდენად დიდია მათი გამომსახველობითი პოტენციალი.

მოდერნისტული კრიტიკა ძალიან მარტივი სქემის მიხედვით ეწყობოდა – ეს იყო ხელოვნება, რომელიც რაღაც ახალს აყალიბებდა, უარს ამბობდა ყველა სტერეოტიპზე. ამდენად, ხელოვნების ასეთი ნაწარმოები უკვე თავისთავად გულისხმობს მაღალ ხელოვნებას, ნოვატორულს, არაკომერციულს, ხოლო სტერეოტიპზე დამყარებული ხელოვნება, თუნდაც ამიტომ უკვე განწირულია მისი უარყოფისთვის, ვინაიდან (თუ ჟანრულ სტერეოტიპებზე შევაჩერებთ ყურადღებას) კომერციულ, სამაყურებლო (კინემატოგრაფიულ, თეატრალურ თუ ლიტერატურულ) კატეგორიას განეკუთვნება, რაც თავისთავად უკვე ნიშნავს მინუს ნიშნით „განვითარებას“.

პოსტმოდერნიზმის პირველი ნიშნების არსებობა კინემატოგრაფში 60-იანი წლებიდან შეიმჩნევა, მას შემდეგ, რაც დაიწყო ჟანრებთან

დაბრუნების ტენდენცია, უფრო სწორად, მათი გამრავლება და აღრევა. დღეს ის ჰარმონიული ჰიბრიდი, რომელსაც იმ პერიოდში ჯერ კიდევ არ ჰქონდა საბოლოოდ განსაზღვრული სახე, უკვე ნორმად იქცა.

რა არის შემოქმედება? ამ კითხვას მოდერნიზმი სხვანაირად, პოსტმოდერნიზმი კი სხვანაირად პასუხობს.

„შემოქმედება – ეს არის სტერეოტიპების გაცნობიერებული არჩევანი“, – ამბობს ხელოვნების თეორეტიკოსი, რაც ნიშნავს, რომ შემოქმედი საკუთარ თავს გარკვეული კონცეფციის, საავტორო უფლების არჩევნის ნებას აძლევს, რომელიც მოითხოვს სტერეოტიპების განსაკუთრებულ, განსაზღვრულ არჩევანს და მათ შეერთებას შესაბამის ჩანაფიქრთან შეფარდებით. ამავე დროს, აღსანიშნავია ისიც, რომ სტერეოტიპი ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მხოლოდ ჟანრული მოდელებით, არამედ გარკვეული სტილისტური ფიგურებით, ფრთოსანი სიუჟეტური მოტივებითა და სვლებით, ქმედების გამოცდილი სვლებით აზროვნებას და ა. შ., რაც ავტორის (საზოგადოების) მეხსიერებაში არსებული ცოდნის თავმოყრას და თავისებურ ასახვას ჰპოვებს.

რა თქმა უნდა, როდესაც სტერეოტიპებზეა საუბარი, ერთი რომელიმე სქემის გამოყენება საამისოდ განსაკუთრებულს ვერაფერს შექმნის და ადამიანზე მისი მხატვრული ზემოქმედების ძალაც მინიმალური იქნება, მაგრამ თუ რეჟისორი აირჩევს სტერეოტიპების მთელ სისტემას, მათი ვარიანტების ერთიანობას, მაშინ საქმე უფრო რთულად და, შესაბამისად, შედეგიც უფრო მნიშვნელოვანი იქნება. ასევე, სტერეოტიპების ხელოვნური, ეკლექტური ერთიანობა არ ნიშნავს, რომ ეს ავტორს სასურველი შედეგის მიღწევის საშუალებას მისცემს. ასეთი მიდგომა ან რჩება სქემად, ან იმდენად მარტივ სახეს იძენს, რომ ყველაზე გაუთვითცნობიერებული მაყურებლისთვისაც თუ მკითხველისთვისაც ნათელი ხდება, თუ რა წარმონაქმთან აქვს საქმე. ხელოვნების ნაწარმოები, რა ჟანრის, თუ მიმდინარეობისაც უნდა იყოს ის, შემადგენელი ნაწილების გამოლიანებას უნდა ემსახურებოდეს.

„საიდან მოყოლებული ბეკეტამდე ლიტერატურაში დამკვიდრებულმა ღუმლის მოტივებმა, რამდენადაც ისინი საკუთარ თავსაც და ერთმანეთსაც უპირისპირდებოდნენ, ენის, კულტურისა და ცნობიერების მთელი სირთულე გამოხატეს. ეს ზებუნებრივი მუსიკა პოსტმოდერნიზმის გამოცდილებასა და შეგრძნებას გვაზიარებს. თუმცა, იმავეს ვერ ვიტყვით მის ცნებასა და ლეფინიციაზე. შესაძლოა, კონცეფციის ლეფინიცისკენ სვლა გარკვეული კითხვების დასმით

განვახორციელოთ“ – წერს იკაბ ჰასანი., - „დავიწყებ ყველაზე აშკარა შეკითხვით“ – აგრძელებს იგი მსჯელობას – „მისაღებია თუ არა ისეთი ფენომენი ზოგადად დასავლურ საზოგადოებაში ან, კონკრეტულად, ლიტერატურაში, რომელიც მოდერნიზმისგან გამოცალკევებასა და სახელდებას მოითხოვს? თუ ასეა, როგორ მოერგება მას დროებითი რუბრიკა „პოსტმოდერნიზმი“? ამ შემთხვევაში შეგვიძლია თუ არა (თუნდაც დროებით), ამ ფენომენის ფარგლებში ისეთი ქრონოლოგიური და ტიპოლოგიური სქემის კონსტრუირება, რომელიც სრულად მოიცავდა მის ტენდენციებსა და კონტრმიმართულებებს, მისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ, ეპისტომოლოგიურ და სოციალურ ხასიათს? ანდა როგორ უკავშირდება ეს ფენომენი ისეთ მნიშვნელოვან მოვლენებს, როგორიცაა, საუკუნის შემოტრიალება – ავანგარდი, ანდა, 20-იანი წლების მაღალი მოდერნიზმი?“¹ ძალიან ხშირად, პოსტმოდერნიზმის საფარქვეშ (ისევე, როგორც ავანგარდის) იმალება, ინილება ის, რასაც ხელოვნებასთან საერთო არაფერი აქვს და აქვს პირდაპირი კავშირი მიმბაძველობასთან და მოდური ტენდენციებისთვის ხარკის გაღებასთან. პოსტმოდერნიზმი, ალბათ, როგორც არც ერთი სხვა მიმდინარეობა, კავშირშია საერთო კულტუროლოგიურ რეალობასთან და ამავე დროს, ცხოვრების რეალობასთან.

ხელოვნების მიზანი – მიმართოს ადამიანს მომავალში – უკანა ხელზე იწევს პოსტმოდერნისტული ხელოვნების მთავარ მიზანთან – იქონიოს კავშირი თანამედროვე ადამიანთან და მასთან დიალოგში შევიდეს დღეს და არა, ვთქვათ, ხვალ, შედარებით. თუმცა, რა თქმა უნდა, ეს არ ნიშნავს, რომ პოსტმოდერნული ფილმები აღარ იარსებებენ ხვალ, 10, 20 თუ 30 წლის შემდეგ. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ხელოვნანის ერთ-ერთ მიზანს თუ ფუნქციას წარმოადგენს ასახოს (ამა თუ იმ ფორმით) ის დრო, რომელშიც ის ცხოვრობს, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ პოსტმოდერნიზმი ყველაზე „ნამდვილი“ ხელოვნებაა, რადაც თვალსაზრისით, მოდური კონიუნქტურაც, მოდური სპეკულაციაც. თანამედროვე მაყურებლის გემოვნებისა და თვალთახედვის მიხედვით ნაწარმოების შეფასება – პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი პირობაა.

პოსტმოდერნიზმმა ერთგვარი ირონიით შეხედა და თითქოს ბოლოც მოუღო რომანტიკულ პოზიციას იმ რეჟისორთა მიმართ, რომლებიც ერთეულებისთვის ქმნიდნენ. ძალიან ხშირად, მაყურებელი თუ კრიტიკოსები პოსტმოდერნისტებს საყველურობდნენ, რომ ისინი ძალიან

ხშირად მეორდებიან, ხშირად საკუთარივე ციტირებას ახდენენ. ციტირება და თვითციტირება მხატვრისთვის ბუნებრივი პროცესია. ძალიან ხშირად, ძალიან ბევრი შემოქმედი იყენებს საკუთარ სისტემებს, ნიშანთა, ხერხთა თუ სიმბოლოთა სისტემებს, მათ კომბინაციებს, მათ სტერეოტიპებს.

ვინაიდან კინემატოგრაფი ახალი ხელოვნებაა, მას არ ჰქონდა გამოცდილების, სტერეოტიპების, ინფორმაციის დაგროვების ისეთი შესაძლებლობა, როგორც ხელოვნების სხვა დარგებს, მაგრამ, როგორც ჩანს, ბოლოს ეს დრო მოვიდა. კინემატოგრაფმა უკვე იძენი დააგროვა, რომ თავს უფლებას აძლევს იმუშაოს საკუთარი სისტემების, სტერეოტიპების, ნიშნების გამოყენებით. მათი ინტერპრეტაციის გზით. ეს სტერეოტიპები ღრმად უნდა იყოს შერწყმული ძირითად ხაზთან, სიუჟეტის განვითარებასა თუ საერთო სხეულთან მის შიდა სტრუქტურაში, როდესაც მათ დამოუკიდებელი სახე აქვს, როდესაც ისინი ზედაპირზე დევს, მაშინ ესაა ან მიბაძვა, ან პაროდია ან ისევე და ისევე შტამპი, რადგან მათი გააზრება და გაანალიზება არ ხდება.

სოციალისტური რეალიზმის ეპოქაში კინემატოგრაფში არსებული სტერეოტიპები ისეთივე ზემოქმედებას ახდენდა (თუ უფრო მეტადაც არა) იმ მაყურებელზე, რომელიც უშუალოდ იყო პროცესების მონაწილე, რომელიც უყურებდა და ემორჩილებოდა იმ სიმართლეს, რომელსაც ეკრანიდან სთავაზობდნენ. თანაგანცდის მომენტი, საითაც კინემატოგრაფი მაყურებელს მოუწოდებს, ყველა დროსა და ყველა მიმდინარეობის ჟამს, საზოგადოების მიერ აღიქმება ისე, როგორც მას სთავაზობდნენ, ოღონდ ერთი გამონაკლისით, მიუხედავად იმისა – არის თუ არა ის სიმართლე, რადგან სტერეოტიპები, იქნებოდა ეს მოვლენათა განვითარებისა თუ პერსონაჟში განხორციელებული – პასუხობს მოთხოვნებს, რასაც მაყურებელი ელის ფილმიდან.

დროის დისტანცია ბევრი ახალი აღმოჩენის საშუალებას იძლევა, ანუ ხელახლა გადახედვის საშუალებას, როგორც ასახული მოვლენების, ასევე მათი მხატვრული ღირებულების მხრივ. ალბათ, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ხელოვნების საზღვრები მყარი და შეზღუდული არაა და ესთეტიკური ღირებულებების დამკვიდრება ახალი საზოგადოებრივი ინტერესებისა თუ დროის ფაქტორის, დროის მოთხოვნის აუცილებლობიდან გამომდინარეობს.

ხელოვნებაში „მაღალისა“ და „დაბალის“ შეფასება გარკვეულად „შეფარდებითა“, მარადიული, საერთო ფასეულობების არსებობის მიუხედავად. პოსტმოდერნული კინოს მთავარი პრინციპია – კინო

უნდა არსებობდეს „აქ“ და „ახლა“. ის მუშაობს დღეს. ის აღქმულ უნდა იქნას მაშინ, როდესაც შეიქმნა, რადგან უკეთ მოქმედებს მაყურებელზე. რაც შეეხება მის აღქმას, ანალიზს, ალბათ, მთავარი, რაც, ასეთ შემთხვევაში, უნდა იქნას გამოყენებული, სწორედ იმ სტერეოტიპებისგან გათავისუფლებაა, რაც ხელს უშლის ამა თუ იმ ნაწარმოების აღქმას პირადი გამოცდილებიდან, ინდივიდუალური მიდგომებიდან გამომდინარე.

ნებისმიერი ფიბულა – ესაა ერთგვარი ძალადობა რეალობაზე, ესაა მხატვრის შეჭრა ცხოვრებაში. აქ ხდება ადამიანის ცხოვრების – მისი ხანგრძლივობის მიუხედავად – შემჭიდროება მხატვრული ნაწარმოების მსვლელობის დროში. ყველაფერი ნებადართულია. მთავარია, როგორ ექცევა „ნებადართულობა“ სისტემაში, რომელსაც რეჟისორი თუ სხვა ხელოვანი აწყობს და რამდენად ერევა იგი ამ სისტემის მსვლელობაში, რომლის საზღვრები გაცილებით ფართოა, ვიდრე „ჩვეულებრივი“ ხელოვნების ნაწარმოების საზღვრები. იმდენად, რამდენადაც ამ ჩარჩოებში ეტევა ყველა ის ფიქრი, მოსაზრება თუ მიგნება, თუნდაც ყველაზე ბანალური, რაც ხანგრძლივი დროის განმავლობაში დაგროვდა საზოგადოების გამოცდილებასა და ცნობიერებაში.

აკა მორჩილაძე რომანში „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ „ტრადიციულ“ პოსტმოდერნულ სქემას აშკარად და თავისუფლად იყენებს. ამ ხერხს იგი როგორც სამეტყველო ენას, ისე მიმართავს და აქცევს სისტემად, რომელიც „გამდიდრებულია“ დეტექტური სიუჟეტით, რომელიც ბევრი ჩვეულებრივი შრისგან შედგება. იგი, მეორე რომანში „ავისტოს პასიანსი“ ამ სქემას კიდევ უფრო მეტად აშიშვლებს ანუ უმარტივეს და მეტად ბანალურ სიუჟეტს, უშუალოდ დაყრდნობილს დროის ნიშნებზე, რთულ შინაგან სტრუქტურად აქცევს და მართლაც პასიანსივით შლის ამბავს, იმ პასიანსივით, რომელიც რთულად ეწყობა, მაგრამ საბოლოო ჯამში მაინც გაიშლება - ავისტო იქნება ეს (ანუ კონკრეტული დრო, როდესაც მოქმედება ხდება), ადგილი (სადაც ვითარდება ეს მოქმედება) თუ პარალელური, ირეალური სამყარო – განყენებული თვალი, რომელიც რეტროსპექტიულად აღიქვამს მოვლენებს, რა თქმა უნდა, მწერლის აქტიური ჩარევით.

მთავარი მაინც დროა, რომელიც არსებობს და არა ჩვენგან დამოუკიდებლად, არამედ ჩვენთან ერთად. დრო, რომელიც მუდამ ახდენდა საზოგადოების ფორმირებას, გამოხატავდა მის სულს, ცხოვრების წესს, საფუძველს უქმნიდა ხელოვანს ფიქრისთვის,

აზროვნებისთვის და შემდეგ მასთან ჭიდილში ადამიანებთან მისასვლელი გზების და მხატვრული ფორმების ჩამოყალიბების გეზს სთავაზობდა.

ვეძებთ თუ არა ჩვენ იმ დროს, რომელიც დაკარგეთ? ამ კითხვას ხშირად სვამენ პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში და მასზე პასუხს ეძებენ. დღეს აშკარაა – თანამედროვე ხელოვნება არამართო ასცდა დროს, არამედ თითქოს საერთოდ დაივიწყა მისი არსებობა და იმ დროში გადავიდა, როდესაც მარადიული არაფერია და როდესაც სინამდვილე არარსებულთა იფარება. სადღაც დროთა საზღვარზე გაჭედული ქართველი კინემატოგრაფისტები, რომლებმაც ორიენტირები, პირველ რიგში, საკუთარ თავში დაკარგეს, არარსებულს ეძებენ და სწორედ ამიტომ, უმეტეს შემთხვევაში, მათი შემოქმედება აზრს, სიღრმესა და რაღაც მნიშვნელოვანს მოკლებული, კონტექსტიდან ამოღებული.

ე. წ. „პერესტროიკის“ პირველ წლებში, როდესაც ტაბუ აეხსნა აკრძალულს და მაშინდელ საბჭოთა კავშირში დაიწყო იმ ლიტერატურის, ფილმების და ა.შ. მასალის გამომზერება, რომლებიც წლების განმავლობაში ცენზურის გამო დაფარულ-ჩაკეტილი, თაროზე შემოდებული იყო, აღმოჩნდა, რომ ქართული ხელოვნება ამ პროცესებს ვერ გამოეხმაურა და იშვიათი გამოჩაჩისის გარდა, ქვეყანაში არ აღმოჩნდა რეჟისორი, რომელიც კომუნისტური იდეოლოგიის „მსხვერპლი“ იყო და აკრძალული ქმნილების საშუალოზე გამოტანა ახლა მაინც შეეძლო, ისევე, როგორც, ვთქვათ, კირა მურატოვას, ალექსეი გერმანს ან ანდრონ კონჩალოვსკის თუ სხვებს. იყო ერთი-ორი ლექსი, იყო გრიგოლ რობაქიძე და ქართველი ემიგრანტების, ნოე ჟორდანიას მთავრობისა თუ ქაქუცა ჩოლოყაშვილის შეფიცულთა მოგონება-ჩანაწერები.

ვეგენი ზამიატინი ბლოკისადმი მიძღვნილ ჩანაწერებში წერს: „სამი წელი შემდგომ ჩვენ ჩაკეტილი ვიყავით ფოლადის ჭურჭელში – სიბნელეში, სივიწროვეში, სტვენით მივჭროდით, ვინ იცის, საით... ამ, წინასასიკვდილო წუთებ-წლებში რაღაცის კეთება იყო საჭირო. უნდა მოგეწყო ცხოვრება მქროლავ ჭურჭელში.“

წლების განმავლობაში ქართული კინემატოგრაფი ასეთ ჭურჭელში მოქცეულს ჰგავდა, რომელიც სადღაც მიჰქრის, მაგრამ არ აქვს ზემოქმედების, მიმართულების შეცვლის უნარი. ხელოვნება მხოლოდ მაშინაა მართალი, როდესაც მასში არსებობს რეალობით მოგვრილი და გაცნობიერებული რეალობა, ის მხოლოდ მაშინ განიხილება, როგორც საკმარისად საიმედო. მასში, როგორც წესი, ჩადებულია სიბრძნის

რწმენა – რეალური დროის რწმენა-ხედვა (შიგნით და არა გარედან აღქმული). ამიტომ გარე ფაქტების გაცნობიერება ხდება რწმენის სახე, ის კი შემოწმებას არ ექვემდებარება და არ საჭიროებს. შემოწმება კი იწყება მაშინ, როდესაც მქროლავ ჭურვში მსხდომებს გვეჩვენება, რომ ვმოძრაობთ, მაგრამ ეს მოძრაობა სხვა არაფერია, თუ არა დასშულ სივრცეში გამომწყვდეული ადამიანების ფართხალი, არა თავის დასაღწევად, არამედ იქ, შიგნით მყუდროდ და მოხერხებულად მოსათავსებლად.

მხატვრული შემეცნება ინდივიდუალური შემოქმედებითი გამოვლინების სფეროა და მას, წესით, არ უნდა შეეძლოს გარემოსთან, საზოგადოებასთან (მის მიერ დაწესებულ ხელოვნურ კანონებთან) კონფლიქტში შეუსვლელობა. ეს მისი აუცილებელი სულიერი მოთხოვნილება უნდა იყოს, რადგან სინამდვილე გაცილებით რთულია, ვიდრე, ერთი შეხედვით, წარმოდგება. ამ ლაბირინთში გზის გაკვალვა კი, ყველას არ შეუძლია.

სოციალისტური რეალიზმის ბობოქრობა-აღზევების ჟამს ხელოვნება სწორედ იმიტომ არ იყო ხელოვნება, რომ ხელოვანი იძულებული იყო ტყუილი ეთქვა, ცრუ იღვას ცრუ ფორმა მოსდევდა და ერთი ტყუილი სიცრუეთა მთელ ჯაჭვს იწვევდა. ანდრე სინაევსკი წერს: „უკანასკნელი წლების მოვლენებმა ჩვენი ხელოვნება ნახევარომებისა და ნახევარსიმართლის გზას შეუყენა...“

სხვადასხვა „სოფლ-ხედვა“ (ზურაბ კაკაბაძის ტერმინია) ანუ სამყაროს სხვადასხვა სურათის აღქმა არა მხოლოდ სხვადასხვა ხალხებს ახასიათებს, არამედ ერთსა და იმავე ხალხს სხვადასხვა დროს – იცვლება ყოველი ერის ძირითადი იდეალი და აქედან, მისი სურათის ცვლილება ენის შესაბამის ცვლილებას მოითხოვს და აპირობებს. ოღონდ ცვლილება შედარებით ნელა და შეუმჩნეველად ხდება – ენობრივი ნიშნები ინერციის ძალით გარეგნულადაც იგივენი რჩებიან და იმავე წესით მოიხმარებიან, რაც ჩქმალავს იმ გარემოებას, რომ ძალაში აღარაა ძველი იდეალი, სამყაროს ძველი სურათი და სამყაროს შესაბამისი წესრიგი.

გარდამავალ პერიოდში, როდესაც ძალა დაუკარგავს ტრადიციულ იდეალს, სამყაროს ტრადიციულ სურათს და ცხოვრების შესაბამის წესრიგს, ისე რომ, ახალი ჯერ არ ჩანს ადამიანის ცხოვრება, მისი ყოფნა სამყაროში არსებითად ფერხდება და სამყარო მისთვის პრინციპულად უცხო ხდება; ხოლო ამ შეფერხებას და სამყაროს ამ

უცხოობას, სხვა ფაქტორებთან ერთად, რამდენადმე ფარავს და შეუმჩნეველს ხდის აგრეთვე ენის ტრადიციული, ჩვეული წესით მოხმარება, რადგან ეს უკანასკნელი ცხოვრების ტრადიციულ წესრიგს შეესაბამება.

ხშირად ასეთ დროს იქმნება შთაბეჭდილება, ვითომ ცხოვრება ისევ იმ წესითა და რიგით, არსებითად ისევ შეუფერხებლად მიედინება. მწერალი ნათლად ხედავს და მწვავედ განიცდის ტრადიციული წესრიგის რღვევას, სამყაროს არსებით მოუწესრიგებლობას და უცხოობას და ამგვარ პირობებში, ენის ტრადიციული მოხმარების პრინციპულ სიყალბესა და შეუსაბამობას. იგი „ამ ნათელხილვისა“ და მწვავე განცდის დაწოლით, საგანგებოდ არღვევს ხოლმე ენის ტრადიციულ ნორმებს, ცხოვრების წესის შესაბამისად და ნათელჰყოფს ჭეშმარიტებას ამ უკანასკნელის თაობაზე.

60-იან წლებში ხელოვნებაში მომხდარი გადატრიალების ავტორებმა, ხელოვან-მეამბოხეთა ჯგუფმა ზუსტად იცოდა თავისი დანიშნულების შესახებ და მიზნებიც განსაზღვრული ჰქონდა. მათ უთანასწორო ბრძოლა მოიგეს. მოიგეს იმიტომ, რომ ჰქონდათ რწმენაც, მიზანიც, ესმოდათ, რომ სამყაროს სურათის ცვალებადობა ენის შესაბამის ცვალებადობას მოითხოვს და განაპირობებს; იცოდნენ, რომ ძველი იდეალები ძალაში აღარ იყო. მათ ძალა დაუკარგეს ძველ იდეალებს და დაამყარეს ახალი ცხოვრების შესაბამისი წესრიგი. მათ ახალი იდეალები მოიტანეს, ახალი იდეალების ძიებასა და მათზე დაკვირვებას შეუდგნენ. მათ გაამართლეს იმ დროში არსებობა, რომელშიც ცხოვრობდნენ და არათუ ფეხდაფეხ მიჰყვნენ, არამედ წინ გაუსწრეს დროს. „ასეთ შემთხვევაში ბუნებრივი იყო, რომ მოხდებოდა ის რაღაც, რაც ისევ და ისევ ადამიანმა გამოიგონა და ეს გამოიგონი შეფარვით, პირობითი, იდეალური ნიშნებით, უცნაური „იეროვლიფებით“ შეალამაზა და დრო, რომელიც ყველაფრის მმართველია, უბრალოდ, მოსპო, გააქრო, რადგან ის, უბრალოდ, აღარ დასჭირდა.

წინა პერიოდებისგან (ანუ საბჭოთა იდეოლოგიით ნაკარნახევი 30-40-50-იანი წლებიდან) განსხვავებით, როდესაც ისტორია იწერებოდა ასახული სინამდვილის ყველა არსებულ კითხვაზე მზა პასუხით, როდესაც რეალური სიუჟეტი უკვე წინასწარ განსაზღვრულ დასკვნებსა და რეზიუმეებთან იყო შეთანხმებული, როდესაც საჭირო იყო არა მხოლოდ დიდი ტყუილი, არამედ ახალი მითოლოგია, როდესაც გაჩნდა ახალი, რევოლუციური ხელოვნება, რამაც ყველასა და ყველაფერს

თავის სათანადო ადგილი მიუჩინა. 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ეს მონოლითი, თიხის ფეხებზე მდგომი გოლიათი უეცრად დაინგრა.

დღეს, როდესაც სამყაროში კვლავ ახალი იდეალები დამკვიდრდა, როდესაც ყველაფერი თითქოს ხილული და ხელმისაწვდომია, უცბად ამოჩნდა, რომ ხილულსა და ხელმისაწვდომს მიღმა უხილავი და ხელშეუხებელი დევს.

ახალი ლეგენდარული სინამდვილის (მეორენაირად, სოციალისტური რეალიზმი) შექმნისას საჭირო იყო ახალი მოქმედი გმირების შექმნა, რომლებიც ანალოგს ძველ, უკვე ჩამოყალიბებულ, საუკუნეებგამოვილილ სახეებში პოვებდნენ და გაჩნდნენ – წინასწარმეტყველი რევოლუციონერები, მათი მოციქულები, რაინდი მხედართმთავრები, მათი საჭურველმტვირთავები, მათი მტრები და მონები, უწმინდურები, ახალი ხალხი, ახალი მორალი, ახალი დემონები, ახალი გმირები და უეცრად (რა თქმა უნდა, არა ერთბაშად) ეს ყველაფერი გაქრა.

ერთგვარ მითოლოგიურ „ჩვენად“ ქცეული შემოქმედი კვლავ „მე“-ს ნიშნად პერსონად იქცა და მან დაიწყო, მითოლოგიური სამყაროს პერსონაჟთა მსგავსად - ადამიანებთან შინაგანი თვისებების ამოტანა, ყველაფრის განუმეორებლის, განსაკუთრებულის ძიება, ის, რაც ახლოს იყო გამოხატველ ბუნებასთან, ის რაც ახლოს იყო საკუთარ თავთან, იმ ერის სწორუბოვარ თვისებებთან, რომელსაც იგი წარმოადგენდა და აქ უკვე, დიდი ხანია, აღარ იყო ნიჰილიზმის, ცხოვრების უარყოფის დრო, ვერ კომუნიზმის აჩრდილმა და შემდეგ ევროპაში (სწორედ, 50-იანის მიწურულსა და 60-იანის დასაწყისში) დაწყებულმა მოძრაობამ, ახლებურად შეფასებულმა სამყარომ, ახალმა იმედებმა, ახალმა ტალღამ, ქართველ ხელოვანთა და კინემატოგრაფისტთა რიგებშიც, შეიძლება პირდაპირი არა, მაგრამ უხილავი პასიონალური კავშირები დაამყარა.

სამყარო თითქოს დიდი ხნის ძილისგან გამოერკვა და გამოფხიზლდა, სიზმარში ნანახი გაკვეთილი ცხადად აქცია, სიზმარი რეალობაში გადმოიტანა, უფრო სწორად, რეალობას სიზმრის, ზღაპრის, იგავის, ლეგენდის (იმის მიხედვით, ვის რა ესიზმრა) ფორმა მიანიჭა და გალაკტიონივით თამამად განაცხადა: „ჩვენ ვხედავთ სიზმრებს არა თქვენებურს“. ამ სიზმრებს ოდნავ ტკბილი სურნელი დაჰკრავდა, ოღონდ ისინი არ იყო ჯადოსნური სიზმრები, აგებული ოცნებებსა თუ ილუზიებზე, ისინი ძალიან რეალური და მყარსაფუძვლიანი სიზმრები იყო, რომელთა არსებობაც წინაპართა გამოცდილებამ, მათმა ნამდერმა,

ნაცეკვმა, მათმა ნათქვამმა ლექსებმა თუ შეთხზულმა ლეგენდებმა – ეროვნულმა ტრადიციამ განაპირობა. მითოლოგიური სამყაროს პერსონაჟთა განუმეორებლობამ, აქ შემოქმედების ინდივიდუალობის განუმეორებლობის სახე მიიღო, ძველი სისტემები დაირღვა, ახლები ამოქმედდა, ისტორიული რეალობა, რომელშიც მათ ცხოვრება უხდებოდათ, ახალი განზომილებებით შეიცვალა.

თანამედროვე კვლევა სულ უფრო და უფრო იხრება იმ თვალსაზრისისკენ, რომ მითოსი შეიცავს დაფარულ საზრისს, ფანტასტიკური სახეებისა და წარმოდგენების მიღმა არსებულს. ამ საზრისის წვდომასა და გამოვლენას ისახავს მიზნად თანამედროვე მეცნიერული ანალიზი, მაგრამ ამავე დროს ხაზგასმით აღინიშნება, რომ რამდენადაც გონება ვერ მოიცავს ადამიანის კულტურული არსებობის ყველა ფორმას, მითოსის სტრუქტურა ვერ დახასიათდება, როგორც ნაციონალური.

მხატვრული რეალობა ამჩნევს თავისი არსებობის პირობებს, რაც სრულიად არ შეუძლია მითს; თავის პირობებს ამჩნევს ფოლკლორული შემეცნება; ზღაპარმა იცის, რომ გამოგონილია, მითს ეჭვი არაფრის აქვს, ისევე, როგორც ადამიანს, რომელიც მითის შიგნით იმყოფება, რელიგიურ ადამიანს სჭირდება რწმენა, რათა მიიღოს ზებუნებრივი, სასწაული, მითურ სამყაროს კაცს ეს არ სჭირდება. ის ყოველგვარ სასწაულს იღებს, როგორც სავსებით ბუნებრივ მოვლენას.

ადამიანს, რომელსაც გადატანილი აქვს საბჭოთა „მითოლოგიის“ წლები და რომელმაც შესანიშნავად ისწავლა თავისი ფიქრებისა თუ სურვილების შენიღბვა, ახალი სისტემების შექმნა შეუძლია, მას აქვს ამის რწმენა და ამდენად, თავისუფლად ეპყრობა გარემომცველ სამყაროს - ეს ოდითგანვე ქართველი კაცის ბუნებაა.

ისტორია და ხელოვნება ერთნეთის განუყრელი თანამზავრები არიან, ამდენად, ხელოვნების დაყოფა, განცალკევება – ფაქტობრივი ისტორიული მოვლენების ამსახველ და თანამედროვე ადამიანის შესახებ შექმნილ ნაწარმოებებად, მცდარი იქნებოდა. მით უმეტეს, რომ დამოკიდებულება ხელოვნების ქმნილების მიმართ, როდესაც მას წლების ინტერვალის შემდეგ უყურებ, თავისთავად გულისხმობს ისტორიზმის მომენტს. ეს დისტანცია ღრმავდება მაშინ, როდესაც წარსულის გაანალიზების ჟამი დგება, თუმცა, თავისთავად, თანადროულობაც უკვე იმ ეპოქის დროის გამოხატველია, როდესაც ესა თუ ის ნაწარმოები იქმნება.

ამდენად, ალბათ, უნდა ითქვას, რომ არ არსებობს ფილმები „თანამედროვე“ და „ისტორიული“, არამედ არსებობს ფილმები, რომლებიც ადამიანის შესახებ, მისი შინაგანი სამყაროსა და გარემოსთან, საზოგადოებასთან დამოკიდებულებაზე მოგვითხრობს, ან წარსულში, ან აწმყოში. დრო უცვლელია და სწორედ ესაა 60-70-იანი წლების ქართული კინოს მთავარი თვისება - ყველაფერი, რაც მასში ხდება, ერთი მხრივ, ჟანრის ახალი კანონების დამკვიდრების საშუალებაა, მეორე მხრივ, მხოლოდ და მხოლოდ თანამედროვე პრობლემების ამსახველია, მოქმედების დროის გადატანის, სათქმელის, ვითარების განტყვევების მიუხედავად.

მეოცე საუკუნის 60-70-იანი წლები, შეიძლება ითქვას, რომ ქართული კინემატოგრაფის ყველაზე საინტერესო და გამორჩეული პერიოდია და, შესაბამისად, თავის დროზე, – ყველაზე უკეთ და ღრმად შესწავლილი. გამომდინარე იქიდან, რომ ხელოვანს საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკებში, მოღვაწეობა საბჭოთა ცენზურის პირობებში უხდებოდა, იგი იძულებული იყო ან დამორჩილებოდა გაბატონებულ იდეოლოგიას, ან ეპოვა ის გზები, ანუ ის მხატვრული ფორმები, რომელთა მეშვეობითაც იგი თავის ნამდვილ სათქმელს იტყოდა. მათი ნამუშევრების თავისებურებაც, ამ გარემოებებმა განაპირობა. დროის ცვალებადობასთან ერთად, ბუნებრივად იცვლება დამოკიდებულება მხატვრული ნაწარმოების მიმართ, შეფასების საზომებიც ცვლილებას განიცდის, რაც მისი აღქმის თავისებურებებს განსაზღვრავს. საინტერესო სწორედ ისაა, თუ როგორ ხედავს ხელოვანი (რეჟისორი, მწერალი, მხატვარი) დროს, საიდან სადამდე ისაზღვრება ის შემოქმედებაში – არის ეს კონკრეტული წლები, ეპოქა, დღე, რიცხვი, თუ მოიცავს ისეთ პერიოდს, რომელიც მითურად - ოდესღაც არსებულად, ან უკიდურესად განზოგადებულად წარმოსდგება? რა იყო და შეიცვალა თუ არა ხელოვანის მიერ სამყაროს ფილოსოფიური ჭვრეტის კრიტერიუმები, რა იქცევა ხოლმე კულტურის მთავარ მახასიათებელ ნიშნად, დროის მსვლელობასთან ერთად?

ზურაბ კაკაბაძე „ფილოსოფიურ საუბრებში“ აღნიშნავს: „ცხოვრების ისტორიად გაგება დამატებით ნათელს ჰყენს ხელოვნების კრიტიკულობას, სინამდვილისადმი მის კრიტიკულ მიმართებას - სინამდვილე ამ გაგებით, ყოველთვის ძველისა და ახალ იდეალ შორის ბრძოლა და, მასასადამე, ძველი, დრომოჭმული იდეალისა და შესაბამისი ტენდენციების მხრივ განხილული, უარყოფასა და კრიტიკას იმსახურებს.

ცხოვრების ისტორიად გაგება ნათელს ჰყენს აგრეთვე ხელოვნების შინაარსისა და ფორმების ცვალებადობის ფაქტს. ხელოვნება, როგორც ცნობილია, ცხოვრებას გამოსახავს, ამიტომაც მისი თავისებურების გაგებისთვის ხშირად ცხოვრების თავისებურების გათვალისწინება გვეჭირდება. ამასთან, ცხოვრება ისტორიაა, რაც იმას მოასწავებს, რომ მისი გეზი და მიმართულება, მისი წარმმართველი ყოველი იდეალი მხოლოდ დროებითია, რომ იგი ოდესმე ამოწურავს თავის შესაძლებლობებს, ანუ, როგორც იტყვიან ხოლმე, თავის დროს მოსჭამს და ახალ გეზსა და მიმართულებას, ახალ იდეალს დაუთმობს ადგილს.“

ცხადია, სოციალისტური რეალიზმის იდეოლოგიიდან გათავისუფლებულ ხელოვანს (სოციალისტური რეალიზმის ექო კიდევ დიდხანს ისმოდა ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკების კულტურებში, იმდენად რთული იყო მისი ზეგავლენისგან აზროვნების გამოიჯვანა) შანსი მიეცა, ხელოვნება თავისი ჭეშმარიტი არსისთვის დაებრუნებინა - ცხოვრებისეული სიმათლის ასახვისა და ახალი მხატვრული ფორმებით ამეტყველებისკენ. რამეთუ ხელოვნების ყოველ ახალ საფეხურზე გადასვლა ყოველთვის გამომსახველი ხერხების განახლებას, სახეცვლილებას მოითხოვს, რადგან სათქმელთან ერთად ფორმაც იცვლება, მით უფრო, რომ ეს სათქმელი ამბოხების ხასიათისაა და ცხოვრების გარდაქმნისკენაა მიმართული.

„ხალხის წინაშე გადამლილი სულიერი და ფიზიკური თავისუფლება უხილავი ბედისწერის დაქვემდებარებაში აღმოჩნდა. სამყაროში საკუთარი თავის უფრო სრულად რეალიზების შესაძლებლობა (პარმონიის ნიშანი?) საერთო დისპარმონიანში გაზავდა. ხოლო ბუნებრივ სწრაფვას დარღვეული რეალობის მოწესრიგებისკენ გლობალურ კრახამდე, სიკვდილის სრულ ზეიმურობამდე, აპოკალიფსამდე მივყავართ... და სრულებით არაა სავალდებულო ცა მიწას დაემხოს, თუ მიწა შინაგანად თვითნაღვურდება... მაგრამ ცხოვრება გრძელდება. პარადოქსის მთელი დიდებულება უფსკრულის პირას იყინება.“²

როდესაც საუბარია სხვა ქვეყნების გამოცდილების, კულტურის ზეგავლენაზე, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ქართული კულტურა კარნაკეტილი არასოდეს ყოფილა და მუდამ თავისუფლად (უფრო ხშირად, იძულებით) იღებდა სხვა ქვეყნების კულტურის შენაკადებს. მაგრამ საქმეც ისაა, რომ უმეტესწილად, ხდებოდა ორგანული შეთავსება, გამთლიანება, „სრულადი ქვეყნის“ გათავისება და სამყაროს უკიდევანო სივრცესთან ზიარება. მაგრამ ეს მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როდესაც ერი (ხელოვანი) მომწიფებულია, ჩამოყალიბებულია, სიახლის,

„ინფორმაციის“ მისაღებად. ამავე დროს, როგორც გახსნილიც უნდა იყოს ჩვენი სული შეხვედრისთვის, მან, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი თავის გაზრდაზე, საკუთარი სულიერების გადარჩენაზე უნდა იზრუნოს. თუ ეს გენერალური გადარჩენა არ მოხდა, არ მოხდება ახალი ხელოვნების დაბადებაც, რომელიც თან ჰგავს და თანაც არ ჰგავს იმას, რაც სამყაროში ხდება. ასეთ შემთხვევაში, იმის გააზრებაც გაგვიჭირდება, თუ სად ვდგავართ ჩვენ ამ სამყაროში, რა ადგილი გვიკავია და რა ადგილის დაკავება გვსურს.

რა თქმა უნდა, საბჭოთა სისტემამ, იდეოლოგიამ ადამიანის ყოფას, მის ცნობიერებას მნიშვნელოვანი კვალი დააჩნია, შემოქმედი ამ იდეოლოგიის კანონებს დაემორჩილა და თავადვე გამოიგონა ფსევდორომანტიზმი და იდეათა ფსევდოამაღლებულობა, ცხოვრება, რომელიც არცთუ მშვენიერი იყო, იდეალურ გარსში შემოსა და მშვენიერად წარმოგვიდგინა.

იყო დრო, როდესაც თეორიული მანიფესტები წინ უსწრებდა, ფაქტობრივად, ყველა კინემატოგრაფიულ თუ სახელოვნებო ნოვაციას. უკვე საკმარისი ხანი გავიდა მას შემდეგ, რაც შემოქმედი ძიებებს წინასწარი დეკლარირების გარეშე ახორციელებს.

„კინემატოგრაფის ბუნების გამოკვლევა, პირველ რიგში, თვით საზოგადოებრივი პროცესების – მატერიალურ და სულიერ – მსვლელობაზე დაყრდნობას ნიშნავს.“³

ნებისმიერი მიმდინარეობა თუ ხელოვნების ნებისმიერი აქტი არსებობს დროში და მათ არსებობას კონკრეტული მიზეზები აპირობებს. უცხო მიმდინარეობათა არაორგანული ზეგავლენა ქართულმა ხელოვნებამ ადრეც, მართლაც, იშვიათ შემთხვევებში, მაგრამ მაინც განიცადა, თუმცა ეს ზეგავლენა ისევ და ისევ ზედაპირზე დარჩა, ეპატაჟურობის გამოვლინებად, თანაც არ განვითარებულა.

ბუნებრივია, სათქმელის გაბუნდოვნება, გართულება სრულებით არ ნიშნავს მის ღირსებას, რაშიც ჩვენი თანამედროვე ხელოვნები ხშირად სცოდავენ. ჰარმონია არსსა და ფორმას, გამოხატვის გზებსა და შემოქმედის შინაგან სამყაროს შორის, ბუნდოვანებას გამორიცხავს და ნათელს ხდის, გამოკვეთს აზროვნების ნებისმიერ მხარეს. ცხადია, თუკი ასეთი რამ საერთოდ არსებობს.

ცხადია, ბუნდოვანში მრავალაზროვნება არ იგულისხმება. ბუნდოვანში იგულისხმება ის, როდესაც ნაწარმოებში აზრი საერთოდ არაა და თუ არის, მართლაც სჯობს, საერთოდ არ იყოს. სათქმელის

(ცხადია, საკუთარი და არა წესად, მოღურად, საყოველთაოდ აღიარებულად მიჩნეულის, როდესაც ცნობილია, რომ არსებობს „სარგებლის მომტანი“ თემები, მაგრამ მათი მნიშვნელობა არ ვიცით!) არქონა, ქმნის აუტანელი სიცარიელის შეგრძნებას. როდესაც სათქმელი არა გაქვს, ცხადია, არც ის იცი, როგორ თქვა. როდესაც იცი, მისი გამოთქმის, გამოხატვის ფორმებს ბუნებრივად ეძებ. ზოგჯერ პოულობ. ჩვენი დროის ნიშანი - სათქმელის არქონა, მისი არარსებობაა.

ხელოვნებაში მარადიულ პრობლემებთან ერთად ყოველთვის არსებობს კონკრეტული დროისთვის, ერისთვის, თუნდაც თაობისთვის მახასიათებელი ნიშნები და მთავარი მათი „სწორად“ გამოყენებაა და არა მათით „ჟონგლირება“ თავმოწონება და ამდენად, უშედეგობა.

„თეორიული აზრი დრამატურგიის, კომპოზიციის, სიუჟეტის აწყობის, ეკრანის „ენის“ თაობაზე კამათის, კამათის კინოგამოსახულების „სახისა“ და „ნიშნის“, „მნიშვნელობისა“ და „აზრის“ შესახებ ისწრაფის აღმოაჩინოს განსაზღვრული ფილოსოფიური პრინციპები და ფორმალური ხერხების მიღმა ცხოვრებასა და ხელოვნებაზე ფილოსოფიური შეხედულებები გამოავლინოს“.⁴

ნამდვილ ხელოვანს დროის შეგრძნება სჭირდება. არსებობა დროში, შემდეგ მისი განფენა, გაშლა, სხვა დროებთან, ეპოქებთან, სხვა ისტორიებთან (თუნდაც შინაგანი) დაკავშირება. და სწორედ იმიტომ, რომ გავიგოთ, რა შეემთხვა თანამედროვე ადამიანს, რატომ დაკარგა მან ბუნების სიმშვენიერით ტკბობისა და სიცოცხლის სიყვარულით სიხარულის უნარი, რატომ დაკარგა მან ადამიანის სიყვარულის გრძობა და შემწყნარებლობას, ქართველი კაცის ერთ-ერთი გამორჩეულ თვისებას, რკინის ფარდა მიაფარა, უნდა კარგად დაუეკვირდეთ, თუ, რა იყო მთავარი მოტივი, მთავარი მამოძრავებელი ძალა, რამაც ქართული პოეტური, ფილოსოფიური თუ მეტაფორული კინოს არსებობა განსაზღვრა. კინემატოგრაფის ბუნების გამოკვლევა პირველ ყოვლისა, თვით საზოგადოებრივ პროცესებზე - მატერიალურსა და სულიერზე დაყრდნობას ნიშნავს.

„ჩემთვის კინო ზნეობრივი საქმიანობაა და არა პროფესიული. ჩემთვის აუცილებელია, შევინარჩუნო შეხედულება ხელოვნებაზე, როგორც რაღაც განსაკუთრებულ, სერიოზულ საპასუხისმგებლო მოვლენაზე, რაც ისეთ ცნებებში არ ექცევა, როგორცაა: თემა, ჟანრი, ფორმა და ა. შ. ხელოვნება მხოლოდ მისთვის კი არ არსებობს, რომ

სინამდვილეს ასახავს, იგი ადამიანს ცხოვრების წინაშე უნდა აიარაღებდეს, ანიჭებდეს ძალას წინააღმდეგობა გაუწიოს ცხოვრებას...

ხელოვნება ჩვენ რწმენას გვანიჭებს და გვაძლავს საკუთარი ღირსების შეგრძნებით. მას ადამიანის, საზოგადოების სისხლში შეჭყავს წინააღმდეგობის გაწვევის უნარის, არდანიების ერთგვარი რეაქტივი. ადამიანს სჭირდება სინათლე. ხელოვნება მას სინათლეს, მომავლის რწმენას, პერსპექტივას აძლევს.

გენიოსი ჩემთვის პერსპექტივასთან, სინათლესთანაა დაკავშირებული. ადამიანი დრამატულ, ტრაგიკულ სიტუაციებში უნდა გამოცადო და სინარულში სიმშვიდე, სიმყუდროვე და იმედი მიანიჭო.⁵

როდესაც ჩვენ ვსაუბრობთ ფილოსოფიის ტრადიციული საზღვრებიდან გავსვლაზე, მხედველობაში გვაქვს ჩვენი დროის სულიერი განვითარების ერთი თავისებურება - ფილოსოფიისა და ხელოვნების დაახლოება. ეს პროცესი შეიმჩნევა, როგორც ფილოსოფიის მხრიდან ხელოვნების მიმართულებით, ასევე, ფილოსოფიის მიმართულებით ხელოვნების მხრიდან და ბუნებრივი ხდება, ხელოვნების სპეციფიკური ხასიათის შექმნა საზოგადოებრივი პირობებიდან გამომდინარე.

საუბრია არამხოლოდ ხელოვნების ერთგვარ ინტელექტუალურ ხაზზე, არამხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსის ფილოსოფიური პრობლემატიკით გავსებაზე, ან ფორმის გართულებაზე (რომ არა ვთქვათ, გაბუნდოვნებაზე) და არც ფილოსოფიური კონცეფციების მარტივ ილუსტრაციაზე მხატვრული ხერხებით. საუბრია რთულ დიალექტიკურ პროცესზე, რომელიც არსს, საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების სპეციფიკას ეხება, საუბრია საზოგადოებრივი აზრის ღრმა კანონზომიერებების განვითარებაზე, რომლის ძირები თავად ცნობიერების განვითარების ფორმებშია, რაც მრავალსახეობრივი ბუნებრივი და სოციალური სინამდვილის მთელ სისტემაში აისახება.

ცხადია, მხატვრული შემოქმედება, სოციოლოგიისა და ფილოსოფიისგან განსხვავებით, ჩვენ წინაშე ადამიანური არსებობის უშუალო მრავალსახეობას გადმოსცემს. მხატვრული ანალიზი იმავე ისტორიზმში ჩაღრმავებს გზით მიდის, დროის კვლევის გზით. ხელოვნება მოიცავს არამხოლოდ დროის ინტერვალს, არამედ თავად დროის დინამიზმს, წარსულის, აწმყოსა და მომავლის დიალექტიკას, ობიექტური და „სუბიექტური“ დროის დიალექტიკას. ყველა ეს ტენდენცია შეიძლება მივიჩნიოთ, როგორც სინამდვილის მასალიდან მაქსიმალურად განზოგადებული არსის მოძიებისკენ სწრაფვა. არსი თითქოს მკვეთრად შიშვლდება, მხატვრული სინამდვილის ისტორიული

ბუნება პირდაპირ გადმოიცემა. შემდეგ კი, დაფარული არსიდან გამომდინარე, ხდება მოვლენის, ახალი ხედვის რეკონსტრუირება.

ძალიან ხშირად მხატვრული სინამდვილე ბევრად უფრო დამაჯერებელია, ვიდრე, – თავად რეალობა. ასეთ შემთხვევაში, ჩვენ წინაშეა რეალური და უმაღლეს ხარისხში აყვანილი სულიერი განვითარების პროცესი.

„კინემატოგრაფის მიმართ ფილოსოფიური მიდგომა თავის თავში მოიცავს ყოველ შემთხვევაში, ორ ურთიერთდაკავშირებულ ასპექტს – ისტორიულ-გნოსეოლოგიურსა და კულტურულ-სოციოლოგიურს.

...ასეთ თეორიას დიდი მნიშვნელობა აქვს თვით უმნიშვნელოვანესი ფილოსოფიური (და ისტორიულ-ფილოსოფიური) პრობლემატიკისთვის: სინამდვილის პრაქტიკულ-თეორიულ ათვისებაში სახეობრიობისა და გაგების, ვიზუალურობისა და ვერბალურობის, ინტუიციისა და ლოგიკის საკითხებში. რამდენადაც ეკრანის გამომსახველი (აუდიოვიზუალური) შესაძლებლობები აახლოებს მას თვით სინამდვილის აღქმასთან, ეკრანული სახე საჭიროა განხილულ იქნას გნოსეოლოგიურად.“⁶

კინოს ფილოსოფიაში იგულისხმება კინომცოდნეობის ის დონე, რომელზეც ხდება ეკრანული ხელოვნების მეთოდოლოგიური, თეორეტიკულ-შემეცნებითი და სოციოლოგიური (ისევე, როგორც სოციოლოგიურ-ფსიქოლოგიური) პრობლემების კვლევა; კეთდება ეკრანული სახის სინთეტიკური ხასიათის ანალიზი, მისი კავშირი აზროვნებასა და მის ფორმებთან, ხდება ეკრანული „რეალობის“ კვლევა ობიექტურ რეალობასთან კავშირში და თავად ეკრანული სახის „არსი“ „სოციუმის“ სფეროში, მისი ფუნქციური როლი არსებული სოციალური სისტემის საერთო კულტურაში.

