

---

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა  
ბიუბანი  
№4 (57), 2013

**ART SCIENCE STUDIES**  
**№4 (57), 2013**



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი – 2013

---

---

---

---

UDC(უაკ) 7(051.2)  
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №4 (57), 2013

სარედაქციო საბჭო  
**მარია კიკნაძე**  
**თამარ ცაგარელი**  
**ნანია**  
**ღმადმამონი**

ლიტერატურული  
რედაქტორები  
**მარიკა**  
**მამაცაშვილი**  
**მამა ვასაძე**

გარეკანის დიზაინი  
**ლევან ღალიანი**

დაკაბადონება  
**მკატარინე**  
**ოქროპირიძე**

გამომცემლობის  
ხელმძღვანელი  
**მარიამ იაშვილი**

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

კრებულის სტამბური გამოცემა  
ეგზავნება სსვადასხვა  
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

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

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2943728  
მობ: +995 (95) 305 060  
+995 (77) 288 750

E-mail: [mariamiashvili@yahoo.com](mailto:mariamiashvili@yahoo.com)  
Web: [www.tafu.edu.ge](http://www.tafu.edu.ge)

---

---

---

---

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Art Science Studies №4 (57), 2013

**Editorial Group**

MAIA KIKNADZE  
TAMAR TSAGARELI  
NAIRA  
GVEDASHVILI

**Literary Editor**

MARIKA  
MAMATSASHVILI  
MAKA VASADZE

**Cover Design**

LEVAN DADIANI

**Book Binding**

EKATERINE  
OKROPIRIDZE

**Head of Publishing  
House**

MARIAM IASHVILI

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) 29 43728

Mob: +995 (95) 305 060  
+995 (55) 288 750

E-mail: [mariamiashvili@yahoo.com](mailto:mariamiashvili@yahoo.com)

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

---

---

---

---

## სარჩევი

### თეატრმცოდნეობა

სულიკო (ლამარა) კირვალიძე ქართული თეატრი XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში .....	11
--	----

### კინომცოდნეობა

ალექსეი ბეზუინი კინოს ელემენტებისა და მედიაკვლევაში სპეციფიკის მემკვიდრეობა უკრაინაში .....	25
ლია კალანდარიშვილი „სინათლით შემქმნილი სურათები“ ანუ „შუპის ანატომია“ .....	40

### კულტურის მენეჯმენტი

ნინო სანადირაძე კულტურის ინდუსტრიის ფუნქციონირების ეკონომიკური და სივრცობრივი ფორმები და სამართალმცოდნეობის ურთიერთობები .....	63
---	----

### დოქტორანტი

#### სამეცნიერო სტატიები

გვანცა გულიაშვილი კოსტომდერნიში ქართულ დრამაში – ირაკლი სამსონაძის ტრიპტიქი .....	85
მაკა ვასაძე რობერტ სტურუას ქართული შემსკირიანა ნაწილი V „ჭამლეტი“ .....	112
თეა კახიანი აბსურდის თეატრი .....	135

---

---

<b>ქრისტინე მამასახლისი</b>	
აფხაზური საცემკვარო ლექსიკონის მოკლე მიმოხილვა ზოგად ქართულ საცემკვარო ლექსიკასთან მიმართებაში .....	145
<b>ანა მარგველაშვილი</b>	
მუნიციპალური მუზეუმები, როგორც კულტურულ-საბანმანათლებლო სერვისების განვითარების რესურსი .....	159
ავტორთა შესახებ .....	174

---

---

## CONTENTS

### **THEATRE STUDIES**

<b>Suliko (Lamara) Kirvalidze</b> GEORGIAN THEATRE IN THE NATIONAL-LIBERATIONAL MOVEMENT IN THE SECOND HALF OF XIX CENTURY .....	176
---	-----

### **FILM STUDIES**

<b>Alexey I. Bezgin</b> TRAINING OF FILM ART AND MEDIA PEDAGOGICS IN UKRAINE .....	178
<b>Lika Kalandarishvili</b> “CREATED IMAGES WITH THE LIGHT” OR “ANATOMY OF LIGHT” .....	179

### **CULTURAL MANAGEMENT**

<b>Nino Sanadiradze</b> ECONOMICAL AND SPATIAL FORMS FOR THE CULTURAL INDUSTRY AND INTERNATIONAL RELATIONS .....	181
---	-----

### **UNIVERSITY’ Ph.D PROGRAM**

<b>Gvanca Guliashvili</b> POSTMODERNISM IN GEORGIAN DRAMA – IRAKLI SAMSONADZE’S TRIPTYCH .....	185
<b>Marina (Maka) Vasadze</b> ROBERT STURUA’S GEORGIAN SHAKESPEARIAN (Part V) “HAMLET” .....	186
<b>Thea Kakhiani</b> ABSURD THEATRE .....	188

---

---

<b>Kristine Mamasaxlisi</b>	
A BRIEF OVERVIEW OF ABKHAZIAN DANCE VOCABULARY IN RELATION TO THE GENERAL GEORGIAN DANCE LANGUAGE .....	189
<b>Ana Margvelashvili</b>	
MUNICIPAL MUSEUMS AS THE DEVELOPMENT RESOURCE OF CULTURAL-EDUCATIONAL SERVICES .....	190

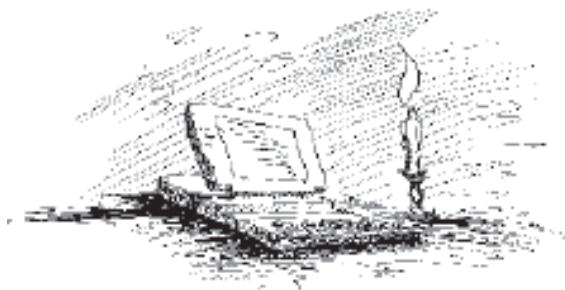




---

---

# თქატრმცოდნეობა





---

---

**სულიკო (ლამარა) კირვალაძე,**  
ისტორიულ მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი,  
თბილისის დამოუკიდებელი უნივერსიტეტი „აჭარა“

**ქართული თეატრი XIX საუკუნის მეორე  
ნახევრის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ  
მოძრაობაში**  
(ისტორიოგრაფია)

*(გაგრძელება, დასაწყ. იხ.: წინა ნომერში: „სახელოვნებო მეცნიერებათა  
ძიებანი, №3 (56), 2013)*

აკაკი სურგულაძე ნაშრომში „რუსეთი XIX საუკუნის 60-80-იან წლებში“ იმ წყაროებს ეხება, რომლებიც რუსეთის განაპირა რაიონებში ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას ასაზრდოებდნენ. ავტორი განიხილავს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერთა ძირითად პროგრამას, რომელიც ითვალისწინებდა ქართველი ხალხის მატერიალური და სულიერი ძალების კონსოლიდაციას, საქართველოს განთავისუფლებას ცარიზმის კოლონიალური ულლისაგან, მისი სუვერენიტეტის აღდგენა-განვითარებას.

აკაკი სურგულაძე ნაშრომში „ქართული საზოგადოებრივი აზრი XIX საუკუნის მეორე ნახევარში“ აშუქებს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის წარმომადგენლების: გ. წერეთლის, ს. მესხის, ი. გოგებაშვილის და სხვათა შეხედულებებს ქართველი ხალხის განთავისუფლების თაობაზე. ნაშრომში გაშუქებულია ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის საქმიანობა XIX საუკუნის 90-იან წლებში. მისივე ნაშრომში „ერის ცნებებისა და რევოლუციამდელ საქართველოში ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის შესახებ“ გამახვილებულია ყურადღება ქართველი ხალხის ეროვნული კონსოლიდაციის პრობლემებზე, ნაჩვენებია ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ნიშან-თვისებები. პროფესორი აკ. სურგულაძე იზიარებს მოსაზრებას „ერის

გაგების“ შესახებ, მაგრამ შემოაქვს ეროვნული სახელმწიფოს შექმნის დამატებითი ნიშანი. ყველა იმ ქვეყანაში, რომლებიც ეროვნული ჩაგვრის მსხვერპლი არ გამხდარან, ერის სახელმწიფოებრიობა ავტორს მიაჩნია ხალხის ერებად ჩამოყალიბების ნორმალურ პირობად. აკ. სურგულაძის აზრით, ეროვნული სახელმწიფო გადამწყვეტ როლს ასრულებს და აუცილებელი კომპონენტია ეროვნული ერთობისა და ტერიტორიული მთლიანობისთვის. პროფესორი აკ. სურგულაძე აცხადებს, რომ ქართველი ხალხი რუსი ხალხის მხარდამხარ ებრძოდა ცარიზმს თავისი სახელმწიფოებრიობის აღდგენისათვის, ჩვენ ვერ დავეთანხმებით პატივცემული პროფესორის განცხადებას იმის შესახებ, რომ რუსი ხალხი მხარს უჭერდა საქართველოს სახელმწიფოებრივ აღდგენას და მიგვაჩნია, რომ ეს საკითხი ამჟამად სხვა პოზიციიდან უნდა შეფასდეს.

აკაკი სურგულაძე ნაშრომში „ნარკვევები ქართველი ინტელიგენციის ისტორიიდან“ ეხება ქართველი ინტელიგენციის ფორმირებას და მათ იდეურ პროფილს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის სხვადასხვა ეტაპზე. ფართოდ წარმოგვიდგენს თაობათა ცვლის პროცესს XIX საუკუნის 80-90-იან წლებში. ნაშრომში ასახულია ილია ჭავჭავაძისა და ივანე ჯავახიშვილის დედალი ეროვნული მოძრაობის თვითშეგნების გაღვივებაში. აღნიშნულ შრომაში აკაკი სურგულაძე წარმოგვიდგენს ქართველი ინტელიგენციის იდეურ-პოლიტიკურ კრედოს და მიიჩნევს, რომ მისთვის დამახასიათებელია ქართველი ხალხის ისტორიული ტრაგიზმის ძირითადი ფაქტორების განსაზღვრა, ეპოქის ძირითად ამოცანათა შედარებით სწორი და მართებული გაგება და ამ ამოცანათა გადაჭრის მეტნაკლებად უტყუარი გზების დასახვა. მკვლევრის ეს ძირითადი დებულებანი საშუალებას იძლევა, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის საკითხებით დაინტერესებულმა მკვლევრებმა განსაზღვრონ საქართველოში ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ხასიათი და მიმართულება. ნაშრომი ზოგადად ეხება ქართველი

ინტელიგენციის პროფილს ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში. ვფიქრობთ, რომ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მონოგრაფიულად შესწავლა მაინც ელის თავის მკვლევარს. იმავე ნაშრომში განხილულია აგრეთვე ქართული კულტურის შემოქმედებითი კავშირ-ურთიერთობანი დასავლეთ ევროპასთან XIX საუკუნის განმავლობაში. ქართულ თეატრში ქართულ ენაზე უილიამ შექსპირის, ჯორჯ ბაირონის, ვიქტორ ჰიუგოს, ონორე დე ბალზაკის, ემილ ზოლას და სხვათა ნაწარმოებები განხორციელდა.

საქართველოსთან დასავლეთ ევროპის ქვეყნების კულტურულ ურთიერთობას დიდად შეუწყო ხელი ა. დიუმამ, ა. ლაისტმა, და-მა უორდროპებმა. კულტურული კავშირები პოლონეთთან, ჩეხოსლოვაკიასთან, უნგრეთთან, ბალკანეთის ქვეყნებთან დამყარდა. სცენაზე ამეტყველდა პოლონელი ხალხის გმირული შემართება. ამას გარდა, დიდად შეუწყო ხელი გულმხურვალე გამოხმაურებებმა ქართველი ხალხისა და მსოფლიოს ხალხების ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის საკითხებზე და მათ შეტევას კოლონიალური ჩაგვრის წინააღმდეგ.

XIX საუკუნის ქართულმა კულტურამ უდიდესი სამსახური გაუწია ეროვნული კონსოლიდაციის პროცესს და ნიადაგი შეამზადა იმ დიდი განმათავისუფლებელი ბრძოლებისათვის, რომლებიც მიმართული იყო ეროვნული თავისუფლების მოსაპოვებლად. ეროვნული თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეები კარგად არის ასახული ხელოვნების დოქტორის, თეატრმცოდნე ნათელა არველაძის ფუნდამენტურ ნაშრომში: „თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები: „სპექტაკლ „სამშობლოს“ შესწავლა რეკონსტრუქციის მეთოდით“. ჩვენ ვეთანხმებით ავტორის მოსაზრებას, რომ „სცენა, – ეს ამაღლებული ფიცრული იატაკი“ – ბრძოლის, დაპირისპირებულ მხარეთა შეტაკების, გრძნობათა მეცხრე ტალღის, მცხუნვარე და გონიერი განსჯის გამომხატველი – „სათამაშო სახლია“. აქ თავგანწირვით აკეთებენ არჩევანს და ყოფნით „სიმამაცე, მოკვდნენ თავიანთი არჩევანისათვის“; აქ უდრეკად იბრძვიან

მაღალი იდეალებისათვის, სიყვარულის ანუ „ღვთაებრივი სიგიჟის“ (დანტე) გამხელისათვის. ამაღლებული ზნეობრივი პრინციპების დამკვიდრებისათვის. ეს, მართლაც, „გრძნობათა ეშაფოტია“, „განწმენდის რიტუალია“, „მარადიულთან მიახლოება“, „ურდოს შემოსევისაგან თავდახსნის მშვენიერებაა. და მით უფრო დიდებულია თეატრალური თამაში, როცა სამშობლოს სიყვარულის, სამშობლოს თავისუფლების სწორუპოვარ ვნებათა ღელვას გამოხატავს და აზიარებს მაყურებელს. ასეთ დროს თეატრალური თამაში უნივერსალური „განწმენდის რიტუალია“.<sup>1</sup>

გრ. გველესიანის ნაშრომში „ეროვნული საკითხი და სოციალ-დემოკრატია“ ლაპარაკია იმაზე, რომ ქართველ სოციალ-დემოკრატებს კარგად ესმოდათ, ეროვნულ საკითხებში თვითგარკვევის უფლება არ ნიშნავდა ეროვნული საკითხის სრულ გადაწყვეტას. ეროვნული საკითხი უმეტესად მათ მშრომელთა კლასის საკითხად მიაჩნდათ. ისინი თვლიდნენ, რომ ბრძოლა ენის უფლებისათვის საჭირო იყო იმ დრომდე, ვიდრე იგი არ დაიჭერდა სათანადო ადგილს სკოლაში, ადმინისტრაციაში, სასამართლოსა და ყოფა-ცხოვრებაში. ისინი ასკვნიდნენ, რომ ასეთი ბრძოლა ენის გადარჩენისა და დამკვიდრებისთვის სოციალ-დემოკრატების საქმეაო. გრ. გველესიანის აზრით, ცენტრისტული მთავრობა, რაც არ უნდა გაჟღენთილი იყოს დემოკრატიული ტენდენციებით, მაინც ვერ შეძლებს ერთ სახელმწიფოში მყოფი ყველა ერი ერთნაირად განაგოს, ვინაიდან მეტად ძნელია, უცხო ადამიანმა შენი ჭირ-ვარამი, საჭიროებანი, ზნე-ხასიათი, თავისებურებანი სავსებით და სწორად შეიგნოს. ავტორი იმოწმებს იმდროინდელ სამართალმცოდნე გეორგ ელინეკს, რომელიც პოლიტიკაში დეცენტრალიზაციის სისტემის მომხრეა, რადგან მისი აზრით, სრულიად შეუძლებელია მხოლოდ ცენტრალურ დაწესებულებათა საშუალებით დიდ სახელმწიფოთა მართვა-გამგეობა. ავტორი თვლის, რომ, იქ, სადაც ეროვნული

<sup>1</sup> იხ.: ნათელა არველაძე, თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები: „სპექტაკლ „სამშობლოს“ შესწავლა რეკონსტრუქციის მეთოდით“. თბ., 1998 წ.

სხვადასხვაობა არ არის და ამასთან, სახელმწიფო ერთიან ტერიტორიულ მთლიანობას წარმოადგენს, საზოგადოებაში ყალიბდება ცენტრალიზაციის წინააღმდეგ არსებული პოლიტიკური მოსაზრებანი, რომ ადგილობრივი მოსახლეობის რიგაინად გაცნობა ცენტრიდან შეუძლებელია, ... რომ ხდება კანონიერებისა და მართვა-გამგეობის, ადგილობრივისა და პროფესიონალურ ინტერესებთან შეფარდება და ცენტრალური სახელმწიფო ვერ გაძლებს დიდი შეიარაღებული ჯარის, ე. წ. მუდმივი ჯარის გარეშე. ამ ჯარით იგი ერთიანობის დარღვევის შიშით შინაურ მტრებს ებრძვის, გარეთ კი ომს იწყებს – სახელმწიფო ტერიტორიის გასაფართოებლად. ასეთი სახელმწიფო არც სოციალისტური იქნება და არც დემოკრატიული. ჭეშმარიტად დემოკრატიული სახელმწიფო თოფ-ზარბაზნებს ვერ მიმართავს მოქალაქეებისკენ. მაგალითად მოჰყავს საფრანგეთი, სადაც სრული დემოკრატია ვერ გამეფდა, რომელიც ავარჯიშებდა თოფ-ზარბაზნებს და სხვა სასტიკ ზომებსაც მიმართავდა, ვითომდა ანტისახელმწიფოებრივი ინსტიტუტების ასალაგმავად. მაგ., მაროკოში გატარებული ზომები, როდესაც საფრანგეთის ჯარებმა, გენერალ დრიულის მეთაურობით, იმ მოტივით, რომ ისინი ფრანგი ერის ინტერესებს იცავდნენ, ამოჟლიტეს და გაანადგურეს მრავალი სოფელი და ქალაქი.

ყოველივე ზემოაღნიშნული ეჭვის ქვეშ აყენებდა იმას, რომ რუსეთში ნამდვილი დემოკრატია დამყარდება: „აქ განაპირა ქვეყნების მცირე ერებს ისეთი ხანა დაუდგებათ, რომ არავითარ ნაციონალურ შევიწროებას აღარ განიცდიან, რომ მათ არავითარი საზრუნავი ნაციონალურ უფლებათა მოსახვეჭად აღარ დარჩებათ“.<sup>1</sup>

ამბერკი გაჩეჩილაძე („ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული ისტორიიდან“) ეხება ქართველი ნიჭიერი დრამატურგის – გიორგი ერისთავის დაუღალავ ბრძოლას ქართული თეატრის აღდგენისათვის. ავტორი გიორგი ერისთავს წარმოვადგენს როგორც XIX საუკუნის 30-60-იანი წლების ეროვნულ-

---

<sup>1</sup> გრ. გველესიანი, „ეროვნული საკითხი და სოციალ-დემოკრატია“, ქუთაისი, 1908 წ. გვ. 59

განმათავისუფლებელი მოძრაობის სათავეებთან მყოფ, 1832 წლის შეთქმულების აქტიურ მონაწილეს, რომელიც მთელი თავისი შემოქმედებით ხელს უწყობდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის გაშლას საქართველოში. იმავე ნაშრომში გადმოცემულია გიორგი ერისთავის კავშირი უცხოელ ინტელიგენციასთან, რომელიც ქართული კულტურისათვის სასარგებლო საქმეებს აკეთებდა. გიორგი ერისთავი პირადად იცნობდა და დიდად აფასებდა ცნობილ ისტორიკოსსა და ფილოლოგს, აკადემიკოს მარი ბროსეს.

გიორგი ერისთავი დიდი მადლიერებით აღნიშნავდა მარი ბროსეს დიდ დამსახურებას ქართველი ხალხის კულტურის ისტორიის შესწავლის საქმეში. მადლიერების გრძნობით აღსავსე გიორგი ერისთავმა ქართველი თავადაზნაურობის მხარდაჭერით 1848 წლის 3 აპრილს აკადემიკოს მარი ბროსეს დიდი შეხვედრა მოუწყო ქ. გორში. მარი ბროსესადმი მიძღვნილ მისალმებაში ის აღნიშნავდა: „უფალო ბროსსეგ! იმ დროიდან, ოდეს ივერთა მოესმათ მაღალი შრომანი თქვენი განსასწავლებლად ჩვენის ენისა... უმწვერვალეს სურვილად ჩვენდა იყო გვეხილეთ თქვენ მამულსა შინა ჩვენსა, რათა გამოგვეცხადებინა თქვენთვის მადლობა ჩვენი, გულითადი სურვილი ჩვენი აღსრულდა, თქვენ გხედავთ საშუალ ჩვენსა.

უფალო ბროსსეგ! ფიალა სავსე ესე იყოს წინდად ჩვენისა უღრმესის თქვენდამი პატივისცემისა და ესე არს ხმა ერთობლივ ჩვენთა მემამულეთა! ხსოვნა თქვენი გარდავალს ჩვენს შვილით შვილამდე და იგინი პატიოსნებით წარმოსთქვენ თქვენსა სახელსა

უფალონო! დავლით სადღეგრძელო უფლის ბროსსეგის, რომელსაც უყვარს ენა რუსთაველისა, პეტრიწისა და ხონელისა და რომელიცა აცნობებს ამა ენასა განათლებულსა ერსა, მხარესა და ქვეყანასა“.<sup>1</sup>

გიორგი ერისთავი მეგობრობდა ქართული კულტურის თაყვანისმცემლებთან: ალ. გრიბოედოვთან, ალ. პუშკინთან, ა. ბესტუჟევ-მარლინსკისთან. მწვავედ განიცადა ა. ბესტუჟევ-

<sup>1</sup> იხ.: გიორგი ერისთავი, უსრული „ციცკარი“, 1960წ., №4



მარლინსკის დაღუპვა, რომელიც მოკლეს დაღესტნელებმა კავკასიაში. უცხოელებთან მეგობრობა საშუალებას აძლევდა გიორგი ერისთავს, ღრმად ჩაეხედა და ჩასწვდომოდა მსოფლიოში მიმდინარე ეროვნულ მოძრაობებს და ქართული პრესისა და თეატრის საშუალებით გადმოეცა ქართველი ერის გულისტკივილი.

ამბერკი გაჩეჩილაძე შრომაში „ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან“ გვიჩვენებს, რომ გიორგი ერისთავმა „ცისკრისა“ და „თბილისის უწყებანის“ გამოცემით ქართველი საზოგადოების გარკვეული ფენა მოამზადა ეროვნული მოძრაობისათვის. გ. ერისთავმა ქართველი ხალხის უმრავლესობა ჩართო ეროვნულ მოძრაობაში.

გიორგი ერისთავის მიერ აღდგენილი თეატრის სცენიდან ირელებოდა საქართველოს გმირული წარსული, ცხოვრება „დასშული კარისა“ და მამულისა. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ, თუმცა გიორგი ერისთავის შემოქმედებითი გზა ქართულ მწერლობასა და საზოგადოებრივ ყოფაში შეუსწავლელი არ დარჩენილა, იგი, როგორც ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მხატვარი და კრიტიკოსი, ამ მოძრაობის დაუცხრომელი მებრძოლი და ამ მიმართებით დამკავშირებელი სცენისა და სინამდვილისა, ჯერ კიდევ თავის მკვლევარს ელის. ჩვენი მიზანია, ნაწილობრივ მაინც შევაკვსოთ ნაკლი ქართულ ისტორიოგრაფიაში და წარმოვადგინოთ გ. ერისთავის მდიდარ მემკვიდრეობაში გაფანტული აქტიური ძალა არსებული წყობილების დამარცხებისათვის ბრძოლაში, ვაჩვენოთ ქართული თეატრის მიერ წარმოდგენილი ცხოვრებისეული პოზიცია ქართულ სცენაზე, რაც ხელს უწყობდა ეროვნული მოძრაობის განვითარებას.

მიხეილ გაფრინდაშვილი შრომაში „გიორგი წერეთლის მსოფლმხედველობა“ გიორგი წერეთელს წარმოგვიდგენს, როგორც ხალხთა თანასწორუფლებიანობის, თვითმპყრობელობის, ეროვნული ჩაგვრისა და გარუსების პოლიტიკის წინააღმდეგ მებრძოლ ქართველ მამულიშვილს, როგორც სოციალური ჩაგვრის წინააღმდეგ აქტიურ მონაწილეს

და მოსარჩლეს. ავტორი ეხება გიორგი წერეთლის თვალსაზრისს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის საკითხზე. რაც შეეხება თეატრის პოზიციას ამ საკითხთან მიმართებაში – მასალები გაბნეულია ქართულ პერიოდულ პრესაში. ჩვენ მიერ მოპოვებული მასალების შესწავლის შედეგად იკვეთებიან ქართული პერიოდული პრესის მოღვაწეები: ილია ჭავჭავაძე, სერგეი მესხი, იაკობ გოგებაშვილი და სხვები, რომლებიც მსვლელობენ ერის მტკივნეულ საკითხებზე. ზემოაღნიშნული ქართული პრესის მასალებიდან კარგად ჩანს ქართული თეატრის პოზიციაც ეროვნული თვითშეგნების საქმეში, რომელიც ჩვენ შემდგომი კვლევის საგნად მივიჩნით.

იაკობ გოგებაშვილმა გაზეთ „დროების“ და გაზეთ „ნოვოე ობოზრენიეს“ ფურცლებზე მკაცრად გააკიცხა ყველა, ვინც ეროვნებასა და სარწმუნოებას ერთმანეთისაგან თიშავდა. ერის საუკეთესო მამულიშვილები: ილია, აკაკი, გიორგი ერისთავი, სერგეი მესხი პრესაში სასტიკად ილაშქრებდნენ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ხელისშემშლელთა წინააღმდეგ. პრესის საშუალებით გიორგი ყაზბეგი, დიმიტრი ბაქრაძე, იოსებ კერესელიძე პრაქტიკული საქმიანობისაკენ მოუწოდებდნენ ერის საუკეთესო შვილებს, ცდილობდნენ მათში ეროვნული თვითშეგნების მაღალი იდეალები გაეღვიძებინათ.

გაზეთ „ივერიის“ საშუალებით ჩვენი ერის საუკეთესო მამულიშვილმა ანტონ ფურცელაძემ შეძლო ეროვნული თვითშეგნების იდეალების შეტანა ქართველ ერში. შეაერთა ქართველი ერის სხვადასხვა ნაწილი – „ძვალი ძვალთაგანი და ხორცი ხორცთაგანი“.

ნათელა ურუშაძე თავის ნაშრომში „ქართული თეატრის ამბავი“<sup>1</sup> ეხება ქართული თეატრის როლს საზოგადოებრივი ცხოვრების საქმეში. ავტორი გვიჩვენებს იმ დიდ ზემოქმედების ძალას, რომელიც თეატრს გააჩნდა საზოგადოებრივი ცხოვრების საქმეში. მისი აზრით, თეატრი ყოველთვის იყო მებრძოლი სულის თანადროული სახეობა.

<sup>1</sup> იხ.: ნათელა ურუშაძე, „ქართული თეატრის ამბავი“, თბ., 1982 წ.

ქართული თეატრის ისტორიის ცნობილი მკვლევარი გ. ბუხნიკაშვილი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ქართული თეატრის ეროვნულობას და იმავდროულად ყურადღების გარეშე არ ტოვებდა ქართულ სცენაზე უცხოელი დრამატურგების – შექსპირის, მოლიერის, სუნდუკიანის და სხვ. ნაწარმოებების წარმოდგენას ქართულ სცენაზე უცხოური და ქართულ ეროვნული შერწყმის თვალთახედვით. გაზეთ „დროებაში“ აკაკი წერეთელი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრს, როგორც ერის სულიერ საზრდოს. იგი წერდა: „თეატრი, ის ადგილია, საიდანაც შეგვიძლია გავიგოთ ჩვენი დედა-ენა, ის ენა, რომელზედაც მუსიკობდა რუსთაველი, ბრძანებლობდნენ თამარები, რომელზედაც ჰქადაგებდნენ ნინოები და სიმდაბლით ღმერთს ადიდებდნენ ქეთევანები და მათი მსგავსები. ჩვენ ამ თეატრის წყალობით შეგვიძლია გავიხსენოთ ჩვენი წარსული, დავინახოთ აწმყო და წარმოვიდგინოთ მომავალი“.<sup>1</sup>

ალექსანდრე ყაზბეგი თეატრს უსახავდა ეროვნული სულისკვთების საბრძოლო იდეებს: „...ჩვენი თეატრი ისეთ მაგარ საძირკველზედ არის აშენებული, ისეთი მაგარი ბურჯები უდგას, რომ იმის კეთილდღეობა ყველა იმისათვის გამოაშკარავებულია, ვინც ძალით თვალების დახუჭვას არ მონინდომებს. ეს საძირკველი, ეს ბურჯები არის მოთხოვნილება, რომელმაც დაინახა, გაიგო და მაგრა ხელი მოჰკიდა თავის საჭიროებას, მოთხოვნილების აღმასრულებელ საგანს.

ქართული თეატრის საქმის შეფოვნება კიდევ შეიძლება, მაგრამ ძირიანად ამოგდება, სამუდამოდ აღმოფხვრა კი აღარა. თვალი ვისაც აქვს დაინახოს, სმენა – გაიგონოს“.

თეატრის ეროვნულ დანიშნულებას, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ხელშემწყობ სულისკვთებას უსვამს ხაზს. კ. ყიფიანი წერილში სათაურით: „თეატრის მნიშვნელობა“, რომელიც გამოქვეყნდა ჟურნალ „ივერიაში“. კ. ყიფიანი ამ სტატიაში თეატრს აკუთვნებს მასწავლებლის, აღმზრდელის როლს. იგი აღნიშნავს: „თეატრი „არის

---

<sup>1</sup> იხ.: აკაკი წერეთელი, გაზეთი „დროება“, 1880წ., №208.

საუკეთესო სკოლა, მასწავლებელი ხალხისათვის... თეატრი ჩვენი ოსტატიც არის, მასწავლებელიც, შემაქცევარიცა და დამამშვიდებელიც...“<sup>1</sup> გვასწავლის, როგორ უნდა მოვეპყრათ უბედურს და ბედრუკოს, რარიგ მოწყალებითა და კეთილმინდობით უნდა ვსჯიდეთ ადამიანს. კოტე ყიფიანისთვის თეატრი უწმინდესი ტაძარია, სადაც ყოველი ბიწიერების გაწმენდა ხდება.

ვასილ კიკნაძე წიგნში „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“<sup>2</sup> გვიჩვენებს ქართული თეატრის თავისებურებას და მრავალფეროვნებას და მის აქტიურ მოქმედებას ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში. მეცნიერმა დიმიტრი ჯანელიძემ ფუნდამენტურად გამოიკვლია თეატრის ზემოქმედება მაცურებელზე და გვიჩვენა, რომ თეატრს უდიდესი ზემოქმედების ძალა აქვს ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში მასების აქტიურად ჩასაბმელად. დასის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში აისახა კოლონიალური პოლიტიკის და რუსეთის ცარიზმის წინააღმდეგ ქართველი ხალხის ბრძოლა. ვასილ კიკნაძემ „ქართული დრამატული თეატრის ისტორიაში“ ასახა, რომ ცარიზმმა ერთბაშად შეუტია ქართველი ხალხის რელიგიურ და საერო ცხოვრებას, რომ ცარიზმმა ქართულ სამღვდლოებას მოუსპო ეკონომიკური ბაზა და დასაბამი მისცა ქართული ეკლესიის მღვდელთმსახურთა ცარიზმის მორჩილ მოხელეებად გადაქცევის პროცესს. ავტორი აღნიშნავს, რომ ქართველი ერის საუკეთესო შვილებს ევროპისაკენ ეჭირათ თვალი, რაც ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ისტორიისათვის ახალ ფურცელს შლიდა. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა ახალ ეტაპში შედიოდა. სამართლიანად აღნიშნავს ვასილ კიკნაძე, რომ თეატრი ამ დროს იქცა ერის გამაერთიანებელ ძალად და გახდა მძლავრი მამოძრავებელი იარაღი ვორონცოვისა და მისი დამქაშების

<sup>1</sup> კოტე ყიფიანი, „თეატრის მნიშვნელობა“, ჟურნალი „ივერია“, № 125, 1885, გვ. 117-118

<sup>2</sup> იხ.: ვასილ კიკნაძე, „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“, ტ. 1, გამომცემლობა „საარი“, თბ. 2001 წ.

