

---

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა  
კიეზანი**

№ 4 (85), 2020

**ART SCIENCE STUDIES**



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი – 2020

---

---

---

---

UDC(უკ) 7(051.2)  
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი № 4 (85), 2020

სარედაქციო საბჭო  
**მანია კიკნაძე**  
**თამარ ვეფხვაძე**

ლიტერატურული  
რედაქტორი  
**მარიამ იაშვილი**

დაკაბადონება  
**ეკატერინე**  
**ოქროპირიძე**

გამომცემლობის  
ხელმძღვანელი  
**მამა ვასაძე**

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

კრებულის სტამბური გამოცემა  
ეგზავნება სხვადასხვა  
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

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

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

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge  
Web: www.tafu.edu.ge

---

---

Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University

Art Science Studies № 4 (85), 2020

**Editorial Group**

MAIA KIKNADZE  
TAMAR VEPKHVADZE

**Literary Editor**

MARIAM IASHVILI

**Book Binding**

EKATERINE  
OKROPIRIDZE

**Head of Publishing  
House**

MAKA VASADZE

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

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

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

Tel/Fax: +995 (32) 2999411 (240)

Mob: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: [kentavri@tafu.edu.ge](mailto:kentavri@tafu.edu.ge)

Web: [www.tafu.edu.ge](http://www.tafu.edu.ge)

---

---

## სარჩევი

### თეატრმცოდნეობა

#### **მაკა (მარინე) ვასაძე**

გერმანული ექსპრესიონისტული დრამატურგია კოტე  
მარჯანიშვილის სათეატრო ხელოვნებაში -----7

#### **მარიკა მამაცაშვილი**

ჰამლეტი, როგორც ევროპული ლიტერატურის სახე-ხატი -----18

### მუსიკოლოგია

#### **გვანცა ღვინჯილია**

ნიკო სულხანიშვილის დაკარული ოპერა,  
ვერსიები და ვარაუდები -----39

### სადოქტორო პროგრამა

#### **თეა ჭანტურია**

ეკრანული ხელოვნების ევოლუცია და  
თანამედროვე ტენდენციები -----60

#### **ლევან ჯუღელი**

ტელევიზიიდან ნეტფლიქსამდე – XXI საუკუნის  
ახალი მედიუმი -----68

---

---

## CONTENTS

### THEATRE STUDIES

**Maka (Marina) Vasadze**

GERMAN EXPRESSIONISTIC DRAMATURGY IN KOTE  
MARJANISHVILI'S THEATRICAL ARTS -----75

**Marika Mamatsashvili**

HAMLET: THE ARCHETYPE OF EUROPEAN LITERATURE -----76

### MUSIC STUDIES

**Gvantsa Ghvinjilia**

NIKO SULKHANISHVILI'S LOST OPERA, VERSIONS AND  
CONJECTURES -----77

### PH.D PROGRAM

**Tea Chanturia**

THE EVOLUTION OF SCREEN ART  
AND MODERN TRENDS -----78

**Levan Jugeli**

FROM TELEVISION TO NETFLIX, NEW MEDIUM  
OF XXI CENTURY -----79

---

---

# თეატრმსოღნება

---

---

**მაკა (მარინე) ვასაძე,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო  
უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი,  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

## **გერმანული ექსპრესიონისტული დრამატურგია კოტე მარჯანიშვილის სათეატრო ხელოვნებაში**

(გავრძელება, დასაწყისი იხილეთ „სახელოვნებო მეცნიერებათა  
ძიებანი“ N3 (84), 2020)

მარქსისტულ-ლენინურმა, სოციალისტურ-კომუნისტურმა იდეებმა, აღსანიშნავია, რომ მთელი იმდროინდელი მსოფლიო მოიცვა და სისხლიანი 1917 წლის რუსეთის რევოლუცია, მრავალი ქვეყნის მოაზროვნე პიროვნებამ, ადამიანთა ნანატრი თანასწორობის გახორციელებად აღიქვა.

1918-1921 წლების, სოციალისტური იდეებითვე აღვსილი, დამოუკიდებელი საქართველოს მთავრობა (ვგულისხმობ რამიშვილი-ჟორდანიას მმართველობის ხანას) უხერხემლო, არაფრის მაქნისი, უპერსპექტივო აღმოჩნდა. ალბათ, აქედან გამომდინარე იყო, რომ გალაკტიონიც, ჰაოლო იაშვილიც, გრიგოლ რობაქიძეც და მრავალი სხვაც, წითელ არმიას, როგორც გამათავისუფლებელს ისე შეხვდა. იმის გარდა, რომ კულტურის სფეროს სხვადასხვა მიმართულების კომისრებად მუშაობდნენ, ლექსებსაც კი უძღვნიდნენ (იხ. 1920-იანი წლების ქართული პრესა, მაგ. ვაზ. „კომუნისტი“). მოკლედ, ზოგი მათგანი მალევე მიხვდა, რომ მწარედ შეცდა, ზოგი სამშობლოდან გაიქცა, ზოგი 20-იან წლებშივე, ზოგიც მოგვიანებით, 30-იანებში და ზოგიც 50-იანებში დაიჭირეს, დახვრიტეს.

რევოლუციური, მარქსისტულ-კომუნისტური იდეები ერთობ მომძლავრებელი იყო გერმანიაში, მაგალითად, ერვინ პისკატორი ოცნებობდა „რევოლუციის ცეცხლით მოცულ დედამიწაზე“. მართალია, საბჭოთა კავშირში ცხოვრების შემდეგ (1931-1936), იგი მიხვდა, სინამდვილეში რის ხარჯზე არსებობდა საბჭოთა სოციალისტურ რესპუბლიკათა კავშირი და ამიტომაც, დატოვა რუსეთი. ჯერ საფრანგეთში, შემდეგ კი ამერიკის შეერთებულ შტატებში, რომლის დატოვება კომუნისტური იდეების გამო მოუხდა და შემდეგ, სიცოცხლის ბოლომდე, მეორე მსოფლიო ომის შედეგად, ორად გაყოფილი გერმანიის დასავლეთ ნაწილში ცხოვრობდა და

---

---

დგამდა სპექტაკლებს (არა მარტო გერმანიაში, არამედ ევროპის სხვა ქვეყნებშიც).

არისტოკრატიული წარმომავლობის კოტე მარჯანიშვილიც თანაუგრძობდა რუსეთში მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში დაწყებულ საპროტესტო გამოსვლებს, ე. წ. რევოლუციონერულ სულისკვეთებას გარდაქმნებისაკენ. მიუხედავად იმისა, რომ მარჯანიშვილის ყველაზე მეტად, თავისი პროფესიის განვითარება-განახლება აინტერესებდა. თავიდან, მასაც, როგორც ბევრ სხვას ჯეროდა, რომ რევოლუცია ხალხისთვის, თავისუფლებისთვის, თანასწორობისთვის მოხდა. მოგვიანებით, მარჯანიშვილმა თავის თავზე იწვინა რევოლუციის შედეგად დამყარებული დიქტატორული მმართველობის წნეხი. 1931 წელს, მისი ბერ-მონაზონი და – თამარი დაიჭირეს. სწორედ თამარის გამოსახსნელად ხშირად მიემგზავრებოდა ხოლმე თბილისიდან მოსკოვში (რაც, მის მიერ დაარსებული მეორე თეატრის შემოქმედებითმა კოლექტივმა, შეიძლება ითქვას, „არ აპატია“, აუჯანყდნენ და ფაქტიურად გააგდეს). მან ვერ მოახერხა დის დახსნა, ავად გახდა და მალევე გარდაიცვალა.

„ლიტერატურისა და ხელოვნების მონინავე მოღვაწეებმა ნელ-ნელა საბჭოთა მმართველობასთან თანამშრომლობა დაიწყეს. პოეტურ, პროზაულ ნაწარმოებებში, კრიტიკულ წერილებში ესალმებიან ახალ, სოციალისტურ ერას ქართულ მიწაზე. გალაკტიონი თავის შემოქმედებას უძღვნის თავისუფლების „ახალ გრივალეს“ (იხ. გალაკტიონის ლექსების ციკლი – რევოლუციონერ საქართველოს, ხაზიჩემია), პაოლოიაშვილი ლექსში „ახალსაქართველოს“ ქართველ პროლეტართა გამარჯვებას ისტორიულ კანონზომიერებად მიიჩნევს და აღფრთოვანებით ესალმება საქართველოს დაძმობილებას წითელ არმიასთან. [...] მარჯანიშვილი მთელი თავით მალა იდგა მათზე, ვინც იმ დროს ქართულ თეატრს ხელმძღვანელობდა. მას, იმ დროში მოღვაწე თეატრალურ მოღვაწეთა შორის, ყველაზე კარგად ესმოდა ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებათა საზრისი და მათი მნიშვნელობა თეატრისათვის“.[1] – წერს ეთერ გუგუშვილი.

კოტე მარჯანიშვილი მთელი თავისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის განმავლობაში მუდმივად ეძებდა ახალ სათეატრო-სარეჟისორო ფორმებს, ხერხებს.[2] ამიტომაც გასაკვირი არაა, რომ მან ჯერ რუსთაველის და შემდეგ, მარჯანიშვილის თეატრებში, არა მარტო დადგა ექსპრესიონისტ დრამატურგთა ნაწარმოებები, არამედ, ექსპრესიონისტული საშემსრულებლო ხერხები, სცენოგრაფიული ძიებები, ქართულ ტრადიციულ სათეატრო ხელოვნებასთან შერწყმული, გამოიყენა. 1923-24 წლების სეზონში, რუსთაველის თეატრში, როგორც სამხატვრო ხელმძღვანელი, დამდგმელ

---

---



---

---

რეჟისორებად ინვესს მიხილ ქორელს, სანდრო (ალექსანდრე) ახმეტელს და ინყებს მუშაობას გერმანელ ექსპრესიონისტ დრამატურგთა პიესებზე. დგამს ფრანც ვერფელის პიესას „სარკის კაცი“ (Spiegelmensch, 1920), სანდრო (ალექსანდრე) ახმეტელთან ერთად, გეორგ კაიზერის – „დილიდან შუალამემდე“ (Von Morgens bis Mitternachts, 1916), „გაზი“ (Gas. რეჟ. კ. ანდრონიკაშვილი) და ერნსტ ტოლერის – „კაცი-მასა“ (Masse Mensch, 1921), მიხილ ქორელთან ერთად. მოგვიანებით, 1927 წელს სანდრო ახმეტელი დგამს ვალტერ ჰაზენკლევერის (Walter Hasenclever, „Ein besserer Herr“ ) „საქმის კაცს“. მარჯანიშვილი 1923-24 წლების სეზონში ახორციელებს, ასევე, ნობელიანტი ხასინტო ბენავენტეს „ინტერესთა თამაშს“ (Los Intereses creados 1907) და ირლანდიელი დრამატურგის, ჯონ მილტონ სინგის „გმირს“ (The Playboy of the Western World, 1907) ახმეტელთან ერთად. 1924 წლის სეზონშივე მოლიერის „გააზნაურებულ მდაბიოს“, მიხილ ქორელთან ერთად და თავად, გიორგი ერისთავის „გაყრას“ დგამს. სპექტაკლები, აბსოლუტურად განსხვავებული სათეატრო ხერხებით (ექსპრესიონისტული, კომედია დელ არტეს, რელისტური, ბუფონალური და ა. შ.) იყო განხორციელებული. ჩამონათვალი ნათელყოფს იმ ფაქტს, თუ რამხელა დიაპაზონის რეჟისორი იყო კოტე მარჯანიშვილი. მოგვიანებით, როდესაც რუსთაველის თეატრიდან გამოგდებული მარჯანიშვილი, თანამოაზრეებთან ერთად, საქართველოში აარსებს მეორე ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო თეატრს, ისევ უბრუნდება ექსპრესიონისტულ დრამატურგიას. შემდგომში მისივე სახელობის თეატრი რეჟისორმა ერნსტ ტოლერის პიესით „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ გახსნა (1928 წ. 3 ნოემბერს).

აკაკი ვასაძე წიგნში „მოგონებები, თიქრები“ ზედმიწევნით აღწერს რუსთაველის თეატრის დაძაბულ მუშაობას 1923-24 წლების სეზონის რეპერტუარზე, სხვასთან ერთად ექსპრესიონისტული დადგმების სარეპეტიციო პროცესსაც. ერთ-ერთი რეპეტიციის დროს, ახმეტელისთვის მარჯანიშვილს უთქვამს: „პირდაპირ უნდა მოგახსენოთ, ექსპრესიონისტული პიესები, ჩემთვისაც ისევე ახალია, როგორც თქვენთვის და მისი მხატვრული გასაღებები არც მე მიჩნარუნებს ჯიბეში. თქვენც ინვალფთ ცოტა და, იქნებ ჩემზე უკეთესი სასცენო საშუალებები იპოვოთ მათ დასადგმელად. მარტო წიგნებში ვერაფერს იპოვით. დროს დააკვირდით მხატვრის თვალით. იგრძენით გულით და ყური დაუკდით მის მაჯისცემას... რა უზარმაზარი ცვლილებაა გუშინდელ დღესთან შედარებით... ცხოვრების რიტმი, თვალის დახამხამებას ვერ ასწრებ, ისე იცვლება. დღეს ერთ სიტუაციაში ხარ და მოულოდნელად გადადიხარ სხვა ვითარებაში. დეკემბის სტილი, რომ იძახიან, ამას ჯერ კიდევ ანტონ

---

---

---

---

ჩეხოვმა მიაგნო... თავის პიესა „ივანოვოში“ ერთ-ერთი გმირის უზარმაზარი მონოლოგი შალა, შალა და ბოლოს, სამი სიტყვის მეტი, ყველა ნაშალა. მე ამით იმის თქმა კი არ მინდა, რომ ყველა ექსპრესიონისტი, კერძოდ ტოლერი, კაიზერი ან ვერფელი, ჩეხოვი ან გორკია, ღმერთმა დამიფაროს, არა... მაგრამ ესენი, რომ ცდილობენ ღღევანდებლობა ყველა თავის თავისებურებით ასახონ პიესებში, ცხადია. ხედავთ, რა ხაზგასმულ ურთიერთობას, დამოკიდებულებას ერთი სიტყვით, რა მკვეთრ გამოსახულებას მოითხოვენ მათი გმირები, რა მწვავე ტემპსა და რიტმში მოძრაობენ, როგორ მხატვრულ მეტაფორებს გვიკარნახებენ?!“.[3]

ფეიქრობ, უკვე იმ პერიოდშივე მარჯანიშვილი, როგორც დიდი მოაზროვნე და შემოქმედი, გრძნობდა, ანალიზებდა რუსეთის რევოლუციის, საქართველოს გასაბჭოების რეალურ, ჭეშმარიტ შედეგებს. სხვასთან ერთად, ალბათ, ამიტომაც მიმართავს ექსპრესიონისტთა დრამატურგიას, რომელთა შემოქმედებაში ასახულია ადამიანის, პიროვნების და საზოგადოების, მასის ურთიერთდაპირისპირება და ამასთანავე, რაც მთავარია, რევოლუციური გარდაქმნებისადმი ორმაგი დამოკიდებულება.

ფრანც ვერფელის პიესებში ადამიანის შინაგანი გაორება მთავარი პრობლემაა. დრამატურგი ადამიანის გაორებაში ადამიანის უბედურებას ხედავს. ყოველ ადამიანში არის ცნობიერი ფენა და ასევე, ქვეცნობიერი ფენა, ბოროტი სანყისი. ვერფელი გვაჩვენებს, რომ ადამიანს შეუძლია დაძლიოს ბოროტი სანყისი და გაამარჯვებინოს კეთილს. მიუხედავად იმისა, რომ ვერფელი არ არის ე. წ. მითების მჭედელი,[4] მის პიესებში არსებული სიმბოლოები გარკვეულ მითებს, არსებობის გარკვეულ მოდელს წარმოადგენენ. ვერფელი თვლიდა, რომ სამყაროს გარდაქმნა გარკვეულ მისტიკურ აქტებს მოითხოვს, უპირველასად კი, შინაგან სამყაროში ჩახედვას. დრამატურგი გადაგვარების მიზეზს ადამიანის გაორებაში ხედავს, კეთილი და ბოროტი მე-ს დაპირისპირებაში. ვერფელთან ბოროტი მე სძლევს კეთილს და ამას ადამიანების გადაგვარების საფუძვლად მოიაზრებს. ვერფელის აზრით, ადამიანმა თავის ემპირიულ ბოროტ მე-ს არ უნდა მისცეს გასაქანი. ის სარკისებრი სამყარო, რომელიც ადამიანს საკუთარ თავს დამახინჯებულად აჩვენებს, არაა ჭეშმარიტი, ჭეშმარიტია კეთილი სამყარო. ვერფელთან ადამიანი „ილვიძებს“ თვალის ასახვლად.

გეორგ კაიზერს ვერფელისგან ცოტათი განსხვავებული პოზიცია აქვს. ის თვლის, რომ პირველყოვლისა საჭიროა უარის თქმა ტექნოლოგიაზე, რომ კაცობრიობის უბედურება ინდუსტრიალიზაციით იწყება. ტექნიკის სწრაფმა განვითარებამ

---

---

მოსპო ადამიანებში ადამიანური საწყისი და მანქანის დანამატად აქცია, მოსპო მისი თავისუფლება და მონაგების მონად გარდაქმნა. ყოველივე ამან ადამიანს ადამიანური დააკარგვინა. კაიზერი ფიქრობს, რომ თითოეულმა ადამიანმა უნდა გააცნობიეროს დანაშაული. კაიზერის მიხედვით, თუ ჩვენ არ გავთავისუფლდებით ამ ყველაფრისგან, კაცობრიობას არაფერი ემპველება. კაიზერი ინდუსტრალიზაციის წინააღმდეგია. მას უნდა შექმნას ისეთი სამყარო, სადაც ადამიანი მონა კი არა, არამედ ბრძანებელია.

ბავარიის რევოლუციის მონაწილე იყო გერმანული ექსპრესიონიზმის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელი ერნსტ ტოლერი. დრამატურგი თავისი პირველი პიესის – „ადამიანი-მასა“, პრემიერას ბორკილებში დაესწრო, ვინაიდან იმ პერიოდში, რევოლუციონერობის გამო, ციხეში იჯდა. პიესა ტიპური ექსპრესიონისტული დრამაა, რომელიც ადამიანის გარკვეულ სულიერ მდგომარეობას გამოხატავს. დრამატურგს სურს ასახოს არა გარე სამყარო, ის, თუ რა ხდება ადამიანის გარეთ, არამედ ის, თუ რა ხდება ადამიანის შინაგან სამყაროში (ადამიანის სულიერი მდგომარეობა). აქ აქტიურდება სიზმრის ცნება. პერსონაჟები აბსტრაქტულია, ენა მშრალი, წყვეტილი და დინამიკური. მთავარი პრობლემა – კოლექტივის, მასის და პიროვნების დაპირისპირებაა. თანამედროვე ადამიანის სული ქაოტურია, ვინაიდან ვერ ერკვევა, რა არის რევოლუცია და რად იქცა რევოლუცია. გამართლებულია თუ არა ეს საშინელება. ეს, თითოეულმა ადამიანმა თავის სულში უნდა გაატაროს და შინაგანი თვალთ დაინახოს. საქმე არა მარტო იარაღით ბრძოლას ეხება, არამედ იდეათა დაპირისპირებას, იდეურ ბრძოლას. ის, რაც ბურჟუაზიული ფენის წარმომადგენელს არ ეხება, საშინელებაა პროლეტარისთვის. მის პიესებში არ არის დროის თანმიმდევრობა. ექსპრესიონიზმში ქრება რეალური დრო. არის მხატვრული დრო, რომელიც ადამიანის შინაგანი სამყაროს დროს წარმოადგენს. მთავარი მოქმედი გმირია ადამიანის სული, რომელიც განიცდის პიესაში მიმდინარე ამბებს. განცდა კი არასდროს არის ლოგიკური, თანმიმდევრული. ტოლერი დრამატურგიულ ნაწარმოებებში ქმედების წარმართვას ადამიანის ცნობიერების მსგავსად ცდილობს, სადაც ზმანება და რეალობა – ყველაფერი ერთმანეთშია გადახლართული.

რუსთაველის თეატრში ექსპრესიონისტ დრამატურგთა ნაწარმოებების განხორციელების და კორპორაცია „დურუქის“ შექმნის გამო, მარჯანიშვილი და შემოქმედთა ახალგაზრდა თაობა, გამყიდველებად, მოლაღატეებად შერაცხა, ლამის „ანათემას გადასცა“, იმ პერიოდის, საბჭოთა საქართველოს კულტურული

---

---

საზოგადოების ნაწილმა. მარჯანიშვილს, ახალგაზრდა შემოქმედების და თავდასაცავად, მოუწია წერილის დაბეჭდვა, რომელშიც ორმაგი აზრი ჩაღო: „ჩვენ პოლიტიკოსები არ ვართ. ჩვენ ვართ მშენებლები კულტურისა და, უპირველეს ყოვლისა, ეროვნული კულტურისა, მისი ენისა, მისი ნაციონალური თავისებურობისა და ტემპერამენტისა. თითქოს ჩვენს სამშობლოში პოლიტიკური ბრძოლის გარეშე ვდგავართ, მაგრამ არის ხოლმე წუთი, როდესაც ეს „თითქოს“ უნდა გადაისინჯოს, გადაფასდეს, მოიძებნოს ის გეზი, რომლითაც მოგვეცემა საშუალება საკაცობრიო ხელოვნების საღაროში შეტანილ იქნას ახალი განძეულობანი. წინააღმდეგ შემთხვევაში მოგველის გაყინვა, სიკვდილი, ცხოვრების მოთხოვნილებისადმი პასიური წინააღმდეგობის გამო მრავალ ღირებულებათა დაკარგვა და, შესაძლოა, ხელოვნებაში ეროვნული სახის საბედისწერო დაღუპვა. აი, ამგვარ მომენტს განვიცდით ჩვენ. ამიტომ საჭიროა, ყოველგვარი შიშის გარეშე საზოგადოების იმ დაბრმავებული ნაწილის მიმართ, რომელიც ეცდება მოგვნათლოს მოღალატეებად და გამცემლებად, აშკარად გავარკვიოთ ჩვენი დამოკიდებულება სინამდვილისადმი და, ვიდრე გვიან არ არის, ჩავდგეთ იმათ რიგებში რომელნიც ახალ ცხოვრებას აშენებენ“.[5]

ზემოთ აღვნიშნე, რომ მარჯანიშვილს ფრანც ვერფელის „სარკის კაცი“ სანდრო (ალექსანდრე) ახმეტელთან, გეორგ კაიზერის „დილიდან შუალამემდე“ და ერნსტ ტოლერის „კაცი-მასა“-ს დადგმები კი, მიხილ ქორელთან ერთად უნდა განეხორციელებინა. ექსპრესიონისტული პიესები ქართული თეატრისათვის სიახლე იყო. თავად მარჯანიშვილის გარდა, არავინ იცოდა, რა სათეატრო ხერხებით უნდა დადგმულიყო. რეჟისორები, მსახიობები თავიდან სრულ გაუგებრობაში იმყოფებოდნენ. მიხილ ქორელის სათეატრო ესთეტიკისათვის სრულიად მიუღებელი იყო ექსპრესიონისტული დრამატურგია და სამემსრულებლო ხერხებიც. თუკი სანდრო ახმეტელმა თავიდანვე აუღო ალღო ოსტატის მიერ დასახულ ამოცანებს, გამოცდილი რეჟისორის, მიხილ ქორელისათვის აბსოლუტურად მიუღებელი იყო ეს სტილისტიკა.

ქართულ თეატრმცოდნეობით კვლევებში, მარჯანიშვილის მიერ განხორციელებული რუსთაველის თეატრში ექსპრესიონისტულ დრამატურგიაზე შექმნილი სპექტაკლები „ჩავარდნად“ მიიჩნევა. თუმცა, ვფიქრობ, რომ ეს „ჩავარდნა“ კი არა, მარჯანიშვილის მასტერკლასი უფრო იყო ახალბედა რეჟისორების, მსახიობებისა და მხატვარ-სცენოგრაფებისათვის. აქვე აღვნიშნავ, რომ ვერფელის, კაიზერის, ტოლერის პიესების მხატვრული გაფორმება მარჯანიშვილმა სრულიად ახალგაზრდა კირილ ზდანევიჩსა და

---

---

---

---

ირაკლი გამრეკელს მიანდო. სწორედ, ამ დადგმების, სხვასთან ერთად ექსპრესიონისტული ხერხებით შექმნილი სცენოგრაფია: კიბეები, ტრაპეციები, სცენის სივრცობრივი დანაწევრება-დატეხვა და ა. შ. განვითარდა შემდგომში, მისი მონაფის, სანდრო ახმეტელის დადგმებშიც. და, კიდევ ერთი, მარჯანიშვილმა ქართულ თეატრს, არა მარტო დიდ რეჟისორთა და მსახიობთა პლეადა აღუზარდა, არამედ სათეატრო სივრცეს ისეთი მხატვრები აღმოაჩენინა, შეუსისლხორცა, როგორებიც იყვნენ: კირილ ზდანევიჩი, ირაკლი გამრეკელი, ელენე ახვლედიანი, პეტრე ოცხელი, ლადო გუდიამილი და სხვ. იმ პერიოდის თეატრალურ მხატვრობაზე მრავალი გამოკვლევა არსებობს და ამიტომაც აქ, ამ საკითხს აღარ გავაგრძობ.

ვერთველის, კაიზერის, ტოლერის პიესებზე მუშაობისას მარჯანიშვილი ცდილობდა ასცდნოდა იმ სქემატურობას, რაც ამ პიესებისათვის დამახასიათებელია. მათში არ ხდება პერსონაჟთა ხასიათების განვითარება. პერსონაჟები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, იდეათა რუპორები არიან. აკაკი ვასაძე, უშანგი ჩხეიძე, კუკური პატარიძე (რეჟისორი) თავიანთ მოგონებებში, ერთხმად აღნიშნავენ, რომ ამ პიესებზე მუშაობა მრავლის მიმცემი იყო მათთვის. მოქნილი სხეული, დახვეწილი პლასტიკა, ჟესტიკულაცია, მეტყველების მანერა განსხვავებული... მოკლედ, მარჯანიშვილმა, ამ პიესებზე მუშაობითაც დახვეწა ახალი თაობის ტექნიკური (და არა მარტო) მონაცემები. მარჯანიშვილი ცდილობდა ხაზგასმულად გადმოეყვანა „დაჭიმულ-დაძაბული“ ემოციები, ვნებები, ექსპრესია. რამდენიმე სპექტაკლზე ერთდროულად მუშაობის გამო, იგი ხშირად ვერ ესწრებოდა „კაც-მასა“-ს რეპეტიციებს, მაგრამ ბოლოს, როდესაც მოიცალა და შევიდა ჩასწორებების გასაკეთებლად, მთლიანად ამოატრიალა დადგმა, პირველადი ჩანაფიქრიდან, შეიძლება ითქვას, არაფერი დატოვა. მან ტოლერის პიესაში არსებული კონკრეტული განაზოგადა, მას არ აინტერესებდა, სად ხდება მოქმედება, ბავარიასა თუ დედამიწის ნებისმიერ სხვა ადგილას, მას არ აინტერესებდა, ბავარიელები იყვნენ მოქმედი პირები თუ სხვა ქვეყნის წარმომადგენლები. მარჯანიშვილისთვის მთავარი იყო, სახეობრივად გაესყვიურებინა პიროვნებისა და მასის დაპირისპირების პრობლემა. მასა (ხალხი) მთავარი მოქმედი პირი გახადა.

„მას თანხვედრაში უნდა მოეყვანა პოლარული წერტილები – რეალისტური, ექსპრესიონისტული, მექანიკურ-რიტორიკული, პირობითი სათეატრო ხერხები“.[6] – წერს ეთერ გუგუშვილი.

მარჯანიშვილი ტექსტზე მუშაობისას მონტაჟის პრინციპს იყენებდა, აკეთებდა კუპირებს, ტექსტს ან ამოკლებდა, ან გადააადგილებდა, ხანდახან რაღაცას ჩაუმატებდა კიდევ. იგი

---

---

სპექტაკლის სრულფასოვანი ავტორი იყო (რაც, პოსტმოდერნული თეატრის ერთ-ერთი უმთავრესი თვისებაა). ამასთან, ძალიან ბევრს მუშაობდა, მსახიობთან, მხატვართან, კომპოზიტორთან. კინოხერხები ქართულ თეატრში პირველად სწორედ მარჯანიშვილმა შემოიტანა, მოგვიანებით, სპექტაკლში – „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, უკვე კინოკადრებიც გამოიყენა. მაშინ, მარჯანიშვილს აკრიტიკებდნენ, ამბობდნენ, რომ პისკატორისგან აიღო ეს ხერხიო. მაგრამ ეს ხომ სასაცილოა, ვინაიდან, თავად ტოლერს აქვს თავის პიესაში კინოინტერმედიები ჩადებული.

