
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა
კიებანი
№4 (49), 2011

ART SCIENCE STUDIES
№4 (49), 2011



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2011

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №4 (49), 2011

სარედაქციო საბჭო
მაია გოზაძე
გოგა ჩართოლანი
ნანა დოლიძე

ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიამ იაშვილი

გარეკანის დიზაინი
ლევან დადიანი

დაკაბადონება
ეკატერინე
ოქროპირიძე

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მანანა ვასაძე

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

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზავნება სსვადასხვა
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

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 (49), 2011

Editorial Group

MAIA GOSHADZE
GOGA CHARTOLANI
NANA DOLIDZE

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
Shota Rustaveli Theatre and
Film Georgian 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

სარჩევი

თეატრმცოდნეობა

მიხეილ კალანდარიშვილი

კლასიციკური თეატრის პოეტიკა10

თეიმურაზ კეჭემაძე

რესპუბლიკური იდეები ფრიდრიხ შილერის
ადრეული პერიოდის დრამატურგიაში20

მაია კიკნაძე

აკაკი წერეთელი თეატრის ხელმძღვანელი და რეჟისორი27

მაია ხაჩიძე

გამოგონილი პათოსი40

კინემცოდნეობა

ლია კალანდარიშვილი

პირველი პრინციპი: „კინემატოგრაფიული აზროვნების მექანიზმი
და „მექანიკური ილუზია“50

მაია ლეჟანიძე

30-იანი წლების ქართული კინო ტოტალიტარული61
რეჟიმის პირობებში

ლელა ოჩიაური

„საბჭოეთის ისტორიაში“ – როგორც სარკეში79

მედიალოგია

ელდარ იბერი

გასართობი ტელეპროგრამები და პოლიტიკური
სოციალიზაცია94

უნივერსიტეტის საღმრთო პროგრამა

ღრამისა და თეატრის თეორია

მაკა მასაძე

სათეატრო ენის რაობა110

თეა კახიანი

ნაციონალური თეატრის კონცეპცია 90-იანი წლების
ქართულ რეჟისურაში129

მსოფლიო თეატრის ისტორია და თეატრია

მარიკა მამაცაშვილი

პიტერ ბრუკის მუშაობა მსახიობებთან144

ღრამის რეჟისურა

თიკო ქონიავა

XXI საუკუნის თეატრალური ხელოვნების არაკერბალური

სათეატრო ტენდენციები164

კინორეჟისურა

გიორგი უღრელიძე

კინორეჟისურა იდეოლოგიურ-პოლიტიკურ

კონტექსტში178

ავტორთა შესახებ187

CONTENTS

THEATRE STUDIES

MIKHEIL KALANDARISHVILI

Theatre Poetics Of Classicism190

TEIMURAZ KEJERADZE

Republic Ideas In Dramatic Art Of Friedrich Schiller's
Early Period191

MAIA KIKNADZE

Akaki Tsereteli The Head Of The Theatre And Producer191

MAIA KHACHIDZE

Affected Pathos193

FILM STUDIES

LIA KALANDARISHVILI

First Principle: Cinematographical Mechanism Of Thinking
And "Mechanical Illusion"195

MAIA LEVANIDZE

Georgian Film Of 30-Yrs Under The Total
Regime Conditions196

LELA OCHIAURI

Looking Into The The History Of Soviets,
Like In The Mirror198

MEDIA STUDIES

ELDAR IBERI

"Entertaining Tv-Programs And Political Socialization"200

UNIVERSITY' Ph.D PROGRAM

DRAMA AND THEATRE THEORY

MAKA VASADZE

Essence Of Theatre Language202

TEA KAKHIANI

Conception Of National Theatre In The Georgian
Production Of 90yrs203

THEORY AND HISTORY OF WORLD THEATRE

MARIKA MAMATSASHVILI

Peter Bruke's Work With Actors205

DRAMA DIRECTION

TIKO QOIAVA

Actuality Of Non-Verbal Theatrical Tendencies Of Theatre

Art In 21 Century206

FILM DIRECTING

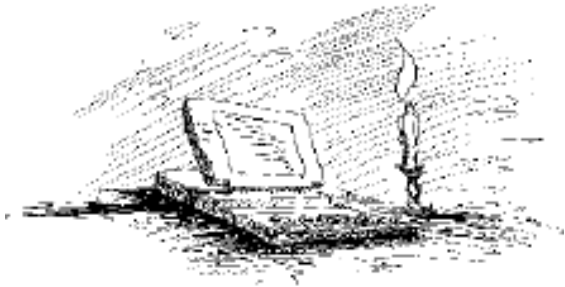
GIORGI UGRELIDZE

Directing In The Ideologically Political Context At The Example

Of Expressionism, Neorealism And Television207



თეატრმცოდნეობა



კლასიციზტური თეატრის პომტიკა

ხელოვნების განვითარების მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში მხოლოდ ერთხელ, მაგრამ საკმაოდ დიდი ხნით, **გონების** კონცეპტმა იხეიმა გამარჯვება **გრძნობაზე** და ამით, დააფიქსირა ლოგიკისა და რაციონალიზმის პრიორიტეტი ადამიანის მოღვაწეობის ისეთ ინდივიდუალურ და სპეციფიკურ სფეროში, როგორცაა მხატვრული შემოქმედება.

რამდენად არაბუნებრივადაც უნდა გვეჩვენებოდეს, გრძნობის „გაწვევა-გადანაცვლება“ მეორე პლანზე, ნამდვილად მოხდა XVII საუკუნის 30-ანი წლების საფრანგეთში და სულ მალე მთელი ევროპის მასშტაბით გავრცელდა. თუ შევეცდებით დავასახელოთ ასეთი რადიკალური ცვლილებების მიზეზები, პირველ რიგში უნდა ვაღიაროთ, რომ პროცესის მომზადება, ნაწილობრივ, ხორციელდებოდა უფრო ადრე – რენესანსის ეპოქაში, ხოლო მთავარი მამოძრავებელი ძალა, რომელმაც მოახერხა ხელოვნების დაახლოვება გონივრულ საწყისთან, იყო რენე დეკარტეს რაციონალისტური ფილოსოფიის აყვავების ხანა. მისმა ნაშრომმა „მსჯელობა მეთოდზე“ უდიდესი გავლენა მოახდინა ნიკოლო ბუალოს ტრაქტატზე „პოეტური ხელოვნება“. ეს უკანასკნელი კი, აღიარებულია კლასიციზმის მანიფესტად.

დეკარტეს ერთ-ერთი ძირითადი დებულება, რომელიც სულაც არ ეხება ხელოვნებას და უფრო ზუსტ მეცნიერებას უკავშირდებოდა, ბუალოს პირდაპირ გადააქვს სხვა სფეროს ინტერესებში და უკვე ახალ ჟღერადობას იძენს, – მხატვარმა, შემოქმედმა სწორად უნდა იაზროვნოს. მხოლოდ გონებას ძალუძს დაეხმაროს მას მხატვრული პრობლემების გადაწყვეტაში. დეკარტეს ღრმად სჯეროდა ადამიანის გონების ძალისა და ამიტომაც, ირჩევდა „ეჭვის შეტანას“ ყველაფერში, – როგორც მსჯელობის ხერხს, თავისებურ მეთოდს, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელი ხდება გაბატონებული წარმოდგენების თავიდან

აცლება და ჭეშმარიტი ცოდნის მიღება. დეკარტე აცხადებდა, რომ ეჭვის თვალით უყურებს ჩვენ წარმოდგენას სამყაროს შესახებ და ეს გარემოება აძლევდა მას უფლებას გამოეთქვა თავისი ცნობილი აფორიზმი: „მე ვაზროვნებ, მაშასადამე, – ვარსებობ“.

ბუალო თავის „პოეტურ ხელოვნებაში“ რენესანსის დროს დადგენილ „სამი ერთიანობის“ პრინციპებს ნორმად აქცევს, მას უნდა დაემორჩილოს დრამატურგიული შემოქმედების ყველა წარმომადგენელი. ადგილის, დროისა და მოქმედების ერთიანობის მოთხოვნას აქ ემატება აგრეთვე ხასიათის ერთიანობა, რომელიც, ფაქტობრივად, კლასიციზტურ ტიპიზაციას ნიშნავს, რადგანაც დრამატურგი გმირის ხასიათის ერთ, რომელიმე თვისებას წარმოადგენდა ისეთ გაზვიადებულ მასშტაბში, რომ იგი ხდებოდა ხასიათის განმსაზღვრელი ფაქტორი, რაც უკარგავდა გმირს ყველა დანარჩენ ადამიანურ თვისებას. მაგალითად, მოლიერის ძუნწი – მხოლოდ ძუნწია, – არ გააჩნია ხასიათის მრავალმხრივობა. ეს კლასიციზტური პრინციპი უკვე მოგვიანებით, – XIX საუკუნის II ნახევარში, გამოიყენეს რეალისტებმაც და შექმნეს რეალისტური ტიპიზაციის მეთოდი.

ამ ოთხ ერთიანობას შორის ყველაზე გონივრული აღმოჩნდა „მოქმედების ერთიანობა“, რადგან იგი ხელს უწყობდა მხატვრული მთლიანობის მიღწევას. ყველა დანარჩენი ზღუდავდა დრამატურგიულ შემოქმედებას, უწყესებდა მას ნორმატიული ხასიათის მოთხოვნებს, რომელთა გათვალისწინება, ხშირ შემთხვევაში, ნაწარმოების ხარისხზე უარყოფითად აისახებოდა. ხასიათის ერთიანობის შედეგი იყო **ცალმხრივობა**, რომლის გამონაკლისად შეიძლება მხოლოდ ორი შემთხვევა დავასახელოთ: რასინის ფედრა და მოლიერის ტარტიუფი. ეს ორი მხატვრული სახე სავსეა სირთულითა და მრავალფეროვნებით.

როლან ბარტმა ძალიან დიდი დრო დაუთმო რასინის შემოქმედებას, კერძოდ კი, მის საუკეთესო ტრაგედიას – „ფედრას“. მან გამოავლინა ამ უდიდესი დრამატურგის

ხელოვნებაში ეროტიკული და სექსუალური საწყისები, მაგრამ, საბოლოოდ, მაინც განაცხადა, რომ: „ფედრას უყვარს იპოლიტე სულ სხვანაირი სიყვარულით; მისი სიყვარულით გატაცება პოზიტიურია და დედობრივად შეფერადებული“.¹

ოდნავ სხვანაირად უყურებს ამ საკითხს ვლ. ბანზუტსკი, რომელიც ფედრას სასიათში ტრაგიკული გმირის მთავარ თვისებას ავლენს, – მის მზადყოფნას სიკვდილისათვის: „ფედრას სიყვარული იპოლიტეს მიმართ გამოხატავს მისწრაფებას სიწმინდისაკენ (მასში თეზევსის იდეალურ სახეს ხედავს...)“. ფედრას სიყვარული ერთდროულად ვნებიანცაა და სულიერიც, მაგრამ, ეს სულიერება და ვნება არასოდეს შეირწყმება ერთ ჰარმონიულ მთლიანობად, რადგან ისინი ბოლომდე დარჩებიან ფედრას გრძნობის პოლარულ პოლუსებად... ფედრას უმაღლესი წამი – საბოლოო გაელვებაა. ტრაგედიის დასაწყისში მას ეშინოდა დაერღვია სიჩუმე – არ გაემხილა სამყაროსათვის თავისი „შავი ცეცხლის ალი“. მაგრამ ფინალში ფედრა შინაგან თავისუფლებას მოიპოვებს; თავის თავზე იღებს დანაშაულს, პასუხისმგებლობის მთელ სიმძიმეს და გადადის სხვა სამყაროში – მუდმივი სიბნელის სივრცეში“.²

აღნიშნული კონცეფციების საწინააღმდეგოდ, ქართული თეატრის ახლო წარსულში (XX ს. 70-ანი წწ.) დიდი რეჟისორის მიხეილ თუმანიშვილის მიერ, რასინის „ფედრა“ გააზრებული იყო ნატურალისტური ხერხებითა და გამომსახველობითი საშუალებებით. კლასიციტური ტრაგედიის ამგვარი ინტერპრეტაცია მოწმობდა თამაში ექსპერიმენტის განხორციელებაზე, რომლის დანიშნულებას წარმოადგენდა რასინის მიერ დადგენილი ფორმა-შინაარსობრივი მთლიანობის რადიკალური შეცვლა. ფედრა ზინა კვერენჩილაძის შესრულებით, ზედმეტად მიწიერი, დამდაბლებული ქალის სახეს გვიხატავდა, რომელიც თავის ვნებას ვერც ფარავდა და ვერც ეწინააღმდეგებოდა; აქ ადგილი არ ჰქონდა გამართლების ან იდეალიზაციის მცდელობას – მსახიობი ქმნიდა შავი ფერით

1. Барт Р. Семиотика. Поэтика. М., 1989, с.174;

2. Бахмутский В. Пороги культуры. М., 2005, с.61-63.

შესრულებულ სურათს, რომელიც აოცებდა მაყურებელს გმირის „გაუმაძღარი“ წყურვილით – ცხოვრებისა და სიყვარულის ჟინით. რეჟისორისა და მსახიობის კონცეპტუალური სიახლოვე სპექტაკლში გამოიხატა, როგორც მათი საერთო და უარყოფითი აზრი ამ ტრაგედიის გმირის შეფასებისას. ტრაგიკულს ფედრას ხასიათში ზინა კვერენჩილაძე აცნობიერებს იპოლიტეს დაღუპვის შემდგომ და მაშინ „გრძნობა“ იმარჯვებს „გონებაზე“, ხოლო დამოკიდებულება, რომლის საწყისად მსახიობი გმირის პირად მიუღებლობას ასახელებს, თავს იჩენს სპექტაკლის ბნელ, პესიმისტურ, ნაღვლიან საერთო განწყობაში.

ზინა კვერენჩილაძის მიერ შექმნილ ტრაგედიულ ტრიფტიკში - „ანტიგონე“ (რეჟ. მ. თუმანიშვილი), „ფედრა“ (მ. თუმანიშვილი), „მედეა“ (რ. სტურუა), – მხოლოდ პირველთან გრძნობს სიახლოვეს მსახიობი. ამაზე მოწმობს ზინა კვერენჩილაძის შესანიშნავი წიგნიც - „ჩემი ანტიგონე“.

კლასიციზტური პოეტიკა თავისი მთავარი მოთხოვნით, რომელიც ანტიკური კულტურის მიბაძვაში მდგომარეობდა, აგრძელებდა საერთო რენესანსულ ხაზს, თუმცა ამ მიმბაძველობის გამო, იგი კარგავდა კავშირს ეროვნული კულტურის ტრადიციებთან, ხალხურ ხელოვნებასთან და სულ უფრო შორდებოდა საკუთარ, თვითმყოფად საწყისებს. გონებისა და გემოვნების იდეალად კლასიციზტები აცხადებდნენ ანტიკურ ხელოვნებას, არისტოტელეს და პორაციუსის „პოეტიკებს“. ფანტაზიის თავისუფლებას უპირისპირებდნენ დისციპლინარულ საწყისს, რომელიც კანონებისა და ნორმების აუცილებელ დაცვას გულისხმობდა. „ბუნების მიბაძვას“ კლასიციზტები იგებდნენ, როგორც „მშვენიერი ბუნების“ ასახვას, რომელიც მკაცრად უნდა იყოს არჩეული და გაცნობიერებულ გამოვლენებს მოწმობდეს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ბუნების მიბაძვაში“ კლასიციზტები სულაც არ გულისხმობდნენ ცხოვრების მრავალფეროვნების ასახვას და ითხოვდნენ, რომ სინამდვილის მახინჯი მხარეები ხელოვნებაში „გალამაზებული“ სახით წარმოდგენილიყვნენ.

კლასიციზმის განვითარების ისტორიული ფარგლები

მოიცავს ორ საუკუნოვან პერიოდს – უფრო მეტიც, XIX საუკუნის 30-ან წლებში, როდესაც მთელს ევროპაში რომანტიზმის ეპოქა დადგა – მაშინაც კი, ჩვენმა სიძემ, ალექსანდრე გრიბოედოვმა, დაწერა თავისი წმინდა კლასიციზტური კომედია „ვაი ჭკუისაგან“, რომელშიც დაცულია მიმართულების კანონები და ნორმები: მოქმედება ვითარდება ერთ დღეში, ერთ ადგილას, იგი მთლიანია – ხასიათები კი ტიპური. ყოველივე ეს მეტყველებს კლასიციზმის სიძლიერეზე, მისი ტრადიციების ხანგრძლივობასა და ნეოკლასიციზტური თეატრის ცხოვრების გაგრძელებაზე XIX საუკუნის ბოლომდე. ეს ეხება, როგორც პარიზის „კომედი ფრანსეზის“ თეატრის შემოქმედებით პრაქტიკას, რომელიც ბოლომდე ინახავდა კლასიციზტურ სტილს დრამატურგიაში, ასევე – სამსახიობო ხელოვნების განვითარების იმ ნეოკლასიციზტურ ტენდენციებს, რომლებიც არა მხოლოდ საფრანგეთში, არამედ სხვა ქვეყნებშიც გამოვლინდნენ, მათ შორის რუსეთსა და საქართველოში. მაგალითისთვის გავიხსენოთ, მოსკოვის „მცირე“ თეატრის შემოქმედებითი სახე, სუმბათაშვილი-იუჟინის დრამატურგია და სამსახიობო ხელოვნების კლასიციზტური იერსახე; აგრეთვე, სანდრო ახმეტელის ახალგაზრდული მისწრაფებები, როდესაც ჩვენი დიდი რეჟისორი აღიღებდა რუსული კლასიციზმის წარმომადგენლის, კარატიგინის, შემოქმედებას და თავის წერილში სპექტაკლზე „ღალატი“ აღფრთოვანებით წერდა სუმბათაშვილი-იუჟინის მიერ ოთარ-ბეგის როლის შესრულებაზე – (რუსულ სცენაზე იგი კარატიგინის შვილია) – „იუჟინი ქმნის სცენაზე ფორმებისა და პლასტიკის ჰიმნს“.

XVII საუკუნის 30 წლებში მოლიერი, რასინი და კორნელი საფრანგეთში ქმნიან დრამატურგიული შემოქმედების ისეთ ნიმუშებს, რომლებიც მალე მისაბადი გახდება მთელი ევროპისათვის. იმ ქვეყნებშიც კი, სადაც უდიდესი დრამატურგიული ტრადიციები არსებობდა (ინგლისი და ესპანეთი) ხშირი იყო შექსპირის ტრაგედიების გადმოკეთება ფრანგული კლასიციზტური დრამის ყაიდაზე. ყოველივე ეს მეტყველებს კლასიციზმის საბოლოო ჩამოყალიბებაზე

ევროპულ ხელოვნებაში და მისი პრინციპების გარდაუვალ შემოჭრაზე ლიტერატურაში, დრამატურგიასა და თეატრში. მიუხედავად იმისა, რომ XVII საუკუნის კლასიციზმი მკვეთრად განსხვავდებოდა XVIII საუკუნის განმანათლებლური კლასიციზმისაგან, მათ მაინც აკავშირებდა ერთმანეთთან ძირითადი მოთხოვნები და შემუშავებული კანონზომიერებები, რომლებიც მიუთითებდნენ საერთო ამოსავალ ნიშნებზე: გონების დაპირისპირება გრძნობასთან, რაციონალურის – ემოციურთან, საერთოს – კერძოსთან, – ყოველივე ეს, მკვეთრად განაპირობებდა კლასიციზმის ძლიერ და სუსტ მხარეებს.

„დამაჯერებლობის“ მოთხოვნა კლასიციზტებთან უცნაურ სახეს იძენდა – ეს იყო არა სიმართლის ძიება, არამედ სვლა საზოგადოებაში „დადგენილი“ და მიღებული ნორმების აღიარებისაკენ; გონების სამართლიანობის მტკიცებისა და მარტივი ცხოვრებისეული ლოგიკის აღბეჭდვისაკენ, რომელიც, ხშირ შემთხვევაში, სამართლისგან შორს იდგა. ზუსტად ამიტომაც, კლასიციზტების „დამაჯერებლობა“ ნიშნავდა უფრო ფორმალური ლოგიკის დამკვიდრებას, რომელიც უბიძგებდა დრამატურგებს წინასწარ გააზრებული სქემის მიხედვით ეაზროვნათ და ემოქმედათ.

დეკარტეს მეთოდი ითვალისწინებდა სირთულეების დაყოფას, ანუ რთულ მოვლენებში მათი ნაწილებისა და ელემენტების განცალკევებას (მაგალითად, ადამიანის ხასიათში ერთი, რომელიმე, განმსაზღვრელი თვისების გამოყოფას), რომელიც საბოლოოდ გვაძლევდა ხასიათის ერთ შტრისს და მნიშვნელოვნად აკნინებდა დრამატურგიული შემოქმედების ხარისხს. გონივრული მთლიანობისაკენ მისწრაფება და ხასიათის განვითარების თანმიმდევრული ლოგიკა ხსნიდა მის დინამიკურობას. თვით პრინციპი კი პოეტური შემოქმედების რეგლამენტაციისა, დროის მანძილზე გადაიზარდა კანონების კულტში, რომელიც განვითარებისთვის შემაფერხებელ ფაქტორად იქცა.

ჩვენ ახლა ვიცით, რომ რენესანსულმა თავისუფლების იდეამ და საერთოდ, ადამიანის მიწიერი ცხოვრების

რეაბილიტაციამ, უდიდესი როლი შეასრულა ხელოვნებაში. მაგრამ, იმის მიუხედავად, რომ რენესანსის დროსაც მოქმედებდა „სამი ერთიანობის კანონი“, მათი გათვალისწინება არ იყო სავალდებულო – მით უფრო სამივესი ერთად. როგორც ა. ანიქსტი ამტკიცებს, – რენესანსის წესებს, მოგვიანებით, XVII ს. საფრანგეთში, ნ. ბუალომ მინიჭა კანონის ძალა. ა. ანიქსტის დასკვნაში ეჭვი რომ არ შეგვეპაროს საკმარისია გავიხსენოთ, ის, რასაც ჯერ კიდევ არისტოტელე ამბობდა – სასურველია ტრაგედიის მოქმედება დაიწყოს მზის ამოსვლისას და დამთავრდეს მზის ჩასვლამდე – „სასურველს“ და „სავალდებულოს“ შორის კი დიდი განსხვავებაა. მაგრამ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დროის ერთიანობის იდეის ავტორი თვით არისტოტელე იყო.

ნიკოლო ბუალო მოითხოვდა დროის, ადგილის და მოქმედების აუცილებელ გათვალისწინებას, მან დააწესა ისიც, რომ კვანძის გახსნა იყოს სწრაფი, მოულოდნელი, თუმცა წინასწარ მომზადებული და გააზრებული. რუსულ თარგმანში ეს შემდეგნაირად ჟღერს: («Довольны зрители, когда неожиданный свет, развязка быстрая бросает на сюжет»).

საერთოდ, ბუალოს ტრაქტატის პოპულარობაში ყველაზე დიდი როლი იმ გარემოებამ ითამაშა, რომ იგი კარგად იყო გალექსილი. ბუალოს გაბრაზებულმა მტერმა ჟან ფრანსუა რენიარმა, რომლის თეორიულმა ნაშრომმა აღიარება ვერაფრით მოიპოვა, განაცხადა: „არ შეგეშინდეთ, თუ დაკარგავთ ბუალოს „პოეტურ ხელოვნებას“. მას მთლიანად იპოვით ჰორაციუსთან“. ეს, რასაკვირველია, გადამეტება იყო, რადგან ჰორაციუსის ტრაქტატის გავლენა ბუალოზე ბევრად ნაკლებია, ვიდრე რენე დეკარტის ფილოსოფიური იდეებისა. ასე რომ „პოეტური ხელოვნების“ დაკარგვის პრობლემა არ არსებობდა. XVII საუკუნის პარიზის ცხოვრებაში, როგორც ირკვევა, ბევრმა ფრანგმა ზეპირად იცოდა ბუალოს თხზულება ისევე, როგორც ოდესღაც ქართველებმა, – „ვეფხისტყაოსანი“.

ვლ. ბახმუტსკი გვთავაზობს XVII საუკუნის კულტურის განზოგადებულ სურათს, რომელშიც კარგად ჩანს მისი

საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები: „XVII საუკუნის ხელოვნება წარმოდგენილია ორი მხატვრული სტილით – ბაროკოთი და კლასიციზმით, რომლებიც, ერთი მხრივ, ბევრ რამეში ეწინააღმდეგებიან ერთმანეთს თავიანთი ესთეტიკური პრინციპებით და ამავე დროს, შინაგანად ახლობლებიც არიან. სამყარო ბაროკოს ხელოვნებაში წარმოვედგება სიმყარისა და სიმტკიცის გარეშე (დისჰარმონიული და მუდმივ ცვალებადი)... კლასიციზმი კი პირიქით, მიისწრაფვის სიმყარისაკენ, ჰარმონიისაკენ... გონება და გრძნობა მასში პოლარიზირებულია, ხოლო ჰარმონია განსაზღვრავს მხოლოდ მხატვრული მთლიანობის ფორმალურ სტრუქტურას. კლასიციზმს ხელოვნური ქმნილების დანახვა ახასიათებს, – როგორც შეგნებულად შექმნილი, რაციონალურად და ლოგიკურად აგებული მხატვრული ნაწარმოებისა“.¹

ვლ. ბახმუტსკის ფართო ხედვა იმ ძირითადი პროცესებზე, რომლებიც XVII საუკუნის კულტურისა და ხელოვნების განვითარების მთავარ ტენდენციებს განსაზღვრავდნენ, მით უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენენ, რაც უფრო კონცენტრირებულია მის მოსაზრებაში წარმოდგენა „ხელოვნურობის“ საწყისზე, როგორც კლასიციზტური კულტურის დამახასიათებელ თვისებაზე. შემთხვევითი არ არის, რუსეთში ფართოდ გავრცელებული ფორმულირება - „ცრუ კლასიციზმი“, (ложный классицизм), რაც თავისთავად ხაზს უსვავდა მიმართულების ხელოვნურ ხასიათს.

კლასიციზტური თეატრის „ხელოვნურობაზე“ ამომწურავ პასუხს იძლევა იგივე ვლ. ბახმუტსკი, როდესაც ამბობს: „XVII საუკუნე ევროპული თეატრის ოქროს ხანაა. ისევე როგორც რენესანსმა თავი გამოხატა ფერწერაში, ხოლო XIX საუკუნემ – რომანში, XVII საუკუნე კი ყველაზე მკაფიოდ თეატრში აისახა. რატომ მოხდა ასე? თვით სამყარო აღიქმებოდა როგორც თეატრი. ერთი მხრივ, თეატრი – ილუზორული, მოჩვენებითი, არანამდვილი თამაშის სამყაროა... მეორე მხრივ, კი – კულტურული მოვლენა, ხელოვნური ქმნილება,

1. Бахмутский В. Пороги культуры. М., 2005, с. 44-45.

გაცნობიერებული შემოქმედების ნაყოფი, რაღაც უფრო მაღალი, ვიდრე თვით რეალობა. ამიტომაც, თეატრი შეიძლება აღვიქვათ ცხოვრების ნიმუშად. და, მართლაც, თეატრალობა გამსჭვალავს XVII საუკუნის საფრანგეთის მთელ ცხოვრებას – საზოგადოებაში არ უნდა ყოფილიყავი ბუნებრივი, იქ ეტიკეტის მოთხოვნებს უნდა დამორჩილებოდი... ლუდოვიკო XIV-ს კარის ცხოვრება ხომ მთლიანად იყო თეატრალური წარმოდგენა“.¹

და მართლაც, კლასიციზტური თეატრი ცდილობდა აესახა ყოველივე ის, რაც მყარია, რაზეც ვერ იმოქმედებს დროის დამანგრეველი ძალა. ერთ დღელამეში ვითარდება კლასიციზტური ტრაგედიის მოქმედება და მასში ყოველივე რაც ხდება „ახლა“, ამ წუთში, ნიშნავს მარადიულ სწრაფვას – გახდეს მუდმივ და საყოველთაო მოვლენად. კლასიციზტური ესთეტიკის ნიშანდობლივი თვისებაა მხატვრული ნაწარმოების აღქმა არა როგორც ბუნებრივად წარმოშობილი ქმნილებისა, არამედ, როგორც ხელოვნურად, ადამიანის მიერ შექმნილ და გამოგონილ თხზულებად, რომელიც წინასწარ დაიგეგმა.

XVII საუკუნის ბოლოს კლასიციზმიცა და ფრანგული რეალობაც განიცდის ღრმა კრიზისს – წარუმატებელი პოლიტიკა, ომები, ვალები – მეტყველებენ აბსოლუტიზმის კრახზე. ხელოვნებაშიც კი მოვლენები კრიზისულად ვითარდება: ტრაგედია, კომედია, სატირა დაცემის გზით მიემართებიან. თუმცა გაივლის ოცი წელი და კლასიციზმი გადავა განვითარების ახალ ფაზაში – განახლდება და მოირგებს განმანათლებლობის ეპოქის იდეალებსა და მოთხოვნებს.

ობიექტური მსჯელობა კულტურის ისეთ მოვლენებზე, როგორიცაა: კლასიციზმი, სენტიმენტალიზმი, რომანტიზმი ან სხვა, შესაძლებელი ხდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც ისინი წარმოაჩენენ თავიანთ მრავალმხრივ სახეს – ძლიერ და სუსტ მხარეს, მხატვრულ მიღწევებსა და განვითარებისთვის შემაფერხებელ ფაქტორებს. სურათი, რომელიც იქმნება ამგვარი მიდგომის შედეგად, გვარწმუნებს, რომ ნებისმიერი მიმართულება,

1. Бахмутский В. Пороги культуры. М., 2005, с. 44.

თუ სტილი, კანონზომიერად აღმოცენდა კულტურის საერთო სივრცეში და მისი დადებითი ან უარყოფითი ტენდენციები ერთობლიობაში ქმნიან იმ საზღვრებს, რომელთა დარღვევა მხოლოდ ერთეულებს ანუ გენიოსებს შეეძლოთ.

მაგალითად, რენესანსისდროინდელი მანიერიზმი დრამატურგებისგან მოითხოვდა რაც შეიძლება მეტი სისხლიანი სცენის აღწერას, რომლებსაც პირდაპირ უჩვენებდნენ თეატრის მაყურებელს. ამ ფაქტმა, ერთი მხრივ, გამოიწვია დრამატურგების შეჯიბრი, რომელთაც სისხლიანი სცენების სიმრავლის გამო, ხშირად ავიწყდებოდათ რის თქმა უნდოდათ თავიანთი ტრაგედიებით, მეორე მხრივ კი, – განვითარდა თეატრალური ტექნიკა და ბუტაფორია (სისხლიანი სცენების პირდაპირი ჩვენება მოითხოვდა დამაჯერებლობის ახალ ხარისხს). ასე გაჩნდა რეზინის ბურთულები, რომლებშიც სისხლის მაგივრობას თამაშობდა წითელი საღებავი, ბუტაფორიული თავები, ხელები, ფეხები, რომლებიც დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ მაყურებელზე. ბოლოს და ბოლოს მანიერიზმმა გავლენა მოახდინა თვით შექსპირზე, რომელმაც დაგვიტოვა სისხლიანი ტრაგედიების შეუღარებელი ციკლი.

ასეთივე თვალსაზრისით შევხედოთ XVII საუკუნის კლასიციზმს, რომელმაც თავისი ნორმატიული კანონებითა და წესებით დრამატურგიაშიც და თეატრშიც, ერთი მხრივ, შეზღუდა შემოქმედებითი პროცესი, ხოლო მეორე მხრივ, შექმნა ხელოვნების ისეთი ნიმუშები, რომლებიც თავისი მნიშვნელობით რეალობაზე მაღლა იდგნენ. გავიხსენოთ კლასიციზმის სამსახიობო ტექნიკის ვირტუოზული ხერხები: პოზების და შესტების ურთულესი პარტიტურა, დეკლამაცია, რიტმული სიზუსტე, ვარჯიშები სარკესთან და ა. შ.

კლასიციზმში, შეიძლება ითქვას, ბევრ ქვეყანაში წარმოადგენდა უახლესი ხელოვნების სკოლას, რომლის ორიენტირი მხოლოდ ანტიკური ხელოვნება როდი იყო. განვითარების პროცესში კლასიციზმის მთავარ მიზნად იქცა **მხატვრულობის** მიღწევა. ეს კი, უდაოდ ამ მიმართულების ძლიერ მხარეზე მიგვანიშნებს.

რესპუბლიკური იდეები ფრიდრიხ შილერის ადრეული პერიოდის დრამატურგიაში

XVIII-XIX საუკუნის გერმანიამ უდიდესი ფილოსოფოსები და პოეტები მისცა მსოფლიო ცივილიზაციას. დღემდე აქტუალურია მათი ნააზრევი, მათი შემოქმედება, მათ მიერ შექმნილი ლიტერატურული და ფილოსოფიური თხზულებები. გერმანიისათვის ეს პერიოდი აზროვნების რევოლუციური ეპოქა იყო. ლესინგი, გოეთე, შილერი – ლიტერატურასა და ხელოვნებაში; კანტი, ფიხტე, ჰაიდეგერი, ჰეგელი – ფილოსოფიურ აზროვნებაში. ვერც ერთ შემდგომ ეპოქებში ფილოსოფიური სკოლები, ლიტერატურული მიმდინარეობანი პირდაპირ თუ ირიბად ვერ ასცდნენ XVIII-XIX საუკუნეების გენიალური გერმანელი მოაზროვნეების ქმნილებებს. მსოფლიო ცივილიზაციის ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა ფრიდრიხ შილერის პოეზიამ, დრამატურგიამ, მისმა ისტორიულ-ესთეტიკურმა მემკვიდრეობამ. „მხატვრული სიტყვის ქართველი ოსტატები გერმანული მწერლობიდან იღებდნენ მოწინავე იდეებსა და მხატვრულ სახეებს, ამუშავებდნენ ანალოგიურ სიუჟეტებს, თარგმნიდნენ ისეთ ნიმუშებს, რომლებიც გარკვეულწილად ესადაგებოდნენ მათ შემოქმედებით პრინციპებსა და მისწრაფებებს.“¹

1759 წლის 10 ნოემბერს, ვიურტემბერგის საჰერცოგოს ქალაქ მარბახში დაიბადა ფრიდრიხ შილერი. იგი კარლ ეგგენის, ვიურტემბერგის ჰერცოგის მიერ დაარსებულ სამხედრო აკადემიაში ჯერ იურისპარუდენციას, შემდეგ კი მედიცინას სწავლობდა. სამხედრო აკადემიის მსმენელებს ეკრძალებოდათ მშობლებთან შეხვედრა და საუბარი ზედამხედველების თანდასწრების გარეშე, წერილებსაც კი მკაცრი ცენზურა უნდა გაეკლო. კარლსმუელეში (ასე ეწოდებოდა სამხედრო აკადემიას)

1. რევიშვილი შოთა. „ფრიდრიხ შილერი და ქართველი საზოგადოებრიობა“, გამომცემლობა „ცოდნა – ხალხს“, თბილისი. 1959, გვ. 5.

გატარებულმა 8 წელმა, მიუხედავად სიმკაცრისა, ვერ ჩაკლა ახალგაზრდა შილერში თავისუფლებისადმი ლტოლვა, მისი პოეტური ბუნება. კარლსშულეში ეცნობა შილერი მეთვრამეტე საუკუნის ფრანგი განმანათლებლების ლოკისა და ჰოლბახის ფილოსოფიას, შექსპირის დრამებსა და ევროპული რენესანსის პოეტებს, თანამედროვე გერმანელ მოაზროვნეებს – ლესინგისა და გოეთეს შემოქმედებას.

XVIII საუკუნის 70-იანი წლების გერმანიაში ე. წ. ლიტერატურულ-თეორიული „ამბოხი“ ეწეობა. ლიტერატურული და საზოგადოებრივი მოძრაობა „ქარიშხლისა და შეტევის“ (Sturm und Drang) სახელწოდებით არის ცნობილი. იგი „უდაოდ პროგრესული მოვლენა იყო, როგორც მძაფრი პროტესტი გერმანიის ჩამორჩენილობის წინააღმდეგ“¹; მაგრამ მკაცრი ინდივიდუალიზმით ხასიათდებოდა. ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოსული ახალგაზრდა შილერი თავის პირველ დრამაში „ყაჩაღები“ რომელიც კარსშულეში დაიწერა, სცილდება „ქარიშხლისა და შეტევის“ ფარგლებს და თავისი გმირის – კარლ მორის ინდივიდუალისტური ამბოხის კრახის ჩვენებით ებრძვის „შტურმერთა“ ძირითად ნიშანს – ინდივიდუალიზმს.

„მსოფლიო ლიტერატურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ძეგლი – „ყაჩაღები“ უშუალოდაა დაკავშირებული გერმანული ლიტერატურის იმ ტრადიციებთან, რომლებიც XVIII საუკუნის სამოცდაათიან წლებში წარმოიშვა. მათ საუკეთესო ნიმუშებს ლესინგის „ემილია გალოტი“ და „ნათან ბრძენი“, გოეთეს „გოც ფონ ბერლინზინგენი“ და „ვერთერი“, ბიურგერის „ლეონორა“ და „ქარიშხლისა და შეტევის“ პერიოდის პროგრესულ მწერალთა ნაწარმოებები წარმოადგენდნენ“². შილერის „ყაჩაღები“ ისევე, როგორც მისი სხვა დრამები, გამსჭვალულია თავისუფლების იდეით, ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის პათოსით. უსამართლობის წინააღმდეგ ამხედრებული

1. შილერი ფრიდრიხ. „რჩეული თხზულებანი“, ტ. 1, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1961, გვ. 14.

2. ლაშქარაძე დავით. „ფრიდრიხ შილერი“, გამომცემლობა „სახელგამი“, თბილისი, 1955, გვ. 20.

კარლ მორისის („ყაჩაღები“) სახეში შილერმა გვიჩვენა კეთილშობილი ადამიანის სულიერი დრამა. კარლოსი ამბობს: „არ შემძლია არტახებით შევბოჭო ჩემი სხეული, კანონებით შევხუთო ჩემი ნებისყოფა...“¹

შილერის შემოქმედების ადრეული პერიოდის მეორე დრამაში „ფიესკოს შეთქმულება გენუაში“, ტირანიის წინააღმდეგ მიმართული შეთქმულება მარცხით მთავრდება, თუმცა რესპუბლიკური იდეის უარყოფა არ ხდება. „ფიესკოს შეთქმულება გენუაში“ – რესპუბლიკური იდეის არა ერთი მომხრე და თავგამოდებული მებრძოლი: კალვინო, ვერინა და სხვები, მზად არიან ბოლომდე იბრძოლონ რესპუბლიკური იდეის განსახორციელებლად, მაგრამ ტრაგედიის დასასრულს რესპუბლიკულ საკოსთან, ცენტურიონესა და ტიბოსთან ერთად მუხლს იდრეკენ ფიესკოს წინაშე. ასეთ ვითარებაში ვერინას გულგატეხილობა რესპუბლიკისათვის ბრძოლის გაგრძელების შეუძლებლობის გამო და კომპრომისზე მისი წასვლა ლოგიკური იყო. „ყაჩაღებში“ ტირანიის წინააღმდეგ ამხედრებული კარლ მორიცი საბოლოოდ უარს ამბობს ბრძოლის გაგრძელებაზე, უარყოფს ბრძოლის იდეას, რადგან თვლის, რომ კანონიერების უკანონობით დამყარება შეუძლებელია. „მაგრამ მწერალი გარკვეულად გვაგრძნობინებს, რომ ეს არ არის მორისის საქმის საბოლოოდ დამარცხება. გვაგრძნობინებს, რომ ეს საქმე გაგრძელდება და უნდა გაგრძელდეს. ეს ჩანს აშკარად ნაწარმოების ფინალში, სადაც ყაჩაღები მკვეთრად უპირისპირდებიან კარლ მორის, მოითხოვენ მისგან ხელი აიღოს თავის გადაწყვეტილებაზე“.²

შილერმა „ყაჩაღების“ სიუჟეტი გერმანელი პოეტის დანიელ შუბარტის მოთხრობიდან „ადამიანის გულის ისტორიისათვის“ აიღო, ხოლო დრამაში „ფიესკოს შეთქმულება გენუაში“ ასახულია 1547 წელს გენუაში მომხდარი აჯანყების მოვლენები. ავტორმა

1. შილერი ფრიდრიხ. „რჩეული თხზულებანი“, ტ. 1, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი. 1961, გვ. 289.

2. ზავთასი გრიგორ. „ნარკვევები გერმანული კლასიკური ლიტერატურიდან“, გამომცემლობა „განათლება“, თბილი, 1975, გვ. 326.

შეთქმულების ისტორიის შესასწავლად გამოიყენა კარდინალ რეცის „გრანფ ჟან ლუი ფიესკოს შეთქმულება“, რობერტსონის „იმპერატორ კარლ V მმართველობის ისტორია“, ჰებერლინის „დაწვრილებითი ისტორიულ-პოლიტიკური ცნობები გენიუს რესპუბლიკის შესახებ“ და დიუპერის „ცნობილ შეთქმულებათა, კონსპირაციათა და რევოლუციათა ისტორია“. ხოლო რაც შეეხება მისი ადრეული პერიოდის მესამე დრამის „ვერაგობა და სიყვარული“ სიუჟეტი შილერის თანამედროვე გერმანიის ერთ-ერთ საჰერცოგოში იშლება. დრამაში მევიოლინე მილერის ქალიშვილ ლუიზასა და პრეზიდენტის ვაჟის, ფერდინანდის, სიყვარულის ისტორიაა ასახული. წოდებრივი სხვაობა წამოიძარება შეყვარებულთა შორის გადაულახავ წინააღმდეგობად. ლუიზა ოცნებობს იმ დროზე, როცა გაუქმდება ყოველგვარი წოდებრივი ზღვარი და ყველა ადამიანი თანასწორი იქნება. ფერდინანდი იბრძვის თანასწორობისათვის, რადგან მისი და ლუიზას სიყვარულის უმთავრესი წინააღმდეგობა წოდებრივ უთანასწორობაშია. „ფერდინანდის ბრძოლა წოდებრივი პრივილეგიების, სოციალური ზღუდეების წინააღმდეგ, ისევე და ისევე მიგვითითებს, რომ არსებული გერმანული სინამდვილის წინააღმდეგ ამხედრებული შილერი ბრძოლის გზებისა და საშუალებების ძიებაშია“.¹

„ვერაგობა და სიყვარული“ დრამატურგიული თვალსაზრისით, შილერის ადრეული პერიოდის ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი ნაწარმოებია. მასში „ყველა პერსონაჟი ემსახურება ძირითადი იდეის გახსნას, თანაც ორგანულად მონაწილეობს მოქმედების განვითარებაში და თავისთავად დასრულებულ სახეს წარმოადგენს. ყურადღებას იპყრობს მოქმედ პირთა ბუნებრივობაც. თვით ფერდინანდის და ლუიზას მონოლოგებიც კი უფრო ჩვეულებრივია და ნაკლებად მაღალფარდოვანი, ვიდრე „ყაჩაღებისა“ და „ფიესკოს შეთქმულების“ გმირთა ტირადები. მაგრამ ამ ნაწარმოების მთავარი ღირსება ის არის, რომ მასში არაჩვეულებრივი

1. ჰარზალაშვილი ზურაბ. „ისტორიისა და ლიტერატურის თეორიის საკითხები“, გამომცემლობა, „განათლება“, თბილისი, 1981, გვ. 257.

სიძლიერითა და მკვეთრად არის მხილებული არსებული უკუღმართობა“¹.

რესპუბლიკური იდეებით არის გამსჭვალული შილერის შემოქმედების ადრეული პერიოდის უკანასკნელი დრამა „ღონ კარლოსი“. ამ დრამაში გაცილებით უფრო თანმიმდევრულია რესპუბლიკური იდეებისათვის ბრძოლა, ვიდრე შილერის ადრეულ ნაწარმოებებში „ყაჩაღებში“, „ფიესკოს შეთქმულება გენუაში“ და „ვერაგობა და სიყვარულში“.

რესპუბლიკური იდეებისათვის ბრძოლა მარკიზ პოზას მოქმედების მთავარი მიზანია. თუმცა მან იცის, რომ რესპუბლიკური იდეის განხორციელებისათვის ჯერ დრო არ დამდგარა, მაგრამ მას სწამს საბოლოოდ ვერანაირი ძალა ვერ შეაჩერებს თავისუფლებისათვის ბრძოლის სულისკვეთებას და დადგება რესპუბლიკური იდეების გამარჯვების ისტორიული ჟამი. ისტორიის შემქმნელ და მამოძრავებელ ძალად შილერს მარკის პოზა ყავს გამოყვანილი. მარკის პოზას რესპუბლიკურ იდეათა განმახორციელებლად განათლებული ხელისუფალი მიაჩნია. ის თვლის, „რომ საკმარისია ფილიპეს კალმის „ერთი მოსმა და მთელი ქვეყანა განახლდება, გარდაიქმნება“. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ საზოგადოებრივი განთავისუფლების ეს გზა, მარკიზ პოზასათვის, ყველაზე უფრო სასურველი და მისაღები გზაა, მაგრამ მაინც – არა ერთადერთი. უკიდურეს შემთხვევაში ის არ უარყოფს დესპოტიზმის დამხობის რევოლუციურ საშუალებასაც და ხალხთა უფლებას – აჯანყებით, ძალადობითვე დაიბრუნოს ის, რაც მისი „წმიდათა-წმიდა უფლებაა“².

შილერის შემოქმედების ადრეული პერიოდის დრამები და იმავე პერიოდში შექმნილი მისი ლექსები პოეტის მეტბოლის სულისკვეთების გამომხატველი ქმნილებებია. შილერის თავისუფლებისათვის მეტბოლი პერსონაჟები, ხშირ შემთხვევაში, არათანმიმდევრულად მოქმედებენ, მაგრამ მათი

1. ლაშქარაძე დავით. „ფრიდრიხ შილერი“, გამომცემლობა „სახელგამი“, თბილისი, 1955, გვ. 61;

2. იქვე: გვ. 67.

მოქმედების უმნიშვნელოვანესი ღირსება თავისუფლებისათვის ბრძოლის პათოსია. „ყაჩაღების“, „ფიესკოს შეთქმულებისა“ და „ვერაგობა და სიყვარულის“ საერთო იდეური ღერძი ცალკეული, შედარებით მოწინავე ადამიანების ინდივიდუალისტური აჯანყებაა მაშინდელი საზოგადოებრივი უკუღმართობის წინააღმდეგ. როგორი შეზღუდულიც არ უნდა იყოს შილერის ადრეულ დრამებში გამოყვანილ მეთაურთა ბრძოლა, რა ასპექტში და როგორი ფორმითაც არ უნდა იყოს ნაჩვენები იგი, შილერი მაინც ვერ აცდა „შტურმერული“ მსოფლმხედველობრივი პოზიციიდან გაბატონებული რეჟიმის წინააღმდეგ ბრძოლის იდეას.

შილერის ადრეული პერიოდის დრამებში აშკარად ჩანს საზოგადოების მორალური აღზრდის გზით არსებული სინამდვილის შეცვლა. „შეიძლება თუ არა აბსოლუტური მონარქიის გარდაქმნა რესპუბლიკად „ზემოდან“ „განათლებული“ მონარქისა და მორალურად სრულყოფილ რჩეულ ინდივიდთა თაოსნობით, – ასეთია საკითხი, რომელიც ტრაგედიის ავტორს აინტერესებს“¹. ამ თემას შილერმა თავისი თეორიული ხასიათის შრომები მიუძღვნა „თანამედროვე გერმანული თეატრის შესახებ“ (1782) და „თეატრი, როგორც მორალური დაწესებულება“ (1784). შემდგომშიც, 1787-97 წლებში შილერი ძირითადად ისტორიულ – ფილოსოფიური ხასიათის შრომებზე მუშაობს. ამ შრომებში შილერი თეორიულად ასაბუთებს ადამიანის ზნეობრივი აღზრდის მნიშვნელობას საზოგადოებრივი წყობის გარდაქმნისათვის. პიროვნების სულიერ ჩამოყალიბებაში იგი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს ხელოვნებას, როგორც ზნეობრივი აღზრდის ერთადერთ საშუალებას.

შილერი თვლის, რომ ესთეტიკური აღზრდა, ერთადერთი რეალური გზაა ადამიანის ზნეობრივი სრულყოფისაკენ, რაც აუცილებელია იმისათვის, რომ ადამიანი საზოგადოების სასურველი წევრი გახდეს და თავად განახორციელოს

1. ჭარხალაშვილი ზურაბ. „ისტორიისა და ლიტერატურის თეორიის საკითხები“, გამომცემლობა, „განათლება“, თბილისი, 1981, გვ. 258.

საზოგადოებრივი ცვილებები. „მხოლოდ თავისუფალ ხალხს შეუძლია დაამკვიდროს სამართლიანობა და ბედნიერი განწყობა ადამიანთა და ხალხთა შორის“.¹ ამ იდეით არის გამსჭვალული შილერის ადრეული პერიოდის „რესპუბლიკური ტრაგედია“ „დონ კარლოსი“.

„შილერი სწორედ ის პოეტია, რომლის ქადაგება კაცთმოყვარეობისა, ერთობისა და თანასწორობისა ყველაზე უფრო მძლავრად გაისმოდა წარსული საუკუნის განმავლობაში“.² ადრეული პერიოდის დრამებში „ყჩაღები“, „ფიესკოს შეთქმულება გენუაში“, „ვერაგობა და სიყვარული“ და „დონ კარლოსი“ – ფრიდრიხ შილერს გადმოცემული აქვს თავისი დროის თავისუფლებისათვის ბრძოლის სულისკვეთება, რესპუბლიკური მისწრაფებანი, განათლების ეპოქის გერმანიის დიდი მოაზროვნეების პიროვნების თავისუფლებისა და ადამიანის თავისუფალი განვითარების იდეა, რომ თავისუფალი ადამიანი, რომელიც მიაღწევს გრძნობისა და გონების ჰარმონიას, თავისი ცხოვრების ძირითად მიზნად დაისახავს საზოგადოების კეთილდღეობისათვის სამსახურს.

1. რევიშვილი შოთა. „ფრიდრიხ შილერი და ქართველი საზოგადოებრიობა“, გამომცემლობა „ცოდნა – ხალხს“, თბილისი, 1959, გვ. 19.

2. გომართელი ივანე. „რჩეული თხზულებანი“ ტ.2 გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბილისი, 1966, გვ. 54.

აკაკი ჯირბთელი თეატრის ხელმძღვანელი და რეჟისორი

აკაკის სარეჟისორო მოღვაწეობა ქუთაისიდან დაიწყო. ჯერ კიდევ 1862 წელს, როდესაც აკაკი რუსეთიდან დროებით ქუთაისში ჩავიდა, პირველი წარმოდგენა გამართა. „იმ დროს ქალაქ ქუთაისს არაფერი გასართობი არ მოეპოვებოდა, დიდი მოწყენილობა იყო“ - იხსენებდა აკაკი. სწორედ მაშინ, გიმნაზიის მასწავლებელს აკაკისთვის უთხოვია „სპექტაკლის გამართვა“. აკაკიც დათანხმებულა, გადაუწყვეტიათ დაედგათ ზურაბ ანტონოვის „მზის დაბნელება“. მაყურებელს თეატრი იმდენად მოსწონებია, რომ სპექტაკლი რამდენჯერმე წარმოუდგენიათ კიდევ. თეატრალური საქმიანობა აკაკიმ კვლავ განაგრძო, როცა ის პეტერბურგიდან მეორედ დაბრუნდა სამშობლოში.

იმ პერიოდში ქუთაისში მომრიგებელ მოსამართლედ მსახურობდა მწერალი და საზოგადო მოღვაწე რაფიელ ერისთავი, რომლის ძალისხმევითაც სცენისმოყვარეთა წრე ჩამოყალიბდა. ამ წრის საქმიანობაში, სხვა მსახიობებთან ერთად აკაკიც აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა. წრეს დიდი წარმატება ჰქონდა. „დარბაზი სულ ხალხით იყო სავსე“. ერთხელ თბილისშიც მიიწვიეს საგასტროლოდ, სადაც ადგილობრივ სცენისმოყვარეთა დახმარებით, ითამაშეს გიორგი ერისთავის „ყვარყვარე ათაბაგი“. მოგვიანებით 1869 წელს კი ნიკო ავალიშვილის თხოვნით, აკაკიმ თბილისელ სცენისმოყვარეებთან ერთად, არჩილ მუხრან-ბატონის სახლში, პირველი შინაური წარმოდგენა მოაწყო. აკაკი იგონებდა, თუ როგორ პირობებში უხდებოდათ მსახიობებს მუშაობა. „სცენა არსად იყო, მუხრან-ბატონის ქვრივმა მისი სახლის ზალა მათხოვა სცენად გასაკეთებლად. შეეუდექით საქმეს, ფიცრები სატივოზე ვიყიდეთ სცენისათვის და მოტანით, რომ ძვირად არ დაგვედომოდა ახალგაზრდობამ მოხიდა

ლამე ზურგით“¹ აკაკის დასადგამად აურჩევია მისივე პიესა „ძველსა და ახალს შუა“, დეკორაციებზეც უზრუნვია და მის დასაქირავებლადაც თვითონ წასულა. ზოგჯერ აკაკი თავისივე დადგმულ სპექტაკლებშიც ღებულობდა მონაწილეობას. 1875 წლის 10 მაისს, აკაკის რეჟისორობით, თბილისის საზაფხულო თეატრში წარმოადგინეს აკაკის თარგმანი მოლიერის კომედიისა „სკაპენის ცუდლუტობა“, რომელშიც აკაკი ჟერონტის როლს თამაშობდა. ამის შესახებ სერგეი მესხი წერდა „...რა მშვენივრად ითამაშეს... განსაკუთრებით აკაკიმ ჟერონტის როლი და ნ. ავალიშვილმა სკაპენის... თხოულობენ რომ მეორედ წარმოადგინონ“². ჟერონტის როლი აკაკისთვის არ იყო ერთადერთი, ცნობილია, რომ მას კიდევ რამდენიმე როლი ჰქონდა ნათამაშები, 1867 წელს თბილისში სცენისმოყვარეთა წარმოდგენაში ბეკლემიშევის დრამაში „მაიკო“, ქართველი ვაჭრის როლი შეასრულა, 1872 წელს ოზურგეთში ითამაშა იჭვიანი ქმარი, 1880 წელს კოტე მესხის ბენეფისზე კვლავ ჟერონტის როლი, 1876 წელს სუნდუკინის პიესაში „კიდევ ერთი მსხვერპლი“, მიხეილის როლი. ამავე დროს მონაწილეობას ღებულობდა ანტრაქტების დროს გამართულ წარმოდგენებსა და ლიტერატურულ საღამოებზე, სადაც კითხულობდა თავისივე ნაწარმოებებს და „ტკბილი ენით“ ხიბლავდა საზოგადოებას. მისი ერთერთი გამოსვლის შესახებ გაზეთი „დროება“ წერდა; „ყველაზე მომეტებული ტაში და ყურადღება საზოგადოებისაგან დივერტისმენტში დაიმსახურა და დაიმსახურა სამართლიანადაც თ. აკაკი წერეთელმა თავის მშვენიერ ლექსების მშვენივრად წაკითხვით. განსაკუთრებით ლექსი „არ მომკვდარა, მხოლოდ სძინავს! ისეთის აღტაცებითა და გრძნობით სთქვა, რომ როცა გაათავა, თეატრში ერთი ორი საშინელი გაუწყნარებელი ტაშის კვრა „ბრავოს“ ძახილი, სკამების ბრახუნი და გრიალი შეიქმნა...“³ მუდმივმოქმედი თეატრის დაარსების შემდეგ, 1879 წლიდან დაიწყო ახალი ეტაპი ქართული თეატრის ისტორიაში. ნელ-

1. ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“ 1910 №37.
2. ს. მესხი – წერილები თბ. 1950 გვ. 184.
3. გაზეთი „დროება“ 1880 №206.

ნელა გაიზარდა მოთხოვნილება სპექტაკლის რეჟისორულ გადაწყვეტაზე. მართალია, რეცენზიებში ძირითადად იწერებოდა მსახიობებისა და პიესის (ხშირად შინაარსი) შესახებ, მაგრამ რეჟისურის განივთარების ამ ეტაპზე მეტი ყურადღება დაეთმო სარეჟისორო მხარესაც „ვურჩევ ჩვენ დასს, რომ სარეჟისორო ნაწილსაც მეტი ყურადღება მიაქციონ“- წერდა „დროების“ კორესპონდენტი. 1880 წლის სექტემბერში კი როდესაც თეატრალური საზოგადოების წესდება დაიწერა, პირდაპირ განისაზღვრა რეჟისორის უფლება მოვალეობანი, რეჟისორს დაენიშნა ხელფასის სახით ყოველ თვეში 10 მარკა, რაც გათანაბრებული იყო კომიკური და ვოდევილური მსახიობების ხელფასთან.

1880 წლის სექტემბერის პირველ ნახევარში აკაკი სათავეში ჩაუდგება ქართულ დასს. ის რეჟისორიც არის და თეატრის ხელმძღვანელიც. მისი ხელმძღვანელობა რთულ პერიოდს დაემთხვა. ამ დროისათვის „თეატრი რუსის აქტიორმა პალმა დაიჭირა და ქართველებს კი აღარც ერთი დღე აღარ დაეთმო, დარჩა ქართველები უთეატროდ და უნდა დაშლილიყო ასე მშვენივრად პირველ სეზონში წაყვანილი საქმე“.¹ – იგონებდა აკაკი. დასი ცუდ მდგომარეობაში აღმოჩნდა, ამ ფაქტის გამო შეწყუხებულმა ილიამ, აკაკის სთხოვა საქმე მოეგვარებინა. მაშინ აკაკი „მშაკის“ რედაქტორ არწრუნთან მივიდა და დახმარება სთხოვა. არწრუნი, რომელსაც ქარვასლა ეკუთვნოდა, აკაკის შეჰპირდა, რომ „საკონცერტო ზალას“ თეატრად გადააკეთებდა. დასს კი მისთვის ყველა წარმოდგენაში 40 მანეთი უნდა გადაეხადა. პალმის თეატრი არწრუნის თეატრთან შედარებით მომცრო იყო, ამავე დროს მისი დაქირავება უფრო ძვირიც ჯდებოდა. „კოსტუმები, მუზიკა და სხვადასხვა ყველაფერი საშოვნელი და საქირავებელი იყო, მაშინ როდესაც პალმის თეატრში ყველაფერი მზა-იყო“ - (აკაკი) მაგრამ დასს სხვა გამოსავალი არ ჰქონდა. აკაკი მუშაობას შეუდგა. სეზონის გახსნამდე, რამდენიმე დღით ადრე, აკაკიმ როგორც ანტრეპრენიორმა და თეატრის ხელმძღვანელმა,

1. აკაკი და თეატრი – თბ 1955 გვ 148.

საინფორმაციო წერილით „ქართული თეატრის საქმე“,¹ თავისი გეგმების შესახებ, აცნობა საზოგადოებას. გეგმის მიხედვით, ამ სეზონში ძველ მსახიობებს მიემატებოდა ახალი პირებიც და ხანდახან სცენისმოყვარეებიც, რომლებიც მიიღებდნენ სპექტაკლებში მონაწილეობას. დასი ეცდებოდა ახალ-ახალი პიესების წარმოადგენას, ძირითადი ყურადღება დაეთმოდა მაშინდელი ცხოვრების ამსახველი დრამების ჩვენებას.