80-იანი წლების მიწურულს, გურამ ასათიანი წერდა: „ჩვენი დრო გლობალური პროცესების დროა. არაფერი „ადვილობრივი“ აღარ არსებობს – არც ომები, არც სახელმწიფო გადატრიალებები, აღარც სოციალური ძვრები. სიტყვა „ლოკალურმა“ დაკარგა აბსოლუტური მნიშვნელობა.“⁷

მას შემდეგ დრო კვლავ გავიდა, გლობალური პროცესები გლობალურ პროცესებად დარჩა (შეიძლება, კიდევ უფრო აქტიური და მასშტაბურიც კი გახდა), ჩვენს ქვეყანაში კი, სახელმწიფო გადატრიალებაც მოხდა, შიდა ომებიც, ტერიტორიული მთლიანობის დარღვევაც და სოციალური ძვრებიც. ყველაფერი მოხდა და სანტერესო სწორედ ისაა, რამდენად აისახა ეს ყველაფერი ხელოვნებაზე და ხელოვნებაზე. შეცვალა თუ არა რაიმე შეცვლილმა დრომ,

განვითარებულმა პროცესებმა, აირჩია თუ არა ხელოვანმა რაიმე ახალი გზა, ფორმა დროსა და დროის მიმართ საკუთარი დამოკიდებულების გამოსახატად?!

90-იან წლებში შექმნილი ქართული ფილმების უმეტესობის „აქტუალობა“ ჩვენი შერყეული ფასეულობების ფონზე, არსებული მდგომარეობის საკმაოდ ძლიერ სურათს ხატავს და ამ პროცესში თანაბრად მოქმედებს, როგორც ხარისხი, ასევე მათი გარეგნული გამოვლინება არა შინაარსობრივად, არა მხატვრული ამოცანების დაყენება-გადაჭრის მხრივ, არამედ მოვლენათა მიმართ დამოკიდებულების თვალსაზრისით.

თუმცა, გასათვალისწინებელია სხვა მოსაზრებებიც ხელოვნების ბუნების, თვისებრიობის შესახებ. როგორც ვოლტერი ამბობდა: „დროა, მოვეშვათ ცხოვრებაზე ფილოსოფიურ მსჯელობას და საქმე ვაკეთოთ.“

„ნურვინ იფიქრებს, მართლა გულუბრყვილონი ვიყვეთ ან სიმუხთლისა და ვერაგობისა არა გვესმოდეს რა. რამდენიც გნებავთ, ამაზე მეტი რა გვინახავს, მაგრამ ბუნებამ და შემდეგ ქრისტეს მცნებამ შემწყნარებლობას ღრმად გაუღდა ფესვი ჩვენს სულიერ სამკვიდრებელში.“⁸

ეს თვისებები ქართველმა კაცმა და შესაბამისად, ქართულმა კულტურამ მე-20 საუკუნის 90-იანი წლებს დასაწყისამდე შეინარჩუნა, მათი გაქრობის კვალი ხელოვნებასაც დაეტყო, ეს მოხდა მაშინ, როდესაც რკინის გოდოლთა ნაცვლად, ხის დემონების მეფობა დამკვიდრდა და ჩვენი სამკვიდრებლიდან სამუდამოდ ამოძიკვა ეროვნული ხასიათის ისეთი თვისება, როგორც შემწყნარებლობაა. ძველი გმირების ნაცვლად ახალი გმირები მოვიდნენ და ახალი მითების შეთხზვის დროც დამყარდა.

1. ჰასანი ი., „არტიფაქტი“, 0, 2008, გვ. 59-68, თბ., ფონდი „არტკავკასუსი“;
2. შპავინი ა. „კიდე“, „ისკუსტვო კინო“, 2, მ., 1991 წ., გვ. 22-34, (რუსულ ენაზე);
3. ვეიცმანი ე., „კინოს ფილოსოფიის ნარკვევები“, მოსკოვი, „ისკუსტვო“, 1978 წ., გვ. 4, (რ.ე.);
4. იქვე, გვ. 5;
5. ტარკოვსკი ა. დღიურის ჩანაწერები, პირადი არქივიდან (რ.ე.);
6. ვეიცმანი ე. „კინოს ფილოსოფიის ნარკვევები“, მ. „ისკუსტვო“, 1978 წ., გვ. (რ.ე.);
7. ასათიანი გ. „საუკუნის პოეტები“, თბ., „მერანი“, 1991 წ., გვ. 574;
8. იქვე, გვ. 567.

ოლიკო ჟღენტი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
წამყვანი მეცნიერთანამშრომელი

**„ფიქსები“
და 20-იანი წლების ქართული კინოგანგაზი**

1905 წლის რევოლუციის შემდეგ რუსეთში განსაკუთრებით იზრდება ინტერესი მასობრივი კულტურის მიმართ – კინო ხდება მასკულტურის ფენომენი, მაღალი ხელოვნება აღარ განიხილება ელიტარულ კატეგორიად. კლასიკურ ხელოვნებას დაუპირისპირდა თანამედროვეობის დინამიკური რიტმები – ცირკი, ბალაგანი, მიუზიკ-ჰოლი... ხელოვნებაში უხეშად დაირღვა ესთეტიკის ნორმები და კანონები – ფოვისტებმა და ექსპრესიონისტებმა ფუნდამენტურად გადააფასეს ნახატის ფერთან მიმართების საკითხი. თვითდამკვიდრებას ესწრაფვის „უსაგნო“ აბსტრაქციონიზმი თუ აგრესიული, ნიჰილისტური ფუტურიზმი. XX საუკუნის 10-იან წლებში რუსეთი იქცა ავანგარდული ხელოვნების ეპიცენტრად.

„მესამე კულტურად“ წოდებული ავანგარდი განსაკუთრებით აიტაცა შემოქმედებითმა ინტელიგენციამ – ლიტერატორების, მხატვრების, პოეტების ნაწარმოებები ორიენტირებული იყო ბალაგანური ტიპის წარმოდგენებზე და საცირკო სანახაობებზე.

რუსული ფუტურიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, პოეტი ვლადიმერ მაიაკოვსკი აცხადებდა: „თეატრმა დაივიწყა, რომ ის არის სანახაობა, თეატრს უნდა დაუბრუნდეს სანახაობა!“ ცირკი გაუთანაბრდა ნამდვილ ხელოვნებას და გადაიქცა მასობრივი მოქმედების მთავარ ატრიბუტად; სახალხო-რევოლუციური თეატრიდან ქუჩებსა და მოედანზე შეიჭრა პანტომიმისა და ფეიერვერკის ელემენტები.

20-იან წლებს მიეკუთვნება ლუნაჩარსკის სტატია, სახელწოდებით: „ცირკის განახლების ამოცანა“, სადაც საცირკო ხელოვნება მისტერიების და ხალხური დღესასწაულების დონეზე განიხილებოდა.

ცნობილია, რომ კოტე მარჯანიშვილის მიერ 20-იან წლებში, ღია ცის ქვეშ დადგმული მასობრივი სანახაობები რევოლუციის თემას და საცირკო-ბალაგანურ ტრადიციებს უკავშირდებოდა (მაგ., მსოფლიო კომუნის დღისადმი მიძღვნილი თეატრალური მისტერიები).

XX საუკუნის დასაწყისში სახიობითი თეატრის ტრადიციები ორგანულად შეეთვისა ახალგაზრდა ქართულ კინოს – ცნობილი

რეჟისორის, მსახიობის, პუბლიცისტისა და საზოგადო მოღვაწის ვალერიან გუნიას ინიციატივით, მისი უშუალო ორგანიზებით, 1909 წელს დაიდგა და კინოფორზე აღიბეჭდა ქართული სახიობითი თეატრის წარმოდგენა „ბერიკაობა-ყეენობა“ (სცენ. ავტორი შალვა დადიანი, რეჟ. ალექსანდრე წუწუნავა). ცირკი და ბალაგანი ხალხური თეატრის განუყოფელ კომპონენტებს წარმოადგენდა. ბალაგანური წარმოდგენები, თავის მხრივ, უკავშირდება ცირკის უძველეს ფესვებს, ხალხურ პრიმიტივის და არქაულ კულტურას. ასე გაცოცხლდა კინოში ქართული სახიობითი თეატრის უნიკალური ნიმუში – „ბერიკაობა-ყეენობა“ (ფილმი დაკარგულად ითვლება). ბერიკაობა-ყეენობის ბალაგანურ-ბუფონადური სანახაობა ბუნებრივად გადავიდა კინემატოგრაფში, რომლის შედეგად მოხდა კინოს, თეატრის, ცირკის საინტერესო სინთეზი, მითუმეტეს, რომ ბალაგანი, კლოუნადა, თოჯინური დადგმები მიეკუთვნებოდა ყველაზე რევოლუციურ ჟანრს და ზუსტად პასუხობდა დროის სულისკვეთებას – ამ შემთხვევაში, პოსტრევოლუციურ და ანტიმარქსისტულ განწყობას საქართველოში, რაც საზოგადოებაში სუფევდა.

აქედან გამომდინარე, „ბერიკაობა-ყეენობა“ შეიძლება განვიხილოთ რუსული ავანგარდული ხელოვნების ფორმირების პროცესთან (1907-1914) მიმართებაში.

გუნიასა და წუწუნავას ფილმში ჩართული იყო ხალხური და სპორტული თამაშობები, რომლებიც მასობრივ საცირკო სანახაობებად აღიქმებოდა. ფილმის ეპიზოდებს შეადგენდა ქართული ალაია, ჯირითი, დოდი, ლელო, ფერხული, ცეკვა, ჭიდაობა.

ცირკისა და ბუფონადის ელემენტები ძლიერდება და მხატვრულ-ესთეტიკურ დატვირთვას იძენს წუწუნავას შემდგომ ფილმებში: „ხანუმა“ (1924), „ვინ არის დამნაშავე?“ (1925), „ჯანყი გურიაში“ (1929).

„ბერიკაობა-ყეენობას“ სიუჟეტი აგებული იყო ანეკდოტებსა და სახუმარო ნომრებზე (სკეჩები, რეპრიზები, თოჯინური ნომრები), ხოლო მთავარ როლზე მიწვეული იყო ცირკის მსახიობი – ხუმარა ლადო გვიშანი, რომელიც ხშირად მიმართავდა ფილმში ექსცენტრიკულ ტრიუკებს. მიზანსცენების გადაღება მეტწილად მის საზრიანობასა და გონებასახვილობაზე იყო დამოკიდებული, ამასთანავე, „დამუბებული“ იყო იმპროვიზაცია და მაყურებლის უშუალო ჩართვა გადასაღებ მოუღანზე.

გარკვეული პარალელების მოძიება შეიძლება გუნიას მიერ დაარსებულ სახუმარო-იუმორისტულ ჟურნალ „ნიშადურსა“ (1907-1908) და ფილმ „ბერიკაობა-ყეენობას“ შორის.¹ საარქივო ფოტომასალის მიხედვით, „ბერიკაობა-ყეენობის“ მთავარი გმირი ბერიკა-

მასხარა /მსახ. ლადო გვიშანი/ ჟურნალ „ნიშადურის“ ერთ-ერთი ნომრის გარეკანზე გამოსახულ მასხარა-ჯამბაზს ჰგავდა. ორივე პერსონაჟი ატარებდა თხის მოკაუჭებულ რქებს და წაგრძელებულ წვერს.

„ბერიკაობა-ყეენობა“ პოლიტიკური შარჟის და რევოლუციური სატირის ელემენტებს მრავლად შეიცავდა. გუნიას მიერ გამოცემულ ჟურნალ „ნიშადურში“ პერიოდულად იბეჭდებოდა კრიტიკული წერილები, ფელეტონები, შარჟები „მასხარასა“ და „მცინარას“ ფსევდონიმებით, ჟურნალში ასევე მრავლად იყო სატირულ-იუმორისტული ნოველები, პაროდები, ანეკდოტები სოციალიზმისა და მარქსიზმის ლიდერებზე, სოციალიზმის პროპაგანდასა და ლოზუნგებზე, თვით „მარქსიზმის მოციქულებსა“ და ბოლშევიზმის იდეოლოგებზე. „ნიშადური“ შეიცავდა კომიქსებს, სერიულ შარჟებს, რაც კინემატოგრაფის წინამორბედ ჟანრად მოიაზრება. ჟურნალის ანალოგიურად, „ბერიკაობა-ყეენობა“ შედგებოდა ანეკდოტებისგან და სახუმარო სკეჩებისგან. ფილმში შესული იყო ბაზრობის სცენები და ბალაგანური ესთეტიკით შექმნილი ეპიზოდები. ლადო გვიშანის საარქივო ჩანაწერების მიხედვით, ფილმში მრავლად იყო ფოლკლორული ტექსტები, ხალხური ლექსები, ანდაზები. გვიშანი ჯამბაზის ფორმაში გამოდიოდა და ოჩოფეხებზე შემდგარი ხალხს მასობრივ საცირკო წარმოდგენაზე დასასწრებად იწვევდა.

სახიობითი თეატრის სპეციფიკა (მოქმედების გადატანა ღია ცის ქვეშ) ზუსტად მიესადაგა კინოს ბალაგანურ ხასიათს – გადაღებმა და სენსიტივობა საქართველოს სხვადასხვა კუთხე მოიცვა და გრანდიოზულ დღესასწაულად იქცა. ფილმმა ხალხში მასობრივი ინტერესი გამოიწვია.

ცნობილია, რომ ბერიკაობა-ყეენობის ტრადიციებს მარჯანიშვილმა მიმართა ფილმში „ქარიშხლის წინ“ (1924), რომლის სცენარის ავტორი იყო შალვა დადიანი (მასვე ეკუთვნოდა „ბერიკაობა-ყეენობას“ სცენარი). მიუხედავად იმისა, რომ საბჭოთა კრიტიკამ უარყოფითად შეაფასა მარჯანიშვილის პირველი ფილმი, გამოჩენილმა საზოგადო მოღვაწემ იოსებ იმედაშვილმა იგი ქართული კინოს შედეგად აღიარა და აღნიშნა: „ამ ფილმით საფუძველი ჩაეყარა „კინოს გახალხოსება-გაეროვნულობას“. ამგვარად, რევოლუციური ჟანრის ეს ნაწარმოები მკაფიოდ მიანიშნებდა, რომ კოტე მარჯანიშვილი თემებსა და იდეებს ხალხური თეატრის „წიაღიდან“ იღებდა, თუმცა, დიდი რეჟისორის დაინტერესება ხალხური თეატრის ტრადიციებით გაცილებით ადრე დაიწყო...

XX საუკუნის 10-იან წლებში მარჯანიშვილი დაჟინებით ესწრაფვოდა თეატრი-დღესასწაულის, თეატრი-მოქმედების შექმნას.

ინტენსიურად ეძიებდა ახალ გამომსახველობით ფორმებს, ამიტომაც, რუსეთის „მხატვნი“ მიწვეული რეჟისორის ყურადღება შეწერდა ნორვეგიელი მწერლისა და დრამატურგის კნუტ ჰამსუნის ცნობილ პიესაზე „ცხოვრების ბრჭყალები“ (1910).

ქართველმა რეჟისორმა „მხატვის“ თეატრისთვის მოულოდნელი და უჩვეულო გადაწყვეტილება მიიღო: ჰამსუნის პიესისგან შეექმნა „ნათელი და მზიური, სპექტაკლი, სიკვდილ-სიცოცხლის მისტერია. მარჯანიშვილის ავანგარდული ექსპერიმენტები მიზნად ისახავდა სრულიად ახალი და ორიგინალური მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპების დაფუძნებას მოსკოვის სამხატვრო თეატრში და იმ მაყურებლის პროვოცირებას, რომელიც მიჩვეული იყო თეატრის აკადემიურ სტილს, რეალისტურ თუ ნატურალისტურ ფორმებს, დეკორაციების მოსაწყენ, ყოფით, „დამტვერილ“ გარემოს. მაყურებელი მექანიკურად ემორჩილებოდა ჩეხოვისეული სპექტაკლების ფსიქოლოგიურ განწყობას. ჰამსუნის პიესის მხატვრულ გააზრებაში მარჯანიშვილს ისევ ხალხური თეატრის ტრადიციები დაეხმარა – მან სპექტაკლში შეიტანა ექსცენტრიკის, ესტრადის, ოპერეტის, მიუზიკლპოლის ანუ „დაბალი ჟანრის“ ხელოვნების ელემენტები.

ამგვარად, ქართული „ბერიკაობა-ყენობის“ და ხალხური თეატრის ტრადიციებს ნაზიარებმა მარჯანიშვილმა მოახდინა „მხატვის“ თეატრის რევოლუციური გარდაქმნა, მისი სრული „რე-თეატრალიზაცია“ – „ცხოვრების ბრჭყალებში“ იქცა თეატრის ნამდვილ დღესასწაულად“. რუსულმა კრიტიკამ აღიარა, რომ „მხატვის“ რეპერტუარში იმ პერიოდისთვის არ მოიპოვებოდა მეორე ასეთი მაჟორული, ხალასი სპექტაკლი...“² სამწუხაროდ, მარჯანიშვილის ესთეტიკური კონცეფცია კატეგორიულად მიუღებელი აღმოჩნდა თეატრის ხელმძღვანელობისთვის (ნემიროვიჩი და სტანისლავსკი). ასევე მიუღებელი აღმოჩნდა სპექტაკლის ავანგარდული, გამომწვევი ფორმა და ის ექსპერიმენტები, რაც უპირველესად შეეხო სცენის დეკორატიულ მხარეს – განათებას, ფერის სტრუქტურას, აგრეთვე მსახიობის თამაშს და მუსიკას.

მოგვიანებით, მარჯანიშვილი იგონებდა, თუ როგორ მოახდინა ამ სპექტაკლმა მისი სრული მეტამორფოზა – მასში იყივლა ქართულმა სისხლმა, ტემპერამენტმა, რაც „ვერ ჩაკლა სუსხიანმა რუსეთმა“: „...მე ვგრძნობდი, როგორ იღვიძებდა სულში ჩემი სამშობლოს მზე, როგორი სიმშაგით ამოძრავდა ჩემს ძარღვებში სისხლი, ქართული სისხლი“.³

ცნობილია, რომ „მხატვის“ სცენაზე დადგმულ „ცხოვრების ბრჭყალებს“ მარჯანიშვილი რადიკალურად განასხვავებდა რუსეთის სცენებზე მის მიერვე დადგმული სხვა სპექტაკლებისგან და მას

თავის „პირველ ქართულ წარმოდგენად“ მიიჩნევდა, მიუხედავად იმისა, რომ სცენაზე რუსი არტისტები რუსულ ენაზე თამაშობდნენ. აქედან გამომდინარე, მარჯანიშვილის „ცხოვრების ბრჭყალები“ უნდა განვიხილოთ, როგორც რევოლუციური (ავანგარდული) ფორმისა და ჟანრის ქართული სპექტაკლი რუსული თეატრის სცენაზე.

მარჯანიშვილმა უხეშად და გამომწვევად დაარღვია სამხატვრო თეატრის „სულიერი განწყობა“. ამ ექსპერიმენტის შემდეგ სცენიდან „განიდევნა“ ბუტაფორული საგნები, სცენა გათავისუფლდა მძიმე რეკვიზიტისგან, მოხდა ოთახის რეალური გარემოს სრული დეკონსტრუირება. ფერადოვან გამას ქმნიდა პროექტორით განათებული ქსოვილები და ფარდები (ფოვიზმი), საგნის ნაცვლად სცენაზე „გათამაშდა“, „გაცოცხლდა“ ნივთი (ერთ-ერთ მიზანსცენაში სუფრის თითოეულ დეტალსა თუ ატრიბუტზე მარჯანიშვილმა პირადად იხრუნა), რომელმაც უჩვეულო გამომსახველობითობა და დინამიზმი შეიძინა. შუქის ზემოქმედების შედეგად საგნები გარდაიქმნენ ნივთებად (დადაიზმი). განათების ზემოქმედებით სცენაზე ამოძრავდა ნათელი, მზიური, ფერადოვანი ლაქები (ფოვიზმი). მარჯანიშვილის მხატვრულმა ექსპერიმენტებმა რევოლუციური გარდაქმნა მოახდინა არამხოლოდ „მხატვის“ თეატრში, არამედ მხატვრულ დიზაინში (ტანისამოსი, დეკორი, ავეჯი იმ პერიოდის მოდად იქცა), ხოლო მოგვიანებით, რუს კინოავანგარდთა წრეებში (ფექსები).⁴

1913 წელს მარჯანიშვილმა დატოვა „მხატვი“ და ჩამოაყალიბა „თავისუფალი თეატრი“, სადაც გაგრძელდა მისი ექსპერიმენტები სინთეზური თეატრის სფეროში. მარჯანიშვილის მსახიობები სწავლობდნენ რიტმიკას, პლასტიკას, ცეკვას. მოგვიანებით, იმავე მეთოდს იყენებდნენ რუსული ავანგარდული დაჯგუფების „ფექსების“ სტუდიაში. თუმცა, თავის დროზე მსახიობთან მუშაობის ნოვატორულმა მეთოდმა მწვავე სკანდალი გამოიწვია რუსულ სამხატვრო თეატრში: მარჯანიშვილი მსახიობისგან ითხოვდა, რომ მას უხეშად დაერღვია სიტყვის „ბუნებრიობა“, ემეტყველა მაქსიმალად მკვეთრად, ხატონად, გამომსახველი ჟესტით. სტანისლავსკის სისტემაზე „გაწვრთნილი“ მსახიობებისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა მარჯანიშვილის ნოვატორული ამოცანები, ამიტომაც ისინი თეატრის ხელმძღვანელობასთან აპროტესტებდნენ მარჯანიშვილის მუშაობას.

სპექტაკლ „ცხოვრების ბრჭყალებში“ დამკვიდრდა ის ესთეტიკური პრინციპები, რომლებსაც მოგვიანებით ასე აიტაცებენ „ფექსების“ მესვეურნი – რუსული კინოავანგარდის პიონერები: იუტკევიჩი,

კოზინცევი, ტრაუბერგი, რომლებიც თავს „მარჯანოვის მოწაფეებად“ და მიმდევრებად აღიარებდნენ.

ჯერ კიდევ კიევში მუშაობის დროს მარჯანიშვილმა სრულიად ახალგაზრდა იუტკევიჩს და კოზინცევს შესთავაზა პიესა „მასკოტის“ დადგმის გაფორმება.

ძველი, ნაივური ოპერეტა რევოლუციურ პამფლეტად გადაიქცა. ეს სპექტაკლი რუსული თეატრის ისტორიაში დამკვიდრდა, ხოლო მარჯანიშვილთან თანამშრომლობა საუკეთესო სკოლა აღმოჩნდა ახალგაზრდა რეჟისორებისთვის.

1920 წლიდან კოზინცევი რეჟისორად მუშაობდა მარჯანიშვილის კომიკური ოპერის სტუდიაში, რომელმაც ამ დროს, მეორე რეჟისორად ლეონიდ ტრაუბერგი აიყვანა. ქართველი რეჟისორის უშუალო ხელმძღვანელობით, კომიკური ოპერის სარდაფში დაიდგა პიესა „ჯენტლმენი ჯინი და უხამსი ბოთლი“. ექსცენტრიკულ თეატრს ხალხური შემოქმედება კვებავდა (სპექტაკლში მოხდა აღმოსავლური ზღაპრის მოტივების ექსცენტრიკული გათამაშება). ბალაგანური გროტესკი განსაკუთრებით წარმოჩინდა ბაზრის სცენებში – ხალხურ იუმორსა და სასაუბრო ლექსიკაში. სწორედ მარჯანიშვილის თეატრში შეხვდნენ და ერთმანეთს დაუახლოვდნენ კოზინცევი და ტრაუბერგი. მათ, შემოქმედების დევიზად, დაისახეს ექსცენტრიკა ნორმიდან, ცენტრიდან გადახვევა. მარჯანიშვილის უშუალო დახმარებითა და ხელმძღვანელობით გრიგოლ კოზინცევი (შემდგომში ცნობილმა კინორეჟისორმა) კაპლერთან და იუტკევიჩთან ერთად ჩამოაყალიბა ექსპერიმენტული თეატრი „არლეკინი“, შემდეგ კი თოჯინების თეატრი. მარჯანიშვილმა თავად გააცნო კოზინცევი იუტკევიჩს. მოგვიანებით, ისინი ერთად ჩამოაყალიბებენ ე. წ. ტაკიმასხარების თეატრს. სამივე გაითამაშებს თვითშემოქმედი თეატრის ბალაგანურ დადგმას „ზღაპარს მღვდლის შესახებ და მუშაზე“ – (მღვდელი, მუშა, ბაზარი). მარჯანიშვილმა პირადად დაუთმო სცენა „არლეკინის“ თეატრს. კოზინცევმა პეტროგრადის ქუჩაში დადგა ფოლკლორულ-ბუფონადური ზღაპარი „მეფე მაქსიმილიანე“, ხოლო 1921 წელს ლეონიდ ტრაუბერგთან ერთად შექმნა „ექსცენტრიკული თეატრის მანიფესტი“.

1922 წელს ჩამოყალიბდა თეატრალური სახელოსნო „ექსცენტრიკული მსახიობის ფაბრიკა“, რომლის მანიფესტად იქცა გოგოლის პიესა „ქორწინება“. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პიესის დადგმა კოზინცევს პირადად მარჯანიშვილმა შესთავაზა. კოზინცევი იგონებდა: „კოსტუმებსა და გრიმებში იყო ბუფონადური გადაჭარბება. ყველაფერში ხდებოდა რაღაც ბალაგანური“.⁵

გაჩნდა კლოუნადური გრიმის ელემენტები: მაჭანკლის გრძელი ცხვირი (ცნობისმოყვარე პერსონაჟი ცხვირს ყოფს ყველაფერში), დეტალმა მაქსიმალური გამომსახველობითობა შეიძინა: მაჭანკლის ქოლგა, ჩანთა, ცხენი (ხის ჯოხი).

1924 წლიდან რუსი ავანგარდისტების ექსპერიმენტებმა კინოში გადაინაცვლა. ასე შეიქმნა კინოსახელოსნო „ფექსები, „რომლის მანიფესტად იქცა ფილმი „შინელი“.

1933 წელს „მაქსიმეს ყმაწვილობის“ გადაღების შემდეგ კოზინცევი განაცხადა, რომ მისი სამსახიობო და რეჟისორული მუშაობა ეფუძნებოდა ხალხურ ხელოვნებას – ფოლკორს ანუ „დაბალი ჟანრების“ ტრადიციებს.⁶

20-იანი წლების ყველაზე სკანდალური ავანგარდისტული დაჯგუფება „ფექსები“ კატეგორიულად უარყოფდა „მაღალ ჟანრებს“ და პროორიტეტს ანიჭებდა „დაბალ ჟანრებს“: კომედიას, ექსცენტრიკას, ბალაგანურ სანახაობას.⁷ მარჯანიშვილი კონსულტაციებს უწევდა „ფექსების“ აქტიურ წევრებს: ტრაუბერგსა და კოზინცევს, ეხმარებოდა მათ ექსცენტრიკული წარმოდგენების რეალიზებაში. დამწყები „ავანგარდისტები“ ხშირად სთხოვდნენ დახმარებას და რჩევებს მარჯანიშვილს, ხოლო, როდესაც მათ გაუჭირდათ პიესა „ვლადიმერ მაიაკოვსკის“ დადგმა, მარჯანიშვილმა თავის შეგირდებს ურჩია, რომ დადგმის სირთულის გამო, უკეთესი იყო შეეთხზათ „რაიმე კლოუნად“.⁸

აღსანიშნავია, რომ სპექტაკლი „ბალაგანური წარმოდგენა ოთხი მასხარასათვის“ კოზინცევმა თავის მასწავლებელს – დიდოსტატ მარჯანიშვილს მიუძღვნა და ეს სანახაობა ბუფონადურ ელემენტებს, ფოლკლორულ ტექსტებს მრავლად შეიცავდა. კოზინცევი ამ პიესას უწოდებდა ბალაგანურს (თუმცა, მარჯანიშვილმა შესთავაზა, რომ დადგმა ყოფილიყო კლოუნადური ან საციროკო), ცირკისგან განსხვავებით, კოზინცევი „ბალაგანურს“ – ცირკთან შედარებით, უფრო „დაბალ ჟანრს“ მიაკუთვნებდა. ბალაგანი უკავშირდებოდა ბაზრებს, სახალხო დღესასწაულებს, ფოლკლორულ ტექსტებს. კოზინცევის ბალაგანური წარმოდგენა შეიცავდა რეპრიზას, სადაც ორი თეთრი ჯამბაზი ატყუებდა მესამეს – წითურს..

„ფექსების“ „მემარცხენე“ წევრები (ტრაუბერგი, კოზინცევი, იუტკევიჩი) თავს სიცოცხლის ბოლომდე მარჯანიშვილის მოწაფეებად მიიჩნევდნენ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით და რეკომენდაციებით, ისინი დგამდნენ ექსცენტრიკულ სპექტაკლებს, მისივე რჩევით, სპექტაკლებში შეჰქონდათ ხალხური შემოქმედებისა და მასობრივი

დღესასწაულების, ბალაგანური, საცირკო სანახაობის ელემენტები, ფოლკლორული ტექსტები. მარჯანიშვილის რჩევით, ჯერ კიდევ დამწყები და უცნობი რეჟისორები მიმართავდნენ ხალხური თეატრის ტრადიციებს, ფოლკლორს, ზღაპარს. მის დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს, რომ ახალგაზრდა ავანგარდისტების სპექტაკლებში სცენაზე დამონტაჟებული იყო კინოსაპროექციო აპარატი (ეს მეთოდი მარჯანიშვილმა მოგვიანებით თავის სპექტაკლებში: „ჰოპლა, ჩვენ ვცხოვრობთ“, „როგორ?“, გამოიყენა, თუმცა მანამდეც, ანალოგიური კინემატოგრაფიულ ხერხს სპექტაკლში „ცრემლები“ მიმართა). კიევში, მარჯანიშვილის სპექტაკლის „ფუნტი ოვე-ზუნას“ ჭერის პანოზე მუშაობისას, კოზინცევი ძველი ცხოვრება ამყობდა „თავისი არაკვალიფიციური მუშაობით“, როცა ცხვრის წყაროს თავზე „ცისფერი ცა“ მონატა.⁹

ტრაპერგი ერთ-ერთ ინტერვიუში აცხადებდა: „მარჯანოვი იყო შესანიშნავი ადამიანი, ეს უნდა ითქვას, იმიტომ, რომ ყოველი ადამიანი უნდა ამყობდეს თავისი მასწავლებლებით.“¹⁰

„ფექსების“ ფილმებში მსახიობთა თამაშის სტილი კლოუნაღური იყო. ისინი ძირითადად ასახიერებდნენ მასხარებს, ჯამბაზებს. გასაკვირი არ არის, რომ მარჯანიშვილის მიერ საქართველოში გადაღებულ ფილმებში მკაფიოდ გამოიკვეთა ის ნიშნები, რაც ახასიათებდა „ფექსების“ კინოსკოლას: სიუჟეტის გათამაშება კლასიკური რეპერტუარიდან, კინოციტატები „ფექსების“ ფავორიტი ამერიკული კომედიებიდან (ჩაპლინი), ქორწინების თემის ფიგურირება და ა. შ.

ფილმ „შინელს“ (1926), ტინიანოვი უწოდებდა „მწერლის ნაწარმოებების მოტივებზე შექმნილ თავისუფალ იმპროვიზაციას“: „ავტორებისთვის მთავარი იყო არა სიუჟეტი, არამედ გოგოლის პროზის სტილი და სულისკვეთება – მწერლის მისტიკური და ექსცენტრიკული სამყაროს კინემატოგრაფიული ასახვა. „ფექსების“ პირველი ფილმი „შინელი“ ჩაფიქრებული იყო, არა როგორც „კლასიკის ილუსტრაცია“, არამედ როგორც „ფანტაზია გოგოლის მანერაში“, რომ „შინელში“ ახლებურად გაშუქდა „კლასიკოსების“ საკითხი კინოში“¹¹ (ანალოგიური შედარება მიესადაგება შენგელაიას ფილმს „ელისოს“ – ავტ.).

ნიკოლოზ შენგელაიას და ტრეტიაკოვის შემოქმედებითი ტანდემის მიზანი არ იყო ყაზბეგის ნოველის მექანიკური ეკრანიზაცია, კატეგორიულად იყო უარყოფილი მთის ეგზოტიკა და სიყვარულის რომანტიკა, სამაგიეროდ, წინა ხედზე გამოტანილი იყო ყაზბეგის პერონაჟთა საბრძოლო, გმირული პათოსი – მათი მისწრაფება თავისუფლებისკენ და მტერთან შეურიგებლობის, დაუმორჩილებლობის

კონცეფცია. „ფექსების“ მსგავსად, 20-იანი წლების ქართულ კინოში კლასიკური ლიტერატურის მიმართ სიყვარული გამოიხატა კლდიაშვილის, ყაზბეგის, არაგვისპირელის მოთხრობების ეკრანიზაციით დაინტერესებაში. ისევე, როგორც მარჯანიშვილის ფილმში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1926), ქორწინებისა და საცოლის ძიების თემა ფიგურირებდა „ფექსების“ ცნობილ სპექტაკლში „ქორწინება“ (1922), რომელიც მარჯანიშვილის პირადი რჩევით დაიდგა და „ფექსების“ ესთეტიკის მანიფესტად იქცა (ანალოგიური თემა ფიგურირებს წუწუნავას ფილმ „ხანუმაში“). ცნობილი რუსი ისტორიკოსი და ფილოლოგი იური ტინიანოვის განმარტებით, „ქორწინებაში“ იყო ცირკი, ესტრადა, პოლიტიკური ტექსტები, „მაგრამ თითქმის არ იყო გოგოლი“.¹² კინოკომედიაში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ადგილი აქვს კლდიაშვილისეული ტექსტის ფუტურისტულ, თავისუფალ წაკითხვას. მარჯანიშვილმა მიმართა „დაბალი“ ჟანრების სინთეზს – ბუფონადის, ხალხური თეატრის და ექსცენტრიკის შერწყმას.

ფილმის შექმნის წინაპირობად უნდა მივიჩნიოთ 1925 წელს მარჯანიშვილის წერილები, რომლებიც ეროვნული ტრადიციების გადასარჩენად იყო მიმართული. „ძველი ცხოვრების“ რევოლუციური ნგრევისა და წარსულის უარყოფის ალტერნატივად მარჯანიშვილმა საზოგადოებას მოუწოდა ძველი კულტურის (ხალხური, ფოლკლორული ტრადიციების) გადარჩენასა და ამ გზით ქართული „ყოფა-ჩვევების“ ფირზე ასახვისაკენ: „ჩვენი კინოსურათების პირველი ამოცანა უნდა იყოს ძველი ყოფა-ცხოვრების ადათების და ზნე-ჩვეულებების აღბეჭდვა...“¹³, – წერდა მარჯანიშვილი.

ფარული განგაში და საბელისწერო წინათგრძნობა განსაკუთრებით გამოარჩევდა მის ერთ-ერთ წერილს: „ისპობა ძველი ტიპები, იცვლება ზნე-ჩვეულებანი, იქმნება ახალი ცხოვრება, ხოლო ძველი მალე დავიწყებას მიეცემა... სანამ ჯერ კიდევ არ მოხდა ყველაფრის ნიველირება და შთანთქმა ზოგადეროვნულ ტონებში (ინტერნაციონალიზმში – ავტ.) ჩვენ უნდა აღვებჭლოთ ჩვენი სამშობლოს ყველა კუთხის ცხოვრება, ეგზომ კოლორიტული და ეგზომ ნაირფეროვანი. რამდენი ასეთი ძველი, უბადლო ლეგენდა, ზღაპარი და მოთხრობა გვაქვს, რომ მსგავსი სხვა ხალხებს არა აქვთ...“, – წერდა ქართველი რეჟისორი.

ეროვნული დრამატურგიის კრიზისისგან გამოსავალს მარჯანიშვილი ხალხური თეატრის და სატირული კომედიის ტრადიციებთან მჭიდრო

კავშირში ხელავდა. მაგალითებად ასახელებდა საეკლესიო დღესასწაულებს, ფერხულს, მაცრობისა და ბერიკაობის ტრადიციებს.¹⁴ (19 24)

მარჯანიშვილის ფილმი „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ე.წ. კინოაპოლოგეტთა ფუტურისტული თეორიების გამოძახილად იქცა. „პოეტი მისაღება, როგორც სცენარი“, – აცხადებდნენ ქართველი ფუტურისტები,¹⁵ ისინი უარყოფდნენ ტრადიციულ ლიტერატურულ სიუჟეტსა და სუფთა ჟანრებს: „სიუჟეტი რაც უფრო იდიოტურია, მით უკეთესი“, – აცხადებდნენ ფუტურისტები და უპირატესობას ანიჭებდნენ საცირკო სანახაობას, უსიტყვო ექსპრესიას.

პლატონის მიერ დედინაცვლის ანუ საპატარძლოს მიება ავანტიურულ თავგადასავალს ემსგავსება და მოიცავს რამდენიმე საცირკო ნომერს. მაგალითად, გავისხენოთ მოხუცი ბეკინას არმიყი სოფლის ქალებთან, სადედინაცვლოს „ხმაურიანი“ მოტაცება, მშვლობა, ქორწილი, იმერული მასპინძლობა და ა. შ.

მარჯანიშვილმა, მხატვარ მიხეილ ჭიაურელთან ერთად, ეკრანზე წარმოაჩინა ლიტერატურულ პერსონაჟთა გროტესკულ-შარჟული ტიპები, მიმართა ტრადიციული კოსტუმის ექსცენტრიკულ, კლოუნადურ სტილს: ბეკინა სამანიშვილის უტრირებული ფორმის გრძელი თმა-წვერი, ჩოხის უზარმაზარი ჭიქები და პერსონაჟთა ზედმეტად მასიური, დიდი ბოხონები (ჰიპერბოლის ხერხი).

ფილმის პერსონაჟები გროტესკისა და კარიკატურის ობიექტებად იქცნენ: აზნაურ პლატონის კეზიანი ცხვირი (ანტიკური პროფილის შარჟი), ვაზის ლერწისგან შეკრული გვირგვინი დიონისეს კულტის პაროდირებას ახდენდა. ღიმილისმომგვრელია სცენა, როცა სტუმრის გამოჩენით დამფრთხალი ქათმები აფორიაქებულეები დარბიან ეზოში, ამ დროს მასპინძლები ჯარგვალში იმალებიან, რომ როგორმე თავიდან აირიდონ მასპინძლობის მოვალეობა.

სადედინაცვლოს მოტაცება ჩაპლინისეული კომიზმით გათამაშდა (ქართველი ფუტურისტები და „ფექსები“ აიდეალდებდნენ ჩაპლინის ვირტუოზულ პლასტიკას): მოხუცი საპატარძლოს მოტაცების მოტივი სადედინაცვლოს უმზითვობაა – ღამის სიბნელეში ცხენზე ამხედრებული მაცრიონი ზედმეტად „გაირჯება“ და ნაბადში გახვეულ, საკმაოდ მძიმეწონიან მოხუც საპატარძლოს, დაბნეულობისგან მიწაზე „დაანარცხებს“. ფილმში სახუმარო ტრიუკების მთელი კასკადია: მაცრიონის მოჩვენებითი აყალ-მაყალი, თოფის გასროლა სოფლის გასაგონად ან მაჭანკლობის სცენები, სადედინაცვლოს კეკლუცობა მოყვრების წინაშე და მისი ფერუმარილით შეღებვა, ან კიდევ, ოთახში

ჩაკეტილი ბეკინას ფორიაქი და ნერვიული წრიალი, როცა „სატრფოს“ ნახვის სურვილით გულანთებული მოხუცი ცნობისმოყვარეობით გაიხედავს კარის ჭუჭრუტანაში, მაგრამ მოულოდნელად კარი გაიღება და თავმომწონე სასიძო შუბლით „შეეჯახება“ კარს... ყველა ეს ეპიზოდი უხეშად არდევდა კლდიაშვილის ლიტერატურულ ტექსტს და სახალისო, ბუფონადურ ნომრებს წარმოადგენდა ფილმში. ღონკიხოტისეული შემართებით ჯავლაგ ცხენზე ამყავდ ამხედრებული პლატონის „მოგზაურობა“ და ექსცენტრიკული თავგადასავლები ძირითადად ნატურაზე – ღია ცის ქვეშ წარიმართებოდა. (სერვანტესის კლასიკური რომანის ციტირება). მოქმედების გადატანა ღია ცის ქვეშ, ასევე დამახასიათებელია „ბერიკაობა-ყენობის“ დღესასწაულისთვის. მსგავსი მეთოდის გამოყენება სურდათ მარჯანიშვილსა და მაიაკოვსკის, როდესაც, 1924 წელს, პოემა „მისტერია ბუფის“ თბილისის ფუნქციონორზე დადგმა განიზრახეს. „მისტერია ბუფის“ მაიაკოვსკი უწოდებდა „ცირკს“, პიესის მოქმედებას „სამყაროს მინიატურას ცირკის კედლებში“, ხოლო პერსონაჟებს – ცირკის მსახიობებს. შესაბამისად, მაიაკოვსკის პიესა საცირკო ნომრებისგან შედგებოდა.

მარჯანიშვილისა და კინოავანგარდის საინტერესო ურთიერთკავშირზე მიანიშნებს ფუტურისტული „თავხედობით“ გამორჩეული ეპიზოდი „სამანიშვილის დედინაცვალში“: ფილმის ერთ-ერთ გმირში (მსახური მალაქია) მაყურებელი ადვილად აღმოაჩენს მსგავსებას მაიაკოვსკისთან: გოლიათური აღნაგობის, ტლანქი მალაქია ფუტურისტული პოეტის პაროდისა წარმოადგენდა (მეგობრული კინოშარჟი). ცნობილია, რომ მაიაკოვსკის ბავშვობა და ყრმობა იმერეთს უკავშირდება, ამიტომაც დიდი პოეტის ეს ბიოგრაფიული დეტალი ფილმის ავტორებმა ტიპურ იმერულ გარემოში კომიკურად „გააამაშეს“.

მარჯანიშვილი ასევე იზიარებდა ქართული ფუტურიზმის „პოსტულატებს“, ამიტომაც მიიწვია მან ფილმის სცენარის თანაავტორად ახალგაზრდა ფუტურისტი პოეტი ნიკოლოზ შენგელაია. სახუმარო ტრიუკები და ექსცენტრიკა გამოარჩევს „სამანიშვილის დედინაცვალის“ თითოეულ ეპიზოდს.

ქართულ ფუტურისტულ ჟურნალში **H2SO4** მუშაობის გამოცდილება შენგელაიას კინოში შემოქმედებითი თვითრეალიზმის საშუალებას აძლევს და სოფლის არქაული გარემო, ხალხური ფოლკლორი, იმერული ყოფის დეტალები თუ ადათ-წესები ფილმში ბალაგანურ-ბუფონადურ სანახაობას ქმნიდა: აზნაურთა იერმელახული ოდები, მორღვეული ჭიშკარი, „თავმომწონედ აწოწილი“ საქათმე – პერსონაჟებთან ერთად საცირკო კლოუნადაში ერთგებოდნენ.

„ფექსების“ ცნობილი ფილმი „ოქტომბრელთა თავგადასავლები“ (1924), ტინიანოვის განმარტებით, წარმოადგენდა ტრიუკების „გროვას“, რომელსაც ასე „დააცხრნენ“ კინოზე „დამშეული“ რეჟისორები. „ტრიუკების და ექსცენტრიკული კასკადების არეალად იქცა პეტერბურგის არქიტექტურული სივრცე – ტაძრის გუმბათები, სახურავები, კოლონები, საკარნავალო ატმოსფერო. ფილმში „ემშაკის ბორბალი“ (1926), ფექსებმა გამოავლინეს კინოს შემოქმედებითი არსი – რაც მათ ყველაზე მეტად ახასიათებთ – ჟანრული თავისუფლება.¹⁶ ქალაქმა ძლიერი გავლენა მოახდინა 20-იან წლების პეტერბურის კინოსკოლის ფორმირებაში. ქალაქური კულტურის თემა გამოიკვეთა წუწუნავას „ხანუმაში“ და გაგრძელდა მიხეილ ჭიაურელის „საბაში“. წუწუნავას ფილმ „ხანუმაში“ (1924) მსახიობებთან ერთად მოქმედებაში ჩაერთო ძველი თბილისი – სპეციფიკური არქიტექტურული და კოლორიტული გარემო. ავანსცენად იქცა (აივნიანი და ბანიანი სახლები, ვიწრო, აღმართიანი, მოკირწყლული ქუჩები) ისევე, როგორც „ფექსების“ ფანტაზიის წყაროდ – ქალაქი – პეტერბურგი, რომელსაც ჯერ კიდევ ახსოვდა „წითელი ტერორი“, „სამხედრო კომუნიზმი“. „ხანუმაში“ გაცოცხლდა მშფოთვარე და ფანტასმაგორიული ძველი თბილისის ბოჰემა, რომელიც კომუნიზმის „ახალ ინდუსტრიულ ეპოქაში“ განადგურების და დაღუპვის ზღვარზე აღმოჩნდა. ცნობილია, რომ კინო, როგორც ქალაქური კულტურის ნაწილი, თავდაპირველად ბალაგანურ გართობას წარმოადგენდა. ცნობილი კინემატოგრაფისტების ფილმებში ქალაქი მთავარი მოქმედი პერსონაჟია: გავიხსენოთ ფრიც ლანგის ბერლინი, ფელინის რომი, ტრიუფოს პარიზი თუ ნიუ იორკი განსვსტერულ კინოქრონიკებში... ფილმ „ხანუმაში“ გაცოცხლდა ე. წ. მოძრავი თეატრის, ბერიკაობა-ყენობის ტრადიციები (მოქმედების გადატანა ღია ცის ქვეშ, თბილისის ქუჩებში, გაჩნდა ინტრიგა, მოხდა მაცურებლის დაყოფა ორ მოპაექრე ჯგუფად, იყო პერსონაჟთა გაქცევა, დევნა, გადაცმა, გრიმი, ნიღბების მორგება და ა. შ.) „ფექსების“ გახმაურებული სპექტაკლის „ქორწინების“ შესახებ სარეკლამო აფიშა იუწყებოდა, რომ ეს იყო ტრიუკებისგან შემდგარი სამაქტიანი პიესა და დიდი მწერლის „ელექტროფიკაცია“.. სპექტაკლი შეიცავდა ოპერეტას, მელოდრამას, ფარსს, ცირკს, ვარიეტეს, ამერიკულ ცეკვებს, ისევე როგორც მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“ (1926), წუწუნავას „ხანუმაშიც“ (1926) ღომინირება და მშველობისა და ქორწილის თემა. „ფექსების“ მსგავსად, ქართულ ექსცენტრიკულ კომედიებს გამოარჩევდა

კლასიკისადმი სიყვარული, ახასიათებდა მაღალი ხელოვნების უარყოფა და „დაბალი ჟანრების“ (ბუფონადა, ცირკი) აღიარება, აგრეთვე, კლოუნადური ელემენტები. წუწუნავამ კინემატოგრაფიულად გაიაზრა ქალაქური ფოლკლორი, ფერწერულად გააცოცხლა „დაბალი“ ქალაქური კულტურის (კინტოები, ყარაჩოლელები) წიაღი. ფილმში წარმოჩინდა ჩაპლინისეული ექსცენტრიკა, რეპრიზები, სახუმარო ნომრები, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს კინტოების ორიგინალური ღუეტი (დიტო- მ. ჭიაურელი, მიტო-ი. ტრაპაიძე), რომელიც კლოუნადის და საცირკო წარმოდგენის საუკეთესო ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ. აღსანიშნავია, რომ ფილმი „ხანუმა“ კინოექსცენტრიკის ენაზე აფიშირებას უწევდა იმ საპროგრამო თეზისებს, რომლებიც ახმეტელმა 1923 წელს წამოაყენა და ამით დაუპირისპირდა ე. წ. მეშჩანური ანუ მოძველებული თეატრის ტრადიციებს: „ძლიერია ქართველი ხალხი თეატრალობის პოტენციით.... მსახიობი უნდა იყოს ცელქი, გიჟმაჟი, როგორც ქართველი ბავშვი...“¹⁷ ფილმზე მიწვეული თეატრისა და კინოს მსახიობები – ძველი და ახალი თაობა, სწორედ ამგვარ სიფიცხეს, ტემპერამენტს, „ბავშვურ სიცილექს“, „გიჟმაჟურ“ თამაშს და თეატრალობას ავლენდნენ: ლხინისმოყვარული ქართველი თავადი ფანტაზიის (ლ. კავსაძე) ქეიფისა და მუშტი-კრივის სცენა ორთაჭალის ბაღებში, კინტოების სახუმარო რეპრიზები, ქართველი თავადის „გლოვა“ და მის მიერ გამართული მამა-პაპისეული ფარ-ხმალის „პანაშვილის რიტუალი“ გოლოვინის პროსპექტზე, ბებერი მაჭანკლების (ელისაბედ ჩერქეზიშვილის და ტასო აბაშიძის გენიალური ღუეტი) კინკლაობა და გაცხარებული ჩხუბი თბილისის ქუჩებში, რომელიც ნამდვილ მუშტი-კრივში გადაიზრდება, ან ხუმარა კინტოების და ტურფა ქალების უღარდელი ლხინი და ცეკვა-თამაში ორთაჭალის ბაღებში, პატარძლის ფორმაში გადაცმული, «კოჭლი და მახინჯი» ხანუმა (ელისაბედ ჩერქეზიშვილი) მიერ სასიძოს „საპატივცემულოდ“ გამართული იმპროვიზებული წარმოდგენა, რომელიც ნამდვილ ცირკად იქცა და ა. შ. „ხანუმაში“ ცნობილი ეპიზოდი, თეთრი ბალდახინის სცენა, სადაც ქართველი თავადი პანაშვილს უხდის საკუთარ სამხედრო აღჭურვილობას, თავისი ექსცენტრიკული გადაწყვეტით და ნივთის (ძველი, ტრადიციული ფარ-ხმლის, მუზარადის) დადასტურის გათამაშებით, მოგვაგონებს კინოავანგარდის ცნობილ შედეგს – რენე კლერის ფილმს „ანტრაქტს“ (დასაფლავების რიტუალი).