უშანგი ჩხეიძის და აკაკი ვასაძის მემუარებში ამოიკითხავთ მარჯანიშვილის მუშაობის ზოგად პრინციპებს, მარჯანიშვილისეულ სათეატრო ენის უმთავრეს მახასიათებლებს. ექსპრესიონისტთა დრამატურგიაზე მუშაობისას რა სარეჟისორო ხერხებს იყენებდა უდიდესი შემოქმედი. მაგალითად, მასობრივ სცენებზე მუშაობისას, ითხოვდა ქმედიტობას, პლასტიკურ გამოხატვასთან ერთად შეძახილებს, რიტმულ მოძრაობებს და სხვა. მარჯანიშვილი მსახიობებს მათ გასასახიერებელ პერსონაჟებს აძენს ვინებდა, დაწყებული სამაგიდო რეპეტიციებიდან, მიზანსცენებით დამთავრებული. მისთვის მსახიობის შესრულებაში, გრძობა, მეტყველება და ფიზიკური მოქმედების შერწყმა უმნიშვნელოვანესი იყო. უშანგი ჩხეიძის მოსაზრებით, მარჯანიშვილმა შემოქმედებით პრაქტიკაში გაუსწრო სტანისლავსკის თეორიულ ნაშრომებს სამსახიობო ხელოვნებაზე.

„ის შეხედულებანი, რომელსაც სტანისლავსკი გამოსთქვამდა თავისი სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში. [...] ამ შეხედულებებიდან ჩვენ ვგებულობთ, თუ რა დიდ მნიშვნელობას აკუთვნებდა იგი აქტიორის ფიზიკურ მოქმედებას. ამ დროს მარჯანიშვილი უკვე ცოცხალი აღარ იყო, თორემ იგი დიდ სიხარულს იგრძნობდა, როგორც ხელოვანი, რადგან მეთოდი, რომელსაც ის მიმართავდა და იყენებდა აქტიორთან მუშაობის დროს, გამართლებული აღმოჩნდა სტანისლავსკის დასკვნებით“.[7]

მარჯანიშვილი მთელი თავისი სარეჟისორო შემოქმედების განმავლობაში დგამდა სხვადასხვა ჟანრისა თუ ფორმის სპექტაკლებს. რაც მთავარია, იგი არასდროს ჩერდებოდა ერთხელ უკვე მიღებულიზე, მუდმივ ძიებაში მყოფი რეჟისორი იყო. მაგალითად, ტოლერის პიესები განსხვავებული სათეატრო ფორმებით აქვს დადგმული. ის ფორმა, რასაც „კაცი-მასა“-ში მიაგნო, მოგვიანებით აღარ გამოიყენა სპექტაკლში – „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. შემდგომში, მასობრივი-მონუმენტური სათეატრო ფორმები თუ ხერხები, მისმა მონათვემ სანდრო ახმეტელმა განავითარა თავის დადგმებში. ქართულ თეატრში კინოხერხები: მონტაჟის, ხედების გამსხვილება,

---

---

სასცენო სივრცეში ერთდროულად სხვადასხვა პლანზე მოქმედების გაშლა და სხვ., პირველად მარჯანიშვილმა გამოიყენა დადგმაში – „ჰოპოლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ კი უშუალოდ კინოპროექციას მიმართა. ამ სპექტაკლში მარჯანიშვილმა შექმნა ადამიან-პერსონაჟთა პორტრეტები, სკრუპულოზურად დაამუშავა სხვადასხვა სცენა. უშანგი ჩხეიძე სახიერად აღწერს ეპიზოდს, როდესაც რევოლუციურად განწყობილი, ცხეში მყოფი პერსონაჟები სასიკვდილო განაჩენის აღსრულების მოლოდინში არიან. მარჯანიშვილმა ეს სცენა ძალიან ინტიმური, სიღრმისეული გახადა. ტოლერთან მინიშნებით არსებული თამბაქო-ჰაპიროსის ნდომის მომენტი, კვანძის გახსნის ტოლოფასი გახადა. ქმედითად გაათამაშა მსახიობ-პერსონაჟებს შორის ჰაპიროსის მოწვევა და დახვრეტის მოლოდინში მყოფთათვის სიკვდილზე გამარჯვების სიმბოლოდ აქცია.

ტერმინ ეკლექტურობას ადრე ხელოვნების ნებისმიერი დარგის მიმართ ხმარობდნენ იმ შემთხვევაში, თუ ის „ცუდი“ იყო. მაგალითისთვის მომყავს ნაწყვეტი სტატიიდან „თეატრი აბსურდი“. [...] „ეპიკონობა. დილეთანტობა. ორ სკამ შუა ჯდომა. ყოველი დადგმა მარჯანიშვილის არის ეკლექტიური ნახერხი აქედან: თეატრალური შანტაჟი“. [8] (სტილი დაცულია). ამას წერდნენ ჟურნალში „H2SO4“ კოტე მარჯანიშვილზე 1924 წელს, ქართული და არა მარტო ქართული – თეატრის რეფორმატორზე. პარადოქსია, მაგრამ ჟურნალის შემქმნელები და ავტორები ბევრ რამეში მისი თანამოაზრეები იყვნენ. კიდევ ერთხელ გავმეორდები და ვიტყვი, მარჯანიშვილმა ბევრად გაუსწრო დროს, ამიტომაც მისი თანამედროვეები, თუნდაც პროგრესულად მოაზროვნენი, ვერ უგებდნენ, ვერ აღიქვამდნენ, ვერ აფასებდნენ მარჯანიშვილის გენიას.

მარჯანიშვილი უკრაინაში, რუსეთსა თუ საქართველოში მოღვაწეობისას ყოველთვის ახლის ძიებაში იყო, კლასიკური თუ თანამედროვე დრამატურგიის დადგმისას, ყოველთვის ეძიებდა, იყენებდა სხვადასხვა სათეატრო ფორმასა თუ ხერხს. სტატიას კი უშანგი ჩხეიძის ციტირებით დავასრულებ:

„რა ედო საფუძვლად მარჯანიშვილის დადგმებს? ეს იყო, უპირველეს ყოვლისა სინთეზური თეატრის ძირითადი პრინციპები: ხელოვნების ყველა დარგის გამოყენება სპექტაკლში. [...] მის ფონზე ყოველმხრივ განვრთნილი აქტიორი [...] თამაშობს ტრაგედიასა და ოპერეტას, პანტომიმასა და დრამას. რა შეადგენდა მისი ყველა დადგმის დამახასიათებელ თვისებას? [...] შინაგანი რიტმის არაჩვეულებრივი გრძობა, ანეული ტონი, მგზნებარე ტემპერამენტი, [...] ემოციური სისავსე, დღესასწაულებრივი ხასიათი, ფერადოვნება, თეატრალური ოპტიმიზმი, მიზანსცენების დახვეწილობა; ხშირად

---

---

სკულპტურული ხასიათის ჯგუფები. სიტყვის, უესტის და მოძრაობის უკიდურესი თანხმობა, უესტის სიფართოვე, ნათელ-ჩრდილების შენაცვლება, მხატვრობის, მუსიკის და განათების, როგორც სპექტაკლში ორგანიულად შემავალი ელემენტების გამოყენება. ტრავედაში კომიკური ელემენტების შეტანა, [...], სცენის მაქსიმალური განტვირთვა და მუსიკის სიმრავლე, ნაწარმოების სქელი ფერადებით, რამდენიმე მოსმით მოცემა და არა დეტალური წვრილმანებით გაშუქება“.[9]

ჩემი აზრით, ესაა უახლესი თანამედროვე თეატრის საუკეთესო მაგალითი.

- [1] Гугушвили Э. ст.264. <http://teatr-lib.ru/LibraryGugushvili/mar/> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 26.05.20)
- [2] იხ.: ვასაძე მ., გერმანული ექსპრესიონისტული დრამატურგია კოტე მარჯანიშვილის სათეატრო ხელოვნებაში, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, N3 (84), 2020 – <https://dziebani.tafu.edu.ge/84-%e1%83%9b%e1%83%90%e1%83%99%e1%83%90-%e1%83%9b%e1%83%90%e1%83%a0%e1%83%98%e1%83%9c%e1%83%94-%e1%83%95%e1%83%90%e1%83%a1%e1%83%90%e1%83%ab%e1%83%94-%e1%83%92%e1%83%94%e1%83%a0%e1%83%9b>
- [3] ვასაძე ა. მოგონებები, ფიქრები. გამ. „კენტავრი“. 2010. გვ. 158-159.
- [4] უან პოლ სარტრის შემოღებული ტერმინი, უან ანუის „ანტიგონეს“ დადგმის შემდეგ დაწერა ესეი სათაურით „მითების მჭედლები“, რომელშიც ეგზისტენციალური დრამატურგიის არსი, ფორმები, ხერხები გააანალიზა-ჩამოაყალიბა.
- [5] მარჯანიშვილი ვ. მემუარები. გამ. „ხელოვნება“ 1947, გვ. 88. წერილი „დეკლარაცია მსახიობთ, მწერლებს, პოეტებს, მხატვრებს, მოქანდაკეთ და მუსიკოსთ“ პირველად დაიბეჭდა ჟურ „ხელოვნების დროშა“. 1924 .
- [6] Гугушвили Э. Там же: ст.296. <http://teatr-lib.ru/LibraryGugushvili/mar/> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 26.05.20)
- [7] ჩხეიძე უ. კოტე მარჯანიშვილი რეჟისორი და ხელმძღვანელი. გამ. „ხელოვნება“. თბ. 1949. გვ. 15-16.
- [8] ჟურნ. „H2SO4“.1924. #1. გვ. 46.
- [9] ჩხეიძე უ. კოტე მარჯანიშვილი რეჟისორი და ხელმძღვანელი. გამ. „ხელოვნება“. თბ. 1949 . გვ. 15-16.



---

---

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ვასაძე ა. მოგონებები, თეატრები. გამ. „კენტავრი“. 2010.
- მარჯანიშვილი კ. მემუარები. გამ. „ხელოვნება“ 1947, გვ. 88. წერილი „დეკლარაცია მსახიობთ, მწერლებს, პოეტებს, მხატვრებს, მოქანდაკეთ და მუსიკოსთ“ პირველად დაიბეჭდა ჟურ „ხელოვნების დროშა“. 1924 .
- ჩხეიძე უ. კოტე მარჯანიშვილი რეჟისორი და ხელმძღვანელი. გამ. „ხელოვნება“. თბ. 1949.
- ვასაძე მ., გერმანული ექსპრესიონისტული დრამატურგია კოტე მარჯანიშვილის სათეატრო ხელოვნებაში, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, N3 (84), 2020 – <https://dziebani.tafu.edu.ge/84-%e1%83%9b%e1%83%90%e1%83%99%e1%83%90-%e1%83%9b%e1%83%90%e1%83%a0%e1%83%98%e1%83%9c%e1%83%94-%e1%83%95%e1%83%90%e1%83%a1%e1%83%90%e1%83%ab%e1%83%94-%e1%83%92%e1%83%94%e1%83%a0%e1%83%9b>
- Гугушвили Э. ст.264. <http://teatr-lib.ru/LibraryGugushvili/mar/> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 26.05.20)

## **ჰამლეტი, როგორც ევროპული ლიტერატურის სახე-ხატი**

(გავრძელება, დასაწყისი იხილეთ „სახელოვნებო მეცნიერებათა  
დიებანი“ N3 (84), 2020)

### VII

XIX საუკუნის შუა პერიოდში „ჰამლეტის“ შესახებ ლიტერატურა იმდენად ფართოვდება, რომ შეუძლებელი ხდება მოკლე ნარკვევების მეშვეობით მისი ქრონოლოგიისთვის თვალის მიღვევნა. სწორედ ამიტომ ჩვენ მხოლოდ ძირითადი ჯგუფების აღნიშვნით შემოვიფარგლებით.

კრიტიკოსების ერთ-ერთი ჯგუფი, რომლის სათავეშიც რიჩარდსონი იყო, თავისი მოსაზრების ათვლის წერტილად ჰამლეტის სიტყვებს მიიჩნევს; „აი, ასე გვაქცევს ლაჩრებად საკუთარი სინდისი“, ხოლო შურისძიებისას მისი უმოქმედობისა და აუჩქარებლობის მიზეზს ზნეობრივ, რელიგიურ ან სამართლებრივ წესრიგსა და შურისძიების მოვალეობაში ხედავს. მაგალითად, ამერიკელი შექსპიროლოგი ჰადსონი (Shakespeare, მე-4 გამოცემა, 1871) ფიქრობს[1], რომ თავისი მოვალეობის შესრულებას, შურისძიებას, ჰამლეტი არ ჩქარობს იმიტომ, რომ მის სულში მუდმივი ბრძოლა მიმდინარეობს, ერთი მხრივ, ნაშ შვილობრივ სიყვარულსა და, მეორე მხრივ, ნატიფ ზნეობრივ გრძნობას შორის, რომელიც ჯანყდება უხეში შურისძიების წინააღმდეგ. ამავდროულად ბაუმჰარტი (Die Hamlet – Tragödie und ihre Kritik, 1877) ამბობს, რომ ჰამლეტის შემაკავებელი არა მხოლოდ ზნეობრივი, არამედ რელიგიური გრძნობებიცაა: როგორც ჭეშმარიტი ქრისტიანი, ის ვერ ეგუება აზრს შურისძიების შესახებ. საბოლოოდ, ბერლინელმა პროფესორ – იურისტმა, კოლერმა („ჰამლეტი სამართლის თვალსაზრისით“, რუსული თარგმანი 1898) ჰამლეტში „იურიდიულ – ეთიკური კონფლიქტი“ დაინახა, უფრო კონკრეტულად კი „სისხლიან შურისძიებასთან დაკავშირებული ორი განსხვავებული სამართლებრივი თვალსაზრისის შეჯახება: ძველი სამართლებრივი აზრი, რომლის მიხედვითაც, შურისძიება არა მხოლოდ დაშვებული, არამედ შექცების ღირსი საქციელია და შედარებით ახალი ეთიკური შეხედულება, რომლის თანახმადაც,

---

---

სისხლიანი შურისძიება არ უნდა იყოს დასაშვები, როგორც მოვლენა, რომელიც არ შეესაბამება სახელმწიფოს ორგანიზებულ ყოფას“. კოლეგის აზრით, ამ „შედარებით ახალი ეთიკურ – სამართლებრივი თვალსაზრისის“ მატარებელია ჰამლეტი: სწორედ ამით აიხსნება მისი აუჩქარებლობა.

ამ ჯგუფის მიერ წარმოდგენილ განმარტებებში მტკიცდება, რომ ჰამლეტი – სისხლიანი შურისძიების წინააღმდეგი ზნეობრივი, სამართლებრივი ან რელიგიური თვალსაზრისით იყო. სამწუხაროდ, ტრაგედიის ტექსტი არ იძლევა მსგავსი აზრის გამოხატვის საშუალებას: ჰამლეტის ვერც ერთ მონოლოგში გადაკვრით ნათქვამ სიტყვასაც კი ვერ ვნახავთ იმის დასადასტურებლად, რომ ის არ აღიარებდა სისხლიანი შურისძიების კანონიერებასა და საჭიროებას; პირიქით, მას ამ შურისძიების კენ, რომლის „ძალაც, საშუალებაც და სურვილიც“ აქვს, როგორც თვითონ ამბობს, „ცაყ და ჯოჯოხეთიც“ მოუნოდებს. ამ ჯგუფის კრიტიკოსების თვალში ჰამლეტი ზედმეტად მოდერნიზებული ხდება: ისინი ცდილობენ, რომ ჰამლეტს XIX საუკუნის გრძნობები, იდეები მოახვიონ თავს და ავინყდებათ, რომ ის XVI საუკუნის ადამიანია, რომელიც იზიარებს ეპოქის წარმოდგენას შურისძიების კანონიერების შესახებ.

ნაწილობრივ, იგივე ნაკლი შეიმჩნევა სხვა განმარტებელთა ჯგუფშიც, რომელსაც ჰამლეტი რომელიმე კონკრეტული მსოფლმხედველობის მომხრედ და მსხვერპლად გამოჰყავს. მაგალითად, შტედფელდი (1871 წ.) ჰამლეტს სკეპტიკოსად თვლის და მიიჩნევს, რომ შექსპირს ამ პიესით სურდა მხილება მონტენის სკეპტიკური ფილოსოფიისა, რომლის ზეგავლენაც იგრძნობა ტრაგედიაზე. დერინგის (1865 წ.) აზრით, ჰამლეტის ტრაგიკული დანაშაული მის პესიმისტურ მსოფლმხედველობაში გამოიხატება. სწორედ ასევე, პროფესორ პაულსენის თვალში, „ჰამლეტი“ – „პესიმიზმის ტრაგედიაა“, რომელიც სრულ შეუმდგარობასა და ამ მსოფლმხედველობის ნგრევას წარმოადგენს.

კრიტიკოსების ეს ჯგუფი იმავე შეცდომას უშვებს, რომელსაც ფილოსოფოსი კრიტიკოსები უშვებდნენ: „ჰამლეტი“ განიხილება, როგორც ტენდენციური დრამა, რომელიც კონკრეტულ ფილოსოფიურ დოქტრინას ასხამს ხორცს. ამავდროულად, კრიტიკოსების შეურიგებლობა სკეპტიციზმთან თუ პესიმიზმთან, რით დასწეულეებულადაც ჰამლეტის პიროვნებას თვლიან, აიძულებს მათ, რომ დაინახონ პერსონა ძალიან ცუდი და უსიამოვნო რაკურსით – მათი აზრით, ეს შექსპირისეული გმირის ხატს ამახინჯებს.

განსაკუთრებულ ადგილს იმ კრიტიკოსთა ჯგუფი იკავებს, რომლებიც ჰამლეტის აუჩქარებლობის მიზეზს არა მის პიროვნებაში,

---

---

არამედ მასზე დაკისრებული ამოცანის სირთულეში ხედავენ და, შესაბამისად, ამ მიზეზს ობიექტურად მიიჩნევენ მაშინ, როდესაც დანარჩენი კრიტიკოსები რიჩარდსონისა და გოეთეს მაგალითზე განიხილავდნენ ამ საკითხს – მიზეზი სუბიექტური იყო და უფლისწულის ხასიათში ბუდობდა. ამ ჯგუფს ჯერ კიდევ 40-იან წლებში ჰყავდა თავისი წარმომადგენლები ინგლისსა (Strauchey, Mozley და ა.შ.) და გერმანიაში (Klein), მაგრამ ეს თვალსაზრისი მთლიანად განმარტა ვერდერმა თავის ლექციებში, რომლებსაც ბერლინის უნივერსიტეტში კითხულობდა (Vorlesungen über Hamlet, 1875). ვერდერის აზრთ, ჰამლეტის მიზანი არა მეფის მოკვლა, არამედ მისი გამოაშკარავება და დანაშაულის სახალხოდ აღიარებამდე მიყვანაა, რის შემდეგაც დასჯის მას. მაგრამ ამის განხორციელება წარმოუდგენლად რთულია: დანაშაულის ყველა მტკიცებულება სამეფო ტახტზე მჯდომმა დამნაშავემ, რომელიც თავის მდგომარეობას იყენებს, მოხერხებულად და მარჯვედ დამალა, ხოლო მტკიცებულებად აჩრდილის გულწრფელობის გამოყენება არ შეუძლია, რადგან შეურაცხადად მიჩნევის ეშინია.

ვერდერის თეორიის აქილევსის ქუსლი ისაა, რომ ჰამლეტისთვის მინიჭებული ამოცანა ტრაგედიაში გამოხმაურებას საერთოდ ვერ პოულობს – აქ საუბარია უბრალო შურისძიებაზე და არც ერთი სიტყვა არაა დაწერილი მეფის გამოაშკარავებაზე, ჩადენილის მონანიებასა და მის გასამართლებაზე. შურისძიებას აჩრდილი ითხოვს – ჰამლეტი იაზრებს თავის დაუღლებას – პირობას დებს და ამბობს: „ფრთებს შევისხამ ფიქრზედ უსწრაფესს და ვით არმიყი გაფფრინდები შურისძიებად“.

უნდა ვახსენოთ „ჰამლეტის ამოცანის“ გორდიას კვანძის გახსნის ის ექსცენტრიული მცდელობა, რომელიც ფსიქიატრიის გამოყენებას გულისხმობს. ჰამლეტის რეალურ შეურაცხადობასთან დაკავშირებული აზრი ინგლისური მედიცინის ზოგმა წარმომადგენლმა პირველად XVIII საუკუნეში გამოთქვა, ხოლო XIX საუკუნის შუა ხნიდან ამ მოსაზრებამ ექიმ – ფსიქიატრების მიერ ჩატარებულ მთელ რიგ სპეციალურ კვლევებს დაუდო საფუძველი – მკვლევრებს შორის იყვნენ ინგლისელები, ამერიკელები (Bucknill, Kellog, Conolly და ა.შ.) და სხვა ქვეყნების წარმომადგენლებიც. მაგრამ, როგორც ლიტერატურულმა კრიტიკოსებმა, ასევე ფსიქიატრებმა, ვერ მიაღწიეს ერთსულოვნებას ვერც იმაში, თუ რა „სულიერი დაავადება“ აქვს ჰამლეტს და ვერც იმაში, აქვს თუ არა მას ეს დაავადება. ამ საკითხის უკანასკნელი შემსწავლელები – დელბრიუკი (Hamlet' Wahnsinn, 1893) და ლერი (Die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakespeares Dramen, 1898) ჰამლეტს სულიერად დაავადებულად

---

---

---

---

აღარ მიიჩნევენ და აღიარებენ მას, როგორც „გაუნონასწორებელს“ და ა.შ. შესაბამისად, მოსაზრება იმის შესახებ, რომ შექსპირმა თავის პერსონაჟად შეურაცხადი გამოიყენა, ფასსა და ძალას იმ პირების თვალშიც კი კარგავს, რომლებიც ჰამლეტს ვინროპროფილური თვალსაზრისით აფასებენ. ამერიკელი კრიტიკოსი ლოუელი ძალიან კარგად აღნიშნავს: „იმ შემთხვევაში, თუ ჰამლეტს გონებას ნაართმევთ, პიესაში არ დარჩება არანაირი ჭეშმარიტად ტრაგიკული მოტივი. ასეთ შემთხვევაში, მისი ადგილი არა სცენაზე, არამედ საგიჟეთში იქნებოდა. იმ შემთხვევაში, თუ ჰამლეტი არ აგებს პასუხს თავის ქცევაზე, მაშინ მთელი პიესა არის სრული ქაოსი“.

## VIII

იქამდე, სანამ ჰამლეტის ქმედებებს გავკიცხავთ, საჭიროა, რომ გავიაზროთ მისი პიროვნება – ჰამლეტის ქმედებები განპირობებულია მისი ხასიათით.

შექსპირმა ჰამლეტში გამოსახა მრავალმხრივი და მდიდარი ბუნების მქონე პიროვნება, რომელიც დაჯილდოებული იყო არა მხოლოდ ნიჭით, არამედ გენიალურობის ნიშნებითაც. მისი ფილოსოფიური აზროვნების ბრწყინვალე თვისებები, რომლებიც თავისი სიღრმითა და ფართო თვალსაზრისით გვაოცებს, ასევე ზნეობის შეგრძნების განსაკუთრებული სინატიფე, რომელიც გამორჩეულ პიროვნებებს ახასიათებთ და მდიდარი ფანტაზია – ეს ყველაფერი ჰამლეტს საშუალო დონის ადამიანზე მაღლა აყენებს. ფართო გონებრივი ინტერესებით, ხელოვნების მიმართ მიდრეკილებითა და თეატრის სიყვარულით მან გააერთიანა დახვეწილი კულტურის გარეგანი ბრწყინვალეობა:

„სასახლის თვალსა, ენამჭევრსა, ვაჟუკაცობით სრულს,  
იმედსა და ვარდსა ამ მშვენიერ სახელმწიფოსას,  
სამაგალითოს ზნეობის და ყოფა-ქცევისთვის!“

(მოქ. III, სცენა 1).[2]

აღორძინების ეპოქამ, ყოველმხრივი ადამიანობის საკუთარი იდეალით, დაღი დაასვა მას: ის ინდივიდუალურობის ფართო და ღრმა განვითარების მაგალითს წარმოადგენს. ხალისიანი ეპოქის შვილი – ის სამყაროს გაოცებული იდეალისტის თვალთ უყურებს. დედამიწა – „მშვენიერი ქმნილება“, ხოლო ცა – „ჰეროვანი სახურავი, ჩვენზედ გადმოკიდებული ცის კამარა“, თუმცა მასში განსაკუთრებულ გაოცებას ადამიანი იწვევს: „მისაბაძი ქმნილება, ჭკუით დიდებული,

---

---

ზღვარდაუდებელი შესაძლებლობებით, აგებულებით ახოვანი, მიხვრა-მოხვრით საოცარი, საქმით სწორი ანგელოზისა, გონიერებით – ღვთისა, თვალი ქვეყანისა, სამყაროს გვირგვინი!“

მას უყვარდა ცხოვრება, სჯეროდა ადამიანების და საკუთარ მამაში ნამდვილი პიროვნების იდეალს ხედავდა. თავის მხრივ, ის უყვარდა ხალხსაც (მოქ. IV, სცენა 3), რომელიც შეჰყურებდა ჰამლეტს, როგორც „სამეფოს ფერსა და იმედს“.

ჰამლეტში ყველა ის თვისება გაერთიანდა, რომლებიც მას ბედნიერების საშუალებას აძლევს. რასაკვირველია, ის ასეთიც იყო იქამდე, სანამ გავიცნობდით დრამაში როგორც ადამიანს, რომელმაც „დაკარგა მთელი თავისი ხალისი“.

როდესაც გაღმერთებული მამა გაურკვეველ ვითარებაში გარდაეცვალა, ხოლო დედა ზედმეტად სწრაფად გათხოვდა და პირველ გმირ მეუღლეს „მჩვრებში გამოხვეული“, „მეფე მასხარა, სახელმწიფო ტახტის მპარავი, ჯიბეს-ჩამდეგი უძვირფასეს დიადემისა...“ არჩია, ჰამლეტი პირველად აღმოჩნდა გამოუვალ ვარამსა და უბედურებაში.

ჰამლეტის ვნებიანი და მგზნებარე ბუნება ზედმეტად სწრაფად რეაგირებს სამყაროს მიერ ბოძებულ შთაბეჭდილებებზე. სწრაფი აღქმადობა და ღრმა მგრძობიანობა – მისი ბუნების ძირითადი ინდივიდუალური მახასიათებლებია. თავს დატეხილი უბედურება სწორედ ამიტომ აწვებს ჰამლეტის სულს აუტანელ ტვირთად – სული მწარე და უხალისო იმედგაცრუების ტყვეობაში გადადის. რაც უფრო ძლიერი იყო წარსული ცხოვრებითა და შუქით აღფრთოვანება, მით უფრო ღრმა გამოდგა იმედგაცრუება. როგორც შთამბეჭდავი და უკიდურესად მგზნებარე ბუნების მქონე ადამიანი, რომელსაც აქვს იმის უნარი, მთლიანად შეისისხობორცოს კონკრეტული განწყობა, ცხოვრებასთან პირველი შეჯახების შემდეგ, ჰამლეტი – განუსაზღვრელად აღფრთოვანებული, ცხოვრების უცოდინარი იდეალისტი – განუსაზღვრელი იმედგაცრუებისკენ უხვევს და ულმობლად კიცხავს „საზიზღარ სამყაროს“, „თითქო ქვეყანა იყოს ბალი გაუმარგლავი, რაშიაც ხარობს მხოლოდ ღვარძლი, ცუდი ბალახი“. ახლა ის დედამიწას მიიჩნევს „ხრივ კლდედ“, ცას – „დაშხამულ ბუღად“, ხოლო ადამიანს, რომელიც მასში ასეთ აღფრთოვანებას იწვევდა – „მხოლოდ მიწად და მტვრად“.

ოპტიმისტური მსოფლმხედველობის წარსული მთლიანობა დარღვეულია. რწმენადაკარგული იდეალისტის სულს მტანჯველი ეჭვები იპყრობს, მისი რწმენა შეირყა, ცხოვრების მიმართ მიჭაჭველობა შესუსტდა, ხოლო სიკვდილის შესახებ ფიქრი, როგორც ყველანაირი ბოროტებისგან გათავისუფლების გზა, თან სდევს მას.

---

---

მთელი ეს სულიერი პროცესები უმაღლეს წერტილსა და დაძაბულობის პიკს მაშინ აღწევს, როდესაც აჩრდილის აღსარება ყველაფერს უფრო მეტი ფერებით ხატავს, ვიდრე ჰამლეტი ამას წარმოიდგენს – როდესაც აღმამფოთებელი დანაშაულის საიდუმლოს მთელი ყოფიერების დამფარავი ფარდა ეხდება. ახლა უკვე ჰამლეტი მთლიანად გადავიდა პესიმისტური განწყობის განკარგულებაში.

ჰამლეტის პესიმიზმი არა გათვლილი და ლოგიკურ წესრიგში მოყვანილი ფილოსოფიური სისტემაა, არამედ სწორედ ის ხასიათია, რომელიც იდეალებში განბილებითაა გამოწვეული. მისი პესიმიზმი არა აბსტრაქტული აზრიდან, არამედ შეუახსოფილი გრძნობებიდან იღებს სათავეს. ამიტომ, შეცდომა იქნება ჰამლეტის პესიმისტური მსოფლმხედველობის წარმომადგენლად მიჩნევა (როგორც ამას პაულსენი აკეთებს) და შოპენჰაუერთან გაიგივება.