სეზონი 24 სექტემბერს აკაკის პიესით „კუდურ-ხანუმი“² გაიხსნა. გაზეთი „დროება“² 1880 №205 სეზონის გახსნას წერილით ეხმიანება. „ამ დღეს ქართული დასი თეატრალურ სცენას ხსნის აკაკის რეჟისორობით. წარმოადგენენ პიესას „კუდურ-ხანუმს“. აკაკი წერეთელმა იკისრა ქართული წარმოდგენის გამართვა და გამგეობა ქართული ტრუპისა...“ წერილიდან ირკვევა, რომ „ადრინდელზე უფრო მომეტებული წესიერება იყო, მოთამაშებმა რიგიანათ იცოდნენ თავის როლები და კარგათ გაწვთნილნი იყვნენ“. თუმცა მოთამაშეთა შესრულება დადებითად შეფასდა, რეცენზენტმა აკაკის პიესის ნაკლზეც მიუთითა „ერთობ გრძელი მონოლოგები და დიალოგები აქვსო“. მიუხედავად სპექტაკლში არსებული რიგი ნაკლოვანებებისა, დასაწყისისთვის საქმე კარგად მიდიოდა. სპექტაკლები სისტემატურად იმართებოდა, საზოგადოება დიდ პატივს სცემდა არტისტებს, თეატრი ყოველთვის ხალხით იყო სავსე, ამის გამო შემოსავალი არა თუ ჰყოფნიდათ ხელფასების დასარიგებლად, არამედ აჭარბებდა კიდევ. შემოსავლის გაზრდასთან დაკავშირებით, მსახიობთა უმრავლესობაში გაჩნდა აზრი, თვითონ ჩამოეყალიბებინათ ამხანაგობა და თვითონ ჩადგომოდნენ თეატრს სათავეში. ეს საკითხი განსაკუთრებით მწვავედ დადგა ქუთაისის გასტროლების დროს.

1880 წლის 10 დეკემბერს აკაკიმ დასი საგასტროლოდ ქუთაისში წაიყვანა. იმ დროს ქუთაისში სათავადაზნაურო ბანკის კრება მიდიოდა. ამის გამო სპექტაკლებს მაყურებელი არ აკლდა და შემოსავალიც კარგი შეუვიდათ, მაგრამ კარგმა შემოსავალმა მსხიობთა ნაწილში კვლავ აღძრა სურვილი,

1. გაზ. „დროება“ 1880 №196

2. გაზ. „დროება“ 1880 №205

რომ ამხანაგობა შეექმნათ და თვითონ გაძლოლოდნენ თეატრს. ამან გამოიწვია უსიამოვნება აკაკისა და მსახიობებს შორის, რის გამოც აკაკიმ უარი თქვა ანტრეპრენიურობაზე.

1881 წლის ოქტომბრის მეორე ნახევარში აკაკი ბრუნდება ქუთაისში და ადგილობრივ ძალებით ქმნის დრამატულ წრეს და უზრუნველყოფს სპექტაკლის მომზადებას. „სამედიოვილიო საქმეს-თეატრს რომ სახუმაროდარ მოჰკიდა ხელი და მკვიდრს ნიადაგზე დააყენებს მას ამას ყველა ჰხედავს და ყველა შეჰხარის „ბაგრატ დიდის“ ავტორის – წერს გაზეთი “დროება“¹. მისივე რეჟისორობით ხარაზოვის თეატრში ქუთაისელ სცენისმოყვარეთა დასისაგან, წარმოდგენილ იქნა მოლიერის „ეჭვით ავადმყოფი“ და აკაკის ვოდევილი „რეპიტიცია“. სპექტაკლის შესახებ “დროება” წერდა; „წარმოდგენა საზოგადოდ ძალიან კარგად წავიდა და ჩინებული შთაბეჭდილება მოახდინა საზოგადოებაზე. როლების კარგად ასრულების გარდა, ამის უმთავრესი მიზეზი იყო ახალი პიესა, რომელიც თვითონ ერთობ კარგია და კარგადაც აასრულეს“².

აკაკი წერეთლის რეჟისორული ხედვა, მოთხონილებები თეატრალური ხელოვნებისადმი მისი დამოკიდებულება, გამოხატულია სხვადასხვა სტატიებსა თუ წერილებში. მისთვის „ხელოვნების ტაძარი“ უშუალოდ დაკავშირებული იყო თეატრის ესთეტიკასთან, ხოლო „ეროვნული საკე“ მის პოზიციასთან. თეატრის არსებობის აუცილებლობა და მისი ავტორიტეტის ზრდა განხილულია ეროვნული მნიშვნელობის კონტექსტში. აკაკი წერდა: „მხოლოდ ერთადერთი ასპარეზი დაგვრჩენია – თეატრი, საიდანაც შეგვიძლიან გავიგონოთ ჩვენი დედა-ენა..., ჩვენ, ამ თეატრის წყალობით, შეგვიძლიან გავიხსენოთ ჩვენი წარსული, დავინახოთ აწმყო და წარმოვიდგინოთ მომავალი“³. თეატრისადმი ასეთი მიდგომა იყო ამოსავალი წერტილი რეპერტუარის შერჩევის დროსაც, რაც ხელს უწყობდა თეატრის საგანმანათლებლო ფუნქციის გაზრდას. აკაკის სჯეროდა თეატრის განუსაზღვრელი ძალის

1. გაზ. „დროება“ 1881 №278

2. გაზ. „დროება“ 1882 №101

3. აკაკი და თეატრი – დასახელებული ნაშრომი გვ. 70.

ახალგაზრდობის აღზრდის საქმეში. “სცენა ხომ სარკე უნდა იყოს, ცხოვრების ავ-კარგის უტყუვრად მაჩვენებელი და იმავე დროს ხალხის გამწვრთნელი უმაღლესი სკოლაც“. მაცურებელმა სპექტაკლიდან ზუსტად უნდა გაიგოს „რა არის ცუდი და რა არის კარგი. რა არის საგულისხმო ან რა არის საქებარი და სასიამოვნო ერთი სიტყვით დააფიქროს, აგრძნობინოს და ამოქმედოს“. ამ კრიტიერიუმით აფასებს მსახიობთა ნიჭსაც, როგორც რეჟისორი და კრიტიკოსი ერთსა და იმავეს მოითხოვს მსახიობისაგან. როლის „სინამდვილით გადმოცემას, გამოხატვას“, ტექსტისადმი ერთგულებას. ამ მხრივ საგანგებოდ გამოარჩევს კოტე ყიფიანს, რომელიც „მხოლოდ იმასა ცდილობს, რომ გვეჩვენოს როლებში ისე, როგორც ჰსურვებია პიესის ავტორს“. აკაკი პრინციპულად იცავს რა დრამატურგის უფლებებს უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მისი როგორც დრამატურგისა და რეჟისორისათვის ტექსტზე მუშაობა იქნებოდა უმთავრესი. აკაკი, წერილში „მცირე შენიშვნა“, რეჟისორის მოვალეობაზე საუბრის დროს, პირველ რიგში რეჟისორისაგან მოითხოვდა განსაკუთრებული ყურადღებით წაეკითხა არტისტებისათვის პიესა, გაეცნო დედა-აზრი, აეხსნა თითოეული მოქმედი პირის ხასიათი. როგორც, მსახიობი ნუცა ჩხეიძის მოგონებიდან ვიცით, აკაკის პიესის შინაარსის საუცხოოდ გადმოცემის უნარი გააჩნდა და გულმოდგინედ შეეძლო განემარტა მსახიობებისთვის მოქმედი პირის ხასიათები, მაგრამ ის რომ თავად ეჩვენებინა თუ როგორ უნდა ეთამაშა მსახიობს ესა თუ ის როლი აკაკის ამის გამოცდილება არ ჰქონდა.

აკაკისათვის, როგორც რეჟისორისა და თეატრის ხელმძღვანელისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა 1903 წელს. 1903 წლის 5 ივლისს გაზეთ „ივერიაში“ (№145) გაჩნდა ინფორმაცია, ქართულ დრამატულ დასში აკაკის რეჟისორად მიწვევის შეახებ. ახსნილია ის მიზეზებიც, თუ რატომ დაავალა მას დრამატულმა კომიტეტმა ქართული დასის ხელმძღვანელობა. ცხადია, აკაკის დიდ ავტორიტეტთან ერთად კომიტეტს იმედი ჰქონდა, რომ მისი გამოცდილება

და სასცენო ხელოვნების ცოდნა გამოაკეთებდა თეატრის მდგომარეობას. კომიტეტი აკაკისაგან თანხმობას ელოდა. აკაკიმ წერილი სოფელში მიიღო ქ-ნი ანასტასია მაჩაბლისაგან, რომელიც გამგეობის თავმჯდომარის, ქართველიშვილის სურვილს ატყობინებდა, ქართული დასის რეჟისორად მისი მიწვევის შესახებ. ამას მოჰყვა თავად ქართველიშვილის თხოვნაც. აკაკი დიდი პატივისმცემელი იყო ნიკოლოზ ქართველიშვილისა, ამიტომ „ხათრი ვეღარ გაუტენა და მის წინადადებას დათანხმდა.“ აკაკი არ იყო რეჟისორი, მისი თანხმობა მოგვიანებით ასე ახსნა: „მსახიობებს, რომელთაც არ გამოუვლიათ სათეატრო სკოლა და ხელოვნების არა გაეგებათ რა და არც სურვილი აქვთ. ამისთანა ხალხის წინამძღოლობა და სწორ გზაზე დაყენება ძნელია მაგრამ მაინც რადგანაც უსაშველო არა არის რა ამგვარ შემთხვევაში, მეც თავი არ მოვარიდე ამოვუდექე გვერდში ქართულ დასს.¹

დასი საკმაოდ დიდი იყო, როგორც აღინიშნა „ამისთანა დიდი დასი ჯერ ქართულ თეატრს არ ჰყოლიაო.“ ქალებიდან: მაკო საფაროვა, ნატო გაბუნია, ელ. ჩერქეზიშვილი, ნინო ჩხეიძე, ალ. კარგარეთელი, ტასო აბაშიძე, ნებიერიძე, გამყრელიძე, მდივანი, დავითაშვილი, ყიფიანი, გივიშვილი. კაცებიდან: კ. ყიფიანი, ვ. აბაშიძე, კ. მესხი, ვ. გუნია, იმედაშვილი, მირიანაშვილი და სხვანი. რეჟისორის თანაშემწედ და სცენის ადმინისტრატორად გამგეობამ კონსტანტინე შათირიშვილი დანიშნა. აკაკი უდიდეს პასუხისმგებლობას გრძნობდა დაკავებულ თანამდებებაზე, იგივეს მოითხოვდა მსახიობებისგან „თქვენ დამანახვეთ ერთგულება, მხნეობა და გამრჯელობა ქართულ თეატრისადმი და მე გიჩვენებთ მაგალითს მისი სყვარულისას“ – მიმართავდა დასის წევრებს. აკაკიმ, როგორც რეჟისორმა და თეატრის ხელმძღვანელმა თავისი საპროგრამო გეგმა 5 პუნქტით ჩამოაყალიბა. თეატრის მიმართულება, სიახლის ძიების სურვილი უშუალოდ დაუკავშირა რეპერტუარს, ხოლო რეპერტუარი ქართული ორიენტაციის საკითხს. აკაკი, რომელიც კარგად აცნობიერებდა თავის მოვალეობას, დასისგან პირველივე 1. აკაკი წერეთელი – თხზულებათ სრული კრებული თბ., 1961, ტ.14, გვ. 232.

შეხვედრისას, პრინციპულად მოითხოვდა:

1. გამტკიცებულ-გასპეტაკებულ ენას და არა ჩიქორთულს,
2. როლების გაზეპირებას, პიესის მთავარი აზრის შეგნებას,
3. როლების დაკვირვებით შეწავლას და
4. რეჟისორის სურვილთან მსახიობის სურვილის შეთანხმებას, რათა აღარავის ეთქვა „ეს დიდი როლია“, „ეს პატარა“, „ეს შემშენისო“, „ეს არაო“, „ამას ვითამაშებ“, „იმას არაო“ და ამგვარები.”¹

აკაკი მალევე სიტყვიდან საქმეზე გადავიდა და სეზონის გახსნისთვის მომზადება დაიწყო. დასადგმელად აირჩია საზოგადოებისათვის კარგად ნაცნობი პიესა, დავით ერისთავის ისტორიული დრამა „სამშობლო“, ეს იყო მისი პრინციპული პოზიციის გამოხატვა. როლები აკაკიმ თავად გაანაწილა: ლევან ზიმშიაშვილი – კ. მესხი, შაჰ-აბასი – ვ. გუნია, ქეთევანი – ჩხეიძე, ლიონიძე – კ. ყფიანი, გოგია დიაკვანი – კ. შათირიშვილი, დედაკაცი – ნ. გაბუნია და სხვები. წარმოდგენისათვის ახალი ტანსაცმელი და დეკორაციები მხატვარ ნოვაკს შეუკვეთეს.

1903 წლის 21 სექტემბერს სეზონი „ჩინებულად გაიხსნა“. სპექტაკლმა მაყურებელთა მოლოდინი არა თუ გაამართლა, არამედ „ყველა მოლოდინს გადააჭარბა“. მოლოდინი კი მართლაც ძალიან დიდი იყო. თეატრი გაჭვდილი იყო ხალხით. პრემიერამდე 2-3 დღით ადრე, უკვე ყველა ბილეთი იყო გაყიდული, ამის გამო ხალხი უკან გაბრუნდა, თუმცა შემდეგ საზოგადოების მოთხოვნით, სპექტაკლი რამდენჯერმე გაიმეორეს. პრესაც აღტაცებით შეხვდა წარმოდგენას, შეაქეს აკაკი, როგორც ხელმძღვანელი და რეჟისორი „მართალია, საეჭვოდ არავის მიაჩნდა, რომ ბ-ნი აკაკი დასაბამითვე მოამაგე და დიდად დახელოვნებული ჩვენი სცენის საქმეებში, თავის მაღლიან ხელს დაამჩნევდა წლევანდელს ქართულ წარმოდგენას, მაგრამ კვირის წარმოდგენამ ყველა მოლოდინს გადააჭარბა, „ისეთი მწყობრი, შეგნებული და მოხდენილი

1. აკაკი და თეატრი – დასახელებული ნაშრომი გვ. 118.

თამაში, იშვიათად გვინახავს“¹. გაზეთი „ცნობის ფურცელის“² ცნობით, „პიესამ საკმაოდ მწყობრად ჩაიარა, საზოგადოებამ არტიისტები მრავალჯერ აღტაცებით გამოიწვია და ხანგრძლივი ტაშით დააჯილდოვა“. ხოლო წარმოდგენის ბოლოს თვით რეჟისორი თ. აკაკიც გამოიწვია და ხანგრძლივი ტაშის ცემით მიეგება“. პრესაში, როგორც ავლნიშნე აკაკის მისამართით საქებარი სიტყვები გაისმა განსაკუთრებით აღინიშნა მსახიობთა ჩაცმულობა „რომელიც რეჟისორის დიდი დაკვირვებით მოეწყო და შეეხამებინა ყოველივე“. დიდი მოწონება დაიმსახურა მსახიობთა თამაშმა, განსაკუთრებით ვალერიან გუნიამ შაჰ-აბასის როლში, ახალგაზრდა მსახიობთა შორის კი ნიკო გვარამიძე (პატარა ბიჭი) ისახელა თავი. მოგვიანებით ნიკო გვარამიძე მადლიერებით იგონებდა აკაკისთან მუშაობას, რომელმაც ორსიტყვიან როლსაც კი დიდი ყურადღება მიაქცია და მასთან ბევრი რეპეტიცია გაიარა. სპექტაკლში ასევე შესამჩნევი იყო გამართული ქართული ენით მეტყველება, რის გამოც რეჟისორი განსაკუთრებულ მადლობას იმსახურებდა, რადგან ჩვეულებრივ ჩიქორთულის მაგივრად, წმინდა ქართულ ენაზე საუბარს ისმენდა მაყურებელი.

„სამშობლოს“ წარმატების შემდეგ, აკაკიმ დასადგემლად შექსპირის კომედია „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“ აირჩია. (კ. მესხის თარგმანი). სპექტაკლი 2 ოქტომბერს თავადაზნაურთა თეატრში წარმოადგინეს. აკაკი ამჯერადაც შეაქეს. „რეჟისორის მცოდნე და მადლიანმა სულმა სრულიად გარდაქმნა ჩვენი თეატრი. აქამომდე თუ სირცხვილის ოფლში ვიწურებოდით, უცხომ არავინ შეიხედოს ჩვენს თეატრშიო, ახლა მოსარიდებელი აღარა გვაქვს რა“³ რეცენზენტის აზრით, არტიისტების თამაში და მათი ჩაცმულობა არაჩვეულებრივად ჩინებული იყო, შექსპირის კომედია ისე მწყობრად ითამაშეს, რომ ყველა გოცებულები დარჩა... და საზოგადოებამ დიდად ისიამოვნა“. რამდენიმე დღეში, 7 ოქტომბერს, აკაკი კვლავ პრემიერისთვის ემზადებოდა. ამჯერად, როგორც დრამატურგი

1. გაზეთი „ივერია“ 1903 №202
2. გაზეთი „ცნობის ფურცელი“ 1903 №2272
3. გაზ. „ივერია“ 1903, №211

საკუთარი პიესით” პატარა კახით” უნდა წამდგარიყო მაყურებლის წინაშე. აკაკიმ როლები სულ ახალგაზრდა მსახიობებს გაუნაწილა. დასი კარგად იყო მომზადებული, როლები მსახიობებმა სულ ზეპირად იცოდნენ. მსახიობთა ჩაცმულობასაც დიდი ყურადღება მიექცა, აქაც მხატვარ ნოვაკს დახატინა დეკორაციები. აღსანიშნავია, რომ აკაკი წერილებში დიდ ყურადღებას უთმობდა მსახიობების ჩაცმულობას. ისტორიული პიესების დადგმის დროს, მოითხოვდა კოსტიუმების ისტორიული სიზუსტით გამოყენებას და მოურიდებლად აკრიტიკებდა არა ერთ შემთხვევას კოსტიუმების არასწორად შერჩევის გამო. ამდენად, ბუნებრივად არის რომ თავის დადგმულ სპექტაკლში გულდასმით აკვირდებოდა კოსტიუმებს და პრინციპულობასაც იჩენდა. პატარა კახის როლის შემსრულებელი, ნიკო გვარამე აღნიშნავდა, რომ თუ ადრე „პატარა კახს ქულაჯაში გამოწყობლს ათამაშებდნენ, აკაკიმ ამაზე უარი განაცხადა და ზუსტად სურათის მიხედვით შეაკერინა მკერავს ყურთმაჯიანი ჩოხა“.

პრემიერამ კარგად ჩაიარა, ბევრი ქება დაიმსახურა მსახიობებმაც და რეჟისორმაც. „ახალგაზრდა არტისტები, სწორედ რომ ერთმანეთს სჯობდნენ. თეატრის რეჟისორი, პოეტი-დრამატურგი აკაკი, საზოგადოებამ რამდენჯერმე გამოიხმო სცენაზე და დიდის აღტაცებით მიიღო.“ ახალგაზრდა მსახიობებისადმი განსაკუთრებულმა ყურადღებამ, ძველი თეატრის მსახიობები გაანაწყენა, რის გამოც აკაკის უსაყვედურეს კიდევ – ახალგაზრდა მსახიობებს ათამაშებ და ჩვენ კი ყურადღებას არ გვაქცევო. აკაკიმ, თავი აარიდა დასში უკმაყოფილებას და შემდეგი წარმოდგენა ღვაწლმოსილ მსახიობებს ათამაშა, მაგრამ სპექტაკლი „უშნოდ და ულაზათოდ ჩატარდა“, არაფერში მომზადება არტისტებს არ ეტყობოდათ, ისე ლაპარაკობდნენ, დადიოდნენ და იქცოდნენ, თითქოს ეძინებათო“, მსახიობების - ჩერქეზიშვილის, ყიფიანის, სვიმონიძის როლების უცოდინარობასა და მათ გაურკვეველ ლაპარაკსა და გაუმართავ მეტყველებაზე გაზეთი „ცნობის ფურცელი“ წერდა; „ყველაზე კარგად, ხმაძალა და

გარკვევით ისევ სუფლიორი ასრულებდა თავის როლს, იმისი მჭექარე ხმა მთელ დარბაზში ისმოდა.“ სპექტაკლში ერთი უსიამოვნო ამბავიც მომხდარა. კოტე ყიფიანს პატარა კახის გამზრდელის გივი ჩოლოყაშვილის შესრულების დროს, ერთ ეპიზოდში უნდა ეთქვა; „მევე უდროვოდ დაგვიორსულდაო“- აკაკი, რომელიც წარმოდგენას ესწრებოდა ჩაიცინა და სთქვა-ორსული მეფის ნახვა არაფერა საინტერესოაო და დარბაზი დატოვა“.¹

აკაკი თეატრში ბევრ სირთულეს აწყდებოდა, პირველ რიგში კი მსახიობთა უდისციპლინობა აწუხებდა. მსახიობები ხშირად იგვიანებდნენ რეპეტიციაზე, ზოგიც სულ არ მიდიოდა. როლების უცოდინარობას ხომ ბოლო არ უჩანდა, ამის შესახება თითქმის ყველა რეცენზენტი აღნიშნავდა. განსაკუთრებით აღნიშნავდა ბარბაროსულად გადმოკეთებული პიესების სიუხვე. ნაუცბათევად თარგმნილი პიესების წყალობით კი ქართული ენა მახინჯდებოდა. ცნობილია, რომ აკაკი კარგი ქართულით მეტყველებას დიდ ყურადღებას აქცევდა. მსახიობებსაც ხშირად უსწორებდა სიტყვებს და ზოგჯერ სიტყვის მნიშვნელობას განუმარტავდა. „მსახიობებს რაც უნდა გაუსწოროთ, ისინი მაინც თავისას გაიძახიან „ასთე“, „მაქანი“ გოუშვი. ზოგს მრავალ მარცვლოვან ლექსის გამოთქმა არ შეუძლია და „განხორციელების მავიერად განხორცებასა ამბობს, ზოგმა არ იცის უფლის-წული რასა ნიშნავს და უფლის წელებს იძახის“ – გულისტკივილით აღნიშნაწდა აკაკი. ცუდი მეტყველების გარდა, რეპეტიციების დროს ხშირად გაისმოდა რუსულ ენაზე საუბარი, რის გამოც აკაკიმ ჯარიმები დააწესა. თითო რუსულ სიტყვაში აბაზი უნდა გადაეხადა მას, ვინც რეპეტიციაზე რუსულად დაილაპარაკებდა. ხშირად აკაკისაც წასცდებოდა თურქე რუსულად ლაპარაკი და ისიც ჯარიმას იხდიდა გარდერობის სასარგებლოდ. კარგი ქართულით მეტყველება, ორიგინალური დრამატურგის ხელის შეწყობა, აკაკისთვის, როგორც საზოგადო მოღვაწისთვის უმნიშვნელოვანესი იყო. განსაკუთრებულ ინტერესს კი ისტორიული პიესების

1. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1935, №5

მიმართ იჩენდა, რადგან ხალხში პატრიოტულ გრძნობებსა და ეროვნულ თვითშეგნებას ამაღლებდა. მისი აზრით, ნათარგმნი დეკადენტური პიესები ქართული სცენისთვის ხელსაყრელი არ იყო. „მეტერლინიკებმა, იბსენებმა და სხვათა სცენა მოიკავეს, მაგრამ მათი ხელოვნური დეკადენტობა დღევანდელ ქართველის გრძნობა-გონებას ბევრს ველარას ეუბნება, რადგანაც ახალ პიესებზე ის ძველი ქართული, ანტონოვ-ერისთავის ნაწერები უფრო ახლოს არიან“.¹ აკაკის ასეთი დამოკიდებულება ქართული დრამატურგის მიმართ გასაგებიც იყო, მაგრამ მისი სარეპერტუარო პოლიტიკა ახალი თაობისთვის კრიტიკის ობიექტი გახდა. ახალი თაობა, რომელიც სამოდგაწყო ასპარეზზე გამოსვლას იწყებდა, ახლებურ აზროვნებასა და ძველი თეატრალური ესთეტიკის ახლით შეცვლას მოითხოვდა. 1903 წელს, გაზეთ „ცნობის ფურცელში“ გამოქვეყნდა მიხეილ ჯავახიშვილის წერილი „ჩვენ და ჩვენი თეატრი“, რომლის ძირითადი პათოსი ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპების დაცვა და თეატრის მოდერნიზაციის აუცილებლობის იდეა იყო გატარებული. ჯავახიშვილს მიაჩნდა, რომ პათეტიკური პიესების „სამშობლოს“ „ღალატის“, ძველი კომედიების დადგმის დრო წავიდა, რის შესახებაც აკაკის „პათივცემულ პოეტს“ მოახსენა. ახალგაზრდა მწერლის კრიტიკულმა მოსაზრებამ, აკაკი წერეთელი გაანაწყენა. აკაკისა და ჯავახიშვილის პოლემიკა არ იყო პიროვნული დაპირისპირება. საქმე ეხებოდა პატრიოტული პიესების ინტერპრეტაციის პრობლემას, მისი გამოხატვის სტილს, მანერას, ფორმას. ჯავახიშვილისთვის კონცეპტუალურად მიუღებელი იყო ისტორიული პიესებისთვის დამახასიათებელი ყალბი პათოსი, პათეტიკური შემახილები, ხმალ-ხანჯალზე ხელის გაკვრა. „უცხოელთა პიესებში იცით კი, რისთვის იბრძვიან? პიროვნების თავისუფლებისათვის, ადამიანთა უფლებების დაცვისთვის.“ საკითხის დაყენება სამართლიანი იყო და დროის მოთხოვნებით იყო გამოწვეული, მაგრამ ახალგაზრდა ჯავახიშვილი არ ითვალისწინებდა საქართველოს ისტორიულ

1. აკაკი და თეატრი – დასახელებული ნაშრომი გვ. 151

პირობებს. აკაკის კი დიდი გამოცდილება ჰქონდა რუსული თვითმპყრობელობის პირობებში ცხოვრებისა და ბრძოლისა, ამიტომ მისთვის პატრიოტული პიესების დადგმა ეროვნული მნიშვნელობის საკითხი იყო.

1904 წელს კიდევ უფრო გართულდა სიტუაცია. თეატრის ირგვლივ პრესაში იბეჭდებოდა პოლემიკური წერილები. ამავე წელს ცხარე კამათი გაიმართა აკაკისა და კოტე მესხის შორის. კოტე მესხის სტატიის „სიცრუის სეზონის“, პასუხად აკაკიმ გამოაქვეყნა წერილი „გაიძვერობის სეზონი“, რასაც მოჰყვა კ.მესხის პასუხი „სიცრუეს ბოლო არ უჩანს“. კამათი გამოიწვია სუმბათაშვილის პიესის „ღალატის“ თარგმანთან დაკავშირებულმა, ჩანლართულმა ისტორიამ. კოტე მესხმა ამავე დროს უამრავი პრეტენზია წაუყენა აკაკის საქმიანობას თეატრის ხელმძღვანელის პოსტზე. ასეთი დაპირისპირება ხელს უშლიდა თეატრის მუშაობას. აკაკი ღრმა გულისტკივილით წერდა; „მე ჯერ-ჯერობით, არ მინდოდა მეთქვა რამე წლევანდელ სეზონზე. მით უფრო, რომ სასაყვედურო არავისგან-რა მიმიძღვის და მხოლოდ მევე უნდა ვუსაყვედურებდე ჩემს თავს, რომ ქართულ სცენაზე ფეხი შემოვდგი და თუ შემოვდგი, რატომ იმ თავითვე არ გავშორდი? აგრამ მეც მაქვს შესაწყნარებელი მიზეზები... მეგობრები მირჩევენ რაც უნდა გაგიჭირდეს უნდა მონთმინო და სეზონის გათავებამდე თავს მაინც ნუ დაანებებო“⁴¹ აკაკიმ თეატრი დატოვა, მან ვერ შესძლო თეატრში დისციპლინის დამყარება, ძირეული გარდატეხის შეტანა. თეატრიდან წასვლის შემდეგ ამბობდა; „ჩემმა რეჟისორობამ ვერაფერი სარგებელი მოუტან თეატრსო! მაგრამ ტანჯვა კი ბევრი განვიცადეო“.

აკაკი წერეთლის, როგორც თეატრის ხელმძღვანელისა და რეჟისორის მოღვაწეობა ქართული თეატრში, რეჟისურის განვითარებისა და მისი ავტორიტეტის ამაღლების პერიოდს დაემთხვა. აკაკიმ თეორიულად და პრაქტიკულადაც გარკვეული ნიადაგი მოუშადა პროფესიონალური რეჟისურის ფორმირებას. ფორმირების პროცესი კი წინააღმდეგობისა და კონფლიქტების ფონზე მიმდინარეობდა.

1. თხზულებათა სრული კრებული თბ. 1963 ტ. 15 გვ. 215.

გამოზონილი კათოსი

მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი არ შემოიფარგლება მასში გატარებული იდეით. იმ იდეის ხორცშესხმაში, სულის შთაბერვაში უამრავი ელემენტი ერთიანდება, რაც შემოქმედის წყალობით არსებობის ახალ ფორმას, ახალ შინაარსს იძენს და კვლავ განაგრძობს სიცოცხლეს, რამდენადაც შემოქმედის ინდივიდუალობა განისაზღვრება არა მხოლოდ თავის იმანენტურ რაობაში განყენებული ორიგინალობით, არამედ იმ თავისებურებებით, რაც ჭეშმარიტად ფასეული ნაწარმოების შექმნაში ვლინდება. შემოქმედისათვის ინდივიდუალობა სამყაროს ესთეტიკური შემეცნების, გათავისების ხერხია, რაც უფლებას აძლევს მას საკუთარი ადამიანური პოზიციებიდან ისაუბროს ამ სამყაროს მრავალფეროვნებაზე.

ლიტერატურული პერსონაჟების ნათესაობის შესახებ საუბარი მხოლოდ გარკვეული პირობითობის გათვალისწინებითაა შესაძლებელი. ლიტერატურათმცოდნეობაში აღნიშნულია, რომ „Подлинное назначение влияний – быть стимулом творчества“.¹ მსგავსი თემატიკის, იდეების, პერსონაჟების არსებობა იმისი დასტურია, რომ კონკრეტული მწერლის შემოქმედება წარმოუდგენელია განყენებულად, იგი ბუნებრივად ხდება ლიტერატურული პროცესების მონაწილე და თანაზიარი.

ამ კონტექსტში და პირობითობის დაშვებით ვისაუბროთ ქართული ლიტერატურის ერთ-ერთი სახასიათო პერსონაჟის შესახებ. ი. ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანის“ პერსონაჟები მხატვრული განზოგადების თვალსაზრისით, თავისთავადი, დასრულებული ხასიათები არიან. ყოველი მათგანი ტიპურობის იშვიათი ნიმუშია. თითოეული პერსონაჟის მხატვრული სამყარო იმდენად მრავალფეროვანია, იმდენად

1. Дима А., Принципы сравнительного литературоведения, М., 1977, ст.142.

დამაჯერებლადაა შექმნილი, რომ თუნდაც ერთხელ მოთხრობის წაკითხვის შემდეგ, შეუძლებელია რომელიმე მათგანი დაავიწყდეს მკითხველს. თათქარიძეები, ელისაბედი, დავითი, მოსე გპელიძე, მოურავი, ლამაზისეული, მკითხავი, სუტ-კენია, – საოცარი ბუნებრიობითა და ორიგინალურად მორგებული ნიშან-თვისებებით გამოირჩევიან. თითოეული შესაძლებელია თავად იქცეს მხატვრული ნაწარმოების თემად. ყურადღებას ამაჯერად სუტ-კენიას მხატვრულ სახეზე შევაჩერებთ. ეს იყო პირველი ცდა, ლიტერატურაში ქართული ქორწინებისათვის დამახასიათებელი, უაღრესად კოლორიტული ფიგურის – მაჭანკლის სახის შემოტანისა და ვფიქრობთ, საკმაოდ წარმატებულიც.

შემთხვევითი არაა, რომ ი. ჭავჭავაძემ ეს პერსონაჟი თავისი ყველაზე კომიკური გმირების – ლუარსაბისა და დარეჯანის დასაკავშირებლად გამოიყენა, – ამით პირდაპირ მიანიშნა ამ ფიგურის ნახევრად პაროდული როლის შესახებ. როგორც „კაცია-ადამიანის“ სხვა პერსონაჟებთან მიმართებაში, ამ შემთხვევაშიც ავტორის დამოკიდებულება სატირული-ირონიულია, მითუმეტეს, რომ პერსონაჟის შინაარსს ასეთი ხედვა სავსებით შეესატყვისება.

მწერლის მოწმობით, სუტ-კენია „მოხუცებული, დარბაისელი, ღარიბი და ქვრივი“ დედაკაცია, რომელიც „ამ პატოსანი ხელობით“ ირჩენს თავს. ილიამ ეს პერსონაჟი უცნაური სახელით შეამკო – სუტ-კენია უწოდა, იმიტომ, რომ „ამისი უბედური ქმარი მთელ სიცოცხლეში კნიაზობას ეძებდა და ვერ დაიმტკიცა“,¹ ანუ ამ პერსონაჟს, რომლის „მოღვაწეობა“ ილუზიების, ტყუილების, ინტრიგების შექმნით შემოიფარგლება, სახელიც ასეთივე ბუტაფორიული აქვს – არარსებული კნიაზის არშემდგარი კენია.

ამ ტყუილ-კენიასაც აქვს თურმე თავისი ღირსებები: „დიდი ენამეტყველის სახელი ჰქონდა გაკარდნილი თავადიშვილებში ამ სუტ-კენიასა. ამისთანა გამოცდილი შუამავალი თურმე

1. ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. II, თბ., 1950, გვ. 166.

ორიც არ დადიოდა დედამიწის ზურგზედა. ამიტომაც ბლომად იღებდა ფეხის ქირასა, მაგრამ ეს იყო კარგი, რომ რაკი იკისრებდა საქმეს, ბოლოსაც მოუღებდა“.¹ ამ „დიდი ენამეტყველობის“ მიზანი ისაა, რომ სიცრუის რაც შეიძლება სქელ ბურუსში გაახვიოს მომავალი საპატარძლოსა და სასიძოს ოჯახები, შეძლებისდაგვარად დახლართული ბადე გააბას მათ შორის და რაც შეიძლება დიდი გასამრჯელო ჩაიგდოს ხელში; მისი საქმიანობა მთლიანად ყალბ, გამოგონილ პათოსზეა დამყარებული და მთელი მოხერხება, ენერგია იქითაა მიმართული, რომ ეს სიყალბე შეუმჩნეველი გახდეს, ანუ მიზნის მიღწევამდე ილუზია არ უნდა გაქრეს. ამგვარ საქმეში კი სუტ-კნენინა არაჩვეულებრივ უნარს ამჟღავნებს.

მოხერხებული მაჭანკალი არც იუმორის გრძნობასაა მოკლებული. ავტორი ხაზგასმით მიგვანიშნებს, რომ მას სულაც არ ლაღატობს რეალობის განცდა, რომ მისთვის ილუზიური მდგომარეობის შექმნა, მხოლოდ მიზნის მისაღწევი საშუალებაა და არა შეცდომა. როგორი ირონია მჟღავნდება მის სიტყვებში, როდესაც ქალის ქებისა და მისი მზითევის სიუხვით თავბრუდამხვეულ ლუარსაბს აგულიანებს, ამ საქმეს „დიდი ცდა და ხერხიანობა კი უნდა“, მაგრამ თუ მამის დათანხმება მოვახერხეთ, „როგორი ყარამანიც შენა ხარ, იმისთანა საღბიხურამან ის არის. სწორედ ტარიელი და ნესტან-დარეჯანი იქნებით, ორივე ერთად რომ შეგყაროთ“.

ლუარსაბის ქორწინებაში სასიძამრო მოსე გძელიძესთან ერთად, ლომის წილი სწორედ სუტ-კნენინას მოხერხებას მიუძღვის. ავტორი ამ პერსონაჟის გარშემო რამდენჯერმე ქმნის კურიოზულ სიტუაციას, საიდანაც თავის დაღწევას სუტ-კნენინა ოსტატურად ახერხებს. მართალია, ასეთმა მონღომებამ ამაოდ ჩაუარა „სახელოვანს მოციქულს“ – მასზე გაიძვერა მოსე გძელიძემ ხულაში დამწყვდევეთ „დააჯილდოვა“ და ჩაღენილი ცოდვებიც უცერემონიოდ შეახსენა, მაგრამ სუტ-კნენინას ადაპტაციის გასაოცარი უნარი და ვითარების

1. ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. II, თბ., 1950, გვ. 167.

შეფასების იშვიათი ალლო აქვს და ამ მდგომარეობასაც ისე იფერებს, „მითომ და აქ არაფერია“. ფაქტობრივად, მის მიერ წამოწყებული საქმე ბოლომდე მიდის, მაგრამ მაჭანკალი, რომელსაც სინდისი ვაჭრობის საგნად უქცევია, გაწბილებული რჩება. ეს მწერლის მორალური განაჩენია იმ კატეგორიის ადამიანების მიმართ, რომელთაც უმჯობესად მიაჩნიათ იცრუონ, თავი დაიმცირონ, შეურაცხყოფა აიტანონ, ოღონდ ხელს ნუ გაანძრევენ, ნუ იშრომებენ. მაგრამ სიყალბე თავს იჩენს და შედეგის მომტანი ვერ იქნება.

მაჭანკლის სახე ისეთი მხატვრული სიმახვილით დახატული და დროული აღმოჩნდა, რომ მაშინვე მიიპყრო საზოგადოების ყურადღება. იგი განასახიერებს პერსონაჟს, რომელიც არჩეულ როლს თამაშობს ცხოვრებაში, ანუ რეალურ სინამდვილეშიც იგი თავს სცენაზე გრძნობს. ეს სახე ნიღბის ოდენ წარმოუდგენელია. მაჭანკლის ფენომენი – თავისთავად არის თეატრალური სახე. ცხადია, ეს შენიშნეს თეატრის მოღვაწეებმაც და მათი თხოვნით, ილიამ შექმნა პიესა „მაჭანკალი“. პიესაში თითქმის უცვლელადაა გადატანილი სუტ-კენინას სახე, მაგრამ უნდა შევნიშნოთ, რომ ეს პერსონაჟი გაცილებით ეფექტური აღმოჩნდა მოთხრობაში.

წერილში „ახალი დრამების გამო“, რომელიც „ივერიაში“ (№268, 1890 წ.) დაიბეჭდა, ი. ჭავჭავაძე, წერდა: „ერთობ დრამის შექმნა დიდად ძნელი რამ არის, იმიტომ რომ დრამა სულისა და გულის ცხოვრებაა, სულისა და გულის დიდს ძვრებზეა ასაგებელი და ასაშენებელი... ამიტომაც დრამის შექმნა ყველა სხვაგვარ პოეტურ ქმნილებაზე გაცილებით ძნელია და ყველა მწერალი – თუნდაც ნიჭიერიც – ვერა პბედავს ხელი შეჰმართოს“¹. ვფიქრობთ, იმის გამო, რომ ი. ჭავჭავაძემ – როგორც ბელეტრისტიკა აჯობა ი. ჭავჭავაძეს – როგორც დრამატურგს, სუტ-კენინას სახე სწორედ მისი არაჩვეულებრივი მოთხრობის საშუალებით შემორჩა ჩვენს ლიტერატურას. მაგრამ პიესამ „მაჭანკალი“ თავისი

1. ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. IV, თბ., 1955, გვ. 174.

განსაკუთრებული როლი ითამაშა ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში: სწორედ ამ პიესის გავლენით დაიბადა კიდევ ერთი კოლორიტული პერსონაჟი – ხანუმა. სწორედ ილიას მაჭანკლის სახე აღმოჩნდა ის შემოქმედებითი იმპულსი ა. ცაგარელისათვის, რომლის რეალიზაციის შედეგი იყო მისი პიესა „ხანუმა“. ისევე, როგორც ილიას „მაჭანკალი“, ეს პიესაც ცნობილი ქართველი მსახიობის ნატო გაბუნია-ცაგარელის საბენეფისოდ შეიქმნა და დაიდგა კიდევ 1882 წლის 1 დეკემბერს თბილისის სცენაზე. ეს იყო ოთხმოქმედებიანი კომედია, რომელიც იმ ბედნიერ პიესათაგანი აღმოჩნდა, რომელთაც უდიდეს პოპულარობასთან ერთად, საოცარი სიცოცხლისუნარიანობაც გამოიჩინეს: პიესის მთავარმა გმირმა, გარდა იმისა, რომ იგი დღემდე შემორჩა ქართულ სცენას, სცენის მიღმაც გადააბიჯა: ვ. დოლიძემ „ხანუმას“ მიხედვით დაამუშავა ლიბრეტო ოპერისა „ქეთო და კოტე“ და დადგა კიდევ თბილისის ოპერის სცენაზე (1919 წ.), 1926 წელს ა. წუწუნავამ გადაიღო ფილმი „ხანუმა“, 1947 წელს კი ვ. ტაბლიაშვილმა იგივე სიუჟეტი დაუღო საფუძვლად თავის მშენიერ მიუზიკლს „ქეთო და კოტე“. საგულისხმოა, რომ ეს პიესა და მხატვრული სახე დღესაც არ კარგავს აქტუალობას ქართულ სცენაზე. სხვათაშორის, ცაგარელის პიესა ითარგმნა სომხურადაც პ. არაქსიანის (პოლოს ქალანთიანი) მიერ და დიდი წარმატებითაც იდგმებოდა სომხურ სცენაზე.

ა. ცაგარელმა საოცრად ნიჭიერად გადაამუშავა ილიასეული მაჭანკლის სახე და სუტ-კნეინასაგან ორი დამოუკიდებელი პერსონაჟი შექმნა, რაც საშუალებას აძლევდა დრამატურგს, მეტი პლასტიკურობით მოპყრობოდა მას და ერთი შინაარსის ორგვარი მხატვრული ინტერპრეტაცია მოეცა.

კეთილად დაბოლოებული მაჭანკლობა პატივმოყვარეობის დამამბებელია, რაც წარმატებული მაჭანკლის იმიჯს ქმნის (თუმცა ესეც თავისთავად შემოსავლის რაოდენობასა და სტაბილურობას უკავშირდება). ხანუმა ისე ტრაბახობს თავისი უცნაური „გამარჯვებებით“, როგორც მთავარსარდალი იამაყებდა ბრძოლის ველზე მოპოვებული წარმატებით. ა. ცაგარელის

პიესაში ორი მაჭანკალია, რომლებსაც კონკურენციის გამო ერთმანეთი ვერ აუტანიათ, საქმე შეურაცხყოფასა და ცემატყეპამდეც კი მიდის. შესაბამისად, ერთი მათგანი წარმატებული აღმოჩნდება, მეორე კი – გაწბილებული. პიესაში ამ ფაქტს დრამატურგი მორალიზებისათვის იყენებს და ხანუმას წარმატებას ქართული ანდაზით „ფერი-ფერსა, მადლი-ღმერთსა“, ხსნის, რამდენადაც არაერთგზის შენიშნავს, რომ ხანუმამ უკეთ იცის ვინ ვისი შესაფერისია. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ხანუმა თითქოს ზღაპრული კეთილი ფერიის ამპლუაში გვევლინება, სიმართლის და სიყვარულის მხარდამჭერად და გამარჯვებაც მას რჩება. გაწბილებული ქაბატუა კი შეურაცხყოფილი და დავიწყებული აღმოჩნდება.

ალბათ, სწორედ ასეთი შემთხვევების გათვალისწინებით, გაბეღულ მაჭანკალს არც საიქიო აშინებს: „ფიქრი არ არის! დიდ ცოდვასთან ცოტა მადლიც გასჭრის! ხანუმამ თუ მონინდომა, მტკვარი აღმა წავა!“¹

ეს უცნაური ხელობა, რომელიც ი. ჭავჭავაძემ და ა. ცაგარელმა თავიანთი ნაწარმოებების თემად აირჩიეს, ემშაკობასა და მოხერხებულობასთან ერთად, გარკვეულ რისკთანაცაა დაკავშირებული. თითქმის ყოველი ნაბიჯი, ყოველი მოქმედება გათვლილი უნდა ჰქონდეს მაჭანკალს, და მაინც, ერთი გაუთვალისწინებელი დეტალის გამო, შეიძლება ეს ტყუილებით, ემშაკობით შეკოწიწებული ილუზიური კომკი ხუნხულასავით დაენგრეს თავზე და ამ ნგრევის მსხვერპლი, უმეტეს შემთხვევაში, მაჭანკალი აღმოჩნდება ხოლმე. სწორედ ასე დაემართა დავით კლდიაშვილის მოთხრობის „სოლომან მორბელაძის“, მთავარ გმირს.

დ. კლდიაშვილი თავის შემოქმედებაში კვლავ დაუბრუნდა მაჭანკლის თემას, თუმცა ეს განპირობებული იყო არა მხოლოდ ლიტერატურული ტრადიციით, არამედ რეალობითაც, რომელშიც მოუხდა ცხოვრება და მოღვაწეობა დიდ მწერალს და რომელიც არაჩვეულებრივი სიცხადით აისახა მის

1. ავ. ცაგარელი. კომედიები, ი. გრიშ. რედაქციით, თბილისი, 1936, გვ. 121.

შემოქმედებაში. თუ ი. ჭავჭავაძის, ა. ცაგარელის პერსონაჟები კომიკურებად გვეჩვენებიან, დ. კლდიაშვილთან მაშვალს ტრაგიკულობის ელფერი დაჰკრავს.

სოლომან მორბელაძე კლდიაშვილისეული კულაბზიკა, ღარიბი აზნაურია, რომელიც უკადრისობს, გლენივით მიწაზე იმუშაოს და მისი აზრით უფრო მოსახერხებელი ხელობა აურჩევია თავის სარჩენად – სამაშვლო საქმეებზე „ნადირობს“: შეიგულებს „მსხვერპლს“, შემდეგ კი გაუთავებლად დაძრვის მომავალი ნეფე-პატარძლის ოჯახებს შორის და ორივე მხარეს დიდი გულმოდგინებით არწმუნებს, რომ უკეთესი არც სასიძო მოიძებნება ქვეყნად და არც საპატარძლო, თანაც (რაც მათთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია) მზითევის პირობებიც ხელსაყრელია და რომ თვითონ, სოლომანი, მხოლოდ მათი კეთილდღეობისათვის იღვწის, – „თვარა სხვა ინტერესი მე მაინცდამაინც იმისთანა არც კი მქონებია“.

არსებითად კი ამ წამოწყებული მაშვლობის შედეგზეა დამოკიდებული სოლომან მორბელაძის ოჯახის შემოსავალი, მოვალის გასტუმრების იმედი, სამომავლო პერსპექტივა. თუმცა კლდიაშვილის პერსონაჟებზე საუბრისას აუცილებლად გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ მათ, პრაქტიკულად, არჩევანის უფლება აქვთ წართმეული – აუტანელი სიდუხჭირე, რომელიც სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე გაღის, მათში კლავს ყოველივე ადამიანურს და ტრაგიკულ პერსონაჟებად აქცევს. სწორედ ამან აიძულა სოლომანიც სიყალბის, სიცრუის, საკუთარი თავისა და სხვების მოტყუების გზას დასდგომოდა და იძულებულია ათასგვარი უბედურება, შურეაცხყოფა აიტანოს, – „რაც ამისთანაობაში მაშვალს თავისტეხა დაატყდება ხოლმე“, მაგრამ სხვა საშუალებას ვერ ხედავს, რადგან მისი და მისი ოჯახის ყოფნა-არყოფნის საკითხი წყდება. მით უფრო მტკივნეულია ეს დამცირება, რამდენადაც სოლომანი აცნობიერებს საკუთარი მდგომარეობის კომიზმს, მაგრამ კუჭის სიცარიელე აიძულებს, ღირსებასა და პატივს ხაზი გადაუსვას და იწანწალოს „ოღონდ ის ოხერი ორიოდ გროში“ იშვოს. მისი ამპარტავნული მცდელობა –

გარეგნულად მანც წოდების შესაფერისად გამოიყურებოდეს, კიდევ უფრო კომიკურ მდგომარეობაში ავდებს.

ამ მდგომარეობაში მხოლოდ სოლომანი არ არის. ირგვლივ ყველა ცდილობს, სხვა გააცუროს და გამარჯვებული სწორედ ისაა, ვინც ყველაზე მოხერხებულად იცრუებს. საბოლოოდ, სუტ-ენეინას მსგავსად, სოლომანის წამოწყებული მაშვლობაც ბედნიერად გვირგვინდება, მაგრამ სიცრუის ბადეში სწორედ მაჭანკალი აღმოჩნდება გაბმული. სიღარიბემ და შიშვილმა ადამიანებს პატიოსნება, სინდისი დაავიწყა და მოთხრობის ფინალში უიღბლო მაშვალის „შავ-უკუღმა ფიქრები“ საოცარი გულწრფელობით ასახავს იმ სასოწარკვეთას, რასაც დ. კლდიაშვილის პერსონაჟების უმრავლესობა შეუერთებდა თავის ხმას: „...დასწყველა ღმერთმა ხელმოკლე აზნაურის უსაშველო, გაძაღლებული ცხოვრება! რითი გამოაქვთ თავი, მეტი გზა რომ აღარ აქვთ? ტყუილი, ტყუილი, ყოველ ნაბიჯზე ტყუილი და უპირულობა! რა გამოვიდა ორი თვის ჩემი წანწალიდან? მოვატყუე, მომატყუეს და ერთი მოტყუებული ხვალ ან ზეგ კარზე მომადგება კიდევ...“.¹

დ. კლდიაშვილთან ეს დრამა კიდევ უფრო ღრმავდება „სამანიშვილის დედინაცვალი“², სადაც პლატონ სამანიშვილი მაჭანკლად სრულიად აბსურდული და კომიკური მიზეზის გამო ქცეულა. თუმცა ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. როგორც კი დავაკვირდებით მის პაროდიულ მდგომარეობას, როგორც კი ჩვენთვის ნათელი გახდება მიზეზი, რის გამოც ეს პერსონაჟი ამ მდგომარეობაში აღმოჩნდა, სიცილის სურვილი უკვალოდ ქრება და მხოლოდ უსაზღვრო სიბრალოელი და თანაგრძნობა გვეუფლება უბედური პერსონაჟისადმი. საზოგადოდ, დ. კლდიაშვილთან ამ პერსონაჟის (მაჭანკლის) უაღრესად თავისთავად, ორიგინალურ გადაწყვეტას ვხედავთ, რომელშიც მწერლის სიყვარული, სიბრალოელი აშკარად იგრძნობა, რაც დ. კლდიაშვილის შემოქმედების დამახასიათებელი ნიშანია.

ი. ჭავჭავაძის, ა. ცაგარელის, დ. კლდიაშვილის

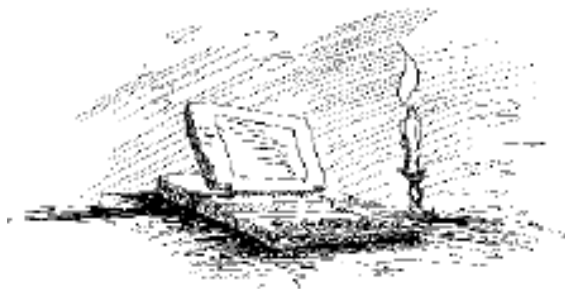
1. დ. კლდიაშვილი. მოთხრობები, „ქართული პროზა“, წ. XVI, თბ., 1988, გვ. 244.

ნაწარმოებებში, მაჭანკლის სახით უაღრესად საინტერესო, სასასიათო პერსონაჟები არიან დახატული. მწერლებმა ეს კოლორიტული ფიგურა მხატვრული ლიტერატურის პერსონაჟად აქციეს. ამ პერსონაჟის განსახიერება თითოეულ შემთხვევაში რეალისტური და ორიგინალურია, რამდენადაც „პორტრეტის პრობლემა მხატვრულ ლიტერატურაში, ისევე როგორც სახვით ხელოვნებაში, არის პრობლემა მსოფლმხედველობისა, პრობლემა სტილისა“.¹ ისინი სრულიად ახლებურად აღიქმებიან და განსხვავებული ხასიათის, ტემპერამენტის, კულტურის პერსონაჟებად გვევლინებიან. ყოველ ჭეშმარიტ ხელოვანს აქვს თავისი განუმეორებელი ხელწერა, თავისი ახალი მხატვრული სამყარო, რომელსაც იგი ახლებურად აგებს მაშინაც კი, როცა მისი შინაარსი კარგად ნაცნობ საკითხსა თუ პრობლემას გულისხმობს. ამ ფიგურის შინაარსმა საშუალება მისცა ავტორებს, მისი განზოგადებით გამოენატათ თავიანთი პოზიცია საზოგადოდ, ცრუსაქმიანობის, სიყალბეზე დაფუძნებულ ქმედებასთან მიმართებაში.

- ანდრონიკაშვილი ნ., ნარკვევები XIXს-ის ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, თბ., 1984
- ბალანჩივაძე რ., ადამიანის ფილოსოფიური კონცეფცია ქართულ მხატვრულ ლიტერატურაში, თბ., 1977
- გაფრინდაშვილი ნ., ოძელი მ., ნარკვევები ლიტერატურულ ურთიერთობათა და ურთიერთმიმართებათა ისტორიის და თეორიის საკითხებზე, თბ., განათლება, 1987
- Проблемы сравнительной филологии, М-Л, Наука, 1969

1. ბ. ბარდაველიძე. პერსონაჟის ხატვის პრინციპები ქართულ რეალისტურ პროზაში, თბ., 1967, გვ. 13.

პინოპსოდნობა



**პირველი პრინციპი: „კინემატოგრაფიული
აზროვნების მქანისი და
„მქანისტური ილუზია“**

კინემატოგრაფის ერთ-ერთი პირველი სახელწოდება სწორედ ილუზიონი იყო – ილუზიური სანახაობა, რომელიც, ჩვეულებრივ, ჩამწკრივებული სკამებით სავსე ჩაბნელებულ დარბაზში ტარდება, სადაც, რიგების ბოლოს, პაწაწინა სარკმლიდან სივრცეში შუქის ნაკადი იჭრება და მოპირდაპირე კედელზე გაჭიმულ ეკრანს მოძრავი ჩრდილებითა და ათინათებით აშუქებს. „შუქ-ჩრდილის თამაში ადამიანს ჯერ კიდევ ძველ საბერძნეთში აჯადოებდა. ახალ წელთაღრიცხვამდე, დაახლოებით, 360 წელს, ფილოსოფოსი პლატონი თავის „რესპუბლიკაში“ აღწერდა, თუ, როგორ მოძრაობენ ჩირაღდნის ალისგან დაცემული ჩრდილები გამოქვაბულის კედელზე. ზოგიერთი კინოს ისტორიკოსი თვლის, რომ მოძრავი სახეები, პირველად, სწორედ ამ გამოქვაბულის აღწერაშია მოხსენიებული“¹. ასეთი ანალოგია, ერთი შეხედვით, ნაძალადევად, ზედმეტად გადაჭარბებულად გამოიყურება, მითუმეტეს, რომ, „გამოქვაბულის მითში“ საუბარია პლატონის მოძღვრების ამოსავალ წარმოდგენებზე „ჭეშმარიტი იდეების“ სამყაროზე და მის „ჩრდილზე“ რეალობაში, რაც, ჩვენს ყურადღებას ფილოსოფიური საზრისის არსისკენ მიმართავს და არა მის ასახსნელად მოხმობილი შედარებისკენ. მაგრამ, თუ, თავად მაგალითის შინაარსს შევხედავთ, ფილოსოფოსის მიერ აღწერილ უძველეს ილუზიურ სანახაობასა და კინოსეანის პრინციპებს შორის მსგავსება, შესაძლოა, უფრო დამაჯერებელიც მოგვეჩვენოს. პლატონის ამ დიალოგში, სოკრატე ალევორებით ცდილობს აუხსნას გლაკონს ჭეშმარიტების ხილვის შეუძლებლობის მიზეზი, როგორც სამყაროში ადამიანური არსებობის პირობებით გამოწვეული შეზღუდულობა და ერთგვარი უუნარობა: „წარმოიდგინე, –

1. David Parkinson. Cinema. oxford university press. 1995 , 8-9.

ამბობს იგი, - გამოქვაბულის მსგავს სარდაფში, რომელსაც, მთელ სიგრძეზე შუქი გამსჭვალავს, ადამიანები იმყოფებიან. მათ, მცირე ასაკიდან ფეხებზე და კისერზე ბორკილები ადევთ, რომ განძრევა ვერ შეძლონ, და რადგან ხუნდების გამო, თავის მობრუნებას ვერ ახერხებენ, მხოლოდ იმას ხედავენ, რაც პირდაპირ თვალწინ აქვთ. ეს ადამიანები სინათლისგან ზურგშექცევით სხედან, ჩირაღდანი შორს, მაღლა ანთია, ხოლო, ცეცხლსა და ტყვეებს შორის, დაბალი კედლით გადაღობილი ზედა გზა გადის, იმ შირმის მსგავსად, რომლის უკან ილუზიონისტები თავის დამხმარეებს ათავსებენ, მის ზემოთ, კი, თოჯინებს უჩვენებენ. [...] ახლა ისიც წარმოიდგინე, რომ ამ კედლის მიღმა, სხვა ადამიანები ნაირგვარ საოჯახო ნივთებს ეზიდებიან, რომლებიც ისე უჭირავთ, რომ ღობის ზემოთ მოჩანს: ატარებენ სტატუებს, ქვისგან და ხისგან გაკეთებულ ყოველგვარ ცოცხალ არსებათა გამოსახულებებს. და როგორც ასეთ შემთხვევებში ხდება ხოლმე, ზოგი მზიდავი საუბრობს, ზოგიც გაჩუმებულია. [...] მაგრამ, ნუთუ ფიქრობ, რომ ასეთ მდგომარეობაში, შესაძლებელია, საერთოდ, რაიმეს დანახვა, იმ ცეცხლისგან ატყორცნილი ჩრდილების გარდა, რომელიც, გამოქვაბულის მოპირდაპირე კედელს ეცემა?“¹

პლატონის მიერ აღწერილ სანახაობაში, რომელიც, როგორც ჩანს, არსებობდა ანტიკურ ხანაში, კინოჩვენებასთან რაღაც, საერთო, ნიშნებს, მართლაც აღმოვაჩინეთ. საუბარია ისეთ მსგავსებაზე, როგორიც, სახეობის უძველეს წინაპარსა და ევოლუციის თანამედროვე ეტაპზე მყოფ, განვითარებულ ფორმას შორის შეიძლება იყოს. ნიშანდობლივია ისიც, რომ თავისი „ჩრდილების“ მაგალითით, პლატონი, სწორედ, ილუზიურ რეალობაზე საუბრობს. „ჭეშმარიტი რეალობის“, ანუ, ნამდვილად არსებულის ნაცვლად, გამოქვაბულის ტყვეთა ცნობიერებამდე მხოლოდ მისი ჩრდილები აღწევენ და პლატონის „ჩრდილისმაცურებლები“, მსგავსად კინომოყვარულებისა, მხოლოდ ილუზიურ რეალობას შეიცნობენ. თუმცა, დროის

1. პლატონი, სახელმწიფო, გამოქვაბულის მითი, წიგნი 7, სოკრატეს დიალოგი გლაკონთან.

ძალიან დიდი მანძილის გავლა მოუწევს კაცობრიობას „ჩრდილის თოჯინის“ შეცვლამდე - ცელულოიდის ფირზე აღბეჭდილი ფოტოგამოსახულებით. ედისონისა და ლუმიერების გამოგონებამდე უამრავი სხვადასხვა ვიზუალური გასართობი შეიქმნება¹ ვიდრე, 1895 წლის 28 დეკემბერს, პარიზში, კაპუცინების ბულვარზე ძმები ლუმიერები კინოაპარატისა და პროექტორის² სახელურს დაატრიალებენ და დახვეულ ფირზე აღბეჭდილი სტატიკური კადრების თანმიმდევრული ცვლით, თეთრ ეკრანს მოძრავი გამოსახულებებით აავსებენ - ცოცხალი რეალობის მსგავსი ილუზიით. XX საუკუნეში, როდესაც, კინემატოგრაფი სამყაროს მოველინება, ახლა უკვე, ასეთი, განახლებული სანახაობის თანამედროვე - ფილოსოფოსი ანრი ბერგსონი გამოიყენებს მას, ადამიანური აზროვნების „ილუზიური“ პრინციპის მაგალითად, მასზე მისანიშნებლად.