წინააღმდეგ, რომელსაც ვერავითარი ხმალი და ზარბაზანი ვერ შეცვლიდა.

ვ. კიკნაძის მიერ დასახელებულ ნაშრომში აღნიშნულია, რომ ხალხი იღვიძებდა და თერგდალეულთა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა სახეს უცვლიდა ცხოვრებას, რომ სცენა ხალხის მწვრთნელი, ხალხის გამზრდელი ტადარი გახდა, რომელიც შეძლებდა ახალი საქართველოს შექმნას, ახლებური ცხოვრების დაწყებას. ქვეყნის თავდასხნა იყო საზრუნავი თეატრისა, რომელიც მასებს შეაძლებინებდა თავისუფლებისათვის ბრძოლას. ეროვნული თავისუფლებისათვის ბრძოლა თეატრმა წარმოგვიდგინა ილიას სიტყვებით – „ჩვენი თავი ჩვენადვე უნდა გვეყუნესო“.

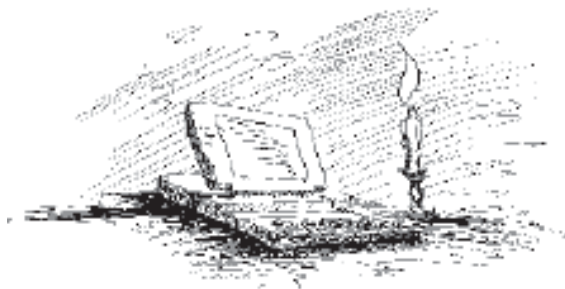
ამრიგად, XIX საუკუნის მეორე ნახევარის ლიტერატურაში გაფანტული მასალები, ეროვნული მოძრაობისა და ქართული თეატრის როლის შესახებ, ეროვნული თვითშეგნების გაღვიძებაში თავისთავადია. ჩვენ ერთ მთლიან ორგანიზმად უნდა შევაკავშიროთ, რათა უკეთ წარმოვაჩინოთ ქართული ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობისა და ქართული თეატრის როლი ქართველი ხალხის ეროვნული თვითშეგნების გამოღვიძებისა და ამაღლების საქმეში.



---

---

# პინემცოდნეობა







---

---

**ალექსეი ბეზინი,**  
დოქტორი, პროფესორი, უკრაინის ხელოვნების  
დამსახურებული მოღვაწე,  
კიევის კარპენკო-კარის თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის  
ნაციონალური უნივერსიტეტის რექტორი

## **კინოხელოვნებისა და მედიაკვლევის სამეცნიერო-მეთოდური უკრაინაში**

100 წელიწადზე მეტია, კიევის ი. კ. კარპენკო-კარის სახელობის თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის ნაციონალური უნივერსიტეტი საშემსრულებლო ხელოვნების სფეროში მსახიობებს, რეჟისორებსა და სხვა სპეციალისტებს ამზადებს. უკრაინის კინოსკოლამ 50 წლის წინ დაიწყო მოღვაწეობა. საუბარია ი. კ. კარპენკო-კარის სახელობის თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის ნაციონალური უნივერსიტეტის (KHY) საეკრანო ხელოვნებათა ინსტიტუტზე, რომელიც ამავე უნივერსიტეტის კინოსა და ტელევიზიის ფაკულტეტზე აღმოცენდა. ამჟამად კინოგანათლების სფეროში კიდევ რამდენიმე ეროვნული უმაღლესი სასწავლებელი მუშაობს, თუმცა, ი. კ. კარპენკო-კარის სახელობის თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის ნაციონალური უნივერსიტეტი მდგრადი ბრენდია, რომელიც უზრუნველყოფს სოციალურ პასუხისმგებლობას, პროფესიულ კეთილსინდისიერებასა და შედეგების მაღალ დონეს უმაღლესი სახელოვნებო განათლების სფეროში. ამავე სკოლის პედაგოგებმა და კურსდამთავრებულებმა საერთაშორისო თეატრალურ და კინოფორუმებზე საკუთარი თავი წარმოაჩინეს, მიიღეს მრავალი ჯილდო საერთაშორისო შემოქმედებით პაექრობებსა და ავტორიტეტულ კინოფესტივალებში, მათ შორის, ორჯერ – კანის ფესტივალის „ოქროს პალმის რტო“, ვენეციისა და ბერლინის კინოფორუმების ჯილდოები.

ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ეს იყო პირველი და ერთადერთი სახელოვნებო განათლების უმაღლესი

სასწავლო დაწესებულება უკრაინაში, სადაც 1961 წლიდან, უკრაინის მინისტრთა საბჭოს დადგენილების საფუძველზე, კინოხელოვნების სპეციალისტების მომზადება დაიწყო. გაიხსნა კინოფაკულტეტიც, რომელიც ამზადებდა კინორეჟისორებს, ოპერატორებსა და კინომცოდნეებს. ამჟამად, ეს გახლავთ ი. კ. კარპენკო-კარის სახელობის თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის ნაციონალური უნივერსიტეტის ფარგლებში არსებული საეკრანო ხელოვნებათა ინსტიტუტი, რომლის შემოქმედებითი მოღვაწეობაც დაკავშირებულია კინოხელოვნების ისეთ ცნობილ და ნიჭიერ ოსტატებთან როგორებიც არიან: ვ. ი. ივჩენკო, ტ. ვ. ლეჩუკი, ვ. ტ. დენისენკო, ს. ი. ფარაჯანოვი, ს. ვ. შახბაზიანი, მ. პ. მაშჩენკო, ი. გ. ილუნკო, ი. ვ. მიკოლაიჩუკი, რ. გ. ბალაიანი და მრავალი სხვა ცნობილი კინემატოგრაფისტი.

ერთ უნივერსიტეტში თანაარსებობს კინო და თეატრი, ამ ორი სინთეტური ხელოვნების ერთ ჭერქვეშ, საერთო ალმა მატერში, არსებობა ფარავს გარკვეულ წინააღმდეგობასაც. საკმაოდ არაერთმნიშვნელოვანი ურთიერთობები ეკრანსა და სცენას შორის ითვალისწინებს გარკვეულ სპეციფიკას, „ზონათა დაყოფას“ პროფესიულ განათლებაში ერთი სასწავლო დაწესებულების ფარგლებში, რითაც განპირობებულია უნივერსიტეტის სტრუქტურებში ორი შემოქმედებითად მონათესავე ინსტიტუტის გაჩენა.

თანამედროვე ი. კ. კარპენკო-კარის სახელობის თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის ნაციონალური უნივერსიტეტის საეკრანო ხელოვნებათა ინსტიტუტი უნივერსიტეტის კინოსა და ტელევიზიის ფაკულტეტის კანონიერი მემკვიდრეა. თუმცა, უნდა აღინიშნოს ინსტიტუტის ფუნქციონირების პრინციპული განსხვავება, სადაც პროფესიული აღზრდა ახალ პირობებში მიმდინარეობს – ქვეყანაში სოციო-კულტურული რეალობის პირობების რადიკალური ცვლილებების ფონზე. თუკი საბჭოთა ხელისუფლება იდეოლოგიურად მოზომილად იყენებდა კინოს შემეცნებით, აღმზრდელობითი ხასიათის საეკრანო პროდუქტს, ითვალისწინებდა გასართობი ხასიათის ფილმების უმნიშვნელო სეგმენტს, ამჟამად ტოტალურმა კომერციალიზაციამ მიგვიყვანა

სამამულო კინომოდელის კარდინალურ ტრანსფორმაციამდე. კომერციულმა კინემატოგრაფმა მალალ ხელოვნებასთან მიმართებაში, უნიკალური საავტორო კინოს ნაცვლად სტერეოტიპული კულტურული კოდების კომბინაცია შემოგვთავაზა, ხოლო გლობალიზებულმა პროცესებმა ყოველდღიურობაში ტრანსნაციონალური კულტურული მატრიცის ექსპლუატაცია შემოიტანეს.

შედგად მივიღეთ – ნაციონალური თვითმყოფადობის ნიველირება, თავისებური საავტორო კინოს საწყისის უნიფიცირების დაწყება. მივიღეთ კომერციალიზაციის შედეგები: – ხარისხობრივმა მაჩვენებლებმა ადგილი დაუთმეს რაოდენობრივს, ხოლო მალალი საეკრანო ხელოვნება ჩანაცვლდა ერზაცით, რაც ძირითადად მაყურებლის მოთხოვნილების მიხედვით იქმნება. სიტუაცია საეკრანო ხელოვნების სფეროში კიდევ უფრო გართულდა მას შემდეგ, რაც კულტურული პროცესების ავანსცენაზე გამოვიდა ტელევიზია. „მოლაპარაკე თავებმა“ ტელეეკრანებიდან მასობრივი ემიგრაცია დაიწყო დიდ ეკრანზე, რაც უკვე ვეღარ აკმაყოფილებდა კინოხელოვნებას და, უპირველეს ყოვლისა, ვიზუალური გამოსახვის (ვერბალურ-საინფორმაციო მედია პროდუქტის საპირწონედ) თავგანისმცემლებს. ტელევიზია მხოლოდ ახლა იწყებს არჩეული სისტემის დამუშავებას, ეყრდნობა რა ჯერჯერობით ტრადიციული კინემატოგრაფის გამომსახველობით საშუალებებს. ამასთანავე, მაყურებლის ყურადღებას ტელესერიალები იპყრობს. სწორედ ეს ხდება ადამიანის ყოფაქცევის მოდელის გენერატორი, აზროვნების, ცხოვრებისეული სიტუაციების დამამშვიდებელი. აქედან გამომდინარე, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია განვასხვავოთ ინფორმაციის საშუალებათა პროდუქტი, კომუნიკაცია – საკუთრივ კინოსგან (movie), კერძოდ, კინოხელოვნებისგან (შეიძლება პარალელის გავლება თეატრთან, სადაც ესტრადის ზეწოლა უნდა განვასხვავოთ სათეატრო ენისგან).

თუკი უკუვაგდებთ ჩვენს დამოკიდებულებას სნობური პოზიციიდან „საეკრანო პროდუქტის“ მიმართ, უნდა ვაღიაროთ, რომ პროფესიული ხელოვნების იერარქიული სკალა საკმაოდ

დიდა და ითვალისწინებს მრავალ ტრადიციას. მოდერნიზმის ეპოქაში განისაზღვრებოდა, როგორც „ელიტარული“ და „მასობრივი ხელოვნება“. მიემართავთ რა სათეატრო ანალოგიებს, პირობითად შეიძლება გ. ტოვსტონოვოვის თეატრი განვსაზღვროთ, როგორც ხელოვნება „ყველასთვის“, ხოლო ა. ეფროსის თეატრი – როგორც ხელოვნება „რჩეულთათვის“. თუმცა, მათყურებელი ილტვოდა ორივე რეჟისორის სპექტაკლებზე, იყო ანშლაგები, ხოლო კრიტიკა, იკვლევდა რა ორივე შემოქმედებითი სახელოსნოს თავისებურებებს, ხაზს უსვამდა ავტორისეული ხელწერის განსხვავებულობას. სწორედ ამაში მდგომარეობს პროფესიონალიზმი – შევთავაზოთ ღრმა ანალიტიკა პრიმიტიული დაყოფის – „კარგი“ და „ცუდი“ – გარეშე. ხელოვნება ვერც იარსებებს გართობის გარეშე. მოკლედ, სასურველი არაა, რომ თამასამ გარკვეულ კრიტიკულ ზღვარზე დაბლა დაიწიოს, რაც საეკრანო სივრცეს ან სათეატრო ფიცარნაგებს გადააქცევს წმინდა „ენტერთაინმენტად“. ასე, რომ მთლიანობაში სახელოვნებო კულტურა ცოცხალი, მოძრავი პროცესია. ამიტომაც განათლების სისტემაც ვერ ჩარჩება უცვლელი ტრადიციების ფარგლებში. სამყარო იცვლება, იზრდება ეკრანების რაოდენობა და ფუნქციონირება, მისი მოწყობა – კინო, ტელევიზია. მობილური ტელეფონებისა და კომუნიკატორების ეკრანებს ვიდეო ემატება, კომპიუტერების დისკლები – ინტერნეტის ვირტუალური „აბლაბუდის“ ფანჯრები. ანალოგიურ პროცესებს ვადევნებთ თვალს ასაკით „უფროს“ სათეატრო ხელოვნებაშიც. ასე რომ სწავლების თანამედროვე პროგრამული უზრუნველყოფა უნდა ითვალისწინებდეს სათეატრო ენას, საეკრანო მსოფლიო პროცესების აქტუალურ ტენდენციებს.<sup>1</sup> ეს ინოვაციები უნდა

1. Алфьорова З. І. Європейський орієнтир української медіаосвіти / З. І. Алфьорова // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. – К., 2012. – С. 12–15; Погребняк Г. П. Особливості моделювання професійної структури спеціаліста кінематографічної сфери / Г. П. Погребняк // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. – К., 2012. – С. 93–100 и др; Фёдоров А. В. Медиаобразование: история, теория, методология / А. В. Фёдоров. – Ростов-на-Дону, 2001. – С. 20–34

აისახოს სასწავლო პროგრამებში. მაგალითად, თეატრზე საკმარისი გავლენა იქონია ორიენტაციამ და სათეატრო ქმედების თანდათანობით თავისებურ ინსტალაციად გადაქცევამ, რომლისთვისაც დამახასიათებელია არასტატიკური ანიმირება, რაც თეატრში კინემატოგრაფიიდან მოვიდა. სამაგიეროდ, საეკრანო ველზე თვალს ვადევნებთ გარკვეულ თეატრალურობას, უპირველეს ყოვლისა – სერიאלებში. სცენისა და ეკრანის ურთიერთობების ეს დიალექტიკა, გამომსახველობითი საშუალებების ურთიერთგავლენა, თეატრსა და კინოს შორის ურთიერთგამდინდრების საშუალებების გაცვლა არ უნდა დარჩეს სისტემური განათლების ყურადღების გარეშე. შესაძლოა, სწორედ ამაში მდგომარეობს უმაღლესი მისია და საერთო ამოცანა სიმბიოზური თანახმიანობისა სათეატრო და კინოსკოლებს შორის – ვასწავლოთ პროფესიული დამოკიდებულება ხელოვნებისადმი, პროფესიული ორიენტაციები კულტურის კონტექსტში. ამიტომაცაა იგი სკოლა.

თეატრისა და კინოს ენების თავისებური „დიფუზია“ პრაქტიკულად გარდაუვალია. „ყველაფრის ყველაფერთან“ გადაკვეთა – წარმოადგენს თავისებურ დროის გამოწვევას. თეორიის სფეროში – ესაა მოდური დისციპლინათშორისი დისკურსი სამეცნიერო აპარატის მოხმობით ცოდნათა სხვადასხვა სფეროდან (და არა მხოლოდ ჰუმანიტარული სფეროებიდან). პრაქტიკაში – თვალს ვადევნებთ ახალი კინემატოგრაფიული გავლენის სწრაფ შეღწევას თეატრალურ სანახაობაში, ხოლო სათეატრო „დასწრების ეფექტის“ იმიტაცია წარმოადგენს ნოვატორულ მიგნებას კინემატოგრაფიისათვის. ეს ეფექტი ძლიერდება მოცულობით, სამგანზომილებით, რაც კინემატოგრაფში უახლესმა ტექნოლოგიებმა შემოიტანეს.

კიევის თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის ნაციონალური უნივერსიტეტი ორგანიზებულია სახელმწიფო მოთხოვნების უზრუნველყოფაზე პროფესიული კადრებისთვის, – კერძოდ, კინოსა და ტელევიზიის მომავალი ოსტატების მაღალპროფესიულ აღზრდაზე, ოპტიმალური თანადგომით ჰუმანიტარული, ფუნდამენტალური და სპეციალური

---

---

მომზადებით. ასეთი სტრატეგიული ამოცანების მანიფესტაცია ითვალისწინებს თეორიული და პრაქტიკული ხასიათის კონკრეტული ამოცანების გადაჭრას: შესაბამისი პროგრამული უზრუნველყოფის მუდმივი განახლება, კინო-ტელე კომპლექსის ტექნოლოგიური სრულყოფა, სპეციალობათა ჩამონათვალის გაფართოება.

1991 წელს განხორციელდა სტუდენტების პირველი ნაკადის მიღება „ხმის რეჟისორების“ სპეციალობით ტელერეჟისურის კათედრაზე. 1992 წელს შემოიღეს ახალი სპეციალობა „ვიდეოფილმის რეჟისორი“, 1993 წელს – „ტელერეპორტიორი“, ხოლო 1996 წელს განხორციელდა პირველი მიღება სპეციალობით „ტელევიზიის პროგრამების დიქტორი და წამყვანი“. 2000/2001 სასწავლო წელს კინომცოდნეობის კათედრაზე დაინერგა სპეციალობა „კინოწარმოების ორგანიზება“. იმავე 2000/2001 სასწავლო წელს კინორეჟისურის კათედრამ არეალი გააფართოვა და კინორეჟისორებისა და კინოდრამატურგიის კათედრა დაერქვა. რადგან კინო და ტელედრამატურგიის სპეციალისტების მომზადება დაიწყო. დრომ მოითხოვა ისეთი ახალი სპეციალობების დანერგვა, როგორებიცაა: პროდიუსინგი და კინოდრამატურგია.

უკრაინაში კინოდრამატურგების დეფიციტი შეიძლება ჩავთვალოთ ტრადიციულად. მისი წარმოქმნა სრულიად კანონზომიერია, რამდენადაც ასეთი სპეციალისტები საბჭოთა დროს მზადდებოდნენ „ვგკ“-ში და რეჟისორებისა და დრამატურგების უმაღლეს კურსებზე მოსკოვში. საერთო კულტურული სივრცის დაშლის შემდეგ „კადრების სამჭედლო“ უკრაინისთვის საზღვარგარეთ დარჩა (ძველი თავისი უნუგემო შედეგებით). რაც შეეხება პროდიუსერებს, ანდა როგორც დიპლომშია აღნიშნული, „კინოტელე წარმოების ორგანიზატორები“ – ეს სპეციალობა ლეგიტიმურია ახლანდელი დროის აქტუალური მოთხოვნებით. მოთხოვნა ასეთი პროფილის სპეციალობაზე გაამძაფრა სამამულო კინოინდუსტრიის კურსმა, კინოპროდუქციის წარმოების

საპროდიუსერო სისტემამ. განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა კინოს შესწავლასა და მედია მენეჯმენტს, რომლის გარეშეც შეუძლებელია წარმოდგინო ინფორმაციული ეპოქის მმართველობითი სტრუქტურა. ფართო მულტიმედიაური შესაძლებლობები, თანამედროვე ინფორმაციული ტექნოლოგიები, ნებისმიერი ახალი მედია არხის გაჩენა ჩვენი სპეციალისტების წინაშე პროფესიული კომპეტენტურობის მოთხოვნებს აყენებს.

არ შევუდგებით სწავლების პედაგოგიურ კონკრეტიკას, მხოლოდ გამოვყოფთ სამ საბაზო პოზიციას, დამახასიათებელს პროფესიული განათლებისთვის საეკრანო ხელოვნების სფეროში:

1) საეკრანო ხელოვნების სფეროში პროფესიონალის მომზადება საჭიროების დროს (10 წუთში შეიძლება ვასწავლოთ „ლილაკზე თითის დაჭერა“ მოძრავი გამოსახულების მისაღებად, თუმცა ეს კინემატოგრაფი არაა);

2) ხელობის და არა ხელოვნების სწავლება (აქ, როგორც იტყვიან, „ღმერთის ნებაა“ საჭირო);

3) „ბალასტის“ წინასწარმეტყველება – ანუ თუკი სტუდენტების 20-30% განათლების დასრულების შემდეგ ძლიერად დამკვიდრდება პროფესიაში – ეს საკმაოდ კარგი პროცენტული მაჩვენებელია წარმატებული განათლებისთვის.

ამგვარი სტატისტიკის გაცნობიერების შედეგად, კინოსკოლა ნერგავს თითქმის ინდივიდუალურ განათლების სისტემას, ანუ ამცირებს სტუდენტების რაოდენობას შემოქმედებით სპეციალობებზე. შესაბამისად, მუშავდება პრაქტიკული მეცადინეობების სისტემა და სტრუქტურა, ფაკულტატური, კრეატივის ინდივიდუალური სეანსები, ლაბორატორიული დათვალიერებები და ა. შ. დიპლომის ლეგიტიმაციისთვის ევროკავშირის საზღვრებში უნივერსიტეტმა სასწავლო პროცესში ბოლონიის პროცესი ჩართო, რაც ადაპტირებულია პროფესიული შემოქმედებითი სწავლება-განათლების მოთხოვნებთან.

ინოვაციური ტექნოლოგიები შეეხო არა მხოლოდ



პროგრამულ უზრუნველყოფას, არამედ ფსიქოლოგიურ-პედაგოგიური პირობების ჩამოყალიბებასაც, სტუდენტების პროფესიულ ოსტატობასაც. მონათესავე სპეციალობებში მსახიობებისა და რეჟისორების მომზადების სპეციფიკა მეთოდოლოგიურად ნაწილობრივ იდენტურია, ამიტომ, ისევე როგორც შემოქმედებით სათეატრო პროფესიებში, მსახიობების, კინო და ტელერეჟისორების მომზადების სისტემა ძნელად ადაპტირდება სწავლების ხარისხის საკრედიტო-სამოდულო სისტემის გამოყენებასთან და ითხოვს უახლესი პრინციპების, მეთოდებისა და სპეციალისტების მომზადების ინოვაციურ დამუშავებას. ამ საკითხზე განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებენ მკვლევრები და შემოქმედებითი პროფესიების მოღვაწეთა მომზადების პროცესის ხელმძღვანელები, კინოსა და ტელევიზიის პედაგოგები და პრაქტიკოსები.<sup>1</sup>

იმდენად, რამდენადაც საუბარია მრავალპროფილურ უმაღლეს სასწავლო დაწესებულებაზე, ცალკე განხილვას მოითხოვს ის ფაქტები, რაც გასათვალისწინებელია სასწავლო პროგრამების ჩამოყალიბებისას, სპეციალიზაციათა ჩამონათვალის გაფართოებისა და სწავლების ხარისხის საკრედიტო შეფასების გამოთქმებისთვის.

პროფესიული განათლების დახვეწის გზა არაა მხოლოდ მიღწევებით მოფენილი. თუკი უპირატესობით სარგებლობს კინოდრამატურების პროფესიული მომზადება, რომელთაც არ ამზადებდნენ ათეული წლები, რამაც მნიშვნელოვნად განაპირობა კრიზისული სიტუაცია სასცენარო მასალებთან მიმართებაში, მაშინ საგრძნობ დანაკარგებს შეიძლება მივაკუთვნოთ ი. კ. კარპენკო-კარის სახელობის თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის უნივერსიტეტში „კინომცოდნე-პედაგოგის“ სპეციალიზაციის

1. Іванченко М. Ю. Психологічні проблеми в дискурсі іміджу телебачення / М. Ю. Іванченко // Наук. зап. Ін-ту журналістики. – К., 2003. – Т. 10. – С. 77–83 и др.; Менегети Антонио. Кино и бессознательное: Лекция в Римском университете «Ла Сапиенца» / А. Менегети. – ННБФ Онтопсихология. – Т. 1. – 2004; Усов Ю. Н. Мастерская «Киноведение и кинопедагогика» / Ю. Н. Усов // Специалист. – 1993. – № 5. – С. 10–11.



დახურვა. უკანასკნელი ნაკადი ამ სპეციალიზაციაზე 1991 წელს მიიღეს, რის შემდეგაც მინისტრთა კაბინეტმა მიიღო დადგენილება მეორე უმაღლესი განათლების შესახებ, რომლის მიხედვითაც მომავალი კინომცოდნის მიღება შესაძლებელი გახდა მხოლოდ ფასიანი სწავლების წესით, რამაც მიგვიყვანა ნულოვან მოთხოვნილებამდე. იმავდროულად ჩუმად მიიცვალა სასკოლო განათლების ჰუმანიტარიზაციის სახელმწიფო პროგრამა. პრაქტიკულად შემცირდა სახელოვნებო დარგის ყველა კურსი – სიმღერა, ხატვა, ლიტერატურა... კულტურის სფერო შემოისაზღვრა ლამის მხოლოდ ფიზმომზადებით, არ ჩართო რა სასკოლო პროგრამებში კინო განათლების კურსები. ამასთანავე ცნობილია, რომ დღეს აქტუალურია ევროპული ტენდენცია აუდიო-ვიზუალური განათლებისა და მედია სწავლების პროგრამების განვითარებისა სკოლებში.

ევროპული საზოგადოება ცხოვრობს „ინფორმაციული აფეთქების“ პირობებში, რომლის ძირითად ნიშნებს ტოტალურობა, ინტერაქტიულობა, მობილურობა, ქაოტურობა წარმოადგენს. მსოფლიოში მიმდინარეობს პროცესი ერთიანი საინფორმაციო-მედიის სივრცის ჩამოყალიბებისა, მასობრივი კომუნიკაციის სისტემის გამოხატული ბატონობით.

სტატისტიკის მიხედვით, თანამედროვე ქალაქებში ადამიანების კონტაქტი მედიასთან დღე-ღამეში თერთმეტ საათს აღემატება, ტელევიზორი ჩართულია სახლებში საშუალოდ 7 საათი და 38 წუთი ყოველდღიურად, ხოლო ბავშვები ორიდან თორმეტ წლამდე საშუალოდ ტელევიზორს უყურებენ 15 საათს კვირაში.<sup>1</sup> ეროვნული საოჯახო ასოციაციის (UNAF-Union National des Associations Familiales) მონაცემების მიხედვით, არასრულწლოვანი აუდიტორია ყოველწლიურად ძვირფასი დროის 154 საათს (ანუ ფნიზლად ყოფნის დრო) მშობლებთან და 850 საათს მასწავლებლებთან ატარებს, მაშინ, როდესაც სხვადასხვა საეკრანო ხელოვნებასთან და მედიასთან

---

1. Semali L. M. Literacy in multimedia America / L. M. Semali. – New York, 2000, p. 13.

---

---

ურთიერთობას ბავშვების დროის 1400 საათი მიაქვს.<sup>1</sup>

ამრიგად, მედია (მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებები – ტელევიზია, კინო, ვიდეო, კომპიუტერული ქსელი, ინტერნეტი და ა. შ.) ყოველწლიურად სულ უფრო მეტ ადგილს იკავებს ადამიანების ცხოვრებაში. ლოგიკურია, თუ რატომ იზრდება მაყურებელთა აუდიტორიის მედიაკომპეტენტურობა. პარადოქსი იმაში მდგომარეობს, რომ საკამათო არაა მედია განათლების ინტენსიური განვითარების მნიშვნელობა, ეს მიმართულება საგანმანათლებლო პროცესში, კერძოდ კი სამამულო პედაგოგიაში, ძალიან ნელა მკვიდრდება.

უკრაინაში განვითარებული სამეცნიერო დაწესებულებები უკანასკნელი ათწლეულების განმავლობაში აქტიურად გამოდიან მედია განათლების შეტანის აუცილებლობისთვის უკრაინის სასწავლო დაწესებულებების პროგრამებში. მედია განათლების ძირითად ამოცანას ინტეგრირებული საბაზო საგანმანათლებლო პროგრამა წარმოადგენს:

- ახალი თაობის აღზრდა ძლიერი აუდიო-ვიზუალური ნაკადის პირობებში;

- საზოგადოებაში მედია ტექსტების შინაარსის რაციონალურ-კრიტიკული აღქმისა და კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებების ზემოქმედების დამოუკიდებელი შეფასების ადეკვატური კულტურის განვითარება;

- განათლებული მკითხველის, მაყურებლის, მსმენელის უნარების ჩამოყალიბება და განვითარება, რომელთაც აქვთ უნარი აღიქვან და გააანალიზონ სხვადასხვა ხელოვნების მხატვრული კოდები;

- „მომხმარებლის“ მომართვა არა მხოლოდ ინფორმაციის გაგებაზე, არამედ მის ფსიქიკაზე ზემოქმედების შედეგების გაცნობიერებაზე;

- ურთიერთობების საშუალებების დაუფლება ტექნიკური საშუალებების დახმარებით.

მსგავსი პოლიტიკა ეთანხმება საერთო ევროპულ ტრადიციებს მედია განათლების სფეროში, როგორც ნაწილი კონცეფციისა

---

1. Frau-Meigs, 2003, p. 26.

– „განათლება მთელი ცხოვრების განმავლობაში“.

ევროსაბჭოს დოკუმენტებში „მედია განათლება“ (media education) განისაზღვრება როგორც სწავლება, რომელიც ისწრაფვის განავითაროს მედია კომპეტენტურობა, რაც ინტერპრეტირდება, როგორც კრიტიკული და დამაფიქრებელი ურთიერთობა მედიისადმი პასუხისმგებელი მოქალაქეების აღსაზრდელად, რომელთაც შესწევთ უნარი გამოხატონ საკუთარი აზრი და დამოკიდებულება მიღებული ინფორმაციის საფუძველზე. ამ თვალსაზრისით, განათლება უზრუნველყოფს დემოკრატიული და პოლიტიკური თვითშეგნების ამაღლებას.<sup>1</sup>

თუკი, არცთუ ისე შორეულ დროში, პედაგოგიურ წრეებში საეკრანო განათლება, როგორც გარკვეული კომპონენტი, – სასკოლო და საუნივერსიტეტო „ფორმალურ განათლებად“ აღიქმებოდა, თანამედროვე გაგებით, მედია განათლებაში გაცილებით უფრო ფართო გაგება იგულისხმება, რომელიც უნდა განვიხილოთ როგორც უწყვეტი სისტემური განათლება, როგორც ხანგრძლივი საგანმანათლებლო და საზოგადოებრივ-საგანმანათლებლო მოღვაწეობა.

მედია განათლება შედარებით ახალი საგანმანათლებლო სფეროა, რომელიც ინტენსიურად ვითარდება მსოფლიოში. საუბარია არა მხოლოდ მზარდ სხვადასხვა მედია საგანმანათლებლო თეორიებსა და კონცეფციებსზე, არამედ ახალ პედაგოგიკურ, მეთოდოლოგიურ მიდგომებსა და ტექნოლოგიური ხერხების ძიებაზე პრაქტიკული გამოყენებით.

თანამედროვე მედია განათლების მოდელები შესაძლოა განვავრცოთ შემდეგნაირად:

- საგანმანათლებლო-ინფორმაციული მოდელი (მედია კულტურის თეორიისა და პრაქტიკის, ენის და ა. შ. შესწავლა), რომელიც ეყრდნობა ძირითადად მედია განათლების კულტუროლოგიურ, ესთეტიკურ, სემიოტიკურ, სოციოკულტურულ თეორიებს;<sup>2</sup>

1. Council of Europe, 2000.

2. Фёдоров А. В. Медиаобразование: история, теория, методология / А. В. Фёдоров. – Ростов-на-Дону, 2001. – С. 20–34.