უფრო მეტად სარისკო იქნება, ამავე კრიტიკოსის მაგალითის გათვალისწინებით, ჰამლეტის გაიგივება მეფისტოფელთან – ცივი უარყოფისა და უნუგემო სკეპტიციზმის განსახიერებასთან. ორივესთვის რომ დამახასიათებელია ანალიზის სული, მახვილი გონება, ირონიის მსუბუქი ფლობა და სარკაზმი – სიმართლეა. თუმცა, მსგავსება აქ მთავრდება. მეფისტოფელის ღვარძლიან ხითხითს არაფერი აქვს საერთო ჰამლეტის აღმფოთებულ მხილებასთან, რომლის სიცილმიც არა კაცობრიობის მიმართ სიძულვილი, არამედ მის მიმართ სიყვარული იგრძნობა. მისი სიცილი – იმედგაცრუებული იდეალისტის სიცილია, რომელიც გაბრაზებულია ადამიანებზე, მაგრამ იტანჯება მათ გამო. ამ მოჩვენებითი სიცილის უკან „უხილავი ცრემლებია“ დაფარული. მეფისტოფელს შეუძლია, რომ იდარდოს დედამიწაზე ადამიანის სამწუხარო ყოფის გამო? შეუძლია თუ არა ბოროტების ბატონობის დატირება? მაგრამ ამ ყველაფერს აკეთებს ჰამლეტი.

სკეპტიციზმის ზოგიერთი გამოვლინება არ გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ ჰამლეტი სკეპტიციზმის ფილოსოფიური სისტემის წარმომადგენლად მივიჩნიოთ. ჰამლეტი მუდმივად ყოყმანობს რწმენასა და ურწმუნოებას – მყარ რწმენასა და ეჭვს შორის. ყველაფერი მის განწყობაზეა დამოკიდებული: ხან ეჭვი შეაქვს სულის უკვდავობაში, რაც მისი მონოლოგიდან – „ყოფნა თუ არ ყოფნა“ – ჩანს, ხანაც სჯერა ამ უკვდავობის. მეგობრებს, რომლებიც მას აფრთხილებდნენ და აჩრდილისგან მის დამორებას ცდილობდნენ, ჰამლეტი ეუბნება: „ჩემს სულს, უკვდავს მაგასავით, ეგ ვერას უზამს“. რელიგიის მიმართ ხანდახან სკეპტიკური დამოკიდებულება აქვს; მეორე მხრივ, საკუთარი სიცოცხლის მოსპობისგან თავს იკავებს იმიტომ, რომ „ცისა და დედამიწის მოსამართლის კანონი

---

---

თვითმკვლევლობის ცოდვის წინააღმდეგაა“ (მოქ. I, სცენა 2), ხოლო პიესის ბოლოს გამოთქვამს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ „ჩიტიც კი უგანგებოდ არ მოკვდება“ (მოქ. I I, სცენა 2). იმ შემთხვევაში, თუ ჰამლეტი სკეპტიკოსი იქნებოდა, შეძლებდა შექსპირი მისი ბაგეებით იდეალისტი – მეოცნების ისეთი სიტყვებით ამეტყველებას, როგორცაა: „მე თუნდა ვაკლოს ნაჭუჭში მომწყვდეული ვიყო, ჩემი თავი დაუსრულებელის სივრცის მფლობელი მეგონებოდა?“ (მოქ. I I, სცენა 2).

ტურგენევი დონ კიხოტისა და ჰამლეტის შედარებისას, პირველს „ალტრუიზმის ცენტრიდანული ძალის“, ხოლო მეორეს – „ეგოიზმის ცენტრისკენული ძალის“ წარმომადგენლად თვლიდა.

ტურგენევი მამორტაპაუს შეხედა ფილოსოფიური თვალსაზრისით და არა როგორც ცოცხალ სახეებს – მან ისინი შეისწავლა, როგორც ორი ერთმანეთისგან განსხვავებული, ურთიერთგამომრიცხავი იდეა. დონ კიხოტთან კონტრასტის შესაქმნელად, ჰამლეტი მისთვის ეგოიზმის განსახიერებაა.

ბოლო დროის განმავლობაში, ტურგენევის მოსაზრებით შთაგონებულმა პროფესორმა პაულსენმა, მისგან გამომდინარე ყველანაირი ლოგიკური შედეგის საფუძველზე დაასკვნა, რომ ჰამლეტი – უგულო ეგოისტია, რომელსაც არ აქვს სიყვარული, მოკლებულია ყოველგვარ იდეალიზმსა და კეთილშობილებას.

მაგრამ შეესაბამება თუ არა ეგოისტს სევდიანი კაცის როლი, რომელიც ცხოვრების არასრულყოფილებას განიცდის? შეესაბამება თუ არა მას რეფორმატორის როლი, რომელიც ზნეობრიობისა და სამართლიანობის ინტერესების გამო „დროის ლიანდაგიდან გადავიდა“? შეეძლო თუ არა „უსიყვარულო და უგულო“ ადამიანს მამის სიკვდილის გამო ასე ტანჯვა, ხოლო დედის ზნეობრივი დაცემის ასე განცდა? ჰამლეტი მშრალი ეგოისტი რომ ყოფილიყო, რთული იქნებოდა მის მიმართ ხალხის იმ სიყვარულის ახსნა, რომლის შესახებაც მისი უბოროტესი მტერი კლაუდიუსი მოწმობს; რთული იქნებოდა მიუკერძოებელ მკითხველში მის მიმართ გაჩენილი სიმპათიის ახსნაც. არ უნდა დავივიწყოთ ჰორაციოს მიმართ მისი ფაქიზი მეგობრობის შესახებ, რაც „სულის უწმინდეს სიღრმეში დაფარა“ (მოქ. I I I, სცენა 2), არც ოფელიას მიმართ სიყვარული, რომლის კუბოზე მთელ თავის დატანჯულ გულს შლის.

ლაერტის ხელით ჰამლეტის დამარცხებას კლაუდიუსი გადანყვეტს გერის გულუბრყვილო და მიამიტი ბუნების გამო, რომელიც კეთილშობილ პიროვნებებს ახასიათებს:



---

---

„ის ეშმაკობას მოკლებული, მიმნდობი არის  
და არ გასინჯავს კარვად დაშნებს. შენ კი, თუ იხმარ  
ცოტაოდენ ხერხს, იმისთანა დაშნას აირჩევ,  
რომელიც განგებ არ იქნება დაჩლუნგებული  
და ერთის დაკვრით გადაუხიდი მამის მოკვლისთვის“

(მოქ IV, სცენა 7).[3]

ჰამლეტი იმდენად კეთილშობილი და პატიოსანია, ვერც კი  
ნარმოიდგენს, რომ კლაუდიუსი ვერაგულად გამოიყენებს დაშნებით  
ბრძოლას საკუთრი მიზნებისთვის.

მხოლოდ მაღალი სულიერების მქონე ადამიანისთვის შეეძლო  
შექსპირს საიქიო ცხოვრების კენ გზის დალოცვა შემდეგი სიტყვებით:

„ჩაქრა ლამპარი დიდებული! მშვიდობით, პრინცო;  
ანგელოზთ გუნდთა განგასვენონ ტკბილის გალობით!“[4]

ჰამლეტს, მიუხედავად მისი სულიერი სიმაღლისა და  
კეთილშობილებისა, რამდენიმე ნაკლი აქვს, რომელთა შესახებაც  
ის ოფელიასთან გულწრფელად საუბრობს, რა დროსაც განზრახ  
აბუქებს ვითარებას: „არა მგონია უპატიოსნო კაცი ვიყო, მაგრამ იმდენი  
ნაკლევანება მაქვს, რომ ეშაობინებოდა დედოფლის მუცლიდან არა  
ვშობილიყავ. მე მეტისმეტად ამპარტავანი ვარ, ჯავრისგადამხდელი,  
პატივისმოყვარე“. ის თავის თავს უკვე იმისთვის სჯის, რომ საკუთარ  
პიროვნებაში ამ ცოდვებისკენ მიდრეკილებას გრძნობს. შეუძლია  
თუ არა მას საკუთარ თავში შურისმაძიებლის სანყისების უარყოფა,  
როდესაც გვირგვინოსანი დამნაშავეისთვის შურისძიებაზე ფიქრისას  
ცეცხლი ეკიდება? შეუძლია თუ არა საკუთარი პატივმოყვარეობის  
უარყოფა, როდესაც საკმაოდ მძიმედ იტანს იმას, რომ ტახტი  
ჩამორთვეს? დაბოლოს, იმ შემთხვევაში, თუ ჰამლეტი საერთოდ არ  
იქნებოდა ამაყი, გარშემომყოფებზე მისი უპირატესობა უგრძობი  
იქნებოდა. რა თქმა უნდა, ჰამლეტი არაა მწიკრიობისა და სათნოების  
განსახიერება. თავისი პრინციპის – „განწყობების გამოხატვა  
თავისუფლად და ფართოდ“ – ერთგულმა, პუშკინის განმარტებით,  
შექსპირმა ჰამლეტის ხასიათში გადაანაწილა სინათლე და სიბნელე.  
აუცილებელია მათი აღიარება, მაგრამ არაა აუცილებელი მათი  
გაზვიადება. ჰამლეტი ცოცხალი ადამიანია და არა რიჩარდისეული  
გრანდისონის მსგავსი კეთილშობილების მანეკენი.

ჰამლეტის შენელებულ მოქმედებას ხშირად მისი ხასიათის მოშვებულობითა და ღონღლოობით განმარტავენ. მაგრამ ამგვარი თვალსაზრისის მცდარობა ჯერ კიდევ ბელინსკიმ დაამტკიცა: „ჰამლეტს სიძლიერე ბუნებისგან აქვს ბოძებული: მისი ღვარძლიანი ირონია, წამიერი აფეთქებები, დედასთან საუბრისას გამოხატული უცნაური გამოხტომები და ბიძის მიმართ დაუფარავი სიძულვილი – ეს ყველაფერი მეტყველებს მისი სულის ენერგიულობასა და სილიადეზე“. შექსპირი ეცადა იმის ჩვენებას, რომ საჭიროების შემთხვევაში, ჰამლეტს შეუძლია სწრაფად, მტკიცედ და შეუპოვრად მოქმედება. იმ აჩრდილის გამოჩენის დროს, რომლის დანახვისას უფლისწულის ყველა მეგობარს ძარღვებში სისხლი ეყინება შიშისგან, როდესაც მტკიცე და თვითკონტროლის უნარის მქონე „ძველი რომაელი“ ჰორაციოც კი მიშით ცდილობს მის შეჩერებას, მხოლოდ ჰამლეტი მისდევს მას უშიშრად და მაყურებელი გრძნობს, რომ აქ მხოლოდ სიტყვები არაა:

„ბედისწერა ჩემი იქ მიწვევს,  
და ყოველ წვრილ ძარღვს ჩემ სხეულში აძლევს სიმტკიცეს  
ნემის ლომის ძარღვის მსგავსად.  
(აჩრდილი იწვევს)  
მიძახის-მეთქი!  
ხელი გაუშვით, ყმანვილებო! შემოქმედს ვფიცავ,  
ვინც კი დამიჭერს, მყის იმასაც აჩრდილად ვაქცევ!  
წადი, მოვდივარ“. (მოქ. I, სცენა 4)[5]

ჰამლეტი კლაუდიუსის წინაშე თამამად და გამომწვევად იქცევა, გადაკრულად და დაცინვით ესაუბრება – მთელი სამეფო კარის წინაშე ამხელს მას პიესის წარმოდგენით. მლოცველი მეფის შემბრალებლმა ჰამლეტმა დაუფიქრებლად განგმირა პოლონიუსი, რომელიც ფარდის უკან იდგა – ჰამლეტის აზრით, იქ კლაუდიუსი უნდა ყოფილიყო. განსაკუთრებულ ენერგიულობასა და საზრიანობას ჰამლეტი ინგლისის გზაზე გამოაჩენს, სადაც თავს იხსნის მისთვის მომზადებული სასიკვდილო საფრთხისგან, ხოლო მეკობრეებთან გამართული ბრძოლისას, წარმოუდგენელი სიმამაცით ახტება მტრის გემის ქიშ. საბოლოოდ, სიკვდილის წინ, ჰამლეტი სულის სიძლიერესა და თითქმის სტოიკურ სიმშვიდეს გვიჩვენებს.

ჰამლეტი სუსტი და მოშვებული პიროვნება რომ ყოფილიყო, მსგავსი ხასიათი, დრამატული გადმოსახედიდან, ინტერესის

---

---

გამომწვევი არ იქნებოდა და არ გამოდგებოდა ტრაგედიის გმირისთვის. ამის გათვალისწინებით, შექსპირმა ჰამლეტი დააჯილდოვა ისეთი თვისებებით, როგორებიცაა ტემპერამენტის მგზნებარება, გაბედულობა და სულის სიძლიერე – სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ყველა იმ თვისებით, რომლებიც მოქმედებისთვისაა საჭირო. მაგრამ, ამასთან ერთად, შექსპირმა თავის გმირს მიანიჭა ღრმა ფილოსოფიური აზროვნების უნარის მქონე გონება, უკომპრომისო იდეალისტის მსოფლმხედველობა და, საბოლოოდ, როგორც გონჩაროვმა აღნიშნა, „გულის მომაკვდინებელი სიუხვე“.

როდესაც იდეალისტურად განწყობილი ჰამლეტის ზედმეტად მგრძნობიარე, ნერვული, მგზნებარე, მართალი და გულწრფელი ბუნება პირისპირ აღმოჩნდა ადამიანური სისასტიკის, უგულობის, თვალთმაქცობის, ვერაგულობისა და მგრძნობიარობის წინაშე, პირქუში იმედგაცრუების უფსკრულში გადაეშვა. სწორედ ეს იმედგაცრუება ქმნის ფონს, რომელსაც ემყარება ჰამლეტის მოქმედების წესი.

უწინდელი იდეალისტური განწყობის გარდასახვა ცხოვრებით იმედგაცრუებაში ერთ-ერთი ხელისშემშლელი ფაქტორი აღმოჩნდა იმ შურისძიების სხარტად და სწრაფად განხორციელებაში, რომელიც ასე მგზნებარედ აიღო საკუთარ თავზე. მან დაკარგა ცხოვრების ხალისი, სიცოცხლესთან მიჯაჭვულობა, მაშასადამე, ჰამლეტს აღარ აქვს ინტერესი ცხოვრების მიმართ. სხარტად მოქმედება მხოლოდ იმას შეუძლია, ვინც ცხოვრების სიკეთეს აფასებს, ვინც ამ ცხოვრებაში საკუთარ თავს ზედმეტად არ მიიჩნევს და იღვწის იმისკენ, რომ საკუთარი ყოფა მოაწესრიგოს. ჰამლეტის იდეალები კი დაიმსხვრა, მოლოდინები ფეხქვეშ გაითელა და საუკეთესო გრძნობები შეურაცხყოფილ იქნა. ცხოვრების ასეთ პირობებში ყოფნა ტვირთად იქცევა, ხოლო ყველანაირი სურვილი, ადამიანების „ჭიანჭველურ საქმიანობაში“ მონაწილეობისა, ქრება.

საკუთარი გონებრივი თავისებურებებისა და ზნეობრიობის გათვალისწინებით, ჰამლეტმა მასზე დაკისრებული დავალება ზედმეტად გააფართოვა და გაართულა. მამამისი უბრალო შურისძიებას ითხოვს, ხოლო ჰამლეტი მხოლოდ შურისმაძიებლის როლით დაკმაყოფილებას საერთოდ არ აპირებს – ის მიიჩნევს, რომ ვალდებულია ეპოქის ყველა ბოროტება გამოასწოროს, უზნეო ეპოქის რეფორმატორის როლში გამოვიდეს, რაც პირველი მოქმედების ბოლოს მის მიერ ნაქვამ ფრაზაში ჩანს: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყეულმა ბედმა მე რად მარგუნა მისი შეკვრა!“.

ამის აღმოჩენის შემდეგ, ჰამლეტი უახლოეს მომავალში დაგეგმილ შურისძიებაზე კონცენტრირებას ვეღარ ახერხებს. ერთი

---

---

---

---

ბოროტმოქმედის განადგურებით ვერ მოახერხებს მთელი სამყაროს გამოსწორებას, რომელშიც, ჰამლეტის აზრით, ავკაცები ისევე უხვად არიან, როგორც სარეველა ბალახები მიტოვებულ ბაღში. მაშინ, რა სარგებლობა მოაქვს კლაუდიუსის იმ ქვეყნად გავზავნას? ამ ფიქრებით, ჰამლეტი თავის უშუალო მოვალეობის აღსრულებას გადაავადებს.

მისთვის „დამლუპველია“ „გულის სიუხვეც“. ამას შექსპირი ჰამლეტისა და დედამისის სცენაში გვიჩვენებს, როდესაც მეფის აჩრდილი მეორედ გამოესახება შვილს, როდესაც ის „ჩამქრალი ჩანაფიქრის ანთებისთვის“ ბრუნდება. მისი მჭმუნვარე და მწუხარე სახის დანახვისას, ჰამლეტი აღნიშნავს:

„ოჰ, ნუ მიყურებ!

თორემ საბრალო სახე შენი წინ დაუდგება

ჩემის სასტიკის განზრახვისა აღსრულებასა, –

მაშინ იქნება, სისხლის ნაცვლად ცრემლი ვანთხიო“.[6]

ჰამლეტი იმდენად ღრმად და და ძლიერად გრძნობს მამის ტანჯვას, რომ თავად ამ გრძნობის ძალა და სიღრმე ასუსტებს მას. ჰამლეტს შექსპირის ერთ-ერთი სონეტიდან აღებული ფრაზა შეეფერება „მგზნებარე ადამიანის“ შესახებ, რომელიც „თავისი გრძნობების სიძლიერის გამო სუსტდება“ (სონ. XXIII).

ჰამლეტის ფიქრებიც გრძნობებითაა გამსჭვალული. ფიქრობს თუ არა ის სიციხისღვინა და სიკვდილზე, მიეცემა თუ არა ფიქრებს ყველაფერ მინიერის წარმავლობის შესახებ, როდესაც სასაფლაოზეა, ცდილობს თუ არა საკუთარი აუჩქარებლობის გამომწვევი მიზეზის მოძებნას. ის ჩვენ წინაშე წარმოდგება არა მშვიდი მოაზროვნის სახით, რომელიც იდეის ლოგიკური დამნაწილებელია, არამედ თავისი უშუალო გრძნობებით ფრთაშემხეულ, ვნებიან და მგრძნობიარე ადამიანად. დაუდენის მართებული შენიშვნის თანახმად, მთელი დრამა დაკარგავს შინაარსსა და აზრს იმ შემთხვევაში, თუ ჰამლეტს მხოლოდ აზროვნების უნარის მქონე ადამიანად წარმოვიდგენთ და არ გავითვალისწინებთ მის მგრძნობიარე გულს, რომელიც სიყვარულს ლამობს.

უყურადღებოდ არ უნდა დავტოვოთ ჰამლეტის რთული მდგომარეობა, იმ ვითარების განსაკუთრებული სიმძიმე, რომელშიც უფლისწულია ჩავარდნილი. გონჩაროვი დასძენს: „ის ყველანაირ ჩვეულებრივ ბოროტებას გაუმკლავდებოდა, ტრიუმფით გაუმკლავდებოდა ადამიანის საქმიანობისთვის დამახასიათებელ ყოველდღიურ, წყვილიადით მოცულ ტყეილსა და ყველანაირ

---

---

ბოროტებას. თუმცა, მისი ბედისწერა იყო არა ის, რომ ბოროტების ჩვეულებრივ სფეროს შეებრძოლებოდა, არამედ ის განსაკუთრებული მასშტაბების უბედურებების წინაშე უნდა აღმოჩენილიყო, მორეოდა მას და თავად დაეცემულიყო“.

ჰამლეტს ზნეობრივი გახრწნის ეპოქაში უწევს მოქმედება, როდესაც „დანის სამეფოში რაღაც დალაჰა“, როდესაც ყველა ზნეობრივი ნორმა შეირყა და „დრო თავისი კალაპოტიდან გადმოვიდა“. მას სიცრუის, თვალთმაქცობის, პირმოთნეობისა და უხეში მგრძობელობის ატმოსფერო ეხვია გარს. მხოლოდ ჰორაციო ამსუბუქებს ჰამლეტის სრულ მარტოობას. მამის გამო შური უნდა იძიოს იმ ადამიანზე, რომელიც მისი ნათესავია, რომელიც შურისმაძიებლის დედაზეა დაქორწინებული და ამასთანავე, სამაგიერო ისე უნდა გადაუხადოს, რომ დედის ღირსება არ შეილახოს. მისი მოწინააღმდეგეები უსინდისო, ვერავი ადამიანები არიან, რომლებიც არ იუკადრისებენ არანაირ ხერხს, რაც არ უნდა მდაბიო იყოს ის. მისი მტრები ის ადამიანები არიან, რომლებიც ბოროტების ატმოსფეროში ისე ცხოვრობენ, როგორც თევზები წყალში, ხოლო ჰამლეტს კი, როგორც იდეალისტსა და სიმართლისმოყვარე ადამიანს, ეს ატმოსფერო გულს უმძიმებს. შეეძლოთ თუ არა ჰამლეტის კეთილსინდისიერ ბუნებას, რომელიც იტანჯება ყოფის ჭუჭყისა და ადამიანური გარყვნილების გამოვლენისას, კლაუდიუსისნაირი ფესვგადგმული ბოროტმოქმედებისთვის წინააღმდეგობის განწევა? გასაკვირია თუ არა ის, რომ მიუხედავად შურისძიების აღსრულებისა, ჰამლეტი თავადაც დაეცემა თავისი მტრების უსინდისობის გამო?

## X

ზემოთ ხსენებული ყველა რთული მიზეზი ჰამლეტს გარშემო ეხვევა და მის აუჩქარებლობას განაპირობებს. თუმცა ეს აუჩქარებლობა არ უნდა აგვერიოს სრულ უმოქმედობასა და საკუთრი საქმის დაფიქსებაში.

მას შემდეგ, რაც აჩრდილმა საშინელი საიდუმლო გაუმხილა, ჰამლეტმა უნდა იზრუნოს იმაზე, რომ საიდუმლო საიდუმლოდვე დარჩეს ყველასთვის. ამით აიხსნება ის, რომ ჰორაციოსა და მარცელუსს პირობის მიცემა მოსთხოვა. მიწისქვეშეთიდან აჩრდილის მრავალჯერ გაგონილი ხმა, რომელიც აშინებს მის მეგობრებს და აიძულებს მათ, რამდენჯერმე შეცვალონ ფიცი დადების ადგილი, ადასტურებს იმას, რომ პირობის მიცემა, ფიცი – აუცილებელია. ამავე დროს, ჰამლეტი უკვე აყალიბებს გეგმას, რომლის მიხედვითაც, საკუთრი თავი შეურაცხადად უნდა წარმოადგინოს. მისთვის საჭიროა,

---

---

რომ გარშემომყოფების ყურადღება გადაიტანოს თავისი სულიერი ალგზნების რეალური მიზეზიდან, განხეთქილებიდან და სევდიდან, რაც მთლიანად იპყრობს ჰამლეტს. შეურაცხადობა არის ნიღაბი, რომელიც საიდუმლოს დამალვაში ეხმარება და ამავდროულადაც, ეს არის სულის დამშვიდების ხერხი – გაურკვეველი ქარაგმებით საუბრობს იმაზე, რასაც მისი გონება მთლიანად შეუპყრია.

შეურაცხადის ნიღაბს ამოფარებული ჰამლეტი, პირველ ყოვლისა, აჩრდილისთვის მიცემული პირობის შესრულებას ცდილობს:

„შენ გიგონებდე! ჩემის ხსოვნის ფურცლებზედ წავშლი,  
რაც კი როდისმე ან მსმენია, ან წამიკითხავს;  
წავშლი, რაც კი შიგ ჩაბეჭდილა თვალით ნახული“. [7]

ოფელის მიმართ სიყვარულს ჰამლეტი ახალგაზრდობის ყველაზე ნათელ გრძობად მიიჩნევდა, მაგრამ ახლა თვლის, რომ შურისძიების დიად მიზანთან სიყვარული შეუსაბამოა, რადგან „მისი გულის წიგნი“ მთლიანად შურისძიებით უნდა იყოს საესე, „ყველანაირი სხვა, უმნიშვნელო სიტყვების შერევის“ გარეშე. დატულებული სულით მიდის ოფელის ოთახში და უსიტყვოდ, სამუდამოდ ემშვიდობება მას. იფიქროს ოფელიამ, რომ ჰამლეტი ჭკუიდან შეიშალა – ასე უფრო მარტივი იქნება დარდის გადატანა.

ოფელის სასიათის შესახებ ბევრი დანერვილა, მაგრამ ბელინსკიზე უკეთ ის არავის წარმოუჩენია – „წარმოდგინეთ – ამბობს კრიტიკოსი – მშვიდი, ჰარმონიული, მოსიყვარულე არსება ქალის მშვენიერ განსახიერებაში; არსება, რომლისთვისაც უცხოა ყველანაირი მგზნებარე ვნება, რომელიც შექმნილია ჩუმი, მშვიდი, მაგრამ ღრმა გრძობისთვის; არსება, რომელსაც უბედურების ქარიშხლის გადატანის უნარი არ აქვს, რომელიც მოკვდება უარყოფილი სიყვარულის გამო, თუმცა არა სულში არსებული სასონარკვეთილებით, არამედ ნელ-ნელა ჩაქრება სახეზე ღიმილითა და ბაგეზე დალოცვით; ჩაქრება იმისთვის ლოცვით, ვინც დაღუპა ის – ჩაქრება ისე, როგორც მაისის სურნელოვან საღამოს ალიონი ქრება ცაზე: ესეც თქვენი ოფელია! ეს არაა ახალგაზრდა, მშვენიერი და მომაჯადოებელი დეზდემონა, რომელსაც შეეძლო სიყვარულისთვის მთლიანად, სამუდამოდ და დანანევრების გარეშე თავის მიძღვნა, რომელმაც საშინელ და უმწო მაგრამ დიდებული ოტელო შეიყვარა. ოფელია არაა დეზდემონა, რომლისთვისაც სიყვარული ყველაზე ამალღებული გრძობა გახდა – სიყვარული, რომელმაც ყველა სხვა გრძობა და მიჯაჭველობა შთანთქა; ის არაა დეზდემონა, რომელმაც თავისი ბებერი და საყვარელი მამის სიტყვებზე: „აირჩიე ჩემსა და მას

---

---

შორის!“, – ვენეციის მთელი სენატის წინაშე მტკიცედ განაცხადა, რომ მამა უყვარს, მაგრამ ქმარი მისთვის მეტად ძვირფასია; რომელმაც სიკვდილის წინ თავის აღსასრულში საკუთარი თავი დაადანაშაულა და ითხოვა, რომ ქმრის წინაშე ის გაემართლებინათ. არა, ოფელია არაა ასეთი; მას უყვარს ჰამლეტი, მაგრამ, ამავდროულად, მას მამაც და ძმაც უყვარს – ბედნიერებისთვის მისთვის არაა საკმარისი ჰამლეტში ცხოვრება, მას სჭირდება ცხოვრება მამასა და ძმაში. გულუბრყვილო და სუფთა, ვერც კი წარმოიდგენს სამყაროში ბოროტების არსებობას; მას არანაირად არ სჭირდება პოლონიუსი და ლაერტი, როგორც ადამიანები; ოფელია მათ იცნობს და უყვარს ისინი, ერთი – როგორც მამა, მეორე – როგორც ძმა. ჰამლეტის მხრიდან მის მიმართ გამოთქმულ სარკაზმში, ოფელია არც ლაღატს ეჭვობს და არც გრძნობების განელეებას – ის ხელავს შეურაცხადობას, დაავადებას და ჩუმად დარდობს. მაგრამ, როდესაც მამის სისხლიანი გვამი დაინახა და გაიგო, რომ ეს მისმა საყვარელმა ადამიანმა ჩაიღინა, ორმაგი უბედურება ვერ გადაიტანა და მისი ტანჯვა სიგიჟით გადაწყდა“.

სავსებით გასაგებია ჰამლეტის სარკაზმი, ოფელიასთან სცენაში, რომლის დროსაც მეფე და პოლონიუსი მათ საუბარს ფარულად უგდებდნენ ყურს (მოქ. III, სცენა 1): ჰამლეტი სულის სიღრმემდე აღაშფოთა ოფელიას სულმოკლე ლაღატმა, რომელიც უფლისწულის მტრების მხარეს დადგა და მათ ხელში თვინიერ იარაღად იქცა.

მხოლოდ ოფელია და პოლონიუსი მიიჩნევენ ჰამლეტს შეურაცხადად, სხვები კი მისი თვალთმაქცობით არ ტყუვდებიან. კლაუდიუსს ძალიან კარგად ესმის მისი მდგომარეობა:

„არა, ეგ სენი სიყვარულის ბრალი არ არის  
და ლაპარაკში ვერ შევატყვევ ჭკუიდან შეშლა  
თუმცა მის სიტყვებს დალაგება ცოტა კი აკლდა.  
მაგას რაღაცა სევდის თესლი გულს ჩაბნევია  
და სახიფათო უნდა იყოს, ვგონებ, იმ თესლის აღორძინება“.[8]

მაშასადამე, ჰამლეტის მოჩვენებითი სიგიჟე დასახულ მიზანს კი არ აღწევს, არამედ თავისი პირდაპირი ამოცანიდან ყურადღებას აფანტვინებს. შეშლილის მოსახერხებელ ნიღაბს ამოფარებული, ის ანგრევს და ფარდას ხდის ყველაფერს, სარკაზმითა და გულისწყრომით დევნის გარშემომყოფთა ყველა ნაკლოვანებას; მაგრამ პირისპირ დარჩენისას, საკუთარ თავსაც ასევე ანგრევს და ანადგურებს უმოქმედობისა და დროის ფუჭი ხარჯვისთვის.

