
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა
კიეზანი

№ 1 (82), 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 № 1 (82), 2020

სარედაქციო საბჭო
მარიკა მამაცაშვილი
გიორგი რაზმაძე
მზია ჯაუტაშვილი

ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიამ იაშვილი

დაკაბადონება
ეკატერინე
ოქროპირიძე

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მპაპ 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 № 1 (82), 2020

Editorial Group

MARIKA MAMATSASHVILI
GIORGI RAZMADZE
MZIA ZAUTASHVILI

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) 2999 411 (240)

Mob: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge

Web: www.tafu.edu.ge



სარჩევი

თეატრმცოდნეობა

მარინე (მაკა) ვასაძე
ბუკეტის „თამაშის დასასრულის“
სტუდიის უსაყვარელი კონცეფცია9

მაია კიკნაძე
კომუნისტური პარტიის მითითებები საბჭოთა
თეატრებს (40-იანი წლები) ნაწილი მეორე26

თამარ ცაგარელი
კათარზისი – მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილება თუ
თვითშემოქმედება?!52

კინომცოდნეობა

თამთა თურმანიძე
ბუნების სამი ფინიქსი ანუ
ამაო ბარჯის შესახებ60

მუსიკისმცოდნეობა

გვანტა ღვინჯილია
ვიქტორ დოლიძის ოპერის „ქეთო და კოტე“
სონატალური კონტექსტი70

უნივერსიტეტის

სადოქტორო პროგრამა

გვანტა კორტავა
ქართული იბაგ-არაბი ანიმაციური კინოში82

გიორგი ზაქარაშვილი
კულტურის სფეროს შესწავლის
რეგულაციის საკითხების თვის90

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Marina (Maka) Vasadze,
BECKETT'S "ENDGAME" BY STURUA'S CONCEPTION101

Maia Kiknadze
COMMUNIST PARTY INSTRUCTIONS TO
SOVIET THEATRES (40S) (Part II)102

Tamar Tsagareli
IS CATHARSIS AN OVERCOMING PASSIONS OR
SELF-KNOWLEDGE?!103

FILM STUDIES

Tamta Turmanidze
BUÑUEL'S TREE SAINTS – ALL ABOUT LIFE VANITY104

MUSIC STUDIES

Gvantsa Ghvinjilia
THE SOCIAL CONTEXT OF VICTOR DOLIDZE'S
OPERA "KETO AND KOTE"105

UNIVERSITY Ph.D PROGRAM

Gvantsa Kortava
GEORGIAN PARABLES IN ANIMATION MOVIES109

Giorgi Zakarashvili
ON CULTURAL PROCUREMENT REGULATION ISSUES110

თეატრმცოდნეობა



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

ბეკეტის „თამაშის დასასრულის“ სტრუქტურული კონცეფცია

სემუელ ბეკეტს, მეოცე საუკუნის ერთ-ერთ უდიდეს მწერალს, პროზაიკოსს, პოეტს, დრამატურგს, „აბსურდის თეატრის“ ერთ-ერთ წარმომადგენელს, საერთაშორისო აღიარება სწორედ დრამატურგიამ მოუტანა. მარტინ ესლინის მოსაზრებით, „აბსურდის თეატრის“ ავტორებმა გაითავისეს და გამოიყენეს ყველა ის ჟანრი, ფორმა თუ ხერხი, რაც კი არსებობდა დრამატურგიის განვითარების ისტორიაში ანტიკური პერიოდიდან დაწყებული და შექმნეს საკუთარი, ორიგინალური ფორმა, რაც ვერ მოახერხეს ეგზისტენციალისტებმა.¹

ეჟენ იონესკოს, სამუელ ბეკეტის, არტურ ადამოვის, ჟან ჟენესა და სხვათა შემოქმედებას მკვლევრები სხვადასხვაგვარად იხსენიებენ: აბსურდის თეატრი, პარადოქსის თეატრი და ანტიდრამა. ეპითეტების ეს მრავალფეროვნება ხაზს უსვამს დრამის ფორმის ახალ გლობალურ გადააზრებას. პიესას ჩამოსცილდა ჩვეული, ტრადიციული – ჟანრობრივი განსაზღვრულობა, სიუჟეტი, მოქმედებისა და პერსონაჟთა ხასიათების ფსიქოლოგიური განვითარება, დასრულება და ა. შ. მართალია, აბსურდისტებმა თავიანთ ნაწარმოებებში ასახული ძირითადი დებულებები ეგზისტენციალისტებისგან „იესესეს“: ადამიანის იზოლირება გარე სამყაროსგან, ინდივიდუალიზმი და „ჩაკეტილობა“, არაკომუნიკაბელურობა, ადამიანებს შორის ურთიერთობის შეუძლებლობა, აქტიური ქმედებების უმინარსობა, ბოროტების დაუმარცხებლობა, ადამიანის მიერ დასახული მიზნის მიუღწევადობა... მაგრამ, ეგზისტენციალისტებმა ვერ შექმნეს ახალი ფორმა.

ესლინი, წიგნში „აბსურდის თეატრი“, ხაზგასმით აღნიშნავს, იმისდა მიუხედავად, რომ: „აბსურდის თეატრის“ წარმომადგენლებმა

¹ Эсслин М. Театр абсурда. Изд. «Балтийские сезоны». 2010.
<https://avidreaders.ru/read-book/teatr-absurda.html> (08.03.20). (აქ და შემდეგ, თარგმანი ჩემია – მ. ვ.).

შექმნეს მიმდინარეობა, მისი შექმნილი დრამატურგები არავითარ შემთხვევაში არ უნდა მოვიზნოთ, როგორც ერთი რომელიმე მიმართულების ან სკოლის წარმომადგენლებად. მათ ყოფიერების, არსებობისა და ისტორიის თავისებური, მათეული აღქმა აერთიანებთ. „შეკითხვაზე თქვენ „აბსურდის თეატრს“ მიეკუთვნებითო, განრისხებულები გიპასუხებენ, რომ არა, და, მართლებიც იქნებიან. ვინაიდან, თითოეული მათგანი საკუთარი მსოფლალქმის გამოხატვის ფორმებს ეძებს“.¹

სემუელ ბეკეტის დრამატურგიული ნაწარმოებები, ისევე როგორც ყველა დიდი ხელოვანის შემოქმედება, მრავალგვარი ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა. ამიტომაც, მისი პიესები დღესაც იდგმება ასეთი სიხშირით. განსაკუთრებით კი, „გოლოს მოლოდინი“, „თამაშის დასასრული“, „კრეპის უკანასკნელი ფირი“, „ბედნიერი დღეები“.

რობერტ სტურუამ XXI საუკუნეში, რუსთაველის თეატრში, ბეკეტის ორი პიესის მისეული ხედვა განახორციელა. „გოლოს მოლოდინი“ 2002 წელს დადგა, ხოლო „თამაშის დასასრულის“ პრემიერა 2020 წლის თებერვლის მიწურულს გაიმართა. რობერტ სტურუას მსოფლხედვა, მსოფლალქმა, აზროვნება თუ სათეატრო-სარეჟისორო ენა, სხვასთან ერთად, სიმბოლურ-მეტაფორულია. რეჟისორმა სპექტაკლი სიყრმის მეგობრისა და შემოქმედებითი თანამოაზრის, დიდქართველ კომპოზიტორ ვია ყანჩელის სსოვნას მიუძღვნა.

რობერტ სტურუა სპექტაკლზე მუშაობას ყოველთვის ტექსტის სიღრმისეული ანალიზით, დამუშავებით, მონტაჟით იწყებს. „თამაშის დასასრულიც“ იმავე პრინციპით განახორციელა. ბეკეტის პიესა ნინო კანტიძესთან ერთად თარგმნა (ვფიქრობ, პიესის ფრანგული ვარიანტის თარგმანია), შექმნა სასცენო ტექსტი, რომელშიც სპექტაკლის ყურებისას, ხან „იოანეს გამოცხადებიდან“ (ბიბლიურ), ხან „გოლოს მოლოდინიდან“, ხან კი, უშუალოდ სტურუასეულ ფრაზებს (ძალიან მცირედ) ამოიცნობ. ტექსტების, ფრაზების გადაადგილების, ჩამატებების, კუპიურების მიუხედავად, სტურუამ სცენაზე ბეკეტისეულად სიღრმისეული, ფილოსოფიურ-ეგზისტენციური ფარსი, მორალიტე, ზოგჯერ კარნავალური ატმოსფერო შექმნა. აზრობრივად, ფორმითა თუ სტრუქტურით, ბეკეტის ასეთი დადგმა

¹ Эсслин М. Театр абсурда. Изд. «Балтийские сезоны». 2010. Ст.4-6.
<https://avidreaders.ru/read-book/teatr-absurda.html> (08.03.20).

არც ისე ბევრია მსოფლიო სათეატრო სივრცეში.

ცვლილებებისას სტურუამ შეინარჩუნა ბეკეტის ტექსტის რიტმიკა, მუსიკალობა, რიტმული ჟღერადობა. სპექტაკლში ერთი და იგივე ტექსტი, ერთი და იგივე ქმედება ისეთი სიზშირით არ მეორდება, როგორც ეს ბეკეტის ნაწარმოებშია. რეჟისორმა პიესაში არსებული სულისშემხუთველი, გამოუვალი, დაუსრულებლობის გრძნობის აღმძვრელი გარემოება უფრო აქცენტირებული გახადა, წყვილიდით მოცული მსოფლიოს რყევის, ნგრევის, აპოკალიფსის შეგრძნება კი – უფრო მეტად თვალნათელი და შემზარავი.

პიესაში ბრმა, ინვალიდის სავარძელს მიჯაჭვული ჰამისთვის, მისი მოძველები (ან შვილი) კლოვისთვის, სანაგვე ყუთებში მოსროლილ-გამოკეტილი ჰამის მშობლების – ნავისა და ნელისთვის – არაფერი იცვლება. მათი ცხოვრება, უფრო მეტიც, მათ გარშემო არსებული სამყარო, ერთფეროვნად ნაცრისფერია. ღმერთი არ არსებობს და სიცოცხლე არამარტო მათთვის, არამედ მათ გარშემოც დასრულდა. მზე აღარაა, ცა ნაცრისფერია, ოკეანეც ნაცრისფერია და აღარ ღელავს. ცოცხალი არსებები აღარ არიან. ფინალისკენ, შორს გამოჩენილი ბავშვიც (მომავლის იმედი) ან ცოცხალია და ან – არა. მუდმივად ჩარაზული ფანჯრის მიღმაც აღარაფერია.

კიბენე აბობლებული კლოვი ღურბინდით ათვალთქვებს ხოლმე გარე სამყაროს. სულისშემხუთველ სივრცეში გამოკეტილ ადამიანთა ცხოვრება ერთი და იმავე კითხვებსა და პასუხებში, ერთ და იგივე ქმედებებით მიმდინარეობს. ყველას გაქცევა, თავის დაღწევა სურს. უნდათ, რომ დასრულდეს ეს ყველაფერი, მაგრამ თან არ ძალუძთ და თანაც ეჭვი ეპარებათ: უნდათ კი? „დაძინება რომ შემეძლოს, სიყვარულსაც შევძლებდი, ტყეში წავიდოდი, ტყის ენას ვისწავლიდი...“ – ამბობს ჰამი. მათი ცხოვრება ჯოჯოხეთია, სიზმარში, ირეალურ სამყაროში გაქცევა სურთ, მაგრამ არ ძალუძთ. ჰამს, კლოვს, ნავსა და ნელს სძულთ ერთმანეთი, მაგრამ მთელი ირონია ისაა, რომ უერთმანეთოდაც არ შეუძლიათ. ჰამსა და კლოვს აღარ უნდათ აღარც სიცოცხლე და აღარც სიკვდილი, ისინი მუდმივ უფერულ, უმოძრაო ჯოჯოხეთში იმყოფებიან. პიესის ფინალში ჰამს დამონებული კლოვი (ან პირიქით, ჰამია კლოვს დამონებული) თითქოს გასამგზავრებლად ჩაცმული შემოდის სცენაზე, იგი შეშლება და ისმენს ჰამის ბოლო, თითქოს აბსურდულ, მაგრამ ტკივილითა და სასოწარკვეთით აღვსილ მონოლოგს – „თამაში თითქოს დასრულდა“... მაგრამ დასრულდა კი?

პიესის დასრულებისას უამრავი კითხვა გიჩნდება, რომლებსაც თავად ავტორი სვამს. სწორედ ამიტომაც ბეკეტი გენიალური, დიდი დრამატურგი, რომ მკითხველს, რეჟისორსა თუ მაყურებელს არჩევანის საშუალებას უტოვებს.

შეძლებს კი, მოიკრებს კი კლოვი იმდენ ძალას, რომ დატოვოს ჰამი, წავიდეს მისგან? მარტინ ესლინის ნააზრევს დავესესხები და ვიტყვი, რომ სწორედ ეს ქმნის პიესაში დრამატულ დამაბულობას. თუ კლოვი წავა, ჰამი მოკვდება, კლოვის გარდა ზომ არავინაა ცოცხალი, ვინ მოუვლის? საჭმლის მარაგიც ილევა. თუკი კლოვი მოიკრებს ძალას და წავა, ამით იგი არა მარტო ჰამს მოკლავს, არამედ თვითმკვლელობას ჩაიდენს.¹

ერთხელ, ერთ-ერთ რეჟისორს, რომელიც „გოდოს მოლოდინს“ დგამდა, ავტორისთვის უკითხავს: და, საბოლოოდ, მაინც, ვინ არის ეს გოდო? ბეკეტს უპასუხია: რომ ვიცოდე, მაშინ ამ პიესას არ დავწერდიო.

ბეკეტის ზოგიერთ მკვლევარს მიაჩნია, რომ „თამაშის დასასრული“ მონოდრამაა, რომელშიც ოთხივე პერსონაჟი შინაგანად, სულიერად გახლეჩილი ერთი პიროვნების სხვადასხვა ასპექტია, რაც ემოციური და ინტელექტუალური მოგონებებით, არაცნობიერშია განდევნილი. „ამ შემთხვევაში, წარმოადგენს თუ არა კლოვი ინტელექტს, რომელიც ემსახურება ემოციებს, ინსტინქტებს, საჭიროებებს და ცდილობს თავი გაითავისუფლოს ამ ანარქისტული და ტირანული პატრონებისგან (ბატონებისგან), რომლებიც სასიკვდილოდ არიან განწირულნი? ... თუ ეს სამყაროს დასასრულია, რომელიც თანდათან, დაბერებისა და სიცოცხლესთან განშორების პროცესში კარგავს კავშირს რეალობასთან? შესაძლოა, რომ „თამაშის დასასრული“ მივიჩნიოთ მონოდრამად, რომელიც სიკვდილის პირას მყოფი პიროვნების რღვევას გამოხატავს? ...ბეკეტის პიესები მრავალგვარი ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა... ერთი მხრივ, ეს შესაძლოა იყოს მონოდრამა, მეორე მხრივ კი, მორალიტე მდიდარი კაცის გარდაცვალებაზე“² – წერს მარტინ ესლინი.

რობერტ სტურუას ინტერპრეტირებული „თამაშის დასასრული“ აპოკალიფსია, სამყაროს დასასრულია, კაცობრიობის გაფრთხილება... ფორმით კი სცდება მონოდრამასაც, მორალიტესაც, კარნავალურობასაც,

¹ Эсслин М., Театр абсурда. Изд. «Балтийские сезоны», 2010, <https://avidreaders.ru/read-book/teatr-absurda.html> (08.03.20).

² იქვე; 23-24.

ინტერაქტუალობასაც, ეპიკურსაც და არაეპიკურსაც, თავად მანსტროს სათეატრო ენასაც. ტექსტის მონტაჟის დროს, ბეკეტის პიესაში არსებული ბიბლიური, საზარებისეული მინიშნებები წამოსწია, აქცენტები გადაადგილა და თავისი კონცეფცია, სათქმელი უფრო ნათელი გახადა.

პიესის ფინალისკენ, შორს პორიზონტზე პატარა ბიჭი ჩნდება, რომელიც ლოდს მიყრდნობილი, საკუთარ ჭიპს დაჰყურებს. ფრანგულ ვარიანტში, ჰამისა და კლოვის დიალოგისას, კლოვი ატყობინებს ჰამს, რომ პატარა ბიჭს ხედავს ღურბინდში (ტელესკოპში). ამ უკაცრიელ, გაპარტახებულ, უსიცოცხლო გარემოში, სადაც დრო გაჩერდა, აღარ არსებოს, მზე აღარ ამოდის, ზღვა აღარ ღელავს, სიცოცხლის გაგრძელების იმედის ნაპერწკალი – პატარა ბიჭი ჩნდება...

ჰამი მჯდომარე ბიჭზე ამბობს: „დიდ, საფლავის ქვას (ლოდს) მიყრდნობილი (პაუზა). (კლოვის) შენ მხედველობა გაგიუმჯობესდა. (პაუზა) და ის, რა თქმა უნდა, უყურებეს სახლს, როგორც მომაკვდავი მოსე“.¹

ამ ეპიზოდში მოსესა და ლოდის ხსენება პირველ ადამიანზე² მინიშნებად, ჭიპი სამყაროს ჭიპად, მოსეს შედარებული ბიჭი, აღთქმულ მიწასთან მიახლოებულ მომაკვდავ მოსედ კი არა, არამედ „წარღვნის“ შემდეგ სამყაროში სიცოცხლის გაგრძელების პირველ ნიშნად, მეორედ მოსვლისას, ახალი სიცოცხლისთვის აღმდგარ ქრისტედ, ან ბუდისტურ რელიგიაში არსებულ ნირვანაში გადასულ ღმერთად – ბუდად აღიქმება.

ჰამი კლოვს უბრძანებს, ბიჭი მოკლას... „ჩასცხე კვერთხი, აღასრულე შენი მოვალეობა!“ ვინაიდან ჰამი, რომელიც წყვილია მონაწილეებს, ამბობს: „რა გახდა ერთი აფეთქება“. მას სურს, რომ „თამაში“ დასრულდეს, სიცოცხლე დასრულდეს, დასრულდეს სამყარო... მან იცის – „თამაში დასრულდა“ და არ სურს, წაგებულმა დაამთავროს.

ბიჭი, რომელიც შესადლოა, მომაველის იმედი, სიცოცხლის გაგრძელება იყოს, უნდა მოკვდეს... ეს მათი, ჰამისა და კლოვის, მოვალეობაა.

¹ Беккет С. Конец игры. www.lib-drama.narod.ru › bekket › endofgame (ბოლოს გადამოწმებულია 07.03.2020).

² ქრისტიანული (მოსეს სასჯელი) და ისლამური (ადამის ქვა) რელიგიებიდან გამომდინარე.

რობერტ სტურუას კონცეფციის ამოსავალი წერტილი სწორედ ეს ეპიზოდია. რეჟისორმა მომავლის იმედი, თეთრ პერანგში შემოსილი ბიჭი ქრისტედ აქცია. სპექტაკლი ქრისტეს მოვლინებით დაიწყო და დაასრულა. ჰამის ბრძანება კლოვს აღასრულებინა: კლოვი სანადირო თოფიდან, რომლითაც მანამდე ჰამის მოკვლა სურს, ქრისტეს ესვრის. კაცობრიობამ, ხსნად მოვლენილი ღვთის შვილი ისევ სასიკვდილოდ გაწირა. კონცეფციას ჰარმონიულად, აზრობრივად ერწყმის მირონ შველიძის მხატვრობა, სცენოგრაფია. აფიშასა და პროგრამაზე რეჟისორმა და მირონ შველიძემ ფრანცისკო გოიას ცნობილი ციკლიდან „კაპრიჩოს“ ოფორტი „მთვლემარე გონება მონსტრებს შობს“ ასახეს...

„როდესაც გონება თვლემს, სიზმრისეული ფანტაზია მონსტრებს შობს, მაგრამ სალი გონებისა და ფანტაზიის შერწყმა ხელოვნებისა და შემოქმედების, შემოქმედთა სასწაულებრივი ნამუშევრების მშობელია (დედა)“¹. (ფრანცისკო გოია).¹

რეჟისორმა და მხატვარმა აფიშიდანვე, მაყურებელს, ჯერ კიდევ თეატრში შესვლამდე გვითხრეს: ადამიანის მიერ გონების უგულვებელყოფა, იმის, რაც ღმერთმა სააზროვნოდ მოგვცა, ბადებს მონსტრებს და აპოკალიფსს მოასწავებს...

რემარკები უმნიშვნელოვანესია ბეკეტის პიესებში. რეჟისორსა და მხატვარს მათეული ორიგინალური ხედვით ბევრი რამ აქვთ გათვალისწინებული და ამ რემარკებიდან სპექტაკლში გამოსახული.

სცენაზე სამი ნაცრისფერი კედელი დგას, რომლებიც სატუსაღოს კედლებს მოგვაგონებს. საორკესტრო ორმოზე ცენტრალურ ადგილას შემოჭრილი ავანსცენის მარცხენა და მარჯვენა კუთხეებში ორი ნაცრისფერი სანაგვე ყუთია, რომლებშიც ჰამს მოხუცი მშობლები ჰყავს გამოკეტილი. იქვე, ძველებური ფორმის ნაცრისფერ-შავ ტონებში გადაწყვეტილი ტელეფონი დგას (ტელეფონი, უფრო სწორად, ტელეფონის ზარის შესახებ პიესაშიც არის ლაპარაკი), რომლითაც ჰამი ვიდაცას უკავშირდება (ღმერთს თუ სატანას? უფრო სატანას, ან სატანის მოციქულს). შემდეგ ტელეფონი, უკვე თეთრი, მოქმედების განვითარებისას, თითქმის კულმინაციურ მომენტში, კიდევ ერთხელ გათამაშდება. ჰამი „ვილაც ზემდგომთან“ რეკავს და აფეთქებას ითხოვს – „რა გახდა ერთი აფეთქება!“...

¹ Фейхтвангер Л. Гойя или тяжкий путь сознания. Изд. «Иностранной литературы». 1959 г.

ბეკეტის რემარკაში არსებული დეკორაციის აღწერილობა დაცულია, მხოლოდ ერთი ე. წ. დეტალია დამატებული. სცენის სიღრმეში ნაცრისფერი კარიბჭე აღმართეს, რომლის თავზე ანგელოზი გამოსახეს საყვირით ხელში („და ვიხილენ შვიდნი იგი ანგელოზნი, რომელნი წინაშე ღმრთისა დგანან, და მიეცნეს მათ შვიდნი საყვირნი“).¹

კარიბჭე ჯოჯოხეთსა ან სამოთხეში შემავალ კარად აღიქმება. უფრო სწორად, მის მიღმა ჩრდილების, განათების მეშვეობით, ხან სამოთხეა და ხან ჯოჯოხეთი, რომლიდანაც კაცობრიობას ხან ქრისტე ევლინება და ხან სატანიეული აჩრდილები ჩნდებიან.

რეჟისორმა და მხატვარმა ბეკეტის პიესაში არსებული ფანჯარა, რომლიდანაც კლოვი ღურბინდით უთვალთვალებს სამყაროს, რომ მიწასა თუ წყალში სიცოცხლის ნაპერწკლის გაჩენისთანავე გაანადგუროს, კარიბჭედ აქციეს. საყვირმომარჯვებული ანგელოზიც ბეკეტის პიესიდანაა. მღვიძარას ზარის ხმოვანებაზე, კლოვი ეუბნება ჰამს: – მეორედ მოსვლის დღეს საყვირის ჩასანაცვლებლად გამოდგებაო. ეს სიტყვები ბეკეტთან ირონიის შემცველიცაა, სტურუამ და შევლიდემ კი სულ სხვა დატვირთვა მიანიჭეს და საყვირიანი ანგელოზის გამოსახულება შექმნეს. უფრო მეტიც, რეჟისორმა სპექტაკლის დასაწყისშივე „იოანეს გამოცხადებიდან“ ერთი ფრაზა ჩასვა: „კარი გაიღო ცაში და მითხრა, ამოდი აქ და გიჩვენებ რაც უნდა მოხდეს...“² მიგვანიშნა, უფრო სწორად, პირდაპირ გვითხრა, რომ დღეს, რაც სამყაროში ხდება – აპოკალიფსია, სამყაროს დასასრული... ბეკეტის პიესაში არსებული წყვდიადის შეგრძნება საოცრადაა ასახული სპექტაკლის სცენოგრაფიასა და განათებაში.

რეჟისორის შექმნილი განათება ფერწერულ ტილოს მოგაგონებს, რომელშიც ფერთა გრადაცია, ტონები, შუქ-ჩრდილები მაყურებელზე აქცენტირებულად მოქმედებს, განწყობას უქმნის, უფრო გასაგებსა და ნათელს ხდის სათქმელს. განათება და მუსიკა რობერტ სტურუას

¹ იოანეს გამოცხადება (აპოკალიფსი), (2) თავი მერვე.

http://www.orthodoxy.ge/tserili/biblia_sruli/akhali/apokalips/apokalips-4.htm (07.03.20).

² „შემდგომ ამისა გავიხედე და, აჰა, კარი გაიღო ცაში, და ხმამ, რომელიც თავდაპირველად ჩამესმა, როგორც ხმა საყვირისა, მითხრა: ამოდი აქ და გიჩვენებ, რაც უნდა მოხდეს ამის შემდეგ“... იოანეს გამოცხადება (აპოკალიფსი), (1) თავი მეოთხე,

http://www.orthodoxy.ge/tserili/biblia_sruli/akhali/apokalips/apokalips-4.htm (07.03.20).

სათეატრო ენის უმთავრესი კომპონენტებია. მის მრავლისმომცველ, ანსამბლურ დადგმებში განათებაც და მუსიკაც სიზუსტით, თანაფარდობით არის გამოყენებული (სხვა ნაწილებთან ერთად). პიტერ ბრუკის პერიფრაზს გავაკეთებ და ვიტყვი, რომ სტურუასთან განათება და მუსიკა არც ზედმეტია და არც ნაკლები, ზუსტად იმდენია, რამდენიც ჩანაფიქრის, კონცეფციის გამოსახატად სჭირდება რეჟისორს.¹

„თამაშის დასასრულში“ სტურუას განათება აპოკალიფსის შეგრძნებას, ავისმომასწავებელ, შემზარავ, შემაძრწუნებელ განწყობას ესადაგება. შავ, ნაცრისფერ, მელნისფერ, წითელ, ყვითელ, თეთრ ფერთა გრადაციით, ამა თუ იმ ფერის აქცენტირებით დეკორაციის რეკვიზიტზე რეჟისორი, ხან უსასრულო კოსმოსს – მთვარითა და ვარსკვლავებით (პლანეტებით) წარმოსახავს, ხან სატუსალოს ჩახუთულ ატმოსფეროს ხატავს, ხან ოკეანის უზარმაზარ ტალღას აღმართავს სცენაზე.

წლების განმავლობაში, რობერტს სტურუას სპექტაკლებისთვის მუსიკას ვია ყანჩელი ქმნიდა. რეჟისორი, რა თქმა უნდა, სხვა კომპოზიტორებთანაც, მაგალითად, ბიძინა კვერნაძესთან ერთადაც მუშაობდა. და, მაინც, უმეტესი სპექტაკლები, საქართველოსა თუ მის ფარგლებს გარეთ, სტურუამ ყანჩელთან ერთად გააკეთა. სტურუას ბოლო პერიოდის დადგმების მუსიკალური გამფორმებელი ია საკანდელიძეა, რომელიც რეჟისორის ჩანაფიქრს, ამოცანას, სათქმელს, კონცეფციას ზუსტად უსადაგებს სხვადასხვა ავტორის ნაწარმოებთა ნაწყვეტებს. ამჯერად, მეგობრის ხსოვნისადმი მიძღვნილი წარმოდგენისთვის მუსიკა მაესტრომ თავად შეარჩია.

„თამაშის დასასრულში“ რეჟისორმა ვია ყანჩელის, შუმანის, ბახის, ჩაიკოვსკის ნაწარმოებების ნაწყვეტებით შექმნა სპექტაკლის მუსიკალური პარტიტურა. სხვადასხვა მელოდია სხვადასხვა ეპიზოდსა თუ პერსონაჟს რეფერენად გასდევს და პერსონაჟის სულიერი, შინაგანი განწყობის, ზოგადად სპექტაკლის სულის გამომხატველია.

პერსონაჟთა ბუნების უკეთ წარმოსაჩენად, მხატვრობასთან, განათებასთან, მუსიკასთან ერთად, კოტე ფურცელაძის ქორეოგრაფიული ნახაზი რეჟისორის ჩანაფიქრის ზედმიწევნით გამომსახველია. იგი ეხმარება მსახიობებს, უკეთ ჩასწვდნენ და

¹ Брук П., Пустое пространство, секретов нет, М., 2003.

გააცოცხლონ ბეკეტისეული პერსონაჟები სცენაზე.

„თამაშის დასასრულის“ დასაწყისი: დარბაზში მაყურებელი სპექტაკლის დაწყებას ელის, ლოჟებსა და იარუსებზე არსებული ბრები ციმციმს იწყებენ, „სტიქიდან“ აღებული მუსიკალური ნაწყვეტი ნელ-ნელა კრემზინდოზე აღის, გებადება შეგრძნება, რომ შენ გარშემო ყველაფერი გუგუნებს, ირყევა, ზანზარებს... თავის დროზე, რობერტ სტურუამ გია ყანჩელის „სტიქი“ (კონცერტი ალტის, გუნდისა და ორკესტრისათვის), რომელიც კომპოზიტორმა გარდაცვლილი მეგობრების ხსოვნას მიუძღვნა, არავერბალური თეატრის შედეგად აქცია (2002 წ.). ყანჩელისადმი მიძღვნილ დაღმაში, მეგობრის შექმნილი მუსიკა (სხვადასხვა ნაწარმოებიდან, სპექტაკლიდან აღებული) კულმინაციურ მომენტებში ჟღერს, ემოციურად დატვირთულ განწყობას გიქმნის.

ჰამის, კლოვის, ნაგისა და ნელის პერსონაჟ-მსახიობების შინაგანი, სულიერი სამყაროს გამოსახატად, სხვადასხვა ეპიზოდის აქცენტირებისთვის, სტურუამ ამჯერად შეარჩია – შუმანის „საბავშვო ალბომიდან“ – „ოცნებანი“, „კარნავალიდან“ – Eusebio, ჩაიკოვსკის „საბავშვო ალბომიდან“ – „ძველი ფრანგული სიმღერა“, ბერძნული გალობა „კირიელეისონ“ (უფალო, შეგვიწყალო). სპექტაკლში ასევე ჟღერს ბახის, შუბერტის, ელგარის, გერშვინის (და სხვა) მუსიკალური ნაწყვეტები.

რეჟისორის შექმნილი სპექტაკლის ფორმა, სტრუქტურა, მათემატიკური სიზუსტით არის აგებული და მასში არსებული მუსიკა, ხმაურები, განათება, სცენოგრაფიასთან ერთად, ამ სტრუქტურის შემადგენელი ნაწილებია, რომლებიც სტურუასეული ბეკეტის უკეთ აღქმასა და გააზრებაში ეხმარება მაყურებელს. რობერტ სტურუა, ასაკის მიუხედავად, ახალგაზრდა შემოქმედია – გამოხატვის ფორმის, ხერხის მუდმივ დახვეწასა და ძიებაშია, მიუხედავად იმისა, რომ შეეძლო შექმნილი უნიკალური სათეატრო ენით „დაკმაყოფილებულიყო“. სპექტაკლზე მუშაობისას, ყოველთვის მიმართავს კინომონტაჟის ხერხს, თავიდან „ამონტაჟებს“ ტექსტს, გადააქვს სცენაზე და იქ, ერთი შეხედვით, შეუძლებელს აკეთებს, „რეალისტური“ ხელოვნების – კინოს – ხერხებს, ყველაზე პირობითი ხელოვნების – თეატრისას უსადაგებს...

სათეატრო ხელოვნებაში კინოხერხების გამოყენება არახალია. ჯერ კიდევ, XX საუკუნის დასაწყისში, 20-იან წლებში საქართველოში კოტე მარჯანიშვილი, რუსეთში ვსევოლოდ მიეერჰოლდი, ევროპაში

კი, გერმანელი რეალისტ-ნატურალისტები, ექსპრესიონისტები, პოლიტიკური თეატრის წარმომადგენლები (მაგალითად, მაქს რეინჰარდტი – ოტო ბრამის მოწაფე, ერვინ პისკატორი და სხვ.) აქტიურად იყენებდნენ ახალშექმნილი კინოხელოვნების ხერხებს: მონტაჟის პრინციპს, სპექტაკლებში კინოკადრებს.

რობერტ სტურუამ, თეატრისა და კინოს, ამ ორი, თითქოსდა შეუთავსებელი ხელოვნების დარგების შერწყმა, სიმბიოზი, უმაღლეს დონეზე აიყვნა. „თამაშის დასასრულში“ რეჟისორმა, სხვასთან ერთად (მონტაჟი, შორი და ახლო ხედები), „გაშეშებული კადრის“ ხერხი და „ჩაბნელება“ გამოიყენა. სხვადასხვა გაშეშებულმა სურათმა, ჰამისა და კლოვის გაშეშებულმა ფიგურებმა, ჩემში, პომპეის, ლავით დაფარული მკვდარი ქალაქის – მაცხოვრებლების ასოციაცია აღძრეს.

ზემოთ აღვნიშნე, რომ ბეკეტის დრამატურგიული ტექსტიდან სტურუამ აქცენტების გადაადგილებით, შეკვეცით, მცირედი ჩამატებით სასცენო, სათეატრო ტექსტი შექმნა. ამისდა მიუხედავად, ბეკეტისეული ტექსტი ასახა სცენაზე. საინტერესო ის არის, რომ რეჟისორი არასდროს, არც ერთ დადგმაში „ღალატობს“ დრამატურგს. ზედმიწევნით ჩაწვდება ხოლმე ავტორისეულ ტექსტს და იმას ხედავს, იმას წამოწევს, რასაც ჩვეულებრივი მკითხველი ვერ დაინახავს.

„ბევრს ჰგონია, რომ მე დრამატურგიას, დრამატურგს უდიერად ვეპყრობი. ეს არ არის მართალი. მე ყოველთვის ვცდილობ დრამატურგის სტილი გამოვავლინო. ყოველთვის ნაწარმოებს ვეყრდნობი, თუმცა, დღეს, XXI საუკუნეში, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის რეჟისორები, ძალიან „თავისუფლად“ უდგებიან კლასიკოსი, თუ არაკლასიკოსი დრამატურგების პიესებს... მაგალითად, ლიტველმა რეჟისორმა – ოსკარას კორშუნოვასმა „რომეო და ჯულიეტა“ დადგა, სადაც მოქმედება ვითარდება სამზარეულოში – საცხობში. ანუ, ისინი წერენ ძველი პიესის ახალ ვარიანტს. მე ამგვარად არ ვიქცევი. თუ ვდგამ კლასიკოსის ნაწარმოებს, ვაკეთებთ ახალ თარგმანს და ერთი სიტყვის მეორეთი შენაცვლების დროს მიმყავს ხოლმე ტექსტუალური მხარე ჩემი ჩანაფიქრისაკენ“.¹

რობერტ სტურუამ პერსონაჟებს – ჰამს, კლოვს, ნავსა და ნელს – სახე-ხატები არ შეუცვალა, ბეკეტისეული დატოვა. ამ

¹ ვასაძე მ., ვერავი ქალის მიერ დამონებული გენიოსი. გაზ. „კულტურა“, 2006. №12 (29). გვ. 6.

შემთხვევაშიც, ტექსტუალური აქცენტების გადაადგილებით, მცირედი ცვლილებებით, მაყურებლისთვის უფრო ნათელი და აღსაქმელი გახდა.

დავით უფლისაშვილის ჰამი და გოგა ბარბაქაძის კლოვი ჯამბაზები არიან. ჰამი – შავ სმოკინგში გამოწყობილი, შავი სათვალთო (უსინათლოები რომ ხმარობენ, ისეთი ფორმის), შავი ბაფთითა და თეთრი ვარდით გულის ჯიბეში, ე. წ. უფროსი ჯამბაზია. კლოვი თავიდან წითელი შარვლით, ყვითელი ჯეკეტით, მოყავისფრო ქურთუკითა და ყელსაბურავით „უმცროსი“ – „უფროსს“ დამონებული ჯამბაზი.