„ხანუმა“ შეიცავს პოლიტიკურ ტექსტებსაც, რაც ქალაქური ფოლკლორის წიაღში ბუნებრივად გათამაშდა (პოლიტიკური სატირა, როგორც საციროკო-ბალაგანური ხელოვნების ნაწილი), მაგ., თბილისელი კინტოს (მ. ჭიაურელი) და მარქსისტი პოლიტპატიმრის „დამეგობრება“ ორთაჭაღის ციხის საკანში.

ფუტურისტები უპირატესობას ანიჭებდნენ „ქართულ პრიმიტივის“ – ხალხურ წარმოდგენებს, სახიობით თეატრს: „ქართულ პრიმიტივის სათანადოდ აქვს: ჯირითი, ხანჯლების თამაში, სახანდარი, შაირობა“.¹⁸ ეს იყო ის პრინციპები, რომლებსაც 1924 წელს დაეფუძნა ირაკლი გამრეკელის და ნიკოლოზ შენგელაიას ქართული ცირკის პროექტი სახელწოდებით „ხედერა“.

პროექტის მიხედვით (ვიზუალურად წარმოდგენდა პარალელური ხაზებისა და წრის კონსტრუქციას), ცირკი წარმოდგენდა სანახაობას და იყო „მასიური კოლექტივის“ ორგანიზატორი. ცირკის კონსტრუქცია ხალხური შემოქმედების ტრადიციებს ეყრდნობოდა და თავისი მხატვრული კონცეფციით უახლოვდებოდა წუწუნავას ფილმს „ვინ არის დამნაშავე?“. კერძოდ, ამერიკული „ბუფალო ბილის ცირკის“ ეპიზოდებს. აღ. წუწუნავამ ცირკი გამოიყენა, როგორც სიუჟეტური და ბუფონადური ელემენტი, ასევე, როგორც დრამატურგიული ინტრიგა – ფილმის საკვანძო მომენტები ცირკის ირგვლივ ვითარდება. (ნინო ნაკაშიძის ამავე სახელწოდების პიესაში ამერიკული ცირკის ეპიზოდები საერთოდ არ იყო). გრანდიოზული შოუ-წარმოდგენის მონაწილეები გახდნენ განსხვავებული ეთნოსის, კულტურისა და ცივილიზაციის ადამიანები: ამერიკელი ქოვბოები, ინდიელი აბორიგენები, რომელიც მეომრები, აფრიკელი ტომები და ა. შ.

საციროკო ხელოვნებამ ეკრანზე გამოავლინა პერსონაჟთა მხედრული ნიჭი და ცეცხლოვანი, მგზნებარე ტემპერამენტი, ლალი იუმორი, უბადლო პლასტიკა და რიტმი. გურული მოჯირითეების „მხედრულმა ნომრებმა“ განაპირობა ფილმის ექსცენტრიკა და რიტმული მთლიანობა (თუმცა, ცენზურამ ფილმის მონტაჟი რეჟისორის უნებართვოდ შეცვალა, რამაც დაარღვია რიტმული მთლიანობა). ფიცხი და „ხმაურიანი“ გურულები ადვილად ახერხებენ „ბეტონის“ ქალაქის – ნიუ-იორკის თანამედროვე რიტმებთან ადაპტირებას – მსუბუქად, მოხდენილად ცეკვავენ ფოქსტროტს, ლაღობენ, ოხუნჯობენ, მოქნილი, სხარტი ილეთებით ერთვებიან ცეცხლოვანი ჯაზის რიტმებში.

თავის დროზე მარჯანიშვილის „ცხოვრების ბრჭყალებში“ იყო ისეთივე ეპატაჟური, და პუბლიკისთვის შოკისმომგვრელი სპექტაკლი,

როგორც „ფექსების“ პირველი ფილმები. სწორედ მარჯანიშვილის სპექტაკლ „ცხოვრების ბრჭყალებით“ (1911) დაფიქსირდა მნიშვნელოვანი ეტაპი რუსული ავანგარდის ისტორიაში – მხატვრული ექსპერიმენტები გაგრძელდა 1932 წლამდე – ამ წელს ალაღვინეს და უკანასკნელად დაიდგა ჰამსუნის პიესა „მხატვის“ სცენაზე, სტანისლავსკიმ კი იმთავითვე აღიარა „რევოლუციამდელი თეატრის შეცდომები“.¹⁹ რაც უპირველესად გამოინახებოდა „გამომსახველი ხერხების თვალშისაცემი ეფექტების მიუღებლობაში“, საბოლოოდ კი, ეს დადგმა საერთოდ „მიუღებელი“ აღმოჩნდა რუსული თეატრის რეპერტუარისთვის (თუმცა, 20-იან წლებში მარჯანიშვილის ეს ლეგენდარული სპექტაკლი, ისევე სტანისლავსკის მიერ იქნა რეაბილიტირებული და მრავალჯერ დაიდგა). „ცხოვრების ბრჭყალებით“, ფაქტობრივად, დასრულდა ავანგარდის მშფოთვარე ეპოქა – დასრულდა შემოქმედებითი ძიებების, თავისუფლების, „ხულიგნობის“, ინდივიდუალიზმის, ავანტიურული ექსპერიმენტების ეტაპი, რითაც ასე გამოირჩეოდა XX საუკუნის 10-20-იანი წლები. 30-იან წლებში გაბატონდა ბელადის კულტი, ჩამოყალიბდა ტოტალიტარული სისტემა. ისპობა ყოველგვარი მხატვრული მიმდინარეობა და ინდივიდუალურობის გამოვლინება ხელოვნებაში.

1. ეს საკითხი ვრცლად არის განხილული სტატიის ავტორის სადისერტაციო ნაშრომში „ეროვნული და სოციალური საკითხი ქართულ კინოში – 20-იანი წლების კინოპროცესთან მიმართებაში“, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, 2006;
2. ეთერ გუგუშვილი, კოტე მარჯანიშვილი, თბ. 1972, გვ. 156;
3. კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, ხელოვნება, 1961. გვ. 77;
4. მარჯანიშვილის ამ სპექტაკლის შესახებ ავტორმა სპეციალური მოხსენება წაიკითხა ტრომსოს (ნორვეგია) უნივერსიტეტის ლიტერატურის საერთაშორისო კონფერენციაზე 2007 წელს. მოხსენება სტატიის სახით შევიდა კრებულში: Knut Hamsun and Georgian Modernism - Konstantine MArjanishvili's staging of In the Grip of Life in The Moscow Art Theatre (1911), Hamsun I Tromso IV - Rapport fra den 4. Internasjonale Hamsun-konferanse, 2007, Hamsun-Selskapet 2008, Norway;

5. Юткевич С. И. Начало // Ваш Григорий Козинцев. ტ. I. გვ. 52;
6. იქვე, გვ. 74;
7. Молдавский Д. М. С Маяковским в театре и кино, М., 1975;
8. Юткевич С. И. Начало // Ваш Григорий Козинцев, თხზულებები, ტომი I, გვ. 39
9. Каплер А. Я. О Грише, друге молодости... // Ваш Григорий Козинцев. С. 12;
10. Яков Бутковский Григорий Козинцев и Золотой век довоенного «Ленфильма». „КИНОВЕДЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ“, № 70, 2005;
11. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы, Кино, М., 1977, გვ. 346-348;
12. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы, Кино, М., 1977, გვ. 346-348;
13. კ. მარჯანიშვილი, Pro Domo Sua, ჟურნ. „ხელოვნება“, 1925, №4;
14. კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, 1961, გვ.401;
15. ჟურნ. H2SO4, 1924, №1, გვ. 16;
16. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977, - გვ. 346-348;
17. ვ. კიკნაძე, „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“, ალექსანდრე ახმეტელი, სანდრო, დოკუმენტები და ნარკვევები სამ ტომად, ტ. 1, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, გვ. გვ. 49-50;
18. ნიკოლოზ შენგელაია, „ქართული ცირკი“, ჟურნ. H2SO4, 1924, №1;
19. ეთერ გუგუშვილი, კოტე მარჯანიშვილი, თბ. 1972, გვ. 157-158;

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გუგუშვილი ე., კოტე მარჯანიშვილი, თბ. 1972;
- კიკნაძე ვ., „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“, ალექსანდრე ახმეტელი, სანდრო, დოკუმენტები და ნარკვევები სამ ტომად, ტ. 1, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება;
- მარჯანიშვილი კ., კრებული, „ხელოვნება“, 1961;
- მარჯანიშვილი კ., Pro Domo Sua, ჟურნ. „ხელოვნება“, 1925, №4;
- შენგელაია ნ., „ქართული ცირკი“, ჟ. H2SO4, 1924, №1.; ჟურნალი „H2SO4“, 1924, № 1;
- Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы, Кино, М., 1977;
- Юткевич С. И. Начало // Ваш Григорий Козинцев, თხზულებები, ტომი I;
- Каплер А. Я. О Грише, друге молодости... // Ваш Григорий Козинцев;
- БУТОВСКИЙ Я. Григорий Козинцев и Золотой век довоенного «Ленфильма». „КИНОВЕДЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ“ № 70, 2005.

ქეთევან ტრაპაიძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
წამყვანი მეცნიერთანამშრომელი

**ქართულ რეჟისორთა მიერ უცხოეთში
ბადაღებული ფილმები**

(უახლესი პერიოდი)

ქართულ სინამდვილეში არსებული არაერთგვაროვანი ემოციური ფონი ახალ შეფასებას თხოვლობს. ტერიტორიულად პატარა ქვეყნის კულტურული პოტენცია მუდმივ გადასინჯვას საჭიროებს. ქართული საზოგადოების ცნობიერებაში ნებისმიერი სიახლის დამკვიდრება ძალზე ადვილად ხდება, თუმცა, როდესაც ამით თავს ვიწონებთ, სიახლის არსის გამორკვევის აუცილებლობას ვივიწყებთ.

ადამიანის თავისუფლების მარადიული თემა კაცობრიობამ მჭიდროდ დაუკავშირა პიროვნული ღირსების, შინაგანი დამოუკიდებლობის, თავისთავადობის იდეას (ასევე მარადიულს). თუ ქართული სინამდვილის ამ ნიშნით დავინტერესდებით, ვნახავთ, რომ თავისუფლებაზე ფიქრისას და, რაც მთავარია, განსჯისას, იშვიათად თუ გამოიკვეთება პიროვნული დამოუკიდებლობის მოტივი. არჩვენის თავისუფლება „ერთნიშნა“ ცნება არაა. ის ადამიანის ცხოვრების ყველაზე ინტიმური დეტალების საზოგადოებისაგან, ტრადიციული ოჯახისაგან გამიჯვრებით იწყება და კულტურული, მატერიალური ინტერესების სრული სუვერენიტეტის უფლებით სარგებლობს. კარგად დავაკვირდეთ: ქართული საზოგადოება თავისი ჯგუფური არსებობის ინტერესებს დიდი აქტივობით იცავს, თუმცა არავითარ სურვილს არ ამჟღავნებს იაზროვნოს პიროვნების მოთხოვნათა მასშტაბებში.

ქართული კინემატოგრაფი ათწლეულების განმავლობაში ასერხებდა აესახა ეს თემატური ღინებები, ეკრანზე. ამ ვრცელ სპექტრში არ მოვიხზრებ ეტაპებს, როდესაც კინოში ესა თუ ის თაობა საკუთარი სათქმელის მეტაფორულ, ადეკვატურ შესატყვისს პოულობდა. ჩვენ სინამდვილისადმი დამოკიდებულების ერთი, კონკრეტული ასპექტი გვანტერესებს: როდის მოხდება თანამედროვე ქართველი ადამიანის ცნობიერებაში, შედეგად კი, ხელოვნებაში პიროვნების თავისუფლების ძირეული გააზრება.

აღბათ, საკითხის ამგვარი ფორმულირება კატეგორიულად ჟღერს, მაგრამ თანამედროვე ქართული „საჯაროობა“ იმსახურებს მისთვის დამახასიათებელი სნობიზმის და პრიმიტივიზმის საფუძვლიან კრიტიკას.

ინფორმაციული თუ ინტუიტიური გამოცდილების მიუხედავად, ჩვენი თანამემამულე თავისუფლების არსის გასაცნობიერებლად არა საკუთარ თავს, არამედ საზოგადოებრივ სივრცეს მიმართავს, თან იმგვარად, რომ არც კი აღვიძებს საკუთარ თავში ბუნებრივი პროტესტის იმპულსს, არც კი ცდილობს, გამოიწვიოს პიროვნული, ვიქტორია, სრულიად ინტიმური ინტერესი იმისგან, რასაც მას „გვერდით მდგომი“ სთავაზობს.

იგივე ტენდენცია აირეკლება ტელე და კინოხელოვნებაშიც. აღნიშნული პრობლემა არაა ერთადერთი თუმცა, ჩემი აზრით, არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე ხელოვნების საყოველთაოდ ყბადაღებული ფინანსური არასტაბილურობა. დღევანდელ საქართველოში შემოქმედი ცდილობს ყველაფერი, რაც მისთვის საინტერესო გმირს ეხება, ნიჰილიზმის ზოგად ინერციას დაუმორჩილოს. ხშირად არც უფიქრდება გმირის პიროვნული ნიშან-თვისებების წაშლის მიზეზებს. რა არის ეს, თუ არა გმირში მიძინებული დამოუკიდებლობის რესურსის ანარეკლი?

თითქოს უჩვეულოდ ჟღერს, მაგრამ ინდივიდის მიერ საკუთარი თავის ძიება (კვლავ მარადიული პრობლემა), განსაკუთრებით არაერთგვაროვნად და ამავე დროს, საზოგადოებასთან კონფლიქტის სრული გააზრებით ივრძნობა იმ ქართველ კინემატოგრაფისტთა ფილმებში, ვინც საქართველოში არ ცხოვრობს, მაგრამ აქ ცხოვრების პერიოდში კარგად გაეცნო ამ სინამდვილეს და არც ამჟამად გრძნობს მას სხვაზე ნაკლებად.

თემურ და გელა ბაბლუანები, ალექო ცაბაძე, დიტო ცინცაძე – თითოეული მათგანი სხვადასხვა კონცეპტუალურ, სახვით-ფორმისეულ კინონაწარმოებს ქმნის. ჩვენთვის საინტერესო თემასთან კავშირში კი აშკარად დავინახავთ გმირისა და პიროვნული დამოუკიდებლობის ხედვის მკვეთრად გამოხატულ პოზიციას, სურვილს – გმირის ინდივიდუალიზმიდან გამომდინარე, მაყურებელმა საზოგადოებრივ-სოციალური პრობლემების გააზრება დაიწყოს და არა, პირიქით. სწორედ გმირი, ადამიანი გახდეს მძიებელი, საკუთარი სურვილების „საპატიო დამცველი“ და არა, პირიქით. თავად გმირმა გადაწყვიტოს, ემსახუროს საზოგადოებას, თუ არა.

ამ რეჟისორების ბოლოდროინდელ ნამუშევრებში: „ემეკვიდრება“ (თემურ და გელა ბაბლუანები), „13“ (გელა ბაბლუანის სარეჟისორო დებიუტი), „დაპირება“ (დიტო ცინცაძე), „რუსული სამკუთხედი“ (ალექო ცაბაძე) არა მხოლოდ გმირის, არამედ იმ სამყაროს სრულიად დამოუკიდებელ გააზრებას ვაწყდებით, სადაც ადამიანებმა საზოგადოებრივ აზრს, ისევ და ისევ, პროტესტი უნდა გამოუცხადონ.

რატომ იცვლება სწრაფად და ეფექტურად პოზიტიური მიმართულებით ადამიანის მიერ საკუთარი უფლებების აღქმის კუთხე იმ შემთხვევაში, როდესაც კინემატოგრაფისტი განსხვავებულ სამოქმედო სივრცეს ეხება?... თუნდაც ეს შეხება პერიოდულ ხასიათს ატარებდეს.

თუ ზედაპირულ ანალიზს მოვახდენთ, ერთ-ერთ მიზეზად შეიძლება თანამედროვე ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი თემატური ინფანტილიზმი დასახელდეს, იმისგან დამოუკიდებლად, რამდენად აქტიურია ამ მხრივ სივრცე, რომელიც შემოქმედმა კონკრეტულ დროით მონაკვეთში აირჩია (ან იძულებული გახდა აერჩია).

ეს, ერთგვარ გულუბრყვილო, მოზარდისათვის დამახასიათებელ თავისებურებასაც წააგავს. იგი „მოთვალთვალის“ კომპლექსისაგან მხოლოდ მაშინ თავისუფლდება, როდესაც დარწმუნებულია, რომ გარკვეული დროის განმავლობაში საკუთარ სურვილებსაა მინდობილი. სრულიად ახალგაზრდა, კინემატოგრაფისტ გელა ბაბლუანის სადებიუტო ფილმი „13“, შორსაა დასავლური ფსევდოსინამდვილის იმ ნიშნებისგან, რომელსაც, სამწუხაროდ, ხშირად ვხვდებით სასწავლო-სადებიუტო ფილმებში (არა მხოლოდ ქართულში).

ახალგაზრდა გმირი ნახევრადმისტიკურ სამყაროში ასკეტური, ბანალური და არაკომფორტული ყოფიდან ხვდება, მისტიკურ თამაშის წესებსაც ეცნობა. თუმცა, მთავარი დრამატული ფაქტორი ისაა, რომ არა მხოლოდ ეცნობა, არამედ მის ფატალურ წრეშიც ჩაებმება. სიკვდილთან და ყოფის მომაკვდინებელ ერთფეროვნებასთან თამაში ფსიქო-ემოციური ჯაჭვის ლოგიკით გვითრევს.

როგორც ხშირად ხდება სადებიუტო და მცირეიუჯეტიან ფილმებში, ამჯერადაც მთავარ როლს არაპროფესიონალი მსახიობი (გიორგი ბაბლუანი) ასრულებს. შემსრულებლის ფუნქცია, თემაზე იმპროვიზაცია სწორედ პროფესიონალი კინომსახიობის მთავარ უნარ-ჩვევებში მოიაზრება, მაგრამ კინომ თავისი არსებობის განმავლობაში დააკონკრეტა არაპროფესიონალი მსახიობის, როგორც შესაძლებელი და გამართლებული მხატვრული მოვლენის დანიშნულება. ეს პრაქტიკა ძალზე ფრთხილ დამოკიდებულებას, მკვეთრ კონცეპტუალურ ამოცანას მოითხოვს ავტორისაგან. გელა ბაბლუანის მხატვრული ამოცანა, მისი მუშაობის სტილი ადვილად და საკმაოდ საინტერესოდ ითვისებს ამ გამოცდილებას, რაც დებიუტშივე გამოიკვეთა.

ფილმში „13“, ნათელი დრამატურგიული კონცეფციის გარდა, ფორმასა და ჩანაფიქრს შორის ახალგაზრდა ავტორის წმინდა ინტუიციური ჰარმონიულ თანხვედრას ვგრძნობთ. გმირი ფატალისტის

თვისებებსაც ამჟღავნებს. მისი მარადიული, შინაგანი, თუნდაც უტყვევი ბორცვა, თანამედროვეობის ტყვე ახალგაზრდა კაცის განცდის ორგანული ნაწილია. როგორ ხდება მისი დისკომფორტის არსის გახსნა, ან რატომ არის მთავარი გმირი ასე შემაშფოთებლად მშვიდი? იქნებ ეს, გელა ბაბლუანის მიერ დანახული ტყვეობის ახალი, ჩვენთვის ნაცნობი, მაგრამ გაუცნობიერებელი წესია?

ფილმის პერსონაჟები ერთმანეთს სიკვდილთან თამაშის წესებს სთავაზობენ. ფირი შავ-თეთრია, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს ყოფის სიმარტივის შეგრძნებას.

უბრალოება ქცევაში, საქციელის მოტივაციის მისტიფიცირება – ყოველივე ეს თვითმიზნის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. როგორც ჩანს, ახალგაზრდა ავტორი პიროვნების ცნობიერების თავისუფლების პრობლემისა და მარტოობის თემის სრულიად დამოუკიდებელ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. საქართველოში დროებით ჩამოსული გელა ბაბლუანი ერთ-ერთ, მეტად სიტყვაძუნწ ინტერვიუში ამბობდა, რომ ამ უპრეტენზიო მცდელობაში (იგულისხმება ფილმი „13“), უფრო მეტად თემის თვითგანვითარების პროცესს გრძნობდა, ვიდრე გამიზნულ და აქტიურ, მოსალოდნელ ქმედებებს. ვფიქრობ, ეს საკმაოდ ნათელი ფორმულირებაა იმისა, რასაც ჩვენ ავტორისეულ კონცეფციას ვუწოდებთ.

თავად ფილმის გმირების ურთიერთდამოკიდებულების ფორმაც სწრაფად და იმპროვიზაციულად იცვლის სახეს: მდორე და მძიმე ნიჰილიზმი, რაც ასე დამახასიათებელია დასავლური ახალგაზრდული კინემატოგრაფისთვის (ამაზე განსაკუთრებით მკვეთრ ფერებში, თბილისის კინოფესტივალზე ჩამოტანილი ფილმები მეტყველებს), პროტესტისა და ფატალურობის ახალ ნიშნებს იძენს. ეს ორი, ხანდახან ურთიერთგამომრიცხავი ცნება გელა ბაბლუანის ნამუშევარში ერთი მთლიანი განწყობის ფონია. ეს გახლავთ კინემატოგრაფისთვის სასურველი პოლიფონიური ჟღერადობის მარტივი მაგალითი ან ის, რასაც დროდადრო „ერთი ამოსუნთქვით ნახვას“ ვუწოდებთ.

გელა ბაბლუანის ახალგაზრდა გმირი, საკმაოდ რთული ამოცანის წინაშე დგება – მისი ცხოვრება ორ განზომილებაში წარმართა და ორივე, წინა ხელზე, ამოებისა და პროტესტის დაპირისპირებას გვთავაზობს.

...ეს დასავლური სამყაროა, თუმცა მხატვრული განზოგადების დაუწერელი კანონებიდან გამომდინარე, ავტორი არსად არ ახდენს ამ ფაქტის უმიზნო პედალირებას. მარტოობაზე საუბრისას არც ის

უნდა დაგვაიწყდეს, რომ ეს პრობლემა ხელოვნების ისტორიის კუთვნილებაა ოდითგანვე. ჩვენ მხოლოდ მის სახეცვლილებას, აღქმის თავისებურებას ვადევნებთ თვალს და რაც უფრო ბერდება კაცობრიობა, მით უფრო საინტერესოდ, მტკივნეულად ჟღერს ადამიანის ცნობიერებაში მარტოობის თემა.

ადამიანი ამ ტრაგიკული ნიშნით იბადება და კვდება... ამაში განსაკუთრებული არაფერია, მაგრამ მოაზროვნე კაცობრიობა მარტოობასთან ბრძოლას უამრავი ცნობიერი თუ ყოფითი საშუალებებით ახერხებდა. ფილმი „13“-ის გმირი კი სპონტანური სიტუაციებით იწყებს ფატალური განწყობის მარტოობასთან გაიგივებას.

ქართული და დასავლური ცნობიერების კარდინალურად სხვა – სოციალურ ჭრილში ინტერპრეტაციას გვთავაზობს რეჟისორი დიტო ცინცაძე ფილმ „დაპირებაში“ (თუ – „კაცი საელჩოდან“?).

მოქმედებას თანამედროვე თბილისში, დევნილთა ერთ-ერთ საცხოვრებელ კომპლექსში, თბილისის ზღვაზე და უცხოელი დიპლომატის ბინაში გადავყავართ. მოზარდი გოგონას, საშას, და მისი უნებლიე მფარველის, კონფლიქტით დაწყებული შეხვედრა მალე მათ დამეგობრებაში გადაიზრდება. ეს ურთიერთობა ოდნავ „ველური“ საშას პიროვნების შეცნობა-შეცვლას უნდა ემსახურებოდეს. ყოველ შემთხვევაში, მაყურებელს აშკარად უჩნდება ამგვარი განცდა.

უზნეო ცხოვრებას შეჭიდებული ადამიანები კი საშას „მეგობრები“, უცხოელის კოლეგები, თუ მისი სექსუალური პარტნიორი ქალი, ყველაფერს გააკეთებენ იმისთვის, რომ ეს ურთიერთობა გაწყდეს და მამაკაცი იძულებული გახდეს, სამუდამოდ დატოვოს საქართველო. ამ ბრძოლაში თითქმის ნებისმიერი ხერხია მისაღები: ძალადობა, შანტაჟი, ნიმფომანიაზე ფარული მინიშნებები და ასე შემდეგ.

ფილმის ავტორები მაქსიმალურად ცდილობდნენ გვერწმუნა, თუ რაოდენ სუფთა და არაანგარებიანი იყო უცხოელის ზრუნვა გოგონაზე. რამდენად საინტერესოა თავად საშას დამოკიდებულება მფარველის მიმართ და ასევე აბსოლუტურად მოკლებულია ავ ზრახვებს. მაგრამ, რაოდენ უცნაურადაც არ უნდა ჟღერდეს, ამ კეთილშობილი დამოკიდებულების მხატვრული ინტერპრეტაცია ვერ სცდება სქემატურ, შიგადაშიგ ნაძალადევ ხერხებს. ჩვენთვის ძნელია გავიაზროთ, შემდეგ რეალურად აღვიქვათ ამ ურთიერთობის ფსიქოლოგიური სიღრმე (რახეც აშკარად შეიმჩნევა პრეტენზია ავტორთა მხრიდან), როდესაც საშასა და მისი მფარველის ირგვლივ არსებული ქართული სინამდვილე მხოლოდ აგრესიული ფსიქოზის ნიშანთა მატარებელია.

რა თქმა უნდა, სამწუნაროდ, ეს სინამდვილე, მართლაც, არსებობს ჩვენს გარშემო. მისი მხატვრული განზოგადება ამბიციური მსაჯულის პოზიციიდან ხდება. უცხოელს აშანტაჟებენ, ბინძურ მიწებში სდებენ ბრალს, მიუსაფარი სამას ინტერესებს საბაბად იყენებენ და ყოველივე ეს, როგორც ითქვა, აქტიურად გამოხატული აგრესიით ავად მომზირალი პერსონაჟების მიერ ხორციელდება.

ფილმის დასაწყისში ავტორები გვამცნობენ, რომ ამ ამბავს მართლაც ჰქონდა ადგილი ქართულ რეალობაში. უცნაური ამ განცხადებაში არაფერია. არა თუ მსგავსი, თავისი დაუნდობლობით, ბევრად მძიმე სისასტიკეც დღევანდელი ჩვეული მოვლენაა, მაგრამ, მისი ეკრანზე გადატანა მნიშვნელოვან სიფრთხილეს, განზოგადების უნარს მოითხოვს.

სხვათა შორის, იმავე რეჟისორის ერთ-ერთი ადრეული ნამუშევარი, ფილმი „ზღვარზე“, სწორედ გულწრფელობით, პრობლემის მხატვრული გააზრებით გამოირჩევა. მით უმეტეს, ორმაგად სამწუნაროა ის დამოკიდებულება, რაც ბოლო ნაწარმოების მიმართ გვიჩნდება.

გავისწავლოთ ფილმის ერთ-ერთი ეპიზოდი, სადაც სამას „მეგობრები“, საოცრად აგრესიული ახალგაზრდები, უცხოელს გარკვეულ თანხას სთხოვენ იმის სანაცვლოდ, რომ მისი და სამას ურთიერთობას „ოფიციალურ ხასიათს“ არ მისცემენ და ამას დაუზუსტებელი „ორგანოს“ სახელით აკეთებენ.

მსახიობი გიორგი გურგულია, მისთვის დამახასიათებელი ხაზგასმული მანერულობით (რაც, რა თქმა უნდა, რეჟისორის მიერ დასახული მიზნის შედეგია), ცდილობს დაარწმუნოს უცხოელი მდგომარეობის გამოუვალობაში.

მოქმედება მთავარი გმირის სახლის წინ ვითარდება. მომხდურთა აგრესია აშკარად უტრირებულია. უცხოელის სამართლიანი აღშფოთება დაახლოებით, ყალბი პათოსით შეპყრობილი მოქალაქის წამოძახილებს გვაგონებს, მაშინ, როდესაც, ვიმეორებ, მსგავსი ფაქტები არც უჩვეულო მოვლენაა და არც ავტორთა წარმოსახვის ნაყოფი.

როდესაც საქართველოდან წასული რეჟისორების აღქმის თავისებურებანი ვახსენებ, არ გვიგულისხმია მხოლოდ გამძაფრებული ნეგატივიზმი ან, პირიქით, არაობიექტური ნოსტალგიის შედეგები მხატვრულ ნაწარმოებში. ჩვენ ხაზგასმით მივუთითებთ იმ საინტერესო, საგულისხმო ფსიქოლოგიურ მეტამორფოზაზე, რაც მხატვრის, შემოქმედის მიერ მიჯაჭვულობის კომპლექსისაგან გათავისუფლებას ახლავს თან.

როგორც ვხედავთ, ეს პროცესი, მართლაც არაერთგვაროვანია და გამოვლინების უამრავ ხერხს პოულობს. ფაქტი კანონზომიერია.

ხელოვნებაში მოღვაწე ადამიანთა უმრავლესობა, როგორც წესი, საკუთარ თავზე გამოცდის იმ ტენდენციებს, რაზეც ზემოთ ვსაუბრობდით.

დაინტერესება ადამიანის ღირსების ნიშანთა სხვადასხვაობით იმდენად მნიშვნელოვანი თემაა, რომ მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურაში ნებისმიერი, მცირე ან ნაკლებად მცირე, თემის გავრცობის შესაძლებლობას ქმნის. თუ ავტორს გააჩნია შესაბამისი მსოფლმხედველური, წარმოსახვითი პოტენცია, მაშინ ამ მიმართულებით აზროვნება, თავისი ბუნებით, კომპლექსურია, მაგრამ ხშირად საპირისპირო სურათსაც ვაწყდებით.

კვლავ დიტო ცინცაძის ფილმს მოვიშველიებთ. ამჯერად გვერდითი მოტივები საერთოდ ვერ განვითარდა, როგორც მხატვრული ჩანაფიქრის შედეგი. მთავარი გმირები დროდადრო თითქოს იმ მტკივნეული, მძიმე პრობლემების დეკლარირებას ახდენენ, რომლებიც, მართლაც ჩვენი სინამდვილის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს.

თავის, შედარებით ადრეულ ნამუშევრებში: „სტუმრები“ და „ოჯახი“ დიტო ცინცაძე ქართული საზოგადოებისთვის ჩვეული და, მართლაც, საინტერესო თემების გარდა, ნაწარმოების ფორმის ძიებასაც დიდ ყურადღებას უთმობდა. ქრონიკის სახით გაცოცხლებული მხატვრული თხრობა ფილმში „სტუმრები“ და მღორე მონტაჟით, მაგრამ დრამატული ურთიერთობებით საინტერესო „ოჯახი“, თითქოს ხსენებული ძიების გამართლებას გვიპირდებოდა. „დაპირება“ კი, სამწუნაროდ, ფორმალურ-მანერული, პრეტენზიული ტემპო-რიტმით ვითარდება, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს ერთგვარ წყენას ამ, გავიმეორებ, მეტად მტკივნეული თემის მხატვრული გააზრების, წარმოჩენის არასრულყოფილების გამო.

ქართველ მყურებელს, ალბათ, არასოდეს დაავიწყდება ის რეზონანსი, რომელსაც ალექსი ცაბაძის ფილმები იწვევდნენ აგრესიულად და პოზიტიურად განწყობილ მყურებელში. მან, ერთ-ერთმა, პირველთაგანმა მოახერხა საოცარი სინამდვილით, ბუნებრივობით, უტყუარი დამაჯერებლობით და ამავე დროს, დაუნდობლობით ეთქვა საზოგადოებისათვის ის, თუ რას ფიქრობს მის მიერ დაკანონებულ, ნორმატივულ ყოფაზე. სწორედ ამის გამო, მისი დებიუტი კინოში, მხატვრული ფილმი „ლაქა“, 80-იან წლებში ყველაზე პრიმიტიულად მოაზროვნე „ხნობის სადარაჯოზე მდგომი“ ადამიანების სამიზნედ იქცა. ნაკლები მასშტაბებით, მაგრამ მაინც შეირისხა, მოგვიანებით გადაღებული ფილმი, „ლამის ცეკვა“. ქართველი მყურებლის ნაწილი ისე ხვდებოდა გვერდით არსებული ფსკერის მხატვრულ ასახვას, თითქოს პირველად შეიტყო ამის შესახებ და არ იცის, რა საჭიროა

ძალადობის დემონსტრირება, თუნდაც ასეთი რამ რეალურ ცხოვრებაში მართლა ხდებოდა. რატომ უნდა შეწუხდეს მაყურებელი იმის ცქერით, რასაც ყოფაში არასოდეს მიიჩნევს საკუთარ პრობლემად?!

ისევე, როგორც ადრეულ პერიოდში, ალექო ცაბაძემ ამჯერადაც თანამედროვე სინამდვილის ის მკაცრი წერტილი ამოირჩია, რომელიც არასოდეს შეიძლება იყოს ერთმნიშვნელოვანი. „რუსული სამკუთხედი“ საბჭოთა კავშირის ნგრევის შემდეგ განვითარებული მოვლენების შესახებ, კერძოდ, ჩეჩნეთის ტრაგედიის მსხვერპლთა, დამნაშავეთა და ახალი თაობის მძიმე ხვედრზე გვესაუბრება. მარტივი სამკუთხედი, ასევე მარტივად და ცაბაძისთვის დამახასიათებელი არააგრესიული სისასტიკით ითრევს ადამიანებს ჩაკეტილ წრეში.

სრულიად ახალგაზრდა გამომძიებელი, სტაჟიორი (მსახიობი ანდრეი ტკაჩენკო), დიდი ერთუზიანობით და პატრიოტიზმით, როგორც თავად ამბობს, რაც „მას ასწავლეს“, უცნობი მკვლელის საქმეს იკვლევს. მკვლეელი უსწორდება ყველას, ვისაც კი კავშირი ჰქონდა ჩეჩნეთის ომში იარაღით ვაჭრობის, ან უბრალოდ ღალატისა და მკვლელობის ფაქტებთან. შურისმაძიებელი თავის დროზე ჩეჩნეთის მოქალაქე, სკოლის ყოფილი პედაგოგია. იგი საკუთარი ოჯახის ტრაგედიის, მეომართა ღალატის მონაწილეა. ერთ-ერთი იმათგანია, ვინც მსხვერპლიდან დაუნდობელ შურისმაძიებლად შეიძლება გადაიქცეს. ამ საშინელებას ეწირებიან დამნაშავენიც და უდანაშაულონიც. თითქოს, ტრადიციული, ერთი შეხედვით, ჩვეული, ბანალური სიუჟეტური ქარგაა.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ის უტყუარი ალღო, რომლის წყალობითაც ალექო ცაბაძის სამსახიობო არჩევანს ჩვენი დროებისათვის ნანატრ მოვლენად ქცეულ რეალიზმამდე მივყავართ. „ლაქა“-დან მოყოლებული ამ ბოლო ნამუშევრით დამთავრებული არა თუ მთავარი, არამედ ეპიზოდური როლების შემსრულებლები ფაქიზი, ფრთხილი დრამატული სიზუსტით გამოირჩევიან. მიუხედავად იმისა, რომ ამ რეჟისორის ნაწარმოებები მუდმივად მძიმე, ტრაგიკული ინტონაციების მატარებელია, მისი დამოკიდებულება სათქმელის და გმირების მიმართ იმდენად ნათელია, იმდენად სწრაფად გამოიკვეთება ხოლმე, ამა თუ იმ, სოციალური გარემოს საფუძვლიანი ცოდნა, მისი შეგრძნება, რომ პათეტიკური მოტივებისთვის ადგილი აღარსად რჩება.

ავტორი კინოროლებზე მსახიობების შერჩევისას მათ შინაგან რესურსებზე ამახვილებს ყურადღებას – შთაბეჭდილება, დაახლოებით

ასეთია. თავისთავად, ეს კინემატოგრაფის სპეციფიკის შემადგენელი, ძალზე მარტივი ნიშანია, თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ ჩვენი მაყურებელი ასეთი სისადავით, სხვა შემთხვევებშიც განებივრებულია.

ალექო ცაბაძე არ ეძებს დამნაშავეს – ეს იშვიათი საავტორო პოზიციაა. პოზიცია, რომელიც ხელოვანისთვის მუდმივი შინაგანი ბორჯვის საგანია. იმავე პოზიციას შევნიშნავდით წინა თაობის რეჟისორთა მცირე ნაწილის ნამუშევრებში, მაგრამ განსხვავებულ მხატვრულ სივრცეში და განსხვავებულ თემატურ ჭრილში.

ოთარ იოსელიანის შემოქმედებასთან მიმართებაში ჩვენ საკმაოდ ხშირად ვიყენებთ მისი საავტორო პოზიციის იმავე ფორმულირებას – მოუწესრიგებელ სამყაროში, იგი არასოდეს ეძებს დამნაშავეს, პირიქით, უყვარს კიდევ თავისი გმირები ისე, როგორც „გზააბნეული ბავშვები“ (ეს სიტყვები ოთარ იოსელიანს ეკუთვნის). თუმცა ისევე, როგორც ნებისმიერი, ფართო დიაპაზონით მოაზროვნე შემოქმედი, ოთარ იოსელიანიც შორსაა ვინმეს, ან რაიმეს გაიდეალებისაგან.

როგორც ვხედავთ, ამ რამდენიმე ფილმისა და ავტორის მხატვრული კონცეფციის მოკლედ მიმოხილვის შედეგად კვლავ საავტორო პოზიციის, რეალიზმისა და თემატურ-დრამატურული მთლიანობის საკითხები გამოიკვეთა, როგორც უმთავრესი, უმნიშვნელოვანესი, ქართველი (და არა მხოლოდ ქართველი) მაყურებლის ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესების გასახსნელად. კიდევ უფრო სრულყოფილი სურათის შესაქმნელად კი „ამ და სხვა, დასავლეთში შექმნილი ქართველ ავტორთა ფილმების ფორმისეული დინამიკა უნდა მოვიშველიოთ, რაც ვრცელი და შემდგომში ცალკე განხილვის მოტივი იქნება.

• ლ. ოჩიაური – ალექო ცაბაძე კრებული „ქართველი კინორეჟისორები“ (დამხმარე სახელმძღვანელო) ნაწილი I.

• ნ. მხეიძე – ანემიდან ატუ-ალაბა, ოტელ კალიფორნიამდე. კრებული „ქართველი კინორეჟისორები“ (დამხმარე სახელმძღვანელო) ნაწილი II, პერიოდული პრესა, გაზ. „რეზონანსი“.

თუ ხატიაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
წამყვანი მეცნიერთანამშრომელი

„სურვილის მიუზღვრომელი ობიექტი“ ლაკანისეული ინტერპრეტაციები ლუის ბუნშელის შემოქმედებაში

გავრცელებული მოსაზრების საპირისპიროდ, რომ ქვეცნობიერი არარეგულირებადი, იმპულსურად განვითარებადი და ქაოტურია, ფსიქოანალიზი და ჩემი დღევანდელი მოხსენების მთავარი ორიენტირი – ფროიდის მოძღვრების ლაკანისეული ინტერპრეტაცია – მუდმივად ავითარებს კონცეპტს იმის შესახებ, რომ ქვეცნობიერიც ისევე, როგორც ენა, სტრუქტურირებულია. სურვილი კონსტრუირებულია ფანტაზიის მიერ, ეს უკანასკნელი იძლევა პარამეტრებს, რის მიხედვითაც ყალიბდება სუბიექტისა და სურვილის ობიექტის ურთიერთობა. თუმცა ფანტაზიის სივრცე არ წარმოგვიდგება, როგორც სურვილების ასრულების ასპარეზი. შეიძლება ითქვას, რომ, პირიქით, აქ თვალსაჩინოვდება სუბიექტის ფრუსტრაცია; ლაკანის თქმით, ფანტაზიის სივრცე – ეს არის „სცენა, რომელსაც საამკარაოზე გამოაქვს ჩვენი სურვილები, როგორც ასეთი, მათ ხდის რეალურს, წარმოაჩენს მათ დამარცხებას“¹

იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორ არის დაცლებული სურვილის ობიექტი და სურვილის დაკმაყოფილება ერთმანეთისგან, ჟიჟეკს მაგალითად მოჰყავს ბერძენი ფილოსოფოსის ზენონის პარადოქსები, რომლითაც ის ამტკიცებს თავისი მასწავლებლის პარმენიდეს მოძღვრებას სამყაროს, როგორც ერთი მთელის შესახებ, სადაც მრავლობითობა და მოძრაობა მხოლოდ ილუზორული ხასიათისაა. ოთხიდან პირველი აქილევისა და კუს შესახებ პარადოქსია, რომლის მიხედვითაც, აქილევის ვერასდროს ეწევა კუს – ან უახლოვდება მას ან გადაუსწრებს, ან ძალიან შორს არის, ან ძალიან ახლოს, მაგრამ ვერასდროს მის გვერდით. ჟიჟეკის აზრით, ეს პარადოქსი კარგად ხსნის ლიბიდოლურ ეკონომიკას და „სუბიექტისა და ობიექტი-სურვილის მიზეზის ურთიერთმიმართების ილუსტრირებას ახდენს. ჩვენ ვერასდროს დავიჭერთ ობიექტ-მიზეზს. ჩვენ მხოლოდ მის გარშემო კონტურების შემოსაზღვა შეგვიძლია“²

ლაკანი ერთმანეთისგან განასხვავებს ლიბიდოლური ლტოლვის მიზანსა და ამოცანას და ამტკიცებს, რომ ეს ლტოლვა საბოლოო მიზნის – სურვილის მიღწევაში, ანუ სრული სიამოვნების მიღებაში

კი არ ვლინდება, არამედ იმ ამოცანის შესრულებაში, რომ მიზანს უნდა მიაღწიო დაუსრულებელი გზის გავლაში³ სწორედ მიზნიდან მიზნამდე ცირკულირებული მოძრაობა გვანიჭებს სიამოვნებას. ზენონის პარადოქსებში მოყვანილი სიზიფეს მითიც ადასტურებს ამ მუდმივი ლტოლვა-მიახლოება-დაშორების მოდელს: რაც უფრო უახლოვდები, მით უფრო შორდები და მით უფრო მძაფრდება სურვილი მიახლოების ანუ ძლიერდება სურვილის ობიექტის ძალაუფლება ჩვენზე (ჟიჟეკს ამასთან დაკავშირებით მოჰყავს საინტერესო მაგალითი ნაცისტების ებრაელებთან დამოკიდებულების თაობაზე: რაც უფრო იზრდებოდა საკონცენტრაციო ბანაკებში ამოხოცილ ებრაელთა რიცხვი, მით უფრო მძლავრდებოდა ებრაელის, როგორც მტრის ხატი, რაც უფრო ცოტანი რჩებოდნენ ისინი, მით უფრო შემაშფოთებლად იხატებოდა მათგან წამოსული საშიშროება). შესაბამისად, სუბიექტის შემფოთებას იწვევს არა სურვილის ობიექტის არარსებობა, არამედ მასთან მაქსიმალური მიახლოება, რაც თეორიული ალბათობით მის საბოლოო დაუფლებას ანუ სურვილის ობიექტის გაქრობას გამოიწვევს.

სწორედ იმის მიხედვით, თუ როგორია ჩვენი მიმართება, და დაინტერესება, ამა თუ იმ, ობიექტით, ხდება ამ უკანასკნელის და შესაბამისად, მთელი რეალობის კონსტრუირება; რეალობის, რომელიც, ერთი მხრივ, „დამახინჯებულია“ ჩვენი სუბიექტური აღქმით, მასზე პროეცირებული ჩვენი სურვილებითა და განცდებით, მაგრამ, მეორე მხრივ, სწორედ ის წარმოადგენს რეალურს, რამდენადაც „ობიექტურად“ დანახული ობიექტი **არარაა**, მხოლოდ „დაინტერესებული მხერით“, გარკვეული ხედვის კუთხით აღქმული ობიექტი იქცევა **რეალად**. „...სწორედ სურვილის ლოგიკა უარყოფს ცნობილ სენტენციას: „არაფრისგან არაფერი იბადება“. სურვილის მოძრაობაში „არაფრისგან რაღაც წარმოიქმნება“. მართალია, ობიექტი-სურვილის მიზეზი სუფთა მოჩვენებითობაა, მაგრამ ეს მას ხელს არ უშლის, აამოქმედოს შედეგთა მთელი ჯგუფი, რომლებიც ზემოქმედებენ ჩვენ „რეალურ“, „ნამდვილ“ ცხოვრებასა და მოქმედებებზე“⁴

რამდენად რეალურია რეალობა? ის, რასაც ვხედავთ, ხომ არ არის მოჩვენებითობა, რომელიც ფარავს რეალურ არსს? ეს კითხვები უძველესი დროიდან ისმება ფილოსოფოსთა და მოაზროვნეთა ტექსტებში, სადაც სამყაროს გააზრებასთან ერთად ხელოვნების საკითხიც განიხილება, როგორც ამ სამყაროს რეფლექსიის სფეროსი. რეალობა-მოჩვენებითობის დისპოზიცია აქ კიდევ უფრო დამაბნეველი და საკამათო ხდება: ხელოვნება არის არეკლილი რეალობა, რომელიც თავისთავად მოჩვენებითია, მაშინ, რამდენად შესაძლებელია მოჩვენებითობის მოჩვენებითობამ ასახოს რეალური? ეს პრობლემა

განსაკუთრებული სიმწვავეთ განიხილება XX ს-ის დასაწყისში, როცა ლოგოცენტრული კულტურის კრიზისი პიკს აღწევს, როცა ფორმა არანაირად აღარ გამოხატავს არსს, როცა ავანგარდული მანიფესტები, არა თუ ადამიანის, არამედ ნებისმიერი საგნის ირაციონალურის რებრეზენტაციაში ხელავენ ჭეშმარიტებას. „ცალკეულ საგანს შეუძლია, თავის თავში ატაროს სანახაობა, კომიკური თუ ტრაგიკული... ნამდვილი კინო – ეს არის ჩემ მიერ აქამდე უნახავი საგნის მხატვრული სახე“ – აღნიშნავდა ფერნარ ლეჟე „მექანიკური ბალეტის“ შესახებ.⁵ საგანი, რომელიც უტილიტარულ რეალობაში „ობიექტურად“ აღქმის შედეგად არარას წარმოადგენს, დაკარგული აქვს სახე და რომლის რეაბილიტაციას ცდილობენ ავანგარდისტები „დამახინჯებული“ ანუ „დაინტერესებული მხერით“ ასახვის საშუალებით.

ლუის ბუნუელისა და სალვადორ დალის „ანდალუზიური ძაღლის“ პროლოგშივე ეს მხერა ბასრი სამართებლით გადაისერება. კინოს ისტორიაში ერთ-ერთ ყველაზე სასტიკ და ამავე დროს ბუნდოვან ეპიზოდად აღიარებული კადრი ათასნაირ ინტერპრეტაციას ექვემდებარება: ის ხან ჰეტეროსექსუალური სექსუალობის გამოხატულებაა, სადაც თვალისა და მთვარის დისკო – ქალურ, სამართებელი და წაგრძელებული ღრუბლები კი – მამაკაცურ გენიტალებს წარმოადგენს; ხან დეფლორაციის სიმბოლოდ განიხილავენ, ხანაც სოლარული მსხვერპლმწიროვის გამოვლინებად, რაც ჟორჟ ბატაის მიერ, იმავე პერიოდში, გამოცემული და, ძალზე პოპულარული „თვალის ისტორიის“ მაგისტრალური მოტივი და მხატვრული სახეა.

გადასერილი თვალი, რაც სიბრმავესთან ასოცირდება, ჩემი აზრით, ბუნუელისა და საერთოდ, სიურრეალისტებისთვის ერთ მეტად მნიშვნელოვან ასპექტს უკავშირდება. სიბრმავე უკვე ადრეულ მითებში კონოტირებულია სიბრძნესთან, რომელიც რაღაც ზე-განცლით მიიღწევა. წინასწარმეტყველი ტირესიოსი ღმერთებმა მობანავე ათენას შემთხვევით დანახვის გამო დაბრმავეს, სამაგიეროდ, დაჯილდოვეს ხილვის უნარით და სიკვდილის შემდეგ შეუნარჩუნეს მახსოვრობა. „სიბრმავიდან თვალხილულობაში და, პირიქით, გადასვლის პერიპეტია ტრაგედიის ერთ-ერთი ამოსავალი წერტილია, რაც განსაკუთრებით ცხადად ვლინდება ბრმა, მაგრამ თვალხილულ ტირესიოსსა და თვალხილულ, მაგრამ ბრმა ოიდიპოსში“⁶ (გავისხენოთ, რომ ამ უკანასკნელის თვალის ახელაც დაბრმავეებით მთავრდება). სიბრმავე (გან) ჭვრეტის, ზე-ხედვის ნიშნად განიხილება, როცა ხელა აღარ ყოვნდება მოჩვენებით და წარმავალ რეალობაზე, არამედ აღწევს მიღმურ შრეებში, ნამდვილ, გნებავთ - ზე - ანუ სიურრეალობაში. თვალის გადასერა, რასაც,

საგულისხმოა, რომ თავად რეჟისორი ახორციელებს, ორი ავანტურისტული მხატვრის მიერ რეალობიდან ფსიქოლოგიურ რეალობაში გადასვლის აქტის გაცხადებაა, რასაც მოჰყვება სწორედ ობიექტი-სურვილის მიზეზთა მთელი ჯაჭვი.