- საგანმანათლებლო-ეთიკური მოდელები (მედია მასალაზე დაყრდნობით მორალური, რელიგიური, ფილოსოფიური პრობლემები), რომლებიც ეყრდნობა უპირატესად მედია განათლების ეთიკურ, რელიგიურ, იდეოლოგიურ, ეკოლოგიურ, პროტექციონისტურ და სხვა თეორიებს;

- პრაქტიკულ-უტილიტარული მოდელები (მედია ტექნიკის პრაქტიკული შესწავლა და გამოყენება), რომლებიც უპირველეს ყოვლისა დაკავშირებულია „მონხმარებისა და დაკმაყოფილების“ თეორიასთან და მედია ტექსტების პრაქტიკულ აღქმასთან;

- ესთეტიკური მოდელები (უპირველეს ყოვლისა, ორიენტირებული მხატვრული გემოვნებისა და მედია კულტურის საუკეთესო ნაწარმოებების ანალიზზე), რის საფუძველშიც გვაქვს ესთეტიკურ/მხატვრული და კულტუროლოგიური მედია განათლება;

- სოციოკულტურული მოდელები (შემოქმედებითი პიროვნების სოციოკულტურული აღქმის, წარმოსახვის, მხედველობითი მეხსიერების, ინტერპრეტაციის, ანალიზის, დამოუკიდებლობის, ნებისმიერი მედია ტექსტების სახეობების და ჟანრების და ა.შ. კრიტიკული ანალიზის განვითარება), რაც ეყრდნობა, უპირატესად, მედია განათლების სოციოკულტურულ, კულტუროლოგიურ, სემიოტიკურ, ეთიკურ თეორიებსა და კრიტიკული აზროვნების თეორიებს.

იმავედროულად, დასახელებული მოდელები და თეორიები პრაქტიკულად არ არსებობენ წმინდა სახით, არამედ ქმნიან სხვადასხვა კომბინაციას.

მრავალი წლის განმავლობაში მედია პედაგოგები კამათობენ იმაზე, თუ რა პირობებში გადაიტყვევა მედია განათლება განსაკუთრებულად ეფექტურ, კლასგარეშე კინო საგანმანათლებლო მოღვაწეობის ფორმად, მაშინ, როცა მთელი სამუშაო პროცესი მოსწავლის მოსამზადებლად, მხატვრულ ეკრანთან ურთიერთობისთვის ტარდება, – მაქსიმალურად თავისუფალი აუცილებელი ამოცანებისგან, წერილობითი

ნამუშევრებისგან, ქულებით შეფასებებისგან, თუ ტრადიციული საკლასო-გაკვეთილების ფორმით. თუმცა, ორივე კონცეფციის მიმდევრები ერთ საკითხში ერთსულოვანი არიან: მედია განათლება შესაძლებელია მოსწავლეთა გარკვეული კონტინგენტის პირობებში, – საგნის კვალიფიცირებული პედაგოგებით, ხარისხიანი პროგრამული უზრუნველყოფით, სახელმწიფო სტრუქტურების ჩართულობით. საკმარისია, ამოვარდეს ერთი რგოლი, რომ მედია საგანმანათლებლო პროექტების მთლიანობა დაირღვევა და განუხორციელებელი დარჩება. რაც დაემართა „პერესტროიკის“ პროცესების ტალღაზე დაწყებულ საშუალო განათლების ჰუმანიტარიზაციის სახელმწიფო პროგრამას უკრაინაში.

საგანმანათლებლო ამოცანებს მედიის სფეროში სხვადასხვა აუდიტორიისთვის, მაგალითად, საეკრანო ხელოვნების მომავალი პროფესიონალებისა და მასობრივი აუდიტორიისთვის თავისი სპეციფიკა გააჩნია. ამიტომაც, სასურველია, ერთმანეთისგან გავარჩიოთ კინოგანათლების დანერგვის პროექტები საშუალო სკოლებსა და საერთო პროფილის უმაღლეს სასწავლებლებში, უმაღლესებში, სადაც მზადდებიან მომავალი მედია პედაგოგები, ანუ აკრედიტაციის III-IV ხარისხის სასწავლო დაწესებულებებში, და პროფესიული განათლება საეკრანო ხელოვნებასა და მედიის სფეროში.

ამჟამად პედაგოგიური პროფილის რამდენიმე უმაღლესი სასწავლო დაწესებულება უკრაინაში ცდილობს დაარეგისტრიროს მედია პედაგოგობის განახლებული სპეციალობა. თუმცა, მედია განათლების სფერო საჭიროებს არა მხოლოდ პედაგოგების მზარდაჭერას, არამედ საეკრანო ხელოვნების პროფესიონალებსაც. ამიტომაც კიევის ი.კ. კარპენკო-კარის სახელობის თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის ნაციონალურმა უნივერსიტეტმა, კერძოდ კი საეკრანო ხელოვნების ინსტიტუტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტმა, რომელიც ამავე უნივერსიტეტის შემადგენლობაშია, მოძებნა კომპრომისული ვარიანტი ამ სიტუაციიდან გამოსასვლელად, რაც გამოიხატება სხვადასხვა დონის პროფესიული

კვალიფიკაციის მედია პედაგოგების ლეფიციტის აღმოფხვრაში. გათვალისწინებულია სპეციალისტების მომზადების შესაძლებლობა მედია განათლების სფეროში მაგისტრატურისა და ასპირანტურის ბაზაზე.

მედია განათლებულობის ამაღლების პოლიტიკის კონსტრუქციული განვითარების მიზნით, უკრაინაში, უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელია ამუშავდეს სავალდებულო მოდულები განათლების პროგრამაში სხვადასხვა პროფილის პედაგოგიური კადრების მომზადებისთვის. აუცილებელია ხელის შეწყობა ამ საგნის პედაგოგიური პრაქტიკის ინტენსიური დანერგვისთვის. იმავე შედეგებამდე მივყავართ იუნესკოს მიერ ჩატარებულ სოციოლოგიურ გამოკვლევებსაც: „მყარი აუცილებლობა გამოვავლინეთ მედია განათლების მასწავლებელთა ორგანიზებაში, როგორც უმაღლესი სასწავლებლების ბაზაზე მომავალი პედაგოგების მომზადებისა, ასევე კვალიფიკაციის ამაღლების დონეზეც“.<sup>1</sup>

ამრიგად, მედია განათლების უფრო ეფექტური განვითარებისთვის ახალი სპეციალიზაციის „მედია განათლების“ დანერგვასა და რეგისტრაციაში, როგორც ჩვენ წარმოგვიდგენია, პერსპექტივაში განსაკუთრებული როლი უნდა შეასრულოს პედაგოგიური პროფილის სასწავლო დაწესებულებებმა და იმ უმაღლესებმა, რომლებიც ამზადებენ კინოსპეციალისტებს.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Алфьорова З. І. Європейський орієнтир української медіаосвіти / З. І. Алфьорова // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. – К., 2012.
- Іванченко М. Ю. Психологічні проблеми в дискурсі іміджу телебачення / М. Ю. Іванченко // Наук. зап. Ін-ту журналістики. – К., 2003. – Т. 10.
- Менегетти Антонио. Кино и бессознательное: Лекция в Римском университете «Ла Сапиенца» / А. Менегетти. – ННБФ Онтопсихология. – Т. 1. – 2004.

---

1. Buckingham, Domaille, 2003,

- Погребняк Г. П. Особливості моделювання професійної структури спеціаліста кінематографічної сфери / Г. П. Погребняк // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. – К., 2012.
- Усов Ю. Н. Мастерская «Киноведение и кинопедагогика» / Ю. Н. Усов // Специалист. – 1993. – № 5.
- Фёдоров А. В. Медиаобразование: история, теория, методология / А. В. Фёдоров. – Ростов-на-Дону, 2001.
- Buckingham, Domaille, 2003.
- Council of Europe, 2000.
- Frau-Meigs, 2003.
- Semali L. M. Literacy in multimedia America / L. M. Semali. – New York, 2000/

**„სინათლით შემჩნილი სურათები“ ანუ  
„შუქის ანატომია“**

*„არსებობს ორი მუსიკა: ბეერების მუსიკა და  
სინათლის მუსიკა, სხვა სიტყვებით – კინო“.  
აბელ ჰანსი<sup>1</sup>*

კინოხელოვნების არსობრიობა შეიძლება მარტივად განიმარტოს, როგორც: **ფოტოგრაფირებულ ფირზე დაშუქების შედეგად ეკრანზე მიღებული ჩრდილის ილუზორული მოძრაობა**. ეს მოცემულობა გულისხმობს ორ საწყის ელემენტს: **მოძრაობას** და **გამოსახულებას**. მათზე პირდაპირ და უშუალოდ მიგვიითითებს თავად სახელწოდება „**კინემატოგრაფიც**“, <sup>2</sup> ორი სიტყვისგან – „**კინემა**სგან“ და „**გრაფოს**გან“ შემდგარი ტერმინი. პირველ (Cinémato) ილუზორულ „**მოძრაობაზე**“, როგორც არსებით პრინციპზე, ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ (წერილში „პირველი პრინციპი: „**კინემატოგრაფიული აზროვნების მექანიზმი** და „**მექანიკური ილუზია**“). <sup>3</sup> ამჯერად, განვიხილავთ, ტერმინის მეორე ნაწილს (graphie), „**სახვას**“, ანუ „**რეალობის ფოტოგრაფიული ანაბეჭდის**“ რაობას, რომელიც, ანალოგიურად არსებითი მნიშვნელობისაა.

წინა წერილში, საილუსტრაციოდ მოვიყვანეთ მილოშ ფორმანის „**რეგთაიმში**“ გაცოცხლებული კინოხელოვნების

<sup>1</sup> აბელ ჰანსი. ოციანი წლების კინოაზრი, კრებულიდან: Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911-1933 гг. М., Искусство, 1988. с. 64

<sup>2</sup> „კინემატოგრაფი“ – ფრ. Cinématographe, ბერძნ. κινημα+γραφω .

<sup>3</sup> იხ.: ლია კალანდარიშვილი, „პირველი პრინციპი: „კინემატოგრაფიული აზროვნების მექანიზმი და „მექანიკური ილუზია“, სამეცნიერო შრომების კრებული: „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“ №4 (49), 2011, გვ. 50-60; ფრაგმენტები გამოუქვეყნებელი სახელმძღვანელოდან „კინომცოდნეობის საფუძვლები“.





კადრი ფილმიდან „რეგთაიმი“

პირველი ნაბიჯები, დეტალები, რომლებშიც საწყისი პრინციპების აღმოჩენებისა და ჩამოყალიბების პროცესი იყო გამოვლენილი; გვახსოვს, რომ ფილმის ერთ-ერთ პერსონაჟს, ტატეს, მართალია, უკვე შეუძლია მოძრაობის ილუზიის შექმნა, იცის თავისი ქალაქისგან გამოჭრილი სილუეტების ამოძრავების საიდუმლო, მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი კინოფილმის შესაქმნელად; თავისი საქმიანობით იგი ჯერ ისევ მხატვარია. კინორეჟისორად მას ახალი ხელოვნების კიდევ ერთი საიდუმლო გადააქცევს, კიდევ ერთი არსებითი პრინციპის წვდომა – ფირზე გამოსახულების ფოტოგრაფირება, რეალობის ანაბეჭდის მიღება... ანუ ის, რასაც თავად პირველქმნილი სუბსტანცია, თავად **სინათლე** უშუალოდ ავლენს და ბადებს! სწორედ ამ საწყისს გვიხსნის ფილმში „ფოტოპიესების“ წარმატებული დამდგმელი: „რამ მომცა ასეთი შესაძლებლობა? იცით რამ? **სინათლემ**. ხედავთ



კადრი ფილმიდან „რეგთაიმი“

ამ სანთლებს? ძალიან ლამაზია. ელვარებს, მინაში ირეკლება, ჭკალი მის კაშკაშს აძლიერებს, ათას ვარსკვლავად აქცევს. **ჩვენ სურათებს სინათლისგან ვკმნით.** მაყურებელი ორ პენსს იხდის და მცირე დროში მთელ ცხოვრებას უყურებს, – ადამიანის მთელ ცხოვრებას: როგორ ცხოვრობს ხალხი, როგორ მიირთმევს, როგორ უყვარს... მაშ შევსვათ, ფოტოპიესის უსასრულო შესაძლებლობებისთვის!<sup>1</sup>

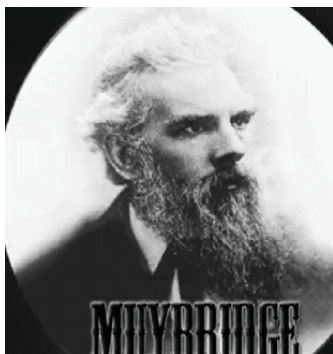
ამ პერიოდში, ფოტოგრაფიული წარმოშობა, როგორც რეალობის ანაბეჭდისა, კინოს პრესტიჟულობას ანიჭებდა – ახალ სამყაროსთან, ახალ შესაძლებლობებთან იგივედებოდა; ნდობით სარგებლობდა ისეთი არადამაჯერებელი და მიაძინებელი ფილმიც კი, როგორსაც „რეგთაიმი“ ფორმანის პერსონაჟები წყნარი ოკეანის სანაპიროზე იღებენ. ზიგფრიდ კრაკაუერს ნიშანდობლივად მიაჩნდა ის ფაქტი, რომ საფრანგეთში, **ფოტოგრაფიის** დაბადება პოზიტივიზმის პოპულარობის დროს დაემთხვა. ნატურალისტური ესთეტიკა, სინამდვილის ზუსტ, მიუკერძოებელ ასახვაზე სვამდა აქცენტს და იპოლიტ ტენის სიტყვები: „მე მსურს წარმოვადგინო ობიექტები ისეთებად, როგორებიც არიან, ან როგორებიც იქნებოდნენ ისინი, ამ ქვეყანაზე რომ არც ვარსებობდე“<sup>2</sup> ახალი ეპოქის შთაგონების წყაროდ და სამოქმედო პროგრამად იქცა.

„რეგთაიმის“ ლიტერატურულ პირველწყაროში მწერალი **ედგარ დოქტოროუ** ტატეს ცხოვრებას სიმბოლურად მიჯნავს ემიგრანტი მხატვრის ძველი ცნობიერების „ბნელ“ და კინოკარიერით რეალიზებული „ამერიკული ოცნების“ „ნათელ“, გაბრწყინებულ პერიოდებად; ხოლო მილოშფორმანისთვის ეს შუქჩრდილი (როგორც კინემატოგრაფისტიისთვის), ერთდროულად, თვითორონისა და თავყვანისცემის გამოხატვის საბაბი ხდება: კეთილშობილი, შეიძლება ითქვას, „დამწყები“ ავანტიურისტის ორიგინალური ნიჭით დაჯილდოებულ კოლორიტულ სახეში, ქალაქისგან ვირტუოზულად გამოჭრილი სილუეტების

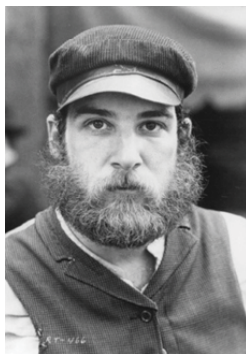
<sup>1</sup> ტექსტი მილოშ ფორმანის ფილმიდან – „რეგთაიმი“, 1981.

<sup>2</sup> Зигфрид Кракауэр. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., «Искусство» 1974, с.27.

მსგავს პირობით კონტურებში, მაყურებელი ხედავს ერთ-ერთი პირველი კინემატოგრაფისტის ზოგად ტიპს, რომლის ცნობიერება და სტილი კინოსთან მიახლოების შესაბამისად იცვლება: ფეხზე თოკით ბავშვგამობმული, ქუჩის უიღბლო და „მორალისტი“ მხატვარი ტატე, რომელიც მოღალატე ცოლს სკანდალით სცილდება, მალე თავად ხდება სხვისი ცოლების მაცდური, ელევანტური ბარონი აშკენაზი. ფილმის დასაწყისში ოჯახური აყალმაყალის სცენა, აუცილებლად გაგვასწავებს ცნობილ ფოტოგრაფს, ედვარდ მაიბრიჯს და მისი ცოლის საყვარლის გახმაურებული მკვლელობის საქმეს. მით უმეტეს, რომ ამ ზოგად, არაპირდაპირ ასოციაციას, მაიბრიჯისა და ფილმის პერსონაჟის<sup>1</sup> პორტრეტული მსგავსება, საერთო შტრიხი – გაბურძენილი წვერი აღძრავს, რომელიც, შემდგომ, მხატვრის გარეჟისორების ეტაპზე ფორმას იცვლის და ჯორჯ მელიესის მოდურად გაკრეჭილ „ბლანჟეს“ ემსგავსება.



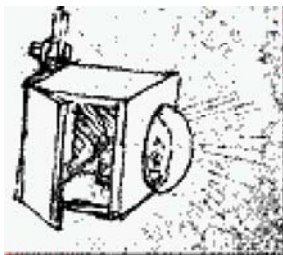
ედვარდ მაიბრიჯი ფოტო-კადრი  
დოკუმენტური ფილმიდან  
“Edward Muybridge: The Man  
Who Made Pictures Move”



მსახიობი მენდი პატინკინი  
ტატეს როლში, კადრი ფილმიდან  
„რევთაიმი“

<sup>1</sup> ედვარდ მაიბრიჯი, ფოტო-კადრი დოკუმენტური ფილმიდან „Edward Muybridge: The Man Who Made Pictures Move“ <http://www.youtube.com/watch?v=N3xQV7gJVBS> და მსახიობი მენდი პატინკინი ტატეს როლში, კადრი ფილმიდან – „რევთაიმი“

სანაპიროზე „ფოტოპიესის“ გადაღების ეპიზოდი გრიფიტის ადრეულ ფილმებთან, ხოლო სინათლეზე წარმოთქმული სადღეგრძელო ედისონთან აღძრავს ასოციაციას. ასეთი გაბნეული დეტალებით, ფორმანი ხატავს ახალი იდეების მიმართ გახსნილი პიონერის კრებით



ლეონარდოს  
კამერა-ობსკურა

სახეს, არაორდინარული ადამიანის – კინემატოგრაფისტის ტიპს, რომელიც ახლებურად უყურებს სამყაროს და თავად ქმნის ახალ ხელოვნებას, მაშინ, როდესაც კინო ჯერ კიდევ არ იყო დაფასებული, არასერიოზულ საქმიანობას წარმოადგენდა და კინორეჟისორის პროფესია ეს ესაა იქმნებოდა.



კადრი ფილმიდან „რევთაიმი“

პირველ ფოტოგამოსახულებებს **ჰელიოგრაფიებს**, ანუ, **მზის მიერ დაზატულებს** უწოდებდნენ. ადამიანებში აღფრთოვანებასა და გაოცებას ბადებდა რეალობის ალბეჭდვის ახალი შესაძლებლობა – **კამერა-ობსკურით** მიღებული ფოტოგრაფიის მექანიკური, ზედმიწევნითი დეტალურობა, ისეთი წვრილმანების დაფიქსირების უნარი, როგორიც სახელგანთქმულ მხატვართა მახვილ თვალსაც შეუმჩნეველი დარჩებოდა.

კამერა-ობსკურას<sup>1</sup> მოქმედების პრინციპი, თავისთავად, სიახლეს არ წარმოადგენდა. ჩინელ მეცნიერთათვის უკვე VIII საუკუნეში იყო ცნობილი, რომ დაბნელებულ ოთახში ფანჯრის დარაბების ნახვრეტებიდან შეჭრილი შუქი მოპირდაპირე კედელზე გარე ხელის თავდაყირა გამოსახულებას აირეკლავდა. ჩინელთა მსგავსად, მეთე საუკუნის არაბმა მათემატიკოსმა ბასრელმა **ალ ჰასანმაც** შეამჩნია გადაბრუნებული ანარეკლი, აღწერა იგი და გამოიყენა კიდეც მზის დაბნელებაზე დაკვირვებებისთვის.

სახელწოდება – „**კამერა-ობსკურა**“ ანუ **ბნელი ოთახი** უფრო მოგვიანებით, **ლეონარდო და ვინჩი** დაამკვიდრა, როდესაც მან, ამ პრინციპის მიხედვით, ვიზუალური დაკვირვებებისთვის საჭირო ხელსაწყო შექმნა. ლეონარდოს კამერა-ობსკურა, ფარნის მსგავს ყუთს წარმოადგენდა, სანთლითა და სარკით. ვარაუდობენ, რომ გამოსახულება სწორედ, სანთელსა და სარკეს შორის ირეკლებოდა.<sup>2</sup> თუ რამდენად მნიშვნელოვანი იყო **ლეონარდოსთვის** ეს ხელსაწყო, მის წერილებში გამოხატული ხოტბის მიხედვით შეგვიძლია ვიმჯელოთ: „ო, გასაოცარო, საკვირველო აუცილებლობავ [...] ყოველი ბუნებრივი მოქმედება უმოკლეს პროცესში გემორჩილება. ვინ დაიჯერებს, რამდენად მცირე სივრცეს შეუძლია დაიტიოს მთელი სამყაროს სახეები? ო, უძლიერესო პროცესო! რომელ ტალანტს შესწევს ხასიათში ასე შეაღწიოს, როგორც ამას? [...] ეს სწორედ ის არის, რაც ადამიანის საზრისს ღვთაებრივი საგნების მიმართ თავყანისცემას შთააგონებს“.<sup>3</sup> ჯიოვანი ვენტური სწორედ კამერა-ობსკურას გამოყენებით ხსნის და ვინჩისთვის დამახასიათებელ პირუკუ სიმეტრიულ

<sup>1</sup> იხ. კამერა-ობსკურა [http://www.youtube.com/watch?v=RuJ\\_Jd6Qgyo](http://www.youtube.com/watch?v=RuJ_Jd6Qgyo)

<sup>2</sup> ლეონარდოს კამერა-ობსკურა;

<sup>3</sup> «Codex Atlanticus» ( ვინჩი, ლეონარდო, ბიბლ. Ambrosian, მილანი, ფოლიო 337, და „ხელნაწერი D, ვინჩი, ლეონარდო, საფრანგეთის ინსტიტუტი, პარიზი, ფოლიო 8“);

– „სარკისებური წერის“ სტილს.<sup>1</sup>

თავდაპირველად მხატვრები კამერა-ობსკურას საკუთარ ნახატებში პროპორციებისა და უკანა პლანების დასაზუსტებლად იყენებდნენ. თუმცა, ამ ხელსაწყომ მნიშვნელოვნად შეცვალა სამყაროზე ვიზუალური წარმოდგენა, გაამდიდრა მხატვრული ხედვის გამომსახველობითი შესაძლებლობანი, ბიძგი მისცა **პერსპექტივისა** თუ საგანთა ფორმებზე შექჩრდილის თამაშით მოცულობის ილუზიის შექმნის ტექნოლოგიის ძიებებს. ცნობილია, რომ კამერა-ობსკურას მუშაობისას მრავალი გამოჩენილი მხატვარი იყენებდა და მისი დახმარებით, ტილოზე საგნების გადმოცემის, მართლაც, რომ გასაოცარ

სიზუსტეს ალწევდა. ხელოვნებათმცოდნეები ხშირად აღნიშნავენ, მაგალითად, კამერა-ობსკურას ეფექტურ გამოყენების მაგალითს **იან ვერმეერის** მხატვრობაში.



იან ვერმეერი. „ოფიცერი და მომ-ლიმარე ქალიშვილი“ 1657, 83 × 64,5 სმ, ტილო, ზეთი, დრეზდენის გალერეა.

**ფილიპ სტედმანი** გამოკვლევაში „ვერმეერის კამერა: სიმართლე შედეგების შესახებ“<sup>2</sup> განიხილავს ამერიკელი მხატვრის **იოსებ პენელის** ჯერ კიდევ 1891 წელს გამოთქმულ ვარაუდს ე. წ. „ფოტოგრაფიული პერსპექტივის“ შესახებ, ვერმეერის ტილოს –

<sup>1</sup> Giovanni Battista Venturi(1746 – 1822) Essai sur les ouvrages phisico-mathematiques de Leonardo da Vinci, Paris, 1797 [www.precinemahistory.net/1750.htm](http://www.precinemahistory.net/1750.htm)

<sup>2</sup> Philip Steadman, Vermeer’s Camera: The Truth Behind the Masterpieces (Oxford: Oxford University Press, 2001),

„ოფიცერი და მომღიმარე ქალიშვილის“ – მაგალითზე. ის ფაქტი, რომ ნახატზე, ერთმანეთთან ძალიან ახლოს მყოფ ორ ფიგურას შორის აშკარა მასშტაბური სხვაობაა, კერძოდ, ოფიცრის თავი მომღიმარე ქალიშვილის თავზე ორჯერ უფრო დიდია – ძალიან ჰგავს თანამედროვე ადამიანისთვის კარგად ცნობილ ფოტოკადრის წინა და უკანა პლანების პროპორციულ შეფარდებას; თუმცა, XVII საუკუნის მხატვრობისთვის ასეთი ხედვა მოულოდნელი, უჩვეულო და თითქოს გაუმართლებელიცაა. ვერმეერის თანამედროვე ფერმწერები, კომპოზიციაში ასე ახლო მყოფ ფიგურებს, ჩვეულებრივ, ერთიან პლანში მოიაზრებდნენ, სავარაუდოდ, ზომებს უფრო დაუახლოვებდნენ ერთიმეორეს და გაათანაბრებდნენ.

ფილმში „გოგონა მარგალიტის საყურით“<sup>1</sup>, პიტერ ვებერს ნაკლებად აინტერესებს ვერმეერის ტექნიკის ამგვარი საიდუმლო დეტალები, მაგრამ კამერა-ობსკურას მაინც საზგასმით აქცევს ყურადღების არეში; მის ირგვლივ აგებს მხატვრისა და მოდელის ურთიერთობის ყველაზე მნიშვნელოვან, ყველაზე ფაქიზ სცენებს; მაგალითად, როდესაც, ისინი „ბნელ ყუთში“ ანარეკლი გამოსახულების დასანახად თავზე ქსოვილს



კადრი ფილმიდან „გოგონა მარგალიტის საყურით“

<sup>1</sup> „გოგონა მარგალიტის საყურით“, 2003, რეჟ. პიტერ ვებერი (Peter Webber: Girl with a Pearl Earring )



იფარებენ და მათ შორის რაღაც წამიერი საიდუმლო გრძნობა იბადება.



კადრი ფილმიდან „გოგონა მარგალიტის საყურით“

კამერა-ობსკურა პიტერ ვებერისთვის არც მხოლოდ პერსონაჟების დამოკიდებულების გასარკვევად და მოქმედების გასაშლელად გამოყენებული ფუნქციონალური რეკვიზიტია და არც მხოლოდ დროის სურათის დასახატად შერჩეული საყოფაცხოვრებო ნივთი... ვებერისთვის ვერმეერის კამერა-ობსკურა სწორედ ის ხელსაწყოა, „ბნელი ოთახი“, რომელიც რეალობის სურათს ალბეჭდავს და ძალიან ჰგავს კინოს, რომელიც სჭირდება მხატვარსაც და კინორეჟისორსაც. ეს ორი ხელოვნების კავშირზე მიმანიშნებელი საერთო საგანი-სიმბოლოა, რომელიც ამ ფილმში კინოხელოვნების საწყისების ძიების, ფერწერასთან გამომსახველობის ერთიანი საფუძვლის შექმნისა და წარმოსახული დროის რეალობის სურათის სტილური გადაწყვეტის ნიშანი ხდება.

მართალია, ადამიანი **კამერა-ობსკურას** მეშვეობით სიბრტყის ზედაპირზე რეალობის ანარეკლის მიღებას უძველესი დროიდან ახერხებდა, მაგრამ მისი დამაგრება, დაფიქსირება, შემდგომ, ისევ მხატვრის ხელით, ფანქრითა და ფუნჯით ხდებოდა. აპარატის დახვეწისა და გაუმჯობესების მრავალწლიან პროცესში, ხელოვანთათვის და მეცნიერებისთვის, თანდათან, უფრო და უფრო აქტუალური, სწორედ, გამოსახულების სამუდამოდ უკვდავყოფა, ან, თუდაც, მისი უფრო ხანგრძლივად შეკავება გახდა. ამ მიზნით, ექსპერიმენტირება დაიწყო სხვადასხვა სახის შუქმგრძნობიარე ნივთიერებებზე. თავიდან, ბრმაღ, ალქიმიური



და ალოგიკური ვარაუდებით, შემთხვევითი გამართლების იმედით. თუმცა, ჭეშმარიტება, როგორც ყოველთვის, ახლოსაა და ამჩნევენ თუ ვერ ამჩნევენ, სურთ თუ არ სურთ, ბოლოს და ბოლოს, მაინც მულავნდება. ასე მოხდა კამერა-ობსკურას შემთხვევაშიც: პირველების – **ჟოზეფ ნისეფორ ნიეპსისა** და **ლუი ჟაკ მანდე დაგერის** შედეგებს მრავალი სხვა მოიმედე ხელოვანისა და მეცნიერის მცირე თუ მნიშვნელოვანი წინმსწრები და პარალელური აღმოჩენა უძლოდა წინ. პირველ ფოტოს, სავარაუდოდ, დაავიანდებოდა, რომ არა **იოჰან ჰაინრიხ შულცეს**<sup>1</sup> 1725 წლის დაუგეგმავი მიგნება, – რომ სწორედ სინათლე ამუქებს ვერცხლის მარილს და არა სითბო. შულცემ სრულიად სხვა მიზნით, მანათობელი ნივთიერების დამზადების მცდელობისას, ერთმანეთს, შემთხვევით, ცარცი და ცოტაოდენი ვერცხლით გაზავებული აზოტმუჟავა შეურია და შეამჩნია, რომ მზის სხივის დაცემისას თეთრი ნაზავი გამუქდა, ხოლო იგივე ნაზავი სიბნელეში უცვლელი დარჩა. შემდგომი ცდა, მეცნიერული თვალსაზრისით, უკვე თამაშს ჰგავდა, თუმცა, უფრო ახლოს იყო შემოქმედებასთან: მან ქალაქისგან ფიგურები გამოჭრა და ვერცხლიანი ცარცის სავესე ბოთლებზე მიაკრა. დაშუქების შედეგად, ნივთიერების ზედაპირზე ფიგურების ანაბეჭდები მიიღო. თუმცა, როგორც ყველა ნამდვილი აღმოჩენა, შულცემაც მხოლოდ იმას მიაგნო და ამკარა გახდა, რაც უძველესი დროიდან ადამიანებისთვის ისედაც კარგადაა ცნობილი: კერძოდ, ის, რომ მზის სხივები ბუნებაში საგნებს ფერს უცვლის და სინათლის ხანგრძლივ ზემოქმედებას, როგორც გარუჯვას, ადამიანები საკუთარ კანზეც კი ამჩნევენ.