ფინალისკენ, ყველაფერში წესრიგის მოყვარული კლოვი, გრძელი ლაბადით, შლაპით, ტყავის ჩექმებითა და ხელჯოხით, რომელიც ცდილობს თავი დაიხსნას ჰამის „მონობისგან“, XX საუკუნის 40-50-იანი წლების, საიდუმლო სამსახურების გადაცმულ აგენტს მოგაგონებთ. ხოლო, ფინალში კი, ისევ წითელ-ყვითელში გამოწყობილი, ჩალის ქუდიანი ჯამბაზია.

ამ ორი პერსონაჟის „ჯამბაზური“ ბუნება ბეკეტის პიესიდან გამომდინარეა. მარტინ ესლინი წიგნში „აბსურდის თეატრი“ ამბობს: „ჰამი და კლოვი (ჰამ actor – აქტიორი, იაფფასიანი ეფექტებით მანიპულირებს, თუ ჯამბაზია? Hammer and neil – ჩაქუჩი და ლურსმანი; clou – ლურსმანი ფრანგულად) რაღაც თვალსაზრისით, პოცოსა და ლაქის შესაბამისნი არიან. ჰამი – პატრონი, კლოვი – მსახური. ჰამი მტაცებლური, ეგოისტური, დესპოტური ბუნებისაა. კლოვი ვერ იტანს ჰამს, სურს მისგან წასვლა, მაგრამ იძულებულია დამორჩილდეს“.¹

ბეკეტთან და სტურუსთან კატასტროფის შემდგომ ცოცხლად დარჩენილი დესპოტი ჰამი და მსახური, „წესრიგის“ მოყვარული კლოვი, არამარტო ერთმანეთს დამორჩილებულ-დამონებულები არიან, არამედ, ორივე ვიღაც „ზემდგომის“ ნებას ემორჩილება. თავისი არსით, ბუნებით ორივე მონაა. ორივეს მონობიდან თავის დაღწევა სურს. გამოსავალი ერთია – სამყაროში სიცოცხლის სრული განადგურება, მოსპობა. სხვა გამოსავალი მათ არ დაუტოვეს. ისინი, კლოვის შარვალში შემძვრალ რწყილსაც კი სასწრაფოდ სპობენ, ვინაიდან რწყილი სიცოცხლის გაგრძელების საწინდრად შეიძლება იქცეს.

¹ Эсслин М., Театр абсурда., Изд. «Балтийские сезоны», 2010, Ст.22, <https://avidreaders.ru/read-book/teatr-absurda.html> (08.03.20).

ბეკეტთან ჰამი შემდეგი სიტყვებით მიმართავს კლოვს: შესაძლოა, ამ მომენტიდან კაცობრიობა აღმდგარიყო, ღვთის გულისათვის, დაიჭირე! სპექტაკლში, სტურუას და კანტიდის თარგმანით, ჰამი არა მარტო კლოვს მიმართავს, არამედ ღმერთს გახსნილად „ემუქრება“: რწყილის ევოლუციით ახალი კაცობრიობის შექმნა უნდა ღმერთს, მზაკვრული ჩანაფიქრი არ გამოვივა.

ზევით, სცენაზე არსებული ტელეფონი ვახსენე, რომელსაც რეჟისორი სპექტაკლში ორჯერ იყენებს და „ზემდგომთან“ დარეკვის ფუნქციას აკისრებს. პიესაში საუბარი იმის შესახებაა, რომ ჰამსა და კლოვს დედამიწაზე, სამყაროში სიცოცხლის განადგურების მისია აკისრიათ. ბეკეტის განზოგადებული ფილოსოფიური მოსაზრება არჩევანისა და მისიის შესახებ, სტურუამ დააკონკრეტა და უფრო მეტად გროტესკული გახადა. სტურუასეული ჰამი და კლოვი ორჯერ უკავშირდებიან (შავი და თეთრი) ტელეფონით „ზემდგომთ“ (ან ზემდგომს). რეჟისორმა ორმაგი ამოცანა დააკისრა დავით უფლისაშვილის ჰამსა და გოგა ბარბაქაძის კლოვს „ზემდგომისადმი“ შიშისა და მოწიწების გამოხატვაში. მსახიობებმა ერთდროულად უნდა ითამაშონ, რომ მართლაც ძრწიან ზემდგომის წინაშე და, იმავედროულად, ირონიულ-სარკასტული დამოკიდებულება აჩვენონ.

რეჟისორმა სპექტაკლში ეპიზოდი – „ერთხელ სასაფლაოზე“ – ჩაამატა, ის, რაც ბეკეტთან არ არის – კლოვის მიერ შეყვარებულის დასაფლავება, დატირება. გოგა ბარბაქაძის მგლოვიარე ჯამბაზი, ისევე, როგორც მთელი ეპიზოდი, რომანტიკულ-გროტესკულია. რეჟისორი უტრირებულად გამოხატავს კლოვის წესრიგის მოყვარებას. წესრიგი უპირველეს ყოვლისა! – ბარბაქაძის კლოვის დევიზად იქცა.

სტურუა, ერთ-ერთ ეპიზოდში კლოვს, მინიშნებებით, დიქტატორ-უზურპატორთა მსახურად აქცევს. უფრო მეტიც, კლოვი თავადაც ამ თვისებების მატარებელ ჯამბაზად გარდაიქმნება. სარა ლეანდერის, მესამე რეიხის, გებელსის საყვარელი მომღერლის, სიმღერის „Davon geht die welt nicht unter“ (ამით სამყარო არ მთავრდება) ფონზე კლოვი ჯარისკაცივით მარშირებს! წესრიგი უპირველეს ყოვლისა! – ამბობს ბარბაქაძე-კლოვი-ჯამბაზი. შეხტება, შეიკუნტრუმებს, თან სტეკს, ხელჯოხს შემოარტყამს საყვირიან ანგელოზს... რეჟისორის ეს ჩანაფიქრი, მინიშნება ნათელი და გასაგებია. „აი, საით მიისწრაფის კაცობრიობა“! სწორედ ამ დროს, გაისმის გრუხუნის ხმა – შეშინებული კლოვი ჰამთან მირბის, მუხლებში უჯდება,

ჩაეკრობა. შეველას ისევ მჩაგვრელისგან ითხოვს. ჰამი კი ეკითხება – უბრალოდ მითხარი, რა გსურს? კლოვი – ვიცი, რომ წესრიგს მაინც დაამყარებენ. ჰამი – თავისეუფლება წესრიგს ვერ ეგუება! კლოვი – ხალხი, ხალხი, ხედავ?... ისმის მქუხარე ტაშის ხმა, აპლოდისმენტები.

პიესასა და სპექტაკლში კიდევ ორი პერსონაჟია, სანაგვე ყუთში მოსროლილი ჰამის მშობლები. ნანა ფაჩუაშვილის, ლელა ალიბეგაშვილის – ნელი და ლევან ბერიკაშვილის – ნავი. რობერტ სტურუამ ამ პერსონაჟების სცენაზე ასახვისას, ცვლილებები შეიტანა. ბეკეტთან ისინი გროტესკულ-სენტიმენტალური, მოსულელო ნადირლები არიან. ავარიის შედეგად ფეხები დაკარგეს, შვილმა კი სანაგვე ყუთში მოათავსა. სადაც ნახერხს, ან ქვიშასაც კი იშვიათად უცვლის, არც აჭმევს. ჰამი და მისი მშობლები ერთმანეთს ვერ იტანენ. განსაკუთრებით, მამა-შვილი. დესპოტი დედის მიმართ უფრო ლოიალურია. თუმცა, ამგვარი ქცევა ჩვილობასა და ბავშვობაში ჰამისადმი მშობლების დამოკიდებულებიდან გამომდინარეა. რეჟისორმა შეკვეცა ნელისა და ნავის ტექსტები. პერსონაჟები, მართალია, გროტესკულნი არიან, მაგრამ მთლიანობაში უფრო რომანტიკულობის ელფერი მიანიჭა.

რეჟისორის კონცეფციით, ნანა ფაჩუაშვილის ნელი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უფრო „დადებითი“ პერსონაჟია. მას პატარა ეპიზოდი აქვს სპექტაკლში, ამისდა მიუხედავად, მსახიობი ზუსტად ხვდება და გადმოსცემს რეჟისორის ჩანაფიქრსა და დასამახსოვრებელ სახეს ქმნის. იგი მოხუც, ყველაფერმოზრებულ, ცხოვრებისგან ნატანჯ ქალს, დედას თამაშობს. გეგონება, სულს შეუბერავ და ნავის ყუთის ძირში დაყრილ ქვიშის პატარა ნაწილაკებად დაიშლება. ლელა ალიბეგაშვილის ნელი უფრო ბეკეტისეულია – მოსულელო, პრეტენზიული, პრანჭია, ასაკში შესული ეგოისტი ქალია.

ლევან ბერიკაშვილის ნავი ე. წ. კლომარია, ჩამოძვნილი-ჩამოფლეთილი, ჰამის შურისძიების შედეგი. მას არც ქვიშას უცვლიან, არც ფაფას აძლევენ, როგორც უპატრონო ძაღლს, ქვასავით გამაგრებულ ორცხობილას მიუგდებენ და ერთადერთ შერჩენილ კბილსაც დააკარგვინებენ.

ჰამის დესპოტად, უსულგულო ადამიანად ჩამოყალიბებაში ნავს დიდი წვლილი მიუძღვის. რაღაც მომენტებში ბერიკაშვილის ნავი გამოშტერებული, საკუთარ ცოლში დღემდე შეყვარებული მოხუცია. მისი ნელისადმი გრძნობის გამოხატვა ხან სასაცილოა,

ხან გროტესკული, ხანაც მომაბეზრებელი. იგი გაიძვერა ცაა.

ნავი და კლოვი ფინალისკენ ჰამის წინააღმდეგ შეიკვრებიან, ე. წ. ბუნტს უწყობენ, მასში სინდისის ქენჯნის გამოსაწვევად და უქონელი პევის ამბავს ასხენებენ. პევის, რომელიც თავის დროზე, ალბათ, ჰამის საყვარელი იყო.

სტურუას ინტერპრეტაციით, პეგი მეძავი ქალია, რომელიც ჰამთან სანათურის სათხოვნელად მიდის. მოყვასისადმი შეუბრალებელი ჰამი კი უარით ისტუმრებს. ნავი – გახსოვს, წყვილია, უკუნი ღამე, ქალი მოვიდა? ჰამი – არ მახსოვს. ნავი – მას ძალიან ეშინოდა, გული გაუჩერდა. ნავი – ჩვენი ბრალი არ არის ამ სამყაროს დანგრევა... უზენაესმა ინება ასე...

ირლანდიელმა ბეკეტმა, რომელსაც ძალიან კარგი კათოლიკური განათლება ჰქონდა მიღებული, ღვთის რწმენა უარყო, მისთვისაც, ნიცშეს წამოყენებული თეზა: ღმერთი მოკვდა! მისაღები გახდა.

დოსტოვესკისთანაც, პირანდელოსთანაც არსებული, ეგზისტენციალისტების მიერ განვითარებულ-დასაბუთებული, აბსურდისტების მიერ ატაცებული – უღვთოდ დარჩენილი სამყაროს იდეა, დღესაც პოპულარულია. პოსტ-პოსტმოდერნისტულმა XXI საუკუნემ ვერ შექმნა უფრო დასაბუთებული, თეორიული, ფილოსოფიური მიმდინარეობა. ნიცშეანულ-ფროიდისტულ-იუნგისეულ მოძღვრებას ვერ გასცდა.

თანამედროვე დრამატურგებიც კი, XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის პირველ ნახევარში, მოდერნისტულ ეპოქაში შექმნილი ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური მოძღვრებების გავლენით წერენ. თუკი პოსტმოდერნისტულმა მიმდინარეობამ ძველი აღიარა, მიუბრუნდა მითოლოგიას, ხელოვნებაში არსებული ყველა ჟანრი, მიმდინარეობა გადაამუშავა, შეისისხლხორცა და შექმნა პოლისტილისტური ხელოვნება, პოსტპოსტმოდერნულმა ეპოქამ ახალი ვერაფერი თქვა. უფერული, არაფრისმთქმელი, ნაცრისფერი მასის მსგავსია. ჯერჯერობით ვერ შვა ვერაფერი ახალი. ისევე, როგორც ვერ შვა პიროვნებები, დიდი მოაზროვნენი, დიდი შემოქმედები... ან, თუნდაც, უზურპატორ-დიქტატორები. ამიტომაც, თუ ხალხი არ გამოფხიზლდა, უფერული მასიდან ინდივიდები არ გამოყო, თუკი ყველაფერი პიროვნული, ინდივიდუალური დაკარგა, არა მხოლოდ დედამიწა, მსოფლიო დაიღუპება. დაიღუპება სამყარო! ამის თქმა უნდოდა ბეკეტსაც, ეს გვითხრა ამ დადგმით სტურუამ, მაგრამ

ბეკეტისგან განსხვავებით, რობერტ სტურუას ღვთის, სიკეთის არსებობის სწამს.

ბეკეტთანაც და სტურუასთანაც კლოვი ჰამს სათამაშო ძაღლს უკეთებს. ჰამს თეთრი უნდოდა, კლოვმა კი შავი და თანაც სამფეხა გაუკეთა. ჰამი ძაღლის ფიტულს ეფერება: – ბიჭი ხარ თუ გოგო? ბეკეტთან – თუმცა, რა მნიშვნელობა აქვს. სტურუამ ჩაამატა: – ნუ გეშინია, შენ სქესს მალე გაარკვევენ...

ძაღლი გოეთეს „ფაუსტშიც“ არის, სწორედ ძაღლში ჩაისახება სატანის მოციქული. ბეკეტთან და სტურუასთან კი ჰამს გამოფიტულ-გამოშიგნული ძაღლის ფიტულია შერჩა.

რობერტ სტურუამ ბეკეტთან არსებული გრძელი მონოლოგები ჰამისა და კლოვის მაყურებელთან ინტერაქტივისთვის, უშუალო მიმართვისთვის გამოიყენა.

ჰამი – ჩემი ჯერია. იხსნის სათვალეს და მაყურებელს მიმართავს: – მე ხომ შექმედლო დაგხმარებოდით, როგორც მოყვასს, ვერ გადაგარჩინეთ, როგორც თქვენ ვერ გადამარჩინეთ... პური არ გაქვთ? ნამცხვრები ჭამეთ! (ირონია ბეკეტთან და სტურუასთან) სიყვარული გადაგარჩინეთ! მაგრამ თქვენ მიწიერ სიამოვნებას დაეწაფეთ... უფლისაშვილი-ჰამი ხელით საკუთარ ასოზე მიანიშნებს. – გამოფიტულ სამყაროს ძაღლის ფიტულია შერჩა! – რა გინდა?! – ეჩხუბება ბიბლიას – მე ხომ დასასრულს ჩემს დასაწყისშივე ვგრძნობდი... ჰამი ეცემა, ვითომ გული მისდის – მიშველეთ...

კლოვი მწვანე ქოლგით და ჩალის ქუდით გამოდის ავანსცენაზე და მაყურებელს მიმართავს – Good evening, საშუელ ბეკეტი, „თამაშის დასასრული“. დასასრული სამყაროსი თუ სპექტაკლის? – მებრალება მე ეს, მიუთითებს ჰამზე. გადაადგებს დასამშვიდებელ ან ტკვილგამაყუჩებელი წამალს, რომელსაც, ბეკეტთან და სტურუასთანაც, ჰამი კლოვს დროგამოშვებით სთხოვს ხოლმე. კლოვს ჰამი გარდაცვლილი ჰგონია, – მას ეს აღარ დასჭირდება.

დადგმა, გარკვეულწილად, გროტესკულ-ირონიული ხასიათისაა. ეს გროტესკი და ირონია თავად ბეკეტის ნაწარმოების მიმართაც იგრძნობა.

ზევით აღვნიშნე, რომ რობერტ სტურუამ სპექტაკლი ქრისტეს მოვლინებით დაიწყო და დაასრულა. სხვასთან ერთად, ამით სათქმელს, წარმოდგენის ფორმას, სტრუქტურას კრავს. კლოვი სანადირო თოფიდან, რომლითაც მანამდე ჰამის მოკვლა სურს, ქრისტეს ესვრის. კაცობრიობამ, მხსნელად მოვლენილი

ღვთის შვილი კვლავ სასიკვდილოდ გაწირა. ბერძნულ გალობაზე „კირიელეისონ“ შემოდის თეთრებში გამოწყობილი ბიჭი-ქრისტე, ხელში იღებს სპექტაკლის დასაწყისში, ავანსცენაზე, მის მიერვე დადებულ ბიბლიას. ჰამი გაშმაგებული უბრძანებს კლოვს – „ესროლე, ჩააძაღლე, გამრავლდებიან და არაფერი გვეშველება“! კლოვი – „არ შემიძლია“! – ორჭოფობს, მაგრამ როგორც ყველა „ჭეშმარიტი“, უფერული მასის ნაწილი, მონა მაინც გაისვრის, ტყვიას ესვრის – სიკეთეს, სიწმინდეს, სიყვარულს, რწმენას, კაცობრიობის, სამყაროს მომავალს. პატარა ბიჭი-ქრისტე, თითქოს ხელს ჩაიქნევს. ჩაბნელების ხერხით რეჟისორი კვლავ წყვილიადის შთაბეჭდილებას ქმნის, მუსიკა ისევ კრემწინდოზე ჟღერს და, მაყურებლის თვალწინ, საოცარი და ამავე დროს, შემზარავი სურათი წარმოდგება.

ავანსცენაზე უზარმაზარი ტალღა აღიმართება. ტალღის მიღმა ჰამის, კლოვის, ნაგისა და ნელის აჩრდილები შესაძლოა დაღანდო... ისევ ჩაბნელება, განათება და სპექტაკლში მონაწილე ყველა პერსონაჟი სცენაზეა. თამაში დასრულდა... დასრულდა „ჩვენი დღეების აპოკალიფსი“... უნებურად, ჩემი ერთ-ერთი უსაყვარლესი მწერლის, თომას მანის რომანის „იოსები და მისი ძმები“ პირველი ფრაზა გამახსენდა: „წარსული (ისტორია), გამოუთქმელი სიღრმის უძირო ჭაა“. სამყაროში ყველაფერი ბრუნავს, სპირალისებურად ვითარდება და მეორდება. რობერტ სტურუამ კიდევ ერთხელ სიფხიზლისკენ მოგვიწოდა და გვითხრა: ფაშიზმი, სოციალიზმი, ბოლშევიზმი, მარქსიზმი, დიქტატურა – კაცობრიობის ისტორიის განვლილი ეტაპებია. აღამიანებო, გადახედეთ ისტორიას და აიღეთ, გაიმეორეთ ის, რაც სიკეთეს, სიყვარულს შობს და განავითარებს.

თეატრი, თავისი არსით, პირობითი ხელოვნებაა, დასაბამიდან (რიტუალური თამაშებიდან) დღემდე უამრავი ჟანრი, მიმართულება, მიმდინარეობა, სათეატრო ენა შეიქმნა და იქმნება, მაგრამ ვერც ერთი მათგანი გაცდა თეატრის უმთავრეს საწყისს – თამაშს... თამაში თეატრის ბუნებაა, ბუნებას კი ვერ გაექცევი, ბეკეტისა და სტურუას პერიფრაზით კი, ის „შეიძლება მოკვდეს“...

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Фейхтвангер Л. Гойя или тяжкий путь сознания. 1959;
- Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М., 2003;
- ვასაძე მ. ვერავი ქალის მიერ დამონებული გენიოსი. გაზ., „კულტურა“, №12 (29). 2006.
- იოანეს გამოცხადება (აპოკალიფსი), (2) თავი მერვე. http://www.orthodoxy.ge/tserili/biblia_sruli/akhali/apokalips/apokalips-4.htm (07.03.20)
- Беккет С. Конец игры. www.lib-drama.narod.ru (07.03.2020)
- Эсслин М. Театр абсурда. Изд. «Балтийские сезоны». 2010. <https://avidreaders.ru/read-book/teatr-absurda.html> (08.03.20).

მაია კიკნაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

კომუნისტური პარტიის მითითებები საბჭოთა თეატრებს (40-იანი წლები)

ნაწილი მეორე

დასაწყისი სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 2019, N3

1946 წელს ცენტრალურმა კომიტეტმა ხელოვნების მუშაკებს წარუდგინა სამი მნიშვნელოვანი დოკუმენტი: 1946 წლის 14 აგვისტოს დადგენილება ჟურნალების „ზეზდასა“ და ლენინგრადის“ შესახებ, 1946 წლის 26 აგვისტოს დადგენილება თეატრების რეპერტუარის შესახებ და 1946 წლის 4 სექტემბრის დადგენილება კინოფილმ „დიდი ცხოვრების“ შესახებ.¹ მოსკოვში შექმნილ სამივე დოკუმენტს თბილისში დიდი მსჯელობა და განხილვა მოჰყვა. ყველამ კარგად იცოდა, რომ საბჭოთა მთავრობა თვალყურს მიადევნებდა თეატრების, ჟურნალების, კინემატოგრაფისტების მუშაობას და მათ გაცემული ბრძანებების შესრულებას მოსთხოვდა. ხუთი წლის შემდეგ, ხელოვანთა წრეებმა, დებულების შესახებ, განაახლეს დისკუსია. მწერალთა კავშირის, თეატრალური საზოგადოების სხდომებზე იმსჯელებს და ახლებურად გაიაზრეს დოკუმენტის მნიშვნელობა საბჭოთა კულტურის ისტორიაში. გაზეთებმა „კომუნისტი“, „პრავდა“, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, ამ საკითხებს არაერთი გვერდი დაუთმო. 1951 წელს გაზეთმა „ლიტერატურა და ხელოვნება“² კინემატოგრაფისტების ხუთწლიან მუშაობას მიუძღვნა შემავსებელი სტატია. წერილში „ქართული კინოხელოვნების აღმავლობისთვის“ გამოითქვა მთავრობის პოზიცია თანამედროვე საბჭოთა და ქართულ კინოში არსებული პრობლემებისა და წარმატებების თაობაზე. წერილში გაიხსენეს პარტიის მიერ გაკრიტიკებული ფილმ „დიდი ცხოვრების“ მანკიერი მხარეები (დონბასელ მემახტეთა მძიმე ცხოვრების დამახინჯებულად წარმოჩენა). „უვარგისი კინოფილმების“ გამოშვების მთავარ მიზეზს ცკ-ი არაპროფესიონალიზმში, დაუდევრობასა და კრიტიკის

¹ იხ. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 2019, N3.

² ლიტერატურა და ხელოვნება, 1951, 9/IX.

არარსებობაში ხედავდა. პარტია მიიჩნევდა, რომ მათმა საჯაროდ გამოთქმულმა შენიშვნებმა საბჭოთა კინემატოგრაფიის მუშაკებზე დადებითი როლი ითამაშეს. სწორედ პარტიის გააზრებული იდეოლოგიური მუშაობის შედეგად, ხუთი წლის განმავლობაში რეჟისორებმა ისეთი მხატვრული ფილმების გადაღება მოახერხეს, რომელთაც სახელი გაითქვეს არა მარტო საბჭოთა კავშირში, არამედ საზღვარგარეთაც. მათ წარმატებით შეძლეს ეჩვენებინათ საბჭოთა ხალხის გმირული ბრძოლა მონუმენტურ კინოსურათებში: „ბერლინის დაცემა“, „სტალინგრადის ბრძოლა“, „ახალგაზრდა გვარდია“, „ამბავი ნამდვილი ადამიანისა“. ომის შემდგომ პერიოდს მიუძღვნეს საბჭოთა ადამიანების შრომაზე გადაღებული ფილმები: „ოქროს ვარსკვლავის კავალერი“, „დონეცკელი მემახტენი“, „ყუბანელი ყაზახები“. მშვიდობისთვის ბრძოლის თემაზე შექმნეს საბჭოთა ფილმები: „მეხვედრა ელბაზე“, „საიდუმლო მისია“, „განწირულთა შეთქმულება“.

საქართველოს ცენტრალური კომიტეტისა და კინემატოგრაფისტთა მოსაზრებით, აღნიშნულმა საკავშირო დოკუმენტმა „გამაჯანსაღებელი ფუნქცია“ იქონია ქართველ კინო მუშაკებზეც, რომელთაც გაიაზრეს კინემატოგრაფიის „დიდი იდეურ-აღმზრდელობითი ძალა“ და მეტი პასუხისმგებლობით, საქმისადმი პრინციპული და „კრიტიკული მიდგომით განიმსჭვალენ საკუთარი ვალდებულების წინაშე“. ისტორიული დადგენილების მითითების გათვალისწინებით, ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა გადაიღეს მხატვრული და დოკუმენტური ფილმები („ბედნიერი მეხვედრა“, „გაზაფხული საკენში“, „ქეთო და კოტე“, „პოეტის აკვანი“, „საბჭოთა საქართველოს 25 წლისთავი“, „სახელოვანი გზა“, „უშბა“ და სხვა), მაგრამ, მიუხედავად ამისა, თბილისის კინოსტუდიამ ამ 5 წლის განმავლობაში ვერ შეძლო მხარი გაესწორებინა საბჭოთა კავშირის მოწინავე სტუდიებისთვის. მათ მაინც ვერ მოახერხეს ისეთი ფილმების გადაღება, სადაც ნათლად იქნებოდა გადმოცემული ქართველი ხალხის გმირული შრომა, საქართველოს ინდუსტრიალიზაცია, სოფლის მეურნეობა, მეცნიერების განვითარება, საგანმანათლებლო საქმიანობა, განახლებული, აყვავებული სოფლები და გარდაქმნილი ქალაქები.

საქართველოს ბოლშევიკების მე-14 ყრილობაზე კანდიდ ჩარკვიანმა ქართველ კინო მუშაკებს მოსთხოვა – თავიანთი მუშაობა გარდაექმნათ 4 სექტემბრის დადგენილების მითითების საფუძველზე. ყრილობაზე ხაზი გაესვა კინოხელოვნების წარმატების ერთ-ერთ

მთავარ პირობას – კრიტიკის გაშლას კინომუშაკთა შორის. მართალია, კინოსტუდიასთან არსებულმა შემოქმედებითმა სექციამ ამ მხრივ გააცხოველა მუშაობა, მაგრამ იქ ჯერ კიდევ არ იყო დანერგილი პრინციპული კრიტიკა. სექციის კარჩაკეტილობამ დააზარალა ჯანსაღი აზრის განვითარება, მათთან არ თანამშრომლობდნენ მწერლები, მხატვრები, კომპოზიტორები. ამას ემატებოდა ისიც, რომ მწერალთა კავშირთან არსებული კინოდრამატურგთა კომისიაც არაფერს აკეთებდა. საქმისადმი ასეთმა მიდგომამ, საბოლოოდ გამოიწვია პროფესიული კინოკრიტიკის არარსებობა. კრიტიკის არარსებობამ კი, თავის მხრივ, ასახვა ჰპოვა კინოდრამატურგიაზე. ცკ-ის შეხედულებით, მაღალხარისხოვანი სცენარების სიმცირე, აქტუალური თემების უგულვებლყოფა წარმოადგენდა ქართული კინოხელოვნების განვითარების შემაფერხებელ მიზეზს. საჭირო იყო პრობლემის გამოსწორება და სწორი გადაწყვეტილების მიღება, რასაც ხანგრძლივი მუშაობა, შესაბამისი ინტელექტუალური ძალები სჭირდებოდა. საქმეში უნდა ჩართულიყო ყველა დარგის მუშკი. პარტიის მითითებით, კინოსტუდიასა და მწერალთა კავშირს ერთობლივი ღონისძიება უნდა გაეტარებინა. მათ უნდა შეექმნათ, როგორც მატერიალური, ასევე იდეურ-მორალური პირობები, მიეზიდათ მეტი ლიტერატურული ძალა – დრამატურგები, პროზაიკოსები, პოეტები. მხოლოდ კინომუშაკთა, მწერალთა და ხელოვნების ყველა დარგის მოღვაწეთა მუშაობის შედეგად, მოხერხდებოდა ქართული კინოხელოვნების ისეთი აღმავლობა, როგორც ეს საბჭოთა საქართველოს შეეფერებოდა.

კინოხელოვნებაზე საუბარი გაგრძელდა სხვა წერილებს¹ და გამოსვლებშიც. სულისკვეთება ყველგან ერთნაირი იყო, დავალება – ნათელი და ერთმნიშვნელოვანი. კინომუშაკებს კარგად უნდა შეესრულებინათ 4 სექტემბრის დადგენილება. სიტუაცია კი, ამ მხრივ, არცთუ სახარბიელი იყო. საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის XIII პლენუმზე, (10/X) კინემატოგრაფიის მინისტრიმა გ. კიკნაძემ, თავის მოხსენებაში „ქართული კინოდრამატურგია და მისი უახლესი ამოცანები“, ხაზი გაუსვა დოკუმენტის მნიშვნელობას, „კინემატოგრაფიის უდიდეს როლს მასების იდეურ-პოლიტიკური აღზრდისა და საბჭოთა ქვეყნის ისტორიულ გამარჯვებათა პროპაგანდის საქმეში“. პლენუმზე იმსჯელეს ქართულ კინემატოგრაფიაზე, მაღალხარისხოვანი კინოსცენარების სიმცირესა

¹ ლიტერატურა და ხელოვნება, 1951, 7/X.

და მათი შექმნის ხელისშემშლელ პირობებზე. პლენუმზე გამოითქვა სხვადასხვა მოსაზრება, დაისახა ერთობლივი მუშაობის გეგმებიც. მთლიანობაში პარტია ქართველი კინემატოგრაფისტების განვლილი ხუთი წლის მუშაობას, მცირეოდენი გამონაკლისის გარდა, წარმატებულად არ თვლიდა. წარუმატებლობის მიზეზი კი ადვილად ასახსნელი იყო – ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა ვერ დაინახეს საბჭოთა მოქალაქეების გაზრდილი მოთხოვნები, თავიანთ ფილმებში ვერ გადმოსცეს საბჭოთა ადამიანის მრავალმხრივი საინტერესო ცხოვრება. ამდენად, ქართველი კინემატოგრაფისტებისთვის, 1946 წლის 4 სექტემბრის დადგენილება კინოფილმ „დიდი ცხოვრების“ შესახებ, ამ დროსთვისაც ისევ აქტუალურ და შესასრულებულ ლოკუმენტად დარჩა.

მაღალი ტრიბუნებიდან კვლავ გაისმა მოწოდება დადგენილების – ჟურნალების „ზვეზდა“ და „ლენინგრადი“ შესრულების შესახებ. გაიხსენეს ჟურნალების პოზიცია – გადახვევა საბჭოთა რეალიზმიდან. ანმატოვასა და ზოშჩენკოს ნაწარმოებების გამოქვეყნების გამო, გაკრიტიკებული ჟურნალების მუშაობა ხუთი წლის შემდეგაც, პარტიის ყურადღების ცენტრში მოექცა. საქმე ამჯერად უკრაინელი პოეტის სოსიაურის ლექსს „გიყვარდეს უკრაინა“ შეეხო, რომელიც ჟურნალმა „ზვეზდა“ დაბეჭდა (1951 წლის N5). ოფიციალურმა გაზეთმა „პრავდა“ ლექსს კრიტიკული წერილი უძღვნა, ჟურნალის რედაქტორს, ვ.დრუზინს კი – „უპასუხისმგებლო“ უწოდა. წერილში „ლიტერატურაში იდეოლოგიურ დამახინჯებათა წინააღმდეგ“¹ რედაქციამ საზოგადოებას შეახსენა საბჭოთა კავშირში ჟურნალ-გაზეთების მნიშვნელობა. გაზეთი წერდა: „ჩვენი ჟურნალები პარტიის სერიოზულ იარაღს წარმოადგენენ. ისინი მოწოდებულნი არიან დიდი აღმზრდელობითი მუშაობა აწარმოონ მასებში. ეს ავალებს ყოველი ჟურნალის რედაქციას მთელი გულმოდგინებით შეარჩიოს ლიტერატურული ნაწარმოებები“. ეს წესები საბჭოეთში იცოდა ყველამ. ჟურნალ-გაზეთების რედაქტორები განსაკუთრებით ფრთხილობდნენ – კარგად ესმოდათ ქვეყნის იდეოლოგია, სტრატეგიული დანიშნულება, მაგრამ სიფრთხილის მიუხედავად, ნებსით თუ უნებლიეთ – „შეცდომებიც“ ეპარებოდათ. „შეცდომა“ გაეპარა ჟურნალ „ზვეზდას“ რედაქტორსაც, რომელმაც „იდეოლოგიურად მცდარი“ ლექსი დაბეჭდა.

ლექსი, „გიყვარდეს უკრაინა“ ავტორმა, პირველად 1944 წელს

¹ ლიტერატურა და ხელოვნება, 1951, 8/VII.

დიდი სამამულო ომის პერიოდში გამოაქვეყნა, მაგრამ, როგორც ჩანს, მაშინ არავინ მიაქცია ყურადღება. მხოლოდ „ზევზდამი“ გამოქვეყნების შემდეგ გახდა ლექსი კრიტიკის ობიექტი. სოსიაურის პატრიოტიზმი და პარტიის მოსაზრება სამშობლოს სიყვარულზე ერთმანეთს არ დაემთხვა. ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი (არ იგულისხმება მხატვრული ღირებულება), სამშობლოს სიყვარულზე დაწერილი ლექსი პარტიამ დაიწუნა, ვინაიდან მასში საეჭვო ელემენტები და იდეოლოგიური გადახვევები დაინახა, ლექსს – „მანკიერი, მცდარი, ნაციონალისტური“ უწოდა. მოგვიანებით, სამთავრობო გაზეთმა „პრავდა“ საკუთარი შეფასებები დაბეჭდა: მკითხველს ლექსის შინაარსი განუმარტა, შენიშვნები გამოთქვა და კომენტარის თანხლებით დაწვრილებით ახსნა. რედაქციამ აღნიშნა, რომ ლექსის ავტორს უნდოდა გადმოეცა „საბჭოთა პატრიოტიზმის დიდი იდეის განსახიერება“. სამშობლოს სიყვარულის თემა კი, როგორც ცნობილია, საბჭოთა ლიტერატურის „კეთილშობილურ თემას“ წარმოადგენდა. ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები, სადაც ნიჭიერად იყო გაშუქებული სოციალისტური სამშობლოს სიყვარული, საბჭოთა ადამიანების გულში დიდ პატრიოტულ გრძნობას აღძრავდა. ამ ლექსში კი, სამწუხაროდ, მსგავსი არაფერი ჩანდა, უფრო მეტიც – მისი შინაარსი პროტესტის გრძნობას იწვევდა. ლექსის წაკითხვის შემდეგ, მკითხველი ვერ გაიგებდა, თუ რას უძღეროდა პოეტი, რომელ უკრაინას? „იმას ხომ არა, რომელიც საუკუნეების მანძილზე კვნესოდა ექსპლოატატორთა უღელქვეშ, ის რაც ტარას შევჩენკომ ახაზა? თუ იმ ახალ, აყვავებულ საბჭოთა უკრაინას, რომელიც ბოლშევიკური პარტიის ხელმძღვანელობით შეიქმნა? მაგრამ ავტორი ლექსში უძღეროდა „რადაც დასაბამიდანვე არსებულ უკრაინას, უკრაინას „ზოგადად“.

მიწაზე უფრო შავი ადამიანები

მიწაზე დაეხეტებიან;

გაშიშვლებულან მწვანე ბალები; მტკერში ჩამპალან,
გადაღრეცილან ქოხები, ტბები შამბნარს შეუმოსავენ.

ყველგან დიდებულ უკრაიაში,

სასტიკ მებატონეებს უღელში შეუბამთ ადამიანები...

იღუპებიან, მონობაში იღუპებიან რაინდთა შვილნი.