„მექანიკური ილუზია“ - სწორედ ასე უწოდა ანრი ბერგსონმა ადამიანის აღქმას განმაურებულ, პოპულარულ ნაშრომში „შემოქმედებით ევოლუციაში“, რომლის IV თავში, სახელწოდებით, „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი და მექანიკური ილუზია...“³ ადამიანის აზროვნების თავისებურებები კინემატოგრაფის აზროვნების მექანიზმთან შესატყვისობაში გააანალიზა და აქედან გამომდინარე, თავად კინემატოგრაფიული პრინციპიც აღწერა. ბერგსონის მიზანს არ წარმოადგენდა კინემატოგრაფის კვლევადი ფილოსოფოსისთვის

1. რობერტ ბარკერის ოპტიკური ატრაქციონი „პანორამა“, ლუი დაგერისა და კლოდ-მარი ბუტონის „დიორამა“, ქრისტიან გუგენსის „ჯადოსნური ფანარი“, ეტიენ გასპარ რობერტსონის „ფანტასკოპი“, რომელიც პრიმიტიული ანიმაციის საშუალებასაც იძლეოდა. შემდეგ უკვე „ტაუმატროპი“, ედუარდ მებრიჯის და ჯოზეფ პლატოს „ფენაკისტიკოპი“, სიმონ ფონ შტამფერის „სტრობოსკოპი“, კინეოგრაფი და სხვა;

2. აღსანიშნავია, რომ ლუმიერების გამოგონება ერთდროულად გადასაღები კამერაც იყო და საპროექციო აპარატიც;

3. იხ.: ა. ბერგსონი. „შემოქმედებითი ევოლუცია“. (L'Évolution créatrice), „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი და მექანიკური ილუზია“, 1907.

უბრალოდ, კარგი ანალოგი იყო, რომ თვალსაჩინოდ დაეხატა ცოცხალი რეალობის ბუნება, ადამიანის აღქმის მოჩვენებითობა, ილუზიურობა. „სიცოცხლე ევოლუციაა, – წერდა იგი, – ჩვენ ამ ევოლუციის კონკრეტულ პერიოდს ვამჭიდროვებთ, ვკუმშავთ და მდგრად სურათად ვაქცევთ, რომელსაც ფორმას ვუწოდებთ; და როდესაც ცვლილება იმდენად მნიშვნელოვანი ხდება, რომ ჩვენი აღქმის ინერციის გადალახვას შეძლებს, ვამბობთ, რომ სხეულმა ფორმა შეიცვალა. თუმცა, სინამდვილეში სხეული ფორმას ყოველ წამს იცვლის. ან უფრო სწორად, არ არსებობს ფორმები, რადგანაც ფორმა, ეს უძრაობაა, ხოლო, რეალობა – მოძრაობა. რეალობა, ეს ფორმის მუდმივი ცვალებადობაა: ფორმა, – მხოლოდ გადასვლის წამიერი სურათია.“¹ გამოსახულებათა რიგს ფოტოგრაფიული „სტოპ-კადრიდან“, ანუ, უძრაობიდან სხვადასხვა სიჩქარით შეუძლიათ ჩვენ თვალწინ ჩაიქროლონ და მრავალნაირი ხასიათის მოძრაობის შთაბეჭდილება შექმნან. ეს მოძრაობა რომ შევამჩნიოთ, გარკვეული სიჩქარის კადრის მონაცვლეობაა საჭირო.²

განიხილავდა, რა, რეალობას მუდმივ მოძრაობაში, ცვალებადობაში, უწყვეტ დადგენადობაში მყოფად, ბერგსონი, ამავე დროს, ხაზს უსვამდა ადამიანის ინტელექტის ერთგვარ შეზღუდულობასაც, რომელიც, სიცოცხლის ამ სწრაფ და უწყვეტი მეტამორფოზირების პროცესის ადეკვატურად აღქმას ვერ ასწრებდა, ვერ ეწეოდა მას: „ინტელექტი, გრძობების მსგავსად, შემოისაზღვრება მხოლოდ იმით, რომ მატერიის ქმნადობის პროცესში, დრო და დრო, წამიერ და უძრავ (ფოტოგრაფიულ) გადაღებებს აკეთებს [...] ცნობიერება, მიყვება

1. ა. ბერგსონი. „შემოქმედებითი ევოლუცია“. (L'Évolution créatrice), „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი და მექანიკური ილუზია“, 1907;

2. შენიშვნა: მუნჯ კინოში სტანდარტი წამში 18 კადრი იყო, გამოტოვებული ფაზების (ალექსანდრე „სიცარიელის“) გამო სახეები ეკრანზე დახტოდნენ. რელობასთან მიახლოებული ადეკვატური ნორმა, ყველაზე ნაკლები, წამში 24 კადრია, ეს იყო მინიმალური სიჩქარე, რაც, ხმის სპეციფიკამ მოითხოვა. რაც უფრო მეტია კადრების რაოდენობა, მით უფრო მკვრივი და მკვეთრია გამოსახულება.

რა ინტელექტის კვალს, თავის მხრივ, შინაგან ცხოვრებას განიხილავს, როგორც უკვე შექმნილს და მხოლოდ ბუნდოვნად გრძნობს, როგორ იქმნება იგი. ასე გამოიყოფა გრძლიობებში ჩვენთვის საინტერესო მომენტები...“¹

ამ „საინტერესო მომენტების“ კონტექსტში მთლიანდება, ბერგსონის აზრით, ის „სიცარიელეც“, რომლის აღქმასაც ადამიანი ცვალებადობის სისწრაფისა თუ საკუთარი აღქმის შეზღუდული ტემპის გამო ვერ ახერხებს და ვერც აცნობიერებს. აღქმულ „მომენტებს“ შორის „არსებულ“ ვაკუუმს იგი ინერციული, მექანიკური წარმოსახვით ავსებს: „ვსარგებლობთ სიცარიელით, რათა მოვიაზროთ სრული.“²

მთელის წარმოდგენა ნაწილის მიხედვით – ეს, ბერგსონის „მექანიკური ილუზიაა“. და მართლაც, სწორედ, კინემატოგრაფი გამოიყენებს აზროვნების ამ სპეციფიკურ „ნაკლს“ კინონარატივის მოქნილი პრინციპის შესაქმნელად, როგორც კინოხელოვნების შესაძლებლობას და ბუნებრივ კანონზომიერებას.

ასეთი ილუზიის ნაირგვარობაა „კულეშოვის ეფექტიც“, ოციანი წლების კლასიკად ქცეული ექსპერიმენტი, რომლის შედეგად, ორი შეწყებებული კადრი, არა მხოლოდ აზრობრივ ერთეულს წარმოქმნის, არამედ, მაყურებელს მკაფიო განწყობას უყალიბებს – ცალკეული კადრის თვისობრიობა კონტექსტის მიხედვით, და უფრო მეტიც – წარმოსახვით, შეცვლილი სახითაც კი აღიქვას. მაგალითად, ექსპერიმენტში მონაწილე მაყურებელი ვერ ამჩნევდა, რომ კულეშოვმა, სამ სხვადასხვა კადრთან – წვნიანით სავსე თევშთან, მოთამაშე ბავშვთან და კუბოში მწოლიარე ქალთან, სათითაოდ, ერთი და იგივე კადრი - ივან მოზჟუხინის სახის ახლო ხედი დაამონტაჟა. რაც მთავარია, მაყურებელი, არა უბრალოდ ვერ აღიქვამდა მუნჯი

1. ა.ბერგსონი. „შემოქმედებითი ევოლუცია“. (L'Évolution créatrice), „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი და მექანიკური ილუზია“, 1907;

2. იხ.: ა. ბერგსონი. „შემოქმედებითი ევოლუცია“. (L'Évolution créatrice), „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი და მექანიკური ილუზია“, 1907.

კინოს ვარსკვლავის ერთი და იმავე, უცვლელ გამომეტყველებას, არამედ, ემოციურადაც კი აღწერდა, არტისტის „განსხვავებული“ თამაშით მიღებულ შთაბეჭდილებებს, როლის „ფსიქოლოგიური სიღრმით გახსნის“, სრულიად სხვადასხვა ნიშანს: მადას და შიმშილს - თეფშის შემთხვევაში, სიყვარულს და ხალისს - ბავშვის მიმართ და მწუხარებას - გარდაცვლილი ქალის გამო. რასაკვირველია, ეს იმაზე უფრო დიდი ილუზიაა, ვიდრე ბერგსონი მოაზრებდა თავის „მექანიტური ინერციის“ ცნებაში. „კულემოვის ეფექტი“ კიდევ უფრო მეტადაა გააქტიურებული განწყობით და დატვირთულია წარმოსახვით. ეს არის უკვე „ორმაგად“ ილუზიური და წინააღმდეგობრივი „აქტიურ-ინერციული“ კინემატოგრაფიული აღქმა, ანუ, ადამიანის აზროვნების ის თავისებურება, რომლის გახსნაც მხოლოდ კინოხელოვნების შესაძლებლობაა.

კინემატოგრაფი ერთგვარად იმეორებს და თავისთავში აირეკლავს ადამიანის მხედველობის თავისებურებებს. თვალი განუწყვეტლად მოძრაობს და როდესაც, ხედვის არეში რაიმე საგანი ხვდება, მასზე მზერა ავტომატურად, მრავალგზის ფიქსირდება. აღქმაში ცვალებადი ხატები ეფინებიან ერთმანეთს: პირველ შექრდილოვან ეფექტს, მომდევნო დამახსოვრებული ეფექტი ეფინება, შემდეგ სხვა... რის შედეგადაც, მთლიან ფიქსირებულ მკაფიო გამოსახულებას ვარჩევთ. ჩვენ მეხსიერებით ვინახავთ გამოსახულების ფაზებს და ერთმანეთთან ვაკავშირებთ. რეალობა სავსეა ცვალებადი სურათებით. ჩვენს აღქმაში უამრავი ასეთი სურათი ჩნდება და ქრება, რომელთაც, როგორც ბერგსონი აღნიშნავდა, ვერ ვაცნობიერებთ. ასეთ პირობებში, რაღაც ქაოტურ, გაურკვეველობას უნდა ვხედავდეთ და არა კონკრეტულ გამოსახულებას, მაგრამ ერთიანი სურათის დანახვის შესაძლებლობას, მხედველობის - პერსისტენციული და მასთან ფსიქიკურად დაკავშირებული „Pi-ეფექტის“ განსაკუთრებული უნარები გვაძლევენ.

პერსისტენცია, - ეს, თვალის ფუნქციონალური უნარია, - აღიქვამდეს არა მხოლოდ უშუალოდ მზერის პროცესში, არამედ, გამოსახულება (წამის მეთაფიდან მესამედ წილამდე

დროში) მეხსიერებაშიც შეაკავოს. თითოეული ჩვენგანისთვის ცნობილია „ტრავმული“ ილუზია, რომელიც ჩნდება მზიდან მზერის არიდების შემდეგ, როდესაც, რამდენიმე წამის განმავლობაში მისი კვალი ჩვენი თვალის ბადურაზეა აღბეჭდილი. მსგავს ეფექტს განვიცდით სხვა მკაფიო ობიექტზე ცქერის შემდეგაც, თუ, მზერას ჭერზე, ან, სუფთა ფურცელზე გადავიტანთ. პერსისტენციის უნარის გარეშე, კინოგამოსახულება არ იარსებებდა, ეს კინოს საწყისი უნარია. სწორედ, ეს, – პერსისტენციული შთაბეჭდილება – იქცა დარენ არონოვსკის¹ ფილმის „Pi“-ს, მხატვრულ იდეად და მთავარ სიმბოლოდ, რომელშიც, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს, ასეთი, ერთგვარი ტრავმული შთაბეჭდილებისთვის დამახასიათებელი, კონტრასტული ეფექტი და მისგან გამომდინარე სტილი: მკვეთრი, კადრში გაუწონასწორებელი რაკურსით შესული საგანი, თუ პერსონაჟი, შესახედაობა, ქცევა და შესტი. არონოვსკის ფილმში, ეს მდგომარეობა გაზომილია – საპასუხო სიმძაფრის კონტრასტული, ელემენტებით. მაგრამ მთავარი სახე, რომელიც ასეთ ცვალებად, თვალისმომჭრელ სტილს მთლიანობაში განსაზღვრავს და მითის ხარისხში აჰყავს, არის სინათლის სახე-კონცეპტი, მთავარი სიმბოლო და მინიშნება. გმირის მიერ დაბნეულად, არამიზნობრივად წარმოთქმული, თითქოს აჩემებული და ფილმის რეფერენად გაყოლილი ფრაზა: „დედამ ამიკრძალა, მაგრამ მე მაინც შევხედე მზეს“, – აღიქმება არა მხოლოდ სიმბოლურად, არამედ, შეგრძნებითაც. მას, ფილმში, ის თვალისმომჭრელი სიკაშკაშე და თანმდევი პერსისტენციული კვალი შემოაქვს, რაც, მხოლოდ წარმოსახვის ძალით არსებობს და რაც ეფექტურად ავსებს მხატვრისა და ოპერატორის მხატვრულ გადაწყვეტას. თავად სიმბოლო „Pi“, რომლის სახელსაც, დარენ არონოვსკის ფილმი ატარებს, ღრმა და მრავალაზროვანია: ერთი მხრივ, ეს არის უსასრულობის ცნებასთან დაკავშირებული ირაციონალური რიცხვი, მეორე მხრივ, კი, იგი, როგორც pi–ეფექტი, (უფრო

1. დარენ არონოვსკი „პი“ (Pi, 1998).

ზუსტად, აქ, მასში იგულისხმება პერსისტენცია)¹ გამოხატავს თავად კინემატოგრაფის არსს, მის საწყის პრინციპს, კინემატოგრაფის სიღრმისეულ კავშირს სამყაროს ყველაზე დიდ საოცრებასთან – სინათლესთან. ხოლო, თავად, pi-ეფექტს, ანუ, გამოსახულების მოძრაობად თანმიმდევრულ გარდაქმნას, როგორც კინოხელოვნების საწყის პრინციპს, ხაზს უსვამს და მხატვრულ სახედ აქცევს მილოშ ფორმანი თავის „რეგთაიმი“². ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟი, ტატე, უსახსროდ დარჩენილი ემიგრანტი მხატვარი, ორიგინალური ხელნაკეთი სათამაშოების მალაზიის მეპატრონეს, გასაყიდად, შვილისთვის გაკეთებულ „ბლოკნოტ-საოცრებას“ კინეგრაფს შესთავაზებს და უჩვენებს, როგორ უნდა გადაფურცლოს. ეკრანზე უჩვეულო და შთამბეჭდავი სანახაობა იბადება: მოძრაობის სხვადასხვა ფაზაში დახატული გოგონას სილუეტი – უძრავი გამოსახულება რეგულის ფურცლებზე ცოცხლდება და ყინულზე სრიალს იწყებს. მოძრაობის საიდუმლო აქ, რეგულის გადათვლიერების ტექნიკა! სწორედ ამ დეტალს უხსნის მხატვარი დაინტერესებულ გამყიდველს.

ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი ოინის, გამოსახულების ანიმაციის ბუნება, რეალობის წინააღმდეგობრივი საწყისიდან, – მოძრაობის ილუზორულობის პარადოქსული პრინციპიდან გამომდინარეობს, კანონზომიერებიდან, რომელიც, ჯერ კიდევ ანტიკური ხანიდან ხდება ფილოსოფოსთა განსჯისა და მსოფლმხედველობრივი პოლემიკის საგანი. ბერგსონის კიდევ ერთი „ილუზიის“ არსი, სწორედ, ამ პრობლემას უკავშირდება.

ფილმის შექმნის პროცესში, კინემატოგრაფისტი, ცვალებადი რეალობიდან გამოყოფს, როგორც ბერგსონი უწოდებდა, მისთვის

1. შენიშვნა: pi – ეფექტი, მოძრაობის ვიზუალური შეგრძნება, როდესაც, გამოსახულებიდან გამოსახულებაზე გადასვლისას გამოტოვებული მომენტს, ტვინი მეტ-ნაკლებად მისაღები ვარაუდით ავსებს. მაგალითად, როდესაც, ნაძვისხის ნათურები რიგრიგობით ანთებისას გვეჩვენება, რომ წერტილი მოძრაობს. კინოში მსგავსი ილუზია ამოძრავებს პერსონაჟებს და სცენებს;

2. მილოშ ფორმანი „რეგთაიმი“ (*Ragtim, 1981*).

„მნიშვნელოვან გრძლიობებს“ და ამ არასრულყოფილი ფრაგმენტებით, როგორღაც, ცდილობს, გადმოსცეს რეალობის სურათი, ცვალებადობის თავისებურებაჩისი არსი. იგი აფიქსირებს რაც თვალწინ აქვს, მათ შორის, მოძრაობასაც, რომელსაც, ცოცხალ რეალობაში „გამოტოვებული სიცარიელებების“ მიუხედავად, ჩვენ მაინც აღვიქვამთ. მაგრამ, ვისაც კინოფირი უნახავს, იცის, რომ გადაღებული ფილმი, ცალკეულ კადრებად დანაწევრებული უძრავი გამოსახულებებისგან შედგება. არც ერთი დეტალი არ მოძრაობს, ისინი საშუალოდ არიან ერთ კონკრეტულ პოზიციაში გაქვავებულები... ეს, ბერგსონის აზრით, კინემატოგრაფიული აზროვნების ილუზიის ფაქტია, – მცდარი წარმოდგენის, როდესაც, ადამიანი მოძრაობის გააზრებას, სტატიკურით ცდილობს და ჰკონია, რომ, ცვალებადი მოვლენის გახსნა, მისი საპირისპიროთი, კონსტანტურით, მუდმივითაა შესაძლებელი. თუმცა, რაც საეჭვო, მცდარი და არასრულყოფილია ფილოსოფოსისთვის - ხელოვანისთვის, ხშირად, პირიქით, ჭეშმარიტი და ნამდვილად ღირებულია. პლატონი, თუ ბერგსონი გონების უდიდესი დამაბვით ცდილობენ ილუზიისგან თავის დახსნას, მაშინ, როდესაც კინოხელოვნება მისკენ მიისწრაფვის, როგორც „ილუზიონად“ დაბადებული.

„რეგთაიმის“ მიზეზ-შედეგობრივი კანონზომიერების განმსაზღვრელი ნიშანი სწორედ, „არაკანონზომიერი“ ფაქტი, – ილუზიის დაბადება ხდება, აღქმა იმისა, რაც სინამდვილეში არ არსებობს: გრაფიკულად გამოსახული გოგონას უძრავი სილუეტი, ჩვეულებრივი, ნახატი, მოძრაობის ცალკეული, გაშეშებული ფაზა – მომაჯადოებელი მოჩვენებითობის ნაწილი, მთლიანდება, თვისებას იცვლის და ჩვენ, ეკრანზე ფორმის ნაცვლად გარდაქმნებს, მოძრაობას ვხედავთ. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ, ეს ილუზიაა კინოს „გენეტიკური“ კოდი და მისი საწყისი პრინციპი. შემთხვევითი არ არის, რომ მილოშ ფორმანი „რეგთაიმში“, სწორედ, ამ, „სტატიკა-მოძრაობის“ პარადოქსით იწყებს კინოზე თხრობას და ისიც ნიშანდობლივია, რომ „კინეოგრაფის“, – კინემატიკური ილუზიის შემქმნელი, – მაძიებელი მხატვარი ტატე, სიუჟეტის შემდეგ ეტაპზე,

კინორეჟისორი ხდება, ანუ, პროფესიონალი, რომლისთვისაც ცნობილია კინემატოგრაფის ყველაზე მთავარი და არსობრივი პრინციპი, – მოძრაობის ალბეჯდვის საიდუმლო. თავად სახელწოდება – კინემატოგრაფი, ხომ სწორედ, მოძრაობის ალბეჯდვას აღნიშნავს.¹

გავიხსენოთ ძენონის ცნობილი აპორიები, რომლებიც, სამაგალითო გაკვეთილებს გვაძლევენ რომ ყველაზე თვალნათლივ ფაქტებსაც კი ეჭვით შევხედოთ, რადგან, სრულყოფილი ახსნა არ მოეძებნება, რა მომენტში იწყებს უძრაობაში მყოფი საგანი მოძრაობას და საერთოდ, რა გვაძლევს საფუძველს, განვაცხადოთ, რომ მოძრაობა არსებობს. ძენონ ელეელის² აპორია „ისარი“, თითქოს, სწორედ, კინემატოგრაფიული პრინციპის არსს განიხილავს: დრო დისკრეტულია და მთლიანად წერტილ-მომენტებისგან შედგება. წინააღმდეგობა შეძლევი: მოძრაობს თუ არა, გატყორცნილი ისარი, თუ, იგი, ვიცით, რომ თავისი მდებარეობის ნებისმიერ წერტილში, დროის ყოველ მომენტში, ფაქტობრივად უძრავ მდგომარეობაშია? და რადგან, იგი, უძრავია დროის ყოველ ცალკეულ მომენტში, გამოდის, თუ არა, რომ, მაშინ, იგი უძრავია დროის ყველა მომენტში, ანუ, უძრავია ყოველთვის? ძენონი ვერ (ან/არ) ასაბუთებდა მოძრაობას და აცხადებდა, რომ მოძრაობა არ არსებობს, ილუზორულია, მხოლოდ გვეჩვენება. არისტოტელე შეცდომის არსს ხედავდა იმაში, რომ ძენონი დროს დისკრეტულად განიხილავდა. მაგრამ, ვინ არის მართალი? არის თუ არა დრო დისკრეტული? ჩვენ ხომ მუდმივად ვითვლით წამებს, წუთებს საათებს... და რაც მთავარია, კადრებად დაყოფილ კინოფირზე, ჩვენ, რეალობის ზუსტად ამ საიდუმლოს ფაქტობრივ მონაცემს ვაკვირდებით. იმას, რომ ასეთი, ფრენის სიტუაციაში მყოფი ისარი, ცალკეულ

1. κίνηματος — (ბერძნ.) კინემატოს - მოძრაობა, γράφω — გრაფო — ჩაწერა. კინემატოგრაფი ეწოდებოდა ლეონ ბულის 1892 წელს და-ბატენტებულ საპროექციო აპარატს.

2 ძენონი (ძვ. წ. 490-430 წწ) ბერძ. ფილოსოფოსი, ელეელთა სკოლის წარმომადგენელი, პარმენიდეს მოწაფე, დიალექტიკური ფორმის ფუძემდებელი, ცნობილი აპორიების ავტორი მოძრაობაზე და დროზე.

კადრში, მართლაც, უძრავადაა აღბეჭდილი, ზუსტად ისე, როგორც ძენონს წარმოედგინა, ძველი წელთაღრიცხვით V საუკუნეში.

გაოცებას იწვევს, როგორ ივარაუდა, ძენონმა, იმ დროს, ასეთი, ღრმად დაფარული რეალობა? ჩვენ შეგვიძლია, მხოლოდ ის აღვნიშნოთ, რომ მართალია, კინო ტექნიკური პროგრესის შედეგია, მაგრამ, შემთხვევითი გამოგონება არ არის, რომ მისი საფუძველი არსებული კანონზომიერებაა, პარადოქსი, რომლის საიდუმლოს ამოხსნას, ადამიანი, როგორც ჩანს, თავისი გონიერი არსებობის მანძილზე, მუდამ ცდილობდა. თუმცა, ამავე დროს, კინო მაინც, იმ დრომ დაბადა, რომელზეც, მილოშ ფორმანი „რეგთაიმში“ მოგვითხრობს – XX საუკუნის მიჯნაზე, დიდი და საოცარი გარდაქმნების დასაწყისზე, რომელმაც კინოს ეპოქის ათვლა დაიწყო.

30-იანი წლების ქართული კინო ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში

1889 წელს პირველად კინოეკრანებიდან ბავშვის ბუტბუტი გაისმა. უკვე ამ ეტაპიდან რეჟისორები ძმები ლუმიერები,მელიესი და სხვები ცდილობდნენ ეკრანი აემეტყველებინათ. ძიების პროცესში ხმისა და გამოსახულების სინქრონიზაციისთვის არაერთი ექსპერიმენტი ჩატარდა,თუმცა უშედეგოდ,ყველა ცდა წარუმატებელი აღმოჩნდა. კინემატოგრაფისტებმა საბოლოოდ დიდი ხნით თქვეს უარი ხმაზე.

კინოთეატრებში გამოჩნდნენ ე. წ. „ტაპიორები“, ადამიანები, რომლებიც ეკრანის ქვეშ მოთავსებულ პიანინოზე, ფილმში სიუჟეტის განვითარების შესაბამისად, სხვადასხვა მელოდიას უკრავდნენ. იმ პერიოდში, როდესაც ვერ მოხერხდა ხმის გამოსახულებასთან სინქრონიზება, ცოცხალი შესრულება და მუსიკალური ლაიტმოტივის შემოტანა კინოში, შეიძლება ითქვას, გამოსავალი იყო. კინოხელოვნებას მხოლოდ ტექნიკურმა პროგრესმა მისცა საშუალება აემეტყველებინა ეკრანი. ეს სიახლე მისაღები იყო კინომწარმოებლებისთვის, ვინაიდან მაცურებელი უფრო მარტივად იგებდა ფილმის შინაარსს, იდეას, პრობლემას. მას აღარ უხდებოდა გამომსახველობითი ენის გაგება, სიმბოლიკის ამოკითხვა და ტიტრების წაკითხვა.

ხმოვან კინოს არაკეთილგანწყობილად შეხვდნენ მუნჯი კინოს ისეთი შესანიშნავი რეჟისორები, როგორებიც იყვნენ: ჩარლი ჩაპლინი, კინგ ვიდორი, რენე კლერი, ფრიდრიხ მურნაუ, ვსევოლოდ პუდოკინი, სერგეი ეიზენშტეინი, გრიგორი ალექსანდროვი და სხვები. რუსულ კინოში შეიქმნა სპეციალური მანიფესტი, რომელშიც ჩამოყალიბებული იყო ხმის შემოსვლასთან დაკავშირებული, როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი ფაქტორები. რუსი რეჟისორები აღიარებდნენ, რომ მუნჯი კინოს დასასრული მოვიდა, რომ ხმის გამოყენება კინოში აუცილებელია, იგი გამოსახულებას ათავისუფლებს

ტიტრებისგან, ხედვითი პარაფრაზებისგან, მაგრამ იმავდროულად ისინი ამტკიცებდნენ, რომ „სიტყვის, – როგორც დამაკავშირებელი ელემენტის, – შემოტანა კინოეპიზოდებში (როგორც თეატრში), ანგრევს მიზანსცენას, ვინაიდან სიტყვა ეწინააღმდეგება მთლიანობას, რომელიც კინოში წარმოიქმნება ცალკეული სცენების მონტაჟური შეთანხმებისას“. მანიფესტის ავტორები უპირატესობას ანიჭებდნენ ვიზუალურ სტრუქტურას, ხმას აღიქვამდნენ გამოსახულებისგან დამოუკიდებელ ფაქტორად, რაც, თავისთავად, მცდარი მოსაზრებაა, ვინაიდან ხმოვანი კინო ხედვით-ხმოვანი სახეებისგან შედგება, – ხმოვანი კონტრაპუნქტია.

ხმოვანი კინოს წინააღმდეგ ანალოგიურ მოსაზრებას გამოთქვამდა ჩარლი ჩაპლინი, რომელმაც თავისი პირველი ფილმების სრულ გახმოვანებაზეც კი თქვა უარი. მაგალითად, გავიხსენოთ „დიდი დიქტატორი“, სადაც ჩარლი მუნჯი კინოს ესთეტიკით აგებს თხრობას და მხოლოდ ფინალურ ეპიზოდში შემოაქვს სიტყვა. ფილმის გმირი, ებრაელი დალაქი, ფაშისტ დიქტატორთან გარეგნული მსგავსების გამო ფიურერში აერევათ, ამ შემთხვევითობის გამო იგი ტრიბუნაზე, ხალხის მასის წინაშე აღმონდება. „დიქტატორის“ მიერ წარმოთქმული სიტყვის პირველ ნაწილში, სადაც ის იბულებულია ნაცისტების სახელით, მისთვის მიუღებელ, გაუგებარ მსოფლმხედველობასა და იდეოლოგიაზე ისაუბროს, აბრაკადაბრას ემსგავსება. რაღაც მომენტში პატარა, შეშინებული ადამიანი, რომელსაც საფრთხე ეშუქრება, ერთგვარ პასუხისმგებლობას გრძნობს კაცობრიობის წინაშე და ამ მომენტიდან გმირი ტრიბუნას ჰუმანური იდეების პროპაგანდისტის იყენებს. მეორე ნაწილში მეტყველება სწორდება, ჩაპლინის გმირი თავის გამოსვლაში ადამიანებს მოუწოდებს იყვნენ ჰუმანურები, მიმტყვებლები სხვათა მიმართ, მეტი პასუხისმგებლობით მოეკიდონ სამყაროს.

ამგვარად, ჩაპლინი ტექსტს იყენებს როგორც ვიზუალური თხრობის დამატებით ელემენტს, მეტაფორად კონკრეტული მსოფლმხედველობის, მსოფლალქმის დასაფიქსირებლად და გასამძაფრებლად.

პირველი ხმოვანი ფილმები ძირითადად მაყურებელს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ნომრების ნაზავს სთავაზობდა. „ჯაზის მომღერალი“ თავისი სტილისტიკით მუნიციპალიტეტში, რომელშიც ჭარბად იყო ჩასმული დიალოგი და მუსიკა. ეს იყო პერიოდი, როდესაც ხმოვანი კინოს რეჟისორები ჯერ კიდევ ეძებდნენ ხმის შესაძლებლობებს.

XX საუკუნის 30-ანი წლების დასაწყისში ტექნიკა ძალზედ მოუხერხებელი იყო ხმოვანი ფილმის შესაქმნელად. კამერის ხმაური გადაღების პროცესში ზღუდავდა ხმის ჩაწერის შესაძლებლობებს. ამიტომ, კინემატოგრაფისტებმა გარკვეული გამოსავალი იპოვეს, კამერები მოათავსეს ხმის გაუმტარ ბოქსებში, რამაც თავისთავად შეზღუდა გადაღების საშუალებები და მეთოდები. კინოთხრობა უფრო მეტად დაემსგავსა ფირზე დაფიქსირებულ სპექტაკლს. აქცენტი გადავიდა არა აქტიური, საინტერესო ვიზუალური სტრუქტურის შექმნაზე, არამედ ტექსტუალური ნაწილსა და სამსახიობო შესრულებაზე. ამ აუცილებელმა ცვლილებებმა სტუდიების, განათებისა და გადაღების ძირითადი პრინციპების გარდაქმნა, ახალი სპეციალობების შექმნა მოითხოვა.

ხმოვანი კინოს მიმართ მაყურებლის ინტერესი დიდი იყო, თუმცა, არსებობდა ერთი პრობლემა. გაქირავების პროცესში გაჩნდა ენობრივი ბარიერი. მაგალითად, ინგლისურენოვანი ფილმების ჩვენებას აპროტესტებდნენ გერმანელები, ფრანგები. ინგლისშიც კი არ იღებდნენ ამერიკული ინგლისურით მოსაუბრე გმირებს. ამ პრობლემის აღმოსაფხვრელად კინოში ფილმების გახმოვანება დაიწყო. მსოფლიო კინოში დაწყებული ეს პროცესი თავისთავად გავრცელდა საბჭოთა კავშირშიც.

1930 წელს მოსკოვში ხმოვანი კინოს პრობლემებისადმი მიძღვნილი სხდომა ჩატარდა. საერთო პოლიტიკის გასატარებლად, კინემატოგრაფისტათა კავშირში მიღებული ეს დადგენილება, სტენოგრაფიის სახით, საბჭოთა კავშირში შემავალ ყველა რესპუბლიკას დაეგზავნა.

სხდომაზე „ადკ“-ში (შემოქმედებითო გაერთიანება, რომელიც 30-ან წლებში ყველა ხელოვნების დარგში

სხვადასხვა სტრუქტურით არსებობდა, ძირითადად ტექნიკური საკითხების მოგვარებას ისახავდა მიზნად. კინოში მათი მიზანი იყო სპეციალური ტექნიკის დახვეწა და განახლება) გაერთიანდა 27 რეჟისორი. მათ განიხილეს ის ტექნიკური პრობლემები, რომლებიც ხმოვან კინოსთან დაკავშირებით წარმოიშვა კინოწარმოებაში.

ძირითადად გამოიკვეთა ოთხი მიმართულება, რომლებიც ხმოვანი კინოს ჩამოყალიბების პირველ ეტაპზე უნდა განხორციელებულიყო:

1. სამეცნიერო აზრისა და კვლევის გააქტიურება.

2. სამეცნიერო-კვლევით მასალაზე დაყრდნობით, ჩამოყალიბებისათ ხმოვანი აპარატურის შექმნისათვის საჭირო საბჭოთა წარმოება. ამგვარად უარი ეთქვა დასავლეთში შემუშავებულ ტექნოლოგიებს, ვინაიდან საბჭოთა ქვეყანას ჰქონდა ამბიცია სხვებზე უკეთესი ტექნიკა შეექმნა!

3. ახალი საწარმოო ურთიერთობების ჩამოყალიბება, ახალი სპეციალობებისა და კადრების შექმნა.

4 კინოთხრობის თანამედროვე მეთოდების შექმნა და დახვეწა.

ამ პრიორიტეტებმა კინოსტუდიების შემდგომი მუშაობის პრინციპი განსაზღვრა. დაიწყო ექსპერიმენტები ახალი გადასაღები აპარატურის, განათების სისტემების შექმნის თვალსაზრისით.

„ეს კომუნიკაციის სრულიად ახალი ფორმაა, – პროპაგანდის ახალი საშუალება. მხატვრულ-აგიტაციურ ხმოვანი კინო – უჩვეულო სიმძლავრის იარაღია,“ – მიიჩნევდნენ კინემატოგრაფისტები და აღნიშნავდნენ, რომ საბჭოთა კულტურა უნდა გადაიქცეს კომუნისტური იდეოლოგიის იარაღად, ბოლშევიკურ ხელოვნებად, საბრძოლო შტაბად, სადაც ის შემოქმედებითი დავალებები უნდა დაისახოს, რომლებიც კომუნისტური იდეოლოგიის პროპაგანდას შეუწყობდნენ ხელს. სხდომაზე ერთნაირია გამომსვლელთა ძირითადი პათოსი „სტახანოვური“ მუშაობის რიტმზე, დამკვრელურ რევოლუციურ აქტივობაზე.

საბჭოთა ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ სივრცეში არსებული ლოზუნგი: „დავეწიოთ და გაუსწროთ“ აქტუალური ხდება კინოშიც. საბჭოთა ქვეყანაში ნელ-ნელა ყალიბდება საბჭოთა ოცნება: კომუნიზმი – გმირთა ტიპებით, მტრის ხატითა და ჩვეულებრივი ადამიანისთვის „ღია საზოგადოებით“, სადაც ყველას შეუძლია მიაღწიოს იდეალს, რეალურად განახორციელოს ოცნებები. ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში წარმოქმნილ ამ „მითს“, ფაქტობრივად, განხორციელება არ ეწერა.

საზოგადოებრივი მოთხოვნებისა და ინტერესების წინა პლანზე წამოწევა ადამიანის ცნობიერებაში ერთგვარ შიდა ცენზორს ბადებდა, რომელიც თვითონვე არეგულირებდა მოთხოვნებს და გარემოში ადაპტირების საშუალებასაც იძლეოდა. ამგვარად, ტაბუებისა და კლიშეების მთელი კასკადი, არა მხოლოდ ზოგადად საზოგადოების ყოფაში, არამედ ადამიანის შინაგან სამყაროში იკიდებდა ფეხს. იდეალური საზოგადოებისკენ, საბჭოთა ოცნებისაკენ სწრაფვა რეალურ ყოფაში ორმაგ სტანდარტებს აყალიბებდა. ქვეყანა ცხოვრობდა ტოტალიტარული რეჟიმის დადგენილი ნორმებით, ახალი მორალურ-ზნეობრივი კანონებითა და კრიტიკერიუმებით, რომელიც მმართველი ძალისთვის მანიპულირების საშუალებას იძლეოდა, ხოლო პარალელურად, რეალურად ყოფაში სასტიკი რეპრესიები მიდიოდა, რომელსაც ათასობით უდანაშაულო ადამიანი ეწირებოდა.

საქართველოში 1932 წლიდან სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება, ისევე როგორც მთელი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით, გარკვეულწილად შეიცვალა. პრიორიტეტული დარჩა კვლავ ქვეყნის ინდუსტრიალიზაციის, კოლექტივიზაციის პროცესი, მაგრამ სულ უფრო გამწვავდა მტრის ხატის შექმნის ტენდენცია, რათა გამართლებულიყო მმართველი ძალის რეპრესიული ქმედებები.

პირველ და მეორე ხუთწლედის განმავლობაში კომუნისტთა თაოსნობით იქმნებოდა ბრიგადები, იბადებოდა ნოვატორები მრეწველობასა და სოფლის მეურნეობაში, რომლებიც „შრომით

სასწაულებს“ ახდენდნენ. 1935 წლიდან მთელ ქვეყანაში გაჩაღდა სტახანოვური მოძრაობა, რაც ძველი ტექნიკური ნორმების მსხვერვისკენ იყო მიმართული. იწყება ახალგაზრდა თაობის პოლიტიზირების პროცესი, ოფიციალური იდეოლოგიის მიმართ ფანატიკური ერთგულების დანერგვის ტენდენცია. ამ მიზნით ჩნდება ახალგაზრდული გაერთიანებები (ოქტომბრელები, პიონერები, კომკავშირელები), რომლებიც აქტიურად ერევიან ინდივიდის პირად ცხოვრებაში. ყველა „დაეჭვებული“ ადამიანი „ხალხის მტარად“ ხდება შერაცხული.

ეგ ხალხტირებული მასა მაშინ ვერ გრძნობდა, თუ როგორ მიმდინარეობდა პარტიული და საბჭოთა ხელმძღვანელობის ხალხისგან გაუცხოება, რეალობის დაყოფა, საზოგადოების მორალურ-ზნეობრივი დაცემა, ჭეშმარიტი ჰუმანური ღირებულებებისა და მორალური პრინციპების ნიველირება.

რეპრესიების ფონზე მმართველი ძალის, საბჭოთა ქვეყნის ძირითადი კურსის, პათოსის, ყოფისა და იდეოლოგიის გაფეტიშების, იდეალიზაციის პროცესი ფაქტობრივად აყალიბებდა საბჭოთა მითებს. ძირითადად ეს ხდებოდა რეალურ ყოფაში ფაქტების გაყალბების მეშვეობით. მაგალითად, ინდუსტრიალიზაციისა და სოფლის მეურნეობის განვითარების პროცესში, დასავლურ სამყაროზე საბჭოთა ქვეყნის უპირატესობის წარმოსაჩენად, ციფრებში აყალბებდნენ მიღწევებს. ქმნიდნენ ზეადამიანის მითოსურ სახეს, რომელსაც შეეძლო არაადამიანური, წარმოუდგენელი შრომითი შედეგები ეჩვენებინა. რეალობაში მიმდინარე ეს პროცესები, თავისთავად, ზეგავლენას ახდენდნენ ხელოვნებაში ასახვის ახალი ფორმების, სტილის, ჟანრულ-თემატური ტენდენციების ჩამოყალიბებისას.

კინოხელოვნება კვლავ იდეოლოგიის საუკეთესო პროპაგანდის საშუალებად რჩებოდა, მმართველი ძალა ხელოვნების მეშვეობით, იძლეოდა ღირექტივებს, ამკვიდრებდა ცხოვრების წესს და მის რეალობაში გატარებას მოითხოვდა. ამ პერიოდში გაჩნდა ტაბუები, კლიშეები, სტერეოტიპები. იკრძალებოდა ნებისმიერი თემა და პრობლემები, სადაც ელემენტარული კრიტიკული დამოკიდებულება იყო

გამოხატული არსებული რეალობის მიმართ. ამ იდეოლოგიურ შეზღუდვებს დაემატა ხმის შემოსვლა კინოში და მასთან დაკავშირებული ესთეტიკური ცვლილებები. ამ მიზეზთა გამო ქართულმა კინომ გარკვეულწილად ეროვნული ნიშანი დაკარგა.

1932 წელს აპრილში გამოიცა სახელმწიფო დადგენილება „ლიტერატურული-სამხატვრო ორგანიზაციების გარდაქმნის შესახებ“, რამაც გაზარდა დრამატურების როლი კინოწარმოებაში. „სახკინმრეწვში მოხდა რეორგანიზაცია, შეიცვალა მისი ზემდგომი სტრუქტურა, – ამიერიდან, მის ხელმძღვანელობას ახორციელებდა მმართველი, რომელსაც ჰყავდა ორი მოადგილე კინოფიკაცია-გაქირავებაში და წარმოების დარგში. კინოფაბრიკა ცალკე გამოიყო, აშენდა ახლი კინოთეატრები, შეიქმნა სამხატვრო პოლიტიკურ-საგანმანათლებლო საბჭოები, რომლის ფუნქციებში შედიოდა სცენარების პროფესიული დამუშავება, ფილმის მალალი მხატვრული დონის უზრუნველყოფა, ახალი კადრების მომზადება.

30-ან წლებში მოღვაწეობა გააგრძელეს მუნჯი კინოს შესანიშნავმა რეჟისორებმა: ნიკოლოზ შენგელაიამ, მიხეილ კალატოზიშვილმა, მიხეილ ჭიაურელმა, ლეო ესაკიამ და სხვებმა. თუმცა, მათ გვერდით გამოჩნდა ახალი თაობის რეჟისორები: დავით რონდელი, ალექსანდრე თაყაიშვილი, დიომიდე ანთაძე და კონსტანტინე პიპინაშვილი. ამ პერიოდში სულ 21 ნმოვანი ფილმი შეიქმნა, თუმცა, პარალელურად იღებდნენ მუნჯ ფილმებსაც.

მუნჯი კინოს რეჟისორები რთულად შორდებოდნენ კინოს ძველ ესთეტიკას, მათი პირველი ნმოვანი ფილმების თხრობის სტრუქტურა და გამოსახულება მუნჯი კინოს ესთეტიკის გარკვეული პრინციპებით იგებოდა, ვინაიდან დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა სიტყვას, კინოეკრანზე გაჩნდა სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებები: დრამა, კომედია, პუბლიცისტიკა და სხვა. ჩნდებოდა ძირითადი თემატური ტენდენციები, რომლებიც ყველა ჟანრის ფილმისთვის იყო დამახასიათებელი, რაც

უცხო იყო მუნჯი პერიოდის მონტაჟურ-პოეტური კინოსთვის. მონტაჟი გახდა ნარატიული, თხრობის პრინციპი, დაემსგავსა ლიტერატურულს, თეატრალურ ხელოვნებაში სიუჟეტის აგების ძირითად პრინციპებს.

ვინაიდან ქვეყნის კურსი არ შეიცვალა, ინდუსტრიულიზაციის, კოლექტივიზაციის, რელიგიური თემები უცვლელი დარჩა. შეიცვალა ფილმების ძირითადი პათოისი. კამერა გახდა ნაკლებად მოძრავი, თხრობა ნარატიული. თითქმის სტატიკური კადრები, სტუდიური გადაღებები, განათების რთული სისტემები არა მხოლოდ ქართული კინოსთვის გახდა დამახასიათებელი. მნიშვნელოვან მიენიჭა სახეების სკურპულოზურ დამუშავებას, ინტონაციას, თემატიკის აქტუალობას, დიალოგებს ანუ ყველაფერ იმას, რაც ხმოვან რიგთან იყო დაკავშირებული.

წამყვან იდეოლოგიურ ხაზს, კოლექტივიზაციის თემას თან ახლდა გაკულაკების იდეა, მავნებლობის თემაც, რომელიც თავისთავად გულისხმობდა მტრის ხატის შექმნის ტენდენციას და მისგან თავდაცვის აუცილებლობას.

30-იან წლებში ნათლად გამოიკვეთა ტექნიკის იდეალიზაციის ტენდენციაც. ხდებოდა ტექნიკური მიღწევების დაპირისპირება დრომოჭმულ ტრადიციებთან. დაპირისპირების ეს მომენტი არსებობდა 20-იან წლებშიც, ამ ეტაპზე კონკრეტული „მესიჯების“, მეტაფორული ვიზუალური ხატების შექმნა ხდებოდა, ხოლო 30-იან წლებში ეს „ხატები“, ძირითადად, სიტყვიერ, ტექსტუალურ ნაწილში იშლებოდა. ეკრანი გაივსო ლოზუნგებით მოსაუბრე გმირებით. სწორედ ამ ხელოვნურმა სამყარომ ეკრანზე წარმოქმნა მეტყველებაში პათეტიკური ინტონაცია. თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ 30-იანი წლების ქართული ჰეროიკული თეატრის ზეგავლენა ამ კონკრეტულ კომპონენტზეც აშკარა იყო. 30-იან წლებში კინოში მოღვაწეობა დაიწყო ქართული თეატრის ისეთმა საუკეთესო წარმომადგენლებმა, როგორებიც იყვნენ: ვერიკო ანჯაფარიძე, უშანგი ჩხეიძე, აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, შალვა ღამბაშიძე, ალექსანდრე ჟორჟოლიანი, სესილია თაყაიშვილი, ვასო გოდიაშვილი, სერგო ზაქარიაძე, გიორგი შავგულიძე,

აკაკი კვანტალიანი და სხვები, რომლებმაც კინოში ქართული თეატრში არსებული შესრულების მანერა გადმოიტანეს.

ვინაიდან, ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი იყო ხმოვანი კინოს ესთეტიკა, ფაქტობრივად, ეკრანზე შრომის პროცესი არ აისახებოდა. უბრალოდ საუბრობდნენ მის შედეგებზე, რეალურად წარმოუდგენელ „შრომით წარმატებებზე“, გარკვეულ შემთხვევებში, თუ იქმნებოდა შრომითი პროცესის ჩვენების აუცილებლობა, ავტორები მხიარული ნოტებით გვიხატავდნენ შრომისგან გამოწვეულ აღტკინებასა და აღფრთოვანებას.

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ყოფის იდეოლოგიაზე მორგების აქტიურმა მცდელობამ კინოს რეალობის გრძნობა დაუკარგა.

1932 წელს ეკრანზე გამოდის პირველი ქართული ხმოვანი ფილმი ლეო ესაკიას „შაქირი“, რომელიც კოლმეურნეობის თემას მიეძღვნა. ფილმი მოგვითხრობდა პირველი გერმანული კოლმეურნეობის „როტე ფანეს“ ჩამოყალიბების ისტორიას. ღარიბი გლეხობა, რომელსაც სურს წარმატებული, ძლიერი კოლმეურნეობის ჩამოყალიბება, თავდადებით იბრძვის მტრულად განწყობილი კულაკობის წინააღმდეგ, კულაკები გერმანიაში გარბიან. „როტე ფანე“ დიდ წარმატებებს აღწევს, ხოლო გერმანიაში გაქცეული კულაკობა, ქვეყანაში არსებული ეკონომიური კრიზისის გამო, ცუდ მდგომარეობაში ვარდება. „გაქცეული გერმანელები“ აღიარებენ თავიანთ შეცდომას და ნანობენ საბჭოთა ქვეყნის დატოვებას. შეიძლება ითქვას, რომ „შაქირის“ სიუჟეტის ძირითადი სქემა და პათოსი ტიპურია ამ პერიოდის ფილმებისთვის, სადაც საბჭოთა ადამიანი ყოველთვის წარმატებული და გამარჯვებულია, ხოლო მტერი – დამარცხებული და იმედგაცრუებული.

„შაქირ“-ში გრძელდება 20-იანი წლებში არსებული კულაკების, როგორც სოციალური ფენისგან, „მტრის ხატის“ შექმნის ტენდენცია. ზოგადად ყალიბდება სტანდარტული სახე – მზაკვარი, ბნელი ადამიანისა, რომელიც პირადი ინტერესების გათვალისწინებით, რელიგიური დოგმებით, ეროვნული ტრადიციებით ცდილობს საზოგადოების მართვას.

თითქმის ყველა ფილმში კულაკობა უპირისპირდება სიახლეს, რომელიც საბჭოთა ადამიანების მომავალ კეთილდღეობასთან ასოცირდება.

ლეო ესაკიას შემოაქვს კიდევ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტიდასავლური სამყაროსადმი ნეგატიური დამოკიდებულება, სადაც საბჭოთა ქვეყნის საპირისპიროდ, ყველაფერი ინგრევა „არასწორი“ პოლიტიკური კურსისა და ცხოვრების წესის გამო.

ფილმის ძირითადი სტრუქტურა იგება მუნჯი კინოს ესთეტიკის ზეგავლენით. გამოსახულება უფრო დინამიკური და აქტიურია, ვიდრე ამ თემაზე შექმნილ შემდგომ ფილმებში. ფაქტობრივად, ხმოვანი კინოს დასაწყისში, ჯერ კიდევ, იქმნება მუნჯი კინოს ნიმუშები: გიორგი მაკაროვის კომედია „ნახვამდის“ (1934წ.), სიკო ფალავანდიშვილის „ჟუჟუნას მზითვები“ (1934წ.), ნუცა ლოლობერიძის „უჟმური“ (1934წ.),

„**ჟუჟუნას მზითვები**“ აქილიკებდა საქართველოში არსებული ქალიშვილის გათხოვების, გამზითვების უძველეს ტრადიციას. ხშირად, სწორედ ის წყვეტდა ქალის ბედს, მისი ცხოვრების შემდგომ პერსპექტივას, მზითვის რაოდენობა ვაჭრობის საგნად იქცეოდა ოჯახების ურთიერთობაში. ფილმის გმირი ვარდენი წარსულში ცხენის ქურდობით ირჩენდა თავს. საკუთარი სიღარიბისგან თავის დახსნის საშუალებად მდიდარ ქალიშვილთან დაქორწინება მიაჩნდა, მაგრამ კოლმეურნე ქალის სიყვარულმა მთლიანად შეცვალა მისი მსოფლმხედველობა და ცხოვრება. ფილმის ფინალში სატრფოს მზითვებით დაინტერესებული ვარდენი ჟუჟუნასგან პათეტიურ პასუხს იღებს: „განა მთელი კოლმეურნეობის ქონება ჩემი მზითვები არაა?“

კოლმეურნეობისადმი საბჭოთა იდეოლოგიის დამოკიდებულება მკვეთრად იკითხება ნიკოლოზ შენგელიას ფილმშიც „ნარინჯის ველი“, სადაც ერთ-ერთი გმირი ამბობს: „კოლექტივი, როგორც ხალხთა ერთობა, განუსაზღვრელად ზრუნავს თითოეული გაჭირვებულის კეთილდღეობისთვის. მთელი სოფლის წარმატება არის მნიშვნელოვანი. სწორედ

ამიტომ სოფელში არ უნდა იყოს გაჭირვებული ადამიანი, კომპარტია არის იმედი თაობების, წლების მანძილზე ღარიბი ოჯახების. მთავარია იყოს მონდომება, შრომის სურვილი და საერთო საბჭოთა რეალობის კეთილდღეობისთვის ზრუნვის სურვილი.“

ამ პერიოდს ხელოვნებას, შესაძლებელია, აგიტაციურ-პროპაგანდისტული გუწოდოთ, – როცა ნაწარმოებები იტვირთება კონკრეტული იდეით, ლოზუნგით, მისი ცხოვრებაში დამკვიდრებისა და პოპულარიზაციის მიზნით. ასე ყალიბდებოდა სტერეოტიპები. მაგალითად, ქართველი კომუნისტი რუს ან უკრაინელ კომუნისტს ჩამოჰგავს ცხოვრების სტილით, დადებითი თვისებებით, პათეტიკური მეტყველებით, ზეაწეული ინტონაციით, და ა. შ. საბჭოთა ადამიანი მხოლოდ ქვეყნის ინტერესებით ცხოვრობს, მისთვის არ არსებობს პირადი ინტერესები, ინდივიდუალიზმი. რა თქმა უნდა საბჭოთა კინოში არსებული ეს ტენდენცია ახალი არაა, მაგრამ 30-ან წლებში ის განსხვავებულ ინტონაციას იძენს, ხდება უტრირება. საბჭოთა კინოში იდეოლოგიის ამ პრინციპით გატარების მცდელობა სტალინური ეპოქის კულტურისთვის დამახასიათებელ ერთიან ნიშანს წარმოშობს. საბჭოთა კავშირში შემავალი რესპუბლიკების კინოხელოვნება კარგავს თავის ეროვნულ ნიშანს და ინდივიდუალიზმს.

1933 წელს ნიკოლოზ შენგელაია მუშაობას ბაქოს კინოსტუდია „ზერკინოში“ იწყებს, სადაც იღებს ფილმს **„26 კომისარი“**. ფაქტობრივად, ეს იყო ბოლო ნამუშევარი, რომელიც რეჟისორმა მონტაჟურ-პოეტური კინოს ესთეტიკის ზეგავლენით შექმნა. ფილმი მოგვითხრობდა 1918-20 წლებში ბაქოში მიმდინარე რევოლუციურ მოვლენებზე, დახვრეტილ კომისარებზე, მათ გმირულ შემართებაზე. რეჟისორი ცდილობდა დოკუმენტური სიზუსტით გამოეკვლია მოვლენის განვითარების პერიპეტეიები, ეჩვენებინა ერთიანი მასის ძალიან ქმედითუნარიანი, შინაგანად დამუხტული სახე. მასის მონუმენტური სახის შექმნისას ფილმში აშკარად შეიგრძნობოდა სერგეი ეიზენშტეინის შემოქმედების ზეგავლენა. ფილმი წარმატებული აღმოჩნდა.

პრესა განსაკუთრებით აღნიშნავდა ნიკოლოზ შენგელაიას უნარს შეექმნა მასის მონუმენტური და შთაბეჭდავი სახე, საინტერესო გამომსახველობითი, მონტაჟური რიგი. 1933-34 წლებში მიხეილ შოლოხოვთან ერთად, ნიკოლოზ შენგელია მუშაობას იწყებს ფილმის „აღებული ყამირი“ სცენარზე. სამწუხაროდ, ფილმის გადაღება ვერ მოხერხდა.

1937 წელს იღებს ფილმს „ნარინჯის ველს“. ნიკოლოზ შენგელაიას ეს ფილმი შესაძლოა მივიჩნიოთ კოლმეურნეობის თემაზე შექმნილ ყველაზე გამოკვეთილ ნამუშევრად, ვინაიდან მასში თავმოყრილია ყველა ის ნიშანი, რომელიც ამ პერიოდის ცალკულ ფილმებს ახასიათებს.

რეჟისორი ფილმში ორი დაპირისპირებული სამყაროს დახასიათებას გვთავაზობს. კულაკები, რომელიც ცდილობენ შიგნიდან დაანგრინონ საბჭოთა კოლმეურნეობა, მავნებლურად გაანადგურონ ხალხის მონაპოვარი (აქ უკვე ჩნდება შიდა მტრის ხატის შექმნის ტენდენცია) და გლეხობა, რომლებიც პატიოსანი შრომით, ცხოვრების წესით, პატრიოტიზმისა და თავდადების გრძნობით ქვეყნის აღმშენებლობას უწყობენ ხელს. ამ საერთო იდილიაში მათთვის შრომის პროცესიც კი სახალისოა. შინაგანი ალტკინებითა და აღმაფრენით ცხოვრობს ყოველდღიურად სოფელი და ზოგადად საბჭოთა კავშირი. სწორედ ეს იყო ყველაზე მნიშვნელოვანი „მესიჯი“, რომელსაც ხელოვნების მეშვეობით ნერგავდა საბჭოთა იდეოლოგია არა მხოლოდ ქვეყნის შიგნით, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც.

ფილმის ძირითადი სიუჟეტი სამი გმირის გარშემო იგება: თედო, გიორგი და ნინო. მიუხედავად იმისა, რომ ამ სამეულში არსებობს გარკვეულ მელოდრამატულ ელემენტზე მინიშნება, მათ ურთიერთობაში მაინც მნიშვნელოვანი მეგობრობისა და პატრიოტიზმის გრძნობაა. საშობლოს წინაშე პასუხისმგებლობის გრძნობის გამო, ფილმის გმირები უარყოფენ პირად გრძნობებს, უარს ამბობენ ახლოველ ადამიანებზეც კი. საზოგადოებას ნიკოლოზ შენგელია რამდენიმე ფენად ყოფს: იდეალური ადამიანები-კომუნისტები, მტრები, – რომელიც იყოფა შინაურ და გარე მტრებად და უარყოფითი თვისებების

მატარებელი,მერყევი უმცირესობა. აქედან გამომდინარე,ფილმში ყალიბდება გარკვეული სტერეოტიპები – იდეოლოგიის ძირითადი პოსტულატები.

მანდარინის პლანტაციები კოლმეურნეობის საერთო ქონებაა, მას ხელმძღვანელობს თედო, რომელიც ნინოზეა გამიჯნურებული. მათი ურთიერთდამოკიდებულება ერთი ეპიზოდით შემოიფარგლება. გამიჯნურებული წყვილი პლანტაციის ერთ-ერთ კუთხეში სკამზე ჩამომჯდარი უძღერის სამშობლოს ნათელ მომავალს. მხოლოდ ნაზი გამოხედვა, მორცხვად დახრილი თავი ამხელს შეყვარებულების შინაგან გრძნობას. მათი დიალოგები, ყველა შეხვედრა იდეოლოგიურად დატვირთული და აქტიურია. კოლმეურნეობაში სამუშაოდ ჩამოდის კომუნისტი გიორგი,რომელიც ახერხებს განაწყენებული გლეხობის გარკვეული ნაწილის გადმობირებას. სოფლის მკვიდრნი ახალი შემართებით იწყებენ მუშაობას. აქ იბადება კონფლიქტი თედოსა და გიორგის შორის, ვინაიდან თედოს არ სურს გიორგი მასზე უკეთესი ხელმძღვანელი გახდეს. მასში იღვიძებს ერთგვარი ეჭვი, ამბიცია, შური. ამ დაპირისპირების მიღმა შენგელაია გვიჩვენებს კოლმეურნეობაში შემოღწეულ კულაკებს, რომლებიც ორი კომუნისტის დაპირისპირებით სარგებლობენ და ცდილობენ დააზარალონ კოლმეურნეობა. კულაკების წრის დასახასიათებლად რეჟისორი გვთავაზობს ეპიზოდს, როდესაც საიდუმლო „სერობაზე“ შეკრებილები ღრეობას მისცემიან. მათი მზაკვრული ჩანაფიქრი, სურვილი სააშკარაოზე გამოდის, ისინი ებრძვიან გიორგის და ცდილობენ, გამოიყენონ თედოს ამბიცია, ამ დაპირისპირებით კი – შიგნიდან დაშალონ კოლმეურნეობა.

რეჟისორი კულაკების სრული დახასიათებისთვის გვთავაზობს საზოგადოების მერყევი ნაწილის,ღარიბი კოსტაიას სახეს, რომელიც შეგუებულია თავის ბედს და მიიჩნევს რომ ღმერთის განგებით ის განწირულია სიღარიბისთვის, თითქოს გარედან უთვალთვალებს კოლმეურნეობაში დატრიალებულ მოვლენებს,ჩუმად აფასებს და საკუთარ პოზიციას ეტაპობრივად იმუშავებს.

კულაკების მანებლურ საქმიანობას თედო შემთხვევით წააწყდება, მას მოკლავენ და მასვე აბრალებენ ღალატს. ამ მომენტში მნიშვნელოვანი ხდება ერთი ეპიზოდი, რომელიც ნათლად ასახავს საბჭოთა რეალობის ყოველდღიურ ყოფას. საჯარო კრებაზე განიხილება თავმჯდომარის მკვლელობის საკითხი. განსჯის დროს ის უარყოფილი და განკითხულია არა მხოლოდ საზოგადოების, საყვარელი ქალის მიერ, არამედ მშობელი დედისგან, რომელიც საჯაროდ ამბობს უარს მოღალატე შვილზე. აქ ისევ ჩნდება მოტივი მოღალატე ადამიანების საზოგადოებიდან სრული მოკვეთის შესახებ. თუ გადავხედავთ ქვეყანაში ამ პერიოდში არსებულ სოციალურ-პოლიტიკურ სიტუაციას, რეალური რეპრესიების ფონზე, მსგავსი იდეოლოგიის დამკვიდრება კომუნისტური რეჟიმის ქმედებების გამართლებას გულისხმობდა. სახალხო კრებაზე ეპიზოდის ფინალურ ნაწილში რეჟისორი გეთავაზობს ერთ-ერთი პარტიული მუშაკის პათეტიკურ გამოსვლას სტალინის სურათის ფონზე. ეკრანიდან ისმის შემდეგი სიტყვები: „ხალხის რისხვა განემირავს ყველას, ვინც გაბედავს და ჩვენს გამარჯვებას წინ გადაელობება, ვინც უნდა იყოს მტერი, სულ ერთია, შემოგვიტევს შიგნიდან თუ გარედან. იგი ჩვენთვის საშიში არ არის, სანამ ჩვენი წითელი არმია ჩვენს პატიოსან შრომას იცავს. სანამ წინ მიგვიძღვის და გზას გვიმშენებს ჩვენი ნათელი გონება დიდი სტალინი.“

ნიკოლოზ შენგელიას „ნარინჯის ველი“ განსხვავდებოდა მისი ადრეული ნამუშევრებისგან გამომსახველობითი სტრუქტურის თავისებურებით: ნარატიული თხრობის სტილით, სტატიკური კადრებით, ტრადიციული რაკურსებით და ა. შ. გმირთა ერთმნიშვნელოვანი დახასიათებით.

