

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა კიეზანო
№4 (45), 2010

ART SCIENCE STUDIES
№4 (45), 2010



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2010

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №4 (45), 2010

სარედაქციო საბჭო მამია გომეზაძე ირა ღემეტრაძე ელისო მერისთავი	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.
ლიტერატურული რედაქტორი მარიამ იაშვილი	
გარეკანის დიზაინი ლევან ღაღიანი	კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.
დაკაბადონება ეკატერინე ოქროპირიძე	
გამომცემლობის ხელმძღვანელი მეკა ვასაძე	ნაშრომები მოგვაწოდეთ და ცნობებისათვის მოგვმართეთ: 0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზირი №40, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, II კორპუსი. ტელ/ფაქსი: +995 (32) 936 408 მობ: +995 (95) 305 060 +995 (77) 288 750 E-mail: kentavri@tafu.edu.ge Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Art Science Studies №4 (45), 2010

Editorial Group
MAIA GOSHADZE
IRA DEMETRADZE
ELISO ERISTAVI

Literary Editor
MARIAM IASHVILI

Cover Design
LEVAN DADIANI

Book Binding
EKATERINE
OKROPIRIDZE

**Head of Publishing
House**
MAKA VASADZE

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

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

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

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

შინაარსი

კულტურის მენეჯმენტი

ნინო სანადირაძე

კულტურის სფეროს მართვის პროცესების თავისებურებები7

უნოვერსიტეტი

სადოქტორო პროგრამა

დრამისა და თეატრის თეორია

მაკა ვასაძე

საუბრები რობერტ სტურუას

„სათეატრო ენაზე“16

თამარ ცაგარელი

სათეატრო აზრი საქართველოში

(აღორძინების ეპოქის მაგალითზე)26

დრამის რეჟისურა

მაია შენგელია

ამოსავალი მოვლენა და სიუჟეტის სცენური დეკოდირების პრობლემა

(ლიტერატურული სიუჟეტი. პირველი პლანი. სცენური (ქმედითი) სიუჟეტი. მეორე პლანი. მოქმედების მოტივაცია.)42

ნინო ლიპარტიანი

თეატრალური ხელოვნება, როგორც სოციო-კომუნიკაციური

საშუალება პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში53

უნოვერსიტეტი

სამაგისტრო პროგრამა

კინო - ტელე დრამატურგია

(თეორიისა და პრაქტიკის ანალიზი)

მარიამ კუკულავა

სახეები დანახული ჩრდილებში

(ცოტა რამ კასავეტესის შესახებ).....64

ალექსანდრე ლორთქიფანიძე

ანდრეი ტარკოვსკი – ბავშვობის მსხვერპლშეწირვა75

გოგა კობალაია

კმშიტოფ კისლევის მორალური მოუსვენრობა83

ავტორთა შესახებ90

CONTENTS

CULTURE MANAGEMENT

NINO SANADIRADZE

Understanding of Art sector management91

UNIVERSITY' Ph.D PROGRAM

DRAMA AND THEATRE HISTORY

MAKA VASADZE

One is supposed to say something original about a man, and in terms of form and structure, it already implies creating something new.92

TAMAR TSAGARELI

Theatre opinion in Georgia

(According to the Renaissance epoch)93

DRAMA DIRECTION

MAYA SENGELIA

Initial event and story scenic decoding problem95

NINO LIPARTIANI

Theatrical Art as a Social-communicative mean

in the Post-modernist Epoch96

UNIVERSITY' MA PROGRAM

FILM - TELE - DRAMATURGY

MARIAM KUKULAVA

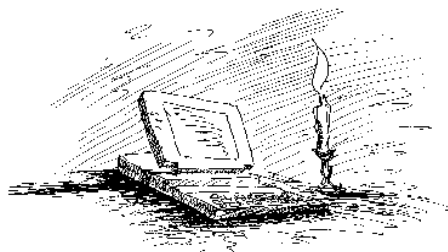
“Faces viewed in shadows”97

ALEKSANDRE LORTKIPANIDZE

Andrei Tarkovski - Childhood Sacrifice98

GOGA KOBALIA

Moral Anxiety of Kshishtof Kislevsky99



კულტურის სფეროს მართვის პროცესების თავისებურებები

კაცობრიობის ისტორიის მანძილზე კულტურა განვითარების სხვადასხვა ეტაპს გადიოდა სტიქიურიდან კანონზომიერებამდე, ახასიათებდა ჩავარდნები და აღმასვლა, შერწყმა და გავრცელება, ცვლილება და ტრანსფორმაცია, ასიმილაცია და კონსერვაცია, საბოლოოდ კი ყოველთვის ახერხებდა გავლენის მოზღდენას საზოგადოებებზე. კულტურის ცნებაში ამ შემთხვევაში იგულისხმება არა ცალკეული შემოქმედებითი აქტი, არამედ შემოქმედება და შემოქმედებითი პროცესი, როგორც ადამიანის უნივერსალური დამოკიდებულება სამყაროსადმი, რომლის მეშვეობითაც იგი ქმნის „ახალ სამყაროს“ და საკუთარ თავს. თითოეული კულტურა განუმეორებელი სამყაროა, რომელიც თავის თავში მოიცავს როგორც ადამიანს, ისე ადამიანთა დამოკიდებულებას გარემომცველი სინამდვილისა და საკუთარი თავისადმი. არსებობს კულტურის, როგორც ცნების მეორე, განსხვავებული უფრო „ვიწრო“ განსაზღვრება, რომელიც მნიშვნელოვანია თანამდეროვე კულტურაზე საუბრისას: პირველი, – ზოგადი განსაზღვრებით, კულტურა, – ეს არის ადამიანის, როგორც სოციალური არსების განმსაზღვრელი, არაგენეტიკური მემკვიდრეობით მიღებული სოციალური გამოცდილების სისტემა, რომელიც იმ მატერიალურ და სულიერ გარემოს წარმოქმნის და ხელს უწყობს ადამიანის ჩამოყალიბებასა და ზნეობრივად ამაღლებას. მეორე – ვიწრო, „დარგობრივი“ გაგებით, კულტურა, – ეს არის საზოგადოებრივი ცხოვრების კონკრეტულ სფერო (კულტურის სფერო), რომელიც მოიცავს: კულტურულ-ისტორიული მემკვიდრეობის (სამუზეუმო, ბიბლიოთეკური და საარქივო მასალები, ეროვნული და ადგილობრივი ტრადიციები, დღესასწაულები და სხვ.) დაცვას და გამოყენებას, მხატვრულ განათლებასა და საბავშვო შემოქმედებას, საკონცერტო მოღვაწეობას, დასვენებისა და გართობის ორგანიზებას, ეთნოგრაფიულ ხელოვნებას, ხალხურ რეწვასა თუ ხელოსნობას, აგრეთვე, ყოველივე ზემოთ ჩამოთვლილის უზრუნველყოფ საქმიანობის ორგანიზებასა და მართვას. დარგობრივი გაგებით კულტურის ვიწრო განსაზღვრება გულისხმობს კულტურას, როგორც კულტურის ეკონომიკის,

სამართლის, დაფინანსებისა და ფანდრაიზინგის, მართვის, ინფორმირების, პროფესიული კადრების მომზადება-გადამზადების, მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განვითარებისა და სხვათა ერთობლიობას.

კულტურის სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციები ერთმანეთისაგან განსხვავებული უწყებრივი დაქვემდებარებით და ორგანიზაციულ-სამართლებრივი ფორმებით გამოირჩევა. მაგალითად, ამგვარ სუბიექტებად შეიძლება მოგვევლინოს სახელმწიფო, მუნიციპალური, საზოგადოებრივი ორგანიზაციები, აგრეთვე კერძო პირებიც (შემდგომში – კომპანიები, სტუდიები და სხვადასხვა იურიდიული ერთეულები).

კულტურის სფეროს მენეჯმენტზე საუბრისას გასათვალისწინებელია შემდეგი გარემოებები: კულტურის სფეროს მართვის პროცესები დამოკიდებულია არა მარტო სოციალურ-კულტურულ კონტექსტზე და სოციალურ-კულტურულ გარემოზე, არამედ თავდაც იძენს სოციალურ-კულტურულ ნიშან-თვისებებს. უფრო მეტიც – ყოველი იურიდიული თუ კერძო კომპანია დროთა განმავლობაში სულ უფრო მკაფიოდ გვევლინება კულტურის სფეროს საქმიანობის განმსაზღვრელად. კულტურის სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციების საქმიანობა თანამშრომლობისა და ურთიერთგაცვლის გარეშე შეუძლებელია, რის გამოც ხდება პარტნიორობა სხვადასხვა ბიზნეს სტრუქტურებთან და განსხვავებული ტიპის ორგანიზაციებთან, – იქნება ეს სპონსორობის ინსტიტუტის განვითარება, ქველმოქმედება, საზოგადოებასთან ურთიერთობა (PR) თუ სხვა. ამდენად, ცხადი ხდება შემდეგი – კულტურის სფეროს მართვის საკითხების გაანალიზება განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს შემდეგ მიზეზთა გამო: უწინარეს ყოვლისა, კულტურის სფეროს მართვის არსში ზოგადად მენეჯმენტის სრული სპექტრი მოიაზრება. მეორე, – ამგვარი განხილვის პერსპექტივები მნიშვნელოვანია კულტურის სფეროსა და საქმიანი აქტივობის სხვა სფეროების ურთიერთთანამშრომლობის შესაძლებლობისა და აუცილებლობის გარკვევისათვის. კულტურის სფეროს მართვის მთავარი თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ მითითებულ სფეროში შემოსავლების მიღება ხდება არა სარგებლის მიღების მიზნით, არამედ დაინტერესებული დონორების მოზიდვის ხარჯზე: სპონსორობა, პატრონაჟი, ქველმოქმედება და სხვა.

კულტურის სფეროს მენეჯმენტის სპეციფიკას, როგორც წესი, „სულიერი წარმოების“ თავისებურებებს უკავშირებენ. ამგვარი

საქმიანობის „პროდუქტები“ არა იმდენად საგნობრივი ხასიათისაა, რამდენადაც აზროვნების ფენომენებს (აღქმას, გაგებას, განცდას და სხვ.) უკავშირდება და უშუალო დათვლასა და შეჯამებას არ ექვემდებარება. ხშირად, მათი წარმოება მათ გამოყენებას ემთხვევა (სპექტაკლის, კინოფილმის ჩვენება, კონცერტზე დასწრება, წიგნის კითხვა). უფრო მეტიც, მატერიალური წარმოების პროდუქტებისგან განსხვავებით, რომლებიც გამოყენების პროცესში ცვდება, კულტურული ფასეულობები გამოყენებისას სულ უფრო მეტ ღირებულებას იძენს (მაგ.: რაც უფრო მეტმა ადამიანმა წაიკითხა ესა თუ ის წიგნი, უფროა სპექტაკლს, ფილმს, მოუსმინა კონცერტს, მით უფრო მაღალია მათი სოციალური მნიშვნელობა).

კულტურის სფეროს არაკომერციული ხასიათი სულაც არ ნიშნავს, რომ იგი ბიზნესისთვის მიმზიდველი არ არის. დღეისათვის მთელ მსოფლიოში არაკომერციული (nonprofitable) სექტორი ეკონომიკის ერთ-ერთი ყველაზე სწრაფად მზარდი სექტორია. არაკომერციული სფეროს, საჯაროობიდან და სოციალური მნიშვნელობიდან გამომდინარე, მკვეთრად გამოხატული სარეკლამო პოტენციალი გააჩნია, რაც, თავის მხრივ, დონორებს მიმზიდველი იმიჯის, რეპუტაციის, სოციალური სტატუსის ფორმირების და განვითარების საშუალებას აძლევს.

ბიზნესისა და კულტურის ურთიერთთანამშრომლობას საზოგადოების განვითარებისა და გარდაქმნისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა გააჩნია და სამოქალაქო საზოგადოებისთვის რეალიზების საშუალებას წარმოადგენს, რომლის გათვალისწინებითაც შესაძლებელია გამოვყოთ კულტურისა და ხელოვნების ზეგავლენის რამდენიმე ასპექტი თანამედროვე საზოგადოების განვითარებაზე:

ა) კულტურის სფეროს უშუალო გავლენა ეკონომიკაზე: – კულტურის და ხელოვნების სფერო ქმნის კონკრეტულ სამუშაო ადგილებს, აქვს საკუთარი ავტონომიური გასაღების ბაზარი, გააჩნია საინვესტიციო პოტენციალი, უშუალო წვლილი შეაქვს კონკრეტული რეგიონის ეკონომიკის განვითარებაში; – კულტურა და ხელოვნება განათლების, მასმედიის, ტურიზმის, გართობის ინდუსტრიის განვითარების ძირითად წყაროს წარმოადგენს.

ბ) უშუალო სოციალური ზეგავლენა: – კულტურა და ხელოვნება უზრუნველყოფს სოციალურად მნიშვნელოვანი მოღვაწეობის სხვადასხვა სახეს, დასვენების ორგანიზებას, პოზიტიურად ზემოქმედებს

ადამიანთა ცნობიერებაზე, ხელს უწყობს პიროვნებისა და საზოგადოების სულიერ განვითარებას და შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენას;

გ) ირიბი ეკონომიკური ზეგავლენა: - კულტურა და ხელოვნება სოციალურად მომგებიანი სფეროა, იმდენად, რამდენადაც ახდენენ საზოგადოების ფასეულობათა, ცნებათა აკუმულირებასა და ტრანსლირებას, რომლებიც კომერციული და არაკომერციული საქმიანობის დროსაც გამოიყენება. ბიზნესისა და მენეჯმენტის ისეთი თანამედროვე ტექნოლოგიების არსებობა, როგორიცაა, რეკლამა, საზოგადოებასთან ურთიერთობა – PR, პერსონალთან მუშაობა, კორპორაციული კულტურისა და საფირმო სტილის ჩამოყალიბება, წარმოდგენილია სოციალურ-კულტურული მოღვაწეობის ტრადიციული ფორმების გამოყენების, კულტურის სფეროს სექტორთან თანამშრომლობის გარეშე;

დ) ირიბი სოციალური ზეგავლენა: - კულტურა და ხელოვნება ამდიდრებს სოციალურ გარემოს, რის შედეგადაც იზრდება კულტურისა და ხელოვნების როლი სოციალურ კომუნიკაციაში, მათ შორის, თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებით.

აღნიშნულიდან გამომდინარე, წინამდებარე სტატიის მიზანს წარმოადგენს კულტურის სფეროს განვითარების დაგეგმვის თავისებურებათა გამოვლენა. ცნებაში „კულტურის სფერო“ იგულისხმება საწარმოთა, დაწესებულებათა და არაკომერციულ ორგანიზაციათა ერთობლიობა, რომლებიც, ოფიციალური კლასიფიკაციის თანახმად, განეკუთვნება კულტურისა და ხელოვნების ქმნილებების, არამატერიალური მომსახურების მწარმოებელ, სახალხო მეურნეობის სხვადასხვა სექტორს. კულტურის სფეროს განვითარების დაგეგმვა უნდა წარმოადგენდეს მიზნობრივი ორიენტაციისა და აუცილებელი შედეგების მიღწევის, კულტურის სფეროში მოღვაწე სხვადასხვა სუბიექტის საქმიანობის ეფექტურობის ამაღლების, საზოგადოებისთვის კულტურის სფეროს მომსახურების მიწოდების უზრუნველყოფის მიზნით განსახორციელებელ ღონისძიებათა ერთობლიობას. კულტურის სფეროს მენეჯერი ზედმიწევნით უნდა ფლობდეს კომერციული და არაკომერციული საქმიანობის მარკეტინგს, ერკვეოდეს ეკონომიკასა და სამართალში და ფლობდეს მენეჯერისათვის აუცილებელ სხვა უნარ-ჩვევებს, რომელთა გამოყენებითაც უნდა ხდებოდეს სტრატეგიული დაგეგმარება.

სტრატეგიული დაგეგმარების შემთხვევაში მისი ზემოქმედება გარე ცვლილებებზე ორსახოვანია: გრძელვადიანი ზემოქმედება გულისხმობს სტრატეგიულ გეგმებს, მოქმედება ხდება გეგმიური ციკლის გარეთ, რეალური დროის რეჟიმში და განხორციელება აუცილებელია ექვემდებარებოდეს ერთიან მისიას, რომლის მიღწევა შესაძლებელია ხდება ტაქტიკური ამოცანების განსაზღვრის დროს. კულტურის სფეროს სტრატეგიული დაგეგმარება უნდა ხორციელდებოდეს კულტურის ყველა ქვედარგისთვის და სასურველია გამოყენებული იქნეს შემდეგი კრიტერიუმები:

- კულტურის სფეროს საერთო-ეკონომიკური განვითარება, რაც განაპირობებს ეკონომიკური პირობების ფორმირებას, რომლებიც, თავის მხრივ, შეძლებს უზრუნველყოს კულტურის სფეროში მოღვაწე სუბიექტთა მომსახურების ბაზრის კონკურენტუნარიანობა და მაღალი საფინანსო-ეკონომიკური შედეგები;
- კულტურის სფეროს დაწესებულებებისა და საწარმოების ტექნიკური აღჭურვისაკენ მიმართული ინოვაციური განვითარება და ყველა იმ სამეცნიერო მიღწევათა დანერგვა და გამოყენება, რომელიც ხელს უწყობს ეფექტურობასა და მომსახურების ხარისხის ამაღლებას;
- კულტურის სფეროს შემადგენელი ინსტიტუციების ხელშეწყობა თანამედროვე ბაზართან და მოთხოვნებთან მიმართებაში, მათი ძირითადი ეკონომიკური პარამეტრების შემცირების მნიშვნელოვანი ტენდენციების განსაზღვრა (მსგავსი ინსტიტუციებია: ბიბლიოთეკები, სამეცნიერო თუ სხვა კულტურულ-დასასვენებელი დაწესებულებები, კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლები და სხვა).

კულტურის სფეროს დაფინანსების, მხარდაჭერისა და განვითარების მსოფლიო გამოცდილებამ გვიჩვენა, რომ დაფინანსების მექანიზმის მიხედვით, არსებობს კულტურის ეკონომიკის სამი ძირითადი ტიპი: „რომანული“ ტიპი (მაგ.: იტალიაში, ესპანეთში, საფრანგეთში), როდესაც კულტურა ფინანსდება ცენტრალიზებულად, სახელმწიფო სახსრების ხარჯზე. იტალიაში კულტურული აქციებისა და ხელოვნების დაფინანსების განხორციელების უფლება აქვთ მხოლოდ სამთავრობო ორგანიზაციებს ან სახელმწიფოს ნდობით აღჭურვილ კერძო პირებს.

„გერმანული“ ტიპი, რაც დამახასიათებელია გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკისა და სკანდინავიის ქვეყნებისათვის. ამ შემთხვევაში ცენტრალური ხელისუფლების მიერ ხორციელდება მხოლოდ პატერნალური მხარდაჭერა, ხოლო სახელმწიფო დაფინანსება, უმეტესწილად, ადგილობრივი ბიუჯეტებიდან და დამოუკიდებელი სტრუქტურებიდან თუ ფონდებიდან წარმოებს.

„ანგლო-ამერიკული“ ტიპი, – სახელმწიფო გვევლინება გარკვეული მიმართულებების მხარდამჭერად, დაფინანსება კი ხორციელდება კერძო კაპიტალის მოზიდვის, მათ შორის, საგადასახადო შეღავათების ხარჯზე.

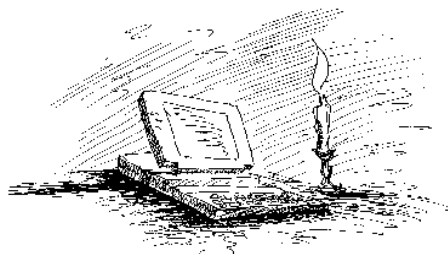
კულტურის სფეროს მართვის თავისებურებებზე საუბრისას აუცილებელია აღინიშნოს კულტურის სფეროს მარკეტინგის თავისებურებებიც; ზემოთ აღნიშნული საკითხები განაპირობებს კულტურის სფეროს, როგორც არაკომერციული საქმიანობის, მარკეტინგის თავისებურებებს და კომერციული სფეროების ტრადიციული მარკეტინგისაგან განსხვავებით სხვადასხვა შრისგან შედგება. ხშირად, არაკომერციულ სფეროში, გადახდისუნარიანობის მქონე სუბიექტი და უშუალო მომხმარებელი ერთი და იმავე პირს არ წარმოადგენს. მაგალითად, კულტურის სფეროს ტიპურ მომხმარებლებს განეკუთვნება საზოგადოების სხვადასხვა სეგმენტური ჯგუფი: ბავშვები, მოზარდები, სოციალურად დაუცველი პირები, უნარშეზღუდული და მზრუნველობას მოკლებული საზოგადოება, ვეტერანები და სხვ. მათთან მუშაობა, უკამათოა, რომ აუცილებელია, მაგრამ ვინ ანაზღაურებს მათთვის გაწეული მომსახურების საფასურს? მიღებული პროდუქტის (იქნება ეს სპექტაკლი, წარმოდგენა, გამოფენა, კონცერტი თუ სხვა) საფასურის ნაწილს ხშირ შემთხვევაში იხდის ან მზრუნველი/მშობელი, მხოლოდ ერთეულ შემთხვევებში ფინანსდება საბიუჯეტო ორგანიზაციებისაგან, ხშირ შემთხვევაში კი მსგავსი ტიპის ღონისძიებების გამართვა საქველმოქმედო ფონდების, დონორებისა თუ სხვადასხვა ორგანიზაციის პატრონაჟით ხორციელდება.

ყველა ზემოთ აღნიშნულიდან გამომდინარე კი, კულტურის სფეროს ბაზრის თავისებურებების შესახებ, შეგვიძლია დავასკვნათ შემდეგი: თანამედროვე საზოგადოებაში კულტურის სფეროში, ორი სხვადასხვა ტიპის ბაზარი მოქმედებს: მომხმარებელთა ბაზარი და დონორთა ბაზარი. საკმაოდ ძნელია იმის განსაზღვრა, თუ რომელია მათგან

პირველადი: ჯერ განისაზღვრება მომხმარებელთა მოთხოვნები და შემდგომ ზდება დონორების მოძიება, თუ პირიქით – მომხმარებლის „შეძენა“ წარმოებს იმ დონორთა ინტერესების უზრუნველსაყოფად, რომლებიც მზად არიან გაიღონ თანხა ამ ჯგუფებთან გარკვეული საქმიანობის ჩატარების სანაცვლოდ.

- James Heilbrun - The Economics of Art and culture. 2007.
- Iain Robertson - understanding international art markets and management 2005.
- Derrick Chong - Art management 2006.
- Armstrong Gary – marketing and art management 2007.
- Phillip Kotler – marketing – introduction. 2007.
- Тульчинский Г. Л. Менеджмент в сфере культуры: Издательство «Лань» 2009.
- Данилец А.В. Управление культурой?// Петербургский репортер №6 2002.

უნივერსიტეტის
სადოქტორო პროგრამა



ღრამისა და თეატრის თეორია

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

**საუბრები რობერტ სტურუას
„სათეატრო მნაჯე“**

(რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირების საკითხისათვის)

**„ადამიანზე რაღაც უნდა თქვა ახალი, და ეს, უკვე
იწვევს ფორმის თვალსაზრისითაც ახლის შექმნას...“**

რობერტ სტურუა – რეჟისორი, რუსთაველის თეატრის სამხატვრო
ხელმძღვანელი;

მაკა ვასაძე – თეატრმცოდნე, დოქტორანტურის I კურსი

მ. ვ. – ზემოქმედებს თუ არა თქვენზე სახელოვნებო თეორიული
კვლევები, თეორიული ნაშრომები?

რ. ს. – ალბათ, რაღაცნაირად მოქმედებს, ქვეცნობიერად რაღაცას
მაძლევს. ვერ ვიტყვი, რომ მე თეორეტიკოსი ვარ, მაგრამ, ჯერ ერთი,
თუ ჩემზეა ლაპარაკი, მაინტერესებს, რას ხედავენ გარედან ჩემს
საპექტაკლებში, რას ფიქრობენ ჩემს შესახებ, ჩემი შემოქმედების
შესახებ და დასკვნები მეც გამომაქვს. ეს კარგია. შეიძლება ზოგი
რამ მე არ ჩამიფიქრებია ასე, არ ვფიქრობდი ასე, დავუშვით, როგორც
ამას თეატრმცოდნე, თეორეტიკოსი, კრიტიკოსი ხედავს და მეც,
ცოტა გაკვირვებული, ზოგჯერ ჩაფიქრებული, რაღაცას ვიღებ იქიდან.
ეს უფრო ფილოსოფიურ მხარეს ეხება...

ახლა, ბოლოს და ბოლოს საპექტაკლების დადგმა ყველამ ისწავლა.
სხვის საპექტაკლებზე რომ მივდივარ, იმას კი არ ვუყურებ მხოლოდ,
როგორ არის დადგმული, არამედ მაინტერესებს გარკვეული იდეები,
შეხედულება სამყაროზე, შეიძლება ვთქვათ, რომ აზროვნების მხარე
უფრო მაინტერესებს: რა უნდა მას (რეჟისორს) მე მითხრას, რა
აღმოაჩინა ახალი, რა სამყარო შექმნა, რომელიც ასე თუ ისე
ასახავს ძირითად პრობლემებს, რომლებიც ჩვენ ყველას გვაღელვებს.
ასე ვთქვათ, ფილოსოფიური მიმართულებით უფრო მაინტერესებს.
რასაკვირველია, ეს ყველაფერი, გამომსახველობითი და იდეურ-
შინაარსობრივი დატვირთვა ერთმანეთთან არის დაკავშირებული...
მახსოვს, ფარაჯანოვმა თქვა, რომ არა აქვს მნიშვნელობა რას დგამ,
სილაშხაზე თუ არის, ის უკვე თავისთავად იდეა არისო. მე მაინც

ვთვლი, რომ ადამიანზე რაღაც უნდა თქვა ახალი, და ეს, უკვე
იწვევს ფორმის თვალსაზრისითაც ახლის შექმნას... მე მგონი, თუ
შევძელი ამ ასაკში რაღაც ახალი შევქმნა, მხოლოდ ამის წყალობით,
აი ასეთი შეგრძნების წყალობით. ასე, რომ ეს კარგია რომ წერენ,
და ეს, მე მაძლევს ობიექტურ სურათს ყველაფერზე.

მ. ვ. – მე თეატრმცოდნეები და კრიტიკოსები არ მიგულისხმია,
ვგულისხმობდი სხვადასხვა თეორეტიკოსთა, ფილოსოფოსთა,
ხელოვნებათმცოდნეთა, ენათმეცნიერთა და სხვათა თეორიულ
ნაშრომებს, რომლებიც განიხილავენ სხვადასხვა მიმართულებებს
ხელოვნებაში, ქმნიან ახალ თეორიებს...

რ. ს. – ეს ჩემთვის უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე კრიტიკული
წერილები...

მ. ვ. – არსებობს ასეთი ტერმინი - „კინონა“, „თეატრალური,
ან სათეატრო ენა“, რამ ან ვინ მოახდინა გავლენა თქვენი სათეატრო
ენის ფორმირების პროცესზე? ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობთ, რომ
30 წლის ასაკში ნახეთ გერმანელი რეჟისორის ბენო ბესონის მიერ
დადგმული საპექტაკლი და ამ დადგმამ იქონია დიდი გავლენა
თქვენს შემდგომ შემოქმედებაზე, ასევე მიხეილ ბახტინის შრომამ
ფრანსუა რაბლზე, მოგვიყვით უფრო ვრცლად ამის შესახებ.

რ. ს. – როცა შენ გინდა რაღაც აღმოაჩინო, უფრო სწორედ,
აღმოაჩინო კი არა, რაღაც იდეა გაქვს... და გაწუხებს, მაგრამ არ
იცი, როგორ შეასხა მას ხორცი, შენ უყურებ საპექტაკლებს, რომელიც
ხშირად არ ჰგავს შენს საპექტაკლებს, მაგრამ ხედავ იმ
შესაძლებლობებს, რომლებიც ახალგაზრდა კაცისთვის თითქოს ჯერ-
ჯერობით წარმოუდგენელია რომ სცენაზე განახორციელოს. აი,
უყურებ რაღაც საპექტაკლს, მაგალითად, მე პირველად ბესონის
„მშვიდობა“ ვნახე არისტოფანეს მიხედვით და იქ, მივხვდი, თუ
შეიძლება ასე ითქვას, რა თავისუფალი პალიტრა მაქვს, რამხელა
შესაძლებლობები აქვს თეატრს, რამდენი რამის გაკეთება შეიძლება
თურმე. უნდა შეძლო და დაამსხვრიო რაღაცეები, აი, რასაც
გვასწავლიდნენ, შეძლო იმ ჩარჩოებიდან გამოსვლა, რომელშიც შენ
სწავლის დროს ჩაგაყენეს. ამას მე ვგრძნობდი, მაგრამ არ მქონდა
ამისთვის ოსტატობა. შემდგომში ვნახე მისი „დრაკონი“, ისიც
არაჩვეულებრივი საპექტაკლი იყო, სხვა ბევრი საპექტაკლიც ვნახე
იქ. 10 წლის შემდეგ, დიუსელდორფში აღმოვჩნდი, ერთსა და
იმავე თეატრში, ბესონმა დადგა იქ ჩეხოვი, მაგრამ მე არ ვიცოდი,
რომ მისი საპექტაკლი იყო, ვუყურებდი და საშინლად არ მომწონდა.

მერე ღირექტორმა მითხრა, უნდა გაგაცნო ბენო ბესონი, აქ რა უნდა-თქო — შევეკითხე, მან მიპასუხა, აქ „თოლია“ დადგაო. მივედი, ველაპარაკე, შევთავაზე კიდევ, რომ ჩამოსულიყო, დაეღა სპექტაკლი თბილისში, რუსთაველის თეატრში. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ ის უკვე თითქოს ვეღარ განვითარდა. აქ, ბევრი არ იცნობს მის შემოქმედებას. იციან მხოლოდ, რომ ბრეხტის მოწაფე იყო.

მ.ვ. ბესონმა ჰაინერ მიულერთან ერთად დაიწყო მოღვაწეობა თეატრში, დგამდა მის პიესებსაც.

რ.ს. დიახ, ერთად დაიწყეს და მერე ჩაქრა ბესონის სახელი. მაგრამ მაშინ, როდესაც ვნახე, ეს იყო ჩემთვის ღიდი აღმოჩენა, თითქოს რაღაც სხვა სივრცეში გადამაგდო ამ კაცმა თავისი სპექტაკლებით. მერე კი ვეღარ დგამდა კარგ სპექტაკლებს. ამან, სხვათაშორის, ძალიან დამაფიქრა. მივხვდი კანონზომიერებას, რომ რეჟისორი თეატრში არ შეიძლება იყოს დიდხანს. ბოლოს და ბოლოს შენი შესაძლებლობები იწურება. შეუძლებელია, ყველაფერს შენს თავში ვერ ნახავ. ამიტომ, ალბათ, არის რაღაც გარკვეული პრინციპები, რომლებიც არ უნდა დაივიწყო. მაგალითად, ვთვლი, რომ უპირველეს ყოვლისა, ძალიან საღად უნდა შეხედო საკუთარ შესაძლებლობებს, საკუთარ სპექტაკლებს და არასოდეს უნდა მოგეწონოს შენი დადგმული. თუ კარგია, შენ ის მთლიანად უნდა დაივიწყო. მეორე, — მუდმივად იყო რაღაც ტრენაჟში. ვიცი, რომ ესეც არ შევლის და მაინც არ ეტყობა სპექტაკლს, მაინც რაღაც გადამღერებებია, რაღაც შტამპები. მაგრამ, თუ ჩვენ დავუშვათ, მივდივართ მუზეუმში და ძალიან გვიხარია, თუ ვცნობთ ვისია ნახატი, მაგალითად მატისი, ან რემბრანდტი, და სულ არ გვაწუხებს ის, რომ მისი ხელწერა ერთი და იგივეა. ანდა, როცა მუსიკას უსმენთ და ამბობთ, რომ ეს, ვიცანი, ბეთჰოვენი, მოცარტი ან სტრავენსკი... თეატრში ასე არ ამბობენ, თეატრში ამბობენ ასე, — ნუ, ისეც ეს არის?! იქ უარყოფითად გითვლიან შენს ხელწერას, როგორც დაშტამპულს, ამიტომ ვფიქრობ რომ...