პირველი, ვინც მიაღწია, მზის მეშვეობით **კამერა-ობსკურაში** არა მხოლოდ გამოსახულება მიეღო, არამედ ეს გამოსახულება ერთხელ და სამუდამოდ დაეფიქსირებინა, იყო ფრანგი გამომგონებელი – **ჟოზეფ ნისეფორ ნიეპსი**. იგი ლითოგრაფიებს ქმნიდა, მათ გაუმჯობესებაზე მუშაობდა და გაუთავებელი ექსპერიმენტების გამართლების მოლოდინს

<sup>1</sup> იხ. История возникновения фотографии.: <http://photo.far-for.net> ;

მთელი სიცოცხლე და, ამასთან ერთად, საკმაოდ დიდი ოჯახური ქონებაც შეაღია. 1816 წლის 28 მაისით დათარიღებულ წერილში, თავის ძმას კლოდს ატყობინებდა უკვე მიღწეული შედეგების შესახებ, თუ როგორ ქმნიდა ნეგატივს კამერა-ობსკურას მეშვეობით: „რადგანაც ყუთში ნაკლები სინათლეა, გამოსახულება უფრო მკაფიო ხდება, მისი მოხაზულობა და



ჟოზეფ ნისეფორ ნიეპსი



ლუი-ჟაკ – მანდე დაგერი

ასევე მუქი და ნათელი ადგილები უფრო განსაზღვრულია. თქვენ ამის დანახვა შეგიძლიათ, თუ შეხედავთ სამტრედეს სასურავს, კედლის კუთხეებს, სარკმლის ჩარჩოს, მიწებს, რომლებიც გამჭვირვალეც კი ჩანს ზოგ ადგილას“.<sup>1</sup>

ჟოზეფ ნიეპსს ჰელიოგამოსახულება, ანუ, როგორც თავად იგი უწოდებდა „**ხილულის ანარეკლი**“ 1826 წელს გამოუვიდა. პირველ ფოტოსურათზე „ხედი სტუდიის სარკმლიდან“ ჩანს, რომ „ექსპოზიცია რვა საათს გრძელდებოდა, რადგან, მზემ იმ შენობის ორივე მხარის დაშუქება მოასწრო, რომელსაც, იგი თავისი ოთახის სარკმლიდან იღებდა“.<sup>2</sup>

გამოგონება ნიეპსმა ლონდონში სამეფო საზოგადოებასაც წარუდგინა, მაგრამ, რადგან მას თავისი აღმოჩენის დეტალების

<sup>1</sup> Документы по истории изобретения фотографии. Переписка Ж. Н. Ньепса, Ж. М. Дагера и др. лиц, М., 1949.

<sup>2</sup> ჟოზეფ ნისეფორ ნიეპსი – ხედი სტუდიის სარკმლიდან. მსოფლიოში N1 ფოტო, 1826, შესრულებული თითბრისა და ტყვიის ნაერთისგან დამზადებულ ფირფიტაზე. История возникновения фотографии. Ньепс - <http://photo.far-for.net>

გამხელა არ სურდა, პატენტი ვერ მიიღო. ნიეპსის მიერ წარდგენილ საბუთებს მეტალსა და მინაზე შესრულებული რამდენიმე ნამუშევარიც ჰქონდა დართული, რომლებიც, საბოლოოდ, ლონდონის მუზეუმის საკუთრებად იქცნენ. ამ **ჰელიოგრაფიების** შესახებ, 1853 წელს, ფოტოგრაფიის ერთ-ერთი პირველი ისტორიკოსი **რობერტ ჰანდტი** აღნიშნავდა: „ისინი ასაბუთებენ, რომ ნ. ნიეპსმა იცის გამოსახულების შექმნის მეთოდი, რომლის დახმარებითაც შუქი, ნახევარტონი და ჩრდილი ისეთივე ბუნებრივობით გადმოიცემა, როგორც ბუნებაში გვინახავს; მან ბევრს მიაღწია, აგრეთვე, თავის ჰელიოგრაფიების შექმნის საქმეში, რომლებიც მზის სხივების შემდგომ ზემოქმედებას არ ექვემდებარებიან“.<sup>1</sup>

კამერა-ობსკურას მეშვეობით შესრულებული ნიეპსის პირველი ფოტონიმუშები, ჯერ კიდევ, რაღაც შუალედურ ნაირგვარობას წარმოადგენდნენ, ჰელიოგრაფიურასა და ფოტოგრაფიას შორის. გაკოტრებული ნიეპსი, საქმის ბოლომდე მისაყვანად, ლუი-ჟაკ-მანდე დაგერის კომპანიონობას დათანხმდა, რომელმაც, კომპანიონის გარდაცვალებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ, 1839 წელს, საზოგადოებას **დაგეროტიპია** – ჰელიოგრაფიის რამდენადმე გაუმჯობესებული სახეობა გააცნო.<sup>2</sup> ეს ნიეპსის მიერ მდგრადი გამოსახულების მიღებიდან თორმეტი წლის შემდეგ მოხდა.

ჰელიოგრაფია, საკუთარი თანამედროვეების მიერ სწრაფმავალ დროზე ადამიანის უდიდეს გამარჯვებად, ბრწყინვალე შედეგად და პროგრესად აღიქმებოდა. სინამდვილიდან მიღებული გამოსახულების სამუდამოდ შეკავებისთვის გაღებული ძალისხმევა მოწმობს ადამიანის მუდმივ სწრაფვაზე – საკუთარი, ხილული სამყაროს უკვდავსაყოფად. რეალობასთან მისი მსგავსება და დიდი

<sup>1</sup> P. Хант. История возникновения фотографии . Ньепс - <http://photo.far-fog.net>

<sup>2</sup> ლუი-ჟაკ-მანდე დაგერი. პარიზის ბულვარი, 1839 წელი, დაგეროტიპი. ეს პირველი ფოტოგრაფია ადამიანის გამოსახულებით დაგერმა ბავარიის მეფეს გაუგზავნა. ორიგინალი, რომელიც მიუნხენის სახელმწიფო მუზეუმში იყო, მეორე მსოფლიო ომის დროს განადგურდა.

სიზუსტე **ამოცნობის** სისარულის გრძნობას იწვევდა და უშუალოდ ადასტურებდა სამყაროზე მის წარმოდგენას, აღქმის სიზუსტეს, იძლეოდა რეალობის სახის ფაქტობრივ დოკუმენტს, აწმყო დროში აბრუნებდა წარსულს, როგორც ისევ არსებულს.

ამ მიღწევის მნიშვნელობას ღრმად შესაგრძნობს ხდის დაუვიწყარი კადრი **ფედერიკო ფელინის „რომიდან“**, როდესაც, რომის იმპერიისდროინდელ უძველეს ქრისტიანულ კატაკომბებში შემთხვევით აღმოჩენილი, საოცარი და შთაბამებელი ფრესკები საუკუნეების ვაკუუმში შეჭრილი „ახალი“ ჰაერის ზემოქმედებით, აღფრთოვანებული, აჟიოტაჟით მოცული ისტორიკოსების, ხელოვნებათმცოდნეებისა და ფილმის მაყურებლის თვალწინ სწრაფი ტემპით იწყებს გაფერმკრთალებას და უკვალოდ ქრება – თითქოს, გამოქვაბულის ცარიელ, უდიდამო კედლებზე არც არასდროს არსებულა რაიმე. რჩება მხოლოდ უდიდესი სულიერებით სავსე სამყაროს ეჭვიანი ხსოვნა, ისეთივე დაუსაბუთებელი და ეფემერული, როგორც არარსებული და მოჩვენებითია; ამასთან ერთად, სინანული და უძლურება – მშვენიერებასთან წამიერი შესვედრისა და მისი უკვე საზღვრად დაკარგვის გამო.

ამ მრავალპლანიან, ემოციურად დატვირთულ სიმბოლურ სახეს ფელინი ფოტოგამყვანების უკუპროცესის ეფექტით ქმნის, – ფლემ-ბეკით, უკან დაბრუნების გამომსახველობითი



კადრი ფედერიკო ფელინის ფილმიდან „რომი“

ხერხით. თავად ფოტოსურათის გამჟღავნების ვიზუალურად მეტად მიმზიდველი პროცესი მაყურებელში ერთგვარი სიხარულის გრძნობას აღძრავს, თითქოს სასწაულის მომსწრე ხდება, როდესაც გასამჟღავნებელ ხსნარში ჩადებულ თეთრ ქაღალდზე მკრთალი ლაქები თავისთავად ისახება და ჩვენ თვალწინ მკაფიო გამოსახულებად ყალიბდება. იმავე ძალით, გასაგები და საგრძნობია უკუპროცესის სინანულის განცდაც, მით უმეტეს, რომ ეს პერფორმანსი ავსებულია განუმეორებელი, იდუმალი სამყაროს წარმოქმნისა და გაქრობის ფაქტის ამალეღვებელი შინაარსით.

მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე კინოხელოვნებაში უამრავი რამ შეიცვლა და ბევრი შეგვიძლია ვისაუბროთ ფოტოკადრისა და კინოკადრის განსხვავებულ ფუნქციონალობაზე, ცალკეულ თავისებურებებზე, ფაქტობრივად, ფოტოკადრი მაინც, კინოკადრის ერთი ნაწილია, ელემენტი, მისი ორგანული „უჯრედი“, თავად პრინციპი, რომლის გარეშე, კინო, როგორც ასეთი, არ არსებობს. ამას მოწმობს ფოტოგრაფიიდან კინოს მოულოდნელი, თითქმის შემთხვევითი დაბადებაც, ცნობილი სანადლეოს ლეგენდად ქცეული ისტორია, რომელიც უდიდესი ფოტოგრაფისა და გამომგონებლის **ედვარდ მაიბრიჯის** (Eadward Muybridge) სახელს უკავშირდება, ასევე, დოდის მოყვარულ კალიფორნიის გუბერნატორს – **ლეონდ სტენფორდს**, რომელსაც სურდა დაემტკიცებინა, რომ ცხენები სწრაფი სირბილისას ოთხივე ფეხით წყდებიან მიწას. იგი შეუთანხმდა ამ საქმის საუკეთესო ოსტატს, ფოტოხელოვან **ედვარდ მაიბრიჯს** ეს მომენტი ფოტოზე დაეფიქსირებინა. ამ ამოცანის შესრულება მეტისმეტად რთული გამოდგა მაშინვე, 1872 წელს, იმდროინდელი ფოტოგრაფირების ტექნიკისა და შესაძლებლობების გამო. მცდელობა მხოლოდ 1878 წელს დაგვირგვინდა წარმატებით. ამისთვის საჭირო გახდა, სპეციალური სარბენი ბილიკის მოწყობა: მის გასწვრივ თანაბარი მანძილით განალაგეს გზის მონაკვეთთან მავთულებით დაკავშირებული თორმეტი კამერა, რომლებიც ცხენის სირბილის შესაბამისად, თანმიმდევრობით, მოქაჩული მავთულებით რიგრიგობით



ელვარდ მაიბრიჯის ფოტო-სერია, 1878 წ.

ირთვებოდნენ და კადრებად იღებდნენ გარბენის პროცესს.

ასეთი გადაღების რამდენიმე სერია შედგა. როდესაც ფოტოები დაათვალიერებდნენ, მართლაც აღმოაჩინეს ცხენის რამდენიმე სურათი ჰაერში,

მუცელთან მოკეცილი ფეხებით... მაგრამ ამ მტკიცებულებაზე მნიშვნელოვანი აღმოჩენა სხვა იყო: ფოტო სერიების სწრაფად გადათვალიერებისას მაიბრიჯმა აშკარად დაინახა, თუ როგორ ამოძრავდა ფოტოგრაფირებული ცხენის გამოსახულება.

ეს აღმოჩენა მაიბრიჯისთვის იდეის განვითარების საფუძველი გახდა. მან დისკზე მოძრაობის თანმიმდევრული ფაზებით აკინძა თავისი ფოტოგრაფიული სერიები და ხელსაწყო **ზოოპრაქსისკოპი** შექმნა – მექანიზმი, რომლითაც შესაძლებელი იყო გამოსახულების ამოძრავება და ნახვა. მაიბრიჯს გადაღებული ჰქონდა შეიდასზე მეტი სერია-დისკი თავისი ზოოპრაქსისკოპისთვის, რომლებიც ორიგინალურობითა და მხატვრულობის მაღალი ხარისხით გავლენას ახდენდნენ მრავალთა შემოქმედებაზე.

აღსანიშნავია, თუნდაც, მისი ფოტო-სერია „ქალის ჩამოსვლა კიბეზე“, რომელსაც ეტიენ მარეიმ განმაურებული წიგნი მიუძღვნა, ხოლო მარსელ ღუშანმა ფერწერული შედეგრი შექმნა.<sup>1</sup>

მაიბრიჯის ზოოპრაქსისკოპი უკვე ბუნებრივად ბადებდა კინოს იდეას და შთაგონების წყაროდ ექცა შემდგომი ეტაპის გამომგონებლებს: ლე პრინცს, თომას ედისონს, ლუი და

<sup>1</sup> მაიბრიჯის ფოტო-ფილმი „ქალის ჩამოსვლა კიბეზე“ ხდება ეტიენ მარეის წიგნის და მარსელ ღუშანის ცნობილი ფერწერული ტილოების „ქალი კიბეზე ჩადის“ (Nude Descending a Staircase No.2, 1912) შთაგონების წყარო. ასევე, მას ხშირად ციტირებენ თანამედროვე ფილმებში, „მაგალითად, ჯიმ ჯარმუში „სახელების კონტროლში“ (2009).





მარსელ დუშანი



მაიბრიჯის ფოტო-სერია „ქალიკბეზე ჩადის“

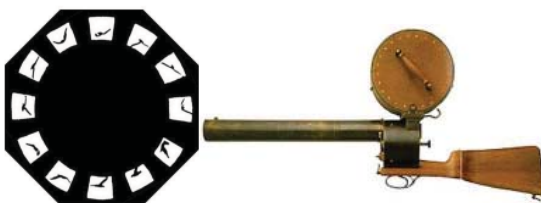
ოგუსტ ლუმიერებს და სხვებს, რომლებმაც აიტაცეს ეს გამოწვევა და განახორციელეს.

ე. მაიბრიჯთან ერთად, კინემატოგრაფის განვითარებაში უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის **ეტეიენ-ჟიულ მარეის**, ფიზიოლოგს, რომელიც ადამიანისა და ცხოველების მოძრაობას შეისწავლიდა და ამ მიზნით, კამერა ქრონოფოტოგრაფიკი, ანუ ფოტოგრაფიული თოფი გამოიგონა. მოძრაობების დეტალურად შესადარებლად და სამეცნიერო დასაბუთებისთვის მას რაც შეიძლება მეტი მოძრაობის ფაზის დაფიქსირება



ელტენ-ჟიულ მარეის ფოტო

ესაჭიროებოდა. სწორედ ამ ამოცანის გადაწყვეტის ძიების შედეგი გახდა მის მიერ მიღწეული გადაღების უდიდესი სისწრაფე, ასევე ისიც, რომ მან ერთ ფოტოზე მოძრაობის რამდენიმე ფაზის ალბეჭდვა მოახერხა – ერთი „გასროლით“ მოძრაობის მთელი სერიის დაჭერა შეძლო. მაიბრიჯის უზარმაზარ კამერასთან შედარებით, მარეის ფოტოგრაფიული კამერა-თოფით გადაადგილება პრობლემას არ ქმნიდა. ასევე,



ელტენ-ჟიულ მარეის ფოტოგრაფიული თოფი „ქრონოფოტოგრაფიკი“



შუქის ფირფიტებთან შედარებით, სამუშაოდ, მსუბუქი ფოტოქალაქი უფრო მოსახერხებელი იყო და შედეგიც საუკეთესო!

მარეის ექსპერიმენტულმა გადაღებებმა მნიშვნელოვნად შეცვალეს წარმოდგენა ფიზიკური საგნების, ცხოველებისა და ადამიანების მოძრაობაზე. ამ ფოტო-დაკვირვებების საფუძველზე მანამდე არასწორად დაპროექტებული პროთეზის კონსტრუქციაც კი შეიცვალა. მარეისა და მაიბრიჯის მოღვაწეობა წმინდა ფოტოგრაფიის საზღვრებში უკვე აღარ თავსდებოდა და თანდათან უფრო და უფრო ემსგავსებოდა კინოს, მის საწყის ფორმას წარმოადგენდა.



ლანა და ენდრიუ ვაჩოვსკების „მატრიცა“

მართალია, ბენონის აპორია თეორიულად ვერ გადაწყდა და „ისარი“ უძრავად დარჩა თავის ცალკეულ დანაწევრებულ სივრცეში, მაგრამ „სინათლით შექმნილი“ სურათებიდან დაბადებულ კინოს, ტყვიის სისწრაფე თუ არა, ფრინველთა ფრენის დაფიქსირება და ჩვენება უკვე შეეძლო. მაიბრიჯისა და

მარეის ფოტო-კინოფილმები უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენენ. ამ ნამუშევრებში იგრძნობა სტატიკისგან გათავისუფლების ენერგია, კინემატოგრაფიული ხედვა, თუმცა, მოძრაობის მოპოვების მიუხედავად, თავისი მიზნებით და ამოცანებით, ისინი, ჯერ კიდევ, მაინც ფოტოგრაფიებად რჩებიან.

მაიბრიჯისებურ, **კადრებად გადაღების** მეთოდს, დღევანდელ კინოხელოვნებაში ისევ იყენებენ რთული გადაღებების დროს: მაშინ, როდესაც რეალობაში ობიექტის მდებარეობა კამერისთვის მიუღწეველია და ერთი ობიექტის რამდენიმე კამერით დაფიქსირების საჭიროება იქმნება, ან ობიექტი ლ. სტენფორდის საჯინბოს ცხენივით ისე სწრაფად მოძრაობს, რომ შეუძლებელი ხდება საჭირო მომენტის დაჭერა, – როდესაც

ობიექტის სისწრაფეს კამერის შესაძლებლობა ვერ ეწევა, მაგალითად, ტყვიის სისწრაფეს. თანამედროვე კინემატოგრაფში ასეთ გადალებას, ძმები ვაჩოვსკების ფილმის „მატრიცას“<sup>1</sup> შემდეგ, სწორედ, „ტყვიის დროს“, ანუ, Bullet-time-ს უწოდებენ,



„მატრიცას“ გადალების პროცესი

განსაკუთრებულად ეფექტური და კულმინაციური კადრის გამო, როდესაც ფილმის გმირი ნეო მისკენ წამოსულ ტყვიებს თავს არიდებს, ხოლო მაყურებელი დეტალურად ხედავს მფრინავ ტყვიასაც, მისი მოძრაობის ტრაექტორიასაც და ჰაერში

<sup>1</sup> ლანა და ენდრიუ ვაჩოვსკების „მატრიცა“, 1999 (The Matrix).

დატოვებულ გავარგარებულ კვალსაც – პერსისტენციულ ეფექტს. რასაკვირველია, ამ გამოგნებელ ეფექტსა და სტენფორდის ცხენის გარბენას შორის უზარმაზარი სხვაობაა... მაგრამ კომპიუტერულ შესაძლებლობებთან ერთად, ძალა არ დაუკარგავს ფოტოგრაფიული გადაღების პრინციპსაც: კადრი სენსაციურად ეფექტური გამოდის, როდესაც დაახლოებით ისევე აყენებენ კამერებს, როგორც მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს ამას მაიბრიჯი აკეთებდა.<sup>1</sup>

---

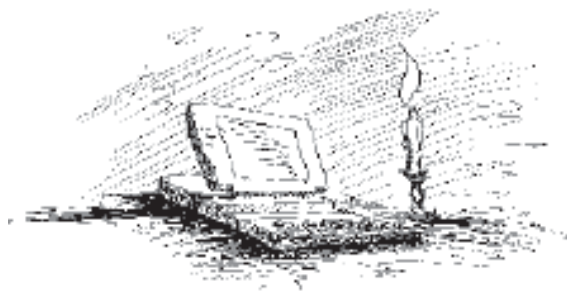
<sup>1</sup> ფოტო-მასალაზე აღბეჭდილია „მატრიცას“ გადაღების პროცესი (The Matrix) 1999 - <http://sabria.tic.udc.es/gc/Contenidos%20adicionales/trabajos/Peliculas/FX/ej3.html>



---

---

*მნეჯმნტი*





**კულტურის ინდუსტრიის ფუნქციონირების  
ეკონომიკური და სივრცობრივი ფორმები და  
სამართაშორისო ურთიერთობები**

კულტურა, როგორც შეთანხმებათა სისტემა, მოიცავს კულტურულ-ისტორიული მემკვიდრეობის, მატერიალური და არამატერიალური კულტურის, ტრადიციების დაცვისა და გავრცელების ხელშეწყობას, განათლებას, ხელოვნების და კულტურის საშუალებით სამოქალაქო ღირებულებების დამკვიდრებასა და ამ სფეროს ორგანიზება-მართვას. სახელმწიფოს კულტურის სფეროში მონაწილეობის თანამედროვე ფორმა გამოიხატება კულტურული მოღვაწეობის კოორდინაციასა და რეგულირებაში. ეს პირდაპირ კავშირშია ისტორიული და კულტურული მემკვიდრეობის მოვლა-პატრონობასა და ფუნქციონირებასთან, ყველა მოქალაქისთვის კულტურაზე ხელმისაწვდომობასთან, ხელოვნებისა და შემოქმედების ყველა სხვა სახეობის მხარდაჭერასთან, აგრეთვე სხვა ქვეყნებში საკუთარი კულტურის გატანასა და მათზე კულტურულ ზემოქმედებასთან.

კულტურის ინდუსტრიის ფუნქციონირებისა და საქმიანობის შედეგების განხილვისას მკვლევრები, უპირველეს ყოვლისა, რაოდენობრივ (მოცულობა ფასის მიხედვით) და ხარისხობრივ შეფასებაზე ამახვილებენ ყურადღებას (კულტურული კეთილდღეობის მწარმოებელი კულტურული ინდუსტრიის სხვადასხვა ფორმის ურთიერთთანამშრომლობა) და სწორედ მის საფუძველზე კეთდება დასკვნა, თუ რამდენად ეფექტურია მათი საქმიანობა. აქვე აღსანიშნავია სივრცობრივი ასპექტი, რომელიც საშუალებას იძლევა კულტურის სფეროს საქმიანობა განიხილებოდეს როგორც განვითარების, ასევე მისი იმ ტერიტორიულ-ადმინისტრაციულ კომპლექსთან კავშირის მიხედვით, სადაც ის არის გავრცელებული. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით აქტუალურია ადმინისტრაციული ბარიერების

გადალახვის დროს, მოცემულ სივრცეზე შესვლის ან შემდგომი ოპერირებისთვის.

მეწარმეობა კულტურაში ადამიანური საქმიანობის სპეციფიკური სფეროა, რომელიც კულტურისა და ბიზნესის ინტეგრაციის შედეგად წარმოიშვა. იგი დამახასიათებელია საბაზრო ურთიერთობის წარმოშობის, განვითარებისა და ტრანსფორმაციის პერიოდისთვის, რომელიც იქმნება და რეალიზდება საზოგადოებრივი განვითარების ინდუსტრიული და პოსტინდუსტრიული მოდელის ჩარჩოებში. მეწარმეობას კულტურაში ამბივალენტური ხასიათი აქვს. ამ საქმიანობის სპეციფიკა მატერიალური და სულიერი ღირებულებების შექმნის სასაზღვრო ზონაში წარმოიშობა. მეწარმეობა უნივერსალური მოვლენაა და დამახასიათებელია ადამიანური საქმიანობის განსხვავებული სფეროებისთვის. მისი წყაროები უშუალო კავშირშია მატერიალურ და კომერციულ საქმიანობასთან. აღსანიშნავია მეწარმეობის აქტუალიზაციის განსხვავებული ფორმები: მცირე, საშუალო და მსხვილი ბიზნესი. პატარა საწარმოები საინტერესოა იმიტომ, რომ ამ პროცესის მთავარი ფიგურა ხდება სამეწარმეო საქმიანობის სუბიექტი, რომელიც თავის თავში აერთიანებს სხვადასხვა პროფესიონალურ ფუნქციასა და სოციალურ როლს.

ფართოდ გავრცელებულია მოსაზრება, რომ თანამედროვე საზოგადოებაში შეიქმნა კულტურული მომსახურების ბაზარი, თუმცა ტერმინი „კულტურის სფეროს საქონელი“ მიუღებელია. კულტურაში წარმოების ახალმა ფორმებმა მკვლევართა შორის აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია ტერმინის „კულტურის პროდუქტი“ განმარტების თვალსაზრისით. პროდუქტი, გარკვეულწილად, უფრო ფართო ცნებაა, რომელიც თავის თავში მოიცავს როგორც საქონელს, ასევე მომსახურებას. UNESCO თავის დოკუმენტაციაში პრაქტიკულად სრულად გადავიდა ტერმინის „კულტურის პროდუქტი“ გამოყენებაზე, სადაც იგულისხმება საქონელიც და მომსახურებაც. UNESCO-ს ნორმატიულ გლოსარებში კულტურული მომსახურება გამოიყენება, როგორც „მომსახურება, რომელიც მიმართულია



კულტურული ინტერესებისა თუ მოთხოვნის დაკმაყოფილებისკენ“. თავის მხრივ, კულტურული მომსახურება არ წარმოადგენს მატერიალურ კულტურულ საქონელს, ის ამარტივებს აღნიშნულის წარმოებასა და გავრცელებას. კულტურული საქონელი განისაზღვრება როგორც „გამოსაყენებელი საქონელი, გადასაცემი იდეები, სიმბოლოები და წარმოდგენები ცხოვრების სტილზე, ასევე წიგნები, ჟურნალები, მულტიმედიური საქონელი, პროგრამული უზრუნველყოფა, მუსიკალური ჩანაწერები, კინო, ვიდეოფილმები, აუდიო-ვიზუალური პროგრამები, ეროვნული რეწვა და მოდა“. „კულტურის პროდუქტი“, როგორც ტერმინი, გამოიყენება არც თუ ისე დიდი ხანია – XX საუკუნის დასასრულიდან, – კულტურული ინდუსტრიის წარმოშობასთან ერთად, მას შემდეგ, რაც კულტურა აღიარეს ადამიანური ცხოველქმედების კაპიტალურ-მატერიალურ სფეროდ. კულტურის პროდუქტის დეფინიცია, როგორც ასეთი, ლექსიკონში არ მოიპოვება. დასავლელი მეცნიერები, ბაზარზე ორიენტირების გავლენით, მიმართულნი არიან შეისწავლონ კულტურული ინდუსტრია კულტურის პროდუქტის ინსტრუმენტული მიდგომის ჭრილში, რაც გულისხმობს მის განხილვას ეკონომიკურ სიბრტყეშიც.

ამდენად, ცხადი ხდება შემდეგი – კულტურის სფეროს მართვის საკითხების გაანალიზება განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს ქვემოთ ჩამოთვლილ მიზეზთა გამო:

1. კულტურის სფეროს მართვის არსში ზოგადად მენეჯმენტის სრული სპექტრი მოიაზრება.

2. მსგავსი განხილვის პერსპექტივები მნიშვნელოვანია კულტურის სფეროს და საქმიანი აქტივობის სხვა სფეროების ურთიერთთანამშრომლობის შესაძლებლობისა და აუცილებლობის გარკვევისთვის.

კულტურის სფეროს არაკომერციული ხასიათი სულაც არ ნიშნავს, რომ იგი ბიზნესისთვის მიმზიდველი არ არის. დღეისათვის მთელ მსოფლიოში არაკომერციული (Nonprofitable) სექტორი ეკონომიკის ერთ-ერთი ყველაზე სწრაფად მზარდი სექტორია; არაკომერციული სფეროს

საჯაროობიდან და სოციალური მნიშვნელობიდან გამომდინარე, მკვეთრად გამოხატული სარეკლამო შესაძლებლობა აქვს, რაც, თავის მხრივ, დონორებს მიმზიდველი იმიჯის, რეპუტაციის, სოციალური სტატუსის ფორმირებისა და განვრცობის საშუალებას აძლევს.

კულტურის სფეროში მოღვაწეობა, რომელიც დაგეგმვისა და მართვის საკითხებს განაზოგადებს, კულტურის პოლიტიკის შემადგენელი ნაწილია. კულტურის პოლიტიკის მთავარი ამოცანაა – სტრატეგიული ხედვის ჩამოყალიბება და თანმიმდევრობა, რაც თავისთავად გულისხმობს ძველის, ანუ მემკვიდრეობის კონსერვაციას, შენახვას, დაცვას, გავრცელებას და ასევე, ახალი მიმართულებების ხელშეწყობასა და განვითარებას. კულტურის სფეროს პოლიტიკა, გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი მიმართულებებისა, ქვეყნის განათლების პოლიტიკის პარალელურად უნდა მიმდინარეობდეს. გარდა ქვეყნის შიდა კულტურული პოლიტიკის სისტემებისა, არსებობს საერთაშორისო ურთიერთობათა სისტემაც, რომელიც ქვეყნის სტრატეგიულ მიმართულებებსაც განსასაზღვრავს.

გაერთიანებული ერების განათლების, მეცნიერებისა და კულტურის ორგანიზაციას (იუნესკო) საქართველო 1992 წელს შეუერთდა. ქვეყანაში იუნესკოს საქმეთა ეროვნული კომისია შეიქმნა, რომელმაც იუნესკოსთან საქართველოს თანამშრომლობის ოფიციალური აზრი შეიძინა და მას დღემდე კომისიის თავმჯდომარე – საქართველოს საგარეო საქმეთა მინისტრი ხელმძღვანელობს. 1994 წლის თებერვალში ქ. პარიზში დაარსდა იუნესკოსთან საქართველოს მუდმივი წარმომადგენლობა. ამჟამად იუნესკო-საქართველოს თანამშრომლობა ხორციელდება 1995 წელს ხელმოწერილი იუნესკო-საქართველოს ურთიერთგაგების მემორანდუმის ჩარჩოში. 1999 წელს საქართველო გახდა სამხრეთ კავკასიის პირველი სახელმწიფო, რომელიც იუნესკოს აღმასრულებელ საბჭოში ოთხი წლით აირჩიეს. იუნესკოს გენერალური კონფერენციის 30-ე სესიაზე საქართველოს ინიციატივით დამტკიცდა პროექტი „კავკასია“.

რომელმაც იუნესკოს კომპეტენციის ფარგლებში, სამხრეთ კავკასიის სამი სახელმწიფოს ურთიერთთანამშრომლობის ნიადაგზე, რეგიონში სტაბილურობას უნდა შეუწყოს ხელი. საქართველოს თანამშრომლობა იუნესკოსთან სხვადასხვა მიმართულებით ხორციელდება: განათლების, კულტურის, მეცნიერების, ინფორმაცია-კომუნიკაციისა და სხვა სფეროებში. ერთ-ერთი ასეთი მნიშვნელოვანი თანამშრომლობა 2007 წელს დაიწყო, როდესაც 2008 წლის 1 ოქტომბრიდან<sup>1</sup> საქართველოში ძალაში შევიდა 2005 წლის პარიზის კონვენცია „კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის შესახებ“<sup>2</sup>, რომელიც მიიღეს იუნესკოს გენერალური კონფერენციის 33-ე სესიაზე (პარიზში 2005 წლის 3-21 ოქტომბერს). კონვენცია „კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის შესახებ“ უპრეცედენტო მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს იუნესკოს ისტორიის განმავლობაში, რადგანაც 2006 წლის დეკემბრის მდგომარეობით, იუნესკოს შტაბ-ბინაში უკვე 35 რატიფიცირებული დოკუმენტი ინახებოდა. იუნესკოს მაშინდელმა გენერალურმა დირექტორმა, კოიტრო მაცურამ<sup>3</sup> ხაზი გაუსვა მონაწილე ქვეყნების უდიდეს ინტერესს ამ სამართლებრივი დოკუმენტის მიმართ: „კონვენციის რატიფიცირების პროცესის სისწრაფე უბრალოდ უპრეცედენტოა – იუნესკოს კულტურის სფეროს არც ართი სხვა კონვენცია არ ყოფილა მიღებული ამდენი სახელმწიფოს მიერ ასეთ მოკლე დროში.“ ევროკავშირის მიერ კონვენციის რატიფიცირება შესაძლებელი გახდა 27-ე მუხლში არსებული

<sup>1</sup> საქართველოსათვის ძალაშია 2008 წლის 1 ოქტომბრიდან რატიფიცირება მოახდინა საქართველოს პარლამენტმა.

<sup>2</sup> საქართველოს პრეზიდენტის ბრძანებულება №253, 2008 წლის 14 მაისი, ქ. თბილისი; „კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის შესახებ“ კონვენციის დამტკიცებისა და ძალაში შესვლის თაობაზე.