---

---

იქიდან გამომდინარე, რომ მეფის მიერ დანაშაულის ჩადენის დამადასტურებელი მტკიცებულებები არ გააჩნია, ჰამლეტი ხელმწიფის გამოცდას თეატრალური დადგმის მეშვეობით ეცდება. მისი გადანწყვეტილება საუკეთესოდ განხორციელდა და ჰამლეტს აღარ დარჩა არანაირი ეჭვი კლაუდიუსის ბრალეულობასთან დაკავშირებით. მაგრამ ამ წარმოდგენამ კლაუდიუსსაც აუხილა თვალი ჰამლეტისა და მისი საიდუმლო ჩანაფიქრების შესახებ. ამის შემდეგ მათ შორის სამკვდრო – სასიცოცხლო ბრძოლა იწყება. მეფემ უკვე დაგეგმა ჰამლეტის ინგლისში გაგზავნა და იქ მოკვლა, ხოლო უფლისწული საესეა იმაზე ფიქრით, თუ როგორ მოკლას მეფე:

„ან დადგა ღამის ბნელი ჟამი გრძნეულთ საფერი,  
ოდეს საფლავნი პირს იხსნიან და ჯოჯოხეთიც  
სნებას ამოხეთქს და მოაფენს დედამინასა.  
ეხლა შემეძლო, თბილსა სისხლსა დავნათებოდი  
და მომეხდინა ისეთი რამ საქმე საზარო,  
რომ თვით ღღის ნათელს მისის ხილვით თრთოლა მოსვლოდა“.[9]

მიუხედავად ამისა, როდესაც ის დაინახავს მლოცველ მეფეს, არ განგმირავს მას, რადგან არ უნდა, რომ „ბოროტმოქმედი სამოთხეში გაუშვას“. ჰამლეტს თავისი წარმოსახვა უცბად უხატავს მამის საიქიო ტანჯვის სურათებს, რომელიც „სამწინელის სამჭავროის წინ უზიარებლად, ზეთ-უკურთხად, უაღსარებოდ“ წარსდგა. არა ფუჭი მიზეზი, არამედ რწმენა იმისა, რომ მან კლაუდიუსზე ისევე უნდა იძიოს შური, ჰამლეტს აჩერებს.

მაგრამ შურისძიებისთვის გამოსადეგი მომენტის ხელიდან გაშვების შემდეგ, ჰამლეტი კიდევ ერთ სახედისწერო შეცდომას უშვებს: როდესაც ჰგონია, რომ მეფეს სჯის, სინამდვილეში პოლონიუსს კლავს. ამის შედეგი ისაა, რომ ჰამლეტს დააპატიმრებენ და იძულებით გააგზავნიან ინგლისში. გზაზე მან მთელი თავისი ენერგია და საზრიანობა უნდა მოიხმოს იმისთვის, რომ თავი დაიხსნას სიკვდილისგან, რომელიც ინგლისში ელოდება. მეკობრეებთან შემთხვევითი შეტაკება ისევ დანიამი აბრუნებს მას. შურისძიების განხორციელებისთვის ცოტა დრო რჩება იქამდე, სანამ ინგლისიდან მოვა ცნობა როზენკრანცისა და გილდენშტერნის ხვედრის შესახებ.

მეფე კულმინაციას თავად აჩქარებს, როდესაც ჰამლეტის ვერაგულად მოკვლას გადანწყვეტს და, ახალი დანაშაულით დამძიმებული, შურისმაძიებლის ხელში ვარდება.

შურისძიება განხორციელდა, მაგრამ ის ძვირად დაუჯდა ჰამლეტს! ახალგაზრდობის ნათელ იდეალიზმთან დამშვიდობებით,



---

---

მან მთლიანად შეიგრძნო იმედგაცრუების პირქუში და უსიცოცხლო ფსკერი, ადამიანებისა და ცხოვრების რწმენა დაკარგა, სულიერი განხეთქილებისა და აუტანელი ზნეობრივი ტანჯვის მთელი ტრაგიზმი შეიგრძნო, – ამ ყველაფერმა ნათლეთებად აქცია მისი სუთთა და კეთილშობილი გული. მაგრამ მიუხედავად ყველაფრისა, ის არ გადაეშვა აპათიაში და არ თქვა უარი ბედისწერის მიერ მასზე დაკისრებულ მძიმე ვალდებულებაზე. როგორც პატიოსანი მეომარი, მის გარშემო არსებულ ბოროტებასთან, ძალადობასა და ტყუილთან არათანაბარ ბრძოლაში დაეცა.

ჰამლეტი სამუდამოდ გახდა კეთილშობილი იდეალისტის მაღალმხატვრული და უნივერსალური ტიპაჟი. იგი პირქუშ რეალობას ეჯახება და იტანჯება ცხოვრების არასრულყოფილებებთან მძიმე ბრძოლაში, რომელმაც ყველა თავისი პირადი რწმენა და იდეალი დაამსხვრია. სწორედ ამიტომ, მისი იმედგაცრუება, ეჭვი, ყოყმანი და სულიერი განხეთქილება მჭევრმეტყველურად ესაუბრება ამდენს თანამედროვე ადამიანს, რომელიც პირადი ინტერესების ეგოისტურ წრეში არ იკეტება და გულთან ახლოს მიაქვს საზოგადოებრივი ინტერესები, სიკეთისა და სამართლიანობის იდეალები.

## XI

გერმანული „ბობოქარი მისწრაფებების“ დროიდან „ჰამლეტმა“ ევროპულ ლიტერატურაზე შესამჩნევი გავლენის მოხდენა დაიწყო. ამ ეპოქის წარმომადგენელი ახალგაზრდობა, რომელიც ლიტერატურის დარგში ახალი იდეალებისთვის იბრძოდა, ჰამლეტში რაღაც ალაღსა და ნათესაურს, მათთან მიახლოებულს ხედავდა. გოეთე თავის ავტობიოგრაფიაში მოგვითხრობს: „ჰამლეტი და მისი მონოლოგები ყველა ნორჩ გონებას ავსებდა. მთავარი ადგილები ყოველმა ზეპირად იცოდა და სიამოვნებით მოჰყავდა ციტატები, ყოველი მათგანი თვლიდა, რომ აქვს უფლება ისეთივე მელანქოლიურ განწყობაზე ყოფნისა, როგორიც დანიელ უფლისწულს ჰქონდა – თუმცა მათ არ ეცხადებოდათ არანაირი აჩრდილი და არ უწევდათ მამისა და მეფისთვის შურისძიება“.[10] გოეთესა და შილერის თაოსნობით, ამ პერიოდის გამორჩეულად ნიჭიერი ადამიანების ნაწარმოებებში შექსპირისეული ტრაგედიის შესწავლის მრავალი მინიშნების მოძებნაა შესაძლებელი. თუ „ვილჰელმ მაისტერში“ გოეთემ, როგორც დავინახეთ, ჰამლეტის შესანიშნავი აღწერა წარმოგვიდგინა, მაშინ თავის შედარებით ადრინდელ ნაწარმოებებში, რომლებიც შესრულებით ან შინაარსით „ბობოქარი მისწრაფებების“ ეპოქას ეკუთვნოდა, მისთვის ჰამლეტის

---

---

ხატი იყო შთავგონების წყარო საკუთრი პოეტური ქმნილებებისთვის. ვერტერში, რომელმაც საკუთარ თავში „გრივალისა და ზენოლის“ ეპოქა განასახიერა თავისი სენტიმენტალური და ნაღვლიანი მხრიდან, ეჭვგარეშეა, რომ არის ჰამლეტისთვის დამახასიათებელი რამდენიმე თვისება. კუნო ფიშერის სამართლიანი აღნიშვნის საფუძველზე უნდა ითქვას, რომ ვერტერში აღწერილია ისეთივე მკვეთრი გადასვლა ყმაწვილობის ნათელი იდეალიზმიდან პირქუშ იმედგაცრუებაში, როგორც ჰამლეტში, ამასთანავე, XVIII საუკუნის სენტიმენტალური გმირის რამდენიმე ფრაზა თითქმის ზუსტი განმეორებაა დანიელი უფლისწულის ცნობილი ტირადებისა.[11]

„ფაუსტის“ შექმნისას გოეთე შთავგონებას ნაწილობრივ იმავე უშრეტი წყაროდან იღებდა. გრეტხენის მიმართ ფაუსტის დამოკიდებულება ძალიან ჰგავს ჰამლეტის დამოკიდებულებას ოფელიას მიმართ. ორივე შემთხვევაში გამოსახულია მაღალი გონებრივი კულტურის მქონე ადამიანის ტრაგიკული სიყვარული გულბრყვილო და სიმპათიური ახალგაზრდა ქალის მიმართ. როგორც ოფელიას წაართმევს მამას საყვარელი ადამიანი, ისევე კარგავს დედას გრეტხენი ფაუსტის გამო. ორივე გოგონას ძმები – ლაერტი და ვალენტინი, შეებრძოლებიან საკუთრი უბედურების მიზეზს. ისევე, როგორც ოფელია, გრეტხენიც გაგიჟებით დაასრულებს სიცოცხლეს. საბოლოოდ, ოფელიას გიჟურ სიძღერას, რომელიც წმინდა ვალენტინის დღეს ეძღვნება, თითქმის იმავენაირად იმეორებს „ფაუსტში“ მეფისტოფელი.

ჰამლეტი და ფაუსტი – სულიერი ძმები არიან. მათ შორის განსხვავება იმ ეპოქების განსხვავებული ხასიათებით შეიძლება აიხსნას, რომელშიც ისინი ცხოვრობდნენ: ერთ მხრივ, მღელვარე და აყვავებული აღორძინება, თავისი ხალისიანი აღფრთოვანებითა და „მსოფლიო მწუხარების“ პირველი, გადაკრული გამოვლინებით და, მეორე მხრივ, მომწიფებული, „შემეცნებისა და ეჭვის ტვირთის ქვეშ“ დატანჯული, თავისი მასშტაბური ამოცანებითა და წინააღმდეგობებით შეწუხებული მეცხრამეტე საუკუნე.[12]

ბაირონისეული იმედგაცრუებული წამებულები – ფაუსტის სულიერი შვილები და ჰამლეტის პირდაპირი შთამომავლები არიან. მათი დემონური და პირქუში გარეგნობის უკან იმალება იდეალისტის რბილი გული, რომელიც სასონარკვეთილებამდე საზოგადოებრივი და ინდივიდუალური ცხოვრების ჩამოყალიბებლობამ მიიყვანა. ფრანგ რომანტიკოსებთან, განსაკუთრებით, მიუსესთან ჰამლეტისეული ტიპაჟის გამოძახილებს არაერთხელ შევხვდებით. როგორც დავინახეთ, გერმანულ ლიტერატურაში განსაკუთრებული პოპულარობა ჰამლეტმა XIX საუკუნის 40-იან წლებში მოიპოვა

---

---

და გერმანელი ერის სიმბოლოდ იქცა, რომელიც აზროვნების სფეროში ენერგულია, ხოლო სახელმწიფოს ცხოვრების ასპარეზზე კი უმოქმედოა. ლიტერატურაში ჰამლეტისეული ტიპაჟი ფართოდ გავრცელდა და განსახიერდა სხვადასხვა სახითა და ფორმით მთავრონებული.

XIX საუკუნის კულტურული საზოგადოების გამორჩეული წარმომადგენლებისთვის, რომლებიც სერიოზულად დაფიქრდნენ მტანჯველი ცხოვრებისეული პრობლემების შესახებ და დაიღალნენ სიმართლის, სიკეთისა და ნათელი იდეალებისკენ ფუჭი მისწრაფებებით, უბედური ჰამლეტის მომხიბვლელი ხატი, ყოველთვის იყო ის ზუსტი სარკე, რომელშიც საკუთარი ზნობრივი ბუნების, მიზნების, სულიერი ტანჯვისა და იმედგაცრუებისთვის დამახასიათებელ თვისებებს პოულობდნენ. თანამედროვე ადამიანთან ჰამლეტის ტიპაჟის ახლო სულიერი კავშირი ყველაზე კარგად ცნობილმა რომანტიკოსმა უორჟუ სანდმა აღწერა შემდეგ სიტყვებში: „საბრალო ჰამლეტ, მითხარი, რა არის მიზეზი შენი დაუცხრომელი ვარამისა და რატომ აღიბეჭდება შენი ჩივილი თანამედროვე ადამიანის გულში ასე მტკივნეულად? ნუთუ მხოლოდ იმიტომ, რომ მამა მოგიკლეს, შენ კი შურისძიების ძალა არ გაქვს? შენს ტანჯვაში სუფთა სულის წვალევა ხომ არ ისახება, რომელიც წამხდარ სამყაროსთან ბრძოლაში იღუპება? შენი მწუხარება – ჩვენი მწუხარებაა – და ამაშია შენ მიმართ ჩვენი სიმპათიის წყარო“.[13]

უკვე ახალი საუკუნის მიჯნაზე არანაკლები ენთუზიაზმით მიმართავს ჰამლეტს ცნობილი კრიტიკოსი ბრანდესი: „ჩვენ გვიყვარხარ, როგორც ძმა! შენი სევდა – ჩვენი სევდაა, შენი გულისწყრომა – ჩვენი გულისწყრომაა, შენი ამაყი გონება ჩვენთვის შურს იძიებს მათზე, ვინც დედამიწას თავისი ცარიელი ხმაურით ავსებს და ვინც მბრძანებლობს. ჩვენთვის ნაცნობია შენი მტანჯველი მწუხარება, როდესაც თვალთმაქცობისა და ტყუილის დღესასწაულის შემსწრე ხდები. მაგრამ, ვაი, რომ საკუთარი ტანჯვა უფრო უარესია, როდესაც იგრძენი, რომ შენში ის ნერვი გადაიჭრა, რომელიც აზრს გამარჯვებულ საქმედ აქცევდა“.[14]

ჰამლეტის საერთო საკაცობრიო მნიშვნელობა უკვდავია. უდიდესი პოეტების გენიის მეშვეობით შექმნილი ყველა ხატიდან, მას აქვს ის საიდუმლო, რომელიც რუდინის ენაწყლიანობას ასე მომხიბვლელს ხდიდა: გულების თითოეულ სიმზე დარტყმით, დანარჩენებს აიძულებს, რომ ბუნდოვნად გაიჟღერონ და ათრთოლდნენ.

- 
- 
- [1] Falk, R. Shakespeare in America, A survey to 1900, Shakespeare Survey, An annual survey of Shakespeare study and production, Cambridge, at the University Press, 1965. <https://books.google.ge/books?id=tufyxFOtXvkC&pg=PA102&lpg=PA102&dq=hedson+shakespeare+critic+1871%20Shakespeare%20Survey,%20An%20annual%20survey%20of%20Shakespeare%20study%20and%20production,%20Cambridge,%20at%20the%20University%20Press,%201965.#v=onepage&q&f=false> (02/12/2020)
- [2] იხ.: უილიამ შექსპირი, ჰამლეტი, თარგმანი – ივანე მაჩაბელი – <https://biblionteka.les.wordpress.com/2016/04/hamleti.pdf> (02/12/2020)
- [3] იხ.: უილიამ შექსპირი, ჰამლეტი, თარგმანი – ივანე მაჩაბელი – <https://biblionteka.les.wordpress.com/2016/04/hamleti.pdf> (02/12/2020)
- [4] იხ.: უილიამ შექსპირი, ჰამლეტი, თარგმანი – ივანე მაჩაბელი – <https://biblionteka.les.wordpress.com/2016/04/hamleti.pdf> (02/12/2020)
- [5] იხ.: უილიამ შექსპირი, ჰამლეტი, თარგმანი – ივანე მაჩაბელი – <https://biblionteka.les.wordpress.com/2016/04/hamleti.pdf> (02/12/2020)
- [6] იხ.: უილიამ შექსპირი, ჰამლეტი, თარგმანი – ივანე მაჩაბელი – <https://biblionteka.les.wordpress.com/2016/04/hamleti.pdf> (02/12/2020)
- [7] იხ.: უილიამ შექსპირი, ჰამლეტი, თარგმანი – ივანე მაჩაბელი – <https://biblionteka.les.wordpress.com/2016/04/hamleti.pdf> (02/12/2020)
- [8] იხ.: უილიამ შექსპირი, ჰამლეტი, თარგმანი – ივანე მაჩაბელი – <https://biblionteka.les.wordpress.com/2016/04/hamleti.pdf> (02/12/2020)
- [9] იხ.: უილიამ შექსპირი, ჰამლეტი, თარგმანი – ივანე მაჩაბელი – <https://biblionteka.les.wordpress.com/2016/04/hamleti.pdf> (02/12/2020)
- [10] იხ.: Аникст А. А. Творческий путь Гёте. М.: Художественная литература, 1986;
- [11] იხ.: Луков В. А. Гёте Иоганн Вольфганг. Энциклопедия «Мир Шекспира». <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3666.html> (02/12/2020)
- [12] Луков В. А. Гёте Иоганн Вольфганг. Энциклопедия «Мир Шекспира» <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3666.html> (02/12/2020)
- [13] Библиотека Великих Писателей; Шекспир; под редакций С А Венгезова; Т. 3; стр. 62 <https://www.litfund.ru/auction/52s1/77/>; (02/12/2020)
- [14] Библиотека Великих Писателей; Шекспир; под редакций С А Венгезова; Т. 3; стр. 62 <https://www.litfund.ru/auction/52s1/77/>; (02/12/2020)

---

---

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- შექსპირი, უ., ჰამლეტი, თარგმანი – ივანე მაჩაბელი – <https://biblionteka.les.wordpress.com/2016/04/hamleti.pdf>; (02/12/2020)
- შექსპირი, უ., სონეტი 66, თარგმანი – რეზო თაბუკაშვილი <https://burusi.wordpress.com/2009/05/22/taukashvili/>; (02/12/2020)
- Brown J. R., William-Shakespeare – <https://www.britannica.com/biography/William-Shakespeare>; (02/12/2020)
- The Gentlemen’s Magazine and Historical Chronicle – <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=gentlemans>; (02/12/2020)
- Station Registers, <https://shakespearedocumented.folger.edu/resource/document/stationers-register-entry-hamlet>; (02/12/2020)
- Аникст А. А. Творческий путь Гёте. М.: Художественная литература, 1986;
- Луков В. А. Гёте Иоганн Вольфганг. Энциклопедия «Мир Шекспира». <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3666.html>; (02/12/2020)
- Библиотека Великих Писателей; Шекспир; под редакцией С А Венгезова; Т. 3; стр. 62  
<https://www.litfund.ru/auction/52s1/77/>; (02/12/2020)

---

---

# მუსიკოლოგია

---

---

**გვანცა ღვინჯილია,**  
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო  
კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი,  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მონვეული პედაგოგი.

## **ნიკო სულხანიშვილის დაკარული ოპერა, ვერსიები და ვარაუდები**

ნიკო სულხანიშვილის მუსიკის ფენომენი სცდება ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის ფარგლებს და ეროვნული კულტურის, მეტიც, ქართული ცივილიზაციის განსაკუთრებული მონაპოვარია. ვაჟა-ფშაველასთან, აკაკი წერეთელთან მეგობრული კავშირების გარდა, სულხანიშვილი შემოქმედებაშიც „თერგდალეულთა“ პრინციპებით ხელმძღვანელობდა, მათ ეროვნულ ფასეულობებს აზოგადებდა მუსიკაში. მისი ნაწარმოებების თემატიკაც ქართველის უზენაეს ღირებულებას – სამშობლოს უკავშირდება. კომპოზიტორის გუნდები სამშობლოს ყოველ ჯერზე თავიდან დანერილი „სიყვარულის ისტორიაა“.

ნიკო სიცოცხლეშივე აღიარეს სახალხო კომპოზიტორად. მისი დროის ხელოვანები თანხმდებოდნენ იმაზე, რომ სულხანიშვილის ეროვნულ ღირებულებებზე ორიენტირებული სტილი ღრმა ინდივიდუალობით გამოირჩეოდა. კომპოზიტორის ფასი თანამედროვეებმა ნამდვილად იცოდნენ, რასაც მონაპოვს თუნდაც შემდეგი ამონარიდი ტიცინ ტაბიძის სტატიიდან – „განსვენებულ ბაქარია და ივანე ფალიაშვილებთან, კოტე მარჯანიშვილთან, აგრეთვე მელიტონ ბალანჩივაძესთან, დიმიტრი არაყიშვილთან, ია კარგარეთელთან საუბრის დროს, მახსოვს, ისინი ერთხმად აღიარებდნენ, რომ ნიკო სულხანიშვილი ნამდვილი ქართული ხმების უდიდესი ოსტატია, რომ მას ჰქონდა ნაპოვნი ქართულ სახალხო მუსიკის ჯადოსნური გასაღები“.[1] სულხანიშვილს მუსიკაში არ გამოუყენებია არც ერთი ციტატა ტრადიციული მრავალხმიანობის მემკვიდრეობიდან, არ მიუმართავს სტილიზების მეთოდისთვის, თუმცა მისი გუნდები ეროვნული მუსიკალური აზროვნების სიღრმისეულ შრეებს მოიცავენ. „ნიკოს არ დასჭირვებია არც სწავლა და არც კვლევა ქართული მუსიკალური აზროვნებისა. ეს იმთავითვე კოდირებული იყო მასში“.[2] რეალურად, სულხანიშვილის გუნდები ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ინდივიდუალურ საკომპოზიტორო მოდელირებას წარმოადგენენ.

---

---

---

---

ხშირად უსვამენ ხაზს იმ ფაქტს, რომ ნიკო თვითნასწავლი კომპოზიტორი იყო, რითაც მისი მასშტაბისთვის მეტი წონის მინიჭება სურთ. მაგ. მუსიკოლოგი ლალო დონაძე სულხანიშვილს პროფესიული განათლების არმქონე ავტოლიდაქტად მოიხსენიებს. [3] ვფიქრობთ, საკითხის ასე დაყენება საფუძველშივე არასწორია და სრულებითაც არ სძენს დამატებით სიმალლეს კომპოზიტორს. აქცენტების სხვა მიმართულებით უნდა გაკეთდეს. ნიკო სულხანიშვილის განსაკუთრებულობა თვითნასწავლობით კი არაა, ნიჭის მასშტაბით და მუსიკალური აზროვნების ტიპით განისაზღვრება. მისი თანამედროვე ნიკო ფიროსმანიც ხომ თვითნასწავლი იყო. აქ სწორედ ნიჭის სიდიდებზეა საუბარი, თორემ შემოქმედებითი ქმნადობის პროცესში ინტუიცია და შთაგონება პროფესიულად განსწავლულსაც იმავე დონით სჭირდება. თანაც ნიჭს, ინტუიციას და შთაგონებას ხომ აკადემიური სასწავლო სრულფასოვანი კურსით ვერ შეიძენ. თანაც, მიუხედავად იმისა, რომ ნიკოს არ მიუღია თანმიმდევრული, კომპლექსური ინსტიტუციონალური განათლება, კონსულტაციების გზით გარკვეული ცოდნა და პროფესიულ უნარები ნამდვილად შეიძინა. მის მუსიკაში გამოყენებული ევროპული პოლიფონიის ხერხები სწორედ ამის შედეგია. გავიხსენოთ მომღერალ დიმიტრი უსატოვთან, შემდეგ კი 4 თვის განმავლობაში, თუნდაც გიორგი ნატრაძესთან (ს. ტანევის მოსწავლე) მეცადინეობის ფაქტი. „საქმე გვაქვს ისეთ რთულ ევროპულ – კონტრაპუნქტულ ხერხებთან და ფუგირებულ ფორმებთან, რომელსაც ვერ მივანერთ მხოლოდ შემთხვევითობასა და ინტუიციას“. [4] ასევე არასწორია პოზიცია, რომლის მიხედვითაც, სრული სახით შემორჩენილი მემკვიდრეობა მისი მუსიკის უფრო აღმატებული შეფასების საშუალებას მოგვცემდა. სულხანიშვილი იმ ხელოვანთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებიც რამდენიმე ნაწარმოებით შედიან ისტორიაში, მაგრამ ეს საკმარისია მათი შემოქმედების მხატვრულ-ესთეტიკური შეფასებისა და ისტორიული როლის განსაზღვრისათვის.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ უკვალოდ დაიკარგა ნიკოს მუსიკალური მემკვიდრეობის დიდი ნაწილი, მათ შორის აკაკი წერეთლის პოემის მიხედვით შექმნილი ხუთმოქმედებიანი ოპერა „პატარა კახი“, რომელიც კომპოზიტორმა ჯერ კიდევ 1914 წელს გააცნო მეგობრების ვიწრო წრეს. ცნობილი შედეგური „დაიგვიანეს“ სწორედ ამ ოპერიდანაა შემორჩენილი. ნიკოს საოპერო თხზულების დაკარგვის ისტორია ქართული კულტურის ტკივილიან ფურცელს წარმოადგენს მრავალი მიზეზის გამო. დღემდე განიხილება ვერსიები, რომელთა თანახმად, ოპერა, კომპოზიტორის სხვა ხელნაწერებთან ერთად, ან დაუდევრობით გაიბნა, ან შეგნებულად განადგურდა, ან



---

---

მოიპარა რომელიმე სხვა კომპოზიტორმა მითვისების მიზნით. თუნდაც ამ ფაქტის გამო, ნიკო სულხანიშვილი ფიროსმანივით ტრაგიკული ხვედრის ხელოვანია. ნივთიერი მტკიცებულებების გარეშე შეუძლებელია აღნიშნული ვარაუდებიდან რომელიმეს სარწმუნო ვერსიად გამოცხადება, რადგან ცილისწამებასაც სამართლებრივი კვალიფიკაცია ენიჭება ხოლმე. მაგრამ ამ პრობლემაზე რეფლექსია არ გვეკრძალება.

პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ ქართული საზოგადოების გარკვეული ნაწილის უგულობა და დაუდევრობა ნიკოს მემკვიდრეობის მიმართ. სწორედ ამ ინდიფერენტულობას ამხელს იოსებ იმედაშვილი, რომელმაც 1920 წელს საჯაროდ სთხოვა მოქალაქეებს, ნიკოს გაბნეული ნოტები შეევროვებინათ და ბავშვური მიაშობით დაელოდა რეაგირებას, თუმცა უშედეგოდ.[5] სხვათაშორის, დაუდევრობით გაიბნა ნიკო ფიროსმანის მრავალი ტილოც ამავე პერიოდში. გულგრილობის მაგალითია დავით ფაღავას მიერ აღწერილი კიდევ ერთი ფაქტი – „ნიკოსგან ვისწავლე „პატარა კახის“ თითქმის მთელი პირველი მოქმედება. ნიკოს სიკვდილის შემდეგ ბევრ მუსიკოსს შევეხვეწე გადაეღო ჩემგან ეს ნოტებზე, რომ არ დაკარგულიყო, მაგრამ არავინ მოისურვა“.[6]

სულხანიშვილის მემკვიდრეობასთან დაკავშირებული პრობლემის თავი და თავი კომპოზიტორის ელვარე ნიჭიერება, მუსიკალური აზროვნების სიღრმეა, რაც მისსავე განაჩენად იქცა და თვითდამკვიდრების გზაზე უდიდესი წინააღმდეგობებიც შეახვედრა. ნიკოს გარდაცვალებიდან 6 თვეში იოსებ იმედაშვილი წერდა – „მეშურნეობამ ისეთი ქსელები გააბა, რომ... კომპოზიტორმა ხელი ჩაიქნია... ლალი კახეთის მალაღნიჭიერ შვილს, ჭეშმარიტ ხელოვანს სულმდაბლობა, მელაქეცობა, გაძრომა-გამოძრომა არ სწამდა. და ერთი მიზეზთაგანი ესეც იყო, რომ ისე არ ელვარებდა, რისი ღირსიც იყო. შურ-ღვარძლიანობამ, დაბალმა ქიშპობამ არ უნდა დაძლიოს ჭეშმარიტი ხელოვნება...“.[7]

და მაინც, რა მოვლენაა ნიკო სულხანიშვილი, რის გამო შეიძლებოდა გასჩენოდათ მისი მუსიკის განადგურების სურვილი? სულხანიშვილმა შექმნა ორიგინალური მუსიკალური სტილი ისევე, როგორც ვაჟა-ფშაველამ ახალი სალიტერატურო (ვაჟასეული ფშაური კილო) ენა. მიუხედავად იმისა, რომ ნიკოს შემოქმედება ქართული მუსიკალური აზროვნების მრავალ პარამეტრს განაზოგადებს, უმთავრესად იგი მაინც ქართლ-კახურ სიმღერას ეფუძნება. მუსიკოლოგ მზია ჯაფარიძის შეფასებით, ნიკომ მარტივი გამომსახველი ხერხებით საკუთარ გუნდებს სიდიადე შესძინა და ისინი კახეთის ეპოსად აქცია.[8] კომპოზიტორმა გვაგრძობინა

---

---

---

---

ქართლ-კახური სიმღერის ერთი ჯადოსნური თვისება – მცირე ხანგრძლივობის მიუხედავად, მას შეუძლია მუსიკალური ქსოვილიდან რეალურად უდიდესი ფსიქო-ემოციური ძალა „ამოქაჩოს“. მაგ. „ჩაკრულო“ გრანდიოზულ „მუსიკალურ ტილოსთან“ ასოცირდება, თუმცა ამ სიმღერის ხანგრძლივობა სულ რამდენიმე წუთია. ქართლ-კახური სიმღერის სწორედ ეს შინაგანი მონუმენტურობა დაგვანახა სულხანიშვილმა; შემთხვევით არ უწოდებდა ნიკოს იპოლიტოვ-ივანოვი ქართველ ვაგნერს, მის „გუთნურს“ კი ქართულ სიმღერას, მანვე უწინასწარმეტყველა – „სიცოცხლეში არ დაგაფასებენ და სიკვდილის შემდეგ გაღიარებენო“. საკუთარი კუთხის მუსიკალურ ფოლკლორზე ორიენტირება სულხანიშვილის მუსიკას ცალმხრივობას სრულებითაც არ ანიჭებს. ილია ჭავჭავაძემ ლუარსაბის სახით ერთმნიშვნელოვნად კახელი გლეხის ტიპაჟი გააცოცხლა ნაწარმოებში „კაცია-აღამიანი?!", მაგრამ ზოგადად, მისი პროზის თემატიკა ეროვნული ცნობიერების უდიდეს სივრცეს ფარავს. ნიკოს გუნდებშიც მუსიკალური „მოვლენების ტევალობა“ ზოგადად ქართულ მუსიკალურ აზროვნებას წარმოაჩენს. მისი ყოველი გუნდი საკომპოზიტორო გამომგონებლობის და საგუნდო დრამატურგიის მხრივ უნიკალურია, ისინი თითქოს თავის თავში მოიცავენ ორკესტრს, დრამას, პლასტიკას. ძნელი სათქმელია, ჰქონდა თუ არა სულხანიშვილს საოპერო დრამატურგის ალღო (სავარაუდოდ, საინტერესოდ უნდა ყოფილიყო რეალიზებული საკუთარი საოპერო მოდელი და კონცეფცია, რამაც ამ ნაწარმოების შთამომავლობისთვის გაქრობის სურვილი გააჩინა), მაგრამ მისი გუნდებით თუ ვიმსჯელებთ, სულხანიშვილი ერთმნიშვნელოვნად „საგუნდოდ“ აზროვნებს. სივრცეში საგუნდო ხმოვანების კომპლექსების ერთგვარ ბლოკებად აწყობაც ხომ ასევე ითხოვს დრამატურგიულ უნარს და რეჟისორულ ხედვას. სწორედ სივრცის სწორ „აკუსტიკურ ათვისებაშია“ მისი ნიჭის საიდუმლო და არა მხოლოდ დახვეწილ, მელოდიურად მსუყე, ჰარმონიული თვალსაზრისით საინტერესო მუსიკაში. რად ღირს ის ფაქტი, რომ 1911 წლის 21 ივლისს აკაკი წერეთლის სადამოზე ოთხხმიანი გუნდის („ვაშა, ვაშა აკაკის“) ღირიჟორობისას ნიკომ მომღერლები დარბაზის სხვადასხვა მხარეს დააყენა, რაც აკუსტიკური რევერბერაციის საკითხით მის დაინტერესებას ცხადჰყოფს. მზია ჯაფარიძე თვლის, რომ გუნდის უღერადობის განახლების სურვილით იყო განპირობებული ის ფაქტიც, რომ ხანდახან 2 ტენორი ერთი და იმავე მელოდიურ ხაზს ასრულებს.[9] ნიკო სულხანიშვილის რეჟისორულმა ხედვამ მისი „გუთნური“ ქართული საგუნდო მუსიკის იმ შედეგად აქცია სცენიურ დადგმას რომ ითხოვს. ეს გლეხური ყოფის მთელი ეპოპეა. ნაწარმოების შინაგანი თეატრალობა

---

---

---

---

ვლინდება გასაოცარ დინამიკაში, რასაც უზურნველჰყოფს სიმღერისა და დეკლამაციის ნაზავი, გადაძახილები, მეტრული ცვლილებები. ეს ყოველივე ერთგვარ უდეკორაციო სპექტაკლად აქცევს ქართველი გლეხის სევდიან ამბავს. ნიკომ, ერთის მხრივ, წარმოაჩინა ქართველი გლეხი, რომელსაც არასოდეს ეცალა კაემანისთვის წყლის პირას, რადგან შრომის პროცესისგან მონყვეტა სიკვდილის ტოლფასი იქნებოდა, მეორეს მხრივ კი დაგვანახა მისი ტანჯული სულის ალტერ-ეგოც \_ უღელში მებმული პირუტყვი. ცხადია „გუთნურის“ მუსიკა მესხიერებაში ინახავს ქართული ოროველების და ურმულების სემანტიკას, რომელიც თავის მხრივ ქართველი გლეხის მსოფლაღქმას სიმბოლოზებდა; ამ მუსიკალურ ჟანრებში ქართველმა გლეხმა სამყაროს ხედვის ფილოსოფიური ასპექტიც ჩადო \_ სამოთხიდან გამოღვენილი ადამის ტანჯვით და ვაებით სარჩოს მოპოვების სახე-სიმბოლოს ქართული ინტერპრეტაცია.

არ შევეცდებით თუ ვიტყვი, რომ ნიკოს მუსიკაში აისახა ქართველი გლეხის აზროვნების სიღრმეც. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი ასპექტია; ქართველ გლეხს არ სჭირდებოდა საუნივერსიტეტო განათლება სწორად აზროვნებისთვის.

გენეტიკური გენომის დონეზე დაგროვილი ეს ხალხური სიბრძნე აისახა სწორედ ქართული ხალხური პოეზიის მრავალფეროვან თემატიკაში, ტრადიციულ მრავალმხიანობასა და ქორეოგრაფიაში.

სიმბოლურ მნიშვნელობას მივანიჭებდი სულხანიშვილის ერთ-ერთ ბოლო თხზულებას \_ „ღმერთო, ღმერთო“. მასში კოდის სახითაა გაცხადებული ქართული კულტურის ხანიერებაც, მისი სიღიაღვეც, ერის სულიერი სისუფთავეც, მსოფლიო ისტორიულ პროცესებში დაფიქსირებული ქართული ცივილიზაციის მშვიდობისმყოფელობა და რაც მთავარია, განსაცდელის ჟამს ქრისტიანული რწმენის გაძლიერების, მისკენ „სრული სვლით შემობრუნების“ უნარი. სრულიად სამართლიანად მიანიჭა კომპოზიტორმა ნოდარ მამისაშვილმა ამ გუნდს ქართული მადრიგალის კვალიფიკაცია.[10]

ნიკოს მიმართ ერთგვარი შურის გამოვლენად უნდა აღვიქვათ ჰიმნების კონკურსთან დაკავშირებული მოვლენები. ცარიზმის დამხობის და დამოუკიდებლობის მოპოვების ჟინით აღსავსე ნიკო ეროვნულ ჰიმნზე ოცნებობდა. „დამოუკიდებლობის კონტურები“ სულ უფრო მკაფიოდ იკვეთებოდა და ამ პროცესებით აჟიტირებულმა კომპოზიტორმა გოგლა ლეონიძეს ჰიმნისთვის ლექსის დანერა სთხოვა, რასაც მწერალი მოგვიანებით „ნატურის ხეში“ იხსენებდა. დამოუკიდებელი დემოკრატიული საქართველოს ჰიმნის შესარჩევად გამართულ კონკურსში ნიკოს გუნდები („დიდება ივერსა“ და „ღმერთო, ღმერთო“) პროფესიულმა ჟიურიმ (წარმოდგენილი იყო

---

---

ქართველი და უცხოელი მუსიკოსებით) ყველასგან გამოარჩია, თუმცა ფარული ინტრიგების გამო, ისინი რთულად შესასრულებელ მუსიკად „შერაცხა“. საბოლოოდ დატოვეს კოტე ფოცხვერაშვილის ჰიმნი, რომელიც 1918 წლის 26 მაისს შესრულდა. პრესაში ჰიმნის მოღელის განხილვისას კოტე ფოცხვერაშვილი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ მხოლოდ მარტივად სამღერი, რთული მოღელაციებისგან და ქრომატიული ნიშნებისგან განტვირთული ჰიმნია მისაღები, რაც ირიბი გზით ნიკოს კრიტიკად აღიქმებოდა.[11]

არაორდინარული ნიჭიერების გარდა, ნიკოს შემოქმედებითი წინააღმდეგობების მიზეზი ქართული მუსიკის ორიენტირის პრობლემაც იყო. საკომპოზიტორო სკოლის ჩამოყალიბების გარიჟრაჟზე მწავედ იღვა ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების სამომავლო გეზის სწორად არჩევის პრობლემა. აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია ტრადიციის გადააზრების და ახალ ისტორიულ კონტექსტში მისი უცვლელი კონსტანტების შენარჩუნების საკითხმა; საყოველთაოდ ცნობილი მიზეზების გამო, მართლმადიდებელი ქვეყნისთვის მენტალურად რთული და მტკივნეულია ხოლმე ტრადიციის გადააზრების პროცესი, რადგან ეს უკანასკნელი შინაგანი არსით უცვლელ ეროვნულ გენომს, როგორც საყრდენს, ისე ეყრდნობა. ეროვნულ მუსიკაში გამოიკვეთა ორი საკომპოზიტორო სტრატეგია: 1. ეროვნული მუსიკა ამოზრდილიყო უშუალოდ ტრადიციული მრავალხმიანობიდან (სულხანიშვილი) 2. ეროვნული მუსიკალური აზროვნება (არაყიშვილი, ფალიაშვილი, დოლიძე) დამყარებოდა ევროპული მუსიკის ჰარმონიის, მეტრო-რიტმულ და კილოური აზროვნების კანონებს.

ნიკო ერთმნიშვნელოვნად მოიაზრებოდა ილიას მიერ მხარდაჭერილი ლაღო აღნიშვილის სასცენო ექსპერიმენტებიდან წამოსული გზის გამგრძელებლად. გავისწნოთ ილიას მიცემული რჩევა ქართული საზოგადოებისთვის; მიუხედავად იმისა, რომ საკუთრივ საოპერო ჟანრი ევროპული წარმომავლობის იყო, ილიას აზრით, ეროვნული ოპერის მუსიკალური ენა უნდა დაფუძნებოდა ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობას, ქართული მუსიკა უნდა ამოზრდილიყო ეროვნული საგანძურიდან, როგორც მისი ბუნებრივი წიაღიდან. „სწორედ ქართული საგუნდო და სოლო სიმღერის ახალ ხარისხში აყვანამ ლოგიკურად მიიყვანა ნიკო სულხანიშვილი ქართული ოპერის შექმნამდე და არა პირუკუ – დასავლეთევროპულ ყალიბში ქართული მუსიკის „ჩამოსხმამ“.[12] ქართულ მუსიკაში ეროვნული ხაზის დაცვის იდეაზე ვახტანგ კოტეტიშვილი წერდა – „საქართველო საქართველოს უნდა დაუბრუნდეს. ჩვენი კულტურა ქართულ ნიადაგზე უნდა დავრგათ, რადგან ეროვნება უმთავრესად

---

---

კულტურულ შემოქმედებაში მულავენდება. უნდა ბოლო მოეღოს დასავლეთით გატაცებას, რომელიც ჩვენში ფსიქომის ხასიათს ატარებს, თორემ ისტორიას ჩამოვრჩებით“.[13] ამ ესთეტიკური პლატფორმის გამო ნიკოსთვის მიუღებელი იყო ფალიაშვილის პირველივე ოპერა, რომლის ფრაგმენტებიც ზაქარიამ საზოგადოებას 1913 წელს წარუდგინა. იოსებ იმედიაშვილის მოგონებებში კიდევ ერთი საინტერესო ამბავია გადმოცემული; როდესაც ნიკომ ზაქარიას მიერ ფორტეპიანოზე საჯაროდ შესრულებული „ცანგალა და გოგონა“ მოისმინა, პროტესტის ნიშნად იქაურობას გაეცალა, მოგვიანებით კი, მასთან სახლში იოსების სტუმრობის დროს, ზაქარიას შორიდან დაემუქრა, რომ არავის შეარჩენდა ქართული სიმღერის გაყალბებას, ქართული მუსიკის სახელით ყალბაბანდობას.[14]

ნიკო ზაქარიას მუსიკას ქართულის ევროპულთან მექანიკურ შეჯვარებად აღიქვამდა, რაც ეროვნული ძირის მოდიფიცირებად და ქართული ოპერის არასწორ გეზად მიაჩნდა. ყველაზე დიდი საფრთხე კი მისთვის სწორედ მუსიკაში ეროვნული არსის დაკარგვა იყო. „ევროპა გადმოაქვთ ჩვენს მუსიკოსებს, მხოლოდ ისე, რომ სხეული რჩებათ ხელში, სულს კი იქა სტოვებენ, სულის გადმოტანა შეუძლებელია...ქართული ეროვნული ჰანგი დაჩრდილულია. ჩვენ კი მდიდარი ჰანგები გვაქვს“.[15] იმ დროს, როდესაც სულხანიშვილისთვის ქართული ტრადიციული სიმღერა ბავშვობის ერთადერთი „მელოსფერო“ (ზემცოვსკი) იყო, ზაქარია (თუ არ ჩავთვლით მშობლების ნამღერ ხალხურ სიმღერებს ოჯახში, ძირითადად დედის მიერ შვილებისთვის ნამღერ „ნანას“) ევროპული საეკლესიო მუსიკის და ორგანის ხმოვანებით გაზრდილი მუსიკოსი იყო, რომელსაც ხანგრძლივი დროის მანძილზე იტალიური მუსიკა ქართულზე უპირატესი ეგონა. მხოლოდ მოგვიანებით, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის საფუძვლიანი გაცნობის შემდეგ „აღმოაჩინა“ ფალიაშვილმა ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის საუნჯე, როგორც ეროვნული ინტონაციის (ფართო გაგებით) საბაძო, მეცნიერული კვლევის შედეგად კი დარწმუნდა, რომ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა ევროპულ პროფესიულ პოლიფონიასაც თავის თავში მოიცავდა, როგორც მასზე უფრო ხანირი კულტურა. შესაბამისად, კონფესიული ფაქტორის გამო, ზაქარიას სმენითი წყობა სხვაგვარად ახდენდა ქართული მუსიკის ევროპულთან შერწყმის მოდელირებას. მისი მუსიკა უდავოდ ამთლიანებს ორი კონფესიის მუსიკის ჟღერადობას, მხოლოდ ფალიაშვილს თუ დაებადებოდა გურული „ხელხვავის“ მოსმენისას ი.ს. ბახის ორმაგი ფუგის ასოციაცია გონებაში. „მე ერთი გურული „ხელხვავი“ მაქვს ჩანწერილი, სადაც ერთ ადგილას ისე

---

---

---

---

მოხერხებულად არის შეზავებული ორი სხვადასხვა ხასიათის თემა, რომ ნათლად თვალწინ დავიდგებათ ბახის ორმაგი ფევის თემები“ – წერდა ფალიაშვილი.[16]

რეალურად კი ორივე კომპოზიტორის – სულხანიშვილის და ფალიაშვილის გზაც ევროპული გამოცდილების ქართულ მუსიკასთან თავისებურად დაკავშირება იყო. საქმე იმაშია, რომ ნიკოს მუსიკაში ვხვდებით კონტრასტულ პოლიფონიას დასავლეთ საქართველოს ფოლკლორიდან, ფუგირებულ ფორმებს, კანონებს, იმიტაციურ პოლიფონიის ელემენტებს კი ევროპული მუსიკიდან. ნიკო სულხანიშვილმაც დაგვანახა, რომ ეს ორი კულტურა შეთავსებადია, იმდენად, რამდენადაც ევროპულობა თავად ქართული მუსიკალური აზროვნების სტრუქტურაში დევს; საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია, რომ თუკი განვითარებული პოლიფონიური აზროვნების სტადიას ვეროპა რენესანსის პერიოდში აღწევს, საუკუნეებით ადრე იგი ტრადიციული ქართული მუსიკალური აზროვნების ძირითად კატეგორიას წარმოადგენდა. შესაბამისად, ნიკოს გუნდებში არა ორი კულტურის მექანიკური სინთეზია, არამედ კომპოზიტორის ეროვნული მუსიკალური აზროვნებაა ფართო ტევადობის. ამ ფაქტს მკვლევარი შიო აბრახამია სულხანიშვილის მუსიკაში დროითი ქრონოტოპის აღმოსავლური და დასავლური გაგების სინთეზითაც ხსნის.[17] მუსიკოლოგის აზრით, ნიკოც სწორედ ქართული მუსიკის ევროპეიზაციის გზაზე დამდგარი კომპოზიტორია, რომლის გუნდებიც ქართული ვალობის გადასარჩენად დაწყებული, ევროპულ სტილში გათხზვიანების პროცესის ლოგიკური გვირგვინია.[18]

ამ ორ კომპოზიტორს შორის პირველობისთვის მეტოქეობის მიღმა უნდა დავინახოთ საკუთარი გზის სისწორეში დარწმუნებული ხელოვანების „ესთეტიკური პლატფორმების ომი“. ეს ჯანსაღი და ჩვეულებრივი სახელოვნებო პროცესია, რომელიც განსაკუთრებული ინტენსივობით წარიმართა რომანტიზმის პერიოდის ევროპაში სოციალურ-პოლიტიკური, საზოგადოებრივ-ფორმაციული ცვლილებების ფონზე თავისუფალი ხელოვანის ცნების გაჩენის პარალელურად (ეკლესიურ, სამეფო კარის ან დიდგვაროვანთა ინსტიტუციისგანჩამოცილების შედეგად), იდენტობის დახელოვნებაში ნაციონალური გზების ძიებისას.

თუ ქართული კულტურის შიგნითვე გავამსხვილებთ პრობლემას, დავინახავთ, რომ ეს პროცესი უფრო გლობალური მოვლენების ნაწილია. ვაჟას და აკაკი წერეთელს შორისაც არსებოდა შემოქმედებითი წინააღმდეგობები. აკაკი აბრკოლებდა ვაჟას ნაწერების დაბეჭდვას (გავიხსენოთ გაზეთ „ფურცლის“ რედაქტორი მელიტონ გობეჩიაც), იწუნებდა მის „ფშავურ კილოს“,

---

---

მეტიც, საერთოდ არ მიაჩნდა ვაჟას შემოქმედება აკადემიურ ლიტერატურად და თვლიდა, რომ მისი „ფშაური“ ქართულ ენას ზიანს აყენებდა. სწორედ ვაჟას იუბილეს წინა ღღეებში გამოაქვეყნა აკაკიმ ლექსი – „ვაჟა-ფშაველას“, რომელიც იწყებოდა შემდეგი სტრიქონით – „ენას გინუნებ, ფშაველო“, რასაც ვაჟამაც გასცა პასუხი ლექსში „დაგვიანებული პასუხი აკაკის“. გარკვეული მითქმა-მოთქმა გამოიწვია აკაკის დასათვლავებამზე ვაჟას არყოფნამაც, არადა, ვაჟა ფილტვების ანთებით იყო იმხანად ავად. საზოგადოება თავად აკაკისაც ხშირად „მესტვირედ“ მოიხსენიებდა, რაც მეტად მტკივნეული იყო პოეტისთვის. ესთეტიკური პლატფორმებისთვის ბრძოლის კონტექსტში უნდა გავიაზროთ ილია ჭავჭავაძესა და ბარბარე ჯორჯაძეს შორის დავა ქართული ენის მოდერნიზაციის საკითხებზე. XIX-XX საუკუნეების მიჯნა ქართული სახელმწიფოსთვის ორიენტაციის განსაზღვრის ხანაა – ენის საკითხებზე დავაც ბუნებრივი პროცესია, მუსიკაც ხომ, ბევრად აბსტრაქტული, მაგრამ ადამიანის საკომუნიკაციო ენაა. ამგვარად, საკუთარი პოზიციის სისწორეში დარწმუნებული ქართველი მოღვაწეების ამგვარი დაპირისპირებები მათი უდავო სიმძაფრის მიუხედავად, სხვა არათყრია თუ არა „ესთეტიკური პლატფორმების ომი“.

განვიხილოთ ნიკოს ოპერის გაუჩინარების ერთ-ერთი სავარაუდო ვერსია. ეს საკითხი უკავშირდება ეროვნული ოპერის ხაზისადმი დამოკიდებულების საკითხს საქართველოში, რომელსაც პოლიტიკური შეფერადება გააჩნია. საოპერო ოპერის იმანენტური თვისების – დემოკრატიულობის გათვალისწინებით, იგი მასებზე ზემოქმედების მძლავრი იარაღია. შესაბამისად, რუსულ იმპერიალიზმს საქართველოში ნაკლებად აწყობდა ეროვნული ხაზის გამტარებელი საოპერო ოპერის განვითარება. სხვათაშორის, ამავე მიზეზით ამინებდა ეროვნული დრამატული თეატრის პროგრესიც და უნივერსიტეტის დაასრების იდეაც, რის გამოც ილია ჭავჭავაძე ფაქტობრივად ვერ გასცდა „წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას“, რომეფრომსხვილისაგანმანათლებლოინსტიტუცია შეექმნა და სულაც უნივერსიტეტის დაარსებამდე მისულიყო საქმე, მაგრამ „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება“ შეფარვითი ფორმით სწორედ რუსული იმპერიალიზმის წინააღმდეგ მიმართული ინსტიტუცია იყო. მოგვიანებით, სწორედ მისი ანარეკლი დაინახა 1918 წელს დაარსებულ უნივერსიტეტში საბჭოთა ქვეყნად მოდიფიცირებულმა კოლონიზატორმა და სასწავლებლის პროფესორებს განსაკუთრებულად „ალაღებდა“. დავუბრუნდეთ კვლავ ქართული ოპერის ქართულ ხაზს, რომელსაც რუსეთის იმპერია ნამდვილად არ წყალობდა. განა რად ღირს თუნდაც ის

---

---

---

---

ფაქტი, რომ თვით მეოცე საუკუნის გარიჟრაჟზე ჩვენში ყველა ოპერა რუსულ ენაზე უნდა შესრულებულიყო. „XIX საუკუნეში მეფის რუსეთი თავის იმპერიაში შემავალ ხალხთა კულტურების (იგულისხმებოდა – აბორიგენული მოსახლეობის უკულტურობის) რუსულ კულტურასთან ზიარების ნიშნით, ზოგადად, კულტურის და საკუთრივ მუსიკალურის იტერნაციონალიზაციის საყოველთაო პროცესს წარმართავდა“.

[19] ქართული ეროვნული ოპერისადმი რუსეთის იმპერიულ დამოკიდებულებას ცხადყოფს ია კარგარეთელის გამოხმაურებაც რ. გოგინიაშვილის „ქრისტიანს“ პრემიერის შემდეგ: „ოპერის პრემიერიდან გავიდა რამდენიმე დღე... უცდიდი „ვოზროჟდენიეს“, მეგონა რაიმეს დასწერდა ახალ ოპერაზედ, მაგრამ ამაოდ; შევიარე რედაქციაში, ვთხოვე მოეცათ ნება დამეწერა რაიმე ამ ნაწარმოებზედ; სეკრეტარებმა ის პასუხი მომცა, რომ ჩვენმა რეცენზენტებმა ვერაფერი ღირსება ვერ ვპოვეს ამ ოპერაში და იმიტომაც არაფერი დაინერაო. ასე მსჯელობს ბ-ნი სამინსკი, – ეს პატარა კუპილონჩიკი, ნაწარმოებზედ. სჯობდეს ლანძღვა-გინება ინერებოდეს, ვიდრე არა ითქმოდეს – რა, ვინაიდან პირველ შემთხვევაში ქვემდებარე პირი რამეს სწავლობს და ნაკლს იყვებს, მეორეში კი იგი სავსებით ცოცხლად იმარხება თავის ნაწარმოებით. თქვენგან არ მიკვირს, – აბა, ვინ სამინსკი, ვინ ქართველი კაცის სულიერი ზრდა...“.

[20] ნიკოს იდეალი – ეროვნული სიმღერიდან წარმოშობილი ოპერის გზა, რეალურად რუსეთის იმპერიის დაუძინებელი მტრის – ილია ჭავჭავაძის ხაზის გაგრძელებად აღიქმებოდა. თუკი, ერთ-ერთი ვარაუდის თანახმად, საოპერო ხელოვნებაში ქართული ნატურალი ხაზის მოსპობის მიზანი არსებობდა (როგორც ილიას გზასთან დაკავშირებული კიდევ ერთი მოვლენა), მაშინ ნიკოს ოპერა სპეციალურადაა განადგურებული, რათა ემბრიონალურ მდგომარეობაშივე ჩაეკლათ ოპერის ეს სანიმუშო მოდელი და საოპერო ხელოვნების ამ ხაზის განვითარება დაებლოკათ. ამ შემთხვევაში ნიკოს ოპერას ვერც სხვა გამოიყენებდა იმ სახით, როგორც იყო დაწერილი და მის მისაკუთრებასაც აზრი ეკარგება.

შევეხოთ კიდევ ერთ საკითხს – ნიკო სულხანიშვილის საიდუმლოებით მოცული სიკვდილის ისტორიას. ვასილ ბარნოვის იუბილეზე ხალხმრავლობის დროს კომპოზიტორი გრიპის ვირუსით დაინფიცირდა (სავარაუდოდ, ნიკო ფიროსმანის მსგავსად, ნიკოსაც ესპანური გრიპის ვირუსი შეხვდა), რამაც მისი ჯანმრთელობა იმდენად შეარყია, რომ საავადმყოფოში გადაიყვანეს. ამ მომენტიდან კომპოზიტორის გარდაცვალებისა და ნოტების გაუჩინარების ვერსიები ირევა. ივანე ბუქურაულის ცნობით (1936 წ.), 1919 წელს ნიკო (48 წლის ასაკში) სასტუმროში იპოვეს გარდაცვლილი, მეორე



---

---

ვერსიით კი კომპოზიტორმა სული დალია რკინიგზის საავადმყოფოში პნევმონიის გართულების შედეგად. მეორე ვერსიას ემხრობა ვაჟა გვახარია, რომელიც ყურადღებას ამახვილებს ერთ მეტად საინტერესო ფაქტზე; საავადმყოფოში, ექიმ ქაიხოსრო ზანდუკელის აქტიური მეთვალყურეობის ქვეშ მყოფი პაციენტის პალატაში მაინც მოახერხდა შეპარვა ნიკოსან დაახლოვებულმა ერთმა პირმა, დავით პავლიაშვილმა (ნაპოლეონ ბონაპარტთან მსგავსების გამო მას მეტსახელად ნაპალენა შეარქვეს) და კომპოზიტორი ღვინით დაათრო.[21] ამ ფაქტმა ნიკოს სიკვდილი დააჩქარა. როგორ ჩავთვალოთ კეთილისმყოფელ მეგობრად ადამიანი, რომელიც საავადმყოფოში მწოლიარე მეგობარს სასმელს აწოდებს; ნუთუ არ უწყობდა, რომ დაუძლურებული ადამიანი სასმელს ვერ გადაიტანდა, თუ ეს შეგნებულად არ იყო ჩადენილი?! 1922 წელს 20 ივნისს ნიკოს მოსახსენიებელ საღამოზე დიმიტრი არაყიშვილთან, ვახტანგ კოტეტიშვილთან ერთად ნაპალენაც გამოდის სიტყვით ახლო მეგობრის სტატუსის გასამყარებლად. ეს ოდიოზური ფიგურა ვაჟა-ფშაველას და სხვა თერგდალეულების გარემოცვაშიც იყო შემჩნეული!!!... სულხანიშვილს მთელი ცხოვრება ემინოდა, რომ ნაწერებს მოჰპარავდნენ, ამიტომაც საავადმყოფოშიც სასთუმალის ქვეშ ინახავდა ოპერის კლავირს. მისი გარდაცვალების შემდეგ ამ ნოტების კვალიც იკარგება. პრესაში დაინერა იმის თაობაზე, რომ ოპერის კლავირი მოპარულია და ეს საიდუმლო მომავალში აუცილებლად გაცხადდება. ისმებოდა კითხვა – ვის შეეძლო მიესაკუთრებინა მისი მუსიკა? საზოგადოების გარკვეული ნაწილის ეჭვიან გონებას ამაზე პასუხი ჰქონდა – მას, ვინც ასევე საგუნდო სტიქიით და ქართული ოპერის ისტორიაში გამორჩეული ადგილის დაკავებით იყო დაინტერესებული. კულუარულ წრეებში არსებობდა ეჭვის ერთ-ერთი, ყველაზე პოტენციური ობიექტიც – ზაქარია ფალიაშვილი. ამ ეჭვს საფუძველს უმყარებდა „ძლიერი“ ალიბი – კომპოზიტორებს შორის არსებული პირადი შუღლი; ცნობილია, რომ ღვინის სიყვარულის და ფიცხი ხასიათის გამო, ზაქარიამ ნიკო ფილარმონიურისაზოგადოებისგუნდისხელმძღვანელისპოზიციიდან გაათავისუფლა 1912 წლის 19 იანვარს.[22] თავის დროზე ზაქარიას ბრალი დასდეს რევამ გოგნიაშვილისთვისაც გარკვეული ბარიერების შექმნაში. „თეატრი და ცხოვრების“ ფურცლებზე სტატიაში სათაურით – „ქართული სამუსიკო ხელოვნების მესაფლავე“ ფალიაშვილს პირდაპირ ადანაშაულებდნენ არაეროვნულ საქმიანობასა და დამწყები მუსიკოსების დაბრკოლებაში სამოღვაწეო ასპარეზზე. [23] ისტორიული ალუზიის მეთოდით გვახსენდება ქართული საზოგადოების გარკვეული ნაწილის რიტორიკული კითხვა ივანე

---

---

---

---

მაჩაბლის უკვალოდ გაქრობასთან დაკავშირებითაც – ვის აძლევდა ხელს მისი მოშორება? მას, ვისაც დაძაბული ურთიერთობა ჰქონდა ივანესთან და კულუარულ წრეებში ეჭვის ობიექტად ილია ჭავჭავაძეც სახელოდებოდა.