თეატრი თვითონ შეიცავს გარდასახვას. მსახიობს როდესაც ეუფურბთ, ვხედავთ, რომ ისიც ადამიანია, რომ ისიც სხეულია, რომელსაც ჩვენ ვიცნობთ, მაგრამ თუ ვნახეთ ახალი, ახალი რამის შექმნა, ჩვენ გვიხარია. სხვა ხელოვნების დარგში ეს არ არის აუცილებელი. ე. ი. ჩვენ, თეატრის ხალხი, ცოტა უფრო რთულ მდგომარეობაში ვართ, ვიდრე, დავუშვათ, სხვა ხელოვნების დარგის

მოღვაწენი. მაგალითად: თეატრზე არავინ არ იტყვის, არ მესმისო. მუსიკაზე ძალიან მშვიდად ამბობენ, — კარგია, ვგრძნობ რომ კარგია, გენიალურია, მაგრამ მე არ მომწონს, არ მესმის. თეატრზე, სპექტაკლზე ამბობენ ასე: არ ვარგა... არ მომწონს... არ იტყვიან არ მესმის, იმიტომ რომ თავისთავად თეატრი სარკეა და ცხოვრებაა, — ვიღაცა ვიღაცას უყვარს, ისეთი სიუჟეტებია, რომ შენ გგონია, რომ გესმის. შეეცადო თეატრის ჭეშმარიტ (ნამდვილ) ახსნას, ესეც ძალიან რთული საქმეა. თითებზე შეიძლება ჩამოვთვალოთ ადამიანები, ვისაც მართლა შეუძლია მიხვდეს სპექტაკლის ჩანაფიქრს, იმას თუ რა არის თეატრი. ასევეა კინოც. თუმცა კინოში არის ისეთი რამ, რომ შეგიძლია თქვა, როგორც მუსიკალურ ხელოვნებაზე, რომ ცოტა ძნელი გასაგებია, არ მიტაცებს და ა. შ..

მ. ვ — ხელწერა თეატრსა და კინოში მაინც არსებობს, მაგალითად ო. იოსელიანის ფილმები რომ ავიღოთ, რამდენიმე კადრის ნახვის შემდეგ, ხვდები, რომ ეს იოსელიანის ფილმია.

რ. ს. — მიხვდები, როგორ არ მიხვდები, არა მარტო იმით, თუ როგორ აყენებს კადრს, არამედ შეიცნობ აზროვნებით.

მ. ვ. — თქვენ შექსპირის 37 პიესიდან 17 განახორციელეთ. 1979 წელს „რიჩარდ მესამე“ რუსთაველის თეატრში, „ჰამლეტი“ ლონდონის „რივერსაიდ სტუდიაში“ (1986 წ.) ალან რიკმანით ჰამლეტის როლში (შექსპირის საზოგადოებამ ეს დადგმა, ბოლო 50 წლის მანძილზე შექმნილ 10 საუკეთესო სპექტაკლს შორის დაასახელა), „მეფე ლირი“ რუსთაველის თეატრში (1987 წ.), „მაკბეტი“ (1995 წ.), 1998 წელს მოსკოვში თეატრ „სატირიკონში“ — „ვენეციელი ვაჭარი“, 2002 და 2006 წელს ორჯერ განახორციელეთ „ჰამლეტის“ დადგმა რუსთაველის თეატრში, 2002 წელს „როგორც გენებოთ, ანუ შობის მეთორმეტე ღამე“ რუსთაველში, 2010 წელს მოსკოვში, თეატრ „Et Cetera“-ში შედგა „ქარიშხლის“ პრემიერა.

რ. ს. — მოდი დავითვალოთ: დავიწყოთ ქრონოლოგიურად, — „შეცდომათა კომედია“ ფინეთში, ნაციონალურ თეატრში დავდგი, ერთ-ერთი საუკეთესო ჩემი სპექტაკლია. მერე შვედეთში „საწყაული, საწყაულის წილ“; მერე „ჰამლეტი“ ხუთჯერ დავდგი, ორჯერ აქ თბილისში, ერთხელ მოსკოვში, ერთხელ ბრიტანეთში, ერთხელ თურქეთში, „რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“, „მეთორმეტე ღამე, ანუ როგორც გენებოთ“, „ვენეციელი ვაჭარი“, „რომეო და ჯულიეტა“, „მაკბეტი“, „As you laike it“ — გერმანიაში, „ქარიშხალი“, „ვენეციელი“

ორჯერ – ერთხელ მოსკოვში, ერთხელ არგენტინაში, „მეფე ლირი“ აქ და ისრაელში, „კორეოლანი“...

მ. ვ. – პიტერ ბრუკი თავის წერილში „შექსპირი ჩვენს დროში“ წერს: „ჩვენ ვხედავთ, რომ თეატრში მსახიობები, მხატვრები და რეჟისორები თავს იმტვრევენ, ძალისხმევას არ იშურებენ, სცენების არანჟირების პრობლემის გადაწყვეტაზე, მათთვის დამთავრებული ფორმის, ერთიანი თანმიმდევრული სტილის მისაცემად და ვერ აცნობიერებენ, რომ ეს პრობლემა შეიძლება სინამდვილეში არც არსებობდეს. როგორც აღმოსავლელი ბრძენი, გალიიდან ჩიტის ამოყვანისას, ტაშს შემოკრავს და წამოიძახებს „აი ისიც!“, ჩვენც უკუვადგებით რა ასეულ ტომებს, რომლებშიც შექსპირის მკვლევრები დაობენ შექსპირის პიესების ამოხსნაზე, შეგვიძლია შემოვკრათ ტაში და წამოვიძახოთ „აი, როგორი უნდა იყოს!“^[4] როგორია თქვენი დამოკიდებულება შექსპირისადმი და თქვენი მიდგომა შექსპირის პიესების ინტერპრეტაციისას, თქვენული კონცეფციის მისადაგებისას? რატომ უბრუნდებით ხოლმე ერთსა და იმავე პიესას?

რ. ს. – ზოგჯერ ვუბრუნდები იმიტომ, რომ დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა მაქვს, ზოგჯერ ვიმეორებ, მაგრამ ზუსტად გამოვრება მაინც არ გამოდის. აი, „მეთორმეტე ღამე“ ყველაზე მეტად გავიმეორებ ბულგარეთში, დეკორაციაც იგივე იყო... მაგრამ იქ უფრო შევამცირე სცენები, ბულგარელები იყვნენ ჩამოსულები, ნახეს რუსთაველში დადგმული „მეთორმეტე ღამე“ და მითხრეს ჩვენი ჯობიაო.

ვიმეორებ სხვადასხვა მიზეზით. ზოგჯერ გეძახიან და გეუბნებიან: აი, ეს დადგო. მაგალითად ისრაელში მთხოვეს დამედგა „მეფე ლირი“. ძალიან ცნობილი მსახიობია იოსებ პოლაკი და მისთვის დავდგი, მაგრამ მსახიობი ვერ ჩაჯდა იმ სპექტაკლში, ვერც ერთმა მსახიობმა ვერ შეძლო იმ სტილის გაგება. გამოვიდა მსახიობურად ძალიან სუსტი. დროც არ მქონდა.

მ. ვ. – თქვენ რამდენჯერმე განახორციელეთ „ჰამლეტის“, შექსპირის ყველაზე ფილოსოფიური პიესის, დადგმა. რატომ? რისი თქმა გსურდათ კიდევ? რაში მდგომარეობდა ახალი ინტერპრეტაცია? ახალი მიდგომა?

რ. ს. – მახსოვს, „ჰამლეტს“ როცა ვდგამდი ბრიტანეთში, კლავდიუსს და მამის აჩრდილს თამაშობდა ერთი და იგივე მსახიობი, – ძალიან კარგი, ცნობილი შოტლანდიელი მსახიობი. დავამთავრეთ სპექტაკლი, პრემიერა ვითამაშეთ, მოვიდა ჩემთან და მეუბნება: რობიკო

აი, ახლა, უნდა დაგვეწყო თავიდან რეპეტიციებიო, ახლა მე მივხვდი, რა მიმართულებით და როგორ უნდა ვითამაშო შენს სპექტაკლებშიო... ხშირად თეატრები, სადაც მე მანამდე არ მიმუშავია, თანაც შექსპირზე, ვერ ასწრებენ სწორედ გაანალიზონ ის, რასაც მე მათ ვთავაზობ. რაც შეეხება თქვენს მიერ მოყვანილ ბრუკის ციტატას, მე პრინციპში ასე ვდგამ. რასაკვირველია ვკითხულობ თეატრმცოდნეების ინტერპრეტაციებს შექსპირის შესახებ... ზოგიერთი რაღაცას მკარნახობს. ერთი ინგლისელი ავტორის ციტატა მოჰყავდა ანიქსტს, რომ „რიჩარდ III“, ეს არის, ყველაზე მხიარული ტრაგედია. ამან მომცა რაღაც გარკვეული უფლება, დამედგა, როგორც შავი კომედია; სამწუხაროდ, ალბათ ძალიან ლოგიკურად, აქ არ იცინოდნენ, იმიტომ რომ, ის ამბები, რომელიც ხდება, ყველას თავის ისტორიას ახსენებდა, 1937 წელი და ა. შ., ამიტომ არ იცინოდნენ. ლონდონში, ედინბურგში რომ ვითამაშეთ, სიცილით იწყებოდა სპექტაკლი და სიცილით მთავრდებოდა. რამაზმა (რამაზ ჩხიკვაძე მ. ვ.) მითხრა ანტრაქტში, – ბიჭო ჩვენ მგონი კომედია დავდგითო. მე ვუთხარი – ხო, მხოლოდ შავი. ძალიან კარგად მიიღეს ეს ჟანრი. ჯერ ერთი, ინგლისელები იუმორთან ძალიან ახლოს არიან, მეორეც, მათი ისტორია არანაკლებ სისხლიანია, ვიდრე ჩვენი, მაგრამ შორეული ისტორიაა. XIX–XX საუკუნეებში მათი ქვეყანა უკვე დემოკრატიისკენ მიისწრაფოდა და აღარ ხდებოდა ის საშინელებები, რაც ჩვენთან, გასულ საუკუნეში. დაახლოებით ასე ვიქცევი. მე არ მახსოვდა ეს ციტატა, ძალიან სწორად წერს ეს კაცი, ყველამ თავისი ჩიტი უნდა ამოიყვანოს გალიიდან.

მ. ვ. – 2010 წლის სექტემბერში, მოსკოვის თეატრში „Et Cetera“ თქვენ დადგით შექსპირის „ქარიშხალი“. რუსეთში ერთ-ერთი ჟურნალისტიკისთვის მიცემულ ინტერვიუში ამბობთ, რომ პროსპერო, ეს არის ჰამლეტი წლების შემდეგ, მაშინ რომ არ მომკვდარიყო, პროსპეროსავით უარს იტყოდა შურისძიებაზე. მე მახსენდება ნეკროშუსის კონცეფცია ამ საკითხთან დაკავშირებით, მის „ჰამლეტში“, ბოლო სცენაში, მამა გაცნობიერებს რა თავის დანაშაულს – მისმა მოწოდებამ შურისძიებისაკენ შვილი დაღუპა, „დაჰბლავის“ (ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით) თავის შვილს... ეს ეპიზოდი სულისშემძვრელია და არასდროს გაქრება ჩემი მეხსიერებიდან.

რ. ს. — მე შევიტანე ერთი პატარა, შეიძლება, დიდი კორექტურა. მე ვიწყებ სპექტაკლს ასე, — პროსპერო ქარიშხალს მოაწყობს, ამ დროს შემოდის მისი ქალიშვილი თოჯინით ხელში, ის პიესის მიხედვით დაახლოებით 13 წლისაა. გაგიჟდება, იგი ხედავს, რომ მამამისი არის მაგი, მან არ იცოდა ამის შესახებ. იწყება დიალოგი მათ შორის. გოგონა ეუბნება, — მამა თქვენ თუ ეს გააკეთეთ, ძალიან გთხოვთ ხალხი გადაარჩინეთ. პროსპერო უპასუხებს: შენ ნუ გეშინია, ისინი ყველანი გადარჩნენ. ბუნებრივია, მას არ სჯერა. ეს ქარიშხალი ძალიან კარგად მოვიფიქრე, ძალიან კარგად არის დადგმული... ფარდის გახსნისას პროსპერო ზის სავარძელში და ვერ გაიგებ, თვლემს თუ არა. დიდი თეთრი ოთახია, დაახლოებით დიდი სახელოსნოს ზომის. პროსპერო ცოტა შორს ზის და კარგად არ ჩანს, სძინავს თუ არა. გამოდის არიელი პირდაპირ პალტოდან, იქ პროსპეროს პალტო ჰკიდია. ჯადოსნურ მოსასხამს რომ უწოდებს, აი, იმ მოსასხამიდან გამოდის. წინ დგას ბოთლები, როგორც ქიმიურ ლაბორატორიაშია ხოლმე კოლბები, მაგრამ კოლბები არ დავდგით, სულ ერთი ორი კოლბა, დანარჩენი ძალიან ლამაზი, თხელი შუშის ბოთლია. ამ ბოთლებზე უკრავს, დირიჟორობს, მერე მიდის პროსპეროსთან, იქით გაიხედავს, დაინახავს, კალიბანიც ფეხებთან უწევს, როგორც ძაღლი. პროსპეროს ხელში რაღაც ქაღალდი აქვს. იღებს ამ ქაღალდს ფრთხილად, პირით, ისე, რომ არ გამოაღვიძოს. არიელი კითხულობს. ეს, თითქოს, სიაა იმისა, თუ რა უნდა გააკეთოს. შეხედავს კარს, ხელს გაიშვერს და კარი გაიღება. იქ, თითქოს შუშაბანდია, კარი იღება და არიელი წავა. მერე დგება პროსპერო, აცემევნ ჯადოსნურ მოსასხამს, ეს შეიძლება ლაბადაა, გარეგნულად დიდი არაფერი. ჩაფიქრდება და წევს ხელებს მაღლა, ზემოდან ჩამოდის პატარა იალქნიანი გემი. პროსპერო ათვალიერებს გემს, ჩამოხსნის, უცებ უშვებს ხელს და მთელი ოთახი გადაიქცევა ზღვად. პროსპერო დგას და ხელს გაჰკრავს ხოლმე როცა გემი ჩერდება. სწორედ ამ დროს შემოდის გოგონა, რომელიც შოკშია. მამამისი კი ეუბნება, რომ ხალხი არ დაიღუპება. მაგრამ გოგონა ხედავს, რომ ისინი ყვირიან და იღუპებიან. გოგონა გაბრაზებული და აცრემლებული ტოვებს მამას. მამა ის არ აღმოჩნდა, ვინც მას ეგონა. რაღაც მომენტში შემობრუნდება, ჩვენ ვხედავთ სისხლის ლაქას კაბაზე. სტრესის გამო იგი პირველად გადაიქცა ქალად. მამა იბნევა, მაყურებელი ხედება, რა რთული იყო ამ გოგონას

გაზრდა მამისთვის. პროსპერო მოუხმობს არიელს, დაწვევენ გოგონას და პროსპეროც იწყებს მოყოლას თუ რა მოხდა სინამდვილეში. მან უნდა შური იძიოს და ამიტომ მოიყვანა ეს ხალხი აქ. შურის შეგრძნება მას უძლიერდება.

მ. ვ. — იმ მომენტში?

რ. ს. — სულ, თითქმის მთელი სპექტაკლის განმავლობაში. არის ასეთი სცენა, — შემოაქვთ პატარა თოჯინები, რომლებსაც ჩამოკიდებს. არიელს უხარია, ჰგონია რომ რაღაც სათამაშოა (ის ქალია) და მერე ეს ჩრდილებად გადადის უკან (ძალიან კარგი განათებაა!). არიელი ხედება რას აპირებს პროსპერო. მისთვის ეს წარმოუდგენელია, მაგრამ კონფლიქტს ვერ იწყებს, იმიტომ რომ პროსპერო მისი პატრონია და მასზეა დამოკიდებული, გაუშვებს თუ არა, გაათავისუფლებს თუ არა ტყვეობიდან. ჩვენ უკვე გვგონია, რომ ის შურს იძიებს. ჩამოკიდებენ ამ ადამიანებს, სამ კაცს: მის ძმას, ნეაპოლის მეფეს და **ვინც აპირებდა მეფის მოკვლას**. ესენი ისე დგანან, თითქოს გველი რომ უყურებს მსხვერპლს.

მ. ვ. — დაჰიპნოზირებულები?

რ. ს. — დაჰიპნოზირებულები, თითქოს ბედს მინდობილები. თითქოს წინააღმდეგობის გაწევა აღარ შეუძლიათ. პროსპერომ უკვე ნიშანი უნდა მისცეს, რომ გაიხსნას ქვევით ორმოები (ლიუკები). ამ დროს რაღაც საოცარი შუქი ეცემა ზემოდან; პროსპერო ბრძავდება და ეცემა. როდესაც მოსულიერდება არ იცის რა მოუვიდა. აი ისე, გული რომ წავივა და გონს მოხვალ, და არ იცი რა მოგივიდა. გონს რომ მოვა, გაიხედავს უკან, დაინახავს მათ და ამბობს — „მე ვპატიობ, ყველას ვპატიობ“. მე აქ ავიღე პავლეს და სავლეს ისტორია. პროსპერო ბოლომდე მიდიოდა, შურისძიებამდე. რაღაც სასწაული მოხდა, მარტო რელიგიურ სასწაულს კი არ ვგულისხმობ, რაღაც სასწაული მოხდა მასში.

მ. ვ. — მის ცნობიერებაში?

რ. ს. — თვითონ მასში. უცხად ეს ბოროტება მოტრიალდა. აი, ასეთი გადაწყვეტა მაქვს. შექსპირთან კი თავიდანვე კრებს ამ ხალხს იმისთვის, რომ შეურიგდეს, აპატიოს. მიუხედავად იმისა, რომ შექსპირთანაც არის ისეთი პასაჟები, როდესაც გვგონია, რომ ეს ხალხი, მისი მტრები შურისძიების მიზნით, დასასჯელად მოიყვანა. აი, ასეთი კონცეფცია გვქონდა.

მ. ვ. — სპექტაკლი საათნახევარი მიდის?

რ. ს. — დიას საათნახევარი, ძალიან კარგად შევამცირეთ. კრიტიკოსებს შეეშინდათ. მერე მივიღწენ სახლში, დაიწყეს კითხვა და ნახეს, რომ არც ერთი სცენა არ იყო ამოღებული გარდა ბერნარდოს და პროსპეროს ქალიშვილის ქორწილის სცენისა. მიუხედავად იმისა, რომ ვიცოდი, როგორ უნდა გამეკეთებინა ეს სცენა, ზედმეტად ჩავთვალე.

მ. გ. — სათეატრო ხელოვნების რომელი მიმართულება არის თქვენთვის უფრო მისაღები? — არისტოტელეს პოეტიკა იყო პირველი თეორიული, სისტემური ნაშრომი, შემდეგ სტანისლავსკიმ, საკუთარ გამოცდილებაზე დაყრდნობით შექმნა გარკვეული სისტემა სამსახიობო, სარეჟისორო ხელოვნების დაუფლებისა, შემდეგ ბრეხტი მთლიანად ცვლის უკვე არსებულს და ქმნის ახალს, გროტოვსკის თეატრი და ა. შ..

რ. ს. — იცით რა, მე არ შემიძლია, რომ არ გავაკეთო ანალიზი მარტივად, ადამიანურ ენაზე, მსახიობთან როცა ვლაპარაკობ, მან უნდა იცოდეს ეს ყველაფერი. მერე ვიწყებ, ასე ვთქვათ, სამყაროს „რეალისტური მოტივაციების“ ნიადაგზე აგებას, იმ თეატრალური სამყაროსი, რომელიც იქმნება თეატრში, რომელიც შეიძლება ნახო. მერე მე ავაგებ, დავუშვავ, რაღაც ფორმებს... ის, თითქოს მოწყვეტილია ცხოვრებას, მაგრამ საფუძვლად უდევს აბსოლუტურად ცხოვრებისეული ფსიქოლოგია და მოტივაციაც და ა. შ., რაც ახასიათებს ამ თეატრს. აი, ახლა, ვდგამ თამაზ ჭილაძის პიესას, ის ტრაგი-კომიკურ ფანტასმაგორიას ეძახის, და მართლაც, მისი საუკეთესო პიესაა, აი, ახლა, ჩვენ ვმუშაობთ ამ პიესაზე.

მ. გ. — რომელ პიესაზე მუშაობთ?

რ. ს. — „ნადირობის სეზონი“ და ახლა იმ პროცესს გავდივართ, რომელიც, ჩემი აზრით, უნდა გაიაროს ყველა პიესამ. ავიდოთ, თუნდაც ბალანჩინის, ან რომელიმე თანამედროვე ბალეტის ნიმუში. იქ, ხედავ, მოცეკვავეებმა იციან ის, რასაც კლასიკურ „დაზგას“ უწოდებენ. ვინაიდან ისინი გაზრდილები არიან ბალეტის ტრადიციულ სკოლაზე. მერე, რასაც დავუშვავთ აკეთებენ გენიალური ქორეოგრაფები, ეს უკვე ამდიდრებს მათ და შენ ხედავ, რომ საფუძველში დევს ის, რაც უნდა იყოს ყველგან. მე ასე ვფიქრობ. შეიძლება ძალიან პირობითი იყოს, ძალიან ფარსული იყოს, გროტესკული იყოს, მაგრამ მაყურებელი რომ მოდის, მან უნდა ამოიცნოს რა მოვლენასთან გვაქვს ჩვენ საქმე. თუ ეს არ ამოიცნო, სპექტაკლზე იტყვის კარგია,

მოეწონება სანახაობა, მაგრამ მეტი არაფერი, მე ასე მგონია. შეიძლება სხვაც არის. მინახავს სპექტაკლები, სადაც პრაქტიკულად... ისიც მომწონებია, მაგრამ მე... მაგალითად ავსტრალიაში ვნახე ნიდერლანდების თეატრი, მაშინ მოდაში იყო რასაც ეძახიან „Happening“-ებს. ეს იყო საოცარი, ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანი წარმოდგენა. სიუჟეტი არ არსებობდა, ის, რასაც მოყვები. მგონი, ადამიანის ვნებებზე იყო ლაპარაკი საკმაოდ თამამად და ისეთ ფორმებში, რომელიც მე არასოდეს არ მინახავს. მე და ჟანრი (ლოლაშვილი მ. გ.) ვიყავით ერთად. ძალიან დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, მაგრამ მე მაინც მომხრე ვარ პოლისტილისტიკური ჟანრის, თუ შეიძლება ჟანრად ჩაითვალოს. მე მეჩვენება ადამიანი თეატრში, მითუმეტეს თუ ის თეატრი კარგია, ერთ დღეში გადის ყველა ჟანრს. ჯერ შენ დილას დგები და რაღაც ცუდ ხასიათზე ხარ, მერე უცებ რაღაც გაგახარებს, მერე იწყებს რაღაცის კეთებას და კომიკურ სიტუაციაში ვარდები. ეს არ არის მარტო ჩემი, ჩვენი მოგონილი, ჩვენი აღმოჩენა, პირიქით. ახლა რასაც ვდგამ, ალბათ, ამით ვისარგებლებ. ცხოვრების ობიექტური ასახვა უფრო ხდება ასეთ შერეულ ჟანრებში.

1. П. Брук, Шекспир в наше время, Жур.нал Англия, 1964б №2 (Ежеквартальный журнал о сегодняшней жизни в Великобритании).
2. Р. Должанский, Жур. «Власть», № 38 (892) , 27.09.2010

სათმატრო აზრი საქართველოში (აღორძინების ეპოქის მაგალითზე)

ისტორიულად ცნობილი და აღიარებულია, რომ იტალიაა პირველი ქვეყანა, სადაც დაიწყო აღორძინების ეპოქა (XIII საუკუნის 50-იანი წლებიდან) და შემდგომ მთელი ევროპა „დაიპყრო“ (XIV-XVII საუკუნეებამდე). თუმცა, არაერთი მეცნიერის აზრით, XII საუკუნის საქართველოს კულტურულ-პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე, შესაძლებელია ვისაუბროთ ქართველთა რენესანსულ პერიოდზე. საკმარისია თვალი გადავაკოთ XI-XII საუკუნეების ქართული სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური აზრის მოძრაობას, რომ მასში დავინახავთ აღორძინების საწყისსა და აღმასვლის გზას. თუნდაც რუის-ურბნისის საეკლესიო კრების (1103 წ.) მასალებში ჩაწერილია ფრაზა ადამიანის ღირსებაზე, რომელიც რენესანსული იდეების მატარებელია: „და პირველად ეპისკოპოსნი ვინმე ღირსებით შემოსრულნი პატივსა მღვდელმთავრობისასა და უღირსნი ქრისტეს პირველისა მის მწყემსმთავრისანი განკუთვნილნი უცხო ყვეყნით მღვდელობისაგან“¹ – ეს გახლავთ რუის-ურბნისის საეკლესიო კრების „ძეგლისწერის“ პირველ პარაგრაფში. რუის-ურბნისის საეკლესიო კრებაზე, როგორც ვიცით, მიიღეს დადგენილება, რომელშიაც თეზისს – ადამიანის ღირსების შესახებ, ძირითადი, შეიძლება ითქვას, ცენტრალური ადგილი უჭირავს. „რენესანსი კი იწყებოდა ყველგან, სადაც იღვიძებდა ადამიანის პიროვნული შეგნება, სადაც კულტურის მაღალი დონე ხელს უწყობდა ახალი აზრის დამკვიდრებას, საკუთარი არსების შეცნობას, საკუთარი პიროვნების თვითაღზრდას, თვითშექმნას“².

რენესანსის ეპოქის პირველი ნიშანი კი გახლავთ ანტიკური პერიოდის ქვეყნების მსგავსი აკადემიების შექმნა, ისეთი, როგორიც შეიქმნა საქართველოში; „დავით აღმაშენებლის მიერ, როგორც ცნობილია, დაარსდა გელათის აკადემია, რომელიც ფაქტიურად პირველი ქართული უნივერსიტეტია, ხოლო იოანე პეტრიწი პირველი რექტორი – „მოდღვართ-მოდღუარი“, სადაც ხელოვნებასთან ერთად ისწავლებოდა ფილოსოფია, თეოლოგიური თუ სქოლასტიკური

ნაშრომები.“³ აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ამგვარი აკადემია ფლორენციაში დაარსდა 1459 წელს, სადაც თვალსაჩინოთ იყო პლატონიზმისა და ნეოპლატონიზმის იდეების გავლენა, რომლის წარმომადგენლები ცდილობდნენ ღვთისმეტყველებისაგან განეცალკევებინათ ფილოსოფია.

ისტორია გვამცნობს, რომ იმდროინდელ საქართველოში დიდი კულტურული აღმშენებლობითი საქმიანობა მიმდინარეობდა, რომელიც დაიწყო რა დავით აღმაშენებლის დროს, წარმატებით გაგრძელდა თამარის მეფობის ხანაშიც. აიგო ციხე-დარბაზები, ეკლესია-მონასტრები, საავადმყოფოები, ხიდები... გაჰყავდათ გზები, კლდეში იკვეთებოდა მთელი ქალაქები, განვითარდა კედლის მხატვრობა ანუ ხატწერა.

რენესანსის ეპოქის თეატრი, ხელოვნების სხვა დარგების, ლიტერატურისა და მეცნიერების მსგავსად, ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა ანტიკური ხელოვნების გავლენით. გავისხენოთ დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“. გარდა იმისა, რომ ეს ნაწარმოები შუა საუკუნეების ქართული კულტურის იდეოლოგიური და ესთეტიკური მრწამსის გამოხატულებაა, იგი ეძღვნება სასულიერო ლირიკაში ღრმად დამუშავებულ (ეფრემ ასურის, იოსებ და თეოდორე სტუდიტების, ანდრია კრეტელის, იოანე დამასკელის და სხვათა საგალობლები) სინანულის მოტივს და ამით დავით IV თავისი წვლილი შეიტანა ქართული ჰიმნოგრაფიის განვითარებაშიც. ესაა ძეგლი, რომელიც გვაწვდის XI-XII საუკუნეების საქართველოს იდეოლოგიური ბრძოლის, მხატვრულ-კულტურული მოძრაობის, კერძოდ თეატრის ამსახველ ინფორმაციასაც, რაც თავის მხრივ მოითხოვს შესწავლას.

„გალობანი“ – გვაუწყებს მეფის აღსარებას – „ელლინთა მიერი ვერცნობა სიბრძნეთა ღმრთისათა, ღმრთისა და შემოქმედისაგან შექმნილთა მიმართ ცვალება თაყუანისცემისა ვსრულყავ, რაჟამს თითოეულისა ვნებისა კერპსა ვმსახურე“⁴.

ამ სიტყვებში იგრძნობა ანტიკურის რეაბილიტაციისა და რესტავრაციის სურვილი და ნება, რაც არა მარტო ფილოსოფიით და („სიბრძნით“) შემოიზღუდებოდა, არამედ შეიცავდა ელინური კულტების გამოცოცხლებას („თაყვანისცემისაი სრულყავ“), შეიძლება დიონისეს, დემეტრეს მისტერიების აღდგენასაც („თითოეულისა ვნებისა კერპსა ვმსახურე“). ამ მნიშვნელოვან მხატვრულ-კულტურულ მოძრაობას თვით მეფე დავით აღმაშენებელი ედგა სათავეში, როგორც

იმ დროის სახელგანთქმული რიტორი და მწიგნობარი. წარმოდგენა რომ ვიქონიოთ, თუ რაოდენ ღირსშესანიშნავი უნდა ყოფილიყო ეს წინარენესანსული ვითარება, დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსის ნაწარმოებს დავიმოწმებ იქ, სადაც დავით აღმაშენებლის დიდგორის ომში საარაკო გამარჯვებას აღწერს ისტორიკოსი, იქვე აღნიშნავს: „არა დიდ იყავ აქილევსი, არამედ დიდსა მიემთხვიე მაქებელსა უმიროსს. რამეთუ ოცდარვა წელ განგრძნობასა ტროადელთა ბრძოლისასა ვერარა ღირსი ქებისა იქმნა. ხოლო მეფისა დავითისი ესოდენტა მიმართ წინაგანწყობა სამყამდე იყო. და ვერც პირველსა კეთებასა შეუძლეს წინადადგომად. ჰქონებოდესცა ამათ ბრძენთა (ჰომეროსი, არისტოტელე და იოსებ ფლავიოსი) თხრობათა ნივთად საქმენი დავითისნი, და მათმცა აღწერეს ჯეროვნად მათებრ რიტორობისა და მაშინაღმცა ღირსქმნილ იყვნეს ჯეროვანსა ქებასა და ესენი ესოდენ“,⁵ აქ, უკვე ჩანს, ღრმა ცოდნა ანტიკური პოეტური ფილოსოფიური და ისტორიული მწერლობისა, ანტიკური რიტორიკისა, ისტორიული მეცნიერების მეთოდისა, ისტორიის ობიექტის და ისტორიკოსის ურთიერთმიმართების გაგებისა და ანტიკური მემკვიდრეობისადმი კრიტიკული მიდგომისა; და აქ მუდავნდება, ანტიკური წარსულის და ეროვნული თანამედროვეობის შერწყმით, პატრიოტული სულისკვეთება. ასეთი რამ კი შესაძლებელი იყო იმ ვითარებაში, როდესაც „ელინთა მიერის“ თაყვანისცემა, „ელინთა მიერის ვნებათა კერპთა მსახურება“ იმ ზომამდე იყო გავრცელებული, რომ მეფეს სინანულის გალობას ათქმევინებდა.