<sup>3</sup> Koïchiro Matsuura - A World of SCIENCE, Vol. 1, No. 3, January - March 2006, UNESCO.

ფორმულირების გათვალისწინებით, რომლის თანახმადაც, კონვენციასთან „მიერთების უფლება აქვს ნებისმიერ რეგიონული ეკონომიკური ინტეგრაციის ნებისმიერ ორგანიზაციას“.

კონვენცია „კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის შესახებ“, როგორც ზემოთ ვთქვით, მიიღეს იუნესკოს გენერალურ კონფერენციაზე 2005 წლის 20 ოქტომბერს. კონვენციის ძირითად მიზანს წარმოადგენს კულტურული თვითგამოხატვის იმ ფორმების დაცვა და ხელშეწყობა, რომლებიც გამოხატულებას ჰპოვებენ „კულტურულ საქმიანობაში, კულტურის საქონელსა და მომსახურებაში“, და რაც, თავის მხრივ, თანამედროვე კულტურის გადაცემის საშუალებაა. კონვენცია მიმართულია სამართლებრივი ბაზის შექმნაზე, რომელიც ხელს შეუწყობს კულტურის საქონლისა და მომსახურების წარმოებას, გადანაწილებასა და სხვადასხვა წარმოშობის კულტურის საქონლისა და მომსახურების გავრცელებას, ასევე, მათზე თავისუფალ წვდომას ყოველგვარი შეზღუდვების გარეშე.

დოკუმენტის ძირითადი ნაწილი – კონვენცია განამტკიცებს კავშირს კულტურას, განვითარებასა და დიალოგს შორის, ამასთანავე, ქმნის კულტურის სფეროში საერთაშორისო თანამშრომლობის განვითარების მექანიზმებს. ამ მხრივ, იგი ადასტურებს სახელმწიფოს სუვერენულ უფლებას შეიმუშაოს კულტურის პოლიტიკა „კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის“ მიზნით, „კულტურების აყვავებისა და თავისუფალი ურთიერთქმედების პირობების შექმნა ურთიერთხელსაყრელ საფუძველზე“ (კონვენციის პირველი მუხლი). კონვენცია ასევე ხაზს უსვამს კულტურის როლს მდგრადი განვითარების პროცესში (მე-13 მუხლი), მხარს უჭერს სამოქალაქო საზოგადოების აქტიურ მონაწილეობას მიზნების მიღწევის საკითხში (მე-11 მუხლი), ცენტრალურ ადგილს უთმობს საერთაშორისო თანამშრომლობისა და სოლიდარობის განმტკიცებას (მე-12 – მე-19 მუხლები). დოკუმენტში ასევე ხაზგასმულია „ინტელექტუალური საკუთრების უფლებათა მნიშვნელობა

კულტურის სფეროში მოღვაწე ადამიანების მხარდასაჭერად“ და დადასტურებულია, რომ „აზრის, შეხედულებათა გამოხატვის და ინფორმაციის თავისუფლება, ისევე როგორც მედიის მრავალფეროვნება, ხელშემწყობ პირობებს უქმნის კულტურულ თვითგამოხატვას საზოგადოებაში“ (პრეამბულა). „კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის შესახებ“ კონვენციის მიღების შემდგომ, იუნესკოს ხელთ არის კულტურის სფეროში მოქმედი ნორმატიული დოკუმენტების კომპლექსური კრებული და მოიცავს შვიდ კონვენციას, რომლებიც არეგულირებენ კულტურული მრავალფეროვნების დაცვასა და ხელშეწყობას როგორც კულტურული მემკვიდრეობის (უძრავი, მოძრავი და არამატერიალური, მათ შორის კულტურული თვითგამოხატვის ტრადიციული ფორმები), ასევე თანამედროვე ხელოვნების სფეროში. კულტურის სფეროს სამი ძირითადი კონვენცია – მსოფლიო ბუნებრივი და კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ (1972 წელი), არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ (2003 წელი) და კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის შესახებ (2005 წელი) – წარმოადგენენ იუნესკოს მოღვაწეობის კომპლექსურ სამართლებრივ ბაზას კულტურული მრავალფეროვნების დაცვის სფეროში. ამგვარად, მიმდინარე ეტაპზე, იუნესკოს გააჩნია ორგანიზაციის წესდებით გათვალისწინებული ისეთი მიზნების მიღწევისათვის აუცილებელი ნორმატიული ბაზა, როგორცაა, „კულტურული მრავალფეროვნების შენარჩუნება“ და „ზეპირი და გამომსახველობითი გზით იღებების თავისუფალი გავრცელების ხელშეწყობა“.

კონვენციის „კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის შესახებ“ პრეამბულაში ვკითხულობთ, რომ „კულტურული მრავალფეროვნება წარმოადგენს კაცობრიობისთვის დამახასიათებელ ნიშანს, აცნობიერებს რა, რომ კულტურული მრავალფეროვნება წარმოადგენს კაცობრიობის საერთო

მემკვიდრეობას, რომლის დაცვა და ხელშეწყობა აუცილებელია თითოეული ადამიანის საკეთილდღეოდ, აცნობიერებს რა, რომ კულტურული მრავალფეროვნება კიდევ უფრო ამდიდრებს და მრავალმხრივს ხდის სამყაროს, რომელიც აფართოებს არჩევანის დიაპაზონს და ხელს უწყობს ადამიანების შესაძლებლობებისა ღირებულებებისათვის ნაყოფიერი ნიადაგის შექმნას და აქედან გამომდინარე, წარმოადგენს საზოგადოების, ადამიანებისა და ერების განუხრელი განვითარების მამოძრავებელ ძალას“. პრეამბულაშივეა გაცხადებული ყველა ის მნიშვნელოვანი თეზა თუ მიმართულება, რომელიც ყოველი დემოკრატიული ქვეყნის კულტურის პოლიტიკის საბაზისო დოკუმენტის ნაწილს უნდა წარმოადგენდეს.

საქართველო ოდითგანვე მრავალკულტურულ ქვეყანას წარმოადგენდა და დაუწერელი კულტურის პოლიტიკის სხვადასხვა მიმართულებით ვითარდებოდა. 90-იანი წლების შემდეგ, თვითგამორკვევამ და ახალ დემოკრატიულ კრიტერიუმებზე გადასვლამ ქვეყნის კულტურაზე სხვადასხვა ტიპის ზეგავლენა მოახდინა, რაც სხვადასხვა სოციალური თუ ეკონომიური მიზეზით იყო განპირობებული. ქვეყანაში პოლიტიკურ-ეკონომიკური კონტექსტის ცვლილებასთან ერთად, სახელმწიფო კულტურის პოლიტიკის განვითარებასთან ერთად, მკვიდრდებოდა საზოგადოებრივი აზრისა და კერძო სექტორის მიერ თავსმოხვეული მასობრივი კულტურის მიმართულებები, რომელთა ხვედრითი წილი კერძო სექტორითა და სხვადასხვა პროგრამებით ფინანსდებოდა. ხოლო კულტურის პოლიტიკის მთავარი ამოცანაა – სტრატეგიული ხედვის ჩამოყალიბება და თანმიმდევრობა, რაც თავისთავად გულისხმობს ძველის, ანუ მემკვიდრეობის კონსერვაციას, შენახვას, დაცვას, გავრცელებას და ასევე ახალი მიმართულებების ხელშეწყობასა და განვითარებას. კულტურის სფეროს პოლიტიკა, გარდა ჩამოთვლილი მიმართულებებისა, ქვეყნის განათლების პოლიტიკის პარალელურად უნდა მიმდინარეობდეს. კულტურის პოლიტიკა განსაზღვრავს კულტურის სფეროს განვითარების პრიორიტეტებსაც. კულტურის პროდუქტები აყალიბებენ

არა მარტო გემოვნებას, არამედ ქმნიან ღირებულებათა სისტემასაც. მიუხედავად იმისა, რომ წლებია საუბარი მიმდინარეობს აუცილებელი ჩასატარებელი სამუშაოების შესახებ, საქართველოში ოფიციალური აღმასრულებელი ორგანოებისა და კულტურის პოლიტიკის განმახორციელებელი ან მარეგულირებელი უწყებების მიერ მსგავსი დოკუმენტი, კულტურის პოლიტიკის მიმართულებით, არ შესრულებულა. შესაბამისად, 2008 წელს საქართველოს ოფიციალური მიერთება იუნესკოს კონვენციისადმი მნიშვნელოვან განაცხადს წარმოადგენდა. სახელმწიფო/აღმასრულებელი უწყებების მხრიდან განაცხადი კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტის არსებობა/მზადების შესახებ 2004 წლიდან არაერთხელ გაცხადებულა, თუმცა რეალურად კულტურის პოლიტიკის სტრატეგიული დოკუმენტი ან სამოქმედო გეგმა არ არსებობს. კულტურის სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციებიდან მხოლოდ რამდენიმეს გააჩნია თავიანთი ორგანიზაციების სამოქმედო გეგმა, რომელთა უმრავლესობა საჯაროდ არ არის განხილული ან გამოქვეყნებული.<sup>1</sup> 2008 წლიდან კონვენციის ფარგლებში განხორციელებული აქტივობების რიცხვი მცირეა და კონვენციის ვალდებულებების შესასრულებლად ჩატარებული ღონისძიებების მნიშვნელოვანი წილი განათლების მიმართულებასა და კულტურის გავრცელება/პოპულარიზაციაზე მოდის.

ბოლო წლებში, საქართველოში კულტურის პოლიტიკის ფორმირება ფინანსური და ადმინისტრაციული რესურსებით ხდებოდა. 2004 წლამდე ძირითად ამოცანას წარმოადგენდა ზოგადად სისტემის შენარჩუნება; ხოლო დეკლარაციულ დონეზე, კრეატიულობის გაძლიერებისა და ძალაუფლებისა და საკუთრების გადანაწილების საშუალებით, დეცენტრალიზებული მოდელის შექმნის იდეის მხარდაჭერა ცხადდებოდა.

ხშირად კულტურული პოლიტიკის სასიცოცხლო საკითხებს პოლიტიკოსები ქმნიან/წყვეტენ. საზოგადოების

---

<sup>1</sup> კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა და რეაბილიტაციის პროგრამა, National Agency for Cultural Heritage Preservation of Georgia



პასიური პოზიცია კი მათ საშუალებას აძლევს საკუთარი სურვისლისდა მიხედვით წარმართონ კულტურული პოლიტიკა და თამაშგარეთ დატოვონ საზოგადოების დანარჩენი ნაწილი, ე.ი. წაართვან მათ მოქალაქეობრივი უფლება. ჭეშმარიტი კულტურული დემოკრატია კი ემყარება თითოეული მოქალაქის უფლებას – მიიღოს მონაწილეობა გადაწყვეტილებების მიღების პროცესში. კულტურული დემოკრატია, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს – კულტურულ დეცენტრალიზაციას, ე. ი. გადაწყვეტილებების მიღება უნდა ხდებოდეს ჰორიზონტალური და არა ვერტიკალური მიმართულებით; მთავრობიდან მხოლოდ ის საკანძო ბრძანებულებები უნდა მომდინარეობდეს, რომლებიც აუცილებლად ზედა ეშელონებში უნდა შემუშავდეს. ასე რომ, საკითხი, თუ ვინ ქმნის პოლიტიკას, ერთ-ერთი ყველაზე რთული და სადისკუსიო მიმართულებაა. დეცენტრალიზაციის ამ მაქსიმალისტური ამოცანის გადაუჭრელობამ მთავარი არგუმენტის როლი ითამაშა 2000-2003 წლებში არსებული სახელმწიფო კულტურული პოლიტიკის წინააღმდეგ. 2003 წლის ნოემბრის შემდეგ დაიწყო კულტურული პოლიტიკის გეგმაზომიერი ცვლილება – ინსტიტუციონალური რეფორმა: პრიორიტეტად გამოცხადდა კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა და კულტურული ინფრასტრუქტურის რეაბილიტაცია. ამ მიზნით დაიწყო სახელმწიფო სტრუქტურების ოპტიმიზაცია, რესტრუქტურისაციისა და შემცირების გზით, სახელმწიფო კულტურულ დაწესებულებათა ქონების ფორმათა შეცვლის საშუალებით. პრაქტიკულად, ინსტიტუციონალური რეფორმა დღევანდელ ეტაპზე ვლინდება ძირითადად საკანონმდებლო ცვლილებებში, რომლებმაც ხელი შეუწვეს ძალაუფლების ცენტრალიზაციას, ხოლო სტრუქტურათა დივერსიფიკაციის ნაცვლად გააძლიერა მათი უნიფიცირების ტენდენცია. სახელმწიფომ საკუთარი კონტროლი გაზარდა, თუმცა ვერ გადაჭრა აქამდე სტაბილურად არსებული უფლებამოსილებათა გამიჯვნის პრობლემა. თუ წლების განმავლობაში არსებობდა მხოლოდ კულტურული პოლიტიკის საკანონმდებლო დოკუმენტის პროექტი, უცვლელი ინსტიტუციონალური



და დომინანტური საბჭოთა კულტურული ფასეულობების დონეზე, დღეს მიღებული სტრატეგია კვლავ სტიმულაციას უკეთებს პატრონაჟულ და კონსერვატორულ მიმართებებს, სახელმწიფოებრივად – ცენტრალიზებულია და მხარს უჭერს კულტურის ცენტრალიზებულ მენეჯმენტს. დემოკრატიზაციის დეკლარირების მიღმა სახელმწიფო პოლიტიკა კულტურის დარგში ხელს არ უწყობს ახალი ფორმებით – ინტერკულტურული კომუნიკაციებით, ინტერნაციონალური თანამშრომლობით კულტურის მხარდაჭერას; ბოლო წლებში განხორცილებულ ცვილებებთან ერთად, საქართველოში, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა ერთ-ერთ სახელმწიფო პრიორიტეტად არის აღიარებული. ამ ამოცანის შესასრულებლად საჭიროა არსებობდეს მკვეთრად გააზრებული და დროში გაწერილი კულტურის პოლიტიკა. რეალობა, რომელიც ურბანულ-კულტურული პოლიტიკის ფორმირებისა და განხორციელების თვალსაზრისით საკანონმდებლო დონეზე გვაქვს და ასევე ვისაუბროთ იმაზე, თუ როგორ აისახება არსებული კანონის აღსრულება თუ უგულებელყოფა ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ურბანულ გარემოზე. საქართველოში, ბოლო დროს მიმდინარე საკანონმდებლო ცვლილებები კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სისტემაზეც აისახა. დღევანდელი კანონის მიღებამდე ძეგლის ცნება და კატეგორიები, მათი გამოყენების შესაძლებლობები და უფლება-მოვალეობები, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სფეროში რეგულირდებოდა 1977 წლის კანონით, მაშინდელი მინისტრთა საბჭოს დადგენილებითა და 1999 წელს მიღებული კანონით „კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ“. 2007 წლის 8 მაისს მიიღეს ახალი კანონი „კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ“. აღნიშვნის ღირსია ის სამწუხარო ფაქტი, რომ წინამორბედისგან განსხვავებით, 2007 წლის კანონის სათაურში, სიტყვა „დაცვა“ ამოღებულია, მაშინ, როცა არა თუ სხვა ქვეყნების ეროვნულ კანონმდებლობებში, არამედ საერთაშორისო ქარტიებსა თუ კონვენციებში, ეს სიტყვა ყველგან ფიგურირებს (მაგ.: „ევროპის არქიტექტურული

---

---

მემკვიდრეობის დაცვის კონვენცია“, „არქეოლოგიური მემკვიდრეობის დაცვის ევროპული კონვენცია“, „მსოფლიო კულტურული და ბუნებრივი მემკვიდრეობის დაცვის კონვენცია“ და ა. შ.)<sup>1</sup>

კულტურის ინდუსტრიის ფუნქციონირებისა და საქმიანობის შედეგების განხილვისას მკვლევრები, უპირველეს ყოვლისა, რაოდენობრივ (მოცულობა ფასის მიხედვით) და ხარისხობრივ შეფასებაზე ამახვილებენ ყურადღებას (კულტურული კეთილდღეობის მწარმოებელი კულტურული ინდუსტრიის სხვადასხვა ფორმით ურთიერთთანამშრომლობა). სწორედ მის საფუძველზე კეთდება დასკვნა, თუ რამდენად ეფექტურია მათი საქმიანობა. აქვე აღსანიშნავია სივრცობრივი ასპექტი, რომელიც საშუალებას იძლევა კულტურის სფეროს საქმიანობა განხილვოდეს როგორც განვითარების, ასევე მისი იმ ტერიტორიულ-ადმინისტრაციულ კომპლექსთან კავშირის მიხედვით, სადაც ის არის გავრცელებული. თანამედროვე საქართველოში კულტურის პოლიტიკის სტრატეგიული დოკუმენტის არარსებობის დროს, თავისთავად თვითღიწობით მუშაობს პრინციპი – შერეული მოდელის პოლიტიკა, რომელიც დამახასიათებელია გარდამავალი ქვეყნების ეკონომიკური მოწყობისთვის. „შერეული“ მოდელი – პოსტსაბჭოთა პერიოდის მოდელია, რომელიც კულტურის სფეროს განვითარებასა და მხარდაჭერას გულისხმობდა, განსაზღვრავდა პრიორიტეტებს „საზოგადოებრივ-სახელმწიფო“ გადაწყვეტილებების მიხედვით და აერთიანებდა „ამერიკული“ მიდგომის ელემენტებს. მსგავსი ტიპის მართვის მოდელი გულისხმობს საზოგადოების ყველა სექტორის თანამონაწილეობას კულტურულ ცხოვრებაში. ისეთ არასტაბილურ საზოგადოებაში, როგორსაც წარმოადგენს თანამედროვე პოსტსაბჭოთა სივრცე და მათ შორის, საქართველო, კრიზისულ გარდამავალ მდგომარეობაში

---

<sup>1</sup> კულტურის პოლიტიკა თბილისის ურბანული მემკვიდრეობის ჭრილში. Policy paper მომზადებულია ამერიკის შეერთებული შტატების განვითარების სააგენტოს (USAID) მიერ დაფინანსებული პროექტის („საზოგადოებრივი ფორუმი და დიალოგი“ საფუძველზე – ცირა ელისაშვილი, 2011 წ.

მყოფი ეკონომიკით, არ შეიძლება სრულად და წმინდად დავესესხოთ ამერიკულ გამოცდილებას. მხოლოდ ეკონომიკის სტაბილიზაციის, სამოქალაქო საზოგადოების ნაწილებისა და არაკომერციული ორგანიზაციების ინფრასტრუქტურის ფორმირების გზით არის შესაძლებელი კულტურისა და ეკონომიკის თანამშრომლობა, რაც თავისთავად გულისხმობს საკანონმდებლო და საგადასახდო სისტემების გადახედვას, შედავათებისა და სამოტივაციო მექანიზმის ამუშავებას და სხვა ქვეყნების გამოცდილების გაზიარებას.

კულტურის სფერო, გარდა შემოქმედებითი პროცესებისა, გულისხმობს კულტურის ეკონომიკის, სამართლის, დაფინანსებისა და ფანდრაიზინგის, მართვის, ინფორმირების, პროფესიული კადრების მომზადება-გადამზადების, მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განვითარებისა და სხვათა ერთობლიობას. კულტურის სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციები ერთმანეთისაგან განსხვავებული უწყებრივი დაქვემდებარებით და ორგანიზაციულ-სამართლებრივი ფორმებით გამოირჩევა. კულტურის სფეროს მენეჯმენტზე საუბრისას გასათვალისწინებელია შემდეგი გარემოებები: კულტურის სფეროს მართვის პროცესები დამოკიდებულია არა მარტო სოციალურ-კულტურულ კონტექსტზე და სოციალურ კულტურულ გარემოზე, არამედ, თავადაც იძენს სოციალურ-კულტურულ ნიშან-თვისებებს. უფრო მეტიც – ყოველი იურიდიული პირი თუ კერძო სუბიექტი დროთა განმავლობაში სულ უფრო მკაფიოდ გვევლინება კულტურის სფეროს საქმიანობის განმსაზღვრელადაც. კულტურის სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციების საქმიანობა თანამშრომლობისა და ურთიერთგაცვლის გარეშე შეუძლებელია, რის გამოც ხდება პარტნიორობა სხვადასხვა ბიზნეს სტრუქტურებთან და განსხვავებული ტიპის ორგანიზაციებთან – იქნება ეს სპონსორობის ინსტიტუტის განვითარება, ქველმოქმედება, საზოგადოებასთან ურთიერთობა თუ სხვა. ბიზნესისა და კულტურის ურთიერთთანამშრომლობას საზოგადოების განვითარებისა და გარდაქმნისათვის განსაკუთრებული

---

---

მნიშვნელობა აქვს და სამოქალაქო საზოგადოებისთვის რეალიზების საშუალებას წარმოადგენს, რომლის გათვალისწინებითაც შესაძლებელია გამოვეყოთ კულტურისა და ხელოვნების ზეგავლენის რამდენიმე ასპექტი:

1. ფასეულობებისა და ღირებულებათა სისტემების შენარჩუნება;

2. სოციალური ზეგავლენა – ფასეულობები, განათლება, თანამონაწილეობა;

3. კულტურის სფეროს უშუალო გავლენა ეკონომიკაზე (ეკონომიკური განვითარება, ინფრასტრუქტურა, სამუშაო ადგილები).

კულტურის სფეროს საერთო-ეკონომიკური განვითარება განაპირობებს ეკონომიკური პირობების ფორმირებას, რომლებიც, თავის მხრივ, შეძლებენ უზრუნველყონ კულტურის სფეროში მოღვაწე სუბიექტთა კონკურენტუნარიანობა მომსახურების ბაზარზე და მაღალი საფინანსო-ეკონომიკური შედეგები. მიუხედავად კულტურის სფეროში განხორციელებული პროექტებისა თუ პროგრამების წარმატებისა, დონორები და ბენეფიციარები შედეგების ანალიზისას, აღნიშნავენ არასამთავრობო სექტორისა და პროფესიული წრეების გააქტიურების აუცილებლობასაც. საქართველოში არასამთავრობო სექტორისა და საზოგადოებრივი ჩართულობის ნაკლებობას, ერთი მხრივ, ინფორმაციულ სიმწირეს, მეორე მხრივ კი, პოლიტიკური გადაწყვეტილებების შეუცვლადობას უკავშირებენ. საზოგადოება ჯერ კიდევ არ გამოსულა იმ გამოცდილებიდან, როდესაც მის აზრს და ინტერესს ანგარიში არ ეწეოდა და არც მას ჰქონდა გააზრებული საკუთარი როლი და პასუხისმგებლობა სახელმწიფოს წინაშე. ექსპერტები მიიჩნევენ, რომ ერთადერთი გამოსავალი თითოეული მოქალაქის ინიციატივა და თვითორგანიზებაა, ის ნაკლებად უკავშირდება აღზრდას, რადგან ადამიანს ნებისმიერ ასაკში შეუძლია საკუთარი როლისა და ინიციატივის გააზრება და ეს შეგნება ნელ-ნელა მკვიდრდება კიდევ. კულტურის სფეროში არასამთავრობო სექტორისა და საზოგადოების ჩართულობის

კარგი მაგალითია 2012 წლის მოვლენები, როდესაც გუდიაშვილის მოედნის დასაცავად რამდენჯერმე გაიმართა თეატრალური აქცია-ბაზრობა და ტფილისის ჰამქარის მიერ ორგანიზებული გამოფენა-აქცია – „გუდიაშვილის მოედანი გუშინ, დღეს, ხვალ“;

კულტურის სფეროს საერთო-ეკონომიკურ განვითარებას, გარდა ეკონომიკური სარგებლისა და ბაზარზე ხარისხიანი კონკურენტული გარემოს შექმნისა, სოციალური სარგებლის მოტანაც შეუძლია. მიუხედავად კულტურის სფეროში განხორციელებული პროექტებისა თუ პროგრამების წარმატებისა, დონორები და ბენეფიციარები შედეგების ანალიზისას, გარკვეულ შეზღუდვებსაც აღნიშნავენ:

✓ დაფინანსებული კულტურის პროექტების უმრავლესობა განვითარებისა და მდგრადობის დაბალი მაჩვენებლებით ხასიათდება.

✓ კულტურის პროექტების განვითარების პერსპექტივები დამოკიდებულია ცალკეულ სუბიექტებს შორის თანამშრომლობითი ურთიერთობების ჩამოყალიბებასა და კოოპერაციაზე, რაც პროფესიულ განვითარებასა და გეგმებს საჭიროებს.

✓ კულტურის პროექტების განვითარებისა და სამომავლო დაფინანსების პერსპექტივები დამოკიდებულია მოქნილ საგადასახადო სისტემასა და ეკონომიკური დებულებების მარტივ რეგულაციებზე (როგორცაა კანონი სასპონოსრო ინსტიტუტის შესახებ, შეღავათების მოდელი კულტურის სფეროში).

✓ ბაზარზე სუსტია პროფესიული ინსტიტუციები, რომლებიც განავითარებენ დარგობრივ კომპეტენციებსა და პროფესიულ მიმართულებებს.

თანამდროვე საქართველოში კულტურისა და ეკონომიკის ურთიერთობა დღეისათვის გარდამტეხ სტადიაზეა. მათი დაახლოება მხოლოდ დიალოგის საგანია და პრობლემებისა და სირთულეების გარეშე არ მიმდინარეობს. კულტურა დღემდე პარადოქსულ მდგომარეობაშია: ერთი მხრივ,

შენიშნება კულტურის უდიდესი როლის ფართო აღიარება ეკონომიკასა და წარმოებასთან მიმართებით, მეორე მხრივ კი, ეს ყველაფერი მხოლოდ საუბრის დონეზე რჩება და რეალური ნაბიჯებით განმტკიცება სჭირდება. არ განხორციელებულა ცვლილებები კულტურის წარმოებისა და საგადასახადო სისტემის თვალსაზრისით. 2011 წლიდან დაწყებულმა ერთიან, ელექტრონულ სისტემაზე (სატენდერო ვალდებულებები) გადასვლამ კი კულტურის სფეროს დაწესებულებებს დამატებითი პრობლემები გაუჩინა და ამ მიმართულებით ადამიანური კაპიტალის დეფიციტი შექმნა.

1992 წლის დეკემბერში, გაეროსა და იუნესკოს ინიციატივით შეიქმნა კულტურისა და განვითარების მსოფლიო კომისია, კომისიის დასკვნაში ნათქვამია: „კაცობრიობის განვითარების ის საშუალებები, რომლებიც მატერიალური მოხმარების მუდმივ ექსპანსიაზეა მიმართული, ნაკლებად სიცოცხლისუნარიანია და უსასრულოდ ვერ განვითარდება. ისინი არა მარტო ანადგურებენ კულტურის ქსოვილს, არამედ საფრთხეს უქმნიან ბიოსფეროს და, შესაბამისად, კაცობრიობის მომავალსაც“. იგივე საშიშროება საქართველოში არა მარტო მოსალოდნელ საფრთხედ შეიძლება მივიჩნიოთ, არამედ რეალურ შედეგზეც შეგვიძლია ვისაუბროთ (თბილისისა და სხვა ქალაქების ურბანული ქსოვილის რღვევა, კულტურული მემკვიდრეობის ცალკეული ნიმუშების მოდერნიზაცია და, რაც არანაკლებ საგანგაშოა – კულტურის სფეროს სუბიექტების ცენტრალიზაცია). კულტურის პოლიტიკის მთავარი განმსაზღვრელი საზოგადოებრივი ღირებულებების გაზრდა-განვითარება უნდა გახდეს და ამ პროცესში სახელმწიფო ინსტიტუციები (კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო, ადგილობრივი, რეგიონალური ან მუნიციპალური ორგანოები, კულტურის სამსახურები და სხვა) მხოლოდ ხელშემწყობის ფუნქციით უნდა ერეოდეს და არა პირიქით. კულტურის სფეროს ინსტიტუციონალურმა სტრუქტურებმა ამ დარგში დასაქმებული კადრებისგან უნდა მოითხოვონ კულტურის მისიის ცოდნა, მაღალი პროფესიონალიზმი და მხოლოდ

ამის შემდეგ უნდა აქციონ მისია და სტრატეგიული გეგმა საქმედ, ისევ და ისევ სამოქალაქო ღირებულებებისა და კულტურული ფასეულობების ხელშეწყობის მიზნით და არა პირადი სურვილებისა და გემოვნების გათვალისწინებით. ქვეყნის კულტურის პოლიტიკის სწორად წარმართვისა და მოქმედებისთვის ასევე მნიშვნელოვანია, რომ იუნესკოს როლის გამოყენება კონფლიქტებისა და პოსტკონფლიქტური სიტუაციების მოგვარების სფეროშიც. უნდა გაძლიერდეს საერთაშორისო რეკომენდაციების გათვალისწინება და შერსულება, რათა ადამიანის უფლებები უფრო მეტად იყოს დაცული. განსაკუთრებულად უნდა გამახვილდეს ყურადღება განათლების მშობლიურ ენაზე მიღების უფლებასა და კულტურული მემკვიდრეობის დაცვაზე და კონფლიქტის ზონებში დარჩენილი კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების მოვლასა და არამატერიალური „სულიერი“ მემკვიდრეობის ნიმუშების დაცვა-შენახვაზე. ცხინვალის რეგიონის ფარგლებს შიგნით თუ გარეთ განლაგებულ ძეგლებს რუსეთ-საქართველოს ომის დროს სერიოზული ზიანი მიაღდა. ზარალი ჯერ კიდევ არ არის ზუსტად შესწავლილი, რადგან სიტუაციის ადვილზე შესწავლა ტერიტორიის შეუღწევადობის გამო, არც ერთ ქართველ თუ საერთაშორისო ექსპერტს არ შეუძლია. საქართველოში რეგულარულად შემოდის ინფორმაცია ქართული კულტურის ძეგლთა დაზიანების, ძარცვისა და შეურაცხყოფის ფაქტებზე. ცხინვალის რეგიონსა და აფხაზეთში კულტურის ძეგლთა (რომლებიც, გარკვეულწილად, მსოფლიო კუთვნილებას წარმოადგენს) ხელყოფის ფაქტები წლების განმავლობაში შეიმჩნეოდა. მნიშვნელოვანია სერთაშორისო საზოგადოება და საქართველო კონვენციის აღმასრულებელი ორგანოებით ჩაერთოს საკითხის შესწავლასა და უნიკალური კულტურის ძეგლების აღნუსხვასა და შეფასებაში - რასაც ითვალისწინებს კონვენციის სხვადასხვა მუხლი.

ყველა ზემოთ განხილულ საკითხზე ვრცლად შეიძლება საუბარი და რაც მნიშვნელოვანია, სოციალური-ეკონომიკური თვალსაზრისით სჭირდება განხილვა. ორგანიზაციული და



ფინანსური საკითხები, მათი მოგვარება, მმართველობისა თუ დაფინანსების ახლებურ სისტემაზე გადასვლა, რიგ შემთხვევაში, თითოეული მსგავსი კულტურის რესურსის სპეციფიკის და პრობლემების გათვალისწინებით უნდა მოხდეს, რიგ შემთხვევაში კი, – საერთო განზოგადოებული ჩარჩო-პროგრამა შეიქმნას, რაც არა მარტო შინაარსობრივი და სტრუქტურული დონის, არამედ სივრცობრივი მიმართულებების განსხვავებულობასაც გულისხმობს. აუცილებელია კულტურის ფუნქციონირების ეკონომიკური და სივრცობრივი ფორმების სხვადასხვა მიმართულებებით გააზრება:

- ✓ კულტურა, როგორც ღირებულება.
- ✓ კულტურა, როგორც კონკრეტული ელემენტების ერთიანობა.
- ✓ კულტურა, როგორც ცხოვრებისადმი ადაპტაციის მეთოდი.
- ✓ კულტურა, როგორც სოციალური ნორმა.
- ✓ კულტურა, როგორც სოციალური მეხსიერება.
- ✓ კულტურა, როგორც სოციალური კომუნიკაცია.
- ✓ კულტურა, როგორც ენა.
- ✓ კულტურა, როგორც საქმიანობა.
- ✓ კულტურა, როგორც შემოქმედება.
- ✓ კულტურა, როგორც სოციალური გამოცდილება.