ამგვარი დაპირისპირებები, შუღლი, მტრობა და ეჭვები მხოლოდ ქართული მოვლენა როდია. ეს სენსიტიური საკითხი გლობალური საზოგადოებრივი პრობლემაა. გავიხსენოთ, როგორ ტკივილიანად და მხატვრული წარმოსახვის გასაოცარი გაქანებით აღწერს თუნდაც ალექსანდრ ბლოკი ხელოვანების მხრიდან ერთმანეთის გაუტანლობის მანკიერ თვისებას – „ვისი უსულო ხელი მართავდა დანტესის და მარტინოვის დამბაჩებს? ვინ იყო იგი, მომავლდავი გოგოლის სისხლის შესასმელად რომ მოვიდა? რა საიდუმლო და სწრაფდამბუგავ ცეცხლში დაინთქნენ ბელინსკი და დობროლიუბოვი? ვინ მიიყვანა დოსტოვესკი სემიონოვსკის მოედანზე და მკვდარ სახლში? ...დღევანდელი ევროპის უდიდესი და ერთადერთი გენიოსი, რუსეთის უმაღლესი სიამაყე, კაცი (იგულისხმება ლ. ტოლსტოი, გ. დ.), რომლის მხოლოდ სახელიც მიმზიდველად ყდერს, უდიდესი სიწმიდისა და სისპეტაკის მატარებელი მწერალი – ცხოვრობს ჩვენ შორის და მას კვალდაკვალ, ბეჯითად უთვალთვალეებს მავანის ფხიზელი თვალი“.[24]

მიუხედავად ამ და სხვა უამრავი მაგალითისა, შიდა ბრძოლები სახელოვნებო პროცესის ორგანული ნაწილია, რაც ჯერ კიდევ არაფერს ამტკიცებს. ზემოთ წამოჭრილ მტკივნეულ პრობლემასთან დაკავშირებით ყურადღებას დამატებით შემდეგ ფაქტებსა და მოვლენებზეც გავამახვილებ:

ფალიაშვილის პირადი მულღური რეალური ალიბია, თუმცა ბაქარას და ნიკოს სტილი მეტად განსხვავდება ერთმანეთისგან. ეროვნული საგალობლის, როგორც ერთ-ერთი სტილური საფუძვლის გარდა, ფალიაშვილის მუსიკას განსხვავებულ ფერებს კათოლიკური საეკლესიო მუსიკის, საორგანო ხმოვანების დიდებულება, ბელ კანტოს გავლენა სძენს, რაც პრინციპულად განასხვავებს ბაქარას სტილს ნიკოს მუსიკისგან; საშინელი ბრალდების „ნაყენებამდე“, გასათვალისწინებელია რელიგიური აღზრდით და ოჯახის ცხოვრების წესით ფალიაშვილის მიერ შეთვისებული ეთიკურ-მორალური პრინციპები, რაც ხასიათის პრინციპულობას და საკუთარი ესთეტიკური პოზიციის დამკვიდრებისთვის ბრძოლას არ გამოირიცხავს;

არ არსებობს ნოტების ფალიაშვილის მიერ მითვისების დამამტკიცებელი საბუთი, არც სულხანიშვილის ნათესავებს დაუდასტურებიათ მსგავსი მოვლენის ალბათობა;

ნიკო გრძნობდა ნოტების მოპარვის საფრთხესაც და იმასაც,

---

---

რომ მას მუდამ აკონტროლებდნენ, თუმცა არასოდეს დაუსახელებია კონკრეტული პიროვნება, ვისაც გამორჩეულად უფრთხობდა;

პიროვნება, რომელმაც ნოტებით სავესე სკივრი სასტუმროდან გაიტანა, წყაროებში მოიხსენიება, როგორც ახალგაზრდა ყმაწვილი (ზაქარია 48 წლის გახლდათ ამ დროს, იგი ნიკოს თანატოლი იყო), ამგვარი ქმედების ჩასადენად სამოქალაქო პირი მეორე პირს არ ანდობს მსგავს დავალებას, როგორც ცოცხალ მონემს;

ყურადღებას გავამახვილებ ზაქარიას ერთ პიროვნულ თვისებაზეც; ცნობილია, რომ სახელოვნებო ქმნალობის პროცესში ხელოვანი შექმნილ პროდუქციაში არაყნობიერად დებს სახელოვნებო ნიმუშის მარადიული ეგზისტენციის სურვილს, რომელიც მისი, როგორც ადამიანის ფიზიკური სასრულობის ერთგვარი კომპენსირებაა. ამიტომ შეგნებულად (ხაზს ვუსვამ – შეგნებულად, თუმცა შესაძლოა კომპოზიტორის სმენით მესხიერებაში მრავალი მუსიკალური მოვლენა აღბეჭდოს და დროთა განმავლობაში ტრანსფორმირდეს, როგორც პირადი მუსიკალური გამოცდილება) არავინ დააყენებს რისკის ქვეშ საკუთარი ხელოვნების ორიგინალობას თუ აუთენტურობას, არ გარისკავს სხვისი ნააზრევის მითვისებას, რადგან არსებობს სიმართლის გამჟღავნების, საკუთარი მემკვიდრეობისთვის მომავალში სასიკვდილო განაჩენის გამოტანის ბუნებრივი შიში; ზაქარიას კი პიროვნული სიფრთხილე და წინდახედულობა გამოარჩევდა. „აბესალომ და ეთერის“ პრემიერის შემდეგ მიცემული შენიშვნების გამო, ფალიაშვილმა მნიშვნელოვნად გადააკეთა ოპერა. მას საოცრად აფრთხობდა იმის წარმოდგენაც კი, რომ საზოგადოებისთვის ოპერის მისაღები ვერსიის შეთავაზების გარეშე მხარდაჭერას დაკარგავდა, რაც გარკვეული დროის შემდეგ ოპერის რეპერტუარიდან მოხსნის ალბათობას გაზრდიდა. ამიტომ მორჩილად მიიღო კომპოზიტორისთვის მტკივნეული გადაწყვეტილება – ყველა შენიშვნის ვათვალისწინებით გადაეკეთებინა ოპერა, რამაც მისი ერთი მოქმედებით შემსერიებაც კი გამოიწვია (ყველას შესწევს უნარი საკუთარ შექმნილ ნაწარმოებში მნიშვნელოვანი ცვლილებები მხოლოდ იმიტომ შეიტანოს, რომ საზოგადოებამ მოითხოვა?). ამ ფაქტს მუსიკოლოგმა ნინო ქორიძემ სრულიად სამართლიანად მისცა ფალიაშვილისთვის გამოტანილი ვერდიქტის კვალიფიკაცია.[25]

როდესაც 1924 წელს ფალიაშვილი რექტორის თანამდებობიდან მოხსნეს, იგი ერთი წლის მანძილზე დაჟინებით ითხოვდა ახსნა-განმარტებას შესაბამისი სამთავრობო ინსტანციისგან და აყენებდა პირობასაც, რომ წინააღმდეგ შემთხვევაში არანაირ თანამდებობას კონსერვატორიაში არ დათანხმდებოდა. ნუთუ იმდენად სუფთადაა

---

---

ჩაღენილი „დანაშაული“, რომ მის მიმართ რაიმე კომპრომატის გამომზეურების არ შეეშინდა ან ეს ფაქტი რატომ არ შეახსენეს მის მორალურად დასამარცხებლად?

ერთი ხელოვანისთვის მეორის მიერ შექმნილი ნაწარმოების მითვისების დაბრალება, ერთი მხრივ, ეროვნული კომპლექსების გამოვლინებასაა (სუბპერსონალიების მიმართ შური, ცნობილი მამულიშვილებისადმი ნიჰილისტური დამოკიდებულება, გლობალურად – ნიჭიერების აუტანლობა) და მეორე მხრივ, მებღღული ცნობიერების სინდრომიც, როდესაც სრულ პერსპექტივას ვერ ვუსწორებთ თვალს. როგორც კი შევძლებთ პლანი გავამსხვილოთ, მივხვდებით, რომ მომხდარი მოვლენები თავისუფლად შეიძლება ყოფილიყო უფრო გლობალური პროცესის ნაწილი, ვარაუდის დონეზე ყოველ მათგანს აქვს თანასწორი არსებობის უფლება;

კიდევ ერთხელ შევხედოთ ოპერის გაუჩინარების ფაქტს, ამჯერად სხვა რაკურსიდან; ცნობილია, რომ სულხანიშვილის ყოველ ნაბიჯს აკონტროლებდნენ, რაც არაა გასაკვირი; რუსეთის რევოლუციის დაწყებისთანავე 1905 წელს ნიკო საკუთარ ტექსტზე წერს გუნდ-პროკლამაციას – „ძირს იმპერიალიზმი“, ე. წ. „თელავიება“ (მარსელიეზას ანალოგიით). ეს ის წელია, როდესაც აბუნტებული პირველი გიმნაზიის მოსწავლეები რუსმა ჟანდარმებმა სკოლის კედლებშივე ჩააცხრილეს. ჯანდარმებმა სახლშიც მიაკითხეს ნიკოს. მისმა მეუღლემ, ანა ნასიძემ ჟანდარმერიის უფროსი იმ სავარძელზე დასვა, რომელშიც ნოტები და პროკლამაციები ელაგა. ბუნებრივია, ხელჩასაჭიდი ვერაფერი იპოვეს და ნიკოც გადაურჩა იმ ჯერზე დაპატიმრებას. 1917 წელს მან მონარქიული რუსეთის დამხობას უძღვნა გუნდი „ვაშა, მშრომელ ხალხს“. საყურადღებოა სულხანიშვილის ოჯახის მიმართ ხელისუფლების დამოკიდებულებაც, როდესაც არ ინტერესდებიან ოჯახის მატერიალური მდგომარეობით, მეტიც, სულხანიშვილების მემკვიდრეებისთვის საზოგადოების მიერ შეგროვილი თანხა არ გადაუციათ. 1930 წელს სულხანიშვილების ოჯახმა ნიკოს 24 სიმღერა საზოგადოების ცნობილი სახეების დახმარებით სახელგამს გადაულოცა, მაგრამ სახელგამის რედაქციიდან ეს სიმღერები მალევე უკვალოდ გაქრა. ამ ფაქტში ყველაზე საყურადღებო კი ისაა, რომ განადგურებულია ნოტების მიღება-ჩაბარების დოკუმენტიც, ნოტების ისიც. ეს შურით შეპყრობილი რომელიმე კოლეგის სპონტანურ ქმედებას არ უნდა ჰგავდეს, უფრო საქმის წარმოებაში კარგად გარკვეული პირის ნამოქმედარის ხელწერაა; უკვალოდ გაქრა ნიკოს საქართველოს სახალხო განათლების კომისარიატის მუსიკალური სექციისთვის გადაცემული

---

---

---

---

ნოტებიც. [26] სულხანიშვილის ნაწერების პოვნის კვალზე ჩატარებული გამოძიების მსურველი აუცილებლად დარწმუნდება მტკიცებულებების გარეშე, ნოტების ყოველ ჯერზე „ოსტატური განადგურებით“, რაც სისტემურ ღონისძიებებს და ამისთვის სპეციალურად გამოყოფილი ჯაშუშის მიზანმიმართულ ქმედებებს უფრო ჰგავს. 1927 წელს კახელ თავად-აზნაურთა რეპრესიების დროს დახვრეტენ ნიკოს ძმას – დათიკოს, გადაასახლებენ ოჯახს, ფაქტობრივად, გაანადგურებენ სულხანიშვილების მოღვაწის. ალბათ ხვდებით, რომ ეს ყოველივე უკვე „გლობალური ოპერაციაა“.

მოდით გავამსხვილოთ პლანი; დამოუკიდებელი საქართველოს ჰიმნის შესრულებიდან ერთ თვეში, 28 ივნისს, მუხანათურად კლავენ საქართველოს პირველ პატრიარქს ავტოკეფალიის აღდგენის შემდეგ – კირიონ მეორეს, რომელსაც რუსი ეგზარქოსის ჯაშუშები ებრძოდნენ. კლავენ მისი გარემოცვის კიდევ რამდენიმე მღვდელს, გამოძიება დაიბლოკება, რაც პირდაპირი მინიშნებაა პოლიტიკურ მკვლევლობებზე. ამ დროს სათავეში არიან სოციალ-დემოკრატები, რომლებიც მენშევიკებისგან ტრანსფორმირდნენ 1917 წელს და რომელთაც დიდი სიმპათია არც ნიკოს მიმართ გამოუხატავთ. სხვათაშორის, კირიონის მკვლევლობით შეძრულმა ნიკომ მისი სულის მოსახსენიებელი გუნდი დაწერა, რამაც უცხოელი დიპლომატებიც მოიყვანა ალტაცებაში და კიდევ ერთხელ მოექცა ყურადღების ცენტრში რუსული იმპერიალიზმისთვის საშიში ფიგურის – კირიონის დამფასებლად!!!

რადგან ყველა ტიპის ჭორმა ვარაუდის კვალიფიკაცია მიიღო, ზემოთ მოყვანილი ფაქტების ფონზე პოლიტიკური სარჩული რატომ უნდა გამოვრისხოთ? სავარაუდოდ, ეს ინტრიგები და საქმე „შეკერა“ იმავე ძალებმა, იმავე „პოლიტიკური სუბიექტის“ ჯაშუშებმა, ვინც შეინირა ილია, კირიონი. თუ როგორ მუშაობს ჭორის მანქანა, ამაზე თუნდაც ივანე მაჩაბლის გაუჩინარების ამბავი მეტყველებს. მაჩაბელი, რომელიც ილიას წამოწყებული მრავალი საქმის გამგრძელებლად მოიაზრებოდა, მოგვიანებით ილიას დაუპირისპირეს, მათ შორის პიროვნული უთანხმოების ფაქტი კი მარტივად შეეძლოთ გამოეყენებინათ. დღემდე მაჩაბელთან დაკავშირებული იდუმალი მოვლენები საბედისწეროდაა გადახლართული აკაკის, ილიას სახელებთან. „ერიდეთ აკაკის მეგობრობას და ილიას მტრობას“ – არც ეს საყურადღებო ფრაზა გაჩნდა ქართულ რეალობაში შემთხვევით. მოდელი მარტივია. სიბოროტის დაგეგმვა ისე, რომ მოვლენის ფენომენოლოგიურ ბუნებაში ჩაღო მრავალჯერადი ნალმი და ერთდოულად ორი ან მეტი სუბიექტის ხსოვნას მიაყენო მარადიული ჩრდილი, განსაკუთრებით მას, ვისაც დამნაშავეს სტატუსი ერგება

---

---

პრინციპით – დააბრალე, თავიც რომ ვაიმართლოს, ნახევრად მაინც დამნაშავეა. ჭორის პროვოცირების შედეგი მზაკვრულია – მუდამ იყოს მიპყრობილი ეჭვიანი მზერა ავტორიტეტებისკენ, თანაც რატომღაც სწორედ სახელმწიფოებრივი იდეებისთვის მებრძოლი მოღვაწეების კრიმინალური იმიჯები იქმნება. მიზანი – ეროვნული საყრდენის დაკარგვაა, ერის ხერხემლის გადამტვრევაა, რაც ყველაზე ვერაგულად წარმოებული ომია. რად ღირს თუნდაც ზაქარიას, ილიას და აკაკის მიმართ საქართველოს მოსახლეობის მცირე პროცენტში გაჩენილი ეჭვი, რაც ნამდვილად ღრღინის ეჭვიან გონებას და ფიტავს ერის გონს. თანაც ქართველის ფსიქოლოგიაც საუცხოოდაა შესწავლილი – ჩვენივე მამულიშვილის სიდიდის კომპლექსი. რა ზუსტია ზვიად გამსახურდიას ხედვა – „თუ გსურს ერი, ან ადამიანი გახრწნა და გადაავგარო, მას არა მხოლოდ უნდა დაავინყო წარსული, არამედ უნდა გაუყალობო კიდევ იგი. თავისი ჭეშმარიტი გმირები ბოროტმოქმედებად და უნიათო კაცუნებად დაუსახო, მელროვენი და მოღალატენი კი – გმირებად“.[27] დაბეჭითებით მტკიცება შეუძლებელია, მაგრამ ჩრდილოელი მეზობლის ხელწერა ცნობილია. მიუჩინდნენ ჯაშუშებს ეროვნული ხაზის გამტარებლებს მათი ყოველი ნაბიჯის გასაკონტროლებლად, ქვეყნის კურსორის მოსამართლად, საკუთარი ინტერესების სასარგებლოდ. ვინმეს ხომ არ აქვს ილუზია, რომ ჩვენ მიმართ მეოცე საუკუნის დასაწყისში ყურადღება მოუდუნდათ? მომდევნო მოვლენებმა ცხადყო, თუ როგორ საგულდაგულოდ იყო შეგროვებული დასასჯელი მოღვაწეების „შავი სია“. ოკუპირების და დაპყრობის გეგმა ხომ მხოლოდ ტერიტორიების მიტაცებას არ გულისხმობდა, არამედ იდენტობაზე მიტანილი იერიში იყო; წინააღმდეგ შემთხვევაში არც ავტოკეფალიის წართმევა, არც სასწავლებლებში ქართული ენის რუსულით ჩანაცვლება, არც ქართული სავალობლის ეკლესიიდან „გაძევება“ ან ეკლესიების გადათეთრება დასჭირდებოდათ თავის დროზე უკვე დაპყრობილ ტერიტორიაზე და სხვ.

მრავალ ვერსიას შორის პოლიტიკური სარჩელის ვერსიასაც აქვს არსებობის უფლება, მეტადრე, რომ ეს ყოველივე ნიკოს მიმართ ერთგვარ სადამსჯელო ღონისძიებებს ჰგავს. მხედველობაში გვაქვს სწორედ ყოველი ფეხის ნაბიჯზე მისი ნოტების გაქრობის წარმატებული მცდელობა, რაც არა სპონტანურ, ერთჯერად, არამედ მიზანმიმართულ, სისტემურ ხასიათს ატარებდა, რისთვისაც რომელიმე პერსონას მუდამ უნდა ჰქონოდა მოცალეობა.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ჩვენი მიზანია, როგორმე დავიცვათ ჩვენი ქვეყნის უდიდესი მოამაგენი მუდმივი ტალახის და ლათის სროლისგან, რომ ფეხქვეშ არ გამოგვეცალოს

---

---

საყრდენის განცდა ყველა იმ ღირებულების ჩამოშლით, რაზეც დგას ქართული კულტურა და სახელმწიფოებრივი ღირსება. ის, რაც მტრის ყველაზე დიდი გამარჯვებაა, ჩვენი ერის ყველაზე დიდი მარცხია იმისდა მიუხედავად, ვინც არ უნდა იყოს ბოროტების ჩამდენი. ამ ჭოროთ ტკობაც ქვეყნის მტრობაა. ნუთუ ამ ჭოროების გამომზერებით ქვეყნის პროგრესი უფრო ინტენსიური გახდება? ეს ძალზე პრინციპული საკითხია მცირერიცხოვანი ერისთვის, რომლის ძალა არასოდეს ყოფილა რაოდენობაში, არამედ – კულტურის ინტენსივობაში.

„საქართველოს მოვლა დიდი შვილების მოვლით იწყება, რადგან მათ ძალუძთ სხვებზე უკეთ ქვეყნის აღორძინება. ისტორია უზღვავი სიბრძნის წყაროა და საქართველოს ისტორიას სწორედ ამ კუთხით უნდა შევხედოთ... გვმართებს სრული გააზრება იმ ბარალისა, რაც საუკუნეების მანძილზე დიდ შვილებთან დაპირისპირებამ მოგვაყენა, გვმართებს „კარგი შვილების“ მხრივ დაშვებული ზოგიერთი შეცდომის შესწავლაც და ურთიერთობის შინაარსის განსაზღვრა... იცვლება ასპარეზის ცნებაც ჩვენი დროის შინაარსის წყალობით. ამ ასპარეზზე ქართველი ხალხის ეროვნული ენერჯის სრული გამოვლენისთვის გარდუვალი იქნება შინაგანი დისპარმონიის დაძლევა, წონასწორობის აღდგენა“.[28]

ნიკო სულხანიშვილის მცირერიცხოვანი მემკვიდრეობა სრულიად საკმარისია მისი მასშტაბის შესათვალად. ამ დანატოვარის დაუდევრობით გაუჩინარების შედეგი სავალალოა, შეგნებული მოსპობის მიზანი – მისი რანგის ხელოვანისთვის კუთვნილი „სიმაღლიდან ჩამოგდება“. ამ შემთხვევაში ერის კეთილ ნებასა და გულისხმიერებაზეა დამოკიდებული სულხანიშვილის „ეპოქალური საგუნდო შემოქმედების“ (რ. ხორავა) პატრონობა და მისთვის ქართული მუსიკის ისტორიაში კუთვნილი ადგილის მინიჭება. ვფიქრობ, დღემდე აქტუალურია ტიციან ტაბიძის 1936 წელს დანერილი სიტყვები – „დავუბრუნოთ ქართულ მუსიკას ოსტატი თანატოლი ვაჟა-ფშაველასი, ნიკო ფიროსმანაშვილისა, კოტე მარჯანიშვილისა“.[29] (გვახარია 1966: 56).

---

[1] გვახარია ვ. „დიდი კომპოზიტორის მემკვიდრეობის შესწავლისათვის“, შურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, #6, თბილისი, 1966, გვ. 56

[2] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ შურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 92

---

---

- 
- 
- [3] დონაძე ლ., „ნიკო სულხანიშვილი“, უერნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, #6, საქ. სსრ. სახ. გამომცემლობა, თბილისი, 1954, გვ 29
  - [4] აბრახამია შ., „დროსა და სივრცის პრობლემა ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედებაში: მოკლედ დროსა და სივრცეზე წარმოდგენების შესახებ“, 24.06. 2020, მიღებულია – [https://tscopus.blogspot.com/2020/06/blog-post\\_24.html](https://tscopus.blogspot.com/2020/06/blog-post_24.html) (ბოლოს გადამოწმდა 06/11/2020)
  - [5] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ უერნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 96
  - [6] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ უერნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 95
  - [7] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ უერნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 95
  - [8] ჯაფარიძე მ., „ქართული სულის ზეიმი“ საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის უერნალი „მუსიკა“ #2(27), თბილისი, 2016. გვ. 2
  - [9] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ უერნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 93
  - [10] ჯაფარიძე მ., „ქართული სულის ზეიმი“ საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის უერნალი „მუსიკა“ #2(27), თბილისი, 2016. გვ. 4
  - [11] ჯაფარიძე მ., „ქართული სულის ზეიმი“ საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის უერნალი „მუსიკა“ #2(27), თბილისი, 2016. გვ. 3
  - [12] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ უერნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 93
  - [13] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ უერნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 91
  - [14] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ უერნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 94
  - [15] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ უერნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 93
  - [16] დონაძე ლ., „ნიკო სულხანიშვილი“, უერნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, #6, საქ. სსრ. სახ. გამომცემლობა, თბილისი, 1954, გვ 29
  - [17] აბრახამია შ., „დროსა და სივრცის პრობლემა ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედებაში: მოკლედ დროსა და სივრცეზე წარმოდგენების შესახებ“, 24.06.2020, მიღებულია – [https://tscopus.blogspot.com/2020/06/blog-post\\_24.html](https://tscopus.blogspot.com/2020/06/blog-post_24.html); (ბოლოს გადამოწმდა 06/11/2020)
- 
-



- 
- 
- [18] აბრახამია შ., „ახალი ქართული პროფესიული საგუნდო მუსიკის სათავეებთან“, 02.10.2020, მიღებულია \_ <http://smartarea.ge/2020/10/02/georgian-choir-music-history/> ; (ბოლოს გადამოწმდა 06/11/2020)
- [19] წერეთელი რ., მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა: თვითმყოფადობა და ღირებულებებითი ორიენტაციები, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი, 2005, გვ. 207
- [20] ჯაფარიძე მ., „დასაკარგი არაფერი გვაქვს!“, საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ყურნალი „მუსიკა“ #3 (17), თბილისი, 2013, გვ. 12
- [21] გვასალია ვ., „დიდი კომპოზიტორის მემკვიდრეობის შესწავლისათვის“, ყურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, #6, თბილისი, 1966, გვ. 55
- [22] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ ყურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999, გვ. 95
- [23] აბრახამია შ., „ქართული ოპერის „პირველი მერცხალი“, საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ყურნალი „მუსიკა“, #3 (17), თბილისი, 2013, გვ. 7
- [24] ბლოკი ალ., „მზე რუსეთის ცაზე“. წიგნში: მწერლის სული, მთარგმნელი ნანა ახობაძე, გამომცემლობა „ჯანსუღ ღვინჯილია“, თბილისი, 2011, გვ. 267
- [25] იხ.: ქორიძე ნ., ერთი ვერდიქტის ისტორია. კრებულში: ზაქარია ფალიაშვილი. თბილისის მუზეუმების გაერთიანება შპს. „სეზანი“, 2017, თბილისი
- [26] ჯაფარიძე მ., „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (კიკუშას ნოტების კვალდაკვალ)“, ყურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #1, თბილისი, 2000, გვ. 91
- [27] შონია ჯ., „გამსახურდიას ეპოქა და მედროვეთა დრო“, საზოგადოებრივი ყურნალი #3 (11), თბილისი, 2018, გვ. 11
- [28] ღვინჯილია ჯ., „გიორგი სააკაძის პიროვნება“, წიგნში: ჯანსუღ ღვინჯილია, თხზულებანი, ტ. 2, გამომცემლობა „ჯანსუღ ღვინჯილია“, თბილისი, 2002, გვ. 634
- [29] გვასალია ვ., „დიდი კომპოზიტორის მემკვიდრეობის შესწავლისათვის“, ყურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, #6, თბილისი, 1966, გვ. 56
- 
-

---

---

## გამოყენებული ლიტერატურა:

- აბრახამია შიო. ქართული ოპერის „პირველი მერცხალი“ (გვ. 6-9), საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ურნალი მუსიკა“, #3 (17), თბილისი, 2013;
- ბლოკი ალექსანდრ. „მზე რუსეთის ცაზე“ (გვ.გვ. 265-267), წიგნში: მწერლის სული, მთარგმნელი ნანა ახოზაძე, გამომცემლობა „ჯანსუღ ღვინჯილია“, თბილისი, 2011;
- გვახარია ვაჟა. „დიდი კომპოზიტორის მემკვიდრეობის შესწავლისათვის“ (გვ. 54-56), ურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, #6, თბილისი, 1966;
- დონაძე ლადო. „ნიკო სულხანიშვილი“ (გვ. 29-32), ურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, #6, საქ. სსრ. სახ. გამომცემლობა, თბილისი, 1954;
- ღვინჯილია ჯანსუღ. „გიორგი სააკაძის პიროვნება“ წიგნში: ჯანსუღ ღვინჯილია: თხზულებანი, ტ. 2, გამომცემლობა „ჯანსუღ ღვინჯილია“, თბილისი, 2002;
- შონია ჯემალ. „გამსახურდიას ეპოქა და მედროვეთა დრო“ (გვ. 7-12), საზოგადოებრივი ურნალი #3 (11), თბილისი, 2018;
- წერწეშია რუსუდან. მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა: თვითმყოფადობა და ღირებულებებითი ორიენტაციები, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი, 2005;
- ჯათარაძე მზია. „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (ვერსიები და ფაქტები)“ (გვ. 91-98), ურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #5, თბილისი, 1999;
- ჯათარაძე მზია. „ნიკო სულხანიშვილის დაკარგული მემკვიდრეობა (კიკუშას ნოტების კვალდაკვალ)“ (გვ.გვ. 84-91), ურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ #1, თბილისი, 2000;
- ჯათარაძე მზია. „დასაკარგი არაფერი გვაქვს!“ (გვ. 10-13), საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ურნალი „მუსიკა“ #3 (17), თბილისი, 2013;
- ჯათარაძე მზია. „ქართული სულის ზემი“ (გვ. 2-5), საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ურნალი „მუსიკა“ #2(27), თბილისი, 2016;
- აბრახამია შიო. „დროისა და სივრცის პრობლემა ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედებაში: მოკლედ დროსა და სივრცეზე წარმოდგენების შესახებ“, 24.06.2020, მიღებულია \_ [https://tscopus.blogspot.com/2020/06/blog-post\\_24.html](https://tscopus.blogspot.com/2020/06/blog-post_24.html);
- აბრახამია შიო. „ახალი ქართული პროფესიული საგუნდო მუსიკის სათავეებთან“, 02.10.2020, მიღებულია \_ <http://smartarea.ge/2020/10/02/georgian-choir-music-history/>;



# სადოქტორო პროგრამა



---

---

**თეა ჭანტურია,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
სადოქტორო პროგრამა: აუდიო-ვიზუალური რეჟისურა  
„ტელერეჟისურა“,  
ხელმძღვანელი – პროფ. ალექსანდრე ვახტანგოვი

## **ეკრანული ხელოვნების ევოლუცია და თანამედროვე ტენდენციები**

ძნელი წარმოსადგენია თანამედროვე საზოგადოება აუდიოვიზუალური კულტურის გარეშე, რომელიც გახდა ჩვენი ყოველდღიურობის განუყოფელი ნაწილი, უნივერსალური კომუნიკატორი, საგანმანათლებლო საქმიანობის სტიმული და თანამედროვე ხელოვნების სახეობა. ამ კულტურაში ტექნოგენური სიახლეების ფეხდაფეხ ჩნდება ახალი მიმართულებები და წარმოიქმნება ახალი ტენდენციები. ამდენად, მეტად მნიშვნელოვან საკითხად მიგვაჩნია ეკრანული ხელოვნების ევოლუციის და თანამედროვე ტენდენციების მიმოხილვა.