„საქართველოში XI–XII საუკუნეთა მიჯნაზე, უკვე ანტიკურის რეაბილიტაციით და რესტავრაციით შემზადებული იყო ნიადაგი რენესანსისათვის, რაც ესოდენ ხელსაყრელ ვითარებას უქმნიდა ეროვნული პოეზიის და სახიობის, მხატვრობის და ხუროთმოძღვრების ოქრომქანდაკებლობის, კერამიკის, ქსოვა-ქარგულობის, ფილოსოფიურ და ისტორიულ სიტყვაკაზმულობის განვითარებას“.⁶

ივანე ჯავახიშვილის სიტყვით, დავით აღმაშენებლის იმდროისათვის გასაცარი და მრავალმხრივი განათლება სხვათა შორის იმითაც კარგად მტკიცდება, რომ არაბი ისტორიკოსის იბნ ალ-ჯაუზის მოწმობით, მას სუფიებისა და პოეტებისთვისაც თავშესაფარი აუგია, ხშირად ქონებრივადაც დახმარება გაუწევია და მათ სადღესასწაულო მეჯლისებსაც უმართავდა. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ საქართველოში წინარენესანსული ხანა არ იყო

მხოლოდ ანტიკურის რეაბილიტაციის და რესტავრაციის ხანა, მის პარალელურად მიმდინარეობდა ქართული მითოლოგიის აღდგენაც და მისი მნიშვნელობის შესაბამისად გამოყენება. ეს ორი ნაკადი ერთმანეთს ერწყმოდა და მთლიან პროცესში ერთიანდებოდა, ნიადაგს უმზადებდა XII–XIII საუკუნეთა მიჯნაზე მხატვრულ-კულტურულ აღმავლობას, რომლის მწვერვალს რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ წარმოადგენს.

XII–XIII საუკუნეთა მიჯნაზე დავით აღმაშენებლის მიერ წამოწყებულმა საგანმანათლებლო რეფორმამ ხელი შეუწყო მითოლოგიური შინაარსის ძველქართველური მისტერიების აღდგენას და გავრცელებას, რის მოწმობაც ნათლად არის აღბეჭდილი და წარმოდგენილი, დავით აღმაშენებლის საგალობლებში. ეს, დავით აღმაშენებლის აღსარებაა: „გმირთა სილოდათა მავალობა ... უფრო სად ვამრავალწილე“⁷. „სილოდა“ ძველი ქართული „სახიობის“ (პოეტური სიტყვის, ცეკვის, სიმღერის, საკრავიერი მუსიკის სინთეზირებული სანახაობის) სინონიმია.

ამ ეპოქაში „გმირთა სილოდათა მავალობა“-ს მეშვეობით, ეთნიკურ-მითოლოგიური, ეროვნული ისტორიული გმირების რეაბილიტაცია, თანადროული გმირების კულტის შექმნას მხარს უბამდა მოსე ხონელის „ამირან-დარეჯანიანი“, იონა შავთელის „აბდულმესიანი“, ჩახრუხადის „თამარიანი“, ამ დროის ისტორიკოსთა და ფილოსოფოსთა თხზულებანი და ამ მოძრაობის მწვერვალს წარმოადგენს შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“. „ეს პროცესი ამის შემდეგაც დიდხანს გრძელდებოდა, გავიხსენოთ, რომ XIV საუკუნეშიც კი ზემოსვანეთის სოფ. ლაშთხვერის ეკლესიის გარეკედელზე იხატებოდა ამირანის ვეშაპებთან შებმა და ბაყბაყდევთან ომი, ხოლო საფერხულო რეპერტუარი სვანეთსა და რაჭაში დღემდე თავს იწონებდა ამირანის ციკლის სიმღერებით“⁸.

„სილოდა“ დიონისური საზეიმო მსვლელობის აღმნიშვნელიც იყო. ანტიკურის რეაბილიტაციამ, მითოლოგიურ და ისტორიულ გმირთა კულტისადმი გაცხოველებულმა ინტერესმა გამოიწვია მწერლობასა და სახიობაში ქართულ და ბერძნულ ღვთაებათა სიმბოლოებსა და მეტაფორებში წარმოსახვა. ამან კი, თავის მხრივ, აღძრა მითოლოგიური ცოდნის აუცილებლობა და მოთხოვნილება. დამახასიათებელია, რომ ექვთიმე ათონელის მიერ შედგენილი „მცირე სჯულის კანონი“ გვერდი-გვერდ იხსენიებს წარმართულ ქართულ

და ელინურ ღვთაებებს: „კულად სახელისდებანი იგი საწარმართოთა კერპთანი, რომელნი მათ ღმერთად შეერაცხნეს რომელნიმე მამათა და რომელნიმე დედათა – სრულად მოისპენ: დიოს, ანუ აპოლოს, ანუ არტემის, ანუ ბოჩი და გაცი და ბადაგეონ და არმაზ (ანუ) რომელ იგი წნე ხასა ყურძნისასა ბილწისა მას დიონისეს სახელს იტყვიან და სიცილსა ალაზრზენენ ესე ყოველი საემმაკო არს და მოისპენ... ეგრეთვე განქიქებულად როკვანი დედათანი ნულარამცა იქნებიან და რომელნი იგი დათუთა მემღერნი კლენ სავნებლად მრავალთა ესე ყოველი მოისპენ.“⁹

წინარენესანსულ ვითარებაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ინტერესი და მისწრაფება ელინური მითოლოგიისადმი, XI საუკუნის მეორე ნახევარში დიდმა ქართველმა ფილოლოგმა, ფილოსოფოსმა და მთარგმნელმა ეფრემ მცირემ ნონეს (VI ს.) „ელინთა ზღაპრობანი“ თარგმნა, რაშიაც ილია აბულაძის თქმით¹⁰, მან საკუთარი შენიშვნებიც არა მცირედი ჩაურთო. ეს „ელინთა ზღაპრობანი“ წარმოადგენს გრიგოლ ნაზიანზელის შრომებში ნახსენებ მითოლოგიკურ განმარტებას. მევენახეობის და დრამატული ხელოვნების ღვთაების დიონისეს მითს ეფრემ მცირე განსაკუთრებული ყურადღებით მოეკიდა და გამოხატა ეს გმირ-ღვთაება „მომპოვნებლად ღვინისა, გამომგონებლად ვენახისა“ და მისი დღესასწაული წარმოადგინა, როგორც „მწყობრი სტვიროსთა და სელინოზთა, თანმროკვალთა დიონისისათა“. აქვეა განმარტებული ის ელინური სხვა კერპები, რომელთა მსახურებაზე მიუთითებს დავით აღმაშენებელი და რომლის კულტის საქართველოში არსებობა დასტურდება მცხეთის, სარკინეს, ძალისის, ვანის, ბიჭვინთის არქეოლოგიური გათხრებით. გასაგებია, რომ ნონე, დიონისეს მისტერიას წარმოგვიდგენს დამემობი ათვალისწუნებით „ფალოსნი და ითვიფალოსნი ბილწ არიან სათქმელად და სასმენელად, რამეთუ ბილწებისაებრ დიონისასა დღესასწაულისა მისსა მზორველნი იგი მისნი დამოიკიდებენ კერპებსა რასმე მამალ-დედალთა სარცხვინებელისასა და ესრეთ უშვერად მზორველობენ“¹¹. იმ დროს მკითხველნი, მაყურებელ-მსმენელი ელინურ მითოლოგიას ეცნობოდა ქრისტიანულ წყევლა-კრულვაში გახვეულის, მაგრამ ეტყობა აგუნა-დიონისეს დღესასწაულები იმდენად ფართოდ იყო გავრცელებული და წეს-ჩვეულებაში მტკიცედ ჩამჯდარი, რომ ქრისტიანი მეფეებიც კი იძულებული იყვნენ მათში მონაწილეობა მიეღოთ (აკი დავით აღმაშენებელი ამბობს: „ელინთა მიერი... თითოეულისა ვნებისა კერპსა ვმსახურე“¹²).

ერთ-ერთ საგალობელში დავით აღმაშენებელი აცხადებს: „თითოეულსა მხეცთაგან შეზავებულსა მხეცსა ვემსგავსე მრავალგუარსა და მრავალხატს და სხუა ჟამ სხვებრ ხილულსა და მესინვარსა ბუნებისამებრ თითოეულისა“¹³.

გავიხსენოთ, რომ ხალიბებს, ჰეროდოტეს მოწმობით, სპილენძის მუზარადები ეხურათ, მუზარადებზე იყო ხარის ყურები და რქები სპილენძისგან ნაკეთები. ადამიანის სახის „შეზავება“ პირუტყვის, ნადირის მიმსგავსებით ე. ი., ტყაოსნობა, უძველესი დროიდან დამახასიათებელი იყო ქართველური სახილველ-ნადირობისათვის, ქართულმა ზეპირსიტყვიერებამაც ხომ შემოგვინახა: „აწყვერში დავიარები, როგორც ირემი რქიანი, ნადირსა ვწყვეტამ, მუსრს ვადენ, არ გადამრჩება ფხანნი, ვეფხი, ფოცხვერი, მგელკაცი, პირგაბლემკილი ღიანი“¹⁴. მეფეებიც კი „ტყაოსნობას“ მისდევდნენ, მხეცთაგან მიმსგავსებით წარმოიდგინებოდნენ, ვახტანგ გორგასალსა „შექქმნა ჩაბალახი ოქროსი და გამოესუა წინათ მგელი და უკანათ ლომი“¹⁵. გავიხსენოთ ტარიელის ვეფხისტყაოსნობაც და ტყაოსნთა სახიობის აღწერილობაც: „ერთს შემოსეს სპილოს ტყავი და მეორეს მარტორქისა... მეხუთესა ლომის ტყავი, მეექვსესა ვეფხვთ თავისა... მეცხრეს ვეშაპის ტყავი მოსავს და მეათეს დიდი თევზის“¹⁶. ყოველივე ამისდა მიხედვით დავით აღმაშენებლის საგალობლის სიტყვები „თითოეულსა მხეცთაგან შეზავებულსა ვემსგავსე მრავალ-გუარსა და მრავალ-ხატსა“¹⁷, ისე უნდა გავიგოთ, რომ ნადირობის, ლაშქრობის და სახილველის წესისა და განგების მიხედვით, დავით აღმაშენებელიც ტყაოსნობდა.

სახილველის ისტორიის, თეატრის ისტორიის თვალსაზრისით განსაკუთრებით საგულისხმოა ამოცნობა და ამოკითხვა დავით აღმაშენებლის პოეტური ქმნილების ერთ-ერთი საგალობლისა: „საკურთხად ღვთისმშობლად გქადაგებთ, უზრწნელო ქალწულო, და გურწამს ვითარმედ პატივი ხატისა შენისა, შენდამი წიად-მომავალს და ღვთის-მეტყველთაებრ ცოდვილთა მოქცევას ანიშნებ, მის მიერ ვითარცა ცხად ჰყოფს თეატრო იგი მრჩობელთა სოფლისა – სიკეთე ეგვიპტისა ღირსი მარიამ“¹⁸.

ქართულ ენას, უძველესი დროიდან გააჩნდა საკუთრად თავისთავადი ტერმინი „სახილველი“. შუა საუკუნეებში ბერძნულ-ლათინური ტერმინი „თეატრონი“ და „თეატრუმ“ ისევ გააცოცხლა „თეატრონი“ „თეატრო“ –ს სახით და ძველ თვითმყოფად „სახილველ“-თან გვერდი-გვერდ იხმარებოდა: „ნუცა თეატრო ... ნუცა სახიობა....

რადმე სახილველთა“; „მისდევნ მეთეატრონობას“, რომელმან თეატრი აღაშენა ქალაქსა შინა“, „რომელნი სამოქალაქოთა შჯულთა ისწავლიან... რა თეატრონად აღიყვანობადიან“; „თეატრონის მოყვარული“; „ხილვასა თეატრონსა მომდერალთა და განმცხრომელთა“; „მზუელაობითად, ხუმრობად სახელდებულთა მათ სახილველთა მათთა“ „სოფლიოთა სახილველთა“;¹⁹

დავით აღმაშენებელს, როგორც ირკვევა განსაკუთრებული როლი და ადგილი მიეკუთვნება მისი დროის სანახაობრივი კულტურის განვითარებაში, ჯერ ერთი ის, რომ მან, მისი ისტორიკოსის თქმით, მოახერხა, შეძლო საეკლესიო რეფორმის გატარება და ეკლესია დაუმორჩილა ცენტრალურ სამეფო ხელისუფლებას. დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსის თქმით: „მონასტერნი და საეპისკოპოსონი და ყოველნი ეკლესიანი წესსა და რიგსა ლოცვისასა და ყოვლისა საეკლესიოსა განგებისასა დარბაზის კარით მიიღებდიან“²⁰. დავით აღმაშენებელი – რიტორთ მქადაგებელი, იმ დროის რელიგიური დისპუტების თავგამოდებული მონაწილეა. მას, როგორც მოკამათეს ადარებდნენ ღვთისმეტყველ ბასილ დიდს. ერთ-ერთ დისპუტზე დამარცხებულმა მოწინააღმდეგეებმა ამ სიტყვებით მიმართეს დავით აღმაშენებელს: „ჩვენ მეუფეო, მოწაფე გვეგონე ამათ მოძღუართა თქუენთა, გარნა ვითარ ვხედავთ, შენ სამე ხარ მოძღვარი მოძღვართა რომლის ბრჭყალსა ვერ შიშუთარ არიან ვე მოძღუარ საგონებელნი თქუენი“.²¹

დავით აღმაშენებელი არის ავტორი გალობათა, ის, გარდა იმისა რომ მეფეა, არის საგალობელი ლექსის მოქმედი (პოეტი), სიტყვის მკერვალი. ეტყობა მეფეთა ეს შემოქმედებითი ტრადიცია მეფე-ქურუმთაგან მომდინარეობს და ამაშიაც საოცარი არაფერი უნდა იყოს. შემთხვევითი არ არის, რომ ქართველი მეფეები ლექსის თქმაში ევბირებიან (ან აჯიბრებდნენ) თვით რუსთაველსაც კი. შოთა რუსთაველმა ინდოეთის სამეფო ტახტის პრეტენდენტი ავთანდილი უბადლო არტისტად – მომღერლად დაგვისახა, რომლის შესამკობელად მოვიდიან „ინდო-არაბ-საბერძნეთით მაშრიყით და მალიბელნი, რუსნი, სპარსი, მოფრანგენი და მისრეთით მეგვიპტელნი“.²² დავით აღმაშენებელი არა მარტო სარდლობს და სახელმწიფო საქმეებს განაგებს, არამედ ქართული მუსიკალური ხელოვნების ახალი გზით წარმართავს და მის მოწესრიგებას ხელმძღვანელობს. მან დაავალა არსენ იყალთოელს მესამედ ეთარგმნა ანდრია კრიტიელის საგალობლები და ხელახლა განხორციელებულიყო ამ საგალობლების

ჰანგთა შეთხზვა, ხელოვანთმთავარი იოანე ქართლის კათალიკოსის მიერ იმ საბაბით, რომ ბერძნულნი „უცხონი იყვნენ ენისა ჩუენისაგან ძლისპირნი იმათნი“²².

„ქართლის ცხოვრების“ ჯანაშვილისეული ნუსხის ჩანართის ცნობით, ვაზუშტი ბატონიშვილის ისტორიითაც, დავით აღმაშენებელი წარმოდგენილია, როგორც საეკლესიო მისტიკის შემოქმედი და მთავარი მონაწილე და ამითაც დასტურდება ამ მეფის ისტორიკოსის სიტყვები, რომ ეკლესიები წესსა და რიგსა „განგებისასა“ (მისტიკებისა) დარბაზის კარით მიიღებდიან²³.

როდესაც დავით აღმაშენებელმა ქალაქი ანისი თურქებისაგან გაანთავისუფლა, ბერძენთა ასულის, სომეხთა დედოფლის კატრონიტეს მართლმადიდებელთა საყდარი აღადგინა („ახლად მონათლა“), „მოვიდა თვით მეფე დავით და კათალიკოზი, ეპისკოპოზნი და ერთობლივი ლაშქარი, დედოფალ კატრონიტეს საფლავსა ზედა და ახლად წესი აღუგეს და თვით მეფემან სამგზის საფლავს ჩასძახა: „გიხაროდეს შენ წმიდაო დედოფალო, რამეთუ იხსნა ღმერთმ საყდარი შენი უმჯულოთა ხელთაგან“. ამასა ზედან მკუდრის ძუალთა საფლავით ხმა გამოსცეს და ღმერთსა მადლობა მისცა. განუკვირდა მეფესა და ერთობლითა ერთა“²⁴. აქ აშკარად იგრძნობა დავითის როლი და მნიშვნელობა. მან ეს მისტიკა განახორციელა პატრიოტული და მართლმადიდებლური მიზანსწრაფვით, ახლად წესი აღუგეს ბერძენთა ასულს სომეხთა დედოფალს, რომელიც წმინდანად შერაცხეს და მისდამი მიმართვას წარმოსთქვამს არა სამღვდლო პირი, არამედ თვით დავით მეფე. და „განგება“ ისეა მოწესრიგებული, რომ ისმის პასუხი და ღვთისადმი მადლობის გალობა და არც მჭვრეტელნი და მათი „გაკვირება“ მისტიკის შემოქმედება არის დავიწყებული.

ქართული თეატრის ისტორიისათვის კიდევ ბევრი ახალი ფურცელი გადაიშლება, თუკი ძველი ქართული დამწერლობითი ძეგლები თეატრმცოდნეობითი მიდგომით იქნება წაკითხული, ამის მაგალითია „გალობანი სინანულისანი“, რომელმაც ბევრი რამ ახალი გვამცნო XI–XII სს. მიჯნაზე თეატრალური ხელოვნების ვითარების გასარკვევად.

აღორძინების პერიოდის თეატრის მთავარი მოქმედი გმირი გახლდათ „დამიანი-პიროვნება“ თავისი სულიერი სამყაროთი. ახალი თეატრალური ესთეტიკა შემსრულებლისგან მოითხოვდა დრამატული ნაწარმოების აზრის წვდომას, რთული და მრავალმხრივი ხასიათების

წარმოსახვას. აღორძინების ეპოქაში კვლავ აღსდგა პროფესიული თეატრისათვის დამახასიათებელი გამოშსახველობითი ფორმები და ყურადღება გამახვილდა ხელოვნების, კერძოდ კი თეატრის შესახებ შექმნილ ლიტერატურაზე. თუ იტალიაში ამ ეპოქის მონაპოვარი იყო „კომედია დელ'არტე“ (XIV საუკუნე), თეატრისა და დრამის სინთეზი, განხორციელდა ესპანეთში ლოპე დე ვეგას დრამატურგიით, ინგლისში – შექსპირის თეატრის შექმნით, სადაც პრაქტიკოსების მიერ თეორიული ნაშრომები შეიქმნა, რაც საფუძველს გვაძლევს აღვნიშნოთ, რომ მსახიობები, რეჟისორები და დრამატურგები ქმნიან ლიტერატურას თეატრზე. საქართველოში XII-XIII საუკუნეებში სასახლის კარის თეატრი რენესანსული სათეატრო ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს, სადაც პოეტური სიტყვებით, მუსიკისა და ცეკვის სინთეზს ეხდებოდა. სასახლის კარის თეატრის მსახიობებს – მუშაობის უწყობდნენ.

ივანე ჯავახიშვილი „ქართველი ერის ისტორიაში“ ახსენებს რა „დასავლეთ ევროპაში წარმოშობილ რენესანს“, წერს: „საქართველომ ეს მოძრაობა უკვე XII საუკუნეში დაიწყო, მაგრამ მისი დასრულება მონღოლთა შემოსევამ შეაფერხა.“²⁵ ქართული რენესანსის ცნება კი, უპირველეს ყოვლისა, რუსთაველის სახელს უკავშირდება. „რუსთაველი თვისობრივად სხვა ეპოქას ეკუთვნის, კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების ახალ ერას, რადგან მის მიერ ადამიანთა მოდემის საფუძველზე გამოყვანილია ახალი ადამიანი, რომელიც უკავშირდება და შეიცნობს არა მარტო გარე სამყაროს, არამედ საკუთარ თავსაც, აღმოაჩენს საკუთარი არსების წიაღში პიროვნებას.“²⁶

ოლივერ უორდროპმა თავის ნაშრომში „საქართველოს სამეფო“ („The kingdom of Georgia“) აღწერა არა მხოლოდ საქართველოს ისტორია – დავით აღმაშენებლისა და თამარ მეფის ხანის ეპოქა, არამედ დაწვრილებით ახსნა-განმარტება მისცა ევროპელ მკითხველს შოთა რუსთაველისა და მისი პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ, აღარაფერი რომ არ ვთქვა მის სრულ ინგლისურ ენოვან თარგმანზე. წინასიტყვაობაში ავტორი წერს: „ნაწარმოებს თავიდან ბოლომდე დაჰყვება საოცრად დაძაბული ინტერესი, რადგან მისი დრამატული ერთიანობა არსად ირღვევა და არ ნელდება, მაგრამ პოემის ღირსება მარტოდენ ამ სიუჟეტურ ქარგაში როდია, არამედ უფრო მეტად იმაშია, რომ აშკარად შეიმჩნევა ქრისტიანობასთან დამოკიდებულების იმ მეტაფიზიკურ თეორიათა მარცვლები, რაც

ასე ახასიათებდა დანტეს, მის ზოგიერთ ევროპელ თანამედროვესა და მემკვიდრეს. შოთა რუსთაველს ბევრი რამ შეუთვისებია პლატონისაგან (ცნობილია, რომ XI-XII საუკუნეებში საქართველოსა და საბერძნეთს შორის მჭიდრო ურთიერთობა დამყარდა, რამაც საშუალება მისცა ქართველებს გასცნობოდნენ პლატონისა და არისტოტელეს ფილოსოფიურ მოძღვრებებს. ყოველივე ამან, რა თქმა უნდა, დიდი გავლენა მოახდინა იმდროინდელ საქართველოს კულტურასა და სოციალურ ცხოვრებაზე და, თავის მხრივ, შეამზადა საფუძველი ქართული რენესანსის დასაწყისისა. თ. ც.). რაც შეეხება პოემის სტილს, უნდა ითქვას, რომ იგი გასაოცრად გვაგონებს ევროპული რენესანსის ხანის სიტყვის ოსტატებს.“²⁷

სამწუხაროდ, ამ პერიოდის ქართული სათეატრო სანახაობის შესახებ მწირი ცნობები მოგვეპოვება, შესაბამისად არ გვაქვს ლიტერატურა, სადაც დაფიქსირებული იქნება აზრი თეატრის შესახებ, თუმცა, ამ ეპოქის სათეატრო ცხოვრების შესახებ სხვადასხვა ისტორიული თუ ლიტერატურული ძეგლები გვაძლევს საშუალებას შევაფასოთ ამ ეპოქის სასცენო ხელოვნების „გამოსახვის ფორმები“. მაგალითად: „ვეფხისტყაოსანში“ მოცემულია რამოდენიმე ეპიზოდი, სადაც ჩვენ შეგვიძლია წარმოვდგენა ვიქონიოთ იმ პერიოდის სათეატრო სანახაობებზე:

„ესე თქვა და სიხარულით თამაშობა ადიდა,

მგოსანი და მოშაითი უხმეს, პოვეს რადა სადა;

ღია გასცა საბოძვარი, ყველა დარბაზს შემოხადა, -

მისი მსგავსი სიუხვითა ღმერთმან სხამცა რა დაბადა.“²⁸

და კიდევ, გავიხსენოთ ფრიდონის სიტყვები, ქაჯეთის ციხის აღების წინ გამართულ თათბირზე:

„ჩემსა სიმცროსა გამზრდელნი სამუშაითოდ მზრდიდნენ,

მასწავლეს მათი საქმენი, მახლაცუნებდიან, მწვრთნიდნენ;

ასრე გავიდა საბელსა, რომ თვალნი ვერ მომკიდიან,

ვიცა მჭვრეტლიან ყმაწვილნი, იგინიცა ინატრიდნენ.“²⁹

როგორც ჩანს, მუშაობა ანუ საბელზედ მოთამაშე ჩვენში სათეატრო სანახაობას მიეკუთვნებოდა, როგორც ხალხში არსებულ ყველაზე ძველი და პოპულარული საჯარო ხასიათის გასართობსა და შესაქცევ წარმოდგენას (ეს ჩანს ზემოთ მოყვანილი პოემის სტროფებიდანაც). რადგანაც მუშაობა სამეფო კარის სახილველი იყო და შესაძლებელია იგი იმავედროულად, „ელიტარულ“

სანახაობასაც მიეკუთვნებოდა, ამიტომაც მისი ათვისებისათვის სამეფო კარის წარმომადგენლებს ადრეული ასაკიდანვე ამზადებდნენ, რაც როსტევეან მეფისა და ფრიდონის მაგალითზე ნათლად ჩანს, თუმცა, როგორც უკვე აღვნიშნე, „ვეფხისტყაოსანი“ არ გახლავთ ერთადერთი ლიტერატურული ძეგლი, რომელიც გვაწვდის ცნობას სათეატრო სანახაობის შესახებ. თამარ დედოფლის ისტორიკოსი მოგვითხრობს, რომ თამარისა და დავით სოსლანის დაქორწინებისას „იყო ზმა მგოსანთა და მუშაითთა სახეობა“³⁰ მაშინ, როდესაც შარვანშა აღსართანი და ათაბაგი ამირ-მირიანი.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ისევე როგორც რენესანსის ეპოქის ევროპაში, საქართველოშიც სამეფო კარზე დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ მასხარები, პერსონაჟი, რომელიც, როგორც წესი, არ ისჯებოდა თავისი სითამამისთვის, მაგრამ ცნობილია ისიც, რომ მეფის მასხარა იმავდროულად იყო განტეხების ვაციც და თუ მსხვერპლშეწირვაზე მიდგებოდა საქმე, ისევ და ისევ მასხარას იმეტებდნენ. ამ ინვერსიის ლოგიკით „უმაღლესი“ არსება, რომელიც საყოველთაო კეთილდღეობას ეწირებოდა – „უმაღლეს“ სფეროში გადაინაცვლებდა.... რომელიც წარმოადგენდა მონარქის, სასულიერო პირისა და მოსამართლის „სათამაშოს“, თუმცა ისინი საკმაოდ დიდ როლს ასრულებდნენ სასამართლო ცხოვრებაში, სადაც პრივილეგირებული ადგილი ეკავათ. იგი იყო ერთ-ერთი არც თუ მრავალრიცხოვანი ჯგუფისა, რომელსაც თავისუფლად შეეძლო საკუთარი აზრი გამოეთქვა, სასამართლო პროცესზე, იუმორითა და მანჭვა-გრეხით, რასაც თურმე ძალიან ხშირად საბოლოო გადაწყვეტილებაზეც უმოქმედია. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მასხარები ხანდახან სახელმწიფო გადატრიალებაშიც კი ღებულობდნენ თურმე მონაწილეობას.

როგორც უკვე აღვნიშნე, მასხარა დიდ როლს თამაშობდა პოლიტიკაშიც. საქართველოს ისტორიაში არსებობს ცნობა XII საუკუნით დათარიღებული. თამარის მეფობის დროს, როგორც ცნობილია, მისმა მეჭურჭლეთუხუცესმა ყუთლუ არსლანმა მოაწყო შეთქმულება, რათა შეეცვალა საქართველოს სახელმწიფოს წეს-წყობილება, შეეზღუდა მეფის უფლებები იმდენად, რომ მას საკუთრივ სახელმწიფო საქმეების გადაწყვეტის უფლება აღარ ჰქონოდა. შეთქმულთა მეთაურმა ყუთლუ არსლანმა მოითხოვა საკანონმდებლო ორგანოს დაწესება, რომელიც პარლამენტის მსგავსი დაწესებულება

იქნებოდა და მეფეს ამ უმაღლეს დაწესებულების – „კარავის“ გადაწყვეტილებათა აღსრულების უფლება შერჩენოდა მხოლოდ. რეალური ძალაუფლება დიდგვაროვან აზნაურთა ხელში უნდა გადასულიყო და ამგვარად განხორციელებულიყო ფეოდალური ოპოზიციის წადილი. ცხარე პოლიტიკური ბრძოლის ვითარებაში ყუთლუ არსლანს მოაგონეს, რომ იგი აღზევებულია „გუართა უაზნოთაგან“. როგორც ივანე ჯავახიშვილი ასკვნის³¹, ყუთლუ არსლანი დაბალი წოდებიდან ყოფილა გამოსული, რომელიც თავდაპირველად წარმოადგენდა „ცხოველმან ჯორის ანუ ვირის სახოანს“, სადაც გამოუმჟღავნებია საზრიანობა და საოცარი იუმორი, რისი წყალობითაც დაწინაურებულა და სიმდიდრეც კი მოუპოვებია თურმე. ვარაუდობ, რომ ყუთლუ არსლანი მასხარა უნდა ყოფილიყო, რადგან იგი მეჭურჭლეთუხუცესობამდე, როგორც ისტორიული ცნობებიდან ირკვევა, ცნობილი ყოფილა „სახიობისა ხმითა ტკბილითა და სასაცილო ამბნითა“, „ჯეროვნად დარბის ნოხზედა... თავზე დგას ხელით დარბისა, ფეხით ქმნის თამაშობასა“,³² გარდა ამისა მეფის ერთგული კარისკაცთა დასი იმ მიზნით, რომ დაემცირებინათ მოწინააღმდეგე ყუთლუ არსლანი, მოაგონებდნენ თურმე მეამბოხეს მის წარსულს, როცა ის ადამიანების „სათამაშოდ“ და გასართობად გარდაიქმნებოდა და „ვირშიდა იჯდა“³⁴. სათეატრო სანახაობებში კი, ხუმარა და ვირი ერთმანეთისგან განუყრელ სათეატრო ნილბად აღიქმებოდა, იმავდროულად ყუთლუ არსლანი ხასიათდება, როგორც „მოთამაშე“: სიმღერის ნიჭით, სახუმარო ამბების თხრობით, აკრობატიკით, ჟესტიკულაციით წარმოდგენის წარმართვით – ეს ყოველივე ხომ მასხარას დამახასიათებელი ნიშნებიცაა. შესაძლებელია იგი, როგორც მაღალი ფენის, არისტოკრატიული წრის გამართობი – მასხარა/მუშაითი. თავდაპირველად ისე მოხვდა სასახლეში, რომელმაც შემდგომ ჭკუითა და გონებამახვილობით მიაღწია მეჭურჭლეთუხუცესობას. ისტორიიდან ცნობილია, რომ ყოველთვის, როცა სამეფო კარზე იმართებოდა წვეულებანი, ისინი ამ სადღესასწაულო პროცესის მთავარ მოქმედ პირებად გვევლინებოდნენ. ისტორიკოსი გვამცნობს, რომ რუსუდან დედოფალი, რომელიც განაგებდა თამარისა და დავითის ქორწილის ცერემონიალურ მხარეს, „ხუარასნისა და ერაცის სულთანთა სძლობითა გამაცნიერებული, ბუნებრივითა სახიობითა და შვენებითა“³⁵ მოქმედებდა. ამ ეპიზოდიდან ირკვევა, რომ მუშაითები უცხო ქვეყნებიდანაც მოდიოდნენ ჩვენში, თანამედროვე ტერმინით რომ ვთქვა, საგასტროლოდ, თავიანთი სათეატრო ხელოვნების გასაცნობად.

მუშაითობას საკმაოდ ვრცლად აღგვიწერს არჩილ მეფე თხზულებაში „საქართველოს ზნეობაში“, სადაც ამბობს:

„ვერ ხედავთ ფრიდონისასა მუშაითობას ჩემულობს
საბელზედ გავლა-ხტომასა თამამად, არ თუ მოზარობს,
ტარიელსა და ავთანდილს ქაჯეთს მისვლაზედ უანბობს,
ვინ იცის, მის დროს იქმნოდეს ცოდნასა, ნუ ვინ
მცონარობს....“

ინატრეს ბევრმან ქაჯებმან: ნეტა ვინე ეს მასწავლაო!
მისი სიფიცხე სიმაღლე, ისე თამამად სწავლაო,
მაგმა ის შავი არ დადგა, არავის არ ასწავლაო,
მიზეზი ეს სთქვა: მწადიან სულ სხვა ხელმწიფის
დავლაო...“³⁵

არჩილის სიტყვებიდან ნათელია, რომ რაინდობის ინსტიტუტის წარმომადგენლებისგან დიდი ინტერესით იკვეთებოდა მუშაითობის შესწავლის სურვილი. ამის მიზეზი კი, სავარაუდოდ, სწორედ ის იყო, რომ რაინდები დიდგვაროვან წარმომადგენელთა რიცხვს მიეკუთვნებოდნენ და თავიანთი წარმომავლობითა და გვარიშვილობით დაახლოებული იყვნენ მეფის კართან. ამდენად, შესაძლებელია მათ „კოდექსში“ მუშაითობის ხელოვნების დაუფლება აუცილებლობასაც წარმოადგენდა, თუმცა გამორიცხული არ არის, რომ წარმოდგენაში მხოლოდ ნიჭიერი იღებდნენ მონაწილეობას.