ძალიან მძიმეა, საშინლად მძიმეა იღუპებოდე ამ უღაბნოში;

კიდევ უფრო მძიმეა უკრაინაში ყოველივე იმას ხედავდე –

ტიროდღე – და ხმას ვერ იღებდღე“.
„გიყვარდეს უკრაინა როგორც მზე,
როგორც სინათლე,
როგორც ნიავი, ბალახი და წყალი..
გიყვარდეს უკრაინის მარადიული სივრცე, იამაყე შენი
უკრაინით,
მისი ახალი და მარად ცოცხალი მშვენივლით, მისი
ბულბულისებური ენით.
ჩვენთვის მთელ ქვეყანაზე ერთი ხარ ასეთი – სიმღერებშიც
ჩვენ რომ ვმღერით, ვარსკვლავებშიც, ხუჭუჭუქ ძეწნებშიც და
იმაშიც, რაც ჩვენ გულს გვიძგერებს,
არ შეიძლება სხვა ხალხები შეიყვარო, თუ არ გიყვარს
უკრაინა,
ჩვენ უამისოდ არარანი ვართ, როგორც მტვერი, როგორც
კვამლი, რომლებსაც ქარი დააქროლებს მარად..
საბჭოთა სამშობლოს გარეშე ჩვენ არარანი ვართ...
ჩვენთვის ამ ქვეყანაზე სამშობლო ერთია ლექსებში,
ვოლგაზე რომ გაისმის, კრემლის ვარსკვლავებშიც, უზბეკეთის
ბალებშიც, ყველგან მშობლიური გულები ძგერენ...
ის არის ღობის გადაღმა, მყუდროებაში, მთლიანად ყვავილებში
და სიმღერებშიც, რომლებზე უფრო მჟღერადი (სიმღერები) არ
არსებობენ.

ის კოლმეურნეობის ღობის გადაღმაა, მთლიანად ყვავილებში
და სიმღერებშიც, რომლებზე უფრო მჟღერადი (სიმღერები) არ
არსებობენ“.¹

შენიშვნები, როგორც დავინახეთ, უპირველესად ბოლშევიკური
მსოფლმხედველობიდან იყო ნაკარნახევი. პოეტი იმის გამო
გააკრიტიკეს, რომ მას საბჭოთა უკრაინა კი არ უყვარდა, არამედ
ზოგადად უყვარდა სამშობლო. მის ლექსში არ ჩანდა სოციალისტური
სამშობლო, რომელიც დაკავშირებული იყო „ხალხის შრომით შექმნილ
სოციალისტურ მრეწველობასთან, მეტალურგიასთან, სტალინის
ხუთწლედის სასიქადულო პირმშოსთან – დნებრჰესთან, რომელმაც
უკრაინის გლეხობას ბედნიერი და შეძლებული ცხოვრება მოუტანა“.
მაგრამ პოეტმა ასეთი უკრაინა კი არ აჩვენა, არამედ მას აღელვებდა

¹ სამაგალითოდ, აღნიშნული ციტატები იყო მოყვანილი წერილში და მასზე
კომენტარები დართული. თარგმანი ეკუთვნის გაზეთის „ლიტერატურა და ხელოვნება“
– მ.კ.

დასაბამიდან არსებული უკრაინა, ყვავილები, დნეპრის ტალღები, ლაჟვარდოვანი ცა, მეწამული ღრუბლები და სხვა. იმ დროისათვის, პარტიის პოზიციიდან დანახული ქვეყნის ასეთი სიყვარული ირონიად აღიქმებოდა. პოეტს უნდა ეძიერა და ედიდებინა ყოველივე ახალი, „რამაც ცრემლით მორწყული და საუკუნეობით მგმინავი უკრაინა აყვავებულ საბჭოთა რესპუბლიკად აქცია, ვინაიდან საბჭოთა კავშირის ხალხთა ძმურ ოჯახში უკრაინელმა ხალხმა, ბოლშევიკური პარტიის ხელმძღვანელობით, თვალსაჩინო წარმატებებს მიაღწია კომუნისტების მშენებლობაში“. კრიტიკის მოთხოვნა ნათელი და ცალსახა იყო: ავტორს უნდა აესახა არა სამშობლო, ზოგადად, არამედ – საბჭოთა სამშობლო, მისი ინდუსტრიით, აღმშენებლობით და ბედნიერი მომავლით. ეს იქნებოდა პოეტის მხრიდან სამშობლოს ჭეშმარიტი სიყვარულის გამოვლენა და არა ის, რაც პოეტმა შემოგვთავაზა. ბოლშევიკური კრიტიკის მიხედვით, სამშობლოს სიყვარულზე წერა შესაძლებელიც იყო და აუცილებელიც, მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ საქმე შეეხებოდა გარკვეული პერიოდის ისტორიას ანუ საბჭოთა ისტორიას. ამგვარად, სოსიაურს კიდევ სხვა ბევრი იდეური შეცდომებიც ჰქონდა:

1. ლექსში, უკრაინა წარმოდგენილი იყო განმარტოებულად, საბჭოთა კავშირის სხვა ხალხებთან დაუკავშირებლად და არ იყო ნაჩვენები სხვა რესპუბლიკებთან კონტექსტში;

2. ავტორმა არ აჩვენა კომუნისტური მიღწევები;

3. რედაქციამ დაიწუნა, რომ ომის პერიოდში დაწერილ ლექსში არ იყო ასახული გერმანელ ფაშისტთა თავდასხმები, ნანგრევებად ქცეული ასობით და ათასობით ქალაქები და სოფლები, ფაბრიკები და ქარხნები. საბჭოთა ადამიანების გმირული ბრძოლა სამშობლოს დასაცავად. „სამშობლოს უდიდესი განსაცდელის ჟამს დაწერილ ამ ლექსის ავტორს არ აღმოაჩნდა მრისხანე სიტყვები, რომ გამოეხატა მტრისადმი საბჭოთა ხალხის სიძულვილის მთელი ძლიერება... ის ვერ გაცდა დუნე ფრაზას, როგორც არის „მწვანემუნდრიანი“ უცხოელები“ – ვკითხულობთ წერილში;

4. რედაქციას არც ის მოსწონდა, რომ უკრაინაში ეს ლექსი არ გააკრიტიკეს;

5. დაიწუნეს რუსი მთარგმნელიც (მთარგმნელი პროკოფიევი), რომელიც უპასუხისმგებლოდ მოეკიდა თავის საქმეს.

ლექსში დაწუნებული ნაციონალიზმი კი ასეა განმარტებული: „ნაციონალიზმის არსია განკერძოებისაკენ, ეროვნულ ნაჭუჭში

მოქცევისაკენ მისწრაფება, მისწრაფება არ დაინახონ ის, რაც აახლოებს და აერთიანებს სსრ კავშირის ერების მშრომელ მასებს და ხელავედს მხოლოდ იმას, რასაც შეუძლია ისინი ერთიმეორეს დაამოროს“. ეს იყო პოეტის „ნაციონალიზმი“, მაგრამ პარტიის მხრიდან სოსიაურის შეცდომა უფრო მასშტაბურად იყო წარმოჩენილი, ვიდრე მხოლოდ ერთი პოეტის მხილება. ოფიციალური – გაზეთმა „პრავდამ“, მხოლოდ ლექსი კი არ გააკრიტიკა, არამედ მთელი უკრაინის კომუნისტური პარტია, რომელმაც სერიოზული ნაკლოვანებები დაუშვა იდეოლოგიურ აღმზრდელობით დარგში. უკრაინულ კომუნისტურ პარტიას მეტი სიფხიზლე უნდა გამოეჩინა და თავის დროზე უნდა გამოეველინა პოეტი სოსიაური. „პრავდა“ წერდა: „აღნიშნული ფაქტები მოწმობენ, რომ იდეურ-აღმზრდელობით მუშაობას უკრაინაში სერიოზული ნაკლოვანებანი და შეცდომები ახასიათებს. როგორც ჩანს, უკრაინის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტი სუსტად მუშაობს იდეოლოგიურ საკითხებზე. იდეურ-აღმზრდელობითი მუშაობის მიმართ ბოლშევიკური ხელმძღვანელობა იმაში მდგომარეობს, რომ დროზე გაუსწორო ადამიანებს შეცდომები, ბოლშევიკურად გააკრიტიკო ისინი, არ მიჩქალო მათი შეცდომები.. სწორედ ეს არის მათი შემოქმედებითი ზრდისთვის ხელის შეწყობა... უნდა ვაღიაროთ, რომ ინტელიგენციასთან იდეურ-აღმზრდელობითი მუშაობა უკრაინაში სუსტად არის დაყენებული. უკრაინელ მწერალთა წრეში საკმაოდ არ არის გაშლილი კრიტიკა და თვითკრიტიკა...“. შენიშვნა ცალსახად უკრაინის ბოლშევიკურ პარტიას ეხებოდა, კრიტიკა სერიოზული და ძალზე მძიმე მოსასმენი იყო, ამიტომ უკრაინაში მას გარკვეული რეაქცია მოყვა.

წერილის გამოქვეყნებიდან რამდენიმე კვირაში, 30 ივლისს ჩატარდა უკრაინის მწერალთა კავშირის VI პლენუმი, სხდომა მიჰყავდა უკრაინის მწერალთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარეს, ა. კორნეიჩუკს. მანვე წარმოთქვა შესავალი სიტყვა, ისაუბრა კრიტიკისა და თვითკრიტიკის როლზე, ლიტერატურაში იდეოლოგიური დამახინჯების წინააღმდეგ ბრძოლაზე, დადგენილებაზე „ზვეზდასა“ და „ლენინგრადის“ შესახებ. სხდომაზე გამომსვლელები შეეხნენ სხვადასხვა თემას: პროზას, კრიტიკას, პარტიული მუშის სახის გამოსახვას ლიტერატურაში, „პრავდის“ სტატიას, ოპერა „ბოვდან ხმელნიცკის“ ლიბრეტოს, უკრაინულ ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესებსა და, რა თქმა უნდა, სოსიაურის ლექსს. პლენუმზე გამოვიდა პოეტი სოსიაურიც, რომელმაც აღიარა შეცდომები. პოეტმა

კარგად იცოდა, რომ თავის მართლებას აზრი არ ჰქონდა, ამიტომ თავის საქციელს მანვე მისცა შეფასება: „სწორი პრინციპული კრიტიკის უქონლობამ, ზოტა-დიდების ატმოსფერომ მე იქამდის მიმიყვანა, რომ ყველაფერი ჩემი დაწერილი უშეცდომოდ მიმანხდა და მეტად მტკივნეულად განვიცდიდი ზოგიერთი ამხანაგის კრიტიკულ შენიშვნას. ღრმად შევიცნე რა ჩემი შეცდომები, მე მივხვდი თუ სად მივყავდი მათ. „პრაკდის“ წერილი, რომელშიც ჩემი ლექსი გაკრიტიკებულია, როგორც ნაციონალური ნაწარმოები – აბსოლიტურად მართალია. „ამიერიდან მე დაემლეე ჩემ შეცდომებს და ვივლი სწორი შემოქმედებითი გზით“¹ ასეთი პასუხით, „შეცდომის აღიარებით“, პოეტმა თავდასხმებისაგან თავი დაიცვა. სოსიაურის წინააღმდეგ გამოთქმული მოსაზრება, რა თქმა უნდა, გაფრთხილება იყო საბჭოთა პოეტების მიმართ, რომელთაც კონკრეტული ლექსის მაგალითზე ასწავლიდნენ პატრიოტული ლექსის წერას. პოეტებს და მწერლებს კარგად უნდა სცოდნოდათ, ათასჯერ თქმული შეგონება: „საბჭოთა პატრიოტიზმი [...] ეს არის სიყვარული, რომელიც განმტკიცებულია იმის შეგნებით, რომ ყოველი ნაბიჯი, ყოველი ღონისძიება სამშობლოს საკეთილდღეოდ გვაახლოებს კომუნიზმის გამარჯვებას“²

1946 წელს გამოქვეყნებულ დადგენილებებში, როგორც უკვე აღვნიშნე, მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა დადგენილებას საბჭოთა თეატრების შესახებ. დოკუმენტი მიზნად ისახავდა თეატრებში არსებული ნაკლოვანებების მხილებას და სარეპერტუარო პოლიტიკის გაუმჯობესებში გარკვეული ცვლილებების შეტანას. აღნიშნული დოკუმენტის შესრულება სსრკ-ში ყველა თეატრს ევალებოდა. ამ მხრივ, გამონაკლისი არც ქართული თეატრი იყო. ოფიციალურ შეკრებებზე ქართველი თეატრალეები მხარს უჭერდნენ საკავშირო დოკუმენტის შინაარსს და აღნიშნული შენიშვნების გამოსწორებას ცდილობდნენ. დოკუმენტის გამოქვეყნიდან ხუთი წლის თავზე, კვლავ განახლდა ამ თემაზე მსჯელობა. 1951 წლის 27 ივნისს ჩატარდა თეატრალური საზოგადოების საქალაქო კრება.³ კრებაზე განიხილეს საქართველოს თეატრებში არსებული მდგომარეობა, შეაფასეს მიმდინარე პროცესები. კრების თავმჯდომარემ ალ. თაყაიშვილმა დამსწრე საზოგადოებას შეახსენა 1946 წლის

¹ გაზ. ლიტერატურა და ხლოვნება, 1946, 12/VIII.

² Правда, 1951, 2/VII.

³ თბილისის ცენტრალური არქივი -ფ-21, აღწერა-1, არქივი N 81.

26 აგვისტოს დადგენილების როლი და მნიშვნელობა საბჭოთა თეატრების განვითარებაში. ამხანაგ ერემია ქარელიშვილის აზრით, დებულების გამოქვეყნებამდეც, საბჭოთა თეატრებს დიდი წარმატება ჰქონდათ. თეატრები დგამდნენ მაღალმხატვრულ და მაღალიდგურ სპექტაკლებს, რომლებიც ომის პერიოდში პატრიოტიზმის, მტერზე გამარჯვების სულისკვეთებას უნერგავდა მოსახლეობას. მაგრამ ომის დამთავრების შემდეგ, თეატრებს კიდევ უფრო მეტის გაეკეთება მოეთხოვებოდა. ქვეყანაში ეკონომიკა იზრდებოდა, თეატრალური ხელოვნება კი ვერ აკმაყოფილებდა სამომავლო ამოცანებს, რის გამოც პარტიამ შეიმუშავა აღნიშნული დოკუმენტი. ცენტრალური კომიტეტი თეატრებს, პირველ რიგში, იმის გამო აკრიტიკებდა, რომ საბჭოთა ავტორების თანამედროვე თემებზე დაწერილი პიესები არ იდგმებოდა („განდევნილნი აღმოჩნდნენ თეატრებიდან“); ისიც კი, რაც იდგმებოდა, იყო დაბალი ხარისხის და ვერ ასახავდა „საბჭოთა ადამიანის ტიპურ სახეებს“. ბუნებრივია, მდარე ხარისხის პიესები ვერ გამოდგებოდა მასების აღზრდის საშუალებად. ამას ისიც ემატებოდა, რომ თანამედროვეობის ამსახველ პიესებში ნაკლებ დახელოვნებული მსახიობები გამოდიოდნენ. პარტიას არც ის მოსწონდა, რომ თეატრები დიდ ადგილს უთმობდნენ რეპერტუარში „ბურჟუაზიული ქვეყნების რეაქციულ დრამატურგიას“. მოთხოვნების ჩამონათვალი მრავალმხრივი იყო, მაგრამ უმთავრესი პრობლემა რეპერტუარის სწორად შერჩევაში მდგომარეობდა. თეატრში მისულ საბჭოთა მაყურებელს სცენაზე თანამედროვე ცხოვრება უნდა ენახა, მისი პოზიტიური მხარეებით. თეატრალური საზოგადოების სხდომაც სწორედ ამ საკითხების ირგვლივ მსჯელობას მიეძღვნა. „საზოგადოება“ ვალდებული იყო, პარტიის ყველა შენიშვნაზე პასუხი გაეცა, უნდა აეხსნა, თუ როგორ მოახერხებდნენ თეატრები დაშვებული შეცდომების გამოსწორებას, პარტიისთვის უნდა ეჩვენებინა ამ ხუთი წლის განმავლობაში, თუ რა გააკეთა ან რა გამოსწორდებოდა.

თეატრალური საზოგადოების კრებამ საკითხები განიხილა და გარკვეული დასკვნებიც გამოიტანა. თეატრალთა აზრით, ხუთი წლის წინანდელთამ შედარებით, ქართულ თეატრში არსებული პრობლემების გამოსწორების ტენდენციამ იმატა. რეპერტუარში გაიზარდა საბჭოთა თემატიკაზე დაწერილ პიესათა რიცხვი. დაიდგა მნიშვნელოვანი სპექტაკლები: მაგ.: სიმონოვის „რუსეთის საკითხი“, „სხვისი ჩრდილი“, სოფრონოვის „მოსკოვური ხასიათი“, ვირტას „განწირულია შეთქმულება“, სუროვის „მწვანე ქუჩა“, კორნეიჩუკის

„ძახველის ძალა“, ვიშნევსკის „დაუვიწყარი 1919“, პოპოვის „ოჯახი“, ლავრენევის „ამერიკის ხმა“ და სხვა. ეს სპექტაკლები იმდენად კარგად იყო წარმოდგენილი, რომ მათ დაიკავეს მნიშვნელოვანი ადგილი საბჭოთა თეატრის ისტორიაში. მიუხედავად იმისა, რომ პიესები არ იყო ორიგინალური (ქართული სცენისთვის სპეციალურად ითარგმნა), მათ ორიგინალურის ფუნქცია შეასრულეს, რადგან გამოსახული იყო საბჭოთა ადამიანი და მათ შორის, ქართველი საბჭოთა ადამიანის სულისკვეთება და მისწრაფება. კრებას ბევრი გამომსვლელი არ ჰყავდა (ვ. ნინიძე, ე. ქარელიძევილი, რუსული მოზარდის თეატრის დირექტორი რუსლანოვი), მაგრამ ყველა გამოსვლა მნიშვნელოვანი და საინტერესო იყო. გამომსვლელთა საუბრებში კარგად ჩანდა მათი პრინციპები, პრიორიტეტები, დასახული მიზნები, მოთხოვნები. კრება სხვადასხვა საკითხსაც შეეხო (რეჟისორებს, ახალგაზრდა მსახიობებს, მოძვე ხალხთა დრამატურგიას), მაგრამ ძირითადი თემა და შეკრების მიზანიც – სარეპერტუარო პოლიტიკის გაუმჯობესება იყო, რაც პირდაპირ უკავშირდებოდა ქართულ საბჭოთა დრამატურგიას. კრებაზე საუბრისას გამოჩნდა, რომ ხუთი წლის მანძილზე, ამ მხრივ, შესამჩნევი იყო გარკვეული წინსვლა, თუმცა მაინც ბევრი იყო სამუშაო. ქართველ დრამატურგთა ნაწარმოებებში მოთხრობილი ისტორიები, შინაარსის მიხედვით, ასახავდნენ საბჭოური ცხოვრების სხვადასხვა მხარეს, შეიქმნა სხვადასხვა თემატიკაზე დაწერილი პიესები:

1. დიდი ბელადის, სტალინის ცხოვრების შესახებ (შ. დადიანის „ნაპერწკლიდან“, გ. ნახუცრიშვილის „ბელადის სიჭაბუკე“, მ. ჭიაურელისა და ასათიანის „1917 წელი“, მ. ჭიაურელისა და პავლენკოს „გამარჯვებულნი“);

2. მშვიდობისათვის ბრძოლაზე, ომის გამჩაღებლების წინააღმდეგ (ი. მოსაშვილის „ჩაძირული ზარი“, სადაც გამოსახული იყო ჩვენი ხალხის სულიერი მისწრაფება, მისი ინტერესები. პიესის მიზანი იყო დაენერგა პატრიოტული სულისკვეთება ახალგაზრდობაში. ამავე თემაზე დაიწერა ბერძენიშვილის „მშვიდობის მტრედები“, ლორიას „ნაირა“ და სხვა);

3. მიჩურინელთა ბრძოლაზე ბურჟუაზიული მეცნიერების წინააღმდეგ, რაც ამ პერიოდის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო. (ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“, ვ. პატარაიას „სანაპიროზე“);

4. სოფლის თემაზე (ვ. პატარაიას „უჩა უჩარდია“, მ. ბარათაშვილის „მარინე“, ვ. კანდელაკის „ამაღლებული სოფელი“, ჭავჭავანიძის „თბილისელი ქალიშვილი“, კარსანიძის „მარად მწვანე ქედები“, ს. შანშიაშვილის „ახალი ფუძე“).

თეატრალემა კარგად იცოდნენ, რომ წარმოდგენილი პიესები არ იყო საკმარისი ქართული თეატრის რეპერტუარის შესავსებად. მართალია, სხვა ქართული პიესებიც იწერებოდა, მაგრამ განსჯის ობიექტი საბჭოთა თემატიკისადმი მიძღვნილი პიესები გახლდათ, ამიტომაც ძირითადად მათ შეეხოთ კრიტიკა. შეცდომებზე საუბარი იძლეოდა იმის გარანტიას, რომ თეატრები მომავალში უფრო მეტი მონღომებით შეასრულებდნენ პარტიის საპატიო დავალებას (მთავარი იყო „ხელოვნების საშუალებით, აღეზარდათ ხალხი ლენინ-სტალინური პარტიის მაღალი იდეალებით“). დრამატურგებს უჩიოდნენ, რომ ვერ შექმნეს საბჭოთა მრეწველობის ამსახველი პიესები (ამ მხრივ, მხოლოდ რამდენიმე პიესა დაიწერა: გ. მდივანის „ვარდი“, გ. ქელბაქიანის „ჩემი პირადი საქმე“). ქართულ დრამატურგიაში ვერ შეიქმნა მაღალმხატვრული ნაწარმოებები სოფლის მეურნეობაზე, ვერც ქალაქის მრეწველობაზე, განსაკუთრებით კი ინტელიგენციის ცხოვრებაზე ჯერ კიდევ არ იყო შექმნილი საინტერესო პიესები. სოფლის მეურნეობის თემაც კი, რომლის შესახებაც ყველაზე მეტი დაიწერა, მაინც ჩამორჩენილ უბნად მიიჩნიეს, ვინაიდან მათი ცალკეული ღირსების მიუხედავად, არ იყო სრულყოფილი, როგორც ცხოვრების სინამდვილის სწორად გადმოცემის, ისე ადამიანთა სრულყოფის დახატვის თვალსაზრისით. ზოგიერთი პიესა იყო მდარე ხარისხის, უიდეო, ანტიმხატვრული და პრიმიტიული. ქართული დრამატურგიის ნაკლი ისიც იყო, რომ მასში არასწორად აისახა პარტიის როლი. ვინაიდან, პარტია საბჭოთა ცხოვრების მორგანიზებელი რგოლი იყო და მის გარეშე არაფერი კეთდებოდა, ქართველი დრამატურგები ვალდებულნი იყვნენ, აესახათ მისი ძალა, მისი დამსახურება. მართალია, ზოგიერთ პიესაში პარტიის მნიშვნელობა ხაზგასმული იყო, მაგრამ ზოგან არასაკმარისად ჩანდა მისი როლი. ხშირად პიესებში პარტიული ხელმძღვანელი სწორხაზოვნად იყო გამოყვანილი. თუ მაგალითად კოლმეურნეობის თავმჯდომარე, ბრიგადირი ან აგრონომი ცუდად მუშაობდა, მაშინ გამოჩნდებოდა პარტორგი, რომელიც ყველაფერს აგვარებდა. ყველგან, სადაც იყო ცდა პარტიული ხელმძღვანელის ასახვისა, ან რაიკომის მდივანი უნდა გამოეყვანათ, ან – პარტორგი. მსგავსი მიდგომა

შესაძლებელი იყო, მაგრამ არა ერთადერთი საშუალება პარტიის როლის ჩვენებისა. არ იყო აუცილებელი კონფლიქტისთვის უსათუოდ პარტორგანიზაციის მდივანი დაპირისპირებოდა თავმჯდომარეს, ბრიგადირს. „დრამატურგს უნდა ეჩვენებინა პარტიის წევრთა მასა, ავანგარდული როლი თითოეული კომუნისტისა“ – ეს გახლდათ მთავარი.

ქართულ დრამატურგიაში არსებული ნაკლოვანებების მიუხედავად, იწერებოდა ისეთ პიესებიც, რომლებიც დროის მოთხოვნებს ითვალისწინებდა. ამ მხრივ, საინტერესო იყო ილო მოსაშვილის პიესა „მისი ვარსკვლავი“. პიესა შეფასდა „როგორც ქართული საბჭოთა დრამატურგიის გამარჯვება“, ხოლო მთავარი პერსონაჟი გიორგი გიგაური ახალი საბჭოთა ადამიანის ტიპურ მაგალითად იქნა მიჩნეული. პიესა, მაღევე თბილისის წამყვან თეატრებში (რუსთაველისა და მარჯანიშვილის) დაიდგა და ორივე შემთხვევაში დიდი წარმატება ჰქონდა (პიესა დაიდგა საქართველოს სხვადასხვა თეატრშიც, მაგ. ქუთაისში, 1950 წელს). თეატრალური საზოგადოების საქალაქო კრებაზე „მისი ვარსკვლავის“ შესახებ, ბევრი საქებარი სიტყვა ითქვა.

„ამ პიესის მთავარი ღირსება არა მარტო ის არის, რომ იგი სიმართლით ასახავს ცხოვრების მოვლენებს და იძლევა მართალ მხატვრულ სახეებს, არამედ ის რომ გაბედულად აკრიტიკებს ნაკლოვანებებს. იგი აკრიტიკებს, არა მარტო ისეთ პროფესორს, როგორც ზანდუკელია, რომელიც ძველის ტყვეობაში იმყოფება, არამედ იგი ებრძვის და აკრიტიკებს ისეთ ჩამორჩენილ ადამიანებსაც, რომლებსაც შეიძლება დროებით მაღალი თანამდებობანი ეჭიროთ და თავიანთი თანამდებობრივი მდგომარეობით ხელი შეუშალონ ჩვენს წინსვლასა და განვითარებას. ასეთი არის მაგ. მინისტრის მოადგილე, რომლის მსგავსი მინისტრის მოადგილე სავალდებულო არ არის რომ ცხოვრებაში მოვნახოთ, მაგრამ ასეთი ადამიანები ამ ბრძოლის დროს ძალიან ბევრნი იყვნენ და ჩვენს პარტიას ყოველთვის უხდებოდა ბრძოლა ასეთი ადამიანების წინააღმდეგ. მაშასადამე დრამატურგი ამ თავისი ბოლშევიკური კრიტიკით ეხმარება ჩვენი საზ-ის წინსვლას (ე. ქარელიშვილი)“.

პიესა „მისი ვარსკვლავი“ ილო მოსაშვილმა 1950 წელს დაწერა. ამ დროისთვის საზოგადოება კარგად იცნობდა დრამატურგის შემოქმედებას. მისი პიესები: „სადგურის უფროსი“ (1947) და „ჩადიროული ქვები“ (1948) საქართველოს თეატრებში დიდი

პოპულარობით იდგმებოდა. თავად დრამატურგს კი პიესისთვის „ჩაძირული ქვები“ სახელმწიფო პრემია ჰქონდა მინიჭებული.

პიესა „მისი ვარსკვლავი“ დრამატურგმა თანამედროვე თემას მიუძღვნა. იმ პერიოდში არსებული მწვავე დაპირისპირება, ბიოლოგიურ მეცნიერებაში მატერიალისტურ და იდეალისტურ შეხედულებებს შორის, პარტიის მსჯელობის საგანი გახდა. ამავე დროს, პროგრესულ მოვლენად ჩაითვალა მეცხოველეობაში ახალი ჯიშების გამოყვანა, რასაც პროფესიულ წრეებში მხარდაჭერა ჰქონდა. ავტორმა მთავარ პერსონაჟად მეცხვარეობის საბჭოთა მეურნეობის დირექტორი, 36 წლის ზოლტეჟნიკოსი – გიორგი გიგაური გამოიყვანა. შრომისმოყვარე, რწმენით აღსავსე ახალგაზრდა კაცმა საბჭოთა მეცნიერების განვითარებაში თავისი წვლილი შეიტანა. მეცნიერებაში ახალი იდეები წამოაყენა და ახალი ცხვრის ჯიშის „თეთრი ვარსკვლავი“ გამოიყვანა. სამეცნიერო მუშაობის პროცესში, გიორგი გიგაურმა ბევრი მხარდამჭერი და ბევრიც ოპონენტი შეიძინა. მისთვის სამწუხარო იყო, რომ მისმა ყოფილმა პედაგოგმა, აღიარებულმა 60 წლის მეცნიერმა, ზოლტეჟნიკოსმა, პროფესორმა სოლომონ ზანდუკელმა და მისმა გუნდმა (ნიკიფორე უკლება – შუახნის ბუხპალტერი, კვლევეთი ინსტიტუტის დირექტორი – 40 წლის სამსონ ნებერიძე, მინისტრის მოადგილე – ანდრო ვაშაძე), გიგაურის მოსაზრებები ახალი ჯიშების გამოყვანის შესახებ, არამეცნიერულად და უპერსპექტივოდ შეაფასაეს.

პიესის ძირიდათი სიუჟეტი ავტორმა სწორედ გიორგი გიგაურისა და პროფესორ ზანდუკელის დაპირისპირებაზე აავსო. პიესაში ჩართული სხვადასხვა ეპიზოდის ცენტრალურ თემას დაუკავშირა. მაგ., კეთილმა მოხუცმა მწყემსმა იასე უსტიაშვილმა გამოუსწორებელი დანაშაული ჩაიდენა. გიორგის გამოყვანილი საჯიშე ცხვარი მდინარეს გაატანა და დაახრჩო. მწყემსი ფიქრობდა, რომ მეურნეობაში წარმოებულმა ცდებმა, ახალი ჯიშის ცხვარმა, ადამიანები ერთმანეთს გადაჰკიდა, ამიტომ გადაწყვიტა ამ ცხვრის მოშორებით მათი შერიგება. როცა მიხვდა, რომ დიდი შეცდომა დაუშვა (მის მაგივრად პატიოსანი კაცი, საცდელი ფერმის გამგე, მისი ქალიშვილის შეყვარებული, ზოლტეჟნიკოსი სიმონ მენაბდე დაიჭირეს), საქვეყნოდ დანაშაულის აღიარება მოინდომა, მაგრამ მისმა ქალიშვილმა, მეურნეობის ვეტეჟიმმა, 24 წლის ნინომ, მამას თავშეკავება ურჩია – შერცხვა, რომ მამის საქციელს ყველა გაიგებდა.

მამასთან დაპირისპირებაში აღმოჩნდა პროფესორ ზანდუკელის ქალიშვილი, 22 წლის სტუდენტი – ეთერი. თავის სადიპლომო შრომაში მოიწონა მამის მეტოქის, გიორგი გიგაურის სამეცნიერო ცდები და ქება-დიდებათ მოიხსენია: „მე მაინც მჯერა გიგაური გაიმარჯვებს“ – წერდა. ქალიშვილის საქციელით გაღიზიანებულმა ზანდუკელის მეუღლე დარეჯანმა დიპლომის ხელნაწერი ნაფლეთებად აქცია, შვილს კი სახლის დატოვება უბრძანა.

პიესაში შვილებსა და მამებს შორის უთანხმოება, ორ მსოფლმხედველობას შორის დაპირისპირება, ძველსა და ახალ იდეებს შორის ბრძოლა, საბოლოოდ ახლის გამარჯვებით მთავრდება. გამარჯვების მისაღწევად, გიორგი გიგაურმა არაერთი დაბრკოლება გადალახა, მაგრამ საქმის ერთგულებამ, პროფესიის სიყვარულმა, წინააღმდეგობა დაადგინა. მისი აზრით, ჩვენს ქვეყანაში ადამიანის პირადი ბედნიერება საზოგადოებრივ საქმესთან იყო დაკავშირებული. „...რასაც უნდა ვაკეთებდეთ, ჩვენ საქმეს მხოლოდ ერთი სახელი აქვს სამშობლო“. ეს იყო გიორგის ცხოვრების კრედიტო, მისი პირადული თუ საზოგადოებრივი მრწამსი.

პიესის სიუჟეტი ოპტიმისტურად მთავრდება. ფინალურ სცენაში პარტორგანიზაციის კრება იმართება. ყველაფერი ნელ-ნელა გაირკვევა და სიმართლეც დადგინდება. აქ გადაწყდება ზანდუკელის ბედიც. მას, როგორც ჩამორჩენილ მეცნიერს, რომლის იდეებიც გზას უღობავდა და ხელს უშლიდა კომუნიზმის მშენებლობას, საქმეს ჩამოაშორებენ. პროფესორი ზანდუკელი კი, თავის მხრივ, შეცდომებს მიხვდება და წარმატებას მიულოცავს გიორგი გიგაურს. „თურმე ზოგჯერ მასწავლებელმაც უნდა ისწავლოს თავისი მოწაფისაგან“ – ეუბნება. პიესა ახალი იდეების გამარჯვებით მთავრდება. გიგაურის საქმიანობა ქვეყნისთვის სასარგებლო მიღწევად ფასდება. „თეთრი ვარსკვლავი“ კი საბოლოოდ გადარჩება, ვინაიდან ახალი ჯიშის ცხვრის დალუპვის შემდეგ, მისი განაყოფიერებული ფარა დაიბადება.

პიესა, როგორც აღვნიშნე, არაერთ თეატრში დაიდგა. დრამატურგისადმი ინტერესი, თეატრების მხრიდან, განპირობებული იყო მწერლის წერის მანერით, კარგად აწყობილი დიალოგებით, საინტერესოდ დახატული პერსონაჟებითა და, რა თქმა უნდა, პიესის შინაარსის აქტუალობით. თავად მწერალი კარგად იცნობდა იმ საკითხებსა და თემებს, რომლებსაც თავის პიესებში გადმოგვცემდა. პიესა ჯერ შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში წარმოადგინეს და პარალელურად დასადგმელად ამზადებდნენ სხვა თეატრებიც.

გაზეთმა „ლიტერატურა და ხელოვნებამ“ ილო მოსაშვილს ლიტერატურული შარჟიც კი მიუძღვნა:

ამბობენ რომ დრამატურგებს

შენ აჯობე ახლა სხვასო,

ხვალ გვაჩვენებ პიესაში

ახალ ქართულ ჯიშის ცხვარსო:

:

გაგვახსენებ ჩვენს სცენაზე

„ცხვრის წყაროს“ და „ყაჩაღებსო“,

გვარწმუნებენ: ახალ ვერძებს

ძველ ჭედილებს აჯახებსო.¹

სპექტაკლს საზოგადოებაში დიდი წარმატება მოჰყვა. ქართულ და რუსულ პრესაში არაერთი რეცენზია დაიწერა. სპექტაკლის დადგმის შემდეგ დაიწყო პიესის შეფასება. პიესის მიმართ ინტერესი იმდენად დიდი იყო, რომ ბიოლოგიის ფაკულტეტმა განხილვა მოაწყო. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში ინახება წერილი, თეატრის დირექტორის სახელზე. „ბიოლოგიის ფაკულტეტი აწყობს მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავის“ საჯარო განხილვას. გეჭირდება პიესა, რისთვისაც გთხოვთ გვათხოვოთ. პიესის მიღებას ვანდობთ ბიოლოგიის ფაკულტეტის II კალკკ ბიუროს მდივანს ამხ. ლვინიანიძეს“.

წერილის ავტორები აქებდნენ დრამატურგს, რეჟისორს, მსახიობთა შესრულებას. სამთავრობო გაზეთმა „კომუნისტმა“ გამოაქვეყნა წერილი „მიჩურინული მეცნიერების ზეიმი“.² წერილის ავტორი კრიტიკოსი ერემია ქარელიშვილი წერდა: „ეს პიესა თანამედროვე ქართული დრამატურგიის მძლავრი აღმავლობის მკაფიო მაჩვენებელია, პიესა გამსჭვალულია საბჭოთა პატრიოტიზმისა და დაუცხროელი ოპტიმისტური სულისკვეთებით. ვხედავთ საბჭოთა ადამიანების მზადყოფნას მთელი არსებით ემსახურონ ჩვენი ქვეყნის კეთილდღეობას. კომუნიზმის იდეები ყველა პროფესიის ადამიანს ერთ მძლავრ მონოლითურ კოლექტივად აერთიანებს“.

პიესის საზოგადოებრივ მნიშვნელობას ისიც განსაზღვრავდა, რომ გიორგი გიგაური, თავისი საქმიანობით, საზოგადოებას საბჭოთა მეცნიერების მიღწევების რწმენას უნერგავდა. ის ამკვიდრებდა აზრს, რომ საბჭოთა მეცნიერებაში ბუნების დაპყრობა და მასზე გამარჯვება შეიძლებოდა. შემთხვევითი არ იყო ალბათ, რომ

¹ მოსაშვილი მ., ილო მოსაშვილი სცენაზე და ეკრანზე, თბ. 1985, გვ. 68.