კოლმეურნეობის თემასთან უშუალო კავშირში განიხილება ქვეყნის ინდუსტრიალიზაციის თემა. ტექნიკის ფეტიშიზმი დამახასიათებელი იყო არა მხოლოდ საბჭოთა კინოხელოვნებისთვის. ფაქტორივად, საუკუნის დასაწყისში ტექნიკის სწრაფმა განვითარებამ ხელი შეუწყო არა მხოლოდ ტექნიკურ პროგრესსა და კომუნიკაციის გააქტიურების პროცესს,

არამედ შეცვალა ადამიანის აზროვნებისა და ცხოვრების სტილი. სწორედ ამ ფაქტორების გამო, ტექნიკის, ინდუსტრიალიზაციის თემა აქტუალური ხდება მსოფლიო კინოში. თუმცა, საბჭოთა კინოსგან განსხვავებით, სადაც ერთმნიშვნელოვნად დადებით პროცესად მოიაზრებდნენ ტექნიკური პროგრესი, ამერიკულ კინოში იქმნება ისეთი მნიშვნელოვანი ნამუშევარი როგორიცაა „ახალი დროება“. ჩარლი ინდუსტრიალიზაციას, ტექნიკის განვითარებას ადამიანის ბუნებრივი ყოფის დამანგრეველ ძალად გაიაზრებს. ტექნოკრატიულ სამყაროში მხოლოდ მოძრაობის სისწორე და „გრაფიკულობა“ არსებობს, სადაც ადამიანი ჩვეულებრივ პატარა ტიკინად გადაიქცევა, ტიკინად, რომელსაც ტექნიკა საკუთარ კანონებსა და ცხოვრების სტილს კარნახობს. ჩარლის პოზიციისგან განსხვავებით, საბჭოთა იდეოლოგია ქვეყნის აღმშენებლობის პროცესს უშუალოდ ინდუსტრიულ აღმშენებლობას უკავშირებდა.

ინდუსტრიალიზაციის თემას მიეძღვნა დავით რონდელის ფილმი „არშაულა“. საბადოს მოპოვება წმინდა მთა „არშაულაზე“ იწყება. მორწმუნე კულაკები აპროტესტებენ მის დანგრევას, პროვოკატორები ცდილობენ შუღლი ჩამოაგონ ოჯახში და ამით პატიოსან კომუნისტს ჩირქი მოსცხონ. საბოლოო ჯამში აღმოჩნდება, რომ ჩახლართული ინტრიგების მიღმა კულაკების სიმდიდრე, პირადი ინტერესები იმალება. ფაქტობრივად, მაყურებლისთვის საინტერესო ხდება მელოდრამატული ელემენტები, სიუჟეტში არსებული ინტრიგა. თუმცა „არშაულაც“ მარტივ ქვეტექსტს შეიცავს – ახალი და ძველი დროება, მტრები, რომელიც ემუქრებიან სამშობლოს კეთილდღეობას. საერთო ჯამში, შესაძლებელია ითქვას, რომ სხვადასხვა თემატური ტენდენციების განვითარების პარალელურად, მუდმივია კლასობრივი ბრძოლის თემა. ის თითქოს ერთგვარ ლაიტომოტივად გაყვება 30-ანი წლების ქართულ ხელოვნებას.

კოლმეურნეობისა და ინდუსტრიალიზაციის თემში პარალელურად, ქართულ კინოში, ჩნდება საბჭოთა ჰეროიკული გმირის სახის შექმნის ტენდენცია. სიკო დოლიძის „დარიკო“

და მიხეილ ჭიაურელის „**არსენა**“, – ორივე ფილმის პათოსი ერთნაირია. ორივე გმირი უპირისპირდება „ძველი“ ფეოდალური წყობის, მმართველ ძალის, თავადაზნაურთა აღვირახსნილ ცხოვრებას და განუკითხაობას. დარიკოც და არსენაც იძულებულნი არიან ბრძოლა დაიწყოთ, რადგან მათ ღირსებას, თავმოყვარეობას ეხებიან. პირადი კონფლიქტიდან დაწყებული წინააღმდეგობა საერთო სახალხო მოძრაობაში გადაიზრდება და ჩვეულებრივი გლეხისგან ჭეშმარიტი გმირი იბადება. თავისთავად, ასეთი გმირები ხალხის აღიარებასა და ერთგულებას იმსახურებენ.

საბჭოთა იდეოლოგიზირებული ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თემა ძველი ეპოქის კრიტიკაა. ძველი ყოფის ასახვის პროცესში რეჟისორები ცდილობენ უარყოფით ასპექტში განიხილონ ეროვნული ტრადიციები და რელიგიური დოგმები. საბჭოთა ადამიანი არ შეიძლება ყოფილიყო ეროვნული ნიშნის მატარებელი, ვინაიდან საჭირო იყო შექმნილიყო უნივერსალური საზოგადოება, უნივერსალური ადამიანი საერთო მენტალური აზროვნებითა და მსოფლმხედველობით, ამიტომ საბჭოთა იდეოლოგია ებრძოდა ეროვნულ თვითმყოფადობასთან დაკავშირებულ ნებისმიერ გამოვლინებას. ადამიანები, რომლებიც იცავდნენ ტრადიციებსა და რელიგიას, ასოცირდებოდნენ „სიბნელესთან“, რეგრესთან, უზნეობასთან. ამ თემას მიეძღვნა სიკო დოლიძის „**უკანასკნელი ჯვაროსნები**“ (1933 წ.) და ზაქარია ბერიშვილის ფილმი „**მდინარის მიღმა**“ (1935 წ.)

1937 წელს იქმნება დავით რონდელის „**დაკარგული სამოთხე**“ ფილმი, რომელიც ფაქტობრივად გამოირჩევა იმ პერიოდის პროლექციისგან თავისი პოზიციით, გმირთა ტიპებით, საერთო ატმოსფეროს შექმნის ტენდენციით.

ფილმის სათაურშივე იკითხება ქვეტექსტი, „დაკარგული სამოთხე“, – ძველი დროებისადმი ერთგვარი სევდა, ნოსტალგიური დამოკიდებულება. „სამოთხე“, სადაც, ოდესღაც ლაღად, ღირსებისა და პატრიოტიზმის უსაზღვრო გრძნობით ცხოვრობდნენ ქართველი თავადაზნაურები. დღეს ეს „სამოთხე“ დაიკარგა, მასთან ერთად გაქრა ადამიანებში სულიერი

წონასწორობაც. ძმები კალმახელიძეები ღირსებაშელახული „შემოდგომის აზნაურები“ „დაკარგულ სამოთხეს“ მისტირიან და ახალ დროებაში თავის გადარჩენას სხვადასხვა ხრიკით ცდილობენ.

დავით რონდელის ერთგვარი ნოსტალგიური დამოკიდებულება ძველი დროებისადმი განსხვავდება 30-ანი წლების კინოს საერთო პათოსისგან. აქ არის ქილიკი და სევდა, თანაგრძნობა და შარჟი ფილმის გმირებთან ცხოვრების ბელუკულმართობის გამო.

ფილმს ერთგვარ ლაიტმოტივად გასდევს „შემოდგომის აზნაურთა“ იდეა. დანგრეული, გაპარტახებული კარმიდამო, რომელსაც ძველი დიდების კვალიც კი არ შერჩენია... ერთი წყვილი ჩექმის და მამლის იმედად მყოფი ძმები კალმახელიძეები ღირსება შელახულნი, მაგრამ მაინც თავად-აზნაურული კუდაბზიკობით, ცდილობენ შეინარჩუნონ ძველი ყოფის გარკვეული ატრიბუტიკა. მატერიალური მდგომარეობის გასაუმჯობესებლად, მათზე სოციალურად დაბალ ფენასთან, გლეხობასთანაც კი, არ ერიდებიან დაახლოებას, თუმცა უშედეგოდ. არ თაკილობენ მოჯამაგირისა და ხალხის მოტყუებას, რელიგიური გრძნობებით ვაჭრობას, მეფის რუსეთის ჯარში მსახურს. მაგრამ მათი დრო წასულია, ახალ საზოგადოებაში მათ უკვე აღარ შეუძლიათ დამკვიდრება. რეალურ გარემოსა და კალმახელიძეების წარმოსახვით ყოფას შორის კონტრასტი ერთდროულად ბადებს სევდისა და ღიმილის შეგრძნებას.

კალმახელიძეების მოჯამაგირე ლაზარია ამაოდ ეძებს სიმართლეს ამ სამყაროში. მისი ოპტიმიზმი იმ ერთადერთი მამლის ყივილს ემსგავსება, რომელიც ჩვევის გამო ყოველ დილით ახალი ცხოვრების დასაწყისს აუწყებს თავის პატრონს. ცხოვრების ერთფეროვნებისა და უსამართლობისგან იმედგაცრუებული ლაზარია სატრფოსთან ერთად მიემგზავრება ქალაქში ახალი ცხოვრების დასაწყებად, მაგრამ მისი მომავალი გაურკვეველია. დავით რონდელი თითქოსდა ღიად ტოვებს ფინალს: მოხრიოკებული გარემო, წვრილი ბილიკი, შორეული ჰორიზონტი და ამ ბილიკზე მიმავალი წყვილი. ფილმის ფინალი

ამ პერიოდის სხვა ფილმებისგან განსხვავებით, ოპტიმისტური განწყობის საშუალებას არ იძლევა.

მიუხედავად იმისა, რომ დავით რონდელის „დაკარგული სამოთხე“ ერთგვარად, ამოვარდნილია იმ პერიოდის პროლუქციის საერთო პათოსისგან, მასში მაინც იკითხება საბჭოთა იდეოლოგია, თუნდაც რელიგიურ თემატიკასთან მიმართებაში. მაგალითად, ეპიზოდი, როცა მიქელა მღვდელთან ერთად გადაწყვეტს საიქიოდან დაბრუნებულ წმინდანად იქცეს და ამით სოფლის მორწმუნე მოსახლეობას ფული გამოსძალოს. მთელი ეს „აფიორა“ გვიჩვენებს საზოგადოების, ამ ფენის მორალურ-ზნეობრივის დეგრადაციის პროცესს... ანგარებიანი ღვთისმოსავეები და მატყუარა თავადაზნაურობა ერთმნიშვნელოვნად პატიოსანი, მოტყუებული გლეხების უნდობლობასა და რისხვას იმსახურებს.

ამგვარად, იმერეთის პეიზაჟები, სხვადასხვა სოციალური ფენისთვის დასახასიათებელი გარემოს შექმნის ტენდენცია, გმირთა ტიპები, პორტრეტების მთელი გალერეა, დავით კლდიაშვილის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ტრაგიკომიკური სიტუაცია და „შემოდგომის აზნაურთა“ იდეა, დავით რონდელს საშუალებას აძლევდა, თუნდაც მცირე მინიშნებით, ქვეტექსტით დაეფიქსირებინა არსებული სიტუაციისადმი საკუთარი დამოკიდებულება.

1938 წლიდან „სახკინმრეწვის“ მაგივრად „თბილისის კინოსტუდია“ ყალიბდება. ამ პერიოდში იქმნება მ. ჭიაურელის „დიადი განთიადი“ (1938 წ.), კ. მიქაბერიძის „დაგვიანებული სასიძო“ (1940 წ.), ნიკოლოზ შენგელაიას „სამშობლო“ (1940 წ.) და სხვა ფილმები, რომლებშიც უკვე შეიგრძნობოდა მსოფლიოში მიმდინარე რთული სოციალურ-პოლიტიკური მდგომარეობის ზეგავლენა. ის საერთო განწყობა, როდესაც ქვეყანა დიდი სამამულო ომისთვის ემზადებოდა.

**„საბჭოეთის ისტორიაში“ –
როგორც სარკეში**

კულტურის ისტორიაში არსებობს ცალკეული შემთხვევები, როდესაც ხელოვნების დამოუკიდებელი ნიმუშიც კი (და არა, დაეუშვათ, მიმდინარეობები, მიმართულებები თუ პერიოდები) ქმნის ეპოქის პანორამას, მოვლენათა მასშტაბურ სურათს, მათ განზოგადებულ მოდელად იქცევა და ამით განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ასეთთა რიცხვს მიეკუთვნება, ვთქვათ – პაბლო პიკასოს „გერნიკა“, მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“, ჩარლი ჩაპლინის „დიდი დიქტატორი“, რობერ ვინეს „ექიმ კალიგარის კაბინეტი“, რაინერ-ვერნერ ფასბინდერის „მარია ბრაუნის ქორწინება“ და სხვა და სხვა.

ხელოვნების ასეთი ნაწარმოებები სცილდებიან კონკრეტულ ჩარჩოებს, არ აღიქმებიან და არ განიხილებიან როგორც მხოლოდ ფილმი, ფერწერული თუ პროზაული ქმნილება, რადგან არსებული საზღვრები მათში მოქცეულ სათქმელს, პრობლემებს, კონცეფციებს ვერ იტევს და ყველაფერი სხვა ხარისხში გადადის.

ერთ-ერთ ასეთ ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ ახალგაზრდა ლატვიელ პოლიტოლოგ, ისტორიკოს და რეჟისორ ედვინს შნორეს მრავალმხრივ განმაურებული სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური კინოსურათიც, ფილმის ფორმატში მოქცეული ისტორიული დოკუმენტი, კვლევა-ანალიზი, კინემატოგრაფიული მოვლენა, „საბჭოეთის ისტორია“ (2008 წელი), რომელსაც მართლა ვერ გავაანალიზებთ მხოლოდ როგორც ფილმს, როგორც მხოლოდ ხელოვნების ნიმუშს და მასზე, როგორც „დამოუკიდებელ“ შემოქმედები პროდუქტზე, ვერ ვისაუბრებთ, რადგან მასში ჩადებული სათქმელისა და მნიშვნელობის, კონტექსტისა და სტრუქტურის მხრივ, ამ ჩარჩოებს შორის სცილდება.

ის, რომ „საბჭოეთის ისტორიაში“ გულგრილი არავინ დატოვა,

გამოჩნდა მისი პირველივე ჩვენების შემდეგ. ფილმის განხილვა, მსჯელობის სურვილი, მწვავე რეაქცია მასში ასახულსა და ნათქვამზე, რეჟისორის მოქალაქეობრივ პოზიციაზე არა იმდენად კინოს ისტორიკოსების, კინომცოდნეებისა თუ ხელოვნების კრიტიკოსების, არამედ ისტორიკოსების, პოლიტიკოსების, ფსიქოლოგებისა და ა. შ. წრეებში დაიბადა.

ისტორია – რეალობა და კონსტრუქცია

ერთ-ერთი ასეთი ისტორიკოსი რომელმაც ფართომასშტაბიანი ბრძოლა გამოუცხადა „საბჭოეთის ისტორიას“ და სათავეში ჩაუდგა მოძრაობას მის წინააღმდეგ, ალექსანდრე დიუკოვი საგანგებო კონფერენციზე ამბობს: „ფილმში „საბჭოეთის ისტორია“ შეგნებულადაა არეული ცნებები – საბჭოთა, რუსული და ნაციზმი. ჩვენი ქვეყანა წარმოდგენილია როგორც სსრკ-ს მემკვიდრე, ხოლო საბჭოთა კავშირი – როგორც ნაციტურ გერმანიაზე გაცილებით საშინელი ტოტალიტარული სახელმწიფო. ყველაფერი ეს იქცევა მძლავრ იდეოლოგიურ იარაღად რუსეთის წინააღმდეგ. ფილმი შემზარავი და საშინელი სანახაობაა, რომელიც ადამიანის ფსიქიკაზე მოქმედებს“.¹

როგორც „საბჭოეთის ისტორიის“ მოწინააღმდეგეები რუსულ მედიაში აღნიშნავენ, – „ფილმის სიუჟეტი, აწყობილი საეჭვო ფაქტებსა და დოკუმენტებზე, ლატვიასთან მხოლოდ ირიბადაა დაკავშირებული. „საბჭოეთის ისტორიის“ მთავარი თემებია – „ენკავდეს“ თანამშრომლობა გესტაპოსთან, ხელოვნურად შექმნილი შიმშილობა (გოლოდომორი) უკრაინაში და სამედიცინო ექსპერიმენტები, რომლებსაც „გულაგის“ სისტემის პატიმრებზე ატარებდნენ“.²

საბჭოთა ჯალათებისა და მათ მიერ ჩადენილი სისასტიკის ერთ-ერთი მონაკვეთის, რეჟიმთან დაპირისპირებულ მეამბოხეთა წინააღმდეგ მიმართულ სადამსჯელო ოპერაციებთან დაკავშირებით (რაც კიდევ ერთხელ, ამჯერად საქართველოს

1. <http://actualhistory.ru/polemics-the-soviet-lies>.

2. <http://www.stoletie.ru/politika/kursom/2008-06-06.htm>.

მაგალითზე, დოკუმენტურად ადასტურებს რეალობას, რომელიც ნაწილობრივ შნორეს ფილმშია დაფიქსირებული) ისტორიკოსი ლევან ზ. ურუშაძე წერს: „1922 წელს შეიქმნა საქართველოს ანტისაბჭოთა პარტიების ინტერპარტიული არალეგალური პარიტეტული კომიტეტი (იგივე „დამოუკიდებლობის კომიტეტი“) და მისი სამხედრო ცენტრი, რომელსაც კავშირი ჰქონდა 1921 წლის 5 ნოემბერს პარიზში შექმნილ „სამხედრო კომისიასთან“.

გამცემლობის შედეგად, 1923 წლის მარტში „ჩეკამ“ მოახერხა „სამხედრო ცენტრის“ წევრთა დაპატიმრება. იმავე წლის 19 მაისს მათ მიესაჯათ დახვრეტა. განაჩენი სისრულეში იქნა მოყვანილი 1923 წლის 20 მაისს, თბილისში, დღევანდელი ვაკის პარკის ტერიტორიაზე. კერძოდ, დახვრეტილ იქნენ: გენერალი კონსტანტინე (კოტე) აფხაზი (სამხედრო ცენტრის ხელმძღვანელი), გენერალი ვარდენ წულუკიძე, გენერალი ალექსანდრე ანდრონიკაშვილი, გენერალი როსტომ მუსხელიშვილი, პოლკოვნიკი გიორგი ხიმშიაშვილი, პოლკოვნიკი ალექსანდრე მაჭავარიანი, პოლკოვნიკი ელიზბარ გულისაშვილი, პოლკოვნიკი დიმიტრი ჩრდილელი, კაპიტანი ფარნაოზ ყარალაშვილი, როტმისტრი სიმონ ბაგრატიონ-მუხრანელი, როტმისტრი ლევან კლიშიაშვილი, ნიკოლოზ ზანდუკელი, იასონ კერესელიძე, სიმონ ჭიაბრიშვილი, ივანე ქუთათელიაძე.

ამის შემდეგ, პარკის ტერიტორიაზე დაიხვრიტა სამშობლოს თავისუფლებისთვის მებრძოლი რამდენიმე ათასი პატრიოტი. მოგვიანებით საბჭოთა რეჟიმმა ამ ადგილას სავსებით შეგნებულად შექმნა პარკი, რათა ხალხს ეტაშფანდურა წამებულ მამულიშვილთა ძვლებზე და მათი სისხლით გაჟღერებულ მიწაზე“.¹

ედვინს შნორეს ფილმი ათეული წლების განმავლობაში დახვრეტილთა, გადასახლებულთა, მორალურად და ფიზიკურად გაანადგურებულთა შესახებ უკრაინის, ლატვიის, პოლონეთის, 1. ლევან ზ. ურუშაძე, ბოლშევიზმ-მენშევიზმი და საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა (1918-1921), თბ., 2005, გვ. 155-156.

რუსეთის და ა. შ. მაგალითებით – დოკუმენტური, საარქივო მასალის გამოყენებით გვიამბობს. იმავე წერილში, ლევან ურუშაძე ამბობს: „1937-1939 წლების სისხლიან რეპრესიებს თითქმის მთლიანად შეეწირა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის 20-იან წლებში გადარჩენილი ნაწილი. გარდა ამისა, დახვრიტეს მეცნიერებისა და კულტურის დარგებში მოღვაწე მრავალი შესანიშნავი მამულიშვილი...“

... მეორე მსოფლიო ომის დასრულებისთანავე საბჭოთა რეჟიმმა ხელი მიჰყო სხვადასხვა მაქინაციით გავლენიან და ავტორიტეტულ პოლიტიკურ ემიგრანტთა შემოტყუებას. არც მოტაცებას თაკილობდნენ. ასე აღმოჩნდნენ საქართველოში ტიტე მარგველაშვილი, სვიმონ ციციშვილი, სპირიდონ ჭავჭავაძე და არა ერთი სხვა ცნობილი მოღვაწე, რომლებიც დახვრიტეს 1947-1951 წლებში. რაც შეეხება ექვთიმე თაყაიშვილს, სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, იგი სიცოცხლის ბოლომდე ჰყავდათ უმკაცრეს იზოლაციაში, შინა პატიმრობაში.

ამით როდი დასრულდა რეპრესიები. სტალინის მითითებით და იმპერიული მთავრობის 1951 წლის 29 ნოემბრის № 4893-2113 დადგენილებით, „არაკეთილსაიმედოობის“ მოტივით დაიგემა საქართველოდან შუა აზიაში რამდენიმე ათასი ადამიანის გადასახლება. ამ მიზნით რუსეთიდან იქნა მოწვეული შინაგანი ჯარის საგანგებოდ მომზადებული ქვედანაყოფი. „სპეცგადასახლებას“ დაექვემდებარენ 1941-1945 წლებში ტყვედ ნამყოფთა ოჯახები, პოლიტიკურ ემიგრანტთა ოჯახები და ნათესავები, „ხალხის მტრების“ ოჯახები. ამ ამოცანის ხორცშესხმის მიზნით თბილისში, ქუთაისში, ბათუმში, სოხუმში და სხვა ქალაქებში ჩააყენეს სატვირთო (!) ეშელონები. 1951 წლის 25 დეკემბერს, კათოლიკური შობის დღეს, 11 ათასზე მეტი ადამიანი ჩაყარეს ამ ვაგონებში და შუა აზიისკენ მიმავალ გზას გაუყენეს...

დაბოლოს, არ შეიძლება არ მოვიხსენიოთ ის ბარბაროსული დამოკიდებულება, რომელიც გამოიჩინა საბჭოთა რეჟიმმა უწმიდესის და უნეტარესის, სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის კალისტრატეს (ცინცაძე) მიმართ.

1954 წლის 31 დეკემბერს აშშ-ის 83-ე კონგრესს რეზოლუციის პროექტის სახით წარედგინა ამერიკის ქართული ასოციაციის და მისი იმჟამინდელი თავმჯდომარის ლეო დუმბაძის აქტიური მონაწილეობით შედგენილი ვრცელი ტექსტი „კომუნისტური გადატრიალება და საქართველოს ოკუპაცია“ (საგანგებო კომიტეტის სპეციალური ანგარიში №6).

აღნიშნული დოკუმენტი კონგრესის ოფიციალური ანგარიშის სახით 1955 წელს ვაშინგტონში გამოსცა აშშ-ის სამთავრობო გამომცემლობამ. 2007 წელს მისი ქართული თარგმანი გამოსცა საქართველოს ეროვნული მუზეუმის საბჭოთა ოკუპაციის მუზეუმმა. მასში ვკითხულობთ: „1951 წელს, კათოლიკოსმა კალისტრატემ, თბილისში გაზეთ „ნიუ იორკ ტაიმსის“ წარმომადგენელთან, ჰარისონ სოლზბერისთან საუბარში განაცხადა, რომ საქართველოში მხოლოდ 100 ეკლესია შემორჩა. „სხვა ფაქტები რომც არ არსებობდეს, ესეც საკმარისი იქნებოდა იმის საილუსტრაციოდ, რაც კომუნისტებმა ქართულ ეკლესიას დამართეს“. ქართული მართლმადიდებელი ეკლესიის მესაჯის ეს უაღრესად თამამი და რისკიანი განცხადება სავსებით საკმარისი იყო ჩეკისტებისთვის, რომ შესაბამისი ზომები მიეღოთ კათოლიკოს-პატრიარქის „ურჩობის“ ასალაგმავად“¹.

„აუტოდაფიზი“..

„საბჭოეთის ისტორია“ 2008 წლის რუსეთ-საქართველოს აგვისტოს ომის დროს საქართველოს ტელევიზიით გადმოსცეს (რუსული აგრესიისგან აღელვებულ საზოგადოებაში ფილმს დიდი მითქმა-მოთქმა და სჯა-ბაასი მოჰყვა); ისევე, როგორც ზოგიერთ ქვეყანაში, სადაც მან არაერთგვაროვანი რეაქცია გამოიწვია. ხაზს ვუსვამ, ზოგიერთს, რადგან თვით ზოგიერთ ევროპულ ქვეყანაში მისი ჩვენება ან არ ინდომეს, ან „იძულების 1. ლევან ზ. ურუშაძე, ბოლშევიზმ-მენშევიზმი და საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა (1918-1921), თბ., 2005, გვ. 159.

წესით“ წარუდგინეს მოსახლეობას.

2008 წლის სექტემბერში „საბჭოეთის ისტორიამ“ ბოსტონის ფესტივალის პრიზი მიიღო – „გლობალური პრობლემის ასახვისთვის“.

პრიზი, თავისთავად, კარგია, მაგრამ მთავარი ამ შემთხვევაში ისაა, რამაც და რისთვისაც ჟიურის შნორეს დაჯილდოება გადააწყვეტინა. საბჭოეთი და საბჭოთა რუსეთი, ბოლშევიკური თუ ნეობოლშევიკური, როგორც ის დღესაა, მართლაც გლობალური პრობლემაა და ამაში, თანამედროვე ევროპაც (ყოველ შემთხვევაში, მისი ის ნაწილი, რომელსაც „საბჭოეთის სისასტიკის მითის“ დღემდე „არ სჯეროდა“) თანდათან რწმუნდება.

ალბათ, ისიც თავისებური „პრიზი“ იყო, როდესაც ახალგაზრდა რეჟისორის პორტრეტები, სახრჩობელაზე ჩამოკიდებული ფიჭული და ფილმის „დივიდი“ ჩანაწერები მოსკოვში, ლატვიის საელჩოსთან, რუსული ნაციონალისტური ჯგუფის „როსია მოლოდაიას“ განრისხებულმა აგრესიულმა წარმომადგენლებმა დაწვეს, თავიანთი „პაპების“ ქმედების გასამართლებლად თუ მისაჩქმალად, თუ თანამედროვე რუსეთის „დერჟავას“ ყველა ძალადობისა და სისასტიკის მხარდასაჭერად. ეს კი ნიშნავს, რომ „საბჭოეთის ისტორიამ“ რეაქცია გამოიწვია, ვიღაცას მტკივნეულად შეეხო („გულზე მოხვდა“), ფილმმა ისეთი რამ თქვა, რისი დანახვა თუ მოსმენა მთავარმა „ადრესატმა“ არ ისურვა.

არანაკლები აგრესია გამოხატეს მათ ევროპარლამენტის მისამართით, რადგან „საბჭოეთის ისტორია“ მისი დაკვეთითა და დაფინანსებით შეიქმნა. თანამედროვე რუსმა ისტორიკოსებმა, პოლიტოლოგებმა და პოლიტიკოსებმა კი ედვინს შნორეს ფილმზე სხვადასხვა დროს რამდენიმე განხილვა მოაწყვეს და ისტორიული კუთხით მთლიანად „გაანადგურეს“ ის, როგორც ტყუილი, ფალსიფიკაცია და მიზანმიმართული პროვოკაცია რუსეთის მიმართ.

თანამედროვე რუსეთის (უდიდესი ნაწილის) რეაქცია ისეთი მწვავე იყო (და არის), რომ შიში, რომელსაც ფილმი

გვერის, კიდევ უფრო იზრდება, რადგან ხვდები, რომ არავითარ მონანიებაზე, არავითარ სინანულზე, წუხილზე სხვა ადამიანების ბედისა და საკუთარი ქვეყნის მიერ კაცობრიობის წინაშე ჩადენილი დანაშაულების გამო (როგორც ეს გერმანელ ერს ახასიათებს ნაცისტებთან მიმართებაში), ლაპარაკიც კი არაა (რუსეთის მოქალაქეების მცირე ჯგუფის პოზიცია კი, რომელსაც საკუთარი ხალხისა თუ ხელისუფლების ქმედების, როგორც წარსულის, ისე დღევანდელის, რცხვენია და წუხს ამის გამო, ოპონენტების ღრიანცელთან შედარებით, არაფერია. როგორც ცნობილია, აგრესია და სიძულვილი ყოველთვის უფრო ძლიერია).

„საბჭოეთის ისტორიაში“ – საკუთარმა ისტორიამ რუსეთი ისტერიკაში ჩააგდო. ასეთი მძვინვარე აგრესია (მათთვის ტრადიციულ სტილში) იშვიათად თუ რომელიმე ფილმს რგებია (სსრკ-ს დაშლის შემდეგ). პროცესში – „არა – „საბჭოთა ისტორიას!“ დიდიან-პატარიანად ყველა ჩაება და საკუთარი „ღირსების“ (!) დაცვისთვის სასტიკი ბრძოლა სხვადასხვა ფრონტზე გაშალა. პრესა, ტელერვიზია, ინტერნეტსაიტები, ბლოგები და ა. შ. წაღეკა პოლიტიკოსების, საზოგადოების წარმომადგენლების, ჟურნალისტების, პოლიტოლოგების, ანალიტიკოსების, ექსპერტების გამოსვლებმა და წერილებმა.

რატომ აღიქვა რუსეთმა ასე მწვავედ საკუთარი ისტორია? იმიტომ, რომ სიცრუეა? პირიქით, სწორედ იმიტომ, რომ შნორემ მათ სიმართლე უთხრა და კიდევ ერთხელ საკუთარ წარსულში (სულში) ჩაახედა, როგორც სარკეში. მაგრამ მათ – საკუთარი გამოსახულების – დანახვა არ მოინდომეს. ან როგორ ენდომებათ, როდესაც, რაც ჩანს, ისეთი შემზარავია, ისეთი მახინჯი, სისხლში ისე ამოსვრილი, დანახვის მსურველი გასაგებია, არ ეყოლებოდა.

მიუხედავად ამისა, ფილმში წარმოდგენილ ეპიზოდებისა და ფაქტების – თუ როგორ ხვდებიან ნაცისტები და კომუნისტები და ერთად ზეიმობენ, რომ იყო შიმშილი, რომელმაც მილიონობით ადამიანი შეიწირა – იგნორირებას ოპონენტი ისტორიკოსები

არგუმენტებულად არც კი ცდილობენ.¹

რას არ უწოდებენ ედვინ შნორეს ფილმს: პროპაგანდისტულს, ფსევდოისტორიულს, დაკვეთილს, სიცრუეს, ფალსიფიკაციას, რევანშისტულს, პასუხს რუსულ ფილმზე „ნაციზმი ბალტიისპირულად“ (რეჟისორი – ბორის ჩერტკოვი) ლატვიელი ნაციონალისტების შესახებ და ნაციონალისტურს... როგორი უცნაურიც უნდა იყოს – საბჭოთა პროპაგანდისტული კინოს ანალოგიურს (!)

„საბჭოეთის ისტორიას“ რუსეთში ისეთი მწვავე რეაქცია მოჰყვა, რომ გადაწყვიტეს, პასუხად, ამჯერად, უკვე მრავალსერიანი ფილმი გადაიღონ და თქვან „სიმართლე“... ისევე, როგორც სჩვევიათ.

რატომ? რა არის ასეთი „საბჭოეთის ისტორიაში“, რაც მათ არ უნახავთ, რასაც არ უყურებენ და ყოველდღიურად არ ჩადიან?

უფრო შემზარავი ის კი არაა, რაც მოხდა, არამედ ის, რომ პროცესი გრძელდება (შეიძლება, არა ისე მასშტაბურად, მაგრამ აფხაზეთის, სამაჩაბლოს, ჩეჩნეთის და სხვა ასეთი მაგალითები, ან საკუთარი ხალხის წინააღმდეგ მიმართული, საპირისპირო იმედს არ იძლევა); საზოგადოების ამგვარი დამოკიდებულება ნიშნავს, რომ ამ ხალხის სულში დღესაც იგივე ზდება და, ალბათ, იგივე მოხდება, თუ რუსეთი ფიქრს არ ისწავლის, თუ მას გამოსწორების სურვილი არ გაუჩნდება.

ის, რომ „საბჭოეთის ისტორია“ რუსეთში (სადაც ცენზურა საბჭოურ რეჟიმში მუშაობს და სიტყვის თავისუფლება, დემოკრატია თუ სხვა ამგვარი ცნებები მხოლოდ ვირტუალურად არსებობს) აიკრძალა, ალბათ, არავის ვაკვირვებია. მაგრამ იმან, რაც ფილმის არსებობას და მის არალეგალურ ჩვენებას საზოგადოების მხრიდან მოჰყვა, ყოველგვარ მოლოდიდნს გადააჭარბა და არის კიდევ შეშფოთებისა და სასოწარკვეთის საფუძველი.

ედვინს შნორეს განსაზღვრით, მისი მთავარი მიზანია, დასავლეთ ევროპელებამდე სტალინის რეჟიმის შესახებ

1. <http://www.izvestia.ru/news/335322>.

სიმართლის მიტანა. მეორე მიზანია, განმარტოს, რომ საუბარია არა მხოლოდ წარსულზე, არამედ იმაზე, თუ როგორ მოახდინა გავლენა სტალინის დანაშაულებათა მიჩქმალვამ თანამედროვე ევროპაზე...¹

თვით იოსებ სტალინის ყოფილი თანამებრძოლი, თანამოაზრე და შემდეგ შერისხული თეოდორ რასკოლნიკოვი (საზოგადო მოღვაწე, დიპლომატი, ჟურნალისტი, სახალხო კომისარი, პოლიტემიგრანტი) განხმარებულ წერილში „ღია წერილი სტალინს“ ყველაფერ იმას, რასაც ედვინს შნორე ფილმში აჩვენებს, ადრესატს პირდაპირ მიმართვაში ეუბნება: „... თქვენ ყველაფერი გააკეთეთ საბჭოთა დემოკრატიის დისკრედიტებისთვის, როგორც სოციალიზმის დისკრედიტაცია მოახდინეთ. იმის ნაცვლად, რომ კონსტიტუციით დასახული ცვლილების გზით წასულიყავით, თქვენ ახშობთ მზარდ უკმაყოფილებას ძალადობითა და ტერორით. პროლეტარიატის დიქტატურის თქვენი პირადი დიქტატურით თანდათანობით ჩანაცვლებით, თქვენ გახსენით ახალი ეტაპი, რომელიც ჩვენი რევოლუციის ისტორიაში „ტერორის ეპოქის“ სახელით შევა.“

არავინ საბჭოთა კავშირში არ გრძნობს თავს უსაფრთხოდ. არავინ, დასაძინებლად დაწოლისას არ იცის, ასცდება თუ არა დაპატიმრება. დანდობა არავის აქვს. მართალი და დამნაშავე, ოქტომბრის გმირი და რევოლუციის მტერი, ძველი ბოლშევიკი და უპარტიო, კოლმეურნე გლეხი და პოლიტწარმომადგენელი. სახალხო კომისარი და მუშა, ინტელიგენტი და საბჭოთა კავშირის მარშალი – ყველა თანაბრად ექცევა თქვენი შოლტის დარტყმის ქვეშ, ყველა ეშმაკის სისხლიან კარუსელზე ტრიალებს.

როგორც ვულკანის ამოფრქვევისასა უზარმაზარი ლოდები სკდებიან და გრუხუნით ეშვებიან კრატერის ხანაში, ასევე საბჭოთა საზოგადოების მთელი ფენები წყდებიან და უფსკრულში ცვივიან. თქვენ დაიწყეთ სისხლიანი ანგარიშსწორებები ყოფილი ტროცკისტების, ზინოვიევისტებისა

1. <http://actualhistory.ru/polemics-interv-shnore>.

და ბუხარინისტების წინააღმდეგ, შემდეგ ძველი ბოლშევიკების განადგურებაზე გადახვედით, შემდეგ მოსკეთ პატრიულთა და უპარტიოთა კადრები, რომლებიც სამოქალაქო ომში გაიზარდნენ, რომლებმაც თავიანთ მხრებზე ზიდეს პირველი ხუთწლეულების მშენებლობები და ორგანიზება გაუკეთეთ კომკავშირის გასრესას.

... „ეძიეთ და ჰპოვეთ განტყვევის ვაცები“, – ჩასწორჩულებთ თქვენ თქვენთან დაახლოებულ პირებს და შეპყრობილ, სამსხვერპლოზე მიყვანილთ თქვენს საკუთარ ცოდვებს ახვევთ თავს.

თქვენ შებოჭეთ ქვეყანა ტერორის შემზარავი შიშებით, თვით მამაცსაც არ შეუძლია პირდაპირ მოგახალოთ სიმართლე.

... მაგრამ საბჭოთა ხალხმა მშვენივრად იცის, რომ ყველაფერზე თქვენ აგებთ პასუხს – „საყოველთაო ბედნიერების მჭკდელი“.

... თქვენ გახრწენით, დააბინძურეთ თქვენი თანამებრძოლების სულები. თქვენ აიძულეთ... თქვენს უკან მაგალნი წამებითა და ზიზღით აბიჯებდნენ გუშინდელი მეგობრებისა და ამხანაგების სისხლის გუბებში.

თქვენი ხელმძღვანელობით დაწერილ პარტიის ტყუილ ისტორიაში თქვენ გაძარცვეთ მკვდრები, მოკლულები, თქვენს მიერ შერცხვენილი ადამიანები და მიითვისეთ მათი გმირობები და დამსახურებები.

სადისტიის დაუნდობლობით თქვენ სპობთ ქვეყნისთვის საჭირო, სასარგებლო კადრებს. ისინი საშიშად მიგაჩნიათ თქვენი პირადი დიქტატურის თვალსაზრისით.

თქვენი არაადამიანური რეპრესიები აუტანელს ხდიან საბჭოთა მშრომელების ცხოვრებას, რომლებსაც პატარა დარღვევისთვის სამსახურიდან „მგლის ბილეთით“ ათავისუფლებენ და აძევებენ ბინიდან.

... ომის საშიშროების მრისხანე საათს, როდესაც საბჭოთა კავშირის წინააღმდეგ ფაშიზმის მახვილი აღიმართა, როდესაც დანცინგის ბრძოლა და ომი ჩინეთში – მხოლოდ პლაცდარმის მომზადება იყო სსრკ-ს წინააღმდეგ ინტერვენციისთვის, როდესაც გერმანულ-იაპონური აგრესიის მთავარი ობიექტი – ჩვენი სამშობლოა, როდესაც ომის თავიდან აცილების ერთადერთი საშუალება საბჭოთა კავშირის ღია შესვლაა

დემოკრატიულ სახელმწიფოთა საერთაშორისო ბლოკში, სასწრაფო პოლიტიკური კავშირის შეკვრა ინგლისსა და საფრანგეთთან, თქვენ მერყეობთ, იცდით და ირყევით, როგორც ქანქარა ორ „ღერძს“ შორის.

თქვენი შეშლილი ბაქხანალია არ შეიძლება დიდხანს გაგრძელდეს. უსაზღვროა თქვენი დანაშაულებების რიცხვი. უსაზღვროა თქვენს მსხვერპლთა რიცხვი. არ არსებობს მათი ჩამოთვლის შესაძლებლობა“.¹

სწორედ ამგვარი ბრალდებების მრავალი განშტოებაა ედვინს შნორეს ფილმში. ეს ყველაფერი არსებობს, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია, თუ როგორ აკეთებს ამას რეჟისორი, როგორ ფორმაში აქცევს და როგორ მხატვრულ გადაწყვეტას უძებნის. ფილმი უნიკალური დოკუმენტური ფოტო-კინო კადრებით, დოკუმენტურ მასალაზე: ქრონიკაზე, ისტორიულ დოკუმენტებზე, მოწმეების ჩვენებებზე, მონათხრობზე, ისტორიკოსების, ექსპერტების, მკვლევარების ინტერვიუებსა და მოვლენათა შეჯერება-ანალიზზეა აგებული. ამით ის მეტად დამაჯერებელი ხდება და ამდენადვე მიუღებელი, აღმაშფოთებელი ოპონენტებისთვის.

ფილმში ნაჩვენებია ერთიმეორეზე კომმარული მოვლენები, კატინის, „გოლოდომორის“, მასობრივი დახვრეტების, რუსი ჩეკისტებისა და გერმანელი ესესელების ხელშეკრულებებისა თუ საიდუმლო მოლაპარაკებების ამსახველი ეპიზოდები (სტალინური და გერმნულ-ფაშისტური რეჟიმების თანამშრომლობა და მათი მსგავსება, როგორ ეხმარებოდნენ რუსეთში, საერთოდ საბჭოთა კავშირში ნაცისტებს ებრაელების მკვლელობაში, როგორ ხოცავდნენ საკუთარ მოქალაქეებს სამრეწველო მასშტაბით), ისტორიული პარალელები, შემზარავ დანაშაულებათა ვიზუალური „ბოსხისეული“ პანორამა, რომელიც თანდათან განივრცობა და განზოგადებულ ხასიათს იძენს.

ერთ მოვლენას მეორე ცვლის, ერთი სისასტიკე – მეორეს,

1. Открывая новые страницы... Международные вопросы: события и люди / Сост. Н.В. Попов – М.: Политиздат, 1989, ст. 5.

ერთ დანაშაულს სხვა მოსდევს, მეორეს – მესამე და ა. შ. მთელი საბჭოთა კავშირის ისტორიის განმავლობაში და მის შემდგომაც.

ფილმი საბჭოთა ისტორიის მსხვერპლ 20 მილიონ ადამიანს, ბავშვებს, ქალებსა და კაცებს, ახალგაზრდებსა და მოხუცებს, სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენლებს და მათ შთამომავლებს ეძღვნება, რომლებმაც, ასევე, საკუთარ თავზე გამოსცადეს საბჭოთა ჯალათების ძალა.

ელვინს შნორეს ფილმი ესაა „საბჭოეთის ისტორია“, საბჭოეთის ამბავი (მაგრამ არამცდაარამც ზღაპარი და რა კარგი იქნებოდა, ასე რომ იყოს), რომელიც ძალიან დიდხანს გრძელდება, მაგრამ ეს ქვეყნის ისტორიის მხოლოდ ნაწილია, რომელსაც ვერც ერთ და ვერც რამდენიმე ფილმში ჩატევე და მასზე საუბარს ვერც მოკლე დროში ამოწურავ. მით უმეტეს, რომ ისტორია გრძელდება...

ამიტომაც შეიქმნა ეს ფილმი, რომელიც მართლა ყველამ უნდა ნახოს: ქართველებმაც, ლატვიელებმაც, პოლონელებმაც, უკრაინელებმაც, გერმანელებმაც, ფრანგებმაც, იტალიელებმაც, დიდმა და პატარამ, მოსწავლეებმაც და ასაკოვანმაც, მთელმა ცივილიზებულმა სამყარომ – მათ, ვინც წითელი რუსეთის ტერორი გადაიტანა და ვისაც ის (ჯერ) არ განუცდია, ვისთვისაც საკუთარი თუ სხვისი ისტორია გაკვეთილად არ იქცა და თუ არ გაფრთხილდება, შესაძლოა, ყველაფერი წინ აქვს. „საბჭოეთის ისტორია“ (განსაკუთრებით დღევანდელი მოვლენების ფონზე) უნდა ნახონ რუსებმაც.

ის ნაღმები, რომლებსაც გულმოდგინედ დებდნენ ქვეყნებში კომუნისტები, რომლებსაც შემდეგ მეთოდურად აფეთქებდნენ და კაცობრიობას თავს ატეხდნენ: რეპრესიებს, მასობრივ მკვლევლობებს, დახვრეტებს, ციხეებს, შიმშილობას, საკონცენტრაციო ბანაკებს („გულაგში“ თუ სხვაგან). ეროვნული, რელიგიური თუ პოლიტიკური ნიშნით ანგარიშსწორებას, დანაშაულებრივ გარიგებებს, ერების სრულ განადგურებას (რასაც მხოლოდ უკრაინაში, პოლონეთსა და ლატვიაში 20 მილიონი ადამიანი შესწირეს), კვლავ მოქმედებაშია, მათ „ვადა“

არ გასვლიათ, რადგან რუსეთის პოლიტიკაში და, რაც მთავარია, მათ (და არამხოლოდ ხელისუფლების) მენტალიტეტში ბევრი არაფერი შეცვლილა.

რუსეთის მხეცობების, არაადამიანობის, სისასტიკის ეს ისტორია (რაც საბჭოთა კავშირის დროს გულმოდგინედ იყო მიჩქმალული, რაზეც თვით მისი უშუალო მომსწრენი და მსხვერპლნი – არ, ან ვერ საუბრობდნენ, დასჯის მექანიზმების კვლავ ამოქმედების შიშით) საზოგადოებისთვის უკვე ცნობილია. ბევრ ფაქტს დიდი ხანია ფარდა აეხადა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, „საბჭოეთის ისტორია“, პირდაპირ ვიტყვი, გაშინებს.

რატომ მოქმედებს ის ასეთი ძალით მაცურებელზე? მის ორივე ნაწილზე, ოღონდ, ცხადია, სხვადასხვაგვარად? მხოლოდ იმიტომ, რომ ძალიან გულახდილ და შემზარავ კადრებს შეუბრალებლად აჩვენებს? მხოლოდ იმიტომ, რომ ამხელს სისასტიკის, ბოროტების ისტორიის გამოუმუხურებელ ეპიზოდებს და მათ ვიზუალურად (რომელთა ხილვისას, დიდი გამძლეობა გმართებს) სახავს?

ფილმი-კვლევა თავს უყრის და ერთ მთლიანობაში აქცევს, კიდევ ერთხელ განგაცდევინებს ქვეყნის ისტორიას, რომლის ტყვეობიდან ძლივს თავდაღწეულები, უფრო მეტად შევივრძნობთ წინაპრების გადატანილი ტანჯვის მთელ სიმძიმეს და თანამედროვე რუსეთის ნამდვილი სახის ახალ შტრიხებსაც კიდევ ერთხელ ნათლად ვხედავთ.

ჟურნალისტის კითხვაზე, – თქვენ ალბათ განიცადეთ რაღაც თავდასხმები, ედვინს შნორე პასუხობს, – კერძოდ, ასეთი, – რომ „იგი უნდა მივახვრიტოთ“. მოსკოველი ისტორიკოსი ალექსანდრე დიუკოვი თავის ინტერნეტ დღიურში წერს: „მე მშვიდი ადამიანი ვარ, მაგრამ ფილმის 2/3-ს ნახვის შემდეგ ერთი სურვილი მქონდა: მომეკლა რეჟისორი და დამეწვა ლატვიის საელჩო“.¹

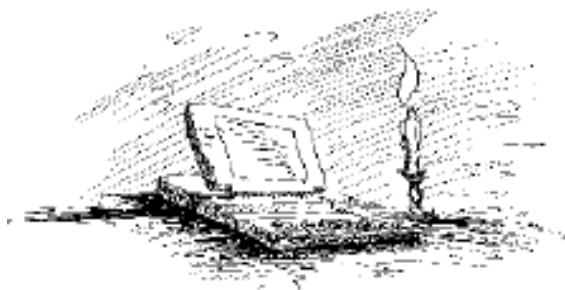
ზემოთ მოყვანილ წერილში, თეოდორ რასკოლნიკოვი სტალინს სწერს: „ჰიტლერის შემდეგ თქვენ აღადგინეთ წიგნების, როგორც შუასაუკუნეებში, კოცონზე დაწვის ტრადიცია...“

საკუთარი თვალით ვნახე საბჭოთა ბიბლიოთეკებში წიგნების, თქვენს მიერ გაგზავნილი, უზარმაზარი სიები, რომლებიც სასწრაფო და ულაპარაკო განადგურებას ექვემდებარებიან...“²

„საბჭოეთის ისტორიაზე“, სასიამოვნო სანახავია და მხატვრულად გამორჩეული გადაწყვეტა აქვსო (როგორც ეს საერთოდ თან ახლავს ხოლმე ხელოვნების ამა თუ იმ ნიმუშის ხილვას) ნამდვილად ვერ იტყვი, ისევე, როგორც საბჭოეთის ისტორიაზე, ზოგადად. ეს ისტორია გაძრწუნებს არამხოლოდ წარსულის, არამედ აწმყოსა და მომავლის გამოც და გიჩვენებს გზას, საითაც არც ერთი ერი არ უნდა წავიდეს, თუ ის ადამიანებისგან შედგება.

- სოლომონ ზალდასტანიშვილი. საქართველოს 1924 წლის ამბოხება, თბ., 1994 (გივი მალულარიას წინასიტყვაობა)
- ელისე პატარიძე. პეტრე დიდის ანდერძი და ისტორიული განაჩენი. „სამშობლო“, პარიზი, № 21-22, 1937.
- ლუი ლე ფური. საქართველო და საერთაშორისო უფლება (თარგმანი ფრანგულიდან), „დამოუკიდებელი საქართველოს“ გამოცემა № 3, პ., 1933.
- მიხაკო წერეთელი. ერი და კაცობრიობა, თბ., 1990.
- შალვა ამირეჯიბი. ადამიანები და საქმენი. „კავკასიონი“, წიგნი IV, პ., 1930.
- ალექსანდრე ბენდიანიშვილი. ეროვნული საკითხი საქართველოში (1801-1921), თბ., 1980.
- ლევან ურუშაძე. საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა და ევროპის ზოგიერთი სახელმწიფოს სადაზვერვო საქმიანობა კავკასიაში 1900-1910-იან წლებში. „ამირანი“, XX, მონრეალი-თბილისი, 2008
- Оккупация и фактическая аннексия Грузии. Документы и материалы, Тб., 1990
- კომუნისტური გადატრიალება და საქართველოს ოკუპაცია. საგანგებო კომიტეტის სპეციალური ანგარიში № 6, აშშ-ის წარმომადგენელთა პალატა, ოთხმოცდამესამე კონგრესი, მეორე სხდომა, 1954 წლის 31 დეკემბერი, ვაშინგტონი, 1955 (ქართული თარგმანი, თბილისი, 2008).

მედიოლოგია



ბასართობი ტელეკომუნიკაციები და პოლიტიკური სოციალიზაცია

ადამიანები არსებული საზოგადოებისათვის დამახასიათებელ ღირებულებებს, ნორმატივებს, განწყობებსა თუ ორიენტაციებს ეზიარებიან სოციალიზაციის პროცესში, რომელშიც სხვა სოციალურ ინსტიტუტებთან ერთად, თავის როლს ასრულებს მასმედიაც, პირველ რიგში, ტელევიზია.

ტელევიზია საზოგადოების „ძირითადი კულტურული იარაღია“, იგი არის „სინთეტიკური კულტურული მოდელების (ინფორმაციასთან გართობის შეთავსებით) მთავარი შემოქმედი ყველაზე მრავალგვაროვანი აუდიტორიისათვის, მათ შორის ადამიანთა იმ მრავალრიცხოვანი ჯგუფებისთვისაც, რომელსაც მასობრივი ინფორმაციის სისტემა მანამდე არ მოიცავდა“¹. ეს განსაკუთრებით ეხება მასობრივ ცნობიერებაში პოლიტიკური იდეებისა და ორიენტაციების დაკვიდრებას, პოლიტიკური განწყობებისა და ღირებულებების ჩამოყალიბებას, რაც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს საზოგადოების დამოკიდებულებას კონკრეტული პოლიტიკური ლიდერების, პარტიებისა თუ მიმდინარე პოლიტიკური მოვლენების მიმართ.

მართალია, ზოგიერთი მკვლევარი თვლის, რომ არ შეიძლება დაბეჯითებით განისაზღვროს პოლიტიკაზე მასმედიის გავლენის საკითხი, მაგრამ თანამედროვე პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ სწორედ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა (განსაკუთრებით – ტელევიზიის) მეშვეობით, ხდება მანიპულატორული ზემოქმედების ტრანსლაცია ყველაზე ფართო მასებზე. მედიის ცნობილი მკვლევრის მ. მაკლუენის აზრით, „ტელევიზიის წარმოშობით პოლიტიკური საქმიანობა გადაიქცა მასობრივი ცნობიერების ტოტალური და მრავალსენსორული მართვის

1. Г. Бакулев. Массовая коммуникация. Западные теории и концепции. М., 2010, с. 90

ყოველდღიურ საშუალებად“.¹

ეს დიდად განაპირობა იმან, რომ, ჯერ ერთი, ტელევიზიამ მოახდინა ჟურნალისტიკის ესთეტიზაცია – ინფორმაციის სახეობრივი ფორმებით გადმოცემა, დოკუმენტურისა და მხატვრული პირობითობის შეთავსება, რითაც მაქსიმალურად გაზარდა მისი აღქმის ეფექტიანობა; მეორე, – ტელევიზიის წყალობით შესაძლებელი გახდა პოლიტიკის ინტენსიური პერსონიფიკაცია – პოლიტიკური იდეებისა და შეხედულებების კონკრეტული ფიზიკური პირების, ძირითადად პოლიტიკური ლიდერების სახით წარმოდგენა. ტელევიზია საშუალებას აძლევს მოსახლეობას გაეცნოს ამა თუ იმ პოლიტიკური გაერთიანების არა მხოლოდ ლოზუნგებსა და დებულებებს, არამედ მის ლიდერსაც, თვალნათლივ დაინახოს იგი, შეაფასოს მისი ცოდნა, ხასიათი, ზნეობრივი თვისებები და ა. შ. ამგვარი სატელევიზო იმიჯის ჩამოყალიბება ბევრად უწყობს ხელს როგორც თვით პოლიტიკოსის, ისე მისი ორგანიზაციის პოპულარობას. და, მესამე, – ტელეპროპაგანდის ეფექტიანობას დიდად აძლიერებს მისი სისტემატური ხასიათი. ნაკლებად მოსალოდნელია, რომ ერთმა გადაცემამ ღრმა კვალი დატოვოს ადამიანის ცნობიერებაში, მაგრამ თუ ინფორმაციის გარკვეული ტიპი დიდხანს იქნება მიმართული რომელიმე თვალსაზრისის განსამტკიცებლად, ამან არ შეიძლება სათანადო შედეგი არ გამოიღოს გარკვეული პერიოდის შემდეგ.

ჩვეულებრივ ითვლება, რომ მოსახლეობის პოლიტიკურ სოციალიზაციაზე გავლენას ახდენს ისეთი სატელევიზო გადაცემები, როგორიცაა: ახალი ამბები, პოლიტიკური რეკლამები, ტოქშოუები, დებატები, პოლიტიკურ ლიდერთა პრესკონფერენციები და ა. შ. ჩვენი აზრით, ეს „პოლიტიკურის“ ვიწრო გაგებითაა გამოწვეული. პოლიტიკური სოციალიზაცია იმდენად ფართო ცნებაა, რომ მასში ტელევიზიის კულტურული პროგრამების მონაწილეობაც უთუოდ უნდა იყოს გათვალისწინებული. ამჯერად ჩვენ მხედველობაში I. М. Маклюэн. Телевидение. Робкий гигант. "Телевидение вчера, сегодня, завтра". М., 1987, с. 164.

გვაქვს გასართობი ტელეპროგრამები, რომლებიც უშუალოდ უკავშირდება არსებულ სოციალურ-პოლიტიკურ რეალობას და ცდილობს გარკვეული პოზიციებიდან დაანახოს იგი საზოგადოებას. ამგვარი პროგრამები სულაც არაა აპოლიტიკური და უფრო უბიძგებს აუდიტორიას პოლიტიკური პროცესების სათანადო გააზრებისაკენ, ვიდრე ხელს უწყობს პოლიტიკური პრობლემებისგან მის ჩამოშორებას – ხელისუფლებაზე დამოკიდებულ ტელეარხებზე ემსახურება მმართველი ძალის ლეგიტიმაციას, ხოლო ოპოზიციურ ეთერში აძლიერებს ანტისახელისუფლებო განწყობას. მათ ეფექტიანობას დიდად განაპირობებს ის, რომ აუდიტორიას ისინი იდეოლოგიას მოკლებულ გადაცემებად მიაჩნია და ძირითადად წინააღმდეგობის გარეშე აღიქვამს. არადა, ყოველი გასართობი პროგრამა გულისხმობს გარკვეული ღირებულების სწავლებას. როგორც კომუნიკაციის სფეროს ცნობილი ამერიკელი სპეციალისტი ჰერბერტ შილერი აღნიშნავდა: „გართობა არის განათლება, განათლება კი იდეოლოგიაა... გასართობი პროგრამები ადამიანებს მიუთითებენ, რა არის ღირებულები საზოგადოებაში და როგორ უნდა მოიქცნენ. სინამდვილეში ისინი წარმოადგენენ განათლების, პრინციპების შთაგონების ფორმებს“.¹

აქ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ტელეინფორმაციამ (განსაკუთრებით თუ იგი პოლიტიკური ხასიათისაა) მრავალნაირი ფილტრი უნდა გადალახოს, რომ თავის ადრესატამდე მიაღწიოს. ამასთან, დღეს ადამიანის ინფორმირებულობა იმდენად მაღალია, რომ იგი ნაკლებად აღიქვამს ახალ ინფორმაციას, თუ მასში რაიმე განსხვავებული არ შეამჩნია. გასართობი პროგრამები კი უთუოდ განსხვავდება ჩვეულებრივი „სერიოზული“ პოლიტიკური პროგრამებისგან, პირველ რიგში თავისი მსატყურელი თუ მსატყურელ-დოკუმენტური ფორმებით. კიდევ უფრო მეტი უპირატესობა აქვს ამ მხრივ იუმორისტული ხასიათის ტელეპროგრამებს, რომლებიც კომუნიკაციური ეფექტიანობით გამოირჩევა და გართობის, დასვენების

1. Г. Шиллер. Манипуляторы сознанием. М., 1980, с. 116.

საშუალებად წარუდგება ხოლმე აუდიტორიას. ასეთი ხასიათის გადაცემებია: პაროდიული სერიალები „დიდების ზღაპარი“ და „დარდუბალა“, რომლებიც პოლიტიკური სოციალიზაციის თვალსაზრისით ჩვენს ინტერესს იწვევს როგორც მასობრივ ცნობიერებაში ქართველი პოლიტიკოსების დადებითი და უარყოფითი იმიჯის დამკვიდრების გამოკვეთილი ცდა.

პოლიტიკური სახეებით მანიპულაცია ქართულ ტელემაუწყებლობაში არც სხვა გასართობი პროგრამებისთვის ყოფილა უცხო. დავით გოგიჩაიშვილმა თავისი იუმორისტული „შაბათის შოუს“ სტრუქტურის მუდმივ კომპონენტად აქცია სტუდიაში მოქმედი პოლიტიკოსების მიწვევა, რაც წარმატებით გაგრძელდა „ვანოს შოუში“ – საქმე იქამდე მივიდა, რომ ერთ-ერთი გამოშვების წამყვანად „სხვა ვანო“, შინაგან საქმეთა მინისტრი ვანო მერაბიშვილიც კი მოველინა აუდიტორიას. ქართველი პოლიტიკოსები აქტიურად მონაწილეობდნენ „ლამის შოუში“, ხოლო მათი (პირველ რიგში პრეზიდენტის) იმიტაციები თუ პაროდიები თითქმის ტიპური გახდა „კომედი შოუს“ და „იუმორინასთვის“. აღარ გავაგრძელებთ საუბარს სხვადასხვა სადღესასწაულო გასართობ პროგრამაზე, სადაც ბევრმა მინისტრმა და პარლამენტარმა „გამოავლინა“ თავისი ვოკალური თუ მსახიობური მონაცემები. პოლიტიკური სოციალიზაციის ამ ფორმას ყველა ხსენებულ პროგრამაში ერთი ფუნქცია ჰქონდა – მასობრივ ცნობიერებაში კონკრეტული პოლიტიკური მოღვაწის არაოფიციალური, „ადამიანური“ სახის დამკვიდრება, მისი დადებითი იმიჯის შექმნა.