ამგვარად, ნათელია, რომ XI-XII საუკუნეების საქართველოში იკვეთება კულტურული შემოქმედების აღმავლობის ნიშნები, რომელიც ატარებს რენესანსის უტყუარ ნიშნებს.

1. გაბიაშვილი ე., რუის-ურბნისის კრების ძეგლისწერა, § 1, თბ., 1978, გვ. 12.
2. საქართველოს სსრ მეცნ. აკად. „მოამბე“, ტ. II, № 8, 1941, გვ. 774.
3. ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია, წგნ. 3, თბ., 1966, გვ. 52.
4. http://www.nplg.gov.ge/ebooks/authors/david_ghmashenebeli/galobani%20sinanulisani.pdf. გვ. 2.
5. მარიამ ლორთქიფანიძე, „საქართველო XI-XII საუკუნეებში“, თბ., 1987, გვ. 80-118.

6. დიმიტრი ჯანელიძე, „თეატრის და სახიობის აღორძინება რუსთაველის ეპოქაში“, ჟურნ.: „თეატრალური მოამბე“, N3, თბ., 1966, გვ. 8.

7. http://lib.ge/body_text.php?5104; „გალობანი სინანულისანი“, დავით აღმაშენებელი;

8. დიმიტრი ჯანელიძე, „ქართული თეატრის დიონისური საწყისებისათვის“ : (მევენახეობა-მეღვინეობის კულტის ნიადაგზე წარმოშობილი რიტუალურ-სანახაობრივი ქმედობა და წეს-ჩვეულებანი საქართველოში), „თეატრმცოდნეობითი ძიებანი“; /სამეცნიერო შრომათა კრებული /, ტ. VII., თბ., 1977, გვ. 62.

9. <http://www.orthodoxy.ge/samartali/samartali/3-3-5.htm> ექვთიმე ათონელი. „მცირე სჯულის კანონი“, §3.

10. ილია აბულაძე. „ძველი ქართული ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები“, ტომი I, თბ., 1964, გვ. 56.

11. იქვე;

12. http://lib.ge/body_text.php?5104; „გალობანი სინანულისანი“, დავით აღმაშენებელი,

13. იხ.: იქვე;

14 ბ. ჯორჯაძე, ლექსები, პიესები, მოთხრობები, წერილები, თბ., 1986, გვ. 12.

15. ივ. ჯავახიშვილი. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ. II; თბ., 1980, გვ. 64.

16 ზ. გამსახურდია, ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება, თბ., 1991, გვ.: 84

17. http://lib.ge/body_text.php?5104; „გალობანი სინანულისანი“, დავით აღმაშენებელი,

18. იხ.: იქვე;

19. იხ.: ი. აბულაძე, ძველი ქართული ლექსიკიდან, თბ., 1960.

20. საქართველოს სსრ მეცნ. აკად. „მოამბე“, ტ. II, N8, თბ., 1941, გვ. 712.

21. იხ.: იქვე;

22. http://www.nplg.gov.ge/ebooks/authors/david_ghmashenebeli/galobani%20sinanulisani.pdf. გვ.3.

23. ქართლის ცხოვრება, რ. მეტრეველის რედაქციით, საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია, თბ., 2008. გვ.: 87 („ახალი ქართლის ცხოვრება“ ჩვენამდე სამი ნუსხით არის შემონახული. ჯანაშვილისეული მ, ჭალაშვილისეული ც, და მაჩაბლისეული მ. მათ შორის უძველესი არის მ. ჯანაშვილის მიერ აღმოჩენილი. „ახალი ქართლის ცხოვრების“ ეს ნუსხა ჯანაშვილისეულ ხელნაწერში გვიან არის ჩაკერებული. ქალაქისა და ხელის შესწავლის საფუძველზე დგინდება, რომ ეს ნუსხა 1721-1731 წლებს შორის უნდა იყოს დაწერილი. ამ ნუსხაში დაფიქსირებული ვახუშტი ბატონიშვილის ავტოგრაფული მინაწერები თუ საცნობარო ხასიათის შენიშვნები მოწმობს, რომ ნუსხას მეცნიერი ბატონიშვილის ხელში გამოუვლია).

24. იქვე. გვ. 78

25. ივ. ჯავახიშვილი. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ. IV, თბ., 1982, გვ. 52.

26. იქვე.
27. Oliver Wardrop: “The kingdom of Georgia”; published in 1888; p.: 5
28. შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, აღ. ჭინჭარაულის რედაქტორობით, თბ., 1986.
29. იხ.: იქვე;
30. ქართლის ცხოვრება, რ. მეტრეველის რედაქციით, საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია, თბ., 2008. გვ.: 174
31. ივანე ჯავახიშვილი; თხზულებანი XII ტომად; ტომი IX. 1977, გვ: 54
32. თ. ჟორდანიას; ქრონიკები, ტომი: II. ტფილისი; 1897; გვ.: 35
33. იხ.: იქვე.
34. ქართლის ცხოვრება, რ. მეტრეველის რედაქციით, საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია, თბ., 2008. გვ.: 109.
35. ცხოვრება საქართველოსა (პარიზის ქრონიკა) შესავალი, შენიშვნები და საძიებელი დაურთო გ. აღასანიამ. თბილისი, 1990. გვ. 74 არჩილ მეფე; „საქართველოს ზნეობა“.

დრამის რეჟისურა

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელები – პროფ. ვასილ კიკნაძე
პროფ. გიორგი მარგველაშვილი

ამოსავალი მოვლენა და სიუჟეტის სცენური დეკოდირების პრობლემა

(ლიტერატურული სიუჟეტი. პირველი პლანი. სცენური (ქმედითი)
სიუჟეტი. მეორე პლანი. მოქმედების მოტივაცია.)

თანამედროვე თეატრალურ სივრცეში არსებული მდგომარეობის ანალიზისას, უნებლიედ გახსენდება ეჟი გროტოვსკის სიტყვები: „საქმე იმაშია, რომ ქრება თეატრის წარსულში გასაგები ფუნქცია. დღეს უფრო მოქმედებს კულტურული ავტომატიზმი, ვიდრე ჭეშმარიტი მოთხოვნილება. კულტურულმა ადამიანებმა იცინან, რომ თეატრში უნდა იარონ და უფრო მეტად იქ დადიან არა თეატრის, არამედ კულტურული მოვალეობის გამო. ყველგან გამეფებულია წუხილი როგორი გზებითა და საშუალებებით მოვიზიდოთ მაყურებელი, როგორ შემოვიტყუოთ, როგორ ჩავითრიოთ იგი წარმატებულად. სადღაც აბონიშენტა სისტემით, სადღაც პორნოგრაფიით, ოღონდ ნებისმიერ ფასად უზრუნველყოთ ჩვენთვის სავსე დარბაზი. ჰოდა, მეც ვფიქრობ, რომ გონივრულია ვილაპარაკოთ თეატრზე, როგორც დანგრეულ, მიტოვებულ, თითქმის დაცარიელებულ სახლზე.“¹

შემოქმედებითი კრიზისი პერიოდულად სხვადასხვა სახითა და ფორმით მჟღავნდება და ის ერთგვარად, ან ერთი ქვეყნისათვის დამახასიათებელ მოვლენას არ წარმოადგენს: მას სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა მიზეზი განაპირობებს. დღესდღეობით შექმნილი შემოქმედებითი კრიზისის მიზეზად მრავალი ფაქტი სახელდება, მათ შორის აუცილებლად გასათვალისწინებელია გლობალური ხასიათის ისეთი მიზეზები, როგორიცაა: თანამედროვე ფილოსოფიური და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური აზრის სტაგნაცია (როცა გაუაზრებელია ადამიანის რაობის მიმართება მაკრო და მიკრო კოსმოსთან, როცა უპასუხოდაა დარჩენილი კითხვა: – „რა არის ადამიანი?“ – სამყაროს გვირგვინი, თუ მისი შემადგენელი ნაწილი?! როცა კაცის კვლა პოლიტიკური მიზეზით გამართლებულია ტერორიზმის იდეოლოგიითა თუ ერაყის ომით.); ცხოვრების რიტმის არნახული ზრდა; პიროვნების კომიქსური აზროვნების დამკვიდრება რეალურ ცხოვრებაში (როცა ადამიანი აღიქვამს მოვლენას და არა პროცესს, რამაც ეს მოვლენა გამოიწვია. ეს საკითხი პირდაპირ

კავშირშია ცხოვრების რიტმის საკითხთან). უკანასკნელი მიზეზი ერთ-ერთი მთავარი მიზეზია, რამაც გამოიწვია აკადემიური თეატრის დარბაზების დაცარიელება და ე. წ. სანახაობითი (უფრო ზუსტი იქნებოდა კომიქსური, ანუ ზერელე) თეატრების ესთეტიკის პოპულარიზაცია. მაყურებელი, ცხოვრების რიტმიდან გამომდინარე, მოუთმენელი გახდა. მას თითქოს არ სცალია ჩაუღრმავდეს მოვლენის გამომწვევ მიზეზებს; ამბის გაგება რაც შეიძლება სწრაფად სურს, ყოველგვარი პერიპეტიების ჩვენების გარეშე. არადა, თეატრალური ხელოვნების არსი სწორედაც რომ პროცესის ცოცხლად ჩვენებაშია და არა რაიმე ფაქტის დაფიქსირებაში. თეატრი ხომ ფოტოგრაფია, ან საინფორმაციო გამოშვება არ არის?! ავადსახსენებელი დროის* ტერმინი რომ ვიხმართ, თეატრალური ხელოვნება „ფორმალისტური“ გახდა. თანამედროვე რეჟისორები პუბლიკის ყურადღების მისაქცევად იგონებენ ათასგვარ ფორმებს, რასაც არაფერი აქვს საერთო ლიტერატურულ თავწყაროში გადმოცემულ ამბავთან. ცხადია, თეატრი ვერ გაექცევა ტექნიკის უახლეს მიღწევებს. პირიქით, იგი მოწოდებულია გამოიყენოს ყოველგვარი ტექნიკური სიახლე. არც ის აზრია გამართლებული, რომ ფორმისეული ძიებანი მაგნე მოვლენაა და თითქოს ფორმაზე არ უნდა იფიქროს რეჟისორმა; მაგრამ შეუძლებელია უყურებდე სპექტაკლს და არ გესმოდეს, თუ რა ამბავი გათამაშდა სცენაზე. თვით უსიუჟეტო თანამედროვე პროზაც კი ვერ უვლის გვერდს ამბის გადმოცემის აუცილებლობას, წინააღმდეგ შემთხვევაში ამ ტიპის ნაწარმოებები სრული აბრაუბა იქნებოდა.

ამბის, ანუ სიუჟეტის არარსებობა სცენაზე დაკავშირებულია იმასთან, რომ რეჟისორმა ხშირ შემთხვევაში არ იცის რას ღვამს. იმისათვის, რომ გავერკვეთ სიუჟეტის სცენური დეკოდირების პრობლემაში, აუცილებელია გავიხსენოთ, რომ **დრამატურგია, ეს არის ქმედითი ტექსტი, ანუ სიტყვა პიესაში უშუალოდ უკავშირდება მოქმედებას. არცერთი სიტყვა არ ითქმება უმიზეზოდ. მიზეზი წარმოშობს სიტყვას, რომელიც, თავის მხრივ, არის მოქმედება ან იწვევს მას.** ხაზს ვუსვამთ, – „მოქმედება“ და არა „ქცევა“. ამ ორ ცნებას შორის დიდი განსხვავებაა. მაგალითად: „ვარლამი: -გა-ა-ამარჯობათ, თქვენი!... ცხიკ!...“

რა მოხდა? რეჟისორმა ყოველი ნაკვეთის შემდეგ უნდა დასვას ეს შეკითხვა.

ზოგი იტყვის, რომ ვარლამმა დააცემინა; სხვა ამბობს, რომ ვარლამი მოგვესალმა. რომელია სწორი? მან ზომ დააცემინა კიდეც და მოგვესალმა კიდეც? საქმე იმაშია, რომ დაცემინება არის ქცევა, ანუ იგი დაკავშირებულია ისეთ რამესთან, რასაც რეჟისორები „როგორს“ ვეძახით. ზოლო მისალმება არის მოქმედება, ანუ ის, რასაც ჩვენ – „რა ქნას“ ვუწოდებთ. ე. ი., მოხდა შემდეგი: ვარლამი ცხვირის დაცემინებით (როგორ?) მოგვესალმა (რა ქნა?).

კარგი დრამატურგი პიესაში გადმოცემულ ამბავს თითქოს გვიმალავს (დეტექტივის მსგავსად). ამიტომ ამბავი, რომელიც სცენაზე უნდა დაიდგას, რეჟისორმა უნდა გამოიძიოს, ამოხსნას, მოახდინოს მისი ლიტერატურული დეკოდირება და გადმოიტანოს თეატრალურ ენაზე. სხვაგვარად რომ ვთქვათ (უხეში დაყოფით, რა თქმა უნდა) **ლიტერატურული სიუჟეტი**¹, ანუ ამბავი რაც პიესაში ხდება, ეს არის ის, რასაც ავტორი **სიტყვიერი გარსით**² გვაწვდის და რასაც ჩვენ **პირველ პლანს** (**პირველ სიბრტყეს**) ვუწოდებთ. მაგრამ ამბავი, რომელიც უნდა დაიდგას სცენაზე, როგორც წესი (კარგი დრამატურგიის პირობებში), მეორე პლანში² ძვეს, ანუ, ეს არის არა ის, რასაც პერსონაჟები ლაპარაკობენ, არამედ ის, რასაც ისინი **აკეთებენ**; ე. ი., პიესის **ქმედითი გარსი**.³

მაგალითად, იბსენი: „მოჩვენებანი“.³ (სიმარტივისათვის სიუჟეტის მაგივრად, შემოკლებულ ფაბულას გამოვიყენებთ).

ლიტერატურული ამბავი, ანუ, პირველი პლანი: ოსვალდი მამის სახელობის თავშესაფრის გახსნაზე დასასწრებად ჩამოდის. ცდილობს ცოლად შეირთოს მოახლე გოგო, რომელიც მისი ნახევარდა აღმოჩნდება.

სცენური ამბავი, ანუ, მეორე პლანი: სასიკვდილოდ დაავადებული ოსვალდი ბრუნდება მშობლიურ სახლში. ცდილობს რეგინას ან დედის სახით იპოვოს მოკავშირე, რომელიც გაუადვილებს აღსასრულის უკანასკნელ ჟამს.

ცხადია, რეჟისორმა სწორედ მეორე პლანში გადმოცემული ამბავი უნდა დადგას, რათა ოჯახური დრამა სოციალურ ფონზე განვითარებულ პირად ტრაგიზმამდე აყვანილ ამბად იქცეს.

რა თქმა უნდა, პიესას შეიძლება ორის გარდა **მრავალი პლანი** ჰქონდეს, მაგრამ, როგორც წესი, შემდგომი პლანები წარმოადგენენ იმ **სუბიექტურ ამბებს** (ფაბულებს)⁴, რაც იციან მთავარი ამბის შესახებ კონკრეტულმა პერსონაჟებმა.

ისევ და ისევ უხეში პარალელის გამოყენების შედეგად, შეიძლება ითქვას, რომ **ლიტერატურული სიუჟეტი, ანუ, პირველი პლანი გამოხატავს ნაწარმოების თემას**; ე. ი., იმას, რაზეც არის დაწერილი ეს ნაწარმოები. ზოლო **სცენური სიუჟეტი, ანუ, მეორე პლანი გამოხატავს ნაწარმოების იდეას**; მაშასადამე, იმას, რისი თქმაც სურს ავტორს. საგანგებოდ აღვნიშნავ, რომ როგორც ლიტერატურული, ისე ქმედითი (სცენური) სიუჟეტი ნაწარმოებში ძვეს და მისი გამოვლენა არავითარ საჭიროებას არ წარმოადგენს. უბრალოდ, ქმედითი სიუჟეტის ამოხსნა საჭირო და მისი სცენურ ენაზე გადმოტანა (მიზანსცენების, მუსიკის, განათების, მხატვრობის, ქორეოგრაფიის, სხვა საშუალებების დახმარებით ამბის **ვიზუალური თხრობა**⁵).

ლიტერატურული სიუჟეტის დანახვა არავითარ სირთულეს არ წარმოადგენს, რადგან მას პერსონაჟები **სიტყვიერი მასალით** გადმოსცემენ. მაგრამ როგორ ამოვხსნათ **ქმედითი სიუჟეტი**? ჩვენ ზომ **ვიზუალური თხრობით** სცენაზე სწორედ **ქმედითი სიუჟეტი** უნდა დავდგათ?

უპირველესი გასაღები, რითაც ქმედითი სიუჟეტი უნდა გაიშიფროს, **ამოსავალი მოვლენის**⁶ სწორად განსაზღვრაა. მაგრამ რა არის ამოსავალი მოვლენა და როგორ დავადგინოთ იგი? უპირველესად შეგახსენებთ იმას, თუ რა არის თვით „**მოვლენა**“⁶ პიესაში. კლასიკური განმარტებით, – **მოვლენა**, – ეს არის **ფაქტი, რომელიც ზეგავლენას ახდენს ყველა პერსონაჟზე და ცვლის მათი მოქმედების ხაზს**. პიესაში ყველა სახის მოვლენა (დიდი, მცირე (ეპიზოდისათვის, ნაკვეთისათვის), მთავარი, ამოსავალი)) ემორჩილება ამ საერთო კანონს, წინააღმდეგ შემთხვევაში ფაქტი მოვლენად ვერ ჩაითვლება. მაგრამ გარდა აღნიშნული აუცილებლობისა, ამოსავალი მოვლენა ერთ პირობას უნდა აკმაყოფილებდეს: იგი არის **მოვლენა, რომლის გარეშეც პიესაში აღწერილი ამბავი არ მოხდებოდა**. ანუ, ჩვენ უნდა ვიპოვოთ, რა ფაქტი მოხდა პიესაში აღწერილი ამბის დაწყებამდე პერსონაჟების ურთიერთობაში ისეთი, რომელმაც შემოქმედება იქონია ყველა მათგანზე (უფრო ზუსტად კი იმ პერსონაჟებზე, ვინც პირველ დიდ მოვლენამდე ჩანან პიესაში), შეცვალა მათი მოქმედების ხაზი და გამოიწვია ნაწარმოებში მოთხრობილი ამბავი. ამოსავალი მოვლენა (მცირე მოვლენებისაგან განსხვავებით და მთავარი და დიდი მოვლენების

მსგავსად) საერთოა ყველა პერსონაჟისათვის, რომლებიც ჩანან პირველ დიდ მოვლენამდე და პიესის დასაწყისისათვის მათი **მოქმედებების ძირითად მოტივაციას**⁶ წარმოადგენს. ერთი და იმავე პიესის სხვადასხვა სიუჟეტის ინტერპრეტაცია სცენაზე, ძირითადად, შედეგია ხოლმე სწორედ **ამოსავალი მოვლენის** სხვადასხვანაირად განსაზღვრისა, რაც, თავის მხრივ, იწვევს პერსონაჟთა ქმედების მოტივაციის ცვლას და ამდენად, სხვადასხვა ამბის თხრობასაც. თუმცა აქვე ავლნიშნავ, რომ როგორც წესი, ავტორს ყოველთვის ზუსტად აქვს მოცემული ამოსავალი მოვლენის არსი.⁷ ამიტომაც, მისი გამოგონება და „შეთითხნა“ საჭირო არ არის. მხოლოდ პიესის სწორად წაკითხვა მოგვეთხოვება.

მაგალითად, დ. კლდიაშვილი: „დარისპანის გასაჭირი“.⁸

რატომ ხდება პიესაში ის, რაც ხდება? რატომ იყრიან მართას სახლში თავს ის ადამიანები, რომელთაც სახლში სამ-სამი და მეტი გასათხოვარი ქალიშვილი ჰყავს (პელაგია, დარისპანი, ონისიმი)? რატომ ცდილობს მართა გაათხოვოს მაინცდამაინც ნატალია და არა რომელიმე მისი და? იმიტომ, რომ მისი ნათლულია? რატომ ცდილობს ონისიმი ნატალიასთვის მოყვანილ საქმროს კაროჟნა მიათხოვოს? რატომ კრავს მუდმივად ხელს მართა ნატალიას და რატომ ცდილობს ასე გაფაცინდებოდეს რომ ოსიკოს მოაწონოს? რატომ იწყება პიესა მართას შეკივლებით („მართა: — ახლავე აქ მომიყვანე ჩემი ნათლული, პელაგია ჩემო!..“)? **რამ შეყარა ამდენი გაუთხოვარი ქალის პატრონი მართასას?**

საქმე იმაშია, რომ მართას ჰყავს ქალიშვილი, რომელიც ბედნიერად დაუბინავებია („დარისპანი: — (მართას)... შენ გაშორა ღმერთმა ეს დღე, ჩვენ რომ გვადგია... ერთი გყავს და ქე მოახერხე იმისი გათხოვება...“) და ასევე ჰყავს **საქორწილო ვაჟი**. მართასა და ონისიმეს შორის პირდაპირი ვაჭრობა იმართება. ონისიმი ცდილობს დაადგინოს უმზითვო ქალს (ანუ მის რომელიმე ქალიშვილს) თუ შეუშვებს რძლად მართა სახლში. უმზითვობის გარდა, ნათლი-მირონობის გამოც ხომ შეიძლება იწუნებდეს მართა ნატალიას? პიესაში ეს სცენა სიტყვასიტყვით ასეა გადმოცემული:

„ონისიმი: — თქვენ ნუ მომიკვდებით, **თქვენმა შვილმა** რომ უმზითვო მოგაყენოთ კარზედ...“

მართა: — შემობრძანდი-თქვა, ვეტყვი და პირველ ადგილზე დავსვამ, თუკი **მისთანა ქალი დამანახვა**, თვალსაც ეამა და გულსაც...

ისე მე ვიცოცხლო, ასე ვქნა!... კი, ბატონო ონისიმი!... მართა მართო ეს მუსაიფი რომ არ გვეყოფა, ეს ღმერთმაც იცის და კაცმაც!...“⁹

ამ დიალოგიდან ცხადად ჩანს, რომ **მართას საქორწილო ვაჟი ჰყავს**. სწორედ ამის გამოა შემოჩვეული ნათლული ნათლიასთან და საფიქრებელია, რომ არც მართას ვაჟია იმის მიმართ გულგრილი (სავარაუდო გარემოება).¹⁰ რეჟისორმა ასევე უნდა გაითვალისწინოს იმ საზოგადოებისა და ეპოქის ადამ-წესები და ჩვეულებანი, რომელიც ასახულია ნაწარმოებში. ნათლი-მირონობა მართლმადიდებლურ-ქრისტიანულ სინამდვილეში შეუბღალავი მოვლენაა და სისხლით ნათესაობას ნიშნავს. მით უმეტეს უფრო მეტი საბაბი აქვს მართას არ სურდეს რძლად ნატალია. სწორედ ამიტომ უნდა მას ასე სულმწარედ უმზითვო ნათლულის მოცილება თავიდან (სწორედ მისი და არა მისი დების). საქორწინო ვაჟი ეგულება ამ სახლში და ამ მიზეზით აუცდა ფეხი დარისპანს და მართასთან შემოიარა ქალიშვილითურთ. მართასა და ონისიმეს სწორედ ამ აღწერილი „ვაჭრობის“ დროს ხდება მოულოდნელობა, — გამოჩნდება ახალი კონკურენტი კაროჟნა. აღნიშნული დიალოგი რომ მართას ვაჟს ეხება, ჩანს კაროჟნას გამოჩენამდე, ოსიკოს ინტერესების დაცვისას, ონისიმეს სიტყვებიდან:

„ — (მართას) ჩემს რძალს რომ მზითვეი არ მოჰყოლოდა, სწორედ არ შემოგუშვებდი შვილს სახლში... ყმაწვილმა თავი უნდა დეიფასოს!“ სწორედ მართას ვაჟის (შესაძლო სასიძოს) გამო უნდა ონისიმეს საკუთარი ქალიშვილების კონკურენტი ნატალია მიათხოვოს ოსიკოს და მართას ვაჟმა თავი უნდა დაიფასოს, — უმზითვი-კონკურენტი ნატალია ახლოს არ უნდა გაიკაროს (ონისიმი მართასაც კარგად იცნობს და პელაგიასაც, ამიტომ საქმის ნამდვილი ვითარება მისთვის ცნობილი უნდა იყოს). ის ორმაგ თამაშს ეწევა: ერთი მხრივ, უნდა ოსიკისთვის მზითვიანი ქალი იშოვოს, მეორე მხრივ კი, — საკუთარი ქალიშვილები უმზითვოდ გაათხოვოს. მაგრამ მართასაგან უარს ღებულობს საკუთარი შვილების მისამართით (მართამ გასაგებად უთხრა: — მართო ლაპარაკით ვერ იცხოვრებს ახალგაზრდა ოჯახი, ეს ღმერთმაც იცის და კაცმაც!). ჯერ კიდევ არ აპირებს ონისიმი ფარ-ხმლის დაყრას, მაგრამ, რადგან, სწორედ ამ მაჭანკლობის დროს გამოჩნდა კაროჟნა და რადგან, ნატალია ონისიმესათვის საფრთხეს არ წარმოადგენს (წინასწარ იცის, რომ მართას არ მოსწონს), უკვე კაროჟნას, როგორც შესაძლო კონკურენტის, თავიდან მოცილებას

ცდილობს; თუმცა, როგორც კი დარწმუნდება, რომ მართა არც მას წყალობს, საკუთარი სახლიკაცის (ოსიკოს) ბედით ინტერესდება და უმზითვო ქალების თხოვას არ ურჩევს. სწორედ იმიტომ, რომ ოსიკო ონისიმეს ნათესავია, თავად მას სასიძოდ არ გამოადგება. ხოლო დარისპანი კი სისხლით ნათესავი არ უნდა იყოს მართასი, რადგან მართამ კაროჟნას სახელიც კი არ იცის.

ის ფაქტი, რომ მართას ვაჟი ჰყავს, მისივე სიტყვებიდანაც ჩანს:

„ – (ოსიკოს) ასე აწვალვით ახლანდელი ყმაწვილები მოხუცებულ დედებს დროზე შემფარავის მოუყვანლობით!.. კაია, რომ კიდევ ამისთანა მარჯვე ნათლული მყავს!..“⁴¹ (ანუ, მართალია ჩემმა შვილმა რძალი არ მაღირსა, მაგრამ ნათლული მყავს მარჯვეო.)

დავუშვათ, რომ ამოსავალი მოვლენა მართას ვაჟის საქორწინო ასაკის მიღწევა კი არ არის (მაშინ ეს მოცემული გარემოება იქნებოდა⁴²), არამედ მართასთვის მოულოდნელად შეტყობინების მიღება შესაძლო სასიძოს სტუმრობის შესახებ.

ასეა, რომ მართა და ონისიმე წინასწარ არიან შეთანხმებულნი, რადგან ოსიკო სპეციალურად არის ჩამოსული სოფლიდან. საკითხი რომ მართას ვაჟს არ ეხებოდეს, ასეთ შემთხვევაში, განა მართა ასეთი მოწადინებული იქნებოდა გაეთხოვებინა ნატალია? განა ამდენი გასათხოვარი ქალის პატრონი ასე მძაფრად დაუპირისპირდებოდა ერთმანეთს? რით ავხსნათ ონისიმეს ცვალებადი ქცევა?

ხშირია შემთხვევა, როცა მოცემული გარემოება შეიძლება ამოსავალ მოვლენაში აგვერიოს.⁴³ მოცემული გარემოება უკვე არსებული მოცემულობაა. ამ შემთხვევაში მართას ჰყავს ვაჟი; ხოლო მოვლენა კი მომხდარი ფაქტია, რომელიც პერსონაჟების ქმედების მოტივაციას წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში მართას ვაჟს საქორწინო ასაკი შეუსრულდა (ფაქტი: შეუსრულდა, ანუ „რა მოხდა?“). როგორ განვსაზღვროთ არის თუ არა მართას შვილის საქორწინო ასაკს მიღწევა ამოსავალი მოვლენა ამ კონკრეტული ამბისათვის?

მოვიყვან მარტივ მაგალითს ქართული ხალხური ზღაპრიდან „მუხაგლეჯია სიდედრისა და სიმამრისა“:⁴⁴

„იყო ერთი გლეხკაცი. ჰყავდა ერთი ვაჟიშვილი. როცა ეს ვაჟი მოიზარდა, მამამ მოინდომა მისი დაქორწინება, მოაღალა მაჭანკლები, შემოიარა ქვეყანა, მაგრამ ტყუილად, არ იქნა, მისი ბედი არ გაიხსნა. ადგა, ბოლოს, ეს ბიჭი და წავიდა მკითხავთან. მკითხავმა უთხრა:

– წადი, ამ და ამ ადგილას....“ და ა. შ.

ზღაპარი იმით არის კარგი, რომ მოცემული გარემოებანი და ამოსავალი მოვლენა ყოველთვის თავიდანვე გამოტანილია სააშკარაოზე. კერძოდ, ამ შემთხვევაში მოცემული გარემოებაა ის, რომ იყო ერთი გლეხკაცი და ჰყავდა ვაჟი. ამოსავალი მოვლენა კი ისაა, რომ ეს ვაჟი საქორწინო ასაკისა შეიქნა (კი არ მოკვდა, ან დაინვალიდდა, არამედ საქორწინო გახდა). ეს რომ არ მომხდარიყო, მამა მის დაქორწინებას არ მოინდომებდა და არც შემდგომი მოვლენები მოხდებოდა.

ზუსტად იგივე მდგომარეობა გვაქვს „დარისპანის გასაჭირშიც“. მართას ვაჟი მცირე წლოვანი რომ ყოფილიყო, არც არავინ მოვიდოდა მართასას და არც მართა მოინდომებდა არასასურველი სარძლოს მოგერიებას. ამრიგად, მოვლენა: „მართას ვაჟი საქორწინო ასაკის გახდა“, არის ამოსავალი მოვლენა, როგორც მოცემულობა.⁴⁵ სხვა საკითხია, რომ პიესას ექსპოზიცია არ გააჩნია და იგი პირდაპირ იწყება მოვლენით: „ცნობა სასიძოს მოსვლის შესახებ“⁴⁶. მაგრამ ეს საკითხი მხოლოდ ლიტერატურული სიუჟეტისთვისაა მნიშვნელოვანი; ქმედითი სიუჟეტისათვის კი გადამწყვეტი მნიშვნელობა ამოსავალ მოვლენას აქვს, რადგან მან უნდა განსაზღვროს პერსონაჟთა ქმედების მოტივაცია.

თუ დადგენილ ამოსავალ მოვლენას და სავარაუდო გარემოებას გაგაერთიანებთ, მაშინ მართას ქმედებათა მოტივაცია შეძლევა: მართას ვაჟი საქორწინო ასაკის გახდა და დედამ შეამჩნია, რომ იგი გულგრილი არ არის მისივე უმზითვო ნათლულისადმი. სწორედ ეს, ჩვენ მიერ მიგნებული ამოსავალი მოვლენა, განაპირობებს პიესის ყოველი პერსონაჟის ქმედებას (ცხადია ოსიკოც დაეჭვდებოდა დასაქორწინებელი ვაჟის პატრონს რატომ არ უნდა, რომ თვითონ იყოლიოს რძლად „ასეთი და ისეთი კარგი გოგო“, მაგრამ ის ფაქტი, რომ ნატალია მართას ნათლულია, საკმარისია, რათა მას ზედმეტი ეჭვის საბაბი არ ჰქონდეს.). სწორედ ამ მოვლენიდან გამომდინარე, სიყვარულით კი არ ეპყრობა მართა ნატალიას, არამედ პირიქით, – ერთი სული აქვს მოაცილოს თავის სახლს. ნატალიაც სიხარულით კი არ დატრიალებს სასიძოს ცხვირწინ, არამედ აიძულებენ, რომ ასე მოიქცეს. დარისპანიც ამიტომ არ აპირებს მართას სახლიდან მისი ვაჟის უნახავად წასვლას და ნატალიას შესაძლო კონკურენტობის გამო, დასასვენებლად სხვა ოთახში გასული, კაროჟნას მოსვენების

საშუალებას კი არ აძლევს, არამედ მართას ნათლულის სამეთვალყურეოდ უშვებს.