² გაზ. კომუნისტი, 1950, 10/XI.

გიორგის საქმისადმი რწმენა მომავალ თაობებს გააჩნდა. ავტორმა კომკავშირულ ახალგაზრდა სტუდენტ გოგონას ათქმევინა: „გიგაური გაიმარჯვებს ბუნებაზე და ეს ჩვენი საერთო გამარჯვება იქნება“.¹

პიესის პრემიერა რუსთაველის სახ. თეატრის სცენაზე 1950 წლის 28 ოქტომბერს შედგა (რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე, მხატვარი ფარნა ლაპიაშვილი). რეჟისორი დოლო ალექსიძე გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“ გამოქვეყნებულ წერილში აღნიშნავდა, რომ პიესაში მოსწონდა ცხოვრებისეული სიძარბო და მწერლის მიერ დახატული სატირული პორტრეტები. რეჟისორი ცდილობდა, სცენაზე ისეთი ატმოსფერო შეექმნა, რომ მაყურებელს დაენახა მძაფრ დაპირისპირებულ გარემოში გიგაურის ცდების აქტუალობა, მისი გაუტყეხელი ბუნება.

სპექტაკლს წარმატება ჰქონდა, რაც განპირობებული იყო როგორც პიესის აქტუალობით, ასევე რეჟისორის მხატვრული აზროვნებით, მისი მაღალი კულტურით, ფსიქოლოგიური ნიუანსების გამოვლენით, სწორად მიგნებული მიზანსცენებითა და მსახიობთა საუცხოო შესრულებით. სპექტაკლი გამოირჩეოდა კარგი სამსახიობო ანსამბლით (აკ. ვასაძე, ვ. დოლიძე, გ. გეგეჭკორი, თ. ჭავჭავაძე, ე. აფხაიძე, მ. ჩახავა, თ.თარხნიშვილი, გ. დავითაშვილი, თ. თეთრაძე, კ. მახარაძე, გ. სალარაძე და სხვა. პროგრამის მიხედვით, ზოგიერთ როლს რამდენიმე შემსრულებელი ჰყავდა, მაგ. გიორგი გიგაურს თამაშობდა აკ. ხორავა, ვ. დოლიძე, ეთერს მ. ჩახავა, თ. თეთრაძე).

წარმოდგენის შესახებ გამოქვეყნებულ რეცენზიაში „მიჩურინული მეცნიერების ზეიმი“, ავტორმა (სპექტაკლზე გამოქვეყნდა ერემია ქარელიშვილის, ნიკოლოზ შველიძის, ბესო ჟღენტის წერილები) ხაზი გაუსვა მსახიობთა შესრულებას. სპექტაკლში ყურადღებას იქვევდა აკაკი ვასაძის სამსახიობო ოსტატობა სოლომონ ზანდუკელის როლში. მსახიობს როლი ტექნიკურად მშვენივრად ჰქონდა დამუშავებული. ისე ოსტატურად თამაშობდა, რომ ზოგიერთ სცენაში თითქოს საჭიროც არ იყო მისი ლაპარაკი. წარმოთქვამდა იმას, რაც აწუხებდა, რაზეც ფიქრობდა, რასაც განიცდიდა, იგი უსიტყვოდაც ახერხებდა მაყურებელს დაენახა მისი სულიერი წუხილი. მსახიობი განსაკუთრებით ძლიერი იყო ოჯახში, ცოლთან საუბრის დროს და უკანასკნელ სცენაში, როცა იგრძნო შეცდომა და აღიარა დანაშაული. „ვასაძის ზანდუკელი ბუნებით არც ბოროტი იყო და არც ანტისაბჭოთა პიროვნება, მაგრამ იგი იდეალისტური

¹ ილო მოსაშვილი, დრამატურგია, ტ2, თბ.1968, გვ. 227.

მსოფლმხედველობის ტყვეობაში იმყოფებოდა, სამარცხვინოდ იხრიდა ქედს უცხოურის წინაშე და არ სწამდა მიჩურინული მატერიალისტური მოძღვრების სისწორე, ამასთან ზანდუკელი ვერ იტანდა რომ მას თავისი ყოფილი მოწაფე ეწინააღმდეგებოდა“, როცა გიგაურის მეცნიერული კვლევის სისწორე გამოჩნდა, მან დაძლია თავმოყვარეობა და კრიტიკულად გადახედა თავის წარსულს.

გიგაურის როლში, მსახიობმა ვ. დოლიძემ, სამართლიანად დაიმსახურა მოწონება, ამ სპექტაკლში გამოჩნდა მსახიობის შემოქმედებითი ზრდა. მსახიობი გათავისუფლდა ძველი ხელოვნური მანერისაგან და რეალისტური სცენური სახე შემოგვთავაზა. მისი თამაში იყო სადა, ბუნებრივი, ამავე დროს მეტყველი და დამაჯერებელი. მან დაგვიხატა დარბაისელი საბჭოთა მეცნიერის სახე, რომელსაც ღრმად სწამდა თავისი საქმის სიმართლის და რთულ მდგომარეობაში წარმატებით ინარჩუნებდა სულიერ წონასწორობას. დოლიძის თამაშში იყო ხარვეზებიც – „მსახიობმა ვერ მონახა გიგაურისთვის დამახასიათებელი დამოუკიდებელი პლასტიური მეტყველება. მისი ხელის მოძრაობა და ხმის ინტონაცია გიგაურისთვის ბუნებრივად არ ჩანდა“. მსახიობი ვ. გეგეჭკორი სიმონ ნებეირიძის როლს თამაშობდა. მან მაყურებელს დაანახა კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორის, ფუქსავატი და უნიჭო ადამიანის სახე, რომელმაც ძლივს დაამთავრა უმაღლესი და მლიქვნელობის საშუალებით მოახერხა კარიერის გაკეთება. ზანდუკელის გავლენით, ისიც ქედს იხრიდა უცხოური მეცნიერების წინაშე და ცდილობდა ხელი შეეშალა გიგაურისთვის. ზანდუკელის ცოლის – დარეჯანის როლის საინტერესო შესრულება შემოგვთავაზა მსახიობმა თამარ ჭავჭავაძემ, რომელსაც რეცენზენტმა „ბრწყინვალე შესრულებული, სრულყოფილი სახე“ უწოდა. მისი მეშჩანური ბუნება, გონებაშეზღუდულობა, ამპარტავნება და სითამამე ყოველ სცენაში კარგად იკითხებოდა. თავისი ხასიათით, ქედმაღლური ბუნებით ადვილად ახერხებდა სუსტი ნებისყოფის ქმარზე გავლენის მოხდენას და მის მეცნიერულ საკითხებშიც ჩარევას. ამაყსა და თავნება დარეჯანს არ უყვარდა უბრალო ხალხთან ურთიერთობა და ცდილობდა მათგან თავის მალა დაჭერას. სპექტაკლში ბევრი კარგი როლი შესრულდა: მსახიობმა გიორგი დავითაშვილმა ბიუროკრატი და ფუქსავატი მინისტრის მოადგილის – ანდრო ვაშაძის რეალისტური სახე შემოგვთავაზა. ემანუელ აფხაიძემ შეასრულა მეცხოველეობის საბჭოთა მეურნეობის ბუხჰალტრის, პატიოსანი მუშაკის, მშიშარა და მერყევი პიროვნების – ნიკიფორე უკლებას როლი. დრამატურგმა

უკლება მოიფიქრა, როგორც კომიკური პერსონაჟი. კომიკური ხაზიც სპექტაკლში ძირითადად ამ გმირთან იყო დაკავშირებული. ნიკიფორე უკლება, აქ ყველაზე კოლორიტული პერსონაჟი იყო. მოსაწონი იყო პარტიის ცენტრალური კომიტეტის წარმომადგენლის, ვარლამ ხელიძის როლში გ. საღარაძე. მისი თამაში „დამაჯერებელად და მიმზიდველად“ გამოიყურებოდა.

კრიტიკოსი ბესო ჟღენტბი სპექტაკლს „თეატრალურ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან მოვლენად მიიჩნევდა“.¹ „დრამატურგისა და თეატრის დიდ გამარჯვებად“ მიაჩნდა სპექტაკლი წერილის ავტორ ნიკოლოზ შველიძესაც.²

რუსთაველის თეატრის წარმატების შემდეგ, პიესა „მისი ვარსკვლავი“ მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სცენაზე დაიდგა. პრემიერა 1951 წლის 8.09 შედგა (რეჟ. აჩხარტიშვილი, მხატვარი ი. სუმბათაშვილი, კომპ. ა. კერესელიძე. მონაწილეობდნენ: ს. ზაქარიაძე, მედეა ქორელი, ვ. ანჯაფარიძე, გ. შავგულიძე, მ.თბილელი, ვ. გომიაშვილი მ. ჯაფარიძე, აკ. კვანტალიანი და სხვები). არჩილ ჩხარტიშვილის აზრით, პიესის დადგმის სირთულეს წარმოადგენდა რუსთაველთა სპექტაკლის წარმატება, თუმცა ეს ფაქტი რეჟისორს მეტ სტიმულს აძლევდა. სპექტაკლში იგრძნობოდა რეჟისორის მდიდარი ფანტაზია, მოფიქრებული იყო საინტერესო მიზანსცენები. სპექტაკლის დაწყებისთანავე, როცა ფარდა იხსნებოდა, მაყურებელს თვალში ხვდებოდა კედელზე გაკრული წარწერა: „ვერ მოვუცდით როდის გაიღებს ბუნება მოწყალებას – ეს მოწყალეობა მას ძალათი უნდა გამოვართვათ“. ეს სტრიქონები, ცალსახად მატერიალისტური მეცნიერების მსოფლმხედველობის პროპაგანდასა და გამარჯვებას გამოხატავდა, რისიც ხალხს გულწრფელად სჯეროდა.

რეჟისორმა არჩილ ჩხარტიშვილმა, სპექტაკლში კინოკადრები გამოიყენა. პიესის სიუჟეტს მორგებული საბჭოთა მეცხვარეობის განვითარების ამსახველი კადრები მაყურებლის მოწონებას იმსახურებდა. სპექტაკლის ფინალური სცენა კი განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენდა, რის შესახებაც არაერთი რეცენზენტი წერდა. დარბაზში სინათლე ქრებოდა, ეკრანზე ჩნდებოდა მწყემსი, რომელსაც ხელში ეჭირა წიგნი სტალინის შესახებ, იგი წიგნს ფურცლავდა და ჩნდებოდა ბელადის პორტრეტი. სურათი ეკრანზე თანდათანობით ღივდებოდა და აუდიტორიის შეუწყვეტელ ოვაციას

¹ Заря востока 1950,14/XI.

² გაზ. ლიტერატურა და ხელოვნება,1950, 12/XI.

იწვევდა (ეს მიზანსცენა ავტორსაც განსაკუთრებულად მოსწონდა და მაღლობაც კი გადაუხადა ავტორს). სპექტაკლის შესახებ გამოქვეყნებულ რეცენზიაში¹ „მარჯანიშვილის კოლექტივის ახალი გამარჯვება“, ავტორმა გეგეშიძემ ყურადღება მიაქცია მსახიობთა შესრულებას. ამ სპექტაკლშიც, რუსთაველის სპექტაკლის მსგავსად, საინტერესო აქტიორული სახეები შეიქმნა. მაგრამ, განსაკუთრებით გამორჩეული იყო სერგო ზაქარიაძის ოსტატობა გიორგი გიგაურის როლში, რომელიც მტკიცე ხასიათსა და მაღალ სულიერ თვისებებს ამჟღავნებდა – თანმიმდევრულად გადმოგვცემდა დაუცხრომელი მეცნიერის შინაგან ბუნებას. როცა მას ღირექტორის პოსტიდან მოხსნიდნენ, მაინც სულიერ სიმშვიდეს და ძლიერებას ინარჩუნებდა. სპექტაკლში დაუვიწყარი სახე შექმნა ვერიკო ანჯაფარიძემ, რომელიც დარეჯანის ფუქსავატურ, არისტოკრატიულ თვისებებს გადმოგვცემდა. გიორგი შავგულიძის ნიკიფორე უკლება კი ერთ-ერთი მიმზიდველი და დასამახსოვრებელი სახე იყო სპექტაკლში. პიესაში ის კომიკურ პერსონაჟად მოგვევლინა, მაგრამ მსახიობის გამოჩენა და მისი საუბრის მანერა სცენაზე მაყურებელში, სიცილთან ერთად, სიბრალულსაც იწვევდა. აკაკი კვანტალიანი ცრუ მეცნიერის, ნებიერიძის როლს განასახიერებდა. მისი არაწესიერი გზით ნაშოვნ თანამდებობა, კარიერისტული თვისებები, ოსტატურ თამაშში გამოავლინა. მსახიობმა პიერ კობახიძემ ნათლად გამოხატა პარტიის ცენტრალური კომიტეტის წარმომადგენლის – ვარლამ ხელიძის სახე. იგი წარმოგვიდგენდა დიადი კომუნისტური იდეებით გამსჭვალული ადამიანის შინაგან ბუნებას. მწყემსი გიას როლში, შ.ქორაძემ ტემპერამენტით სავსე უშუალო და ბუნებრივი სახე შექმნა. სცენურად დასრულებული სახეები წარმოგვიდგინეს ც.წუწუნავამ (თინათინი), მ.თბილელმა (შინამოსამსახურე ტასიკო). პროფესორ ზანდუკელის როლს თამაშობდა ვასო გოძიაშვილი, რომელიც გულგრილად ეკიდებოდა მიჩურინულ აგრობიოლოგიურ მეცნიერებას, მაგრამ საბჭოთა წყობილების მტერი არ იყო. მისი კონფლიქტი გიგაურთან, მხოლოდ მისი მცდარი მეცნიერული თვალსაზრისით გაჩაღებული ბრძოლით იყო გამოწვეული; თუმცა, ფსიქოლოგიურად მეტად რთული სახე სპექტაკლში ზოგჯერ უფერულად გამოიყურებოდა. საცდელი ფერმის გამგის, სიმონ მენაბდის როლს თამაშობდა – ედიშერ მაღალაშვილი. ეს მტკიცე ნებისყოფის, თავდადებული კაცი

¹ გაზ. ახალგაზრდა კომუნისტი, 1951, 25/IX.

მხარში ეღვა გიგაურს. მაგრამ მის თამაშში არ ივრძნობოდა, თუ რა დიდი ამოცანა იყო დასახული მენაბდის წინაშე. მისი შესრულებული როლი „ერთფეროვნად და მონოტონურიად“ გამოიყურებოდა.

სპექტაკლმა წარმატებით ჩაიარა. გამოხმაურებაც დადებითი იყო. გაზეთმა „ლიტერატურა და ხელოვნება“¹ დაბეჭდა ე. ქარელიშვილის წერილი „ნოვატორის სახე სცენაზე“, რომელშიც სპექტაკლის სანახავად მისულმა ავტორმა, ფოიეში მოლაპარაკე ახალგაზრდა მაყურებელთა შთაბეჭდილებები გადმოგვცა. ავტორი წერდა: „ფოიეში ვიდაც ამბობს, როგორც ჩანს უნივერსიტეტის სტუდენტი: „მე მხიბლავს გიგაურის ნებისყოფის გაუტეხლობა. სწორედ ასეთი უნდა იყოს თანამედროვე ახალგაზრდა.“ „როცა თქვენი საქმის სიმართლეში დაჯერებული ხართ, მხნედ და შეუპოვრად წადით წინ“ – ამბობს მეორე. „როცა საკითხი მეცნიერებასა და ადამიანთა შეგნებაში ძველის და ახლის შორის ბრძოლას ეხება, განა შეიძლება ჭეშმარიტი კომკავშირელისთვის ნათესაობა დაბრკოლებად გადაიქცეს. განა უფრო არ ამალღდება საზოგადოების თვალში, რომ იგი არა მარტო შრომაში, არამედ ინსტიტუტის კათედრაზეც გამოსულიყო და მხარში ამოდგომოდა გიგაურს. მამის მცდარი მეცნიერების შეხედულების წინააღმდეგ გაელაშქრა [...] გულისტკივილით თქვა ახალგაზრდა ქალმა“. ახალგაზრდა მაყურებლის მოსაზრებით, პიესის პერსონაჟი ეთერი ნამდვილი კომკავშირელივით არ მოიქცა. მართალია, თავის ნაშრომში გიგაურის პოზიცია დაიჭირა და ამით გარკვეულად მამას დაუპირისპირდა, მაგრამ როგორც ჩანს, ეს არ იყო საკმარისი. პროფესორი მამა კომკავშირელ ქალიშვილს უფრო მაღალი სამეცნიერო ტრიბუნიდან უნდა გაეკრიტიკებინა.

როგორც აღვნიშნე, სპექტაკლების ირგვლივ რამდენიმე სტატია დაიწერა. სამწუხაროდ, აღნიშნული თეატრების მუზეუმებში, სპექტაკლების შესახებ (გარდა საგაზეთო რეცენზიების, პროგრამის, რამდენიმე ღებულის), სარეპერტიციო ჩანაწერები ან სხვა დოკუმენტური მასალა არ მოიპოვება; მაგრამ, საბედნიეროდ, ცენტრალურმა არქივმა შემოგვინახა მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლ „მისი ვარსკვლავის“ განხილვა,² რაც უდავოდ მნიშვნელოვანი დოკუმენტია (სტენოგრამა მოიცავს 66 გვერდს). თეატრალურმა საზოგადოებამ სპექტაკლს სპეციალური სხდომა მიუძღვნა (1951 წლის 5 ნოემბერი). შეხვედრაზე ბევრი საინტერესო მოსაზრება გამოითქვა.

¹ გაზ. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1951, 23/IX.

² საქ. ეროვნული არქივი, ფ-26, 81.

სიტყვით გამოვიდნენ: დრამატურგი შალვა დადიანი, კრიტიკოსი ბესო ჟღენტი, თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძე, სპექტაკლის რეჟისორი არჩილ ჩხარტიშვილი, პიესის ავტორი ილო მოსაშვილი, მსახიობი ვერიკო ანჯაფარიძე. სტენოგრაფიაში წარმოდგენილი მასალა ძალზე ცოცხალი და მრავალმნიშვნელოვანია. მასში კარგად იგრძნობა ეპოქის მაჯისცემა, გარემო, გარკვეული კონიუნქტურა, ერთმანეთის მიმართ დამოკიდებულება, პროფესიონალიზმი, კამათის კულტურა.

სპექტაკლზე მსჯელობისას, თითქმის ყველა გამომსვლელმა, პირველ რიგში, პიესის წარმატება აღნიშნა. მწერალმა შალვა დადიანმა თქვა: „ჩვენს ეპოქას სტალინის ეპოქა ჰქვია, ეს არის ეპოქა მიღწევების...“ ჩვენდა საბედნიეროდ უნდა ითქვას, რომ დრამატურგია რომელიც ითვლება ჩამორჩენილ უბნად ჩამორჩენილი არ არის... „მისი ვარსკვლავი“ არის საუცხოვო მოვლენა. კრიტიკოსი ბესო ჟღენტი თვლიდა, რომ პიესა არის საუკუნის ნაწარმოები ჩვენს დრამატურგიაში, სადაც აისახა ომისშემდგომი პერიოდის ხალხის ცხოვრება. დადებითი შეფასების გარდა (პიესაში ასახულია ჩვენი ცხოვრების ნაკლოვანი მხარეები, მხილებულია ბურჟუაზიული გადმონათობები, ვაშაძის – ნაირი ბიუროკრატები), ბესო ჟღენტი შეეხო პიესის უარყოფით მხარეებსაც. ეს, პირველ რიგში, ეხებოდა პიესაში ჩართულ ხელოვნურ კონფლიქტს და მწყემსი იასეს სახის ინტერპრეტაციას. ავტორმა, დრამატიზმის გაძლიერების მიზნით, პატიოსან მწყემსს ცხვარი დახრჩობინა, რაც პიესაში არარეალურ და არადამაჯერებელ შთაბეჭდილებას ახდენდა (იასე, თავისი კეთილშობილი ხასიათიდან გამომდინარე, ცხვარს ვერ დალუპავდაო – ითქვა სხდომაზე). იასეს ქალიშვილი ნინო კი, რომელსაც ფერმის გამგე, სიმონ მენაბდე, უყვარდა, სასოწარკვეთილებაში იყო ჩავარდნილი. მისი შეყვარებული, ცხვრის დახრჩობის გამო, დაიჭირეს. დრამატული კოლიზია კი იმაში მდგომარეობდა, რომ იასეს ქალიშვილმა არ იცოდა – ეთქვა თუ არა სიმართლე, სატრფო ეხსნა თუ მამა გაეწირა. შენიშვნის თაობაზე, შემდეგ მოსაშვილმა ბესო ჟღენტს გარკვეული პასუხი გასცა. დრამატურგი მასალის შესასწავლად, ხშირად დადიოდა სოფლად და საქონლის ახალი ჯიშების გამოყვანის შესახებ ბევრ სამარცხვინო ამბავს ისმენდა. მაგალითად, შეიტყო, რომ შეგნებულად მოკლეს ცხვრი და ლურსმანი ჩააყლაპეს პურთან ერთად, პატიოსანი ადამიანი კი ციხეში ჩააგდეს. იასე ავტორისთვისაც წესიერი ადამიანი იყო, მაგრამ უცოდინარი. მას არ ესმოდა „მისი ვარსკვლავის“ მნიშვნელობა და ამიტომ

დალუპა ცხვარი.

პიესის მნიშვნელობაზე საუბრის შემდეგ, სპექტაკლის ირგვლივ გამოითქვა მოსაზრებები. სპექტაკლი ყველამ დადებით მოვლენად შეაფასა. აღინიშნა რეჟისორ ჩხარტიშვილის დამსახურება, მისი ფანტაზია, გამომგონებლობის უნარი, პიესის ძირითადი იდეის ხაზგასმა. სპექტაკლის ერთმა მიზანსცენამ კი ყველას მოწონება დაიმსახურა. იმ ეპიზოდში, როცა გიგაურ-ზაქარიაძეს თანამდებობიდან გადააყენებენ, პერსონაჟი განიცდიდა მძაფრ სულიერ ღრამას. ჩაფიქრებული გიგაური სარკმელს გააღებდა და თვალწინ გადაეშლებოდა კომკავშირის ხეივანი, სახე ამხანაგი სტალინისა. სტალინის სახის დანახვაზე, გიგაურს იმედი მიეცემა, საქმისადმი გამარჯვების რწმენა დაუბრუნდება. ამ სცენაში მსახიობის შესრულება იყო შესანიშნავი. მან ადამიანური სითბოთი, ცოცხალი ხასიათის შექმნით, მოახერხა შინაგანი სიმართლით გამოეხატა გმირის კეთილშობილება, მორალური ძალა. სპექტაკლის განმავლობაში, გიგაური ხვდება სხვადასხვა ვითარებაში და ხასიათიც ეცვლება. ის ხან ინსტიტუტის სამეცნიერო შეკრებებზე იბრძვის, სადაც უხეშ და დაუნდობელ თვისებას ამჟღავნებდა, თანამშრომლებთან ურთიერთობაში კი უფრო მოკრძალებული ჩანდა; სამსახურიდან განთავისუფლების შემდეგ – ღირსება ჰქონდა შენარჩუნებული, ხოლი როცა გაიმარჯვებდა, თავმდაბალი ხდებოდა. გიგაურის სახე, სერგო ზაქარიაძის საუკეთესო როლი იყო. მისი შესრულება ავტორს განსაკუთრებით მოსწონდა და უფრო მეტიც, როცა პიესას წერდა, გიგაურის სახე სწორედ ასეთი წარმოედგინა. სპექტაკლში გიგაური, თავისი ინტელექტუალური სამყაროთი, დაუპირისპირდა ზანდუკელს. მსახიობმა ვასო გომიაშვილმა ზანდუკელის როლში გვიჩვენა გმირის ხასიათის სისუსტე, ნაკლოვანება. მან მთლიანობაში განზოგადებული სახე შექმნა. გომიაშვილის შესრულებაში აღსანიშნავი იყო კიდევ ერთი ფაქტი: მსახიობმა როლი გარეგნულად ერთ ცნობილი ინტელიგენციის წარმომადგენელს მიაღსვა (არ ვიცი, ვის), რის გამოც, ბესო ჟღენტმა შენიშვნა მისცა. „ეს არ იყო საჭირო, ამ პიროვნებას არაფერი საერთო არ აქვს ზანდუკელთან. ამგვარი მიმსგავსება როლს განზოგადობას უკარგავს და ნატურალიზმისკენ მიაქანებს“. შესანიშნავად ითამაშა ზანდუკელის ცოლის, დარეჯანის როლი ვერიკო ანჯაფარიძემ. ის აჩვენებდა ანჩხლი, ობივატელური ბუნების ადამიანის სახეს. მაყურებელი ადვილად ხვდებოდა, რომ ქმარზე ის უარყოფით გავლენას ახდენდა. როგორც შემდეგ

ვერიკომ აღნიშნა, სპექტაკლი ორი რეპეტიციით უთამაშია, ვინაიდან მწერლისგან კარგი მასალა ჰქონდა სამუშაოდ. ილო მოსაშვილსაც მოეწონა ვერიკოს შესრულება და თამარ ჭავჭავაძესაც, რომელმაც იგივე როლი, რუსთაველის თეატრში – წარმატებით ითამაშა.

სპექტაკლში საინტერესო სახე შექმნა გიორგი შავგულიძემ მეურნეობის ბუხჰალტრის ნიკიფორე უკლებას როლით და განსაკუთრებით აღინიშნა მარინა თბილელის თამაში. მსახური გოგოს, ტასიკოს სახეს არც პიესაში და არც სპექტაკლში დიდი იდეური დატვირთა არ ჰქონდა, „მაგრამ მსახიობმა მოუნახა ისეთი საღებავი, რომ იგი გააცოცხლა და სპექტაკლის საინტერესო სახედ აქცია, მან შექმნა ხასიათი და გვიჩვენა რომ არ არსებობს დიდი და პატარა როლები. ერთი გაიზარდა და ამით მოხაზა ხასიათი, უკვე გავიგეთ მისი დამოკიდებულება დარეჟანისადმი“ – აღნიშნა ბესო ჟღენტმა. ამ შეფასებაში მას ვერიკო ანჯაფარიძეც დაეთანხა (არ გაიზიარა აზრი დიდი და პატარა როლების შესახებ). დიმიტრი ჯანელიძემ აღნიშნა, რომ თბილელმა „პატარა როლით გაიმარჯვა“. აღსანიშნავია, თავად ავტორის მოსაზრება ამ როლთან დაკავშირებით. ილო მოსაშვილმა მარინა თბილელის თამაში შეაქო და თქვა: „რომ მცოდნოდა ამ პატარა როლს კარგი შემსრულებელი ეყოლებოდა როლს უფრო გავამალაშინებდი“. კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორის როლი შეასრულა აკაკი კვანტალიანი, თუმცა როლი დაუწუნეს „ეს არ იყო მისთვის მომგებიანი როლი. ეს არ მიმჩნია თეატრის მიღწევად“ – აღნიშნავდა ბესო ჟღენტი.

თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძემ დადებითად შეაფასა პიესა, რეჟისორის ნამუშევარი, მსახიობთა შესრულება: „შესანიშნავ შთაბეჭდილებას ახდენს კომკავშირის ხეივნის ხედი. დროულად ჩანს ამასთან სტალინის სახე და შესანიშნავი ძალა ჰქონდა მას სპექტაკლისთვის. კინოს გამოყენება კარგადაა მოფიქრებული... სპექტაკლში მოცემულია ინსტიტუტის ხედი, მისი ქანდაკებითა და ჩუქურთმებით, ეს წარმოდგენას გვაძლევს იმაზე რომ ჩვენს ქვეყანას გააჩნია დიდი ხუროთმოძღვრება“. ჯანელიძემ, ქებასთან ერთად, რეჟისორს შენიშვნაც მისცა. მისი აზრით, პიესაც და სპექტაკლიც „გრძელი“ გამოვიდა. „...არ შეიძლება მაყურებელი 2-ის ნახევარზე ბრუნდებოდეს თეატრიდან. მარჯანიშვილიც კი თავის სპექტაკლებს ამოკლებდა, ცდილობდა 12 საათზე მაყურებელი თეატრიდან ყოფილიყო გასული“. შენიშვნა, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში, რეჟისორს ეკუთვნოდა... არჩილ ჩხარტიშვილი კმაყოფილი

იყო სპექტაკლის წარმატებით. მოსწონდა მოსაშვილთან მუშაობა; ავტორს კი – რეჟისორის ნამუშევარი (დრამატურგი კმაყოფილი იყო პიესის მონტაჟით, ეპიზოდების გადანაცვლებით). დრამატურგისა და რეჟისორის ნაყოფიერმა თანამშრომლობამ, მსახიობთა ანსამბლმა და კოლექტივის დაულალავმა მუშაობამ განსაზღვრა სპექტაკლის ხარისხი, მისი წარმატება.

ამგვარად, პიესა „მისი ვარსკვლავი“ და შოთა რუსთაველისა და კოტე მარჯანიშვილის თეატრებში დადგმული სპექტაკლები (ძნელია დასკვნების გამოტანა, რომელი სპექტაკლი იყო უკეთესი, მაგრამ იმ მასალაზე დაყრდნობით, რაც ჩვენ გავვაჩნია, შეიძლება ითქვას, რომ მარჯანიშვილის სპექტაკლი უფრო ეფექტური და შთამბეჭდავი გამოდგა, სწორედ ეკრანის გამოყენებით და სტალინის სახის ჩვენებით, ასევე ზაქარიაძის შესანიშნავი თამაშით) მთლიანად აკმაყოფილებდნენ 1946 წლის 26 აგვისტოს დადგენილების – „დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების შესახებ“ მოთხოვნებს შემდეგი კრიტერიუმებით:

1. პიესა „მისი ვარსკვლავი“ თანამედროვე ეპოქის სულისკვეთებას გამოხატავდა – მასში ასახული რეალური ამბები და ცოცხალი პერსონაჟები ომის შემდგომი პერიოდის ცხოვრებას ასახავდა;

2. მთავარი გმირი გიორგი გიგაური ნამდვილი საბჭოთა მეცნიერის სიმბოლო იყო;

3. პიესის ოპტიმისტური განწყობა მომავლის რწმენას უნერგავდა ახალგაზრდობას;

4. პიესა საინტერესოდ იყო დაწერილი. შეიქმნა ახალი სახეები, პერსონაჟების ენა იყო დახვეწილი, ბუნებრივი, ხალხური.

5. პიესა წამყვანმა თეატრებმა დადგეს. დამდგმელები (ა. ჩხარტიშვილი, დ. ალექსიძე) წარმატებული რეჟისორები იყვნენ;

6. სპექტაკლებში ცნობილი და სახელოვანი მსახიობები თამაშობდნენ.

ერთი შეხედვით უმნიშვნელო და, შეიძლება ითქვას, დავიწყებულმა სპექტაკლებმა დიდი როლი ითამაშეს ქართული თეატრის ისტორიაში. რეპერტუარისა და ქართული დრამატურგიის „გაჯანსაღების პროცესი“ იმ პერიოდის მთავარი მოთხოვნა იყო და, თეატრებიც, როგორც შეეძლოთ, ახერხებდნენ გარკვეული ბალანსის შენარჩუნებას. გარკვეული კონიუნქტურის, ხარკის მოხდის პარალელურად იქმნებოდა მაღალმხატვრული სპექტაკლები შესანიშნავი აქტიორული სახეებითა და არაჩვეულებრივი

სცენოგრაფიით. პარტიის მოწონებული სპექტაკლები ყოველთვის არ ნიშნავდა იმას, რომ სცენიდან პირდაპირი მნიშვნელობით, მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, კომუნისტური პარტიის მორჩილება და მსახურება ისმოდა (თუმცა ამ პერიოდში სსრკ-ში ასეთი სპექტაკლებიც იყო).

სცენაზე წარმოდგენილი სოფლად მცხოვრები გლეხის მუშაობა, მუშა კაცის პატიოსანი შრომა, მასწავლებლის თუ ინჟინრის კეთილსინდისიერი საქმიანობა, ირიბად მაინც უკავშირდებოდა პარტიის, კომკავშირის თუ რგოლის სწორად ჩატარებულ იდეოლოგიურ საქმიანობას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მოსაშვილი მ., ილო მოსაშვილი სცენაზე და ეკრანზე, თბ., 1985;
- მოსაშვილი ი., დრამატურგია, ტ. 2, თბ., 1968;
- გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1951, 25/IX;
- გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“: 1946,12 VIII; 1950, 12/XI; 1951, 7/X; 1951, 8/VII; 1951, 9/IX; 1951, 23/IX;
- გაზ. „კომუნისტი“, 1950, 10 /XI;
- „Заря востока“. 1950,14/XI;
- „Правда“, 1951, 2/VII;
- რუსთაველის სახ თეატრის მუზეუმი;
- თბილისის ცენტრალური არქივი -ფ-21, აღწერა-1, არქივი N 8;
- ეროვნული არქივი;
- მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმი;
- რუსთაველი თეატრის მუზეუმი.

თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორილ
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

კატარზისი – ვნებათა გადალახვა თუ თვითშემცნება?

ხელოვნებაში, ლიტერატურასა თუ რელიგიაში ან თუნდაც მედიცინაში, განსაკუთრებით ფსიქოლოგიასა და ფსიქიატრიაში გამოყენებული ტერმინი კატარზისი ბერძნული სიტყვაა – Katharsis და განწმენდას ნიშნავს. კატარზისის თეორიები საუკუნეების მანძილზე ფორმირდებოდნენ და მათ მნიშვნელობაზე ეპოქებისა თუ მიმდინარეობების განვითარების სხვადასხვა ეტაპი მიგვანიშნებს. თუმცა, კატარზისის პოლიფუნქციონირების გამო, არსებობს ამ ტერმინის სხვადასხვა, ხშირად ურთიერთსაპირისპირო განმარტება, რომელთაგან მნიშვნელოვანია:

„ა. რაციონალისტური: ინტელექტის შემწეობით ტრაგიკული მოვლენის გააზრება და ამ გზით ფსიქიკის განწმენდა უარყოფითი დანაშევრებისაგან.

ბ. ეთიკური: ტრაგედიის გმირებთან ერთად ტანჯვის გზის გავლა და ამაღლებული განცდებით სულის გაკეთილშობილება.

გ. სამედიცინო, რომლის მიხედვით კატარზისს იწვევს ფიქსირებული უარყოფითი ემოციისგან ადამიანის ფსიქიკის გათავისუფლება, ფსიქოთერაპიული განტვირთვა.

დ. რელიგიური, რომლის მიხედვით კატარზისს იწვევს საკაცობრიო ერთიანობის განცდა“¹.

როგორც ცნობილია, ანტიკური ესთეტიკა ჩვენს ერამდე VI ს. იქმნებოდა და უმაღლეს განზორციელებას V-IV საუკუნეებში მიაღწია. მის ადრეულ წარმომადგენლებად ჰერაკლიტეს, პითაგორასა და, დემოკრიტეს ასახელებენ. სწორედ, ამ პერიოდს უკავშირებენ ამ სიტყვის დაბადება/ჩამოყალიბებას და შესაბამისად, აღნიშნული ტერმინი და მისი ცნება ფართოდ იყო გავრცელებული ანტიკური ხანის როგორც ფილოსოფიაში, ასევე მედიცინაში, ესთეტიკასა და თეორიულ ნაშრომებშიც, რომლებიც განიხილავდა ლიტერატურას,

¹ Строганов А. Е., Психотерапия на базе театральных систем, Практическое руководство, Наука и техника, 2008, ст. 86.

მხატვრობასა და სათეატრო ხელოვნებას. ამ ტერმინის ჩამოყალიბებისა და საზოგადოებრივ სივრცეში მის გამოყენებას თავიდანვე მოჰყვა კონფლიქტი და კამათი, თუ რომელი სამეცნიერო სფეროს კუთვნილება იყო და როგორი შინაარსობრივი დატვირთვით უნდა გამოეყენებინათ ის.

„დღესაც გრძელდება კამათი იმის შესახებ, რას ნიშნავს სინამდვილეში სიტყვა კათარზისი, მაგრამ მგონია, დაპირისპირებული მხარეები ერთ რაღაცაში უნდა შეთანხმდნენ – არისტოტელე უარყოფს წარმოდგენას, რომლის მიხედვით ჩვენ დავემსგავსებით ნერვების „გუნდას“... იგი ფორმულირებას უკეთებს სულ სხვა დასკვნას: ტრაგედია არა მხოლოდ აღძრავს აღელვებას, არამედ გვათავისუფლებს ამ აღელვებისაგან“¹ – წერს ერიკ ბენტლი.