კულტურას ახასიათებს ღირებულებათა კონტექსტი, რომელიც საზოგადოების მდგრადობის ინტეგრაციასა და გაძლიერებას უწყობს ხელს. კულტურა, როგორც უძველესი სამეწარმეო საქმიანობა, ორიენტირებულია მოგების მიღებაზე. ცნობილია, რომ კულტურა წარმოიშვა ჰომოსაპიენსიდან საპიენსზე გადასვლისა და ღირებულებათა უძველესი ფორმების წარმოშობის პერიოდში. კულტურა ადამიანების სოციალური ურთიერთობის ყველაზე ძველი ფორმაა. კულტურა ადამიანური საქმიანობის ის სფეროა, რომელიც არაპრაგმატულია და ეფუძნება სულიერ ფასეულობებს.



### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- კონვენცია კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის შესახებ, პარიზი, UNESCO, 20 ოქტომბერი, 2005; საქართველოსთვის ძალაშია 2008 წლის 1 ოქტომბრიდან.
- ჰაინრიჰ ბიოლის ფონდის სამხრეთ კავკასიის რეგიონალური ბიუროს დისკუსიათა ჩანაწერები: 2012 წლის 22 მარტი, თემაზე: „მოქალაქის როლი პოლიტიკაში - რას ნიშნავს სამოქალაქო აქტივიზმი“ და 2012 წლის 12 ნოემბერს გამართული საჯარო დისკუსია თემაზე: „საქართველოს კულტურის პოლიტიკა წარსულსა და მომავალს შორის“;
- კულტურის პოლიტიკა თბილისის ურბანული მემკვიდრეობის ჭრილში. Policy paper მომზადებულია ამერიკის შეერთებული შტატების განვითარების სააგენტოს (USAID) მიერ დაფინანსებული პროექტის („საზოგადოებრივი ფორუმი და დიალოგი“ საფუძველზე – ცირა ელისაშვილი, 2011 წ.
- Koichiro Matsuura - A World of SCIENCE, Vol. 1, No. 3, January - March 2006 UNESCO
- Macours. K., Premand, P., Vakis, R. 2013 Demand versus Returns? Pro-poor targeting of business grants and vocational skills training. The World Bank. Latin America and the Caribbean Region. Poverty, Gender and Equity Unit
- ECONOMICS AND CULTURE. BY DAVID THROSBY. CAMBRIDGE: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. 2001.
- Throsby, David (2001) Economics and Culture, Cambridge: Cambridge University; Press.
- Hutter, Michael and David Throsby eds. (2006), Beyond Price: Value in Culture, Economics and the arts, New York: Cambridge University Press



---

---

# დოქტორანთა სამეცნიერო სტატიები<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით.  
სტატიების სტილი დაცულია



---

---

**გვანცა გულიაშვილი,**  
თეატრმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: პროფ. გიორგი ცქიტიშვილი

## **პოსტმოდერნიზმი ქართულ დრამაში – ირაკლი სამსონაძის ტრიპტიქი**

ლიტერატურული პროცესის ყველა ის სიახლე და ცვლილებები, რაც გასული საუკუნის ბოლო ათწლეულში დრამატურგიაში გამოვლინდა, როგორც ფორმის, ისე შინაარსის მხრივ, ნაწარმოების სტრუქტურის, კომპოზიციის, ქრონოტოპის ახალი ასპექტის თვალსაზრისით, ასევე, მეტნაკლებად დამახასიათებელი იყო, ლიტერატურის ყველა დარგისა და ჟანრისათვის. ლიტერატურისა და ხელოვნების, ფილოსოფიის სიღრმეებში ასე თუ ისე გამოისახა პროცესები, რომელთაც საერთო მამოძრავებელი ძალები ედოთ საფუძვლად. არა მარტო პოსტმოდერნისტული ხელოვნების, არამედ მთელი პოსტმოდერნისტული მსოფლიოს დევიზად შეიძლება ჩაითვალოს ლ. ფიდლერის ცნობილი ფრაზა: „ამოავსეთ თხრილები, ორმოები, წაშალეთ საზღვრები“. ეს იყო უდიდესი გლობალისტური პროცესების დასაწყისი, სადაც თითოეულ ადამიანს მოუწევდა ბრძოლა საკუთარი უფლებების, საარსებო სივრცის დასაცავად. ცხადია, ეს პროცესები საკუთარ გავლენას ახდენდა დრამატურგიის, როგორც ჟანრის განვითარებაზე, ისევე, როგორც მოგვიანებით ორი უდიდესი მსოფლიო ომის გამოძახილი იყო დასავლურ დრამატურგიაში აბსურდის დრამის გაბატონება.

თანამედროვე ქართული დრამატურგია ავლენს გარკვეულ პოტენციალს და მიმართულია სინამდვილის პრობლემების დაჟინებული ანალიზისკენ. ცდილობს, გაერკვეს ადამიანის გართულებული ცხოვრების სიღრმისეულ იმპულსებში, მის ინტენციებში, მის ბედში.

გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან შეინიშნება სრულიად განსხვავებული, ახალი ტენდენციების გამოვლენა

ქართულ დრამატურგიაში. ეს, ერთგვარად, უკავშირდება დრამატურგთა ახალი თაობის გამოჩენასაც. მათ მკვეთრად ინდივიდუალური, გამორჩეული და თვითმყოფადი ხელწერა გააჩნდათ, მაგრამ ყველას აერთიანებდა საერთო სათქმელი, საერთო სატკივარი, თითქოს მთელი თაობის პრობლემატიკა გადანაწილდა და მოიცვა სწორედ გასული საუკუნის ბოლო ათწლეულის ქართულმა დრამატურგიამ. „ახალი ტალღის“ (ეს ტერმინი შეიძლება პირობითად ჩაითვალოს) დრამატურგთა ქმნილებებში აშკარად იგრძნობოდა გაუცხოებულ-გათიშული, გათითოკაცებული ადამიანებისაგან შემდგარი საზოგადოების ტრაგიკულამდე მტკივნეული აღქმა. თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში მათი პიესების გამოჩენით მკითხველი თუ თეატრის მოყვარული საზოგადოების ნაწილი შეულამაზებელმა, დაუფარავი სიმართლით დანახულმა ყოფამ შეძრა და შეაშფოთა“<sup>1</sup>.

ირაკლი სამსონაძე, სწორედ, ამ თაობის წარმომადგენელია. იგი არაერთი პიესის ავტორია და მისი პიესები უკვე მრავალი წელია წარმატებით იღვებება ქართული თეატრის სცენაზე. ზოგადად, ირაკლი სამსონაძის პიესებისათვის დამახასიათებელია უაღრესად დახვეწილი და ჩამოყალიბებული მხატვრული სახეებით მეტყველება. შესაძლოა, პიესაში არ იყოს 10-12 პერსონაჟზე მეტი, მაგრამ მათ სრულყოფილი მხატვრული სახე აქვთ და შესაბამისად, სცენაზეც მათი გაცოცხლებით იქმნება დასამახსოვრებელი და საინტერესო პერსონაჟები. ავტორი თითოეულ გმირს ამდიდრებს ინდივიდუალური და თვითმყოფადი ხასიათის შტრიხებით. თითქოს ძნელია ი. სამსონაძის პიესებში ერთი კონკრეტული პროტაგონისტის გამოყოფა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ყველა პერსონაჟი თანაბრად მნიშვნელოვანია. ასევე, განსაკუთრებით აღნიშნის ღირსია ის გარემოება, რომ ი. სამსონაძის პიესები აბსოლუტურად დაცლილია ყოველგვარი სიყალბისგან. თითქოს დრამატურგი მხოლოდ იმაზე მოგვითხრობს, რაც ნამდვილად

<sup>1</sup> ცქიტიშვილი გ., „წრე გაწყდა... მარტონი დავრჩით...“, ჟურნ. „მნათობი“, თბ., 2002, გვ. 101.

გადაუტანია, სტკენია, განუცდია, ამდენად, დამაჯერებლობისა და ავთენტურობის უაღრესად მაღალი ხარისხით აღიქმება როგორც მკითხველში, ისე მაყურებელში. პრობლემები კი, რომლებსაც ყველაზე ხშირად ირჩევს დრამატურგი განხილვის საგნად, როგორც უკვე აღინიშნა, საქართველოს უახლესი ისტორიის რეალობას უკავშირდება. ეს არც უბრალოდ გროტესკია, არც მკვახე ცინიზმი და ირონია, ეს მტკივნეულად გადატანილი, სულში ჩარჩენილი, მოუნელებელი ემოციებისა და განცდების ერთობლიობაა, სადაც ავტორი აშიშვლებს, როგორც მანკიერ სინამდვილეს, ისე ადამიანურ სისუსტესა და უსუსურობას, ოღონდ არა გვერდიდან, ქილიკით, არამედ უდიდესი სიფაქიზითა და სიფრთხილით.

„თუ ი. სამსონაძეს მთლიანობაში მოვიაზრებთ, ესაა საოცრად ალალი, კეთილშობილი, ფაქიზი, გამჭვირვალე თვალეზივით სუფთა და დაუცველი სულის მქონე ადამიანის ვრცელი მონოლოგი, ვაჟას მინდიასავით ბევრ ისეთ რამეს რომ ამჩნევს და განიცდის, რასაც ჩვენს ყოფაში ყელამდე ჩაფლულნი, საკუთარი წვრილმანი პრობლემების საკეთილდღეოდ მოგვარების ჟინით შეპყრობილნი ვერც ვხედავთ და არც განვიცდით“<sup>1</sup>.

ირაკლი სამსონაძემ თავის სამ პიესას: „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ (1990 წელი), „იქ, სადაც ღვარად მოედინება“ (1995 წელი), და „ტელემოუ მიწისძვრით დაზარალებულთათვის“ (1996 წელი) – ტრიპტიქი უწოდა. სამივე ნაწარმოები სრულიად დამოუკიდებელია ერთმანეთისგან. მათ მხოლოდ ბიბლიური მოტივი აერთიანებს.

სამოქმედებიანი პიესა „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ 1990 წელსაა დაწერილი. 1991 წელს დაიდგა რუსთაველის თეატრის სცენაზე (რეჟისორები: გ. თავაძე, გ. ბარაბაძე, დადგმის ხელმძღვანელი რ. სტურუა), იმავე პერიოდში – მოზარდმაყურებელთა თეატრში (რეჟისორი შ. გაწერელია).

პიესის ფაბულა მთლიანად ბიბლიურ მოტივებსაა აგებული.

<sup>1</sup> ცქიტიშვილი გ., „წრე გაწყდა... მარტონი დავრჩით...“, ჟურნ. „მნათობი“, თბ., 2002, გვ. 102.

მოქმედება გაუქმებულ სასაფლაოზე მიმდინარეობს. ირაკლი სამსონაძის პიესაში სამყარო რა ხანია ღმერთმა დაწყევლა. ჯერ კიდევ ბიბლიური ნოეს ეპოქაში. ადამიანთა შორის სატანამ დაისადგურა და თავის ნებაზე მოაწყო წარღვნა. ამ წარღვნას მხოლოდ მისი ერთგული ნოე გადაურჩა. ეკლესიების დამანგრეველი, ეშმაკის მდივანბევი ნოე. ასე რომ, ამ სამყაროში ყველაფერი თავდაყირა მოეწყო. უცვლელი დარჩა მხოლოდ მითი, მისი სქემა. ეშმაკის მსახური ნოე ნომერი ორი, რომლის სიშიშველე დაინახა და გასცა ბედოვლათმა შვილმა ომარმა („ჩვენი შიშველი მამა...“) და ვით უფლის რჩეულმა ნოემ დაწყევლა თავისი შვილი ქამი, ქანანის მმართველი, ბაბილონის აღმშენებელი მოღვმის მამა-მთავარი და მიუსჯავა მას და მის შვილებს მარადიული მორჩილება ძმებისა, ისევე წყევლის „ფეხუცა“ ნოე ომარს.

ყოველი ადამიანი გაურბის ამგვარ „სიშიშველეს“ და ცდილობს, საკუთარი ფუნქცია არ დაკარგოს ცხოვრებაში. რაც უფრო მყარია ეს საყრდენი, მით უფრო მთლიანი და შეკრულია პიროვნების ხასიათი, მისი ბუნების კონკრეტული შინაარსი. ამგვარად, ამ დეტალით არა მარტო ნოეს ფუნქცია განისაზღვრება პიესაში, არამედ ზოგადად, – ადამიანის ფუნქცია-მოვალეობა ცხოვრებაში. სიშიშველის პანიკური შიში, ანუ საყრდენგამოცლილი არსებობის შიში, მარადიული პრობლემაა კაცობრიობისათვის, მით უმეტეს, თუ ფიზიკურად არასრულფასოვანი ადამიანი („ფეხუცა“ ნოე) საზოგადოებისათვის მოსაწყენი და ზედმეტი. აქ, უდავოდ, ჩნდება პარალელი ბიბლიურ სიუჟეტთან: განძარცვული, შიშველი ადამი, რომლის სიშიშველეს ხილული ზღება შეცოდების შემდეგ. ღმერთს ემალება, რადგან რცხვენია საკუთარი სულიერი და ფიზიკური სიშიშველის, რომელიც უფლის წინაშე ჩადენილი ცოდვის შედეგია... ეცლება მთავარი საყრდენი – უფლის სიყვარული და ნდობა... უფალი უხმობს მას: „ადამ, ადამ, სადა ხარ...“ ამგვარად, სიშიშველე გულისხმობს უფლის ნების წინააღმდეგ სვლას.

პიესაში ნოეს მხატვრული სახე უაღრესად სრულყოფილია.



ავტორისეულმა ნოემ 30-იანი წლები გამოიარა. ანონიმური წერილების ავტორია, ეკლესიის გუმბათთა დამანგრეველი, გაწვრთნილი მტრედებით ქორწილში მოსიარულე, ზეთისხილის რტოს ნაცვლად ნისკარტსა და ბრჭყალებში ჩადებულ ფულს რომ ელის უკან მოფრენილი მტრედისგან, დღეს რომ ეკლესიის აღდგენა განუზრახავს, შემადრწუნებელია, მაგრამ ფაქტია. ნოე ის მთავარი ღერძია, რომლის გარშემოც, ნებსით თუ უნებლიეთ, ტრიალებენ პიესის პერსონაჟები. ყველა ვალშია მასთან, – ნოემ დაგეგმა მათი ცხოვრება სწორედ ისე, როგორც ცხოვრობენ. ვერც ერთმა დააღწია თავი ნოეს და სწორედ ამიტომ, დიდი სულიერი ტკივილების განცდისას – შენი ბრალია ამგვარი ყოფაო, – საყვედურობენ. ცდილობენ, მას მიაწერონ საკუთარი ცოდვა, სულით დაცემა, რაც ნაწილობრივ მართალიცაა, მაგრამ ისიც მართალია, რომ თითქმის ყველას უზის სულში საკუთარი პატარა ნოე.

ნოეს ორმაგი კოდირება, პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თავისებურება, მხოლოდ იმით არ არის განპირობებული, რომ ის შეცვლილ ქრონოტოპში ინერგება, ბიბლიის გმირის „პალიმფსესტური“ ანარეკლი საქართველოს თანამედროვე ცხოვრების არეალში ჩნდება, არამედ უფრო მეტად იმით, რომ არსებითად იცვლება მისი მნიშვნელობა, დანიშნულება, როლი, ადგილი და ზნეობრივი სახე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. აღმნიშვნელი უცვლელი რჩება, მნიშვნელობა კი იცვლება. „ეს პრობლემა ახალი არ არის. ინტერტექსტი, თუმცა ტერმინი თანამედროვე მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების პროცესში ადრევე შეინიშნება. სიუჟეტები, გმირები, ამა თუ იმ ზომით, შეაღწევენ ზოლმე უმთავრესად მოსაზღვრე ლიტერატურაში. ადრინდელ პერიოდში პერსონაჟი რადიკალურ ცვლილებებს არ განიცდიდა, ჯ. ჯოისის „ულისემდე“ და ჟ. ანუის დრამატურგიაში. ჯოისმა ანტიკური მითოლოგიის გმირი მეოცე საუკუნის ევროპის ფილისტერამდე „ჩამოაქვეითა“. აქ ორი თვალსაზრისი შეიძლება განვითარდეს. პირველი ის, რომ მეოცე საუკუნის მწერალმა ასახვის მეთოდი „დაუწუნა“

ანტიკურ შემოქმედს, ადამიანის გაზვიადებულ წარმოსახვაში „დაადანაშაულა“ და თვითონ შექმნა კაცი ისე, როგორც მისი აზრით, ის არის სინამდვილეში და როგორც უნდა აისახებოდეს ლიტერატურაში. ლეოპოლდ ბლუმი და მოლი ბლუმი ოდისეისა და პენელოპეს წინააღმდეგ. ან კიდევ უფრო რადიკალურ თვალსაზრისს შეიძლება ავითარებდეს ჯოისი: კაცობრიობა რეგრესის გზით მიემართება, მოლი ბლუმამდე და ლეოპოლდ ბლუმამდე დაჩიავდა აღრინდელი გმირების მოდგმა. ჯოისთან ეს პრობლემა, ჩემი აზრით, მანც ესთეტიკის ჭრილში შეიძლება გადაწყდეს, ალბათ, მწერლობის თვალსაზრისის შეცვლა უნდა დავინახოთ აქ დეგეროიზაციის მიმართულებით“.<sup>1</sup>

ირაკლი სამსონაძე ნაკლებ ყურადღებას აქცევს ნოეს დამკვიდრებულ მითოლოგიურ სახეს, მის შინაარსსა და მნიშვნელობას, ბიბლიის მიხედვით, წარღვნის შემდეგ, ნოეს სახლობა გადარჩა. „შექმნათა“ წიგნის მეექვსე თავში ამბავი ასეა მოთხრობილი: „განმრავლდეს უსჯულოებანი კაცთანი ქვეყანასა ზედა.“ იახვემ შეინანა კაცის გაჩენა და გადაწყვიტა – „აღვზოცო კაცი, რომელიც შევჰქმენ, პირისაგან ქვეყნისა“. ერთადერთი, ვინც ღმერთის კეთილგანწყობა დაიმსახურა, იყო ნოე, რადგან ის იყო „კაცი მართალი, სრული ნათესავთა შინა მისსა.“ და სწორედ, მას დაეკისრა ადამიანის (და არა მხოლოდ) მოდგმის გადარჩენა.

ირაკლი სამსონაძის პიესაში ნოე კი არის სახლობის „პატრიარქი“, მაგრამ არავითარი ნიშანი იმისა, რასაც ბიბლიური „სრული“ აღნიშნავს, მას არ გააჩნია. „მართლის“ ნაცვლად იგი მუდამ სხვების დამონებისკენ, მოხვეჭისა და გამდიდრებისკენ მიისწრაფის. თანმიმდევრულად ბატონდება ოჯახის წევრებზე და გავლენის სფეროს ირგვლივ მყოფ ადამიანებზე ავრცელებს. ეს ადამიანები ცხოვრებამ ისე მიაჯაჭვა ამ გაუქმებულ სასაფლაოს, ნოეს საბუდარს, ნოეს ხომალდს, რომ ვერაფრით დაუხსნიათ თავი. პიესაში

<sup>1</sup> ჩიჩუა შ., „ქართული დრამატურგია მეოცე საუკუნის ბოლოს“, ჟურნ. „მნათობი“, თბ., 2002, N 4, გვ. 111.

მოქმედება არ მიმდინარეობს მიზანსწრაფულად და ესეც, სავსებით, გასაგებია. არ არსებობს რაიმე გაცნობიერებული გზა, არც ვინმე ცდილობს გაიაზროს ის. ყოველი მოქალაქე ინდივიდუალურად ცდილობს იმოქმედოს, რათა გადაურჩეს შიმშილსა და სიკვდილს. ამიტომ ცხოვრება „აღდგომაში...“ თვითღინებით მოძრაობს, უწესრიგოდ, ქაოტურად, რაიმე შემუშავებული მიზნის გარეშე. მდგრად ხასიათს არსებობისათვის ბრძოლაში ისევ ნოე იჩენს, თუმცა მისი ხერხები და მეთოდები გადარჩენისათვის ბრძოლაში, ამკარად, დრამატურგის ცინიზმის საგანია.

პიესაში დრამატურგიული ბრძოლა მიმდინარეობს იმ სინამდვილის ძირფესვიანი რღვევისათვის, რომლის არსებობაც თავისთავად ბოროტება და საზოგადოების დაცემის საწინდარია. ეს მიკროწარღვნაც (წყლის მილის გასკდომა) იმ ბიბლიური წარღვნის სიმბოლოა, რომელმაც ცოდვიანი სამყარო წააგდო და პირველქმნილი სიმშვიდის დასტურად ზეთისხილის რტოთი დაამშვენა ნოეს მტრედები. თუმცა, ახალი დროების ნოე არც განწმენდილ სამყაროს არსებობაზე ფიქრობს და არც ცოდვით დაცემული ადამიანის ამაღლებაზე. ამ ნოეს მტრედები „თარსები“ არიან. მექორწილეთათვის უბედურება მოაქვთ, ხოლო პატრონისათვის – ფულები. ნოეს ხასიათი მთლიანად იხსნება მენატურესთან გულახდილ დიალოგში. ნოეს მიერ წარმოთქმული სადღეგრძელო თავის მოკლე ფეხზე და მარჩენალ მტრედებზე, ერთი შეხედვით, პარადოქსია, მაგრამ ამას მოსდევს მისი აღსარებითი მონოლოგი და ნათქვამია ის, რასაც ნოე სიფხიზლეში არ იტყოდა, ან ვერ იტყოდა და აქედან სრულიად ნათელია ამ სადღეგრძელოს არსიცი: „ბედისწერაა ყველაფერი... მე ერთი მახინჯი კაცი ვიყავი, ბავშვობიდან დაჩაგრული, მაგრამ ცხოვრებამ ბევრი რამ მასწავლა: რა, თუ იცი? არ ყოფილა მანცადამინც ცუდი თუ რამე სხვისთვის შესამჩნევი ნაკლი გაქვს, აღარა ხარ მერე იმათთვის საინტერესო. ხარ შენთვის შენს ნაკლთან ერთად ჩუმად, სხვას რომ არ გაავიწყლოს ისე, ხარობ ამ ცხოვრების სიამით. ცხოვრება კი საამოა, ოხ, რა საამო...“.

ნოე საკუთარ ნაკლსაც სასარგებლოდ იყენებს. ნოემ თავისი ფიზიკური ნაკლით მთელი ცხოვრება თითქოს ჩრდილში გაატარა ბევრისთვის შეუმჩნეველად, მაგრამ მაინც შეძლო ბევრი ავკაცობის ჩადენა. სამსონადისეული ნოე შეიძლება ჩაითვალოს ეპოქისათვის დამახასიათებელ სოციალურად ძალიან საშიშ მოვლენად. იგი ადვილად უღებს ალღოს ცვლილებებს და არც ამ ცვლილებებთან ლავირება უჭირს, თუკი ადრე ეკლესიის გუმბათებს ანგრევდა, დღეს ეკლესიის შეკეთება გადაუწყვეტია, „იქნება ღმერთმა კეთილი თვალით გადმომხედოსო...“. ნოეს სახეს ერთგვარად აკეთილშობილებს სიცოცხლის ყოველდღიური დღესასწაულის შეგრძნება. პიესის მოქმედ პირთაგან მხოლოდ ორს, მარინესა და პატიკოს, შერჩენიათ სულის სიჯანსაღე, რწმენა სიკეთისადმი. დაძმას თავისებურად აწუხებს და არ ასვენებს მომავლის მოლოდინი.

მარინე ამ ცოდვამადლიანი მიკროსამყაროს, ჯერ კიდევ, შეურყვნელ სინდისად გვევლინება, მისთვის აშკარად მტკივნეულია მამის შინაგანი კრიზისი, სულიერი რღვევა: „ცუდია, როცა მამას ასე უჭირს, გარეთ კი გაზაფხულია...“ მარინე და პატიკო, თავის მხრივ, მსხვერპლსაც წარმოადგენენ, რომელთაც წინა თაობების ცოდვების გამო უწევთ პასუხისგება.

ეს მუქი ფერები დამორგუნველად მოქმედებს მკითხველსა და მაყურებელზე. ამას გრძნობს დრამატურგი და ცდილობს, პიესის ბოლოს მაინც იპოვოს რაიმე პათოსის მაგვარი, რაც ერთგვარ იმედის ნაპერწკალს გააჩენდა. ეს როლი მან დააკისრა მარინეს. თითოეული პერსონაჟი ეძიებს რწმენას, თუნდაც რაიმეს მიმართ რწმენას, როგორც დასაყრდენს თავისი სულის გადასარჩენად. მარინე ასეთ რწმენას გრძნობს ძმის – პატიკოს, მამის – გიორგისადმი. ნდობას უცხადებს მათ ადამიანობას, სჯერა მათი, მაგრამ ეს უფრო მარინეს სურვილებია, ვიდრე რეალობის შესატყვისი განცდა და დამოკიდებულება. დედა ავადმყოფია, მამა გალოთებული და ცხოვრებაზე ხელჩაქნეული, პატიკო კი ჯერ მხოლოდ 17

წლისაა და არავითარი გამოცდილება და ცოდნა არა აქვს, მიხვდეს, საიდან მოდის ეს მოუშორებელი ჭირი და როგორ შეიძლება მისი მოცილება. პატიკოს თავისი სიმართლის იმედი აქვს, მაგრამ „ამ ზღვაში კი სიმართლით ვერაფერს გახდები, ძლიერიც უნდა იყო“.

გიორგის (მამის) მონოლოგი ფუნქციამოშლილი ადამიანის ერთგვარი აღსარებაა, ვერსად რომ ვერ ხედავს ხსენისა და შვების გზას, ვერაფრით რომ ვერ შევლის თავის ბარტყებს. ტრაგედიის მთელი სიღრმე იგრძნობა გიორგის სიტყვებში: „მთელი უბედურება იმაშია, რომ ზუსტად იმ ფუნქციას ვასრულებ, რაც ცხოვრებამ თუ დრომ თავისი რკინის ლოგიკით მომისაჯა – ვხედავდე, ვიტანჯებოდე და არაფრის შეცვლის არც შნო მქონდეს და არც ძალა... ყველას, ზუსტად ის ფუნქცია გვაქვს, რაც იმ წარღვნის დროს გადაწყდა“. ეპოქალური უბედურება ასოცირებულია ბიბლიურ წარღვნასთან. აქ უთუოდ გაგვახსენდება, რომ პიესა 1990 წელს დაიწერა და 1991 წელს დაიდგა. იწყებოდა 90-იანების უმძიმესი წლები, პერიოდი, რომელსაც თაობა ემსხვერპლა და შეეწირა, ზოგი საკუთარი სიცოცხლით, ზოგიც სულითა და ფსიქიკით. ეს, ზუსტად, ის თაობა იყო, რომელსაც მოგვიანებით „დაკარგული თაობა“ უწოდეს. ცხადია, გიორგის სახით სწორედ თაობის ერთგვარ სახე-სიმბოლოს ქმნის დრამატურგი, ფუნქციამოშლილი, ან იქნება ფუნქციაწართმეული თაობის დაღი რომ აღევს. სიტუაციების აგების პრინციპი, ყოველი დეტალი, თითქოს რაღაც წარღვნისათვის, ბოლო საფეხურისათვის ამზადებს მკითხველს, რაც თავის მხრივ, დასაწყისის, განთიადის, აღდგომის მაუწყებელი უნდა გახდეს. „მალე აღდგომა მოვა და ჩვენ ყველანი თავიდან დავიბადებით“, – ამბობს ოპერის მომღერალი ქალი. მას მარინე ირონიით „ხმა მღალადებლისა უდაბნოსა შინას“ უწოდებს. თუმცა, იმედის ნაპერწკალი თავად მარინეშიც ღვივის.

პიესის საერთო განწყობის ადეკვატურია ლიდას მრავალფეროვანი ხასიათიც. მისი სკეპტიციზმი ნიადაგამოცლილი ყოფიერების შედეგია. მისი ყოველი

ქმედება იუძორით არის გაჯერებული და ნიჰილისტური სულისკვეთებაც ირონიითა და ცინიზმით არის შენიღბული. მიუხედავად იმისა, რომ ლიდა თვლის – ყველანი დაწყევლილები არიან, მაინც არ ეუფლება სასოწარკვეთა, რადგან სჯერა, ყველაფერი კანონზომიერების შედეგია. ყოველი რეპლიკის ქვეტექსტი ნათლად გვაგრძნობინებს, რომ ეს დაწყევლილი, ყავლგასული, არაჯანსაღი ატმოსფერო ჯვარს უნდა ეცვას... იგრძნობა წარღვნის საჭიროება, რადგან დაიბადოს რაღაც ახალი, განხორციელდეს აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე.

აღდგომა მოდის ნოეს სამფლობელოში... ომარა (ფინალში) მოპარული გასაღებით ალებს სამტრედეს და სრულდება ნება უფლისა... პიესის ფინალური სცენა თითქოს ოპტიმისტურია. ამ შემთხვევაში იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ავტორს ზურგს უმაგრებს მყარი სარწმუნოებრივი ტრადიცია. მისტიციზმითაა გამსჭვალული გიორგისა და მარინეს დიალოგი: „სისხლი დაგვეღალა მარინე, სისხლი, ამდენი მოლოდინითა და იმედგაცრუებით...“<sup>1</sup> „დალლილი სისხლის“ პრობლემა ქართველი მკითხველისათვის უკვე ცნობილია ისეთი კლასიკური რომანებიდან, როგორებიცაა: „ჯაყოს ხიზნები“, „თეთრი საყელო“, „გველის პერანგი“, ქართულ დრამატურგიაში კი ეს თემა ახალი რაკურსით შემოდის და ეპოქალური პრობლემის მატარებელია.

მამისაგან განსხვავებით, მარინე ხსნას ახლო მომავალში ხედავს. მისი არსება მთლიანად რწმენით არის სავსე: „ხსნა ახლოს არის, ხსნა ძალიან ახლოს არის, ჩვენ ჩვენი ტანჯვით მოვიპოვეთ უფლება, მამა! ახლა კი მხოლოდ ისღა დაგვრჩენია, გზა მოვუსწოროთ მას, ვინც მოდის!...“<sup>2</sup>

ყველა დროში ადამიანს სწამს და ელის ხსნას და ხსნა მოდის; ყოველი ახალი სიცოცხლის დაბადება მოლოდინია მაცხოვრისა, რომელიც იტვირთებს კაცობრიობის ცოდვებს და გამოიხსნის ადამიანს. ადამიანებს სჭირდებათ რწმენა,

---

<sup>1</sup> სამსონაძე ი., ტრიპტიქი, პიესების კრებული, „მერანი“, თბ., 2000, გვ. 105.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 106.