ლიტერატურული თავწყაროს გადამონტაჟების საშუალებით, საიდანაც არ უნდა დავიწყოთ ამბის თხრობა, ვერ ავცდებით ე. წ., **დიდი და მთავარი მოვლენების** შინაარსის იდენტურ გადმოცემას. მაგალითად, იმ ფაქტს, რომ ოტელომ დაახრჩო დეზდემონა. წინააღმდეგ შემთხვევაში საქმე **ჟანრის** ცვლილებასთან გვექნება და ტრაგედიის ნაცვლად შესაძლოა კომედია მივიღოთ. ინტერპრეტაციის შემთხვევაში შესაძლოა შეეცვალოს მოვლენათა რიგი, მაგრამ ვერ შეეცვლით თვით ამბავს, ანუ სიუჟეტს, ასეთი რამ მხოლოდ ამოსავალი მოვლენის ცვლილებითაა შესაძლებელი; მაგრამ რამდენად გამართლებულია ეს და ეწინააღმდეგება თუ არა **ნაწარმოების იდეას, ანუ ქმედით სიუჟეტს**?!

უკვე აღვნიშნე, რომ ამოსავალი მოვლენის სხვადასხვაგვარად განსაზღვრა, სცენიური ამბის სხვადასხვაგვარ გადმოცემას განაპირობებს, რასაც ხშირ შემთხვევაში საერთო არაფერი აქვს ავტორისეულ ამბავთან. განვიხილოთ მაგალითი იმისა, თუ როგორ იცვლება სცენიური ამბავი, ამოსავალ მოვლენასთან მიმართებაში.

მაგალითად, უ. შექსპირი: „ქარიშხალი“.¹⁷

რა მოვლენა განაპირობებს პიესაში გადმოცემული ამბის განვითარებას?

ა) დავუშვათ, რომ ეს არის ქარიშხალი; მაგრამ პროსპერო თავად იწვევს მაგიური ცოდნით ამ ქარიშხალს და ამდენად, იგი მისთვის მოვლენას არ წარმოადგენს.

ბ) მეფის ქალიშვილის კლარიბელის ქორწილი. პროსპერომ დაინახა, რომ სამეფო ხომალდმა ჩაუარა მის კუნძულს, დაელოდა გემის უკან დაბრუნებას და ქარიშხალი დაატეხა თავს შურისძიების მიზნით; მაგრამ წლების მანძილზე, განა არ ექნებოდა საშუალება რომელიმე გემი გამოერიყა ნაპირზე, დაბრუნებულიყო ნეაპოლში და იქ ეძია სამართალი? ეს მას არც უფიქრია, რადგან მეცნიერია და განმარტობაში თავს კარგად გრძნობს.

გ) მირანდას მომწიფება და მისი ფიზიკური ლტოლვა კალიბანისადმი. სწორედ ეს ფაქტი აიძულებს პროსპეროს იფიქროს ქალიშვილის მომავალზე, მოუძებნოს შესაფერისი საქმრო და დააბრუნოს ადამიანთა საზოგადოებაში. ავალებს კიდევ არიელს, რომ ხომალდი და მისი მეზავრები უვნებელნი უნდა გადარჩნენ, ხოლო მეფის ძე ფერდინანდი ცალკე უნდა გამოირიყოს კუნძულზე.

სწორედ მირანდასა და ფერდინანდის შეხვედრას ესწრაფვის გულთმისანი მამა. პროსპეროს რომ შურისძიება არ სურს, ეს იქიდანაც ჩანს, რომ ყველანი უვნებელნი ბრუნდებიან ნეაპოლში.

სამივე დასახელებულ შემთხვევაში რეჟისორი სხვადასხვა ამბავს დადგამს. პირველ შემთხვევაში ეს იქნება რაღაც აბსურდული ზღაპარი, სადაც გაუგებარი იქნება რა მოტივაცია აქვს მთავარი გმირის ქმედებას. მეორე შემთხვევაში ეს იქნება გაბოროტებული ჯადოქრის ისტორია, რომელიც უფალს უტოლებს თავს. მხოლოდ მესამე შემთხვევა მოგვცემს **ქმედითი სიუჟეტის** დადგმის საშუალებას და გასაგებს გახდის **პერსონაჟთა მოქმედების მოტივაციას**.

ამდენად, **სიუჟეტის სცენური დეკოდირების, ანუ ქმედითი სიუჟეტის გახსნის პრობლემის გადაწყვეტა უმჭიდროესად უკავშირდება ამოსავალი მოვლენის სწორად განსაზღვრის საკითხს** და მისი ამოხსნის უნარი რეჟისორის პროფესიის ქვაკუთხედს წარმოადგენს.

* ივულისხმება საბჭოთა რეჟიმი.

შემოთავაზებული ტერმინები ეკუთვნის ავტორს

1. Е. Гротовский. «От бедного театра к искусству-проводнику». М. «АРТ». 2003. бвРв.: «Ответ Станиславскому». გვ. 173;
2. იხ.: М. О. Кнебель. «Школа режиссуры Немировича-Данченко. М., 1966; М. О. Кнебель. «О действенном анализе пьесы и роли». М., 1959; ბ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო „წარუღიდან“ თბ., 1973; Г. Крыжицкий. «Немирович-Данченко о работе над спектаклем». М., 1958;
3. იხ.: ჰ. იბსენი „დრამები“ ტ. I, 1994;
4. М. О. Кнебель. «Поэзия педагогики». М. 1976;
5. იხ.: А. М. Поламишев. «Действенный анализ пьесы». М. 1982; А. М. Поламишев. «Событие-основа спектакля». М. 1977;
6. М. О. Кнебель. «Поэзия педагогики». М. 1976;
7. იხ.: М. О. Кнебель. «О действенном анализе пьесы и роли». М. 1959; М. О. Кнебель. «О том, что мне кажется особенно важным». М., 1971; А. М. Поламишев. «Событие-основа спектакля». М., 1977.

8. იხ.: „ქართული საყმაწვილო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა“. ტ. 15. თბ., 1988;
9. იქვე. გვ. 365;
10. იხ.: М. О. Кнебель. «Поэзия педагогики». М., 1971; А. М. Поламишев. «Деятельный анализ пьесы». М., 1982;
11. იხ.: „ქართული საყმაწვილო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა“. ტ. 15. თბ., 1988. გვ. 369;
12. А. М. Поламишев. «Деятельный анализ пьесы». М., 1982;
13. А. М. Поламишев. «Событие-основа спектакля». М., 1977;
14. „ქართული ზღაპრები“. შემდ.: ალ. ლლონტი. თბ., 1975. გვ. 77;
15. А. М. Поламишев. «Событие-основа спектакля». М. 1977;
16. იხ.: მ. თუმანიშვილი. „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“. თბ., 1977;
17. იხ.: უ. შექსპირი. „თხზულებანი“. ტ. 1. თბ. (გაჩეჩილაძის თარგმანი).

თეატრალური ხელოვნება, როგორც სოციალ-კომუნიკაციური საშუალება პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში

კაცობრიობა მთელი თავისი არსებობის მანძილზე ცდილობს სამყაროს არსის გაგებას, გააზრებას და მასში თავისი არსის განსაზღვრას. გარკვეული პასუხი ყოველთვის არსებობდა, მაგრამ საბოლოოდ ვერაინ დაადგინა ჭეშმარიტების არსი. რაც უფრო მეტი იყო ცოდნა, გამოცდილება და ასაკი, მით მეტი იყო დაეჭვება და სკეპტიციზმი; ფაქტობრივად ამან დააბადა მოდერნიზმის ეპოქა, რაც გამოიხატა ნიცშეს ცნობილი ფრაზით „ღმერთი მოკვდა“. ეს ნიშნავდა არა მარტო რელიგიური ცნობიერების სიკვდილს, არამედ საერთო პროგრესის ეჭვქვეშ დაყენებას. „არ არსებობს პროგრესი, არამედ არსებობს წრე, რომლიდანაც გამოსავალი არ არის. სამყარო შეუცნობადი ქაოსია.“ ამან გამოიწვია მოდერნიზმის ეპოქაში ავტორისეული პროტესტი. წარსული მეტეფორების უარყოფა და სურვილი სამყაროს გადაკეთებისა, მისწრაფება იმისკენ, რომ აღწეროს და გამოხატოს აბსოლუტური კულტურული ჭეშმარიტება.

ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში ხელოვნებამ დაკარგა სივრცე, რომელშიც კომფორტულად გრძნობდა თავს. სხვადასხვა მიმდინარეობის შეჯახებამ გამოიწვია ქაოსი. გაჩნდა იდეა, რომ ადამიანი მარტოა სამყაროში და თვითონ არის პასუხისმგებელი საკუთარ თავზე. სწორედ ამ აზრმა ჰპოვა გამოძახილი ახალ მიმდინარეობაში და რა თქმა უნდა ხელოვნებაშიც. მოდერნიზმს არასდროს ჰქონდა პრეტენზია დაუფლებოდა ფართო აუდიტორიას. ის, თავისი ბუნებით, ყველასთვის არ იყო მისაწვდომი. მოდერნიზმი, თავისი არსებობის მანძილზე, შემოიფარგლა ლაბორატორიული მუშაობით. თავის დროზე მოდერნიზმმა უარი თქვა კლასიკურ აკადემიურ ხელოვნებაზე და ახალი ფორმები მოხაზა.

პოსტმოდერნისტული ეპოქა, რომელიც მოდერნიზმს ჩაენაცვლა, კრახვანცდილი კაცობრიობის ეპოქაა, რომელიც უტოპიებს აღარ აგებს და არ ცდილობს სამყაროს გადაკეთებას; პირიქით, ის ცდილობს მიიღოს სამყარო ისეთი, როგორიც არის, შეეგუოს მას და მოიწყოს

მასში მაქსიმალური კომფორტი. პოსტმოდერნიზმმა უარი თქვა ექსტრემიზმზე, ნიჰილიზმზე და გარკვეულწილად ტრადიციებს დაუბრუნდა. დაესესხა სხვადასხვა ეპოქას და შექმნა ახალი გროტესკით, პაროდით და ხუმრობით, ხშირ შემთხვევაში ირონიით გაჯერებული. ფართოდ გამოიყენა ციტატური, კოლაჟური და გამეორებითი ხერხები. მან თამაშის ხერხში შეძლო დაერღვია საზღვრები მასასა და ელიტას შორის.

პოსტმოდერნიზმის, პოსტმოდერნის განსაზღვრა, როგორც თეორეტიკოსების და მკვლევრების უმეტესობა ამტკიცებს, შეიძლება მხოლოდ „მოდერნიზმთან“ სოციალურ-ისტორიულ კონტექსტში მოხდეს. „პოსტმოდერნიზმი“ აღიქმება როგორც ამბივალენტური ტერმინი, რომელიც ნიშნავს მოდერნიზმის როგორც გაგრძელებას, ასევე გადალახვას. ამ თვალსაზრისით, განასხვავებენ ტერმინებს: „პოსტმოდერნი“, – როგორც მოდერნიზმის, ფილოსოფიური საფუძვლების რევიზია და „პოსტმოდერნიზმი“, – როგორც მოდერნიზმის ხელოვნების გადახედვა.

პოსტმოდერნის ფენომენი, როგორც სპეციფიკური რეაქცია, წინა პერიოდის კულტურის დამკვიდრებულ ფორმებზე, ევროპისა და ამერიკის მოწინავე ქვეყნებში აღმოცენდა. ამერიკელი თეორეტიკოსის ფ. ჯეიმისონის აზრით, პოსტმოდერნის გამოჩენა შეიძლება ომის შემდგომი პერიოდით დათარიღდეს, კერძოდ, ამერიკის შეერთებულ შტატებში 1940-1950 წლებით. საფრანგეთში პოსტმოდერნის ფორმირება მეხუთე რესპუბლიკის დამყარებას (1958 წ.) დაემთხვა.¹ მიუხედავად ამისა, შეიძლება ითქვას, რომ „პოსტმოდერნიზმს“ სამშობლო არ გააჩნია“, – ასე ამტკიცებს ამერიკელი თეორეტიკოსი დ. სილვერმანი. დღეს პოსტმოდერნისტული სიტუაცია კულტურაში მთელს მსოფლიოში შეინიშნება, ხოლო ყველაზე „პოსტმოდერნისტულ“ ქვეყნად ჟ. დერიდა იაპონიას ასახელებს.

1934 წელს ესპანელი ლიტერატურათმცოდნე ფედერიკო დე ონისა საუბრობს პოსტმოდერნიზმზე, რომელიც ლიტერატურის ისტორიაში განიხილება როგორც გარდამავალი ფაზა (1905-1914 წწ.) „მოდერნიზმსა“ და ე. წ. „ულტრამოდერნიზმს“ შორის.² ყველა შემთხვევაში საუბარია სხვადასხვა სახის მოვლენაზე. უფრო გამოკვეთილი აზრი პოსტმოდერნიზმის შესახებ მხოლოდ მოგვიანებით ჩამოყალიბდა. ამ ფენომენის მკვლევრების უმეტესობა

იზრება იქით, რომ პოსტმოდერნი აღმოცენდა მხატვრული კულტურის ფარგლებში და უკვე მოგვიანებით გამოიხატა სხვა სფეროებში – ფილოსოფიაში, პოლიტიკაში, რელიგიასა, თუ სხვა მეცნიერებაში.³ ლიოტარი სტატიაში „პასუხი კითხვაზე: რა არის პოსტმოდერნი?“ (1982 წ.) თვლის, რომ თავსართი „პოსტ“ ძალიან ხშირად იწვევს გაუგებრობას, ის გვთავაზობს განვიხილოთ თავსართი „პოსტ“ არა როგორც გაგრძელება, არამედ როგორც დაბრუნება, ანამნეზი, კულტურის განვითარების წინამდებარე პერიოდის გადახედვა.⁴

მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ინდივიდუალურობა, პოსტმოდერნიზმში აღარ არსებობს ინდივიდი, აღარ არსებობს სუფთა ფურცელი, რასაც აღმოაჩენ და ამის გამო ხდება უკვე შექმნილის გამეორება ახლებური გააზრებით. ინდივიდუალობა უკვე აღარ არის მსოფლმხედველობითი კატეგორია, იგი მხოლოდ სტილური ძიებით არის დაკავებული. აუთენსიკური მასალის ძიებაში პოსტმოდერნიზმი საოცრად აფართოებს ესთეტიკურ სფეროს. ის სწორედ ახლის ძიებაში მოიცავს არა მარტო მშვენიერს, არამედ ყოველივე მახინჯს, უმსგავსოს, ვულგარულს. მისთვის ასევე დამახასიათებელია ძველის, წარსულის გამეორება, მაგრამ მის მიმართ დამოკიდებულება ირონიული ხდება. მაყურებელი მზად არის მიიღოს ნებისმიერი თამაშის წესი, მაგრამ, როგორც კი ჩნდება თამაშის რეალობად გასაღების მცდელობა, ის კრახს განიცდის. სწორედ ამისთვის გახდა ირონიის აუცილებლობა, როგორც თავდაცვა და თამაშის ხერხი, როგორც ერთ-ერთი საშუალება მაყურებელთან ურთიერთობისა. ჩვენ განწირულნი ვართ გადავითამაშოთ ყველა სცენარი, რაც კი ოდესმე შექმნილა. ვცხოვრობთ გაუთავებელი იდეალების რეპროდუქციაში, ფანტაზიებსა და ოცნებებში, რომელთა ორიგინალები წარსულში დარჩა. „გაქრა პროგრესის იდეა, მაგრამ პროგრესი გრძელდება“,⁵ – წერს ბოდრიარი.

როგორც ცნობილია, ყველა თეზა ბადებს ანტითეზას და მხოლოდ ამის შემდეგ იბადება დასრულებული პროცესი. უკვე აღვნიშნეთ, რომ კაცობრიობა მთელი თავისი არსებობის მანძილზე დაკავებული იყო ჭეშმარიტების ძიებით. იქმნებოდა მილიონობით თეზა და ანტითეზა და მიუხედავად იმისა, რომ ეს პროცესი ყოველთვის ხელს უწყობდა პროგრესს, ყოველი ეპოქის დასასრულს შეიმჩნეოდა ჩიზი, კრიზისი, რომლიდანაც გამოსავალი დიდხანს არ ჩანდა. ეს ბადებდა ნიჰილიზმს,

უიმედობას. თუ მოდერნიზმის ეპოქა საკუთარ თავში ჩაიკეტა და მარტო დარჩა, პოსტმოდერნიზმი – უფრო ელასტიკური გამოდგა. მან გაიაზრა მარკიზ დე სადის მოსაზრება: „ჩვენ ვერასოდეს მივაგნებთ ჭეშმარიტებას, საკუთარი თვალთ დასაჯული და განცდილი ცვალებადი ჭეშმარიტების გარდა“. მას სხვა გზა არ დარჩენია, უნდა აღიაროს დამარცხება, გამოვიდეს უიმედობის და პროტესტის მდგომარეობიდან და მოძებნოს საშუალება, რომელიც შეამსუბუქებს მის არსებობას, ყოფას. ის იწყებს შეგუებას გარემოსთან და ეძებს ხელსაყრელ პოზიციას. მისთვის მიუღებელია აშკარა იდეოლოგია, ღრმა ფსიქოლოგიზმი, სიღრმეები, „მაღალი“ და „დაბალი“ ხელოვნება. ხდება ამ ორი სოციუმის დაახლოება და საზღვრების მოშლა.

პოსტმოდერნიზმი იბადება დაკარგული იდეალების ნამსხვრევებზე. ის თავის მეხსიერებაში აგებს სხვადასხვა მონაპოვარს, მის ბაზაზე ქმნის სრულიად ახალს, შეიძლება ითქვას, ანტიინტელექტუალურს თავისი არსით. ხდება ჟანრების აღრევა, სრული თავისუფლება. პოსტმოდერნიზმი ცდილობს სიცილით გამოეთხოვოს წარსულს. ერთი სიტყვით, ეს არ არის ვინმეს ბოროტი ჩანაფიქრი, ეს არის პატიოსანი რეაქცია თანამედროვე ისტორიის ცინიზმზე. ეს არ არის მოღერი გატაცება, ეს არის ეპოქა, რომელიც საზოგადოებასთან ურთიერთობის ახალ სტილს ქმნის. ამა თუ იმ კულტურული მოვლენის განსაზღვრა უშუალოდ დაკავშირებულია გარე სოციუმის თანაარსებობასთან. სკოტლენში თავის ფუნდამენტალურ გამოკვლევებში ამტკიცებს, რომ კულტურული სივრცე, რომელშიც ჩვენ ვიმყოფებით, ვქმნით, ვშრომობთ და ვიბრძვით, მთლიანად არის მოცული პოსტმოდერნიზმით და ეს თუ ასეა, უგუნურება იქნებოდა მისი იგნორირება მოგვეხდინა.

თეატრალური ხელოვნება რთული მოვლენაა, რომელიც სხვადასხვა, დამოუკიდებელ სფეროს აერთიანებს და საბოლოო ჯამში ერთ მთლიან სინთეზურ ხელოვნებად წარმოგვიდგება. ამასთან ერთად ის მხოლოდ მაყურებელთან თანაარსებობის შემთხვევაში იღებს თავის საბოლოო სახეს, ამიტომ მისი არსებობა საზოგადოებასთან განყენებულად წარმოუდგენელია. თეატრი გამოხატავს კაცობრიობის არსებობის და ყოფიერების არსს; არის მოდელი სამყაროსი ანუ, – „სამყარო მინიატურაში“, როგორც გალაქტიონი ამბობდა. თეატრალური ხელოვნება ყოველთვის იყო და იქნება სარკე და ანარეკლი ცხოვრებისა, ამიტომაც მასში მიმდინარე

ცვლილებები პირდაპირ არის დამოკიდებული იმ გარე მოვლენებთან, რაც ბუნებაში ხდება.

ცხოვრებისგან გადაღლილი საზოგადოება თავისი ძალების კონცენტრაციასა და მობილიზებას მთლიანად პროფესიულ საქმიანობაში ახდენს და შრომისგან დაღლილი ცდილობს ცხოვრების დარჩენილი პერიოდი დასვენებისთვის და გართობისთვის გამოიყენოს; ამიტომ ის, ძირითადად, გასართობ საშუალებად გარეგნულ, ხედვით სიამოვნებას უთმობს. მაყურებელი ხდება დამკვეთი და იმისათვის, რომ ჰარმონიაში ვიყოთ მაყურებელთან, ე. წ., მომხმარებელთან, ერთი მხრივ, უნდა დავაკმაყოფილოთ მისი მოთხოვნა, სურვილი. ამისთვის კი უნდა ვიცოდეთ, თუ რა სურს მას; მეორე მხრივ, ეს პროლექცია უნდა ვაქციოთ ხელოვნების ნიმუშად, რამეთუ ხელოვნება საზოგადოებასთან ურთიერთობაში წარმოადგენს ერთ საერთოს, მთლიანს და მისი უგულვებელყოფა ხელოვნების დაღუპვას ნიშნავს.

ყოველთვის იდგა საკითხი, – უნდა უწევდეს თუ არა შემოქმედი ანგარიშს საზოგადოებას, თუ მხოლოდ ხელოვნებისთვის ქმნიდეს. ეს საკითხი ყველა ეპოქაში აქტუალური იყო და მხოლოდ მოდერნის ეპოქამ გააკეთა არჩევანი და აირჩია ხელოვნება ხელოვნებისთვის. ამან კი ხელოვნების საზოგადოებისგან გათიშვა გამოიწვია და ფაქტობრივად, ასეთი ხელოვნება განწირული აღმოჩნდა. პოსტმოდერნი, მეორე უკიდურესობაში ჩავარდა. მან საერთოდ მოშალა საზღვრები, ყველაფერი ერთ საერთო ქვაბში მოაქცია, – ძველიც და ახალიც, სხვადასხვა ნაციონალური მოვლენა, პოპ-კულტურა. ამას აქვს თავისი დადებითიც და უარყოფითიც: ერთი მხრივ, გაიზარდა არჩევანი, მეორე მხრივ, ამან გამოიწვია ორიენტირის დაკარგვა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელია ირონია, ეკლექტიზმი, კალეიდოსკოპურობა, თამაშის ელემენტის გაძლიერება, დისტანციურობა როგორც ავტორსა და ქმნილებას შორის, ისე ნაწარმოებსა და მაყურებელს შორის. მისთვის უცხოა კანონზომიერების პრინციპი, სისტემატიზაცია და კლასიფიკაცია.

თეატრალურმა ხელოვნებამ სერიოზული ტრანსფორმაცია განიცადა და არც რეჟისორის საქმიანობა დარჩა გამონაკლისი. რეჟისორმა, როგორც სპექტაკლის დამდგმელმა და ხელმძღვანელმა, XX საუკუნის დასაწყისში შეიძინა ქარიზმატული მხარეები და აღიარებულ იქნა თეატრის ლიდერად. XX საუკუნეში იწყება

რეჟისურის, როგორც დამოუკიდებელი შემოქმედების, ხანა, სადაც რეჟისორი, თეატრის მთავარი გენერატორი ზდება, ხოლო მსახიობი, – მხოლოდ ერთ-ერთი, მაგრამ მთავარი ელემენტი მთლიანობისა. რეჟისორი აერთიანებს სპექტაკლში სხვადასხვა ელემენტს და ერთ მთლიან ორგანიზმად აქცევს მას და მაინც, მიუხედავად იმისა, რომ მსახიობს წაერთვა ლიდერის ფუნქცია, იგი სცენური შემოქმედების მაინც მნიშვნელოვანი, დამოუკიდებელი და წამყვანი ელემენტია. მისი დანიშნულება სცენაზე ისეთივე ფილოსოფიური და შეიძლება ითქვას მისტიკურია, როგორიც ადამიანის როლი სამყაროში. ის ყოველთვის გვევლინება როგორც გამტარი, მედიუმი, რომელიც თამაშის საშუალებით ახერხებს სათქმელის მიტანას მაყურებელამდე. რეჟისორი ვალდებულია მსახიობს მისცეს ბაზა, რომელზე დაყრდნობითაც მსახიობი შეძლებს თავისი ოსტატობის სრულყოფილად გამომჟღავნებას. სწორედ რეჟისორის დახმარებით ახერხებს მსახიობი შექმნას ესა თუ ის სცენური სახე. ასევე რეჟისორზეა დამოკიდებული სპექტაკლის მთლიანობა და გადამდები ძალა.

რეჟისორმა უნდა გახსნას და მოგვითხროს საინტერესო ისტორიები ადამიანის ცხოვრებიდან. ამისთვის კი არ არის საკმარისი მხოლოდ სარეჟისორო ტექნიკის ცოდნა, – ის პირველ რიგში, უნდა იყოს „ცხოვრებათმცოდნე“ და ჰქონდეს თავისი სათქმელი, თავისი დამოკიდებულება ცხოვრებაზე. რეჟისორისადმი მოთხოვნა ყოველთვის მაქსიმალისტური იყო: მას გააზრებული უნდა ჰქონოდა პასუხისმგებლობა. ამდენად, სპექტაკლი არ უნდა იყოს მხოლოდ სანახაობრივი. რეჟისორი თეატრის წინამძღვარია, დემიურგი, რომელიც სამყაროს თავისებურ მოდელს გვთავაზობს. ჩვენს ეპოქაში, ე. წ., პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში, იგი უკანა პლანზე გადადის და, ხშირ შემთხვევაში, ე. წ., საავტორო რეჟისურა სულ იშლება: აღარ არის ფსიქოლოგიურ სიღმეებში წვდომის აუცილებლობა, აშკარა იდეოლოგია. ერთი სიტყვით, რეჟისორი აღარ გვევლინება დემიურგად, მესიად, რომელიც მხოლოდ მისთვის ნაცნობ ჭეშმარიტებას ღაღადებს და თავის სამყაროს მოდელს გვთავაზობს, არამედ ის არის პროფესიონალი, რომელიც საინტერესოდ მოგვითხრობს ამბავს. ადგილი ეთმობა სიუჟეტებს და პერსონაჟებს, ზდება მანიპულირება მაყურებლის ემოციებზე ათასგვარი პერიპეტეებითა და ტრიუკებით. ეს ყველაფერი კი საშუალებას აძლევს მაყურებელს არ ჩაუფიქრდეს გმირის სულიერ სიღრმეს. ამ შემთხვევაში მთავარი

მიზანი ის არის, რომ არ გადაღლოს მაყურებელი, რომელიც დასასვენებლად მოვიდა. რეჟისორები გამოდიან მაღალი ხელოვნების ტყვეობიდან და ცხოვრების ქაოსში იძირებიან. უნდა ითქვას, რომ თამაშის წესებიც განსხვავებულია, მაყურებელსა და პერსონაჟებს შორის დისტანცია იცვლება. დიდი ცვლილებებია ჟანრთან მიმართებაშიც: გაიზარდა საზღვრები სხვა ჟანრების შემოტანით როგორც თეატრში, ისე კინოში. მაგ.: სასიყვარულო დრამა, ეროტიკული თრილერი, ფანტასტიკური კომედია, კომედიური დეტექტივი, – ერთი განმსაზღვრელია, მეორე კი დამატება. ეს კი უადვილებს მაყურებელს ორიენტირების. ხანდახან ჟანრის შიგნითაც ზდება აფეთქება, დღემდე მიუღებელი ელემენტების ჩარევით. ერთმანეთს ზედ ედება ურთიერთგამორიცხავი ჟანრული პირობითობები: ლირიზმი – პაროდია, ტრაგიზმი – ფარსი, მელოდრამატიზმი – სარკაზმი. შედეგად მიიღება ეკლექტიზმი, რაც ასე დამახასიათებელია პოსტმოდერნიზმისთვის. ასევე პოლიფონიურობა, ხშირად პარადოქსული ჟღერადობა. ჟანრის განსაზღვრა, სულ უფრო რთული ზდება.

როგორც რეჟისორული ხელოვნების, ასევე ზოგადად თეატრალური ხელოვნების, ასეთმა ტრანსფორმაციამ გააჩინა ზერელობის ტენდენცია, გააჩინა მცდარი აზრი იმის შესახებ, რომ ასეთი პროდუქციის შექმნა ძალიან ადვილია და ეს ყველას შეუძლია. ამან მასიურად შექმნა დილეტანტების, შეიძლება ითქვას შარლატანების, მთელი კასკადი, როგორც მსახიობების, ისე რეჟისორების სახით. ერთი მხრივ, დამკვეთი, ანუ მომხმარებელი და მეორე მხრივ, მიმწოდებელი, ამ შემთხვევაში შარლატანი, ქმნიან მოჯადოებულ წრეს, რომლის გარღვევაც შეუძლებელი ზდება.

მეორე პრობლემა, რომელიც ამ მოვლენას ახლავს ის არის, რომ ხელოვნება იმდენად გაიფლინთა კომერციული მასკულტურით, რომ სახეზეა „კულტურული კრიზისი“, რაც ნიშნავს: შემოქმედებითი პროცესი მორღვეულია და სადავო ზდება საკითხი: საერთოდ შესაძლებელია, თუ არა ამ პროცესის აღდგენა. ეს დამოკიდებულია მასზე, ვინც ქმნის პროდუქციას, თუ პუბლიკაზე, ვინც ითხოვს და იღებს ამ პროდუქციას. შესაძლებელია, თუ არა ამის აღდგენა საზოგადოებაზე ძალადობის გარეშე, ნებაყოფლობით?

ჩვენთან პოსტმოდერნის პერიოდი საბჭოთა კავშირის რღვევის პერიოდს დაემთხვა. პოსტსაბჭოთა სივრცეში რეჟისორებს საშუალება მიეცათ გაეფართოებინათ თავიანთი შემოქმედება აკრძალული

თემატიკით. წინააღმდეგობის მოსპობამ ორიენტაციის დაკარგვა და ბუნებრივად ქაოსი გამოიწვია. არც ჩვენ აღმოვჩნდით გამონაკლის მდგომარეობაში. მიუხედავად ყველაფრის მიმართ ირონიული დამოკიდებულებისა, მაინც დგება ეჭვქვეშ, არის თუ არა ეს პოსტმოდერნიზმი, იმ გაგებით, რასაც დასავლეთში უწოდებენ. ყველაფრის გარდაქმნით ცდუნებული თაობა ცუდ დღეში ჩავარდა, რადგან ის საშუალოდ იქნა „განწირული“ მარადიული ფასეულობების შექმნისათვის. გახლეჩილ ტოტალიტარულ მენტალიტეტს გაუჭირდა დამტკბარიყო თამაშით. ის მაინც ორიენტირს, საყრდენს ეძებდა. ძნელია წარმოიდგინო მოდერნიზმის გაგრძელება, როცა თავად მოდერნმა ვერ მოიკიდა ჩვენთან ფეხი. პოსტმოდერნის წამყვანი თეორეტიკოსი ჟ. ფ. ლიოტარი თავის ნაშრომში: „პასუხი შეკითხვაზე: რა არის პოსტმოდერნიზმი“,⁶ განმარტავს, რომ მოდერნის პროექტი კი არ დასრულდა, არამედ დაიმსხვრა, განადგურდა და ლიკვიდირებულ იქნა. ჩვენთან კი მისი რეაბილიტაცია დღემდე გრძელდება. ამ თაობისთვის პოსტმოდერნი უფრო მოდურ სათამაშოდ, კეკლუცობის საგნად იქცა. ალბათ ძნელია რამდენიმე წელიწადში ხაზი გადაუსვა წარსულს, საკუთარ მენტალიტეტს და სხვა თვალთ შეხედო სამყაროს; მაგრამ აი, უკვე ახალი თაობისთვის ეს ათვლის წერტილადაც იქცა. ახალ ფასეულობებზე დაბადებული და აღზრდილი თაობა პირდაპირ ამ ენაზე ალაპარაკდა. ის ბუნებრივად ჩაჯდა ცხოვრების ამ რიტმში და ყველა კანონს დაემორჩილა.