ცნობილია, რომ ფილმის იდეა ავტორებს სიზმრების ურთიერთგაზიარების შედეგად გაუჩნდათ, შემდგომ კი სცენარი იქმნებოდა სიურრეალისტების მიერ აღიარებული „ავტომატური წერის“ მანერით: ერთს რაღაც მოუვიდოდა აზრად, მერე მეორე სთავაზობდა მომენტალურად დაბადებულ იდეას; თუ ერთ-ერთს რაღაც არ მოეწონებოდა, უარყოფილი იყო ორივეს მიერ, იბმებოდა ახალი ასოციაციური ჯაჭვი და ა.შ. „ორმხრივი თანხმობით, მარტივ წესებს ვიცავდით, – იხსენებს ბუნუელი, – არ გავჩერებულყავით იმაზე, რაც ითხოვდა წმინდა რაციონალურ, ფსიქოლოგიურ და კულტურულ ახსნას. გზა მივცეთ ირაციონალურს. ვტოვებდით მხოლოდ იმას, რაც აზრისგან დამოუკიდებლად გვაოცებდა“.⁷ ფილმის გამოსვლის შემდეგ კი ბუნუელი წერდა, რომ ეს იყო მკვლევლობისკენ საზოგადოების მოწოდება.

როგორც ჟიჟეკი აღნიშნავს, „ჩვენს ქვეცნობიერში, ჩვენი სურვილების რეალობაში ჩვენ ყველანი მკვლევები ვართ“ და შვებით გამოვლინებას – **ეს ხომ სიზმარი ყოფილა** – რომელიც ყველას ერთხელ მაინც განუცდია, ადარებს ჩჯუან-ცზისა და პეპელას ივავს, სადაც ისმება კითხვა: რომელია სიზმარი, როცა ჩჯუან-ცზის ჰგონია, რომ ის პეპელა იყო თუ, პირიქით, როცა პეპელას ჰგონია, რომ ჩჯუან-ცზია? ჟიჟეკი გულუბრყვილობად მიიჩნევს „რეალობის სამყაროსა“ და „ოცნებების სამყაროს“ დაპირისპირებას: „როცა გავიაზრებთ, რომ სწორედ და მხოლოდ სიზმრებსა და წარმოსახვებში ვხვდებით ჩვენი სურვილების რეალობას, აქცენტები მაშინვე იცვლება: ჩვენი ყოფითი ყოველდღიური რეალობა, საზოგადოების რეალობა, სადაც ჩვენ ვთამაშობთ წესიერი და კეთილი ადამიანების ჩვეულ როლებს, აღმოჩნდება გამოზავონი, რომელიც ეფუძნება გარკვეულ „დათრგუნვას“, ჩვენი სურვილების, რეალურის სიერცის მხედველობის არედან გაშვებას“.⁸

ბუნუელის მთელი შემოქმედება სწორედ ამ ფარისევლობის გამოამკარავებაზე იგება, როდესაც საზოგადოებისთვის მისაღები „წესიერებით“, უფრო სწორად, „წესიერი როლის“ მორგებით ინიღბება ადამიანური ინსტინქტები: კეთილშობილი პადრეს ჭეშმარიტი მოწოდება უბრალო მებაღეობაა, თან საკმარისია, მანტია გაიხალოს, ის ჩვეულებრივი მკვლელიც ხდება („ბურჟუაზიის მოკრძალებული ხიბლი“), რესპექტაბელური პარიზელი ქალბატონი სინამდვილეში ბორდელში ნახულობს სიამოვნებას („შუადღის ლამაზმანი“), სისასტიკესა და

მკაცრ რეჟიმს დამორჩილებული სამხედროები გულჩვილი და მისტიკისკენ მიდრეკილი ადამიანები არიან („ბურჟუაზიის მოკრძალებული ხიბლი“) და ა.შ. ბუნუელი უკიდურესობამდე მიყვანილი აბსურდულობით ააშკარავებს, თუ რამდენად მოჩვენებითია წესიერების ცნება ფილმში „თავისუფლების ფანტომი“: პარიზის ღირსშესანიშნაობების ტურისტებისთვის საყვარელ ღია ბარათებს ისე ათვალიერებენ, როგორც ურცხვ პორნოგრაფიულ სურათებს, მაგდის გარშემო უნიტაზებზე შემომსხდარი „კეთილშობილები“ კი, კარგად გაზრდილი ადამიანის თავდაჭერილობით მუსაიფობენ და მოშიებულები, ბოლიშის მოხდით, ტუალეტში განმარტოვდებიან.

რეალურის (ფსიქოლოგიური რეალობის) საჩვენებლად ბუნუელი, ან პირდაპირ მიმართავს სიზმრისა, თუ ხილვის ნარატივს, ან იყენებს „დაინტერესებული მხერის“ მეტაფორას, როგორცაა, ვთქვათ, იგივე გადასერილი თვალი თუ ჭუჭრუტანაში თვალთვალი, რასაც სხვა ზერეალობაში გადაყვავართ, იქ, სადაც ჩვენი სურვილები აღარ ითრგუნება და სადაც ისინი რეალურნი ხდებიან. თუმცა, როგორც უკვე აღვნიშნე, ფანტაზიის სივრცე სულაც არ არის სურვილების ასრულების ასპარეზი.

„ოქროს საუკუნის“ გამოსვლის შემდეგ საღვადლო დალი აღნიშნავდა, რომ სცენარის წერისას მიზნად ისახავდა თანამედროვე საზოგადოების დამპალი მექანიზმის გამოაშკარავებას; ბუნუელი კი უმატებდა: „ჩემთვის კი ეს უმთავრესად იყო ფილმი შმაგ სიყვარულზე, დაუძლეველ ძალაზე, რომელიც ადამიანებს ერთმანეთს ჩაახუტებს, თუმცა ხვდებიან, რომ არ შეუძლიათ ერთად ყოფნა“⁹. დაუკლებელი, მწვავე ვნების მოტივი, რომელიც უამრავი დაბრკოლებით არის შებოჭილი, უკვე „ანდალუზიურ ძაღლში“ ჩნდება, სადაც სიკვდილისა და ეროტიკისადმი ლტოლვა ერთმანეთში იხლართება და საზოგადოებაში ტაბუირებული თემების თამამი პროვოცირებით წარმოჩნდება.

ამიტომაც რეაგირებდა ძალზე მწვავედ „კარგად გაზრდილი საზოგადოება“, რომ ბუნუელის ფილმები თავის კომპარულ სიზმრებს აგონებდა, რომლიდან გამოფხიზლებაც სიმშვიდეს უბრუნებდა: „ეს ხომ მხოლოდ სიზმარი ყოფილა!“ ბუნუელი კი, დაჟინებით და ირონიულად ჩასჩინებებს: სწორედ ეს არის რეალური, ის რისკენაც ილტვით და რისიც გემინიათ. მათი, რაც უნდა პატივსაცემი და მომხიბვლელები იყვნენ, სურვილები ძალიან მწირია: ჭამა, სექსი და სხვისი განადგურება.

ფილმი „ბურჟუაზიის მოკრძალებული ხიბლი“ მთლიანად სიზმრების მოყოლაზეა აგებული და ზუსტად გამოხატავს ლაკანისეულ მოსაზრებას

ფანტაზიის სივრცის შესახებ, „რომელსაც სააშკარაოზე გამოაქვს ჩვენი სურვილები, როგორც ასეთი, მათ ხდის რეალურს და წარმოაჩენს მათ დამარცხებას“... ისეთი მარტივი და ყოფითი მოთხონებებიც კი, როგორცაა საღილი ან, უბრალოდ, მეგობრებთან ერთად ყავის დალევა, რომ აღარაფერი ვთქვათ, სექსით დაკმაყოფილებაზე, ფილმის გმირებისთვის დაუძლეველი პრობლემა ხდება. ამბების განმეორებადობა და უკაცრიელ ტრასაზე დაუსრულებელი ხეტიალი მიზნიდან მიზნამდე ცირკულირებული მოძრაობის ილუსტრირებაა, რომელიც გვანიჭებს სინამდვილეში სიამოვნებას და არა მიზნის საბოლოო მიღწევას.

„სურვილის ეს ბუნდოვანი ობიექტი“ უწოდა ბუნუელმა თავის ბოლო ფილმს და ამით ხაზი გაუსვა იმ გაურკვევლობის ლაბირინთს, რასაც სუბიექტი-ობიექტის ურთიერთმიმართება წარმოადგენს. საგულისხმოა, რომ „სურვილის ობიექტს“ ორი მსახიობი: ანხელა მოლინა და კაროლ ბუკე ასრულებს, თანაც ისე, რომ ერთი-ორი ეპიზოდის გარდა (ვთქვათ, როცა ფლამენგოს მოცეკვავე კონჩიტას ესპანელი ანხელა მოლინა ასახიერებს), მათი როლების გაცვლა-გამოცვლა არანაირი ლოგიკით არ განისაზღვრება, ანუ დიდი მნიშვნელობა არ აქვს, ამ კონკრეტულ მომენტში კაროლ ბუკე ითამაშებდა თუ ანხელა მოლინა – ე. ი. შესაბამისად, თავად სურვილის ობიექტი არ არის განსაზღვრული, არ აქვს მკაფიო სახე, ან უფრო სწორი იქნება, თუ ვიტყვი, რომ არსებობს ლტოლვის სურვილი, ობიექტი კი, შეიძლება ნებისმიერი იყოს.

ერთგან კონჩიტა ეუბნება სენიორ მატეოს: „თქვენ ჩემში გიყვართ არა მე, არამედ ის, ვინც უარგოფთ“ და მოგვიანებით აგრძელებს: „თუ მოგცემთ იმას, რაც გინდათ, გადაგიყვარდებით“. სენიორ მატეოს შფოთვა სწორედ ამ სურვილის ობიექტის მოხელთებისა და საბოლოო დაუფლების შესაძლებლობას უკავშირდება, ამიტომაც ჩნდება ყველაზე საზოგადოებრივი: გარდაცვლილი მეუღლის ფოტო საწოლთან, ქუჩიდან შემოსული ხმაური, ქალწულობის ქამარი და ა.შ. ზედმეტად მიახლოების გამო პერიოდულად გაუჩინარებული სურვილის ობიექტის ნოსტალგია სენიორ მატეოს მულამ თან სდევს და პირობასაც ღებს: „თუ კიდევ გამოჩნდება, მე მას აღარაფერს ვთხოვ, ვიჯდები მასთან, რაც შეიძლება მოშორებით...“

„ოქროს საუკუნიდან“ საკმაოდ მოგვიანებით დავუბრუნდი რა ისევ ქალის სხეულის დაუფლების შეუძლებლობას, ვცდილობდი, მთელი ფილმის განმავლობაში შემექმნა თავდასხმისა და დაუცველობის ატმოსფერო, რომელიც გვტანჯავს ყველას, სადაც უნდა ვიყოთ“ – წერს თავის მოგონებებში ბუნუელი და იხსენებს, თუ რა ინციდენტები მოჰყვა ფილმის გამოსვლას: ლოს-ანჯელესის ერთ-ერთ კინოთეატრში

ბომბის აფეთქება, ფირის ოთხი ბაბინის დაკარგვა, რეჟისორის მიმართ მუქარისა და შეურაცხყოფელი წარწერები და ა.შ.¹⁰ თუმცა რეალობიდან წამოსული ამ თავდასხმების გამო შემფოთება მხოლოდ თავის შეფარება იმ უსუსურობისა და დაუცველობის განცდისგან თავისდასაღწევად, რასაც რეალურის ანუ საკუთარი დათრგუნული სურვილების „თავდასხმისას“ განვიცდით.

ბერლინის წლევანდელ საერთაშორისო ფესტივალზე, სადაც ყოველთვის ძალზე გააზრებულად და კონცეპტუალურად იგეგმება რეტროსპექტივები, ბუნუელის შემოქმედება იყო წარმოდგენილი; რატომ ბუნუელი? – სვამდნენ კითხვას თავად ორგანიზატორები, რამდენადაც, როგორც ტრადიციულად მიღებულია ხოლმე, რეჟისორის არც იუბილე, არც გარდაცვალების ან რაიმე აღსანიშნავი თარიღი არ ყოფილა. და პასუხად ჩამოთვლიდნენ ვარაუდებს, თუ როგორ დასცინებდა „საუკუნის თვალად“ მონათლული რეჟისორი „მოწვევის აკრძალვასა, თუ ჩასახვის საწინააღმდეგო დებატებს, როგორ გალანძღავდა სახელმწიფოს შეჭრას პრივატულ სფეროში და რამდენს იმკრეხებდა რელიგიისკენ უკანმიბრუნების თაობაზე, კიჩურ პაპსაზე, ახალ ბიურგერებსა და ახალ ფასეულობებზე“...¹¹

აღმოჩნდა, რომ ბუნუელის მძაფრი და საღი მზერა კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი და ბევრად თანამედროვე ხდება ნეოპურიტანიზმის გამძვინვარებისა და მზარდი ფუნდამენტალიზმის ეპოქაში. ბუნუელის მიერ სამართებით გადასერვა – ეს სხეულის გამიშვებაა, ფიზიკური რეალობის, გარსის გარღვევა, რათა კარგად დაინახო ის, რაც შიგნით არის, რის შედეგადაც იძენს მხოლოდ მკაფიო გამოსახულებას სურვილის ბუნდოვანი ობიექტი.

1. ს. ჟიჟეკ, *გლიადა სკოზ*. (რუსულ ენაზე);
2. იქვე;
3. იქვე;
4. იქვე;
5. *იზ ისტორიი ფრანკუზსკოი კინომისლი* (რუსულ ენაზე);
6. მ. იამპოლსკი. *პამიატ ტირესეია*. (რუსულ ენაზე);
7. *ბუნუელ ო ბუნუელე* (რუსულ ენაზე);
8. ჟიჟეკის დასახელებული ნაშრომი;
9. ბუნუელის დასახელებული ნაშრომი;
10. იქვე;

11. *Vanity Fair*, სპეციალური გამოშვება 2008 წლის ბერლინალესთვის.

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ასისტენტ პროფესორი

**შემაჯავებელი პროდუქცია და ქართული
სინამდვილე
„იმაკორტული ანიმაცია“ გვირგვინი, იდეოლოგია,
მორალი**

აქსიომაა, რომ ბავშვებს ძალიან უყვართ მულტფილმები. ყველა ბავშვს ჰყავს საყვარელი გმირი. საერთოდ, მოზარდის აღზრდაში დიდი მნიშვნელობა ეროვნულ მულტიპლიკაციას, საბავშვო ფილმებს ენიჭება... სწორედ ამიტომ, ამ ბრენდზე მოთხოვნა მუდმივადაა. წესით, არც ერთი მშობელი არ უნდა ყიდულობდეს ანიმაციურ ფილმს, სადაც ხდება აგრესიის, ტყუილისა და სიზარმაცის პროპაგანდა და ბავშვისთვის ფილმის ყურება არ უნდა იქცეს დროის მოკვლის გაუაზრებელ საშუალებად.

ანიმაციური ფილმები მეტად მნიშვნელოვან საინფორმაციო მასალას შეიცავს, საიდანაც მოზარდმა უნდა შეიმეცნოს სამყაროს კანონზომიერება, სიკეთე, ჩამოუყალიბდეს ზნეობრივი კრიტერიუმები. ფერადოვანი, შინაარსიანი მულტფილმი ბავშვის მეხსიერებაში ტოვებს მკაფიო მაგალითებს, რომელთაც მან ცხოვრების განმავლობაში უნდა მიბადოს. უნივერსალურ, საყოველთაო ზნეობრივ კანონებთან ერთად არსებობს ეროვნული შინაარსის მქონე ზნეობრივი მაქსიმები. აქედან გამომდინარე, ანიმაციური ფილმი, რომელიც ამა თუ იმ საზოგადოების მორალითაა შექმნილი, შესაძლოა, შეფასების სხვა კუთხით ინფორმაციულად მნიშვნელოვანი არ აღმოჩნდეს.

საქართველოში არ ჩატარებულა არც ერთი სერიოზული გამოკითხვა, თუ სოციოლოგიური კვლევა, რაც საშუალებას მოგვცემდა გაგვეჩვენა, თუ რომელი გმირია ჩვენში უფრო პოპულარული. თუ კინოთეატრების სალაროს შემოსავლებით ვიმსჯელებთ, რა თქმა უნდა, ქართული ანიმაცია უცხოურ ფილმებს კონკურენციას ვერანაირად ვერ უწევს. თუმცა, სავსე დარბაზები და სალაროს შემოსავლები პირობითი ცნებებია და მხოლოდ ხარისხზე დამოკიდებული არაა. აქ დიდი წილობრივი პროცენტით მუშაობს რეკლამა და პროდუქტის დისტრიბუტორის პრომოუტერული საქმიანობა. თუმცა მხატვრული

ღირებულება მაინც ერთ-ერთ ამოსავალ პუნქტად რჩება, რომელიც მოზარდს ძალიან სჭირდება.

არის თუ არა უცხოური, ჩვენს ქვეყანაში იმპორტირებული, ანიმაცია იმდენად სრულფასოვანი და მისაღები ჩვენი საზოგადოებისთვის, რომ საერთოდ არ ვიფიქროთ ტრადიციულ ქართულ პერსონაჟებზე და სიუჟეტებზე? უფრო კორექტული იქნებოდა საკითხის შემდეგნაირად დაყენება – როდის დაუბრუნდება მაყურებელს თანამედროვე ქართველი გმირი მისი ჩვეული ქარიზმატულობით და კომედიურობით? ამავე დროს, დრამატურგიაც არ უნდა იყოს ყურადღებასმომკლებული.

თანამედროვე პოპულარული ჰიტების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, მწარმოებლები ძირითადად ირჩევენ სიტუაციების კომედიას, ან კომედიურ მიუზიკლს. ეს ერთგვარი წარმატების გარანტიაა. 3D ანიმაცია საკმაოდ ძვირი სიამოვნებაა და ამიტომ მწარმოებლები და პროდუსერები ცდილობენ მაქსიმალურად შეამცირონ დანახარჯები.

ძალიან ხშირად ასეთ მულტფილმებში დრამატურგიული ქარგა დაკული არა არის. არადა, ფილმის ყურებისას მთავარი მარტო სიცილის ეფექტის მიღწევა კი არაა, არამედ მაყურებლისთვის თანაგანცდის მომენტის შექმნაც. მაგალითად, „dreamworks“-ის პროდუქცია, რომელიც შეიძლება ბრენდად მივიჩნიოთ, არცთუ მაღალხარისხოვანია პროდუქციის შინაარსობრივი თვალსაზრისით.

„შრეკი 1“-ის ორიგინალურობა მალე შეეწირა ამერიკულ მეთოდს – ეკონომია ფილმზე, დიდი დანახარჯები სარეკლამო კამპანიაზე. სამწუხაროდ, ჯერჯერობით საქართველოში ენთუზიასტები, რომლებიც ინვესტიციებს ეროვნულ მულტიპლიკაციაში ჩადებენ და ამით მაღალხარისხოვანი ეროვნული პროდუქციის შექმნას შეუწყობენ ხელს, არ არიან, ხოლო სახელმწიფო პირდაპირ ინვესტირებას აღარ ახდენს, არც კანონი საავტორო უფლებების შესახებ არსებობს. აქედან გამომდინარე, პოტენციური ავტორ-შემსრულებელი იძულებულია დაემორჩილოს დამკვეთს, სპონსორს. სხვა შემთხვევაში, მოძიებული თანხა იმდენად ცოტაა, რომ ავტორი შემოქმედებითად მაქსიმალურად შეზღუდულია და ეს ძირითადად იდეოლოგიის, ხარისხის ხარჯზე ხდება.

ასეთ ვითარებაში, მართლაც, ძნელია უპასუხო კითხვას: რას ირჩევს ქართული აუდიტორია? „იმპორტულ“ თუ ქართულ ანიმაციას? და, საერთოდ, რამდენად კორექტულია საკითხის ასე დასმა?

უცხოეთის ყველა მსხვილი კომპანია აცხადებს, რომ 3D ტექნოლოგიის გამოყენება მეტად მომგებიანია, შესაბამისად, ხელით

ნახატი ფილმი აღარავის სჭირდება. ხელით ნახატს ღირსეის სტუდიაც კი თითქმის აღარ იყენებს.

საქართველოში მასშტაბური ანიმაციური პროექტის შექმნაზე მსჯელობა ჯერ ნაადრევია. ისეთი დიდი შესაძლებლობებისა და პოტენციალის ქვეყანა, როგორც რუსეთია, სულ რამდენიმე წელია, რაც ასეთი ტიპის ფილმებს აწარმოებს. მაგალითად, ფილმი „კრაკატუკი“. ეს რუსული ზღაპრის იმდენად თანამედროვე ვერსიაა, რომ დღენის ამოცნობა საერთოდ ჭირს. აქ არის იუმორი და ლირიკა, დრავი და ფილოსოფია, კუნგ-ფუ, სიყვარული, ჰიპ-ჰოპი და როკ-ენ-როლი, მეგობრობა და სიძულვილი, სპეც ეფექტები, ჯადოქრობა და ინტერნეტი. რუსული ანიმაციის ძალიან მნიშვნელოვანი წარსულის მიუხედავად, ეროვნული ხასიათის შენარჩუნება, ამ ცნების კლასიკური გაგებით, ვერც იქ შეძლეს.

ტრადიციულ ქართულ ოჯახში ბავშვებს პირველი წლებიდან უკითხავენ ქართულ ხალხურ ზღაპრებს, სადაც მოხერხებული ნაცარქექია და ხუთკუნჭულა დევს ამარცხებენ; სალამურა, წიქარა და ირმისა ბოროტებაზე იმარჯვებენ. კეთილი, თუ ბოროტი გმირები ეროვნული ნიშან-თვისებების მატარებლები არიან. ქართულ ზღაპრებში იმდენი საინტერესო პერსონაჟია, რომ ათეულობით ანიმაციურ პროექტს ეყოფა. და ისინი თავისუფლად შეიძლება ჩავთვალოთ უცხოური რეკლამირებული გმირების კონკურენტებად.

კინოგამქირავებლები ყველა გზით ცდილობენ ბავშვების ყურადღება მიქცევას. ამერიკული მულტფილმების რეკლამირებისას ფართოდაა გავრცელებული სარეკლამო ტრიუკი, როდესაც მსახიობის პოპულარობა მის მიერ გახმოვანებულ პერსონაჟის პოპულარიზაციისათვის გამოიყენება. სარეკლამო რგოლები დაჟინებით გვამცნობენ, რომ ეს როლი ედი მერფიმ, ან ანჯელინა ჯოლიმ, კამერონ დიასმა და ასე შემდეგ გაახმოვანა... მაგრამ ქართველ მაყურებელს ხომ ეს ხმები არ ესმის, კინოთეატრებში როლები ქართულადაა დუბლირებული. ამას ქართველების სარეკლამო „ტრიუკიც“ ემატება. ანჯელინა ჯოლის, ედი მერფის და სხვებს ზვიო, შონზო, ნანული თუ „ქლაბ შოუს“ ბიჭები ახმოვანებენ. ასევე ქართული სარეკლამო „ტრიუკის“ მოთხოვნებით, ორიგინალი ტექსტი იცვლება და ვიღებთ საშინელ მუტანტს. ხშირ შემთხვევაში, ტექსტის თარგმანი მდარე ან სრულიად შეცვლილია, ინტონაცია – ვულგარული, გამოყენებულია ბილწი სლენგი, პოლიტიკური ფრაზეოლოგია, რაც სრულიად შეუსაბამოა თვით

ფილმისათვის და, წესით, მიუღებელი უნდა იყოს მაყურებლისათვის, რადგან ის ღირებულებაც იკარგება, რაც ნაწარმოებს რეალურად აქვს.

საბოლოოდ, ჩვენ წინაშე ორმაგი დამანგრეველი სტანდარტია: ჯერ ერთი, თვით ორიგინალის სათუო ღირებულება და, მეორეც, მდარე ქართული ტექსტის შედეგად ფილმების საერთოდ გაქარწყლებული ესთეტიკა. ღირს თუ არა ამაზე ყურადღების გამახვილება? აუცილებლად, რადგან დღეს ეს მეტად აქტუალურია. აქედან მოდის იმ ბავშვების ტრადიცია, ისტორია და მორალური აქცენტები, რომლებიც ასეთ ფილმებს უყურებენ და მომავალშიც ნახავენ.

არსებულ პროდუქციაში ზნეობრივი მაქსიმუმების არქონას მწარმოებლები საბალაგანო სარეკლამო ბანერებით დიდი წარმატებით ცვლიან. ხოლო ცნობილი სახეების სარეკლამოდ გამოყენების ზემოთ მოყვანილი მაგალითი, იმის დასტურია, რომ ამ ფილმებში აქცენტის გასამახვილებელი სხვა ღირებულებები თითქმის არცაა და მშობელი, იძულებული ხდება წაიყვანოს შეილები ასეთი ფილმების სანახავად, სულ უბრალო მიზეზის გამო: არ არსებობს ხარისხიანი ქართული პროდუქცია, რომელიც კონკურენციას გაუწევდა იმპორტს.

აუცილებლად უნდა ვიმსჯელოთ ქართველი მულტმწარმოებლების შესაძლებლობებზე. ვინც ფილმწარმოებაში ცოტათი მაინც ერკვევა, მისთვის გასაგებია, თუ რა შრომატევადია, შინაარსიანი და ამავე დროს, ორიგინალური ანიმაციური პროექტის შექმნა. ამისთვის, უპირველესად, საჭიროა შესაბამისი შემოქმედებითი ჯგუფის არსებობა.

რამდენიმე წლის წინ ყველა ფიქრობდა, რომ კომპიუტერული ანიმაცია ერთ-ერთი დამხმარე ფაქტორია მულტფილმების შესაქმნელად. ხოლო დღეს უმსხვილესი კომპანიები თითქმის უარყოფენ ხელით ნახატ პროექტებს. საქართველოში ჯერ კიდევ არიან ისეთი პროფესიონალები, რომელთაც არაჩვეულებრივი ნახატი ფილმების შექმნა ძალუბთ. მაგრამ, რაც შეეხება 3 ანიმაციას და საკუთარი მასშტაბური პროექტების განხორციელებას, აქ ყველაფრის ნულიდან დაწყება გვიწევს. ხოლო ამ გამოცდილების არქონა იმის ერთ-ერთი წინაპირობაა, რომ წარმატებული პროექტი კიდევ დიდხანს არ შედგება.

არიან ადამიანები, რომლებიც ასეთ პროგრამებს იცნობენ, მაგრამ მათი რიცხვი იმდენად მცირეა, რომ რთულია ჯგუფის შექმნა. შესაბამისად, საჭიროა მატერიალურ ტექნიკური ბაზაც.

ეროვნული მულტწარმოების უპირველესი პრობლემა რეჟისორების სიმცირე და ისეთი პროდუსერების არარსებობაა, რომლებსაც პროექტის სრულფასოვნად მართვა შეეძლებათ. მხოლოდ ცოდნა და ნიჭი საკმარისი

არაა. აუცილებელია პრაქტიკული გამოცდილებაც. ფილმის შექმნისას, ძირითადი ხარჯები გადამღები ჯგუფის ხელფასებია. ჯგუფის წევრების კოორდინირებული მუშაობით კი იქმნება სრულფასოვანი ნაწარმი და ამის გარანტიას მხოლოდ და მხოლოდ კარგი პროდიუსერი იძლევა.

ასევე, ძალიან მნიშვნელოვანია გახმოვანება და მუსიკა, რაც კოლოსალურ თანხებთანაა დაკავშირებული, რადგან სრულფასოვანი საუნდის შესაქმნელად 50-დან 100-მდე მუსიკალური თემაა საჭირო, რომ შემდეგ მოხდეს მისი მორგება ნახატზე. ხმა, საბოლოოდ „5+1“ ფორმატში უნდა.

ჯერჯერობით კი „dreamworks“ და „pixar“ წელიწადში ათეულ პროექტს უშვებენ. საქართველოში გვაქვს რამდენიმე ახალი პროექტი: ლადო სულაქველიძის „ანგალო“, „ოქროს თევზი“, „ღვეენდა ღვინოზე“, გია კერესელიძის „იმელი“, პაპუნა დავითაიას „მძლეთამძლე“, აკაკი ლომსაძის „შობა“, ზალიკო სულაკაურის კიდევ რამდენიმე სატელევიზიო პროექტი, მაგრამ ამ პროდუქციას მიუხედავად მისი მხატვრული ღირებულებებისა, არათუ კონკურენციის გაწევა არ შეუძლია, არამედ შეუძლებელია მათი ეკრანებზე ნახვაც.

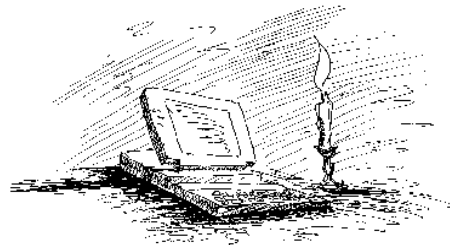
უნდა ითქვას, რომ კარგად რეკლამირებულმა საეჭვო მხატვრული ღირებულების მქონე ანიმაციურმა პროდუქციამ დაიპყრო არა მარტო ქართული, არამედ მრავალი ქვეყნის საკმაოდ დიდი ეკრანული სივრცე. ეს ვითარება განსაკუთრებულ საშიშროებას უქმნის ქართულ კულტურას, რადგან მისი მწირი ეკონომიკური შესაძლებლობები საშუალებას არ იძლევა ამ მღვრიე მასას პრინციპულად დაუპირისპიროს ეროვნული, ჯანსაღი პროდუქცია. ამავე დროს თაობის აგრესია გამოწვეული ადგილობრივი თუ გლობალური მიზეზებით, მეტისმეტად საშიშ ტანდემს ქმნის ზემოთდახასიათებულ პროდუქციასთან ერთად საიმისოდ, რომ განადგურდეს ეროვნული, ზნეობრივი თუ მხატვრული ღირებულებები, რაც თავის მხრივ ეროვნული კატასტროფის მომასწავებელი იქნება.

- [http://www.disneyshorts.org/;](http://www.disneyshorts.org/)
- [www.animator.ru;](http://www.animator.ru/)
- The Encyclopedia of Animated Cartoons (Paperback) by Jeff Lenburg and Chris Bailey (Paperback - Oct 30, 2008).

ფიროსმანოლოგიის, როგორც ახალი სახელოვნებათმცოდნეო მიმართულების ჩამოყალიბების პერსპექტივები

მეოცე საუკუნე მრავალი ახალი სამეცნიერო დარგის ჩამოყალიბებით აღინიშნა. სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციების შედეგებით გაპირობებულმა და გაბეღული ექსპერიმენტებით მონიშნულმა ახალმა საკვლევმა არეალებმა, უპირატესად საბუნებისმეტყველო, ზუსტ მეცნიერებათა რკალი გაარღვიეს, თუმცა, არც ჰუმანიტარული დარგები დარჩენილან საერთო ეპოქალური ხასიათის ნოვაციებისადმი გულგრილნი. კვლევის სისტემურმა მეთოდმა ჰუმანიტარებს თვალნათლივ უჩვენა ინტერდისციპლინარულ-კომპლექსურ მიდგომათა საფუძვლიანობა. ხელოვნების დარგების მორფოლოგიური შესწავლისათვის დღეს უფრო აქტიურად იყენებენ სემიოტიკას და ჰერმენევტიკას. ეს დარგთაშორისი ე. წ. ინსტრუმენტარიები ხომ საუკეთესო საშუალებაა უძველეს მითოპოეტურ დაქარაგმებულ ტექსტთა წაკითხვისა და მათში დაუნჯებულ ნიშანთა სისტემის ამოხსნისათვის. მაგრამ რა ვუყოთ ისეთ ტექსტს, რომლის წელთაღრიცხვა მხოლოდ ერთ საუკუნეს მიითვლის და თვით ტექსტუალური ქსოვილის სტრუქტურაც, ერთი შეხედვით, საოცრად მარტივია, თუმცა მასში ჩაკვირება მრავალ „ამოუცნობ ქიმერებს“ გვთავაზობს. ამგვარია ნიკო ფიროსმანაშვილის ფენომენის კვლევის ისტორია. 1912 წლიდან, ანუ ფიროსმანის პირველი „აღმოჩენიდან“ – დღემდე, ნიკო ფიროსმანის შემოქმედების ქართველ, თუ არაქართველ მკვლევართა მიერ შეიქმნა სხვადასხვა ხარისხის დიდძალი სამეცნიერო პროდუქცია, რომელთა სისტემურმა დალაგებამ საშუალება მოგვცა „ფიროსმანიანის“ საგამომცემლო ჯგუფს, მათ შორის მე, თვალნათლივ დაგვეჩინა, როგორ შეისხა ხორცი ხელოვნებათმცოდნეობის ახალმა მიმართულებამ – ფიროსმანოლოგიამ.

ფიროსმანოლოგია ხელოვნების ის ახალგაზრდა დარგია, რომელიც, ხანდაზმულ რუსთველოლოგიის მსგავსად, მოითხოვს იმგვარ მეთოდოლოგიურ მიდგომას, რომელიც ხელს შეუწყობს მომავალ ფიროსმანოლოგებს გათავისუფლდნენ იმ აპოკრიფებისა და ლეგენდებისაგან, რომელსაც „თხზავდა“ თითქმის ყველა (ქართველი



თუ უცხოტომელი), ვინც კი შეხებია ამ არაჩვეულებრივად სათუთ თემას. ავი ზრახვებისგან დაცლილი ეს „მეზღაპრენი“, ძირითადად ფიროსმანის „დოსტები“ – ძეგლები თუ გადმოხვეწილი მიღეთელები, სიმბოლისტები და ფუტურისტები; მხატვრები, პოეტები, რეჟისორები, მწერალი-დრამატურგები, მუსიკოსები, მოგვიანო ხანის მეცნიერ-ინტერპრეტატორებიც კი, მხატვრის მიმართ გამოხატული პატივისცემის დასტურად ქმნიდნენ ფიროსმანის მითოლოგიას. ამავდროულად, ამ ერთი საუკუნის განმავლობაში, ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ირგვლივ გამოითქვა მრავალი მეტად საყურადღებო მოსაზრება, რომელთა ერთ კორპუსად თავმოყრა უდაოდ ნათელს მოფენს მხატვრის დღემდე დაუდგენელ ბიოგრაფიულ მონაცემებს. ხოლო მაღალპროფესიულ დონეზე შესრულებული ლაბორატორიული ექსპერტიზა, ბოლოსდაბოლოს, ჭეშმარიტად ფიროსმანაშვილის ხელთქმნილ შედევრებს კლონირებული „ტყუპის ცალებისაგან“ განაცალკევებს. ფიროსმანის მემკვიდრეობისა და მის შესახებ ლიტერატურის ინტერპოლაციებისაგან გათავისუფლებისათვის, ეთნოფსიქოლოგიების, კულტუროლოგიების, ხელოვნებათმცოდნე-ექსპერტებისა და ისტორიკოსების დამცხრალი გონებისა და გრძობის ერთობლივი ძალისხმევით, კომპლექსური ხასიათის კვლევა არის ჩასატარებელი.

ის, რომ საქართველოს, როგორც საკაცობრიო ისტორიის ჟამთა სვლისას შემორჩენილ ერთ-ერთ უძველეს ცივილიზაციას, დღემდე ახსოვს დროით გამოწრთობილი ჩვენს ეთნომეხსიერებაში ჩაკერული და თაობიდან თაობაში ურყევად ტრანსლირებული უძველესი მითოპოეტური სახეები გასაკვირი როდია. ამ ზღაპრისეულ-კოსმოლოგიურ სახეებს ის ისტორიული პერსონაჟებიც შეემატნენ, რომელთა გარშემო საუკუნეების განმავლობაში მრავალი ლეგენდა იქმნებოდა და ისტორიულ რეალებს რომანტიკულ სამოსელში ხვევდა. გამორჩეულ მოღვაწეთა სახელებს ქართველობა ლექსად „ამოთქვამდა“ და ამით, ჟამიდან-ჟამით განმტკიცებულ განსაკუთრებულ პატივგებას ადასტურებდა.

საკვირველი არის მხოლოდ ის, რომ „გაუცხოების“ სინდრომით შებყრობილმა, უკიდურესად პრაგმატულ-რაციონალურმა მეოცე საუკუნემაც შექმნა ახალი მითოლოგიები და ერთ-ერთი მათგანი ნიკო ფიროსმანაშვილია.

ოცდამეერთე საუკუნის მკვიდრთ, დღეს დაბეჯითებით შეგვიძლია განვაცხადოთ, მიუხედავად იმისა, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილის

ნაწარმოებთა უმეტესობა მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულს შეიქმნა, გენიალური მხატვრის შემოქმედებამ ხელი შეუწყო მეოცე საუკუნის უნივერსალური ავანგარდული კულტურული ღირებულებების დამკვიდრებას საქართველოში.

ახალზე „დაგვილი“ ეს არაჩვეულებრივი ინსტიტუტი შემოქმედისა, პირველად სწორედ საქართველოში „ჩამოხვეწილმა“ მიღეთელმა ფუტურისტებმა შეიგრძნეს და 1912 წელს საზოგადოებას ამცნეს. ამ დროიდან მოყოლებული შეიქმნა მრავალი გამოკვლევა, ესე, პუბლიკაცია, ლექსი, პოემა, დრამატურგიულ-ლიტერატურული, მემორიალურ-ეპისტოლური ხასიათის ნაწარმოები, ფოტო-კინო-ტელე-ხელოვნების ნიმუში, მუსიკალური და სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა სახის პროექცია, იქმნებოდა მრავალი ლეგენდა, აპოკრიფი, სადაც მხატვრის პიროვნული და შემოქმედებითი პორტრეტის გამოძერწვის, მასთან მიმართების დადგენის საზოგადოებრივი სურვილი გაცხადდა. აღსანიშნავია, რომ 1912 წლიდან დღემდე ნიკო ფიროსმანისადმი ინტერესი არათუ შემცირდა, არამედ გეომეტრიული პროგრესით გაიზარდა, რასაც განსაკუთრებით ხელი შეუწყო მხატვრის ნაწარმოებთა გამოფენების სხვადასხვა გეოგრაფიულ განვლზე ტრიუმფალურმა სვლამ, მათ მიერ მსოფლიოს წამყვანი მუზეუმების და გალერეების საგამოფენო სივრცეების „დაპყრობამ“. XXI საუკუნეში ელექტრონული ინფორმაციის არხებით ისიც ირკვევა, რომ ფიროსმანისადმი მსოფლიო საზოგადოების დამოკიდებულება არასდროს ყოფილა უანგარო. შოუ-ბიზნესის და კომერციული ინტერესების გადაკვეთამ სიღარიბეში, უპატრონოდ გარდაცვლილი გენიალური მხატვრის სახელის ტირაჟირებამ მრავალი მილიონი მოუტანა რესტორნების, სასტუმროების, ტელევიზიების, სარეკლამო სააგენტოების, სამოდელო სახლების, მაღაზიების მეპატრონეებს სხვადასხვა ქვეყანაში.

ცნობილი რუსი პოეტი ქალის, მარინე ცვეტაევის, ესეს სახელწოდებას თუ დავესესხები „ჩემი პუშკინი“, ფიროსმანის სახელით შექმნილ ყველა ამ მარავალფეროვანი პროექტის ავტორს თავისი საკუთარი მიმართება აქვს მხატვართან გულწრფელი, უანგარო, თუ ანგარებიანი, ზედაპირული, მაგრამ საკუთრივ მისი და ამდენად მნიშვნელოვანი. ნუ ვიქნებით მკაცრი მსაჯულნი მათ მიმართ, ვინც ფიროსმანის სახელით ერთგვარ მოგებას ეძებს. ეს ხომ ახალი პრაგმატული ეპოქის მარკერია. თუმცა, გამიჯვნა, ზღვარის დადება, ზომიერების დაცვა, ალბათ, აუცილებელია. დიდი მხატვრის სახელის გამოყენება მოგების მიზნით, ნაკლები დანაშაულია იმასთან შედარებით,

როდესაც განათლებული, ნიჭიერი, ფიროსმანის შემოქმედების დამფასებლები ცდილობდნენ მისი შემოქმედების კლონირებას. თუმცა, გასაღების ბაზარზე მომრავლებული დიდი მხატვრის მიერ შექმნილი ცხოველური სამყაროს ბინადართა „ტყუპის ცალები“ ჭეშმარიტ ორიგინალებთან პაექრობისას, დამარცხებისათვის არიან განწირულნი, რადგან შეუძლებელია უნიკალური ღვთიური მადლით მოსილი იმ შემოქმედებითი ინსპირაციის გამეორება, რომელმაც შექმნა, ამოუხსნელი საიდუმლოს მატარებელი ფიროსმანისეული ირმებისა თუ სააღდგომო ბატკნების, ძელებისა თუ დათვების, ლომისა თუ ყირაფის მომხსნველი გამომეტყველება. ამით ფიროსმანმა თავისი განუმეორებელი შემოქმედებით საკუთარი თავი ყველაზე უკეთ დაიცვა. თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ დღემდე ნიკო ფიროსმანაშვილის ხელოვნების ამსახველ ალბომებში მაინც გვხვდება ნაწარმოებები, რომელთა ფიროსმანისთვის მიკუთვნებულობა საეჭვოა, მაშინ, როდესაც ზოგიერთ მათგანს ფიროსმანის ხელწერის დამადასტურებელი საექსპერტო დასკვნა ახლავს. ვინაიდან აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს ექსპერტიზისას, მხოლოდ ვიზუალურ-ზედაპირული დათვალიერებით შემოფარგვლა. ვფიქრობ, დროა სახელმწიფომ გამოეყოს თანხები იმისათვის, რომ საეჭვო წარმომავლობის ნაწარმოებებს ჩაუტარდეს თანამედროვე საექსპერტო ტექნოლოგიების გამოყენებით კვალიფიციური ლაბორატორიული ატრიბუცია. უახლესი მეთოდებით წარმოებული გამოკვლევის ამ პროცესში უნდა ჩართონ ფიროსმანის შემოქმედების, როგორც ქართველი, ისე უცხოელი აღიარებული მკვლევარები, რათა ერთხელ და სამუდამოდ გაირკვეს მხატვრის შემორჩენილი ორიგინალების ზუსტი რაოდენობა. ეს კი შეავსებს და რიგ შემთხვევაში კორექტივებსაც შეიტანს საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვის და სპორტის სამინისტროს მიერ დღეისათვის აღნუსხულ ნიკო ფიროსმანაშვილის ნაწარმოებთა ელექტრონულ საპასპორტო მონაცემებში, რომელიც მხოლოდ საქართველოს მასშტაბით არის გამოვლენილი. მონაცემთა ბაზას აკლია უცხოეთის სახელმწიფო და კერძო საცავებში დაცული შედეგები. ფიროსმანის ჭეშმარიტ ორიგინალთა რაოდენობის ზუსტი დადგენა კი, თავის მხრივ, აღკვეთს ფიროსმანის ნაწარმოებთა გაყალბების ყოველგვარ მცდელობას და წერტილს დაუსვამს ყალბისმქმნელთა შესახებ არსებულ მთარეულ ვერსიებს, რომელთაც მრავალ პატივსაცემ ადამიანს ჩრდილი მიაყენეს.

როგორც აკად. ვახტანგ ბერიძე ნიკო ფიროსმანაშვილის შესახებ დაწერილ მონოგრაფიაში აღნიშნავს: „არც ერთ ქართველ მხატვარზე

არ დაწერილა იმდენი, რამდენიც ნიკო ფიროსმანაშვილზე“¹ ჩემი მხრივ, დავუმატებ, რომ არც ერთ მხატვარზე იმდენი ლეგენდა არ შექმნილა, რამდენიც ფიროსმანზე. ტყუილი და მართალი ისე აირია ერთმანეთში, რომ ბოლოს თავგზა თვით მხატვრის შემოქმედების გულმხურვალე ქომაგებსაც აებნათ, მაგ., კირილე ზდანევიჩს სხვადასხვა გამოცემაში ერთმანეთის საპირისპირო ცნობები გაეპარა. მხატვრის გულუბრყვილო ნათესაობა და ნათელ-მირონი, თანამედროვენი, თავს „ნიკალას“ უახლოეს გარემოცვაში რომ მოიაზრებდნენ, ასე მოულოდნელად სახელმოხვეჭილ თანამომძისადმი ინტერესს ფანტასტიკური, ძნელად დასაჯერებელი ამბებით აპურებდნენ. მათ არც ნიკო ფიროსმანის გენიის აღმოჩენილი და ინტელექტუალური ელიტის წარმომადგენლები ჩამორჩებოდნენ. ხელოვანს, რომელსაც სიტყვით აღმერთებდნენ, რეალურად, როგორც ციდან ჩამოვარდნილ მეტეორს უცხოდ მიიჩნევდნენ და მათთან სულიერ ერთობას დანატრულ ხელოვანს, ფაქტობრივად, საკუთარი სამყაროდან რიყავდნენ. დიდი ილიას ცნობილმა მაქსიმამ „ჩატენილი ხილის“ არსებობის შესახებ, სწორედ „ნასწავლ“ და „უსწავლელ“, პროფესიულ, რაფინირებულ (აკადემიურ) ხელოვნებას და დაუშუშავებელ, სინამდვილეში კი მის დამბად ხალხურ მადანს შორის იჩინა თავი. იმ მისტიფიკაციაში გარკვევის სახელით, რომელსაც შეეძლო მეტ-ნაკლები სიზუსტით ამოეხსნა ფიროსმანის ფენომენი ჩატარდა სერიოზული ხასიათის კვლევა-ძიება. საცნაურია, რომ ხშირ შემთხვევაში სწორედ გარედან მომზირალი თვალი უკეთ შეიცნობდა და შეიგრძნობდა ფიროსმანის განსაკუთრებულობას. ასე იყო მაშინ, როდესაც ფრანგი მიხეილ ლე-დანტიუ 1912 წელს თავის მეგობარ კირილე ზდანევიჩთან ერთად პირველად ეწვევა თბილისს და მის მზერას მონუსხავს, ძველი თბილისის ერთ-ერთ ღუქანში წარმოდგენილი ნიკო ფიროსმანის ნამუშევარი. მან პირველმა მიაქცევინა ყურადღება მხატვარ კირილე ზდანევიჩს ამ არაჩვეულებრივ ქმნილებებზე. კირილეს, დედით ქართველს, მამით პოლონელს, რომელიც თბილისში კარგა ხნის ჩამოსახლებული იყო, საფიქრებელია, მანამდე არაერთხელ ენახა ამ თვითნასწავლი მხატვრის ნამუშევრები, რომლითაც, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, მოფენილი იყო ძველი თბილისის ღუქნები. მეგობრის ეს აღფრთოვანება კირილეს გადაედო და თავის მძა-ილიასთან ერთად, მალე ერთგვარ „სახადად“ ექცათ და სიცოცხლის ბოლომდე გაჰყვათ ძმებ ზდანევიჩებს. სწორედ, მიხეილ ლე-დანტიუ, ნიკო ფიროსმანის ჭეშმარიტი „პირველადმოჩენი“,

1912 წლის მიწურულში ალტაცებული მისწერს წერილს საკუთარ დედას: „გუშინ თბილისელი ჯოტო ვიხილე“.

როგორც უკვე აღვნიშნე, დღეს უკვე შეიძლება საუბარი ხელოვნებამცოდნეობის ახალი მიმართულების – ფიროსმანოლოგიის შესახებ... მეცნიერების ეს ახალი დარგი ხანდაზმულ რუსთველოლოგიის მსგავსად, მოითხოვს ყველა სახის მასალის სისტემატიზაციას, მოგვიანო ხანის ინტერპოლაციებისაგან გათავისუფლებას, ლეგენდა, აპოკრიფის ჭეშმარიტებისაგან გამიჯვნას, ბიოგრაფიული ცნობების საბოლოო დაზუსტებას, კვლევას, რომელშიც დიდიხანია, ოღონდ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, ხშირ შემთხვევაში ერთმანეთის ნაკვლევ-ნააზრევის გაუთვალისწინებლადაც კი, ჩართული არიან სხვადასხვა ქვეყნის ხელოვნებამცოდნეები, ლიტერატორები, კულტუროლოგები, ფილოსოფოსები, ზუსტი საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა წარმომადგენლებიც. გასული საუკუნის ოციანი წლებიდან დაწყებული არაერთხელ ყოფილა მცდელობა ფიროსმანის შესახებ არსებული მასალის სისტემურად დალაგებისა და ერთ კორპუსად წარმოდგენისა, მაგრამ ეს მცდელობა, სამწუხაროდ, დღემდე სრულად არ ყოფილა რეალიზებული. ერთგვარი „ფიროსმანიანის“ შექმნის ამ განზრახვას, რომლის სულისჩამდგმელიც პოეტი გიორგი ლეონიძის შემდეგ იყო მხატვარი და ფიროსმანის შემოქმედების ჩინებული მცოდნე თენგიზ მირზაშვილი, ყოველთვის რაღაც ელობებოდა წინ, ძირითადად ფინანსური ხასიათის დაბრკოლებები, თუმცა ამ არაჩვეულებრივი იდეით შეპყრობილ მხატვარს ფარ-ხმალი არ დაუყრია და ბოლო ორი წელია წინამდებარე სტრიქონების ავტორთან ერთად, მიუხედავად მძიმე, განუკურნავი სენისა, არნახული ენერგიით მუშაობდა, რათა ამჯერად მაინც განეხორციელებინა თავისი სანუკვარი ოცნება. სამწუხაროდ, მხატვრს არ დასცალდა. თენგიზ მირზაშვილის გარდაცვალების მიუხედავად, ჩვენმა საგამომცემლო ჯგუფმა მიზნად დაისახა, ბოლომდე მიიყვანოს მხატვრის ეს წამოწყება. შრომატევადი სამუშაო დასრულებულია, ამ გამოცემის რეალიზებისათვის საჭიროა სახელმწიფოს, ან კერძო სპონსორის კეთილი ნება, რათა ბოლოს და ბოლოს ამ მნიშვნელოვანმა გამოცემამ დღის სინათლე იხილოს. გამოცემაზე მუშაობის პროცესმა თვალნათლივ დაგვანახა, თუ როგორ იშლება დროითი და სივრცითი ბარიერები, როცა საქმე ეხება ფიროსმანის ფენომენისადმი სხვადასხვა დროისა და ქვეყნის მკვლევართა მიერ გამოვლენილ ინტერესს. დიდ ხელოვნთან პირდაპირ „კავშირზე გასვლა“, ანუ მისი მეტნაკლებად ადეკვატური შეგრძნება მხოლოდ ერთეულებმა შეძლეს. თითქოს

ჩვენ თვალწინ გადაიშალა სხვადასხვა შემოქმედებითი ინსპირაციით შექმნილი ერთი ხელოვნის პორტრეტული გალერეა, რომლის თვალის გადევნებაც გვარწმუნებს, იმ უცილობელ ჭეშმარიტებაში, რომ დიდ ხელოვნებას საზღვრები არ გააჩნია. ამიტომაც იყო, რომ იუნესკომ ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება შეიტანა საკაცობრიო მნიშვნელობის კულტურული მემკვიდრეობის იმ საგანძურში, რომლის დაცვა-გაფრთხილება განათლებული მსოფლიოს ვალია.