მილტვიან რწმენისკენ და სწორედ მასთან მიახლოებაა ის წამი, როდესაც კონკრეტულ გარემოში ერთი ადამიანის არსებობა განიფინება მარადისობაში და შეერწყმის მას და ის, რაც უცნაურ ახირებად ჩანს აქ და ახლა, საუკუნეთა სიღრმიდან მარადიულ ჭეშმარიტებად წარმოგვიდგება. ამ მარადიულთან, ამ ჭეშმარიტებასთან მიახლოებაა სწორედ პიესის ფინალი – გიორგისა და მარინეს, მამისა და შვილის მონოლოგი.

პიესის წაკითხვა და კვლევა ალეგორიულისა და სიმბოლურის უგულებელყოფით და მხოლოდ რეალური პლანის გააზრებით, ცალსახად, შეუძლებელი და არასწორია. ამას გარდა, მნიშვნელოვანია, არ დაიკარგოს მთავარი კონფლიქტის გახსნის შესაძლებლობა. ძირითადი კონფლიქტი კი პიესის შიდა შრეშია საძიებელი. „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ მრავალპლანიანი დრამაა და დრამატურგიული ბრძოლაც სხვადასხვა სიბრტყეზე მიმდინარეობს. რამდენიმე ერთმანეთთან დაკავშირებული დრამა ქმნის ერთ მთლიან დრამატურგიულ ხაზს. შვიდი სურათისაგან შედგება და დასათაურებელია ვნების შვიდეულის დღეებით. რასაკვირველია, აქ მთავარი სათქმელი სიმბოლოების მიღმაა საძიებელი. პიესა გამოირჩევა სიტუაციების შესაბამისი არაერთმნიშვნელოვანი ხასიათებით. სცენური აზროვნებით ავტორს ქართულ დრამატურგიაში შემოაქვს ახალი ტენდენცია: ბიბლიური მოტივების მისეული გააზრება ნაკარნახევია თანამედროვეობის სულიერი კრიზისით. დრამატურგიული ფორმაც (სცენური კანონების გათვალისწინებით) მკვეთრად ინდივიდუალურ ავტორისეულ ხელწერას ატარებს, რაც აისახება სიტუაციების არათანმიმდევრული ხატვით, ჩართული სცენების მიზანმიმართულად გამოყენებით, ღრმა ლირიზმითა და დრამატული ხასიათების მკვეთრად წარმოჩენით.

მოქმედების დინამიკურობას განსაზღვრავს სხარტი, ღრმააზროვანი დიალოგები, სასაუბრო ენის სისადავე და ბუნებრიობა. არსად გვხვდება ხელოვნურად შექმნილი ფორმები თუ სიტუაციები, ან სქემატური მარწუხების გავლენა. თემატიკა



ისე ზუსტად არის შერჩეული და თანამედროვე სულისკვთებით გაჯერებული, რომ მკითხველი არ კარგავს ცხოველ ინტერესს მოქმედების განვითარების შემდგომი მსვლელობის მიმართ.

ავტორი არადეკლარირებული ფორმით გვთავაზობს საკუთარ კონცეფციას, რაც გმირთა მოქმედებასა და რემარკებში გამოიხატება. სოციალური ხასიათის კონფლიქტები პიესის მხოლოდ ზედაპირული შრეა. დრამატურგის მიზანია, გახსნას და გაშიფროს ადამიანის ამოუცნობი სულიერი სამყარო და მისი არაცნობიერი ნაკადი. ის, თუ რამდენად იცვლება ადამიანი დროის ცვალებადობასთან მიმართებაში. გარკვეულ ეტაპზე დრამატურგს კონფლიქტი სარწმუნოებრივ სიბრტყეზე გადააქვს. რთული სიტუაციიდან ერთადერთ გამოსავალს ღვთისკენ სავალ ჭეშმარიტების გზაზე ხედავს. პიესაში დრამატურგი კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ფენომენზე, ბელადის, წინამძღოლის არსებობის თავისებურებაზე მიგვანიშნებს. როგორც ჩანს, ეს რწმენა შორეული კულტურული შრეებიდან მომდინარეობს. ქართულ სინამდვილეშიც აქვს მას თავისი ღრმად გამჯდარი ფესვები. გმირის აუცილებლობასა და საჭიროებაზე თითქოს მუდმივად იყო და რჩება მასის მოთხოვნილება. ხალხის ცნობიერებამ ჯერაც ვერ დაძლია ეს ღრმად გამჯდარი ილუზია. ხან ერთ, ხან მეორე ლიდერსა თუ ცრუ ლიდერს სახავენ მხსენელად. დრამატურგს სურს, წარმოაჩინოს ამ ეფემერული იდეის უსუსურობა, უნიადაგობა. მან ბიბლიური მითოსიდან გამოიწვია მსოფლიოში კარგად ცნობილი გმირი საკუთარი პიესის ინტერტექსტუალურ ველში ჩასანერგად. აქ საქმე გვაქვს ინტერპრეტაციასთან, რომლის მიხედვითაც წარსულის ნამდვილი გმირები დღეისათვის დაჩიავდნენ და მარაზმატულ „ბებრებად“ იქნენ. ამდენად, აქ არის შესაძლებლობა, რომ ეს პერსონაჟი განვიხილოთ არ თუ ორმაგი, არამედ სამმაგი კოდირების ობიექტად.

ი. სამსონადის პიესები თანამედროვე ცხოვრების არსთან, მის უმწვავეს კატაკლიზმებთან არის დაკავშირებული. საზოგადოებრივი მოწყობის, პოლიტიკური ფორმაციის უსწრაფესმა ცვლილებებმა ადამიანური ყოფა, ურთიერთობათა



წესი რადიკალურად შეცვალა. დრამატურგი საღად ხედავს ყველაფერს, თავის გმირთა გართულებულ გზას მიჰყვება და ცდილობს შეაჯეროს წარსულისა და დღევანდლობის არსი. ალბათ, სწორედ ამიტომაც, ფეხმძიმე მარინე ღვთისმშობელ მარიამის თანამედროვე ანალოგად არ იქცა და, სამწუხაროდ, მისი საშოდან მესია, მხსნელი არ დაიბადა, არც მისი სადღაც გადაკარგული ქმარია იოსების მენტალური ორეული. ვერ დაიჯერა ორსული ცოლის უბიწოება. ჩვილის შემქმნელი კი, სულიწმინდის ნაცვლად ნოეს ნაშიერი ომარა აღმოჩნდება. ალბათ, 90-იანების დასაწყისში ბევრისათვის მიუღებელიც კი იქნებოდა დრამატურგის ესოდენი სექსუალობა, რადგან მაშინ ყველას თუ არა, ბევრს მაინც სჯეროდა, რომ დაუსრულებელი იმედგაცრუებისა და ტკივილის შემდეგ გამოჩნდებოდა ხსნის გზა. მომავლის იმედით სუნთქავდა „დაღლილი სისხლი“. სამწუხაროდ, ირაკლი სამსონაძის შორსმჭვრეტელი გაფრთხილება გამართლდა და მარინემ, ნოეს პირდაპირი შთამომავალი შვა, – ომარას ნაბიჭვარი... „შედევად ამისა, უბიწო, სუფთა მარინე, „პელიკურმა-მანიკურმა“ ბოზ მარინად მოგვევლინა, ედემის ბალი კი „სანზონის“ მყარალ, შარდის სუნად აშმორებულ ბინძურ ბაღად იქცა. სამოქმედო ასპარეზი – მიტოვებული სასაფლაო „კაზინოდ“, ანუ – სამორინედ გადასხვაფერდა. ეს უკვე ირაკლი სამსონაძის ტრიპტიქის მეორე პიესაში – „იქ, სადაც ღვარად მოედინება“ მოხდა, რომელსაც წინამორბედ ნაწარმოებთან იმედგაცრუებისა და ოცნებების მსხვერვის ხუთი ხანგრძლივი წელი აშორებს. ბიბლიური იქ, სადაც ღვარად მოედინება რძე და თაფლი, ამ შემთხვევაშიც ირონიულ პერიფრაზად ჟღერს“.<sup>1</sup>

სამოქმედებიან პიესაში „იქ, სადაც ღვარად მოედინება...“ (1996-97 წლებში დაიდგა რუსთაველის თეატრის სცენაზე. რეჟისორი გ. თავაძე) დრამატურგს ახალგაზრდა წყვილის ურთიერთობაში ეხმარება შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“ და საერთოდ, დაპირისპირებულთა სიმრავლის ფონზე,

<sup>1</sup> ცქიტიშვილი გ., „წრე გაწყდა... მარტონი დავრჩით...“, ჟურნ. „მნათობი“, 2002, გვ. 104

როგორც ყოველთვის, აქაც უმწეოდ მოჩანს ნორჩი თაობის რომანტიკული გაბრძოლება. ამ პიესაშიც დრო არის მთავარი გმირი, თავისი ფატალური გარდაუვალობით. ავტორი საგანგებო სიფრთხილით, ზუსტი ხედვით არჩევს მოქმედების ადგილს. თუ წინა პიესაში მოქმედების არეალს გაუქმებული სასაფლაო წარმოგვიდგენდა, აქ კონფლიქტური სიტუაციები კაზინოში ვითარდება. ადგილი „ფონიკ“ არის და „მოქმედებაც“. ეს სამყარო, თითქოს, გარეცხვორებისგან გარიყული (თანამედროვე კილოზნის მსგავსი), თავის თავში ჩაკეტილი გარესამყაროს მიკრომოდელია. პიესის მოქმედი პერსონაჟების უკანასკნელი იმედი თავშესაფარია. შემთხვევითი არ არის, რომ კაზინო, სადაც მოქმედება მიმდინარეობს, სარდაფშია გამართული – უფანჯრო, უმზეო სამყაროში.

ირაკლი სამსონაძე პიესის მთელ ქარგას ორ ნაწილად ყოფს: ახალგაზრდა წყვილის ისტორია კლასიკური ნიმუშის ანალოგიით და მოსეს ბიბლიური ამბავი.

ყველა გმირი სიზიფეს ტვირთით შემოდის პიესაში და თავის აღმართს ადგას გაცრუებული პრობლემებით, განუხორციელებელი იმედებით, გაშიშვლებული ინსტინქტებით. ცენტრში დგას მოსე, რომელიც შეძრა შვილის ტრაგიკულმა სიკვდილმა და ძველი აღთქმის ლეგენდარულ გმირს დაუკავშირა თავისი შეშლილი აზროვნება და სამუდამო თავშესაფრად გაიხადა. მითიური გმირის ფუნქციას – დაბეჩავებულ, დამონებულ ხალხს წარუძღვეს აღთქმული ქვეყნისკენ ბიბლიური ტექსტით – სწორედ, მოსე ახორციელებს. მაგრამ ბიბლიური ტექსტის პირდაპირი ციტირება არ ხდება, აქ საქმე გვაქვს „თავისებურ გადაწერასთან“, შეიძლება ითქვას, „თავისუფალ გადაწერასთან“, სადაც თანამედროვე ავტორი გამოდის ძველი ტექსტის მორჩილებიდან და თავისი სააზროვნო მასალის მიხედვით ქმნის სავსებით ახალ პერსონაჟს, რომელსაც მხოლოდ სახელი შერჩენია ბიბლიური. ბიბლიური მოსეს სახელი და ამ გმირის ისტორიულად ჩამოყალიბებული შარავანდედი ქმნის სწორედ საოცარ დისონანსს თანამედროვე შეშლილ, ბებერ მოსესთან.

მოსე ძლიერი კაცი იყო, გარკვეული კლანის მამა-მთავარი. ემორჩილებოდა ყველა, დიდი თუ პატარა. ახლა კი, აცუნტრუკებული მოხუცი, მხოლოდ სინანულსა და თანაგრძნობას იმსახურებს. მართალია, იგი ეგზალტირებულია, მაგრამ ამ გონებრივი გადაცდომის ფონზე მაინც იკითხება იმ ბიბლიური გმირის გავლენა, რომელმაც განსაკუთრებული შუქი შეიტანა მის სულში. ამიტომაც არის მისი ხასიათი მთლიანობაში სუფთა და მკითხველისა თუ მაყურებლის თანაგანცდით, თანაგრძნობით მოსილი.

ბიბლიური მოსე ირჩევს გზას აღთქმული ქვეყნისკენ და მიჰყავს ებრაელი ხალხი ამ გზით. ირაკლი სამსონაძის მოსე პიესაში აარსებს კაზინოს, რომელმაც ფუნქციათა შეპირისპირებით უნდა იტვირთოს მძიმე და გაუსაძლისი ყოფიდან ქართველი ხალხის გამოყვანის ამოცანა. შეუსაბამობა აშკარა და ნათელია. კაზინო ვერასოდეს შეასრულებს ამ ფუნქციას ან უბრალოდ, არც ისახავს ასეთ მიზანს. იგი ინდივიდის გამდიდრების საშუალება შეიძლება გახდეს. ხალხის სიკეთე, ნამდვილად, ვერ იქნება კაზინოზე დამოკიდებული.

პიესის სამივე მოქმედება კაზინოში მიმდინარეობს. ტრიპტიქის პირველ პიესასთან შედარებით, თითქოს მეტი ინტრიგა ჩადებული მეორე პიესაში. ეს ინტრიგა თავისთავად წარმართავს სიუჟეტს. ხარბი და გაუმაძლარი, ლატაკი და საკმაოდ მდიდარი, ზნეობრივად დაცემული და უსაქმოდ დარჩენილი ხალხი, რომელიც გარს ახვევია კაზინოს, ყველა თავისას ცდილობს. ზოგი მათგანი ჯერ კიდევ ცოცხალი მოსეს დაარსებული დაწესებულების ხელში ჩაგდების გეგმას აწყობს. მოქმედებაც თითქოს ღუნედ, ქაოტურად, მაგრამ მაინც ამ პერიპეტეების ირგვლივ ვითარდება. დრამის არსს უფრო სიმბოლოები, ნიშნები, აღმნიშვნელები, ინტერტექსტი და კოდირებული სახეები გვიხსნიან, რომლებიც აგრეთვე გაშიფრვას, წაკითხვას მოელის მკითხველისგან (რეჟისორისგან, მსახიობისგან, მაყურებლისგან) იმ კონტექსტში, რომელიც მოსეს არც თუ მარტივი შემოქმედების ნაყოფია. მთელ ისტორიას ქმნის კოდირებული ნივთები, ინერტექსტის ველში

---

---

გამოწვეული შექსპირის და უკვე შემდეგ პიესაში (ტრიპტიქის მესამე ნაწილში) სერვანტესის და შარლ პეროს ქმნილებათა ციტირება.

პიესაში წარმოდგენილია სამყარო, სადაც ბიბლიური სიუჟეტისაგან განსხვავებით, ღვარად მოედინება არა რძე და თაფლი, არამედ სისასტიკე, ბოროტება და მრუშობა. ამ სამყაროს ბინადარი უიმედოდ ცდილობენ შეიცნონ და შეაფასონ საკუთარი თავი, მოძებნონ გამოსავლი, მაგრამ სიკეთისაკენ ნაბიჯის გადადგმა ან ძალიან უჭირთ, ან საერთოდ არ შეუძლიათ. განსხვავებული გზებით ცდილობენ თვითდამკვიდრებას. ყველაზე მტკივნეული კი ის არის, რომ ამ სამყაროდან რეალურად თავის დაღწევა თითქმის შეუძლებელია. სურათი გარეგნულად ძალზე პოეტური და ლამაზია, მაგრამ არსი და შედეგი – თავზარდამცემი. პიესაში გამოკვეთილია კრუპიეების ფუნქცია: ცხოვრების მღვრიე ტალღისაგან აქ, კაზინოში შემოგდებული, ერთმანეთზე შეყვარებული და თეატრზე მეოცნებე ორი ნათელი არსება, ისინი ქმნიან კონტრასტს მოცემულ პირობითობასთან. მათი არსებობა არა უბრალოდ სულიერების გამოსხივებაა, არამედ განწირული ყოფის ერთგვარი სიმბოლოც. ამგვარ სამყაროში რომეოებისა და ჯულიეტების ადგილი არ არის. დრამატურგის მიერ დახატული სცენა მათი სიკვდილისა და მათი სულების აღმაფრენისა, ანუ „ჯოჯოხეთიდან ამოფრენისა“, ერთადერთი ნათელი მომენტია ამ პირქუშ გარემოში და პოეტური მეტაფორულობით გამოირჩევა.

პიესის ფორმა რამდენადმე არატრადიციულია, თითქოს ნაკლებად იკვეთება ფაბულა, ინტრიგა, განვითარებადი კონფლიქტი და ა. შ., მაგრამ პიესა მკითხველის ემოციურ დამოკიდებულებას აღძრავს. დრამატურგი ჩვენს ყურადღებას ამახვილებს ცხოვრების დინებიდან ამოგლეჯილ მოვლენებზე, ტრაგიკული ბედის ადამიანებზე, თითქოს სიმბოლურ-ალეგორიულ, იმავე დროს, ძალიან ქაოტურ რეალურ სამყაროზე. ტრიპტიქის მეორე პიესაში (ისევე როგორც პირველში) ბიბლიური მოტივების ტრანსფორმაცია თანამედროვეობის

აპოკალიფსური ალუზიებით არის ნაკარნახევი.

ეს ის სამყაროა, რომელსაც აღარაფერი აქვს საერთო ბიბლიურ ანალოგიასთან, ისევე, როგორც თანამედროვე ნოეს და მოსეს ბიბლიის გმირებთან. მოსე, ოდესღაც დიდი კაცი, მთელი ნათესაობის მფარველი და პატრონი, დღეს ინვალიდის სავარძელს არის მიჯაჭვული. ძალაუფლების მქონე და კლანის წინამძღოლი მოსე რევიზორად მუშაობდა რძესა და თაფლში. ერთადერთი შვილის დაკარგვის შემდეგ დეგრადირებული მოსე პიესის დასაწყისშივე უკვე შემლილი მოხუცია. ოდესღაც მის მიერ შექმნილ სამფლობელოს – სამორინეს დღეს მისივე კლანის წევრები დაპატრონებიან. მიდის თავდაუზოგავი ბრძოლა პირველობისათვის. მთავარი ბრძოლა დათიკოსა და აბესალომს შორის მიმდინარეობს. ერთი მხრივ, დათიკო – მოსეს ძმა, ყოფილი პოლიციელი, რომელმაც იცის, თუ როგორ გამოიყენოს საკუთარი სოციალური სტატუსი და მეორე მხრივ, აბესალომი, შავი სამყაროს ავტორიტეტი, ნასამართლევი, ქუჩის კანონებისა და წესების დიდი მოამაგე და მცოდნე. მათი ტოლფასი კონკურენტი არ არსებობს. გავლენის სფერო ამ ორთაბრძოლის შემდეგ ერთ-ერთს უნდა დარჩეს. დრამატურგი ორი თანაბარი სისასტიკის, დაუნდობლობისა და შეუბრალებლობის ძალას დათიკოსა და აბესალომის სახით გვიხატავს. ურთიერთდაღვრილი სისხლისა და მტრობის სისასტიკით, დაუნდობლობით აღსავსე ეპიზოდი ერთგვარ ალეგორიას წარმოადგენს ურწმუნო, უღმერთო სამყაროსი და უნებურად ჩნდება ფ. დოსტოევსკის ცნობილი ფრაზა მკითხველის გონებაში: „თუ ღმერთი არ არსებობს, ყველაფერი ნებადართულია“. დიახ, ეს სწორედ ის სამყაროა, სადაც ღმერთი აღარავის ახსოვს. აპოკალიფსის, განკითხვის დღის წინა პერიოდი.

არასრულფასოვნების კომპლექსით შეპყრობილი დათიკოს ვაჟი სულხანი სრულიად ახალი სოციალური ფენის წარმომადგენელია. მას აბესალომი დახლის ვირთხად მოიხსენიებს. სულხანს ფული აქვს, მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ მატებს სითამამეს. დათიკო განიცდის შვილის ამგვარ

მდგომარეობას, თუმცა იმედს არ კარგავს. „სულხანა დღესაა ასე თავჩაქინდრული, იშოვნის თავის საშოვნელს და აბესალომი შეიძლება კარის დარაჯადაც არ დაიყენოს...“ სულხანს დახლთან დგომაც შეუძლია და შეურაცხყოფის მოთმენაც, ის ფულის გულისთვის ითმენს, ეს კი დათიკოსათვის ყველაზე დიდი მოტივაციაა, რაც კი ადამიანს (მის წარმოდგენაში) შეიძლება გააჩნდეს – „ფულზე დგას, ძლიერი ფესვი აქვს!“

დუხჭირი ცხოვრებისგან დაღლილი, ხელმოკლე და სუსტი ნებისყოფის მქონე ადამიანის პორტრეტს გვიხატავს დრამატურგი ბიძინას სახით. იგი თითქოს, გამუდმებით მფარველის ძიებაშია. მუდამ ვილაცის მფარველობის ქვეშ ყოფნას ესწრაფვის, რადგან გადმოგდებული ნარჩენებით გავიდეს ფონს. დღეს ბიძინა ხან დათიკოს ელაქუცება და ხანაც აბესალომს, იმის მიხედვით, სად მეტ გამორჩენას მოელის. მანამდე კი მოსეს ხელზე მოსამსახურესავით დაყვებოდა და დაატარებდა მის მძიმე რევიზორის ჩანთას. ბიძინას მთელი უბედურება იმაშია, რომ აქეთ-იქით ტუნაობის და პირფერობის მიუხედავად, მანც არაფრის მქონე და ყველასაგან გალახული რჩება.

ცხოვრებისაგან დაჩაგრული და დაბეჩავებული ადამიანის კიდევ ერთ პროტოტიპს წარმოადგენს კაცი ვიოლინოს ფუტლარით. რომელსაც, როგორც თვითონ ამბობს: ყოფამ ყოფა უტირა... იგი ოდესღაც მუსიკოსი, მევიოლინე ყოფილა, დღეს კი წვრილ ბიზნესმენად ქცეულა, უფრო სწორად, წვრილმან მოვაჭრედ. კრუპიე ბიჭისა და გოგოს პირით ავტორი მას სარკასტულად „გაქუცულ კაცს“ ეძახის. „ეს მოქმედი პირი, რაღაცით მიხეილ ჯავახიშვილის ბრწყინვალე მხატვრული მიგნების – „ნაკაცარის“ განსხეულებად წარმოგვიდგება. ყოფილი მევიოლინე, ყოფილი ქმარი...“<sup>1</sup> გამუდმებით თავისმართლებაშია ყოფილი ცოლის – მარინეს წინაშე, რომელიც, სწორედ მის გამო, სანზონის ბაღის დედოფლად ქცეულა. არც ქალიშვილია უკეთეს დღეში, ერთ-

<sup>1</sup> ცქიტიშვილი ვ. „წრე გაწყდა... მარტონი დავრჩით...“, ჟურნ. „მნათობი“, 2002, გვ. 105

ერთი რელიგიური სექტის წევრია. თავად ყოფილი მუსიკოსი და მევიოლინე კი ხან რას დაატარებს გასაყიდად და ხან რას: საპონს, ბანქოს, ხანჯალსაც კი... საბოლოოდ მესაფლავებდაც კი იქცევა.

„გიყვარდეს შენ და ნუ ეძებ, იმას უყვარხარ თუ არა... რატომ უნდა უყვარდე ახლა მაინცდამაინც შენ ვიღაცას... აწი, შენ შეიყვარე ჯერ, შენ მიეცი მაგალითი და იმან თუ არ შეგიყვარა ხო მის თავს დააბრალოს, მას აკლდება შენ კი არა... თუ არადა იფიქროს იმანაც ასე და ხომ დალაგდება მერე ყველაფერი...“ ეს რკინიგზელი გელოდის აზრებია, რომლის ადგილიც თითქოს ამ სისასტიკითა და შეუწყნარებლობით სავსე სამყაროში არ არის. დოსტოევსკის იდიოტისა არ იყოს, იმდენად ამოვარდნილია მთელი მისი მსოფლმხედველობითა და აზროვნებით საერთო რეალობიდან, რომ შეშლილად აღიქმება. არავინ უყურებს სერიოზულად, მისი მოძველებული და ყავლაგასული შეხედულება ცხოვრებაზე დღეს აღარავის აინტერესებს. არც არის გასაკვირი, სამყაროში, სადაც ყველა თვითგადარჩენისა და გამორჩენისთვის იღვწის, ძნელად წარმოსადგენია ისეთი ადამიანის არსებობა, რომელსაც ყველა ნათესავისა თუ მეგობრის დაბადების დღე ახსოვს და არც მისალოცი ბარათის გაგზავნა ეზარება. ამგვარი ყურადღება და სითბო ადამიანებს შორის სრულიად უცხო და გამოუსადეგარი გამხდარა.

ტრიპტიქის ორივე ნაწილში აშკარად ერთ-ერთ უმთავრეს პრობლემად დგას უფროსი თაობის მიერ ჩადენილი ცოდვების გამო შთამომავლობის დასჯის საკითხი. დამძიმებულ და შებლალულ სამყაროში სრულიად უდანაშაულო ახალგაზრდები ხშირად მსხვერპლის სახით გვევლინებიან.

სამორინეში ახალგაზრდა წყვილი მუშაობს. არსებობისათვის ბრძოლამ რომანტიკოსი არტისტები კრუპიეებად აქცია. მათ აშკარად არ აკმაყოფილებთ არსებული რეალობა და უკეთეს მომავალზე ოცნებობენ. ეს მომავალი კი აუცილებლად თეატრსა და შემოქმედებას უკავშირდება. რომეოსა და ჯულიეტას პაროდირებას ახდენენ, თუმცა დრამატურგი ამ შემთხვევაში



სულაც არ ცდილობას მათ გაიდეალებას. „კრუპიე გოგო კარგავს ეპოქის სტილის გრძნობას, – „თითქოს აკლამაში ვიყოთ, როგორც რომეო და ჯულიეტა (ეცინება), რატომ არ მივმართავთ ერთმანეთს, როგორც ისინი. „ჩემო, ტკბილო სიყვარულო, ჩემო მეუღლე“. კრუპიე ბიჭი: ჩვენ ვქინდაობთ... ეს არ არის უბრალოდ სკაბრეზული გამოთქმა. აქ დაჭერილია ზუსტი სტილური აღმნიშვნელი. აღსანიშნი არ შეცვლილა, მაგრამ დიდებული, კეთილშობილი მიმართვის ნაცვლად ჩაერთო ფრივოლური ჟარგონი“.<sup>1</sup>

კრუპიე გოგო ზუსტ შეფასებას აძლევს მის გამონათქვამს „ამ საუკუნის ღირსეული ექსპონატი ხარ“. დიას, არც ბიჭს აქვს ამის საწინააღმდეგო რამე. ის, თითქოს თავის დროზე მოსემ, როგორც ერთ-ერთი ექსპონატი, ისე ჩართო ამ პოსტმოდერნისტულ კალეიდოსკოპში. აქ ზომ ადამიანებიც ჩვეულებრივი ექსპონატები არიან. „ჩვენ ვქინდაობთ“ – არა მხოლოდ ჟარგონია, როგორც უკვე ითქვა, არამედ შეიცავს ირონიას, არასერიოზულ დამოკიდებულებას, რომელიც თავის მხრივ, ახასიათებს დროს, ეპოქას, არეალს. პირველ რიგში მიმართულია საკუთარი წრის, ეპოქის, სტილისა და კულტურის მიმართ. დრამატურგს ეს ირონია გადააქვს შექსპირის ინტერტექსტზე და ქმნის ერთგვარ კრიტიკულ განწყობას ამ ტექსტის სტილისადმი. „იქმნება ეჭვი, ისე როგორც ჯოისმა ანტიოდისევსის, ანტიპენელოპეს შექმნის გზით ეჭვქვეშ დააყენა ეპოსის დიდებული სტილი, თუ ეს არსად, არავის განუცხადებია, ლატენტურად ყოველთვის იგრძნობოდა „ულისეს“ კითხვისას“.<sup>2</sup>

სამწუხაროდ, მათი სენტიმენტალური ოცნებები სასტიკ უტოპიად იქცევა. დამთრგუნველი და პესიმისტურია ფინალური აკორდი. კრუპიე გოგო და ბიჭი დათიკოსა და აბესალომის ბრმა ტყვიას ეწირებიან. ეს უდანაშაულო მსხვერპლის სიმბოლოა, რაც, ზოგადად, ახლავს სისასტიკითა და ცოდვით

<sup>1</sup> ჩიჩუა შ., „ქართული დრამატურგია მეოცე საუკუნის ბოლოს“, ჟურნ. „მნათობი“, თბ., 2002, N 4, გვ. 114

<sup>2</sup> იქვე;



დამძიმებულ გარემოს. ასევე ილუპება არველოდი – გელოდის ერთადერთი ვაჟი და იმედი. მძაფრი უპერსპექტივობის განცდა ისაღვურებს. თუკი ტრიპტიქის პირველ ნაწილში ოდნავი სხივი მაინც მოჩანდა იმედის მსგავსი, ამ შემთხვევაში სრული ნიჰილიზმი გაძეფებულია...

პიესაში „იქ, სადაც ღვარად მოედინება“ კონფლიქტი სისხლისღვრამდე მიდის, მაგრამ ესეც არ არის მთავარი. საქმე ისაა, რომ დაპირისპირება ამ შემთხვევაში ტოტალურ ხასიათს ატარებს. ყველა ყველას უპირისპირდება, დაკარგულია დროისა და სივრცის საზღვრები. წარსული, აწმყო და მომავალი ერთ სიბრტყეშია მოქცეული, დიაქრონია მოხსნილია, რადგან ცხოვრების არსი არ იცვლება. ყოველივე ამის მიუხედავად, დრამატურგს მაინც სურს, როგორმე გაარღვიოს წრე. როგორც პირველ პიესაში ცდილობს, თუნდაც ცირკის ატრაქციონის გამოყენებით მცირე ხნით მაინც ააგლიჯოს მიწას თავის გმირები, დააძლევინოს კაზინოს დახუთული სივრცე, მაგრამ აქაც, ისევე როგორც ტრიპტიქის პირველ პიესაში, პერსონაჟთა „წინა ცხოვრებით“ არაფრით არ იყო შემზადებული ეს აღმაფრენა. მირაჟი იფანტება. დასასრული ტრაგიკულია.

ბოლო და უკანასკნელი იმედი არველოდი... „იქნებ არველოდიმ აგვიტაცოს მაღლა...“ მაგრამ ის ხომ სუსტი და უმწყო ბავშვია? მის იმედზელა ვართ?!

გოგო და ბიჭი გულაღმა წვანან სცენაზე. გაურკვეველი ლანდები შემოეწყობიან. ირგვლივ ჩამწყვრივებულ სკამებზე ჩამოსხდებიან. თითქოს მღუმარედ ელოდებიან მათ გაღვიძებას. არ გაიღვიძებენ. თავთან სანთლები უნთიათ. ირონია სადღაც იკარგება, ისმის სევდიანი მელოდია. და კვლავ ერთადერთი გზა ხსნისა, რომელსაც დრამატურგი სთავაზობს მკითხველს – „უფლის მადლშია ჭემმარიტების შეცნობა, ჭემმარიტების შეცნობაში კი ნამდვილი თავისუფლება... წრე გაწყდა... მარტონი დავრჩით...“ – ეს უკვე შემოილილი მოსეა.

ირონია, რომელიც დაიკარგა ტრიპტიქის მეორე პიესის ფინალში, ახალი ძალით იღვიძებს მესამე პიესაში: „ტელეშოუ

მიწისძვრით დაზარალებულთათვის“<sup>1</sup>. შეიძლება ითქვას, რომ ირონია არის ამ პიესის სტილური ხასიათის, მისი ფორმის, გააზრების განმსაზღვრელი. ყველაფერში ირონიაა – გადაწყვეტის რადიკალური და კონკრეტული პრინციპებიდან დაწყებული, მხატვრული საშუალებებით დამთავრებული.