რამდენიმე წლის წინ ალექსანდრე ბრენერმა, როგორც თანამედროვე ხელოვნების წარმომადგენელმა და რადიკალმა, შიმშილობა გამოაცხადა. მისი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოთხოვნა იყო პოსტმოდერნის გაუქმება. პურიტანმა კი შვებით ამოისუნთქა და განაცხადა, რომ: „მოგილოცავთ, დასრულდა პოსტმოდერნის ეპოქა და დაიწყო მშვიდი ცხოვრების ეპოქა, რომელიც ყველაფერს თავის ადგილზე დააყენებს“. აქა-იქ, შიგადაშიგ გაისმის მტკიცება იმის შესახებ, რომ მართლაც დიდი ხანა დასრულდა და ჩვენ ვცხოვრობთ ახალ კულტურულ ეპოქაში, მაგრამ ფორმულირება იმისა, თუ რას მოიცავს ახალი ეპოქა და რას გვიმზადებს ის, ალბათ, ცოტა ნაადრევია და მაინც, რა იქნება შემდეგ? ეს შეკითხვა ლოგიკურია. რა თქმა უნდა უკან დასაბრუნებელი გზა მოჭრილია, არც პოსტმოდერნიზმის დახურვა და დამთავრებაა ადვილი, როგორც

პროლექტისა, რომელმაც არ გაამართლა. მისი დამთავრება, ალბათ, ერთი მხრივ, ნიშნავს იმ დარღვეული ქრონოლოგიისა და სტრატეგიის აღდგენას და დალაგებას, რომელიც მანამდე ხელოვნებაში ლოგიკურად ვითარდებოდა.

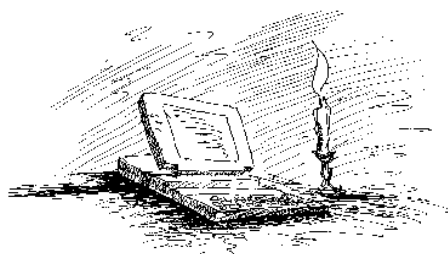
ჩვენ ვიმყოფებით ქაოსის ეპოქაში და ქაოსი ყოველთვის დალაგებას მოითხოვს. ასეა თუ ისე კონფლიქტი გარდაუვალია. დასრულდა XX საუკუნე. ყოველგვარი ექსპერიმენტი ჩატარებულია. შეიძლება ითქვას, რომ მოხდა კულტურული აფეთქება, რომელიც იყო ლოგიკური დასასრული ყველაფრისა. ახლა, კი აღარაფერი დაგვრჩენია, გარდა იმისა, რომ დაველოდოთ რა იქნება შემდეგ.

1. Джеймисон Ф. Постмодернизм и потребительское общество // Вопросы искусствознания. XI (2/97). ст. 54-61.
2. Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. 1992. № 1.
3. Гидденс Э. Последствия модернити // Новая постиндустриальная волна на Западе. Антология. М., Academia. 1999.
4. См.: Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смыслах «пост» // Иностранная литература. 1994. № 1.
5. Бодрийяр Ж. Злой демон образов // Искусство кино. 1992. № 10
6. См.: Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн?

უნივერსიტეტის
სამაგისტრო პროგრამა

კინო-ტელე დრამატურგია
(თეორიისა და პრაქტიკის ანალიზი)

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელები – კოტე ჯანდიერი, ნინო მხეიძე



სახეები დანახული ჩრდილებში

(ცოტა რამ კასავეტესის შესახებ)

1957 წელს ჯონ შეპარდის რადიო შოუში „ღამის სტუმრები“ (“Night people”), მსახიობმა ჯონ კასავეტესმა, რომელიც გადაცემაში მიწვეული იყო რათა მარტინ რიტის ახალ ფილმში „ქალაქის გარეუბანი“ შესრულებულ როლზე ესაუბრა, განაცხადა, რომ ფილმი არ ვარგა, რომ მას უკეთესის გადაღება შეუძლია და თუ მაყურებელს სურს იხილოს ფილმი „ნამდვილ ადამიანებსა“ და „ნამდვილ ცხოვრებაზე“, მაშინ მათ უნდა გამოაგზავნონ ფული, თუნდაც ერთი დოლარი, რადიომაუწყებლობის მისამართზე. მომდევნო რამოდენიმე დღის განმავლობაში რადიომსმენელების მიერ გამოგზავნილი ფულით დაახლოებით ორი ათასი დოლარი შეგროვდა. რასაკვირველია ეს არ იყო საკმარისი თანხა ფილმის გადასაღებად, მაგრამ კინოს ისტორიაში ეს ფაქტი ერთადერთი შემთხვევაა, როდესაც ხალხის მიერ გამოგზავნილი თანხით დაიწყო ფილმის გადაღება. ამ ექსპერიმენტის უკან 28 წლის მსახიობი ჯონ კასავეტესი იდგა. მას წარმოედგინა არ ჰქონდა როგორ უნდა გადაეღო კინო, მაგრამ მან შექმნა ფილმი, რომელიც ამერიკული დამოუკიდებელი კინოს მანიფესტი გახდა და ვენეციის კინოფესტივალზე ჟიურის სპეციალური პრიზი მოიპოვა. სწორედ აქედან იწყება მითი კასავეტესზე, ამერიკული დამოუკიდებელი კინოს ყველაზე მნიშვნელოვან რეჟისორზე. იმ პერიოდში, როცა საფრანგეთში „ახალმა ტალღამ“ იფეთქა, კასავეტესმა თავისი ფილმებით ახალი სუნთქვა და თავისუფლების განცდა მოუტანა ამერიკულ კინოს, აჩვენა ცხოვრება „აქ“ და „ახლა“, გადაღებული ისეთი მეინსტრიმული ფილმების ხარჯზე, როგორიცაა რომან პოლანსკის „როზმარის ჩვილი“, რობერტ ოლდრიჩის „ბინძური თორმეტი“ და ბრაიან დე პალმას „რისხვა“, კასავეტესისთვის ხომ ყოველი ახალი ჰოლივუდური როლი საკუთარი ფილმების ბიუჯეტისათვის შესაგროვებელი თანხების ნაწილი იყო.

კასავეტესს თანამედროვე კინო ფორმის გამოგონებელს უწოდებენ. ფილმის დოკუმენტური თხრობის მანერა, მხოლოდ ნატურაზე და რეალურად არსებულ ინტერიერებში გადაღება (ფილმების

უმრავლესობა ბევრლი ჰილზის მოპირდაპირე მხარეს მდებარე მისი და მისი მეუღლის, ჯინა როულენდის სახლშია გადაღებული, რომელიც ააშენეს, როგორც ჰოლივუდთან მუდმივი წინააღმდეგობის სიმბოლო; ცნობილია კასავეტესის მძაფრი დაპირისპირებები ჰოლივუდურ სისტემასა და ჰოლივუდელ პროდიუსერებთან, მაგ., გახმაურებული სკანდალი სტენლი კრამერთან ფილმზე „ბავშვი იცდის“, რის გამოც კასავეტესმა დატოვა კიდევ გადასაღები მოედანი და ფილმი მის მაგივრად კრამერმა დაასრულა და დაამონტაჟა. კასავეტესი ამ ფილმს საკუთარ ფილმად არ თვლიდა და არ უყვარდა, გახსნილი დასაწყისი (ექსპოზიციის გარეშე დაწყებული ისტორია) და ასევე გახსნილი ფინალი, განწყობა იმისა, რომ ეკრანზე ასახული გმირების ცხოვრებაში გარკვეული დროით ჩავერთეთ და ისინი ფილმის დასრულების მერეც განაგრძობენ ცხოვრებას, მსახიობების უსაზღვროდ მგრძნობიარე თამაშის მანერა, მთელი ცხოვრება მათ სახეებზე და მათი სახეები მსხვილი ზედათ - ეს ყველაფერი წარმოუდგენელი იყო მაშინდელი ამერიკული კინოსთვის.

კასავეტესს სულიერ მამად არაერთი ცნობილი რეჟისორი მოიხსენიებს. მისი თანამედროვე ჟან - ლიუკ გოდარი მას ფილმებს უძღვნის („დეტექტივი“ და „კინოს კინო ისტორია“, მეორე ნაწილი), მარტინ სკორსეზე თავის პირველ ფილმს, მას უმადლის. სწორედ კასავეტესმა ურჩია ახალდამწყებ რეჟისორს „ბინძური ქუჩები“ მის გარშემო არსებულ სასტიკ სინამდვილეზე, ნიუ-იორკის კვარტალებში გათამაშებულ ისტორიაზე გადაეღო. თავინთი ფილმებით კასავეტესს სიყვარულს უხსნიან ჟაკ რივეტი, აბელ ფერარა, ჯიმ ჯარმუში, ჯონათან დემმე, ნანი მორეტი, პედრო ალმოლოვარი, უეს ანდერსონი და სხვ.

ნიუ-იორკელი ბერძენი ემიგრანტების ოჯახში დაბადებული ჯონ კასავეტესი 7 წლამდე საბერძნეთში იზრდებოდა და ნიუ-იორკში ჩასვლისას ინგლისურიც კი არ იცოდა. ამერიკული დრამატურგიული ხელოვნების აკადემიის დამთავრების შემდეგ ის პედაგოგიურ საქმიანობას ეწევა. პარალელურად მისი სამსახიობო კარიერა წარმატებით ვითარდება, – მას მეორე ჰამფრი ბოგარტსაც კი უწოდებენ. სწორედ ამ პერიოდში გაიცნობს იგი თავის მომავალ მეუღლეს, მსახიობ ჯინა როულენდს, რომელიც მისი ფილმების უცვლელი გმირი, რეჟისორის ეკრანული ალტერ-ეგო გახდება და რომელთანაც 35 წელი იცხოვრებს.

პირველად ფილმის გადაღების იდეა კასავეტესს მანკეტენზე თეატრის მსახიობებისათვის სამსახიობო ოსტატობაში ღია სემინარის ჩატარებისას დაებადა, (ამ სემინარზე, სხვათა შორის, ჯონ კასავეტესი აქტიურ პროპაგანდას უწევდა თავისუფალ იმპროვიზაციას). ფილმის ფინალურ ტიტრებში იწერება კიდეც: „რაც თქვენ ახლა ეკრანზე იხილეთ, – ინტერპრეტაციაა“. ამით, თითქოს ერთგვარი განსაზღვრებაც მოხდა კასავეტესის ძალზედ სპეციფიკური და ინდივიდუალური სტილისა, რომელსაც ხშირად ჯაზურ იმპროვიზაციებს ადარებენ. თუმცა, მიუხედავად იმპროვიზაციების და ექსპერიმენტებისა, ისიც ცნობილია, რომ რეჟისორი დაწვრილებით ამუშავებდა თითოეულ ეპიზოდს და ძალიან დიდხანს გადიოდა რეპეტიციებს მსახიობებთან, რათა მთელი სიზუსტით მიეღო ის, რაც სურდა ეხილე ეკრანზე. თამაშის დროს მსახიობები ისე შედიოდნენ როლში, რომ მაყურებელზე უბრალოდ გადაღების დროს გათამაშებული იმპროვიზაციის შთაბეჭდილებას ტოვებდნენ. ასე რომ სინამდვილეში ყველაფერი დეტალურად დადგმული და გათვლილი იყო. ცნობილი ამერიკელი კინოკრიტიკოსი როჯერ ებერტი „სახეების“ შესახებ წერდა: „სახეები“ – ეს იყო ჯერ სრულყოფილად დაწერილი სცენარი და შემდეგ, გადაღებისას, ეს სრულყოფილი სცენარი თავიდან ბოლომდე იმპროვიზირებული“. ¹

როგორც ცნობილია ეპიზოდებს, რომელთა გადაღების დროსაც კამერები მანმადე იყო ჩართული სანამ ფირი არ მთავრდებოდა, რამოდენიმე ოპერატორი იღებდა ერთდროულად. აქედან გამომდინარე მსახიობები როლიდან საერთოდ არ გამოდიოდნენ. კასავეტესმა, როგორც გოდარმა, უარი თქვა ტრადიციულ რვიანზე, რის გამოც მსახიობს არ ეძლეოდა საშუალება მოდუნებულიყო, სანამ მისი პარტნიორის სცენის გადაღება მიმდინარეობდა. კასავეტესის იმპროვიზაციებისთვის ასპარეზი არა მარტო გადასაღები მოედანი, სცენარი ან მსახიობებთან მუშაობა იყო, არამედ სამონტაჟო მაგიდაც. აქ ის ნამდვილ ალქიმიურ ცდებს აწარმოებდა. ხშირად გადაღებულ ფილმებს თავიდან ამონტაჟებდა. ასე დაემართა „ჩრდილებს“, რომელიც ორჯერ დაამონტაჟა, „სახეებს“, რომლის 125 საათიან მასალას 3 წლის განმავლობაში ამონტაჟებდა სანამ საბოლოო სახე მისცა.

კასავეტესის ინდივიდუალური მუშაობის მანერა ისეთივე მითოლოგიზირების საკითხია, როგორც მისი პიროვნება და საკმაოდ ბევრი ისტორია არსებობს ფილმების გადაღებებთან დაკავშირებით.

ბენ გაზარა, კასავეტესის უახლოესი მეგობარი და „ოჯახის“ წევრი (თავის მსახიობებს და მათ, ვინც მასთან ერთად ფილმებზე მუშაობდნენ, ის „ოჯახს“ ეძახდა), პიტერ ფალკთან ერთად კიდეც ერთი მისი მსახიობი - ფეტიში, ერთ ასეთ ეპიზოდს იხსენებს „ჩინელი ბუკმეკერის მკვლელობის“ გადაღებებიდან: იმ დღეს, როცა ფინალური, მკვლელობის სცენა უნდა გადაეღო, ბენ გაზარა და კასავეტესი ერთად სადილობდნენ. კასავეტეს ეტყობოდა, რომ რაღაც აწუხებდა და ბოლოს უკითხავს კიდეც: „ბენ, როგორ ფიქრობ, უნდა მოვკლათ თუ არა ეს ჩვენი ბუკმეკერი?“, „ისე, მე მაგ ტიპის საწინამდეგო არაფერი მაქვს, კარგი ბიჭია, - უპასუხა ბენ გაზარამ, - მაგრამ შენ გადაწყვიტე. ისე რატომ უნდა მოვკლათ?“. „მართლაც რატომ უნდა მოვკლათ, - ჩაფიქრდა კასავეტესი, - თანაც მეზიზღება მკვლელობები“. სამი საათის შემდეგ პროდიუსერი მოვიდა და რეჟისორს უთხრა, მთელი გადამღები ჯგუფი თქვენ გელოდებით და რა ვქნათო. „რა ვქნათ, რა ვქნათ?“ – იმეორებდა კასავეტესი. ბოლოს სიგარეტს მოუკიდა, ბენ გაზარას მიუბრუნდა და დაიყვირა: „კარგი, წავედით, მოვკლათ!“

მეორე მსგავსი ისტორია „ჩრდილებს“ უკავშირდება. როცა ჩარლზ მინგუსი თავის ბენდთან ერთად ხმისჩამწერ სტუდიაში მივიდა, რათა „ჩრდილებისთვის“ მომზადებული კომპოზიციების ჩაწერა დაეწყოთ, რეპეტიცია კასავეტესის ყვირილმა შეაჩერა: „რას შვრებით, თქვენ ხომ იმპროვიზაციის მეფეები ხართ...“ მუსიკოსების წინამდებლობის მიუხედავად, კასავეტესმა თავისი გაიტანა. იმ საღამოს სტუდიაში ჯაზის ბრწყინვალე იმპროვიზაციის კონცერტი გაიმართა.

„ჩრდილებში“ მან თავისი სტუდიის მსახიობები დააკავა: ჰიუ ჰიურდომი, ტონი რეიედი და არაჩვეულებრივი ლელია გოლდონი. რადგან კასავეტესს იმ პერიოდისთვის წარმოდგენა არ ჰქონდა თუ როგორ კეთდებოდა კინო და არც სახსრები ჰქონდა იმისთვის, რომ საჭირო ხალხი დაექირავებინა, გადასაღებ მოედანზე ყველაფერი საკუთარ ინტუიციასა და მის მიერ გამოგონილ ექსპერიმენტებზე ააგო, თუმცა ამის გამო დიდ პრობლემებსაც წააწყდა. ფილმს, რომლის გადაღებას ერთ თვეში გეგმავდა, სამი წელიწადი მოანდომა.

გამოუცდელობის გამო გადასაღებ მოედანზე მსახიობებთან ინტერპრეტაციების დროს დიალოგებს არ იწერდნენ, ამის გამო „ჩრდილების“ ყველა დუბლში სხვადასხვა ტექსტებს ლაპარაკობდნენ, რამაც დიდი სიძნელებები შექმნა მონტაჟისას. მოუწიათ თარჯიმნების

დაქირავება, რომლებიც პირით კითხულობდნენ. გახმოვანებაზე ერთი წელი დაიკარგა. შემდეგში კასავეტესი ირონიით იხსენებდა იმ დაშვებულ შეცდომებს (მიუხედავად ამისა „ჩრდილები“ მაინც მის საყვარელ ფილმად დარჩა, როგორც პირველი ფილმი): „კინოში როგორც მსახიობი ისე ვმუშაობდი და ამიტომ ბუნდოვანი წარმოდგენა მქონდა იმის შესახებ, თუ როგორ კეთდებოდა კინო. ერთადერთი რაც „ჩრდილების“ გადაღებისას სწორად გავაკეთე, იყო ის, რომ შევკრიბე ახალგაზრდა ენთუზიასტების ჯგუფი, რომლებსაც სურდათ შეექმნათ რაიმე ახალი“, – ამბობს კასავეტესი რეი კარნეისთან საუბარში (კასავეტესის ბიოგრაფი, რომელსაც რამოდენიმე წიგნი აქვს დაწერილი მის შემოქმედებაზე, მათ შორის მასთან საუბრებისა და ინტერვიუებისგან შემდგარი კრებული „კასავეტესი კასავეტესის შესახებ“).

ფილმის პირველი ვერსია 1958 წელს იყო მზად და ნიუ-იორკის ანდერგრაუნდულ წრეებში დიდ მოვლენად აღიქვეს. თვით იონას მექასმაც კი, რომელიც ამერიკული კინოავანგარდის მამა და მთავარი იდეოლოგი იყო, კასავეტესი ახალგაზრდა გენიოსად გამოაცხადა. „ჩრდილები“, – ეს ნიუ-იორკული ნეორეალიზმშია ბლუზის სტილში“, – იტყვიან ფილმზე; „სინემა ვერიტე“ მანჰეტენზე“, გადაღებული 16 მმ ფირით. მაგრამ კასავეტესი არ იყო კმაყოფილი. როცა ფილმი დასრულდა, მისთვის მხოლოდ ერთი რამ იყო ნათელი, მან ვერ შესძლო განეხორციელებინა თავისი იდეა-ფიქსი, – გადაეღო ფილმი ნამდვილ, ცოცხალ ადამიანებზე. ეს მისთვის კატასტროფის ტოლფასი იყო. გადაწყვიტავს, რომ ყველაფერი თავიდან გადაამონტაჟოს: „ჩვენ გამოგვივიდა ინტელიქტუალური და აფსოლიტურად „არაადამიანური კინო“. ფილმის რითმი ლამაზი იყო, მაგრამ არანაირი კავშირი არ ჰქონდა ადამიანებთან. ერთადერთი რამ მახარებდა მხოლოდ, ვერაფერმა ვერ შესძლო მოეკლა სამსახიობო თამაში“ („კასავეტესი კასავეტესის შესახებ“).

გადამონტაჟებისთვის მას ფული აღარ ჰქონდა და სესხულობდა ყველასგან ვისგანაც შეეძლო: საკუთარი მშობლებისგან, ცოლის მშობლებისგან, თვითონ ჯინა როულენდისგან (მისი მეუღლე და მუზა „ჩრდილებში“ მხოლოდ ერთხელ გაიღვივებს, 7 თვის ფეხმძიმე იყო იმ პერიოდში). კასავეტესი დღე და ღამ მუშაობს, სახლში მხოლოდ გამთენიისას მიდის, შხაპს იღებს და გადასაღებ მოედანზე ან სამონტაჟოში ბრუნდება. ამ გიჟურ ტემპში მან ფილმის სამი

მეოთხედი თავიდან გადაიღო: „ფილმის მეორე ვერსია ისე განსხვავდებოდა პირველწყაროსგან, როგორც ცა და დედამიწა. ბევრი მუსიკა და „პოეზია“ დაიკარგა, მაგრამ დარჩა ადამიანური ურთიერთობები, ინდივიდუალური ემოციები“.

1959 წელს გადამონტაჟებული ფილმი მზად იყო და ვენეციის კინოფესტივალზე ჟიურის განსაკუთრებული პრიზით დაჯილდოვდა. ჩადებული ფული თითქმის ამოიღეს კიდევ კინოგაქირავებიდან. ამერიკაში ალაპარაკდნენ ამერიკული დამოუკიდებელი კინოს დაბადებაზე, თუმცა ამ ფაქტს ყველა ერთნაერად არ შეხვდა. იგივე იონას მექასმა და მისმა მომხრეებმა ზურგი შეაქციეს და ახლად გადამონტაჟებული ფილმი კიდევ ერთ რიგით ჰოლივუდურ ფილმად მონათლეს. 1961 წელს მანიფესტში ახალი ამერიკული კინოს შესახებ კასავეტესის სახელიც კი არ ფიგურირებდა (ხელს აწერდნენ: შირლი კლარკი, ლაიონელა როგოზინა, რობერტა ფრენკა, ალფრედა ლესლი, იონას და ადოლფას მექასი, ემილია დე ანტონიო და სხვ.), თუმცა ეს გასაკვირი არც არის. კასავეტესი არასოდეს არ მიეკუთვნებოდა არც ერთ მიმდინარეობას.

კასავეტესმა დებიუტიდანვე გადაუხვია იმ გზას, რომლითაც ვითარდებოდა მისი კარიერა იმ პერიოდისათვის და საწინააღმდეგო მიმართულებით დაიწყო ცურვა. ჰოლივუდის შესაძლო ახალმა სექს სიმბოლომ გადაწყვიტა თავად შეექმნა საკუთარი ეკრანული რეალობა, სადაც ამერიკული კინოსთვის უცხო გმირები აჩვენა ეკრანზე (შეყვარებულთან ერთად ქუჩაში სეირნობისას „ჩრდილების“ მომხიბლავი გმირი ლელია გოლდონი აღწერს თავის გრძნობებს: „... მე არ ვარ უბედური, მაგრამ თითქოს ტყვეობაში ვარ, ... – ამბობს ის, – ... ზოგჯერ მეშინია, რომ ცხოვრება გვერდით ჩამივლის...“. 20 წლის გოგოს მიერ ნათქვამი ეს სიტყვები 60-იანი წლების ზღვარზე მნიშვნელოვნად ჟღერდა) და უცნაური გზები დაუსახა ამ გმირებს გადასალახად. იმ გზას, რასაც კასავეტესის „ჩრდილები“ მხოლოდ განწყობების დონეზე გრძნობენ, რამოდენიმე წლის შემდეგ თავისი გმირებით უკვე გააზრებულად დენის ჰოპერი დაადგება „თავზეხელაღებულ მგზავრებში“. ეს თემა შემდეგში ძალზედ მნიშვნელოვანი და ძვირფასი გახდება მთელი რიგი ამერიკელი დამოუკიდებელი რეჟისორებისათვის და არა მარტო მათთვის. ამერიკული კინოს და საერთოდ ამერიკული კულტურის ეს უსაყვარლესი თემა – გზა, როგორც მეტაფორა და ერთადერთი

საშუალება ცხოვრების შეცნობისა, მართლაც მთავარი სიუჟეტი კასავეტესთან ყველა ფილმში, მიუხედავად იმისა, რომ ის არასოდეს *axl osac ar gakar dia road movie*-ს ჟანრს. გზა და გზის თემა ზუსტად იმ გაგებით როგორც ეს გვხვდება *road movie*-ში: როცა მიზანი არ არის მნიშვნელოვანი და ილუზორულია, როცა მთავარი თვითონ გზაზე ყოფნაა, რადგან გზაში არ არის და ვერც იქნება ის, რაც გვაშინებს ყველაზე მეტად — კანონზომიერებები (ასეთ მოგზაურობაში მიდიან კასავეტესის სამი გმირი ფილმში „ქმრები“. მათი გზა, — ეს არის მოგზაურობა დროში, მცდელობა წარსულში დაბრუნების, რათა იქ დაიმალო, თავი შეაფარო და ამის შემდეგ ნაბახუსევი დაბრუნება აწყოში). მაგრამ ეს უკვე სულ სხვა ფილმები და სხვა გმირებია, რომლებიც ოდნავ მოგვიანებით მოვლენ, მანამდე კი „ჩრდილებში“ კასავეტესმა ახალგაზრდა ადამიანების ცხოვრებაზე თვალთვალთ შეძლო დაეფიქსირებინა განწყობები ქალაქისა „რევოლუციის წინ“.

„ჩრდილებში“ ქალაქი თვითონ ზდება სიუჟეტი, თემა, ფორმა. აქ ჯერ კიდევ ვხედავთ პერსონაჟებს, რომლებიც დიდ ქალაქში მართლაც ჩრდილებს გვანან და ქალაქის ერთიანი ორგანიზმის ნაწილი არიან. სულ რაღაც ათიოდე წლის შემდეგ წინა პლანზე მხოლოდ მათი „სახეები“ გამოვლენ, რომლებზეც აღბეჭდილი შფოთი და ემოციები სხვა დანარჩენს უკან მოითხოვებენ. შემდეგ ფილმებში ეს „ჩრდილები“ „სახეებად“ იქცევიან: „ფილმს თავისუფლად შეიძლება რქმეოდა „სახეები“ - წერს როჯერ ებერტი ერთ-ერთ სტატიაში. „სახეები“ შეიძლება საერთოდ კასავეტესის კინემატოგრაფის სიმბოლოდ ავიღოთ. ეს არის ის, რაზეც დგას მთლიანად კასავეტესის შემოქმედება. გრძნობები, გადმოცემული ადამიანთა სახეებზე“.

„ჩრდილების“ გმირები ეძებენ იდენტიფიკაციას, საკუთარ ადგილს ცხოვრებაში. მაიმუნობენ, უყვარდებიან, ლიტერატურულ „ტუსოვკებზე“ დადიან, სარტრის აზრებს განიხილავენ გაბუღულ კაფეებში, უნდათ წარმატება, ვისკის სვავენ ჩაბნელებულ ბარებში და უბრალოდ უნდათ იყვნენ რომანტიკულები. ჩარლზ მინგუსის და შაფი ჰადის ჯაზური ინტერპრეტაციების ქვეშ კასავეტესი 50-იანი წლების ამერიკელი ახალგაზრდების “*SOUND OF YOUTH*”-ს ქმნის და ბითნიკების მანკეტენს გვიხატავს. თუმცა ის არ გვიჩვენებს ბეროუზს, ალენ გინზბერგს ან კერუაკს, რათა იმ ეპოქის რომანტიკა გადმოგვცეს. მას სხვა რამ აინტერესებს. მას რეალური ადამიანები სურს აჩვენოს

ეკრანზე, რომლებსაც რეჟისორი საკუთარ სახელებსაც კი უნარჩუნებს ფილმში (მთავარი გმირი ლელია გოლდონი, რეალურადაც ლელია გოლდონია და ა. შ.). ფილმი ზუსტად გადმოსცემს 50-იანი წლების ნიუ-იორკის განწყობას, როცა ჰაერში ჯაზი და პოეზია იყო გაჟღერებული, როცა უკვე თითქოს იგრძნობოდა, რომ ნიადაგი მზადდება იმ დიდი ქარიშხლისთვის რაც 60-იანებში დატრიალდება. მანამდე კი იმ ღამის ნიუ-იორკში, რომელიც „ჩრდილებშია“ ასახული, გამომჩნდება ახალი გმირები. მათ შორის ახალგაზრდა შავკანიანი მუსიკოსებიც, რომელთათვისაც ჯაზი თვითგადარჩნის, მათი კულტურისა და გენის შემანარჩუნებელი საშუალება და ერთგვარი ბრძოლის იარაღიც იყო. ღამის ნიუ-იორკი ამ პანგების ქვეშ იზიდავდა და აერთიანებდა არამარტო შავკანიანებს, არამედ ნონკონფორმისტულად განწყობილ თეთრკანიან ახალგაზრდებსაც, მდიდარი ოჯახების შვილებს, რომლებიც ღამეებს კლუბებში, ცეკვაში ატარებდნენ ჯაზის ფონზე და ახალი იდეებითა და ახალი ცხოვრების სურვილით იმუხტებოდნენ.

„ჩრდილებთან“ დაკავშირებით რასაკვირველია რასიზმის პრობლემაზე მსჯელობენ ხოლმე, რადგან ფილმის „*love story*“ სწორედ ამ თემის გარშემო ტრიალებს და ეიზენშტაუერის პერიოდის ამერიკისთვის კვლავ ტაბუირებულ თემას ეხება. თუმცა კასავეტესი შორსაა „ლიბერალური პათოსისგან“, ის არ აყენებს საკითხს, ვთქვათ ასეთი ფორმით: „შავკანიანებიც ადამიანები არიან!“, რაც თავად ფერადკანიანებშიც კი გაღიზიანების გამოწვევი იქნებოდა. მულატი ლელიასა და მისი თეთრკანიანი შეყვარებულის ისტორიაში ზოგადად ქალის და მამაკაცის ურთიერთობების პრობლემებია დასმული და რასობრივი პრობლემა მხოლოდ ამდაფრეს ამ ხაზს.

კასავეტესისთვის მთავარი თემა, ფილმიდან ფილმში, სწორედ ქალის და მამაკაცის ურთიერთობების კვლევაა. ამაზე ტრიალებს მთელი სამყარო, მთელი ცხოვრების აზრი, ამას გვიყვება ის ფილმიდან ფილმში მთელი თავისი ცხოვრებისა და შემოქმედების განმავლობაში: „მე არასოდეს გადავიღებ ფილმებს სხვა თემაზე ქალის და მამაკაცის ურთიერთობების გარდა“. მარტინ სკორსეზეს დოკუმენტურ ფილმში „მოგზაურობა ამერიკულ კინოში მარტინ სკორსეზესთან ერთად“ კასავეტესი ამბობს: „მე მხოლოდ ერთი რამ მაინტერესებს... და ეს, — სიყვარულია“.

მაგრამ კასავეტესის პირველი ფილმი, მისი სხვა ფილმებისგან განსხვავებით, პირველ რიგში ახალგაზრდობაზეა. ამ თემას ის

აღარასოდეს აღარ მიუბრუნდება. მას სხვა ურთიერთობების მოყოლა მოუწევდა ფილმებით. ალბათ ამიტომაც ხშირად იმეორებდა, რომ „ჩრდილები“ მას მხოლოდ ახალგაზრდობაში შეეძლო გადაეღო. მისი არცერთ ფილმი აღარ იქნება ასეთი თბილი, ლირიკული და პოეტური: „ჩრდილები“ არის რეალისტური დრამა, რომელშიც არის იმედი. ეს არის ფილმი ადამიანებზე, რომლებიც ამერიკული საზოგადოების დაბალ ფენებს წარმოადგენენ. ფილმი იმაზე, თუ როგორ ცხოვრობენ, როგორ უძლავდებიან რეალობას ეს ადამიანები და როგორ არ კარგავენ იმედს, არ კარგავენ რწმენას. მე მჯერა ადამიანების!“.

თუმცა უკანასკნელ შედეგში „სიყვარულის დინება“ ის „ჩრდილებიდან“ ერთ თემას გაიხსენებს. ეს და-ძმის ურთიერთობაა. და-ძმისა, რომლებიც დიდი ხანია აღარ არიან ახალგაზრდები და ლელია გოლდონის ახალგაზრდული სიხალასე მათთვის შორეული წარსულია.

როჯერ ებერტი წერდა: „კასავეტესის გმირებს უნდათ, ეძებენ და სჭირდებათ სიყვარული ყველაზე მეტად ამქვეყნად. თავად ისინი ძალზედ ძნელად გასცემენ ამ გრძნობას და ასევე ძნელად იღებენ მას. მაგრამ ღმერთო ჩემო, როგორ ცდილობენ...“.²

და მართლაც, „სიყვარულის დინება“ ეს არის ფილმი უბედურ ადამიანებზე, რომლებსაც ისევ სჭირდებათ სიყვარული.