ამ მხრივ, უპირველესად იქცევს ყურადღებას სტუდია „აუდიენციის“ მიერ მომზადებული პაროდიული თოჯინური სერიალი „დიდების ზღაპარი“ (პროექტის ავტორი კოკა ყანდიაშვილი, რეჟისორი ბესო გიორგობიანი, მხატვარი თენგიზ მირზაშვილი). იგი პირველად 1998 წლის სექტემბერში, საპარლამენტო არჩევნებამდე ერთი წლით ადრე გამოჩნდა სახელმწიფო ტელეარხზე, რაც სულაც არ ყოფილა შემთხვევითი. თოჯინისა თუ ანიმაციის პირობით ნიშნად გამოყენება კარგად აპრობირებული მეთოდია ბევრი ქვეყნის

ტელევიზიაში. შესაბამისად, თოჯინური და ანიმაციური გადაცემები გარკვეულ შედეგებს იძლევა სხვადასხვა ასპექტში, იქნება ეს გამოყენებული ახალი იმიჯის შესაქმნელად თუ არჩევნებში წარმატების მოსაპოვებლად. მსგავსი გადაცემების სერიულ ფორმებად ორგანიზება კი ხანგრძლივი პროპაგანდის საშუალებას იძლევა და ბევრად ზრდის საბოლოო ეფექტს. სხვა ქვეყნების გამოცდილებიდან გამომდინარე, ამ პაროდიულ სერიალს საქართველოს მმართველი ელიტის სასარგებლოდ უნდა წარემართა საზოგადოებრივი აზრის ფორმირება – სასაცილო და საყვარელი თოჯინების წყალობით ხელისუფლების პირველი პირები კეთილ და იუმორით აღსავსე ადამიანებად წარმოეჩინა და შეძლებისდაგვარად გამოეწორობინა მათი საკმაოდ შელახული იმიჯი: „მერე რა, რომ ისინი თავს ვერ ართმევენ დაკისრებულ მოვალეობას და საკუთარ კეთილდღეობაზე უფრო ზრუნავენ, ვიდრე საქვეყნო საქმეებზე; სამაგიროდ ნახეთ, როგორი კეთილები, საყვარლები და სიმპათიურები არიან!“

რა თქმა უნდა, არასწორი იქნება ამა თუ იმ პოლიტიკოსის ან პარტიის რეიტინგის მხოლოდ მსგავს გადაცემასთან დაკავშირება, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ მას მნიშვნელოვანი როლის შესრულება შეუძლია სათანადო იდეოლოგიური ატმოსფეროს შექმნაში. რაც შეეხება სერიალის პაროდიულ ხასიათს, უნდა აღინიშნოს, რომ პაროდირება მოსახლეობაში პოლიტიკოსების პოპულარიზაციის მსოფლიოში გავრცელებული ხერხია და თამამად შეიძლება იგი პოლიტიკური ტექნოლოგიების ერთ-ერთ ფორმად მივიჩნიოთ. ადამიანებს უფრო ამხსოვრდებათ პაროდირებული პიროვნება და ის პოლიტიკური თუ საზოგადო მოღვაწეები, რომელთა გარეგნობა, მეტყველება თუ სხვა ნიშან-თვისებები პაროდირების მეტ საშუალებას იძლევა, სხვებზე მეტ პოპულარობას იხვეჭენ. ამავე მიზანს ემსახურება მეგობრული შარჟები თუ კარიკატურები ბეჭდურ მედიაში, ზედმეტსახელები თუ ანეგდოტები ცნობილ პიროვნებათა შესახებ, რადგან მასობრივ ცნობიერებაში მათ „გამინაურებას“ უწყობს ხელს. ვერავითარი პროპაგანდა ვერ გამოიწვევდა ისეთ ინტერესს და

ზშირად სიმპათიებსაც კი ქართველი პოლიტიკოსების მიმართ, როგორც ამას ახერხებდა თოჯინური სერიალი „დიდების ზღაპარი“ (სოციალისტური პარტიის თავჯდომარემ ვახტანგ რჩეულიშვილმა, რომელიც პარლამენტის თავჯდომარის ზურაბ ჟვანიას ერთ-ერთი რადიკალური მოწინააღმდეგე იყო, ტელეეთერში პირდაპირ განაცხადა, რომ მისმა თოჯინამ იგი ლამის შეაყვარა). და თუმცა თვითონ იღუპა ნასესხები იყო („დიდების ზღაპარი“ ქართული ვარიანტია ცნობილი რუსული პროდიუცი ციკლისა „კუკლი“, რომელიც, თავის მხრივ, ფრანგული სერიალის „საინფორმაციო თოჯინების“ ანალოგია), იგი შეიძლება უცხოური ფორმის ქართული გააზრების ერთ-ერთ ყველაზე წარმატებულ ცდად ჩაითვალოს.

„დიდების ზღაპარი“ ორწლიანხვერის მანძილზე უკონკურენტო გარემოში აყალიბებდა პრეზიდენტისა და ხელისუფლების სხვა წარმომადგენელთა დადებით პოლიტიკურ იმიჯს და საკმაო პოპულარობაც მოიხვეჭა, მაგრამ 2001 წლის მარტიდან ოპოზიციური „რუსთავი 2“-ის ეთერში გამოჩნდა ანიმაციური სერიალი „დარღუბალა“, რომელმაც შემდეგ ტელეკომპანია „202“-ის ეკრანზე „ჩვენი ეზოს“ სახელით განაგრძო არსებობა და რადიკალურად დაუპირისპირდა „დიდების ზღაპარს“ (სცენარის ავტორები: ნ. რამიშვილი, ი. სალინაძე, მ. მშვილდაძე. რეჟისორი გ. ჭანტურია. პროდიუსერი შ. რამიშვილი). თუ პირველი კეთილი იუმორით უჩვენებდა საზოგადოებას, რომ ხელისუფლების წარმომადგენლები დაუღალავად შრომობენ მის საკეთილდღეოდ და მათი ბრალი არაა, რომ არაფერი გამოსდით (ამ მხრივ გაცილებით მძაფრი იყო „კუკლის“ იუმორი, რომელიც ზშირად გადადიოდა სატირამში და პამფლეტის დონესაც კი აღწევდა). მეორე თამამად ამხელდა იგივე ხელისუფლების საეჭვო საქმეებს და არცთუ სასიამოვნო ამბები გამოჰქონდა დღის სინათლეზე. ის, რომ „დიდების ზღაპარი“ იუმორისტულ პროდიას წარმოადგენდა (უფრო მეტობრული შარჟის დონეზე), ხოლო „დარღუბალა“ – მწვავე სატირას, აშკარად გვიჩვენებს მათ მიზანსა და დანიშნულებას. ორივე სერიალში მთავარი პერსონაჟი

საქართველოს პრეზიდენტი ელუარდ შევარდნაძეა, ოღონდ პირველში იგი ყველას „გურუ“ არის, ყველაფერს წინასწარ ჭკრეტს და ყოველთვის სწორ გადაწყვეტილებებს იღებს. იგია „მსოფლიოში ცნობილი პოლიტიკოსი“, „დემოკრატიისთვის მებრძოლი“, „ბერლინის კედლის დამანგრეველი“, რომელიც ყველას და ყველაფერს მართავს. მისი თანამებრძოლები ვერ შეედრებიან მას ჭკუითა და მოხერხებით. აქ მხოლოდ ერთია ჭკვიანი და ბელადი. ხოლო ამ ბელადის არსებობას ეჭვქვეშ აყენებს „დარღუბალა“, რომელიც მას ბელადს კი არა „ბნელადს“ უწოდებს. უარყოფილია არა მხოლოდ შევარდნაძის პოლიტიკური პლატფორმა, არამედ მისი პიროვნებაც. ეს მწვავე დაცინვაა არა მხოლოდ პრეზიდენტისა, არამედ იმ არსებული რეალობისაც, სადაც ყველაფერი კარგი მოჩვენებითა და სადაც მხოლოდ და მხოლოდ „ბნელა“. „დარღუბალას“ რეჟისორისგან შექმნილი სანახაობითი ეპიზოდები კიდევ უფრო აძლიერებს ზემოქმედების ძალას, ხოლო გამანადგურებელი სატირით დატვირთული ფრაზები საზოგადოებრივ რეზონანსზე გათვლილი – იგი მას კონკრეტული მოქალაქეობრივი პოზიციისკენ მოუწოდებს. „დარღუბალას“ პუბლიცისტურობა ორგანულად ერწყმის სატირის მხატვრულ ღირსებებს. ესაა სწორედ ამ სერიალის ძალა. მან ამხილა და დასცინა იმდროინდელი ხელისუფლების შეხედულებათა სისტემას, გააკრიტიკა „სოციალური ბოროტების სათავე“ და ეჭვქვეშ დააყენა პრეზიდენტის ქმედითუნარიანობა, იმ დროს, როცა „დიდების ზღაპარი“ სინამდვილის „ესთეტიზაციით“ იყო დაკავებული.

შეიქმნა საინტერესო სიტუაცია – ორმა ტელეარხმა საზოგადოებას ერთდროულად წარუდგინა ერთი რეალური პიროვნების ორი სხვადასხვა პოლიტიკური იმიჯი, თითქოს ორი სხვადასხვა ადამიანი დაუპირისპირდა ერთმანეთს და, რაც ყველაზე პარადოქსულია, ორივე გარკვეულწილად აკმაყოფილებდა საზოგადოების მოლოდინს. 2001 წლის ივლისში გაზეთ „კვირის პალიტრის“ გამოკვლევის მიხედვით ორივე პაროდული გადაცემის პერსონაჟები თანაბარი

რეიტინგით სარგებლობდნენ აუდიტორიაში, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ხალხისთვის „ედუარდ აღმაშენებელი“ და „ედუარდ დამანგრეველიც“ ერთნაირად მისაღები იყო (თუმცა ბოლომდე ასე არ გავრძელებულა – „დიდების ზღაპრის“ რეიტინგმა თანდათან იკლო და 2003 წლიდან იგი ეთერში აღარ გამოჩენილა, ხოლო უკონკურენტოდ დარჩენილმა „დარდუბალამ“ „ვარდების რევოლუციამდე“ მიაღწია).

როგორც „დიდების ზღაპრის“, ისე „დარდუბალას“ ეფექტიანობას ბევრად განაპირობებდა ის, რომ გარდა ხანგრძლივი ზემოქმედებისა, ორივე ფეხდაფეხ მიყვებოდა მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენებს, მოსახლეობისთვის კარგად ნაცნობ სიტუაციებს, რაც საერთოდ ტიპურია დოკუმენტური და მხატვრულ-დოკუმენტური გასართობი ტელეპროგრამებისთვის. კვირის შემაჯამებელი ანალიტიკური გადაცემების მიღმა ყოველკვირეულად რეალობის იუმორისტულ ჭრილში დანახვა მეტად ეფექტური აღმოჩნდა. ორივე სერიალისთვის მთავარ თემებად იქცა არჩევნები, ენერგეტიკული კრიზისი, რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობა, ეკონომიკური პრობლემები და ა. შ. ამ ტიპის გადაცემები განსაკუთრებულ ღირებულებას იძენს დიდი პოლიტიკური კამპანიებისა თუ სხვა მოვლენების დროს და უცხოეთში მათ მნიშვნელოვანი როლიც შეუსრულებიათ: მაგალითად, აშშ-ში პრეზიდენტ კლინტონის არშემდგარი იმპიჩმენტის წინა პერიოდში ტელეეკრანზე სამკვდრო-სასიცოცხლოდ აჩხუბეს პირველი ლედის ჰილარისა და მონიკა ლევენსკის თოჯინები. საფრანგეთში ჟაკ შირაკის საპრეზიდენტო არჩევნებში გამარჯვებას თოჯინურმა სერიალმაც შეუწყო ხელი. გამოკითხულ ახალგაზრდათა დიდმა ნაწილმა განაცხადა: ჩვენ მას ხმა მივეცით ნაწილობრივ იმიტომაც, რომ „კანალ პლუსის“ ეთერში ცნობილი სერიალის „Cuinoles de l'information“ (საინფორმაციო თოჯინების) ყველაზე სიმპათიური და დადებითი თოჯინა სწორედ მისი იყო. ასეთივე დიდი დატვირთვა ჰქონდა რუსეთში ელცინის საპრეზიდენტო არჩევნების წინა პერიოდში მის თოჯინას, როცა აცხადებდნენ, რომ ის იყო ყველაზე ჭკვიანი და მზრუნველი

„დიადია“. საქართველოში არც 1999 წლის საპარლამენტო და არც 2000 წლის საპრეზიდენტო არჩევნებში „დარდულა“ ვერ კიდევ არ იყო ეთერში და „დიდების ზღაპარს“ მოქმედების სრული თავისუფლება ჰქონდა. სულაც არ ყოფილა შემთხვევითი, რომ 2000 წლის 9 აპრილს, პრეზიდენტის არჩევნების დღეს, „დიდების ზღაპრის“ სამი გამოშვება გავიდა ეთერში და სამივე არჩევნების თემაზე. და თუმცა მათი ეთერში გასვლის დროს ხმის მიცემა ფაქტობრივად დამთავრებული იყო, კიდევ ერთხელ არწმუნებდა ელექტორატს, რომ მოქმედ პრეზიდენტს ალტერნატივა არ ჰყავდა. მათგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ცნობილი ქართული მოკლემეტრაჟიანი ფილმის „ქვევრის“ სიუჟეტზე აგებული გამოშვება, რომელიც საზოგადოებას შთააგონებდა, რომ შევარდნადის გარდა პრეზიდენტობის ყველა კანდიდატი „ჭურში იჯდა“.

„დიდების ზღაპარში“ ედუარდ შევარდნადის თოჯინა ხან თავისი ნამდვილი სახელით გვევლინებოდა, ხან კიდევ რომელიმე კინო ან ლიტერატურული გმირის სახით, მაგრამ ყოველთვის აღემატებოდა სხვებს ჭკუით, მოხერხებით, შორსმჭვრეტელობით. თუმცა სერიალის ავტორები ზოგჯერ მასაც უმასპინძლებოდნენ წკიპურტებით, მაგრამ იქვე მიანიშნებდნენ, რომ პრეზიდენტის შეცდომები სულაც არაა გასაბრაზებელი, ისინი უფრო სასაცილოა და ამიტომ უნდა „მიეტევოს“. სამაგიეროდ, რაზეც „დიდების ზღაპარი“ იუმორით ჰყვება დ ხალხს თანაგრძნობისკენ მოუწოდებს, მას „დარდულა“ დანაშაულად წარმოადგენს. თუ „დიდების ზღაპარში“ პრეზიდენტი მყარ კედლებს აშენებს (ამისთვის მან რუსთაველის თეატრის კედლების გამაგრებას თავისი ყველაზე ახლობელი ზურაბ ჟვანიაც კი შესწირა სურამის ციხის სიუჟეტზე აგებულ გამოშვებაში), „დარდულაში“ საპირისპირო ვითარებაა – მისი აშენებული კედელი ინგრევა და ქვეშ უამრავ ადამიანს მოიყოლიებს. ეს რეალობა იმდენად მტკიცენულია, რომ პრეზიდენტს ასეთი სიტყვები წამოსცდება - „ქვეყანას თუ არა, ჩემს თავს მაინც მივხედავ“, რაც წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა და უკვე რეალურად ითქვა

რამდენიმე წელიწადში.

როგორც „დიდების ზღაპარში“ არ დასცინოდნენ ელუარდ შევარდნაძეს, ასევე არ კიცხავდნენ მიხეილ სააკაშვილის პიროვნებას. პირიქით, მისი პერსონაჟი ყველაზე დადებითი, ბეჯითი და ჭკვიანია. ის ყველა პრობლემის გადაწყვეტის საუკეთესო გზას პოულობს, სწრაფ და შემტევ პოლიტიკას ატარებს. იგი შევარდნაძის საყვარელი მოწაფეა, მისი გაზრდილია და მისი ურყევი ნდობითაც სარგებლობს. თუმცა მოგვიანებით „დარღუბალა-2“ ყოფილ პრეზიდენტს ასეთ სიტყვებსაც ათქმევინებს - „ვისაც ჩავაცვი, იმან გამხადაო“.

„დარღუბალასგან“ განსხვავებით, „დიდების ზღაპარი“ პერსონაჟების სიმრავლითა და მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. როცა საჭირო გახდა ალიევიც გამოჩნდა ეკრანზე და პუტინიც. მაგრამ მთავარი მაინც მუდმივი თოჯინებია, რომლებიც საზოგადოებისთვის ყველაზე ცნობილ ხალხს წარმოადგენენ. ოღონდ აქ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ეს მხოლოდ „ზღაპარია“ ანუ გამოგონილი ამბავია (თუმცა ყველა ეპიზოდი რეალობიდან არის ამოზრდილი). როგორც სპეციალისტები მიუთითებენ, „... თოჯინური წარმოდგენა თავისი მრავალი წესით უკავშირდება ზოგადესთეტიკურ კანონებს, რომლებიც სავალდებულოა ყველა სახეობის ხელოვნებისათვის. ხოლო ისინი აქსიომად მიიჩნევენ დებულებას, რომელიც ჯერ კიდევ ანტიკური დროიდან იღებს სათავეს: სახე იგივე არაა, რაც რეალური სინამდვილე. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნებისმიერი, ყველაზე მსგავსი თოჯინაც კი მაინც სცენარისტის, რეჟისორის, ავტორის შემოქმედების ნაყოფია და არა ფოტოგრაფია“.¹ ამიტომაც დაამახსოვრდა ხალხს ის თოჯინები, სადაც ავტორებმა მხატვრული სახის შექმნა მოახერხეს: „გურუ“ ელუარდ შევარდნაძე, „წარჩინებული“ მიხეილ სააკაშვილი, გულუბრყვილო ზურაბ ჟვანია, „სნობი“ ლანა ლოლობერიძე, „სოფლელი დედაკაცი“ ლუიზა შაკიაშვილი,

1. А. Варганов. Актуальные проблемы телевизионного творчества. (На телевизионных подмостках). М., 2003, с. 138.

ოპოზიციონერი ნოდარ ანთაძე, „ქართულის მასწავლებელი“ ელენე თევდორაძე, მუდმივად მოკინკლავე წყვილი სარიშვილი-თარგამაძე, „იველი ბიჭი“ არჩილ გოგელია და კიდევ რამდენიმე. მაცურებელი გუწრფელად იცინოდა მათ საქციელზე და ამდენად თანაუგრძობდა კიდევ. „დიდების ზღაპარი“ არ იწვევდა გაღიზიანებას, შურს ან უარყოფით განწყობას, რადგან ყველა ფრაზა იმდენად დიდი იუმორით იყო გადმოცემული, ძალაუნებურად მოწონებას იმსახურებდა. თოჯინები თავიანთ შეცდომებს ისე გულწრფელად აღიარებდნენ, ისე გამოხატავდნენ საკუთარ დანაშაულს, რომ საზოგადოება ყოველ კვირადღეს ელოდა მათ „აღსარებას“. ეს იყო ერთ-ერთი ხერხი, რითაც ამ სერიალმა მაცურებელს თავი დაამახსოვრა და თანაგრძობით განაწყო. ამას დამატა ისიც, რომ სერიულობიდან გამომდინარე, თოჯინები პერსონაჟ-ნიღბებად იქცნენ და ერთგვარი ხალხური ხასიათიც კი შეიძინეს, რადგან ბევრი მათი გამონათქვამი ხალხში მთავრად ფრაზებად იქცა. ეს მით უფრო აღსანიშნავია, რომ ქართული სინამდვილისათვის ისტორიულად უცხოა ისეთი სახასიათო თოჯინები, როგორცაა იტალიური არლეკინი, ფრანგული პოლიშინელი თუ რუსული პეტრუშკა.

მაგრამ მათ გვერდით ეკრანს ავსებდა მრავალი უსახური პერსონაჟი – ვაჟა ლორთქიფანიძის, გია არსენიშვილის, ავთანდილ ჯორბენაძის, ასლან აბაშიძის, ვანო ზოდელავას, ვახტანგ რჩეულიშვილის, თემურ შამიაშვილის და სხვების თოჯინები, რომელთა სახეები ბოლომდე მაინც ვერ გამოიკვეთა. ამკარად გამოჩნდა, რომ პაროდირებული სახის შესაქმნელად მხოლოდ რეალური პირების ნაკვთების დეფორმირება ან ხმის მიმგავსება სულაც არაა საკმარისი, ამისთვის აუცილებელია თავად ამ პირუნების ხასიათის, მისი ბიოგრაფიის, პოლიტიკური პოზიციის დრამატურგიული გააზრება და ცხოვრებისეულ დეტალებში გადმოცემა. ასეთი დეტალი იყო, მაგალითად, სერია „ქეთო და კოტეში“ მილიონერი მაკარის როლში თავის დროზე თბილისის პარტიული ხელმძღვანელისა და შემდგომ სახელმწიფო მინისტრის ნიკო ლეკიშვილის წარმოდგენა, ვისი სხვადასხვა გზით მოპოვებული სიმდიდრე კარგად იყო ცნობილი

საზოგადოებისათვის. ასევე უცბად აღიქვა აუდიტორიამ ეპიზოდი სერია „საბავშვო ბალიდან“, როცა ასლან აბაშიძე ჭამას ვერ ახერხებს და „აღმზრდელი“ შევარდნაძე ცდილობს საკუთარი ხელით აჭამოს:

„ – მოდი ასლან, გამიღე პირი და მე გაჭმევ!“

– მასწ... თქვენ როგორ უნდა მაწამოთ?

– შენ მაგაზე არ იდარდო, მე იმდენისთვის მიჭმევია და კიდევ იმდენს შევაჭმევ... რო?“

პრეზიდენტმა ასე შეაფასა თავისი მოღვაწეობა. ეს ირონიული ნათქვამი, მართლაც რომ თვალსაჩინოდ ახასიათებდა მის პოლიტიკურ მეთოდებს.

როგორც ჩანს, „დიდების ზღაპარში“ პერსონაჟების ასეთი სიმრავლე სერიალის მაღალმა რეიტინგმა და ქართველი პოლიტიკოსების პოპულარობისკენ მისწრაფებამ განაპირობა. მეგობრული გაშარჟების იდეამ ისე მოხიბლა ბევრი მაღალჩინოსანი, რომ „დიდების ზღაპარში“ გამოჩენა ავტორიტეტის ერთგვარ ინდიკატორად იქცა – თოჯინის არსებობა პიროვნების მნიშვნელობის მაჩვენებლად წარმოჩინდა. ხელისუფლებაში ყოველი ახალმოსული ცდილობდა სპექტაკლში თავისი თოჯინის ჩართვას, მიუხედავად იმისა, იძლეოდა თუ არა მისი პიროვნება დრამატურგიული სახის შექმნის საშუალებას. შედეგად კი სერიალი გადაიტვირთა უამრავი პერსონაჟით, რომელთაც არც ფუნქცია გააჩნდათ და არც ხასიათი. თუმცა ამავე დროს ყოველი თოჯინის „პატრონი“ ცდილობდა, რომ მის პერსონაჟს ზედმეტი დაცინვა არ გამოეწვია – ყოფილმა სახელმწიფო მინისტრმა ავთანდილ ჯორბენაძემ, მაგალითად, ერთ-ერთ სხლომაზე პროტესტი გამოთქვა იმის გამო, რომ მის თოჯინას მორიგ სერიაში თვალგახელილს ეძინა.

„დიდების ზღაპრისგან“ განსხვავებით, ცხადია, ხელისუფლების არც ერთ წარმომადგენელს არ გასჩენია „დარდუბალაში“ მოხვედრის სურვილი, იმდენად მწვავე სატირას წარმოდგენდა იგი (თუმცა ამის განზრახვა არც ტელესერიალის ავტორებს ჰქონიათ – ის თითქმის მთლიანად შევარდნაძის დისკრედიტაციაზე იყო კონცეპტირებული). აქვე

უნდა აღინიშნოს, რომ „დარდუბალა“ ბეჭდური მედიითაც ვრცელდებოდა – ყოველკვირეულ გაზეთ „ახალ ვერსიაში“ იბეჭდებოდა თითოეული სერიის საგაზეთო ვარიანტი ილუსტრაციებითა და შესაბამისი ტექსტებით.

საბოლოოდ, ამ სერიალებზე დაკვირვება და რეალობასთან შედარება შემდეგი დასკვნების საშუალებას იძლევა:

1. ტელევიზია პოლიტიკური სოციალიზაციის მნიშვნელოვანი საშუალებაა, რაც საქართველოს მაგალითზე აშკარად გამოჩნდა 2003 წლის „ვარდების რევოლუციის“ პერიოდში;

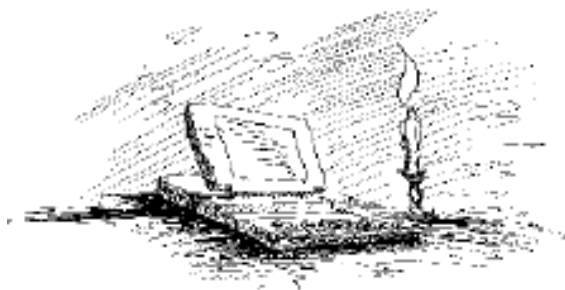
2. ტელევიზია ხელს უწყობს არსებული სისტემის სოციალურ-პოლიტიკური ნორმების განმტკიცებას, თუმცა სათანადო სიტუაციებში შეუძლია მის საწინააღმდეგოდც იმოქმედოს;

3. ამ პროცესში სხვადასხვა ტელეგადაცემას შორის ყველაზე ეფექტურად გამოიყურება სერიული ხასიათის გასართობი პროგრამები, რადგან ყველაზე დიდ და მუდმივ აუდიტორიას მოიცავს;

4. გასართობი პროგრამების პოპულარობას ბევრად განსაზღვრავს მხატვრული და მხატვრულ-დოკუმენტური, განსაკუთრებით კი სატირულ-იუმორისტული სატელევიზიო ფორმების გამოყენება;

5. „დიდების ზღაპარმა“ და „დარდუბალამ“ დაგვიხატა წინა ხელისუფლების ბოლო 5-წლიანი მმართველობის, ჩვენი ქვეყნის მაშინდელი პოლიტიკური სისტემის ორი განსხვავებული სურათი, რომლის გააზრებაშიც ორივე პარადიულმა სერიალმა თავისი როლი შეასრულა და თანაბრად იქნა გამოყენებული როგორც დემოკრატიის იარაღად, ისე დემაგოგიის საშუალებადაც.

უნივერსიტეტის
სადოქტორო პროგრამა





ღრამისა და თეატრის თეორია

ნაშრომი იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით.
სტატიის სტილი დაცულია.
პროგრამის ხელმძღვანელი – პროფ. მიხეილ კალანდარიშვილი

სათმატრო ენის რაობა

XX საუკუნეში ლინგვოსემიოტიკის განვითარებასთან ერთად სახელოვნებო მეცნიერებაში გააქტიურდა „ხელოვნების ენის“ კვლევის საკითხი. XX ს. მეორე ნახევარი იქცა მეტაკულტურული პრობლემების ეპოქად. ხდება მითოლოგიური აზროვნების ზოგიერთი მახასიათებლის რეგენერაცია. არანაკლებ მნიშვნელოვანია მხატვრული ენების გამოყენება კულტურის მეტამექანიზმების განსავითარებლად. ერთი რომელიმე მხატვრული ენის, როგორც კულტურის მეტაენის გამოყოფასთან ერთად, ვითარდება სხვა ტენდენცია – მეტახელოვნების შექმნა: მეტაპოეზიის (პოეზია პოეზიაზე), მეტაფერწერის (ფერწერა ფერწერის ენის აღმწერი), მეტათეატრის (თეატრი გამაანალიზებელი თეატრის ენის), მეტაკინემატოგრაფის. ამ თვალსაზრისით სემიოტიკის გამოჩენა კანონზომიერია არა მარტო მეცნიერების ისტორიის პერსპექტივაში, არამედ როგორც ფაქტი კულტურის თვითორგანიზაციისა. „თუკი ჩვენ შევთანხმდებით, რომ ევოლუცია არის ცვლილება სისტემის წევრების თანაფარდობისა, ფუნქციისა და ფორმალური ელემენტების ცვლილება, – ევოლუცია აღმოჩნდება „ცვლილებად“ სისტემებისა. ეს ცვლილებები ეპოქიდან ეპოქამდე ატარებენ, ხან ნელ, და ხანაც ნახტომისებრ ხასიათს და არ გულისხმობენ უცაბედ და სრულ განახლებასა და შეცვლას ფორმალური ელემენტებისა, მაგრამ გულისხმობენ ახალ ფუნქციას ამ ფორმალური ელემენტებისა“¹.

რას ნიშნავს „ხელოვნების ენა“? ტერმინში „ენა“ მეცნიერები გულისხმობენ ყველანაირ საკომუნიკაციო სისტემას, რომელიც სარგებლობს განსაკუთრებული სახით განლაგებული ნიშნებით. სემიოტიკა ენას განიხილავს როგორც ნიშანთა სისტემას,

1. Ю. Н. Тынянов, Поэтика, История литературы, Кино Изд. Наука, Москва 1977, С. 281.

კომუნიკაციის საშუალებას. წინამდებარე ნაშრომში ჩვენ არ ვაპირებთ ენის ბუნების ლინგვისტურ ანალიზს, ჩვენ მხოლოდ შეგახსენებთ, თუ რა მნიშვნელობა აქვს მას თავისთავად, გარდა იმისა, რომ იგი იდეების გამტარებელია.

„მართლაც, რა არის ენა? ჩვეულებრივ მას განიხილავენ როგორც საშუალებას, შექმნილს ადამიანის მიერ თავისივე მსგავსთან კომუნიკაციისათვის, აქედან გამომდინარე, როგორც რაღაც ხელოვნურს. ძალიან ადვილია იმის დამტკიცება, რომ ეს თვალსაზრისი მცდარია. თუკი ენა მართლაც ხელოვნურად შეიქმნა, იგი უნდა არსებულიყო თავის აღმოცენებამდე, ვინაიდან ადამიანებს აუცილებლად მოუწევდათ მიემართათ სიტყვებისადმი, რათა მოელაპარაკებინათ მათ მნიშვნელობაზე. აქედან გამომდინარე ენა არ შექმნილა ხელოვნურად. ეს არის ისეთივე ბუნებრივი მოვლენა, როგორიც თავად ადამიანია. აქვე უნდა განვმარტოთ, რომ ენა – სოციალური მოვლენაა: მისი მიზანია – კომუნიკაცია, რომელიც ამავე დროს მის მიზეზსაც წარმოადგენს“.¹

პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში, მხატვრული ნაწარმოების, როგორც ასახვის აღქმის, ეგზისტენციალურ-მნიშვნელოვანი პროცედურის ფონზე, თანამედროვე სახელოვნებო მეცნიერებაში დგება საკითხი მისი ენის შესახებ, როგორც საერთო ენის გამონახვისა ავტორსა და მკითხველს, მაყურებელს, მსმენელს და ა. შ. შორის. კომუნიკაციის ყოველი აქტი თავის თავში შეიცავს ინფორმაციის გადამცემსა და მიმღებს, ხოლო იმისათვის, რომ მიმღებმა გაიგოს გადამცემის შეტყობინება, აუცილებელია, მათ შორის არსებობდეს საერთო შუამავალი – ენა.

თანამედროვე სახელოვნებო მკვლევრები, იმაზე დაყრდნობით, რომ ყოველნაირი სისტემა, რომელიც ორ ან უფრო მეტ ადამიანს შორის კომუნიკაციის საშუალებაა, შეიძლება განსაზღვრული იყოს როგორც ენა, ამტკიცებენ, რომ ხელოვნების სხვადასხვა დარგს თავისი განსაკუთრებული ენა გააჩნია. „ხელოვნება კომუნიკაციის ერთ-ერთი საშუალებაა. იგი აზოცრელებს კავშირს გადამცემსა და მიმღებს შორის

1. Марсель Мартен, Язык Кино, изд. Искусство, Москва 1959 г. С.19);

(ის, რომ ზოგჯერ, ორივე შეიძლება გაერთიანებული იყოს ერთ სახეში, საქმის ვითარებას არ ცვლის, ისევე როგორც, მოლაპარაკე ადამიანი საკუთარ თავში აერთიანებს მოსაუბრესა და მსმენელს), გვაძლევს ეს ჩვენ უფლებას განვსაზღვროთ ხელოვნება, როგორც განსაკუთრებული სახით ორგანიზებული ენა? – სვამს კითხვას ცნობილი ლინგვისტი, ლიტერატურისა და ხელოვნების მკვლევარი, ფილოსოფოსი იური ლოტმანი და იქვე იძლევა პასუხს, რომ ვინაიდან ხელოვნება შეიცავს კომუნიკაციას, მას აუცილებლად აქვს ამ კომუნიკაციის განსახორციელებლად ორგანიზებული სისტემა, ანუ ენა. აქედან გამომდინარე, ჩვენ შეიძლება ვისაუბროთ მუსიკის, ფერწერის, თეატრის, ზოგადად, ხელოვნების ენაზე.

„ენა, უპირველეს ყოვლისა, აზრობრივი სფეროა; და ენის ნიშნები აზრობრივი ნიშნებია, ხოლო თავის აზრს ისინი იძენენ იმ საგნებისგან, რომლებსაც ისინი აღნიშნავენ; ასე რომ, ეს საგნები, რომლებიც მანამდე იყო უცნობი, ნაკლებ განსაზღვრული და ადამიანის ცნობიერებისათვის ბუნდოვანი, მხოლოდ აქ პირველად იძენენ თავის აზრს, თუმცა ეს აზრი მათთვის დამახასიათებელი იყო მანამდეც, ადამიანის მიერ მათ გამოსახვამდე და ადამიანამდეც კი, მაგრამ ეს არ იყო ენობრივი აზრი, და, შეიძლება ითქვას ადამიანური აზრი, ადამიანთა მიერ გამოსახული და შეცნობილი, არამედ აზრი რეალურ-მატერიალური“.²

ყოველ ენას აქვს თავისი განსაზღვრული სტრუქტურა. თუკი ხელოვნება კომუნიკაციის საშუალებაა და, აქედან გამომდინარე, ენაა, მაშინ ამ ენას აუცილებლად უნდა ჰქონდეს თავისი ნიშანთა სისტემა, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი (განსაზღვრული) სახით მოწყობილი. საკითხის ამგვარად დასმა იძლევა საშუალებას მივუდგეთ ხელოვნებას ორი

1. Ю. Лотман, Об Искусстве, Структура художественного текста, Семиотика кино и проблемы киноэстетики, статьи, заметки, выступления, Санкт-Петербург, «Искусство – СПб», 2005 г. Искусство как язык, с. 19);

2. А. Ф. Лосев Проблема символа и реалистическое искусство, Москва, изд. Искусство, 1976. С.106.

განსხვავებული თვალსაზრისით.

პირველ რიგში, მას აქვს ყველა სხვა ენასთან რაღაც საერთო და მეორეც, მას გააჩნია მხოლოდ მისთვის, როგორც განსაკუთრებული ენისთვის, დამახასიათებელი, რაც ასხვავებს მას ამ ტიპის სხვა სისტემებისგან. იური ლოტმანი გამოჰყოფს ენების სამ ტიპს. „ცნება „ენა“ აერთიანებს:

ა) ბუნებრივ ენებს (მაგალითად: რუსული, ფრანგული, ესტონური, ჩეხური);

ბ) ხელოვნურ ენებს: მეცნიერების ენები (მეტაენები სამეცნიერო აღწერისთვის), პირობითი სიგნალების ენები (მაგალითად საგზაო ნიშნები) და ა. შ.;

გ) მეორადი ენების მეორად მოდელირებად სისტემებს – კომუნიკაციური სტრუქტურები, დაშენებული ბუნებრივ-ენობრივ საფეხურზე (მითი, რელიგია).“¹ და ასკვნის, რომ ხელოვნება – მეორადი მოდელირებადი სისტემაა, ხოლო „მეორადი ენასთან მიმართებაში“ არ უნდა გავიგოთ, როგორც „გამომყენებელი ენისა, როგორც მასალისა“.

ვინაიდან ადამიანის ცნობიერება არის ენობრივი შემეცნება, მისი ყველა სახეობა, მათ შორის ხელოვნებაც, შეიძლება განისაზღვროს, როგორც მეორადი მოდელირებადი სისტემები. ამრიგად, ხელოვნება წარმოადგენს ერთგვარ, მეორად ენას, ხოლო ხელოვნების ნიმუში ამ ენაზე შექმნილ ტექსტს. ავტორი, შემოქმედი მის მიერ შექმნილი ენობრივი სისტემით, გადასცემს ინფორმაციას მკითხველს, მაყურებელს, მსმენელს და ა. შ. სწორედ ამ ენის მეშვეობით მყარდება კონტაქტი ინფორმაციის გადაცემსა და მიმღებს შორის, ადრესატსა და ადრესანტს შორის. იმავდროულად, ადრესატი შეიძლება იყოს ერთი ან მრავალი. მხატვრული ტექსტის ინფორმაციული სისავსე მიიღწევა იმით, რომ მიუხედავად მისი რთული, ხშირად ბოლომდე გაუგებარი შინაგანი მექანიზმისა, სტრუქტურული კანონზომიერება არ ამცირებს მასში ინფორმაციულობას. ამ

1. Ю. Лотман, Об Искусстве, Структура художественного текста, Семиотика кино и проблемы киноэстетики, статьи, заметки, выступления, Санкт-Петербург, «Искусство – СПб», 2005 г. Искусство как язык, с. 21.

ინფორმაციის გადაცემას მკვლევრებმა პირობითად უწოდეს მხატვრული კომუნიკაცია და განსაზღვრეს, რომ მხატვრული კომუნიკაციის მონაწილე იღებს ინფორმაციას არა მხოლოდ შეტყობინებიდან, არამედ იმ ენიდანაც, რომელზეც ესაუბრება მას ხელოვნება. მხატვრული კომუნიკაციის აქტში არასდროს არის შეუმჩნეველი, ავტომატიზირებული, წინასწარ განჭვრეტილი სისტემა. აქედან გამომდინარე, მხატვრული ურთიერთობისას ესთეტიკური კონტექსტის ენამ და ტექსტმა იმავე ენაზე, მთელი ურთიერთობის განმავლობაში უნდა შეინარჩუნონ მოულოდნელობა. მხატვრული კომუნიკაცია თითქოსდა ქმნის ურთიერთსაწინააღმდეგო სიტუაციას. ვინაიდან ის რაც მოულოდნელია – არაკანონზომიერია, ხოლო რაც არაკანონზომიერი, არასისტემურია, არ შეიძლება გადაიცეს, ვინაიდან ნიშანთა საზღვრებს გარეთ რჩება. „ამ საწყისი წინააღმდეგობიდან მხატვრული ტექსტი ორი გზით გამოდის. პირველი დაკავშირებულია იმასთან, რომ ერთი და იგივე ტექსტი ესადაგება ორ სტრუქტურულ ნორმას. ის, რაც ტექსტში ერთი ნორმატივი პოზიციიდან შემთხვევითია, მეორისთვის აღმოჩნდება კანონზომიერი. ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მიმართული ორი საწინააღმდეგო სისტემის სისავსე, ერთიმეორის გადაფარვისას ქრება და ტექსტი მთელ მანძილზე ინარჩუნებს ინფორმაციულობას“.¹

თუკი ხელოვნების ნაწარმოები მე რაიმეს მატყობინებს, თუკი ეს ემსახურება კომუნიკაციის მიზნებს გადამცემსა და მიმღებს შორის, მაშინ მასში შეიძლება გამოიყოს: შეტყობინება – ის რაც გადაიცემა და ენა – საერთო აბსტრაქტული სისტემა გადამცემისთვისაც და მიმღებისთვისაც, რომელიც შესაძლებელს ხდის თავად კომუნიკაციის აქტს. მექანიზმების მსგავსების და განსხვავებების აღმოჩენამ და აღწერამ თანამედროვე ლინგვისტიკას ხელი შეუწყო არა მხოლოდ

1. Ю. Лотман, Об Искусстве, Структура художественного текста, Семиотика кино и проблемы киноэстетики, статьи, заметки, выступления, Санкт-Петербург, «Искусство – СПб», 2005 г. Искусство как Монтаж, с. 327.

ღრმად ჩასწვდომოდა ისეთ რთულ საზოგადოებრივ მოვლენას, როგორც არის ენა, არამედ შექმნა სქემა კომუნიკაციისა და ნიშანთა სისტემის ზოგადი თეორია. სემიოტიკური თვალსაზრისიდან კულტურა შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც რთულად ორგანიზებული ნიშნობრივი მექანიზმი. მის ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებას წარმოადგენს ის, რომ მთლიანობის უზრუნველყოფელი შინაგანი კავშირები რეალიზდება სემიოტიკური კომუნიკაციების მეშვეობით.

შეიძლება ითქვას, რომ კულტურას ახასიათებს პოლიგლოტიზმი. არც ერთი კულტურა არ შეიძლება დაკმაყოფილდეს ერთი ენით. ყველაზე ცოტა შეიძლება ვისაუბროთ ორი პარალელური ენის თანაარსებობაზე – სიტყვიერი და გამომსახველობითი. ნებისმიერი კულტურის დინამიკა შეიცავს სემიოტიკური კომუნიკაციების კრებულის გამრავლებას. სხვადასხვა სახის ელემენტების თანაარსებობა – ფართოდ მიღებული საშუალებაა ხელოვნებაში. უფრო მეტიც, ზოგიერთი მხატვრული სტილი ორიენტირებულია ელემენტების შეჯახებაზე, მწვავე კონფლიქტზე, მაგრამ როგორი სტილიც არ უნდა ავირჩიოთ – კონტრასტებით გამოაცხადებული თუ ჰარმონიით შთაბეჭდილების შემქმნელი – მისი მექანიზმის საფუძველში შეიძლება აღმოვაჩინოთ თანაარსებობა და წინააღმდეგობა ელემენტებისა, კონსტრუქციის ის შინაგანი წინააღმდეგობა, რომლის გარეშეც „ტექსტს“ ჩამოერთმეოდა მხატვრული ინფორმაციულობა. მხატვრული ნაწარმოები არის ნაკრები ხერხებისა.

ღინგვოსემიოტიკოსები, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამტკიცებენ, რომ ხელოვნება განსაკუთრებული სახით ორგანიზებული ენაა, აქედან გამომდინარე ჩვენ შეიძლება ვისაუბროთ მუსიკის, ფერწერის, კინოს, თეატრის და ა.შ. ენაზე. უშუალოდ რობერტ სტურუას სათეატრო ენის კვლევამდე, ჩვენ შევეცდებით გავაანალიზოთ, თუ რას წარმოადგენს ზოგადად „სათეატრო ენა“. „სათეატრო ენაზე“ საუბრისას უნდა განისაზღვროს ნიშნების ის ერთობლიობა, რომლებიც ამ ენას ქმნიან.

სცენური ქმედება, როგორც ერთიანობა მსახიობებისა

რომლებიც მოქმედებენ და ახორციელებენ საქციელს, სიტყვიერი ტექსტები მათ მიერ წარმოთქმული, დეკორაციები და რეკვიზიტები, განათება, მუსიკალური გაფორმება წარმოადგენს მნიშვნელოვანი სირთულის ტექსტს, რომელიც იყენებს სხვადასხვა ტიპისა და ხარისხის პირობითობის ნიშნებს. თუმცა ის ფაქტი, რომ სცენური სამყარო თავისი ბუნებით ნიშნობრივია, ანიჭებს მას განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან თვისებებს. ნიშანი თავისი არსით წინააღმდეგობრივია: ის მუდამ რეალურია და მუდამ ილუზორულია. რეალურია იმიტომ, რომ ნიშნის ბუნება მატერიალურია; იმისათვის, რომ იქცეს ნიშნად, ანუ გარდაიქმნას სოციალურ ფაქტად, მნიშვნელობა რეალიზებული უნდა იქნას რაიმე მატერიალურ სუბსტანციაში. ნიშნის ილუზორულობა იმაში მდგომარეობს, რომ ის ყოველთვის მოჩვენებითია, ანუ ასახავს არა მის გარეგნულ სახეს, არამედ რაღაც სხვას. წინააღმდეგობა რეალურსა და ილუზორულს შორის ქმნის სემიოტიკური მნიშვნელობების იმ გარემოს, რომელშიც ცხოვრობს ყოველი მხატვრული ტექსტი. სცენური ტექსტის ერთ-ერთი განსაკუთრებულობა გამოყენებული ენების მრავალფეროვნებაა.

ჟესტები ეწოდებათ განსაზღვრული მნიშვნელობების მატარებელ მოძრაობებს. ფიქსირებული მნიშვნელობებით დაკავშირებული ფონემების შეთავსებას – სიტყვები. უფრო განზოგადებული მიდგომისას შეიძლება ვისაუბროთ ნიშნებზე – სიმბოლოებზე – გამოხატვის ნებისმიერ საშუალებაზე, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი მნიშვნელობების მატარებლებზე. ნიშნები არსებობს სხვადასხვა ტიპის, რაზეც დამოკიდებულია მათი პირობითობის ხარისხი. ნიშნები ისეთი ტიპისა, როგორც არის „სიტყვა“ პირობითად აერთიანებენ ზოგიერთ მნიშვნელობას განსაზღვრულ გამოხატულებასთან. გამომსახველობითი („ხატოვანი“) ნიშნები აერთიანებენ შინაარს გამოსახვასთან, რომლებიც ფლობენ გარკვეულ მსგავსებას. ნებისმიერ ადამიანთაშორის ურთიერთობას, რომელიც ეყრდნობა განსაზღვრული წესებით დარეგულირებულ ნიშანთა სისტემას, შეიძლება ვუწოდოთ ენობრივი. ამ სისტემებსა და მათი მეშვეობით ურთიერთობების პირობებს შეისწავლის სემიოტიკა.

ვინაიდან ეს არის მეცნიერება ურთიერთობებზე, შეტყობინებების გადაცემაზე, ადამიანთა მიერ სხვა ხალხისა და საკუთარი თავის გაგება – არგაგებაზე, სოციალურ-კულტურული ფორმების კოდირებაზე – მას აქვს საზოგადოებრივი ხასიათი.

ადამიანთა გარკვეულ ქმედებებს ერთიანი გეგმით, ცნობიერი ან არაცნობიერი პროგრამით განხორციელებულს, ეწოდება ქცევა. მაგალითად, სამუშაო ქცევა და ნიშნობრივი. ნიშნობრივი ქცევა ვლინდება თამაშებრივი ხასიათის რთულ ფორმებში და ხდება ძირითადი ყველა ხალხისთვის. ნიშნობრივი ქცევის სფეროა: ზეიმი, თამაში, საზოგადოებრივი და რელიგიური დღესასწაულები.

თამაშებრივი ქცევის სპეციფიკა მის არაერთგვაროვნებაშია: თამაში გულისხმობს ერთდროულ რეალიზაციას პრაქტიკული და პირობითი ქცევისა. მოთამაშეს ახსოვს, რომ იგი იმყოფება არა რეალურ, არამედ პირობით – თამაშის სამყაროში. იმავდროულად იგი განიცდის სინამდვილესთან მიახლოებულ ემოციებს. თამაშის ქცევის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ ერთდროულად იცოდე და არც იცოდე, გახსოვდეს და გავიწყდებოდეს, რომ სიტუაცია გამოგონილია. თამაშის ხელოვნება სწორედ ორმაგი ქცევის ჩვევების დაუფლებაშია. ნებისმიერი „ამოვარდნა“, როდესაც ქრება „ვითომ“, ანგრევს თამაშს. თამაში – შემოქმედებითი აზროვნების ერთ-ერთი მექანიზმია, რომელიც პასიურად კი არ მისდევს რომელიმე წინასწარ მოცემულ პროგრამას, არამედ ორიენტირებულია შესაძლებლობების რთულ და მრავალმხრივ უწყვეტობაზე. ამგვარად, ცხოვრებაში, რომელიც სცენის მიღმა ვითარდება, არსებობს მასალები, რომელთაგან იგება თეატრალური სამყარო. აღსანიშნავია, რომ ეს მასალები თავისთავად ჯერ კიდევ არ ქმნიან თეატრს. იმისთვის, რომ ეს მოხდეს, მათ უნდა შეეხოს ხელოვნება.

სათეატრო ხელოვნება ფლობს თავის სპეციფიკურ ენას. თეატრალური ენის ერთ-ერთ საფუძველს წარმოადგენს სცენის მხატვრული სივრცე. თეატრალური სივრცე ძირითადად ორ ნაწილად იყოფა: სცენა და მაყურებელთა დარბაზი, რომელთა შორის მყარდება ურთიერთობები. არსებობს დადგმები,

სადაც სივრცე სამ ნაწილად იყოფა, სცენა, სცენა-სცენაზე და მაყურებელთა დარბაზი. სივრცის ამგვარი დაყოფა იმ შემთხვევაში გამოიყენება როდესაც სპექტაკლში თამაშდება „თეატრი-თეატრში“. ასეთი დაყოფა სივრცისა არც ისე ხშირია. ძირითადად სივრცე ორი ნაწილისგან შედგება. საუბარია ურთიერთდაპირისპირებაზე არსებულსა და არარსებულს შორის. არსებობა და რეალობა ამ ორი თეატრალური ნაწილისა თითქოსდა რეალიზდება ორ სხვადასხვა განზომილებაში. მაყურებლის თვალსაზრისით, ფარდის აწვევისა და პიესის დაწყების მომენტიდან მაყურებელთა დარბაზი წყვეტს არსებობას. ყველაფერი რამაშის აქეთა მხარეს ქრება. მისი უტყუარი რეალობა ხდება უჩინარი და მთლიანად უთმობს ადგილს სცენური მოქმედების ილუზორულ რეალობას. სცენის თვალსაზრისით, არ არსებობს მაყურებელთა დარბაზი. თეატრი მოითხოვს ადრესატის არსებობას, ამ ადრესატის ყოფნას სცენაზე არსებულ დროში და იმავდროულად აღიქვამს მისგან მომავალ სიგნალებს (მღუმარების, მოწონების და გაკიცხვის, დაძრახვის ნიშნებს), შესაბამისად ვარირებს ტექსტით.

სცენური სივრცე გამოირჩევა ნიშნობრივი გაჯერებულობით – ყველაფერი, რაც სცენაზეა, იღებს ტენდენციას, განიმსჭვალოს დამატებითი მნიშვნელობებით. მოძრაობა იქცევა მნიშვნელობის მატარებელ ჟესტად, ნივთი – დეტალად. ყოველი მოქმედება სავსე უნდა იყოს საკუთარი მნიშვნელობით და იმავდროულად გამზადდეს შემდეგისათვის, კიდევ უფრო მნიშვნელოვნისათვის. სცენური სამყარო თავისი ბუნებით ნიშნობრივია, რაც ანიჭებს მას განსაკუთრებულ, არსებით თვისებებს. „არსებობს სცენური სივრცე, როგორც რეალური მოცემულობა და არსებობს დრამატული სივრცე, როგორც მისი რეფერენტი. დრამატულ სივრცეს პატრის პავი განმარტავს როგორც მაყურებლისა თუ მკითხველის მიერ წარმოსახვაში შექმნილ სივრცეს. სცენური სივრცე დრამატული სივრცის რეფერენციას ახდენს. ის მაყურებლის წარმოსახვის წარმართვისა და მოდელირების ფუნქციას კისრულობს. დრამატული და სცენური სივრცის ურთიერთ სინთეზის საფუძველზე იქმნება ე. წ. მაყურებლის შიდა სივრცეც, სცენური სივრცის საბოლოო ფორმირებას

მაყურებლის მეს თვითპროექცია ასრულებს, მხოლოდ ასეთი თვითპროექციის გზით განხორციელებული სემიოტიზაციის გზით იძენს სივრცეთა გადაკვეთის ეს ფიზიკური წერტილი სრულფასოვან საზრისს“.¹

სცენური ქმედების საფუძველია მსახიობი, მოთამაშე ადამიანი, ჩაკეტილი სცენურ სივრცეში. მაგრამ, სწორედ ეს სცენური ქმედების ძირეული ელემენტი იძენს ორმაგ სემიოტიკურ მნიშვნელობას. სცენაზე ვითარდება მოვლენათა ჯაჭვი, გმირები სხვადასხვა საქციელს ახორციელებენ, ერთი სცენა ცვლის მეორეს. თავის შიგნით ეს სამყარო ცხოვრობს არა ნიშნობრივი, არამედ რეალური ცხოვრებით. ყოველ მსახიობს „სჯერა“ როგორც საკუთარი, ასევე პარტნიორის და მთლიანობაში მოქმედების რეალურობისა სცენაზე. მაყურებელი კი არის ესთეტიკური და არა რეალური განცდის ზემოქმედების ქვეშ. მაყურებელი სხვანაირად იქცევა: რა განცდებიც არ უნდა ჰქონდეს, გაუნძრევლად რჩება სავარძელში. სცენაზე მყოფი ადამიანებისათვის ხდება მოვლენა, დარბაზში მყოფთათვის კი მოვლენა წარმოადგენს საკუთარი თავის ნიშანს. „მსახიობს მიჰყავს დიალოგი ორ სხვადასხვა სიბრტყეზე: გამოხატული ურთიერთობა მას აკავშირებს მოქმედების სხვა მონაწილეებთან, ხოლო არაგამოხატული ჩუმი დიალოგი – მაყურებელთან. ორივე შემთხვევაში იგი გვევლინება არა დაკვირვების პასიურ ობიექტად, არამედ კომუნიკაციის აქტიურ მონაწილედ...“² განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სცენაზე დეკორაცია და რეკვიზიტი. დეკორაციისა და რეკვიზიტის სემიოტიკური ბუნება უფრო გასაგები გახდება, თუკი შევადარებთ მის ფუნქციასა და გამოყენებას კინოში. თეატრალურ და კინოდარბაზში

1. თამარ ბოკუჩავა „თეატრალური ნაწარმოები როგორც „ტექსტი“ და სტრუქტურა“ სამეცნიერო კონფერენციის მასალები II, გამომ. კენტავრი, 2010 წ. გვ. 14;

2. Ю. Лотман, Об Искусстве, Структура художественного текста, Семиотика кино и проблемы киноэстетики, статьи, заметки, выступления, Санкт-Петербург, «Искусство – СПб», 2005 г. Про-странство сцены, с. 592.

მაყურებელი მთელი სანახაობის განმავლობაში ერთსა და იმავე ფიქსირებულ მდგომარეობაშია, მაგრამ მათი დამოკიდებულება იმ ესთეტიკურ კატეგორიასთან, რომელსაც ხელოვნების სტრუქტურულ თეორიაში ეწოდება „თვალთახედვა“, ძლიერ განსხვავებულია. თეატრალური მაყურებელი ინარჩუნებს ბუნებრივ თვალთახედვას სანახაობაზე, რომელიც განისაზღვრება მისი თვალის ოპტიკური ურთიერთობებით სცენისადმი. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ეს პოზიცია უცვლელია. კინომაყურებლის თვალსა და ეკრანზე გამოსახულებას შორის, არსებობს შუამავალი – ოპერატორის მიერ მიმართული კინოაპარატის ობიექტივი. მაყურებელი თითქოს გადასცემს მას თავის თვალთახედვას. ხედი და რაკურსი კინოგამოხატვის აქტიური ელემენტებია. დეკორაციების და საგნების (რეკვიზიტის) ფუნქციები კინოსა და თეატრში განსხვავებულია. საგანი თეატრში მხოლოდ მსახიობის თამაშის ატრიბუტია, კინოში იგი შეიძლება იყოს სრულყოფილიანი მოქმედი პირი. ეს, კერძოდ, განისაზღვრება შესაძლებლობით – საგანი გადაღებული იქნას მსხვილი ხედით, კადრების რიცხობრივი ზრდის მეშვეობით მასზე ყურადღების შეჩერებით და სხვ. კინემატოგრაფში დეტალი თამაშობს, თეატრში იგი გათამაშდება. თეატრში და, უფრო მეტად, კინოში საგანი, რეკვიზიტი მეტაფორის, სიმბოლოს როლის მატარებელია. მეტაფორებს და სიმბოლოებს შეიძლება ჰქონდეს ძალიან რთული და მრავალმხრივი მნიშვნელობა. გამოვყოფთ სამი სახის მეტაფორა-სიმბოლოებს: პლასტიკურ მეტაფორებს, დაფუძნებულებს წმინდად გარეგნულ მსგავსებაზე ან გამოსახულების კონტრასტზე. დრამატულ მეტაფორებს: ისინი თამაშობენ როლს ქმედებაში, და, შემოაქვთ განმარტებითი ელემენტი, ხელს უწყობენ მონათხრობის გაგებას. დაბოლოს, არსებობს მეტაფორების მესამე კატეგორია – იდეოლოგიური, ვინაიდან მათი მიზანია – მაყურებლის ცნობიერებაში დაბადოს იდეა, რომელიც სცილდება სცენაზე ან კადრში არსებული მოქმედების ზღვარს, ემსახურებიან იდეების გამოხატვას, რომელიც ბევრად სცილდება მონათხრობის ჩარჩოებს, რომელშიც ისინია ჩართულია და ასახავენ რეჟისორის დამოკიდებულებას კაცობრიობის წინაშე მდგარ,

ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემებისადმი. საბოლოო ჯამში გამოხატავენ განსაზღვრულ მსოფლმხედველობას. „მეტაფორა – ეს ნიშანია და ერთდროულად ილუსტრაცია; ამგვარად, ეს ენის ელემენტია. მეტყველების ტონი, მისი რიტმული აგებულება – ეს ენობრივი ელემენტებია, რომლებიც სხვადასხვა ამოცანას ასრულებენ“¹. საზღვრის შეგრძნება, მხატვრული სივრცის ჩაკეტილობა თეატრში უფრო ძლიერად არის გამოხატული ვიდრე კინოში. ამას მივყავართ მოდელირების ფუნქციის მნიშვნელოვან ზრდასთან. თუკი კინო თავისი „ბუნებრივი“ ფუნქციით მიიღტვის იმისკენ, რომ იყოს აღქმული როგორც დოკუმენტი, ეპიზოდი სინამდვილიდან, ცხოვრების მოდელის სახე, თეატრისათვის არანაკლებ „ბუნებრივია“ აღქმული იქნას, როგორც სინამდვილის განსახიერება, უკიდურესად განზოგადებული სახით.

იმისათვის, რომ შესაძლებელი იყოს შეტყობინების გაგზავნა და მიღება, იგი შესაბამისად უნდა იყოს კოდირებული და დეკოდირებული. როდესაც ჩვენ ვსაუბრობთ სპექტაკლზე, უპირველეს ყოვლისა, განვსაზღვრავთ, რას ნიშნავს „ტექსტი“ სპექტაკლში. ჩვენ, რა თქმა უნდა, შეგვიძლია ვისაუბროთ ამა თუ იმ სპექტაკლზე, როგორც ერთიან ტექსტზე. იგი უპასუხებს ამ გაგების ძირითად ნიშანთვისებებს: გამოხატულებით, გამიჯვნით, ერთიანი მნიშვნელობით. მატერიალური გამოხატულება მიიღწევა თავად დადგმის ფაქტით; გამიჯვნა – ნათლად გამოხატული ნიშანთვისებებით. სპექტაკლი მატარებელია მთელი რიგი ცალკეული შეტყობინებებისა, იმავდროულად გააჩნია მთლიანობის, ინტეგრირებულობის მნიშვნელობა და ასრულებს რაღაც ერთიან კულტურულ ფუნქციას.

დრამატურგის თვალსაზრისით პიესა, რომელიც არ დადგმულა თეატრში – სრულყოფილი ტექსტია, თეატრის თვალსაზრისით – ეს მხოლოდ მნიშვნელოვანი კომპონენტია სასცენო ტექსტის შესაქმნელად. დრამატურგისთვის პიესა შეიძლება იყოს შეტყობინება მკითხველისადმი ადრესირებული.

1. Питер Брук, Пустое Пространство, Секртов Нет, М. 2003 г. Типография «Наука», Театр как таковой С. 165).