„ხელოვნების ღრმა არსი იდეის ერთიანობაში დამის მატერიალურ განსახიერებაში მდგომარეობს. თანამედროვე ხელოვნება არ არის მატერიალისტური. მისი ზოგიერთი წარმომადგენელი სასიკვდილო გაყოფას განიცდის იდეასა და მის კონკრეტულ განსახიერებას შორის“ – წერს რუდოლფ არნჰეიმი თავის ერთ-ერთ ნაშრომში.[1]

„ხელოვნება – საკუთარი თავის და სხვების გააზრებისა და გაგების მეთოდია, აზრთწარმოქმნის ფორმა ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც მეცნიერება.

ხელოვნება თავისთავად არ არის ბუნებრივი გადარჩევის პირდაპირი პროდუქტი, არამედ ის ჩვენი დიდი ტვინის ცხოველქმედების შედეგია, რომელიც თავის მხრივ გადარჩენის მოსაზრებით განვითარდა“ – განმარტავს თანამედროვე ხელოვნებას ბოსტონის უნივერსიტეტის პროფესორი ელენ უინერი.[2]

„აუდიოვიზუალური კომუნიკაციის“ კონცეფციისა და ზოგადად მისი, ადამიანის ცნობიერებაში, ადგილის დასადგენად საჭიროა გავითვალისწინოთ ისეთი ძირითადი ცნებების შინაარსი და სტრუქტურა, როგორიცაა „კულტურა“: ესთეტიკური, მხატვრული, ტექნიკური, საინფორმაციო და მედია. განსახილველ საკითხთან გარკვეულად იკვეთება აღქმის, მაყურებლის და ეკრანული თავისებურებები, რომლებიც ყველაზე მჭიდრო კავშირშია აუდიოვიზუალურ ხელოვნებასთან.

---

---

ხოსე ორტეგას აზრით, „ნებისმიერი სახის ხელოვნებას აქვს თავისი ზეთემა“. ის „იბადება თვითგამოხატვის ფუნდამენტური მოთხოვნების დიფერენცირების პროცესში, რაც ჩადებულია ადამიანში.“ „ხელოვნება არის კეთილშობილი და მგრძობიარე იარაღი, რომლის საშუალებითაც ადამიანი გამოხატავს იმას, რისი გამოხატვაც სხვაგვარად შეუძლებელია“.[3]

აუდიოვიზუალურ ხელოვნებას განსაკუთრებული როლი აქვს მსოფლიო მხატვრულ კულტურაში. იგი არის ტექნოლოგიისა და მხატვრული შემოქმედების ერთობლიობა. ტექნოლოგიური პროგრესი აქტიურად ახდენს გავლენას აუდიოვიზუალური ხელოვნების ენაზე. მასობრიობა, დემოკრატიზმი, წვდომა, ეკრანული ხელოვნების ტირაჟირება (კინო, ტელევიზია, ვიდეო, მულტი-მედია) მისი დამახასიათებელი თვისებებია.

აუდიოვიზუალური კულტურა არის კომუნიკაციური პარადიგმა, რომელიც ავსებს ადამიანებს შორის ურთიერთობების ტრადიციულ ფორმებს, პირდაპირი კომუნიკაციის და წერილობით (წიგნის) კულტურას.

ეკრანული ხელოვნება, კინემატოგრაფიასთან ერთად, XIX საუკუნის ბოლოს წარმოიშვა და XX საუკუნის განმავლობაში გახდა ნორმების, ჩვეულებების, ტრადიციების, ღირებულებების ფორმირებისა და ტრანსლირების ძირითადი მექანიზმი, რომელიც საფუძვლად უდევს ინდივიდუალურ კულტურულ თემებსა და მასობრივ კულტურას. სწორედ აუდიოვიზუალური კომუნიკაციის ახალი საშუალებების ტექნიკურმა შესაძლებლობებმა წამოიწყო კულტურული გლობალიზაციის პროცესები.

მარშალ მაკლუენი თავის ნაშრომში „მედიის შეცნობა, ადამიანის გაფართოვება“ (Understanding Media, The extensions of man) ანალიზებს მედიის კულტურალურ და ეპოქალურ პარადიგმებს: „ყველა კულტურას და ეპოქას ალქმისა და ცოდნის საკუთარი საყვარელი მოდელი გააჩნია, რომელსაც ისინი ყველას და ყველაფერს მიაკუთვნებენ. ჩვენი დროის სახასიათო ნიშანია – ზიზღი დანერგული კულტურული ნიმუშებისადმი“.[4]

მაკლუენი თავის გამორჩეულ ნაშრომში „The medium is the message“ აღნიშნავს, რომ „ჩვენს ძირითად სოციალურ და კულტურულ გარემოში ცვლილებები მიუთითებს ახალ შეტყობინებაზე, ახალი ტიპის ინფორმაციაზე, ანუ ეს არის ახალი გარემოს ეფექტი. სწორედ ამ ახალი გაფართოების საფუძველზე, ჩვენ შეგვიძლია ახალი გარემოს აღწერის და იდენტიფიკაციის დაწყება“.[5]

მაკლუენი გვაფრთხილებს, „ცვლილებების კონტროლი, როგორც ჩანს, არის არა მათ მხარდამხარ მოძრაობა, არამედ

---

---

ნინსწრება. მოლოდინი ძალის ვექტორის გადახრის და კონტროლის საშუალებას იძლევა“.

მარკ ფედერმანი აღნიშნულ ხედვას განმარტავს შემდეგნაირად: „კომუნიკაციის ახალ საშუალებას მოაქვს ახალი ტიპის ინფორმაცია“.[6]

აუდიოვიზუალური ხელოვნების განვითარების საწყის ეტაპზე, კინოს ტრადიციული ესთეტიკა ეფუძნებოდა რეალობის ეფექტს.

დაუმუშავებელმა რეალობამ, რომელიც უკვე არსებობდა, კინოთეატრების პირველ მაყურებელზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. ცხოვრებისეული ნაწილები შესაძლოა განსხვავებული ყოფილიყო, ლუმიერების „ქარხნის მუშების გასასვლელიდან“, ევროპის სხვადასხვა კუთხეში კორონაციის დემონსტრირებამდე, ცხოვრების რეალური დოკუმენტური ფრაგმენტებიდან, გულდასმით რეკონსტრუირებულ სათამაშო სცენებამდე.

ნამდვილობის ეფექტი კიდევ უფრო გააძლიერა ტელევიზიის დაბადებამ, რომელიც გახდა რეალობის განუყოფელი პოლისტიკური ნაწილი; იგი არ საჭიროებდა რაიმე სპეციფიკურ მანიპულაციას ტექნიკური ტრანსლირების გარდა, მოქმედების ადგილიდან სატელევიზიო ეკრანებამდე მეტ-ნაკლებ დისტანციამდე.[7]

მედია არის სოციალური ინსტიტუტი, ინდუსტრია, კულტურული ნიშეში, რთული ფენომენი, რომელიც პოლიტიკურად, სოციალურად, ეკონომიკურად და ანთროპოლოგიურად განისაზღვრება გარე ფაქტორებით.

უცხოურ კვლევებში ყველაზე გავრცელებული პარადიგმა არის: ემპირიული ფუნქციონალიზმი, პოლიტიკური ეკონომიკა და ანთროპოლოგიური მოდელები. ეს მიდგომა მეთოდოლოგიურად სწორი იარაღია, რომელიც ხელს უწყობს მედიის კვლევის სისტემურ განხილვას. ამავე დროს, ასეთი პარადიგმატული მიდგომა არ ეწინააღმდეგება მედიის კვლევის პარადიგმების მრავალფეროვნებას, რაც განსაკუთრებით ამკარაა მეცნიერთა ცენტრისტულ შეხედულებებში, რომლებიც აღიარებენ მედიის სოციალურ, ეკონომიკურ და კულტურულ ასპექტებს.

სოციალური მედია არის ქსელები, ვებსაიტები და პროგრამები, რომლებიც ადამიანებს საშუალებას აძლევენ შექმნან, გააზიარონ და დაუკავშირდნენ სხვა მომხმარებელს ან მომხმარებელთა ჯგუფს. სოციალურ მედიას, აქვს რამდენიმე ზოგადი თვისება: ის ასტიმულირებს ონლაინ საზოგადოებების გაჩენას, ხოლო შინაარსს კი, თავად მომხმარებლები ქმნიან. ჩვეულებრივ, განასხვავებენ ტერმინებს „სოციალური ქსელი“ და „სოციალური მედია“. სოციალური ქსელებია: Facebook, LinkedIn, Instagram, Twitter და ა.შ. ციფრულმა ანალიტიკოსმა ბრაიან სოლისმა, რომლის ნამუშევრებმა

---

---

დიდი გავლენა მოახდინა ადრეულ ციფრულ და სოციალურ მარკეტინგულ ლანდშაფტზე, შექმნა პლატფორმა: „A visual map of the social media landscape“, სადაც ათობით უდიდესი სოციალური ქსელია განთავსებული.[8]

აუდიოვიზუალური კულტურა – პოლიფუნქციური მოვლენაა, როგორც მთლიანობაში კულტურა. ეს ნიშნავს, რომ მას სოციალურ სისტემაში უნიკალური როლი აქვს. კულტურის ფუნქციის კლასიფიკაცია მოცემულია მრავალი მკვლევრის ნაშრომში: ფილოსოფოსების, სოციოლოგების, კულტუროლოგების და ა.შ.

დღეს ყურადღებას გავამახვილებთ მხოლოდ რამდენიმე ძირითად ფუნქციაზე, რომლებიც დამახასიათებელია აუდიოვიზუალური კულტურისთვის. ეს ის ფუნქციებია, რომლებიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ საინფორმაციო ეპოქაში.

კრეატიული ფუნქცია. აუდიოვიზუალური კულტურის ერთ-ერთი ფუნდამენტური ფუნქცია სამყაროს განვითარება და ტრანსფორმაციაა. მიღებული ინფორმაციის დახმარებით, ინდივიდი აფართოებს თავის ცოდნას სამყაროს შესახებ, აცნობიერებს მას სხვადასხვა რაკურსიდან: ფილოსოფიური, მორალური, ეკონომიკური, ესთეტიკური, იურიდიული და ა.შ. ამავდროულად ხდება ინდივიდუალური ცნობისმოყვარეობის გაზრდა, საკუთარი თავის და გარშემო სამყაროს შეცნობა. აუდიოვიზუალური კულტურის კრეატიული ფუნქცია საშუალებას აძლევს ინდივიდს, მოერგოს თანამედროვე რეალობას, გარემოს, მიიღოს პასუხი ბევრ კითხვაზე, იყოს მზად ყველა ტიპის წინააღმდეგობის და კატაკლიზმისთვის.

რელაქსაციის ფუნქცია. რელაქსაციის ფუნქცია უკავშირდება ინდივიდის ფიზიკურ და გონებრივ დასვენებას, განტვირთვას. სწორედ აუდიოვიზუალური ხელოვნება უზრუნველყოფს ამ ყოველივეს თანამედროვე ადამიანისთვის.

საქმე მხოლოდ იმაში არ არის, რომ აუდიოვიზუალური ხელოვნების გარკვეული ტიპები მოხმარება (ბელეტრისტიკის კითხვა, აუდიოჩანაწერების მოსმენა, ფილმების ყურება, ტელევიზია, კომპიუტერული თამაშები და ა.შ.) დასვენების დროს, როდესაც გართობის ან მოღუნების განწყობაზე ვართ. ფაქტია, რომ თვით კულტურა, ჰოლანდიელი მკვლევრის ი. ჰოიზინგას აზრით, შეიცავს თამაშურ ელემენტს. ი. ჰოიზინგას კონცეფციის თანახმად, რომელიც გაანალიზებულია წიგნში «Homo Ludens» („მოთამაშე ადამიანი“), თამაში არა მხოლოდ კულტურული წარმოშობის ფორმაა, არამედ ნებისმიერი კულტურული საქმიანობის შეუცვლელი ელემენტი, მამოძრავებელი ძალა კულტურის განვითარებისათვის.[9]

„ყველაფერი თამაშია“ – აღნიშნავდა ი. ჰოიზინგა, თავის აზრებს

---

---

კი ადასტურებდა ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების ნაშრომებით. ჰერაკლიტე ამბობდა: „ადამიანთა მოსაზრებები ბავშვების თამაშია“; პლატონის აზრით, „ადამიანი შექმნილია უფლის სათამაშოდ, და ეს, არსებითად, ყველაზე საუკეთესოა მისთვის. ამიტომაც მან ცხოვრება თავისი ბუნების შესაბამისად უნდა გაატაროს და ითამაშოს ყველაზე ლამაზი თამაშები...“ თანამედროვე გასართობი ინდუსტრია, რომელიც აუდიოვიზუალური კულტურის განუყოფელი ნაწილია, წარმოგვიდგენს რელაქსაციის საშუალებების სპეციალურ ფართო სპექტრს – გარკვეული ჟანრის ფილმებიდან დანყებული, ინტერაქტიული თამაშებით, ტელე-ეთერით ან კომპიუტერის საშუალებით ვირტუალურ სამყაროში მოგზაურობით დამთავრებული.[10]

საკომუნიკაციო ფუნქცია. ეს ფუნქცია მყარად არის დაკავშირებული საინფორმაციოსთან. საკომუნიკაციო ფუნქციის არსი მდგომარეობს შემდეგში – აუდიოვიზუალური კულტურა არის ურთიერთობის აქტი: მთავრობასა და საზოგადოებას შორის, სხვადასხვა ქვეყნებს შორის, სოციალურ ჯგუფებს შორის, ინდივიდებს შორის და ა. შ.

აუდიოვიზუალური ხელოვნების საკომუნიკაციო ფუნქცია მოქმედებს, როგორც კულტურათაშორისი დიალოგის ძლიერი კატალიზატორი; შედეგად ხდება კულტურული ინფორმაციის გაცვლა ისტორიულ-ფილოსოფიურ და ისტორიულ-ლიტერატურულ კონტექსტში და ეს პროცესი ასტიმულირებს სოციალურ პროგრესს.

კომუნიკაციის ფორმებისა და მეთოდების შემუშავება – კაცობრიობის კულტურული საქმიანობის უმთავრესი ასპექტია. მისი განვითარებით, კაცობრიობამ მოიპოვა ფართო შესაძლებლობები სხვადასხვა ინფორმაციის გადაცემის და გაცვლის – პრიმიტიული დრამის სიგნალით დანყებული, თანამედროვე სატელევიზიო ტელევიზიით და კომპიუტერით.

ინტერნეტის და ტექნოლოგიური საშუალებების განვითარებამ ფუნდამენტური ცვლილებები შეიტანა ადამიანის საქმიანობის სხვადასხვა სფეროში, მათ შორის მედიასა და აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში. ტექნოლოგიურმა პროგრესმა რადიკალურად შეცვალა საინფორმაციო ნაკადების გადაცემის გზები და მეთოდები. შეიცვალა ასევე ინფორმაციაზე წვდომის მექანიზმი და მასშტაბი. მოხდა ტრადიციული მედიასაშუალებების საზღვრების გადაფარვა, სხვადასხვა ტიპის აუდიოვიზუალური მიმართულებების კონვერგენცია და სხვაგვარი ინტერპრეტირება.

ლ. კრუგლოვა აღნიშნავს, რომ აუდიოვიზუალურ კომუნიკაციებში ინტერნეტის ინტეგრაციით თავდაპირველად შესაძლებელი გახდა, მაგალითად, ვიდეოს ჩამოტვირთვა და სასურველ დროს ყურება. „Flesh“-მა და „ფართოფორმატიანი“ ხედვის შესაძლებლობამ



---

---

გამართლება და დააჩქარა აუდიოვიზუალური ინფორმაციის მიღება და აღქმა. თანამედროვე ეპოქაში „ვიდეო“ გახდა ინფორმაციის მატარებელი სისტემური, რთული საშუალება. თუმცა მართლაც გადმოსცემს არა მხოლოდ ინფორმაციას, არამედ ემოციებსაც, რაც ზოგადად მნიშვნელოვანია კომუნიკაციისთვის. ჩვეულებრივ, კომუნიკაციაში ვერბალური კომპონენტი 20%-ზე ნაკლებია; ყველა დანარჩენი არის ხედვითი და სმენითი, თუმცა ეს ყოველივე შეიძლება არ იყოს პირდაპირ კავშირში მიღებულ ინფორმაციასთან.[11]

მისურის უნივერსიტეტის პროფესორი ბაირონ სკოტი დარწმუნებულია, რომ „ვიდეოკონტენტის მნიშვნელობა ახალ მედიებში შესამჩნევად იზრდება. ამას რამდენიმე მიზეზი აქვს. მაყურებელი ეჩვევა ტელევიზორს – მისთვის გაცილებით მარტივაა ახალი ამბების „ყურება“, ვიდრე „კითხვა“ – ანუ ვიზუალური ინფორმაციის გადამუშავება უფრო ადვილია. მაგალითად, ახალი ტექნოლოგიები ვიდეოსიუჟეტური „პოდკასტების“ ნახვის საშუალებას იძლევა. სხვადასხვა ველევაში გამოიკვეთა, რომ „ვიდეოს“ შემცველი რესურსები (ინტერნეტრესურსები) გაცილებით პოპულარულია, ვიდრე მხოლოდ ტექსტის შემცველი. აუდიოვიზუალური გარემო სპეციფიკურია, იგი ემყარება სამ ძირითად პრინციპს: ადამიანები თავად ირჩევენ რას უყურონ? სად უყურონ და როდის?[12]

სარა გიბსონის (ბი-ბი-სის ანალოგიური მაუნყებლობის ხელმძღვანელი) აზრით, დღეს მნიშვნელოვანია არა საიდან მაუნყებლობა – ეს საკითხი მეორე პლანზე გადადის, არამედ პრიორიტეტულია, რამდენად ხელმისაწვდომია მასალა აუდიტორიისათვის.[13]

ბევრ დამკვირვებელს მიაჩნია, რომ მედიაში რევოლუცია ხდება. სიტუაცია ბევრად უფრო რევოლუციურია, ვიდრე ტელევიზიის გაჩენის პერიოდში. ახალი მედია გავლენას ახდენს სხვადასხვა საზოგადოებრივ სფეროზე, ბიზნესის ხედვასა და კულტურულ ტრადიციებზე. მედიამ არ უნდა უარყოს და შეცვალოს ტექნოგენური და ფილოსოფიური ტენდენციები აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში, პირიქით, თავისი სამუშაო მეთოდით უნდა ადაპტირდეს დღევანდელ ტექნოლოგიურ რეალობასთან.

ახალი აუდიოვიზუალური ტექნოლოგიების, როგორც ეკრანული კულტურის განვითარების საფუძვლის განხილვის შეჯამებისას, გვინდა კიდევ ერთხელ ხაზი გავუსვათ, რომ იგულისხმება კულტურის ტიპი, რომლის შეტყობინების მთავარი მატერიალური მატარებელია არა წერა, არამედ „ეკრანიზაცია“. ეს კულტურა ემყარება „ეკრანულ მეტყველებას“, რაც თვისობრივად განასხვავებს მას წიგნის კულტურისგან და აახლოებს კომუნიკაციების თავდაპირველ ტიპთან

---

---

---

---

– პირადი კონტაქტის კულტურასთან, იგი დინამიკურია და ყოველ წამს იცვლება. რაც შეეხება ეკრანული კულტურის მხატვრულ ასპექტებს, აქ საკითხი გაცილებით ღრმავა, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს. საქმე მხოლოდ იმაში არ არის, რომ ეკრანულ კულტურას აქვს უდიდესი მხატვრული პოტენციალი. ფაქტია, რომ ეკრანული კულტურის ენა – მაშინაც კი, როცა სამეცნიერო მიზნებისთვის გამოიყენება – სანყის „მარცვალში“ არის ღრმად მგრძობიარე და შესაბამისად მხატვრული.

წარმოდგენილი მიმოხილვის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სახეზეა აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში მიმდინარე ტექნოლოგიურ პროგრესთან და მსოფლიოში არსებულ სოციალურ, ეკოლოგიურ, კულტურულ პროცესებთან ასოცირებული ცვლილებები. ეს ამჟამურებსადამიანის ფსიქოლოგიური კომფორტისა და დისკომფორტის პრობლემებს როგორც პირად გარემოში, ისე სოციუმში. შესაბამისად, გასათვალისწინებელია აუდიოვიზუალურ კულტურაში მიმდინარე ცვლილებები, რათა დროულად და ადეკვატურად მოიძებნოს მოჩვენებითი (ვირტუალური) რეალობებით გამონვეული ფსიქოლოგიური პრობლემების დაძლევის გზები.

- [1] Arnheim R, Art and Visual Perception, University of California, 1961, p. 309.
- [2] Winner E, The aesthetic attitude to art, 2019, <https://www.bc.edu/bc-web/schools/mcas/departments/psychology/people/faculty-directory/ellen-winner.html> (20/12/2020)
- [3] Flidlander GM, Art Philosophy and Art Of The Philosopher (Философия Искусства И Искусство Философа (Эстетика Хосе Ортеги-И-Гассета), Moscow, 1991, p. 589
- [4] McLuhan M, Understanding Media, The Extensions Of Man, Massachusetts University of Technology, 2003, p. 366.
- [5] McLuhan M, The Medium Is The Message, New York City, 1967, p. 160.
- [6] Federman M, What is the Meaning of the Medium is the Message?, 2004, <https://reengagementrealized.com/about/biography/> (20/12/2020)
- [7] Razlogov K, New Audio-Visual Technology (Новые Аудиовизуальные Технологии), Moscow, 2005. P.428.
- [8] Solis B, <https://www.briansolis.com/> (20/12/2020)
- [9] Huizinga J, Homo Ludens, Kettering, GB, 2014, p. 220
- [10] Kirillova H, Audiovisual Arts And Screen Creativity Forms (Аудиовизуальные Искусства И Экранные Формы Творчества), Ekaterinburg, 2013, p. 154.
- [11] Kirillova H, Audiovisual Arts And Screen Creativity Forms (Аудиовизуальные Искусства И Экранные Формы Творчества), Ekaterinburg, 2013, p. 154.
- [12] Scott B, <https://journalism.missouri.edu/2006/04/byron-scott-retires-earns-professor-emeritus-status/> (20/12/2020)
- [13] Gibson S. <https://aibd.org.my/node/6190> (20/12/2020)

---

---

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Arnheim R, Art and Visual Perception, University of California, 1961, p. 309.
- Bibler V Dialogue Of Cultures (A De nition Endeavor), <http://www.culturedialogue.org/drupal/en/node/464> (20/12/2020)
- Dunas D. Paradigmatic Approach To Media Studies: The Experience Of Foreign Researchers, Вестн. Моск. Ун-Та. Сер. 10. Журналистика. 2017. № 4, 2017, <https://vestnik.journ.msu.ru/books/2017/4/paradigmalnyu-podkhodk-izucheniyu-smi-opyt-zarubezhnykh-issledovateley/>, (20/12/2020)
- Federman M, What is the Meaning of the Medium is the Message?, 2004, <https://reengagementrealized.com/about/biography/> (20/12/2020)
- Flidlender GM, Art Philosophy and Art Of The Philosopher (Философия Искусства И Искусство Философа (Эстетика Хосе Ортеги-И-Гассета), Moscow, 1991.
- Gibson S. <https://aibd.org.my/node/6190> (20/12/2020)
- Huizinga J, Homo Ludens, Kettering, GB, 2014.
- Khilko N, Role Of Audio-Visual Culture In The Creative Self-Realization Of The Person (Роль аудиовизуальной культуры в творческом самоосуществлении личности), Omsk, 2001.
- Kirillova H, Audiovisual Arts And Screen Creativity Forms (Аудиовизуальные Искусства И Экранные Формы Творчества), Ekaterinburg, 2013.
- Kruglova L, Transformation Of Audio-Visual Content In New Media (Трансформация Аудиовизуального Контента В Новых Медиа), Вестн. Моск. Ун-Та. Сер. 10. Журналистика. 2012. № 3, <https://vestnik.journ.msu.ru/upload/iblock/937/2012-3-31-36.pdf>.
- McLuhan M, The Medium Is The Message, New York City, 1967.
- McLuhan M, Understanding Media, The Extensions Of Man, Massachusetts University of Technology, 2003.
- Ortega J, Aesthetics Philosophy Of Culture, 1991,
- Razlogov K, New Audio-Visual Technology (Новые Аудиовизуальные Технологии), Moscow, 2005.
- Scott B, <https://journalism.missouri.edu/2006/04/byron-scott-retires-earns-professor-emeritus-status/>
- Solis B, <https://www.briansolis.com/>.
- Winner E, The aesthetic attitude to art, 2019, <https://www.bc.edu/bc-web/schools/mcas/departments/psychology/people/faculty-directory/ellen-winner.html>

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო  
უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
სადოქტორო პროგრამა: აუდიო-ვიზუალური რეჟისურა „ტელერეჟისურა“,  
ხელმძღვანელი პროფესორი – ალექსანდრე ვახტანგოვი

## **ტელევიზიიდან ნეტელიქსამდე – XXI საუკუნის ახალი მედიუმი**

კაცობრიობის ისტორიის განმავლობაში მსოფლიოში მომხდარ პოლიტიკური, ეკონომიკური, კულტურული და სოციალური მნიშვნელობის მოვლენებსა და ცვლილებებს თან სდევდა ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რაც არასდროს შეცვლილა – ადამიანის სურვილი, დაეკმაყოფილებინა საკუთარი ინტერესები; ასევე საზოგადოების მისწრაფება – მიეღო ინფორმაცია ეპოქისათვის აქტუალურ კითხვებზე და უფრო მეტად სანახაობრივი გაეხადა საკუთარი ცხოვრება. ამ სურვილებისა და მისწრაფებების განხორციელება მანამდე არასდროს ყოფილა ისეთი ადვილი, როგორც ტელევიზიის შექმნის შემდეგ.

ტელევიზიის ისტორიის საფუძვლები და მისი განვითარების ადრეული მცდელობა მე-19 საუკუნიდან იწყება. ეს პერიოდი მოიცავს იმ აუცილებელ და ურთიერთდამაკავშირებელ ექსპერიმენტებსა და კვლევებს, რომელთა წყალობით, მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში განხორციელდა დასაწყისის დასასრული – პირველი ტელეტრანსლაცია.[1] ერთობ მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ტერმინი „ტელევიზია“ რამდენიმე ათწლეულით უსწრებს თავად ტელევიზიის შექმნას იმ ფორმით, რომელიც უკვე ხელმისაწვდომი გახდა საზოგადოებრივი გამოყენებისათვის. სიტყვა ტელევიზიის ეტიმოლოგიურ ფესვებს ბერძნულ ტელე (τ λε) და ლათინურ ვისიო (Visio) სიტყვების კომბინაცია წარმოადგენს, რომლებიც იმავე თანმიმდევრობით შორს ხედვას ნიშნავს. მისი შექმნის ისტორია კი ნამდვილად უკავშირდება იმ ადამიანთა შორსმჭვრეტელობას, რომელთაც დიდი შრომის განევა მოუხდათ პირველი შედეგის მისაღწევად, რაც მხოლოდ და მხოლოდ რამდენიმე საზღვრისგანსაზღვრელი წერტილების ვიზუალს წარმოადგენდა.