თავმოყრილი მასალის რეტროსპექციაში განხილვა იმასაც წარმოაჩენს, თუ როგორ ხდებოდა თანდათანობით გარკვეული კორექტივების შეტანა იმ უკვე შტამბად ქცეულ მცდარ დებულებებში, მხატვრის შემოქმედებისათვის პრიმიტივიზმის საზომის მორგებას, რომ ცდილობდა, რაც მხატვრის შესახებ არსებულ ადრეულ გამოცემებს ახლდა. გამოჩნდა აგრეთვე ისიც, თუ როგორი საოცრად სიცოცხლის უნარიანი აღმოჩნდა მხატვრის ბიოგრაფიის მისამართით დაფიქსირებული შემდგომი ფიროსმანოლოგიური კვლევა-ძიებით გადასინჯული მრავალი აშკარა ფაქტოლოგიური ხასიათის შეცდომა. ფიროსმანოლოგიის ერთ-ერთ ძირითად მიზანს სწორედ ამ კლიშეებისაგან საბოლოო განთავისუფლება უნდა წარმოადგენდეს. ეს, პიველ რიგში, ეხება პოლემიკას მხატვრის წარმომავლობის შესახებ, დაბადებისა და გარდაცვალების თარიღების დაზუსტებას, რაც უკვე წარმატებით გაკეთდა ჟურნალისტ ნელი კობიაშვილისა და ისტორიკოს მანანა ზომბერიკის მიერ, ასევე გარდაცვალების და დაკრძალვის ადგილის საბოლოო დადგენას, რაც ჯერ კიდევ დადგენას მოითხოვს.

რაც შეეხება ფიროსმანის შემოქმედების გენეზისს, ამის შესახებ მრავალი საგულისხმო აზრია გამოთქმული როგორც ქართველი, ასევე უცხოელი ხელოვნებამცოდნეების მიერ. როგორი სხვადასხვა მისამართებიც არ უნდა შემოგვთავაზონ მკვლევრებმა, იქნება ეს ხალხური სარეწები, ვოტივური ნიმუშები, საფლავის ქვის რელიეფები, თეატრალური სანახაობა, „კამერა ობსკურა“, დაგეროტიპია და სხვა. ერთი რამ ცხადია, ფიროსმანის მითოლოგიის მიზეზი უნდა ვეძებოთ ფიროსმანის წარმოშობა ქართულ წიაღში, იმ ეროვნულ ტრადიციებში, რომლისთვისაც უცხო არ იყო საიდუმლოებით მოცული ფანტასტიკური ხილვები და რომელნიც, პოეტ ბორის პასტერნაკის თქმით, თავიანთ თავში „მესიანიზმისა და მისტიკის შემცველნი, ადამიანის წარმოსახვით უნარს ამდიდრებდნენ“.

გეოგრაფიული მდებარეობის გამო კროსკულტურულ სივრცეში მყოფი საქართველო მეოცე საუკუნეს შინაგანი წინააღმდეგობებით

აღსავსე სოციალური და შესაბამისი კულტურული ვითარებით შეეგება. ცხოვრების დისკარმონიამ ნატვრად აქცია ხელოვნების ნაწარმოებში მარადიული ჰარმონიის, მონუმენტური საწყისის და პანთეისტური განწყობის ასახვა. „მხატვრული ქართულობის“ ძიება, ეროვნული მხატვრული ფორმა, – აი, ის, რისკენაც ისწრაფვოდა ახალგაზრდა ხელოვანთა კოჰორტა დავით კაკაბაძის, ლადო გუდიაშვილის, შალვა ქიქოძის, ელენე ახვლედიანის, ქეთევან მაღალაშვილის და სხვათა შემადგენლობით. დაზგურ სურათში მონუმენტური წყობის მიღწევისათვის მხატვართა ახალი თაობა დაეწაფა როგორც შუა საუკუნეების მონუმენტურ ხელოვნებას, ასევე, ბედად, იმ დროს „აღმოჩენილ“ ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებას. ნიკო ფიროსმანის აღმოჩენა ახალგაზრდა ქართველი მხატვრებისათვის აბედის კვეთი იყო, რომელიც განახლების აუცილებლობის წინაშე მდგომ თაობას ქართული ფერწერის ჭეშმარიტ გზას გაუნათებდა. ნიკო ფიროსმანაშვილის სახელი მალე „ეროვნულ ენერჯისთან“, მის სულთან იქნა გაიგივებული. „უყურებ ფიროსმანს და გჯერა საქართველო“ – იტყვის „ცისფერყანწელთა“ ორდენის იდეოლოგი გრიგოლ რობაქიძე, ახალი ქართული მხატვრობის იდეური სულისჩამდგმელი დავით კაკაბაძე კი, კიდევ უფრო დააკონკრეტებს: „არც ერთ მხატვართან არ შემხვედრია ფიროსმანის მსგავსი ძალუმი შეგრძნება საქართველოსი“. საინტერესოა, თუკი ქართველისთვის ნიკო ფიროსმანი ეროვნული თვითიდენტიფიკაციის საზომი გახდა, მაშ, რაღა ხიბლავდა იმ ოთხმოცამდე არაქართველ ავტორს, რომელთაც არაჩვეულებრივად გაითავისეს და შეიგრძნეს მხატვრის შემოქმედების განსაკუთრებული ხიბლი. უფრო მეტიც, უცხო შეფასება ღიად დაეხმარა ქართველთ საკუთარი მითოლოგიის შექმნაში, ახსნა ამისა, ვფიქრობ, მხატვრის შემოქმედებითი ინსპირაციის არაჩვეულებრივ უნივერსალობაშია, „მარტივის სიღიადემია“, – როგორც მართებულად აღნიშნა თავის დროზე ხელოვნებათმცოდნე ოთარ ფირალიშვილმა.

სწორედ ამ უნივერსალიზმით, ქრისტიანული მიმტევებლობით, სიმბოლური აზროვნებით, საკუთარი პროფესიისადმი რიტუალური კულტმსახურების მსგავსი დამოკიდებულებით ფიროსმანის შემოქმედება გასცდა ვიწრო ეროვნულ ჩარჩოებს და იგი სხვადასხვა კულტურათა დიალოგის კონტექსტში იკითხება.

მაინც რა ფაქტორებმა განაპირობეს ფიროსმანაშვილის მითოლოგიის ამგვარი ინტერაქტიური ხასიათი?! რა მიზეზებმა შეკრა

ფიროსმანის შემოქმედების დამფასებელთა ასეთი ინტერგაციული სულიერი ერთობა?! ვფიქრობ, ეს ის კითხვებია, რომლებზეც პასუხებს მხოლოდ სხვადასხვა ერის ფიროსმანოლოგთა მომავალი კომპლექსური კვლევის შედეგად მივიღებთ. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კვლევის მიღმა არც იმ მკვეთრად უარყოფითი დამოკიდებულების მიზეზი უნდა დარჩეს, რომელიც თავის დროზე გამოთქმული იქნა მხატვრის შემოქმედებაზე იმ დროისათვის საკმაოდ ცნობილი ავტორიტეტების მიერ. ჩემი მხრივ, ვიტყვი ფიროსმანის შემოქმედების მომწესხველი ძალა, ალბათ, უპირველეს ყოვლისა, იმ დროის ნათლის ესთეტიკაშია, რომელიც ნიკო ფიროსმანის ხელოვნების ზნეობრივი სისპეტაკის განმსაზღვრელია. სინათლის ეს ესთეტიკა წარმართობა გამოვლილი შუასაუკუნეების ქართული ეიკონური ხატებიდან შემოაღწევს მხატვრის ნაწარმოებებში. ამიტომაც, ფიროსმანისეული ყურძნის მტევანი გასაოცარი შუქ-მფენი, ორთაჭალელი ტურფების თმები მზის სხივებით ნაფერი, სააღდგომო კვერცხები ნაკვერჩხლებივით მზინავი. საოცარი კი ის არის, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილს არცერთ ნაწარმოებში მზე არ დაუნატავს, მაგრამ ყველაფერი მზის ენერჯიას ასხივებს. იმავდროულად მხატვარს ძალზე უყვარს მთვარის გამოსახვა, რადგან ძველი ქართული წარმართული პანთეონის უმნიშვნელოვანესი ღვთაება – მთვარე – წმინდა გიორგის ქრისტიანულ სახეში იყო პერსონიფიცირებული. იმ წმინდანის სახეში, რომელიც მხატვრის გადმოცემით მუდამ თავზე ადგა ხელში ქამრით და ხატვისაკენ მოუწოდებდა: „ნიკალა ხატეო“. თვით მხატვრის მიერ გაცემული ეს არაჩვეულებრივი ახსნა საკუთარი შემოქმედებითი ინსპირაციისა, ის გასაღებია, რომლითაც შეგვიძლია ნაწილობრივ მაინც ამოვხსნათ მხატვრის მითოლოგიის ხასიათი. ნიკო ფიროსმანაშვილის დაქარაგმებული აზროვნება კი ის ხალხური მისტიკალიური წარმოსახვაა, რომელმაც ტრადიციის კონსტანტობაზე უნდა მიგვანიშნოს. ამრიგად, ნიკო ფიროსმანის შემოქმედებით წარმართულმა ეიკონურმა სახეებმა – ქრისტიანულ სიმბოლიკაში ტრანსფორმირებულმა, XX ს.-ის პირველ ათწლეულებამდე შემოაღწია, რადგან მხატვრის გონება და სული არ დაბინდულა რთული და წიააღმდეგობრივი ცივილიზაციური დანაშრევებით.

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების მისამართით, ანგარიშგასწავნი აზრი აქვს გამოთქმული ფილოსოფოს მამუკა ბიჭაშვილს. იგი ცდილობს ჩასწვდეს ფიროსმანის ნარატიული დისკურსის სიღრმისეულ საწყისებს და ამ ასპექტით მიაჩნია, რომ ფიროსმანის ესა თუ ის ნამუშევარი

გააზრებულ უნდა იქნეს არა მხატვრულ ასახვად, არამედ თვითკმარ და თავისთავად ფენომენად, რომლითაც ყოფიერება აჩვენებს თავს. ფიროსმანი ამ აზრით შეიძლება ჩაითვალოს ყოფიერების პირველსაწყისებზე მთხრობელად. ფილოსოფოსი, რაკილა იკვლევს ფიროსმანის შემოქმედებაში საწყისისეულ ფენომენებს, ერთ უთუოდ გასაზიარებელ საკითხსაც წამოსწევს. იგი მხატვრის შემოქმედებაში ხედავს არქაული პერიოდისათვის დამახასიათებელ ნიშანს, რომელიც ხასიათდება სხვადასხვა პირობითი სცენით გამოხატული *შეტყობინებით*, რაც ერთგვარ პიქტოგრაფიულ ეტაპს უახლოვდება, იმ შორეულ წარსულს, როცა დამწერლობა და მხატვრობა ერთმანეთისგან ჯერაც არ იყო გამიჯნული. აქედან გამომდინარე, მ. ბიჭაშვილის აზრით, ნ. ფიროსმანაშვილის კომპოზიციები იმგვარივე წაკითხვას ექვემდებარება, როგორც ეს, არქაულ კედლის მხატვრობაში იყო. ფილოსოფოსი თვლის, რომ ფიროსმანის ფენომენი იმ არქაული გაგებით არის საინტერესო, რომელიც ვვარწმუნებს, „რომ საგანი იმდენად კი არ აღინიშნება ნახატით, რამდენადაც თავად სიტყვაა გაცხადებული საგანი“.³

ნიკო ფიროსმანის შემოქმედების შესანიშნავი მკვლევარების: ერასტი კუზნეცოვის, ქეთევან ბაგრატიშვილის, გიორგი ხოშტარაის, გასტონ ბუაჩიძის და რეჟის გეროს მსგავსად, ფილოსოფოსი ყურადღებას მიაპყრობს ფიროსმანის მიერ საკუთარი ნაწარმოებების სახელდების არასტანდარტულობაზე და მათი (სახელწოდებათა) მხატვრული კომპოზიციების ორგანულ ნაწილად ქცევაზე.

ეს კი ფიროსმანის ის გზავნილია, ის შეტყობინებაა შთამომავლობისადმი, რომელიც მსოფლიოს ნებისმიერი მოქალაქისათვის ზნეობრივი სიმართლის აღმნიშვნელი *სიტყვად* ქცეული გამოსახულებაა, მარადიულ მითოლოგიად აღქმული.

1. ვახტანგ ბერიძე, ნიკო ფიროსმანაშვილი, თბ. 2008;
2. ნიკო ფიროსმანაშვილის შესახებ ნაშრომების მითითება იხ. ი. აბესაძე, ქბაგრატიშვილი, დიმიტრი შვეარდნაძე, თბ., 1998. გვ.183-209; ასევე, ალბომი „Нико Пиросманашвили (вступ. статья Э. Д. Кузнецова), каталог К.Багратишвили, Л., 1985;
3. მ. ბიჭაშვილი, ინსტრუმენტარები ფიროსმანის ნარატიული დისკურსის ფორმალური ანალიზისათვის, „ახალი პარადიგმები“, №1,1998, გვ 68-82.

არქიტექტურის სიმბოლიკა

(ქრისტიანული საქართველო)

საზოგადოების ისტორიული განვითარების თითოეული ეტაპი გვიჩვენებს, რომ სიმბოლური აზროვნება კულტურის განუყოფელი ნაწილია. თუმცა ისიც აშკარაა, რომ სიმბოლოთა არსი არ არის ერთხელ და სამუდამოდ შემუშავებული და ყოველ კულტურას ახალი სისტემა, ნიშან-თვისებები ანდა ძველის გადასხვაფერება მოაქვს.

სიმბოლო განსაკუთრებულ თავისებურებებს იძენს ქრისტიანულ ეპოქაში და ყალიბდება ერთიან სისტემად, რომელიც შესაძლოა, ერთდროულად ახასიათებდეს მთელს საქრისტიანოს ანდა ადგილობრივ კულტურებში განსხვავებულად სვამდეს აქცენტებს.

ერთი შეხედვით, ისეთ „ფუნქციონალურ“ ხელოვნებაში, როგორც არქიტექტურაა მისტიკური აზრი და ფარულ მნიშვნელობაზე მინიშნებები ნაკლებად უნდა ვლინდებოდეს. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვითაა ასე... გამოკვლევები მოწმობს, რომ არქიტექტურა თავისი „აბსტრაგირებული“, გეომეტრიული ფორმებით იდეებისა და ილუმინაციის მნიშვნელობების დამტვევი და გამოხატველია. არქიტექტურის ფორმებში ილუმინაციის აზრის ამოცნობა, მისი სიმბოლიკის გაშიფვრა მისი შესწავლის ერთ-ერთი ამოცანაა და ეს მეთოდი უცხოურ ხელოვნებათმცოდნეობაში უკვე დიდი ხანია არსებობს. დასავლეთ ევროპაში ტაძრის ცალკეული ნაწილისა და მისი მთელი ორგანიზაციის მნიშვნელობის განმარტება ისტორიულ წყაროებშიც დასტურდება და ეს არქიტექტურის სიმბოლურ ახსნაში არსებითია. ჩვენთან ამ მხრივ განსხვავებული სურათია: ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების კვლევას სტილისტური ანალიზის მეთოდით უკვე დიდი ხნის ისტორია გააჩნია. მაგრამ მისი სიმბოლიკის, არქიტექტურულ ფორმებში საღვთისმეტყველო თვალსაზრისის გამოხატვის თავისებურებანი ჩვენს ხელოვნებათმცოდნეობაში არ გამხდარა საგანგებო კვლევის საგანი. აღნიშნული მიდგომით დაწერილი რამდენიმე სტატია მხოლოდ უკანასკნელ ხანს გამოჩნდა. ეს გარემოება მკვლევართა წინაშე ახალ ამოცანებს სვამს. გასარკვევია სიმბოლური მიმართებები ქართული ხუროთმოძღვრების ცალკეული ნიმუშის და ასევე სხვადასხვა ისტორიული ეტაპის ზოგადი მახასიათებლები, არქიტექტურის

სიმბოლიკისადმი, მისი კონკრეტული გამოვლინებისადმი ჩვენი და საქრისტიანოს სხვა ქვეყნების ხუროთმოძღვრების მსგავსება-თავისებურებანი და სხვა საკითხები, რომელებიც საბოლოოდ გვეხმარება ინდივიდუალური კულტურის ახალი შრეები გავაცნობიეროთ. ბუნებრივია, ამ მცირე მოხსენებაში ყველა აღნიშნული საკითხი ვერ იქნება წარმოჩენილი. თუმცა ცალკეული დაკვირვებების წარმოდგენა საკვებით შესაძლებელია.

ნიშანდობლივია, რომ ქრისტიანობის გავრცელების პირველ საუკუნეებში წმინდა მამებმა უარი თქვეს ტაძრის მშენებლობაზე. მათ არ სჯეროდათ, რომ მატერიალურ საგნებს შეუძლიათ სულიერ გამომსახველობას ფლობდნენ: „რა ტაძარი უნდა ავუმნო, როცა მთელი ეს სამყარო, მის მიერ შექმნილი, მას ვერ იტევს?“¹ – კითხვობდნენ ისინი და სჯეროდათ, რომ უფალს არ ესაჭიროებოდა სახლი, სპეციალურად აშენებული სამყოფელი, მორწმუნეებს ის საკუთარ გონებაში და გულში უნდა შეეშვათ.

IV ს-ის დასაწყისში მდგომარეობა მკვეთრად იცვლება: 313 წლის მილანის ედიქტით ქრისტიანობა რომის მთელი იმპერიის მასშტაბით ოფიციალურად აღიარეს და დაიწყო ეკლესიათა ინტენსიური მშენებლობანი. მაგრამ ძველი თეოლოგიური შეხედულებები არ შეცვლილა. ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებში ჩამოყალიბებული პრინციპები არა თუ რჩება, განმსაზღვრელი ორიენტირის როლსაც კი ასრულებს: ამიერიდან ქრისტიანული ტაძარი იდეალური სამყაროს გამომხატველი უნდა გამხდარიყო. ამიტომ იმ დროისათვის ცნობილი არქიტექტურული კომპოზიციები „ქრისტიანული იდეების სამყაროში გადაიტანეს“² ქრისტიანული არქიტექტურა და მისი ცალკეული ელემენტი თეოლოგიური წარმოდგენების, სამყაროს კოსმიური აგებულების და ურთიერთკავშირების გამომხატველი გახდა.

საინტერესოა, რას გვიჩვენებს ქართული მასალა. ამ კუთხით მიმოვიხილავ არქიტექტურაში სიმბოლიკის გამოვლენის სამ დონეს. ერთი ეს გახლავთ ქალაქთა არქიტექტურა, მეორე – თვით ეკლესიათა აგებულება და მესამე, ცალკეულ არქიტექტურულ ფორმებთან დაკავშირებული სიმბოლიკა.

1. ცნობილია, რომ ქრისტიანობამდელი მცხეთის ცენტრი და ძირითადი უბნები იქ არ იყო, სადაც ახლაა: ის მტკვრის მარჯვენა სანაპიროზე მდებარეობდა.³ მცხეთამ IV ს-ში, გაქრისტიანების შემდეგ, იცვალა სახე: ახალ მშენებლობებს საფუძველი ჩაეყარა მტკვრის მარჯვენა სანაპიროზე. უფლის კვართის დაკრძალვის ადგილი კი

ახალი ცენტრი გახდა. სწორედ მის გარშემო მოხდა შენობათა კონცენტრაცია. პირველ რიგში, შენდება სვეტიცხოვლის უძველესი ტაძარი, მაგრამ ამას გარდა სხვა საინტერესო ფაქტებსაც აქვს ადგილი: მტკვრის ნაპირას, მცხეთელების მონათვლის ადგილას დაარსდა, **ბეთლემის** ეკლესია (მღვიმეში). სახელწოდება ბეთლემი, ბუნებრივია, შემთხვევითი არაა: ქართველთა მონათვლა სიმბოლურად ასოცირდებოდა სულიერ შობასთან.

აშენდა ასევე **თაბორის** ეკლესია, რომელიც წმ. ნინოს მიერ ფერისცვალების დღეს კერპების შემუსვრის აღსანიშნავად დაფუძნდა. წმ. ნინოს ლოცვის ადგილას, მთაზე, დიდი ჯვარი აღიმართა. შემდგომ იქ ჯვრის ტაძრები აშენდა. ეს ადგილი **გოლგოთად** იწოდებოდა.⁴ სვეტიცხოვლის გარშემო აშენდა სხვა ეკლესიებიც: **გეთსიმანია, ანტიოქია**.⁵ როგორც ვხედავთ, ეკლესიათა სახელწოდებები პირდაპირ უკავშირდება წმინდა მიწას, კერძოდ, ქრისტეს ცხოვრებასთან დაკავშირებულ ადგილებს: ბეთლემი – ქრისტეს შობას, თაბორი – ქრისტეს ფერისცვალებას, გეთსიმანია – ქრისტეს უკანასკნელი ლოცვისა და ღვთისმშობლის საფლავის ადგილს, გოლგოთა – ჯვარცმას... ამდენად, ქალაქის არქიტექტურა მთავარი სიწმინდეების – ეკლესიების – განლაგებით სიმბოლური პარალელების პრინციპს ექვემდებარება. ქრისტიანული მცხეთა სიმბოლურად იერუსალიმს იმეორებდა და ამით ის აცხადებდა ქრისტიანული სამყაროს წილობას.

საინტერესოა ისიც, რომ მოგვიანებით, როდესაც თბილის-ქალაქის მშენებლობა დაიწყო, იგივე პრინციპი იქნა არჩეული: იმთავითვე „არქიტექტურულად“ მოინიშნა ქალაქის წმინდა ადგილები და ისინი იერუსალიმური სახელწოდებებით აკურთხეს: ბეთლემი, სიონი, თაბორი, მეტეხის ღვთისმშობელი, რომელიც „იერუსალიმში გეთსიმანიის ბაღში ღვთისმშობლის საფლავზე აგებულ ეკლესიას მიანიშნებდა.“⁶ მცხეთისა და თბილისის მაგალითზე კარგად ჩანს, რომ ქრისტიანობის დამკვიდრებისთანავე ქალაქებიც კი სიმბოლურად იქნა გააზრებული. ისინი განიხილებოდა წმინდა მიწის სიმბოლურ ხატებად. ამ ფონზე აშკარაა, რომ საქართველოში აშენებული ეკლესიებიც შეუძლებელია ყოფილიყო „შემთხვევითი“ ფორმისა, ის წარმოადგენდა რელიგიური აზრის ნივთიერ გამოხატულებას, რელიგიური მოთხოვნების თავისებურ მხატვრულ პასუხს.

2. თვით საკულტო შენობაზე საუბრისას ამ მცირე მოხსენებაში, ბუნებრივია, ვერ გავამახვილებთ ყურადღებას ყოველ კონკრეტულ ტიპზე და გამოვლინებაზე და ზოგადი მნიშვნელობის მომენტებით

შემოვიფარგლებით: ეკლესიის ხუროთმოძღვრული ფორმა დიდწილად განპირობებულია მისი საკრალური მნიშვნელობით. უპირველესად ის წარმოადგენს სამყაროს თავისებურ ხატს, მიწაზე არსებულ საკრალურ სივრცეს, სადაც კედლები გაიაზრება ორი სამყაროს – სააქოსა და საუფლოს – სიმბოლურ საზღვრად. სარკმლები და შესასვლელები კი ამ საზღვარში, ზღუდეში გაჭრილი ღიობებია, ორი სამყაროს მაკავშრებელი რგოლები. შიგნით ეკლესია ორი უმთავრესი ნაწილის მომცველია: მორწმუნეთათვის განკუთვნილი ძირითადი სივრცე და საკურთხეველი. შიდა სივრცის უმთავრესი სიწმინდე, საკურთხეველი ნახევარწრიული მოხაზულობის კედლით – აფსიდითაა გამოყოფილი. ამასაც თავსი მნიშვნელობა გააჩნია: წრე, როგორც უსასრულობის სიმბოლო, ზეციურ სამყაროზე მიანიშნებს ისევე, როგორც გადახურვა, რომელიც, გამონაკლისის გარეშე, კამაროვანია და არა ბრტყელი და ამით ზეციური საუფლოს მარადისობის გამომხატველია. ამდენად, ეკლესიის აგებულება და ცალკეული ნაწილის ფორმა კონკრეტულ აზრს იტევს, მაგრამ ამ აზრისა და მნიშვნელობის ხაზგასმა მრავალფეროვანი მხატვრული ხერხებით ხდება და შეესაბამება ეროვნული ხუროთმოძღვრების ინდივიდუალურ ესთეტიკას, ხასიათს, ოსტატის შემოქმედებით აღლოს.

აღრექრისტიანულ ხანაში ეკლესიის სხვადასხვა ნაწილის სიმბოლურ აზრზე მინიშნებას ქართველი ხუროთმოძღვარნი მხატვრული ხერხების თავისებური გამოყენებით ახდენენ. გვაქვს უძველესი ეკლესიების ნიმუშები, სადაც კამარა, საკურთხეველი, კარ-სარკმელთა გარშემო კედლები განსხვავებული ფერის მასალით შენდება, გამოიყოფა როგორც განსაკუთრებული არეები და ამით მათ შინაგან აზრზე ხდება მინიშნება. მაგალითად, ქვემო ბოლნისის VI ს-ის ტაძარი, სადაც საკურთხეველის კუთხეები, კონქი, კამარა მოცისფრო-ფირუზისფერი ქვით არის აშენებული და ეკლესიის სხვა მოყვითალოქვიშისფერი კედლების ფონზე გამოიკვეთება.

რამდენადაც ეკლესიის შესასვლელი საუფლოსთან შეხვედრის საშუალებაა, მისი აქცენტირება, არქიტექტურულ-მხატვრული ხერხებით გამოიყოფა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს; ეს მრავალი ქართული ძეგლის მაგალითზეც დასტურდება. ისინი გვიჩვენებს შესასვლელთა სხვადასხვა მხატვრული ხერხით გამოყოფის მაგალითს: ჯერ კიდევ V ს-ის ბოლნისის სიონში გვხვდება თაღებით გახსნილი კარიბჭე, რომელიც ფასადზე შესასვლელს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას

ანიჭებს. იგივე ითქმის სვეტების კაპიტელებზე განთავსებულ რელიეფებზე, რომელიც სამოთხის და სამოთხისკენ სწრაფვის სიმბოლური განსახიერებაა. ამავე მიზანს ემსახურება კარზე განთავსებული რელიეფი, რომლის თემაც კონკრეტულ შინაარსზე მიგვანიშნებს. მაგალითად, კომპოზიციები ირმებით ან შვლებით მორწმუნეთა ღვთისკენ სწრაფვას განსახიერებს (ბოლნისის სიონი, ატენის სიონი) და ხაზს უსვამს ეკლესიის კარის მნიშვნელობას, როგორც ამ მისწრაფების დაკმაყოფილების გზას. სხვა შემთხვევაში კარის ტიპანზე გვხვდება „ქრისტეს ამაღლების“ (მცხეთის ჯვარი, ქვემო ბოლნისი), „ღვთისმშობლის ამაღლების“, ანდა „ჯვრის ამაღლების“ სცენები. აქაც კონკრეტული მინიშნებაა: მაცხოვარი თვითონ აცხადებს: „მე ვარ კარი: ჩემ მიერ თუ ვინმე შევიდეს ცხონდეს“ (იოანე, 19; 7,10).

ეკლესიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი ტაძრის ქვეყნის მხარეებზე ორიენტირებაა. ცნობილია, რომ ეკლესიის მთავარი საკრალური ადგილი – საკურთხეველი, აღმოსავლეთით არის განთავსებული და ეს მთელი საქრისტიანოს საყოველთაო წესია. ბუნებრივია, ეს ქვეყნიერების მხარეების სიმბოლურ გაგებას უკავშირდება: აღმოსავლეთი, საიდანაც მზე ამოდის, საიდანაც სინათლე იბადება ქრისტესთან და სარწმუნოებრივ სინათლესთან არის გაიგივებული.⁷ დასავლეთი კი, პირიქით, სიბნელესთან და ეშმაკულ ძალებთან, რადგან იქ მზე ჩადის, სინათლე ქრება. სამხრეთი სინათლისა და სითბოს მხარეა, ხოლო ჩრდილოეთი – ჩრდილისა და სიცივის. ერთია წარმოდგენები, სიმბოლიკა და მეორე ის, თუ როგორ გამოიხატა აზრი ფორმაში, რა დაბადა რელიგიისა და ხელოვნების კაცშირმა. უნდა ითქვას, რომ ამ წარმოდგენათა მხატვრული შედეგი განსხვავებულია სხვადასხვა კულტურაში. ასე მაგალითად, დასავლეთ ევროპულ სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში რომანულ და გუთურ არქიტექტურაში მკაფიო მხატვრული აქცენტია დასმული ეკლესიის დასავლეთ ფასადზე. ეს მხარე მდიდრულადაა გაფორმებული და ჩუქურთმითა და ქანდაკებებით მორთული მთავარი კარიც ამ მხარეს თავსდება. თუ ქრისტიანთა წარმოდგენაში დასავლეთი ბოროტი ძალებისა და სულიერი სიბნელის მხარეა, რატომაა, რომ გუთურ ტაძარში მდიდრულად მორთული დასავლეთი ფასადია მთავარი? ეს უნდა განსახიერებდეს მიწიერი სამყაროდან ქრისტიანთა სულიერ სინათლეში – ეკლესიაში – გადასვლის სიმბოლურ აზრს. აქ

მნიშვნელოვანია სხვა არქიტექტურული ფორმებიც, რომელიც დასავლეთ ფასადის აუცილებელი ელემენტია. ესაა კოშკები, რომელნიც, ჩვეულებრივ, ციხე-სიმაგრეთა ნაწილია და ქრისტიანული წარმოდგენებითაც მტრული, ბნელი ძალებისაგან დაცვის აზრს ატარებს.⁸ სწორედ ამ აზრითაა კოშკი მოხსენიებული ფსალმუნშიც: „...შენა ხარ ჩემი მფარველი, ძლიერი კოშკი ხარ მტრისაგან დამცველი“ (ფსალ. 60,4).

სხვა სურათია ადრეული პერიოდის ქართულ ეკლესიებში. ეკლესიები თითქოს „ზურგს აქცევენ“ დასავლეთს: შემორჩენილ უადრეს ნაგებობებს (ნეკრესის ბაზილიკა – IV ს., სამთავროს მცირე ეკლესია – IV ს., ზეგანის წმ. მარინე – V ს., ბოლნისის სიონი – V ს., ქვემო-ბოლნისი, რუისპირი, – VI ს., მცხეთის ჯვარი – 586/587-604/605 წწ., ატენის სიონი VII ს., სამწევრისი VII ს. და ა.შ.) დასავლეთით, ან სრულიად ყრუ კედელი აქვს, კარის გარეშე, ანდა მცირე ზომის შესასვლელით გამოიყოფა მაშინ, როდესაც სამხრეთიდან კარი ხშირად თაღებიანი კარიბჭით აქცენტირდება. ქართული ეკლესიებისთვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია აღმოსავლეთი და სამხრეთი ფასადები, როგორც სინათლის მხარეები, ხოლო დასავლეთისა – უმეტესწილად მხატვრული აქცენტირების თვალსაზრისით იგნორირებულია.

თვით შენობის ნაწილების არქიტექტურული ფორმა ზოგჯერ „ასოციაციურ სიმბოლოებს“ წარმოადგენს. ამ მომენტზე პირველად ყურადღება გაამახვილა რ. კრაუტჰაიმერმა 1940-იან წლებში. მან შეამჩნია, რომ ადრექრისტიანულ რომში გავრცელებული სანათლავები ოქტოგონური ფორმისა. ამით მათი ფორმა იმეორებდა ანტიკური სამარხების არქიტექტურას. ის კი თვლიდა, რომ ბაპტისტერიუმის კომპოზიცია ანტიკური სამარხის აგებულებას ეყრდნობა და ეს კავშირი მისი ძველი ფუნქციის სიმბოლური გადააზრებითაა განპირობებული: ქრისტიანებისთვის ნათლისღებისას მორწმუნე სიმბოლურად იმეორებს ქრისტეს გარდაცვალებას და კვლავ აღდგომას, სულიერ დაბადებას.

ჩვენში სანათლავების სულ სხვა ფორმა დასტურდება, მაგრამ სიმბოლურ ასოციაციასთან აქაც უნდა გვქონდეს საქმე. ბოლნისის სიონში⁹ შემორჩა სანათლავების ადრეული ორაფსიდიანი ვარიანტი. მისი ფორმა განსხვავებულია რომაული სანათლავეისაგან. ის არ არის ოქტოგონი, მას ორაფსიდიანი კომპოზიცია აქვს. ამით ბოლნისის სანათლავე უახლოვდება ანტიკური აბანოს სივრცეს, რომელსაც მსგავსი,

ორაფსიდიანი სტრუქტურა ჰქონდა და რომლის ნიმუშებიც მოიპოვება როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ საქართველოში. ქრისტიანული სანათლავეისათვის ორაფსიდიანი ფორმის მინიჭება უნდა უკავშირდებოდეს ნათლობით სულიერი განბანვის, ხელახლა შობის ასოციაციურ ხატს.

ყოველივე მოწმობს, რომ რელიგიური წარმოდგენები ერთია მთელი საქრისტიანოსთვის, კონკრეტული განხორციელება, მხატვრული გადაწყვეტა განსხვავებულ ნაწარმოებებს წარმოშობს. რელიგიისა და ხელოვნების კავშირით იბადება განუყოფელი ნაწარმოებები, რომელნიც ადგილობრივი ტრადიციისა და ესთეტიკური შეგრძნებით არის ნაკარნახევი და ქართული ხუროთმოძღვრების თვითმყოფად სახეს განსაზღვრავს. სწორედ ისე, როგორც ლოცვისას: „ამაო ჩვენოს“ შინაარსი ყველასთვის ერთნაირია, მაგრამ ყველა ენაზე ის განსხვავებულად ჟღერს.

1. Октавий Марка Минуция Феликса, XXXII. «Сочинения древних христианских апологетов», М., 1867 стр. 358;
2. Комеч А. И.. Символика архитектурных форм в раннем христианстве, в книге: «Искусство западной Европы и Византии», М., 1978, стр. 214;
3. ა. აფაქიძე, გ. გობეჯიშვილი, ა. კალანდაძე, გ. ლომთათიძე. მცხეთა, არქეოლოგიის კვლევის შედეგები, ტ. I, თბ. 1955;
4. საქართველის ძველი ქალაქები. მცხეთა, თბილისი, 2006, გვ. 35;
5. სხვა ეკლესიები აშენდა წმ. ნინოს მოღვაწეობის ადგილებში. მაგ. სამთავრო;
6. საქართველის ძველი ქალაქები. თბილისი, თბილისი, 2006, გვ. 19;
7. Becker U., Lexikon der Symbole, Freiburg-Basel-Wien, 1992;
8. Osb D.F., Die Welt der Symbole, Innsbruck-Wien-München, 1967, P. 393;
9. სანათლავები შემორჩა ასევე, ჯავახეთის წყაროსთავში, ნინოწმინდაში (და, ალბათ, მანგლისშიც). გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1936.

**ინტერტიმსტუალური თამაში და „ნარატივის
ინტრიბა“ ბიორბი ალმესი-მესნიშვილის
სცენოგრაფიულ ნამუშევრებში**

გოგი მესხიშვილი თავის სცენოგრაფიულ და ასევე არა-სათეატრო ნამუშევრებში ხშირად იყენებს ხელოვნების ცნობილ ნიმუშთა რეპროდუქციებს. ამის ყველაზე ნათელი და ყველასთვის ნაცნობი მაგალითია „კავკასიური ცარცის წრე“, სადაც ლეონარდო და ვინჩის „მადონა ლიტა“ პიესის და სპექტაკლის მთავარ თემას უსვამდა ხაზს და მეტაფორულ მნიშვნელობას იძენდა. ამგვარად, მას ერთგვარი ტექსტის ფუნქცია ჰქონდა, რომელიც დაკვირვებულ მკითხველს უნდა „წაეკითხა.“¹

თეატრის მხატვრისთვის სხვადასხვა ეპოქის გასაცოცხლებლად ხელოვნების ნიმუშები და მათი რეპროდუქციები მნიშვნელოვან დოკუმენტებს წარმოადგენენ. მაგრამ გოგი მესხიშვილთან, როგორც პოსტმოდერნულად მოაზროვნე მხატვართან, ეს საშუალება ვიზუალურ დოკუმენტურ წყაროზე გაცილებით ღრმა და მრავალფეროვან მხატვრულ-მინაარსობრივ დატვირთვას იძენს. წარსულის მხატვრული ნიმუშები მასთან ასოციაციების ასახვის, დროსთან დიალოგის, ესთეტიკური სამყაროს შექმნის (და არა ეპოქის რესტავრირების), აზრის (იდეის) ნიშნებში ჩვენების, გახსნის საფუძველია.

„კავკასიური ცარცის წრეში“ რეპროდუქციები პოპ არტისტული სცენური კოლაჟის ნაწილებს წარმოადგენდა. ისინი ციტატების სახით იყო მოწოდებული. ამ ხერხმა შემდგომ მესხიშვილის სხვა ნამუშევრებში პოვა განვითარება, სცენაზეც და მის მიღმაც – დაზგურ კოლაჟებში. რეპროდუქციების საშუალებით მხატვარი არა მხოლოდ ესთეტიკურ, არამედ ფაბულურ კოდებს ქმნიდა და ყველა შემთხვევაში პოსტმოდერნის ხანის ინტელექტუალურ დამთვალიერებელს ან წამკითხველს ელოდა, რომელიც ინტერტექსტუალური კოდებისთვის თვალის გადევნებით სიამოვნების მიღებასთან ერთად ახალი ინფორმაციის მიღებისათვის არის განწყობილი.

ამ ადრეულ ეტაპზე რეპროდუქცია ან მისი ფრაგმენტი მესხიშვილთან პირველწყაროს ასლია – სასცენო სივრცეში, კოლაჟში ან ასამბლაჟში ჩართული, შესაბამისად განსხვავებულ მასშტაბში

გადატანილი, ახალ კონტექსტში მოქცეული, მაგრამ მაინც მისი განმეორება – ციტატა. შემდგომ, წლების განმავლობაში, ხელოვნების ნიმუშები სულ უფრო მრავალფეროვან და რთულ კონტექსტში ჩნდებიან მესხიშვილის ნამუშევრებში და ამის ერთ-ერთი მაგალითია მის მიერ 2007 წლის ბოლოს შექმნილი მაკეტები შილერის დრამისათვის „დონ კარლოსი“ (რეჟისორი თემურ ჩხეიძე, პეტერბურგის დიდი დრამატული თეატრი).

სპექტაკლისთვის მხატვარმა რამდენიმე განსხვავებული მაკეტი შექმნა. პირველივე ვარიანტში ყურადღებას იქცევს ერთმანეთზე გადაბმული გადაშლილი წიგნების მწკრივები სცენის კედლებზე, რაც ეპოქებთან, ტექსტებთან, წარსულთან დიალოგზე მივითითებს. გარდა ამისა, სცენაზე გამართულ ეკრანზე პროეცირდება ესპანელი კეთილშობილი ქალის გამოსახულება. ეს არის რეპროდუქცია ველასკესის სურათისა – „ქალი მარათი.“ ეს გამოსახულება შეიძლება აღვიქვათ დედოფლის პორტრეტად, რომელიც მის აპარტამენტში ჰკიდია. თუმცა, ეს უფრო ანარეკლია, წარსულზე ფიქრია, მასთან დიალოგია, მით უმეტეს, რომ ეკრანზე პროეცირებული გამოსახულება გაბუნდოვანებულია და განათებით შეცვლილი. უშუალოდ სასცენო მოედანზე მოთავსებულ ფიგურებს ველასკესის „მენინების“ და სხვა ესპანელი მხატვრების სურათების ასოციაციებით შექმნილი კოსტიუმები მოსავთ. თითოეული კოსტიუმი ერთი ფერის არის, მაგრამ მორთულია შესაბამისი ფერის ბრჭყვიალა დეტალებით. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ფიგურები ზარდახშიდან არიან გადმოსულები (ზარდახში ის ნივთია, რომელსაც საკვანძო მნიშვნელობა ენიჭება შილერის პიესაში) და ყველაფერი ერთად კრიალა შავ იატაკში აირეკლება. გარემოშიც და კოსტიუმებშიც შავი ფერი დომინირებს, რომელიც ესპანელ კეთილშობლთა მათი პორტრეტებიდან ცნობილ ჩაცმულობასთან ასოცირდება. კიდევ ერთი ელემენტია შემოდგომის ფოთლების გროვები, რომლებიც მხატვრის ჩანაფიქრით სცენაზე უნდა იწვოდეს ზოლმე და, რა თქმა უნდა, დონ კარლოსის და დედოფლის და, საერთოდ, სიყვარულის პოეტურ მეტაფორას წარმოადგენს. პიესასთან მიმართებით ეს იმიტაც არის გამართლებული, რომ ზოგი სცენა დრამის მიხედვით სამეფო ბაღში მიმდინარეობს. ამგვარად, როგორც თანამედროვე სცენოგრაფიულ მოდელში აქ ზღვარი ინტერიერსა და ექსტერიერს შორის წაშლილია.

მეორე მაკეტში წიგნების მოტივს უფრო მეტი მხატვრული დატვირთვა ენიჭება. გადაბმული წიგნების რიგებია კედლებზე და

სათამაშო მოედანზეც. განათების სხივებთან ერთად სწორედ წიგნები ქმნიან სცენოგრაფიულ გარემოს. იატაკი არ კრიალებს. საერთო კოლორიტი უფო ნათელია. მსახიობების ჩაცმულობა სილუეტების და ფაქტურის მიხედვით უფრო სადა და გათანამედროვეებულია.

ველასკესის სურათმა და პიესის ფაბულამ მხატვარს, ეტყობა კიდევ მეტი საიდუმლოთი მოცული სცენის შექმნისკენ უბიძგა და მომდევნო ვარიანტში ველასკესის სურათი სცენის ცენტრში დიდ ლინზაზე გადაინაცვლებს. ის აღიქმება როგორც უზარმაზარი მედალიონი. მედალიონი კიდევ ერთი ნივთია, რომელზეც გამაზვილებულია ყურადღება პიესის ტექსტში და რემარკებშიც. მთლიანად სათამაშო მოედანი ამ შემთხვევაში ცილინდრშია მოქცეული, რომელიც იხსნება და იხურება და იღუმალებით მოსავს სცენაზე წარმოდგენილ ისტორიას. ცილინდრთან მდგარი ფიგურების განლაგება და მათი საიდუმლოს შემცველ სივრცესთან მიმართება მოგვაგონებს ველასკესის სურათს „მედიჩის ვილა“, რომელიც ასევე ფიგურირებს მესხიშვილის მიერ ამ სპექტაკლისთვის შეკრებილ „შავ“ მასალაში.

შემდგომ ვარიანტში იმავე ლინზაზე მხოლოდ ნილაბაფარებული თვალია დატოვებული და ეს გამოსახულება უკვე გოგი მესხიშვილის ადრეულ ნამუშევრებთან პოვებს გადაძახილს, პირველ რიგში, კოლაჟთან - „თვალი“, რომელიც ჩართული იყო მის მიერ ქართული ანაბანის თემაზე შექმნილ ინსტალაციაში (2001). კოლაჟში მხატვარი გამოხედვის იღუმალებას ასახავს, აფიქსირებს, ცდილობს გახსნას, თუ განმარტოს. „ღონ კარლოსის“ ამ მაკეტში განათების ზემოქმედებით ცენტრალური ლინზა მთლიანად თვალს ემსგავსება ხოლმე.

თითოეულ შემთხვევაში მესხიშვილი ქმნის სასცენო სათამაშო მოედელს, სადაც არც ინტერიერი ანაზული, არც ექსტერიერი. კონკრეტული დროის შეგრძნება ნიველირებულია. თუ არის მინიშნება დროსა და ადგილზე, მხოლოდ – ასოციაციური და ინტერტექსტუალური. რეპროდუქცია ანარეკლის, შორეული მინიშნების სახით არის მოწოდებული და არა პირდაპირი სახით. გარემო ასოციაციური ნიშნებით არის დატვირთული, მაგრამ ეს ნიშნები აგრესიულ ხასიათს არ ატარებენ, არ ითხოვენ „ამოხსნას“, არამედ ატმოსფეროში გვითრევენ, განწყობას ქმნიან.

ყოველი ვარიანტი მხატვრის ხელით კიდევ მრავალგვარად გარდაიქმნება, რადგან ის განათების ზემოქმედებით და ფიგურების და დეტალების ადგილების შენაცვლებით ცვლის განწყობას, შინაარსს, ემოციურ მუხტს. ამ სცენებს მესხიშვილი ფოტოაპარატით აფიქსირებს

და იქმნება უხმო მინი სპექტაკლები, სადაც მონაწილე პირთა მოდელები „ასრულებენ როლებს.“

მთელი ეს პროცესი ერთგვარი ინტერტექსტუალური თამაშია – გადაძახილი ეპოქებთან, ლიტერატურის და ხელოვნების ნიმუშებთან, თავად მხატვრის ნამუშევრებთან. იდეასთან თამაში ასოციაციური თამაშია. აქ ამგვარი თამაში მრავალფეროვან და მრავალგვარ შედეგს იძლევა და სერიების სახით ფიქსირდება, სადაც ჩვენ მხატვრის ფიქრის პროცესის თანამოზიარენი ვხდებით.

ამ თვალსაზრისით ის, რასაც მხატვარი სახეებით წარმოგვიდგენს, ერთგვარი ტექსტია, მონათხრობია, ამ შემთხვევაში ელექტრონული ტექსტიც კია, რადგან ის ყოველ ახალ სცენას დიჯიტალური ფაილის სახით ინახავს.

ამ დროს ნაწილობრივ იცვლება სახეები, გარკვეულ შინაარსობრივ ცვლილებასაც აქვს ადგილი, მაგრამ ძირითადი, რაც მართავს მთელ ამ პროცესს, არ იცვლება. ეს ლიტერატურულ და მხატვრულ სახეებში შეფარულ საიდუმლოსთან თამაშის, მისი იღუმალების წარმოჩენის და იღუმალებითვე შემოსვის პროცესია. უმბერტო ეკოს სიტყვებს თუ გამოვიყენებთ, „...ინტრიგა იმაშია, რომ ახალი ისტორია განსხვავდება წინამორბედისგან, მაგრამ სინამდვილეში ნარატიული ინტრიგა არ იცვლება.“²

უმბერტო ეკოსვე განმარტებით, ინტერტექსტუალური დიალოგი წარმოადგენს ფენომენს, როდესაც მოცემულ ტექსტში ექოსავით გამოძახილს პოვებს წინამორბედი ტექსტები.³ გოგი მესხიშვილის ამ ნამუშევრებში გამოძახილს პოვებს შილერის პიესის ტექსტი; არავერბალური, ველასკესისეული „ტექსტი“, რადგან მესხიშვილთან მიმდინარეობს დიალოგი დიდი ესპანელის სახეებთან; თვით მესხიშვილის ადრეული ნამუშევრები; და კონკრეტული სპექტაკლისთვის შექმნილი წინამორბედი ვარიანტები.

შედეგად ვიღებთ **შესაძლებელ სამყაროთა ვარიანტებს ან მათ მოდელებს**, კონცეფტუალურ სახეებში დაფიქსირებულ მხატვრულ „ტექსტებს“, სერიებს, რომელთა თვალის გადევნება და „წაკითხვა“, ფაბულური მოლოდინები გვანიჭებს ხელოვნების ნიმუშთან გაცნობის სიამოვნებას. ამ შემთხვევაში **ვარიაციულობა - დაუსრულებლად ვარიანტების შესაძლებლობა - წარმოადგენს ფორმალურ პრინციპს** და, სწორედ, ამ პრინციპში მდგომარეობს მესხიშვილის ნამუშევართა ინოვაციურობა. აქ ნაივური ადრესატი წარმოუდგენელია. დასაშვებია მხოლოდ კრიტიკული ადრესატი (ეკოს დიფერენციაცია),

რომლისთვისაც საინტერესოა თავად შექმნის პროცესი. სწორედ პროცესისათვის თვალის გადაღწევა უქმნის დამკვირვებელს კმაყოფილებას, ანუ აკმაყოფილებს მის ესთეტიკურ მგრძობელობას.