თეატრისათვის შეტყობინება შეიძლება იყოს მხოლოდ სცენური დადგმა. სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება – მისი განუყოფელი, ორგანული ნაწილია და ერთდროულად იგი რიგ შემთხვევაში შეიძლება განხილული იქნას, როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელი ფაქტი. საქმის ვითარებიდან გამომდინარე, სპექტაკლის ერთიანი ტექსტი იგება, სულ ცოტა, სამი საკმაოდ დამოუკიდებელი სუბიექტისაგან. პიესის სიტყვიერი ტექსტიდან, რომელსაც ქმნიან მსახიობები და რეჟისორი, მუსიკალურ-მხატვრული გაფორმებით და განათებით. ტექსტის შექმნის ყოველ რგოლში – ავტორისაგან, რეჟისორისაგან, წამყვანი მსახიობისგან, სტატიისტიკისა და გამნათებლის ჩათვლით, – ზორციელდება ორმაგი ქცევა. ერთი მხრივ, ავტორი არ არის თავისუფალი ტრადიციებთან, მაყურებლის გემოვნებასთან, ეპოქის იდეებთან მიმართებაში, რეჟისორი შებოჭილია ავტორის ჩანაფიქრით და ა. შ.. მაგრამ, მეორე მხრივ, ყოველ რგოლში იგულისხმება პარტნიორობაც, თანაშემოქმედებაც, ანუ თავისუფლება. სისტემა „სცენა – მაყურებელი“ ვითარდება თამაშის მოდელის მიხედვით.

სპექტაკლი გადასცემს ინფორმაციას შექმნილი ტექსტის მეშვეობით. მაყურებელი კი უმეტეს შემთხვევაში ადეკვატურად აღიქვამს ინფორმაციას. ეს ეფექტი მიიღწევა, იმით, რომ სპექტაკლის შემქმნელებიც და მაყურებელიც – არიან ერთი ისტორიულ-კულტურული ეპოქის ადამიანები, ჩართულები საერთო სოციალურ, კულტურულ და ფსიქოლოგიურ კოდებში. თეატრი – ერთ-ერთი ყველაზე მეტად ძველი და გლობალური ხელოვნებაა მსოფლიო კულტურისათვის. თავისი არსებობის ათასწლეულების განმავლობაში მან დააგროვა მდგრადი საშუალებების არსენალი, ნებისმიერი იდეურ-მხატვრული, სცენური რეფორმების პირობებში შენარჩუნებული. ეს სტაბილური სემიოტიკური კარკასი წარმოადგენს თითქოსდა უნივერსალურ მთარგმნელს, რომელიც უზრუნველყოფს მინიმუმ თანაზიარობას. ყოველი ჭეშმარიტად მხატვრული ტექსტი შეიცავს მხატვრულ ენას და ამ ენის შესწავლა-გაგებას. აქედან გამომდინარე, პროცესი უნიკალური ტექსტის გარდაქმნისა საერთო მხატვრულ ენად, გენიოსის ქმნილება

– ზოგადნაციონალური კულტურული მონაპოვარი აღარ გვაოცებს.

სემიოტიკური აქტი – არ არის მხოლოდ გამგზავნიდან მიმღებამდე რაღაც გარკვეული სახის შეტყობინების გადაცემა. ეს არის რთული პროცესი, მისი მიმდინარეობის დროს ინფორმაციის გადამცემა და მიმღები გარდაიქმნებიან, ტრანსფორმირდებიან, ურთიერთქმედებენ. ეს არის ცოცხალი პროცესი, რომლის მსვლელობისას ყველა კომპონენტი იმყოფება რთული კონფლიქტის მდგომარეობაში და ამჟღავნებს სიმყარესა და ცვალებადობას, გაგებასა და ვერ გაგებას. მაყურებლის ჩართვა კოლექტიური ცნობიერების სისტემაში, რომელიც გულისხმობს სხვის ხედვას, როგორც პარტნიორისა კომუნიკაციაში, სუბიექტი და არა საგანი, აქცევს თეატრს საზოგადოებრივი მორალის სკოლად.

თეატრი ანსამბლური ხელოვნებაა. ანსამბლზე ორიენტირება სასცენო სემიოტიკის ერთ-ერთი თავისებურებაა. ყოველი მხატვრული ტექსტი სემიოტიკურად მეტნაკლებად არაერთგვაროვანია, მაგრამ მხოლოდ „ანსამბლის“ ცნება გარდაიქმნება ერთ-ერთ წამყვან კონსტრუქტივისტულპრინციპად. იგი მდგომარეობს მხატვრული გამოხატვის სხვადასხვაგვარი საშუალებით პრინციპულ ორიენტაციაში. ანსამბლურობის თეორიაში დიდი მნიშვნელობა აქვს ნიშანთა სისტემების ორი განსხვავებული ტიპის თანაარსებობას: ერთიმეორისგან გამიჯნულ (დისკრეტულ) ნიშნებს, განცალკევებულ სისტემას და სადაც ერთი ნიშნის მეორისგან გამიჯვნა ძნელია და შეუძლებელია, ხოლო მნიშვნელობის მატარებელი თავად ტექსტია. ასეთ (არადისკრეტულ) სისტემაში მთელი ტექსტი გვევლინება რთულად აგებულ ნიშნად. სპექტაკლის ვერბალური ნაწილი ისწრაფვის მნიშვნელობების დისკრეტული გადმოცემისკენ, ქმედითი – არადისკრეტულისკენ. ეს საწყისი „ბუნებრივი“ ორიენტაცია ექვემდებარება შემდგომ გართულებას: სიტყვიერი ტექსტის ელემენტები, სპექტაკლის პლასტიკურ დეტალებთან და ერთმანეთში გადახლართულნი, კარგავენ თავის აზრობრივ სათითოობას და შედუღაბდებიან არადისკრეტულ მთელში, ზემნიშვნელობის მატარებელში. სპექტაკლში ერთდროულად

შეიძლება წარმოიქმნას როგორც არადისკრეტული ტექსტი, ასევე ზეაწეული (ზეამაღლებული) მნიშვნელობები. სცენური ანსამბლურობის მთავარი თვისებაა: სხვადასხვის ერთიანობა და სხვადასხვაობა ერთიანობაში. „ხელოვნების ყველა სახეობა დაკავშირებულია მხატვრული ურთიერთობის პრობლემებთან, ანუ სემიოტიკასთან. მაგრამ მისი ასპექტების სხვადასხვაობას და მრავალწახნაგოვანებას ცოტა მათგანი ესადაგება. გრიმიდან და მიმიკიდან დაწყებული დარბაზში მაყურებლის ქცევის ნორმებით დამთავრებული, თეატრალური სალაროდან, რიტუალიზებულ „თეატრალურ ატმოსფერომდე“ – თეატრში ყველაფერი სემიოტიკაა. მისი სახეობები იმდენად რთული და სხვადასხვაა, რომ სცენას სრულიად საფუძვლიანად შეიძლება ვუწოდოთ სემიოტიკის ენციკლოპედია“.¹

განსაკუთრებული ადგილი თეატრში – ანსამბლურ ხელოვნებაში – აქვს მუსიკას. თეატრის სამყაროში მუდმივად ჟღერს მუსიკა, რომელიც ქმნის განსაკუთრებულ ატმოსფეროს, რაღაც ახალ განზომილებას, რომელიც მუდმივად ამდიდრებს მას, განმარტავს, ხანდახან ასწორებს, ხანდახან აძლევს მიმართულებას, ყოველ შემთხვევაში, ახდენს მის ორგანიზებას დროში. „მუსიკა, – ეს არის უხილავი ენა, რომლის მეშვეობითაც „არაფერი“ უეცრად იძენს ფორმას: მისი დანახვა შეუძლებელია, მაგრამ შესაძლებელია შეგრძნება“.² მუსიკამ ხელი უნდა შეუწყოს გამთლიანებას და არ უნდა შემოიფარგლოს თანხლებით ან მაყურებელზე შთაბეჭდილების მოხდენით. იგი შეუმჩნეველად უნდა მონაწილეობდეს სპექტაკლის საერთო ტონალობის შექმნაში, მის ესთეტიკურ და დრამატურგიულ ჟღერადობაში. მისი ზემოქმედება იქნება უფრო ძლიერი და უშუალო, რაც უფრო ნაკლებად მოუსმენენ, მიუხედავად იმისა, რომ მუდმივად ისმის. თეატრში არ მიდიან მუსიკის მოსასმენად. მან მხოლოდ

1 Ю. Лотман, Об Искусстве, Структура художественного текста, Семиотика кино и проблемы киноэстетики, статьи, заметки, выступления, Санкт-Петербург, «Искусство – СПб», 2005 г Семиотический ансамбль, с.603;

2 Питер Брук, Пустое Пространство, Секртов Нет, М. 2003 г. Типография «Наука», Театр как таковой С. 165.

უნდა გააღრმავოს მაყურებლის შთაბეჭდილება. მუსიკამ სცენურ ქმედებას თავისებური ფდერალობა უნდა მიანიჭოს. მას უნდა შეჰქონდეს საკუთარი ქარგა სპექტაკლის ამა თუ იმ ეპიზოდში. მუსიკა, ისევე როგორც პიესა, სარეჟისორო ექსპლიკაცია, დეკორაციები, მიზანსცენები ხელს უნდა უწყობდეს სპექტაკლის სიცხადეს, ლოგიკურობას, სიძარბოებს. მით უკეთესი, თუკი მუსიკა, შეუმჩნევლად ამდიდრებს მას, ჩუქნის რა საკუთარ პოეზიას. ცნობილი ფაქტია, რომ მეიერხოლდი სარეჟისორო ექსპლიკაციაში იყენებდა მუსიკალურ ტერმინებს. ამგვარად, მუსიკა უნდა ახდენდეს საერთო ზემოქმედებას.

ყოველი ხელოვნება გვესაუბრება მისთვის დამახასიათებელ ენაზე. ხელოვნების ენის თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ ის არასდროსაა წინასწარ მოცემული, ის ყოველთვის ერთგვარი ცვალებადი ვარიაციაა, აუცილებელი კონკრეტული ჩანაფიქრისთვის. ჩანაფიქრი, შემოქმედებით აქტამდე არასდროს გვევლინება, როგორც რაღაც ლოგიკური. ჩანაფიქრი, რომელიც მოაქვს შემოქმედს, არის მხატვრული აზრი.

უპირველეს ყოვლისა თეატრის, როგორც ხელოვნების, ენა არის თეატრალობა. თეატრის არსებობის მანძილზე ერთმანეთს ებრძვის თეატრალურობის ორი კონცეფცია: მაყურებელმა უნდა დაივიწყოს, რომ იგი თეატრშია, და – მაყურებელი ყოველთვის უნდა გრძნობდეს, რომ იგი თეატრშია. ეს დავა ახასიათებს არა თეატრის ბუნებას, არამედ ამა თუ იმ თეატრალური მოღვაწის სუბიექტურ მიდგომას. სინამდვილეში მაყურებელი უნდა ივიწყებდეს და იმავდროულად, არავითარ შემთხვევაში არ ავიწყდებოდეს, რომ თეატრშია. გამომდინარე ესთეტიკური კონცეფციებიდან, კულტურული ორიენტაციიდან, ინდივიდუალური ამოცანიდან, შეიძლება კეთდებოდეს ამ ორგვარი ფორმულირების აქცენტი ამა თუ იმ ნაწილზე. სანამ არსებობს თეატრი, არსებობს მისი შემოქმედების ორი მხარე: რწმენა იმისა, რომ სცენის ილუზორული რეალობა რეალურია და იმისა, რომ იგი ცხოვრება კი არ არის არამედ „ცხოვრების თამაში“. თეატრის საიდუმლოება იმაში მდგომარეობს, რომ მაყურებელი, რომელიც უყურებს სპექტაკლს, ერთი მხრივ, ყველაზე ინტენსიური სახით, აღმოჩნდება ჩართული

მიმდინარე ქმედებაში, ხოლო მეორე მხრივ, ინარჩუნებს დისტანციას. პიტერ ბრუკი წიგნში „ცარიელი სივრცე“ წერს: „მუშაობის დაწყებისას, აუცილებელია სწრაფვა, გამოიყენო ყველა ელემენტი, თეატრის ყოველი შესაძლებლობა, არ ეცადო წინასწარ გამოყო მათგან ისინი, რომლებიც უფრო კარგად ესადაგებიან ჩანაფიქრს. მთავარი მიზანია მიაღწიო საბოლოო შთაბეჭდილების ნამდვილობას. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ლაპარაკია რეალიზმზე ან ნატურალიზმზე. შესრულება შეიძლება იყოს უსაზღვროდ პირობითი, სტილიზებული, ხოლო შედეგი იქნება ნამდვილი. ან პირიქით, შეიძლება ყველაფერი გააკეთო ძალიან „ნატურალურად“, მაგრამ შედეგი იქნება ხელოვნური, გამოგონილი. ამიტომ დღეს ჩემთვის ყველაზე მთავარი საკითხია – რას ვგულისხმობთ, როდესაც ვსაუბრობთ კულტურაზე და კულტურულ ფასეულობებზე? ვინაიდან ერთი და იგივე სიტყვა შეიძლება აღნიშნავდეს ყველაზე კარგს და ყველაზე ცუდს, გამომდინარე იქიდან, როგორ გვესმის და როგორ ვიყენებთ მას“.¹

თეატრულობას განსაკუთრებით რთული ბუნება აქვს. უპირველეს ყოვლისა იგი იქმნება პიესასთან სპექტაკლის დამოკიდებულებით. თავისთავად პიესა დასრულებული მხატვრული ნაწარმოებია, ისევე, როგორც სხვა სიტყვიერი ხელოვნების ჟანრები: რომანი, პოემა, ლექსი, მაგრამ პიესის სპექტაკლად გადაქცევის დაწყებისთანავე აღმოჩნდება, რომ იგი შეიცავს მრავალ პოტენციურ ინტერპრეტაციას, რომ იგი თითქოს ჯერ კიდევ დაუმთავრებელია და საჭიროებს დავერიგვინდეს რომელიღაც ხორცშესხმით, ახალი რეჟისორული გადაწყვეტითა თუ სამსახიობო თამაშით. პიესისა და სპექტაკლის დიალოგი – რთული, და როგორც წესი, დრამატული დიალოგია. პიესა და სპექტაკლი საუბრობენ სხვადასხვა ენაზე და სიტყვა, რომელიც იწერება ქალაქზე, არაადეკვატურია სიტყვისა სცენაზე. დადგმა – ერთ-ერთი ურთულესი სახეობაა მხატვრული თარგმანისა. მაგრამ

1. Питер Брук, Пустое Пространство, Секрктв Нет, М. 2003 г. Типография «Наука», С. 289-290.

სწორედ მის სიძნელეშია მისი ღირებულება. თეატრალობას აქვს სხვა „ბერკეტის მხარეც“. სპექტაკლს, ერთი მხრივ, მიყავს დიალოგი პიესასთან, მეორე მხრივ – მაყურებელთან. ეს ორი, – განსხვავებული დიალოგია და სპექტაკლი იშლება მათში სხვადასხვანაირად. არც ერთი ხელოვნება არ არის დაკავშირებული, ესოდენ უშუალოდ, აუდიტორიის რეაქციასთან, არ რეაგირებს ამ რეაქციაზე უმაღვე და აქტიურად, როგორც თეატრი. თავად დიალოგის შესაძლებლობა – ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და ურთულესი მონაპოვარია. საჭიროა ენობრივი ერთობა, ერთგვარი, ერთიანი კულტურული სივრცე.

თეატრი – ყოველთვის ძალიან ლოკალური მოვლენაა. ყველაფერი დამოკიდებულია კონკრეტულ გარემოებებზე, ვითარებაზე. ერთ სიტუაციაში უფრო მეტად ეფექტური შეიძლება აღმოჩნდეს ფოლკლორული თეატრი, სხვა სიტუაციაში დიდი მნიშვნელობის მოვლენად შეიძლება იქცეს პოლიტიკური თეატრის სპექტაკლი. გააჩნია რა სოციალურ-პოლიტიკურ გარემოებაში იდგმება სპექტაკლი. როდესაც ვსაუბრობთ ხელოვნებაზე, ალბათ, უკანასკნელ როლს არ თამაშობს ის, რომ ჭეშმარიტება – ყოველთვის არის ძიება. არა ზედაპირული მოდა, არა დაუფიქრებელი სურვილი სიახლისა, არამედ ძიება სიახლისა ჭეშმარიტების დადგენისათვის. ეს სურვილი კი ცვლის ხელოვნებაში მიღწეულ ფორმებს ჯერ კიდევ უცნობზე. „კაცობრიობა ქმნის რა ხელოვნების ახალ მოდელებს, ქმნის მათ არა იმიტომ, რომ თავად მოდელები უნდა განახლდეს, არამედ იგი იბრძვის ცხოვრებაზე თავისი უფლებების გასაფართოებლად, კვლევის უფლებისათვის და ახალი ბედნიერების მისაღწევად... ძველი სტრუქტურების გამოცდილება რჩება, მაგრამ ისინი არ მეორდება, არამედ გამოიყვანება და გამოიყენება შეჯახებებით, ერთმანეთის უარყოფით.“⁴¹

1. Шкловский Виктор, избранное в двух томах, Том Второй, Тети-
ва, О несходстве сходного. Энергия Заблуждения, Книга о сюже-
те. Москва, Художественная литература, 1983 99, 184.

სცენისა და დარბაზის ურთიერთგაგება – საქმის მხოლოდ ერთი მხარეა. მეტიმეტად სრული ურთიერთგაგება, რომელიც შრომის გარეშე მიიღწევა, როგორც ადრეული წარმატებების გამოძახილი, მოწმობს თეატრის შეჩერებაზე. ამ შემთხვევაში იგი ექსპლუატაციას უკეთებს გუშინდელ თეატრალობას და არ ეძებს ახალს. ენის ევოლუცია, მისი ცვლილება, დინამიზმი – ენის სემიოტიკური სისტემის კანონია. პიტერ ბრუკი თავის წიგნში „ცარიელი სივრცე“ აღნიშნავს, რომ სათეატრო ენა უნდა იყოს მარტივი, მაგრამ ყოველთვის სხვადასხვა, დამოკიდებული იმაზე, თუ სად და ვისთვის თამაშობ.

„ამგვარად, მსახიობი ან მსახიობთა ჯგუფი ახდენენ რალაც შთაბეჭდილებას, რომელიც, თანამედროვე ტერმინოლოგიით სარგებლობისას, თავისთავად წარმოადგენს რალაც კოდს. ეს ნიშნავს, რომ ადამიანური ურთიერთობის საშუალებების მთელი კრებულიდან, სიტყვა, მეტყველება გვევლინება ერთ-ერთ შესაძლო ვარიანტად. მეტყველების მიღმა არსებობს სხეულის ენა. ხმის ჟღერადობა – ესეც ენაა. სივრცეში მოძრაობა – აგრეთვე ენაა. დუმილი, სიჩუმე – ეს ენაა. რიტმი – ეს ასევე ენაა. ამასთან დაკავშირებით მე მგონია, დღეს ჩვენ ისევ ვსარგებლობთ ძველი ტერმინით „ტოტალური თეატრი“, გავიანზრებთ რა მას თავიდან. ამ ცნების ტრადიციული ინტერპრეტაცია გამოვიდა ექსპრესიონიზმიდან, იგი გულისხმობს, რომ მსახიობთა თამაში, დეკორაციები, შუქი, მუსიკა – ყველაფერი ეს სათეატრო ენის ფორმებია, რომლებისგანაც იქმნება სპექტაკლი“.¹

1. Питер Брук, Пустое Пространство, Секртов Нет, М. 2003 г. Типография «Наука», С. 288.

**ნაციონალური თეატრის კონცეფცია 90-იანი
წლების ქართულ რეჟისურაში**

90-იანი წლების ქართული თეატრი ახალი გამოწვევების წინაშე აღმოჩნდა. საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლისა და მისი აღიარების შემდეგ, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში დაწყებული ახალი ეტაპი ცვლილებებს მოითხოვდა ყველა სფეროში და მათ შორის თეატრშიც. მის წინაშე წამოჭრილი შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საკითხები სრულიად ახალ ხასიათს ატარებდა. თეატრებს თავად უნდა გადაეჭრათ თავიანთი სტრუქტურული თუ ფინანსური პრობლემები, მაგრამ უმთავრესი. რაც ამ დროის ქართულ თეატრში გამოიკვეთა. შემოქმედებითი ხასიათის საკითხი იყო. დამთავრდა იმ ალგორითულ-მეტაფორული გამომსახველობითი ხერხების საჭიროება, რაც საბჭოთა ეპოქის ქართული თეატრისათვის და ზოგადად ხელოვნებისთვის იყო დამახასიათებელი. აღნიშნულ ფორმაში ქართულმა თეატრმა შეძლო საუკეთესოდ გამოეცვლინა საკუთარი მხატვრული აზროვნების შესაძლებლობანი. მოიპოვა მსოფლიო აღიარება და ზუსტად იმ დროს როცა წარმატების ზენიტში იყო, ახალ სასტარტო მდგომარეობაში აღმოჩნდა. თეატრების უმეტესობა შეუდგა ეროვნული მოძრაობის შესატყვისი მხატვრული ფორმების ძიებას.

1989 წელს მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრში დაიდგა გრიგოლ რობაქიძის რომანის „გრაალის მცველნი“ ინსცენირება. რომანი გერმანულიდან ნაირა გელაშვილმა თარგმნა. ინსცენირების ავტორმა და რეჟისორმა დავით ანდლულაძემ საბჭოთა ცენზურის მიერ დაღდასმული გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედება ფართო საზოგადოებას შესთავაზა.

„გრაალის მცველნი“ 1989 წლის 9 აპრილის შემდეგ

მოვლენად იქცა. რეცენზიებში კვითხულობთ იმ ემოციური ზეგავლენის კვალს, რაც სპექტაკლმა მაყურებელზე მოახდინა. ჟურნალში „საბჭოთა ხელოვნება“ დაიბეჭდა თეატრმცოდნეების საუბარი, სადაც თამარ ბოკუჩავა, მათა გაბუნია და ანა ჭავჭავაძე განიხილავენ სპექტაკლს და ამასთანავე, აღწერენ იმ საერთო განწყობას, რომლის ფონზეც ის მიმდინარეობდა. მაყურებლის რეაქცია კონკრეტულ ქმედებებში გამოიხატებოდა და სცენურ ნაწარმოებზე არანაკლებ შთამბეჭდავი იყო: „ხანგრძლივი და მქუხარე ტაშის შემდეგ ახალგაზრდები იწყებენ სიმღერას – „ჩემო კარგო ქვეყანავ“, „შავლეგო“, „ქართველო, ხელი ხმალს იკარ“, დარბაზში საქართველოს ეროვნული დროშები ფრიალებს...“¹ წარმოდგენა მაყურებელთა დარბაზში „გრძელდებოდა“ და ქართველი ხალხის ეროვნული თვითშეგნების გამოღვიძებად განიხილებოდა.

სასცენო ნაწარმოების მაყურებელზე ემოციური ზეგავლენის მსგავსი ფაქტები უცხო არ არის ქართული თეატრის ისტორიისთვის, პირველ რიგში უნდა გავიხსენოთ 1882 წელს დადგმული სპექტაკლი დ. ერისთავის „სამშობლო“. ვასილ კიკნაძე წიგნში „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“ აღწერს და აანალიზებს დადგმის მიმართ დიდი საზოგადოებრივი რეზონანსის გამომწვევ მიზეზებს: „...ზეიმი იყო, როცა „სამშობლოს“ წარმოდგენდნენ ზოლმე. ზოგჯერ მთელი ღამე არ ეძინა ქალაქს. ანთებული ჩირაღდნებით დადიოდნენ ქუჩებში. ვერ ისვენებდა პატრიოტული გრძნობით აღელვებული მაყურებელი.“² მსგავსმა ისტორიულმა ვითარებამ, სხვადასხვა დროში, სათეატრო ხელოვნების საშუალებით ერთნაირი განწყობა წარმოშვა. თეატრმა გამოხატა ერის სულისკვეთება. შეიქმნა თეატრისა და მაყურებლის ერთიანობის გამძაფრებული განცდა. თეატრმცოდნეები საუბრობდნენ იმაზეც, რომ დავით ანდლელაძის სპექტაკლმა ამ დრამატულ ვითარებაში შეასრულა

1. თ. ბოკუჩავა, მ. გაბუნია, ა. ჭავჭავაძე. „არ გადავშენდებით“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1990, №2, გვ. 2;

2. ვ. კიკნაძე. „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“, 2001, ტომი I, გვ. 251.

ის ფუნქცია, რომელიც, როგორც მაშინვე აღინიშნა, – „სცილდება მხატვრული ნაწარმოების საზოგადოებრივ დანიშნულებაზე აქამდე არსებულ წარმოდგენებს“¹. თეატრმა განაცხადა თავისი აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიცია, რაც იმდენად თანმხვედრი აღმოჩნდა საზოგადოების მოთხოვნილებასთან, რომ სწორედ იმ დროს, როდესაც თეატრი განიცდიდა მაყურებლის კრიზისს, დაცარიელებულიყო როგორც საგამოფენო ასევე მუსიკალური დარბაზები, ჟურნალ „ხელოვნებაში“ აღწერილია მრავლისმეტყველი ფაქტი, პრემიერიდან ერთი წლის შემდეგ არათუ შემცირდა მაყურებლის ინტერესი სპექტაკლისადმი, პირიქით – „...თეატრი რამდენჯერმე იძულებულიც კი გახდა, რომ სხვადასხვა დაწესებულების თანამშრომელთა კოლექტიური მოთხოვნით, ორშაბათ დღეს, როცა თეატრები ჩვეულებრივ იხვენებენ, დამატებით წარმოდგენა დაენიშნა“².

რეჟისორმა, დავით ანდლულაძემ, საზოგადოებისათვის მტკივნეული და აქტუალური თემის მხატვრულ ფორმაში გადმოცემა და ამასთან, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია, კონკრეტული პოლიტიკური ვითარებიდან, თანამედროვეობიდან ნაკარნახევი აქცენტების განზოგადებაც მოახერხა. სპექტაკლის პროლოგს, სადაც ანთებული პროექტორების შუქზე, ყველა მოქმედი პირის მიერ 9 აპრილის სისხლიანი ღამის ტრაგედია თამაშდებოდა, მაყურებლამდე მიჰქონდა თავზარდამცემი ემოცია და მისი ქვეყნის ზოგად-ისტორიული გამოცდილებაც. საინტერესოა კოტე აბაშიძის რეცენზია სპექტაკლზე „გრაალის მცველნი“. აღსანიშნავია, რომ რეცენზიის სათაურია „გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს“. წერილს დადებითი გამოხმაურება მოჰყვა შემოქმედებითი ჯგუფის მხრიდან. ამას, პირველ რიგში, თანმხვედრი ემოციური და აზრობრივი განწყობილება განაპირობებდა. რეჟისორი, თითქოს, მსხვილი კადრით აჩვენებდა ქართველი ხალხის ჩაგვრას, რომელიც, იმავდროულად, საუკუნეების მანძილზე მიღებული ტკივილის

1. თ. ბოკუჩავა, მ. გაბუნია, ა. ჭავჭავაძე. იხ.: დასახელებული ნაშრომი, გვ. 2;

2. ფ. ყუშიტაშვილი. „მე ახლა მგონია, რომ შემიძლია ყველაფერი ნულიდან დავიწყო“, ჟურნ. „ხელოვნება“, 1990, №6, გვ. 78.

ზოგად სურათსაც გადმოსცემდა: „რასაც მაყურებელი სცენაზე ხედავს, მხოლოდ 9 აპრილის რბევის იმიტაცია არ არის. ასეთ, თითქმის ნატურალური სიზუსტით წარმოდგენილ პროლოგს უფრო ფართო, განზოგადებული მნიშვნელობა აქვს“.¹

ნატურალისტურ ხერხებთან ერთად, სპექტაკლში გამოყენებული იყო ლიტერატურული თეატრის პრინციპები. გრიგოლ რობაქიძის სიტყვა, მისთვის დამახასიათებელი ენერგეტიკა, მოტანილი ნაირა გელაშვილის შესანიშნავი თარგმანით, სპექტაკლის პლასტიკური მონახაზის განმსაზღვრელი გახდა. ასევე სპექტაკლის გადაწყვეტის ერთ-ერთ ხერხს „თეატრი თეატრში“ წარმოადგენდა. ერთ-ერთი პერსონაჟი რეჟისორი – მარჯანი (მ. გორგილაძე), წარმოდგენის დასაწყისშივე აცხადებდა, რომ ეს არ იყო რეალისტური დრამა, არამედ – მისტერია. რომ მაყურებელს უჩვენებდნენ მაგიურ ძალთა მოქმედებას, „თუ რა ძალები ებრძვიან საქართველოს და რა ძალები იცავენ მას“.

სინთეზურობა, რომელიც სპექტაკლს ახასიათებდა, ყველაზე უკეთ გამოხატავდა არსებული პროცესების გააზრების შედეგს. უდაოდ ანალიზის შედეგი იყო „გრაალის მცველნი“ სცენოგრაფიული გადაწყვეტა (ოლეგ ქოჩაკიძე, ალექსანდრე სლოვინსკი, იური ჩიკვაიძე). „სცენის შუაგულში ჰკიდია ლამაზყელიანი ეკლესიის გუმბათი, რაც თავისთავად სულიერი ამაღლების ნიშანია. მაგრამ ამ გუმბათს არავითარი დასაყრდენი არ გააჩნია“.² დღევანდელი გადასახედიდან კიდევ უფრო ზუსტად და ღრმააზროვნად გვეჩვენება სპექტაკლის ეს საკმაოდ გაბედული დეტალი, რომელიც 20 წლის შემდგომ თანამედროვეობასაც იტევს.

ნატურალისტური ელემენტები გრიგოლ რობაქიძის სიმბოლისტურ და ქართული ეროვნული მოძრაობის პათეტიკურ ნოტებთან კონტრასტულით გაერთიანდა. თითქოს წინასწარ მოიაზრა ქვეყანაში განვითარებული პროცესების შემდგომი

1. კ. აბაშიძე. „გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს“, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1989, №5, გვ 23;

2. კ. აბაშიძე. „გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს“, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1989, №5, გვ. 22.

სურათი, სადაც დამოუკიდებლობის, თავისუფლების ამალღებულ შეგრძნებას იქვე მოსდევდა ღრმა ეკონომიკური კრიზისი და ბრძოლა, ომებში ადამიანების ფიზიკური გადარჩენისთვის.

სპექტაკლის პოლისტილისტურობა ვრცელდებოდა სამსახიობო ნამუშევრებზეც. სცენური სახეები იქმნებოდნენ როგორც ფსიქოლოგიური, ასევე საკუთარ როლთან გაუცხოების ხერხებით. რეჟისორის მიერ დაშვებულ სტილისტურ სიჭრელეში არც აქტიორული ინიციატივა იყო შეზღუდული. ოთარ მელვინეთუხუცესის თავადი გიორგის სახე ფსიქოლოგიური თეატრის ხერხებით იყო შექმნილი. ხოლო ისტორიული პერსონაჟების (ბერია, ორჯონიკიძე და სხვა.) განსახიერება ხდებოდა მსახიობის დამოკიდებულებით საკუთარ როლთან: „მათ შესრულებაში იგრძნობა ხერხის გამაფრება, სახის უაღრესად სატირული, მიკერძოებულად მამხილებელი, ზოგჯერ ირონიული შეფასება. უფრო მეტიც, აქ შეიძლება ვილაპარაკოთ, სცენური ნიღბის გამოყენების ხერხზე...“¹

სპექტაკლის არაორდინალურმა წყობამ, სხვადასხვა მხატვრულ ხერხთა აღრევამ, აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. ეთერ გუგუშვილის შეფასებით რეჟისორის მიერ გამოყენებული მრავალი, ზოგჯერ ურთიერთშეუსაბამო ხერხი, რომელიც უმთავრესად სცენური ქაოსის გამომწვევია, ამ შემთხვევაში მოცემულ მხატვრულ ფორმად აღიქმებოდა „...უცქერი სპექტაკლს და თანდათან რწმუნდები რომ ქაოსის ორგანიზებაც შეიძლება“.² თუმცა, აქვე არსებობდა განსხვავებული აზრიც, – ის, ძირითადად, სპექტაკლში მასობრივი სცენების გადაწყვეტას ეხებოდა: „მასობრივი სცენების ქაოსი შეიძლებოდა კონცეფციურიც ყოფილიყო, მაგრამ მოცემულ შემთხვევაში ეს რეჟისურატი მხატვრული ხერხის მნიშვნელობით არ ხორციელდება“.³

რეჟისორს, როგორც ჩანს, მართლაც ჰქონდა უსახური და

1. ე. გუგუშვილი. „...და ზარი გვიხმობს“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14/1, 1990, გვ. 12;

2. იქვე;

3. თ. ბოკუჩავა, მ. გაბუნია, ა. ჭავჭავაძე. იხ.: დასახელებული ნაშრომი, გვ. 8

ინდფერენტული მასის კონცეპცია, რომელმაც მიუხედავად არასაკმარისი დამუშავებისა, შეძლო სწორედ ამგვარად განსაზღვრული ფონის შექმნა იმ ძიებისთვის, რომელიც მთავარი იყო სპექტაკლში. წარმოდგენას ხაზი უნდა გაესვა ქართული ხასიათის გამომხატველი თვისებებისათვის. ისეთი დამახასიათებელი, სპეციფიკური ნიშნებისათვის, რაც არქექტიპულ, მითოლოგიურ დონეზე შეიძლება დაძებნილიყო. ზედაპირზე უნდა ამოეტანათ შტრიხები „...რომელიც ჩადებულია ერში როგორც მისი სახის განმსაზღვრელი გენი“¹.

სპექტაკლის ავტორთა მიზანი მიღწეული იყო, მსახიობებმა შეძლეს გამოეძერწათ სიმბოლოებამდე ამაღლებული ხასიათები. ე. გუგუშვილი ოთარ მელვინეთუხუცესის მიერ განსახიერებული თავადი გიორგის როლზე წერდა: „...გმირის სახე სცილდება თეატრის ჩარჩოებს, იძენს გლობალურ ჟღერადობას და აღიქმება არა როგორც ეპოქის ტიპური, არამედ როგორც ერის საუკეთესო ნაციონალური თვისებების, როგორც მისი ღირსების ბრწყინვალე გამომხატულება“².

სპექტაკლში ქართული ხასიათი აკუმულირდებოდა გრაალის მცველების ტიპაჟებში, თავად გიორგისა (ოთარ მელვინეთუხუცესი) და ლევან ორბელის (გია ბურჯანაძე) სახეებში, რომელთაც უპირისპირდებოდნენ სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტის წინამძღოლი ველსკი (რევაზ ჩხიკვიშვილი) და მისი თამანებრძოლები. აღსანიშნავია ისიც, რომ რევაზ ჩხიკვიშვილის ველსკი გრაალის თასის ფიზიკურ განადგურებაზე მეტად მისი იდეის მოსპობას ცდილობდა.

გრაალის თასი, რომელშიც შეგროვილ მაცხოვრის სისხლს, ქრისტიანული ლეგენდის მიხედვით, რაინდები იცავდნენ, ქართულ ვერსიაში ახალი სახით გვევლინებოდა: ქართველი რაინდები გრაალის თასს, აყვავებული ვაზის ჯვრის მიერ მოსხმული ოქროს მტევნების ნაჟური წვენით ავსებდნენ.

მზისა და ვაზის საკრალური კავშირი, რომელიც ქართველი კაცის ვაზთან განსაკუთრებული დამოკიდებულებით გრძელდებოდა, ქმნიდა გრაალის მცველთა იდეას. ამ იდეაში

1. იქვე, გვ. 3;

2. ე. გუგუშვილი. იხ.: დასახელებული ნაშრომი.

მოიაზრებოდა ეროვნული თვითმყოფადობის, უნიკალური ნაციონალური საწყისების და მისი გადარჩენის განცდა.

შეიძლება ითქვას, რომ დავით ანდლულაძის „გრაალის მცველნი“ გახდა მაუწყებელი ტენდენციისა, რომლითაც ქართული რეჟისურის ყურადღება მიიპყრო ნაციონალური იდეის, ქართული ხასიათის, ეროვნულობის არსის და მისი გამოვლინებების ერთობლიობამ. „გრაალის მცველნი“ მოჰყვა ამ კონცეფციით გაჯერებული სპექტაკლები. რუსთაველის თეატრში დაიდგა გურამ ბათიაშვილის „შეთქმულება“ (რეჟ. გოგი ქავთარაძე), ახმეტელის თეატრში – ზურაბ სამადაშვილის „კარს იქით“ და ლაშა თაბუკაშვილის „ტადარი“ (რეჟ. ალექსანდრე ქანთარია), მარჯანიშვილის თეატრში – ჯაბა იოსელიანის „საქართველოს უკანასკნელი დედოფალი“ (რეჟ. მელა კუჭუხიძე), ჭიათურის თეატრში – გრიგოლ რობაქიძის „ლონდა“ (რეჟ. გაიორგი გაბილაია).

ქართული ნაციონალური თეატრის შექმნისკენ ალებულ გეზს თავისი ისტორია გააჩნია, რაც ასევე უკავშირდება გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებას. მისი პიესის „ლამარას“ მიხედვით სანდრო ახმეტელმა რუსთაველის თეატრში, 1930 წელს, განმაურებული სპექტაკლი დადგა. ახმეტელის შესახებ ვ. კიკნაძე წერს: „ახმეტელის შემოქმედების საფუძვლების ძიებას ქართული თეატრის უღრმესი სათავეებისაკენ მივყავართ. უფრო სწორად, ეს არის თვით ერის სულში მოქცეული თეატრალობის აღმოჩენისა და გაშიფრვის წადილი.“

მრავალი წლის განმავლობაში არ ცხრებოდა პოლემიკა ახმეტელის შემოქმედებაში ნაციონალური რაობის გამომხატველი მხატვრული ფორმების მნიშვნელობასა და დანიშნულებაზე. მიხეილ კალანდარიშვილი წიგნში „სანდრო ახმეტელის რეჟისურის პრობლემები“ ამ საკითხის ანალიზს, ახმეტელის შემოქმედების შესახებ გამოქვეყნებული მნიშვნელოვანი სტატიების საშუალებით ახდენს. მოწინააღმდეგე ბანაკებად დაყოფილი რეცენზენტების წერილების საფუძველზე, რომლებშიც ნათლად ჩანს, რეჟისორის მიერ, ქართულ კულტურულ მემკვიდრეობაში ნაციონალური ფორმის ძიების რთული პროცესი, იკვეთება შემდეგი: „ამ

ძიებებს განსაკუთრებული სისავსე და სიცხადე შექონდა მის სარეჟისორო პრაქტიკაში. უფრო მეტიც, ყველაფერი ეს, მეტ-ნაკლებად ირეკლებოდა ახმეტელის შეხედულებებზე ქართული თეატრის ნაციონალური სახის შესახებ. აქ ახმეტელი გამომდინარეობდა მართებული შეხედულებიდან: „ნაციონალური მხოლოდ კულტურაში პოულობს უკვდავებას. ნაციის გადაშენება იწყება მისი კულტურის გაქრობიდან... დიდი კულტურა ყოველთვის ნაციონალურია და არ არსებობს განყენებული კულტურა“.¹

ნაშრომში „მითოსი და ქართული თეატრი“, თამარ ბოკუჩავა ახმეტელის წერილებისა და მისი პრაქტიკული მოღვაწეობის ანალიზის საფუძველზე, ცხადყოფს კავშირებით სისტემას, რაც არსებობს მითს, ნაციონალურ კულტურას, მის უმაღლეს გამოვლინებას – ხელოვნებასა და ამ უკანასკნელის ეროვნულ ფორმას შორის. ახმეტელის თეორიულ მოსაზრებებსა და პრაქტიკულ ძიებებს მივყავართ ესთეტიკური ფორმის, როგორც მხოლოდ ნაციონალური ბუნების, ზედნაშენის გააზრებად. „... ახმეტელის აზრით, ეს სწორედ ის ერთადერთი ფაქტორია, რომელიც ფორმას ესთეტიკურ სრულყოფილებას და ზოგადად, ესთეტიკურ თვისობრიობას ანიჭებს. ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, საფუძველი გვაქვს ვივარაუდოთ, რომ ახმეტელისთვის ეროვნული არქეტიპული ანუ მითიურია, და ისტორიაში ეროვნული კულტურისა და მისი მწვერვალის – ნაციონალური ხელოვნების სახით არსებობს“.²

ახმეტელის დადგმებიდან, ნაციონალური ფორმის საკითხი, ყველაზე სრულად, გამოიკვეთა ს. შანშიაშვილის მიერ გადმოქართულებულ „ანზორსა“ და გ. რობაქიძის „ლამარაში“. სპექტაკლი „ლამარა“ თავისი ქართული დრამატურგიული საწყისითა და სცენური განხორციელების მხატვრული დონით ნაციონალური ხელოვნების ერთ-ერთ ბრწყინვალე გამოხატულებად იქცა. მისტერიას „ლამარა“,

1. М. Каландаришвили. „Проблемы режиссуры Сандро Ахметели“, Тбилиси, 1986, Стр. 16;

2. იხ.: თ. ბოკუჩავა. სადისერტაციო ნაშრომი „მითოსი და ქართული თეატრი“.

რომელიც გრიგოლ რობაქიძემ 1920-ანი წლების დასაწყისში დაწერა, იგივე მითი უდევს საფუძვლად, რაც ვაჟა-ფშაველას ფილოსოფიურ პოემას „გველისმჭამელი“. მითში, რომელშიც გადმოცემულია ხევსური მინდიას მიერ ეზოთერული სიბრძნის დაუფლება, აუცილებლად დევს ნაციონალური ცნობიერების გამოვლინება. თავის მხრივ, როდესაც მწერალი ნაწარმოებს მითს უდებს საფუძვლად, საფიქრებელია, რომ ამ მითში ჩადებული მსოფლმხედველობის ზედაპირზე ამოტანა აქვს განძრახული. ამ მსოფლმხედველობასა და არქექტიპებთან მიახლოების, მათი გააზრების ცდუნება მწერლისა და შემდეგ რეჟისორის მიერ ნაციონალური სპეციფიკის, როგორც ასეთის, სუმბურული, ძნელად მოსახელთებელი შინაარსის კონტურებში მოქცევას ნიშნავდა. „გონის ეროვნული სპეციფიკის არსებობას, როგორც უდავო ჭეშმარიტებას ინტუიტიურად შევიგრძნობთ. სიძნელე კი იბადება იმაში, როდესაც საჭირო ხდება ამ სპეციფიკის, მის თავისებურებათა ჩამოთვლა ან დაფიქსირება. სიტყვებს, როგორც ჩანს არ გააჩნიათ ის ნიუანსები, რომელთა საშუალებით შესაძლებელია გამოთქვა ის განსხვავება, რასაც „ვიგებთ“, „ვეგრძნობთ“, როდესაც ვლაპარაკობთ: ქართულ იუმორზე, ვაჟკაცობაზე, სიზარმაცესა თუ შრომისუნარიანობაზე, მეგობრობასა თუ მტრობაზე და ა. შ.“¹ ელენე თოფურიძე ამ აზრს გამოთქვამს კვლევაში „ადამიანის პრობლემის ზოგიერთი ასპექტი ქართულ ხალხურ ზრაპარში“. მისი აზრით, ქართულ ზღაპარში, ისევე როგორც მითებში, შესაძლებელია ქართველის მიერ სამყაროს გაგების წესის და მსოფლმხედველობის გარკვევა.

სპექტაკლში „გრაალის მცველნი“ იგივე მაკავშირებელი სქემა გახდა აქტუალური. მნიშვნელოვანი იყო მითით მოტანილი ინფორმაციის გააზრება, მასში არსებული ეროვნული ნიშან-თვისებების იდენტიფიცირება. მათი კონკრეტულ, შესატყვის ფორმაში მოთავსება. ეს ფაქტორი განსაზღვრავდა ინტერესს მითისადმი, რომელიც თავის მხრივ, თავის თავში მოიცავდა იმ

1. ე. თოფურიძე. „ადამიანის პრობლემის ზოგიერთი ასპექტი ქართულ ხალხურ ზრაპარში“, ჟურნ. „ხელოვნება“, 1998, № 1-2, გვ. 37.

ხასიათის ნიუანსებს, რომლის წიაღშიც მოუხდა აღმოცენება.

თანამედროვე რეჟისურა სანდრო ახმეტელის კვალდაკვალ, ისევე უბრუნდებოდა მითს, როგორც ეროვნული, ნაციონალური ხასიათიდან წამოსული ინფორმაციისა და იმპულსების საბაღოს. ახმეტელის ძიებებთან თანამედროვე რეჟისურის ძიებების შედარება გვაძლევს ვარაუდის გამოთქმის საშუალებას, რომ 90-ანი წლების დასაწყისის ქართული თეატრალური რეჟისურა აგრძელებდა ახმეტელის მიერ დაწყებულ ფიქრს ნაციონალური თეატრის შექმნის შესახებ. ეს ფიქრი, ახმეტელთან, ცხადდებოდა როგორც მხატვრულ ნაწარმოებში, და მის კომპონენტებში (მაგ., „ლამარას“ ი. გამრეკელისეულ მხატვრობაში ნაციონალური ლანდშაფტით და სიმბოლიკით), ასევე სარეპეტიციო დღიურების ჩანაწერებში: – „ნაციონალური თეატრალური ფორმების ძიება შეუძლებელია ხალხური სანახაობების ღრმა შესწავლის გარეშე“. დღეს უკვე, ალბათ, აღარავისთვის არის სადავო – ფაქტი – რეჟისორის მისწრაფება გაეაზრებინა და შეექმნა თეატრის ნაციონალური ფორმის მოდელი. მაგრამ, აღსანიშნავია ის, რომ თუ ახმეტელთან ამ ძიებათა ძირითადი ასპექტი გამომდინარეობდა ესთეტიკური თეატრის პრინციპებიდან, ჩვენ თანამედროვეობაში ჩანაფიქრის განპირობებულობა და განხორციელების მეთოდოლოგია სრულიად განსხვავებული იყო.

მიუვრუნდეთ 90-ანი წლების მოვლენებს. ეროვნული თეატრის კონცეფციაზე, ქართველ გმირზე დაიწყო ფიქრი ქართულმა დრამატურგიამაც. ლაშა თაბუკაშვილის „ტაძარი“, რომელიც ასევე მითის საფუძველზე შეიქმნა, სანდრო ახმეტელის სახელობის თეატრში 1990 წელს ალექსანდრე ქანთარიაშვილმა დადგა. რეჟისორმა ამოცანად დაისახა, რაც შეიძლება მეტი ქართველი მწერალი მიეზიდა თეატრში. სპექტაკლების პროგრამებზე დაბეჭდილი იყო მანიფესტი, რომელიც ასე მთავრდებოდა: „ღვთისა და ერის შემწეობით, შევეცდებით, წავადგეთ იმ დიდ საქმეს, რასაც მომავალი თავისუფალი და მაღალი კულტურის მქონე საქართველო ჰქვია.“

მაღალ კულტურაში საკუთარი მისიის შეგნებით დადგმულ სპექტაკლს კრიტიკა დეკლარაციულობაში ადანაშაულებდა.

ლაშა თაბუკაშვილის „ტადარს“ სურამის ციხის თქმულება უდევს საფუძვლად. სპექტაკლშიც თავიდანვე იყო დათქმული პირობა: თუ ერს სურს ტადარი აიგოს, თავგანწირული ყმაწვილი თავისი ნებით უნდა დაეტანოს კედელს.

საკმაოდ ერთმნიშვნელოვნად დახასიათებული მოქიფვე, უდარდელი ბრბოს ფონზე იკვეთებოდა გმირი – ლექსო (გოგა გორგასანიძე), რომელსაც არავითარი სუბიექტური მიზეზი არ უბიძგებდა თავგანწირვისაკენ. მსახიობი ასახიერებდა ახალგაზრდა, მხიარულ, თავმომწონე ადამიანს, რომელიც სიყვარულისა და სიცოცხლის ნაცვლად თავდადებულ სიკვდილს ირჩევდა. „გადაწყვეტილების მიღების, მისი გაცნობიერების, მასთან შინაგანი შეგუების პროცესი დედასთან (ნატო გაგნიძე) ღამის დიალოგის სცენაში გათამაშდება. ეს სცენა მსახიობის მიერ ზომიერად, გულწრფელად, ჭარბი პათეტიკის გარეშე სრულდება.“¹

საყურადღებოა სპექტაკლის ფინალური სცენა, რომელმაც, როგორც ჩანს არაერთგვაროვანი რეაქცია გამოიწვია კრიტიკასა და მაყურებელში. გმირის ტადარში ჩაკირვის სცენას რეჟისორი მასშტაბურ, პათეტიკურ მისტერიად წარმოადგენდა, შემადრწუნებლად ამაღლებული მუსიკით, რომელსაც ლექსოს შეყვარებულის ქვითინი კიდევ უფრო ამძაფრებდა, სცენის კულმინაციურ მომენტში, როცა მხოლოდ ერთი ფიცარიღა სჭირდებოდა კედლის ამოყვანას, უეცრად თომა (ზ. ქაშიბაძე) ანგრევდა კედელს და ხალხს ამცნობდა, რომ მსხვერპლი უკვე გაღებული იყო. კრიტიკამ თომა, რომელიც სპექტაკლის დასაწყისში, ხალხს ასევე ამცნობდა ამავე მსხვერპლის აუცილებლობას, არც მეტი არც ნაკლები, ავანტიურისტად აღიქვა. მეორე მხრივ, გაკეთდა შედარებები აბრაამისა და ისააკის ბიბლიური თემის ორიგინალურ ვარიაციაზეც. სპექტაკლის პათეტიკურმა ნოტებმა, როგორც ჩანს, ხელი შეუშალა დრამატურგისა და რეჟისორის საკმაოდ საინტერესო გადაწყვეტის აღქმას. შემოთავაზებული „ჰეფი ენდი“ დღეს გაცვილებით უფრო თანამედროვედ და გასაგებად ჟღერს, ვიდრე 1. „ქართული თეატრი დღეს“. ჟურნ: „ხელოვნება“, 1990, №6, გვ. 18.

ამ თქმულების ყველასთვის ნაცნობი ფინალი. სპექტაკლის შემოქმედებითმა ჯგუფმა მაყურებელს მოვლენების გაგების პროცესში, მითის „გადასინჯვის“ რეჟიმში ნაპოვნი გამოსავალი შეახსენა.

ჟურნალში „ხელოვნება,“ გამოქვეყნებულ წერილში, ფ. ყუშიტაშვილი, მითის ტრანსფორმაციაზე მიუთითებს დავით ანდლულაძის მიერ დადგმულ სპექტაკლში „დიდოსტატი“. სპექტაკლი მარჯანიშვილის თეატრში 1991 წელს დაიდგა. კ. გამსახურდიას რომანის „დიდოსტატის მარჯვენა“ ინსცენირების ავტორი გიგლა ხუხაშვილი იყო. რეცენზიის მიხედვით, მითი, ლაზი ხუროთმოძღვრის არსაკიდის შესახებ დ. ანდლულაძის სპექტაკლში ტრანსფორმირდა მითად ზვიად სპასალარზე. გ. ჩუგუაშვილის მიერ განსახიერებული ზვიადი, გამჭრიახი, ეშმაკი და გაქნილი პოლიტიკოსი იყო. სპექტაკლში ის პოლიტიკურ თამაშს იწყებდა და იგებდა კიდევ. „პოლიტიკური მაფიის ამ დიდოსტატის წინაშე უძლურნი არიან თავად მეფე და კათალიკოსი.“¹

ამავე რეცენზიაში აღნიშნულია ეპიზოდი, რომელსაც რეჟისორი საგანგებოდ გამოჰყოფდა, სცენის ცენტრში მდგარი ზვიად სპასალარი გამჭოლი მზერით აკვირდებოდა მაყურებელს, მის მიერ მთელ საქართველოში დაგზავნილი „დამსმენნი“ კი ფასეულ ცნობებს კრებდნენ შინა და გარე მტრების შესახებ.

არსებობს შინაგანი ლოგიკა, რომელმაც „გრაალის მცველნის“ შემდეგ „დიდოსტატის“ დადგმა გამოიწვია. ის თითქოს პირდაპირი პასუხიც კია იმ პროცესებზე რაც ქვეყანაში ვითარდებოდა. რაც უფრო მაღალია ოცნება, მით უფრო მტკივნეულია მასში იმედგაცრუება. იმედგაცრუება ჯერ არაა, მაგრამ კრიტიკა უკვე გაისმა ფარსმანთა აღზევებისა და ხუროთმოძღვრის მოკვეთილი მკლავის თემათა აქცენტირებით. „დღეს მხოლოდ რწმენაა თავად უკვდავება – ამბობს რეჟისორი, – რადგან ნგრევის და ფარისევლობის „სადიდოსტატოში“ ხელოვანს მარჯვენას კვეთენ“.²

1. ფ. ყუშიტაშვილი. „დიდოსტატის“ მითი“ ჟურნ: „ხელოვნება“, 1992, №1-2, გვ. 135-141;

2. იქვე: გვ. 136.

„დიდოსტატში“ მოქმედება მხატვრის სახელოსნოში ვითარდებოდა. სპექტაკლი იწყებოდა უსიტყვო პლასტიკური პროლოგით. ხარაჩოვზე აცოცებული შეგირდების ძალაყინისა და ჩაქუნის დარტყმის ხმები და შეძახილები ქართული საომარი ცეკვის „ხორუმის“ რიტმს გამოიმუშავებდნენ. სცენა 3-4 წუთი გრძელდებოდა და ტემპო-რიტმი თანდათან მატულობდა. იმავე სცენით და იმავე „შინაგანი მუსიკით“ მთავრდებოდა სპექტაკლი, როგორც ცხოვრების დინების უცვლელი მდგომარეობა. სპექტაკლის კამერტონი დავით ანდლულაძეს ასევე ჰქონდა ნაპოვნი „გრაალის მცველნი“: „მთლიან წარმოდგენას რალაც განსაკუთრებული მელოდია და შინაგანი ჟღერადობა გააჩნია. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ ყველა მსახიობი თავის განუმეორებელ ბეგრას გამოსცემს.“¹ აზროვნების მუსიკალურ აბსტრაქტულობასთან ერთად, ამავე სპექტაკლებში ვხვდებით სრულიად სქემატურ მიდგომებსაც: თუ „გრაალის მცველნი“ სცენაზე შემოდინდა თავისუფალი საქართველოს დროშისფერ ჩოხაში გამოწყობილი თავადი გიორგი, „დიდოსტატში“ თემურ ნინუას მიერ, მთლიანად შავ-თეთრის კონტრასტზე აგებულ სპექტაკლში აშკარად გამოიკვეთებოდა მუქმინდისფერ სამოსიანი არსაკიძე (რევაზ ჩხიკვიშვილი).

გასაკვირი არ არის, რომ 1989 წლიდან, საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ვითარებაში, ქართული თეატრი ეროვნული სპეციფიკით იყო განსაზღვრული, ზოგჯერ ეს მცდელობა ზედაპირული და მხატვრული თვალსაზრისით შეუმდგარიც გახლდათ. თეატრი ქვეყანაში მიმდინარე პროცესებს ეხმიანებოდა, რაც ქნიდა ისეთი გმირის სახის შექმნის აუცილებლობას, რომელშიც ინდივიდუალური ცნობიერების გარდა ერის თვითცნობიერებაც ზორციელდებოდა.²

მიუვახლოვდით საკითხს, რაც თანამედროვე რეჟისურის ძიებებს განასხვავებს ნაციონალური თეატრის კონცეფციის ანბეტელისეული ძიებებისაგან. როგორც აღვნიშნეთ, ამ შემთხვევაში, განმასხვავებელი ნიშანი რეჟისორული ჩანაფიქრის განმაპირობებელ ფაქტორებსა და მისი განხორციელების

1. კ. აბაშიძე. იხ.: დასახელებული ნაშრომი, გვ. 24;

2. „ქართული თეატრი დღეს“ ჟურნ.: „ხელოვნება“, 1990, №6, გვ. 3.

მეთოდის კაში დევს.

პ. მარკოვი წიგნში „აუხლესი თეატრალური მიმდინარეობები“ განიხილავს ფსიქოლოგიური, ესთეტიკური და რევოლუციური თეატრის მახასიათებლებს. რევოლუციური თეატრი აღმოცენდება მაშინ, როდესაც ქვეყანაში მიმდინარე პროცესების ზეგავლენით წარმოიშვება საკითხი ხელოვნებაზე, რომელიც რევოლუციის თანხმდევია, თეატრს აფასებენ მისი აუცილებლობის და იმ საზოგადოებრივი როლის მიხედვით, რომელსაც ის ასრულებს. ხოლო მისი ზოგად-მხატვრული შეფასება მეორე პლანზე ინაცვლებს. „მართლაც, საჭირო ხდება მხოლოდ ის ხელოვნება, მხოლოდ ის თეატრი, რომელიც ასრულებს განსაზღვრულ საზოგადოებრივ დანიშნულებას; მასების ფსიქიკას, შეხედულებებსა და მისწრაფებებს საჭირო მიმართულებით წარმართავს.“¹ არ არის ძნელად შესამჩნევი, რომ ქართული თეატრი 90-ანი წლების დასაწყისში ავლენს სწორედ იმ „რევოლუციური თეატრის“ განწყობებს, რასაც ახასიათებდა პ. მარკოვი. როგორც აღვნიშნეთ, ამ პერიოდის ქართული სცენა ეროვნულობის ნიშნით იყო განსაზღვრული. მას აინტერესებდა ქართული ფორმისა და ნაციონალობის არსის საკითხები. როგორი იყო ქართველი თავისი გარეგნული და შინაგანი თვისებებით? რა იყო ის წინააღმდეგობანი, რაც მისი ნაციონალური გამოვლინებების სრულქმნას უშლიდა ხელს? — ეს იყო კითხვები, რომელზეც ფიქრობდა ქართული რეჟისურა. თუმცა, მნიშვნელოვანი აქცენტი, უმთავრესად, გადატანილი იყო ამ საკითხების არა მხატვრულ გააზრებაზე, არამედ იმ აუცილებელ საზოგადოებრივ როლზე, რომელსაც თეატრი ასრულებდა ამ საკითხთა დამუშავების პროცესში.

1. П. А. Марков „Новейшие театральные течения“, Москва, 1924. Стр. 40.

მსოფლიო თეატრის ისტორია და თეორია

ნაშრომი იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით.
სტატიის სტილი დაცულია.
პროგრამის ხელმძღვანელი – პროფ. თამარ ბოკუჩავა

პიტერ ბრუკის მუშაობა მსახიობებთან

პიტერ ბრუკი მსახიობს თვლის თეატრის უმთავრეს საყრდენ ძალად. იგი ამ დასკვნამდე მიდიოდა ნაბიჯ-ნაბიჯ, ცდისა და შეცდომის, დაუოკებელი ძიებების გზით.

სამსახიობო ხელოვნებაში, როგორც შემოქმედების ყველა სხვა სახეობაში, ბრუკი უპირატესობას ანიჭებს ინტუიციას, ქვეცნობიერს, შემოქმედების ირაციონალურ იმპულსებს. ასეთ დროს ყველაფერი შეიძლება იქცეს ბიძგად, თვით უმნიშვნელო დეტალიც კი: „იყო შემთხვევა, როცა პოლს (იგულისხმება პოლ სკოფილდი – მ. მ.) არ გამოსდიოდა როლი. [...] საღამოობით პოლი თამაშობდა ჰამლეტს, ხოლო დღისით გავდიოდით ახალი სპექტაკლის რეპეტიციებს გრემ გრინის რომანის მიხედვით „ძალაუფლება და დიდება“. პოლს ძალიან მოსწონდა მორიდებული, სმის მოყვარე მექსიკელი მღვდლის როლი. იგი ნათლად ხედავდა ამ ხასიათს, მაგრამ **მისი სხეული არ ენმარებოდა მის ხედვას** (კურსივი ჩემია – მ. მ.). მიმდინარეობდა „ჰამლეტის“ ბოლო წარმოდგენები და ასევე ახალი სპექტაკლის ბოლო რეპეტიციები. ავტორი მოიცვა სასოწარკვეთილებამ, მე შემფოთებამ, პოლისაც ეტყობოდა ღელვა – **მისი შემოქმედების იდუმალი მექანიზმი** (კურსივი ჩემია – მ. მ.) უძღური იყო რაიმე გაეკეთებია. მან ვერ შეძლო როლის გარეგნული მონახაზის პოვნაც კი. შაბათს უკანასკნელად ითამაშეს „ჰამლეტი“, ხოლო ორი დღის შემდეგ, ორშაბათს, უნდა შემდგარიყო ჩვენი პრემიერა. კვირას, გენერალური რეპეტიციის წინ, დაკავებული ვიყავი დეკორაციისა და განათების მოწესრიგებით, ხოლო პოლი გაემართა პირდაპირ საგრიმიროსაკენ, სადაც მას ელოდებოდა დალაქი, რათა გადაეპარსა დიდებული რომანტიკული ქოჩორი, რომელიც პოლმა დაიყენა დანიის პრინცის როლისათვის.