აგრეთვე, ანტიკურ ეპოქაში, ტერმინი გამოიყენებოდა, როგორც მშვენიერების ობიექტურ პირობად კოსმიური, სოციალური და ანთროპოლოგიური (სამყაროს, საზოგადოებისა და ადამიანის შინაგან) წესრიგის, სიმწყობრისა და ჰარმონიის აღიარებისთვის (დემოკრიტე), ასევე, ხელოვნებაში, კონკრეტულად კი, მუსიკაში. პითაგორა მიიჩნევდა, რომ მუსიკა, ესაა კათარზისის უძმაავრესი საშუალება. სწორედ კოსმიური მუსიკის, ხელოვნების ამ პირველადი „მოდელის“ ან პირველსახის მიბაძვასა და აჟღერებას ცდილობს საკუთარი მხატვრული შემოქმედებით ადამიანი და ამ მცდელობით არამიწიერ წესრიგსა და ჰარმონიას ეზიარება. ამიტომაც პითაგორა მუსიკას (როგორც ხელოვნებათაგან გამორჩეულს) უნიკალურ, სხვა „სამყაროსეულ“ მნიშვნელობას მიაწერს; მუსიკა კათარზისისეული ზემოქმედების მქონეა; მუსიკა ადამიანს მიწიერ და მავნე ვნებათაგან განწმენდს. პითაგორა იყო ერთ-ერთი პირველი, რომლის სკოლაშიც მუსიკა (ქნარზე შესრულებული მელიოდია) თერაპიული მიზნებისთვის იქნა გამოყენებული. პითაგორელები ნებისმიერი დაავადების მიზეზს ადამიანის შინაგანი ჰარმონიისა და წესრიგის რღვევაში ხედავდნენ და მის აღდგენას შესაბამისი მუსიკის გამოყენებით ცდილობდნენ. არსებობს ლეგენდა, რომ დიდი პითაგორა წინდაწინ სწავლობდა პაციენტს („დიაგნოზს“ სვაჰდა მისი პიროვნების შესწავლის საფუძველზე), შემდეგ საგანგებოდ მისთვის წერდა მუსიკას (სულიერი თუ ფიზიკური სენის თავისებურებათა გათვალისწინებით) და ბოლოს, ქნარზე უსრულებდა. პითაგორას

¹ http://teatr-lib.ru/Library/Bentley/life_dr/.Бентли Э. Жизнь драмы / ст. 54.

მიერ მიკვლეული თერაპიული მეთოდი დღეს აქტიურად გამოიყენება თანამედროვე მუსიკა-თერაპიაში, თუმცა, რა თქმა უნდა, გარკვეული სახეცვლილებით. თუკი ჰერაკლიტე ცეცხლის განმწმენდ-მაკათარზისებელ ძალაზე მიუთითებდა, პითაგორას ასეთად მუსიკა, მუსიკის ესთეტიკური ცეცხლი ესახება. როგორც ვხედავთ, ვნებათაგან განწმენდისა (კათარზისის) და ასევე, მიბაძვა-მიმეზისის¹ იდეებს ჯერ კიდევ პითაგორას ესთეტიკა გვთავაზობს. ეს იდეები საუკუნეთა მანძილზე ცვლილებებს განიცდიდა, თუმცა მათი არსი ფაქტობრივად უცვლელი რჩებოდა. კვინტილიანეს (II-III ს.) გაგებით, კულტურის დაბალ საფეხურებზე შევბასა და სიამოვნებას მხოლოდ შესაბამისი აქტიური მოქმედება - სიმღერა და ცეკვა იწვევს, ანუ კათარზისი მხოლოდ აქტიორის, შემოქმედის „ბედნიერი“ ხვედრია. კულტურული და ინტელექტუალური განვითარების მაღალ დონეზე კი სასიამოვნო შეება (ასე ესმის ავტორს კათარზისის არსი) მსმენელისა თუ მკითხველ/მაყურებლისთვის (რეციპიენტისთვისაც) ხდება დამახასიათებელი.

როგორც ცნობილია, არისტოტელეს მოძღვრებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს კათარზისის იდეას. თუ პლატონთან კათარზისში სულის იმ გრძნობად (სხეულებრივი ან მატერიალური) განცდებისგან განწმენდა იგულისხმებოდა, რომლებიც იდეათა მშვენიერებას აკინებენ და მათში ხინჯი შეაქვთ. საგულისხმოა, რომ ფილოსოფოსი კათარზისის ფენომენს ხელოვნებისგან დამოუკიდებლად იხილავს და მასში ადამიანის სულის თვით-კონცენტრაციის ან სულის სხეულისგან „დამოუკიდებლად არსებობის“ უნარს ხედავს. არისტოტელე კათარზის სწორედ ხელოვნების ზემოქმედების არსად და კვინტესენციად (*კვინტესენცია – ანტიკურ და შუა საუკუნეების სქოლასტიკურ ფილოსოფიაში: რაღაც მეზოთე ელემენტი, სტიქია, რომელიც უპირისპირდებოდა დანარჩენ ელემენტებს (წყალს, მიწას, ცეცხლსა და ჰაერს) და ითვლებოდა ნებითა არსად*) მიიჩნევს. „პოლიტიკის“ და „პოეტიკის“ (სადაც გამოიყენებული და განხილული აქვს აღნიშნული ტერმინი) ავტორი აღნიშნავს, რომ მუსიკის ზემოქმედებით აღიძვრის ძლიერი აფექტები (სიბრალოლი, შიში, ენთუზიაზმი), რასაც ამ აფექტთაგან

¹ მიმეზისის იდეას ვხვდებით დემოკრიტესთანაც. მისი გაგებით, ხელოვნებას საფუძვლად ადამიანის მიერ ამა თუ იმ ცოცხალი არსების წაბაძვა ედება. მაგალითად, მუსიკალური ხელოვნებით ადამიანი – ფრინველს, ხოლო საფეიქრო ხელოვნებით – ობობას ბაძავს.

განწმენდა (კათარზისი) ან სასიამოვნო განმუხტვა (ნეტარი შვება) მოსდევს. სასცენო წარმოდგენისგან დამოუკიდებლადაც ფაბულამ (იგულისხმება ტრაგედია, როგორც ხელოვნების „მაღალი“ ან „უპირველესი“ ჟანრი) უნდა შეადრწუნოს მსმენელი და მასში თანაგანცდა (თანატანჯვა) გამოიწვიოს. შესაბამისად, ხელოვნების უპირველესი მიზანი ძლიერი და, ამავედროულად, უარყოფითი მუხტის ემოციათა გამოწვევაა. მაგალითის სახით არისტოტელეს სოფოკლესეული „ოიდიპოსის“ ფაბულა მოჰყავს, რომელიც მასში ასახული შემადრწუნებელი მოვლენების საფუძველზე იმთავითვე გულისხმობს მკვეთრად ნეგატიური ემოციების სტიმულირებას. „პოეტიკის“ ამავე თავში არისტოტელე შიშსა და თანაგანცდასთან (თანატანჯვასთან) დაკავშირებულ სიამოვნებაზე წერს. „და რადგანაც პოეტმა მხატვრული ნაწარმოებით უნდა მოგვანიჭოს სიამოვნება, გამომდინარე თანაგანცდისაგან და შიშისგან, ამიტომაც ცხადია, რომ სწორედ ეს უკანასკნელი უნდა იგულისხმებოდეს თავად მოვლენებში.“¹ შესაბამისად, არისტოტელეს გაგებით, ხელოვნების ზემოქმედება ამბივალენტურ, ორპოლუსიან (ტანჯვა-სიამოვნება) და სწორედ ამის გამო, ძლიერი ინტენსივობის ემოციებს (ტანჯვით მოპოვებულ ან ტანჯვით მიღწეულ სიამოვნებას) უკავშირდება. არისტოტელეს იდეა არა ერთი ინტერპრეტაციის სტიმულად იქცა, რაც მის გამორჩეულ მრავალმხრივობაზე მეტყველებს. არისტოტელეს კათარზისისეული თეორიის მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციები არსებობს. ერთნი კათარზისში გულისხმობენ ვნებათა განწმენდას ყოველივე ჭარბისგან (მათ „დაწმენდას“), მეორენი – ვნებათაგან განთავისუფლებას, ვნებებზე უარის თქმასა და მათ უკუგებას. აღორძინების ეპოქაში გავრცელებული იყო კათარზისის როგორც ეთიკური (კათარზისი – ვნებათა გაკეთილშობილება), ასევე ჰედონისტური (კათარზისი, როგორც სიამოვნება და ტკბობა) გაგება. რენესანსის დროინდელი (ვინჩენცო მაჯის) „ეთიკური თეორია“ გვასწავლის, რომ ჩვენ არ უნდა გვემინოდეს პირადი უბედურების, რადგან იგი ბევრად უფრო იოლი გადასატანია, ვიდრე ის, რომელიც ტრაგედიაშია აღწერილი.

კათარზისის „ინტელექტუალური“ თეორია, რომლის ავტორი ჰაუპტი, გვარწმუნებს, რომ კათარზისი უნდა გავივით არა როგორც „განწმენდა“, არამედ, როგორც განმანათლებლობა – ტრაგედიას არ შეუძლია ყოველთვის მოახდინოს ეთიკური ან ესთეტიკური

¹ არისტოტელე. პოეტიკა. თბ., 2013. გვ. 35.

ზემოქმედება, მაგრამ იგი უცვლელად მოქმედებს გონებაზე, რის გამო მაცურებელი ლებულობს სათანადო გაკვეთილს; იგი ხვდება, რომ, თუ არ იმოქმედებს ტრაგედიის გმირის მსგავსად, მაშინ მას აღარ ელის ტრაგიკული ბედი.

კათარზისის ეთიკური თეორიის მიხედვით, ტრაგედია (როგორც ხელოვნების უმაღლესი ჟანრი) ადამიანს მანკიერებათაგან განწმენდს და მათზე ამაღლებს (ლესინგი, ე. ცელერი). კლასიციზმმა კათარზისის ფენომენი რაციონალისტურად აღიქვა; კათარზისი გაგებულ იქნა, როგორც წვდომა, გაგება, გააზრება, რომლის საფუძველზეც აფექტები პათოგენურ (ადამიანისთვის მავნე და საშიშ) ბუნებას კარგავენ. ასე გაგებული კათარზისი „ტანჯვით შეცნობაა“ ანდა „აფექტებით დამუხტული შემეცნებაა“. კორნელის შეხედულებით, ტრაგედიის აღმზრდელობითი და შემეცნებითი ფუნქცია მის მიერ ვნებათა მავნე და სახიფათო შედეგების ილუსტრირებას უკავშირდება; ტრაგედიის მაცურებელს საშუალება ეძლევა, საკუთარი თვალთ დაინახოს, თუ რა შედეგები მოსდევს „ვნებათა აყოლას“. ლესინგი კათარზისში ვნებათა აგზნებასა და, შესაბამისად, ადამიანის სოციალური აქტივობის (საზოგადოდ, ადამიანის აქტივობის) ზრდას გულისხმობს. გოეთეს გაგებით კი, კათარზისის ფენომენის არსია სულიერ-გონითი ჰარმონიის, ბალანსის აღდგენა და შესაბამისად, პოლარულ აფექტთა (ტანჯვისა და ნეტარების) ურთიერთშერეგება. ლესინგს მიაჩნდა, რომ არისტოტელეს მხედველობაში ჰქონდა შიშის ამგვარი გაგება: ეს შიში წარმოიშვება როგორც შედეგი ჩვენი მსგავსების გმირთან, რომელიც ტრაგედიაში იტანჯება. ანუ – ეს ჩვენი შიშია იმის გამო, რომ მალე, შესაძლოა, ჩვენც გავხდეთ თანაგრძნობის ობიექტი. ამიტომაც კათარზისის ფორმულა, რომელსაც ლესინგი გვთავაზობს, სიტყვების გადაადგილებაში მდგომარეობს, თუმცა ეს გადაადგილება სულ ახალ და ახალ აზრობრივ დატვირთვას იძენს – „ტრაგიკული თანაგანცდა – ჩვენი თანაგანცდაა. ტრაგიკული შიში – ჩვენი შიშია. ტრაგიკული თანაგანცდა – ჩვენი შიშია. ტრაგიკული შიში – ჩვენი თანაგანცდაა“.¹

1827 წ. გოეთე წერს ნაშრომს „შენიშვნები არისტოტელეს „პოეტიკის“ შესახებ“, სადაც ამტკიცებს, როგორ მარტივად უნდა გავიგოთ იდეალებით მოცული კათარზისის ადგილი „პოეტიკაში“. თურმე, როდესაც ტრაგედია ამოწურავს თავის საშუალებებს, რომლებიც შიშს და თანაგანცდას აღძრავენ, მან უნდა დააბოლოოს

¹ Лессинг Г. Э., Лаокоон, или о границах живописи и поэзии, М. 2017, ст. 37.

საქმე ვნებების შერიგებით. ადვილი ახსნაა, მაგრამ აქ უკვე ლაპარაკია არა განწმენდაზე, არამედ შერიგებაზე, მაცურებლის დამშვიდებაზე, სიმშვიდესა და დასრულებლობაზე, რომელიც წინააღმდეგობაში შედის ტრაგედიის ფინალთან, ანუ კატასტროფის აუცილებელ მოლოდინთან.

XX საუკუნის 70-იან წლებში სამედიცინო თეორიამ ევროპის რამდენიმე ქვეყანაში თავისი განხორციელება ჰპოვა: იწერებოდა ამა თუ იმ ავადმყოფობის მიმდინარეობის ამსახველი პიესები და პატარა თეატრის დარბაზში ეპატიჟებოდნენ სენით დაავადებულებს.

„ესთეტიკური თეორია“, რომელიც თეოდორ ადორნომ (Theodor W. Adorno) ჩამოაყალიბა, მისთვის მნიშვნელოვანი იყო კათარზისი, როგორც ესთეტიკური ეფექტი, გვასწავლის, რომ კათარზისის ფუნქცია სულაც არ არის მცდელობა – გვიმკურნალოს, გაგვათავისუფლოს შიშისაგან ან თანაგანცდიდან. არა, მან უნდა მოგვანიჭოს, პირველ რიგში – ესთეტიკური სიამოვნება, განახორციელოს განწმენდა ხელოვნების მეშვეობით. შეუძლებელია, ერთი სტატიის ფორმატში განვიხილოთ ყველა იმ ფილოსოფოსის, ესთეტიკოსისა თუ მედიცინის წარმომადგენლების შეხედულება ტერმინ „კათარზისთან“ დაკავშირებით. შევეცადე, მკითხველისთვის იმ ძირითად პოსტულატებზე გამემახვილებინა ყურადღება, რომლებიც მნიშვნელოვნად განიხილება დღესაც და რომლთაც დღესაც ეყრდნობიან სხვადასხვა დარგის სპეციალისტები.

ფაქტია, რომ, ყოველივე ამის განხილვა/გაანალიზების შემდეგ, ჩემი აზრით, თავისთავად კათარზისი, ესაა პიროვნების თავისუფლება, შიშისა და უარყოფითი ემოციების დაძლევა, რასაც, საბოლოოდ, გონებისა და სულის განწმენდისკენ ანუ შეცნობისკენ მიყვევართ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არისტოტელე. პოეტიკა. თბ., 2013;
- Theodor W. Adorno. Aesthetic Theory. London. 2013;
- Строганов А.Е. Психотерапия на базе театральных систем. Практическое руководство. Наука и техника. 2008;
- http://teatr-lib.ru/Library/Bentley/life_dr/.Бентли Э. Жизнь драмы /
- Г.Э. Лессинг. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 2017;
- Лосев А. „Устория античной эстетики“. М., 1975.

კინოგრაფია

თამთა თურმანიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული მასწავლებელი

ბუნუელის სამი ზინიდან ანუ ამაო გარჯის შესახებ

თანამედროვე ცივილიზაციის მესამე ათასწლეულის ყველაზე უცნაურ წელს, როდესაც უხილავმა ბაქტერიამ მთელი სამყარო გააჩერა, დაბადებდან 120 წელი შეუსრულდა მსოფლიო კინოს ერთ-ერთ მთავარ სკანდალისტსა და სიურრეალისტს, დიდ ესპანელ რეჟისორ ლუის ბუნუელს, რომელიც მწერალ კარლოს ფუენტესის შეფასებით: „საკუთარი და ესპანური ენით გაერთიანებული ერების ერთადერთი, ჭეშმარიტად დიდი რეჟისორია“¹.

ერთხელ ერთმა მექსიკელმა კრიტიკოსმა შეაგროვა ყველა ის ეპითეტი, რომლებითაც ბუნუელი სხვადასხვა დროს მსოფლიო კინოკრიტიკოსებს მოუხსენიებიათ, ეს საკმაოდ ჭრელი და ურთიერთგამომრიცხავი ჩამონათვალი გამოვიდა: „ბუნუელი – მისტიკოსი, ბუნუელი – მემარცხენე ანარქისტი, ბუნუელი – ადრეული ქრისტიანობის მაცნე, ბუნუელი – მითების დამანგრეველი, ბუნუელი – სიურრეალისტების ბანაკის მოლალატე, ბუნუელი – იაკობინელი, ბუნუელი – ჰუმანისტი, ბუნუელი – მარქსისტი“².

რეჟისორის შემოქმედების ხასიათიდან გამომდინარე. ყველა ამ განსაზღვრებას აქვს არსებობის უფლება. თუმცა ყველაზე ხშირად ბუნუელს მაინც რელიგიური ფილმების ავტორად მოიხსენიებენ, რასაც თავად რეჟისორი საკმაოდ მარტივად ხსნიდა: „ჩემმა წარმომავლობამ – კათოლიკური ესპანური ოჯახი, იეზუიტური განათლება და ჩემი ცხოვრება მსოფლიოს ამ და არა სხვა ნახევარში, განსაზღვრა ასეთი თემებისადმი ჩემი ინტერესი“³.

მიუხედავად იმისა, რომ ფრანკოს რეჟიმისაგან დევნილმა

¹ Фуэнтес К., Виридиана и двадцать лет мрака, сбор. “Луис Бунюэль». Москва, «Искусство», 1979, стр. 52.

² Lizarde E., Buñuel. Mexico, La tierra, 1962, p. 7.

³ Michel M. La Entrevista con Luis Buñuel. “Cinema-65”, № 94, p. 58.

ბუნუელმა თითქმის ორმოცი წელი იძულებით ემიგრაციაში გაატარა, მთელი მისი შემოქმედება ესპანური ხელოვნების ტრადიციებით, მისი ეროვნული ხასიათით საზრდოობდა. ყველა მისი ფილმი, მათ შორის ყველაზე ავანგარდულიც კი, ეროვნული კულტურისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების მატარებელია და მწარე ესპანური იუმორითა და თვითირონიითაა შეზავებული.

ქვეყნისაგან განდგომისა და საკუთარი მოწოდების სიმაღლიდან სიკეთის ქმნის იდეებისაგან თავისუფალი რწმენის არსებობის თემა, ამა თუ იმ ფორმით ბუნუელის ბევრ ფილმშია წარმოდგენილი, მაგრამ არსებობს სამი სურათი, რომლებშიც ქრისტეს სახელით ამო გარჯისა და იდეალების მსხვერვის, მოგონილი წმინდანობის კრახისა და იმედგაცრუების განსაკუთრებით მტკივნეული ამბებია მოთხრობილი. ეს ფილმებია „ნაზარინი“ (1959), „ვირიდიანა“ (1961) და „სიმეონ-მესვეტე“ (1965).

მათეს სახარებაში წერია: „თქვენ რომ გცოდნოდათ, რას ნიშნავს: „წყალობა მსურს და არა მსხვერპლი“, მაშინ აღარ დაადებდით მსჯავრს უბრალოებს“.¹ მორჩილება, საკუთარი თავის მსხვერპლად შეწირვა და ცოდვილთა ჭეშმარიტების გზაზე დაყენების მცდელობა ესახება ბუნუელის სამივე გმირს ღვთისადმი მსახურების მთავარ მიზნად და სწორედ ამაშია მათი ძირითადი შეცდომა.

„ნაზარინის“ მთავარი გმირი უბრალო მღვდელი დონ ნაზარია. ფრანცისკ ასიზელის მსგავსად, ის ცდილობს დაცალოს თავისი ცხოვრება ყოველივე მატერიალისაგან, არ იყოს დამოკიდებული ნივთებზე და მხოლოდ ყველაზე აუცილებლად შემოიფარგლოს. მისი შემოსავლის წყარო მხოლოდ დროდადრო ჩატარებული შეკვეთილი მესებია, მისი ცხოვრებისეული კრედიო თავმდაბლობა, მორჩილება და ძალადობისადმი წინააღმდეგობის არგაწევია. ცრუ ბრალდებებისაგან თავის დასაცავად კი არ ამბობს დონ ნაზარიო ტყუილს, რადგან მიიჩნევს, რომ სიმართლის თქმის მხოლოდ ერთი ხერხი არსებობს და ნახევრადსიმართლე იგივე ტყუილია. საკუთარი ცხოვრების წესით ნაზარინი ადამიანებს თავმდაბლობის, თავშეკავებულობისა და მორჩილებისაკენ მოუწოდებს. მისი აზრით: „ბოროტებისადმი აბსოლუტურ მორჩილებას შეუძლია სიკეთე შვას, ისევე, როგორც თავმდაბლობა შობს ძალას“.

ნაზარინი ნამდვილი ქრისტიანული მორჩილებით არა მარტო

¹ მათეს სახარება, ახალი აღთქმა და ფსალმუნები. ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი, სტოკჰოლმი, 1991.

იტანს ყველა შეურაცხყოფასა და დამცირებას, არამედ, საკუთარი რწმენის გამოსაცდელად, ეძიებს კიდევ მათ. მაგრამ თავმდაბლობა და მორჩილება ვერ იცავს ნაზარინს იდეალების მსხვერვისაგან. გაცემული სიკეთე კი ზშირად ბოროტებად უბრუნდება და არც სხვებისთვის მოაქვს სარგებელი.

განათლებული და წესიერი ადამიანი დონ ნაზარიო იაფიან სასტუმროში მსუბუქი ყიფაქცევის ქალების, ქურდებისა და ბანდიტების გვერდით ცხოვრობს და ეს დიდად არც აწუხებს, რადგან ღვთის მსახურება მისთვის უმთავრესია, დანარჩენი ყოფითი ცხოვრება კი, თითქოს მის მიღმა მიედინება.

ბუნუელის ნაზარინი ესპანური კულტურისათვის მარადიული თემის – დონ კიხოტობის ერთ-ერთი მეტამორფოზაა. სერვანტესის გმირის მსგავსად, ისიც დახეტილობს შარა-გზაზე და ადამიანებისთვის სიკეთის მოტანას ცდილობს. მას საკუთარი საჭურველმჭვირთველებიც კი ჰყავს – ორი ქალი, რომლებიც მარიამ მაგდალინელისა და სანჩო პანსას უცნაურ ნაზავს წარმოადგენენ. იმ უნებლიე სასწაულების შედეგად, რომლებიც ნაზარინის გამოჩენის შემდეგ მოხდა მათ ცხოვრებაში, ამ ქალებმა ირწმუნეს თავიანთი არჩეული წინამძღოლის სიწმინდე და მზად არიან მასთან ერთად ყველა განსაცდელის გასაზიარებლად.

დონ კიხოტის მსგავსად, ნაზარინსაც დასცინიან და ამცირებენ, მაგრამ ის მორჩილებით იტანს ყველა შეურაცხყოფას და საკუთარი შეხედულებების ერთგული რჩება. ის მხოლოდ საკუთარი შინაგანი კანონით ცხოვრობს და არ სურს დაიჯეროს, რომ მის გარშემო არსებული სინამდვილე რეალობაა და არა კარიკატურა მასზე. ზეალმატებულისადმი, მიუწვდომელი იდეალისადმი სწრაფვა, ნაზარინს რეალობის შეგონებას და, რაც მთავარია, ადამიანის ჩვეულებრივი სიყვარულის უნარს აკარგვინებს. მისი კეთილი ზრახვები უფლის მიერ ნაქადაგები მოყვასის სიყვარულით საზრდობს, შეურაცხყოფებითა და დამცირებებით აღსავსე გზა ნაზარინს ადამიანის არასრულყოფილებასა და სიმდაბლეში არწმუნებს. გზებზე ხეტიალისას მას უნებლიეთ აღმოხდება: „რა მშვენიერია ბუნება და რა მახინჯია კაცობრიობა“, რაც ძალიან შორს არის მოყვასის სიყვარულისაგან. ოქტავიო პასის სიტყვებით: „ღიადი ესპანელი შემოდილების ტრადიციებში, ბუნუელი დამსხვრეული ილუზიების შესახებ მოგვითხრობს. დონ კიხოტისათვის ილუზია რაინდული

სული იყო, ნაზარინისთვის კი – ქრისტიანობის“.¹ სერვანტესის გმირის მსგავსად იმედგაცრუებული ნაზარინი ნელ-ნელა საკუთარ თავში იკეტება, ადამიანებისადმი ნდობასა და რწმენას კარგავს. სწორედ უკიდურეს სასოწარკვეთაში ჩავარდნილს, უსამართლოდ დადანაშაულებულს, ქურდებსა და მკვლელებს შორის მოხვედრილს, მას მხსნელად უბრალო ადამიანური გულმოწყალება და სიკეთე მოეველინება..

რეჟისორმა შეცვალა ბენიტო პერეს გალდოსის რომანის, რომლის მიხედვით არის გადაღებული ფილმი, ფინალი, სადაც კატორღელებთან ერთად ციხეში მყოფ ნაზარინს, ბოდვისას, ცათა სასუფეველში შესვლა ელანდება. ბუნუელის დონ ნაზარიოს უბრალო გლეხის ქალის მიერ გამოწვდილი ანანასი გამოაფხიზლებს და ადამიანების რწმენას დაუბრუნებს. ამ უბრალო ძღვენის მიღების შემდეგ ნაზარინი გააცნობიერებს, რომ ჩვეულებრივი ადამიანური სიკეთე ნებისმიერ გამოგონილ იდეალებზე უფრო ძლიერია.

ბუნუელი განსაკუთრებულად აკრიტიკებს სასწაულის მოლოდინზე დაფუძნებულ რწმენას. „ნაზარინში“ დონ ნაზარიოსაგან განუწყვეტლივ ელოდებიან სასწაულს მისი თვითმარქვია საჭურველმტვირთველები, იგივე მეორდება „სიმეონ მეუდაბნოეშიც“, თუმცა იქვეა ნაჩვენები ამგვარი რწმენის და მოხდენილი სასწაულების ამაოება, როდესაც სიმეონის ლოცვის შემდეგ ხელებმოკვეთილ ქურდს, ხელის მტევენები კვლავ დაუბრუნდება, ის, პირველ რიგში, მოსვამს ღვინოს და თავში წამოარტყამს თავის შვილს. შემდეგ კი სრული სიმშვიდით, ოჯახთან ერთად გაგრძელებს გზას სახლისაკენ.

1965 წელს გადაღებულ ამ ფილმში ბუნუელი კვლავ დაუბრუნდა რელიგიური განდევილობის თემატიკას. „სიმეონ-მეუდაბნოე“ სულ ორმოცი წუთი გრძელდება, რამაც საგონებელში ჩააგდო ვენეციის ფესტივალის მესვეურები, სადაც კინოსურათმა ჟიურის სპეციალური პრიზი მოიპოვა. თავდაპირველად, საზოგადოებამ ვერ გაიგო, რეჟისორი სრულმეტრაჟიანი ფილმის გადაღებას გეგმავდა და რაიმე გარემოებების გამო განდა იძულებული, შუა გზაზე შეეწყვიტა გადაღება, თუ გამიზნულად დატოვა დაუმთავრებლობის შთაბეჭდილება და მაყურებელს შეუქმნა შესაძლებლობა, დასმულ შეკითხვებზე თავად გაეცა პასუხი. ბუნუელის შემთხვევაში

¹ Пасс О., В Традициях великих испанских безумцев. сбор. «Луис Бунюэль»..., стр. 48.

შეუძლებელია რაიმეში დარწმუნებული იყო, რადგან თავად ღონ ლუისი, ჩვეულებისამებრ, არაფერს ხსნიდა.

ფილმი მოგვითხრობს მესვეტე ბერზე, რომელიც უკვე 6 წელი, 6 თვე და 6 კვირაა, რაც სირიის უდაბნოში აღმართული სვეტიდან ცდილობს მიაწვდინოს უფალს ხმა და მის ფერხთით შეკრებილი, სასწაულის მომლოდინე ხალხი შეავედროს. ღვთის წყალობის მომლოდინე შეშინებულმა დედამ, უბრალო მეცხვარემ, ფანატისკოსმა ბერებმა – უკვე ირწმუნეს სიმეონის წმინდანობა. მესვეტე ბერი კი, მკაცრი გამოცდის წინაშე დგას, რადგან მას საცდუნებლად სატანა ევლინება, რომელიც ჯერ უმწიკვლო გოგონას, შემდეგ ერთ-ერთი ბერის, ბოლოს კი თვით ღმერთის სახეს ღებულობს. სწორედ ამ სარკასტული მეტაფორებით გამოხატულ სახეცვლილებებში, უკვე ჭარმაგმა ბუნუელმა, საზოგადოების აზრით უპატივცემულო, ახალგაზრდობის დროინდელი სიურრეალისტური გამოხდომები გამოავლინა და ის კიდევ ერთხელ, უკვე მერამდენედ, მკრეხელობასა და ღვთის გმობაში დაადანაშაულეს.

ბუნუელის სიმეონი, თავისი ასკეზიდან გამომდინარე, კიდევ უფრო მეტად არის დაშორებული რეალურ სამყაროს, ვიდრე ნაზარინი. მუდმივად ცისკენ ხელეაწაყრობილი ის ვერ ამჩნევს მისი სვეტის ქვეშ მდგომ საკუთარ დედას, რომელიც მთელი დღეები უიმედოდ ელოდება შვილისაგან ყურადღების რაიმე ნიშანს. ყოველ ჯერზე, სულ მცირე ცდუნებისთვისაც კი, სიმეონი სჯის საკუთარ თავს და კიდევ უფრო მკაცრ მორჩილებას უწესებს. მით უფრო უცნაურია ფილმის ფინალი, როდესაც სიმეონი, თავის მაცდუნებელთან ერთად, XX საუკუნის 60-იანი წლების ღამის კლუბში აღმოჩნდება, სადაც ახალგაზრდა, ჯანმრთელი სხეულები როკ ენ როლის რიტმში შეპყრობილებივით ძაგდაგებენ და იგრიხებიან. სირიის უდაბნოში კი სიმეონის დაცარიელებული სვეტი დგას.

ყველაზე მკაცრი განაჩენი ბუნუელს თავის ფილმ „ვირიდიანას“ მთავარი გმირის ცრუ წარმოსახვებისათვის გამოაქვს. საგულისხმოა, რომ, თუ „ნაზარინის“ კანის კინოფესტივალზე წარდგინების შემდეგ საერთაშორისო კათოლიკურმა კინოცენტრმა გააპროტესტა ფილმისთვის პრიზის მინიჭება, 1961 წელს, იმავე ფესტივალზე „ვირიდიანას“ ჩვენების შემდეგ, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმმა „ოქროს პალმის რტო“ მოიპოვა, კათოლიკურმა ეკლესიამ რეჟისორი საერთოდ განკვეთა.

„ვირიდიანა“ „ნაზარინში“ წამოჭრილი პრობლემების გარკვეული თემატური გაგრძელებაა და ადასტურებს იმ პოზიციას, რომ „რეჟისორის ყველა ახალი ფილმი, როგორც წესი, განმარტავს და ავსებს წინამორბედს, კომენტარებს ურთავს მის თემებსა და პრობლემებს და წარმოქმნილ გაუგებრობებს აბათილებს“.¹ გარდა ამისა, „ვირიდიანა“, დიდი ხნის განმავლობაში ემიგრაციაში მყოფი ბუნუელისათვის, სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, პირველი ესპანეთში გადაღებული ფილმია.

კინოსურათის მთავარი გმირი ამქვეყნიური ამაოებისაგან თავისუფალ და უფლის სამსახურისადმი მიძღვნილ ცხოვრებაზე მეოცნებე, მონასტრის ახალგაზრდა მორჩილია. საკუთარი ბიძის ახირებული სიყვარულის გამო, ვირიდიანა იძულებულია უარი თქვას საკუთარ მოწოდებაზე და მოხუცს მოუაროს, მაგრამ შეუძღვარ მონაზონს არ სურს ბედს შეეგუოს, საკუთარ მოწოდებაზე ან იმაზე, რაც მან ასეთად მიიჩნია, უარი თქვას და ამიტომაც ბიძის სახლში უპოვართა ერთგვარ კოლონიას აარსებს, სადაც თავად „მთავარი“ კეთილისმყოფლის როლი უნდა შეასრულოს. ამ მიზნით ის თავს მოუყრის ათასი ჯურის მკვლელებს, ქურდებსა და მათხოვრებს, რომელთა გამოსწორება და სარწმუნოების გზაზე დაყენება სურს.

მორჩილება ვირიდიანასთვის უკვე დიდი ხანია ჩვევად იქცა, რომლის მიღმაც უკიდურესი სიამაყე იმალება და მას არაფერი აქვს საერთო ჭეშმარიტი რწმენით ნაქადაგებ უბრალოებასთან. ის ცდილობს, რაც შეიძლება შორს იყოს ამქვეყნიური ცხოვრებისაგან. პატარა ჩემოდნით საკუთარი მოწოდების „ნივთმტკიცებები“ – თვითგვემის იარაღები, ჯვარცმა და ეკლის გვირგვინი დააქვს, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ვირიდიანას რწმენა ყალბია, პირიქით, თავად მას გულწრფელად სწამს საკუთარი სიკეთის და კაცთმოყვარეობის. ბუნუელის სიტყვებით: „არავინ აღიქვამს საგნებს ისეთად, როგორებიც ისინი სინამდვილეში არიან, არამედ ხედავს მათ ისე, როგორც ამას მისი სურვილები და სულიერი მდგომარეობა აიძულებს“.² ვირიდიანა კი, როგორც ჭეშმარიტად ესპანელი კათოლიკე, იმდენად გაიტაცა ზეალმატებულისაგან, მისი ეროვნული კულტურისათვის მარადიულ მიზნად ქცეული, სულიერი ვერტიკალისაგან სწრაფვამ, რომ საერთოდ დაკარგა უბრალო ადამიანის, მისი ტკივილისა და ნამდვილი სახის დანახვის უნარი.

¹ Дуларидзе Л. Путь Луиса Бунюэля, в сбор. «Луис Бунюэль»..., стр. 39.

² Buñuel L.. Poesia y Cine. “Cinema 57”, №37.

ამ სულიერი სიბრძნისა და რეალობის ჯიუტად უარყოფის გამო, ისიც, ნაზარინის მსგავსად, მარცხს განიცდის, მაგრამ გაცილებით უფრო მტკივნეულსა და დამანგრეველს. ვირიდიანას მიერ შეკედლებული მათხოვრები პირველივე ხელსაყრელ მომენტში, როგორც კი დროებით გათავისუფლდებიან მზრუნველი ქალბატონის მიერ თავსმოხვეული ჩაგრულთა როლისაგან, გადმონათხევენ წლების მანძილზე დაგროვილ ბოლმას და ზიზღს განამებული თეთრი ზეწრებისა და მაქმანებიანი მაგიდის გადასაფარებლებისადმი, სუფრის ძველებური ვერცხლეულისა და დახვეწილი ფაიფურისადმი, ეკლესიის კარებთან გაწვდილ ხელში ჩაგდებული ხურდებისა და, რაც მთავარია, ასეთი გულმოწყალე, კეთილი, მდიდარი ქალბატონებისადმი. მკვლევები, ხეიბრები, კეთროვნები, ქურდები და მსუბუქი ყოფაქცევის ქალები შურს იძიებენ ყველა იმ დამცირებისათვის, რაც კი ოდესმე გადაუტანიათ, მათ მიერ მოწყობილი ამაზრზენი ორგია კი, ჰენდელის „ალილეუიას“ ფონზე, ჯერ გოიას ოფორტებზე გამოსახულ დემონთა გართობას, შემდეგ კი, ლეონარდოს „საიდუმლო სერობას“ ემსგავსება. სწორედ აქ სრულდება ვირიდიანასთვის გულმოწყალე წმინდანის თამაში.