ფილმში სარას, ჯინა როულენდისის გმირს, სახლში მოჰყავს ორი ცხენი, თხა, ბატები, ქათმები, ძაღლი, თუთიყუში და ეს არ არის კომედია. ტაქსიდან გადმოსული ადამიანი, რომელსაც მთელი ზოოპარკი მოსდევს უკან სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილი ქალია, რომლის ქმედებაც მისი უბედურების განცდის არაადექვატური გამომხატველია. ცხოვრების რთულ ეტაპს სარა თავის ძმასთან ერთად გადალახავს, რომლის ცხოვრებაშიც ანალოგიური პერიოდი დგას. რობერტი ფლეიბოი მწერლია, მთელ ღამეებს სიგარეტის კვამლით გაბუღულ ბარებში რომ ატარებს ვისკის ჭიქით ხელში და ქალების გარემოცვაში, რომლებსაც გაუთავებლად უყვება როგორ უყვარს ისინი. „სიყვარულის დინების“ ყველაზე საინტერესო ინტრიგა ის არის, რომ ნახევარი ფილმის განმავლობაში ვერც ვხვდებით რა კავშირში არიან ეს ორი ადამიანი ერთმანეთთან. „სიყვარულის დინების“ ფინალში კასავეტესის პერსონაჟი ემშვიდობება ჯინა როულენდისის გმირს. ფილმის გადაღების დასაწყისში კასავეტესი უკვე ავად იყო და ეს ფინალური

დამშვიდობება სიმბოლურად იქცა. ის ემშვიდობება ჯინას, მაყურებელს, კინოს...

თუ ლაპარაკია რეალიზმზე კინოში, მსგავსი უტყუარობა და მიასლოება რეალობასთან არ გვხვდება, ალბათ, არც „სინემა ვერიტეში“ და არც „ახალ ტალღაში“. თუმცა, ეს რეალიზმი რეჟისორს არ უშლის ხელს სიუჟეტში შემოიტანოს ისეთი ხაზები როგორიცაა: პალუცინაციები, სიზმრები დას ზე. (მაგ. „სიყვარულის დინება“, „პრემიერა“). ეს არის დრამები ადამიანთა ცხოვრებიდან, ე. წ., „საქორწინო ტრილოგია“, იქნება ეს: „მინი და მოსკოვიცი“, „სახეები“, „ქალი ზეგავლენის ქვეშ“ თუ ჰოლივუდში გაკეთებული „გლორია“, რომლებშიც კასავეტესის გმირები იცინიან, სვავენ, ისტერიკები აქვთ, გიჟებიან კიდევ, განუწყვეტლივ არჩევენ ურთიერთობებს და ჩხუბობენ ერთმანეთთან, იბრძვიან თავისუფლებისთვის, შფოთავენ, თავიანთ სოციალურ როლებთან მოდიან წინააღმდეგობაში, ისტერიკის ზღვარზე არიან და მათი ხარხარში გადასული სიცილი უფრო საშიშია, ვიდრე ცრემლები. მართალია „ჩრდილების“ გმირებისგან გაანსხვავებით, რომლებსაც ჯერ კიდევ დიდი იმედები უნთიათ თვალებში, მათ სახეებში მსგავს განწყობებს ვეღარ ამოვიკითხავთ, მაგრამ ისინი მაინც სიყვარულისთვის იბრძვიან, რადგან მხოლოდ სიყვარულს ეძებენ და მხოლოდ სიყვარულისთვის იბრძვიან სხვადასხვა ფორმებით და სიყვარული მათთვის ის გზაა, რომელშიც არის სიცოცხლის აზრი...

როდესაც რეი კარნეის ეკითხებიან კასავეტესზე, როგორც სიყვარულის უდიდეს პოეტზე კინემატოგრაფში, ის ამბობს, რომ მამაკაცსა და ქალს შორის ურთიერთობები ეს, – მხოლოდ ფორმაა კასავეტესისთვის იმ ყველაფრის გამოსახატავად, რასაც თუ მხოლოდ სიყვარულს ვუწოდებთ, მისი შემოქმედების ზერელე გააზრებად ჩაგვეთვლება: „ეს ფილმები ბევრ რამეზეა, – ამბობს კრიტიკოსი, – ცვლილებებსა და პროცესებზე, თავისუფლებაზე, საზოგადოების მიერ დაკანონებული ნორმებისა და წესებისგან თავის დაღწევაზე, შესაძლებლობებზე და საკუთარი თავის დეფინიციების ღია ფორმებზე; სიძნელეებზე გამოხატო შენი ოცნებები და სურვილები და აუცილებლობაზე, რომ შესძლო ეს რაღაც არ უნდა დაგიჯდეს; კიდევ მზადყოფნის საჭიროებაზე ახალი გამოცდილებებისათვის; იმაზე, თუ როგორ გახდეს ემოციურად ამტანი და გაუძლო როცა გატკენენ; იმაზე, რომ ზოგჯერ საჭიროა გაწყვიტო კავშირი წარსულთან

და იცხოვრო აწმყოზე ორიენტირებული განწყობით; ემოციურად გატეხილობაზე და ქცევის ნორმებზე; იმაზე, თუ როგორია ცხოვრება იმ მდგომარეობაში, როცა მხოლოდ არაფრის ცოდნა განთავისუფლებს; იმაზე, რომ ზოგჯერ უნდა ჩაიძირო ისეთ რაღაცეებში, როცა არც იცი ეს სადამდე მიგიყვანს; კიდევ მართლობის სხვადასხვა ფორმებზე: მართოსულობაზე, არაკომუნიკაბელობაზე, გადამდებ თვითგაუცხოებებსა და ტკივილებზე... და ბოლოს, მე მინდა ვთქვა, რომ ეს ყველაფერი თვითონ კასავეტესზეა ... “

1. იხ.: Roger Ebert . “Husbands”. “Chicago suntimes” / January 1, 1970.
2. იხ.: Roger Ebert. “Love Streams”. “Chicago suntimes” / January 7, 1998

- Ray Carney - “Cassavetes on Cassavetes”, 2001; <http://people.bu.edu/rcarney/cassavetes/>
- Roger Ebert - Reviws on Cassavetes films : A Woman Under the Influence - “Chicago suntimes” Roger Ebert / January 14, 1998; “Love Streams” - Roger Ebert “Chicago suntimes” / January 7, 1998; “Opening Night” - Roger Ebert “Chicago suntimes” / January 1, 1977; “Husbands” - Roger Ebert “Chicago suntimes” / January 1, 1970 ; “Minnie and Moskowitz” - Roger Ebert “Chicago suntimes” / February 14, 1972 ; “Faces” - Roger Ebert “Chicago suntimes” / December 19, 1968.
- Журнал «ИСКУССТВО КИНО»: Михаил Трофименков, “Джон Кассаветес: американец, заблудившийся в Америке” №4, 1998
- Журнал «ИСКУССТВО КИНО»: Ольга Артемьева, “Двосточия”, №10, 2008 .

ალექსანდრე ლორთქიფანიძე
მაგისტრატურის II კურსი

ანდრეი ტარკოვსკი – ბავშვობის მსხვერპლშიჭირვა

„და მეფეთა ქუეყანისათა და მთავართა
და ათასისთავთა და მდიდართა და ძლიერთა
და ყოველმან მონამან და აზნაურმან დამალნეს თავნი მათნი
ქუაბთა შინა და კლდეთა შინა მათათასა.
და ეტყოდეს მათათა და კლდეთა:
დამეცენით ჩუენ ზედა და დავუფარენით ჩუენ
პირისაგან საყდართა ზედა მჯდომარისა და რისხვისაგან კრავისა.
რამეთუ მოვიდა დღე იგი დიდი რისხვისა მისისა
და ვინ შემძლებელ არს დადგომად?“

„იოანეს გამოცხადება“, თ. მე-6, მ. 15-17

“Предчувствиям не верю и примет
Я не боюсь. Ни клеветы, ни яда
Я не бегу. На свете смерти нет.
Бессмертны все. Бессмертно все. Не надо
Бояться смерти ни в семнадцать лет,
Ни в семьдесят. Есть только явь и свет,
Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете.
Мы все уже на берегу морском,
И я из тех, кто выбирает сети,
Когда идет бессмертье косяком.”

არსენ ტარკოვსკი, „ცხოვრება, ცხოვრება“

საკუთარ შემოქმედებაზე საუბარს კინომოყვარულებთან შეხვედრისას, რუსული კინემატოგრაფიის ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო ფიგურა, ანდრეი არსენის ძე ტარკოვსკი შემდეგი სიტყვებით იწყებს: „ჩემთვის, კინო საუკეთესო იარაღია, რათა მივალწიო ჭეშმარიტებას იმდენად, რამდენადაც ეს შემიძლია“. ალბათ შორს წავგიყვანს ანდრეი ტარკოვსკის ფილმოგრაფიის მიღწევებზე საუბარი და იმის განსჯა, მოახერხა თუ არა დიდმა რეჟისორმა ჩაწვდომოდა ჭეშმარიტებას,

მაგრამ ერთი რამ აშკარაა, ტარკოვსკი თავად იქცა არა მხოლოდ ლოკალურად რუსული კინემატოგრაფიის, არამედ მსოფლიო კინოს ჭეშმარიტ მწვერვალად, ხოლო მოაზროვნეებისა და კინომანებისათვის კი – კინოს ფილოსოფიის სტალკერად.

დღემდე არ წყდება კამათი ტარკოვსკის მსოფლმხედველობის გარშემო. მაგალითად, ცნობილი რუსი ოპერატორი გიორგი რერბერგი, რომელმაც ანდრე ტარკოვსკისთან ერთად კინოშედეგური „სარკე“ გადაიღო, ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს, რომ „იგი იყო გენია, რომელმაც მსოფლიო კინემატოგრაფს თავისი შემოქმედებით ახალი ბიბლია შეუქმნა“, – ასეთი დამოკიდებულება ტარკოვსკის მიმართ არაერთ ადამიანს აქვს, თუმცა, ამ პოზიციას ხშირად უპირისპირდება მეორე მხარე, რომელიც თვლის, რომ ტარკოვსკი პოზიორი შემოქმედია, რომელმაც კინოში ზედმეტი და გაუგებარი ელემენტების შემოტანით სცადა მაყურებლის ჩათრევა და მოტყუება. რაც არ უნდა ნეგატიურად ვიყოთ ტარკოვსკისადმი განწყობილნი, ალბათ მაინც გაგვიჭირდება დავეთანხმოთ მეორე მხარეს, რადგან არგუმენტები, რაც ანდრე ტარკოვსკის ფილმოგრაფიაში ვლინდება, მხოლოდ იმაზე მეტყველებს, რომ მან კიდევ ერთი ახალი გზა გაიყვანა კინოს უსიერ ტყეში და სრულიად ახალი, იდეალურად მოცული ესთეტიკით, თავისი ეპოქაც შექმნა.

ანდრე ტარკოვსკი 1932 წლის 4 აპრილს დაიბადა რუსეთში, ლიტერატორთა ოჯახში. მამა, არსენ ტარკოვსკი, იმხანად უკვე ცნობილი რუსი პოეტი იყო, დედა კი, მარია ვიშნიაკოვა, ასევე წარმატებული ლიტერატურათმცოდნე. ანდრე სულ რაღაც სამი წლის იყო, როცა მამამ ოჯახი მიატოვა. ამის შემდეგ, 1943 წელს, ანდრე დედასთან ერთად მოსკოვში გადადის საცხოვრებლად და იქაურ სკოლაში განაგრძობს სწავლას, სადაც გაიცნობს კიდევ გამოჩენილ რუს პოეტსა და პროზაიკოსს ანდრე ვოზნესენსკის. მიუხედავად იმისა, რომ უმცროსი ტარკოვსკი სწავლა-განათლებას მოსკოვში იღებს და ბავშვობისა და ახალგაზრდობის დიდ ნაწილსაც რუსეთის დედაქალაქში ატარებს, მის მოგონებებში მაინც წინა პლანზეა სოფელი ზავრაჟი და ბებიის ძველისძველი სახლი, სადაც დაიბადა და იზრდებოდა 11 წლამდე. შემდგომში უკვე, ამ შეგრძნებებისა და გონებაში აღბეჭდილი სურათების შთაგონებით, ტარკოვსკი გადაიღებს „სარკეს“ და არაერთ ბავშვობისდროინდელ მოგონებას ჩაშიფრავს ფილმში. აღსანიშნავია, რომ ანდრე თავიდანვე

არ ირჩევს რეჟისორობას, სკოლის დამთავრების შემდეგ მოსკოვის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტში აბარებს და არაბისტიკას ეუფლება, თუმცა ფიზიკური ტრავმის გამო თავს ანებებს სწავლას. „არაერთხელ მიფიქრია აღმოსავლეთმცოდნეობის სწავლისას, რომ ნაქარევი არჩევანი გავაკეთე, რადგან ცხოვრებისა ჯერ არაფერი გამეგებოდა“, – წერს ტარკოვსკი თავის ავტობიოგრაფიაში, რომელსაც შემდეგ «ВГИК»-ში წარადგენს და დაიწყება კიდევაც დიდი რეჟისორის ნამდვილი ცხოვრებისეული გზა.

ტარკოვსკის ბიოგრაფიის მოყოლა შორს წაგვიყვანს, მითუმეტეს რომ თავად რეჟისორს არ უყვარდა ამ თემებზე საუბარი, თუ არ ჩავთვლით ადრეული ბავშვობის წლებს. ამიტომ უმჯობესი იქნება მისი ბავშვობის მოკლე მიმოხილვის შემდეგ, პირდაპირ შემოქმედებზე გადავიდეთ და ის ნაპერწკალი ვეძებოთ, რომელმაც დიდ რეჟისორს თავისი ფილმების გადაღება „აიძულა“. ხშირად ასეთ ძიებას, დისკუსია მოსდევს, არის თუ არა ტარკოვსკის კინო თავად რეჟისორის მიერ აღქმული ისე, როგორადაც მას კინომცოდნეები აღიქვამენ. ჰქონდა კი ტარკოვსკის გააზრებული ის სიმბოლოები, რომლებიც მის ფილმებში კინომკვლევრებმა აღმოაჩინეს? მსახიობი ერლანდ იუსეფსენი იხსენებს, რომ როცა ტარკოვსკი „ნოსტალგიას“ იღებდა, იუსეფსემა გაბედა და ჰკითხა, თუ რას აღნიშნავდა ფილმში სანთელი, რაზეც ტარკოვსკიმ გაბრაზებით უპასუხა: „სანთელი? რისთვის იყენებენ სანთელს? რათა გაანათონ! ჯერ დაფიქრდით და შემდეგ მკითხეთ, ერლანდ!“¹ უცნაურია რეჟისორის ასეთი პოზიცია რითი შეიძლება იყოს განპირობებული. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ტარკოვსკის არ სურდა საკუთარი ჩანაფიქრი, ის პოეტური კინო, რასაც ასე ოსტატურად ნილზავდა სიმბოლოებსა, თუ სახეებში, ერთი ხელის მოსმით გაეუბრალოებინა და ასე პირდაპირ აეხსნა მაყურებლისათვის, თუმცა ამ მოსაზრებასაც გამოუჩნდებიან მოწინააღმდეგეები, რომლებიც იტყვიან, რომ ეს ყველაფერი ფარსია და რეალურად თავად ტარკოვსკისაც არ ჰქონდა ჩაფიქრებული არაფერი საოცარი და რომ ყოველივე, იქნება ეს შავი ძაღლი „სტალკერში“, სანთელი „ნოსტალგიაში“, ცეცხლმოკიდებული ბურქი „სარკეში“, თუ გამხმარი ხე „მსხვერპლშენიშვაში“, სინამდვილეში უბრალო ახირებაა რეჟისორისა, რომელიც თავისი ხასიათითა და ნირით ნამდვილად ამყარებს ამ შეხედულებას. თუმცა ასეთ შემთხვევაში მთავარი ამოცანა სხვაგვარად უნდა დავსაზოთ: თუ დაუშვებთ, რომ ანდრე ტარკოვსკიმ სიმბოლოებისა და სახეების

აწყობილი სისტემა, ერთგვარი კინოკრიპტოგრამა შექმნა, მაშინ რისი თქმა სურდა ამით რეჟისორს? რატომ დაშიფრა მან თავისი სათქმელი ასე, ან თავადვე რატომ უარყოფს პირად საუბრებში ასეთი სიმბოლოების არსებობას? ამ კითხვებზე ანდრეი ტარკოვსკი მარტივ პასუხს იძლევა 1967 წელს დაწერილ სტატიაში: „პოეტური კინო, როგორც წესი, შობს სიმბოლოებს, ალევორიებს და ამ ტიპის სხვა წარმონაქმნებს, რასაც სწორედ რომ არანაირი კავშირი არ გააჩნია იმ ხატოვანებასთან, რაც აუცილებელია კინოსათვის“². მეორე მხრივ, კი შეიძლება ითქვას, რომ პარადოქსთან გვაქვს საქმე, თუმცა, თუ უფრო უკეთ დავუკვირდებით ტარკოვსკის დამოკიდებულებას სიმბოლოებისადმი და შემდეგ მის მიერვე შექმნილი სიმბოლოების დამოკიდებულებას მისი ფილმების პირობითობებისადმი, ყველაფერი ნათელი გახდება. ტარკოვსკი უარყოფს სიმბოლოებს, როგორც ასეთს, მაგრამ თავადვე ქმნის სახეებს, სიმბოლურ სახეებს, რომლებიც რომელიმე კონკრეტულ მოცემულობასა და სიტუაციაში იქცევიან სიმბოლოებად. ნამდვილად გასაოცარი მექანიზმია. თან, თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ასეთი ტიპის სიმბოლოები ტარკოვსკისთან გაორმაგებულ ემოციურ მუხტს გადმოგვცემენ, აშკარაა, რომ მათი შექმნით რეჟისორმა ერთგვარი ანტისქოლიო შექმნა თავისი ფილმებისათვის. მაგალითად, შავი ძაღლი „სტალკერი“³, ფილმის ბოლოსკენ ჩნდება, როცა დრამატურგიული კვანძი იწყებს გახსნას და თითქოს ყველანაირ ფანტასმაგორიას შუქი უნდა მოეფინოს: ძაღლი იცავს კარს, რომელიც პერიოდულად იღება და რომლის ზღურბლთანაც ორი ადამიანის, ქალისა და მამაკაცის, ჩონჩხები წვანან. შეიძლება რომ ეს ძაღლი, მითიური ცერბერის ალევორიად მივიჩნიოთ? მაშინ უდავოა სტალკერისეული ზონის მსგავსება განსაწმენდელთან. ასევეა მსხვერპლშეწირვაშიც, ხდება გამხმარი ხის საკრალიზება, რომელსაც ბავშვი ყოველდღიურად უსხამს წყალს. ლეონიდ ნეხაროშევი, თავის ნაშრომში, – „წყლის წვეთში – სახეთა სიმბოლიკა ანდრეი ტარკოვსკის ფილმებში“, – წერს, რომ ასეთი სახეების შემოტნით ტარკოვსკი პირდაპირ კავშირს ამყარებს ბიბლიურ, ხშირად კი უცნობი რელიგიური ლეგენდების გზასთან და სწორედ ასეთი გზა, შერწყმული კინემატოგრაფთან, იწვევს ანდრეის მიღწევებს ღმერთის ძიებაში; ეს კი უდავოა, რომ რეჟისორის მთავარ მიზნად მთელი მისი ფილმოგრაფიის მანძილზე, ღმერთის, ჭეშმარიტების და რაც მთავარია, ცხოვრებისეულ რეალობაში ასახული ჭეშმარიტების პოვნა იქცა.

შეუძლებელია ტარკოვსკის შემოქმედება და მისი ფიგურა მსოფლიო კინოში რომელიმე კინომანს შეუმჩნეველი დარჩეს. რამდენადაც მიუწვდომელია ხშირ შემთხვევაში ტარკოვსკის კინო უბრალო, გაუთვითცნობიერებელი მაყურებლისათვის, იმდენად ამოუწურავი და ამოუხსნელია ეს საკითხი ყველა იმ ადამიანისათვის, ვისაც კინოსთან რაიმე კავშირი მაინც აქვს. თავი რომ დავანებოთ ყოველგვარ სიმბოლიკას, სახეებსა და ტექნიკურ საკითხებს, მისი ფილმებიდან ყოველთვის მოდის ის იდუმალი ემოცია, რომლის ახსნაც გულს შეუძლია, გონებას კი – არა. აი რა კომენტარი გააკეთა ინგმარ ბერგმანმა ტარკოვსკის შემოქმედების შესახებ: „ტარკოვსკის პირველი ფილმების აღმოჩენა ჩემთვის სასწაულის ტოლფასი იყო, მე უეცრად აღმოვჩნდი ოთახის იმ კართან, რომლის გასაღებიც არასოდეს მქონია, რომელში შეღწევაზეც მხოლოდ ვოცნებობდი, ის კი იქ, იმ ოთახში თავისუფლად მოძრაობდა. მე ვიგრძენი მხარდაჭერა, ერთგვარი ნუგეში: ვიღაცამ უკვე შეძლო გამოეხატა ის, რის შესახებაც მე ყოველთვის ვოცნებობდი მესაუბრა, ოღონდ არ ვიცოდი როგორ. ტარკოვსკი ჩემთვის ყველაზე დიდია, რამეთუ მან კინოში შემოიტანა ახალი, განსაკუთრებული ენა, რომელიც საშუალებას აძლევს მას ცხოვრება ასახოს, როგორც რაღაც ხილული და რაღაც სიზმრისეული“³ – ალბათ, ერთ-ერთი იდეალური განსაზღვრებაა ტარკოვსკის ფილმოგრაფიისა, რაც კი ოდესმე თქმულა მის შესახებ. მართლაც, ეს ფანტასმაგორია, რაც ტარკოვსკის ფილმებს ლაიტმოტივად მიყვება, არ აქვს მნიშვნელობა, რა ხერხით იქნება გადმოცემული, მდინარესავით მოძრავი ბალახის შენელებული კადრებით, თუ წყლის ჭუჭყიანი მორევის ხანგრძლივი ახლო ხედით, მთავარია რომ ახერხებს მაყურებელს შეუქმნას ის განწყობა, რომელსაც ნებისმიერი აღმსარებლობის მოძღვარი ისურვებდა მრევლში ქადაგებისას. ტყუილად არ გავავლე ასეთი პარალელი, ტარკოვსკის ფილმებში ხშირად წავაწყდებით ქადაგების ელემენტებს, მაგალითად „სტალკერი“⁴, როცა ფილმში მოულოდნელად ისმის ნაწყვეტი „აპოკალიფსიდან“, ან თუნდაც „მსხვერპლშეწირვა“, როცა მამა უყვება პატარა ბიჭს ქრისტიანი მოღვაწის, იოანე კოლოვის ისტორიას, რაც შემდეგ ალევორიულად გარდაისახება ფილმის სიუჟეტში. მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება, ხშირად რეჟისორი არაპირდაპირ კადრებითა და მდგომარეობების შექმნით მიაწვდის ამა თუ იმ რელიგიურ წიაღსვლაზე. ბულგარელი კინომცოდნე

ნელელჩო მილევი თავის ესეში „სიტყვა ანდრეისეულ ვნებებზე“ ტარკოვსკის ფილმოგრაფიას სამ ნაწილად ყოფს: სარკემდე, სარკე და სარკის შემდეგ. ალბათ ლოგიკური განაწილებაა, რადგან „სარკე“ მართლაც იქცა ერთგვარ ზღურბლად, თუ გარდამტეხ ბერკეტად მის შემოქმედებაში, თუმცა ვფიქრობ, ასეთი დაყოფა ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის დაურღვევლობის გამოისობითაა. თუ ცოტა უფრო თავისუფლად მივუდგებით ამ საკითხს და იმასაც დავუშვებთ, რომ ხშირად ხელოვანის შემოქმედებაში ბრუნდება ის ეტაპი, რომელიც მან უკვე გაიარა, შეიძლება სხვანაირად დავახარისხოთ ტარკოვსკის კინო. ჩემი აზრით, თუ მაინც რაღაც ნიშნით გვსურს მისი ფილმების დაჯგუფება, ეს შემდეგნაირად უნდა მოვახდინოთ: 1. „ივანეს ბავშვობა“, „ანდრეი რუბლოვი“; 2. „სტალკერი“, „სოლარისი“; 3. „სარკე“, „ნოსტალგია“; 4. „მსხვერპლშეწირვა“. ეს არამც და არამც არ გულისხმობს იმას, რომ რომელიმე ჯგუფი ნაკლებ მნიშვნელოვანი იყოს, ან სხვებზე დაბლა იდგეს, მაგრამ განწყობისა და სათქმელის მიხედვით, ხშირად რჩება შთაბეჭდილება, რომ ეს სწორედ ის საფეხურებია, რომელიც ტარკოვსკიმ გაიარა. ვფიქრობ „ნოსტალგია“ უსვამს მის შემოქმედებას ლოგიკურ წერტილს და არა „მსხვერპლშეწირვა“. ამ შემთხვევაში ქრონოლოგიური თანმიმდევრობისადმი ყურადღების მიქცევა უადგილოა, რადგან „მსხვერპლშეწირვა“ ერთგვარად, განდევნილი ადამიანის წარმოსახვის ასახვას უფრო ჰგავს, თითქოს ავტორმა რაღაც ეტაპი დაასრულა და შემდეგ, როგორც ბერი, რომელმაც უარი თქვა ამქვეყნიურ ცხოვრებაზე და თავიდან დაიბადა ადამიანად, რეჟისორიც ცდილობს აგონიაში მყოფი ადამიანის ანდერძის დატოვებას; ბოლოს კი ყველაფერი იწვება, ყველაფერი ის, რასაც ასე დაწვრილებით და დეტალურად გვაჩვენდა ფილმის განმავლობაში. მთლიანად ფილმის აპოკალიპტური განწყობა ბოლოს გვირგვინდება ლოკალური აპოკალიფსით და თავისუფალი სულის ხსნით, რაც მანამდე მიუღწეველია ტარკოვსკის შემოქმედებაში. თუ გავიხსენებთ „სტალკერს“, ფილმის ბოლოში მთავარი გმირი ცოლს მიმართავს: „რომ იცოდე როგორ დავიღალე, მხოლოდ ღმერთმა უწყის! ისინი კი ინტელიგენტებს უწოდებენ საკუთარ თავს, ეს მწერლები და მეცნიერები! მათ ხომ არაფრის არ სწამთ, ან სულაც გაუქრათ ის ორგანო, რომლითაც უნდა სწამდეთ! შენ ხომ ნახე ისინი, როგორი თვალები აქვთ – ცარიელი!“ და ა. შ. შეიძლება თუ არა მთავარი

გმირის ეს სიტყვა რეჟისორის წუხილად და სათქმელადც მივიჩნიოთ? ვფიქრობ, რომ უდავოა, ტარკოვსკის თანაგრძნობა სტალკერისადმი, როგორც სალოსისადმი, რომელიც უშედეგოდ ცდილობს რაღაცის მიღწევას, რაღაცის, რაც ადამიანებისათვის უკვე აღარაა მნიშვნელოვანი. დიახ, სტალკერი სალოსია და საერთოდაც, ტარკოვსკის ფილმებში ხშირად გვხვდებიან პერსონაჟები, რომლებმაც საკუთარი სიცოცხლე და სურვილები გვერდზე გადადეს, თავი კი, ერთ ჭეშმარიტ მიზანს მიუძღვნეს.

ანდრეი ტარკოვსკი არ ერიდება საკუთარ ფილმებში რელიგიური დოგმების პოეტურ-ფილოსოფიურ ჭრილში გადმოცემას. ცდილობს რა ახსნა მოუძებნოს ერთი შეხედვით უბრალო მოვლენებს, თავადვე ექცევა ამ მოვლენების ტყვეობაში და შემდეგ ცდილობს გამოძვრეს ამ მარწუხებიდან, რაც იქცევა კიდევ ამავე მოვლენების ახსნად. აი რას ამბობს ტარკოვსკი აპოკალიფსის შესახებ: „აპოკალიფსი, საერთო ჯამში, ბედისწერის ამბავია. ვინაიდან ადამიანი თავადვე ირჩევს საკუთარ გზას, თავისუფალი ნების გამო, მას არ შეუძლია იხსნას ყველა, არამედ მხოლოდ საკუთარი თავი, თუმცაღა, ეს ხსნა იქცევა კიდევ სხვების გადარჩენის საშუალებად. აპოკალიფსი საზარელია თითოეული ჩვენგანისთვის, მაგრამ ერთად, მთლიანობაში ჩვენ ყოველთვის ვხედავთ მასში იმედს“.⁴ იმედი გადარჩენის, იმედი გზის გაკვლევის არასოდეს ტოვებს ანდრეი ტარკოვსკის შემოქმედებას და ყოველთვის ელაგს, რაც არ უნდა ტრაგიკული იყოს მისი ფილმი. ყოველთვის ჩნდება მტრედისა („სარკე“), თუ თეთრი ნავის სახით („ივანეს ბავშვობა“). საბოლოოდ კი, შეიძლება დიდხანს ვიდავოთ იმაზე, ემთხვევა თუ არა ჩვენ მიერ აღმოჩენილი ჭეშმარიტების ნაპერწკალი, თავად რეჟისორის მიერ ჩაფიქრებულს, მაგრამ ერთი უდავოა, რომ ეს ნაპერწკალი არსებობს. დრამატურგი ტონინო გუერა იხსენებს, რომ როცა ტარკოვსკის ჰკითხა, რაზე ოცნებობდა, ან რა სურდა იმხანად, ტარკოვსკიმ სამშობლოს ნოსტალგიასთან ერთად გამოყო ბავშვობაში დაბრუნების სურვილი. „რა თქმა უნდა მე მესმის, რომ ეს შეუძლებელია, მაგრამ განა არსებობს რამე, რასაც კინო ვერ მოიმოქმედებს“?⁵ ტარკოვსკი დაბრუნდა ბავშვობაში და ჩვენც, ყოველთვის როცა მის ფილმებს ვუყურებთ, მისივე ბავშვობისეული ილუზიების მონაწილენი ვხდებით. ფილმში „სარკე“, არის მომენტი, როცა მოხუცი დედა შვილებთან ერთად ჩანს კადრში, ოღონდ შვილები ისევ ისეთი პატარები არიან, როგორიც დედის

ახალგაზრდობის დროს იყვნენ. ეს ანდრეი ტარკოვსკის ბავშვობის მსხვერპლშეწირვაა, მისივე წარსულის რეალობისა და ირეალობის არევა, რასაც საბოლოოდ მივყავართ იმ მარტივ ჭეშმარიტებამდე, რასაც ანდრეი ტარკოვსკის კინო ჰქვია. სწორედ ასეთი ბავშვობის დროინდელი შერჩევების გამო, რაც ტარკოვსკის მთელი შემოქმედების მანძილზე გაჰყვა, მისი ფილმები უფრო მეტად იწვევენ ჩვენი ფანტაზიის მობილიზებას და თითქოს, სტალკერი არა ცალკეული პერსონაჟი, არამედ თითოეული ჩვენგანია. ეს ილუზია, რომელსაც ტარკოვსკის კინო ქმნის, საბოლოოდ იქცევა სანთლის ალად „ნოსტალგიაში“, ხოლო მიღწეული ჭეშმარიტების ხალხისათვის გადაცემის დაუოკებელ სურვილს კი „მსხვერპლშეწირვაში“ ყველაფერი შექმნილის, ყველაფერი არსებულის გადაწვით ახერხებს მთავარი გმირი. დიახ, ეს თავისუფლებაა... გოლგოთისაკენ მავალი ადამიანის თავისუფლება... სწორედ ესაა ტარკოვსკისეული ჭეშმარიტება.