უწყვეტი რეპეტიციის დაწყების წინ პარტერში ვიჯექი გრემ

გრინთან და ინსცენირების ავტორთან, დენის კენანთან ერთად. აიწია ფარდა, გამოჩნდა მდინარის ყურესთან მდგარი ქოხმახი, ფანჯრიდან მოჩანდა ჟანგიანი გემი, უძრავი მდინარე, მექსიკური ცა. წინა პლანზე კბილის ექიმი კბილს აძრობდა ინდიელს. უკანა პლანზე გაიღო კარი და შემოვიდა ვიღაც ჩოფურა კაცი. მას ეცვა შავი კოსტიუმი, სათვალეები მოთავსებული ჰქონდა რკინის ბუდეში, ხელში მომცრო ჩემოდანი უჭირავს. ჩვენ ვერ მივხვდით, ვინ არის ეს კაცი ან როგორ მოხვდა სცენაზე. ბოლოს და ბოლოს ცხადი გახდა: ეს პოლია, მთლიანად სახემუცკოვლი. იგი მთლიანად იმყოფებოდა ახალი არსების გავლენის ქვეშ, მისი ტანი მნიშვნელოვნად დაპატარავდა და სრულიად უღიმღამო გახდა. აქამდე მას ხელს უშლიდა საკუთარი თავი, უფრო ზუსტად, მისი თმის ჰამლეტური, არისტოკრატიული, დიდებული ვარცხნილობა. რეპეტიციების დროს მსახიობის ინსტინქტი კარნახობდა მას, რომ რაღაც რიგზე არაა, რომ მის გარეგნობაში არის რაღაც სიყალბე. იგი ინტუიციით გრძნობდა, რომ ჰამლეტის სილუეტი იმყოფება სრულ წინააღმდეგობაში მღვდლის როლთან. საკმარისი იყო სარკეში დაენახა თავისი გადაპარსული თავი, რომ მაშინვე **აზრები და გრძნობები, დაგროვილი მრავალკვირიანი რეპეტიციების განმავლობაში** (კურსივი ჩემია – მ. მ.), უეცრად ჩამოყალიბდნენ, და მან თავის თავში იპოვა ის ადამიანი, რომელსაც ეძებდა“.¹

ამრიგად, როგორც დავინახეთ, ბრუკი სრულ უპირატესობას ანიჭებს მსახიობის „შემოქმედების იდუმალ მექანიზმებს“, მაგრამ არც იმას ივიწყებს, თუ რა მნიშვნელობა აქვს „მრავალკვირიან რეპეტიციებს“.

ბრუკის აზრით, რა ეხმარება მსახიობს და რა არის მისთვის უსარგებლო?

ეხმარება მხოლოდ **მიზნის აღმოჩენა** პერსონაჟის ქცევასა და მოქმედებაში. მისთვის უსარგებლოა ზოგადი მსჯელობა პერსონაჟის ირგვლივ. მას მოჰყავს ისევ სკოფილდის მაგალითი მეფე ლირზე მუშაობის პრაქტიკიდან. მან გააცნო სკოფილდს თავისი ხედვა ლირის ტრაგედიის შესახებ: „ლირი – ადამიანია,

1. Питер Брук, «Нити Времени» стр. 54-55-56. Москва, 2005.

რომელსაც სურს ყველაფრისგან განთავისუფლდეს. მაგრამ რა მსხვერპლიც არ უნდა გაიღოს, მაინც რჩება რაღაც, რასთანაც იგი მივჯაჭვულია. იგი უარს ამბობს მეფობაზე, მაგრამ მას რჩება მეფური უფლებები. იგი უარს ამბობს უფლებებზე, მაგრამ რჩება ქალიშვილებისადმი რწმენა. ეს ყველაფერი ქრება, ისევე როგორც ქრება ჭერი თავსზემთ, მაგრამ რჩება გონება. როცა მსხვერპლად მიტანილია გონება, რჩება ღრმა გულმხურვალება საყვარელი კორდელიას მიმართ. მაგრამ კორდელიაც ქრება ამ დანაკარგების სასტიკ პროცესში. ასეთია პიესის ტრაგიკული მოქმედების ლოგიკა”. და ბრუკი განაგრძობს: „პოლს არ გამოუხატავს ერთუზიანში. იგი ფრთხილად განაპირდა: „მმმ...“ და მერე შეფიქრიანებულმა თქვა: „შესაძლებელია, მაგრამ მე, როგორც მსახიობმა, არ უნდა ვიფიქრო ამაზე იმიტომ, რომ ეს მე, როგორც მსახიობს, არ მეხმარება. მე არ შემიძლია ვითამაშო ანტიმოქმედება, მე არ შემიძლია ვუჩვენო რაღაცის არქონა. მე უნდა ვიპოვო სხვა გზა ენერჯის მობილიზაციისთვის, უნდა აქტიურად ვიმოქმედო დანაკარგების დროსაც კი, მარცხის დროსაც კი“. და ბრუკი აკეთებს მრავალმნიშვნელოვან დასკვნას: „ამ მომენტში მე სამუდამოდ მივხვდი, თუ რაოდენ სახიფათოა საკუთარი იდეებით გატაცება. საკმარისია ერთი გაუფრთხილებელი სიტყვა, რომ დაამუხრუჭო ან შეაფერხო მსახიობის შემოქმედებითი პროცესი“.¹

ზემოთ გამოთქმული მოსაზრების გასამყარებლად ბრუკს მოაქვს მეორე მაგალითი, როცა დრამატურგიული ტექსტი ლიტერატურულად გამართულია, მაგრამ არ გამომდინარეობს გმირის ხასიათიდან და ამიტომ ვერ ეხმიანება მსახიობის შემოქმედების იდუმალი მექანიზმებს: „ერთხელ პოლს მოუხდა ყოველდღიურად გადაელახა ახალ პიესაში ცუდად აგებული და ზერელედ დაწერილი სცენის არასრულყოფილება. რეპეტიციების ბოლოს ავტორმა ირწმუნა თავისი ტექსტის სისუსტე და მეორე დღეს მოიტანა სხვა, უფრო უკეთესი ტექსტი.

ჩვენ აღტაცებული ვიყავით ახალი ვარიანტით, მაგრამ

1. იქვე, გვ. 57.

რეპეტიციის დაწყებისთანავე პოლმა თავი გადააქნია: „მველ ვარიანტში მე უკვე ვიპოვნე ის **დაფები, რაც ერთმანეთთან აკავშირებს ყოველ ცალკეულ რეპლიკას.** ამ დაფების წყალობით მე უნარი შემწევს გავაცოცხლო ძველი სცენის მონახაზი. ახალი ვარიანტი უკეთესია, მაგრამ მისი თამაში არ შემეძლია“.¹

იპოვოს დაფი, რაზეც აიგება პერსონაჟის ყოველი სიტყვა და ქცევა, – აი რას თვლის ბრუკი ყველაზე მთავარ მომენტად მსახიობის ხელოვნებაში. სწორედ ეს არის სცენაზე ორგანული მოქმედების სათავე და ბრუკი სწორედ ამას მიიჩნევს თეატრის უმთავრეს ფასეულობად (კურსივი ჩემია – მ. მ.).

თუკი აღვწერთ და ვუჩვენებთ სასურველ რეზულტატს, მსახიობს შეუძლია გარკვეულ მომენტში მისი გამეორება. მაგრამ იმისათვის, რომ მან ეს გაიმეოროს საკმარისი ენერგიით, უნდა დაიჯეროს, რომ იმპულსი ნამდვილად მას ეკუთვნის. ეს რწმენა მსახიობს ებადება შიგნიდან და ვერ აღმოცენდება რეჟისორის ბრძანებით“.² მაგრამ კვლავ იბადება კითხვა, – როგორ, რა გზით არის შესაძლებელი მსახიობში ენერგიის წყაროს აღმოჩენა? ბრუკის პასუხი სრულიად არაორაზროვანი და მარტივია. რეჟისორმა უნდა ისწავლოს როლზე მუშაობა მსახიობთან ერთად: „ვიდრე მე ვლანძლავდი მსახიობებს სპექტაკლის მარცხის გამო, ბინკი ინტუიციით მიხვდა რაში ვცდებოდი და თავისებურად, შემოვლით და დელიკატურად ამიხსნა ყოველივე საკმაოდ ნათლად. „მე ვკითხე ალანს, – მეუბნება ის ერთ-ერთ მსახიობზე, – რატომ არ აავო მან ურთიერთობა პარტნიორებთან, რატომ არ არის სცენაში მოძრაობა კულმინაციისაკენ. ალანმა კი მიპასუხა: „პიტერს ამაზე ჩვენთან არ უმუშავია, ის მხოლოდ ლაპარაკობდა მიზანსცენებზე, სტილზე, სიტყვების მუსიკაზე“. – ბინკიმ თვალეში ჩამხედა, მაგრამ ლაპარაკი განაგრძო კვლავ მინიშნებებით: „მე გამიკვირდა და ვკითხე ალანს: „შენ ფიქრობ, ალან, რომ ჩვენმა მეგობარმა რეჟისორმა უნდა გასწავლოს

1. იქვე, გვ. 58;

2. იქვე, გვ. 132.

როგორ ითამაშო?“ – ვასწავლო ალანს როგორ ითამაშოს! – ამ სიტყვებმა მომცა ბიძგი, მეფიქრა სხვაგვარად. ადრე არ მიფიქრია პროფესიის ამ ასპექტზე, ყოველთვის ვმუშაობდი გამოცდილ მსახიობებთან და კარგ ტექსტებზე, – განა რა ვიცოდი მსახიობის ხელოვნების შესახებ, რისი მიცემა შემეძლო, რა უნდა მესწავლებია? არც გამოცდილება მქონდა და არც სურვილი, გავმხდარიყავი მასწავლებელი. განა ყველას თავისი პროფესია არა აქვს: განა მსახიობებმა არ უნდა ითამაშონ, მწერლებმა – წერონ, ხოლო რეჟისორებმა შექმნან ვიზუალური სახე, წარმოშვან ენერგია, ბგერები, გამოავლინონ გამომგონებლობა?

მაგრამ შეკითხვა წარმოიშვა და ჯიუტად ითხოვდა ყურადღებას. მე ვხედავდი, რომ მსახიობს ვერაფერს ვასწავლი, სცენაზე არასოდეს მითამაშნია და ვიცოდი, რომ არც არასოდეს ვითამაშებდი. სიტყვა „ვასწავლი“ არ იყო სწორად შერჩეული. მიუხედავად ამისა, რომ იგი გულისხმობდა რაღაც აბსოლუტურად ზუსტს, მოითხოვდა გაგებას...

...სიტყვამ „კონკრეტული“, პირველად შეიძინა უაღრესად პირდაპირი, პრაქტიკული აზრი, თითქოსდა ეს იყო ანკესი, რომელზეც ეკიდა დანარჩენი სიმართლე, – **პერსონაჟის ცხოვრების წერილმანები, ფსიქოლოგიური წერილმანები, სიუჟეტის წერილმანები** – სპექტაკლის ის შემადგენელი ნაწილები, რომლებსაც მსახიობებთან განვიხილავდი **საერთო ნიშნებით, კონკრეტულის პოვნას კი მათ ვუთმობდი**. ახლა კი მივხვდი, რომ ეს ყველაფერი ჩემი საფიქრალიცაა!¹ (კურსივი ყველგან ჩემია – მ. მ.)

ამრიგად, ბრუკი უკვე აყალიბებს მსახიობთან მუშაობის მეთოდოლოგიურ ნორმებს. ენერგეტიკული იმპულსების გაღვიძება, მუშაობა როლზე მსახიობთან ერთად, – ყოველივე ეს პირდაპირი რეკომენდაციებია. და აი, დგება მომენტი, როცა ბრუკი გვესაუბრება მსახიობების შემოქმედებაზე პარტნიორთან მიმართებაში, მათ ურთიერთობაზე როლის შექმნის მომენტში, სადაც იგი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს მსახიობის მხრიდან

1. იქვე, გვ. 134

პარტნიორის მოსმენის უნარს: „მოუსმინო – ეს გამოცანაა, საიდუმლოებაა. იმისათვის, რომ სხეული ისმენდეს და ამავე დროს იყოს უმოძრაო, საჭიროა იგი ვაგარჯიშოთ მოძრაობაში. შემთხვევითი როდია, რომ ღირიჟორები ცოცხლობენ დიდხანს – ისინი მთელი ცხოვრება ვარჯიშობენ, **ჰარმონიაში მოყავთ სხეული, გრძნობა და აზრი** (კურსივი ჩემია – მ. მ.). რეპეტიციებზეც და საჯარო შესრულების დროსაც ღირიჟორი ერთდროულად და თანაბარ ხარისხში ეყრდნობა ამ სამ შემადგენელ ნაწილს. [...] ასეთი გზით განვითარებულ სხეულს შეუძლია მშვიდად იდგეს და უსმენდეს“.¹

რა თქმა უნდა, ბრუკს შემთხვევით არ მოაქვს ღირიჟორის მაგალითი. აქ იგი ქარაგმულად მიუთითებს იმ ჰარმონიაზე, ურომლისოდაც არ არსებობს სულიერი წონასწორობა და ბუნებრივია ვერ იარსებებს მოსმენის უნარიც. ამასთანავე, აქ იგრძნობა გადაძახილი გურჯიევის სწავლებასთან, სადაც სულიერი წონასწორობის გარანტი არის ეს სამი შემადგენელი ნაწილი, ოღონდ იმ შემთხვევაში, თუკი სხეულის ქვეშ ვიგულისხმებთ ადამიანის ინსტინქტებს.

ბრუკის აზრით, მსახიობში განვითარებული და ჰარმონიულ თანხმობაში უნდა იყოს მოყვანილი ეს სამი საწყისი, მაშინ იგი ადვილად შეძლებს პარტნიორის მოსმენას და შესაბამისად, მის სიტყვებსა და ქცევაზე რეაგირებას. და კვლავ ქარაგმულად ბრუკი მიუთითებს იმაზე, რომ მოსმენა სულაც არ ნიშნავს უმოქმედობას. უფრო მეტიც, მოსმენა შეიცავს მოქმედების ისეთ სპექტრს, რაც, შესაძლოა, მეტყველებასაც კი სჭარბობდეს: „მიმების დიდმა მამამ ეტიენ დეკრუმ, რომელსაც ჰქონდა პარადოქსის მახვილი გრძნობა, ერთხელ ასეთი რამ მითხრა: „ხალხს ჰგონია, რომ მიმის ხელოვნება – დუმილის ხელოვნებაა, მაგრამ მცირედი გამონაკლისის გარდა, ეს მართალი არ არის. ჩვეულებრივ, მიმი შეუჩერებლად ლაპარაკობს, რადგან უფლება არა აქვს თუნდ ერთი წამით მოადუნოს მაყურებლის ყურადღება. მან გამუდმებით უნდა გამოსცეს სიგნალები,

1. იქვე, გვ. 134.

სხვაგვარად არავინ ინდომებს მის ყურებას“.¹

და ბრუკი იწყებს ამ „სიგნალების“ ძიებას, მათ გამოძეუშავეებას მსახიობში: „სავარჯიშოებს, მოფიქრებულს ხმისა და სხეულისათვის, შეეყავდით სფეროში, რომლის შესახებ არაფერი ვიცოდით და არც გამოცდილება გვქონდა [...]“

... მე გამიქრა სურვილი შემეთხზა სხვა, წარმოსახული სამყარო, და ყოველივე ამის შედეგად ჩვენ დავინახეთ, რამდენად უსაზღვროა მსახიობის შესაძლებლობები, როცა ის დამოუკიდებელია და არ სარგებლობს რეჟისორის საბჯენებით“.² აქვე ბრუკი ეხება იმ საკითხს, რაც განსაზღვრავს საერთოდ ხელოვნების და განსაკუთრებით თეატრალურ ხელოვნების მისიასაც – რელიგიამდე აყვანილ სათნოების საკითხს: „მსახიობებს და რეჟისორებს უნარი შესწევთ ქვეცნობიერის ბნელი სფეროებიდან აღმოაცენონ ღრმად მიძალული სახეები, რომელთა დამანგრეველი ძალა იმდენად დიდია, რომ საჭიროა მკაცრად ჰკითხო საკუთარ თავს, გაქვს თუ არა იმის უფლება გადმოანთხო იგი სხვებზე.“

წლების მსვლელობაში, მრავალი ცდისა და შეცდომის შედეგად ჩვენ მივხვდით, რომ **სათნოება პარტნიორებს შორის და მაყურებელთა დარბაზის მიმართ ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე საკუთარი თავის გამოხატვის სურვილი**“³ (კურსივი ჩემია – მ. მ.).

ანუ, ბრუკი არ თვლის თავის გამოხატვას ხელოვნების უმთავრეს ღირებულებად. მისთვის ის უფრო მნიშვნელოვანია, თუ რას გამოხატავს ხელოვანი და რა მიზნით. ამ დებულებით იგი უახლოვდება ხელოვნების რელიგიურ დანიშნულებას, რომლის მიხედვით, ნებისმიერი შემოქმედება იმდენადვე მშვენიერია, რამდენადაც სათნო და კეთილი. ყველა რელიგიის დანიშნულებაც ხომ ეს არის, სათნოება გააღვივოს მოყვასის მიმართ.

როგორც ცნობილია, ბრუკმა ბევრი რამ ისესხა მედერჰოლდის ბიომექანიკიდანაც. ყურადღების გამახვილება

1. იქვე, გვ. 206;
2. იქვე, გვ. 212;
3. იქვე, გვ. 213.

სხეულზე, როგორც მარეგულირებელ და მგრძობიარე აპარატზე, აუტოტრენინგის სხვადასხვა ფორმები – ეს ყოველივე უკვე აპრობირებული და თეორიულად დასაბუთებულ იქნა ვსევლოდ ემილევინის მიერ. მაგრამ როგორც ყოველთვის, ბრუკი აქაც ეძებს თავის გზას და მისი დამოკიდებულება თეორიული შემკვიდრებისადმი კვლავაც შემოქმედებითია. მეიერჰოლდის იდეებით დაინტერესებამ, თავი განსაკუთრებით იჩინა შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარზე“ მუშაობის დროს: „რეპეტიციების დაწყებისთანავე, ამოცანად დავისახე მსახიობებში სპექტაკლისთვის საჭირო ჩვევების გამომუშავება. ამ მიზნით გამოვიყენე სავარჯიშოების კალეიდოსკოპი, რომლებიც შევიმუშავე სხვა ექსპერიმენტების დროს. რამდენიმე კვირის განმავლობაში მსახიობებს ეს სავარჯიშოები თავსატეხად მოეჩვენათ. ისინი მუშაობდნენ მხოლოდ ნდობის წყალობით და ძნელად წარმოედგინათ, თუ როგორ მოიყვანდნენ მთლიანობაში ცალკეულ ნაწილებს. დღე იწყებოდა გიმნასტური სავარჯიშოებით კარგი ფიზიკური ფორმის მოსაპოვებლად; შემდგომში მეცადინეობა მიმდინარეობდა საცირკო ტრიუკების და კომიკური იმპროვიზაციების მიმართულებით, რათა გაგვეღვივებინა გამომგონებლობა და თამაშის სურვილი მხოლოდ თამაშისათვის. **თამაში სპექტაკლში უნდა ჰგავდეს სიხარულის მომნიჭებელ სპორტს** – ეს იყო მუშაობის მთავარი მიზანი. [...] მოგვიანებით განრიგში შევიტანეთ მეცადინეობა მუსიკაში, სიმღერასა და ცეკვაში [...]“ (. კურსივი ჩემია – მ.მ.)

და ყოველივე ამის შემდეგ, ბრუკი კვლავ უბრუნდება „სხეულის“ თემას, როგორც ყველაზე მნიშვნელოვან ფაქტორს მსახიობის ხელოვნებაში. ვფიქრობთ დროულია, რომ პარალელის გასავლებად, გავიხსენოთ მეიერჰოლდის „ბიომექანიკის“ ზოგიერთი უმთავრესი დებულება. პირველ რიგში იგი წარმოიშვა როგორც მსახიობის წვრთნისა და სცენური განწყობის შემუშავების სისტემა. ეს იყო სპეციალური ვარჯიშების წყება (გიმნასტური, პლასტიკური, აკრობატული), რომელთა

შესრულებით მსახიობის ტანი მოქნილი და გამომსახველი ხდებოდა. ამასთანავე, ამ გზით მსახიობი თავისუფლდებოდა კუნთური დაძაბულობისაგან, რაც მნიშვნელოვანწილად ხელს უწყობდა ფსიქიკური დაძაბულობის მოხსნასაც¹. ზოგად ტრეინინგულ ამოცანებთან ერთად, ბიომექანიკა მიზნად ისახავდა მხატვრულ ამოცანებსაც. მეიერჰოლდის თეატრალური ხედვა მსახიობისგან მოითხოვდა როლის პლასტიკურ გახსნას, ტანის მხატვრულ ამტყვევლებას. სწორედ ამ გზით მსახიობს უნდა აესახა პერსონაჟის ფსიქიკური და მენტალური თავისებურებანი. მეიერჰოლდს ეს გზა მიაჩნდა სცენური შტამპების თავიდან აცილების საუკეთესო საშუალებად.

ბიომექანიკას დიდი როლი ენიჭებოდა სარეპეტიციო პერიოდში. მისი შემწეობით ხდებოდა სცენური განწყობის შემუშავება. მსახიობს სიტყვებზე და მოვლენებზე ჯერ ტანით (პლასტიკით) უნდა მოეხდინა რეაგირება და მხოლოდ ამის შემდგომ – სიტყვით ან ჟესტით.

მეიერჰოლდი მოდერნისტთა შორის ერთ-ერთი იმათგანია, ვინაც შეძლო თავისი შეხედულებების არა მხოლოდ თეორიული, არამედ პრაქტიკული ხორცშესხმაც. ჩვენ თამამად შეგვიძლია იგივე ვთქვათ ბრუკის შესახებ, რასაც ნათლად მოწმობს მისივე თეორიული შეხედულებანი: „**თუკი სხეული არ არის გაღვიძებული და ჩართული პროცესში, მსახიობს იდეები იძულებით ამოაქვს უკვე ცნობილი და მრავალგზის გამოყენებული გონების სალაროდან, რაც ზარალს აყენებს გონებაზე მაღლა მდგომ შემოქმედებით დონეებს**“² (კურსივი ჩემია – მ.მ.).

თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ბრუკისათვის მსახიობის ხელოვნებაში უმთავრესია ინტუიციის, ქვეცნობიერი შემოქმედებითი იმპულსების ამოქმედება, ნათელი ხდება, თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს იგი „სხეულის გამოღვიძებას“.

აღსანიშნავია, რომ ბრუკის ყველა ექსპერიმენტი ემსახურება

1. Вc.мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседи. М., 1968, с.205;

2. იქვე, გვ. 236.

მაყურებელზე ზემოქმედების ყველაზე ეფექტური საშუალებების ძიებას. XX საუკუნის II ნახევრის რეჟისორთა შორის, ბრუკი ალბათ უპირველესია „მაყურებლის ფაქტორის“ შესწავლისა და გათვალისწინების თვალსაზრისით. შემთხვევითი როდია, რომ სწორედ შექსპირი იქცა იმ ავტორად, რომელსაც იგი მთლიანად დაეყრდნო თავის ძიებებში. შექსპირი ზომ უპირველესია დრამატურგთა შორის სწორედ სცენური ეფექტების შეთხზვის თვალსაზრისით.

და აი, ბრუკი კვლავ მიმართავს თამამ ექსპერიმენტს: „მუშაობის ახალი საშუალებების ძიების დროს, პირველად ცხოვრებაში, რეპეტიციებზე მოვიწვიეთ ბავშვები. [...] ბავშვების რეაქციამ გვიკარნახა, თუ რას შეიძლება ვენდოთ, რა იყო საშინაო, მხოლოდ ჩვენთვის სასიხარულო, რა იყო ნაკლებ დამაჯერებელი, რა – ბანალური ან ბუნდოვანი. ამან შთაგვაგონა ახალი ექსპერიმენტის ჩატარება სამი კვირის შემდეგ.

რეპეტიციები დასრულებული არ გექონდა, როცა ბირმინგემის კლუბში ვუჩვენეთ სპექტაკლის იმპროვიზებული ვარიანტი, სადაც ახალგაზრდები ისხდნენ იატაკზე, ხოლო პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟი (ფსკერა), სახეზე გაზეთგადაფარებული იწვა მათ შორის. ჩვენ შეგნებულად არ წამოვიღეთ რეკვიზიტი, დავივიწყეთ რამდენიმე კვირის განმავლობაში შექმნილი ყველა მიზანსცენა და მონაფიქრი, სპექტაკლის შეთხზვა ხდებოდა უშუალოდ მსვლელობის პროცესში, არსებული სივრცის გათვალისწინებით. შედეგად მივიღეთ მჩქეფარე, ცოცხალი სპექტაკლი“¹ (ბრუკი აქვე განმარტავს, რომ ეს წარმატება ატარებდა ლოკალურ ხასიათს, წარმოშობილი იყო კონკრეტულ სივრცეში და გათვლილი იყო ბავშვებზე, ანუ ყველაზე გულწრფელ, უშუალო მაყურებელზე).

ცხადია, სხვა პირობები და მოთხოვნები წამოაყენა სცენა-კოლოფმა, თუმცა ის „ნერვი“, რაზეც აიგო წარმატება ბავშვებთან, მსახიობებში შენარჩუნებულ იქნა. ამის შესახებ ბრუკი წერს: „მაგრამ როდესაც დავბრუნდით სტრატფორდში და დავიწყეთ რეპეტირება ერთი ერთზე ვიბერთელა ცარიელი დარბაზის

1. იქვე, გვ. 237.

პირისპირ, შეეძრწუნდით და მივხვდით, რომ ვერ გამოვიყენებთ ვერც ერთ მიგნებას, რომელიც დაიბადა იმპროვიზებულ სპექტაკლში. დიდი სივრცე ითხოვს სხვა ხერხებს, მსახიობების ყურადღების გამახვილებას, რათა **გადილახოს მანძილი სცენიდან მაყურებელთა დარბაზამდე** (კურსივი ჩემია – მ. მ.). სწორედ ამიტომ, ტრაპეციები, ოჩოფეხები, გარბენები, კულებტები, კოსტიუმების ძირითადი ტონები – რაც მომავალში ასე მოეწონება მაყურებელს, – უკიდურესად აუცილებელი გახდა სცენა-კოლოფის სივრცეში. მაგრამ ბირმინგემის იმპროვიზაციები იყო უაღრესად მნიშვნელოვანი, მან გააღვიძა მსახიობებში ახალი ენერჯია და თავისუფლების შეგრძნება, ამან კი, თავის მხრივ, განაპირობა სპექტაკლის „მთელი ეშხი“¹.

ბრუკი აქვე ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ არსებობს მკაცრი გამიჯვნა კომერციულ და აკადემიურ თეატრებს შორის, სადაც კომერციული ცდილობს სხვადასხვა ტრიუკისა და თეატრალური ეფექტების გამოყენებით მოხიბლოს და გაართოს მაყურებელი, ხოლო აკადემიური კი ცდილობს განაცვიფროს მაყურებელი თავისი მაღალი კულტურით და დახვეწილი ოსტატობით.

ბრუკის აზრით არსებობს მესამე გზაც, როცა მაღალი კულტურა და ოსტატობა კი არ ეფლობა თავმოწონებაში, არამედ ცდილობს იპოვოს ყველა ტრიუკზე და სცენურ ეფექტზე უფრო ეფექტური სცენური ქმედება, ცდილობს მიაგნოს მაყურებელთან კონტაქტის წმინდა თეატრალურ საშუალებებს, რომელთა სიმძლავრე გაცილებით მეტია, ვიდრე ნებისმიერი მახვილგონივრული ტრიუკი ან სცენური ეფექტი. სწორედ ასეთი თეატრის აპოლოგეტია პიტერ ბრუკი. ამასთან დაკავშირებით იგი წერს: „ცხადი გახდა, რომ მაყურებელთან ურთიერთობის გაკვეთილების მიღება შეიძლება არა მარტო კომერციულ თეატრში. მე მკაფიოდ გავაცნობიერე: მაყურებელი არის თეატრალური პროცესის განუყოფელი ნაწილი, და მე გადავწყვიტე უფრო ღრმად შემესწავლა ეს მექანიზმები.

ამას გარდა, ჩვენ გავაკეთეთ დასკვნა, რომ არსებობს

1. იქვე, გვ. 237.

სპექტაკლის ორი სრულიად განსხვავებული მხარე, და საჭიროების შემთხვევაში შესაძლებელია მათი დაცალკევება.

არის მიზანსცენები, დადგმის გარეგნული სახე, რომელიც შეიცავს სპექტაკლის ფიზიკურ პირობებს – მაყურებელთა დარბაზი და მასში ადგილების რაოდენობა, სცენის ზომები და სხვა ამდაგვარი ფაქტორები. მაგრამ არის, აგრეთვე, **სპექტაკლის ფარული სიცოცხლე, პერსონაჟების უნილავი ურთიერთობები** და პიესაში აღძრული თემები, რომლებიც ყალიბდება რეპეტიციების პროცესში. დადგმის ეს მხარე ცოცხლობს გარეგნული ფორმისგან დამოუკიდებლად და გარემოს შეცვლის შემთხვევაში შეუძლია მიგვიყვანოს ახალ სადადგმო ვარიანტებთან¹ (კურსივი ჩემია – მ. მ.).

ეჭვგარეშეა, რომ ბრუკის ძიებანი კვლავაც ორიენტირებულია უნილავის ხილულად ქცევის პროცესზე. ამას ნიშნავს „ფარული სიცოცხლე“ და „უნილავი ურთიერთობები“. გარემოს შეცვლით ისინი ითხოვენ ახალ გამომსახველ საშუალებებს, რაც სარეჟისორო და საერთოდ სასცენო ტექნიკის საქმეა. მთავარი კი, სცენური სიცოცხლის ნერვი უკვე მოპოვებულია და რეჟისორს, მსახიობებს ისლა დარჩენიათ, ეძებონ საშუალებები როგორ „გადააბიჯონ რამპას“, როგორ „მიაწვდინონ ხმა“ მაყრებელს.

ინტერესს იწვევს ბრუკის საუბრები რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთმიმართების შესახებ. აი, რას ამბობს ბრუკი გაზეთ „იზვესტიის“ კორესპონდენტისთვის მიცემულ ინტერვიუში:

კორესპონდენტი: თქვენთან საუბრის დროს, დიდმა პოლონელმა რეჟისორმა ეჟი გროტოვსკიმ თქვა: „ჩემი ძიებანი ეყრდნობა რეჟისორსა და მსახიობს, თქვენი – მსახიობს, რეჟისორს და მაყურებელს. ასეთი გზა მისაღებია, მაგრამ ჩემთვის იგი მეტისმეტად დახლართულია.“

თქვენი სამოცწლიანი პრაქტიკიდან გამომდინარე, ხომ არ ფიქრობთ, რომ გროტოვსკი მართალია, რომ თქვენი თეატრალური იდეები უფრო სრულყოფილად განხორციელდებოდა, თუკი მათ

1. იქვე, გვ. 239.

განავითარებდით პუბლიკისაგან მოშორებით და სპექტაკლებს გათვლიდით მხოლოდ მაღალკვალიფიციურ მაყურებელზე.

ბრუკი: მე არასოდეს დამისახავს მიზნად საკუთარი იდეების რეალიზაცია! ზიზლის მომგვრელია, როცა რეჟისორი იდეებს ეპოტინება. მისი პროფესია მისგან ამას არ ითხოვს. [...] ასეთ დროს ნადგურდება ყველაზე ფასეული თეატრში. **პოლიფონიურობის ნაცვლად, რაც გაპირობებულია სხვადასხვა ინდივიდუალობების შერწყმით,** ჩვენ ვღებულობთ სამყაროს შესახებ ცალმხრივ, მიკერძოებულ შეხედულებას. [...] თეატრი რეჟისორს უყენებს სულ სხვა ამოცანას. რეჟისორის მიზანია, და მე ეს არაერთხელ აღვნიშნე, **სიცოცხლე შთაბეროს უხილავს.** ამისათვის მას სჭირდება სხვა ადამიანები, მათთან ხანგრძლივი კონტაქტი, ხანგრძლივი რეპეტიციები, რომლის პროცესში რეჟისორი კი არ თრგუნავს მსახიობებს, არამედ აძლევს სრულფასოვან შესაძლებლობას **გაიხსნან პიროვნულად.** რეჟისორს სჭირდება სხვა ადამიანები. აი ახლა მე გესაუბრებით და ეს მეხმარება, რომ უფრო ნათლად გამოვხატო ჩემი აზრები. ეს ბევრად უფრო ეფექტურია, ვიდრე ის, როცა მართო ხარ და დამოუკიდებლად აყალიბებ აზრებს.

რეჟისორს სჭირდება მსახიობი, მსახიობს სჭირდება პარტნიორი. ასე ყალიბდება ჯგუფი. [...] რეჟისორის ენერგია (იდეა კია არა, ენერგია, რაც ბევრად უფრო ფართო და მძლავრია) გამოხატულებას ჰპოვებს მხოლოდ ადამიანების ჯგუფთან მიმართებაში. **მისი ენერგია მრავლდება მხოლოდ მსახიობების შემწეობით.** ხოლო როცა მოდის პუბლიკა, რეჟისორის ენერგია მრავლდება ათასწილად. მაყურებელთან დამოკიდებულება უნდა განვითარდეს თანდათანობით. მაყურებელს და მსახიობებს უნდა ჩამოუყალიბდეთ მსგავსი განცდა. არა იდეა, არა მესიჯი, არამედ თანაგანცდა! აზრი აღმოცენდება შემდგომ. აზრი და განცდა უნდა შეერთდნენ. [...] თუკი სპექტაკლი აგებულია მხოლოდ ემოციებზე, არც ის ღირს რამედ. ასეთ შემთხვევაში შეგვიძლია ბევრად უფრო ძლიერი რყევები განვიცადოთ როკ-კონცერტზე. სპექტაკლში

აზრი და განცდა უნდა შეერთდნენ.“¹

ამრიგად, ბრუკის აზრით, **თეატრი ენერჯიათა ურთიერთგაცვლის ასპარეზია** და აქ თანაბარი როლი ენიჭებათ მსახიობს, რეჟისორს და მაყურებელს. მისი აზრით, მხოლოდ ასეთ ვითარებაში არის შესაძლებელი „აზრისა და განცდის შეერთება“. ამიტომ არის მისთვის ნამდვილი თეატრი უწყვეტი შემოქმედებითი პროცესი.

აღსანიშნავია, რომ ბრუკი ხშირად იმეორებს უკვე ცნობილ თეორიებს წყაროების მოშველიების გარეშე. ასე, მაგალითად, მაყურებლისა და თეატრალური ქმედების აბსოლუტური შერწყმის სურვილი, აშკარად გვაგონებს ფ. გ. ლორკას ლიტერატურულ ესსეს „დუენდეს თეორია და თამაში“. წიგნში „ცარიელი სივრცე“ ბრუკი წერს: „როგორც წესი, გამოცდილი მსახიობი, როცა კითხულობს მნიშვნელოვან ნაწევებს, **თვითონ გამოსტაცებს მაყურებელს ყურადღების იმ ხარისხს, რაც შეესაბამება მისი შესრულების დამაჯერებლობის ხარისხს.** ზოგჯერ მსახიობი ახერხებს **აუდიტორიის ყურადღების სრულ დაპყრობას** (კურსივი ყველგან ჩემია – მ. მ.), და მაშინ მას, როგორც **მატადორ-ვირტუოზს**, შეუძლია თავს მოახვიოს მაყურებელს ყველაფერი, რაც სურს.“² „დუენდეს თეორიაშიც“ მაგალითად მოყვანილია სწორედ მატადორის და ხარის საბოლოო შერკინების გადამწყვეტი მომენტი, როგორც „დუენდეს“ ყველაზე მკაფიო ნიმუში. იმისდა მიხედვით, შეძლებს თუ ვერ შეძლებს მატადორი ხარის შუბლში დაშნის გაყრას, დამოკიდებულია ერთი მხრივ მისი, და მეორე მხრივ ხარის სიცოცხლე. და სწორედ ეს ქმნის დაძაბულობის იმ მუხტს, რასაც ლორკა უწოდებდა „დუენდეს“ და რასაც ესწრაფვის თავის შემოქმედებაში პიტერ ბრუკი.

ცხადია, ასეთი „ეგზისტენციალური წამისკენ“ სწრაფვა, თავისთავად განსაზღვრავს მსახიობებთან მუშაობის სპეციფიკას, თუმცა ბრუკს კარგად აქვს შეგნებული, რომ აქაც ყოველივე დამოკიდებულია მსახიობის თანდაყოლილ

1. გაზ. „Известия“, №17, 1989 წ.

2. Питер Брук «Пустое пространство». стр. 45.

მონაცემებზე: „რჩეული მსახიობები, ისევე როგორც ყველა ნამდვილი მხატვრები, დაჯილდოებულნი არიან ერთგვარი იდეალური ნიჭით, – **რამდენადმე გაცნობიერებულით, მაგრამ სამი მეოთხედი – გაუცნობიერებელით** (ხაზგასმა ჩემია – მ. მ.), რასაც ისინი უწოდებენ „ინსტინქტს“, „წინათგრძნობას“, „შინაგან ხმას“. მათი დახმარებით ისინი სრულყოფენ თავის ხედვას და ოსტატობას.“¹ მაგრამ მსახიობის მონაცემები ის პოტენციალია, რომელიც მჟღავნდება მხოლოდ სწორი რეჟისორული მეთოდოლოგიის პირობებში. ბრუკს კარგად აქვს შეგნებული, რომ მსახიობს სწორედ რეჟისორმა უნდა შეუქმნას შემოქმედებითი ნიადაგი: „ოდითგანვე ცნობილია, რომ სხვადასხვა დასში მომუშავე მსახიობები, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ბოლომდე ვერ ავლენენ თავის შესაძლებლობებს. მაგრამ ჩვენთვის ისიც ცნობილია, რომ მუდმივი დასიც განწირულია, თუკი მას არ გააჩნია **მიზანი**, და, შესაბამისად, **მეთოდი** და, შესაბამისად, **სკოლა**“² (კურსივი ჩემია – მ. .).

ბრუკის აზრით, „მიზანი“ ფართო ცნებაა და მოიცავს საზოგადოებრივი თუ პიროვნული ცხოვრების უამრავ ასპექტებს. ამ შემთხვევაში „მიზანში“ იგი არ გულისხმობს მაყურებელზე პოლიტიკური ან მორალური ზემოქმედების მცდელობას. აქ საუბარია სწორედ შემოქმედებით მიზანზე, რაც ქმნის კიდევ მეთოდს და შესაბამისად, სკოლასაც. ბრუკის შემოქმედებაში ასეთ შემოქმედებით მიზნად შეგვიძლია თამამად დავასახელოთ მისი სწრაფვა უხილავის გამოსახვისაკენ. მისი ექსპერიმენტების „ვექტორიც“ აქეთკენაა მიმართული: „ჩვენ წინაშე იჯდა მსახიობი, რომელსაც ვთხოვეთ თავის თავში წარმოესახა ისეთი დრამატული სიტუაცია, რომელიც არ მოითხოვს ფიზიკურ ქმედებას, და შევეცადეთ მივმხვდარიყავით მის სულიერ მდგომარეობას. რა თქმა უნდა, ეს შეუძლებელი აღმოჩნდა, რაც დაამტკიცა კიდევ ამ ექსპერიმენტმა. შემდეგ ჩვენ შევეცადეთ დაგვედგინა, რა მინიმალური გამომსახველი საშუალებებია საჭირო, რომ გამოცნობა შესაძლებელი გახდეს:

1. იქვე, გვ. 49;

2. იქვე, გვ. 49.

ბეგრა, მოძრაობა, რიტმი; შეუძლიათ თუ არა ამ ელემენტებს ერთმანეთის ჩანაცვლება, თუ ყოველ მათგანი თავისებურად შემოსაზღვრულია და აქვს განსაკუთრებული ზემოქმედების ძალა? ჩვენ ვმუშაობდით და ყოველ მონაკვეთში ვაყენებდით მკაცრ პირობებს. მსახიობს ვავალუბდით ეცნობებია ჩვენთვის საკუთარი განზრახვა – დასაწყისი ყოველთვის იყო აზრი ან სურვილი, რომელიც მან უნდა მიიტანოს მაყურებელამდე, – მაგრამ ჩვენი ექსპერიმენტის პირობების მიხედვით, მსახიობს შეეძლო გამოეყენებია, მაგალითად, მხოლოდ ერთი თითი, ერთი ინტონაცია, ერთი ამოძახილი ან დასტვენა.⁴¹

ბრუკი „უხილავს“ ეძებს პარტნიორების ურთიერთობაშიც: „მსახიობი ზის ოთახის კუთხეში სახით კედლისაკენ. მოპირდაპირე კუთხიდან მას ზურგში უმზერს მეორე მსახიობი, რომელსაც აკრძალული აქვს მოძრაობა. მისი ამოცანაა – დამორჩილება აიძულოს პირველს. ვინაიდან პირველი ზის ზურგით, მას თავისი სურვილების გამოხატვა შეუძლია მხოლოდ ბეგრებით, რადგან სიტყვის წარმოთქმა აკრძალული აქვს. [...]“

ჩვენი სავარჯიშოების პროცესში ჩვენ რამდენჯერმე მივიღეთ ფენომენალური შედეგი: ხანგრძლივი სიჩუმე, ყურადღების მაქსიმალური მოკრება, მეორე მსახიობი გამოსცემს სხვადასხვა ბეგრას – უსტვენს, შიშინებს. და ამის შემდეგ, მოულოდნელად, პირველი მსახიობი დგება და უყოყმანოდ ასრულებს იმ მოძრაობებს, რომელიც ჩაიფიქრა მეორემ. [...]

ანალოგიური ხერხებით მსახიობები ცდილობდნენ დაემყარებიათ კონტაქტი პარტნიორებთან, მაგალითად, ფრჩხილების კაკუნით, ანუ კვლავაც გამომდინარეობდნენ აუცილებელი მოთხოვნებიდან, რაღაც გამოეხატათ და სარგებლობდნენ მხოლოდ ერთი საშუალებით. მოცემულ შემთხვევაში ეს იყო რიტმი, სხვა შემთხვევაში თვალების შეხვედრა ან კეფისკენ მიმართული მზერა. განსაკუთრებით ფასეული სავარჯიშო აღმოჩნდა ჩხუბი – დარტყმების გაცვლა, რომლის დროსაც აკრძალული იყო ერთმანეთთან შეხება,

1. იქვე, გვ. 85.

თავის, ხელების და ფეხების მოძრაობა. ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ამ სავარჯიშოში დაშვებული იყო მხოლოდ ტორსის მოძრაობა. და ამ აკრძალვების მიუხედავად, პარტნიორებს შორის იმართებოდა ბრძოლა – ფიზიკური და ემოციური, – ბრძოლა, რომელიც გაივლიდა ყველა ჩვეულებრივ ფაზას.

ასეთ სავარჯიშოებს არაფერი აქვთ საერთო ტანვარჯიშთან, თუმცა ხელს უწყობენ კუნთების გამაგრებას. მათი აზრი იმაშია, რომ შესაძლებლობათა შეზღუდვით, გაეზარდოთ წინააღმდეგობა და მით ნამდვილი გამომსახველობის მიღწევის შანსებიც. ორი ჯოხის ერთმანეთზე ხახუნის დროს მოქმედებს იგივე კანონი: ერთმანეთის მოწინააღმდეგე ზედაპირების ხახუნით ჩნდება ცეცხლი; როგორც ჩანს, ამავე ხერხით შესაძლებელია სიცოცხლე მივცეთ სხვა წვასაც. ამ სავარჯიშოების პროცესში მსახიობი ხვდება, რომ **უხილავი სხვისთვის შესაძლებელია საგრძნობი გავხადოთ მხოლოდ ყურადღების მაქსიმალური მოკრების გზით**; რომ ამისათვის საჭიროა ნებისყოფა, მსახიობის მთელი სულიერი ძალები, გაბედულება და აზრის სინათლეც. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი შედეგია – მსახიობის ურყევი რწმენა, რომ ამისათვის საჭიროა ფორმა. არ არის საკმარისი განვიცადოთ ძლიერი გრძნობები; იმისათვის, რომ შევასრულოთ შემოქმედებითი ნახტომი, **საჭიროა შეიქმნას ახალი ფორმა**, რომელიც გახდება მსახიობის იმპულსების მატარებელი და გამტარი. სწორედ ეს არის ის, რასაც სამართლიანად უწოდებენ „მოქმედებას“¹ (კურსივი ყველგან ჩემია. მ. მ.). ანუ, გამოსახვის ზუსტი საშუალებების გარეშე ბრუკს ვერ წარმოუდგენია მსახიობის ხელოვნება. „მოქმედებაში“ იგი გულისხმობს პერსონაჟში კოდირებული მუხტების გადმოცემას ჟესტის, მიმიკის და პლასტიკის მეშვეობით. სწორედ აქ ხდება მისი თანხედრა მეიერხოლდის ბიომექანიკასთან. ბრუკი მსახიობის მოძრაობას არანაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებს, ვიდრე სიტყვის წარმოთქმის ხელოვნებას: **„მსახიობის მოძრაობა – იგივე მეტყველებაა, ეს არის გრძნობის გამოხატულება** ეს არის ინფორმაციის გადაცემის საშუალება და, ამავე დროს,

1. იქვე, გვ. 86-87.

სიმარტოვის უაღრესად პირადი შეგრძნების დასტურიც. ეს ყოველთვის არის ნიშანი აღმოდებული სახლიდან, როგორც ამას არტო ამბობდა. და მაინც, როგორც კი მსახიობსა და მაყურებელთა დარბაზს შორის მყარდება კონტაქტი, მსახიობის ყოველი მოძრაობა გულისხმობს მაყურებლის თანამონაწილეობას¹ (კურსივი ყველგან ჩემია – მ. მ.).

მიუხედავად ზემოთქმულისა, ბრუკი კატეგორიულად წინააღმდეგია გამომსახველი საშუალებების სტაგნაციისა რეპეტიციის პროცესში. გამომსახველი ჟესტი, მიმიკა თუ პლასტიკა უნდა დაიბადოს შიგნიდან, მსახიობის სულის ზვეულებიდან, და ყოველთვის ხელახლა, უშუალოდ როლზე მუშაობის პროცესში. იგი დაუშვებლად მიიჩნევს მის დაყვანას რაიმე მექანიკურ ქმედებამდე: „რეპეტიციის პროცესში იმპროვიზაციის მიზანი ყოველთვის ერთი და იგივეა – თავი დავაღწიოთ უსიცოცხლო თეატრს. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მსახიობი უნდა იზრჩობოდეს სიამოვნების შხეფებისაგან, როგორც ეს გარეშეებს წარმოუდგენიათ. ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ ისევ და ისევ მივიყვანოთ მსახიობი იმ ზღვართან, **სადაც ხელახლა ნაპოვნ სიმართლეს იგი ცვლის სიყალბით.**”² (ხაზგასმა ჩემია – მ.მ.). ანუ, რეჟისორი, ბრუკის აზრით, ფიზიკლად უნდა იყოს, რათა არ გაეპაროს მსახიობის გადახრა მექანიკური თამაშისაკენ. ამიტომაც, რომ ერთადერთ გამოსავალს იგი ხედავს იმპროვიზაციაში როლის ირგვლივ. იგი სამართლიანად თვლის (რასაც მოწმობს სამსახიობო ხელოვნების ისტორიული გამოცდილებაც), რომ „უხილავი“ არ ემორჩილება დაფიქსირებას და ყოველთვის იბადება „აქ და ახლავე“, რომ მხოლოდ ამ შემთხვევაში წარმოიშობა სასურველი „ხარისხი“, ასე ძნელად ასახსნელი და ასე რთულად მოსახელთებელი. თეატრში, ბრუკის აზრით, ყველაფრის გამეორება შეუძლებელია, მაგრამ უმთავრესი იბადება ყოველთვის ხელახლა.

1. იქვე, გვ. 87;

2. იქვე, გვ. 158.



ღრამის რეჟისურა

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

XXI საუკუნის თეატრალური სელოვნების არავერბალური სათეატრო ტენდენციები

სპექტაკლის ფორმა ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა დროთა განმავლობაში. ეპოქა, შემოქმედს აძლევდა იმპულსს, რათა მისთვის საინტერესო ისეთი ხელოვნების ნიმუში შეექმნა, რომელიც იქნებოდა აღიარებული და მოწონებული. სპექტაკლის სხვადასხვა ფორმა – დრამატული, მიუზიკლი, პანტომიმა, თუ როკოპერა სხვადასხვა დროს ჩამოყალიბდა და დღესაც აქტუალურია.

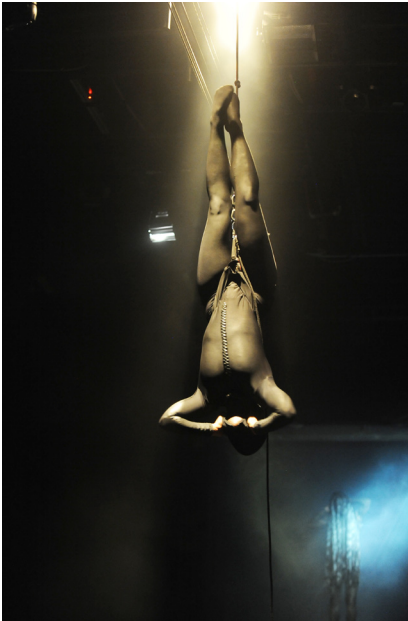
ბოლო პერიოდში, მსოფლიოში გაჩნდა წარმოდგენის ახალი მიმართულება - ქორეოგრაფიული სპექტაკლი. ეს მიმდინარეობა იმდენად სწრაფად გავრცელდა ამერიკასა თუ ევროპაში, რომ მსოფლიო კულტურის ერთ-ერთი მაგალითი გახდა. არავერბალური სპექტაკლის გამომსახველობითი საშუალებაა მოძრაობა, სადაც დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრულ გაფორმებას. იგი დადგმას აძლევს ესთეტიკურად სრულყოფილ ელფერს. დღეს, ხელოვნების ამ სპექტრს აზიასა თუ ევროპაში, უპირველესად კი ამერიკაში, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. არავერბალური მიმართულების დადგმები, ძველი საბჭოთა კავშირის ქვეყნებშიც კი აქტუალური გახდა.

საქართველოში, 2009 წლიდან არსებობს თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი, სადაც ქართველ მაცურებელს საშუალება ეძლევა ნახოს სხვადასხვა ქვეყნის წარმოდგენები და ასევე იხილოს ქართული პრემიერები, თუ უკვე კარგად ნაცნობი სპექტაკლები.

ამა წლის შემოდგომაზე, თბილისმა 18 ქვეყანას უმასპინძლა, სადაც რეპერტუარში მეტ წილად არავერბალური სპექტაკლები იყო წარმოდგენილი. მათ შორის გამოვყოფ რამოდენიმეს.

„ობსერვატორია“

რეჟისორი – ოდიტ ჰერმანი;



მუსიკის ავტორები – დიმიტრი ტულპანოვი და ჯონ ტალი; მხატვრები – ოლიტ ჰერმანი და დენიელ ბლანგა გუბაი; მხატვარი-ფოტოგრაფი – დენიელ ამინსკი.

თეატრის დარბაზში შეესვლის თანაკვეთი მაყურებელს უჩვეულო გარემო სვდება: პარტერი თავისუფალი და უცნაური კონსტრუქცია სცენაზე. სპექტაკლის ორიგინალურობაც იმაში მდგომარეობს, რომ მაყურებელი

მსახიობისთვის განკუთვნილ ადგილს იკავებს და სვდება მისტიკურ გარემოში. ყველაფერი შავ, უკიდვებანოდ შავ ფერშია გადაწყვეტილი, სადაც ფერმკთლად განათებულია პედესტალზე მჯდომი მსახიობი. იგი მშვიდად, აუღელვებლად ემზადება. ყველაფერს შავად ღებავს.

და რისთვის ემზადება? ამ დროს ფართოვდება კედლები და ფეხზე მდგომი მაყურებელი ადგილს იკავებს უფრო გაშლილ სივრცეში, რბილ ბალიშებზე. მსახიობი, რომელიც შავად შეიმოსა, მოემზადა ჩრდილების გამოსაძახებლად, რომლებიც დასარტყამი ინსტრუმენტის მკვეთრ, ხმაურიან ბგერებზე იწყებენ ქოტურ მოძრაობას. გადაადგილდებიან მაყურებელში, ასრულებენ მკაცრ, ცხოველისებურ მოძრაობებს, რომელიც იწყებს ინტერესს და ამავდროულად შიშს. ისინი ყველგან არიან, იატაკზე, ჰაერში, შენს გარშემო. ტექნიკური საშუალებების მეშვეობით დაფრინავენ და ნამდვილად ეფექტურ სანახაობას ქმნიან.

ამ ქაოსს ცვლის ქალის ინტიმური ცეკვა, რომელიც ერთგვარი ჩანართია ქალისა და უმწეო კაცის ურთიერთობის გამომსახველობისთვის, სადაც ქალი დომინანტია, ხოლო კაცი, ქალის მარიონეტი.

წარმოდგენის კულმინაცია ყველაზე ეფექტური სანახაობაა, რომელიც გვაძლევს საშუალებას, თავი წარმოვიდგინოთ წყლის ქვეშ და დავტკბეთ მოცურავე ნავისა და ადამიანის ვირტუოზული ქმედებით. იგი მართლაც რომ ერთ-ერთი საინტერესო რეჟისორული გადაწყვეტაა. წარმოდგენა გრძელდება 40 წუთი და შედგება რამოდენიმე მიზანსცენისაგან, რომელიც დამოუკიდებელია ერთმანეთისაგან და არ ატარებს ერთიან ლოგიკურ ვაჭვს.

სპექტაკლი „ობსერვატორია“, წარმოადგენს განსხვავებულ სპექტაკლის ფორმას, რომელიც უცნოა ჩვენი მაცურებლისათვის. მოძრაობა რომელიც ამ შემთხვევაში მთავარი გამომსახველობითი საშუალებაა, არ არის რაიმე რთული ელემენტებისგან შედგარი, იგი სიტუაციისა და მსახიობის გრძნობიდან გამომდინარე პრიმიტიულ ქმედებას წარმოადგენს. თითქოსდა, მოძრაობის იმპროვიზაციაა. თავისუფალი და იმაგდროულად ორგანიზებული, სჭარბობს პანტომიმს. მუსიკა, ის მთავარი ელემენტია, რომელიც განწყობას გვაძლევს და გვკარნახობს მოძრაობას. მკვეთრი ბგერები, რომელიც ახლავს მიმალულ ჰარმონიას, სწორედ რომ სიტუაციური აღმოჩნდა. უხდება გარემოს და იძლევა შესაფერის განწყობას. ამ სპექტაკლის ყველაზე ძლიერი მხარე ეს არის მხატვრული გაფორმება, მისი ტექნიკური გადაწყვეტა, სადაც გვხვდება ლაზერული ეფექტები, დეკორაციის დინამიკაში მოყვანა და აკრობატული შესრულებისთვის ბევრი დაჭიმული თოკი.

წარმოდგენა სრულდება მოქმედების უკმარისობით, თითქოს და რაღაც დააკლდა. ვთქვათ რომ გვქონდა ჰაერი და არ გვეყო წყალი. სრული ჰარმონია ხომ კმაცყოფილებაშია. და როგორ მიიღება ეს კმაცყოფილება? ეს ის რთული ამოცანაა, რომელიც რეჟისორმა უნდა დასახოს და გათვალოს. ამ შემთხვევაში წარმოდგენა შეფუთულია ტექნიკური

გადაწყვეტით, ვიზუალური ეფექტებით და აკლია ის მკვეთრი იდეურ-თემატური ხაზი, რომლითაც მაყურებელი ამოხსნიდა მისთვის საინტერესო გადაწყვეტებს. მოძრაობის, მუსიკის და ვიზუალური გამოსახულების სინთეზით ისრაელის დასმა მოახერხა, რომ მაყურებლისთვის შეექმნა აბსტრაქციის რამდენიმე წუთი, რომელიც თეატრალური მიმდინარეობის ერთ-ერთ ორიგინალურ მაგალითს წარმოადგენს.



„ჯალათი“

სპექტაკლი „ჯალათი“ წარმოადგინა თეატრმა „ლო“, რომელიც 1987 წელს დაარსდა, როგორც ცეკვის თეატრის ექსპერიმენტულ კომპანიად. თეატრი ღო ითვლება ერთ-ერთ გავლენიან ჯგუფად, რომელიც პოსტკომუნისტური რუსეთიდან წამოვიდა და ერთ-ერთმა პირველმა შექმნა ექსპერიმენტალური თეატრი, სადაც ცეკვის ენას იყენებდა გამოშსახველობით საშუალებად. ჯგუფი ამჟამად აახენში (გერმანია) მოღვაწეობს და აქტიურად იღებს მონაწილეობას მსოფლიოს სხვადასხვა საერთაშორისო ფესტივალებში. უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლმა დაუვიწყარი შთაბეჭდილება მოახდინა თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზეც. სპექტაკლ

„ჯალათის“ შემოქმედებით ჯგუფს შეადგენს რეჟისორი და ქორეოგრაფი – ევგენი კოზლოვი, თეატრის დიზაინი და მუსიკა ტომას ნიუმანის „ბენ კვარტეტი“, მონაწილეობენ: ევგენი კოზლოვი, ალექსანდრე ბონდარევი, ირინა კოზლოვა, იულია ტოკარევა, ტანია ვილიამსი.

„ჯალათი“ თამაშია და ამავე დროს პერსონაჟიცაა. წარმოდგენაში ერთმანეთს ერწყმის აბსურდის თეატრისა და თანამედროვე ცეკვის ელემენტები. სპექტაკლის დაწყებისთანავე მუსიკა შეფარულად გამზადებს, დაძაბულ ნოტებს მაყურებელი მოჰყავს უჩვეულო განწყობაზე. ამას ემატება ძალზედ ორიგინალური დეკორაცია, რომელიც მთლიანად გაზეთების საშუალებითაა აწყობილი.

სპექტაკლი აგებულია რამოდენიმე ეპიზოდზე და ყველას აერთიანებს ერთი ამოცანა – თამაში და მკვლელობა. პერსონაჟები არიან მასხარები, რომლებიც სხვადასხვა ეპიზოდში, სხვადასხვა როლით წარმოსდგებიან. მასხარების გულუბრყვილო ხუმრობები გაფერებულია შავი იუმორით. ძალზედ მომაჯადოვებელ, უცნაურ და კომიკურ ამბავს გადავყავართ სხვა განზომილებაში.

პიესაში სამი გმირი დაწყვეტილი სამეულია: ბრმა, ყრუ და მუნჯი. ისინი დაუსრულებელ თამაშს თამაშობენ – ვინ იქნება მსხვერპლი. პერსონაჟები გამუდმებით ცვლიან როლებს, დამაინტრიგებლად იცვლება ხედვის არეალი. „ჯალათში“ ნაჩვენებია დანაშაულიც, სასამართლო პროცესიც და საჯაროდ სიკვდილის დასჯაც.

სპექტაკლში იდეალურად არის შერწყმული ყველა კომპონენტი: რეჟისურა, ქორეოგრაფია, მუსიკა, მხატვრული გადაწყვეტა და მსახიობთა მაღალპროფესიული საშემსრულებლო ოსტატობა. სპექტაკლი დადგმულია 5 შემსრულებელზე, რომლებსაც აქვთ კარგი მომზადება, როგორც ქორეოგრაფიული, ასევე სამსახიობო. ისინი მსუბუქად, მოქნილად, თვითდაჯერებულად წარმოაჩენენ როლს და მათი შესრულება მიმზიდველს ხდის მთლიან სანახაობას.