შეიძლება ითქვას, რომ ნაზარინის მსგავსად, ვირიდიანაც დონ კიხოტის ერთ-ერთი სახეცვლილებაა. ის, მოხეტიალე რაინდის მთავარ გმირობას – კონკრეტულ რეალობაში შეუძლებელი იდეალის მსახურების – გამეორებას ცდილობს, მაგრამ ვირიდიანას კრახი ნაზარინისაზე გაცილებით უფრო მტკივნეულია და მის სულიერ დაღუპვას ბუნეული განსაკუთრებული სისასტიკით აჩვენებს.

რეჟისორმა, რა თქმა უნდა, იცოდა, რომ მისი „ვირიდიანა“ მიუღებელი იქნებოდა ესპანეთის მთავრობისა და ეკლესიისათვის. თავად ბუნუელის მტკიცებით, ის არ ცდილობდა შეგნებულად პროვოცირებას და სამოცდაერთი წლის ასაკში მისგან სასაცილოც კი არის სკანდალის გამოწვევით პრობლემისადმი ყურადღების მიქცევა, ან, თანაგრძნობისა თუ მხარდაჭერის მოპოვება. ის მისთვის ჩვეული ირონიით შეხვდა პრესაში გაჩაღებულ კრიტიკას, „როდესაც გაზეთ „ოსერვატორე რომანოს“ სტატიაში „ვირიდიანას“ ღვთისმგმობელი სცენების ნაკრები უწოდეს და შემდეგ მთელი ჯგროთი დაიწყეს ასეთი სცენების ჩამოთვლა. მართალი ვითხრათ, გამიკვირდა კიდევ, რადგან ვერც კი წარმომედგინა, ღვთისგმობის ამდენი სახესხვაობა თუ არსებობდა“.¹ ასე რომ, ირონია და წმინდა ესპანური მწარე

¹ Michel M. La Entrevista con Luis Buñuel. “Cinema-65”, №94, p. 56.

იუმორი ბუნუელს მხოლოდ ფილმებში როდი ახასიათებდა.

კალანდელი ღონ ლუისის სამაგიდო წიგნი „ტორმესელი ლასარილიო“ პიკარესკული რომანის ერთ-ერთი პირველი ნიმუში იყო. პიკარესკული რომანი წმინდა ესპანური ლიტერატურული ჟანრია და ის XVI საუკუნის ესპანურ ლიტერატურაში სარაინდო რომანის ერთგვარ ანტითეზად განვითარდა. „თავისი კლასიკური ფორმით პიკარესკული რომანი სარაინდო რომანის საწინააღმდეგოდ წარმოიშვა. პიკაროს თავგადასავალი წარმოადგენს შუა საუკუნეების კეთილშობილ რაინდთა ნეტიალის დამდაბლებულ და დამიწებულ ანარეკლს“.¹ შესაბამისად, რეალობისაგან ჯიუტი გაქცევა, ყოველთვის დასჯადია და, როგორც წესი, იდეალისტის კრახით მთავრდება. ბუნუელი კი ესპანური კულტურის შვილი გახლდათ, კულტურის, სადაც საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბდა სათქმელის გროტესკითა და შავი იუმორით გადმოცემის ტრადიციები, რაც ბუნუელის ფილმებისთვისაც არის დამახასიათებელი.

პიკარესკულმა რომანმა ისევე, როგორც მთელმა შემდგომმა ესპანურმა ლიტერატურამ, სამყაროს განსაკუთრებული ხედვა ასახა, აღშფოთებისა და იუმორის უცნაური ნაზავი, თან იმ განსაკუთრებული ესპანური სიმწარით შეზავებული იუმორის, რომელმაც დახვეწილი ირონიით გააჯერა გოიას ოფორტები, კეველოს „სიზმრები“ და ვალიე-ინკლანის „საოცრებათა კარი“. ის, რაც ესპანური ფერწერისა და ლიტერატურის თავისებურებას წარმოადგენდა, ბუნუელმა კინემატოგრაფში განახორციელა.

ღონ კიხოტობის თავისებურ განსახიერებად შეიძლება თავად ბუნუელიც მივიჩნიოთ, რომელიც მწუხარე სახის რაინდისთვის დამახასიათებელი სიჯიუტით არ ეპუებოდა აკრძალვებს, უმხედრდებოდა ეკლესიურ დოგმებს და საკუთარი ფილმების გაბედული შინაარსით კლერიკალებს თითქოს გამოწვევას უგზავნიდა. ის არც ეკლესიიდან განკვეთას შეუშინებია და არასოდეს ცდილა საკუთარი ქმედებები აეხსნა ან გაემართლებინა. მიუხედავად გარემოებებისა, ბუნუელი ჯიუტად რჩებოდა საკუთარი შეხედულებების ერთგული, რადგან სწამდა, რომ „ჭამის აუცილებლობა ჯერ კიდევ არ ამართლებს ხელოვნებით პროსტიტუციას“.² მისთვის მიუღებელია ნებისმიერი

1 Веселовский Ю., Плутовской роман, Источник: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/veselovskij-plutovskoj-roman.htm> (19/05/2020)

² Poniatowska E. Buñuel. “Revista de la Universidad de Mexico”, 1961, №1, p. 14.

სიყალბე და ამიტომაც თითქმის ყველა მისი „რელიგიური“ ფილმის გმირი მარცხდება. მოჩვენებითი ღვთის რწმენა უძლურია უბრალო ადამიანური სიყვარულის წინაშე. დადებითი გმირების სულიერი კრახის ჩვენებისას ბუნეული ხანდახან მეტისმეტად სასტიკია, მაგრამ, როგორც თავად ამბობს: „ყველაფერი ძალზე მარტივად არის, რადგან ხშირად მიწვევს არჩევანის გაკეთება სისასტიკესა და შეცოდების გრძნობას შორის. მე კი საცოდაობას ვერ ვიტან“¹. როგორც ბუნეულის შემოქმედების მკვლევარი ლატავრა დულარიძე აღნიშნავს: „სამივე ფილმი გამოხატავს რეჟისორის გულისწყვეტას იმ ამაღლებულ და ძლიერ ადამიანებზე, რომლებმაც საკუთარი სიცოცხლე ცრუ იდეალების მსახურებას შეაღიეს“².

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მათეს სახარება. ახალი აღთქმა და ფსალმუნები. ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი. სტოკჰოლმი. 1991;
- Дуларидзе Л. Путь Луиса Бунюэля, в сбор. «Луис Бунюэль», М. : Искусство, 1979;
- Ф у э н т е с К. Виридиана и двадцать лет мрака, сбор. “Луис Бунюэль». Москва, «Искусство», 1979;
- Пасс О. В Традициях великих испанских безумцев. сбор. «Луис Бунюэль». . М. : Искусство, 1979;
- i z a r d e E. Buñuel. Mexico, La tierra, 1962, p. 7;
- Michel M. La Entrevista con Luis Buñuel. “Cinema-65”, № 94, p. 58;
- Buñuel L.. Poesia y Cine. “Cinema 57”, #37;
- Michel M. La Entrevista con Luis Buñuel. “Cinema-65”, №94, p. 56;
- Poniatowska E. Buñuel. “Revista de la Universidad de Mexico”, 1961, №1, p. 14;
- “L’Express”, 1974, № 9, p. 13;
- Ю. Веселовский. Плутовской роман, Источник: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/veselovskij-plutovskoj-roman.htm> (19/05/2020).

¹ L’Express”, 1974, № 9, p. 13.

² Дуларидзе Л. Путь Луиса Бунюэля, в сбор. «Луис Бунюэль». . . , стр. 43.

მუსიკისმცოდნეობა

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

ვიქტორ დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტეს“ სოციალური კონტემპსტი

მოხსენების მიზანია ვიქტორ დოლიძის კომიკური ოპერა „ქეთო და კოტეს“ მიმოხილვა მისი თანამედროვე პერიოდის საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური კონტექსტის გათვალისწინებით და მასში ქართული სოციუმის ზოგადი მდგომარეობის ამოკითხვა.

ოპერის ლიტერატურული საფუძველი, ავქსენტი ცაგარელის კომედია „ხანუმა“ (1882) დაიწერა იმ ხანად, როდესაც ერის ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე დიდი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოძრაობა ჩამოყალიბდა. თერგდალეულთა თაობამ საუცხოოდ გააცნობიერა საქართველოს სავალალო მდგომარეობა, მიზნად დაისახა ეროვნული სახელმწიფოებრივი აზროვნების ყველა სფეროში დამკვიდრება და რუსიფიკაციის წინააღმდეგ აქტიური ბრძოლის იარაღად კალამი მოიმარჯვა.

ცაგარელის პიესა, თავის მხრივ, ასახავს საქართველოს იმჟამინდელ ყოფას, დაკნინებულ, ფუნქციონირებად ქართველობას, ეროვნული ღირებულებების გადაგვარებას, სულიერ გამოფიტვას. მიზეზ-შედეგობრივად დაკავშირებული სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლების ერთიან სასცენო სივრცეში მოქცევით, ცაგარელი ირიბი ფორმით ასახავს პროგრესულად მოაზროვნე და რეგრესული საზოგადოების თანაარსებობას, რაც საქართველოს პოლიტიკურ სინამდვილეში იმ პერიოდში გაბატონებულ მულტიპარტიულ სიჭრელესა და ინტერესთა კონფლიქტს გვაგონებს.

ამ პიესით შთაგონებული დოლიძის ოპერის პრემიერა გაიმართა 1919 წლის 11 დეკემბერს. სულ რამდენიმე თვით ადრე საქართველოს დემოკრატიულმა რესპუბლიკამ მოიპოვა დამოუკიდებლობა, გაიმართა საქართველოს დამფუძნებელი კრების არჩევნები, დამტკიცდა საქართველოს მთავრობის შემადგენლობა, დაიწერა საქართველოს კონსტიტუცია და შეიქმნა მისი ჰერალდიკა. ქვეყნის აღმშენებლობის

და ევროპულ კონტექსტთან კვლავ დაბრუნების რეალურმა შანსმა საყოველთაო აღმავლობა გამოიწვია სამხედრო, ეკონომიკურ, სოციალურ და კულტურის სფეროებში. რად ღირს თუნდაც ის ფაქტი, რომ 1919 წელს კიდევ ორი ქართული ოპერის პრემიერა (დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ და ზაქარია ფალიაშვილის „ახესალომ და ეთერი“) გაიმართა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში.

ახალი ქართული საერო პროფესიული სკოლის კლასიკოსებს შორის მხოლოდ ვიქტორ დოლიძემ შექმნა კომიკური ოპერა. ლიბრეტო პიესის საფუძველზე თავად კომპოზიტორმა დაწერა, თუმცა, ლიტერატურული გამართულობის თვალსაზრისით ის გარკვეულ კორექტირებას საჭიროებდა, რაც ითავა თბილისური ყოფის ბრწყინვალე მცოდნემ, პოეტმა იოსებ გრიშაშვილმა. მან დაწერა ასევე სიკოს და საქოს კუპლეტები.

ახალი ქართული პროფესიული საოპერო ჟანრის ნიმუშებს თუ გადავხედავთ, აღმოჩნდება, რომ იმ ხანის ქართული საზოგადოების პრობლემები და სოციალური კონტექსტი სწორედ დოლიძემ წარმოაჩინა ოპერაში. კომიკური ჟანრის ოპერით კომპოზიტორმა საზოგადოების, როგორც სოციუმის პრობლემები სრულყოფილად დაგვანახა, კომიკური ელემენტის უტრირებით კი სატირული აქცენტებიც შესძინა მას. სოციალური სიმახვილით გამორჩეული კომიკური ოპერის შექმნა ურთულესი გამოწვევაა თვით გენიალური საოპერო კომპოზიტორებისთვისაც, რის გამოც მსოფლიო საოპერო შედეგებს შორის მაღალი დრამატული მოთხოვნების შესატყვისი კომიკური ოპერების ხვედრითი წილი, ოპერის სხვა ჟანრულ ნაირსახეობებთან შედარებით, მცირეა. დრამატურგიული ნიჭის გარდა, იგი კომპოზიტორის მხრიდან მოითხოვს ისეთ უნარებს, როგორებიცაა მსმენელის ზომბირების, შოუს ინკრუსტრაციის, სასცენო დრამატული, კომიკური, ლირიკული თუ ეპიკური სიტუაციების სწორი გადანაწილების და ინტრიგის პროვოცირების უნარი, მუსიკის ქრონოტოპით მანიპულირება (შინაგანი ტემპით მოდელირება), შინაგანად მზარდი დინამიკის უზრუნველყოფა, ხასიათების რელიეფურობა, კომიზმის მიღწევის უნარი სიტყვიერი კონკრეტიზაციის გარეშე, ანუ ინტონაციის კომიკურობა. მაგალითად, კომიკური ოპერების უვერტიურების კომიზმი მიღწეულია ყოველგვარი ვერბალური კონკრეტიზაციის გარეშე, მათ შორის დოლიძის ოპერის. ამ უნარებთან ერთად საჭიროა ეროვნული ფსიქოლოგიის

ცოდნა, რათა სწორად განსაზღვრო აუდიტორიისთვის აქტუალური თემატიკა. ამდენად, კომიკური ოპერის დაწერა თვით უდიდესი საოპერო კომპოზიტორების აქილევსის ქუსლია.

შემთხვევითი არ არის, რომ ქართული კულტურის მეტად ხელსაყრელ პერიოდში, როდესაც ქვეყანამ, თუნდაც მცირე ხნით, მაგრამ მაინც, მოიპოვა დამოუკიდებლობა, ერთდროულად ოპერის რამდენიმე უანრულ ნაირსახეობას ჩაეყარა საფუძველი, მათ შორის კომიკურ ოპერას. მართებულად აღნიშნავს გულბათ ტორაძე – „მკაფიო კომედიური სიუჟეტი (ა. ცაგარელის „ხანუმა“ მიხედვით), სატირული სიმახვილე და სახოვანება, მოქმედების განვითარების თავბრუდამხვევი ტემპი, მსუბუქი მელოდიური მუსიკა განსაზღვრავს ვ. დოლიძის ოპერის წარმატებას“.¹ რაც შეეხება დოლიძის ოპერაში გამოვლენილ კომიზმის ფენომენს, ეს, პირველ რიგში, განსაზღვრა კომპოზიტორის გენეტიკამ, წარმომავლობამ, ასევე ბრწყინვალე ლიტერატურულმა პირველწყარომ და ხარისხიანმა ლიბრეტომ (ავქსენტის ცაგარელიც და იოსებ გრიშაშვილიც თბილისური გარემოს აღწერის ოსტატები იყვნენ).

ოპერის წარმატება მნიშვნელოვანწილად უკავშირდება სწორედ გენიალური კომედიოგრაფის, დრამატურგის, კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლის, მსახიობის, ავქსენტის ცაგარელის, შემოქმედებას. დრამატურგის მთელი ცხოვრება გადაჯაჭვული იყო სცენასთან. მის მიზანს შეადგენდა ერის ყოფის სოციალურ სიბრტყეში წარმოჩენა. პირველივე პიესაში „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ (1878) მძაფრადაა გადმოცემული სოციალური პროტესტი თავად-აზნაურების წინააღმდეგ. შემთხვევით არ შეარქვეს ცაგარელს „ქართველი ოსტროვსკი“, კომიკური სიტუაციების ოსტატურად მოდელირების გამო კი „კომიზმის მეფე“ (ვასო აბაშიძე). ცაგარელის დრამატურგიის მთავარი ღირსება უკავშირდება ქართული ყოფის რეალისტური სურათის დამაჯერებლად წარმოჩენას ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ კონტექსტში. შემთხვევით არ აფასებდა ილია ჭავჭავაძე მის პიესებს როგორც – „ცოცხლად ამოდებულს აწმყოს ცხოვრებიდან“. ფეოდალური კლასის პრობლემების სოციალურმა სიმახვილემ კი განსაკუთრებული პოპულარობა მოუტანა დოლიძის ოპერის სიუჟეტურ პირველწყაროს – კომედიას „ხანუმა“ (1882 წ.). ცაგარელის პიესაში გადმოცემული რეალობის ეფექტი დოლიძემ

¹ ტორაძე გულბათ, წერილი მეორე, წიგნიდან „ქართული მუსიკა საუკუნის გადასახედიდან“, თბ. „მეცნიერება“, 1998., გვ. 14.

გაათმაგა, რადგან თბილისის მრავალეროვანი და მულტიკულტურული გარემო არა მხოლოდ ვიზუალურად დაგვანახა, არამედ შესაბამისი ინტონაციური ნაკადებით უფრო სახიერი გახდა.

დოლიძის კომიკური ოპერის სოციალური სიმახვილე, ლიტერატურული პირველწყაროს და ლიბრეტოს გარდა, უკავშირდება ქართული ლიტერატურული და თეატრალური პროცესების გავლენასაც და ამ ორ სფეროში დაგროვილ ტრადიციებთან გენეტიკურ, მემკვიდრეობით კავშირს. საინტერესოა მაინც რა იდეურ-მხატვრული საფუძველი არსებობდა დოლიძის ოპერისთვის. შევჩერდეთ რამდენიმე მნიშვნელოვან წინაპირობაზე:

1. ილიას და აკაკის მცდელობა – აღედგინათ ქართული თეატრის საუკეთესო ტრადიციები და მისი რეალური მხარდაჭერის მიზნით დაწერილი კომიკური პიესები ქართული თეატრისთვის. ორივე მწერლის დრამატურგიაში თბილისური ყოფის ასახვას გამოჩენილი ადგილი ეკავა.

2. გაბრიელ, გაბო სუნდუკიანცის დრამატული პიესები თეატრისთვის, რომელმაც შესანიშნავად ასახა მულტიეროვნული თბილისური ყოფის საინტერესო მხარეები. 1876 წლის გაზეთი „დროება“ წერდა: „ამ უკანასკნელი წლის განმავლობაში უფ. სუნდუკიანცი მოღათ შემოდის ჩვენს სცენაზე“¹. მუდამ მოვლენების ეპიცენტრში მყოფი დრამატურგი აქტიურად თანამშრომლობდა ავქსენტი ცაგარელთანაც და სხვა ქართველ და სომეხ მსახიობებთან: კოტე ყიფიანი, ნატო გაბუნია, ვასო აბაშიძე, კოტე მესხი, ვიორგი შიშნიაშვილი, მარიამ საფაროვი, მძინაროვი, ადამ ჩუბინოვი, ზალიკო მაჩაბელი, მაშო ყიფიანი, ბ. კორინთელი, გრიგოლ ყიფშიძე. ცაგარელმა განიცადა გაბოს, როგორც დრამატურგის გავლენა და ლექსიც კი უძღვნა მას. სუნდუკიანცის ცნობილმა პიესებმა და კომედიებმა: „სალამოს ცხვირი ზეირია“ (1863 წ., ქართული თარგმანი – 1911 წ.), „ხათაბალა“ (1866 წ.), „ოსკან პეტროვიჩი საიქოში“ (1866 წ., ქართული თარგმანი – 1901 წ.), „კიდევ ერთი მსხვერპლი“ (1870 წ.), განსაკუთრებით კი პიესამ „პეპო“ (1871 წ., ქართულ სცენაზე – 1875 წ., ქართული თარგმანი – 1876 წ.) დიდი გავლენა მოახდინა ქართულ სათეატრო სივრცეზე. პიესაში „პეპო“ დრამატურგმა განსაკუთრებული დამაჯერებლობით

¹ მახარაშვილი ეკა, გაბრიელ სუნდუკიანი: მშვიდობით ჩემო საყვარელო ქალაქო ტფილისო... 2009. მიღებულია – <http://24blog.ge/weekend/story/1969-gabriel-sundukiani-mshvidobit-chemo-sayvarelo-qalaqo-tfiliso> (20/04/2020).

გადმოსცა თბილისური სოციუმის პრობლემები. საგულისხმოა, რომ იგი პიესებს წერდა სომხური ენის თბილისურ დიალექტზე, რომელიც მრავლად შეიცავს ქართულ სიტყვებსა და გამოთქმებს, იყენებდა თბილისურ ფოლკლორს. სწორედ გაბოს სტილი შეითვისა ცაგარელმა, რაც დოლიძის ოპერაშიც გამოვლინდა. მხედველობაშია თბილისური სომხური დიალექტი. იოსებ გრიშაშვილი წერდა: „პეპო თბილისის ქარგაზეა გამლელი. ამ პიესის მთავარი გმირი ძველი თბილისის ტიპია და ყველაზე უმეტესად თბილისელებს ესმით მისი მნიშვნელობა. ამიტომ იყო, რომ ერთხელ „პეპოს“ თარგმნა სცადეს სომხურიდან სომხურად, ვინაიდან სუნდუკიანცის ქალაქური დიალექტი ყველა სომეხს არ ესმისო“.¹

3. ქართული სათეატრო სივრცისთვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ნატო გაბუნიას მიერ შექმნილ ხანუმას სახეს, რომელმაც ინერციით ქართული თეატრის მრავალი ტენდენცია განსაზღვრა და თვით დოლიძის ოპერაშიც შეინარჩუნა აქტუალობა. ნატო გაბუნია იმ არტისტებს შორისაა, რომელთაც დაეყრდნო ილიას აღდგენილი ქართული თეატრი. ამ მსახიობით აღტაცებულმა ილიამ შექმნა პიესა დრამატული თეატრისთვის „მაჭანკალი“ და მას საფუძვლად „კაცია-ადამიანი“ დაუდო. ნატოს საბენეფისოდ აკაკი წერეთელმაც დაუწერა პიესა „კინტო“. ილიას „მაჭანკალმა“ და ნატო გაბუნიას სიყვარულმა ცაგარელი შთააგონა დაეწერა უკვდავი კომედია „ხანუმა“. ხანუმას როლს მისი მომავალი მეუღლე – ნატო გაბუნია 23 წლიდან სიკვდილამდე თამაშობდა. ამგვარად, ილიას და აკაკის პიესებმა, გაბოს შემოქმედებამ და ნატო გაბუნიას ფაქტორმა გავლენა მოახდინეს ცაგარელის დრამატურგიაზე, რაც თბილისური ყოფის და მოსახლეობის პლასტების სოციალურ სიბრტყეში ოსტატურად წარმოჩენის ერთგვარი წინაპირობა აღმოჩნდა. საოპერო ჟანრი კი თავისი დემოკრატიულობით, თვით დრამატულ თეატრზე მეტი საზოგადოებრივი რეზონანსით გამოირჩევა და შემთხვევითი არ იყო, რომ დოლიძემ, თავის მხრივ, შეუწყო ხელი ცაგარელის პიესის პოპულარიზაციას.

ჩვენ გვანტერესებს დოლიძის კომიკური ოპერა, როგორც საზოგადოების სოციალური მდგომარეობის იდეალური გამტარი. ამ

¹ მახარაშვილი ეკა, გაბრიელ სუნდუკიანი: მშვიდობით ჩემო საყვარელო ქალაქო ტფილისო... 2009. მიღებულია – <http://24blog.ge/weekend/story/1969-gabriel-sundukiani-mshvidobit-chemo-sayvarelo-qalaqo-tfiliso> (20/04.2020)

ბერკეტებით დოლიძის ოპერა ასრულებს ერთგვარი პოლიტიკური კარიკატურის როლსაც.

ოპერის სიუჟეტი რეზონირებაში მოდიოდა იმ პერიოდის ქართული საზოგადოების ინტერესთა საგანთან – თბილისელებს აინტერესებდათ სცენაზე ეხილათ მათი ქალაქი, გვერდიდან დაენახათ საკუთარი თავი. კომიკური ოპერის ჟანრმა კი მეტი სიმძაფრე შესძინა თბილისური ყოფის სურათებს.

საქართველოს იმჟამინდელი პოლიტიკური პროცესების ფონზე, მეტად საინტერესოა ოპერის მიმოხილვა სოციალური ფსიქოლოგიის და სოციოლოგიის კუთხითაც, რაც დაგვანახებს, რომ ოპერის მხატვრულ-ინტონაციური ნაკადები პერსონაჟების სოციალური მიკუთვნებულობის, ღირებულებების უშუალო გამოხატულებაა. სწორედ ოპერის ინტონაციური ანალიზით განისაზღვრება პერსონაჟების სოციალურ-ეკონომიკური სტატუსი.

ოპერაში ნაჩვენებია თბილისის სოციალური ფენების ერთობლივი სურათიც და ის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირიც, რაც მათ შორის არსებობდა.

ოპერაში წარმოჩენილი სოციუმი იყოფა მაღალ და დაბალ ფენად. მაღალი ფენის წარმომადგენლები არიან – ქეთო და კოტე, გაკოტრებული თავადი; დაბალი ფენისა კი – ვაჭარი, მაჭანკლები და კინტოები. ოპერის ინტონაციური შრეები ზუსტად ასახავენ საზოგადოების სხვადასხვა ფენის ღირებულებრივ სისტემასაც, რაც განსაზღვრავდა მათ გემოვნებას, ინტერესების სფეროს და ცხოვრების სტილს. ოპერაში ინტონაციური მრავალფეროვნებით გადმოცემული თბილისის მრავალფეროვანი და მულტიკულტურული გარემო მოიცავს შემდეგ ფენებს;

- მაჭანკლების ინსტიტუტი. მათ სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლების ოჯახების დამოყვრება უზღებოდათ. ისინი ხასიათდებიან აღმოსავლური შტოს ქალაქური ფოლკლორით;
- კინტოების და ყარაჩოხელების ფენაც, მათთვის ტიპური ფუქსავატური ცხოვრების, განცხრომის და სუფრის ინსტიტუტზე აგებული არსებობის წესით, ხასიათდება აღმოსავლური თბილისური ფოლკლორით;
- გაკოტრებული თავადების ფენა, რომელთაც ცხოვრებამ შესძინა არასრულფასოვნების კომპლექსი. მათ, წოდების გარდა, აღარაფრის შეთავაზება აღარ შეეძლოთ საპატარძლოსთვის და ვაჭართა წრესთან დანათესავებაც იკადრეს. მიუხედავად ამისა,

თავადებს ძველი პრესტიჟული კატეგორიები არ ეთმობოდათ, რაც მათ გალატაკებულ ყოფას სპექტაკლად აქცევდა, თავად მათ კი კარიკატურებად. ეს ფენაც დახასიათებულია თბილისური ფოლკლორის აღმოსავლური შტოს ინტონაციურობით და ე. წ. „დარდიმანდული“ სიმღერების ინტონაციებით;

- ფულით გადიდაცებული „პატარა ადამიანების“ (ამ შემთხვევაში ვაჭრის) ამბიციები, რომელთაც ჰგონიათ, რომ არისტოკრატიზმსაც იყიდიან, რაც მათ ყოფას სარკასტულ, ზოგჯერ კი გროტესკულ იერს სძენს. ეს ფენაც ხასიათდება აღმოსავლური შტოს ფოლკლორული ინტონაციებით;
- რუსეთში ნასწავლი „ახალი ქართველები“ (ქეთო და კოტე), რომელთაც სურთ ევროპული ცხოვრების ყაიდის დანერგვა საზოგადოებაში, რაც სრულ ასინქრონშია თბილისის გარკვეული სოციალური ფენის დარდიმანდულ ყოფასთან, კინტოებით ცნობილ ქალაქთან. ეს ახალგაზრდები ხასიათდებიან დასავლური ქალაქური მუსიკით და ნეაპოლური სიმღერების ინტონაციებით, ანუ ქალაქური ფოლკლორის ევროპეიზებული ნაკადით. ამაზე მიგვითითებს არა მხოლოდ არიების ინტონაციური ბუნება, არამედ თუნდაც გიტარის ფაქტურა საორკესტრო პარტიაში.

ოპერის კომიკურობას აძლიერებს ევროპული და აღმოსავლური თბილისის ერთ გეოგრაფიულ სიბრტყეში თანაარსებობა, ევროპულ და აზიურ-აღმოსავლურ კულტურაზე ორიენტირებული სოციალური ჯგუფების ერთ სოციუმში მოქცევა. მეტად სახიერი მაგალითია ის ფაქტი, რომ თვით ქეთოს და კოტეს ევროპულობაც კი, შესაძლოა, სასაცილოდ მოჩანდეს დანარჩენი პერსონაჟების ვიწრო პროვინციული მსოფლალქმის ფონზე. როდესაც სხვა პერსონაჟები მღერიან ღვინოზე, ღუღუკზე, ქალებზე, მწვანეზე, ქეიფსა და ფულებზე, კოტეს არია – „ო, რა კარგია სამშობლო ჩემი“, უკვე თავისთავად ბადებს კომიზმს, რადგან ოპერის ყოფითი საზღვრების კონტექსტიდანაა ამოვარდნილი.

თუკი როსინის ოპერაში კომიკურობას უზრუნველყოფენ მხოლოდ იტალიელი ტიპაჟები, სტილურ-ინტონაციური თვალსაზრისით, ერთმნიშვნელოვნად როსინიზე ორიენტირებული დოლიძე უფრო მომგებიან მდგომარეობაში აღმოჩნდა, რადგან მრავალფეროვანი თბილისური ყოფა მუსიკალური ენის მოზაიკურობით გადმოსცა: იტალიური Bel canto და აღმოსავლური ყაიდის ინტონაციურობის თანაარსებობა, რომელიც, თავის მხრივ, მოიცავს ქართულ

დარდიმანდულ, ყარაჩოხულ და კინტოების სასიმღერო რეპერტუარის ინტონაციურობას. თითოეული ფენა მღერის იმაზე, რაც მათ ღირებულებრივ სისტემაში იკავებს უმთავრეს ადგილს: ლევანი ქალებზე, დუდუკზე, ღვინოზე, კინტოებიც სმა-ჭამასა და განცხრომაზე, ვაჭარი ფულებზე, ქეთო და კოტე კი სამშობლოზე, მის ბუნებასა და სიყვარულზე ევროპული რომანტიზმის ხელოვნების მხატვრულ-სახეობრივ კონტექსტში. გარდა ამ ფაქტორისა, შესაძლოა, ინტერნაციონალიზმმა უფრო მეტი სოციალური სიმახვილე შესძინა ოპერას.

ნაწარმოებში ასახულ სოციუმზე წარმოდგენას გვიქმნის ის ფაქტიც, რომ სასიმღერო ნომრებში დოლიძე მიმართავს თბილისში პოპულარულ სარომანსო სტიქიას. მაგ., ქეთოს მეორე მოქმედების არიაში დოლიძემ გამოიყენა რომანსი „ახ ტურფავ, შენი ჭირიმე“, კოტეს არიაში „ნაზი ხარ“ – ქალაქური რომანსის ინტონაციურობა, ვაჭარი მაკარის არიაში მისივე რომანსი – „მარტო ვარ ველზე“. საგულისხმოა, რომ ქართული რომანსის მრავალფეროვანი სახეობრივი წრე სწორედ პიროვნების ირგვლივ კონცენტრირდება. ფაქტობრივად, ქართული რომანსი სოციუმის ცალკეული ინდივიდების, კერძოდ, ქალაქელი, რაფინირებული, არისტოკრატიული, მეოცნებე გმირის ღირებულებრივ სისტემას ხსნის, სადაც უმთავრესი ადგილი უკავია პირადული ხასიათის პრობლემებს და არა – ზეყოფითს.

ქართულ სოციუმზე წარმოდგენას გვაძლევს ის ფაქტიც, რომ დოლიძემ სტილური თვალსაზრისით, ორიენტაცია, უმთავრესად, მაინც იტალიური ოპერის ინტონაციურობაზე აიღო. იტალიურ მოდელზე ორიენტირების საკითხი კი სრულიად ბუნებრივია და ამჯერად ამ საკითხს არ შევეხებით. საყოველთაოდაა ცნობილი თბილისელი მსმენელის გატაცება დასავლური, კერძოდ, იტალიური ოპერით. ქართველებს ოპერომანიით დაავადებულ ერსაც უწოდებდნენ. მაგ., ქეთოს პერსონაჟს, მჩქეფარე კოლორატურული პასაჟების გამო, თბილისელ როზინასაც კი უწოდებდნენ. დასავლური ოპერის სტილი ჩანს სეცცო რეჩიტატივებში, რომლებიც თვით არიასა და ანსამბლშიც იჭრება. ცხადია, ეს დასავლური გავლენა მისივე რომანსებიდანაც მომდინარეობს, რომლებიც დაკავშირებული იყო იტალიურ ოპერასთანაც და, იმავდროულად, ნეაპოლურ სიმღერებთან (თუმცა კონკრეტული ინტონაციური პირველწყაროს ციტირების გარეშე). სწორედ ეს დასავლური შტოდან მომდინარე თბილისური

ფოლკლორის სტილური ნაკადი საზღვრავს ოპერის სოლო ეპოზიდების ლირიკურ მღერადობას.

საზოგადოების, როგორც კრებითი სოციუმის, პორტრეტი კი კარგად ჩანს გუნდებში, მიუხედავად მთელ რიგ შემთხვევებში გუნდის დეკორატიული ფუნქციისა. პირველ მოქმედებაში ასეთია – „ვადიდებთ მასპინძელს“, მეორე მოქმედებაში – მარში და ფინალში – დასკვნითი გუნდი.

ოპერის სოციალურ ასპექტებზე ინფორმაციას გვაძლევს საცეკვაო საწყისიც. რად ღირს, თუნდაც ის ფაქტი, რომ ყველაზე მკაფიოდ სოციუმის გაშარაჟება დოლიძემ მეორე მოქმედების მეორე ნახევარში მოახდინა; ბუფონადის მთელი არსენალია მობილიზებული საზოგადოების ნაკლოვანი მხარეების აქცენტირებისთვის.

კომპოზიტორი გვიხატავს ბუფონურ აურზაურს, რომლისთვისაც განსაკუთრებული ძალით იყენებს საორკესტრო რესურსს. თუკი მანამდე ორკესტრი მარტივი თანხლების ფუნქციით შემოიფარგლებოდა, ამჯერად სწორედ მას დააკისრა საზოგადოების სოციალურ პლანში დახასიათების მისია, ჟანრობრივი თვალსაზრისით კი გამოიყენა ცეკვების – მარშის, მაზურის და ტრადიციული ქართული ცეკვის მუსიკალური თანხლების ინტონაციები. თუკი ოპერის ფინალში ცეკვებს „ბაღდადური“ და „მთიულური“ გააჩნიათ ეთნოგრაფიული ფუნქცია და ბედნიერი ფინალის ატმოსფეროს ქმნიან, მეორე მოქმედების ცეკვების განხილვა მართლაც შეგვიძლია სოციალურ სიბრტყეში. ისინი შესაძლოა აღვიქვათ საზოგადოების ინტერესების, ღირებულებების და მისწრაფებების ერთგვარ ინდიკატორად.

ლადო დონაძე წერდა: „მარშის ინტონაციებზეა აგებული სტუმრების გუნდიც – „დიდება ჩვენ მასპინძელსა“. ორკესტრისა და გუნდის ერთობლივი ხმოვანებით მარში მქუხარედ და პომპეზურად უღერს – მისი უღერადობა ზედმიწევნით შეესატყვისება ამ საზეიმო „მედიდურ“ სცენას.

მდიდრულად მოკაზმული საზოგადოება (თავადები, ვაჭრები, ჩინოვნიკები, ოფიცრები, პოლიციელები და სხვ.) საზეიმო, პომპეზურად მქუხარე მარშის თანხლებით დარბაისლურად ჩაივლის ვაჭარი მაკარის სახლის დარბაზს, მარშს მოსდევს ევროპული და ქართული ცეკვები – „მაზური“ და „ქართული“. ეს ჟანრული ფორმები (მარში, ცეკვები) აქ ეფექტიანი თეატრალური ფონის შექმნას კი არ ემსახურება, არამედ დრამატურგიულ ფუნქციას ასრულებს –

ასურათებს და ახასიათებს მაშინდელი „მაღალი საზოგადოების“¹ ცრუ მედიდურობას და ფუქსავატობას“.

თვით პერსონაჟების სოციალურ სტატუსსაც კი ამოვიკითხავთ საცეკვაო რიტმებში, რომლებიც კომპოზიტორმა მოქმედ პირთა დახასიათების საშუალებად აქცია (მაგ., კინტოების და მაჭანკლების).