* * *

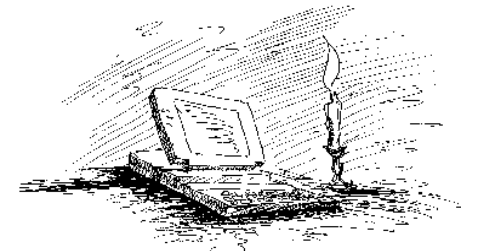
„დონ კარლოსის“ მაკეტები, როდესაც სცენაზე ორი – დედოფლის და დონ კარლოსის ფიგურებია დატოვებული, მოგვაგონებს გოგი მესხიშვილის ფერწერული ნამუშევრების ვრცელ სერიას – „პაემანი.“ მსგავსა მჟღაენდება კომპოზიციურ წყობაში, ფიგურების განლაგებაში და ურთიერთმიმართებაში, მათ შორის აღმოცენებულ განწყობაში და სხვა. ეს „მესხიშვილის თეატრის“ დამახასიათებელი თვისებაა – თემები, მოტივები, ცალკეული დეტალები მის შემოქმედებაში ერთი სფეროდან მეორეში გადაინაცვლებენ და ერთსა და იმავე დროს, ძალიან ინდივიდუალურ და ძალიან მრავალფეროვან გამოხატვას პოულობენ.

პროცესუალობა, სერიულობა, დროში განვრცობა, სინამდვილის, როგორც თამაშის, განცდა, პოსტმოდერნული აზროვნების პარადიგმა.

გოგი ალექსი-მესხიშვილის მიერ „დონ კარლოსისათვის“ შექმნილი მაკეტები და ელექტრონული სერიები გვიჩვენებს, რომ, როდესაც თხრობას არ წყვეტს და მუშაობის პროცესს აფიქსირებს, ის საკუთარი თეატრის რეჟისორია. მას სპექტაკლის სცენოგრაფიული ვარიანტები მოქმედებაში აქვს წარმოდგენილი. ამასთან, თითოეული ამ ვარიანტიდან თავისუფალი ინტერპრეტაციებისთვის არის გახსნილი და რეჟისორს ფართო ასპარეზი რჩება საკუთარი კონცეფციის შემოთავაზებული ვარიანტებიდან შერჩეულ გარემოში გასახსნელად. ეს იმიტომ, რომ მხატვრისათვის წამყვანი თამაშის მომენტია – თამაშის, რომელიც თეატრის არსს წარმოადგენს.

1. ქ. კინწურაშვილი, რობერტ სტურუას თეატრი და კოლაჟი პოსტმოდერნულ ეპოქაში, ლიტერატურა და ხელოვნება, №9, 2007, გვ. 68-71;
2. ინოვაცია და განმეორება: მოდერნისა და პოსტმოდერნის ესთეტიკათა შორის, 1994, Пост-Модернизм, Энциклопедия, Минск, 2001, с. 325;
3. იქვე.

კულტუროლოგია



ანთროპოლოგიური პედაგოგიკა როგორც ბანათლების მიცნობა

XX საუკუნე ბევრი ახალი სამეცნიერო დისციპლინის ჩამოყალიბებით აღინიშნა. ფილოსოფიაში ასეთი ახალი დისციპლინებია: „ფილოსოფიური ანთროპოლოგია“, „აქსიოლოგია“, „კულტუროლოგია“. XX საუკუნეში დაიწყო და ახლაც გრძელდება ფილოსოფიის კიდევ ერთი ახალი დარგის - „განათლების ფილოსოფიის“ ჩამოყალიბების პროცესი. ყველა ამ ფილოსოფიური დისციპლინის გაჩენას ერთი საერთო საფუძველი /ძირი, მიზეზი/ გააჩნია და ამიტომაც ყველა მათგანი ერთიმეორეს უკავშირდება და ერთიმეორეს განაპირობებს.

ფილოსოფიური დისციპლინების ჩამოყალიბების პარალელურად ყალიბდება ახალი კერძო, სპეციალური მეცნიერებები. ერთ-ერთი ასეთი სპეციალური მეცნიერებაა „ანთროპოლოგიური პედაგოგიკა“, რომლის არათუ პრინციპებზე, სახელზედაც კი ვერ შეთანხმებულან ჯერჯერობით მეცნიერები. ზოგი მას „ანთროპოლოგიურ პედაგოგიკას“ უწოდებს, ზოგიც – „პედაგოგიურ ანთროპოლოგიას“. უმეტესობა ორივე ამ სახელწოდებას პარალელურად ხმარობს, როგორც იდენტურ ცნებებს. მაგრამ, ცხადია, ისინი იდენტური ცნებები არ არიან. ელემენტარული ლოგიკა გვეუბნება, რომ „ანთროპოლოგიურ პედაგოგიკაში“ მთელი აქცენტი პედაგოგიკაზე კეთდება. „ანთროპოლოგიური“ ის პრედიკატია, რომელიც პედაგოგიკას მიეწერება და, პირიქით: „პედაგოგიურ ანთროპოლოგიაში“ ანთროპოლოგიაა მთავარი, პედაგოგიური კი მიდგომის კუთხეა მხოლოდ.

მეორე მხრივ, აქვს კი უფლება პედაგოგიკის სპეციალისტს, ილაპარაკოს ამა თუ იმ სახის /თუნდაც პედაგოგიურ/ ანთროპოლოგიაზე? და თუ მაინც ილაპარაკებს, რისი სპეციალისტი გამოდის ის /ნებისთ თუ ინებლიეთ/ - პედაგოგიკის თუ ანთროპოლოგიის? თავისთავად ცხადია, პედაგოგიკის სპეციალისტი არ უნდა გასცდეს პედაგოგიკას და უნებლიედ სხვა დარგის ქომაგად არ უნდა მოგვევლინოს. ამიტომ რა განსაზღვრებაც არ უნდა უძლოდეს წინ პედაგოგიკას, ძირითად ცნებად /საგნად/ პედაგოგიკა უნდა დარჩეს. ამიტომ ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ახალ პედაგოგიურ დისციპლინას, რომელიც ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია /საზღვარგარეთ. თორემ ჩვენში

მისი ხსენებაც კი არაა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ჩემს წიგნს „პედაგოგიკის ფილოსოფიური საფუძვლები და ჩემსავე სტატია“ „ანთროპოლოგიური პედაგოგიკა“ თუ „პედაგოგიური ანთროპოლოგია“, უნდა ეწოდოს „ანთროპოლოგიური პედაგოგიკა“ და არა „პედაგოგიური ანთროპოლოგია“.

რაკი ახალი დისციპლინის სახელწოდების საკითხი უაღრესად პრინციპული საკითხია და, ფაქტობრივად, მასზე დამოკიდებულია ჩვენი შემდგომი მსჯელობა, ასეთ ფაქტს გავიხსენებ: ცნობილი გერმანელი ფილოსოფოსი და პედაგოგიკის უთვალსაჩინოესი წარმომადგენელი ოტო ბოლნოვი კარგახანს ხმარობდა ტერმინს: „პედაგოგიური ანთროპოლოგია“, მაგრამ თავისი ბოლო წიგნი, რომელიც 1983 წელს გამოვიდა, მან ასე დაასათაურა: „ანთროპოლოგიური პედაგოგიკა“. ეს, ცხადია, შემთხვევით არ მომხდარა, თუმცა, სამწუხაროდ, ბევრისთვის შეუმჩნეველი დარჩა.

გარდა ოტო ბოლნოვისა, „პედაგოგიურ ანთროპოლოგიასა“ და „ანთროპოლოგიურ პედაგოგიკაში“ საინტერესო ნაშრომები შექმნეს როტმა, დერბოლავმა, კარლ დინელტიმ, ლონმა, ლანგველემმა, ფინკმა, დიკოპმა, ზდარზილმა, ლიდტკემ და სხვებმა.

გასათვალისწინებელია კიდევ ერთი გარემოება: „ანთროპოლოგია“, რომელიც აქ პედაგოგიკის მსაზღვრელად გამოდის, არის ფილოსოფიური ანთროპოლოგია /ანუ, მეცნიერება ადამიანის არსის შესახებ/ და არა საბუნებისმეტყველო ანთროპოლოგია, რომელიც სწავლობს ადამიანის სხეულს /სიმაღლე, წონა, პროპორციები, კანის ფერი, თავის ქალის ფორმა და ა. შ. და რომელიც განსხვავებული ტიპების დადგენას ცდილობს. პედაგოგიკა არც ერთს სჭირდება არაფერში და არც მეორეს. პირველს იმიტომ, რომ ადამიანის არსი პედაგოგიკის გარეშეც და პედაგოგიკის „ჩარევს“ შემთხვევაშიც ერთი და იგივეა, მეორეს იმიტომ, რომ განსხვავებული ანთროპოლოგიური ტიპების დადგენას პედაგოგიკა ვერაფერში დაეხმარება.

აი, პედაგოგიკას კი ნამდვილად სჭირდება ანთროპოლოგია /ცხადია, ფილოსოფიური/. ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ჩვენი აზრით, პედაგოგიკის სპეციალისტებმა „პედაგოგიურ ანთროპოლოგიაზე“ კი არ უნდა ილაპარაკონ, არამედ „ანთროპოლოგიურ პედაგოგიკაზე“, თუკი სურთ, რომ თავისი დარგი თავადვე არ გააუქმონ.

არის კიდევ ორი გარემოება, რის გამოც პედაგოგიკის სპეციალისტები ანთროპოლოგიურ პედაგოგიკასთან შედარებით დღემდე „პედაგოგიური ანთროპოლოგიის“ ტერმინს ანიჭებენ უპირატესობას.

პირველი კანტის ავტორიტეტი. მან ადამიანის /და არა ბავშვის/ შემსწავლელ პედაგოგიკას რატომღაც „ანთროპოლოგიური პედაგოგიკა“ უწოდა, მეორე კი ის, რომ „ანთროპოლოგიურ პედაგოგიკას“ ზმარობდა უშინსკი, თუმცა მასში საბუნებისმეტყველო ანთროპოლოგიას გულისხმობდა და არა ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას.

ორივე შემთხვევაში კონტრარგუმენტი ერთი და იგივეა და უმარტივესი: არც კანტის და არც უშინსკის დროს „ფილოსოფიური ანთროპოლოგია“ არ არსებობდა. ამიტომ კანტი „პედაგოგიური ანთროპოლოგიით“ ხაზს უსვამდა პედაგოგიკის მიერ ადამიანის შესწავლის აუცილებლობას. ხოლო უშინსკი გულისხმობდა იმ საბუნებისმეტყველო ანთროპოლოგიას, რომელიც მის დროს არსებობდა.

ახლა, როცა არსებობს ფილოსოფიური ანთროპოლოგია თავისი დიდი წარმომადგენლებით – შელერით, გელენით, როთაკერით და ა. შ., სახელწოდებით „ანთროპოლოგიური პედაგოგიკა“, იმას ესმება ხაზი, რომ თანამედროვე პედაგოგიკა უნდა დაეფუძნოს „ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის“ მონაცემებს. რაკი პედაგოგიკამ უნდა აღზარდოს ადამიანი, უნდა იზრუნოს მისი მსოფლმხედველობრივი პოზიციისა და ღირებულებითი ორიენტაციის ჩამოყალიბებაზე, სწორად გაუცნობიეროს მას თავისი ცხოვრების საზრისი, მისი ამქვეყნიური ვალი და დანიშნულება, ამიტომ ანთროპოლოგია კი არ უნდა დაშენდეს პედაგოგიკაზე, არამედ, პირიქით, პედაგოგიკა უნდა დაეფუძნოს ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას, ანუ, უნდა გახდეს ფილოსოფიურ-ანთროპოლოგიური პედაგოგიკა. ასეთია ჩვენი მტკიცე პოზიცია და, ვფიქრობთ, ეს იმდენად ნათელია, რომ აღარც კი არის საჭირო დამატებითი არგუმენტების ძიება ამ აზრის ჭეშმარიტების დასასაბუთებლად.

ანთროპოლოგიური პედაგოგიკის უპირატესობის უკეთ წარმოჩენის მიზნით იგი უნდა დაუპირისპიროთ ძველ, ტრადიციულ პედაგოგიკას, რომლის უპირველესი და უმთავრესი ნაკლი ის იყო, რომ იგი, როგორც ემპირიული მეცნიერება, იმთავითვე გაემიჯნა ფილოსოფიას/ მან ისე დაიწყო ბავშვის /ადამიანის/ აღზრდა-განათლებაზე ზრუნვა, რომ არც კი დაუყენებია კითხვა: რა არის ადამიანი, ანუ რა /ვინ/ არის ის, ვის აღზრდასა და განათლებასაც იგი ესწრაფვის /იგულისხმება, რომ ლაპარაკია ადამიანის არსზე, მის უცვლელ ბუნებაზე და არა ემპირიულ ადამიანზე, რომლის არსებობა არავითარ საგანგებო დასაბუთებას არ საჭიროებს, ყოველ შემთხვევაში, კერძო მეცნიერებებისათვის მაინც/.

და რაკი ემპირიული ადამიანი, ერთი მხრივ, თავისში მრავალ სხვადასხვა ფენას მოიცავს: ბიოლოგიურს, ფიზიოლოგიურს, ფსიქიკურს,

ცნობიერს, ხოლო, მეორე მხრივ, წარმოჩინდებოდა, ხან როგორც გონიერი არსება, ხანაც როგორც ზნეობრივი, რელიგიური, ესთეტიკური, სოციალური და ა. შ. არსება, შესაბამისად, გაჩნდა აღზრდის ისეთი სახეები, როგორებიცაა: ფიზიკური აღზრდა, გონებრივი აღზრდა, ზნეობრივი აღზრდა, ესთეტიკური აღზრდა, რელიგიური აღზრდა, საოჯახო აღზრდა და ა.შ.

აღზრდის სახეთა სიმრავლეს სულაც არ გაუადვილებია აღზრდის ცნების დეფინიცია. პირიქით, კიდევ უფრო დააბუნდოვანა და ძნელად მისაწვდომი გახადა იგი.

ღრთოთა ვითარებაში აღზრდის ზემოჩამოთვლილი სახეებიდან, ხან ერთი ხდებოდა პრიორიტეტული, ხან – მეორე. ასე მაგალითად, სპარტელებთან ფიზიკური აღზრდა იყო პრიორიტეტული, სოფისტებთან – გონებრივი, სოკრატესთან გონებრივი და ზნეობრივი /რამდენადაც სოკრატეს მიანდა, რომ ყველა მცოდნე, გონიერი კაცი იმავდროულად ზნეობრივიცაა/, არისტოტელესთან – პოლიტიკური, შუა საუკუნეებში – რელიგიური და ა. შ. შესაბამისად, იცვლებოდა აღზრდის ცნების შინაარსიც. მასში ხან ცოდნას ენიჭებოდა უპირატესობა, ხან – ზნეობას, ხან – რწმენას, ხან – ინტელექტს, ხან – სულიერებას.

აღზრდა-განათლების საკითხი მთელი სიმწვავით დადგა XX საუკუნის მეორე ნახევარში. ამის უპირველესი მიზეზი გახდა მეცნიერებისა და ტექნიკის არნახული წინსვლა. ამ წინსვლამ, ჯერ ერთი, გააჩინა ტერმინი „მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუცია“, ხოლო, მეორე მხრივ, მრავალი მავნე სოციალური შედეგი მოჰყვა. მათ შორის ერთ-ერთი ბუნების /ჰაერის, წყლის, მიწის/ დაბინძურება-გაჭუჭყიანებაა, მეორე კი – ადამიანის დამსგავსება მანქანასთან, მისი რობოტიზაცია, მისი ქცევა „ჰომო ფაბერად“.

ყოველივე ეს კი იმან გამოიწვია, რომ ტექნიკამ და ადამიანმა გაცვალეს ადგილები. ის, რაც ადრე მიზანი და უმაღლესი ღირებულება იყო, ახლა იქცა ტექნიკის წინსვლის საშუალებად, ხოლო ის, რაც ადრე საშუალება იყო, ანუ ტექნიკა, თავად იქცა მიზნად. ყველასათვის ნათელი გახდა ტექნიკის წინსვლას გამოდევნებულ ადამიანს შესწავლის გარეშე დარჩა საკუთარი თავი და არც იმ კითხვაზე გააჩნდა პასუხი, თუ რა არის ადამიანი, რაში მდგომარეობს მისი არსი, მისი საკუთარი ბუნება, მაგრამ რა არის ადამიანი არა ცხოველთან, საზოგადოებასთან ან ღმერთთან მიმართებაში, არამედ თავისთავად.

აღნიშნულმა ვითარებამ ყველასათვის გახადა ნათელი: ბუნების დამორჩილების დაუოკებელი სურვილით შეპყრობილ, ტექნიკითა და

ტექნოლოგიების წინსვლით გატაცებულ ადამიანს შეუსწავლელი დარჩა საკუთარი თავი, გამორჩა მისთვის სასიცოცხლო მნიშვნელობის მქონე კითხვა: რა არის ადამიანი? ყოველივე ამან კი აუცილებელი გახადა, შექმნილიყო სპეციალური ფილოსოფიური დისციპლინა, რომელიც გაარკვევდა ადამიანის არსს, უპასუხებდა კითხვებს: რა არის ადამიანი? რაში მდგომარეობს მისი ცხოვრების საზრისი და ამქვეყნიური ვალი, მისი თავისუფლება და პასუხისმგებლობა. ასეთი ფილოსოფიური დისციპლინა, მართლაც შეიქმნა და მას „ფილოსოფიური ანთროპოლოგია“ ეწოდა.

ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის შექმნამ დღის წესრიგში გარდუვლად დააყენა პედაგოგიკის მოდერნიზაციის, ან სულაც ახალი პედაგოგიკური დისციპლინის შექმნის საკითხი, რომელიც აღადგენდა გაწყვეტილ კავშირს ფილოსოფიასთან და, პირველ რიგში, მჭიდრო კონტაქტს დაამყარებდა ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიასთან, როგორც ადამიანის შემსწავლელ ფილოსოფიურ დისციპლინასთან. ამგვარი მჭიდრო კონტაქტის ხაზგასასმელად ამ ახალმა პედაგოგიკამ „ანთროპოლოგიური პედაგოგიკა“, „პედაგოგიური ანთროპოლოგია“ უწოდა თავის თავს /ამ სახელწოდებათაგან რომელია უფრო მართებული, ამაზე ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა და ამიტომ აქ აღარ გავიმეორებთ/, ხოლო აღზრდის ობიექტ-სუბიექტად ბავშვი კი არა, არამედ ადამიანი გამოაცხადა.

ის ვითარება, რომ ტრადიციული პედაგოგიკა ბავშვის აღზრდის შესახებ მეცნიერებად ჩამოყალიბდა, ცხადია, შეცდომა იყო. თუ მეცნიერებათა შექმნისა და განვითარების ისტორიას გადავავლებთ რეტროსპექტულ მზერას, ჩვენ ვერ ვიპოვნით ვერც ერთ შემთხვევას, როცა მეცნიერება თავის საკვლევ საგანს ნაწილობრივ იკვლევდეს და არა მთლიანად. წარმოუდგენელია, მაგალითად, ბიოლოგიამ სიცოცხლის კვლევა ამებით დაიწყო და სადღაც, რომელიღაც ღონეზე შეაჩეროს, ანუ არ მიიყვანოს ეს პროცესი ბოლომდე. რაკი ბიოლოგია არის სიცოცხლის შესახებ მეცნიერება, იგი სწავლობს კიდევ სიცოცხლეს ამებიდან დაწყებული ადამიანით დამთავრებული. ასევე იქცევა ზოოლოგიაც /ისიც ყველა ცხოველს სწავლობს/ და ფსიქოლოგიაც /ყველა ფსიქიკურ ფენომენს იკვლევს/. პედაგოგიკის მხრიდან იმის თქმა: მე ადამიანი მარტო ბავშვობის ასაკში მაინტერესებს და მეტი არაო, მხოლოდ იმის შედეგია, რომ პედაგოგიკის თეორიული ბაზა ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებდა. თუ სხვა მეცნიერებათა ანალოგიით ვიმსჯელებთ, მაშინ პედაგოგიკას ადამიანი მარტო ბავშვობის

ასაკში კი არ უნდა აინტერესებდეს, არამედ – ნებისმიერ ასაკში. ამიტომ მან თავის საკვლევ საგნად ადამიანის აღზრდა უნდა გამოაცხადოს და არა მარტო – ბავშვის.

ახალი პედაგოგიკური დისციპლინის „ანთროპოლოგიური პედაგოგიკის“ უპირატესობა ტრადიციულ პედაგოგიკასთან შედარებით ისაა, რომ იგი არის მეცნიერება ადამიანის აღზრდა-განათლება-ფორმირების შესახებ. ამასთან, ეს პედაგოგიკა უმჭიდროესად არის დაკავშირებული ფილოსოფიასთან, კერძოდ, ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიასთან.

ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის შექმნამ პედაგოგიკა „აიძულა“, რომ გადაეხედა თავისი ცნებით აპარატისათვის და, პირველ რიგში, გაეთვალისწინებინა ადამიანის ის ახალი გაგება, რომელიც დამუშავდა ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიაში.

რამდენადაც ადამიანის ის ახალი გაგება, რომელიც ფილოსოფიურმა ანთროპოლოგიამ წამოაყენა, იმდენად მნიშვნელოვანი გამოდგა პედაგოგიკისათვის, რომ იგი „ანთროპოლოგიურ პედაგოგიკად“ იქცა /უფრო ზუსტად, აპირებს ქცევას/, შედარებით ვრცლად შევჩერდეთ მასზე.

კითხვაზე: რა არის ადამიანი? ფილოსოფიურმა ანთროპოლოგიამ უპასუხა, რომ ადამიანი არის ერთადერთი არსება, რომელსაც არა აქვს წინასწარდადგენილი არსი, გამოკვეთილი და უცვლელი ბუნება. განსხვავებით ცხოველისაგან, რომლის ბუნება უცვლელია, ადამიანის ბუნება ცვალებადია. ეს ასე უნდა გავიგოთ: ახალდაბადებული ნებისმიერი ცხოველი /ვთქვათ, ძაღლი/ იმად გაიზრდება, რადაც დაიბადა. იგი არ იცვლის ჯიშს, „ზნეობას“. ახალდაბადებული ბავშვი კი არავინ იცის, როგორ პიროვნებად ჩამოყალიბდება მომავალში. ჩამოყალიბდება როგორც დიდი მეცნიერი, ექიმი, ინჟინერი, მხატვარი, მუსიკოსი, თუ იქცევა უკანასკნელ ნაძირალად ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რად აქცევს ის თავის თავს.

ეს განსხვავება იმდენად პრინციპულია, რომ მაქს შელერი კატეგორიული წინააღმდეგია ადამიანის ცნების ამგვარი დეფინიციის: „ადამიანი არის ცხოველი, რომელიც... „შელერს მიაჩნია: როგორადაც არ უნდა გავაგრძელოთ ეს დეფინიცია, რა სპეციალური ნიშნებიც არ უნდა მივაწეროთ ადამიანს /აზროვნება, მეტყველება და ა. შ./, საქმეს უკვე არაფერი ეშველება, რადგან უკვე ნათქვამია ის, რაც არ უნდა თქმულიყო – ადამიანი გამოცხადებულია ცხოველად. ცხადია, შელერი არ უარყოფს, რომ რეალური ადამიანი ბიოსოციალური არსებაა, მაგრამ ჭეშმარიტი ადამიანი /ადამიანობა/, მისი აზრით, იქიდან იწყება, საიდანაც

ის წყვეტს კავშირს ცხოველთან. პირველი ნიშანი იმისა, რომ ადამიანი პრინციპულად განსხვავდება ცხოველისაგან, სწორედ ისაა, რომ მას არა აქვს წინასწარდადგენილი არსი, ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული უცვლელი ბუნება. თავის არსს ის თვითონ ქმნის თავისი სიცოცხლის განმავლობაში. ამას დღეს ბევრი ფილოსოფოსი აღიარებს, მათ შორის, პირველ რიგში, ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისა და ექზისტენციალიზმის წარმომადგენლები, მაგალითად, ჟან პოლ სარტრი. ადამიანის ამ თვისებაში იგი ხედავს მის თავისუფლებას. და მართლაც, იმაზე დიდი და უკეთესი თავისუფლება რა უნდა იყოს, რაც არის ის, რომ მოუხსნა ადამიანს ყოველგვარი გარეგანი დეტერმინანტი /ბედისწერა, ღმერთი, არაცნობიერი, სოციალური გარემო/ და თავად გახადო საკუთარი თავის უფალი.

ადამიანის ამგვარი თავისუფლება იძლევა, სხვათა შორის, პედაგოგიკის მეცნიერების არსებობის შესაძლებლობის დასაბუთებას. და აი, რატომ: თუ წარმოვიდგენთ, რომ ადამიანის ბუნება /არსი/ უცვლელია, თუ მას, ცხოველის მსგავსად, აქვს ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული არსი, მაშინ მის აღზრდა-განვითარებასაც ყოველგვარი აზრი დაეკარგება. იგი ისეთივე უაზრობა გახდება, როგორც ადამიანის აღზრდა ბედის ფატალური გარდუვალობის არსებობის პირობებში.

ადამიანის ამგვარი თავისუფლების აღიარება იმის საშუალებასაც იძლევა, რომ სწორად გადაიჭრას ემპირიზმისა და ნატივიზმის ურთიერთობის საკითხი პედაგოგიკაში. თუ ადამიანის არსი იცვლება /სიკეთის ან ბოროტების მიმართულებით/, თუ ადამიანს შეუძლია, როგორც პიკო დელა მირანდოლა იტყოდა, დაეშვას ცხოველამდე ან ამალდღეს ანგელოზამდე, ეს იმას ნიშნავს, რომ ადამიანის ადამიანად ქცევაში სოციალურ გარემოსთან ერთად აღზრდას გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება.

მეორე ძირითადი დებულება ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისა ისაა, რომ ადამიანი არის გონითი არსება და რომ გონი არის ადამიანის სპეციფიკური ნიშანი.

ქმნის რა ადამიანის ფენათა თეორიას, მაქს შელერს მიაჩნია, რომ ადამიანის არსებულ ფენათა შორის საკუთრივ ადამიანური არის გონი. განსხვავებით ფსიქიკა-ცნობიერებისაგან, რომლებიც უშუალოდ არიან დაკავშირებულნი სხეულთან /ფიზიოლოგიურთან/, გონს არაფერი სართო არა აქვს სხეულთან. იგი არა თუ არ ექვემდებარება სხეულს, არამედ არავითარ ანგარიშს არ უწევს მას. უფრო მეტიც, გონი უმეტეს შემთხვევაში უპირისპირდება სხეულს.

გონს რომ შეუძლია დაუპირისპირდეს სხეულს, ეს ძალიან კარგად ჩანს თავგანწირვის მაგალითზე – ადამიანს შეუძლია, საჭიროების შემთხვევაში გაწიროს თავი, ანუ, საკუთარ სიცოცხლეზე თქვას უარი.

გონი რომ ფსიქიკა-ცნობიერებისაგან განსხვავებული ფენაა ადამიანში, ეს იქიდანაც კარგად ჩანს, რომ არსებობს მეცნიერება ფსიქოლოგია, რომელიც იკვლევს როგორც ფსიქიკას, ისე ცნობიერებას. ხოლო ის, რაც ცნობიერებას იკვლევს, ცნობიერებაზე მაღლა ხომ უნდა იდგეს, მასზე მეტი ხომ უნდა იყოს?

გონის სფეროა ზნეობის სფერო, ჭეშმარიტების სფერო, რწმენის სფერო. ტრადიციული პედაგოგიკა არ იცნობდა გონის სფეროს. იგი ფსიქიკა-ცნობიერების იქით არ მიდიოდა. ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისათვის გონის ცნება ერთ-ერთი ცენტრალური ცნებაა. ანთროპოლოგიურმა პედაგოგიკამ, უპირველეს ყოვლისა, ეს ცნება გადაიღო ფილოსოფიური ანთროპოლოგიისაგან, რამდენადაც იგი ადამიანს განიხილავს როგორც გონით არსებას.

თუ ადრინდელი /ტრადიციული/ პედაგოგიკა საგანგებოდ არ განიხილავდა ადამიანის, პიროვნების, ინდივიდის, მე-ს ცნებებს, ანთროპოლოგიურმა პედაგოგიკამ არა მარტო ამ ცნებების ის გაგება უნდა წამოიღოს ფილოსოფიური ანთროპოლოგიიდან, რაც აქ დადგინდა უკვე, არამედ ისეთი ცნებებიც უნდა გადმოიღოს, როგორიცაა კულტურისა და ცივილიზაციის ცნებები და, რაც მთავარია, ის განსხვავება, რასაც ფილოსოფიური ანთროპოლოგია ადასტურებს ამ ცნებებს შორის.

აღიარებს რა გონს სპეციფიკურ ადამიანურ ნიშნად, ანთროპოლოგიურმა პედაგოგიკამ გონი და მისი „გავრცელების“ სფერო /მეცნიერება, ხელოვნება, კულტურა, რელიგია/ უნდა განიხილოს როგორც ადამიანის ფორმირების სპეციფიკური გარემო. ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიაზე დაყრდნობით ანთროპოლოგიურმა პედაგოგიკამ უნდა აჩვენოს, რომ სწორედ გონია ის, რაც ადამიანს აუცილებლობის სამეფოდან გამოიყვანს და თავისუფლების სამეფოში დაამკვიდრებს.

შესაბამისად, ანთროპოლოგიურმა პედაგოგიკამ ადამიანი თავისუფალ არსებად უნდა ჩამოაყალიბოს, თუმცა ეს თავისუფლება საზოგადოების წინაშე პასუხისმგებლობით უნდა იყოს გაჯერებული. ანთროპოლოგიურმა პედაგოგიკამ ადამიანს უნდა გაუცნობიეროს მისი ცხოვრების საზრისი, მისი ამქვეყნიური ვალი და დანიშნულება. ტრადიციული პედაგოგიკა კი ამას არც აკეთებდა და, ცხადია, ვერც გააკეთებდა.

როცა ახალი ანთროპოლოგიური პედაგოგიკის უპირატესობებზე ვლაპარაკობთ ტრადიციულ პედაგოგიკასთან შედარებით, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ, თუ გონისმეცნიერების დილთაისეულ კონცეპციას ეჭვქვეშ არ დავაყენებთ, მაშინ ახალი ანთროპოლოგიური პედაგოგიკა უეჭველად შევა გონისმეცნიერებებში და მისთვის, როგორც გონისმეცნიერებისათვის, მთავარი მეთოდი იქნება გაგების /და არა ახსნის/ მეთოდი/. სამწუხაროდ, ქართულ პედაგოგიურ მეცნიერებაში დღემდე ამ მეთოდის არა თუ გამოყენება არ ხდება, არამედ უბრალო სხენებაც კი არ არის/. არადა, ანთროპოლოგიური პედაგოგიკის გამოცხადება გონისმეცნიერებად, ხოლო მის ძირითად მეთოდად გაგების მეთოდის მიჩნევა, სრულიად ახალ პერსპექტივებს შლის ანთროპოლოგიური პედაგოგიკის, როგორც მეცნიერების, და პედაგოგიური პრაქტიკის წინაშე.

გაგების მეთოდის მთავარი დამახასიათებელი ნიშანი და უპირატესობა ისაა, რომ იგი ეძებს ადამიანთა /მოსწავლეთა/ ქცევებსა და მსჯელობებში საზრისიან კავშირებს, ცდილობს კი არ ახსნას, არამედ გაიგოს ეს ქცევები და მსჯელობები მისი ჰერმენევტიკული ანალიზისა და ინტერპრეტაციის გზით.

იმის დასადგენად, თუ როგორ მოხერხდება თეორიული ცოდნის მისადაგება პრაქტიკასთან, უნდა გავიხსენოთ გონის ერთ-ერთი თვისება: მას შეუძლია გასაგნება, შეუძლია იქცეს ლექსად, მუსიკად /ნოტებად/, ორნამენტად, ქანდაკებად, ნახატად და, თუ ჩვენ აქამდე მარტო მეცნიერებას ვიყენებდით ადამიანის განათლების, მისი ცოდნის ამაღლების მიზნით /სხვათა შორის, არსებითად იმავე მიზნით ვიყენებდით მშობლიური ლიტერატურისა და ისტორიის გაკვეთილებს/, ამიერიდან ამ საქმეში ფართოდ უნდა ჩავრთოთ ხელოვნების ნებისმიერი დარგი, რომელიც სწორედ სულიერად გააფაქიზებს და გააკეთილშობილებს ადამიანს და არა მარტო ცოდნას მისცემს მას. სხვათა შორის, სწორედ ეს ვითარება განდა მიზეზი იმ დიდი ინტერესისა, რასაც ე.წ. კრეატული პედაგოგიკისადმი იჩენს თანამედროვე საზოგადოება.

ახალი ანთროპოლოგიური პედაგოგიკის თავისებურებად და უპირატესობად ისიც უნდა მივიჩნიოთ, რომ აქ მკვეთრად შეიცვლება დამოკიდებულება როგორც აღსაზრდელის, ისე აღმზრდელისადმი. ასე მაგალითად: აღსაზრდელი გაგებული იქნება, არა როგორც აღზრდის ობიექტი, არამედ როგორც პარტნიორი აღსაზრდელთან მიმართებაში, რამეთუ აღზრდა-განათლების პროცესი არსებითად დიალოგის წესით უნდა წარმართოს. ამან, ცხადია, არ უნდა გამოიწვიოს მასწავლებლის

ავტორიტეტის ხელყოფა. მასწავლებელი კვლავ რჩება ავტორიტეტად, პიროვნებად, რომელსაც აქვს მოსწავლეზე მეტი ცოდნა, მეტი გამოცდილება და, თუ გნებავთ, ზნეობრივი სიმყარე და პასუხისმგებლობა, მაგრამ მასწავლებლის ამგვარი შეფასება არ უნდა იყოს ავტოკრატიზმის საფრთხის შემცველი.

ვამთავრებთ რა „ანთროპოლოგიურ პედაგოგიკაზე“ მსჯელობას, ჩვენ კარგად გვესმის, რომ აქ წამოყენებული დებულებები თხოულობს მის შემდგომ გავრცობას და სიღრმისეულ დასაბუთებას, მაგრამ, ჩვენი მზრივ, მკითხველს ვთხოვთ, გაითვალისწინოს ის სპეციფიკური ვითარება, რომელთანაც მოცემულ შემთხვევაში გვაქვს საქმე: ჩვენ აქ მხოლოდ იმის ჩვენებას ვისახავთ მიზნად, რომ აუცილებელია ანთროპოლოგიური პედაგოგიკის დაფუძნება – შექმნა. მისი პრინციპული საკითხების დამუშავება კი მომავლის საქმეა. ამჟამად ვმუშაობთ ვრცელ მონოგრაფიაზე, სადაც ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის ყველა პრინციპული საკითხი იქნება განხილული, მეტ-ნაკლები სიღრმითა და სერიოზულობით/ცხადია, ჩვენი შესაძლებლობის ფარგლებში/.

- რ. ბალანჩივაძე, ვ. ასათიანი, პედაგოგიკის ფილოსოფიური საფუძვლები, 1997;
- რ. ბალანჩივაძე, აღზრდის ფილოსოფიური საკითხები, წიგნში: „სკოლაში სააღმზრდელი მუშაობის აქტუალური პრობლემები“, 2000;
- თემურ ჟღენტი, რევანზ ბალანჩივაძე, პედაგოგიური ანთროპოლოგია თუ ანთროპოლოგიური პედაგოგიკა, კულტურისა და ხელოვნების უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული, 111, 2005;
- რ. ბალანჩივაძე, „აღზრდისა“ და „განათლების“ ცნებები პედაგოგიკასა და განათლების ფილოსოფიაში, საერთაშორისო კონფერენციის მასალები, ჟურნ. „ლოგოსი“, 2008;
- ნათელა ვასაძე, პედაგოგიკა, 2000;
- Больнов Отто, Мера и чрезмерность человека, 1962;
- М. Шелер. Положение человека в космосе, в книге: Проблема человека в западной философии. 1988;
- V. Frankl. Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn. Munchen, Zurich, 1979;
- Fromm Erich, Die Seele des menschen, Berlin, Wien, 1981;
- Fromm Erich, Escape from Freedom, 1941;
- Fromm Erich, Marx's concept of Man, 1961.

ეროტიზმის დიაპაზონი ქართულ სიტყვაში

ქართული სიტყვის მასშტაბი და დიაპაზონი, მისი ფილოსოფიურ-ეზოთერიული პლასტი თუ ემოციურ-წარმოსახვითი ბუნება რატომღაც „დაჩრდილულია“ ანდა, ეგებ, საგანგებოდ ტაბუირებული მხოლოდ ერთი მიმართულებით – ესაა სიტყვის ეროტიული ასპექტი... ბუნებრივია, ეს არაერთ თავსატეხს გვიჩენს. ფრიად საინტერესოა იმის დადგენა, თუ რამ განაპირობა ამ სახის „სემანტიკური ვაკუუმი“ წარმოშობა ქართულ ეთნოფსიკოლოგიაში და როგორ აისახა ეს ჩვენს მწერლობაში.

გრძნობის ფენომენი, სიტყვაში გაცხადებული, საოცარ ექსპრესიას იძენს და სიტყვიერი ხატის მეშვეობით დისტანციური ტკობისა თუ თრობის ემოციურ ეფექტს ბადებს. ამიტომაც განსაკუთრებული სისათუთე და სიფაქიზეა საჭირო სულიერი გაშიშვლების ჟამს, რომ ეს გამოთქმა არ იქცეს ბანალურ „სიტყვათა თამაშად“... მით უფრო სარისკოა, როცა მარტოოდენ ხორციელი სიშიშვლის ასახვის ტენდენციას მიიჩნევენ ეროტიზმის უმთავრეს წინარეხატად და ავიწყლებათ, რომ ეროტიზმი, უპირველეს ყოვლისა, გრძნობადი სპექტრის თავისუფალი გამომსახველობითა და მინიშნებებით უნდა იყოს მოწოდებული. ძალზედ რთულია ამ შეგრძნებათა ასოციაციური გაცხადება სიტყვაში ისე, რომ უხამსობის ნაკადი არ შემოიჭრას... ეს საცალფეხო ბილიკია და ყველა ეთნოკულტურაში განსხვავებული სახითაა წარმოდგენილი.

საქართველოში, ერთი შეხედვით, ტაბუირებულია ეს თემატიკა (როგორც წინარე, ასევე ქრისტიანული ცნობიერების ჭრილში) და შესატყვისად არ ხდება ქართული სიტყვის დეფინიციაც ამ მიმართულებით. არადა, სწორედ ეროტიზმის სიღრმისეული გააზრება დაედო საფუძვლად რენესანსს – ადამიანური, ანუ მიწიერი, ქმედებანის „მშვენიერი თვალით“ აღქმა... „კლასიკური ეპოქის ფილოსოფოსებთან ეროსი განასახიერებდა ადამიანურ სწრაფვას სიკეთის შეცნობისა და ღვთაებრივი მშვენიერებისადმი“ (ზ. კიკნაძე... 2003: გვ.20). რენესანსული აზროვნება ჩვენში გაცილებით ადრე აღმოცენდა, ვიდრე მთელ ევროპაში, ოღონდ ქართული ბუნებიდან გამომდინარე, მიწიერი ვნებანი გაცილებით შეფარვით ამოითქმებოდა – „სურვილით თმობითა“ თუ „სულისთქმის დაოკებით“, მაგრამ ემოციათა ამ ჭრილში მაინც გამოკრთება ხოლმე გარეშე თვალთაგან დაფარული ძალზედ ინტიმური განცდებით... ოღონდ

ქართული სიტყვის შინაგანმა ბუნებამ ვერ იგუა ეროტიზმის შესატყვისი ლექსიკა – ანუ, არ შექმნა ამ ნაკადის მეტყველი სისტემა და, შესაბამისად, მკვეთრად აქცენტირებული ეროტიული მწერლობა.

მიუხედავად ამისა, ქართული სიტყვის „გამსიტყველობითი ძალის მადლი და თვინიერ შინაგანი ბუნება“ (სულხან-საბასეული განმარტების პერიფრაზი) შეგრძნებათა ამ ემოციურ პიკსაც აფიქრებინებს და შესაბამისად ასახავს კიდევც. ეროტიზმის სიტყვიერი დიაპაზონი ქართულ მწერლობაშიცაა საძიებელი, ოღონდ ეს ნაკადი არაა იმგვარად თვალშისაცემი, როგორც ესაა განსხვავებულ ეთნოკულტურულ ტრადიციებში: „თავად რომაული კომედია ისევე, როგორც საზოგადოდ ლიტერატურა და სახვითი ხელოვნება, ქმნის ეროტიკული კულტურის იმ საწყის შრეს, რომელზედაც შემდგომ აღორძინების ხანის „გრძნობადი“ შედეგები შეიქმნება მინიშნებებითა და სიმბოლოთა მდიდარი მწკრივით. თავის მხრივ, ბოკაჩოს „დეკამერონის“ „ხალისიანი ეროტიზმის“ ტრადიციას აგრძელებს ფრანსუა რაბლეს „გარგანტიუა პანტაგრიუველი“ – სიცოცხლის მძაფრი და ჯანსაღი აღქმით, რუსოს „აღსარება“... ყოვლივე ის, რაც, საბოლოო ჯამში, განაპირობებს დახვეწილი ეროტიკული პლასტის არსებობას.

მსგავსი პლასტი ისლამურ კულტურაშიც არსებობს, ამას „ათას ერთი ღამის“ ზღაპრებიც მოწმობენ; ის მინიატურებიც, რომლებიც მოგოლთა ისლამური დინასტიის დროს იქმნებოდა ინდოეთში; ის გრძნობადი შრეც, რომელიც სუფიზმში არსებობს და რომელიც ესოდენ ხატოვნად აისახა შუასაუკუნოვან სპარსულ პოეზიაში.

თავისი დახვეწილი ეროტიკული კულტურა ჰქონდა იაპონიასაც; საკმარისია გავიხსენოთ თუნდაც გამორჩეული ლიტერატურული ნიჭით დაჯილდოვებული სეფე-ქალების სეი-სენაგონისა, ან მურასაკი სიკიბუს ინტიმური ლირიზმით გამსჭვალული დღიურები, სიკუბუსავე პროზაული შედეგები – რომანის „ამბავი მეფისწულ გენდისა“ ჰარუნობისა, თუ უტამაროს ნატიფი გრაფიკის გაბეღული მიზანსცენები, სწორედ იმიტომ არ გეხამუშებათ, რომ თავად იაპონურ მენტალობაში არ არის ევროპელთათვის ჩვეული „ტაბუ“... უხამსობას გამორიცხავს საუკუნოვანი იაპონური ტრადიცია „ეროტიზმის ესთეტიკისა“ (ზ., აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი, 2007: გვ.72).

ქართული მწერლობის უძველესი ტრადიციის მიუხედავად, ნაყოფიერების საწყისჩვეულებო რიტუალებმა არ აღმოაცენეს ის კულტურულ-ესთეტიკური პლასტი, რომელიც ფრიად მეტყველ და დახვეწილ ეროტიკულ ნაკადს წარმოშობდა ქართული ლიტერატურის წიაღში. თუმცა, მთელი რიგი პარადოქსი შეიმჩნევა: საკმაოდ ძნელი

წარმოსადგენია, რომ სწორედ სასულიერო მწერლობის ძეგლში ფიქსირდება გრძნობის საოცარი სიღრმე და იმავდროულად უდიდესი ტრაგიზმით... არ მეგულება ემოციურად იმაზე უფრო ტკეპადი და გამომსახველი საბედისწერო განცდა, როგორცაა, აშოტ კურაპალატის მიერ ამოთქმული: „ნეტარ მას კაცსსა, რომელიც ცოცხალ არღარ არს“ (ძეგლები, 1963, გვ. 237), ანდა უმშვენიერესი სეფექალის ე. წ. „სიძვის დიაცის“ აღსარება: „ვერ თავისუფლება სიყვარულზე“... და გრძნობის საბედისწერო ზეობა თვით მეფე-მიჯნურზე...

რენესანსული ცნობიერების არქეტიპი შეიმჩნევა სწორედ ამ ჰაგიოგრაფიულ ძეგლში („გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“), რომელიც უკვე დახვეწილი და სრულყოფილი სახით გვევლინება „ვეფხისტყაოსანში“, სადაც „გრძნობის ზნობის“ პოეტურ-ფილოსოფიური ინტერპრეტაციებია ზოგადადამიანური ტენდენციებით ნასაზრდოები.

სრულიად განსხვავებული შტრიხები იკვეთება ქართული მთის პოეზიაში, რომელიც თამამ იმპულსებზეა აღმოცენებული – თვითმყოფადი და თავისუფალი. მთის ჟღერადობაში ბუნებრივი და არაუხამსი, მაგრამ ბარის მკვიდრთათვის სრულიად გაუგებარი, წარმოუდგენელი და, რაც მთავარია, ამოუცნობია უძველესი წეს-ჩვეულობანი – „წაწლობა“ თუ „სწორფრობა“ (მიხეილ ჯავახიშვილთან და გრიგოლ რობაქიძესთან შესატყვისი მხატვრული მეტამორფიზით მოწოდებული...) „არც ის ყოფილა შემთხვევითი, რომ ორივე მწერალი თანაბრად იყო დაინტერესებული სწორფრობის ჩვეულებით. ორივეს უნდოდა ამოეცნო, თუ რა იყო ეს უცნაური ჩვეულება. „სასტიკი, საამური მავნე სწორფრობა-წაწლობა – უზენაესი ძმური სიყვარულის მკაცრი ადათი – დღესაც არ ვიცი, ველური თუ ზეკაცური, ღვთიური თუ სატანური („თეთრი საყელო“). რასაც „თეთრი საყელოს“ ელიზბარი განიცდის, ზუსტად იმასვე განიცდის გრიგოლ რობაქიძის „ენგადის“ გიორგი ვალუევი“ (ა. ბაქრაძე, 1999: გვ. 105). ამ უჩვეულო ქმედებას გარეშეთათვის – „იქ დაბლა“ მარტოოდენ ეროტიკული ელფერი დაჰკრავთ და დაკარგული აქვთ თავისი პირვანდელი – სიღრმისეული გააზრება; მამაკაცური ზნის ერთგვარი გამოცდა თუ ტკბილი, ტანჯვა – „სურვილთ თმობის“ დაოკებით. ამ დაგმანულ იმპულსთა მეტყველი ამოსუნთქვაა სწორედ კაფიებში გაცხადებული, მაგრამ ისიც საგულისხმოა, რომ ამ შეგრძნების სწორი აღქმისათვის მთის მიზანსცენებია გასათვალისწინებელი (ვ. კოტეტიშვილი, 2006).

თუმცა ამგვარი ხედვა ერთგვარად ატროფირებული იყო საზოგადოდ ქართულ ეთნოფსიქოლოგიაში და ამიტომაც ქართული მწერლობის წიაღში არ განვითარდა „ეროტიზმის ესთეტიკა“, მაგრამ ერთგვარად

შენიღბული, არაგამომწვევად თვალშისაცემი სახით, მაინც გამოკრთა სწორედ ძველ მწერლობაში – აღმოსავლური ბანგნარევი, მედიტაციურ პოეზიის ზეობის ჟამს და ქართულ მხატვრულ აზროვნებაში ევროპული იმპულსის მცირედ შემოჭრისას – და სავსებით ბუნებრივია, რომ ეს იყო XVIII საუკუნე და, კერძოდ კი, დახვეწილი ხიბლის მქონე პოეტის – ბესიკის – პოეზია. ოღონდ, ამ ლიტერატურულ სივრცეში ეროტიკული ასოციაციას და ძლიერ იმპულსს ქმნის თითოეული ბგერის საოცარი ხმოვანება და სიტყვათა იმგვარი თანამშრდა თუ პლასტიკა, რომ ჩნდება მეტყველი, ვიზუალური განცდა და გაქვს შეგრძნება, რომ თითქოს ჩვენს ეროვნულ სამოსში საგულდაგულოდ დაგმანული ქართული ქალის ნატიფი სხეული აღმოსავლური როკვით უზადლო ირწევა და ტყდება... და ამიტომაც ეს ცეცხლოვანი გზნება და აბსოლუტურად ზუსტი ემოციური აქცენტი საოცრად დახვეწილ ეროტიკულ ელფერს სძენს ბესიკის მთელ პოეზიას და ერთგვარად აქარწყლებს ჩემ მიერ ზემოთქმულ მოსაზრებას – ქართულ ცნობიერებაში „ეროტიზმის ესთეტიკის“ არარსებობის შესახებ. აქ უთუოდ გასათვალისწინებელია მისი ბობოქარი, მაგრამ იმავდროულად საოცრად რომანტიული პირადი პერიპეტებიც...

„ტანო ტატანო, გულწამტანო, უცხოდ მარებო!
ზილფო-კავები, მომკლავებო, ვერ საკარებო!
წარდ-წამწამ-თვალნო, მისათვალნო, შემაზარებო!
ძოწლალ-ბაგეო, დამდაგეო, სულთ წამარებო!
პირო მთვარეო, მომიგონე, მზისა დარებო!“
(„ტანო ტატანო“, ბესიკი, თბ., 1948, გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, გვ. 12)

ანდა „მე შენი მგონე, ჭირს შემკონე, დამწვი მალ ალო,
ზილფო ნამალო, შემამალო, მკვლელო დალალო...
(„მე შენი მგონე“, ბესიკი, თბ., 1948, გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, გვ. 20);

„რა გული დავაგე შენად სარებლად,
მუნითგან ვარდს მიფერ მითამ არებით“.
(„რა გული დავაგე შენად სარებლად“, ბესიკი, თბ., 1948, გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, გვ. 28).