მხატვრული გადაწყვეტა, იმდენად ორიგინალურია და

ორგანულადაა შერწყმული სპექტაკლში, (რასთანაა შერწყმული)? რომ ძალიან ბუნებრივს და იმავდროულად, ესთეტიკურად ღირებულს ხდის შემოქმედებით ნამუშევარს. თავდაპირველად, მოქმედების დასაწყისში იატაკი გაზეთებითაა მოფენილი, რომელიც, შემდეგ სპექტაკლის მოქმედებიდან გამომდინარე ირევა. აღსანიშნავია ჭალი, რომელიც ასევე გაზეთებისგან არის დამზადებული. იგი სპექტალის განვითარების ერთ-ერთ მომენტში ეშვება და სივრცეში არსებულ ყუთს ემსგავსება, რომელშიც მსახიობია მოთავსებული.

ძალიან შთაბეჭდავი გადაწყვეტაა განათება, რომელიც წერტილოვანია და მსახიობები უშუალოდ იყენებენ, ამოძრავებენ, მათთან ერთად ცეკვავენ. ანუ აქ, განათება არ არის მხოლოდ განათებისთვის, არამედ წარმოადგენს უშუალო მოქმედების ნაწილს, რაც ხაზს უსვამს გონივრულ რეჟისორულ და ქორეოგრაფიულ მიგნებას. სცენაზე დაშვებულია სამი წერტილოვანი განათება, თითქოს და ანათებს გადაშლილი წიგნი. გარემო შავია და ეს მსუბუქი ნათება, ძალიან იდუმალს ხდის მოქმედებას. აქცენტი ქორეოგრაფიაზეა, სადაც მოქანავე ლამპიონების შუქზე მოძრაობენ ლანდები. ამ ყველა კომპონენტის შერწყმით, სადაც განათება უშუალო მოქმედებაშია, ასევე შთაბეჭდავი სცენაა ორი გმირის მიერ ბანქოს თამაში, რომლებიც მაგიდასთან ოსტატური გადაადგილებისა და ერთი წერტილოვანი განათების გამოყენებით, ახდენენ გარემოს მისტიფიკაციას.

მუსიკა, იმდენად ბუნებრივად ერწყმის მოქმედებას და პირიქით, რომ მაყურებლის განწყობა ზუსტად შეესატყვისება მოცემულ გარემოებას. თითქოს და ნაცნობი მოტივები ერწყმიან ერთმანეთს, რომელსაც სრულიად ახალი ჰარმონია ცვლის. მოცემული რიტმი და მუსიკაზე დადებული ხმები, გადაგისვრის სიტუაციურ რეალობაში და გენმარება აღქმასა და შეგრძნებებში.

ვარდი (წმინდა გაზაფხული)

კორეის დასმა წარმოადგინა ორი აბსოლუტურად განსხვავებული სანახაობა – ვარდი და სხეულის კონცერტი. ერთმანეთისგან დამოუკიდებელმა სანახაობამ, არავერბალურ

საშუალებითა და განათების ორიგინალურობით, შექმნა განსხვავებული გარემო.

რეჟისორი – სანგზუ ანი;

წარმოდგენაში გამოყენებულია–იგორ სტრავინსკის მუსიკა.

სპექტაკლი „ვარდი“ ტომის რიტმულ ცეკვაზე დაფუძნებული სანახაობაა. ყოველ ზაფხულს ტომის წევრები, მიწის თაყვანისცემის ნიშნად, რიტმულ ცეკვას ასრულებდნენ. ტრადიციის მიხედვით, ეს ახალგაზრდა ქალების ცეკვაა, ამ დროს უნდა აერჩიათ ერთ-ერთი მათგანი და დედამიწისთვის მსხვერპლად შეეწირათ, მაგრამ ამ შემთხვევაში მამაკაცები მოისურვებენ შეუერთდნენ ამ რიტუალს. მამაკაცების ჩართულობაზე, წინაპართა სულებისგან იღებენ ნებართვას და კაცებს წირავენ მსხვერპლად, რის შედეგად დედამიწა უფრო უხვმოსავლიანი ხდება. თეატრისთვის ეს წარმოდგენა არა მხოლოდ ქორეოგრაფიის მოდერნიზაციის წარმოსაჩენადაა მიმართული, არამედ პირველყოფილი საზოგადოების რწმენა-წარმოდგენების გასაცნობადაც, სადაც თვალნათლივ იკვეთება მამაკაცური ძალის ხიბლი.

წარმოდგენა “Body Concerto” აბსოლუტურად განსხვავდება წინა სანახაობისგან, როგორც ჟანრობრივად, ასევე იდეურად.

რეჟისორი და ქორეოგრაფი – სანგზუ ანი;

მუსიკალური გაფორმება – კანგმინ ჯანგის.

სპექტაკლში ვხვდებით ნაცნობ მელოდებს, როგორცაა –



მუსიკა ფილმიდან „შეუსრულებელი მისია“, „Take five“.

“Body Concerto” შვიდ პატარა ნაწარმოებზე დაფუძნებული სხვადასხვა ხასიათის ცეკვაა. ქორეოგრაფი, სხეულის ერთად მოძრაობის თავის ემოციურ მდგომარეობასა და 2010 წლის კონკრეტულ ფაქტებს. დასი მოცეკვავეებისაგან შედგება, რომლებსაც განსხვავებული ცეკვის სტილი აქვთ. აქ არის წარმოდგენილი, როგორც ტრადიციული კორეული ცეკვის, ასევე თანამედროვე მიმდინარეობის, ჩინური ტრადიციული ცეკვისა და პოპ მომღერლებისათვის დადგმული ცეკვების სინთეზი. მოცეკვავეებიც ძალზედ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, ზოგი დაბალი, ზოგი კი ძალიან მაღალია.

ქორეოგრაფი იყენებს ალტერნატიულ ჟანრებსაც, როგორცაა: ელექტრომუსიკა, ჯაზი, ტელევიზიული მუსიკა, კინომუსიკა, ასევე ბეთჰოვენის, ბარბერისა და შუმანის დიდებულ ნაწარმოებებს.



ირჟი კილიანის თანამედროვე ბალეტი

ჯერ კიდევ, 2008 წელს, როდესაც ამ სპექტაკლის პრემიერა შედგა, მაყურებელში აღტაცება, ოვაცია გამოიწვია იმან, თუ როგორი ტრანსფორმაცია განიცადა ქართულმა ბალეტმა. ოსტატურ, პროფესიონალურ შესრულებას მთლიანობაში მოჰყავდა მეტად ორიგინალური რეპერტუარი. ეს ის ნაშრომია, რომელიც ნამდვილად გაუძლებს დროსა და იქნება მუდამ აქტუალური.

წელს განმეორებით შედგა სპექტაკლი, – ბევრისთვის უკვე ნაცნობი, მაგრამ ძალზედ საინტერესო, ბევრისთვის კი უცნობი და გამაოგნებელი.

ირეი კილიანის ავტორობით სამი, აბსოლუტურად განსხვავებული ბალეტი დაიდგა, რომელთაც ერთმანეთთან სტილი და ქორეოგრაფის მამუტაბური ხედვა აკავშირებთ. მისი დადგმა განსხვავდება, როგორც ემოციურად, ქორეოგრაფიული ლექსიკით, ასევე განსაკუთრებული დამოკიდებულებით მუსიკის რიტმთან და ჰარმონიასთან. სამივე ნაწილი დრამატურგიულად საინტერესოდ არის დალაგებული ისე რომ, პირველი ორი ნაწარმოები “Stepping Stones” და “Falling Angels”, ერთ მოქმედებაში თამაშდება, ისეთ შთაბეჭდილებას იძლევა, რომ სპექტაკლი სტრუქტურულად მარტივიდან რთულისკენ ვითარდება. ეს არის ერთ ამოსუნთქვაში ნანახი შედეგრი, რომელსაც აგვირგვინებს აბსოლუტურად განსხვავებული მეორე მოქმედება, – ძალიან მოკლე და მრავლის მოქმელი „ვერმანული ცეკვები“.

“Stepping Stones” ბალეტი, კილიანის შემოქმედების იმ ხანას განეკუთვნება, რომელიც ანტიკური კულტურითა და განსაკუთრებით, ავსტრალიელი აბორიგენების ცხოვრებაზე მისი ხედვით გამოწვეულ ღრმა აღფრთოვანებას გამოხატავს. ქორეოგრაფის სიტყვებით “Stepping Stones” ქორეოგრაფიული კვლევებია და კაცობრიობის მემკვიდრეობაზე მის პირად ხედვას წარმოადგენს.

სპექტაკლში გამოყენებულია – ჯორჯ კეიჯის საფორტეპიანო სონეტები – 5, 5, 11, 16 და ასევე პირველი და მეორე ინტერლუდია. ანტონ ვებერნის ექვსი ბაგატელი სიმებიანი კვარტეტისათვის ონზ. 9

დადგმა – ნენსი ეუვერინკისა და კენ ოსოლასს;
დეკორაციებისა და განათების მხატვარი – მაიკლ
საიმონი;

კოსტიუმების მხატვარი – ჯოუკ ვისერი.

ქორეოგრაფიული კომპოზიცია იწყება ასიმეტრიული განლაგებით და მთლიან კომპოზიციაში ზშირად ვხვდებით მსგავს გადაწყვეტას, სადაც მოქმედება პირველ და მეორე პლანზე ერთდოულად, სხვადასხვა რიტმში და მოძრაობით ვითარდება. ერთადერთი რეკვიზიტი არის ქვა, რომელიც აკავშირებს ქალისა და მამაკაცის ჰარმონიულ თანაცხოვრებას. ბალეტში მონაწილეობს 4 წყვილი, რომელიც თანმიმდევრულად წარმოგვიდგენენ სხეულის პლასტიკის ხელოვნებას და ქვის გამოყენების ოსტატობას. ამ ყველაფერს მხატვრულად აფორმებს მარცხენა კუთხეში სამი, დიდი კატისებრი ცხოველი და მრგვალი ჭრილით, ზევით აღმართული პირამიდა, რომლის გადახრა-გადმოხრა შუქჩრდილებს აკეთებს.



“Falling Angels”

კომპოზიტორი – სტივ რიქი;

დადგმა – ნენსი ეუვერინკისა და ბრიჯიტ მარტინის;

კოსტიუმების მხატვარი – იოოპ კაბორტი;
განათების ადაპტაცია – ქეეს თიებესი.

ეს არის, რაღაც გამაოგნებელი ბალეტი. რატომ? იმიტომ რომ, ის სრულდება მხოლოდ დასარტყამ ისტრუმენტებზე. ირჟი კილიანისთვის სტივ რიქის კომპოზიციის მომნიშვლელობა მის რიტმულ სტრუქტურაშია, განსაკუთრებით იმ სტილისტურ მექანიზმში, რომელსაც ფრაზირება ჰქვია. რიტმი და მოძრაობა იმდენად შერწყმულია, რომ ვერც კი განაცალკავებ. იმდენად ავსებს ერთმანეთს, რომ წარუდგენელია ეს რიტმი განსხვავებული ქორეოგრაფიით. აქ რვა სოლისტი გოგონა ცდილობს ერთმანეთს თავი მოაწონოს. როდესაც სოლისტი იწყებს ცეკვას, მაშინ მასა შენელებული მოძრაობითა და ასიმეტრიული განლაგებით ამხნეებს შემსრულებელს. ხან წინ, ხან უკან, ხან მარჯვნივ და ხან კი მარცხნივ მოძრავ სოლისტს, ჰარმონიულად ერწყმის მასის არაორდინალური განლაგება. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს მხატვრული გადაწყვეტის მშვენიერება, რომელიც მხოლოდ განათებაში მდგომარეობს.



ის კონკრეტიზაციას უკეთებს შემსრულებელს და ლოკალურს ხდის მოქმედებას. კომპოზიცია ისეა გადაწყვეტილი, რომ მთელი პერიოდის განმავლობაში რვავე შემსრულებელი იმყოფება სცენაზე და ასრულებს კარგად გათვლილ მოძრაობათა კომპლექსს.

„გერმანული ცეკვები“

ს პ ე ქ ტ ა კ ლ შ ი
გამოყენებულია –
ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტის,
ექვსი გერმანული ცეკვა.

დადგმა – პატრიკ
დელკრუასი;



სცენოგრაფია და კოსტიუმები – ირჟი კილიანის;
კოსტიუმების მხატვარ-შემსრულებელი – ნათია სირბილაძე;

მხატვარ-გამნათებელი იოპ კაბორტი;

ორი საუკუნე გვაშორებს იმ დროს, როცა მოცარტმა „ვერმანული ცეკვები“ დაწერა. ეს იყო ომების, რევოლუციებისა და სოციალური ცვლილებების ხანა.

ამ კომპოზიციის სანახაობითი მხარე მაყურებელში დიდი პოპულარობით სარგებლობს. ცეკვებში მხოლოდ პაროდია არ უნდა დავინახოთ, მასში გადმოცემულ განწყობას სხვა ფასეულობათაკენ მივყავართ.

ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის ფონზე სასაცილო სცენები ვითარდება. პერსონაჟების კოსტიუმი, გრიმი იმდენად შთამბეჭდავია, რომ ცეკვის დაწყებამდე უკვე დადებითი განწყობა იქმნება. დადგმაში მონაწილეობს 4 წყვილი და დამატებით ორი წყვილი, რომლების ქმნიან ცეკვებს შორის კომიკურ სიტუაციას. აი მაგალითად როგორც ამ ფოტოშია ასახული.



ისრაელის, გერმანიის, კორეისა და საქართველოს წარმოდგენებს აქტუალური თემატიკა ქონდათ. ფესტივალზე წარმოდგენილ, არავერბალური სპექტაკლებიდან გამოვარჩევი ამ ოთხ სპექტაკლს.

თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი, საშუალებას გაძლევს, გახდე მსოფლიო კულტურის ნაწილი. ნახო განსხვავებული და აჩვენო საკუთარი ნაშრომი. თუმცა ძალზედ მნიშვნელოვანია, რომ არ დაირღვეს ბალანსი რეპერტუარის ჟანრობრიობაში. წელს ჭარბობდა ქორეოგრაფიული სპექტაკლები, ამიტომაც მნიშვნელოვანია გაკეთვალისწინოთ ყველას ინტერესი.

კინორეჟისურა

ნაშრომი იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით.
სტატიის სტილი დაცულია.
პროგრამის ხელმძღვანელები – პროფ. ლელა ოჩიაური,
დავით ჯანელიძე

**კინორეჟისურა იდეოლოგიურ-პოლიტიკურ
კონტექსტში**

(ექსპრესიონიზმის, ნეორეალიზმისა და ტელევიზიის მაგალითზე)

პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი კატაკლიზმებით აღსავსე XX საუკუნეში ეკრანული ხელოვნების განვითარებამ მაღალ საფეხურს მიაღწია. XIX საუკუნის მიწურულს შექმნილმა, სამეცნიერო-ტექნიკური აზროვნების „პროდუქტმა“ – კინემატოგრაფმა – საზოგადოების ცხოვრებაში ადგილი მალევე დაიმკვიდრა და ტექნიკური მიღწევა, ცოტა ხანში, ხელოვნების დარგად იქცა.

კინემატოგრაფი ყველასთვის ერთნაირად საინერესო გახდა – რიგითი მოქალაქიდან არისტოკრატის წარმომადგენლამდე. ადამიანებმა მისი მეშვეობით დაიწყეს აზრების, ფიქრების, განცდების, გრძნობების გამოხატვა. ამავე დროს, კინო თანდათან იდეოლოგიური ხაზის მატარებელ მასშტაბურ საერთო-სახალხო სანახაობად იქცა.

I მსოფლიო ომის შემდეგ გერმანიაში აღმოცენებული ექსპრესიონიზმი და II მსოფლიო ომის მიწურულს იტალიაში ჩამოყალიბებული ნეორეალიზმი ეპოქების ამსახველი მიმდინარეობებია, რომლებშიც აშკარად იკვეთება რეჟისორის იდეოლოგიურ-პოლიტიკური სუბიექტური ხედვა.

მათ არსებობას შეიძლება ანალოგიური საფუძველი ვუპოვოთ – ძალადობისა და ომის მიმართ პროტესტი, პოლიტიკურ-იდეოლოგიური ფაქტორი, ომის შედეგად საზოგადოებისთვის, სახელმწიფოებისთვის მიყენებული მორალურ-ეკონომიკური ზიანი, საერთო საზოგადოებრივი დეპრესია, კრიზისი. მათთვის ასევე დამახასიათებელია აშკარად გამოკვეთილი მხატვრული ფორმები, სტილისტიკა, პლასტიკური ამოცანები, სპეციფიკური სარეჟისორო ხელწერა, თუმცა, ამავე დროს, სწორედ ამ ყველაფრით ეს ორი მნიშვნელოვანი კინემატოგრაფიული

მიმდინარეობა ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავდება.

მაგალითად, ექსპრესიონისტულ ფილმებში – „ექიმ კალიგარის კაბინეტი“ (რეჟისორი. რობერ ვინე 1920 წელი), „დიდიდან შუალამედე“ (კარლ ჰაინც მარტინი, 1920), „ნოსფერატუ – საშინელების სიმფონია“ ფრიდრიჰ მურნაუ, 1920) – რომლებშიც „თხრობის ცენტრში ანტიგემირების დაყენება, მიზანსცენის საგანგებოდ დამახინჯება ან გადამეტება, კინემატოგრაფისტის პირადი ემოციური რეაქციის წინ წამოწევა, ნატურალიზმის უარყოფა“ იყო მთავარი, ნეორეალისტურ ფილმებში „ეკრანზე გამოჩნდა ადამიანთა ფიზიკური და იდეური განადგურება, მატერიალური და სულიერი გასაჭირი, პირველ პლანზე წამოიწია მილიტარისტული აბსურდის მსხვერპლმა-კონკრეტულმა პიროვნებამ“.

„ექიმ კალიგარის კაბინეტი“ და ფრიც ლანგის „ექიმი მახუზე, მოთამაშე – დროების სურათი“ (1922 წელი) ექსპრესიონისტა ერთ-ერთი მთავარი ნამუშევარებია. მახუზესა და კალიგარს შორის პარალელების გავლების შემთხვევაში, მსგავსებებთან ერთად განსხვავებებსაც ვიპოვით.

„უხმო“ ეკრანული ხელოვნების განვითარების პროცესი 20-იანი წლების ბოლოს ახალ საფეხურზე ავიდა, როცა გამოსახულებას ხმა დაემატა. „კინოხელოვნებამ არაჩვეულებრივად ბევრი მოიგო, ხმოვანი რომ გახდა და ამ ტექნიკურმა წვლილმა მნიშვნელოვნად გააფართოვა კინოს გამომსახველობითი საზღვრები. რა თქმა უნდა, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ხმოვანი კინო მხატვრული ღირსებებით ავტომატურად და უცილობლად ყველა შემთხვევაში მუწჯურზე მაღლა დგას“. ხმამ მეტი საშუალება მისცა კინემატოგრაფს. პოლიტიკურ-იდეოლოგიური პროპაგანდის ერთ-ერთ მთავარ ინსტრუმენტ რადიოს აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების სახით ძლიერი კონკურენტი გამოუჩნდა.

იტალიური ნეორეალიზმის ერთგვარი სტიმულატორი მეორე მსოფლიო ომი და ამ პერიოდში განვითარებული მოვლენები გახდა.

„თანამედროვე ადამიანების პროლეტარიზაციისა და

მასების ჩამოყალიბების გზა ერთი და იმავე პროცესის ორი მხარეა. ფაშიზმი ცდილობს ახლად წარმოშობილი პროლეტარიზებული მასების ორგანიზებას¹ – წერდა ვალტერ ბენიამინი 1935-1936 წლებში. ეს ის დროა, როცა ჰიტლერის იდეები გერმანულენოვან ხალხებში უკვე პოპულარულია. ინფორმაციის მასებამდე მისატანად და მათი ორგანიზებისთვის ჰიტლერი რადიოს იყენებდა. ამავე დროს, მისი დაინტერესება ტელევიზიითა და კინემატოგრაფით დიდი იყო, რაზეც მიუთითებს ის ფაქტი, რომ: „ფაშისტური დიქტატურის დამყარების შემდეგ (1933) გერმანული კინემატოგრაფი მთლიანად დაექვემდებარა სახელმწიფო კონტროლს. უკვე 1933 წელს შეიქმნა იმპერიის კინოპალატა, რომელმაც დაიქვემდებარა მწარმოებელი და გამქირავებელი ფირმები“.² ტელევიზიის განვითარება კი ფაშისტურ გერმანიაში იმდენად სწრაფი ტემპით ხდებოდა, რომ 1936 წელს შესაძლებელი გახდა ბერლინის ოლიმპიადის ტელეტრანსლირება. ეს ფაქტი ტელევიზიის განვითარების ისტორიაში საეტაპოა. ამავე ბერლინის ზაფხულის XI ოლიმპიურ თამაშებს მიეძღვნა ლენი რიფენშტალის დოკუმენტური ფილმი „ოლიმპია“, (1938 წელი), რომელსაც არაერთი პრიზი აქვს მოპოვებული, მათ შორის, ვენეციის კინოფესტივალის მთავარი პრიზი და ოლიმპიური კომიტეტის ოქროს მედალი. მასვე ეკუთვნის ნაცისტური იდეოლოგიით ნასაზრდოები „ნების ტრიუმფი“ (1935 წელი), რომელშიც ნიურნბერგში ნაცისტური პარტიის შეკრებაა ნაჩვენები.

ნეორეალიზმის იდეოლოგიურ კონტექსტში გააზრების შედეგად შეიძლება განვიხილოთ დაპირისპირებულ ბანაკებს – ფაშიზმსა და ანტიფაშისტურ ძალებს შორის ბრძოლის მთავარ ინსტრუმენტად ანტიფაშისტების ხელში. მართალია, ნეორეალიზმი იტალიაში მაშინ ჩაისახა, როცა ფაშიზმის დამარცხების ალბათობა უკვე დიდი იყო, მაგრამ ფიზიკური

1. “Кинословарь”, “Советская энциклопедия”, М., 1970, т., 2 ст. 192.

დამარცხებიდან მორალურ განადგურებამდე დიდი დრო იყო გასავლელი, რაშიც ნეორეალისტი რეჟისორების მოქალაქეობრივი პოზიცია და წვლილი უდავოდ დიდია.

II მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ იტალიაში სოციალური პრობლემები დიდხანს გაგრძელდა. ნეორეალისტურ ფილმებში ასახულია ის ყოფა და რეალური გარემო, რომელიც ფაშისტურ და პოსტფაშისტურ სახელმწიფოს სამოქალაქო ცხოვრებაში არსებობდა.

ნეორეალისტებს ერთიანი სამოქმედო მანიფესტი არ შეუდგენიათ. ვიტორიო დე სიკა ამბობდა, რომ ნეორეალისტური ფილმების რეჟისორები თითქმის არც კი ვიცნობდით ერთმანეთსო. მათი გამაერთიანებელი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური გარემო იყო.

იტალია XX საუკუნის 20-ანი წლებიდან მუსოლინის ფაშისტური რეჟიმის პირობებში ცხოვრობდა. მუსოლინის ისევე, როგორც ჰიტლერს, ესმოდა კინემატოგრაფის ძალა. მისი მეთვალყურეობით მოხდება ვენეციის კინოფესტივალის ორგანიზება. მასვე მიაწერენ 1937 წელს კინოსტუდია „CineCitas“ დაარსებასაც.

იტალიური ჟურნალი „Cinema“, რომლის რედაქტორი იყო ბენიტო მუსოლინის ვაჟი ვიტორიო, ნეორეალიზმის თეორიის დასაბამად იქცა. ჟურნალის ირგვლივ შეიკრიბა კინომოდერნიზმის ჯგუფი, რომლებიც თანდათან იქცნენ იტალიური რეალობის კრიტიკოსებად. სერთოდ კი ნეორეალიზმის ესთეტიკის საწყისების ძიება ფრანგულ კულტურაშია შესაძლებელი.

ნეორეალიზმის ერთ-ერთი პირველი ფილმის – ვიტორიო დე სიკას „ველოსიპედის გამტაცებლები“ (სცენარის ავტორი ჩეზარე ძავატინი, 1948 წელი) ანალიზისას, შეიძლება გაგვიჩინდეს სატელევიზიო სიუჟეტის ასოციაცია – მთავარი გმირი, არსებული გაჭირვებისა და მძიმე სოციალური პირობების გამო იძულებულია იქურდოს. საზოგადოება მას „გაქურდავს“, შემდეგ თვითონ ცდილობს მოპარვით აღადგინოს სამართლიანობა, ყველაფერი კი ურთიერთპატივით მთავრდება, თუმცა კი პრობლემა ისევ გრძელდება.

ვინაა „ველოსიპედის გამტაცებლებში“ რეალურად „გამტაცებელი“ – სახელმწიფო, საზოგადოება თუ მთავარი გმირი – ანტონიო? ვინაა მათ შორის სუსტი ან ძლიერი? ესაა, ფაქტობრივად, ის მთავარი კითხვები, რომლებსაც ნეორეალისტები სვამდნენ. სიუჟეტების მრავალგვარობის მიუხედავად, ნეორეალისტურ ფილმების მთავარი იდეა ყოველთვის ჰუმანიზმი იყო, ოღონდ ჰუმანიზმი პოლიტიკურ კონტექსტში.

მკვეთრი ანტიფაშისტური ხასიათით გამოირჩევა რობერტო როსელინის „რომი – ღია ქალაქი“ (1945 წელი). „პოლიტიკური აქციის გარდა, ეს იყო ესთეტიკური პროტესტი ომამდელი იტალიური ყალბი და უხარისხო კინოხელოვნების წინააღმდეგ“.¹ ნეორეალიზმისთვის დამახასიათებელია ფილმებში ნაკლებად ცნობილი მსახიობების გადაღება. როსელინის ამ კინოსურათში მთავარი როლი ანა მანიანიმ შეასრულა, რომლისთვისაც „რომი ღია ქალაქი“ საეტაპოდ იქცა.

ნეორეალისტური მიმდინარეობის ერთგვარ, პირობით, „წინაპრად“, პოლიტიკურ-იდეოლოგიური თვალსაზრისით, შეიძლება ჩავთვალოთ ჩარლი ჩაპლინის „დიდი დიქტატორი“ (1939 წელი). „გგრძნობდი, რომ ჩამითრია ზვავით დაძრულმა პოლიტიკურმა ცხოვრებამ. უნებურად ასეთი კითხვა დავუსვი საკუთარ თავს: რამ წამაქეზა? იქნებ აქტიორულმა ბუნებამ – მაყურებელთან უშუალო ურთიერთობის სურვილმა?! ანტიფაშისტური ფილმი რომ არ დამედგა, ნეტა გავებმებოდი ამ დონკისოტისებურ თავგადასავალში? იქნებ ეს სმოვანი ფილმების წინააღმდეგ ჩემი გაღიზიანების გამოვლინება იყო? ვფიქრობ, ყველა ეს ელემენტი მონაწილეობდა, მაგრამ ყველაზე ძლიერი მაინც ნაცისტური სისტემის მიმართ ჩემი სიძულვილი იყო“;² – წერდა ჩაპლინი „ჩემს ბიოგრაფიაში“.

ანტიფაშისტური ფილმების გადაღება ასევე ძალიან პლუღარული იყო საბჭოთა კავშირშიც, მეორე მსოფლიო

1. ნათია ამირეჯიბი „ადამიანის მრავალსახეობა ეკრანზე“ „ქართული მწერლობა“, თბ., 2009, გვ. 60;

2. ჩარლი ჩაპლინი, „ჩემი ბიოგრაფია“, თბ., 1978, გვ. 542.

ომიდან მოყოლებული საბჭოეთის დაშლამდე. მათგან აღსანიშნია სატელევიზიო მრავალსერიანი ფილმი „გაზაფხულის 17 გაელვება“ (რეჟისორი ტატიანა ლიოზნოვა, მთავარ როლში ვიაჩესლავ ტიხონოვი. 1973 წელი, გორკის სახელობის კინოსტუდია).

ექსპრესიონიზმის შემდეგ ტელევიზიამ, „რომელიც ვითარდება არა მარტო ტექნიკური, არამედ ეკონომიკური და პოლიტიკური ფაქტორების ზეგავლენით“¹ პირველი ნაბიჯების ათვლა დაიწყო, ნეორეალიზმის დასრულება ტელევიზიის აღმავლობის ხანის დაწყებას დაემთხვა.

50-იანი წლებიდან ტელევიზიის ისტორიაში განვითარების ახალი ეპოქა იწყება. საზოგადოების დაინტერესება იმდენად დიდია, რომ კინო ბევრს უკვე მხოლოდ ისტორიად მიაჩნია. რობერტო როსელინი ერთ-ერთ ინტერვიუში, 1966 წელს, კინემატოგრაფს მკვდრად აცხადებს და ეკრანული ხელოვნების მომავლად მხოლოდ ტელევიზიას აღიარებს.

„რა კინო? კინო აღარ არის. ის აღარ არსებობს. დღეს კინო ლეშია“² – როსელინის ამის თქმის საფუძველს არსებული სიტუაცია, კინოთეატრებში ხალხის ნაკლებობა და კინემატოგრაფისტთა დიდი ნაწილის კინოსტუდიებიდან ტელესტუდიებში გადანაცვლება აძლევდა. თვითონაც ფრანგულ და იტალიურ ტელევიზიებში რამდენიმე ფილმი გადაიღო, მათ შორის „ლუდოვიკო XIV მიერ ძალაუფლების ხელში აღება“, (1966), რომელიც ვენეციის კინოფესტივალის კონკურსში მოხვდა.

ტელევიზიის განვითარების მნიშვნელოვანი განმსაზღვრელი გახდა მისი მთავარი მახასიათებლები: მყისიერება და ინტიმურობა: „მყისიერება, – მოვლენების მყისიერი გადაცემა და ინტიმურობა, – შესაძლებლობა მაყურებელს ესაუბრო პირისპირ, მიუხედავად იმისა, რომ მას მილიონობით ადამიანი

1 Рене Клер. “Телевидение и кино”, “40 Мнений о телевидении”, М., 1978, ст. 138;

2 Роберто Росселлини “С кино покончено!”, “40 Мнений о телевидении”, М., 1978, ст. 151.

უყურებს“¹, – „მოქმედების, მოვლენისა და ეკრანზე მისი ასახვის ერთდროულობა – ტელევიზიის უნიკალური თვისებაა“², რაც მას კინემატოგრაფისგან განასხვავებს.

აქედან განსაკუთრებულია მყისიერების ფაქტორი, რომელზეც მოთხოვნა საზოგადოებაში ძალიან დიდია. მყისიერება მაყურებელში თანადასწრების ფსიქოლოგიურ ეფექტს იწვევს. „მისი წყალობით ტელემაყურებელს შეუძლია საკმე იქონიოს არა წარსულთან, არამედ აწმყოსთან და ამდენად, მისი გრძნობებიც სრულიად განსხვავებული ხასიათისაა, – ესაა განცდა, რომელიც მიმდინარე მოვლენებთან ერთად წარმოიშობა“³. მაყურებლის მოთხოვნა „დასწრებაზე“ მეტად აქტუალურია. მნიშვნელოვან სპორტულ თუ პოლიტიკურ მოვლენებს ადამიანები თვალს პირდაპირ ეთერში ადევნებენ. ბერლინის 1936 წლის ოლიმპიური თამაშების ტრანსლირებიდან 70 წლის შემდეგ შესაძლებელი გახდა, რომ ოლიმპიური თამაშები ერთდროულად მილიარდობით ადამიანს ტელეეთერით ენახა.

ტელევიზიის მასშტაბურობა და მყისიერება, რა თქმა უნდა, მაღალი ხარისხის დამაჯერებლობას ქმნის. პირველი დიდი გამოწვევა, რომელიც ტელევიზიამ საზოგადოებას მოუწყო, ვიეტნამის ომის სატელევიზიო „ვერსიაა“. ამ ომში (1964–1975), რომელშიც 2 მილიონი ადამიანი დაიღუპა ტელევიზიის მუშაობამ გადამწყვეტი როლი შეასრულა. მოახერხა და გადაღებულ მასალას ფაქტობრივად, ცენზურის გარეშე, წლების განმავლობაში აწოდებდა საზოგადოებას.

ამერიკელები, საომარი მოქმედებების ქრონიკის, ფაქტობრივად, ყოველდღიური ყურების (რომელიც უჩვენებდა ომში დაზოცილ მშვიდობიან მოსახლეობას, გადამწვარ სოფლებს, ჯარისკაცებს, რომლებიც პირდაპირ ტელეკამერების წინ

1 Рене Клер ”1970 год“ , “40 Мнений о телевидении”, М., 1978, ст. 141;

2 ავტორთა ჯგუფი: „სატელევიზიო ჟურნალისტიკა“, ა. ი. იუროვსკი, „ტელევიზიის სპეციფიკა“. თბ., 1998, გვ 40;

3 მარინა კერესელიძე, ”ვიეტნამის ომი ამერიკულ კინოში“, ჟურნალი “კინო – ცხელი შოკოლადი” №10, 2008, გვ. 46.

ატარებდნენ სამხედრო ოპერაციებს, რომლებიც მსხვერპლით სრულდებოდა) შემდეგ თანდათან იქცნენ ამ ომის მოწინააღმდეგე ორგანიზებულ ძალად. მათ მასობრივი დემონსტრაციებით აიძულეს ხელისუფლება ამერიკელი ჯარისკაცები სამშობლოში დაებრუნებინა. ვიეტნამის ომმა პირველად აჩვენა მსოფლიოს ტელევიზიის ახალი ძალა და შესაძლებლობა. განვითარების პროცესი კიდევ უფრო წინ წავიდა. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ ვიეტნამის თემაზე უამრავი კინოფილმი გადაიდეს, ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებულ პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ კონტექსტში, მაგრამ ამ ნამუშევრებს მთავარი ფაქტორი – მაყურებლის მოვლენაზე უშუალოდ დასწრების ფსიქოლოგიური ეფექტი – ტელევიზიისგან განსხვავებით არ ახლდა.

მართალია, ტელევიზიამ აჩვენა, რომ მნიშვნელოვანი რესურსები გააჩნია ადამიანზე ფსიქოლოგიური გავლენის მოსახდენად. ვიეტნამის შემდეგ სხვა სამხედრო შეიარაღებული კონფლიქტებისა თუ ომების დროს ტელევიზიები ხელისუფლებათა მხრიდან დიდ წინააღმდეგობებს აწყდებიან და იშვიათი გამონაკლისის გარდა, მხოლოდ იმ მასალას უჩვენებენ, რომელიც ერთმანეთთან დაპირისპირებულ სახელმწიფოთა ინტერესებში შედის.

ვიეტნამის ომის დროს ტელევიზიისგან განსხვავებით „ამერიკული კინო დუმიდა, ომის მდგომარეობაში მყოფი ქვეყნის კინოინდუსტრიისთვის ეს თემა დახურული იყო. ჰოლივუდი მოერიდა ომის მსვლელობისა და საბრძოლო მოქმედებების ამსახველი ფილმების გადაღებას და სხვა გზების ძიება სცადა. რეჟისორები იძულებულნი იყვნენ თავისი დამოკიდებულება „ეზოპეს ენით“, წარსულის ომების მაგალითზე გამოეხატათ“.¹ ამ ომის დროს გადაღებული ფილმი „მწვანე ბერეტები“ (რეჟისორი ჯონ უენინი, 1968 წელი) აშშ-ს ადმინისტრაციის ოფიციალური პოზიციის გამომხატველი ნაწარმოები იყო. ფილმში ამ ომის მომხრეთა პოზიცია და პენტაგონის

1. მარინა კერესელიძე, „ვიეტნამის ომი ამერიკულ კინოში“, ჟურნალი „კინო – ცხელი შოკოლადი“ №10, 2008, გვ. 46.

ინტერესები იყო გატარებული.

ვიეტნამის ომს ეძღვნება „ირმებზე მონადირე“ (რეჟისორი მაიკლ ჩიმინო, 1978 წელი, რობერტ დე ნიროს მონაწილეობით). ჯონ უეინისგან განსხვავებით მაიკლ ჩიმინომ სხვა კუთხით დაინახა ომის არსი. ეს იყო ომის მოწინააღმდეგეთა იდეალების გამომხატველი „პირველი სერიოზული ფილმი ვიეტნამზე“.¹ 1979 წელს ფილმმა 5 „ოსკარი“ მიიღო, მათ შორის „საუკეთესო რეჟისურისთვის“. ანტისაომარი განწყობების ფილმები გადაიღეს ფრენსის ფორდ კოპოლამ და მილომ ფორმანმა.

თემის მასშტაბურობის გამო იდეოლოგიურ-პოლიტიკური კონტექსტის ეკრანული ხელოვნების ნაწარმოებებიდან მხოლოდ რამდენიმე მაგალითი მოვიყვანეთ. ეს ის ნამუშევრებია, რომლებმაც თავისი მხატვრული ღირსებებით მაყურებელს თავი დაამახსოვრეს. მათში მკვეთრად იგრძნობა რეჟისორული ხელწერა, „რადგან კარგ რეჟისორს აინტერესებს, როგორ ცხოვრობენ ჩვეულებრივი ადამიანები, მიდრეკილება აქვს განზოგადებისკენ და ცდილობს ჩვენს წინ გაშლილ სამყაროს სურათს რაღაც თავისი დაამატოს“.²

სანამ კაცობრობისთვის ინტერესის სფერო საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პროცესები იქნება, პოლიტიკურ-იდეოლოგიური კონტექსტებით გაჯერებული მხატვრული ნაწარმოებები, ტელევიზია აქტუალობას არ დაკარგავს.

1 იხ.: იქვე;

2 მაიკლ რაბიგერი. „დოკუმენტური კინოს რეჟისურა“, თბ., 2010, გვ. 112.

აკტორთა უმსახეობა

მიხეილ კალანდარიშვილი – 1974 წელს დაამთავრა შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი და ჩაირიცხა ლენინგრადის თეატრის, მუსიკისა და კინემატოგრაფიის (ЛГИТМИК) ინსტიტუტის ასპირანტურაში. 1979 წელს ამავე ინსტიტუტში (ЛГИТМИК), იცავს დისერტაციას ს. ანტონოვის რეჟისურის პრობლემათკაცაზე ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად. 1979 წლიდან შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის პედაგოგი და მეცნიერ-მუშაკია. 1993 წელს შრომით „ქართული თეატრის ძირითადი მიმართულებები“ იცავს დისერტაციას ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად. არის ოთხმოცამდე თეორიული და ისტორიული ხასიათის სამეცნიერო პუბლიკაციების და აგრეთვე რუსული და ფრანგული თეატრალური ენციკლოპედიების წერილების ავტორი. ამჟამად შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სრული პროფესორია კრიტიკის და თეორიის მიმართულებით.

მაია კიკნაძე — თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. 1989 წელს დაამთავრა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი. 1991 წლიდან მუშაობს თეატრალური ინსტიტუტში ლექტორად. კითხულობს სალექციო კურსს ქართული თეატრის ისტორიისა და თოჯინების თეატრის ისტორიაში. გამოქვეყნებული აქვს 50-მდე სტატია და სამეცნიერო ნაშრომი ჟურნალ-გაზეთებში. დაცული აქვს დისერტაცია თემაზე „ექსპრესიონიზმი 10-იანი წლების ქართულ თეატრში“. ამჟამად შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში უკავია ასოცირებული პროფესორის აკადემიური თანამდებობა. კითხულობს დისციპლინებს: ქართული თეატრის ისტორია, თოჯინების თეატრის ისტორია, სათეატრო კრიტიკა და თეორია.

მაია ხაჩიძე – 1991-96 წწ. სწავლობდა ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტზე. 1993-96წწ. ამავე უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და პუბლიცისტურ პროფესორია ფაკულტეტზე. 1996-99წწ.

სწავლობდა ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასპირანტურის განყოფილებაში. 2001 წ. მიენიჭა ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხი. 2002 წლიდან მუშაობს ვრ. რობაქიძის სახელობის უნივერსიტეტში პედაგოგად. 2006წ. არჩეულია ამავე უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ასოცირებულ პროფესორად. არის რამდენიმე სამეცნიერო პუბლიკაციის ავტორი. 2002 წწ. მუშაობდა საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროსა და საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში.

ლია კალანდარიშვილი – კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მკვლევარი კინოს თეორიის მიმართულებით.

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

ტელ: +995 (32) 298 57 06

მაია ლევანიძე – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

1991 წელს დავამთავრე საქართველოს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, კინომცოდნეობის სპეციალობით. 1991-2010 წლებში ვმუშაობდი ამავე უნივერსიტეტის სამეცნიერო კვლევით ცენტრში.

1992 წლიდან დღემდე სხვადასხვა უნივერსიტეტებში ვიწვევი პედაგოგიურ მოღვაწეობას.

2002 წელს დავიცავი დისერტაცია თემაზე: „ქართული საოპერატორო ხელოვნება: ტრადიციები, ძიებანი“. ემონაწილეობდი არაერთ ადგილობრივ და საერთაშორისო კონფერენციებში, ვარ 30 სამეცნიერო და 200-მდე სავაზეთო სტატიის ავტორი. ძირითადად ჩემი ნამუშევრები ეხება ქართული კინოს ისტორიასა და თანამედროვე ტენდენციებს, კინოგამოსახულების თავისებურებასა და სპეციფიკას (ვიზუალური სტრუქტურის კვლევას).

წიგნის „60-70 წლების გერმანული კინო (პერცოვი, შლენდორფი, კლუგე, ფონ ტროტა, ფასბინდერი, ვენდერსი) 2008 წ. ავტორი, ასევე წიგნებში „ქრესტომათია საოპერატორო ოსტატობის კურსის სტუდენტ ოპერატორებისთვის“ 2010წ და „ქართველი კინორეჟისორები“ I-II ტ ნარკვევების კრებულში (დამხმარე სახელმძღვანელო) 2005-2007წ.წ. სტატიების ავტორი.

Mikheil Kalandarishvili

THEATRE POETICS OF CLASSICISM

Summary

In the letter there are examined main peculiarities of theatre poetics of classicism, which laid the foundation of the direction of development in France and in European countries caused the formation of new principles of Drama theory. Normative aesthetics of classicism demanded requirements to art. These considerations became obligatory rules and defined visuality of Dramatic art for a long time.

ABOUT AUTHOR

was born in 1952 July 11. In 1969 he finished the secondary school of Tbilisi, number 50, In 1974 he graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film State University. He entered and enrolled on post-graduate school of Leningrad theatre, music and film institute. At the same year, in 1979 he maintained a thesis about Akhmeteli direction problems to receive a PhD degree. Since 1979 he has been a teacher and scientist. In 1993 he maintained a thesis to get a doctoral degree of art study, with the work "The basic directions of Georgian theatre". He is author of eighty theatrical and historical characteristic scientific publications and also Russian and French theatrical encyclopedia letters. Nowadays he is the complete professor of Shota Rustaveli Theatre and Film in the direction of critics and theory.

**REPUBLIC IDEAS IN DRAMATIC ART OF FRIEDRICH
SCHILLER'S EARLY PERIOD**

Summary

In the early period dramas such as “The Robbers”, “Fiesco”, “Intrigue and Love” and ” Don Carlos”, Friedrich Schiller gave the desire to fight for freedom, national aspirations, the idea of free development of human rights and individual freedom of the great thinkers of the Age of Enlightenment in Germany. A free person achieved the harmony of senses and mind, the main purpose of life makes the duty for prosperity of society.

Schiller considers that esthetic growth - a unique real way to perfection of person consciousness which is necessary in order to become a desired member of a society and personally carried out social changes.

Maia Kiknadze

**AKAKI TSERETELI THE HEAD OF THE THEATRE
AND PRODUCER**

Summary

The letter refers to a famous novelist, playwright, public figure, Akaki Tsereteli, producing activities of a permanent professional theatre in the season of in 1880- and 1903yrs

In the 80yrs of 19th century on the foil of current Georgian theatrical process when there didn't yet exist a professional

production, it was noteworthy the role and its importance of Akaki Tsereteli, in the process of development of producing art.

On the basis of studying documentary newspaper materials and actors creations, there is presented a brief history of the staged performances. (D. Eristavi “Patrie”, W.Shakespeare “The Taming of the Shrew”. A. Tsereteli “Small Kakhi”). Akaki Tsereteli as a producer and head of the theatre in his creation represents essential main directions and requirements as to select correct repertoire to study a role by heart from the side of actors to think about the play, the author’s devotion to the text, understanding character of characters, right speech, speak good Georgian Language and the other. at the same time about the above-mentioned questions there are represented the opinions and theatrical notes of Akaki Tsereteli as a producer and Art critic.

ABOUT AUTHOR

Theatre critic, The Doctor of art study.

Graduated from Shota Rustaveli university of drama and theatre with major in theatre studies in the year of 1989.

From 1992 works at the university as a lecturer, gives a lectures at the Georgian theatre history and the puppet theatre history.

Published 50 articles and scientific works on newspaper-magazine.

Maintained a thesis with the article “Expressionism in Georgian theatre” of 10yrs.

At the present she is an associated professor of Shota Rustaveli university of drama and theatre. She gives lectures at the Georgian theatre history, puppet theatre history, theatrical critic and theory.

AFFECTED PATHOS

Summary

The publication relates about matchmaker, an exceptionally colorful figure in Georgian literature. It represents a personage, who plays a certain role in life, i.e. feels herself on the stage while being in the actual reality. This image without mask is unimaginable. The phenomenon of a matchmaker is a theatrical image by itself and this was not left unnoticed by the Georgian stage.

There are portrayed exceptionally interesting character personages in literary works by I. Chavchavadze, A. Tsagareli, D. Kldiashvili by use of the image of matchmaker. The writers managed to transfer this colorful character in their novels and made it a literary personage. The portrayal of the personage is realistic and unique in each case. They appear before us as characters of different nature, temperament, and culture. The essence of this figure gives the authors opportunity to express their attitude towards false, made up activities as a whole by its generalization.

Existence of this kind themes, ideas, and personages proves that artistic work of a writer is inconceivable in isolation; it becomes a participant of the literary processes, although every writer builds an artistic world in a unique way even when its essence lies in well known themes or problems.

ABOUT AUTHOR

In 1991-96 she studied at Ivane Javakhishvili Tbilisi State University in the Faculty of Philology. In 1993-96 she studied at the Faculty of Art and Human Studies of Ivane Javakhishvili

Tbilisi State University. In 1996-99 she took Undergraduate Courses at Ivane Javakhishvili Tbilisi State University.

In 2001 she earned the academic degree of Doctor of Philology (Ph.D.).

From 2002 till now she is working at Gr. Robakidze University as a Lecturer. In 2006 she was nominated as an Associate Professor of the Faculty of Humanities and Social Sciences of Gr. Robakidze University. She is an author of several scholar publications.

In 2002 she worked at the Ministry of Culture and Monument Protection of Georgia and at the Georgian National Museum.

**FIRST PRINCIPLE: CINEMATOGRAFICAL
MECHANISM OF THINKING AND “MECHANICAL
ILLUSION”**

Summary

Specifications of each field of art are determined not only by creation of art and skills, peculiarities of development of culture or historical achievement of humanity, but also physical reality and adaptational abilities of a person in the Universe. Imitative arts or music don't exist without sight or hearing, choreography needs also plastic of body and feeling of balance, though art of the film was born later at the edge of the XIX-XX centuries, it is so unique with it's ability of it's expressiveness as any field of art originated at the stage of art the early human civilization filmart makes illusion of reality, main principles of which can be considered persistence and Pi- effect mainly caused by a human's peculiarities of vision – delay impression and replace imperceptual part by supposition. Both of them represent illusion “error” to reality, therefore it gives possibility of creation of new reality.

ABOUT AUTHOR

Cinema historian, Ph. D. in Art History. Graduated from Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema in the field of cinema studies in 1977. Her publications appear in professional and scientific magazines from the year 1974. In the years from 1979 to 1980 is an intern in Moscow State Scientific Institute of Cinema Studies and Theory in the field of esthetics and theory. In 1999 received an award of Cinematographers' Union

for the best annual research in the field of cinema studies and criticism. Worked for a number of years in the scientific center for cinema theory and history. Lia Kalandarishvili is currently an assistant professor in Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema.

Tel: +995 (32) 298 57 06

Maia Levanidze

GEORGIAN FILM OF 30-YRS UNDER THE TOTAL REGIME CONDITIONS

Summary

The development of Georgian film of 30-yrs in the Soviet Union coincided with the complicated period of the total regime formation. The existing slogan: “Catch up and outrun” in the social-political sphere of the country becomes actual for the Georgian film of the very period either.

In the Soviet country a soviet dream slowly begins to form: communism – with types of heroes, an image of an enemy and “an open society” for ordinal people, where everyone is able to achieve his aim, that means he can really realize his dreams. Aspiration for an ideal society, soviet dream in the real life was forming double standards. The country carried on with the regulated norms of the total regime, besides that with new moral-ethical laws and criteria, that make possibilities for the Government to manipulate, at the same time in real life there took place severe repressions in result of which thousands of innocent people were doomed to death.

In the very period there appeared taboos, stereotype blocks in the Art and privately in the film.

Any themes and problems were prohibited, just the

problems which expressed elementary critical attitude towards the existing reality.

Besides these ideological limits they began to sound a film causing esthetic changes in connection with it. Because the above-mentioned reasons the Georgian film somehow lost its national feature.

In the 30-yrs the remarkable producers of the mute film continued their working, they are: Nicoloz Shengelaia, Mikheil Chiaureli, Leo Esakia and others.

Though beside them there appeared the producers of a new generation: David Romdeli, Alexandre Takaishvili, Diomide Antadze and Konstantine Pipinashvili.

In the cinematography they tried to create a new simulating reality with its enthusiasm, themes and problems. In the conditions of censorship, monotony, common production some of them still try even a little bit, to express their own, different attitude towards the existing reality, research new means and forms of narration in cinematography with somehow getting rid of stereotype blocs.

Hence, the main aim of the very theme is to review the basic tendencies of reality under total regime conditions, the machinery and the peculiarities of creating the Soviet myths.

ABOUT AUTHOR

In 1991 i finished Georgian university of drama and theatre with specialization of film critics. i used to work at the centre of scientific research at the same university in 1991-2010yrs. Since 1992 i have been a lecturer of different universities.

In 2002 i maintained a thesis with the article “Georgian operational art: traditions, searches”.I used to take part not only in local but also international conferences. I am the author of 30 scientific and 200 newspaper articles. Basically my works concern Georgian film history and modern tendencies also is about peculiarities of film-image.

She is an author of the book German film of 60-70yrs (Duke, Schlendorf, Kluge, Fon Trota, Pasbinder, Wenders). She is the author of the books “reading-book” for the student-operators of operational skills course in 2010 and Georgian filmmakers in the collections of essays of I-II volumes (subsidiary manuals) In 2005-2007yrs, and besides she is an author of some articles

Lela Ochiauri

LOOKING INTO THE THE HISTORY OF SOVIETS, LIKE IN THE MIRROR

Summary

There are cases in the history of culture, when a piece of art makes a whole panorama of the era, big-scale picture of development, becomes a general model and obtains outstanding importance.

One of such masterpieces is the well-known documentary film directed by the Latvian politologist and historian Edvin Shnorrea. It is a historical document, an analytical study and a cinematographic occasion the name of which is “The History of Soviets”.

Nobody stayed indifferent after watching the film “The History of Soviets”. Everybody had acute reaction and was involved in discussion on civil position of the film director. It became a subject of debates for not only art experts and critics, but for politicians, historians, psychologist, etc.

As the opponents of “The History of Soviets” state in Russian media, the plot of the film is built on suspicious facts and document and is indirectly connected with Latvia itself.

But Edvin Shnorrea explained that his main goal was to put the Europeans aware about the realities of Stalin’s Regime. In

addition he wished to define how hushing up of Stalin's criminal affairs has impacted the contemporary Europe.

The film-study puts as a whole and delivers emotional experience of the history. Those who had managed to achieve the deliverance from it genuinely feel the suffering overcome by their ancestors and once again, even more obviously see the new features of the current Russian politics.

ABOUT AUTHOR

The full professor, The film critic, The Doctor of philosophy Graduated from the faculty of art artism Tbilisi art academy. She did probation at the University of film history and scientific research institute of Moscow under the management of Irina Shilova. Since 1982 she has been working at the University of Drama and Theatre in the sector of Scientific-research of film. (until it has been abolished) Similtaneously she has been giving lectures in the theory film and critics, film history and journalism.

She used to be an author of "tele-cine-video" and then became the host and consultant from 1990 including 2003. Since 1999 till today she has been the invited lecturer of Batumi university. Since 1996 she has been the editor of the newspaper "Rezonance" culture and is a reviewer. Besides she has worked with journals such as "critics", our writing, "names" "Amarta" "focus" "Line".

In 2005 she maintained a thesis with the article- 60-70yrs Poetic tendencies in Georgian film.

Main issues of scientific research are: Georgian and European film's of 60-80yrs, the latest film process, mythological aspects and the national conception in culture and others.

**“ENTERTAINING TV-PROGRAMS AND POLITICAL
SOCIALIZATION”**

Summary

The research is based on the analysis of two popular TV-programs – a puppet-show serial “A Tale for Grown-ups” and an animated serial, called “Dardubala” and reveals their influence on the forming process of political ideas and beliefs in the mass consciousness.

The work states that entertaining programs definitely are not apolitical at all and at the same time they do not lack ideology. During the permanent and long impact on the audience they either contribute to strengthening the already existing socio-political standards, raising Government’s authority, (“A Tale for Grown-ups”) or, on the contrary, they act against it (“Dardubala”). The effectiveness of the programs are greatly depended on using of feature or feature-documentary film forms, especially satiric-humorous (in this case parodies) types. This mode attracts wider TV- audience.

ABOUT AUTHOR

Doctor of Philological Sciences (Journalism direction)

1963 - graduated from Ivane Javakhisvili Tbilisi State University, Faculty of Philology, Department of Journalism.

1963 - started to work at Georgian State TV and Radio Committee on different positions: editor, senior editor, chief-editor, vice-chairman; 1987- started to work at TSU, first as an assistant-professor, then as a professor of the Chair of Journalism. Since 2005 - works as an associated professor at

TSU Faculty of Social and Political Sciences (department of Journalism); Conducts lectures in TV-Radio Journalism and in the theory of mass-communications.1999 - maintained dissertation on Journalism.

UNIVERSITY' Ph.D PROGRAM

DRAMA AND THEATRE THEORY

Head of the Program: Prof. Mikheil Kalandarishvili

**Maka Vasadze
Second year PhD Student**

ESSENCE OF THEATRE LANGUAGE

Summary

What does “Art language” mean? Using the term “language” scientists consider all kinds of communicative system, that makes use of placed symbols with a particular model. Semiotic language is defined as a system of symbols, means of communication. In the former work we aren’t to make Linguistic analysis of the language nature, the latter possesses capacity of creating ideas, we are only to remind what kind of meaning it has got either.

In the epoch of postmodernism as on the foil of the process of existencial-meaning of reflection of the Artistic works in the modern Artistic Science a question arises about it’s language, as a reflection of the common language between an author and a reader, or spectator listener and so on and so forth. Each communicative act contains for itself a transmission and receiver of an information. It’s necessary to exist a common intermediate language for a receiver to realize a message of a transmission.

Modern Artistic investigators supporting upon all kinds of system which might be defined as a language just a communicative means among two or more persons, prove that various branches of Art possess a particular language.

To Linguasemiotics mind Art is an organized language with a special model, therefore we can speak the language of music, painting, film, theatre and etc. Before researching Robert Sturua's Artistic Language we will try to analyse "Artistic Language" in common, while talking in the Artistic Language it must be intended the whole complex of symbols, which create the very language. The language evolution, change dynamism is a law of semiotic system of a language. In his book "Empty sphere" Peter Brooke indicates, that a theatre language should be simple, but always different depending on where and for whom you work.

Tea Kakhiani
Second year PhD Student

CONCEPTION OF NATIONAL THEATRE IN THE GEORGIAN PRODUCTION OF 90YRS

Summary

I instruct the work under the direction of Drama, theatre theory and PhD programe "modern tendencies of Georgian film production". Research topic includes the period from 1990 till 2000. I represent review of a tendence outlined in Georgian film production at the beginig of 90yrs, which might be called the conception of national theatre.

Started struggle of national liberation in Georgia, which ended with forming an independent republic of the country was reflected on Georgian theatre as a concrete form. A great majority of the staged performances express Georgian national inspiration in this period. Searches the expressive form of national features. The main line of producers research passes through the Georgian cultural herity and runs through onfolk

and mythology.

Started thinking in 90s by producers about the conception of national theatre takes roots from the creation of Sandro Akhmeteli. The staged performance “Lamara” by G. Robakidze became one of the brilliant expressiveness of national art in 1930.

In 1989 the producer David Andguladze organized “Defenders of Graali” by G Robakidze at the theatre of named the Mardjanishvili. This performance was a broadcast of tendency that issue of national substance and form has become actual again. In the article there is examined this tendency.

It should be noted that in our modern times in the performances defined by national theatre concept the most important focus primarily was referred the issues with not so Artistic reflection as with that essential role of the society, the theatre used to perform in the process of forming in the process of forming in the above-mentioned issues.

THEORY AND HISTORY OF WORLD THEATRE

Head of the Program: Prof. Tamar Bokuchava

**Marika Mamatsashvili
Third year PhD Student**

PETER BROOKE'S WORK WITH ACTORS

Summary

Peter Brook considers actors to be a main body a theatre supports on. He has come up to this conclusion step-by-step i.e. has used the way of experiment and error, unholding back from searching.

In the Artistic skill, as in all other spheres of creation, Brook prefers to intuition, subconsciousness, he gives the whole advantage to an actor's mysterious machinery of creation". He is categorically against the schemes worked at beforehand not only in the production, but the Artistic works either, That is his exceptionally principle matter. He thinks that in the process of scenic creation divulging of productive view is inadmissible. because such an attitude does not kindle an actor's energy, on the contrary puts down it. Sometimes when too much time passes before a producer grows out of the thought of the categories with desired results, instead of it he will strives to discover source of energy in actor with which there spring up real creative impulses.

Brook does not consider selfdivulging to be the most value of art. The important thing for him is what an actor expresses and what purpose this expression surves. With this regulation Brook draws nearer to religious nomination of Art, according to which any creation is so much delightful as virtuous and kind. The purpose of all religions is to kindle virtue towards a near relation, isn't it?

DRAMA DIRECTION

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

Tiko Qoiava
Second year PhD Student

**ACTUALITY OF NON-VERBAL THEATRICAL
TENDENCIES OF THEATRE ART IN 21 CENTURY**

Summary

Actuality of non-verbal theatrical tendencies of theatre art in 21 century doesn't mean to neglect existing directions this is a platform for innovatory ideas. Show elements have great delight due to demands of aesthetics in society. Therefore this direction obtained popularity, though it isn't easy to keep it on a proper level. Fusion of two arts. (theatre and choreography) creates necessity of existence of skilled creative group, according to which a choreographic producer should stage and actor-dancers correspondently must act. Tandem of creative groups were drawn in there four plays, which gave opportunity to spectators to see fusion of these two fields. Georgia, as one of the part of world culture, in this regard, it shouldn't be behind.

FILM DIRECTING

Head of the Program: Prof. Davit Janelidze, Lela Ochiauri

Giorgi Ugrelidze
Second year PhD Student

**DIRECTING IN THE IDEOLOGICALLY POLITICAL
CONTEXT AT THE EXAMPLE OF EXPRESSIONISM,
NEOREALISM AND TELEVISION**

Summary

Film expressionism, having appeared in Germany before World War I and neo realism, which appeared in Italy at the end of World War II reflected the orientation (line) of the epoch, in which the vision of a director was ideologically political. When comparing both lines of film expressionism and neorealism, we can emphasize the general Stimulus on violence and on the mood of the protest, on the politically – ideological moment and also on clear handwriting of a director. On the other hand the difference between the contents and the formal side is radial.

The end of neo-realism coincided with the appearance of the epoch of television.

The main factor of development of the television became main determinations instantaneous and intimateness.

And the development of television was going on with such fast speed that in 1936 it became possible to broadcast Olympic Games in Berlin. This fact became stage full in the history of television.

Such scale and instantaneous of television cause confidence from each spectator. From the 50-ies the television raises on new height.

Until political processes are in the interest of mankind, the artistic works won't lose their realism.

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40