ამგვარად, ოპერის ყველა შრესა თუ პლასტში შეიძლება მთელი თბილისის არაერთგვაროვანი სოციუმის დანახვა. არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ გამართული ლიბრეტოს, დრამატურგიული ხაზების სწორი განაწილების და მუსიკის ხარისხის გარდა, ოპერის პოპულარობის ერთ-ერთი საიდუმლო ალბათ სწორედ იმაშია, რომ იგი XIX საუკუნის თბილისის და, ზოგადად, საქართველოს სოციუმის მუსიკალურ ანატომიად იქცა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ტორაძე გულბათ. წერილი მეორე, წიგნიდან „ქართული მუსიკა საუკუნის გადასახედიდან“, თბ. „მეცნიერება“, 1998;
- დონაძე ლადო, ჩიჯავაძე ოთარ, ჩხიკვაძე გრიგოლ. ქართული მუსიკის ისტორია. გამომცემლობა „განათლება“, თბ., 1990;
- მახარაშვილი ეკა, გაბრიელ სუნდუკიანი: მშვიდობით ჩემო საყვარელო ქალაქო ტფილისო... 2009. მიღებულია – <http://24blog.ge/weekend/story/1969-gabriel-sundukiani-mshvidobit-chemo-sayvarelo-qalaqo-tfiliso>

¹ დონაძე ლადო, ჩიჯავაძე ოთარ, ჩხიკვაძე გრიგოლ, ქართული მუსიკის ისტორია. გამომცემლობა „განათლება“, თბ., 1990, გვ. 290.



**უნივერსიტეტის
სადოქტორო პროგრამა**

გვანცა კორტავა,

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის
ლიტერატურათმცოდნეობის სპეციალობის დოქტორანტი.
ხელმძღვანელები: პროფ. ელგუჯა მაკარაძე,
პროფ. ლელა ოჩიაური

ქართული იზაგ-არაკი ანიმაციურ კინოში

ქართული ანიმაცია დღეს კვლავ გასაჭირშია. დარგში უამრავი გადაუჭრელი პრობლემაა. შემოქმედებითი პროცესი შეფერხებით მიმდინარეობს. უმთავრესი მიზეზი – მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის სიმწირე და უკიდურესად მცირე ბიუჯეტი. სხვა ხელისშემშლელი ფაქტორებიც არსებობს.

ქართული ანიმაციური ფილმების უმცირესი ნაწილის ნახვა დღეს ინტერნეტის საშუალებით არის შესაძლებელი და, იშვიათად, ტელევიზიითაც. მაგრამ ეს, ძირითადად, ის პროდუქციაა, რომელსაც სხვადასხვა თაობის მაყურებელი უკვე კარგად იცნობს.

არ მახსენდება კინოთეატრებში (თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ მთელ ქვეყანაში, კინოთეატრების რიცხვიც მეტად შეზღუდულია) ახალი (თუნდაც, კლასიკადმიჩნეული) ქართული ანიმაციური ფილმის ჩვენება.

გამონაკლისი ბათუმის ანიმაციური კინოს ფესტივალი „თოფუზი“ და ნიქოზის ეპარქიაში, მეუფე ისაიას დაარსებული – „ნიქოზია“, რომელთა ფარგლებშიც, უცხოურთან ერთად, ქართულ ფილმებსაც აჩვენებენ. თუმცა, ეს მაინც ფესტივალებია, რომლებზე დასწრების შესაძლებლობაც, ისიც, წელიწადში ერთხელ, ძალიან ცოტას აქვს.

სერიოზული პრობლემაა ზოგადად მაყურებლის არარსებობაც და ზრდასრული ადამიანების პასიური ინტერესი კინოს ერთ-ერთი გამორჩეული და თანამედროვე, ტექნიკური თუ შემოქმედებითი შესაძლებლობების ფართო სპექტრის მიმართულების მიმართ.

პრობლემა ისიც, რომ საქართველოში დღეს არ არსებობს აქტიურად მოქმედი კინოკომპანიები, რომლებიც ანიმაციურ ფილმებს ინტენსიურად აწარმოებენ, თუ არ ჩავთვლით ცალკეულ პატარ-პატარა კერძო სტუდიებს. ამჟამად ქვეყანაში რამდენიმე დამოუკიდებელი გაერთიანება მოქმედებს, მათ შორის: „კვალი XXI“, „ლირა პროდაქშენი“, „მი-ფა-სი ფილმი“, „ქართული ანიმაციის

სტუდია“, „გფმ სტუდია“, ხულოში არსებული პატარა სტუდია, არასამთავრობო ორგანიზაცია „ნეო ჯგუფი“ (რომლის მიზანია ქართული ანიმაციის განვითარება) და სხვა.

საქმეს ისიც ართულებს, რომ საქართველოში არ არსებობს საპროდუსერო სკოლა (ანიმაციის მიმართულებით სულ რამდენიმე პროდუსერი საქმიანობს), სამწუხაროდ, დღემდე ვერ მოხერხდა ისეთი მძლავრი, სრულფასოვნად აღჭურვილი სტუდიის შექმნა, რომელიც ნიჭიერ მულტიპლიკატორებს ერთ გუნდად შეკრავს. ამას აღნიშნავს კინომცოდნე ქეთევან ჯანელიძე (რომელიც, ამასთან, ანიმაციური კინოს პროდუსინგითაცაა დაკავებული): „აუცილებელია შეიქმნას სტუდია, სადაც პროფესიონალებთან ერთად მუშაობას შეძლებენ დებიუტანტები, რაც კვლავ აღადგენს შემომქმედებით ხაზს, მოხდება გამოცდილების გაზიარება და ხელს შეუწყობს ამ დარგის განვითარებას. ამავე დროს, ამ თანამედროვე სტუდიით ისარგებლებენ უცხოელი რეჟისორებიც, რაც ხელს შეუწყობს ქართველი ანიმატორების დასაქმებას, ინტეგრაციას მსოფლიო სივრცეში, გაიზრდება ერთობლივი პროდუქციების წილი. დაცული იქნება საავტორო უფლებები“.¹

1990-იანი წლების კრიზისის, ხანგრძლივი საწარმოო პაუზისა და თანმდევი წინააღმდეგობების, უამრავი პრობლემის მიუხედავად, 2000 წლის შემდეგ, ქართველმა რეჟისორებმა მაინც მოახერხეს საკმაო რაოდენობის, მეტ-ნაკლებად მხატვრული ხარისხის ანიმაციური ფილმების გადაღება, რომელთა ნაწილმაც წარმატება მოიპოვა საერთაშორისო ფესტივალებსა თუ ფორუმებზე. თუმცა, აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ეროვნული პროდუქციის მსოფლიო კინობაზარზე გატანის, დისტრიბუციის სფეროც მოსაწესრიგებელია. ეს კი აუცილებელია ეროვნული ანიმაციის განვითარებისა და წინსვლისთვის, რაც, თავის მხრივ, ხელს შეუწყობს ქართული კინოს მსოფლიო სივრცეში ინტეგრაციასა და უცხოელი პარტნიორების დაინტერესებას.

კომპიუტერულმა ტექნოლოგიებმა კინოგადაღებების სფეროში, ისევე, როგორც მთელ მსოფლიოში, დიდი როლი ითამაშა ქართული ანიმაციის ამოქმედებასა და წინსვლაში. შეავსო აუცილებელი და არარსებული კინოსტუდიების სიცარიელე. ფაქტობრივად, შეასრულა მინი მულტისტუდიის ფუნქცია.

¹ კვაჭაძე ნ., ინტერვიუ ქეთევან ჯანელიძესთან, სად არის ქართული ანიმაციური კინო, გაზეთი „ბათუმელები“, 26.06.2014, <https://netgazeti.ge/culture/32962/>

რაც შეეხება თანამედროვე ქართულ ანიმაციაში ქართული ნაწარმოებების ეკრანიზაციის საკითხს (რაც დასაბამიდან და ყოველთვის იყო ქართული ანიმაციის მთავარი თემა და საფუძველი და პირველ რიგში, ამითაც იწვევდა მსოფლიო კინოსაზოგადოების ყურადღებას), ის, ფაქტობრივად, არ არსებობს. თუ არ ჩავთვლით ცალკეულ და იშვიათ შემთხვევებს.

ამ კუთხით საყურადღებოა 2008 წელს, პროდუსერ ზურაბ დიასამიძის ხელმძღვანელობით, სტუდიაში „მი-ფა-სი“ შექმნილი საბავშვო მოკლემეტრაჟიანი ანიმაციური ფილმი „ლეგენდა ღვინოზე“, რომლის რეჟისორია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, არაერთი ანიმაციის ავტორი, ქართული ანიმაციის თანამედროვე ფორმებისა და გეზის ერთ-ერთი დამმკვიდრებელთაგანი ლადო სულაქველიძე.

ანიმაცია „ლეგენდა ღვინოზე“ ქართული არაკის – „როგორ გაჩნდა ღვინო“ – მიხედვით გადაიღეს. ფილმი ერთი მთხრობელის გადმოცემული ტექსტით შემოიფარგლება, რომელიც სიუჟეტის მსვლელობას გასდევს. საგნებისა და პერსონაჟების მოძრაობა, შეიძლება ითქვას, შეზღუდულია. პერსონაჟები არ მეტყველებენ. აქცენტი გამოსახულების სტატიკურ, გრაფიკულ, სტილიზებულ ფორმებსა და ნახატის, კონტურის პლასტიკაზე კეთდება.

„იგავი, როგორც ცნობილია, მოცულობით პატარა ფორმაა, მაგრამ ძალიან გამომსახველი და მრავალშრიანი, რომელიც გამორიცხავს მაყურებელზე ყოველგვარ ძალდატანებას (შინაარსის დონეზეც კი) და იწყობა რაიმე სახის აკვიატებული განსაზღვრებების, სტანდარტული ჩარჩოების გარეშე. ის არღვევს სტერეოტიპებს, თუმცა, მათგან დისტანცირების პარალელურად, გარკვეულ სქემებსა და ნორმებს ინარჩუნებს, ჟანრის კანონის ფარგლებში.

თანამედროვე იგავი ფორმას კიდევ უფრო თავისუფლად უდგება. ამავე დროს, ის შეიძლება მოექცეს კომედიის, ტრაგიკომედიის, დრამის, საშინელებათა ფილმის, დეტექტივის, მელოდრამისა და ა.შ. მოკლედ, ნებისმიერი ჟანრისა თუ ქვეჟანრის განზომილებაში. და „მსუბუქ ჟანრებში“ გამოხატვის მიუხედავადაც კი, არ დაკარგოს არც სიმძაფრე და არც პირველადი მნიშვნელობა.

კინოიგავში ყოველთვის იქმნება გარკვეული სიმბოლური ატმოსფერო, ხშირად, სამყაროს ძალიან რეალურ საზღვრებში და ამ პირობით კავშირში ყველაფერი სიმბოლოებისა და მეტაფორების საშუალებით გადმოიცემა.

იგავი ხშირად მოულოდნელი შედეგით სრულდება ან პროცესში ახალ მოულოდნელ მიმართულებას იძენს. ამავე დროს, გარკვეულ პუნქტამდე, მოვლენათა განვითარების მნიშვნელოვან, გარდამტეხ ეტაპამდე ყველაფერი მშვიდად, განსაკუთრებული ზიგზაგებისა და მკვეთრი გარდასახვების (გადახვევების) გარეშე მიდის.

ხშირად სიუჟეტს, პერსონაჟებს ტიპური და განზოგადებული ხასიათები აქვთ. იქმნება ატმოსფერო, რომელიც პირობითი და ქვეტექსტური არსისა და მნიშვნელობის შემცველია. თან შეიცავს გზავნილთა სისტემას მაყურებლისკენ და განსაკუთრებული ავტორისეული პოზიცია გააჩნია. ის მიანიშნებს, მაგრამ ბოლომდე არ იძლევა განმარტებას. აქვს ფარული აზრი, რომელიც სიმბოლოთა სისტემით გადმოიცემა. არ ძალადობს მაყურებელზე და ახსნის საკუთარ პირობას სთავაზობს“.¹

ხალხურ არაკში კაცი ღვინის დამზადებამდე ყურძნის წვეწვს ხალხს ასინჯებს და დარჩენილს კოკებში ინახავს. რეჟისორი არ აჩვენებს ყურძნის წვეწვის დაღვევით კმაყოფილ ადამიანებს. მან შეამცირა პერსონაჟების რაოდენობა და მხოლოდ მთავარი მოქმედი გმირი დატოვა. იგავ-არაკის მსგავსად, სწორედ მისგან ვიგებთ ღვინის აღმოჩენისა და დამზადების საიდუმლოებას. მთავარი პერსონაჟი დასაწყისშივე გვამცნობს თავის ქართველობას. მას ჩვენთვის კარგად ნაცნობი, „სპეციფიკური ქართული“ უღვაში და უწყინარი სახის გამომეტყველება აქვს. ღარიბი კაცის იმიჯს ავტორი ტანის მოცულობასა და საქმიანობაში გამოხატავს. მამლის ყვილის ფონზე ვხედავთ გამხდარ გლეხს, რომელიც ფიზიკურად მუშაობს. მისი ხელები, თითქოს შრომისგან გალუულა. უზარმაზარ ქვებს ეჭიდება, რათა კედელი ააშენოს.

აღსანიშნავია ფონი – ლურჯისა და მწვანე ფერის, ერთი შეხედვით, მარტივი კომბინაცია, რომელიც მოწმენდილი ცისა და აბიბინებული მდელის გასაოცარ შთაბეჭდილებას ქმნის. ფონი მოკლებულია ყოველგვარ სხვა დეტალს, რაც, ვფიქრობ, ცენტრალურ ფიგურად აქცევს ღარიბ კაცს. წამით ვხედავთ მამალს, ღორსა და კონტურული ნახატივით შესრულებულ მგალობელ ფრინველს, რომლებიც სოფელში გვაგრძნობინებენ თავს.

¹ ოჩიაური ლ., იგავში დაბრუნება – უახლესი ქართული კინოს ერთი ძველი „განახლებული“ ტენდენციის გარშემო, 09.11. 2017, <http://www.gnfc.ge/geo/25years-in/35>

თანამედროვე ტექნოლოგია, რომელიც საშუალებას იძლევა პერსონაჟი უფრო „რეალურად“ მოგვაჩვენოს და „განამდვილოს“, ადვილს, „ტრადიციულ“, ორგანოზომილებიან, ნახატ ანიმაციას უთმობს. ვიზუალური თხრობაც, რომელიც მაყურებელს უქმნის გმირების მომდევნო ქმედების მოლოდინს, არ შეინიშნება.

საყურადღებოა, რომ ტექსტში ავტორი ყურადღებას ამახვილებს მხოლოდ მნიშვნელოვან საკითხებზე, რომელთა მიღმა არსებული საგნებითა და მოვლენებით არც მკითხველი ინტერესდება; რის გარეშეც წარმოუდგენლად არამეტყველი და ლატაკი იქნებოდა ლიტერატურული თხრობა.

კინოში ცნობილი და მიღებული ხერხია, რომ ამბის ეკრანზე გადატანის დროს ძირითადი საგნებისა და მოვლენების გარდა, უმნიშვნელო დეტალებიც უნდა გამოისახოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ვერ ვნახავთ დასრულებულ კომპოზიციას, ქმედებისა და მოვლენის ფორმაში მოქცეულ სრულფასოვან სახეს. თან ეს ისე უნდა მოხდეს, რომ მთავარმა გმირმა ან მოვლენამ მნიშვნელობა არ დაკარგონ.

იგავ-არაკში არაფერია ნათქვამი მშენებლობაზე, ეს მოვლენა რეჟისორმა დაამატა. ჩემი აზრით, ამგვარი გადაწყვეტით ხაზი გაესვა მთავარი გმირის შრომისმოყვარეობას, ხელმარჯვეობას და იმ თავისებურებების „ჩამონათვალს“, რომლის მიზანიც ლენის კულტურის წარმოჩენაა.

„იგავი არის მოკლე ალეგორიული მოთხრობა, რომელიც მკითხველს ზნეობრივ-დამრიგებლურ დასკვნას სთავაზობს. იგავის მეშვეობით ადამიანი გადაკვრით, ნართაულად, ქარაგმულად ამბობს თავის სათქმელს. იგავი მხოლოდ გონებასა და ჭკუაზე კი არ მოქმედებს, არამედ მსმენელის გულსა და წარმოსახვაზეც. ცოცხალი იგავური სახეები ნათქვამსაც უფრო მეტ გამომსახველობას სძენს“.¹

ჩიტი მაღიანად კენკავს ყურძნის მარცვლებს. ამ დროს მთხრობელი იწყებს ყურძნის, როგორც კულტურული ძეგლის, თვისების შემთხვევით აღმოჩენის ისტორიას. კადრში ვხვდავთ ღარიბ კაცს, რომელიც ვაზს რგავს. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ამ პერსონაჟის ტანი არ ჰგავს ადამიანის სხეულის აგებულებას. ის პირობითია, ბოძივით სწორი. არც მუცელი, არც მკერდი, არც კისერი არ გამოიყოფა, მაგრამ მაინც ადამიანურობის აღქმას იწვევს.

ავტორმა მოახერხა, ტექნოლოგიების ეპოქაში უბრალო

¹ გამსახურდია ზ., ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება, თბ., „მეცნიერება“, 1991, გვ. 22.

შტრიხებით ისე გამოესახა პერსონაჟი, რომ მომხიბვლელობა არ დაეკარგა. გრძელი და გამხდარი მკლავები, ნაკლებად მოქნილი ტანი, გაუბედავი მოძრაობები სითბოსა და სიყვარულს იწვევენ. მაყურებელი თითქოს პატივისცემის გრძნობითაც ივსება მშრომელი გლეხკაცის მიმართ.

„ქართველმა ხალხმა ხანგრძლივი ბრძოლის შემდეგ გადაარჩინა არა მხოლოდ საკუთარი სხეული, მან ამ ბრძოლითვე შეინარჩუნა და დღემდე მოიტანა საკუთარი სახე, თავისი სულიერი რაობა. იმ დიდ წარღვნებს გადარჩენილი საუნჯის დღევანდელ პირობებში დათმობა, სხვა რომ არ იყოს, სრული ბედოვლათობა იქნებოდა“.¹

საინტერესოა ასევე ყურძნის დაწურვის ეპიზოდი, რომელიც ქართული მელოდიისა და დოლის დარტყმების ფონზე მიმდინარეობს. ეს სცენა ყველაზე დინამიკურია ფილმში. მთავარი გმირიც – უფრო მოქნილი და მხიარული ხდება. ის ქართული ცეკვის ილეთებს იყენებს ყურძნის დაწურვისას, რაც ორგანულს ხდის გამოსახულებას, ხმოვან რიგსა და იდეას, მხატვრული გამომსახველობის თვალსაზრისითაც.

არაკში არაფერია ნათქვამი დაწურვის პროცესზე, თუმცა ფილმის შემქმნელებმა, მთავარი გმირის ეროვნულობის წინ წამოწვევის მიზნით, შთაბეჭდავად გამოიყენეს ქართული მუსიკა და ქორეოგრაფიული ელემენტები. ამით გამოიკვეთა არა მხოლოდ გმირის ქართველობა, არამედ ღვინის დამზადების პროცესში ქართული სულის არსებობა და აუცილებლობა.

ღარიბი კაცი ოსტატურად ამოძრავებს ხელებს, რაც, უდავოდ, ქართული ნაციონალური ცეკვის ილუსტრირებაა. სახეც თითქოს უღიმის. იმის მიუხედავად, რომ პირი გამოხატული არ აქვს და სხვა დეტალს მოკლებული სახე მთავარი გმირის ემოციებს ზუსტად გამოსახავს.

აღსანიშნავია, ყურძნის მტევანი და კაშკაშა მზე, რაც ბავშვის ნახატს წააგავს. ვფიქრობ, მათი ამგვარი გამოსახვა უფრო ზღაპრულს ხდის სურათს.

მთლიანად ანიმაცია გადაწყვეტილია საოცრად ნათელ და მკვეთრ ფერებში. ყვითელი, მწვანე, ცისფერი, იისფერი და კიდევ უამრავი ლამაზი ფერი ქმნის თბილს და მშვიდ განწყობას. ყოველივე ამას ყურძნის ჭყელტის ხმა ემატება, რომელიც უფრო რეალურად აქცევს პროცესს. სიძველის ეფექტს გვიქმნის ყურძნის წველის შესანახად

¹ ასათიანი გ., საუკუნის პოეტები, თბ., „მერანი“, 1988, გვ. 462.

გამოყენებული გოგრები, რომლებიც არაკში კოკებად მოიხსენიება.

ანიმაციის გამორჩეული ნიშანი, რომელიც ყველაზე უფრო ახლოსაა ნამდვილთან, ყურძნის ფოთლების შრიალია. ის აშკარად წააგავს ნამდვილი ფოთლების ბუნებრივ შრიალს.

არაკის პერსონაჟები სადღეგრძელოებით გვიყვებიან ღვინის თვისებების შესახებ, რომელიც სხვადასხვა რაოდენობის მიღების შემთხვევაში, სხვადასხვანაირად მოქმედებს მსმელზე.

ფილმში ავტორებმა მარტივი და ლოგიკური გადაწყვეტა იპოვეს. ღვინის შესმის შემდეგ მთავარ გმირს სახე უწითლდება, ბუღბული ერთ ჭიქას სვამს და გალობას იწყებს, მამალი ცოტა მეტს მიიღებს და იფოფრება, მსუნავი ღორი კი ბევრს შესვამს და ტალახში ამოისვრება.

ზვიად გამსახურდია აღნიშნავს: „მითოსის თვითოეულ სიმბოლოსა და ალეგორიას სპეციფიური ისტორია აქვს. ალეგორია („სხვა რამის თქმა“) ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს არა მხოლოდ იგავურ მეტყველებას, არამედ საერთოდ, მეტაფორულ, ხატოვან მეტყველებასაც. კვინტილიანესეული განმარტებით, იგი არის „მეტაფორა კონტინუატა“, ე.ი. განგრძობილი მეტაფორა. სიტყვა „სიმბოლოც“ ბერძნული წარმოშობისაა და ნიშნავს ნიშნს, ხატს, სახეს, აგრეთვე იგავურ გამოთქმას, გარკვეული იდეის გამომეტყველს. ამდენად, ეს ორივე ცნება, შეიძლება ითქვას, რომ განუყოფელია, როგორც მითოსისგან, ასევე პოეზიისგან. ამრიგად... ანტიურობაში ალეგორია განიმარტებოდა, როგორც განგრძობილი მეტაფორა, მეტაფორთა ჯაჭვი, რომელშიც სიტყვები მათი ჩვეული მნიშვნელობით როდი იხმარება, არამედ იმ მნიშვნელობით, რომელიც ავტორმა ჩადო მასში“¹.

არაკში ნახსენებია მელია, რომელიც ფილმის პერსონაჟებს შორის არ გვხვდება. არც ეს უნდა იყოს შემთხვევითი. ზღაპრებში მელია ცბიერების სიმბოლოა. მისი თვისებები ალეგორიულად, ტყუილთან ასოცირდება. ამიტომ, ვფიქრობ, ლაღო სულაქველიძემ სწორად ჩაანაცვლა მელია კაცით. დიდი რაოდენობით ღვინო ადამიანზე სწორედ ასე მოქმედებს – სახეს უწითლებს და ვფიქრობ, უფრო მართებული იყო, მთავარი გმირის მეშვეობით ერვენებინათ ღვინის ეს

¹ ჩხარტიშვილი ლ., საუბარი მარიამ ლლონტა, იგავი – სახარების სამკაული, 06.08.2009, <http://karibche.ambebi.ge/qristianuli-ckhovreba/qristianuli-khelovneba/4509-igavisakharebis-samkauli.html>

თვისება. სწორად მიგნებულმა გამომსახველობითმა ხერხმა სათქმელი ოსტატურად და ლაკონურად გადმოსცა.

ჩემი აზრით, ეს მოკლემეტრაჟიანი და თითქოს მარტივად შესრულებული ანიმაცია მრავლისმთქმელი და წმინდა ეროვნული შტრიხების მატარებელია, რომელიც ყველას აცნობს ჩვენს კულტურასა და წარსულს.

რამდენიმეწუთიან ფილმში მკაფიოდ ჩანს ქართული სული. ხასიათი. ისტორია თუ ღვინის კულტურის მახასიათებლები. ღარიბი გლეხი კი ქართველი კაცის შთამბეჭდავი სახეა.

ლადო სულაქველიძის „ლეგენდა ღვინოზე“ ქართული თემატიკით გაჯერებული ნამუშევარია. ვფიქრობ, გმირის ტრანსფერი ზღაპრიდან ანიმაციაში შედგა. რეჟისორმა შეინარჩუნა ზღაპრის იდეური მოტივები და ცალკეული დეტალები საკუთარი ფანტაზიით გაამდიდრა. კარგი იქნება, თუ თანამედროვე რეჟისორები და სცენარისტები სწორედ ქართული თემატიკით დაინტერესდებიან და ნამდვილ ქართულ სახეებს შექმნიან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გურამ ასათიანი, საუკუნის პოეტები, თბ., „მერანი“, 1988;
- ზვიად გამსახურდია, ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება, თბ., „მეცნიერება“, 1991;
- ნანა კვაჭაძე, ინტერვიუ ქეთევან ჯანელიძესთან, სად არის ქართული ანიმაციური კინო, გაზეთი „ბათუმელები“, 26.06.2014, <https://netgazeti.ge/culture/32962/>
- ლელა ოჩიაური, იგავში დაბრუნება – უახლესი ქართული კინოს ერთი ძველი „განახლებული“ ტენდენციის გარშემო, 09. 11. 2017, <http://www.gnfc.ge/geo/25years-in/35>
- ლელა ჩხარტიშვილი, საუბარი მარიამ ღლონტა, იგავი – სახარების სამკაული, 06.08.2009, <http://karibche.ambebi.ge/qristianuli-ckhovreba/qristianuli-khelovneba/4509-igavi-sakharebis-samkauli.html>

გიორგი ზაქარაშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის,
სახელოვნებო მეცნიერებების მედიისა და მენეჯმენტის
ფაკულტეტის ხელოვნების მენეჯმენტის პროგრამის დიქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. ნინო სანადირაძე

კულტურის სფეროს მისწავლის რეზულტატის საკითხებისთვის

თანამედროვე გაგებით, ცნება „კულტურა“ განსაზღვრავს საზოგადოების სულიერი განვითარების მდგომარეობას, განაპირობებს ერის, როგორც ერთიანი კულტურული ფენომენის არსებობას, როგორც საერთო ენის, მეხსიერებისა და იდეის მატარებელ საზოგადოებრივ ერთობას, სადაც ვითარდება თანამედროვე ხელოვნება, ხელოვნების თეორია, პრაქტიკა, კულტურის მართვის ფორმები და ჩვენ ვხედავთ კულტურის პოლიტიკის ახალ გამოწვევებს. სამწუხაროდ, სახელმწიფოებს ჯერ კიდევ არ გააჩნია კულტურის მკაფიოდ ჩამოყალიბებული სახელმწიფო პოლიტიკა, კულტურის განვითარების სტრატეგიული გეგმა, რაც განაპირობებს ქაოტურ სიტუაციას კულტურის ყველა სფეროში და დარგების არათანაბარ განვითარებას. საქართველოში უკიდურესად მცირეა ბიუჯეტიდან კულტურისა და, კერძოდ, ხელოვნებისთვის გამოყოფილი თანხა. არ არის მოწესრიგებული საკანონმდებლო ბაზა, რომელმაც უნდა დაარეგულიროს კულტურის განვითარების სტრატეგიული მიმართულებები, განსაზღვროს მათი აღსრულების მექანიზმები და უზრუნველყოს კულტურის ყველა სფეროს თანმიმდევრული განვითარება. უგულებელყოფილია გადაწყვეტილებების დემოკრატიულად მიღების პრინციპები და კულტურის მართვა მიმდინარეობს მონხალისეობრივად, ცალკეული პირების ხედვისა თუ გემოვნების კვალდაკვალ, ობიექტურად არსებული კანონზომიერებებისა და პირობების გაუთვალისწინებლად. არ მიმდინარეობს სამოქალაქო საზოგადოების ჩართვა კულტურის განვითარების სტრატეგიების შემუშავების პროცესში. ქვეყანაში კულტურის სფეროს მართვის თანამედროვე ფორმები პირველ ნაბიჯებს დგამს, და შესაბამისად, კულტურის სფერო და კულტურის ეკონომიკური საკითხებიც მნიშვნელოვანი ხდება.

მნიშვნელოვანია კულტურაში დაფინანსების ფორმებისა და დაფინანსების საკითხების განხილვა, გაანალიზება, ასევე, სახელმწიფოს როლის გათვალისწინება. კულტურის სფეროს მართვა ხორციელდება ცენტრალიზებული ვერტიკალის პრინციპით. საქართველოში კულტურის სფეროს კონკრეტული პროექტები სახელმწიფოსაგან რეგულარულ ფინანსურ მხარდაჭერას საჭიროებენ, რაც საკმაოდ ხშირად, სხვადასხვა მიზეზის გამო, ვერ ხერხდება. აღსანიშნავია, რომ კულტურის სფეროს განვითარება და ეფექტიანი ფუნქციონირება, თავის მხრივ, დადებით გავლენას ახდენს ინვესტიციების მოზიდვაზე, რაც აუცილებელია ქვეყანაში ან მის რომელიმე რეგიონში ახალი სამუშაო ადგილების შესაქმნელად და სოციალური პრობლემების გადასაწყვეტად.

დღეისათვის, კულტურის სფეროს მართვა განიხილება როგორც პროცესი, რომელიც შედგება ერთმანეთთან დაკავშირებული დაგეგმვის, ორგანიზების, მოტივაციისა და კონტროლის ფუნქციებისგან. ღონისძიების წარმატება დამოკიდებულია რეალურ შედეგზე ორიენტირებულ და დროში გაწერილ სამოქმედო გეგმაზე. გეგმის წარმატება სწორი საპროგრამო შეთავაზებებით იწყება: გეგმის მოწონების შემდეგ, აუცილებელი ხდება კოლეგების გათვითცნობიერება, რადგან შესაძლოა, ვინმე მნიშვნელოვანი თანამშრომელი გეგმის გარეშე დარჩეს და ამდენად, სათანადოდ ვეღარ შეასრულოს საქმის მასზე დაკისრებული ნაწილი. სახელმწიფოში საზოგადოებრივ მოწყობასთან დამოკიდებულებით, არსებობს სამი ძირითადი საშუალება კულტურის დაფინანსებისა: საბაზრო, საბიუჯეტო და შერეული.

კულტურის სფერო მმართველობის ეფექტურობისა და ეფექტიანობის უზრუნველსაყოფად, შესაბამისი საკანონმდებლო-მარეგულირებელი ბაზის დახვეწაა გასათვალისწინებელი; აქ იგულისხმება სხვა დაკავშირებულ საკანონმდებლო აქტში ცვლილებების შეტანა, მაგ., საქართველოს ორგანული კანონი,¹ ადგილობრივი თვითმმართველობის კოდექსი, კანონი შესყიდვების შესახებ და სხვ. აუცილებელია რატიფიცირებულ საერთაშორისო სამართლებრივ აქტებთან ჰარმონიზაცია და კანონის აღსრულების მექანიზმების გაუმჯობესება. კულტურის სფეროს განვითარება შეუძლებელია ერთიანი სტრატეგიული გეგმის გარეშე, მხოლოდ

¹ საქართველოს კანონი კულტურის შესახებ 751, საქართველოს 2000 წლის 28 ივნისის კანონი №41.

ცალკეული პროექტებითა და გრანტებით პროექტიდან პროექტამდე. მისი განვითარება უნდა ეყრდნობოდეს ჩამოყალიბებულ სტრატეგიას. ქვეყნის კულტურის პოლიტიკა შესაბამისობაში უნდა იყოს სახელმწიფოს განვითარების სტრატეგიასთან, უნდა ეხმოდებოდეს იმ პრიორიტეტებს, რომლებიც ხელს შეუწყობს ქვეყნის პოლიტიკურ-ეკონომიკურ განვითარებას, სოციალური პრობლემების დარეგულირებას, ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებასა და ჰუმანიზაციას. ეროვნულ კულტურას სახელმწიფოსთვის იმდენად სტრატეგიული მნიშვნელობა აქვს, რომ ხელისუფლების უმაღლესი და ადგილობრივი ორგანოები კულტურის ყველა დარგს შესაძლებლად მაქსიმალურ ფინანსურ თუ სხვა სახის მატერიალურ-ტექნიკურ დახმარებას უნდა უწევდეს, ისე, როგორც ამას ევროკავშირის მთელი რიგი ქვეყნები აკეთებენ.

საქართველოში, ისევე როგორც სხვა „პოსტსაბჭოურ“ ქვეყნებში (რუსეთი; ბელარუსი), სახელმწიფო იღებს მნიშვნელოვან გადაწყვეტილებებს კულტურის სფეროში. „პოსტსაბჭოთა“ პერიოდის დადგომისას სახელმწიფოებმა არაერთი ახალი მოდელი შეიმუშავეს, რომლებიც კულტურის სფეროს განვითარებასა და მხარდაჭერას გულისხმობდა. თუმცა, მათ უძრავლესობას პრაქტიკული შედეგები არ მოჰყოლია. მხოლოდ რამდენიმე ქვეყანამ შეძლო წარმატებით ახალი პრიორიტეტებისა და პროგრამების განხორციელება (ლიტვა; ესტონეთი). ახალი მიმართულებების წარმატება განისაზღვრება იმ სპეციალისტების ავტორიტეტით, რომლებმაც მონაწილეობა მიიღეს მის შექმნაში. ჩამოყალიბდა „საზოგადოებრივ-სახელმწიფო“ მოდელი, რომელიც დღესაც მუშაობს. ეს არის ე.წ. „შერეული“ მოდელი, რომელიც საკუთარ თავში აერთიანებს პრიორიტეტების განსაზღვრას, „ამერიკული“ მიდგომის ელემენტების გამოყენებით. მსგავსი მოდელი გულისხმობს საზოგადოების ყველა სექტორის თანამონაწილეობას კულტურულ ცხოვრებაში. მოდელის განსახორციელებლად არსებობს სხვადასხვა მეთოდი: შეხვედრებისა და ფორუმების ორგანიზება, ღია შეხვედრები, საჯარო მოსმენები.

2016 წელს საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს ინიციატივით დაიწყო „კულტურის სტრატეგია 2025-ის“¹ მომზადება, რომელიც მოიცავს ისეთ საკითხებს, როგორებიცაა: კულტურის დაფინანსება, კულტურის მმართველობის ძირითადი

¹ საქართველოს სახელმწიფო კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტი „კულტურის სტრატეგია 2025“ დამტკიცდა საქართველოს მთავრობის 2016 წლის 1 ივლისის N303 დადგენილებით.

პრონციპები, კულტურის მიმართება სხვა სფეროებთან, კულტურაზე წვდომა და კულტურული მრავალფეროვნება. მიუხედავად იმისა, რომ კულტურის სტრატეგია 2025 მომზადებაში არაერთი სფეროს ექსპერტი და სახელმწიფო უწყება იყო ჩართული, არც სტრატეგიის დამტკიცების შემდეგ მიგვიღია საკანონმდებლო თუ სხვა მნიშვნელოვანი ცვლილებები დარგის განვითარებისა და არსებული პრობლემების გაუმჯობესებისთვის.

არსებული სიტუაციის სწორად მართვისთვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი სახელმწიფო შესყიდვების მიმართულებაა. მიუხედავად იმისა, რომ სახელმწიფო შესყიდვების სახელმწიფო საბიუჯეტო ორგანიზაციებისთვის მნიშვნელოვანი მარეგულირებელი მიმართულებაა კულტურის სფეროს მართვისა და დაგეგმვისთვის, დარგობრივი თავისებურების პრობლემებს მანც ქმნის, რაც ხშირ შემთხვევაში, აფერხებს როგორც კულტურის ორგანიზაციათა გამართულ მუშაობას, ისე – ახალი პროდუქტების შექმნის პროცესს.