დაბოლოს, თავად ანდრეი ტარკოვსკის სიტყვები გავიხსენოთ, რომელიც მან ანდრეი ვოზნესენსკისთან საუბარში წარმოთქვა: „ჭეშმარიტება მხოლოდ ერთია ანდრეი, ის, რომ იგი არ არსებობს“.⁶

1. იხ.: ალ. ნეხაროშევი, მ.ა. როსტოცკაია, ვ.ა. უტილოვი. „ა. ა. ტარკოვსკი – მსოფლიო კინემატოგრაფის კონტექსტში“. მ., «ВГИК»-ის გამომცემლობა, 2003.
2. იხ.: ნფ. ბოლდირევი. „სტალკერი, ან ტარკოვსკის დღეები და შრომა“. თბ, 2003
3. იხ.: ალ. ნეხაროშევი, მ.ა. როსტოცკაია, ვ.ა. უტილოვი. „ა. ა. ტარკოვსკი – მსოფლიო კინემატოგრაფის კონტექსტში“. მ., «ВГИК»-ის გამომცემლობა, 2003.
4. იხ.: პ. დ. ვოლკოვა.. „ანდრეი ტარკოვსკი: არქივები, დოკუმენტები, მოვლენები“ მ., 2002
5. იხ.: ალ. ნეხაროშევი, მ.ა. როსტოცკაია, ვ.ა. უტილოვი. „ა. ა. ტარკოვსკი – მსოფლიო კინემატოგრაფის კონტექსტში“. მ., «ВГИК»-ის გამომცემლობა, 2003.
- 6 „ანდრეი ტარკოვსკის ფილმები და რუსული სულიერება“ – ს. სილვესტრონი. Изд-во ББИ, 2007

- <http://tarkovsky.su/>
- <http://www.imdb.com/name/nm0001789/>
- <http://orthodisc.su/texty/Tarkovskiy/istina.html>
- http://community.livejournal.com/ru_tarkovsky/
- http://www.ufa-sretenie.ru/plugins/forum/forum_viewtopic.php?2126
- <http://inoekino.ru/author.php?id=399>

კომპიუტერული კინოგრაფიის მორალური მოუსვენრობა

პოლონურ კინემატოგრაფს ჰქონდა ორი აღმავლობის ხანა: ერთი ორმოცდაათიანი წლების ბოლოს და მეორე სამოციანი წლების დასაწყისში. სამოცდაათიანი წლების შუაში კი დაიბადა კინემატოგრაფი „მორალური მოუსვენრობით“, რომელიც კომპიუტერული კინოგრაფიის დაიწყო.

კომპიუტერული კინოგრაფიის 1941 წელს დაიბადა, როცა პოლონეთში ომი იყო და მან ბავშვობის უმეტესი ნაწილი გზაში გაატარა, როცა მისი ოჯახი, სხვა და სხვა ადგილას გადადიოდა. თექვსმეტი წლისამ დრამატურგიულ სკოლაში ჩააბარა, თუმცა სწავლა მალე მიატოვა და თეატრალური კოსტიუმების ოსტატად დაიწყო მუშაობა. შემდეგ სამჯერ სცადა კინო-ტელე სკოლაში ჩაბარება, მესამე ცდაზე გაუმართლა და ჩაირიცხა კიდეც. ამ სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, ძირითადად დოკუმენტურ ფილმებს იღებდა.

დოკუმენტურ ფილმებზე მუშაობისას, მან აღმოაჩინა რომ, რაც უფრო ცდილობ ახლოს მიხვიდე გმირთან, იგი მით უფრო იკეტება, – არ იხსნება. ამასთან, არსებობს ეთიკური საზღვრებიც, რომლებსაც ვერასოდეს გადააბიჯებ: ვერც გმირთან ურთიერთობაში და ვერც – მაყურებელთან. დოკუმენტური ფილმი კი, ეს არის პირდაპირ ადამიანის ბედში ჩარევა, რაც ამოფრებს რეალობის შერჩევას. ამიტომაც, მისი პირველი ფილმის გმირები დაკავშირებული იყვნენ რეალურ გმირებთან, რაც კიდევ უფრო აახლოვებდა მაყურებელს ყოფასთან.

რეჟისორმა თავის ადრეულ დოკუმენტურ ფილმებში თვალთახედვა შეაჩერა ქალაქებისა და მუშების ყოველდღიურ ცხოვრებაზე. ეს ფილმები არ იყო აშკარად პოლიტიკური, თუმცა ხშირად პოლონეთის ხელისუფლებასთან იყო კონფლიქტში. მის სატელევიზიო ფილმში „მუშაკები 71“, თავად მუშები მსჯელობდნენ მასიური გაფიცვების მიზეზების შესახებ. სურათი ნაჩვენებია იქნა მხოლოდ „დაჩეხილ“ ფორმატში. ამ ფილმის შემდეგ რეჟისორმა ყურადღება შეაჩერა ხელისუფლებაზე, ფილმში „ავტობიოგრაფია“ მან ჩართო დოკუმენტური ქრონიკა, კადრები პოლიტიკურის შეკრებებიდან და გადმოგვცა ერთი

ადამიანის ისტორია, რომლის ცხოვრება მიმდინარეობს ხელისუფლების თვალთვალის ქვეშ.

კისლევის პირველი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმიც „შრამი“ მოიცავდა დოკუმენტური კინოს ელემენტებს. რეჟისორმა ფილმის გმირებად აიყვანა ერთ-ერთი ფაბრიკის ხელმძღვანელობა, რომლებიც აღმოჩნდნენ მორალური დილემის წინაშე. კონფლიქტში, სადაც დაბის მაცხოვრებლები და მუშები ეწინააღმდეგებოდნენ ადამიანს, ცდილობდნენ ამაყად წარმოედგინათ ხელისუფალნი. ეს იყო რეჟისორის მხრიდან მცდელობა, ეჩვენებინა ხალხისთვის, თუ როგორ გაურბის სინამდვილე კამერას.

ფრანგული ტრილოგია: სამი ფერი „ლურჯი“ „წითელი“ „თეთრი“ ის ფილმები გახლავთ, რომლითაც კისლევის პოპულარული ხდება. მას მოიხსენებენ, როგორც არა პოლონელ არამედ, „საერთოევროპულ“ რეჟისორად. კისლევის მთელი ცხოვრების მანძილზე პოლონეთში არ უცხოვრია, მაგრამ ის ამბობდა: „როცა საფრანგეთში ჩავდივარ, ყოველთვის ებრუნდები პოლონეთში.“ სამშობლოში რეჟისორმა, მართლაც შედეგები გადაიღო.

კისლევის კინემატოგრაფი „მორალური მოუსვენრობით“, სოციალურად ფსიქოლოგიური, მშრალი და განსაკუთრებით პროზაიკული, მოკლებულია გმირულ მითოლოგიურ საზომს. მაჩვენებელია თუ რა მოსდის ჩვეულებრივ, – „საშუალო“ ადამიანს სტაბილიზაციის პირობებში.

ერთ-ერთ ინტერვიუში რეჟისორი პაოლო ტავიანი ამბობს: „არიან ისტორიული და ბიოლოგიური ადამიანები, კისლევის იღებს ფილმებს ბიოლოგიურ ადამიანებზე და მათ ყოველდღიურ პრობლემებზე, რაშიც ისინი არიან ჩაბმულნი. ადამიანებს, – ადაპტირებულებს ნაცრისფერ სამყაროში, სადაც მათ რეჟისორი უბიძგებს რაღაც დიდისკენ, და აჩვენებს, რას იწვევს ხელოვნებასთან, პოლიტიკასა და რწმენასთან ადამიანის შეჯახება.“

კისლევის თავის შედეგში „კინომოყვარული“ გვანახებს უბრალო ადამიანს, რომელიც იწყებს დოკუმენტური ფილმის გადაღებას. სადაც გმირს ხელოვნება აიძულებს დაინახოს სიმართლე და სამყარო მის გარშემო. ფასი კი ამ ყველაფრის გაგებისა არის უზარმაზარი, მაგრამ გმირს, როგორც ინდივიდს, ბედნიერება არ უწერია.

1981 წელს რეჟისორი იღებს მომდევნო, ბრწყინვალე, მაგრამ ამასთანავე ყველაზე უიმედო ფილმს „შემთხვევა“, სადაც ადამიანის

ბედი არ განისაზღვრება მისი განსაკუთრებული პირადულით. ადამიანს ეთამაშება ბრმა შემთხვევა. გახდება თუ არა ის დისიდენტი, ან აპოლიტიკური სპეციალისტი, თუნდაც პარტიული მოღვაწე, – ეს ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, მოუსწრებს თუ არა ის მატარებელს. პოლონელი კრიტიკოსები ამ ფილმს უწოდებენ კომფორმიზმის გამართლებას, მაგრამ კისლევის არ იღებდა ისტორიას ადაპტირებაზე ან შეგუებაზე, უბრალოდ რეჟისორმა ამით ანახა, თუ როგორ იტანჯება ადამიანი სამყაროში, რომელიც მოკლებულია ყველანაირ აზრს და ცხოვრობს სამყაროში სადაც ყველაფერს მართავს შემთხვევა.

1994 წელს, როცა მაყურებელს წარუდგინა ტრილოგია (სამი ფერი „ლურჯი“ „წითელი“ „თეთრი“) კისლევისმ თქვა, რომ ეს იყო მისი ბოლო სურათი და ის, შემდეგში, ფილმს აღარ გადაიღებდა. მიზეზი არ დაუსახელებია.

„ძნელია იცხოვრო სამყაროში, რომელიც არ არის აღწერილი“, – ამბობდა რეჟისორი. მისი სურვილი იყო დაესაბამებოდა პოლონური ცხოვრება ისე, როგორც სინამდვილეში იყო და არა კომუნისტურ პროპაგანდაში. რის გამოც თავისთავად ცდილობდნენ დაეჩეხათ მისი ფილმები, მაგრამ რეჟისორს არასოდეს შეუცვლია სიმართლის თავისებური გააზრება. თავის დოკუმენტურ და მხატვრულ ფილმებში, მას არასოდეს აუმაღლებია ხმა, არასოდეს ელოდა წარმატებას, მისი მიზანი იყო: გამომხატებოდნენ მის ფილმებს.

კისლევის ბევრ ადამიანში ხედავდა სულიერ დაცემას, რაზეც მას თვალი არ დაუხუჭავს: აშკარად საუბრობდა იმაზე, თუ რა რჩება ადამიანში, როცა ის კარგავს საკუთარ „მეს“. ადამიანის სულიერ ცხოვრებაზე საუბრის შესაძლებლობა კი, უკვე ნიშნავდა ასეთი ცხოვრების არსებობას.

რეტროსპექტრული, წარსულისაკენ მიმართულია „მოკლე ფილმი მკვლელობაზე“, – სერია „დეკალოგიდან“, რომელმაც კიდევ ერთხელ დააფიქრა კაცობრიობა. მანამდე კი კინოში არ ყოფილა წვრილმანებად დაყვანილი მკვლელობის ისტორია ისე, როგორც ამ ფილმშია. პოლონეთში ამ ფილმის გამოსვლის შემდეგ, აიკრძალა სიკვდილით დასჯა.

საერთოდ კისლევის ფილმების ინტიმურობა აისახა იმაში, რომ მისი სურათები ყველას ეხება. რეჟისორი გვიყვება არა იმაზე, რომ ცხოვრებაში არ არსებობს ჩვეულებრივი ადამიანი, არამედ იმაზე რასაც ჩვენ ვერ ვხედავთ. მის ფილმებში კი ეს ისე აშკარად

ჩანს, რომ შეგვიძლია გვერდიდან შევხედოთ ჩვენ თავს. როცა ის გმირის აღწერას იწყებს, გვიჩნდება პატივისცემა საკუთარი თავის მიმართ და აღმოვაჩენთ, რომ ცხოვრება თავგადასავალია.

კისლევისკი თავის თავს, ქრონიკულ პესიმისტს უწოდებდა, მაგრამ მის სხეულში მორწმუნე, კათოლიკე ქრისტიანი ჩანდა. რასაც მისი ფილმები ადასტურებს. ფილმები, სადაც იმედის, სიყვარულის, განწმენდილი უსაზღვრო რწმენა აშუქებს. საერთოდ კისლევისკი არ იყო მორალისტი, ის იყო ნამდვილი რეჟისორი, მოუსვენარი სინდისით.

რეჟისორის მხატვრული ოსტატობა ახალ მწვერვალს აღწევს, ფრანგულ პოლონურ ფილმში „ვერონიკას ორმაგი ცხოვრება“ რომელშიც ორ სხეულში გაყოფილი, ერთი სულის შესახებ მოგვითხრობს. თუ პოლონელი გოგონა ურას ამბობს სიყვარულზე იმის გამო, რომ ხელოვნებას უერთგულოს და სული ჩაუდგას „დანტეს“ სტრიქონების სიმღერისას, ფრანგი გოგონა ზურგს შეაქცევს მუსიკალურ კარიერას და ფეხდაფეხ გაჰყვება უცნობ მამაკაცს, მეთოჯინესა და მეზღაპრეს. ფილმში თამაშობდა ცნობილი მსახიობი ირენ ჟაკობი. ფილმა ისევ გააოცა მაყურებლები, თავისი სათუთი ფორმით და ახალი შესაძლებლობებით, – აქ ვხედავთ ადამიანის ბუნებას მეტაფიზიკური კუთხით. ეკრანიზაციის წარმატებამ რეჟისორს მისცა ამბიცია და იმპულსი გადაეღო ტრილოგია, პროექტი რომელიც იყო ფრანგული პოლონური და შვეიცარიული, დასახელებით „სამი ფერი“ „ლურჯი“ „თეთრი“ „წითელი“ (1993-1994). სათაური შეირჩა საფრანგეთის დროშის ფერების მიხედვით. რეჟისორის აზრით სამყაროში არ არის თავისუფლება, არ არის თანასწორობა და მაინც კაცობრიობა ვალდებულია ეცადოს და განახორციელოს იდეები, რომელიც იპოვის გზას თავისუფლებისაკენ. სწორედ ამიტომ ევროპული იდეალებით სულჩადგმულმა ფილმებმა, ფრანგული რევოლუციის შემდეგ, ასახეს სინამდვილე, ის რეალობა, სადაც შესაძლებელია აღმოცენდეს ახალი ფასეულობანი ცაკლეული ადამიანებით.

ფილმი „ლურჯი“ არეულია მწვანესთან, თეთრი წითელთან, წითელი ნაცრისფერთან. ლურჯი ფერი გახდა მუსიკის და გარდაცვლილთა ხსოვნის ექვივალენტი. „თეთრი“ არის წარმოდგენა იმ სამყაროსი, რომელიც მიისწრაფის უფრო ღრმა აზროვნებისაკენ. წითელი შეუერთდა მათ თავისი სიყვარულით და სიძულვილით. კისლევისკი ამბობდა: „არის თუ არა ვინმე მსგავსი ღმერთის, შემქმნელი ყველაფრის

რაც არ ჩანს ჩვენს ირგვლივ. თუ კი დააკვირდები სამყაროს ისტორიას და მერე ჩვენსავე ისტორიას, მაშინვე დავინახავთ, თუ როგორ ვუსწლტლებით ღმერთს ხელიდან“. შეიძლება ითქვას, რომ კისლევისკი ღმერთს ხალხში ეძებდა, რაც იპოვა კიდეც ტრილოგიაში „სამი ფერი წითელი“, სადაც მან ირონიულად აიღო ღმერთის როლი. ფილმში ის თვითონ მართავდა პერსონაჟების ბედს და უბიძგებდა მათ პარადოქსული სიტუაციებისაკენ.

„ჩვენი მოკლე სტაბილიზაცია“, – ეს ირონიული ფრაზა ეკუთვნის პოეტს და დრამატურგს თეოდორ რეჟევიჩს, რომელიც ამბობდა, რომ კისლევისკიმ სწორად დაახასიათა ცხოვრების დაბალი დონე პოლონეთში და საერთო აპათია ხელისუფლებისა 1960 წლებში. ასევე ასახა პოლონური კულტურის სიტუაცია, რომელიც იმ პერიოდში განიცდიდა ხელისუფლების ძლიერ ზეწოლას, რაც ნათლად აისახა იმდროინდელ მის პოლონურ ფილმებში.

ფილმი „დეკალოგი“ (1988-1989), სერია ათ მხატვრულ ფილმად, რომელსაც საფუძვლად ედო ათი მცნება, ტრიუმფალური გახდა რეჟისორისთვის. „დეკალოგი“, რომელიც კინოხელოვნებაში შეფასებულია როგორც გმირობის ტოლფასი – ათი ფილმი, რომელიც რეჟისორმა რეკორდულ დროში გადაიღო. იმ საუკუნეში, სადაც მანიერიზმი და სერიული კულტურა იყო გამეფებული, კისლევისკი და მისი სცენარისტი, კჰმშტოფ ფსევინი არ შეუშინდნენ თანამედროვე საზოგადოებრივ მორალს. მათ მიერ არჩეული დრამატურგიული პრინციპი, მათი შემოქმედებითი გადაწყვეტა, ახდენს იმ ყველაფერი საუკეთესოს კონცენტრაციას, რაც კი იქნა შექმნილა პოლონური კინოს მიერ.

რეჟისორი ყველაზე ფუნდამენტალურად უსვამდა ხაზს შემოქმედებით ურთიერთობას რეჟისორსა და მსახიობს შორის. მისი მთავარი კრედი იყო მსახიობების სიყვარული და მზად იყო სცენარშიც, გამომდინარე მსახიობების კეთილდღეობისა, შეეცვალა ზოგი რამ, რაც მათთვის ადვილად გასაგები და ხელმისაწვდომი გახდებოდა.

კჰმშტოფ კისლევისკი თავის თავზე იძახდა: „ჩემში არ არის დიდი ტალანტი, გენიოსები უცებ პოულობენ თავის ადგილს, მე კი იძულებული ვარ, მთელი ცხოვრება ვიარო მისკენ. მე ვიცი ეს და ამიტომაც მივდივარ. იმათ კი ვისაც არ სურთ, არ ძალუძთ გაიგონ, რომ ეს პროცესი უსასრულოა, ყოველთვის იტყვიან, მე შევიცვალე. მე კი ამ დროს ვაპირებ, ჩემი შემდგომი ნაბიჯის გადადგმას, რომელიც

მახლოებს მუდამ მიუღწეველ მიზნამდე. ჩემი მიზანია ვიხილო ჩვენი შინაგანი სამყარო, ის, რისი გადაღებაც შეუძლებელია კამერით. ვიცი ამ მიზნის მიღწევა შეუძლებელია, ამ მიზნისკენ მხოლოდ მიახლოებაა შესაძლებელი“.

მის ფილმებში იშლება უზარმაზარი სივრცე, არა მარტო კინოგმირებისთვის, არამედ მაყურებლისთვისაც, სივრცე, რასაც გადის ადამიანი უსასრულოდ ინტიმურ, უნიკალურ, მაგრამ ამასთანავე თურმე უნივერსალურ რეფლექსის გზაზე. ზუსტად ამ გზაზე აქვს ადამიანს შესაძლებლობა დაუახლოვდეს სხვა ადამიანებს. მისი ფილმები ყოველდღიურობით გამოწვეული ესთეტიკური ემოციებია. გვხიბლავს იმით, რომ სამყარო გაფერადებულია რეფლექსით, განზოგადებულია მისგან და განკაცებულია. მისი გმირი არის მგრძნობიარე, დაკვირვებული, რეფლექსებზე დამყარებული, რომელიც აცნობიერებს მიმდინარე პროცესებს. ეს ყველაფერი ნიშნავს, რომ გმირი იმყოფება სიტყვის ძიებაში, რომელიც საშუალებას აძლევს შეიცნოს საკუთარი თავი, სხვა ადამიანი და სამყარო. ეს კი ყველაზე მნიშვნელოვანია, რადგან გმირის დაკვირვებული მზერის მიღმა, მაყურებელი ხელახლა აღმოაჩენს ყოველ მოძრაობას, ყოველ შინაგან ნაბიჯს, თუნდაც მის მონაწილეობას ამ სამყაროში.

„დეკალოგის“ მეექვსე ნაწილთან დაკავშირებით შეიძლება აღმოცენდეს რაღაც ეჭვი, რომელიც პროვოცირებულია და დამაბნეველია სათაურიდან გამომდინარე. მთლიანობაში კი, ეს არის ძალიან დახვეწილი, ნაზი და სევდიანი, ელეგიური მოთხრობა, უიმედო სიყვარულზე, რომელიც გაბნეულია სამყაროში. იქ, სადაც ჩანს დეფიციტი ადამიანური გრძნობებისა, არის უხამსობა და სწორედ ასეთ სამყაროში, აუცილებლად ამოტივტივდება მეხსიერებაში იესო ქრისტე სახარებიდან, სიტყვებით: „გიყვარდეს მოყვასი შენი, ვითარცა თავი შენი“.

კმიშტოფ ზანუსი წერდა: „კისლევისკის შრომა ჰგავს იმ უზარმაზარ პლანეტას, რომელიც ანათებს... ვისარგებლოთ იმით, რომ ის, ჯერ კიდევ ჩვენთანაა, რომ ჯერ კიდევ მეხსიერება არის ახალი, იმიტომ რომ არც ისე მალე გამოჩნდება ასეთი მასშტაბის ადამიანი, ხელოვანი და შემოქმედი.“

1996 წელს პოლონელი რეჟისორი კმიშტოფ კისლევისკი გარდაიცვალა. იგი იყო ერთ-ერთი უკანასკნელი საავტორო კინოს წარმომადგენელი, რომელიც კინემატოგრაფს ეპყრობოდა არა როგორც

ატრაქციონს და გასართობს, არამედ როგორც მორალურ გზავნილს თაობებისთვის.

მან განსაზღვრა კულტურული ბარიერი აღმოსავლეთსა და დასავლეთს, ევროპასა და ამერიკის ხალხს შორის, კლასიკურ და თანამედროვე კინემატოგრაფს შორის. მაინ აიძულა ხალხი XX საუკუნის ბოლოს ესმინათ მისთვის.

რეჟისორი ამბობდა: „ფილმი არ არსებობს მაყურებლის გარეშე. მაყურებელი ყველაზე მთავარია, ხოლო ხელოვნება ხელოვნებისთვის და ფორმა ფორმისთვის, საკუთარი ტალანტის ან ვნების ვარდნა ზეწოლის ქვეშ, ჩემთვის მიუღებელია და მეც მოვეყვი ისტორია რომელიც გადააყირავებს ადამიანს“.

- <http://burusi.wordpress.com/cinema/krzysztof-kieslowski/>
- <http://cinema-translations.blogspot.com/search/label/Kieslowski>
- <http://krzysztof-kieslowski-about-myself.blogspot.com/>
- <http://rusmilestones.ru/day/show/?id=27300>
- <http://cinemotions.blogspot.com/search/label/Kieslowski>
- <http://www.inoekino.ru/author.php?id=1987>
- <http://www.inoekino.ru/artc97.html>
- <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/965006>

ავტორთა შესახებ

ნინო სანადირაძე – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი-ექსპერტ სპეციალისტი
შოთა რუსთაველის კინოსა და თეატრის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტი – ასოცირებული პროფესორი.
ტელ: +995 (77) 78 91 78
ელ-ფოსტა: ninisanadiradze@gmail.com

CULTURE MANAGEMENT

Nino Sanadiradze

UNDERSTANDING OF ART SECTOR MANAGEMENT

Summary

In the article is briefly examined essence of attitude of meaning culture and art management. The proposed work presents a descriptive analysis of negotiation of culture and culture management, meaning of management differentiation in art sector and aims.

This article describes peculiarity of marketing in art and culture sector and special of art market. The article concerns development trends of art management and how to use business skills to support and promote a variety of visual, performing, and media arts and artists. For the time being the cultural market is playing important role in the world economy. However, with all their importances there are financial problems presents with financing of culture sector. Business skills, arts and entertainment managers play a key role in bringing great performances, paintings, scripts, songs, and more to the public.

In this article author argue for more theoretical discussion and empirical research into organizational and managerial dynamics of commercial cultural production. Their concern grows out of their observation that management research is neglecting cultural production as a serious object of investigation despite its economic, social, and political significance.

ABOUT AUTHOR

Dr. Associated professor of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University, Georgian National Museum
Tel: + 995 (77) 78 91 78
E-mail: ninisanadiradze@gmail.com

Head of the Program: Prof. Mikheil Kalandarishvili

Maka Vasadze
First Year Ph.D Student

**ONE IS SUPPOSED TO SAY SOMETHING ORIGINAL
ABOUT A MAN, AND IN TERMS OF FORM AND
STRUCTURE, IT ALREADY IMPLIES CREATING
SOMETHING NEW...**

Summary

While speaking to a famous Georgian theater director Robert Sturua, there was revealed some significant aspects. First of all, we were concerned about the level of influence that theoretical works of philosophy or art have had on Robert Sturua. There exists the term "film-language," and "theater language, or the language of a theater." Our key interest emerged around the factors (either a person or a thing) that influenced shape of his "theater language."

Out of 37 plays of Shakespeare, Robert Sturua implemented around 17. We became keen on understanding Sturua's attitude towards Shakespeare, and his approach of interpretation of a Shakespeare play; how does he make his concept suitable and relevant, why does it happen that time by time he again gets back to the same play? In September 2010, at the Moscow Theater "Et Cetera," Sturua talks about staging a play "The Tempest." It was also interesting, whether which of the forms of performing art are more acceptable for Robert Sturua?

Those are the issues around which our discussion was held with Mr. Robert Sturua. Below, we suggest the entire transcript of the interview to our reader.

THEATRE OPINION IN GEORGIA
(According to the Renaissance epoch)

Summary

Georgian feudal culture reached its golden age in the 11th-12th centuries. This conformed to the country's economic and political potential and was the natural result of the development of culture in Georgia. Emerging on a purely national foundation, Georgian feudal culture developed in creative contact with the culture of neighboring countries and peoples. In particular, it creatively assimilated the influence of Hellenic and Arab-Persian cultures. Advanced Georgian society of those times was acquainted with neo-Platonic philosophy, Byzantine theological literature, Arab and Persian poetry, and works by eastern and western scholars.

Permeated with Georgian feudal humanism, it developed in a new direction, endeavoring to portray actuality, true human feelings and aspirations, and avoiding the abstract dogma of religious philosophy.

In the 11th-12th centuries' freedom of thought and of scientific research were championed by the Georgian writers and philosophers Eprem Mtsire, Ioane Petritsi and Arsen Ikaltoeli.

In the 11th-12th centuries the major political issues were the countries liberation from foreign invaders and the centralization of state-power. These were pressing tasks. The historians of that epoch concentrated on precisely these problems, and this explains their laudation of statesmen who headed the struggle against external enemies and worked to centralize state-power. They wrote openly of their hatred for external enemies and for the feudal lords who opposed the central state-power, the united monarchy. Their works are permeated with profound feelings of patriotism.

They produced works on theology and philosophy, translated foreign works, copied manuscripts, and so forth: An important role in spreading

education and in scientific and literary activity was played by Georgian monasteries outside Georgia. These monasteries, which were centres of learning rather than of religion, included the Iberia Monastery on Athos, the Georgian Monastery on the Black Mountain in Syria, the monastery of the Jvari in Palestine and the Petritsoni Monastery in the territory of what is now Bulgaria. The Gelati Academy, founded by David the Builder, [was the most prominent centre of Georgian culture of those days. It was David's plan that Gelati should become a "second Athens". In mediaeval Georgia there was another academy of this kind at Ikalto.

A high level of development was attained by various branches of art: fresco-painting, miniature decoration of manuscripts, chasing on gold and silver, enamelling, and so on. It must be noted that, in those days, Georgia had three different schools of] chasing on gold. The works of the famous Georgian goldsmiths, Beka and Beshken Opizari, are an outstanding contribution to world art. Many branches of 12th-century Georgian art, whose creations were known not only in Georgia, are of historic significance.

The major achievement of Georgian culture in that epoch was the great Shota Rustaveli's "The Knight in the Panther's Skin", in which humanist ideas are conveyed in classical verse-form. Naturally, in the epoch of developed feudalism Georgian culture was influenced by the prevailing world-outlook, but advanced ideas had penetrated deep into all branches of art and left their imprint on the further development of art.

The philosophical views of Eprem Mtsire, Ioane Petritsi and Rustaveli did not fit into the usual framework of the prevailing mediaeval world-outlook. Despite the predominant ideology, advanced thought asserted the realisation of the advantages of earthly life. Rustaveli extolled earthly, human feelings, love, principles of fair play, friendship and brotherhood regardless of nationality or religion.

In the 11th-12th centuries Georgian science and art were characterized by many of the features that later became the hallmarks of the European Renaissance.

DRAMA DIRECTION

Head of the Program: Prof. Vasil Kiknadze, Giorgi Margvelashvili

Maya Shengelia
Third year Ph.D Student

INITIAL EVENT AND STORY SCENIC DECODING PROBLEM

Summary

Direction with the development, it becomes necessary to analyze theatrical essence of determination of particular issues and their practical use, these issues cause – result establish connections.

The present work is the subject of the research cornerstone event, the importance of defining the plot scenic decoding solution for the problem.

Literary story, a story or play which is going on is that provided by oral membrane and the theater in the flatness of the first call. It reflects the work topic, this is what is written in what works. But the story, which is to be staged in scene usually lies in the plan, so this is not what we are talking about Hollywood, but what they are doing, so it play an effective shell. The second plan of the work expresses the idea, or that what the author wants to say. Stage director, visual narrative media, the second plan, that is an effective story has come to be.

Effective for decisions story correctly, it is necessary to work properly defined initial event. Initial event is the event, without which the story is described in the play would not have happened. Initial event, the right to seek to identify what took place in the play described the story before the characters in a relationship, which all impact on the character (who first big event, it seems to work), changed their line of action and led to work in the narrative of a story. Initial event common to all characters who appear before the first big event at the beginning of the play and their main motivation is to act.

Determination of starting an event differently, changing the motivation of the characters to act and therefore the content of their action, the story scenic transfer caused by different and often this story

has nothing to do with the author's more meaningful story, which expresses the idea of the work.

Thus, the correct determination of Rising event is an effective solution to correct the story.

Nino Lipartiani
Second year Ph.D Student

THEATRICAL ART AS A SOCIAL-COMMUNICATIVE MEAN IN THE POST-MODERNIST EPOCH

Summary

Really significant era has come to its end and we now live in a new cultural epoch. However it is somewhat early to formulate the meaning of the new epoch and its content, or to predict what it offers to us. But still, what will happen next? Of course there is no way to retreat, nor was it easy to close up and complete non-justified postmodernism era as the product. Its completion might mean restoration and putting in right order the broken chronology and strategy being developed logically in the art before.

We live in the chaotic epoch but chaos always tends to be settled. However, the conflict is unavoidable. The 20th century has ended. Every possible experiment has been carried out. It can be described as a cultural explosion being the logical end of all.

Now, we can do nothing other than to wait for what will happen next.

UNIVERSITY' MA PROGRAM

FILM-TELE-DRAMATURGY

Head of the Program: Kote Jandieri, Nino Mkheidze

Mariam Kukulava
Second year MA Student

“FACES VIEWED IN SHADOWS”

Summary

“Faces viewed in shadows” is a brief survey of John Cassavetes creative career, a famous director, recognized as father of an American independent cinema. It is focused on two of his films “Shadows” and “Faces”.

There are short episodes given from his life from the very beginning of his movie experience as a young director, making his first steps working on his first film “Shadows”.

Very often Cassavetes films are resembled with jazz jamsations for his special, personal style of making a movie, his identity, specific attitude to script, actors and especially editing. That makes the fact that he himself all his life opposed Hollywood mainstream.

Cassavetes as a creator and personality has a great impact on numerous film makers and directors up to nowadays.

In the beginning of his way Cassavetes managed to show on the screen characters which were absolutely different from American heroes of that time and were taken an aim by him to overcome life hedges that “Shadows” lately feel only with general sentiments.

In his following films “Shadows” turned into “Faces”.

After “Shadows” there are new subjects in the cinema of Cassavetes, background of which covers all his creative work. “I’m interested only in one thing and this is love” – he will say and will dedicate every his film to a woman and man and to deep research of relationship between these two.

ANDREI TARKOVSKI - CHILDHOOD SACRIFICE

Summary

When we talk about the art of Andrei Tarkovsky, I guess it is useless to mention particular or concrete epoch and condition, as the cinematography of this great and famous Russian director suitably finds his place, in general, in the history of cinema.

The name of Andrei Tarkovsky is definitely outstanding in the whole era of cinema, but the real life of the producer itself, can be divided into several very important parts, with the childhood being the crucial one. The childhood is the period which played enormous role in his entire life ever after and also in his art too. In each of his movies the childhood is as if underlined and thus distinguished. The childhood, where we are suppose to search for the keys of his cinematography, was not simple and vapid at all, but vice versa, we can say that Tarkovsky sacrificed his own childhood to a great cinematographer and created significant phenomena out of his innocent childhood memories, fulfilled in his movies. And what this phenomenon is like? Is it the nostalgia of the childhood or the attempt to get rid of it?

Is it an attempt to put the childhood memories on a pedestal, or is it just putting them on a scaffold and making the final sacrifice? Tarkovsky only gives us signs..

Moral Anxiety of Kshishtof Kislevsky

Summary

Kishliovski was a producer, who showed people in a film as a biological creature. Kishliovski's film is interesting because we see there news, story where a main heroes are we. In this letter there is narrated producer's short biography, his road until a big film. The talk is about Kishlovski's early films, which are made in Poland. After about European films.