ბესიკს სულ სხვა ყაიდაზე, ერთი შეხედვით, არატრადიციულ ქართულ ლექსწყობაზე აქვს აწყობილი არამარტო თითოეული სიტყვა, არამედ ბგერაც კი და ამით აღწევს შეგრძნებათა სრულყოფას. ალბათ, ამიტომაც სწყალობდნენ აგრე რივად ჩვენი „ცისფერყანწულები“

მას. ბესიკს ისინი თავის დიდ წინაპრად მიიჩნევენ და თანამედროვე სიმბოლურ ჟღერადობასაც სწორედ მის ლექსებს მიაწერდნენ (ლიტერატურული გემოვნების თვალსაზრისით) საკმაოდ პრეტენზიული ჩვენი სიმბოლისტიები – „ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდღერის ბოროტ ყვავილებსო“ – წერდა ტიცაანი... ამ მარადიულმა ტაბუირებამ თავისი დამლა დაამჩნია ქართული სიტყვის ბუნებრივ დიაპაზონს, ერთგვარად ჩაკეტა კიდევ. „ეს დაემჩნა შესაბამისი ლექსიკის სიმწირესაც, რაც ესოდენ ართულებს ხოლმე შესაბამისი სამეცნიერო თუ მხატვრული ლიტერატურის თარგმანს, სადაც ან წმინდა სამედიცინო ტერმინოლოგიას მიმართავენ ან ჟარგონს. საუკუნოვანი ტაბუირება ეროტიკული თემატიკისა, რაღა თქმა უნდა, დაემჩნა ჩვენს მწერლობასაც, სადაც, მიხეილ ჯავახიშვილის გარდა, ჩვენი საუკუნის დასაწყისამდე, ფაქტობრივად, ვერავინ გაბედა შეხებოდა ამ ერთობ სარისკო საკითხს. თავის მხრივ, ეროტიკული კულტურის სიმწირემ განაპირობა შინაგანი ატროფირებული ცენზურის ოფიციალური ცენზურით შენაცვლება და როდესაც ეს „ოფიცოზი“ მოიშალა, ჩვენ სრულიად დეზორიენტირებულნი აღმოვჩნდით, რაც ესოდენ სავალალოდ დაემჩნა ქართულ „ეროტიკულ პროზას“ (ორიოდე გამონაკლისი არ ცვლის საერთო სურათს)“ (ზ., აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი, 2007: გვ. 72).

და, დასასრულ, კიდევ ერთი, თავად ეროტიკული კულტურა არ წარმოშობს საჩოთირო და უხერხული სიტუაციებს, ამას განაპირობებს იმ შემოქმედთა დაინტერესება ამ თემატიკით, რომელთაც ღალატობთ ტაქტი, ან საერთოდ არ გააჩნიათ შინაგანი კულტურა, მხოლოდ ამ შემთხვევაში იჭრება უხამსობის ნაკადი და ამიტომაც არაერთგვანოვანი აზრი ჩნდება საზოგადოებაშიც.

- აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. 2007: აბზიანიძე ზ. ელაშვილი ქ. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, გამომცემლობა „ბაკმი“, II, თბ.: 2007;
- ბაქრაძე 1999: ბაქრაძე ა. კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი, თბ.: „ლომისი“, 1999;
- ბესიკი 1948: ბესიკი, გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, თბ.: 1948;
- კიკნაძე... 2003: კიკნაძე ზ., ნ. ტონია. საყმაწვილო მითოლოგიური ენციკლოპედია, I, ბონდო მაცაბერიძის გამომცემლობა, თბ.: 2003;
- კოტეტიშვილი 2006: კოტეტიშვილი ვ. მოუკრეაფვნი (ქართული სკაბრეზული ფოლკლორის ნიმუშები), თბ.: „ლიოგენე“, 2006;
- ძეგლები 1963: ძეგლი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, I (V-X სს.), ილ აბულაძის (რედაქტორობით), „მეცნიერება“, თბ.: 1963.

გარდასახვის ფსიქოლოგიური შესაძლებლობის შესახებ

გარდასახვა არა მხოლოდ თეატრისა და ხელოვნების თეორიისთვის, არამედ ფსიქოლოგიისთვისაც საინტერესო საკითხად იქცა. დაუკავშირდა რა თანამედროვე ფსიქო-ტრენინგსა და ფსიქოთერაპიას (კერძოდ კი, „როლური თამაშის“ მეთოდებს), გარდასახვის პრობლემა ახლებური მნიშვნელობითა და შინაარსით დაიტივრთა.

როგორც ცნობილია, თეატრისა და ფსიქო-თერაპიის კავშირი უხსოვარი დროიდან მოდის და სათავეს პრეისტორიული ხანის რიტუალური სანახაობიდან იღებს; როდესაც რიტუალური რელიგიური, სამედიცინო, ფსიქოლოგიური, ესთეტიკური და ყოფით – უტილიტარული ასპექტებს ამთლიანებდა. არტ-თერაპიისა და ტრენინგის მეთოდებში სწორედ ამ დაკარგული მთლიანობის ნოსტალგია იკითხება.

„თამაშის მეთოდები“ არა მხოლოდ შინაარსობრივად თუ ფუნქციურად ამდიდრებენ არტ-თერაპიასა და ტრენინგს, არამედ ასევე პროლექტიულ ნიადაგს ქმნიან თავად თეატრის ფენომენის მეცნიერული შესწავლისთვისაც. ამ თვალსაზრისით, ფსიქო-დრამა და დრამა-თერაპია (როგორც ერთდროულად თავისებური ლაბორატორია და არტ-სტუდია) თეატრის თეორიისა და ფსიქოლოგიის ინტერესთა კვეთის არედ, მათი ერთობლივი ძიების სფეროდ შეიძლება (და, ალბათ, უნდა) იქცეს.

თანამედროვე არტ-თერაპია იშვიათად მიმართავს ტერმინს – „გარდასახვა“. სამაგიეროდ, ოპერირებს ისეთი ტერმინოლოგიით, როგორიცაა: „როლი“, „როლთან გაიგივება“, „მაგიური – შენ წარმოიდგინე“ არტ-თერაპიული მეთოდების შესწავლა აჩვენებს, რომ გარდასახვის ფენომენი აქ არა მხოლოდ ხელშეწყობ პირობად, არამედ ფსიქიკაზე ზემოქმედების მძლავრ ინსტრუმენტად და, უფრო მეტიც, თერაპიულ ეფექტად, მკურნალობის რეზულტატად მიიჩნევა.

აქვე ისმის არა ერთი საკითხი; კერძოდ, რა უნდა ჩაითვალოს კლიენტის (პაციენტის) გარდასახვის (ან როლის ათვისების) კრიტერიუმად? რამდენად რეალურია გარდასახვის ფენომენი თერაპიისა და ტრენინგის პროცესში? ხომ არ გულისხმობს გარდასახვა ზედაპირულ იმიტაციას? და ბოლოს, ხომ არაა თანამედროვე ეტაპზე

გარდასახვის (ერთგვარი მეტამორფოზის) ფენომენზე საუბარი საზოგადოდ მოძველებული?

მითითებული საკითხებიდან თითოეული პრობლემური ხასიათისაა. ასე მაგალითად, გარდასახვის ობიექტური კრიტერიუმის ერთმნიშვნელოვანი განსაზღვრა თითქმის შეუძლებელია. ტრადიციულად, ამგვარ კრიტერიუმად მიიჩნევა სასცენო მოქმედების „რეზულტატი“ – აუდიტორიის უკუკავშირი. კერძოდ, აუდიტორიისა და, განსაკუთრებით კი, თეატრალური კრიტიკის შეფასება (სხვა სიტყვებით, თამაშის აღქმა).

მაგრამ აღქმა და შეფასება (მით უფრო, მყისიერი შეფასება) სუბიექტურ ხასიათს ატარებს. აუდიტორიის ყოველი წევრის ემოციურ-აფექტური, კონიუნტურ-აზრობრივი თუ მოტორულ-ფიზიკური რეაქციები – სუბიექტური და უნიკალური ბუნებისაა. შესაბამისად, აუდიტორიის უკუკავშირი სასცენო გარდასახვის კრიტერიუმად ვერ ჩაითვლება. ასევე საეჭვოა კრიტერიუმად თავად მსახიობის შინაგანი, სუბიექტური განცდების აღიარება, რადგანაც თეატრალური ხელოვნების არსს მსახიობის სწორედ აუდიტორიასთან მიმართება შეადგენს.

გარდასახვის საკითხი არტ-თერაპიაში წმინდა პრაქტიკულ ჭრილში მოიაზრება. კერძოდ, თუკი ფსიქო-დრამისა და დრამა-თერაპიის პროცესში კლიენტის (პაციენტის) ფსიქიკური თუ ფიზიკური მდგომარეობა უმჯობესდება (რისი ობიექტური რეგისტრაციაც შესაძლებელია სხვადასხვა ფსიქოლოგიური და სამედიცინო მეთოდით), მაშინ შეიძლება ჩაითვალოს, რომ კლიენტმა წარმატებით გაართვა თავი „მხატვრულ-თერაპიული“ გარდასახვის ამოცანას და შეძლო ახალი როლის გათავისება. როგორც ვხედავთ, გარდასახვის კრიტერიუმად ამ შემთხვევაში თერაპიული ეფექტი სახელდება.

საინტერესოა, თუ რას გულისხმობს თანამედროვე ფსიქოლოგია „როლის“ (ან, უფრო სწორედ, „ფსიქოლოგიური როლის“) ფენომენში. აღნიშნული საკითხის გაშუქებისას ვიხელოვანებ „ფსიქოსინთეზის“ და „განწყობის თეორიის“ დებულებებით.

„ფსიქო-სინთეზის“ (რ. ასაჯოლი) საბაზისო იდეის მიხედვით, ყოველი პიროვნება ცალკეულ ქვე-პიროვნებათა, „პერსონალიათა“ (sub-egos) ან როლთა ერთობლიობაა. პიროვნების სტრუქტურაში შეძვარილი თითოეული როლი (მშობლის, შვილის, მეუღლის, პროფესიონალის, მეგობრის, მოქალაქის და სხვა) შეიძლება გაგებულ იქნეს, როგორც ცალკეული ქვე-პიროვნება ან ქვე-„მე“ (sub-ego), ვინაიდან მას საკუთარ მოთხოვნილებათა, ორიენტირთა ან განწყობათა სისტემა ახასიათებს.

მაგალითად, ერთი და იმავე პიროვნების „როლთა რეპერტუარში“ არსებული მშობლის როლი მნიშვნელოვნად განსხვავდება შვილის როლისგან (ფაქტობრივად, ეს ანტაგონისტური როლებია), მიუხედავად იმისა, რომ მათ ერთი და იგივე პიროვნება ასრულებს. მშობლის როლის არსს აქტიური ზრუნვა და პასუხისმგებლობა შეადგენს მაშინ, როდესაც შვილის როლისთვის დამახასიათებელი – შედარებით პასიური მიმდებლობაა. (მაგალითისთვის შეგნებულად შეიერჩა სტერეოტიპად ჩამოყალიბებული ვარიანტი: აქტიური მშობელი – პასიური შვილი. თუმცა, რა თქმა უნდა, რეალურად შეიძლება სრულიად შეიცვალოს როლური შინაარსი: შვილმა აქტიური, ხოლო მშობელმა პასიური როლი, ანდა ორივემ ერთგვაროვანი როლები იტვირთონ.)

„ჩვენში ბრბო!“ – ამ ფრაზით რ. ასაჯოლი ადამიანში არსებულ, ერთმანეთისგან განსხვავებულ, მრავალრიცხოვან და მრავალფეროვან პერსონალიებზე (ან როლებზე) მიუთითებს. პიროვნება ქვე-პიროვნებათა ერთობლიობაა და თითოეული მათგანი თვითგამოვლენისა და თვითრეალიზებისკენ ისწრაფვის. პიროვნებას, სარდლის მსგავსად, მისი „ფსიქიკური არმიის“ ინტეგრაცია, კოორდინირება და გარკვეული მიზნებისკენ მიმართვა ევალება. ამ ამოცანას ართულებს ისიც, რომ ყოველი პერსონალია (ან როლი) საკუთარი მოთხოვნებისა და „პრეტენზიების“ მატარებელია. ამასთან ერთად, როლებს ფიქსირების, ანუ, საკუთარი პრინციპების თავს მოხვევის ტენდენცია ახასიათებთ.

პიროვნების ყოველი პერსონალია (ან როლი) მენტალურ სტრუქტურაში დომინირებისკენ და გამორჩეული, „ცენტრალური ადგილის“ დაკავებისკენ ისწრაფვის. მას მთელი პიროვნების მოცვა და ფსიქიკაში საკუთარი, მისთვის დამახასიათებელი მოთხოვნების განფენა სწავია, ამიტომაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ფსიქიკური ინტეგრაციისა და კოორდინირების ფენომენი, რომელშიც მთელი ფსიქიკური არსენალის ურთიერთ შესაბამისობაში მოყვანა, გამთლიანება ან, ასაჯოლის ტერმინის შესაბამისად, ფსიქო-სინთეზი იგულისხმება.

ფსიქოლოგიურ ლიტერატურაში „როლს“ უწოდებენ არა მხოლოდ პიროვნებაში არსებულ, პროფესიასთან და სოციალურ ქცევასთან დაკავშირებულ განწყობათა ან ტენდენციათა სისტემებს; ამ უკანასკნელთა აღსანიშნავად გამოიყენება უფრო კონკრეტული ტერმინი – „სოციალური როლი“. მაგალითად, ასეთია მშობლის, შვილის, პროფესიონალის, სტუდენტის, მოქალაქის და სხვა როლები. ქვე-

პიროვნებას (ან როლს) უწოდებენ ასევე პიროვნების ამა თუ იმ კონკრეტულ თვისებასა თუ უნარს. მაგალითად, როგორცაა: სიჯიუტე, პატრიოტიზმი, ფილანტროპია, კრეატიულობა, სიზარმაცე, ალტრუიზმი, პესიმიზმი, აქტიურობა და სხვა.

მითითებული თვისებების აღსანიშნად ტერმინი „როლი“ შემთხვევით ან მხოლოდ მეტაფორული მნიშვნელობით როდი შეიძლება. აღნიშნული ტერმინით ხაზი გაესმის პიროვნების შედარებით თავისუფლებას მისივე თვისებების მიმართ; მსახიობის მსგავსად, პიროვნება ირგებს, სწავლობს და ითვისებს ამა თუ იმ როლს (ან თვისებას). ზოგიერთი როლის ათვისება შედარებით იოლია, ზოგიერთის კი – რთული და პიროვნებისგან მნიშვნელოვან ძალისხმევას საჭიროებს. მაგალითად, ქალისთვის დედის როლის ათვისება, ამ როლის წმინდა ბიოლოგიური ძირებიდან გამომდინარე, ჩვეულებრივ, თავისით, დიდი ძალისხმევის გარეშე ხდება. თუმცა, ამ შემთხვევაშიც კი არსებობს გამონაკლისები. ალტრუიზმი, პატრიოტიზმი, კრეატიულობა კი ის პიროვნული ნიშნებია (ის როლებია), რომელთა გამომუშავება სერიოზულ, მიზანმიმართულ მუშაობას მოითხოვს.

ფსიქოლოგიაში სოციალურსა და ფსიქოლოგიურ როლებს განწყობის ფენომენთან (ატიტუდთან) აკავშირებენ. როლი შესაბამის განწყობათა სისტემის სახით გაიგება. როლის ათვისება ადექვატური განწყობის შემუშავებას უკავშირდება, როლთა დინამიკა კი – განწყობათა დინამიკას გულისხმობს. როლის განწყობასთან დაკავშირებით ხაზი გაესმის როლის მიმართებას ფსიქიკის სტრუქტურის საბაზისო ელემენტებთან. როლის შემუშავება ფსიქიკური სტრუქტურის ცვლილებას, მის გადასტრუქტურებას გულისხმობს.

პიროვნება, როგორც მსახიობი-აქტიორი, „როლთა რეპერტუარის“ მფლობელია, რომელთა შერჩევაც ხდება არა მხოლოდ გარემოს კარნახით, არამედ თავად პიროვნების მიერ მიღებული გადაწყვეტილებითაც. უნდა აღინიშნოს, რომ პიროვნების ზრდა (არა მხოლოდ ასაკობრივი, არამედ პიროვნულიც) ხელს უწყობს „როლთა რეპერტუარის“ გაფართოებასა და გამდიდრებას. რაც უფრო მაღალგანვითარებულია პიროვნება, მით უფრო მრავალფეროვანია მისეული „როლთა რეპერტუარი“ ანდა მით უფრო მრავალი თვისების, უნარის, განწყობისა და ტენდენციის მატარებელი თუ მფლობელი ხდება იგი.

„ფსიქოსინთეზში“ მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა „გაიგივების“ ფენომენს; პიროვნება ახდენს გაიგივებას ამა თუ იმ კონკრეტულ პერსონალიასთან (ან როლთან). მაგალითად, ქალი შეიძლება სრულად გაიგივდეს დედის როლთან, ანუ, მისთვის არსებობის ერთადერთ ფორმად და გამართლებადაც დედა-შვილური ურთიერთობები იქცეს.

მთელი პიროვნების მხოლოდ ერთ, კონკრეტულ როლთან გაიგივება არა მხოლოდ ცალმხრივს ხდის პიროვნებას, არამედ ასევე იწვევს სერიოზულ ფსიქოლოგიურ და სოციალურ პრობლემებსაც. „გაიგივების“ ფენომენის საინტერესო პარალელია პროფესიონალი მსახიობის „შტამპი“, „კლიშე“ ანდა ამპლუა. ცალმხრივი ამპლუა, არც თუ იშვიათად, მსახიობის მოქმედებას ხელოვნურობის ნიშნით აღბეჭდავს და შემოქმედების დაყვანას ახდენს მექანიკურ ავტომატიზმამდე.

პიროვნების, როგორც როლთა ერთიანობის, გაგება გარდასახვისა და თამაშის ინსტინქტის ფენომენებს ახლებურ ჟღერადობას სძენს. პიროვნების სტრუქტურაში განსხვავებული როლების არსებობა იმთავითვე გულისხმობს როლურ დინამიკასა და გარდასახვას. ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორებიდან გამომდინარე, პიროვნება პერმანენტული ფსიქოლოგიური ცვლილების, ერთგვარი „ფსიქოლოგიური მდინარების“ ან თამაშის სტატუსში ექცევა.

შესაბამისად, მსახიობის ოსტატობა, როგორც სპეციფიკური ტალანტი, ფსიქოლოგიურ როლთა მიმართ სპეციფიკურ „ლიაობასა“ და როლიდან როლზე გადასაცვლების მოქნილობას უნდა უკავშირდებოდეს. „თამაშის ინსტინქტი“ კი, უნდა განიხილოს იმ თანდაყოლილ მექანიზმთან კავშირში, რომლის მიზანსაც პიროვნული რესურსების სრული რეალიზაცია და განხორციელება შეადგენს.

ჩვეულებრივ, პიროვნება ფსიქოლოგიურ როლთა მხოლოდ ნაწილის გამოვლენასა და რეალიზებას ახდენს. ამა თუ იმ როლს, ჩვეულებრივ, შესაბამისი სიტუაციური გარემო ასტიმულირებს. მაგალითად, პედაგოგის როლი ვლინდება – აღსაზრდელებთან ურთიერთობისას, გმირის როლი – ჰეროიკულ (და არა ყოფით) სიტუაციაში და სხვა. მაგრამ როლისა და სიტუაციური გარემოს მიმართება ყოველთვის ასეთი ცალსახა არაა. როლი შესაძლოა ჭარბად დაფიქსირდეს, „მიეჯაჭვოს“ ადამიანს და თავი სრულიად შეუფერებელ სიტუაციაში იჩინოს. ასეთ შემთხვევაში როლი სიტუაციისადმი არაადექვატური სდება. მაგალითად, ზრდასრული პიროვნება შესაძლოა ბავშვის როლს ვერ აღწევდეს თავს, საქმიანი

ადამიანი – დასვენებასა და გართობას ვერ ახერხებდეს, პედაგოგი – ყოფით სიტუაციაშიც დიდაქტიკით იყოს დაკავებული და სხვა. ცხადია, როლის ასეთი ფიქსირება პრობლემებს უქმნის როგორც გარშემო მყოფთ, ასევე როლის შემსრულებელ პიროვნებასაც.

რ. ასაჯოლისა და მისი დიდი მასწავლებლის, კ. იუნგის, მიხედვით, ადამიანი „მიკროკოსმია“ – თავის ფსიქიკაში მთელი სამყაროს მატარებელია. შესაბამისად, მასში წარმოდგენილია ყველა როლი თუ ქვე-პიროვნება, რომელთა დიდი ნაწილიც (რა თქმა უნდა) რეალიზების, გამოვლენის გარეშე რჩება. მაგრამ ფსიქიკაში არსებული ძალები და მათ შორის როლები ფუნქციონირების, აქტივობის ტენდენციით არიან დამუხტული; მათთვის სრულიად მიუღებელია სტაბილურად ინ-აქტიური, პასიური მდგომარეობა. შესაბამისად, პიროვნება „იძულებულია“ მოქმედებაში მოიყვანოს მთელი ფსიქიკური არსენალი და ასევე, როლთა მთელი მენტალური სისტემა; ამ თვალსაზრისით, **პიროვნება იძულებულია იყოს მსახიობი!**

ფსიქიკაში წარმოდგენილი „როლთა დიაპაზონი“ არა მხოლოდ შესაძლებელს ხდის გარდასახვას, არამედ – აუცილებელსაც! ფსიქოლოგიური როლების გამოვლენა-გათამაშება ადამიანის ფსიქიკური ბალანსის შენარჩუნებისა და მისი ნორმალური ფუნქციონირების პირობად იქცევა. **გარდასახვა, ამ თვალსაზრისით, საკუთარი პიროვნების სრულად, სრულყოფილად ამოქმედებაა!** და თუკი იმიტაცია გარეშეს მხოლოდ წაბძევა და ხელოვნური, ზედაპირული გამეორება, გარდასახვა – პიროვნების სტრუქტურაში მნიშვნელოვან ცვლილებებს, ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლას ანდა, სხვა სიტყვებით, განწყობათა დინამიკას გულისხმობს.

საგანგებოდ უნდა იქნეს განხილული „ფსიქოლოგიური როლის“ „სცენურ როლთან“ მიმართების საკითხი. არტ-თერაპიის ერთობ „მაქსიმალისტური“ პოზიციის მიხედვით, სასცენო გარდასახვისგან განსხვავებით, არტ-თერაპიის მანძილზე ახალი პიროვნული ნიშნის (როლის) ათვისებას, პიროვნების შიდა-სტრუქტურული ცვლილებები განსაზღვრავენ. ფსიქოლოგიური როლი, სცენური როლისგან განსხვავებით, პიროვნების „გადასტრუქტურებას“, მის სისტემურ ცვლილებებს უკავშირდება. თუმცა, ერთეულ შემთხვევებში (რაც არაა ტიპური) შესაძლოა სცენურმა როლმაც მსგავსი „გლობალური“ ცვლილებები გამოიწვიოს მსახიობის პიროვნებაში.

დრამა-თერაპია და ფსიქო-დრამა როლური ქმედების გზით ფსიქოლოგიურ ცვლილებებზე, ახალ განწყობათა ფორმირებასა და პიროვნულ ზრდაზეა ორიენტირებული. გარდასახვაში აქ ახალ განწყობათა (ან ღირებულებათა, თვისებათა, როლთა) ფორმირება, რეალიზება და ამით პიროვნების ფსიქოლოგიური „გამდიდრება“ იგულისხმება.

ამ თვალსაზრისით, გარდასახვა (სიტყვის პირდაპირი გაგებით) სწორედ არტ-თერაპიაში იძენს განსაკუთრებულსა და სრულიად გამორჩეულ მნიშვნელობას. იმიტაციისგან (როგორც გარეშეს კოპირებისგან) განსხვავებით, გარდასახვას აქ უნიკალური ფუნქცია ეკისრება.

და ბოლოს, ისმის საკმაოდ მნიშვნელოვანი (და, ალბათ, ფილოსოფიური) საკითხი: გარდასახვა, თუნდაც ტერმინის ეტიმოლოგიიდან გამომდინარე, „სხვად ყოფნას“, საკუთარი პიროვნების ჩარჩოებიდან გასვლას, ტრანსცენდენციას ნიშნავს (მსახიობი სხვა პიროვნებად გარდაისახება, გარდაიქმნება). რამდენადაა ეს უკანასკნელი გათვალისწინებული გარდასახვის შემოთავაზებულ გაგებაში?

არტ-თერაპიული მიდგომა (განსაკუთრებით კი, რ. ასაჯოლის „ფსიქოსინთეზური“ სკოლა) მისტიკურ მეტამორფოზას უტილიტარულსა და პრაგმატულ „კალაპოტში“ აქცევს და თავად პიროვნების ფსიქიკაში არსებული რესურსების აღმოჩენას, წვდომასა და გამოყენებას უკავშირებს. ამიტომაც ამ შემთხვევაში ტრანსცენდენცია (საკუთარი, პიროვნული საზღვრებიდან გასვლა) საკუთარსავე ფსიქიკის (და უწინარესად კი, პიროვნული და კოლექტიური არაცნობიერის) წვდომასა და მის ხელახალ აღმოჩენას გულისხმობს. შესაბამისად, რ. ასაჯოლის პოზიცია (ისევე, როგორც, რა თქმა უნდა, მისი დიდი მასწავლებლის, კ. იუნგის, პოზიცია) ანტიკური შეგონების – „ყოველოვე ახალი, კარგად დავიწყებული ძველია“ – თანამედროვე ვარიაციად უნდა მივიჩნიოთ.

1. Ассаджолі Р., Психосинтез, М., 1994;
2. Келлерман П., Психодрама крупным планом, М., 1998;
3. Копытин А., Теория и практика арт_терапии, С-П., 2002;
4. Роджерс К., Руководящий мотив- тенденция актуализации, В сб: Теории личности, С-П., 1997, стр. 528-573.

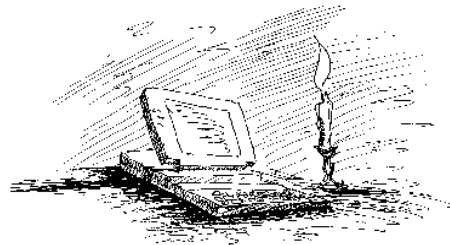
კულტურა ტელევიზიის საინფორმაციო პროგრამებში

დღეს, თანამედროვე საზოგადოების განვითარებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებს. საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ თუ კულტურულ ცხოვრებაში ზედამხედველური და წარმართველი როლის გამო, მას „მეოთხე ხელისუფლებასაც“ უწოდებენ.

„მასმედია“ აქტიურად შეიმოიჭრა ყოველდღიურ ყოფაშიც და დღეს წარმოუდგენელია ნებისმიერი ჩვენგანის არსებობა პრესის, ტელევიზიისა და რადიოს გარეშე. უფრო მეტიც, სწორედ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებით მოწოდებული ინფორმაციები იქცნენ ორიენტირებად ყველაზე ფუნდამენტურ ცხოვრებისეულ საკითხებშიც კი. იგივე შეიძლება ითქვას საზოგადოების სულიერი და კულტუროლოგიული ჩამოყალიბების პროცესებზეც, რაშიც თანამედროვე მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებს გამორჩეული როლი უნდა დაეკისროთ.

მსოფლიოს მრავალ განვითარებულ ქვეყანაში იმდენად დიდია მასმედიის გავლენა საზოგადოების თითოეული წევრის ცხოვრებაზე, რომ ამ სახელმწიფოების ხელისუფალნიც კი, სერიოზულ ანგარიშს უწევენ ამ დარგში მომუშავე პერსონალის მიერ მიწოდებულ ინფორმაციას და ნააზრევს. საზოგადოებრივ-პოლიტიკური დატვირთვის გარდა, რიგ ქვეყანაში, მასმედია ერის კულტურული პოტენციალის ამაღლებას, გემოვნების ფორმირებას და აზროვნების სისტემასაც განსაზღვრავს. მასმედიის საშუალებების მრავალფეროვნების, მისი ჟანრობრივი თავისებურებების თუ ტექნიკური მრავალფეროვნების გამო, მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებს შესწევთ ძალა, მოიცვან თანამედროვე კულტურის თითქმის ყველა სფერო და იქცნენ კულტურის, ხელოვნების და მეცნიერების არა მხოლოდ პროპაგანდისტებად, არამედ მემატანეებადაც. მათ შესწევთ უნარი, შექმნან ფონდები და შეინარჩუნონ ხელოვნების უნიკალური ნიმუშები.

უახლესი ისტორიული წარსულის შედეგად, ჩვენში მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებმა ერთგვარად პოლიტიზირებული ხასიათი



შეიძინა, რაც, უპირველეს ყოვლისა, განაპირობა ძველი საბჭოთა სისტემის ნგრევის და ახლი დამოუკიდებელი, დემოკრატიული საზოგადოების შენების ურთულესმა პროცესებმა. აქედან გამომდინარე, ახალი ქართული ჟურნალისტიკაც ძირითადად პოლიტიკური ჟურნალისტიკის სახით ჩამოყალიბდა. ყოველი საინფორმაციო-ანალიტიკური პროგრამის წამყვანი, საზოგადოებას ერთგვარ „ექსპერტადაც“ კი ევლინება, რომლის აზრსაც განსაკუთრებული გულისყურით უსმენს არა მხოლოდ უბრალო მაყურებელი, არამედ პოლიტიკური ელიტაც, რამაც ჩვენს საზოგადოებაში ჟურნალისტების ავტორიტეტის განუზომელი ზრდა გამოიწვია.

ახალი ქართული სახელმწიფოს ჩამოყალიბების პროცესში, მიმდინარე პოლიტიკური ბატალიების ფონზე, სერიოზულად დაზარალდა ქართული კულტურა, არადა ახალი, სრულყოფილი საზოგადოების ფორმირება, ცივილიზებული, დემოკრატიული ფასეულობების მატარებელი, ზნეობრივად სრულყოფილი და ეთიკურად დახვეწილი საზოგადოების შექმნა, რომელიც ორიენტირებულია ლიბერალურ ღირებულებებზე და აღიარებს ადამიანის თავისუფლების პრინციპებს, შეუძლებელია კულტურული ფასეულობების განვითარების და კულტურული ღირებულებების პროპაგანდის გარეშე. დღეს „მასმედია-ექსპერტი“ ძირითადად სოციალურ-პოლიტიკურ და ეკონომიკურ საკითხებს აშუქებს და ძალიან მინიმალურად და ამასთან არაკვალიფიციურად ეხება ქვეყნის კულტურულ ფასეულობათა ანალიზს. ფაქტობრივად, არ ახდენს კულტურულ ღირებულებათა პროპაგანდას. საზოგადოებამაც დაივიწყა, რომ მის ცხოვრებაში, სულ ცოტა ხნის წინ, ამ სფეროებს მნიშვნელოვანი როლი ეკავა და თანდათან გაჩნდა ბზარი კულტურასა და საზოგადოებრივი ცხოვრების დანარჩენ სფეროებს შორის. ეს დამლუპველი ბზარი თუ გაღრმავდა, შემდგომ უკვე შეუძლებელი იქნება მისი ამოვსება, რაც ქართული ცივილიზებული საზოგადოების დაშლის დასაწყისი იქნება. ამ ბზარის ამოვსებაში დღეს ისე, როგორც არასდროს, უდიდესი როლი სწორედ ჟურნალისტიკამ უნდა იტვირთოს მისი განუზომლად დიდი საზოგადოებრივი ავტორიტეტის გამო. მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებმა განსაკუთრებული და გამორჩეული ყურადღება უნდა დაუთმონ ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენებს, იტვირთონ იმგვარი ექსპერტის და მაკონტროლებლის როლი, როგორც მათ დღეს პოლიტიკურ თუ სოციალურ-ეკონომიკურ სფეროებში უკავიათ. მასმედიის დიდი ავტორიტეტის გამოყენება უნდა შესძლონ კულტურის სფეროში მოღვაწე ობიექტებმაც. აუცილებელია,

თანამედროვე ჟურნალისტიკამ შეიძინოს ქართული კულტურის და ხელოვნების კვალიფიცირებული და კომპეტენტური შემფასებლისა და პროპაგანდისტის ფუნქციაც. ამისათვის კი, პირველ ყოვლისა, საჭიროა კულტურის ჟურნალისტიკაში მოღვაწე პროფესიონალი კადრების არსებობა, რის სერიოზულ დეფიციტსაც, სამწუხაროდ, განიცდის ჩვენი თანამედროვე ჟურნალისტური კორპუსი.

კულტურის და მედიის ურთიერთობა ტელევიზიის წარმოშობამდე გაცილებით ადრე დაიწყო. პირველივე პერიოდული გამოცემები დიდ ადგილს უთმობდნენ კულტურულ საკითხებს, მეცნიერების, ხელოვნების, განათლების სფეროთა მიმოხილვას. ეს არ იყო ცნობები მხოლოდ ამა თუ იმ მოვლენის შესახებ. პრესა და, ზოგადად, ბეჭდური მედია, გამორჩეულად აშუქებდა ამა თუ იმ კულტურულ მოვლენას. იბეჭდებოდა სხვადასხვა სახის სტატიები ხელოვნებაზე, განათლების საკითხებზე. სწორედ პერიოდულმა პრესამ, ჟურნალებმა და გაზეთებმა შემოგვინახეს ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ისტორია.

ხელოვნების დარგების საქმიანობის პრესაში ასახვა, ისტორიული ღირებულებების გარდა, მის პოპულარიზაციას და პროპაგანდასაც ისახავდა მიზნად. ხელოვნების ნებისმიერ დარგს, ისე როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების ამა თუ იმ მნიშვნელოვან მოვლენას, სჭირდებოდა საზოგადოების ფართო აუდიტორიისთვის გაცნობა, მისი მხარდაჭერა და საზოგადოებრივი შეფასება. ამიტომ, ზოგადად კულტურა, როგორც საზოგადოებრივი აზროვნების, გემოვნების და ცხოვრების წესის განმსაზღვრელი, გამორჩეულ და მუდმივ ადგილს იჭერდა პერიოდული გამოცემებში.

ხელოვნების და ლიტერატურის საკითხებზე წერდნენ არა მხოლოდ ლიტერატორები, არამედ ხელოვნების და ლიტერატურის კრიტიკოსები, პრესის ის მუშაკები, რომლებიც უშუალოდ სპეციალიზდებოდნენ კულტურის ჟურნალისტიკაში. კრიტიკულ წერილებს შორის, სადაც სჭარბობდა კულტურის თეორეტიკოსთა მეცნიერულ-ანალიტიკური სტატიები, თანდათან გაჩნდა წმინდა ჟურნალისტური და პუბლიცისტური პუბლიცისტური წერილები, ესსეები, ფელეტონები და მხატვრული ჟურნალისტიკის სხვა ჟანრის ნაწარმოებები. გაიზარდა ამ სტატიების მიმართ საზოგადოების ინტერესი. მათი მკითხველები იყვნენ არა მხოლოდ სახელოვნებო დარგების სპეციალისტები, არამედ ფართო აუდიტორია. ამან განაპირობა სახელოვნებო სტატიების ენის ცვლა – სამეცნიეროდან ჟურნალისტურისკენ. კულტურის და ხელოვნების სტატიების ავტორთა ენა, სტატიის წყობის სტრუქტურა

და სტილი მაქსიმალურად დაუახლოვდა ჟურნალისტიკის სხვა ჟანრების სტილს. კულტურის ჟურნალისტიკა მოექცა და დაექვემდებარა ზოგადი ჟურნალისტიკის კანონებს.

დღეს სრულიად წარმოუდგენელია ნებისმიერი მედიის მუშაობა კულტურის ჟურნალისტიკის გარეშე. გაზეთების სპეციალური გვერდები ეთმობა ინფორმაციებს, ანალიტიკურ სტატიებს თუ ინტერვიუებს კულტურის და ხელოვნების საკითხებზე. ამ დარგში მოღვაწე ჟურნალისტები ჟურნალისტიკის კორპუსის სრულუფლებიანი და დაფასებული ადამიანები არიან, ბევრი მათგანი კულტურის და ხელოვნების ექსპერტადაც ჩამოყალიბდა.

კულტურის ჟურნალისტიკის განვითარებაში გამორჩეული როლი ითამაშა რადიოს განვითარებამ, რადგან ხმოვანმა მაუწყებლობამ შესაძლებლობა მისცა ხელოვნების დარგებს, დამკვიდრებულიყვნენ ჟურნალისტიკაში. რადიომედიის განვითარება და მისი პოპულარიზაცია უშუალოდ უკავშირდება რადიომაუწყებლობაში სახელოვნებო დარგებისადმი მიძღვნილი გადაცემების წარმოშობას. თავის მხრივ, რადიომ უდიდესი პროპაგანდა გაუწია ხელოვნების ამა თუ იმ დარგსაც. სპეციალურად შეიქმნა რედაქციები, რომლებიც სწორედ ლიტერატურის, თეატრის და მუსიკის პოპულარიზაციას უწყობდნენ ხელს. ასე რომ, კულტურის ჟურნალისტიკის წარმომადგენლები უხვად არიან რადიოჟურნალისტიკის სფეროში. რედაქტორების და პროდიუსერების გარდა, ძირითად კორპუსს წარმოადგენენ კორესპონდენტები და რეპორტიორები. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კულტურის ჟურნალისტიკის განხრით რადიორეპორტიორების მუშაობა.

კულტურის ჟურნალისტიკამ თავისი განვითარების პიკს ტელევიზიაში მიაღწია. ტელევიზიამ ყველა საშუალება შექმნა ფართო აუდიტორიის წინაშე კულტურის სრულფასოვნად წარმოსაჩინად.

კულტურა და ხელოვნება იქცა ტელემაუწყებლობის უმთავრეს რგოლად. არ არსებობს თანამედროვე ტელემაუწყებლობა, რომელიც არ იყენებს კულტურის ჟურნალისტიკას. ტელევიზიების საინფორმაციო საშუალებების ერთ-ერთი შემაღლენელი ბლოკი **კულტურის სიახლეებია**. საინფორმაციო სამსახურებში მუშაობენ კულტურის სპეციალური კორესპონდენტები, მიმომხილველები, პროდიუსერები, რედაქტორები, რეპორტიორები, წამყვანები. საინფორმაციო გამოშვებებში სპეციალური დრო მხოლოდ კულტურის სიახლეების მიმოხილვას ეთმობა. ეს ბუნებრივია, რადგან საინფორმაციო გამოშვება საზოგადოების ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენებს მიმოხილავს და, შესაბამისად,

კულტურა და ხელოვნება საზოგადოების ცხოვრების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მხარეა. მისი მიმოხილვის გარეშე წარმოუდგენელია ნებისმიერი სახის საინფორმაციო პროგრამის არსებობა. ამ მხრივ, განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ტელეკომპანია „მზე“, რომელსაც ყოველდღიურ მთავარ საინფორმაციო გამოშვებაში, კულტურის ბლოკის გარდა აქვს ყოველკვირეული სპეციალური საინფორმაციო გამოშვება – „მზერა – კულტურა“.

საინფორმაციო ჟურნალისტიკაში კულტურის გაშუქება ექვემდებარება საინფორმაციო ჟურნალისტიკის კანონებს. აქ სიუჟეტები, რეპორტაჟები თუ კადრ-სინქრონები იმ სტილისტიკაშია მოცემული, რასაც მოითხოვს საინფორმაციო გადაცემის სტრუქტურა. მაგრამ არის მცირე განმასხვავებელი ნიშნებიც. საინფორმაციო ენა ბოლომდე ვერ ერგება კულტურის და ხელოვნების დარგებს. გაბატონებული ფრაზოლოგიები, რომელიც ახასიათებს პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიური სიახლეების გადმოცემას, არ ესადაგება კულტურის ბუნებას. ამიტომ გარკვეული სირთულე ახლავს და სპეციალურ ცოდნას მოითხოვს საინფორმაციო ფორმატში კულტურის სიახლეების („ნიუსის“) ენის საკითხი. ერთი მხრივ, უნდა იყოს დაცული პროგრამის სტილისტური ერთიანობა და, მეორე მხრივ, მაყურებელმა უნდა იგრძნოს, რომ კულტურის ბლოკი დაიწყო. დაუშვებელია კულტურის და პოლიტიკური „ნიუსის“ ერთნაირი ინტონაციური რიგით გადმოცემა, რის გამოც კულტურის ბლოკებს საინფორმაციო გამოშვებებში ხშირად სპეციალური წამყვანები ჰყავთ.

კულტურის სიახლეების მომზადებისას გათვალისწინებული უნდა იყოს ხელოვნების იმ დარგის, იმ ხელოვანის ინდივიდუალობა, რომელზეც საუბრობს ჟურნალისტი. დაუშვებელია, აუდიტორიას ინფორმაცია მხატვარზე, რეჟისორზე და მუსიკოსზე ერთნაირად მიეწოდებოდეს. მართალია, საინფორმაციო შეტყობინების სტრუქტურა ფაქტის კონსტატაციის ერთიანი კანონების დაცვას გულისხმობს, მაგრამ როდესაც საუბარია სიუჟეტზე ან რეპორტაჟზე, აუცილებელია, იგი კონკრეტული შემოქმედებითი ბუნების მქონე ამბის თავისებურებასაც გამოხატავდეს.

საინფორმაციო გადაცემების კულტურის ბლოკების სიუჟეტები მაყურებელს ინფორმაციის მიწოდებასთან ერთად ამ მხატვრული ნაწარმოების ხილვის სურვილსაც უნდა უღვიძებდეს. შესაბამისად, მათ ერთგვარი პროპაგანდისტის ფუნქციაც უნდა გააჩნდეთ. ეს არ გულისხმობს სიუჟეტებში ამა თუ იმ ნაწარმოების ხილვისაკენ

პირდაპირ მოწოდებას. მაგრამ სიუჟეტი ისე უნდა იყოს აგებული, რომ აღძრას მაცურებლის ინტერესი.

სიუჟეტში წარმოდგენილი უნდა იყოს ამა თუ იმ მხატვრული მოვლენის ავტორი ან შემოქმედი, შემოქმედებითი ჯგუფის ძირითადი ბირთვი და ის მომხმარებელიც, ვისთვისაც ის შეიქმნა. მაგალითად, თუ სიუჟეტი ეძღვნება ამა თუ იმ სპექტაკლის პრემიერას, უნდა იყოს დასახელებული ამ სპექტაკლის რეჟისორი, პიესის ავტორი, ასევე მთავარი როლის ან როლების შემსრულებლები. სასურველია, სიუჟეტში იყოს სინქრონი ან მცირე ინტერვიუ შემოქმედებითი ჯგუფის წევრებთან. აუცილებელია, სიუჟეტში ნაჩვენები იყოს სპექტაკლის მთავარი სათქმელი, მისი პრობლემა და აქტუალობა. მითითებული იყოს სპექტაკლის ჟანრი: ტრაგედია, კომედია, დრამა, მიუზიკლი. ეს აუცილებელია, რადგან მაცურებელს სხვადასხვა ჟანრის სპექტაკლი მოსწონს. სასურველია, ნაჩვენები იყოს, როგორ მიიღო ახალი სპექტაკლი დარბაზმა, აგრეთვე მაცურებლის სინქრონი, მათ შორის ჩვეულებრივი და პროფესიული მაცურებლის. ეს არის ის აუცილებელი, რაც მოეთხოვება სათეატრო ნაწარმოებზე შექმნილ სიუჟეტს. ხოლო როგორი ფორმით და მხატვრული ჟურნალისტიკის რა ხერხებით იქნება ყოველივე გადმოცემული, ეს უკვე ჟურნალისტის შემოქმედებით უნარზე, მის ოსტატობაზეა დამოკიდებული. ეს უკანასკნელი კი განსაკუთრებით სჭირდება კულტურის ჟურნალისტიკაში მომუშავე ჟურნალისტს. მისი სიუჟეტები უნდა იყოს საინტერესო, მხატვრულად გამართული, გამომგონებლური. მაგალითად, თუ ჟურნალისტი აშუქებს ახალგაზრდულ დისკოთეკას, მის სიუჟეტში მაცურებელმა უნდა დაინახოს ის განწყობა, რომელიც გააჩნდა ამ დისკოთეკაზე მყოფ ახალგაზრდობას, შესაბამისად, სიუჟეტი უნდა იყოს დინამიკური, რიტმული და დისკოთეკის სულით გაჟღენთილი. ტექსტიც და გამოსახულებაც მოკლე ფრაზებით და დინამიკური მონტაჟით შესრულებული. სხვაგვარად უნდა აიგოს სიუჟეტი საგამოფენო დარბაზიდან, სადაც, მაგალითად, კლასიკური ფერწერის ნიმუშების გამოფენა იყო წარმოდგენილი. აქ საჭიროა მეტი დარბაისლობა, სიღინჯე, მეტი კომპეტენტურობა, რათა მაცურებელმა სრულად თუ არა, ნაწილობრივ მაინც შეიგრძნოს ამ ნამუშევრების სიღიალე.

სპეციფიკურია საინფორმაციო რედაქციების კულტურის რეპორტიორების მუშაობის პროცესი. კულტურის მოვლენებზე რეპორტაჟის მოსამზადებლად ისინი კარგად უნდა იცნობდნენ და ერკვეოდნენ მხატვრული ნაწარმოების რთულ სტრუქტურაში.

განსაკუთრებით რთულია რეპორტიორის პირდაპირ ეთერში მუშაობა, რადგან ჩართვის დროს მან უნდა შესძლოს, მაცურებელს სრულად მიაწოდოს იმ მოვლენის არსი, გადმოსცეს ის სიტუაცია, რომელიც ახლავს კულტურული მოვლენის მიმდინარეობის პროცესს. ზუსტი ინფორმაცია უნდა მიაწოდოს მაცურებელს მონაწილეთა შესახებ და, რაც მთავარია, აუდიტორიას განუმარტოს, მხატვრული შემოქმედების რა ფორმას აშუქებს ეს სპექტაკლი, კონცერტი, იუბილე, გამოფენა, პრეზენტაცია თუ მრავალი სახის სხვა კულტურული ღონისძიება. იყოს კვალიფიციური, არ შეცდეს ჟანრობრივ დახასიათებაში. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ის დაკარგავს აუდიტორიის ნდობას და ავტორიტეტს.

რეპორტაჟები იმ მოვლენის შესაბამისი უნდა იყოს, რომელიც შუქდება. თუ ჟურნალისტის პირდაპირი ჩართვა მიმდინარეობს თეატრის შენობიდან, სადაც დასრულდა ახალი სპექტაკლის პრემიერა, ჟურნალისტმა მაცურებელს უნდა აუწყოს ამ პრემიერის წარმატება-წარუმატებლობის, მის შემქმნელთა და მასში მონაწილე მსახიობების შესახებ და ა. შ. მაგრამ თუ ჟურნალისტი პირდაპირ ეთერში ერთვება ახალგაზრდული თავშეყრის ადგილიდან, როკ-კონცერტიდან, დისკოტეკიდან ან ახალგაზრდული ფესტივალიდან, მისი ჩართვა მიმდინარე მოვლენის განწყობის ადეკვატური უნდა იყოს. ასეთ დროს სასურველია, ჟურნალისტი იყოს მონაწილეთა შორის, რადგან საკუთრივ ჟურნალისტის მოვლენაში მონაწილეობა უფრო რეალისტურს ხდის იმ განცდას, რომელიც ეუფლება სახლში, ტელეეკრანის წინ მყოფ მაცურებელს, უფრო მეტად ულუძრავს მას მოვლენის ადგილას ყოფნის სურვილს. მაგრამ სრულიად დაუშვებელია სათეატრო წარმოდგენის მიმდინარეობის დროს ჟურნალისტის სცენაზე ასვლა, რომელიმე მსახიობის როლის მორგება და ასეთი სახით პირდაპირ ეთერში რეპორტაჟის წაყვანა, რადგან ამგვარი მცდელობა იქნება ხელოვნური, არაბუნებრივი. მაცურებელი არ დაიჯერებს, რომ ჟურნალისტი მონაწილეობდა ამ წარმოდგენაში. შესაბამისად, ეს იქნება არაკვალიფიციური და ყალბი რეპორტაჟი. ასეთი მცდელობები პერიოდულად ახასიათებთ დამწყებ ჟურნალისტებს. მათი აზრით, თუ თავად მოირგებენ ხელოვანის მანტიას, ამით მეტ მხატვრულობას და დამაჯერებლობას შესძენენ რეპორტაჟს. ასე რომ, აუცილებელია ზუსტად განსაზღვრა, თუ სად არის ჟურნალისტი კულტურული მოვლენის მონაწილე და სად დამკვირვებელი. ამის გათვალისწინებით, უნდა შემუშავდეს რეპორტაჟის მხატვრული ფორმებიც. თუ საინფორმაციო პროგრამების პოლიტიკური, სოციალური, თუ სხვა

სახის სიუჟეტები თითქმის არ იყენებენ მუსიკალურ გაფორმებას, კულტურის ბლოკის სიუჟეტებს ასეთი გაფორმება უხდება, მას მეტ ემოციურ მუხტს ანიჭებს და ინფორმაციის მიღებასთან ერთად მაყურებელს იმ განწყობას უქმნის, რაც კულტურულ და მხატვრულ მოვლენებს ახლავს თან.

საინფორმაციო გამოშვებების კულტურის ბლოკების წამყვანების პირდაპირ ეთერში მუშაობაც განსაკუთრებულ ფორმას მოითხოვს. ერთი მხრივ, ისინი უნდა ერწყმოდნენ საინფორმაციო გამოშვების ერთიან სტრუქტურას, მაგრამ, მეორე მხრივ, რამდენადაც ისინი წარმოადგენენ კულტურას, აუცილებელია კულტურისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალურობის გათვალისწინებით, ეთერში მუშაობის განსაკუთრებული სტილისტიკის შემუშავება.