სახელმწიფო შესყიდვების რეგულირებისთვის კანონი¹ 1998 წელს შეიქმნა, რომლის მიზანი სამართლიანი და გამჭვირვალე შესყიდვების უზრუნველყოფა იყო. სახელმწიფო შესყიდვების რეგულირების საკონტროლებლად დაარსდა ასევე ორგანიზაცია – სახელმწიფო შესყიდვების სააგენტო² და შეიქმნა სხვადასხვა მარეგულირებელი დოკუმენტი.

საქართველოს კანონი სახელმწიფო შესყიდვების შესახებ ადგენს სახელმწიფო შესყიდვების განხორციელების ზოგად სამართლებრივ, ორგანიზაციულ და ეკონომიკურ პრინციპებს. ამ კანონით დადგენილი წესები ვრცელდება ყველა სახის სახელმწიფო შესყიდვაზე, გარდა „სახელმწიფო საიდუმლოების შესახებ“ საქართველოს კანონით განსაზღვრულ სახელმწიფო საიდუმლოებასთან დაკავშირებული სახელმწიფო შესყიდვებისა და, ასევე – პროდუქტის უსაფრთხოებისა და თავისუფალი მიმოქცევის კოდექსის 191 მუხლითა და საქართველოს კანონით გათვალისწინებული სხვა შემთხვევებისა.

სახელმწიფო შესყიდვების ობიექტების ნუსხას და შესყიდვების

¹ საქართველოს კანონი „სახელმწიფო შესყიდვების შესახებ“ – განახლებული 06.01.2020.

² საქართველოს მთავრობის 2014 წლის 23 აპრილის №306 დადგენილება „საჯარო სამართლის იურიდიული პირის – სახელმწიფო შესყიდვების სააგენტოს დებულებისა და სტრუქტურის დამტკიცების თაობაზე“.

განხორციელების წესს ამტკიცებს საქართველოს მთავრობა. მისი მოქმედება სხვა სფეროებთან ერთად არ ვრცელდება შემდეგ სახელმწიფო შესყიდვებზე: საქართველოს პრეზიდენტის, საქართველოს მთავრობისა და ქ. თბილისის მერიის სარეზერვო ფონდებიდან გამოყოფილი თანხებით განსახორციელებელ სახელმწიფო შესყიდვებზე; ამ კანონის მიზანია:

ა) სახელმწიფო შესყიდვებისათვის განკუთვნილი ფულადი სახსრების რაციონალური ხარჯვის უზრუნველყოფა;

ბ) სახელმწიფო საჭიროებისათვის აუცილებელი წარმოების, მომსახურების გაწევისა და სხვადასხვა სფეროში ჯანსაღი კონკურენციის განვითარება;

გ) სახელმწიფო შესყიდვების განხორციელებისას, შესყიდვების მონაწილეთა მიმართ პროპორციული, არადისკრიმინაციული მიდგომისა და თანასწორი მოპყრობის უზრუნველყოფა;

დ) სახელმწიფო შესყიდვების საჯაროობის უზრუნველყოფა;

ე) სახელმწიფო შესყიდვების ერთიანი ელექტრონული სისტემის შექმნა და მის მიმართ საზოგადოების ნდობის ჩამოყალიბება.

სახელმწიფო შესყიდვები შინაარსობრივად „სახელმწიფო შესყიდვების შესახებ“ საქართველოს კანონით განსაზღვრული – შემსყიდველი ორგანიზაციების მიერ საქონლის, მომსახურებისა და სამშენებლო სამუშაოს შეძენას წარმოადგენს.

სახელმწიფო შესყიდვების განხორციელებისას ძირითადი პრინციპებია:

➤ შესყიდვების საჯაროობა და გამჭვირვალობა;

➤ არადისკრიმინაციული და კონკურენტული გარემოს შექმნა;

➤ საჯარო ფინანსების რაციონალური და მიზანშეწონილი ხარჯვა.

სახელმწიფო შესყიდვების პროცესს საქართველოში ეროვნულ დონეზე კოორდინაციას უწევს საქართველოს სახელმწიფო შესყიდვების სააგენტო. უნდა აღინიშნოს, რომ სახელმწიფო შესყიდვების სისტემა დეცენტრალიზებულია და შესყიდვების განხორციელებაზე უფლებამოსილია კონკრეტული შემსყიდველი ორგანიზაცია, რომელსაც ეკისრება პასუხისმგებლობა სახელმწიფო შესყიდვის განხორციელების მართლზომიერებაზე. „სახელმწიფო შესყიდვების შესახებ“ საქართველოს კანონის თანახმად, ყველა შემსყიდველი ორგანიზაცია ვალდებულია: რაციონალურად და საქართველოს სახელმწიფო ინტერესების გათვალისწინებით

განახორციელოს სახელმწიფო შესყიდვები წინასწარ განსაზღვრული და დამტკიცებული შესყიდვების წლიური გეგმის მიხედვით.

სახელმწიფო შესყიდვა ეს არის სახელმწიფო შესყიდვების კანონით დადგენილ შემთხვევებში ელექტრონული ან სხვა საშუალებების გამოყენებით შემსყიდველი ორგანიზაციის მიერ ნებისმიერი საქონლის, მომსახურებისა და სხვა სამუშაოს შესყიდვა შემდეგი სახსრებით: საქართველოს სახელმწიფო ბიუჯეტისა და სახელმწიფო ბიუჯეტში კონსოლიდირებული სახსრებით; აფხაზეთისა და აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკების ბიუჯეტების სახსრებით; ადგილობრივი თვითმმართველი ერთეულის ბიუჯეტის სახსრებით; საქართველოს სახელმწიფო ბიუჯეტის, აფხაზეთისა და აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკების ბიუჯეტებისა და ადგილობრივი თვითმმართველი ერთეულის ბიუჯეტის დაფინანსებაზე მყოფი ორგანიზაციებისა და დაწესებულებების სახსრებით; საბიუჯეტო ორგანიზაციების, საჯარო სამართლის იურიდიული პირების, არასამეწარმეო (არაკომერციული) იურიდიული პირების

უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებისა და უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულების განვითარების ფონდის, ასევე სახელმწიფო გარანტიით მიღებული საკრედიტო და საინვესტიციო სახსრებით; არასამეწარმეო (არაკომერციული) იურიდიული პირების უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებისა და უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულების განვითარების ფონდის, ასევე იმ საწარმოს სახსრებით, რომლის აქციათა ან წილის 50%-ზე მეტს ფლობს სახელმწიფო ან ადგილობრივი თვითმმართველობის ორგანო, გარდა იმ შემთხვევისა, როდესაც აღნიშნული საწარმო თავისი საქმიანობის სპეციფიკასთან დაკავშირებული საქონლის ან მომსახურების შესყიდვისას ხელმძღვანელობს საქართველოს მთავრობის მიერ ამ საქონლის ან მომსახურების შესყიდვისათვის დადგენილი სპეციალური წესით.

სახელმწიფო შესყიდვების სფეროში საქართველოს მთავრობის მიერ დასადგენ სპეციალურ წესს შეიმუშავენს და საქართველოს მთავრობას დასამტკიცებლად წარუდგენს საქართველოს ეკონომიკისა და მდგრადი განვითარების სამინისტრო ან საქართველოს რეგიონული განვითარებისა და ინფრასტრუქტურის სამინისტრო შესაბამისი საწარმოებისა და ადგილობრივი თვითმმართველობის ორგანოების წინადადებათა საფუძველზე. საქართველოს მთავრობის მიერ სპეციალური წესის დაუდგენლობის შემთხვევაში, შესყიდვა

უნდა განხორციელდეს ამ კანონის შესაბამისად.

მოუხედავად იმისა, რომ არსებობს მარეგულირებელი დოკუმენტები და საკანონმდებლო ჩარჩო, საკმაოდ გართულებულია კულტურის სფეროს ობიექტებში კანონით გათვალისწინებული ქმედებების შესრულება, განსაკუთრებით ისეთ კატეგორიებში, როგორებიცაა – შემოქმედებითი რესურსები და ინტელექტუალური საკუთრებები.

სახელმწიფო შესყიდვები კულტურის სფეროში: საქართველოში, ისევე როგორც მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში (გერმანია, პოლონეთი, უნგრეთი) შესყიდვების სისტემა, უმეტესწილად, დეცენტრალიზებულია; რაც ნიშნავს იმას, რომ ყოველი სახელმწიფო შემსყიდველი ორგანიზაცია დამოუკიდებლად განსაზღვრავს მის საჭიროებას, ახორციელებს შესყიდვების დაგეგმვას, იმპლემენტაციას, ხელშეკრულების მართვასა და წარმართული შესყიდვების ანალიზს. საბიუჯეტო სახსრების ეფექტიანი ხარჯვის უზრუნველსაყოფად, საქართველოს მთავრობის დავალებით, სახელმწიფო შესყიდვების სააგენტო ზოგიერთი შესყიდვის ობიექტზე (მათ შორის კულტურის სფეროში) უშუალოდ ახორციელებს შესყიდვებს ცენტრალიზებული ფორმით, ე.წ. კონსოლიდირებული ტენდერების საშუალებით.

დღესდღეობით, საქართველოში ოპერირებს დაახლოებით 5000-მდე შემსყიდველი ორგანიზაცია, რომელთა შესყიდვების წლიური სავარაუდო ბიუჯეტი დაახლოებით 4 მილიარდ ლარს და, შესაბამისად, მთლიანი შიდა პროდუქტის 10%-ს უახლოვდება. ქვეყნის მასშტაბით ოპერირებადი სახელმწიფო ორგანიზაციების მიერ შესყიდვების მთლიანი მოცულობის 70%-მდე წარმართება ელექტრონული ფორმით, ღია ტენდერების საშუალებით. მაგ, გასული წლის განმავლობაში, ელექტრონული ფორმით ჩატარებული ტენდერების საერთო სავარაუდო ღირებულებამ, დაახლოებით, ორნახევარი მილიარდი ლარი, ხოლო სახელშეკრულებო ღირებულებამ სამ მილიარდამდე ლარი შეადგინა. ქვეყნის მასშტაბით ყველაზე მსხვილ შემსყიდველ ორგანიზაციებს სამინისტროები და ადგილობრივი თვითმმართველობის ორგანოები წარმოადგენენ. მოუხედავად იმისა, რომ ბოლო 5 წლის განმავლობაში, მნიშვნელოვანი რეფორმები გატარდა სახელმწიფო შესყიდვების სფეროში და სახელმწიფო შესყიდვების ელექტრონული სისტემა, ერთი მხრივ, მნიშვნელოვნად ამარტივებს შესყიდვების პროცედურებს და ტენდერებთან წვდომას, ხოლო, მეორე მხრივ, ელექტრონული სისტემის გამჭვირვალობა

უზრუნველყოფს კორუფციის სისტემურ პრევენციას, რასაც მინიმუმამდე დაჰყავს არამართლზომიერი ქმედების რისკები.

შემსყიდველი ორგანიზაციებისა და მათ შორის კულტურის სფეროს მწარმოებელი ორგანიზაციების შესყიდვების გამოცდილება ადასტურებს, რომ წარმატებულ შესყიდვას დიდწილად კვალიფიციურად წარმართული შესყიდვის წინამოსამზადებელი ეტაპი განაპირობებს. შესყიდვების წინამოსამზადებელ ეტაპთან დაკავშირებული დებულებებია: შესყიდვების დაგეგმვა, მიწოდების ბაზრის კვლევა, საკვალიფიკაციო და ტექნიკური მოთხოვნების განსაზღვრა და შესყიდვის ობიექტის სპეციფიკაციების შემუშავება. ამ რეკომენდაციების სათანადოდ გამოყენება მნიშვნელოვნად გააუმჯობესებს მრავალი სატენდერო დოკუმენტის ხარისხს, რაც სათანადოდ აისახება როგორც სახელმწიფო ტენდერებში მიმწოდებელთა მაღალ აქტივობაზე, ასევე – წარმატებულად დასრულებული შესყიდვების რაოდენობრივ მაჩვენებელზეც. თუმცა, მიუხედავად შესყიდვების დადებითი მხარეებისა, აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ სახელმწიფო შესყიდვები კულტურის სფეროში ინტელექტუალური და შემოქმედებითი რესურსების შესყიდვის შემთხვევაში, ხშირად ტექნიკური დოკუმენტაციის მომზადებისას პრობლემებს ქმნის. მაგალითად, როდესაც სახელმწიფო შესყიდვებით გათვალისწინებულია 5000 ლარზე მეტი ერთგვაროვანი პროდუქციის ან მომსახურების მეტი ღირებულების ობიექტის ტენდერის წესით შესყიდვა, ხშირ შემთხვევაში, რთულდება ტექნიკური დავალების მომზადება, თუ შემსყიდველ ორგანიზაციას სჭირდება კვლევითი სამუშაო, – რომელიც, გარდა ტექნიკური კრიტერიუმებისა, მაგალითად, შესასრულებელი სამუშაოს გვერდების რაოდენობა, შესრულების ვადა, და სხვა – შესაძლებელია დეტალურად გაიწეროს. ასევე რთული და, ხშირ შემთხვევაში შეუძლებელია გაიწეროს კომპეტენცია და შესასრულებელი სამუშაოს კვალიფიკაცია, ინტელექტუალური შესაძლებლობების ფარგლებში. იგივე ზდება კულტურის სხვა მიმდაროებების კუთხით, როგორებიცაა მომსახურებები თეატრის სფეროში, სამუზეუმო საქმიანობაში და სხვა.

შესყიდვების მოსამზადებელი ეტაპი შესყიდვების პროცესის საწყისი ფაზაა, რასაც მოსდევს ცალკეული შესყიდვების განხორციელების, შესყიდვის შედეგად გაფორმებული ხელშეკრულების მართვისა და განხორციელებული შესყიდვის ანალიზის ეტაპები.

მოსამზადებელ ეტაპში იგულისხმება ნაბიჯები, რომლებიც საჭიროა გადაიდგას შესყიდვების კოორდინატორებისა და ორგანიზაციის სხვა პასუხისმგებელი პირების მიერ იმისათვის, რათა შესყიდვების წლიური გეგმის შემუშავება, დამტკიცება და შემდგომ ცალკეული შესყიდვებისათვის სხვა მოსამზადებელი სამუშაოების გაწევა – განხორციელდეს.

შესყიდვების სფეროს არაერთი თეორეტიკოსი მიიჩნევს, რომ შესყიდვის ყოველ პროექტს ახასიათებს სამი ძირითადი განზომილება. ამ განზომილებებს განეკუთვნება – ღირებულება, დრო და პროექტის შესრულების ხარისხი. აღნიშნული განზომილებების ილუსტრირება ხორციელდება ეგრეთ წოდებული „სამკუთხედის“ მეშვეობით: ღირებულება, ხარისხი, დრო. მოუხედავად იმისა, რომ ნებისმიერი ტიპის შესყიდვის განხორციელებისას, სამივე კომპონენტი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს, აუცილებელია, გავითვალისწინოთ კულტურის სფეროს სპეციფიკა და თავისებურება, რომელიც, ერთი მხრივ, დგას შემოქმედებით რესურსებზე და, მეორე მხრივ, წარმოების პროცესში ეყრდნობამხოლოდ შემოქმედებით რესურსებს. სწორედ ეს მიზეზები, ხშირ შემთხვევაში, იძლევიან კულტურის მიმართულებით განხორციელებული შესყიდვის მაგალითებსაც, რომელთა უმრავლესობა ვერ ექვემდებარება დადგენილ წესს და კანონის მიხედვით, შესაბამისი უწყებებისა თუ მთავრობის სპეციალური დადგენილებებით – ხორციელდებიან.

მაგალითისთვის შესაძლებელია განვიხილოთ დოკუმენტი „საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს მიერ სახელმწიფო შესყიდვების გამარტივებული შესყიდვის საშუალებით განხორციელების შესახებ“ საქართველოს მთავრობის 2014 წლის 14 აპრილის №686 განკარგულებაში ცვლილების შეტანის თაობაზე. საქართველოს ზოგადი ადმინისტრაციული კოდექსის 63-ე მუხლის შესაბამისად, „საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს მიერ სახელმწიფო შესყიდვების გამარტივებული შესყიდვის საშუალებით განხორციელების შესახებ“ საქართველოს მთავრობის 2014 წლის 14 აპრილის №686 განკარგულებაში შეტანილ იქნეს ცვლილება და განკარგულების ტექსტი ჩამოყალიბდეს შემდეგი რედაქციით: „სახელმწიფო შესყიდვების შესახებ“ საქართველოს კანონის 101 მუხლის მე-3 პუნქტის „დ“ ქვეპუნქტის შესაბამისად, სახელმწიფოებრივი და საზოგადოებრივი მნიშვნელობის ღონისძიებების შეზღუდულ ვადებში შეუფერხებლად

ჩატარების მიზნით, საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრომ, რეჟისორ ოთარ იოსელიანის ფილმის „ზამთრის სიმღერა“ გადაღებასთან დაკავშირებული მომსახურების სახელმწიფო შესყიდვა, 705003 (შვიდას ხუთი ათას სამი) ლარის ფარგლებში, განახორციელოს გამარტივებული შესყიდვის საშუალებით“.

„სახელმწიფო შესყიდვების შესახებ“ საქართველოს კანონის მონიტორინგის“ შესახებ არაერთი საინტერესო მაგალითია მოყვანილი. 2017-2019¹ წლებში ბათუმში საზეიმო ღონისძიებებისთვის 1 49 3385 ლარის სახელმწიფო შესყიდვა განხორციელდა, საიდანაც 827 735 ლარი (ჯამური თანხის, დაახლოებით, 55%) გამარტივებული შესყიდვების გზით გაინარჯა. წინასწარ განსაზღვრულ, კალენდრით დადგენილ ღონისძიებებზე (საახალწლო კონცერტები, ბათუმის საკურორტო სეზონის გახსნა, 26 მაისი, ბათუმობა) საბიუჯეტო თანხების გამარტივებული წესით ხარჯვა კი თავად გამარტივებული წესით შესყიდვის დასაბუთების კრიტერიუმებს ეწინააღმდეგება, – ნათქვამია „საერთაშორისო გამჭვირვალობა – საქართველოს“ კვლევაში, რომელშიც 2017-2019 წლებში საზეიმო ღონისძიებების ორგანიზებისთვის გაფორმებული ხელშეკრულებებია შესწავლილი. მსგავსი მაგალითები შესყიდვების სპეციალისტების მხრიდან განიხილება, როგორც სახელმწიფო ბიუჯეტის არაეფექტიანი განკარგვა, თუმცა, ხშირ შემთხვევაში, მათი დასაბუთება შესაძლებელია კულტურის სფეროს წარმოების თავისებურებითა და ეგრეთ წოდებულ CPV კოდების² არასრულყოფილი ჩამონათვალით.

უნდა აღინიშნოს, რომ სახელმწიფო შესყიდვების განხორციელების ეფექტიანი სისტემის არსებობა დიდწილად განაპირობებს სახელმწიფოს (სახელმწიფო ორგანიზაციების) მიერ მოქალაქეთათვის მიწოდებული პროდუქტის ხარისხსა და მომხმარებელთა მიერ მიღებულ სარგებლიანობას; თუმცა, იმავდროულად, გასათვალისწინებელია კულტურის სფეროს ორგანიზაციების უმრავლესობის დაფინანსების ფორმები, ორგანიზაციათა უმრავლესობას შემოსავლების საკუთარი წყარო არ გააჩნიათ ან მათი ოდენობა ძალიან მცირე და არასაკმარისია, თუნდაც აუცილებელი ხარჯების დასაფარავად. ამიტომ, ისინი ან

¹ საერთაშორისო გამჭვირვალობა – საქართველოს მიერ მომზადდა კვლევითი დოკუმენტი საქართველოს სახელმწიფო შესყიდვების სისტემის ეფექტურობისა და გამჭვირვალობის ამაღლების ანგარიში. თბილისი, ივნისი, 2013.

² შესყიდვის ობიექტების კლასიფიკაციის სისტემა, რომელიც ეხმარება შემსყიდველებს, მიაკუთვნონ შესყიდვის ობიექტი აპრობირებულ კოდებს.

მთლიანად სახელმწიფო ბიუჯეტიდან ფინანსდებიან ან მისგან იმ ოდენობის სახსრებს ლეზულობენ, საიდანაც ნაწილობრივ ფარავენ ხარჯებს.

სახელმწიფო შესყიდვების კანონის მოქმედების არეალის გაფართოება და სპეციალური რეგულაციების შემუშავება კულტურის ორგანიზაციათა მხრიდან, საშუალებას მისცემს წარმოებისა და ახალი პროდუქტების შექმნის გზით, მიიღონ დამატებითი შემოსავლები და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ქვეყანაში კულტურის ხელმისაწვდომობის შესაძლებლობას გაზრდის ნებისმიერი მოქალაქისთვის.

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

BECKETT'S "ENDGAME" BY STURUA'S CONCEPTION

Summary

Robert Sturua accomplished his vision of Beckett's two plays at the Rustaveli Theater in XXI century. *Waiting for Godot* was staged in 2002, and the premiere of *Endgame* took place at the end of February 2020.

Robert Sturua always begins his work with in-depth analysis, development, editing of a text. The *Endgame* has been implemented by the same principle and the director created the stage text. In the performance one may recognize phrases from the Book of Revelation, from *Waiting for Godot*, and sometimes the phrases of Sturua himself. Despite of changes, Sturua presented on the stage a deep, philosophically existential farce, morality play, and sometimes a carnival atmosphere. There are not so many such Beckett's staging in the theater world by its meaning, form or structure.

While carrying out changes, Sturua retained the rhythm, musicality, and rhythmic sound of Beckett's text. In the performance the same texts, the same actions are not repeated with the same frequency as in Beckett's play. In Sturua's performance the sense of destruction and the apocalypse is more tangible and frightening.

The "Endgame", of course, is staged in Sturua's theatrical language, stylistics, form. The theatrical language created by Sturua remains unique among the styles on the contemporary world theatre map. And in this play, there is a lot of findings in terms of the director's theatrical language.

The director always starts working on the play with in-depth analysis and editing of the text. He also put "Endgame" on the same principle. He translated the play together with Nino Kantidze, created a

stage text in which you can read the phrases from: St. Johns Revelation (Apocalypse), “Waiting for Godot”, and can directly recognize Sturua’s discourse. Despite the movement, additions, abbreviations of the phrases, Sturua presented a Beckettian in-depth, philosophically-existentially-absurd farce, moralite, and even sometimes a carnival atmosphere on stage. There is not so much such a stagings of Beckett in the world theatre in terms of content, form and structure.

Along with the changes, Sturua retained the musical and rhythmic sound of Beckett’s text. The same phrases and the same action in the play are not repeated as often, as at Beckett’s. Sturua made the breathtaking, inexhaustible, uninterrupted sense of infinity more accentuated in his staging, and the feeling of the shaking, destroy, world apocalypse - even more apparent and horrible. It is noteworthy that, unlike the Beckettian finale, Sturuas ending is relatively “brighter” and “hopeful.”

The interpretation of Endgame by Robert Sturua is an apocalypse, the end of the world, a warning to humanity... And the form goes beyond morality play, carnivalism, interactivity, epic and non-epic, and even beyond the maestro’s theatrical language itself.

Maia Kiknadze,

Doctor of Arts,

Associate professor at Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

COMMUNIST PARTY INSTRUCTIONS TO SOVIET THEATRES (40S)

(Part II)

Summary

In 1946 Moscow Central Committee passed three resolutions for art circles. Resolution on magazines „ZVEZDA“ (STAR) and „LENINGRAD“; on movie „Long Life“ and resolution on improvement of repertoire of theatres. After 5 years, in 1951 was resumed discussion

on all three resolutions. Communist government controlled execution of its orders and expressed notes.

Newspapers included several articles on aforesaid issues. Special meetings were even held by art circles. A lot of discussions related to the problems of Soviet cinematography, deficiency of Georgian movies were run at the Plenary Session of Georgian Writers Union. Party was not satisfied with five years employment of cinematographers. To their minds, Georgian cinematographers could not shoot such modern films, where would be clearly shown heroic labor of Georgians, industrialization of Georgia, agriculture, scientific development, educational activity, renewed prosperous villages and transformed cities. According to the party's requirement the condition had to be improved. Due to this purpose Film Studio and Writers Union had to carry out joint measure in order to be written such scenarios, where would be reflected modern soviet life with its positive aspects.

The second resolution was dedicated for the criticism of publication Russian magazines „ZVEZDA“ (STAR) and „LENINGRAD“. Even 5 years after the party disapproved activity of magazine „ZVEZDA“, because there was published a verse „Love Ukraine“ written by Ukrainian poet Sosiauri. The verse was criticized by party and called this verse, as „nationalistic“ and „devoid of principles and ideals“. Poet dedicated the verse to the love of homeland. Standpoints of party and Sosiaurion patriotism did not coincide. In the opinion of party the author in the verse was singing „generally to Ukraine“, but Bolshevik criticism required author to sing for soviet Ukraine. Due to this verse Moscow Central Committee disapproved ideological activity of Ukrainian Communist Party as the verse was firstly published in Ukraine.

The third resolution related to repertoire policy of theatre. 5 years after was resumed discussion with regards to this issue. „Theater society“ called a meeting in order to have discussed whether the situation was improved in the theaters or not, which new performances reflecting modern life were staged and what more had to be done. Discussion also related to Georgian dramatic art that obligation was to have reflected postwar soviet life, labor of soviet population, industrial development, village progression and etc. Dramatist Ilo Mosashvili's play „His Star“ was named as the best play reflected on soviet life. In the play was

reflected breeding of new breeds of sheep. There is reflected success of soviet scientists. The play was staged in Tbilisi's leading theaters, in Rustaveli and Marjanishvili Theatres. Both performances were staged by famous stage directors (D. Aleksidze, Arch. Chkhartishvili, who attained success. Both play and performance completely satisfied requirements of resolution on „repertoire of drama theatres and its improvement“ passed in August 26, 1946.

Tamar Tsagareli,
Doctor of Arts,
Associate professor at Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University

IS CATHARSIS AN OVERCOMING PASSIONS OR SELF- KNOWLEDGE?!

Summary

The term catharsis is a Greek word used in art, literature or religion or even in medicine, especially in psychology and psychiatry - to denote purity and purification. Theories of catharsis have been formed over the centuries, and their importance is indicated by the different stages of the development of epochs or currents. However, due to the multi fictionalization of catharsis, there are various, often contradictory definitions of this term, the most important of which are:

“A. Rationalist: Understanding a tragic event with the help of intelligence and thus clearing the psyche of negative transgressions.

B. Ethical: Going through the path of suffering with the heroes of tragedy and uplifting the soul with elevated feelings.

C. Medical, according to which catharsis causes the release of the human psyche from a fixed negative emotion, psychotherapeutic relief.

D. Religious is according to which catharsis evokes as a sense of human unity.”

“There is still a debate about what the word catharsis really means,

but I think the opposing parties have to agree on one thing - Aristotle rejects the notion that we are like a ‘team’ of nerves ... He formulates a completely different conclusion: tragedy not only excites, But it frees us from that excitement... “ - writes Eric Bentley.

The fact is that, after discussing/ analyzing not a single thought on this issue, which I will discuss in this article, in my opinion, catharsis itself is the freedom of the individual, overcoming fear and negative emotions, which ultimately leads to purification or cognition of mind and soul.

FILM STUDIES

Tamta Turmanidze,

Doctor of Arts,

Associate professor at Akaki Tsereteli State University,

Lecturer at Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

BUÑUEL’S TREE SAINTS – ALL ABOUT LIFE VANITY

Summary

2020 there is a 120 anniversary of Luis Buñuel – the world known Spanish film director, the father of cinematic Surrealism, scandal manager and one of the most original directors in the history of Cinema.

No matter Buñuel formally had always declaring atheism, there is a wide range use of religious motive in his films. Introducing true hearted belief Buñuel shows the problems of Pharisee.

Luis Buñuel’s the most significant religious films are: “Nazarin” (1959), “Viridiana” (1961) and “Simon of the Desert” (1965) where the main heroes in vein try to be faithful and honest. All of them are ready to follow the main religious regulations, obedience and modest but they are deeply disappointed.

Luis Buñuel is very strict towards his heroes. On the bases of their

own experience the failures find out that everything is in vain in life without human, faithful love.

Because of Franco's dictatorial regime most of his life Buñuel lived as an emigrant but always was related to his homeland. Every character of Buñuel's heroes is the result of a thorough analyses of Spanish cultural traditions. It should be admitted that Luis Buñuel's heroes are united in one character – Don Quixote – which is archetypical for Spanish culture.

MUSIC STUDIES

Gvantsa Ghvinjilia,
Doctor of Arts,
An Associate Professor at
V. Sarajishvili Tbilisi State conservatoire

THE SOCIAL CONTEXT OF VICTOR DOLIDZE'S OPERA "KETO AND KOTE"

Summary

The aim of this report is to review Victor Dolidze's comic opera "Keto and Kote" in respect of the social and political contexts of Georgia of those times. The written source of the opera, Avksenti Tsagareli's comedy "Khanuma" (1882) was created in the epoch when one of the greatest social-political movements in the history of our nation had been forming. The generation of Tergdaleulis (the Georgian youth who crossed the northern boundary of Georgia, the river Tergi (Terek) in order to study in Russian universities) have brilliantly understood the deplorable situation of Georgia. They have set their purpose to restore the national statism way of thinking in all spheres and have chosen pens as the weapon for the active fight against the politics of russification. Tsagareli's play, in its turn, reflects the being of Georgia of those times, while Georgian population have fallen into decay and have lost function, yielding in degraded national values and exhausted

spirit. By means of integration of the representatives of various social layers (connected in terms of causality) into the space of one stage, Tsagareli indirectly reflects the coexistence of progressive and regressive societies, so well reminding us of the multi-party diversity dominating in the political reality of Georgia of those times as well as of the conflicts of interests. Premiere of this opera of Dolidze's, who was inspired by the above-mentioned play, was held on 11th December 1919. Just several months earlier, the Democratic Republic of Georgia won independence, there have been held elections of the foundation meeting of Georgia, there were attested the government, were created heraldic symbols of the country and there have been started work upon the constitution. The real chance to return to the European context and to rebuild the country has caused the general progress in military, economic, social and cultural spheres. Let's, at least, mention the fact that in 1919 Tbilisi Opera and Ballet Theatre hosted two more premieres of Georgian operas (D. Arakishvili's "Legend about Shota Rustaveli" and Zacharia Paliashvili's "Abesalom and Eteri").

Among the classic creations of the new Georgian secular professional school, only "Keto and Kote" resonated with the social anatomy of that period. The intonation layers of this opera exactly reflect systems of values pertaining to various layers of the society, determining their tastes, spheres of interests and lifestyle. The multi-national and multi-cultural environment of Tbilisi is represented with the following social layers in the opera:

- a) institution of matchmakers, who had to match representatives of the families having different values and coming from different social layers;
- b) kintos and karachogelis, with their way of life built upon frivolity, merriment and the institution of 'supra' (rules of the Georgian table and feast);
- c) complexes of bankrupt princedom, who had nothing to offer to the bride except for their title, and fell down to the state when they accepted matching with traders' circles. Despite this, they still stick to the ancient prestigious categories, which turns their bankrupt state into a spectacle, and the princes themselves into the caricatures;

-
-
- d) ambitions of “little men” (in this case, a trader), who have accumulated some wealth and then think that they are able to buy aristocratism, too. Such intentions make they life acquire sarcastic, sometimes even grotesque tints;
- e) “New Georgians” who received higher education in Russia (Keto and Kote), who wish to introduce the European way of life in the Georgian society, which would be a total asynchrony in reference with the happy-go-lucky habits of a certain social layer of Tbilisi dwellers as well as with the town of kintos.

The effect of reality, conveyed in Tsagareli’s play, was increased figuratively ten-fold by Dolidze, as he has shown Tbilisian multi-national and multi-cultural environment on the stage by means of intonation streams characteristic for these social layers. Coexistence of the European and Eastern Tbilisi in the same Geographic plane, consistence of one society from the social groups oriented towards the European and Asian-Eastern cultures augment the comic character of the opera. European features that Keto and Kote are carrying, turn into comic tints against the background of the narrow provincial worldview of all the remaining characters. The comic origin is still exacerbated by mosaicity of the musical language, comprising the mixture of the Italian opera style, Georgian Eastern and Western Tbilisian folklore, Georgian careless (light-hearted) songs as well as those of Karachogelis and kintos. The intonation analysis of the opera is sufficient for the determination of the social and economic status of the characters. Each social layer sings about the theme that occupies the main place in their system of values. Against the background of the political processes of Georgia of those times, it is very interesting to review the opera from the point of view of social psychology and sociology, too. This would help us to identify causal relationships of the artistic and intonational streams of the opera with the Georgian reality.

Gvantsa Kortava,
Batumi Shota Rustaveli State University
Faculty of Humanities
Specialty: Literature studies
Head of: Prof. Elguja Makaradze, Prof. Lela Ochiauri

GEORGIAN PARABLES IN ANIMATION MOVIES

Summary

It is a well-known and accepted way in cinematography that minor details, other than the main things and events, should be displayed on the screen, otherwise we will not find the finished composition, the full form of action and event. This must be done so that the main character or event does not lose its significance.

The director added many details to the fable. In my opinion, such a decision emphasized the importance of the main character, diligence, craftsmanship and a “list” of features that are meant to manifest the wine culture.

The aim of the works is to determine how the tale is transferred from prose to screen. Specifically, whether the concept of the tale in animation was retained, what was changed in the screenplay, what the cartoon creator added and how the animator managed to move the main character into the screen space.

Giorgi Zakarashvili,

Ph.D. student at the Shota Rustaveli Theater and Film State
University of Georgia; Faculty of Arts, Media and Management - Art

Management Program

Head of: Prof. Nino Sanadiradze

ON CULTURAL PROCUREMENT REGULATION ISSUES

Summary

In the modern sense, the concept of “culture” defines the state of spiritual development of a society. It expounds the existence of a nation as a unified cultural phenomenon, as a common unity of a shared language, memories and ideas, where art, its theory, its practice and the forms of cultural management are being developed. Here we can also see the new challenges arising in the politics of culture.

Unfortunately, the Georgian state does not yet have a clearly defined state policy of culture, a strategic plan for the development of culture. Hence, this primarily leads to a chaotic situation in all spheres of culture and the unequal development of its sectors. The funds allocated from the budget for culture and in particular for art, are extremely small.

The principles of democratic decision-making are neglected and the management of culture is carried out voluntarily, in the footsteps of the vision or taste of individuals, without taking into account the objectively existing regularities and conditions. The civil society is not involved in the process of generating cultural development strategies.

Modern forms of cultural management are taking the first steps in Georgia, and thus, the importance of the cultural sphere and the economic issues of culture are becoming more and more significant. It is important to discuss and analyze funding forms and funding issues in culture, along with the role of the state and its importance well as. The management of the cultural sphere is carried out on the principle of centralized vertical – top-down direction. In Georgia, specific projects in the field of culture need regular financial support from the state, which quite often, for various reasons, fails. It should be noted that the

development and efficient functioning of the cultural sphere, in turn, has a positive impact on attracting investment, which is necessary to create new jobs in the country or any of its regions and to solve social problems.

Today, culture management is seen as a process that consists of interrelated planning, organizing, motivating, and controlling functions. The success of an event depends on the actual outcome-oriented and timely action plan. The success of the plan begins with the right program proposals: Once the plan has been approved, it becomes necessary for colleagues to become aware of it, as an important employee may be left without a plan and thus may no longer be able to carry out the task assigned to them. Depending on the socio-political and economic system of the state, there are three main means of financing culture: market, budget, and mixed.

To ensure the efficiency and effectiveness of governance in the field of culture, the relevant legislative-regulatory framework needs to be refined, which includes changes to other related legislation (e.g., Organic Law of Georgia - Local Self-Government Code, Law on Procurement, etc.). It is necessary to harmonize with the ratified international legal acts and to improve the law enforcement mechanisms in the development of the field.

The development of the cultural sphere is impossible without a unified strategic development plan only with separate projects and grants - from project to project. Its development should be based on an established strategy. In 2016, at the initiative of the Ministry of Culture and Monument Protection of Georgia, the preparation of Culture Strategy 2025 began, which includes the following issues: funding of culture, basic principles of governance of the cultural sphere, relations with other fields, access to culture and cultural diversity. Although the Culture Strategy 2025 involved a number of field experts and governmental agencies in the process of its preparation since the approval of the strategy no significant legislative or other changes to improve the field and to solve the existing problems have taken place.

One of the most important issues for the proper management of the current situation is the direction of public procurement,

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

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