ტელევიზიის მედიუმმა შესაძლოა ადამიანები ფიზიკურად მონყვიტა, მაგრამ იმავდროულად ვირტუალურად ძალიან დაახლოვა გარე სამყაროსთან და გაათავოთოვა მათი წარმოდგენა მსოფლიოს შესახებ. ამ მედიუმმა, იმდენად მარტივად შეძლო ჩვენს სახლებში შემოღწევა, რომ აგერ უკვე თითქმის საუკუნეა

---

---

დომინირებს, როგორც ინფორმაციის უპირველესი წყარო, გართობის საშუალება, კულტურასთან და სპორტთან ზიარების ყველაზე საუკეთესო კომბინაცია. ტელევიზიაზე, როგორც ერთ-ერთ უდიდეს სოციალურ ფენომენზე, ბევრ ავტორს გაუსვამს ხაზი და აღუნიშნავს საკუთარ პუბლიკაციაში. ტელევიზიის ისტორიოგრაფი და მწერალი პადი სკანელი საკუთარ ესეში „ტელევიზია და ისტორია“ წერს: „განსაკუთრებულ მომენტებში ადამიანები მსოფლიოს გარშემო მიკრულნი არიან ტელევიზორს, რათა მონაწილე გახდნენ მსოფლიოს ისტორიის ღირსშესანიშნავი და კატასტროფული მოვლენებისა. ამ ყველაფრით ტელემაუწყებლობამ მიაღწია სრულიად უპრეცედენტო ფაქტს: ისტორიის რუტინიზაციას მსოფლიო მასშტაბით. ტელევიზია დღეს ხილვადს ხდის მსოფლიოში მიმდინარე პროცესებს, მისი წყალობით ჩვენ ვხედავთ იმ დებულების უშუალო ვიზუალურ მანიფესტაციას, რომ ადამიანები, ეჭვგარეშე, ქმნიან ისტორიას, საკუთარ ისტორიას, ისტორიას იმ ქვეყნებისა, რომლებშიც ცხოვრობენ და საერთო ჯამში მსოფლიო ისტორიას“.[2]

დღევანდელი გადმოსახედიდან, როდესაც ყველა სახლის ფოკუს ცენტრში ტელევიზორებს ვხვდებით, ალბათ რთული წარმოსადგენია, რომ ტელევიზიის შექმნა ხანგრძლივი და შრომატევადი პროცესი იყო, რომელსაც წინ სდევდა უამრავი ექსპერიმენტი. გარდა ხანგრძლივი და თავდაუზოგავი კვლევითი პროცესისა, ტელევიზიას მოუხდა ჩაებარებინა პოლიტიკური გამოცდა, რათა საბოლოოდ შეეღწია მაყურებელთა სახლებში. თუმცა ტელევიზია, როგორც ინფორმაციისა და გართობის საშუალება, დასაწყისიდანვე გადიოდა ცენზურას და მის მიერ ინფორმაციის მონოძების რეგულაციები და ნორმები არ აძლევდა საშუალებას, ყოფილიყო სრულიად თავისუფალი. საზოგადოებისათვის პირველი შედარებით თავისუფალი და გაუფილტრავი მედიუმი, რომელიც ყველასათვის ხელმისაწვდომი გახდა, იყო ინტერნეტი. მიუხედავად იმისა, რომ ინტერნეტ გვერდებზე კონტენტი არ უნდა არღვევდეს კონსტიტუციურ და საკანონმდებლო ჩარჩოებს, ამ მედიუმმა ბევრად უფრო გააფართოვა და კატალიზატორის როლი ითამაშა აუდიტორიისთვის ინფორმაციის თავისუფლად მიწოდებაში.

მე-20 საუკუნის ბოლოს ახალმა ტექნოლოგიებმა სათავე დაუდო ისეთი ბიზნესების აღმოცენებას, რომლებიც უშუალოდ შეიძლება მივიჩნიოთ თანამედროვე ნაკადოვანი მედიის ერთგვარ პრიმიტიულ წინამორბედებად. ჯერ კიდევ ვიდეო კასეტების (VHS – Video Home System) პერიოდში არსებული ვიდეო მოთხოვნის (Video on Demand) სისტემაზე 1985 წელს შექმნილი ბლოკბასტერ ვიდეო (Blockbuster Video, Blockbuster LLC) იყო ერთგვარი გამოწერილი

---

---

სერვისი, რომელიც მომხმარებლებს საშუალებას აძლევდა, ექირავათ ან გამოეწერათ ფილმები ვიდეო კასეტით VHS ფორმატის დამკვერელებისათვის.

1997 წელს კომპანია სონის (Sony Corporation) მიერ DVD (Digital Video Disc) დამკვერელების გამოგონებას დაბაზარზე გამოჩენას მოჰყვა ახალი ტიპის გამოწერილი სერვისების დაარსება, რომელთაგანაც პიონერი იყო კომპანია ნეტფლიქსი (Netflix Inc.). მისი გამოწერის სისტემა თითქმის ისევე ფუნქციონირებდა, როგორც ბლოკბასტერ ვიდეო, თუ არ ჩავთვლით იმ ფაქტს, რომ ნეტფლიქსმა მოახდინა VHS ფორმატიდან DVD ფორმატზე პორტირება. ნეტფლიქსის ახალი მომხმარებელი იხდიდა გარკვეული რაოდენობის თანხას, რათა დარეგისტრირებულიყო როგორც კომპანიის გამომწერი (Subscriber), შემდეგ კი შეეძლო მოეთხოვა მაქსიმუმ 4 DVD დისკი, რომელიც მათ საფოსტო სერვისით მიეწოდებოდათ.

კომპანიის ისტორიაში გარდამტეხი როლი ითამაშა ინტერნეტის მასობრივმა გავრცელებამ ამერიკის შეერთებულ შტატებში და ასევე იმ ფაქტორმა, რომ ნეტფლიქსი ფლობდა ერთგვარ მონოპოლიას ვიდეო მოთხოვნით (Video on Demand) სისტემაში. ნეტფლიქსი ასევე იყო ერთ-ერთი პირველი კომპანია, რომელმაც ალგორითმული სისტემით დაიწყო მომხმარებელთათვის პროდუქციის შეთავაზება. დღეისათვის დაახლოებით ასეთივე სისტემაზეა აგებული YouTube-ის, Facebook-ის და სხვა მრავალი სოციალური მედიის დიზაინი, თუმცა იმ პერიოდისათვის ეს იყო მომხმარებელთათვის, მათი ინტერესების გათვალისწინებით, შესაფერისი პროდუქციის შეთავაზების ახალი გზა. სისტემა შემდეგნაირად ფუნქციონირებდა, თუ მომხმარებელი რამდენჯერმე გამოიწერდა რომანტიკულ კომედიას ან მსუბუქ და განტვირთვისთვის სანახავ ფილმებს, მათი სისტემა მომხმარებლებს სთავაზობდა სხვა მსგავსი ტიპისა და ჟანრის ფილმებს. ეს იდეა სრულიად განსხვავდებოდა ტელევიზიის სისტემური ფუნქციონირებისაგან, სადაც კონტენტი იყო მრავალფეროვანი მაუწყებლობის სხვადასხვა ბადეში, თუმცა არ განიცდიდა ცვალებადობას მომხმარებელთა ინდივიდუალური ინტერესების გათვალისწინებით. ნეტფლიქსის ამ ინოვაციამ უდიდესი წარმატება და მონონება დაიმსახურა მომხმარებელთა მხრიდან, რამაც დიდი როლი ითამაშა სხვადასხვა სფეროში ალგორითმული სისტემის უფრო ღრმა იმპლემენტაციაში.

2007 წელს ნეტფლიქსმა სატესტო რეჟიმში აამუშავა ინტერნეტ ნაკადოვანი სერვისი (Streaming Service), სადაც კომპანიის მომხმარებლებს, რომლებიც აქამდე მხოლოდ საფოსტო გამოწერით სარგებლობდნენ, შეეძლოთ ენახათ ის ფილმები,

---

---

---

---

რომელთა ტრანსლაციის უფლებაც ნეტფლიქსს შეძენილი ჰქონდა. დასაწყისისთვის, რა თქმა უნდა, ეს წარმოადგენდა ფილმებისა და სატელევიზიო შოუების მცირერიცხოვან სიას, რომელიც არ იყო ბოლო დროს შექმნილი, თანამდროვე, პროდუქცია. კინო და ტელე ინდუსტრიაში ისეთი მნიშვნელოვანი კომპანიები, როგორებიც არიან WB (Warner Bros. Home Entertainment), Metro Goldwyn Mayer (MGM), Walt Disney Company, Home Box Office (HBO), American Broadcasting Company (ABC), რალა თქმა უნდა, არ თანხმდებოდნენ მათ მიერ წარმოებული ახალი პროდუქციის ნეტფლიქსზე განთავსებას, რადგან ეს აქტივობა, სავარაუდოდ, დიდად შეამცირებდა ამ კომპანიების პროდუქციის ლოკალური გაყიდვების მაჩვენებელს. სწორედ ამ მიზეზით, ნეტფლიქსმა გადაწყვიტა დაეწყო საკუთარი პროდუქციის წარმოება. ამის შედეგად, ნეტფლიქსი იქცა ნაკადოვანი სერვისის მომწოდებელ დომინანტ კომპანიად.

ნეტფლიქსის პირველი მასშტაბური და დამოუკიდებელი პროექტი მოიცავდა ისეთ მნიშვნელოვან სახელებს კინოინდუსტრიაში, როგორებიც არიან რეჟისორი დევიდ ფინჩი და მსახიობი ქევენს სპეისი. სწორედ ამ ორ მნიშვნელოვან პერსონაზე დაყრდნობით გააფორმეს მათ ას მილიონ დოლარიან პროდუქციაზე ხელშეკრულება, რომლის შექმნაზე ნეტფლიქსს კონკურენციას უწევდა HBO. მაყურებელთა რიგებში მრავალსერიიანმა პოლიტიკურმა დრამამ, „ბანქოს სახლი“ (House of Cards), მალე მოიპოვა პოპულარობა.[3] ასევე ამ პროექტს უკავშირდება ნეტფლიქსის კიდევ ერთი ინოვაციური იდეა – მაყურებელთათვის სერიალის სრული სეზონის ხელმისაწვდომობა პრემიერის დღეს. ტრადიციულად, ტელევიზიები ერთი სეზონის თითო სერიის ტრანსლაციას ახდენენ კვირაში ერთხელ. ამის საპირისპიროდ, ნეტფლიქსმა მაყურებელს საშუალება მისცა ენახა სეზონის ყველა სერია თუნდაც ერთ დღეს, უწყვეტ რეჟიმში.

იმ ფაქტიდან გამომდინარე, რომ ნეტფლიქსი ძალიან მალე მოექცა ყურადღების ცენტრში, მან გააფართოვა წარმოების არეალი. კომპანიამ ინვესტირება დაიწყო საკუთარი მხატვრული ფილმების, სატელევიზიო სერიალების, დოკუმენტური ფილმებისა და რეალითი შუების წარმოებისა და პოპულარიზაციისათვის. „ბანქოს სახლის“ პრემიერის შემდეგ, ბოლო 8 წლის განმავლობაში, ნეტფლიქსის „ვარსკვლავთა“ სიას შეემატა კინო და ტელეინდუსტრიის ისეთი სახელები, როგორებიც არიან მარტინ სკორსეზე, დემიენ შიზელი, გილერმო დელ ტორო, ალფონსო კუარონი, რაიან მერფი, მერილ სტრიპი, უილ სმიტი, სკარლეთ იოჰანსონი, რობერტ დე ნირო, ალ პაჩინო, ნაომი ვოთსი, ჯეინ ფონდა, ჯული ენდრიუსი და სხვანი. ასევე კომპანია ნეტფლიქსმა მოახერხა არ შეზღუდულიყო გეოგრაფიული

---

---

ბარიერებით და დაინყო პროდუქციის წარმოება ყველა დასახლებულ კონტინენტზე. აღსანიშნავია, რომ საერთაშორისო არეალზე წარმოებული კონტენტიდან განსაკუთრებით დიდი პოპულარობა მოიპოვა ნეტფლიქსის ესპანურენოვანმა ფილმებმა და სატელევიზიო შოუებმა.

დღეისათვის ნეტფლიქსი არის ნაკადოვანი სერვისის მიმწოდებელი ყველაზე დიდი კომპანია. 2020 წლისათვის მისი გამომწერთა რაოდენობა მსოფლიო მასშტაბით შეადგენს 195 მილიონ ადამიანს. ასევე აღსანიშნავია, რომ გარდა ოფიციალურ გამომწერთა ასეთი დიდი მაჩვენებლისა, მათი პროდუქცია მსოფლიოში ხელმისაწვდომია ბევრად უფრო მეტი ადამიანისათვის, გამომდინარე ტელეტრანსლაციებიდან, მეკობრეული ვებგვერდებიდან და DVD და Blu-ray გაყიდვებიდან. ნეტფლიქსის უდიდეს წარმატებას ასევე მონაბობს ურბანულ ლექსიკონში დამკვიდრებული ისეთი სიტყვა, როგორცაა Netfixing, რომელიც გულისხმობს მთელი დღის ეკრანთან გატარებას და სერიალის ყველა სერიის უწყვეტ რეჟიმში ნახვას.

ტელევიზიამ, ინტერნეტმა და ნაკადოვანი მედიის რესურსებზე ულიმიტო წვდომამ დასუა ახალი კითხვები, რომლებიც ჯერ კიდევ ტელევიზიის ოქროს ეპოქაში გახდა აქტუალური. რამდენად ღირებულია ის ინფორმაცია, რომელსაც ჩვენ ამ მედიუმების საშუალებით ვიღებთ და დგას თუ არა ადამიანი ინფორმაციის გადაჭარბებულად მოხმარების საშიშროების წინაშე. ამერიკელი ავტორი, მედიის თეორეტიკოსი და კულტურის კრიტიკოსი, ნილ პოსტმანი, თავის წიგნში „თავის გართობა სიკვდილამდე“ (Amusing ourselves to death) განიხილავს იმ პოსტულატებს, რომლებიც ტელევიზიამ, როგორც მედიუმის გამოჩენამ შეცვალა ჩვენს ცხოვრებაში. გაგებულის და ნაკითხულის დაჭერება ჩანაცვლა დანახულმა. მაგრამ ვინ არის სიმართლის ავთენტურობის მარეგულირებელი და გადამმონწმებელი? პოსტმანის მოსაზრებით, თუ ტელევიზიის რაობას გავიაზრებთ და ჩავუღრმავდებით მის ეპისტომოლოგიურ მნიშვნელობას, მისი ესთეტიური მხარის ნაცვლად, ადვილი მისახვედრია, რომ ტელევიზია არის დაბალხარისხიანი (Junk) მედიუმი, რომელიც მიმზიდველი, სასიამოვნო და მარტივად მისაღებია მაყურებელთათვის. იგი არ წარმოადგენს სერიოზულ საზოგადოებრივ საფრთხეს და არის ერთგვარი გასართობი. მაგრამ ავტორი აქვე დასძენს, რომ რეალური საფრთხე ტელევიზიიდან იქმნება მაშინ, როდესაც იგი ცდილობს ჩანდეს იმაზე აღმატებული, ვიდრე არის, მოგვაჩვენოს თავი საზოგადოებისთვის მნიშვნელოვან



---

---

და აუცილებელ მედიუმად, რომელიც ადამიანებს და საზოგადოებრივ ინტერესებს ემსახურება.[4]

ნილ პოსტმანი აუდიოვიზუალურ სამყაროს განიხილავს მეოცე საუკუნის ორი უმნიშვნელოვანესი ავტორის, ჯორჯ ორუელისა და ოლდოს ჰაქსლის, ხედვით და ცდილობს მათ მიერ შექმნილ ნივნებში – „1984“ (ჯორჯ ორუელი) და „საოცარი ახალი სამყარო“ (ოლდოს ჰაქსლი) – შემოთავაზებულ მომავლის მოდელს მოარგოს ანმყოფი. თუ გავითვალისწინებთ ჯორჯ ორუელის ხედვას და მას თანამედროვე კონტექსტში ჩავსვამთ, ტელევიზიამ, ინტერნეტმა და სოციალურმა მედიამ მოგვაქცია თავის მარნუხებში ისე, რომ მისი პროპაგანდისტული გავლენიდან თავის დაღწევა შეუძლებელი ხდება. ამის საპირისპიროდ, თუ დავეყრდნობით ჰაქსლის ხედვას „საოცარ ახალ სამყაროში“, ადამიანი თავად გახდა მოხალისე მონაწილე ამ დიდი ექსპერიმენტისა, თავად მისცა ამ მედიუმებს მის ცხოვრებაში შეჭრისა და მისი მართვის უფლება.[5] ალბათ ამ ორი მოსაზრებიდან, და იქიდან გამომდინარე, რომ თავად ვარ იმ თაობის წარმომადგენელი, რომელიც უშუალოდ იღებს მონაწილეობას, როგორც მომხმარებელი, ტელევიზიიდან ინტერნეტ და სოციალური მედიების ტრანსფორმაციის პროცესში, უფრო მარტივია ჩემი თავი წარმოვიდგინო ჰაქსლის „საოცარი ახალი სამყაროს“ გმირად. ჩვენ, ისევე როგორც ჰაქსლის ნაწარმოების გმირებს, გვაქვს სომა (ნარკოტიკი, რომლის მიღების შემდეგაც ნაწარმოების გმირები ბედნიერდებიან) (Huxley, *Brave New World*, 1932), რომელზეც დამოკიდებულია ჩვენი ბედნიერების და კმაყოფილების სტატისტიკური მაჩვენებლის ზრდა, მაგრამ ეს არ არის ქიმიური ნივთიერება, ეს არის ეკრანი, და ის კონტენტი, რომელიც მასზე მიჯაჭვულს და დამოკიდებულს გვხდის, და რომლისგან თავის დაღწევაც უახლოეს მომავალში ისეთივე უტოპიურია, როგორც ჯორჯ ორუელის „1984“-ის გმირებისათვის იყო უტოპიური თავის დაღწევა „უფროსი ძმის“ (Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, 1949) კონტროლისაგან.

---

---

[1] ვახტანგოვი, ა., ვიდეოარტის განვითარების ტენდენცია და თანამედროვე ტელევიზია, 2006, გვ. 3. <http://www.nplg.gov.ge/dlibrary/collect/0002/000018/Vaxtangovi%20disertacia.pdf>

[2] Scannell, P. *Television and History, A Companion to Television*, Edited By Janet Wasko, Blackwell Publishing Ltd., Oxford, UK., 2005, p.51

[3] Hastings, R. & Meyer, E. *No Rules Rules NETFLIX and the Culture of Reinvention*. Penguin Press, New York. 2020, P. 80

- 
- 
- [4] Scannell, P. Television and History, A Companion to Television, Edited By Janet Wasko, Blackwell Publishing Ltd., Oxford, UK., 2005, P. 16.
- [5] Scannell, P. Television and History, A Companion to Television, Edited By Janet Wasko, Blackwell Publishing Ltd., Oxford, UK., 2005, P. 111

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ვახტანგოვი, ა. ვიდეოარტის განვითარების ტენდენცია და თანამედროვე ტელევიზია, 2006;
- Fiss, O.M. The Censorship of Television, Northwestern University Law Review , Vol. 93, No. 4 , pp. 1215-1238, 1998-1999.
- Hastings, R. & Meyer, E. No Rules Rules NETFLIX and the Culture of Reinvention. Penguin Press, New York, 2020.
- Huxley, A. Brave New World. Chatto & Windus: England. 1932.
- Orwell, G. Nineteen Eighty-Four 1984. Secker and Warburg: UK. 1949.
- Postman, N. Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business, 20th Edition, Penguin Books Ltd., London, England. 2005.
- Scannell, P. Television and History, A Companion to Television, Edited By Janet Wasko, Blackwell Publishing Ltd., Oxford, UK. 2005.

**Maka (Marina) Vasadze,**  
Doctor of Arts,  
Associate professor at Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgia State University

**GERMAN EXPRESSIONISTIC DRAMATURGY IN KOTE  
MARJANISHVILI'S THEATRICAL ARTS**

By the 20s of XX century the expressionistic direction covered many areas of art, including the recently appeared cinema art, but it was more popular in German theatrical art. Expressionistic theatre is characterized by: expressing the ideas directly, abstract characters who are carriers of social functions. In dramaturgy, a person has become an addition to the profession chosen by himself/herself. A large place in the work of expressionists was given to the unconscious, the loss of inner integrity of a person, double personality. Features of expressionistic dramatic art are similar to intellectual drama, a certain thesis, an idea is given and an action spreads around it, there are no individual characters. For the German Expressionists the theater was a kind of “spiritual brotherhood” and the spectators were involved in this brotherhood as well. By this they sought to confront the theater to alienation and hostility existing in society.

Marjanishvili returned to Georgia in 1922. He was asked to lead the Russian troupe and he agreed. “Fate” turned out to be decisive for the Georgian theater and Marjanishvili. The condition of the Georgian theater at that time was extremely hopeless. There were talks about closing the theater, creating a studio, etc. Marjanishvili was asked to stage a performance with a Georgian troupe. At first he refused, then he suddenly agreed and the issue of the existence or non-existence of the Georgian theatre was postponed until the premiere.

Thanks to Mardjanishvili, the history of the modern Georgian theater begins on November 25, 1922 with Lope de Vega’s *The Sheep Well* (*Fuente Ovejuna*) staged by Marjanishvili. This fact is recognized by everyone.

Throughout his creative career Kote Marjanishvili constantly searched for new theatrical forms and techniques. Therefore, it is not surprising that he not only staged works of expressionist playwrights first at the Rustaveli Theatre, and then at the Marjanishvili Theater, but he also used expressionist techniques of performance, scenographic searches in combination with

---

---

traditional Georgian theatre art. During the 1923-24 season, he, as artistic director, invited Mikheil Koreli and Sandro (Alexander) Akhmeteli as directors to the Rustaveli Theater and began working with them on plays by German expressionist playwrights: Franz Werfel's *Mirror-Man* (*Spiegelmensch*, 1920), Georg Kaiser's *From Morn to Midnight* (*Von Morgens bis Mitternachts*, 1916), Gas, Ernst Toller's *Man and the Masses* (*Masse Mensch*, 1921).

Marjanishvili staged plays of different genres or forms. Most importantly, he never stopped at what he once found. He was a director in constant search. For example, he staged Toller's plays in different theatrical forms. The form found in the *Man and the masses* was no longer used in *Hoppla, We're Alive!* Afterwards, massive-monumental theatrical forms or techniques were developed by his disciple Sandro Akhmeteli in his performances.

Marjanishvili was the first who used cinematic techniques in Georgian theater: montage, close-up, distribution of action simultaneously on different plans of a stage space, etc. And in 1928, in Toller's *Hoppla, We're Alive!* He used directly film projection. Expelled from the Rustaveli theatre Marjanishvili opened the Kutaisi-Batumi Theatre (the second Georgian theatre, later named after Marjanishvili) with this performance.

**Marika Mamatsashvili,**

Doctor of Arts,

Assistant-professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

## **HAMLET: THE ARCHETYPE OF EUROPEAN LITERATURE**

- The depth of genius of "Hamlet", its encompassing of an infinitely wide range of mankind's most pressing issues, its in-depth psychological analysis and, of course, the artistic perfection of the tragedy as a whole, all warrant the play a special place amongst the most valuable works of world literature.
- "Hamlet" evokes particular interest not only because of the psychological depth of its central problem and the universality of its character, or the primary artistic value of the work, but also due to the significance of this tragedy in Shakespeare's spiritual development. In none of his other works can you find as much wealth of subjective elements and personal, autobiographical characteristics.

- 
- 
- When discussing the primary source for “Hamlet”, we encounter many fundamental differences, which are discussed in the second chapter.
  - Finally, observing the characteristics of Hamlet in his own contemporaries, Shakespeare was by no means an impartial and ordinary spectator of these events: He felt in his heart Hamlet’s frustration with life, he shed tears weeping over shattered ideals, he experienced the torment of thoughts powerless in the face of the enigma of human existence.

## **MUSIC STUDIES**

**Gvantsa Ghvinjilia,**

Doctor of Arts, An Associate Professor at V. Sarajishvili  
Tbilisi State conservatoire,  
The Guest lecturer at The Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgia State University

### **NIKO SULKHANISHVILI’S LOST OPERA, VERSIONS AND CONJECTURES**

The phenomenon of Niko Sulkhanišvili’s music goes well beyond the limits of the new professional Georgian music and represents a special achievement for the national culture, and the more so, for the Kartvelian civilization. Sulkhanišvili, who grew out of the movement of “Tergdaleulebi” created the original musical style just like Vazha-Pshavela, who created the new literary language (Vazha’s version of a dialect of the Georgian language common for the province called Pshavi). In his music, Sulkhanišvili did not use any citations from the legacy of the traditional polyphony, he did not apply the method of stylization, though his choruses involve the deepest layers of the Georgian musical thinking. In the reality, we deal here with an individual composer’s modelling of the national musical thinking. Despite the fact that Sulkhanišvili’s art generalizes many parameters of the Georgian musical thinking, still he mostly relies upon Kartlian-Kakhetian songs. The real cause of disappearance of a greater part of Niko Sulkhanišvili’s legacy, amongst them, the missing Clavier part of the opera “Patara Kakhi,” is not yet identified. Amongst the mentioned suppositions, the version that another composer stole the notes with the aim to appropriate Niko Sulkhanišvili’s music, is worth considering. While analyzing these versions, there must

---

---

necessarily be taken into account those circumstances that this issue goes beyond the problem of a personal hostility and it contains some reflections of the struggle of aesthetical platforms. This phenomenon is quite normal while setting the correct course of the national music at the stage of formation of the new Georgian professional music. He believed that the correct course of the Georgian music would be the direction of scenic experiments pioneered in Georgia by Lado Aghniashvili that grew out of the traditional polyphony and that were supported by Ilia Chavchavadze himself. The study in depth of the causes of disappearance of Sulkhaniashvili's legacy and the fact of masterly destruction of this legacy with no clear evidences left, makes us prone to think that the scales of this event exceed the version of personal revenge or music theft and is a result of more global processes, the traces of which lead us to the anti-national forces implementing Russian imperial policy. The more so that Sulkhaniashvili caught their attention ever since his youth with his anti-tsarist outbursts.”

## **PH.D PROGRAM**

**Tea Chanturia,**

Ph. D. student at the Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgia State University,  
Film and TV Faculty  
Leader – prof. A. Vakhtangov

## **THE EVOLUTION OF SCREEN ART AND MODERN TRENDS**

In order to determine the concept of “audiovisual communication” and its place in the human consciousness in general, it is necessary to consider the content and structure of such basic concepts as “culture”: aesthetic, artistic, technical, information and media. The issues under consideration, the viewer and the screen, which are most closely related to the audiovisual art, are clearly identified with the issue under consideration.

Many observers believe that a revolution is taking place in the media. The situation is much more revolutionary than in the period of the advent of television. New media influences different public spheres, business visions, and cultural traditions. The media should not reject and change the

---

---

technogenic and philosophical tendencies in audiovisual art, on the contrary, it should adapt its working method to the current technological reality.

Summarizing the discussion of new audiovisual technologies as the basis for the development of screen culture, we would like to emphasize once again that we mean the type of culture whose main material of communication is not writing, but “screening”. This culture is based on “on-screen speech”, which qualitatively distinguishes it from the culture of the book and brings it closer to the original type of communication – the culture of personal contact, it is dynamic and changes every second. As for the artistic aspects of screen culture, the issue here is much deeper than it seems at first glance. It is not just that screen culture has the greatest artistic potential. The fact is that the language of screen culture – even when used for scientific purposes – is deeply sensitive in the initial “grain” and therefore artistic.

Based on the presented review, we can conclude that there are changes associated with technological progress and current social, ecological, cultural processes in the world today. This exacerbates the problems of human psychological comfort and discomfort both in the personal environment and in society. The current changes in the audiovisual culture must be taken into account in order to overcome the severity of the psychological problems caused by imaginary (virtual) realities in a timely and adequate manner.”

**Levan Jugeli,**

Ph. D. student at the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State  
University,  
Faculty of Film and TV, Leader – prof. A. Vakhtangov

## **FROM TELEVISION TO NETFLIX, NEW MEDIUM OF XXI CENTURY**

Streaming services and specifically Netflix, though it counts less than two decades of history, became one of the essential discussion topics of contemporary society. In such a short time, their aim to grow larger, and in some way, substitute Television, as nearly century-old leader of home entertainment medium, seems more than just presumable. New cutting-edge ideas and tools, up-to-date original content, and various services presented to its subscribers appear to brand streaming services as an inevitable future of television.

This article, “From Television to Netflix, New Medium at XXI century,” covers issues such as the importance of television in the early XX century

---

---

and its decline, since further emerging home entertainment mediums later led to the foundation of streaming services. Although there are several major streaming service providers, the decision to choose Netflix is apparent, as it was the first establishment that offered such a service. Until today, it is dictating market rules in the field of home entertainment.

Netflix's groundbreaking ideas, like algorithm-based suggestions to its subscribers, and the fact that it makes its content of TV shows obtainable with a new model of "All in one day," marks this medium particularly stimulating to research. What leads Netflix to create its first service of DVD deliveries for video on demand, how it transformed into an internet medium, and what constructive or destructive part it can play in establishing a "Brave New" society.

In "From Television to Netflix, New Medium at XXI century," I have based my personal thought of ideas on data and works of authors such as Neil Postman, Paddy Scannel, Netflix CEO Reed Hastings. Furthermore, in analyzing future of humans' cohabitating with television and Netflix, I considered strictly essential to include ideas of two very noteworthy and influential intellectuals of XX century, and their magnum opus, George Orwell's Nineteen Eighty-Four, and Aldous Huxley Brave New World.