კულტურის წამყვანი კარგად უნდა ერკვეოდეს კულტურისა და ხელოვნების პროცესებში. მისი გარეგნობა, ხმა, ინტონაცია და მეტყველების მანერა უნდა შეესაბამებოდეს კულტურის მცოდნე ადამიანის იმიჯს. დაუშვებელია, კულტურის ბლოკის წამყვანს ეტყობოდეს არაკომპეტენტურობა, რადგან მაყურებელში ის ერთგვარ ექსპერტად აღიქმება, რომლის აზრსაც იგი ემხრობა და ითვალისწინებს. თუ წამყვანი არის დაბნეული, შემინებული და მას ეტყობა კულტურის და ხელოვნების საკითხების არ ცოდნა, მაყურებელი მას არ ენდობა, მისთვის ის არ ხდება ავტორიტეტი, რაც თავად ამ ბლოკისადმი ინტერესს ანელებს და, შესაძლოა, კარგი სიუჟეტებიც კი დარჩეს მაყურებლის ყურადღების მიღმა.

წამყვანი კრავს მთელ ბლოკს. იგი თემიდან თემისკენ, ინფორმაციიდან ინფორმაციისკენ უნდა მიუძღვებოდეს აუდიტორიას და არწმუნებდეს მის მიერ მიწოდებული ინფორმაციის უტყუარობასა და ობიექტურობაში. საკადრო ტექსტები უნდა იყოს დინამიკური, რიტმული და გარკვეული ინტრიგის შემცველი. დაუშვებელია, წამყვანის საკადრო ტექსტებში იმავე ფრაზებით მეორედებოდეს სიუჟეტში ან რეპორტაჟში მოთხრობილი ამბავი. წამყვანის საკადრო ტექსტები უნდა იწყებდეს სიუჟეტის ან რეპორტაჟის თემას. საკადრო ტექსტიდან ვიდეომასალაზე გადასვლები კი, იყოს ორგანული და გააზრებული. ასეთ დროს ბლოკი არის შეკრული და სრულყოფილი.

საკადრო ტექსტებისა და სიუჟეტების წარდგენის გარდა, წამყვანი ხშირად ამყარებს კონტაქტს პირდაპირ ეთერში ჩართულ რეპორტიორებთან ან უშუალოდ ხელოვნებისა და კულტურის წარმომადგენლებთან. ასეთ დროს, განსაკუთრებით ჩანს წამყვანის

კვალიფიკაცია და მისი პროფესიონალიზმი, კულტურის საკითხებში განსწავლულობა. კითხვები, რომელსაც სვამს წამყვანი, უნდა იყოს პროფესიული და გამომდინარეობდეს რესპოდენტის პასუხებიდან. შესაბამისად, კულტურის ბლოკის წამყვანი ხელოვნების, კულტურის ისტორიის და თეორიის საფუძვლებს თუ არ იცნობს, თუ მას არ აქვს ზოგადკულტუროლოგიური განათლება, წარმოუდგენელია მისი სრულყოფილი მუშაობა პირდაპირ ეთერში, განსაკუთრებით ინტერვიუების წარმართვის დროს.

ასე რომ, კულტურის ჟურნალისტებს აუცილებლად სჭირდებათ ორმხრივი მომზადება – ჟურნალისტური და კულტუროლოგიური. ეს მოთხოვნა განსაკუთრებით ენება სატელევიზიო ჟურნალისტიკაში მომუშავე იმ ჟურნალისტებს, რომლებიც კულტურისა და ხელოვნების საკითხებზე ვრცელ სატელევიზიო გადაცემებს, პროგრამებს, შოუებს ამზადებენ. ასეთ შემთხვევაში გამორჩეული როლი ეკისრებათ არა მხოლოდ კორესპონდენტებს და წამყვანებს, არამედ კულტურის პროდიუსერებს და რედაქტორებს, გადაცემების ავტორებს.

- Боров В.Ю., Коваленко А.В. - Культура и массовая коммуникация. М., 1986;
- Олег Беляков - „НЕ ЗАБУДЬТЕ ВЫКЛЮЧИТЬ ТЕЛЕВИЗОР!“, М. 2002
- Телевидение в контексте глобализации культуры, М. 2003;
- Культурный феномен телевидения, М. 2006;
- Media & culture – fifth edition, chapter 14, the culture of journalism. 2006;
- Elliot P. Intellectuals and the Information Society. // Collins R., Curran J. (eds.) Media, Culture and Society. Critical Reader. L - Beverly Hills - Newbury Park. 1986. P. 107;
- გ. ჩართოლანი – „ტელე-რადიო ჟურნალისტიკა“ ნაწ. I.

საავტორო მონაცემები

მარინე (მაკა) ვასაძე – თეატრმცოდნე.

დაამთავრა თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის თეატრმცოდნეობითი ფაკულტეტი.

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

მოღვაწეობს საერთაშორისო კულტურის ფონდ „კავკასიაში“ მენეჯერად, არის კულტურის საერთაშორისო ბაზრობის (2003, 2005, 2007) ერთ-ერთი კოორდინატორი. არის რამოდენიმე წიგნის რედაქტორი; სისტემატიურად აქვეყნებს სტატიებს, წერილებს, რეცენზიებს თანამედროვე თეატრალურ პროცესებსა და პრობლემებზე. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, „თეატრალური მოამბე“, „თეატრი და ცხოვრება“, გაზეთებში: „კულტურა“, „დურუჯი“.

ტელ: +995 (95) 30 50 60

ელ. ფოსტა: vasilisa@yahoo.com

სტივ ოსტენი - ფელიქს მერიტის ფონდის მრჩეველი (ამსტერდამი, ნიდერლანდების სამეფო) კულტურის ანტერპრენიორი, კონსულტანტი, პუბლიცისტი და ჯგუფი „ევროპი სულისათვის“ ინიციატორი. ბატონი ოსტენი აქტიურად იყო ჩართული ნიდერლანდების სამეფოსა და ევროპის კულტურულ ცხოვრებაში 1966 წლიდან, იგი იყო ინიციატორი და ერთერთი ორგანიზატორი პროგრამისა „ამსტერდამი ევროპის კულტურული დედაქალაქი 1987“. ვიუნტერ ვრასთან ერთად არაფორმალური ორგანიზაცია „გულივერის“ დამაარსებელი. 1987 წლიდან იყო პრეზიდენტი ფელიქს მერიტის ფონდისა და დირექტორი და პედაგოგი ამსტერდამ-მაასტრიხტის საზაფხულო უნივერსიტეტისა. აქტიურად მონაწილეობდა საქართველოს პოპულარიზაციის საქმეში ევროპაში 1996 წლიდან, კულტურის სფეროში არასამთავრობო სექტორის განვითარებაში.

ნელე ჰერტლინგი - მოძრაობა „ევროპის სულისათვის“ სპოკპერსონა. სამეცნიერო ხარისხი მინიჭებული აქვს გერმანულ ფილოლოგიასა და თეატრში. 1963-1988 წლებში დასავლეთ ბერლინის ხელოვნების მეცნიერებათა აკადემიის მეცნიერ თანამშრომელი. ბერლინი - ევროპის კულტურული დედაქალაქი 1988-ის სამხატვრო ხელმძღვანელი. 1989-2003 წლებში ბერლინში ჰებელ თეატრის დირექტორი, „თეატრ დერ ველტის“ სამხატვრო ხელმძღვანელი 1999. 2003-2007 დედას პროგრამა ხელოვნები ბერლინში ხელმძღვანელი. 2006 წლიდან გერმანიის ხელოვნების აკადემიის ვიცე-პრეზიდენტი. ქალბატონ ჰერტლინგს დიდი შვლილი მიუძღვის 70-იან წლებში ქართული თეატრის პოპულარიზაციის საქმეში დასავლეთ გერმანიაში

THEATRE STUDIES

Maka Vasadze

FORMATION OF ROBERT STURUA'S THEATRICAL LANGUAGE

(Interpretation of Georgian Classical Literature a la Robert Sturua)

(Summery)

In this part of the article I am continuing to discuss Robert Sturua's plays: 'Betrayal' (1974) by Sumbatashvil-Iuzhin, 'Step-mother of Samanishvili' (1969) by Kldiashvili (with Chkheidze) and 'Kvarkvare Tutaberi' (1974) by Kakabadze.

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

When setting 'Betrayal' the director refuses to accept all other older traditions of staging this play, as he had done it in the cases of 'Step-mother of Samanishvili' and 'Kvarkvare Tutaberi'. On the contrary he tries to widen the events of a concrete epoch and make this national character more universal.

ABOUT AUTHOR

Marine (Maka) Vasadze –theater critic

Has graduated from the faculty of theater art at the Tbilisi Theatrical Institute. Head of Shota Rustaveli Theater and Film University publishing house "Kentavri". Editor of another newspaper of the same institution "Duruji" and a founder and editor of a newspaper "Kultura".

Holds a position of a manager at the International Culture Fund "Kavkasia", is one of the coordinators of the International Cultural Fare (2003, 2005, 2007). Is the editor of several books; systematically publishes articles and reviews on the processes and problems of contemporary theater:

Magazines: "Soviet Art", "Theatrical News", "Theater and Life".

Newspapers: "Kultura", "Duruji".

Tel: +995 (95) 30 50 60

Email: vasilisa@yahoo.com

CHOREOGRAPHY

Nele Hertling

HISTORY OF BALLET AND DANCE HISTORY AND PRESENT OF DANCE AS AN ARTFORM

(Summery)

Dance is one of the oldest artforms. In some religions it comes even before the actual creation of the world. However in christian tradition dance was persecuted for centuries.

Today dance as an indogenous artform has at last acquired its deserved recognition and put itself on an equal basis beside other artforms. In the Opera it is demonstrated in a form of ballet and represents one of the key elements. Dance as an independent artform exists mainly in „independent groups“ and depends on various formants of this or that particular performance. Anyway throughout history dance as possibly the most human of all artforms has always been tightly connected, limited, used and represented in civil and political changes. History of German modern dance is a clear example. This is the main idea of the following work to try and make this connection clear on basis of the great dancers' work.

The article examines the contribution of such great representatives of dance as: Jacque Delcroze (composer), Rudolph von Laban, Mary Wigman (at the very heart of an expressionistic dance), Isadora Duncan, Oscar Schlemmer, Kurt Jooss, Hans Weit, Gret Palucca, Valeska Gertsa, Albrecht Kunst, Tatiana Gzovsky, Gerd Reinholm, Dora Hoyer, Suzann Linke, Reinhild Hoffmann, Gerhard Hummel, Joachem Hesper, Gerhard Bohner, Pina Bausch, Iochanes Kresnik, Sasha Waltz.

Dance and its potential has gained its recognition nationwide. New conditions, requirements and especially „German Dance Plan“ has shown that dance as an independent artform has gained its deserved appreciation at last.

ABOUT AUTHOR

Nele Hertling - Spokesperson of the initiative "A Soul for Europe". Degree in German Philology and Theatre. 1963-1988 Researcher Associate at the Academy of Arts in Berlin (West). Artistic director of "Berlin – Cultural Capital of Europe, 1988". 1989-2003 Director of the Hebbel Theatre in Berlin, artistic director of the "Theater der Welt" festival (1999). 2003-2007 Head of the DAAD's Artists-in-Berlin programme. Since 2006, she has been Vice-president of the Academy of Arts.

CULTURE AND POLITICS

Steve Austen and Karolina Nowacki

THE ROLE OF CULTURE IN THE EUROPEAN UNIFICATION PROCESS

(Summery)

“Let me say it again: Europe is not only about markets, it is also about values and culture. And allow me a personal remark: in the hierarchy of values, the cultural ones range above the economic ones. If the economy is necessity for our lives, culture is really what makes our life worth living.

The EU has reached a stage of its history where its cultural dimension can no longer be ignored.”

Artists and intellectuals took the initiative to take the Final Act as a guarantee of their civil, human and cultural rights and measured their current condition against the background of these agreed rights. Hence the follow-up process was dominated by efforts of securing these rights both from political as well as from civil perspective. Eventually, both efforts blended in and served the improvement of the whole situation on both levels.

Two aspects became more and more important: firstly, the need for a confident citizenship, and secondly, the importance of culture for a peaceful unification process that on the one hand tries to bind individuals, not only countries, together and in doing so achieves the most valuable results.

In only a few years intellectuals, cultural operators, scientists, artists, pupils and students, as well as politicians, local, national as well as European have joined the Berlin process to stimulate the upcoming generation of Europeans to take our future in their hands.

ABOUT AUTHOR

Steve Austen - Permanent fellow of the Felix Meritis Foundation, Amsterdam, cultural entrepreneur, consultant, publicist and member of the group of initiators of “A Soul for Europe”. Austen, who has been active in cultural life of the Netherlands and Europe since 1966, is co-responsible for “Amsterdam Cultural Capital of Europe 1987”. Together with Günter Grass he co-founded the informal working body “Gulliver”. Since 1987, he has been president and lecturer of the Amsterdam-Maastricht Summer.

ART AND SOCIAL SCIENCE FACULTY

18 - 19 June 2008

Organizational Group:

Full Professor - Levan Khetaguri, Vasil Kiknadze, Nato Gengiuri.

Ass. professor - Lamara Gongadze, Giorgi Chartolani, Nino Mkheidze, Rusudan Mirtskhulava.

THEATRE STUDIES

Tamar Bokuchava

Art History Ph. D. Ass. professor

FOR THE ASPECTS OF NIGHT, DREAM AND COMIC IN SHAKESPEARE'S "A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM"

(Summery)

The night-side existence in the title of Shakespeare's "A Midsummer Night's Dream", as the key of the main text of the drama.

The structure of the artistic reality of the play; time, place and circumstances of the action development.

The aesthetics and images of the night world.

The tasks of the personages' identity in the world of the night life.

Connection of eroticism and dream in the context of the ritual essence of comedy.

Merab Gegia

Art History Ph. D.

RELIGION AND THEATRE

(Summery)

1. Origination of theatre from totemism, hunter ritual. Zoomorphism.
2. Period of Animizm, Magical ritual. Rituals devoted to the idol of fertility. Origination of sinkret theatre. Antropomorphism.
3. Tale and story. Origination of verbal artistic creative work. Period of Polytheoism. Myth as a system of religion. Origination of narrator institute, its gradual inclusion into customary ritual. Unification of myth and customary ritual, theirs compound. Origination of dramatic poetry.
4. The Egypt theatre. Priests – First professional actors.
5. Ancient Greck Theatre. Cult of Dionysos as analogy to the idol of fertility. Rapsodes and Aeds. Origination of dramatic genre. Tragedy and Comedy.
6. Theatre of Monotheoisms period. Liturgy drama, Mistery, Miracle pley, Moralite.
7. Ideal, utopia as analogy of religion.

Maia Goshadze

Ph. D. Art History Ass. professor

AT THE BOTTOM OF PANDORA'S BOX

(Summery)

Work "at the bottom of Pandora's Box" is about the various kinds of hope motive

On one side, hope is positive feeling, establishing life and is perceived as an expression of fundament of loving, loosing of which makes human hopeless in face of severe reality.

At the same time, being hope-growing inspiration source that always was, is and will be beyond this sphere. Human is looking at future with hope. Man, living with hope, chooses hope and expectation of merciful future, in spite of communality, revealed with moving elements of live.

So, loosing hope may become not only life refusing factor, but also defeating fear of taking life with "hopeless", - even if is desirable, but expressing spiritual virile defeated by aspiration toward numbing in always unmovable (fixed) future like the past.

It is discussed non-homogeneous hope, expressed in drama or scene art of different epoch in presented work – even if, it is "Faust" of Goethe, absurdum drama, Chekhov's plays or "The Cherry Orchard" performed in theater of Cinema Actors (stage director Giorgi Margvelashvili).

Mikhail Kalandarishvili

Art History Ph. D. Ass. professor

THE MODERNISTIC EXPERIMENT IN TIFLISI

(Summery)

Meierhold started his work with tried way in Tiflisi. he repeated the copies of simple plays of Art Theatre and tried to change the esthetical criteria of Tbilisi spectator. but in

S. Pshibishevski's production in "Tovli "(snow) " there was not left nothing naturalistic popular for the spectators. " even the snow was not white colored it was ultra violet. teh color of the snow was obscure for everyone and the producer had to shelter himself behind the scenes from angry spectators. at the end the performance had the historical meaning afterwards. in Russia they call conditionally and first try of the anti naturalistic Theatre.

Maia Kiknadze

Art History Ph. D. Ass. professor

PUPPET AND SHADE PERFORMANCES IN INDONESIA

(Summery)

Puppet and shade performances were one of the most old and spread performances in Indonesia. The shade performances were used for religious-mystical purposes at first, as their origin was connected to the dead cult, to the rituals in honor of the dead ancestries, from the point of view of some researchers (Jacob, Goslin). The puppet and shade theatre “Vaiang Purva” supported calling spirits and their show.

To prepare “Vaiang” puppets, it was necessary to pass several stages. First of all they had to prepare the bull skin and then they had to cut out and paint it. The color had symbolic meaning in the performance, which expressed the character and spiritual condition of a personage.

The aim and the reason of the puppet theatre were founded of the belief and point of view of Indonesian people, for example: if any family wanted to be its son handsome, they ordered an appropriate play and etc.

Puppeteer – Dalangi’s role and its meaning was unique for puppet performances. He was an organizer and owner of the theatre, who was even a sacrifice by his meaning.

“Vaiang Purva” had its traditional repertoire. The plays were especially composed and they were passed from generation to generation orally. Especially Java versions of Indian epos “Ramiana” and “Mahabparat” were popular.

The rule of play and performance division was symbolic and it was connected to the rule of living and religion of a human being. The screen and the puppet box had also the symbolic meaning.

Vaiang was not only an entertaining performance. Its purpose was also educational and cognitive, which had to influence the young people, as during the centuries it developed the people’s aesthetics, world outlook, created culture and protected traditions.

Guliko Mamulashvili

Ph. D. Art History

“TH ‘ASIES” IN PERSIAN SCIENTIFIC LITERATURE

(Summery)

The work belongs to Iranian, Islamic sheet mystery theatre “Th ‘asies”.

The essence of this theatre, cultural religious roots and its connection will European culture is discussed in it.

According to this work it’s the folk theatre which comes from ancient traditions of Persian religious mysteries and is of great importance not only for the history of Persian theatre but for the century old history of culture between Georgia and Persian countries.

Nino Machavariani

Ph. D. Art History

EUGENE SWARTZ’S “DRAGON” IN THE RUSTAVELI THEATRE

(Summery)

Eugene Swartz is clear for everybody, he came in literature with simple form, but however he could improve formed by artistically his political and personal belief. Swartz could confluence being of poetry and poetry of being with original theatrical form. “Dragon” relation at Robert Sturua’s theatre problematic to fight et evil, to win kindness and also problematic for powerful fight. Play “Dragon” its stage metaphors and artistically symbolism typically images that totalitarian state’s life model, in what it stood.

Gubaz Megrelidze
Ph. D. Art History

USHANGI CHKHEIDZE'S UNKNOWN REMINDER

(Summery)

Ushangi Chkheidze's unknown reminder is important to know Kote' leaving from Rustaveli theatre, with it, there is given position corporation "Duruji", which made opposition between K. Marjanishvili and troupe. There is given creative analysis of Rustaveli theatre of 1924-1926 years. Also, there describes gradual effort good interrelation between Kote Marjanishvili and Sandro Akhmeteli and about that mistakes that made Kote Marjanishvili. Ushangi Chkheidze describes Rustaveli theatre's Tour in West Georgia in 1926 years, to met company of actors and Kote Marjanishvili in Batumi. There is given analysis result by Kote Marjanishvili and Ioseb Gedevanishvili maden staff reduction of actors against K. Marjanishvili. There is given met between the corporation "Duruji's" members and K. Marjanishvili in the country Rioni, where passed made film "Samanishvili Step Mother". Ushangi Chkheidze's unknown reminder establishment of the Rustaveli's theatre's new circumstance difficult period being opposition in group, that haven't do in other memories literature and it full being works. Ushangi Chkheidze's unknown reminder for Georgian theatre history is very important acquisition.

Manana Turiashvili
Ph. D. Art History Ass. professor

THOUSAND KINDS OF PEOPLE

Mikhael Chekhov

(Summery)

To create an MKhT studio for the purpose of studying the "system" of Stanislavski. The specificity of Chekhov's main roles. A spiritual crisis of Chekhov intensified by the October Revolution. Resignation from the theatre and life. A great change and return into the life. Chekhov creates "the studio of Chekhov". The success in Moscow Art theatre -in Stanislavski's "Revizor." Voices-Chekhov with his artistic technique covers the leading actors of the art. Chekhovs practical searches into the realm of lightness, atmosphere and improvisation. Chekhov's participation in the opera performance of E. Vakhtangov and his gradual separation from Stanislavski's "system." The improvement of the dramatic style of expression by Chekhov and "drawing with the body." .According to the practice formation of theoretical ideas by Chekhov, about contrast, form, entirety, improvisation, sketch, lightness, atmosphere e.t.c. Criticism of the dilettantism. Cognition of the art with humour and how to develop this into the creative prossess. To make inevitable objectivity for the artist with the help of humour. .With the use of a new dramatic technique the problems of the audience are perceived differently by Chekhov during the performance. Chekhov about the speech. The principle of "imitation" in "Hamlet." Confrontation with some thesis of the Stanislavski's "system" and the proof of the superiority of Chekhov's dramatic technique. Three "egos" of the actor's consciousness.

Tamar Kutateladze

Ph. D. Art History.

THEATRE'S FUNCTION AND IT'S VALUABLE

(By example of the Kote Marjanishvili's "Uriel Akosta" restore by Sophiko Chiaureli)

(Summery)

Georgian theatre reformer, the second state theatre constituent Kote Marjanishvili's creative masterpiece "Uriel Akosta" aspires congenial reconstruction in many respects interesting fact. In Georgian theatre workers are till interesting nostalgia of the declaration Georgian theatre modern in this success play, till unknown theatrical valuable. For Marjanishvili theatre company untiring interest by "Uriel Akosta" notion clearly protest to the modern theatre process and unknown aspiration for its reforms.

Past's masterpiece's restore is an interesting occurrence for that too, to acquaint with formed theatre gains simultaneously in Georgian or foreign theatre process. Process of its development or regress or priorities artificial turn out. By Sophiko Chiaureli restored play of Kote Marjanishvili was known past's gains and today's state of theatre. Creative thinking theatre constitutive and inculcation in the young generation theatre function and principal incompatibility to the valuable.

Kote Marjanishvili's "Uriel Akosta" had been imaged that process, which was passed in the modern art of the XX century. Modern play of the 20th years end was very logical and successful result of those half ages, when continued long creative studies and finds, which went on national and foreign culture. In "Uriel Akosta" had been shown contrast with life-naturalistic theatre at the super theatre, mystical art's valuable triumph, made musical-symphonic bearer distinct genre, which made new phase to the developed national spectacle culture.

By Sophiko Chiaureli's restore "Uriel Akosta" had a sensation of Kote Marjanishvili's "triumph of theatre" aesthetics difficult producers' partite, its polyphonically sonorousness, also Marjanishvili's super actores (Veriko Anjaparidze and Ushangi Chxeidze). Raiser, musical-mannerism perform art, which could happen to made hypnotic on the society.

Lamara Gongadze

Art History Ph. D.

PRODUCER , TIME, PER

(Lily Ioselyani 's First play)

(Summery)

Lily Ioselyani is an eminent person, a real personality, producer and a teacher. From the very outset her peculiaritu was expressed in her weakness and unprotection, which step by step turned into her strength. Her first fearless desire was revealed when she chose such a manly "job" – a profession of a producer and nobody could manage to make her sure to renounce her point of view.

She was invited as a staging producer at the Marjanishvili Theatre. The first play that she put on the stage was "Spring Morning" by Victor Gabeskiryia. This play was satisfying the requirements of ideological cliché of Soviet Government end responded to the self –critical pathos of the system existing in that period of time.

Giorgi Tskitishvili

Ph. D. Art History Ass. professor

I WAS A HUMAN, MAN...

(Summery)

In any time, on every step of the evolution of humanity History repeated the same lessons, but people did the same mistakes again.

The aim of this work is to discuss the so called "ex-human" themes, personal tragedies and dramas, on the basis of some Georgian plays. Both plays, which are analyzed in this theme, are create in the second half of XX century.

These plays are: "Dezorganization" of Borys Lavrenev, directed by Shalva Gatserelia in the Young spectator's Georgian theatre and "Haky Adzba" of Leo Qiacheli, directed by Temur Chkheidze in Kote marjanaishvili state theatre. Different works of these different authors are united by the conception of two producers. They presented spiritually linked drama heroes to the spectators.

Human's tragedy was reflected very interestingly on Georgian scene and the plays, which are analyzed in this work, are the best examples of this.

Guliko Djavashvili
Art History Ph. D.

ACTOR'S ONE ROLE

(In Givi Berikashvili's play "Berikaoba" (Georgian Carnival) by M. Eliozishvili)

(Summery)

There were many experiments to produced Georgian national (folk) show in the theatre and cinema. In the show of Kote Marjanishvili and Sandro Axmeteli were made Berikaoba and Keenoba(carnival). They made more and more theatrical and original initials, which must study and use for the Georgian theatre development.

The elements of the old national show repeated used by producers, but this was only performance's decision way. M. Eliozishvili's "Berikoni" represented straight life of Berikebi, they shown artist's fate, they narrated their significance. There didn't show imitation of Berikaoba, but by modern dramatic thinking and artistic figured life.

There were symbols Lale – G. Berikashvili and Iano – S. Chiaureli of the people wisdom, motherland's love, and love of art.

In role of Tavberika shown ability for Givi Berikashvili himself, he passed national wisdom and humors, which was very typical for old national show.

In role of Tavberika with all completeness shown actor's creative national character, primitive life-giving, sharp outward outline, improved plastic, contagious cheerfulness and sharp reflection were related to Lale at old Berikas.

Performance "Berikoni" and Tavberika Lale with G. Berikashvili's perform certainly is a remarkable phenomenon in Georgian theatre with modern consider of national, folk forms.

FILM STUDIES

Ira Demetradze

Ph. D. Art History. Film Historian Ass. Professor

SUBLIMATED RACISM

(The Caucasus Ethos myth in Post Soviet Cinematography)

(Summery)

Our contemporary social and cultural environment, where the notions of patriotism and xenophobia are almost identical creates a situation of non-reflexive reality. Overcoming mythology is possible only by substituting the latter by a new one (Rolan Bart). The Soviet transnational mythology has been substituted by the national mythology. A certain geo cultural Eurasian phenomenon has been formed within the post soviet area. There is a widespread opinion that Georgian social reality and values system are oriented on Western culture while everyday social life is mostly determined by Eastern tradition.

In films discussed below the national discourse is illustrated by the example of the war in Chechnya (Aleko Tsabadze's "Russian Triangle", Nikita Mikhalkov's "Twelve", Alexander Sokurov's "Alexandra"). While this national discourse becomes the subject of artistic speculation and ideologically impartiality in Tsabadze's and Mikhalkov's works, Alexander Sokurov's mythology is closer to the tradition of XIX century Russian classic literature. A syndrome of so called "sublimated racism" had been apparent in collective subconscious since the second half of the last century, which has been even transformed into some kind of phobia for the last decade.

Nana Dolidze

Ph. D. Art History. Film Historian. Ass. Professor

ELECTIONS AND GEORGIAN TV CHANNELS POLITICS

(Summery)

On the stage of the today's Georgian TV space in parallels there is functioning not one or two commercial channels, between them are in the direction themes (Military, Religion, and Pop-music).

All of them are orient on the rating, on the expansion of the lecture-hall and on the commercial welfare, on that, all of them made self strait strategies, although, today's in complicated social-political situation, where society are abruptly polarize. TV rating determines sympathy or antipathy to channel's this or that political power.

In parallels of the political taste there is a main factor channels' financing source. In that case is that possible or not to speak about media space freedom and will it become by instrument of society's manipulation. The second factors of the TV channels lecture-hall popularity are "entertainment politics" – which do entertain Georgian spectators?

- Popular genres of the TV industry and there part in the program net.
- A different form of herald manages. Post Soviet traditions modern lines. "News" politic in the Georgian media space.
- Georgian TV channels and elections' marathon, political advertisement and political discussion.

Lia Kalandarishvili

Ph. D. Art History. Film Historian. Ass. Professor

THE WOMEN'S FACE IN ENGLISH FILM INDUSTRY IN 70 YEARS

(Summery)

Josef Lousy's "Romantically English woman" is the post modernist work of art in 70 years. the film is structurally difficult and reach in inter tactual space, associations, intimation, labyrinth est.

the main subject of the film is well treated romantically woman's face in European art. plot tells us about the writer Lui Filding's history in process of creative work. the cue is the mark of time and underlines creation the famous Harry Filding's creation in 18 century. it makes the contrast between past and modernity. in the film the fantasy is replaced by the different reality, the texts are mixed in one another they are reflected and make the ironical space.

Irina Kutsukhidze

Doctor of Art. Film Historian. Full Professor

THE OUTLINES OF CINEMATOGRAPH IN THE PERIOD OF NEW TECHNOLOGIES

(Summery)

From the moment invention of the cinematograph the development way of the technique and movie design, became inseparable from each other. Often during the one centurial history the new expressive forms of cinema exactly have dean determined by the technical achievements. It is enough to cast a glance to persuade how the technological and aesthetical processes are connected with each other. But the novelty that has been applied in the cinematograph from the decade of the twentieth century may be considered as some jinn of revolution. I have in view the digital technologies development by the cinema, called as "digital cinema" that moved and put under doubt the ontological vases and the specificity of its expressive forms that have been recognized during the decades. On the one hand the merging of cinema language, and from another has provided the basis of new tendencies and priorities – genre and esth

Maia Levanidze

Ph. D. Art History. Film Historian. Ass. Professor

GEORGIAN TV SPACE AND ADVERTISING PECULIARITIES

(Summery)

Advertising appears to be one of the active elements of Georgian reality, which makes for the formation of stereotypes, norms and values in public. Advertising with its virtual mini-world (billboards, air-glass, light boxes, promos) turned to be the characteristic feature of the time epoch. It influences the formation of new expressive forms, visual structures.

This study reviews the peculiarities and specifics of the advertising, its types (promos, trailers etc.) and forms of expression. At the same time, the study will focus on key tendencies existing in the Georgian broadcasting companies in general, as well as the influence of the western TV companies on Georgian television space.

Manana Lekborashvili

Ph. D. Art History. Film Historian Ass. Professor

MEDIA REPRESENTATIONS AND STUDDING ACTIVENESS

(Summery)

Nowadays the term “representation” has been slowly establishing in Georgian spoken language. Representation (reflecting from the beginning, representing again) means constructing different aspects of reality (people, objects, phenomenon, cultural identity and other abstract concepts) in any media, in fact creating new reality. This sort of representation may occur both in oral language and written texts and in photography and cinematography.

Reality is always represented-what we consider as “direct” feeling is always “mediated” by perceptual codes. Representation is always connected with “reality construction”. Even most realistic text as it seems to us in most cases, primarily is performed as “constructed representations” then straight “reflection”, record or copy of existing reality. Representations which become familiar through constant re-use come to feel ‘natural’ and unmediated. A key in the study of representation concern is with the way in which representations are made to seem ‘natural’.

Why are learning media representations so important? Media representations form persons’ perceptions of vital occurrences-there views of gender, social class, race, there beliefs... What is valuable in life and their ideas about its different rules and different cultural models?

Studding media representations help the public to keep the critical position, recognize the ways by which media mediated the reality, determine the direction of world perception and their own identity.

Diana Maglakelidze

Art History. Ph.D. Film Historian Ass. Professor

IMAGE LIBERATION –NORTH-EUROPEAN MODERN CINEMA AVANT-GARDE 95

(Summery)

As a result of the development of digital technologies and democratization process of cinematography caused by these technologies in the 90s of the XX century in the North-European cinematography there was established a new trend in cinema – *Dogma 95*.

In March 1995 Danish film directors Lars Von Trir, Tomas Winterberg, Soren Krag-Jakobsen and Cristian Levring at the conference dedicated to the 100-th anniversary of cinematography in the cinema of *Odeon* in Paris solemnly introduced their colleagues a manifest called *Dogma 95*, created by themselves, which was declared by the authors as an action rescuing cinematography.

A provocative manifest of film directors of Copenhagen was directed from the one hand against technical, digital sensations, cinema industry of Hollywood and from the other hand against the European author’s cinema, as cinematography, demonstrating an individual taste.

According to the authors’ formulation modern technological processes and the crisis of cinematography induced the necessity of creating a new avant-garde trend in cinema.

The authors of the manifest called themselves as members of the cinematographic brotherhood but they were subjecting the process of creating of a film to certain restrictions, which according to the manifest were called *restriction norms*.

In 2005 the secretariat of *Dogma 95*, published a farewell manifest and declared the trend certificate accessible to everybody. In the world modern cinema there have been created thirty five official and even more unofficial films by aesthetic norms established by the manifest.

The manifest *Dogma 95* directed against the Danish cinematographers *Mainstream-Kino* and European author’s cinematography represented an attempt to withdraw cinema from illusions and despite its provocative and slightly ironical character it had a serious effect on a visual and narrative language of the contemporary cinematography. From this point of view it should be discussed in the discourse of the *neorealist* of cinema trends following the period of the Second World War, a new wave and Direct Cinema.

Nino Mkheidze

Ph. D. Art History. Film Historian Ass. Professor

DESCRIPTION IF EXPLICATION

(Summery)

Description means picture in word, but explication means explain and analyze in detail. Modern Georgian film describes just for a long time, but unfortunately cann't explains present process in modern society.

In 90th years of the last century a lot of Georgian leaves their country. Some of them with free-will, some of them with compulsion become in emigration. What did the characters of the Dito Tsintsadze "Unfortunately killer", Levan Glonti's "Onion's tears", Gela Babluani's "13", Davit Kandelaki's "America in a room" met there? Could this producers not only explain, but describe that what is this "dream-land" West.

Eter Okudjava

Ph. D. Art History. Film Historian Full Professor

60TH YEARS – PERIOD OF CINEMATOGRAPHY RENOVATE

(Summery)

In the 60th years, modern generations of the Georgian cinematographers have been formed aesthetics view like that: refutation to image reality such as forgery. Image truth only and human reality face. Political "concession", such as in Georgian and all Soviet Union, as in European country have been strengthen social and creative liberalization. Although, by 1970 year there were just finished every freedom "Exercises" – On basis of Warszawa treaty freedom behaved in the blind alley in the 1967 years and from this time known European producers were leaved in the emigration. Among them the most part – in the U.S.A. In 50-60th years everything American were association at the freedom and at the democracy. Although, in parallels, the term "American Culture" evaluated different by World known cinema expert, philosophers, cult urological. We look through consideration of the complete against phases in works self American investigator.

On the ford accent of reality culture to arrange like that, 70th years Georgian film continues to image truth on the screen by studies of similar genre and form. In 60 years cinema process renovate in Georgian film, can consider rising by component part of the world civilize, which is the natural cycle part of the universe mental renovate.

Lela Ochiauri

Doctor of Arts, Film Historian Full Professor

FROM SOCIALISTE REALISM TO POST-MODERNISM

(Summery)

Despite the fact that today every second word or term which we use (when the conservation concerns modern art, will it be theater, literature or cinematography) is post-modernism, its meaning is not fully recognized and determined.

In a broad sense post-modernism is the general direction of development of culture, one of its stages, which succeeds modernism and became its alternative. On the one hand it is high art, but on the other it is production which is understandable and acceptable for everyone, and which is determined for short-term, wide demand because it answers the habits and expectations. Post-modernist art is the art which enables to overestimate values and creates necessary conditions for this as much as it is already lies in the heart of direction. It lies in its consciousness and in the system created by its own with sober and critical eye.

Stereotype, which is recognized as "Stamp", "Cliché", in the case of post-modernism acquires a new meaning, obligation and therefore term is used in another sense. There are methods and models of creations of images and icons formed and preserved for centures which even today do not lose their value. Their significance may be determined on the basis of how deep it is deposited in the archaic depth of knowledge, how big is their expressing potential.

First signs of post-modernism were registered in the cinematography of sixties once as tendency of returning to genres precisely its reproduction and confusion began. Today the harmonious hybride which had no determined imige at this time became a norm. Probably post-modernism as no other direction is in the close connection with general culturological reality and on the other hand with life reality. Citation and self-citation is a natural process for artist. Very often many creators use their own systems of signs, methods of symbols, their combination and stereotypes.

Since cinematograph is relatively new art it did not have such opportunity of accumulation of experience, stereotypes and information, as other branches of art. But as can be seen this time has come. Cinematograph already accumulates so much that allows itself to work by use of its own system, stereotypes and signs, and by their interpretation.

Olgiko Zgenti

Ph. D. Art History. Film Historian Ass. Professor

GEORGIAN LEADING FILM AND “FEXSIS” – PARALLELS AND INTERSECTION

(Summery)

Kote Marjanishvili's in creative role in Russia advance-guard especially eccentrics' theatre and in process making "Fexsis". By Kote Marjanishvili produced play "In claws of life" in Moscow artistic theatre, such as innovatory-experimental play and its influence genre of eccentricly comedy in form. Georgian show – Berikaoba-keenoba (carnival) and tradition of national creative, such as advance-guard arts film eccentric hard impulse. Influence of Marjanishvili, such as teacher and grand master on film creative of well-known producers Traubergi. Marjanishvili's synthetic study theatre's stylistic study line had continuing in 20th year's Georgian film comedies- synthetic of low genres: circus, music-hall, Shan tam, cheap literature, variety art, American films, operetta, pantomime, "Low genres" mixed tandention in 20th year's Georgian film. Prose of Grigol Robakidze in context of 20th years film advance-guard Mixeil Chiaureli's film "Saba" towards Russian "Fexsis" – study of artistic – stylistic and relatively City culture-conflict of conformism and romantics.

Ketevan Trapaidze

Ph. D. Art History. Film Historian Ass. Professor

ABROAD DIRECTED MOVIES OF GEORGIAN DITECTORS

(Summery)

It's interesting how it is possible to consider a person's independence in the modern Georgians mind and after in Art. We want to analyze some artistic originalities of those directors who are abroad: Dito Tsintsadze's "**Promise**", Aleko Tsabadze's "**Russian Triangle**", Gela Babluani's "**13**". In this work we pointed on this interesting , psychological changes.

Teo Khatiashvili

PhD Art History. Film Historian Ass. Professor

**“INACCESSIBLE OBJECT OF THE WILL”
LAKAN’S INTERPRETATION IN THE LUIS BUNUELI**

(Summery)

The unknowingly conception Lakan's as like language structuralisms. Will, that is designing by fantasia, but this one doesn't image for us for the space to carry out will, but, opposite field of frustration, simple, that (Fantasia) is images will. At Bunuel semantics of eye or in chink constant shadow, as run over from really in unreal. (In psychological reality) and in the fantasia space it is a will's forward condition. "Dog from Andalusia", "Golden age", "Bourgeoisie honorable charm", "Daily beauty", "Will's this dull object"... – dissatisfied erotic passion or utilitarian will.

Ketevan Janelidze

Ph. D. Art History. Film Historian. Assist. Professor

ANIMATED FILMS

(Summery)

Children like to look cartoon films. It is an axiom. And each child has favorite heroes. Cartoon films and films for teenagers play great importance for rising generation. This industry works owing to constant need of a society for a reminder on moral criteria. Parents must not by their children animated films based in aggression, lies and laziness. Watching films must not be only killing the leisure time for children. Animated films contain important informative material from which the child learns about laws of an external world. The bright substantial cartoon film which has caused positive emotional reaction of the child inevitably leaves in its memory an example for imitation and develops inquisitiveness. Therefore the animated films created with the moral of definite society, may turn out not quite suitable on informational view. No serious interrogation or social researches, concerning finding out the most popular hero, was held in Georgia. By judging box-office income Georgian cartoons can't compete with foreign films, but it is temporary notion and does not depend on quality, advertisement plays great importance.

Irine Abesadze

Doctor of Study of Art, Full professor

**THE PROSPECTS OF FOUNDING THE PHENOMENOLOGY AS
NEW DIRECTION OF ART HISTORY**

(Summery)

The number of science directions was founded in the 20th century. The technical revolution and brave experiments have opened the way to natural and humanitarian science directions.

The systemic methods of research have made it clear for humanitarians the importance of interdisciplinary and complex approaches. Nowadays semiotic and hermeneutic is more intensively used for methodological learning of art directions. These interdisciplinary tools are the best ways of reading the coded ancient writings. But how can we deal with the text which isn't older than one century ant at the first sight it's structure is too simple but learning this text more fundamentally will show us the number of currently unknown things. This kind is the history of Niko Phirosmani's phenomenon research. From 1913 the huge scientific production of different degrees was maid by Georgian and foreigner researchers. This all helped the brand new art history direction The Phenomenology in coming into life.

The Phenomenology like Rustvelology needs special methodological approach for being protected from the influence of different legends that were widely invented by Georgian and foreigner people. Also during the century many interesting opinions were pronounced about the creation of Phirosmanashvili and gathering all of them will make clear the unknown biographical data of painter. Also high professional laboratory expertise will at last distinguish Phirosman's true works from its clones. So according to all above mentioned it's necessary to hold the complex research.

Nato Gengiuri,

Doctor of Study of Art, Full Professor

SYMBOLISM OF ARCHITECTURE

(Christian Georgia)

(Summery)

Each stage of the historical development of the society shows that symbolic thinking is an integral part of culture. It is also obvious though that the essence of symbols is not worked out once and for all and each culture offers a new system and features or alters of the old one.

A symbol acquires special peculiarities in the Christian period and takes shape as a single system which may be simultaneously characteristic of entire Christendom or in local cultures it may differently highlight key points. At a glance, in "functional" art such as architecture the mystical idea and allusions to the implication are revealed to a lesser degree. However, this is so only at a glance, as Christian architecture and its separate elements are imbued with secret, sacral idea.

The study of architecture by this method has been known in art criticism abroad for a long time. The explanation of the significance of separate parts of a church and its entire organization in Western Europe is attested in historical sources too and this is essential in the symbolic explanation of architecture.

It is interesting what Georgian material shows. It is evident on the example of Mtskheta and Tbilisi that immediately after Christianity became firmly established, even cities were interpreted symbolically. They were regarded as symbolic images of the Holy Land.

In the early Christian period architects indicated the symbolic meaning of various sections of the church by the peculiar use of artistic devices. E.g. the vault, the altar, areas of doors and windows were built of a different material, or were decorated by the reliefs and ornaments pointing to the inner meaning. The architectural shape of the parts of the building proper sometimes represents "associative symbols". Thus, the earlier two-apse variant of baptisteries (Bolnisi Sioni) is connected with the space of the ancient bath and must be related to the associative image of spiritual bathing, a new birth by means of baptism.

The domed church built at the site where the Lord's Tunic was buried in the Cathedral of Svetitskhoveli, which is a symbolic image of Christ's Sepulchre, has an implied meaning.

Ketevan Kintsurashvili

Doctor of Study of Art, Full Professor

THE THEATRE OF GOGI ALEKSI-MESKHISHVILI

(Summery)

As far as in the 1970ies, at an earlier stage of his artistic career it became evident that Gogi Meskhishvili's stenographical (stage and costume design) and non-stenographical (paintings, collages, etc.) works supplemented and enriched one another by both artistic-technical means and substance. Already at that time a special phenomenon was generated – "Gogi Meskhishvili's theatre," which is viewed by wide audience on stage, has viewers in exhibition halls as well, but much more is kept and sometimes disappear like play (models for instance) in his workshop. Since that time till present stenography, at least externally occupying a leading place in Gogi Meskhishvili's extremely rich and extensive creative work, collages, paintings, sculptures and installations form a single whole. Viewing them in unity enables us to trace the way this or that motive, technical finding, subject or idea pass from one sphere to another, their interchange from one field to another and vice versa, the path how artistic image emerges and is transformed, - how the artist's fantasy "works."

CULTURE

Revaz Balanchivadze

The doctor of Philosophy, Full professor

ANTHROPOLOGICAL PEDAGOGIC AS THE SCIENCE OF EDUCATION

(Summery)

The XX century is rich with the development of new scientific disciplines: Philosophical anthropology, Axiology, Cult urology, philosophy of education. Simultaneously, with this, new special disciplines are being formed. One of such disciplines is 'Anthropological pedagogic. It is being, formed as a science of education and gradually replaced traditional pedagogic, as the science child rearing.

In order to show the advantages of Anthropological Pedagogic we have to oppose it to the traditional Pedagogic, the weak side of which was that it being an empirical science separated itself from philosophy. It started to take care about the rearing up and education of the real, empirical human beings /namely, children/ without posing a question: what and who is the creature about whose rearing up and education he thinks so much.

The fact that the traditional pedagogic was developed in a science about child rearing was a obvious mistake. If we cast the retrospective glance at the history of science formation and development, we won't be able to find even a single case of studying a subject only partly and not in its full length. Imagine F. E biology starting to explore life from the ameba and stop on a certain layer. It means not to carry it to en end. When biology is a science about life, then it studies it from the ameba to a man and the same is true with zoology /it studies all animals/ and psychology/it studied all the psychic phenomena/ . From the pedagogic point of view to say: I am interested in a human being's childhood and not more, means, that a theoretical bases of pedagogic can never stand any critics.

The term Anthropological Pedagogic is stress the fact, that the subject/object being studied is a man.

The advantage of the new pedagogical discipline in comparison with the traditional pedagogic will be the closest ties with philosophy, namely philosophical anthropology and philosophy of education.

Creation of philosophical anthropology made pedagogic to look through its notion apparatus and maintain into the first place a new understanding of a human, wish was worked out in a Anthropological Pedagogic.

It's not accidental, that this new pedagogic formed into pedagogic of education and not rearing. The thing is, that in the traditional pedagogic the nation of rearing is narrowed and by it only knowledge is meant. But, the modern technical-revolution showed, that if a deep understanding does not follow knowledge, spiritually it could be turned into a dangerous force. The spirituality, culture and deep understanding are united in the notion of education and that is why the main stress is put on education.

Anthropological Pedagogic has to review the problem of a man maintaining its place in the universe. Having recognized mind /Gaits/ a specific human layer. Anthropological pedagogic has to review mind and its sphere /science, culture, arts, religion/ as a specific environment for a formation of a man.

Relying on the philosophical anthropology, anthropological pedagogic has to show that, the mind is that phenomenon, that will enable a man to come out from the kingdom of duty and settle in the kingdom of freedom, consequently anthropological pedagogic has to create liberated creature out of a man, but his freedom has to be full of responsibility in the face of society. Anthropological Pedagogic has to help a human being realize the essence of his life, his duty in this universe and his destination.

Traditional Pedagogic never did it.

Ketevan Elashvili

Ph.D of Philology. Ass. Professor.

THE RANGE OF EROTICISM IN GEORGIAN LITERATURE

(Summery)

For some reason the scope and range of Georgian literature, its philosophical and esoteric layer or emotional and expressional nature seems to be "shaded" or, maybe intently tabooed only in one direction - it is the erotic aspect of a word... Naturally, this situation causes a real puzzlement. It is extremely interesting to establish what fact conditioned the origin of such "semantic vacuum" in Georgian thinking and how it is reflected in Georgian literature. We should take into account that "repressive background" existed in this layer in Georgian literature for today often creates embarrassing and delicate situation. These tendencies are traced in the so-called contemporary "erotic

prose" written in a great deal with the mixture of author's epatage and absence of complexes.

It is due to this fact, namely that this time the comprehension of Georgian literature, i.e. new perception has been performed in this context because according to the classic epoch philosophers, Eros was personified with human aspiration for knowledge of good and divine beauty.

Therefore it is quite impossible to link the notion of eroticism only with the name of Mikhail Javakhishvili. It is difficult to imagine his archetypes (sometimes in transformed and veiled form) not to be fixed in Georgian literature.

Rusudan Mirtskulava

The doctor of the psychology, professor

ON PSYCHOLOGICAL POSSIBILITIES OF TRANSFORMATION AND STAGE ACTING

(Summery)

The issue of transformation and stage acting gains a new importance in contemporary art therapy dramatic methods and also in theories where an individual is viewed as a collective of social and psychological roles (sub egos).

On basis of this attitude, transformation for an individual may be connected with the change of psycho-social roles and mean transition from one system of sentiments or sets (from one role) to another system of sentiments or sets (to another role).

"Role program" present in the psyche does not only makes possible transformation but makes it also necessary. Realization of psycho-social roles by an individual becomes a necessary condition for psychic balance and its normal functioning.

The role system present in actor psychological structure may be viewed as a basis for a stage role; psyche itself encompasses different sentiments, tendencies, attitudes and unity of features that becomes a psychological basis for transformation, for transition from one role to another.

MEDIA STUDIES

George Chartolani

Art History Ph.D. Ass. Professor

CULTURE IN TELEVISION INFORMATION PROGRAMS

(Summery)

Mass media and news programs play enormous role in developing of modern society. Except for social and political influence, in some countries, mass media forms nations cultural potential and way of thinking. Mass information systems are able to cover all fields of modern culture and not only make propaganda for culture, art and science, but write a modern history of this dimension, for they are able to create archives and keep unique performances for future generations. As soon as television was created culture won its rightful place on the scene. All forms of art was captured but eye of TV camera. Art always had special place in the broadcasting net. There is no modern television which is not using culture journalism. News of culture is one of the constant part of news editions. This news are created by correspondents, producers, editors, reporters and anchors specialised in culture. In information services culture is obeying major rules of news making, but there are some differences in way of presenting them.

Informational language is not exactly fitting culture and arts, so making the program, one have to have in mind the individuality of artist and specifics of the art field that story have to present.

Ones creating cultural news for information, except for presenting the story line, journalist should give the spectator wish to see this performance. Story should present author of this art event, team that worked on it and people that it was created for.

For cultural reporters the way of working is also different. To be able to create this kind of reportage journalist should have total understanding of difficult structure of this particular art form.

This space also requires particular skills for anchors leading cultural news. On one side they have to for fill the form of news addition and at the same time, according to the fact that they present cultural news, it is necessary to create spatial individuality. Journalists presenting cultural news require double training - journalistic and cultural.

This demand is spatially important for TV journalists, which are creating television programmes and shows in larger forms. In this cases not only correspondents and anchors, but producers, editors and authors play important role in creating quality production.