„ტელეშოუ მიწისძვრის სინდრომით დაავადებულთათვის“<sup>2</sup> დრამატურგს პუშკინისეული შავი ჭირის მძვინვარების ფაშს გამართულ ნადიმად აქვს გააზრებული. ზნეობაშერყეული, ცოდვებით დამძიმებული სამყარო თავაშეებულ ღრეობასა და ორგიაში ჩანთქმულა. მომავლის არმქონე საზოგადოება აგონიაშია, ნაძალადევად თხზავს გასართობს, რათა დარჩენილი დღეები უდარდელად გალიოს.<sup>3</sup>

პიესის მოქმედი გმირები ამ შემთხვევაშიც რეალური ცხოვრებიდან ჩვენთვის ყველასათვის კარგად ნაცნობ სახე-სიმბოლოებს ქმნიან. მოქმედების ადგილი სატელევიზიო შოუს ჩასაწერი სტუდიაა. იყო სასაფლაო, შემდეგ სამორინე, ახლა კი ტელესტუდია... იქმნება ერთგვარი აბსურდული სამყაროს განცდა და ამ სამყაროს ბატონ-პატრონად გვევლინება ტელეთამამის პოპულარული წამყვანი, გაზეპირებული ტექსტით და ღიმილიანი სახით, რომელიც ნიღაბს უფრო მოგაგონებს. შეუძლია ზემოქმედება აუდიტორიაზე, სულიერი სიცარიელის შევსება, მაყურებლისა და ზშირად საკუთარი თავის მოტყუებაც.

ტელეშოუს გენერალური დირექტორი ნამდვილი ხელმოცარული ბიზნესმენია, რომელიც თითქოს გამუდმებით რალაცას ცდილობს და ასევე გამუდმებით ხელმოცარული რჩება. სიგარეტსაც კი ზშირად გამნათებელს სთხოვს.

კოჭლი ნანა სრულიად განსხვავებული პერსონაჟია. მისი სახით დრამატურგს ეპოქისათვის დამახასიათებელი სოციალური ფენისა თუ უფრო სტატუსის დაკონკრეტება სურს. კოჭლი ნანა არა მხოლოდ ბიზნესმენია, რომელიც ყველაფერს კადრულობს, არამედ პოლიტიკოსობს კიდევც.

<sup>1</sup> ცქიტიშვილი გ., „წრე გაწყდა... მარტონი დავრჩით...“, ჟურნ. „მნათობი“, 2002, გვ.106

ყალბი პათეტიკითა და ვულგარული პოპულიზმით ცდილობს მასაზე გავიდეს და ხელისუფლებაში მოსვლასაც კი გეგმავს.

დრამატურგი ცდილობს ქალის ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპი სამი განსხვავებული გმირის სახით წარმოაჩინოს.

ახალგაზრდა წითელქუდას სურვილია, პოპულარული ტელეეარსკვლავი გახდეს. მისთვის ყველა საშუალება ამართლებს დასახულ მიზანს და შესაბამისად წამყვანის ლოგინამდე მიმავალ გზაზე გამნათებლის სარეცელზეც არ ამბობს უარს. წამყვანის თანაშემწე უკვე ბალზაკის ასაკის ქალია, მისთვის უკვე ღირსებისა და პრინციპის საკითხია – წამყვანის გადაცემაშიც და საწოლშიც საკუთარი ადგილი დაიმკვიდროს, მაგრამ ახალგაზრდა წითელქუდეები თავხედურად უტყვენ მას. მესამე გმირი უკვე ვებტერანი ქალია. ამ ასაკისათვის უდავოდ დამახასიათებელ და ნიშანდობლივ თვისებას ამჟღავნებს – დიდ ბავშვად ქცეულა. ამას გარდა, დრამატურგი მას რომანტიზმისა და ქალური საწყისის სიმბოლოდ წარმოაჩენს და პიესის ფინალში თვით დულცინეად, მწუხარე სახის რაინდის ოცნებად აქცევს.

გადამდებად დამთრგუნველი პერსონაჟია აკვიატებული იდეებითა და არასრულფასოვნების კომპლექსით შეპყრობილი მორჩილი. არანორმალურად სურს თამაშში გამარჯვება და ეს მისთვის გაცილებით მეტია, ვიდრე ერთი ჩვეულებრივი ვიქტორინა. თითქოს მიზანი საკუთარი თავის რეაბილიტირებაა, – ამ გზით ცდილობს დაუმტკიცოს ფართო საზოგადოებას, რომ კომპლექსებისაგან თავისუფალი და სრულფასოვანი ადამიანია.

ღონ კიხოტი და იოანე... ისინი, არც მეტი, არც ნაკლები, რეკლამის გმირები არიან, ტელემოუს სარეკლამო ჭრებზე ხან სხვადასხვა სუნამოს, ხან ტურისტული სააგენტოს და ხანაც პრეზერვატივის რეკლამას აკეთებენ. თავის რჩენის ერთადერთ საშუალებად ესლა დარჩენიათ ბედის ირონიითა და ცხოვრების უკუღმართობით გალახულებსა და დამცირებულებს. თუმცა, ღონ კიხოტს მაინც შერჩენია ძველებური რომანტიზმი, კვლავაც რაღაც ამაღლებულზე ოცნებობს და სულს უხუთავს

არსებული რეალობა. მისი სენტემენტალიზმი და ზეამაღლებული განწყობა ხშირად გარშემომყოფთა ქილიკის საგანი ხდება და სწორედ მას შესწევს უნარი, სახედანაოჭებულ ვეტერან ქალში დუღცინეა აღმოაჩინოს...

ირაკლი სამსონაძე არ ახდენს პირდაპირ ციტირებას ლიტერატურული ნაწარმოებიდან. დრამატურგი უაღრესი სიფრთხილით ეკიდება ცნობილი პერსონაჟების საკუთარ დრამაში გაცოცხლების თემას. ისინი ყოველთვის ახლებურად არიან გააზრებულნი. თანაბრად ეხება ეს ნოეს, მოსესა თუ იოანეს. ერთადერთი გამონაკლისი აქ დონ კიხოტია, რომელსაც შენარჩუნებული აქვს სიმართლისა და სიკეთისათვის მებრძოლი რომანტიკოსი რაინდის სახე, თუმცა იგი ვერც ახალ პირობებში, რომელიც გაცილებით რთულიც კი აღმოჩნდა, დაეუფლა შედეგიანი მოქმედების ხერხებს. ვერ ამოიცნო სიკეთისათვის ბრძოლის საიდუმლო, დარჩა მუდმივ დონ კიხოტად, მარადიულ მაძიებლად.

პიესის იოანე ითავსებს სამი ბიბლიური იოანეს – წინასწარმეტყველის, მახარებლისა და ნათლისმცემლის ფუნქციებს. მისი წინასწარმეტყველება აქ შემზარავ აღსასრულს უქადის დედამიწას, რაც ყველაზე შემამფოთებელია. მის წინასწარმეტყველებას აქვს საფუძველი, რადგან დედამიწა გამუდმებით ზანზარებს, ხალხიც დაუსრულებლად ჭაღებს მიშტერებია... ჭაში წყალი დაუშრა მოსახლეობას, ხალხი ტოტალურად გაპოლიტიკოსდა და სულიერად შეირყა...

მახარებლის ამპლუაში იოანე მაყურებელს ამცნობს გენერალური სპონსორის მიერ შემოზიდული უცხოური საქონლის შესახებ და რადგან ეს პროდუქტები ძალიან დაბალი ხარისხისაა, მას მონათვლაც ესაჭიროება. იოანე ხომ ნათლისმცემელიცაა და უხარისხო საქონელს უმაღლესი ხარისხის პროდუქციად გარდაქმნის. თან მუქარასაც დააყოლებს: „...თქვენთვის მითქვამს, შეიძინეთ გენერალური სპონსორის მიერ ჩამოტანილი საქონელი, – შეიძინეთ, თორემ!!!“

ირონია, რომელიც უფრო ძალუმაღ საგრძნობია ტრიპტიქის მესამე პიესაში, ძირითადად გამოძსახველობით

ფორმად გვევლინება და ნაკარნახევია თავად ცხოვრებისეული რეალიებით. „დრამატურგს თავის სურათებისათვის რეალობის ძებნა არ სჭირდება, საკმარისია მათი ესთეტიკური დამუხტვა და სტრუქტურაში ჩართვა, ან კიდევ, როგორც პოსტმოდერნისტები ამბობენ – რიზომასთან დაკავშირება. რეალიებს და დეტალებს ცხოვრება ამზადებს ტოტალურად. სრულიად არ გვინდა დრამატურგის შემოქმედებითი შრომის უგულვებლყოფა, მაგრამ მას აქვს საშუალება, პირდაპირ ბლოკებად გადმოიღოს ტელემოუს კადრები, ცხოვრების სურათები. ამით ჩვენ გვინდა გავიმეოროთ, რომ ზღვარი იშლება არ მხოლოდ ხელოვნების დარგებს შორის, არამედ ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის. გვინდა ვთქვათ კიდევ ერთი ნიშნის გამო, რომელსაც პოსტმოდერნისტები ესეისტიკას უწოდებენ, როგორც მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთ ხერხს. ვფიქრობთ, მეტი საფუძველი გვაქვს ამ ხერხს ძველებურად პუბლიცისტური ჩარევა ვუწოდოთ. ყოველ შემთხვევაში ირაკლი სამსონაძის ტრიპტიკის მიმართ ის უფრო მართებული იქნება. განსაკუთრებული ძალით პუბლიცისტური ხერხი გამოიყენა დრამატურგმა პიესაში – „ტელემოუ მიწისძვრით დაზარალებულთათვის.“

სცენარისტის დაკარგვა მრავალმნიშვნელოვანია. აღარ ვიცით, მოვხვდებით თუ არა შემდეგ სცენაში, საერთოდ აღარ ვიცით, საით მივდივართ, ვის როლში გამოვდივართ და ვინ უნდა შექმნან ჩვენგან. ჩვენ, ვისაც ყოველი პოლიტიკოსი „ჩემო ხალხოს“ უწოდებს და სინამდვილეში „ელექტორატად“ თვლის. ყველაზე უფრო გამოკვეთილი პუბლიცისტი მთელი სიმძაფრით მიმართავს ხალხს (მაყურებელს, მკითხველს). ტელემოუს წამყვანი: „...ჩვენი სცენარისტი კოსმიურ უსასრულობაში გაფრინდა... ხვდებით კი საერთოდ რა მოხდა? მიგვატოვეს, მიგვაგდეს, მიგვაბითურეს... ვინ იქნება შემდგომი სცენარისტი, იცით? ვიქნებით საერთოდ შემდეგ სცენარში? ჩვენი ყოფნა-არყოფნის საკითხი წყდება ახლა კოსმიური უსასრულობის რომელიღაც წერტილში. იქ ირკვევა მათი ურთიერთობები, ჩვენ კი იმდენად უსუსურები ვართ, ცასა და

დედამიწას შორის გამოკიდებულები გამომშრალ ხასხას ვაბრინთ და უსასოოდ ვხავით – ილუზია გვწყურია!!! ილუზია გვშია!!! მოგვეცით ცოტა ილუზია!!! ვკვდებით!!! ესლა შეგვიძლია, სხვა აღარაფერი!!!... რა უნდათ, რას გვერჩინან... რით ველარ მოვიგეთ ამათი გული, რით ველარ ჩამოგვყაყალობა ერთმა ან მეორე მხარემ.“

წამყვანის აღშფოთება სრულიად კანონზომიერია. ყველაზე დიდი უბედურება ის არის, რომ გამოსავალი არ ჩანს. იმავე აზრს იზიარებს დრამატურგიც. ის, ისევე როგორც წამყვანი, დარწმუნებულია, რომ „წარღვნის მერე არაფერი არ შეცვლილა.“ საერთოდ არ არსებობს არავითარი პროგრესი, არავითარი ისტორია. არის წრებრუნვა და უკან დაბრუნება. ეს არამხოლოდ პოსტმოდერნისტული ხელოვნების, ლიტერატურის ამოსავალი დებულებაა. „პოსტმოდერნიზმი სრულიად ახალ იერსახეს ანიჭებს, როგორც ლიტერატურასა და ხელოვნებას, ასევე მთელ თანამედროვე სააზროვნო სისტემას“.<sup>1</sup>

ირაკლი სამსონაძე თავისი ტრიპტიქისათვის ბიბლიური მითის მოდელს მიმართავს. ეყრდნობა ბიბლიის ფაბულას, როგორც ტექსტს, სტილურ მიმართულებას ინტერტექსტის სხვადასხვა დონეზე. სამი პიესა, პირველ რიგში, ერთმანეთთან დაკავშირებულია ნოეს, მოსესა და იოანეს ბიბლიური დიაქრონიის თვალსაზრისით, თუმცა, ზოგადად, ფილოსოფიური თვალსაზრისით, დიაქრონიას არსებითი მნიშვნელობა არ აქვს, რადგან პიესის ავტორის შეხედულებით ცხოვრება მუდმივი წრებრუნვაა, უკან დაბრუნება. ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა პირობითია, „ერთი მეორის შემდეგ“ აქ მხოლოდ გმირების მიმართ არის დაცული. ჯერ ნოე, მერე მოსე და, ბოლოს, იოანე. ქრონოტოპი მთლიანად ავტორის პრეროგატივაა. რეალობის მიხედვით, სამივე პიესის კალენდარული დრო გასული საუკუნის 90-იანი წლებია. სამოქალაქო არეულობიდან გადატაკებულ ქვეყანაში პროლექტების იმპორტის დამკვიდრებამდე, როცა იოანე ნათლისმცემლის ფუნქცია დაბალხარისხის ხოვანი უცხოური პროლექციის რეკლამირებამდე ეშვევა, როცა მოსე, ერთ

<sup>1</sup> Jan Lensen. “Die Postmoderne”, 1997.

დროს რევიზორი, სამორინეების დამაარსებელი და კლანის მეთაური, ჭკუიდან შეშლილა და ხსნასა და ჭეშმარიტებას, სისასტიკითა და გაუტანლობით დამძიმებულ სამყაროში, მხოლოდ ღმერთისკენ მიმავალ გზაზე ხედავს. ხოლო ნოე, ანონიმური წერილების ავტორი, ეკლესიის გუმბათების წამბილწველი, დღეს თავად ცდილობს ეკლესიის აღდგენას, იმ იმედით, რომ იქნებ გადარჩეს, მაგრამ ამაოდ. წარღვნა, რომელიც გარდაუვალია, ყველაფერს ანადგურებს, მაგრამ იმედის არავითარ ნაპერწკალს აღარ ტოვებს, ვეღარ აგნებს მტრედი ზეთისხილის რტოს...

---

---

**მაკა ვასაძე,**

თეატრმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: პროფ. მიხეილ კალანდარიშვილი

## **რობერტ სტურუას ქართული შიქსპირიანა**

### **ნაწილი V „ჰამლეტი“**

შექსპირის „ჰამლეტის“ დადგმებით ერთობ მდიდარია ქართული თეატრი. საკმარისია გავიხსენოთ, თუნდაც, ლადო ალექსი-მესხიშვილის ჰამლეტი, კოტე მარჯანიშვილის მიერ 1925 წელს რუსთაველის თეატრში განხორციელებული „ჰამლეტი“ – უშანგი ჩხეიძით მთავარ როლში. ეს სპექტაკლი ქართული თეატრის ისტორიაში ერთ-ერთი საუკეთესოა.

ამ ბოლო პერიოდში ქართველმა მაყურებელმა „ჰამლეტის“ არაერთი საინტერესო ინტერპრეტაცია იხილა. 2010 წელს „თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე“ ნაჩვენები იყო მსოფლიოში სახელგანთქმული ლიტველი რეჟისორების, ნეკროშუსის და კორმუნოვასის ორი განსხვავებული კონცეფციის „ჰამლეტი“. ორივე სპექტაკლმა შეძრა ქართველი მაყურებელი, განსაკუთრებით კი ნეკროშუსის დადგამ. 2010-2011 წლის თეატრალურ სეზონში თბილისის სცენებზე ქართველი რეჟისორების მიერ სრულიად ახალი თვალით დანახული „ჰამლეტის“ ინტერპრეტაციები ვიხილეთ. მხედველობაში მაქვს ბესო კუპრეიშვილის „ჩემი ჰამლეტი“ მარჯანიშვილის თეატრის მცირე სცენაზე და რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე ახალგაზრდა რეჟისორის – ლევან ხვიჩიას მიერ დადგმული „ჰამლეტ კომიქსი“.

შექსპირის გმირების პრობლემები შორეულ წარსულს არ ეკუთვნის. ისინი მუდამ ცოცხლობენ ადამიანის ფსიქიკასა და ქცევის ფორმებში, ამიტომაც არიან ასე ახლობელნი ყველა დროისა და ეროვნების მაყურებლისათვის. თეატრის ფუნქციას ამ დრამების გაცოცხლება, რაც გულისხმობს ნაცნობ ეროვნულ, პოლიტიკურ თუ სოციალურ კონტექსტში მათ გადმოტანასა



---

---

და ასახვას.

რობერტ სტურუა „ჰამლეტს“ რამდენჯერმე მიუბრუნდა. პირველი დადგმა 1992 წელს, ლონდონში „რივერსაიდ სტუდიოს“ სცენაზე განახორციელა, აღან რიკმანით მთავარ როლში. შემდგომ, 1998 წელს მოსკოვში, თეატრ „სატირიკონში“ ჰამლეტის როლს კონსტანტინე რაიკინი ასრულებდა. რუსთაველის თეატრში „ჰამლეტის“ პრემიერა 2002 წელს შედგა. ეს სპექტაკლი დიდხანს დარჩა თეატრის რეპერტუარში, თუმცა რეჟისორმა მას რამდენჯერმე გაუკეთა რედაქტირება, შეიცვალნენ პოლონიუსის და კლავდიუსის როლების შემსრულებლებიც. ერთ-ერთ მიზეზს „ჰამლეტის“ რამდენჯერმე განხორციელებისა რობერტ სტურუა თავად ასახელებს ინტერვიუში, რომელიც 2010 წლის შემოდგომაზე შედგა. ამ შემთხვევაში განვიხილავ რუსთაველის თეატრში განხორციელებულ „ჰამლეტს“. კიდევ რისი თქმა სურდა რობერტ სტურუას XXI საუკუნის დასაწყისში „ჰამლეტის“ დადგმით. როგორია დღეს ჰამლეტი, კიდევ რა არგუნა მას ბელმა გადასაჭრელად?

რობერტ სტურუამ და ლილი ფოფხაძემ ერთად ახალი თარგმანი შეასრულეს, რომელიც მოკლებულია ყოველგვარ პათეტიკასა თუ ზეამაღლებულ სტილს. შექსპირის გმირები თანამედროვე ენით მეტყველებენ. ამ ახალ თარგმანში კიდევ უფრო მძაფრად შეიგრძნობა დაუნდობელი და სასტიკი მხარე თანამედროვეობისა. სპექტაკლში რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელი ფანტაზიები ერთობ გაბედულია, მაგრამ ამავე დროს იგი შექსპირის ტექსტის ერთგული რჩება. მისი რეჟისურისათვის დამახასიათებელი დრამატულობა და ირონიულობა ამ დადგმაშიც ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობენ. კლასიკური და ბალაგანური დადგმის სტილი ერთმანეთს ენაცვლება. პიესის გმირები სპექტაკლში ტრაგიკული ბალაგანის მონაწილეებად არიან ქცეულნი.

შექსპიროლოგები ამტკიცებენ, რომ ჰამლეტის პერსონაჟი თავისი მსოფლმხედველობით ყველაზე მეტად ჰგავს თავად შექსპირს. ჰამლეტი, სამყაროს ტრაგიკული მსოფლშეგრძნებით,

ყოფიერების ფილოსოფიური აღქმით, წარსულისა და მომავლის გარდაუვალი და უწყვეტი კავშირის გააზრებით, რობერტ სტურუასთვისაც ერთობ ახლობელი და საინტერესო პერსონაჟია.

დაახლოებით ორი წლის წინ ბატონ რობერტ სტურუასთან ვსაუბრობდი. ჩვენი დიალოგი სხვადასხვა საკითხს ეხებოდა და ერთობ საინტერესოც გამოდგა. სწორედ იმ პერიოდში, მოსკოვში, თეატრში Et Cetera, თამაშობდნენ რობერტ სტურუას მიერ დადგმული „ქარიშხლის“ საპრემიერო სპექტაკლებს. ბუნებრივია, ერთ-ერთი კითხვა ამ წარმოდგენას ეხებოდა, დადგმის კონცეფციაზეც ვისაუბრეთ. მაშინ ბატონმა რობერტმა თქვა, რომ პროსპერო, ეს არის ჰამლეტი წლების შემდეგ და რომ არ გარდაცვლილიყო, პროსპეროსავით უარს იტყოდა შურისძიებაზე.<sup>1</sup> რეჟისორი, შეიძლება ითქვას, გამუდმებით ფიქრობს ჰამლეტის პერსონაჟზე, როგორც ინტელექტუალზე, მრავლისმცოდნე, მაგრამ ახალგაზრდობის გამო ჯერ კიდევ გაუწონასწორებელი სულიერი მდგომარეობის მქონე პიროვნებაზე, რომლისთვისაც შურისძიების შეგრძნება დამლუპველი აღმოჩნდა. ალბათ, სწორედ ამიტომაც მიუბრუნდა „ჰამლეტს“ არაერთგზის.

რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრის დადგმაში თითქოს ეკითხება ჰამლეტს: „ამ ბოლო დროს, როგორ ბრძანდებით, ხელმწიფის შვილო?“ ბოლო დროს, როდესაც დროთა კავშირი ისევ დარღვეულია და „გულს, ქვად ქცეულს, გლოვის ნილაბი აღარ სჭირდება“.

რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი ბედთან თითქოს შეგუებულია. მისი ქცევები თითქოს უცნაურია, უცნაურია მისი დამოკიდებულებაც სამყაროში არსებული ბოროტების, ღალატის მიმართ. ის აღარ კითხულობს, წყევლმა ბედმა რად არგუნა გაწყვეტილი კავშირის შეკვრა. მის აღქმაში ეს გარდაუვალი ფაქტია და ამიტომაც იღებს მას და ამბობს: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყევლმა ბედმა მე მარგუნა მისი შეკვრა.“

<sup>1</sup> ვასაძე მ. საუბრები რობერტ სტურუას სათეატრო ენაზე. თ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“. 2010. №4 (45). გვ. 20-21

„ჰამლეტი“ დრო აღრეულია, განსაზღვრული არ არის. რობერტ სტურუამ დაგვიხატა სამყარო, სადაც რეალურობასა და პირობითობას შორის არსებული ზღვარი წაშლილია. ეს პარალელური შრეებია, რომლებიც ერთმანეთში გადახლართულა.

რობერტ სტურუასა და ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი არტისტული სულის მქონეა, – მძაფრად განიცდის სამყაროს არასრულყოფილებას, უხეში რეალობის და ოცნების ურთიერთდაპირისპირებას. იგი იმედგაცრუებულია მის გარშემო არსებული რეალობით და არც აქვს იმედი, რომ შეძლებს გაწყვეტილი, დარღვეული დროთა კავშირის აღდგენას. დროთა კავშირის რღვევასთან ერთად, მისთვის კიდევ უფრო დარღვეულია ადამიანებთან კავშირი. მამის სიკვდილმა და დედის გათხოვებამ ბიძაზე მის სულში ღრმა ნაიარევი დატოვა. მისი იდეალები დაიმსხვრა. მამის აჩრდილის ნაამბობი მკვლევლობის ისტორია, რომ იგი საკუთარმა ძმამ მოკლა, თითქოს კიდევ ერთხელ ადასტურებს ჰამლეტის აღმოჩენას – რამდენად ამაზრზენი შეიძლება იყოს ადამიანი თავისი არსით.

„ჰამლეტი“, ისევე როგორც „მეფე ლირსა“ და „მაკბეტი“, სცენა არ არის გადატვირთული დეკორაციებით (მხატვარი მ. შველიძე). სცენოგრაფია და კოსტიუმები კვლავ არ განსაზღვრავენ დროს. ის, რაც სცენაზე ხდება, ნებისმიერ ეპოქაში შეიძლება მოხდეს. ავანსცენა თითქმის ცარიელია, სცენის სიღრმეში მოჩანს ვიტრაჟები დანაწევრებული გამოსახულებებით, რომლებშიც შეიძლება ამოვიკითხოთ ელისაბედ დელოფლისა და შექსპირის პორტრეტები სხვადასხვა ადამიანთა სილუეტებთან ერთად. სწორედ ამ ვიტრაჟებიდან გადმოდიან სცენაზე ჰორაციო და სხვა მკვლელები, რომლებიც უეცრად გადააწყდებიან მამა ჰამლეტის აჩრდილს. სცენაზე აქეთ-იქით რამდენიმე მაღალი კბე დგას, რომელიც სიმბოლურად ციხესიმაგრის ანტურაჟის შემადგენელი ნაწილებია. შემდგომ ეს კბეები სხვადასხვა დატვირთვას იძენენ სპექტაკლის მიმდინარეობისას, მაგალითად,

ოფელიას დასაფლავების ეპიზოდში, თუ სათაგურის სცენაში და ა.შ. სცენა თანდათან ნათდება, ვიტრაჟიდან გადმოსული პერსონაჟები სცენის შუაში მწოლიარე ფიგურას გადაწყდებიან, რომელსაც თავიდან ბოლომდე ნაჭერი აქვს გადაფარებული და მაყურებელში სუდარის ასოციაციას იწვევს. „აი ისიც“ – წარმოთქვამს ერთ-ერთი, ჰორაციო კი უახლოვდება და სუდარას გადახდის. შემზარავი მუსიკის ფონზე (კომპოზიტორი გია ყანჩელი) გაისმის კითხვა – „ხომ ჰგავს ხელმწიფეს?“ – და იქვე პასუხი – „როგორც წვეთი წვეთს“. დავით გოცირიძის აჩრდილი ფეხზე წამოვარდება. იგი რალაცნაირად მონსტრს მოგვაგონებს. ძონძებით შემოსილი მახინჯია, რომელიც ირგვლივ მყოფებს თავზარს სცემს, მათ შორის ჰამლეტსაც. იგი ჭინკასავით შეასკუპდება ჰორაციოს მხრებზე. წინასწარმეტყველებასავით გაისმის სიტყვები – „უბედურებას ხომ არ გვიქადის განსვენებული მეფის აჩრდილი“. ჰორაციო გადაწყვეტს, ჰამლეტს შეატყობინოს ეს ამბავი. აღსანიშნავია, რომ ამ ადამიანთა მოძრაობები მარიონეტების მოძრაობასავით ტენილი, წყვეტილია. რეჟისორმა თითქოს თავიდანვე გაუსვა ხაზი იმ ფაქტს, რომ ადამიანებს, მარიონეტებივით, ვიღაც მართავს. ვინ არის ეს ვიღაც? – მაყურებელს უჩნდება კითხვა: იქნებ სწორედ ეს მონსტრის მსგავსი აჩრდილია, რა უნდა, რისთვის მოსულა?

ჰორაციო და სხვა კარისკაცები, სცენის სიღრმეში ვიტრაჟებთან, თითქოს გაქვავებულან. ვიტრაჟების გასწვრივ ნელ-ნელა მოემართება თავჩაღუნული ჰამლეტი. სცენაზე გამოდის და მაყურებლის წინ რალაცნაირად ჯამბაზობს. მის გარკვეულ მოძრაობებს და ბგერებს ეს გაქვავებული ჯგუფი ექოსებრი არეკვლით იმეორებს. ჰამლეტი ნელ-ნელა მოემართება ავანსცენისკენ, შემდეგ ავანსცენასთან არსებულ დია ორმოსთან ჯერ ჩამოჯდება და მერე წამოწევა მაყურებლისკენ ზურგშექცევით. ამ დროს ვიტრაჟებიდან კლავდიუსი (ბესო ზანგური) გამოდის.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია მთელის და ნაწილის, ფრაგმენტის ერთიანობის წარმოჩენა.

სწორედ ამგვარი ხერხით არის აგებული „ჰამლეტიც“, მისი სცენოგრაფია, მუსიკალური გაფორმება, კომპოზიცია და სტრუქტურა. ამით იგი თვალსაჩინოს ხდის თავის სათქმელს. სტურუას „ჰამლეტი“ სარკისებრი ფრაგმენტული ასახვით არის აგებული. სარკისებრი ასახვის რეჟისორული ხერხი მას „მეფე ლირშიც“ აქვს გამოყენებული. „ადამიანი, როგორც პოტენცია, ადამიანი, როგორც ყოფიერება, მხოლოდ დამსხვრეული სარკეა, მხოლოდ კალეიდოსკოპური მოზაიკაა, რომლისგანაც ფიგურა, მენტალური პერსონა უნდა აიწყოს, რომელიც ყოფიერების სცენაზე სულის ზეობის სულიერ ძალათა მოკრეფის ჟამს შემოაბიჯებს“.<sup>1</sup>

ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი არ არის ერთიანი მონოლითური ფიგურა. მისი ჰამლეტი წინააღმდეგობრივია, როგორც შინაგანი ბუნებით, ასევე გარეგნულადაც. იგი ხან ჯამბაზია, ირონიითა და ცინიზმით განმსჭვალული, ხან შტერია, ხან ჭკვიანია, ხან სასტიკია, ხან წრფელი და ნაზია, ხან მძვინვარე და ფიცხია და ხანაც – რომანტიკული. მისი ქმედებები თუ ემოციური მდგომარეობა სხვადასხვა სიტუაციაში სხვადასხვა ელფერს იძენს.

სპექტაკლში არც ერთი მნიშვნელოვანი მონოლოგი ბოლომდე არ არის გადმოცემული. მაგალითად, ავიღოთ კლავდიუსის აღსარების მონოლოგი „საზარელი ცოდვა ვიტვირთე“, რომელიც ასევე დაუსრულებელია... ამ თვალთმაქცი ადამიანის მონანიებაში რეჟისორმა ეჭვის მარცვლები შეიტანა. მაყურებელს უჩნდება კითხვა – მართლა ინანიებს, თუ არა, იგი თავის ამაზრზენ საქციელს. აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ ჰამლეტის ცნობილი მონოლოგი – „რად არ მეშლება ეს სხეული“, რომელიც სპექტაკლში მოულოდნელად შეწყდება და სიტყვების ნაცვლად მუსიკა ისმის, შეიძლება უფრო მრავლისმეტყველი, ვიდრე თავად სიტყვები. ასევე: „ყოფნა არ ყოფნას“ იწყებს ზაზა პაპუაშვილი, მაგრამ მალევე წყვეტს დეკლამირებას. ეს სცენა მეტად ეფექტურად არის

<sup>1</sup> ბოკუჩავა თ. რობერტ სტურუას ახალი „ჰამლეტი“. ჟ. „თეატრი და ცხ-ოვრება“. 2002, №1. გვ. 25-26

გადაწყვეტილი. სცენის სიღრმიდან ვიტრაჟებს ამოფარებული მსახიობები და ჰამლეტი ავანსცენისკენ მოემართებთან. ისინი ნახევარწრეს ქმნიან, წინ ხმლებია ჩარჭობილი. ჰამლეტი დაბნეული ჩანს. იგი დგება მონოლოგის წამკითხველის პოზაში. გულთან ხელს მიიდებს, თითქოს უნდა დაიწყოს მონოლოგი, მერე ხმლებს დაეჯაჯგურება, მაგრამ მათ ამოდრობას ვერ შეძლებს. ამ დროს, ამ ნახევარწრეში შემობრბის მოკარნახე-მსახიობი და თითქოს ახსენებს ჰამლეტს მონოლოგის დასაწყისს: „ყოფნა არ ყოფნა“... ჰამლეტი კვლავ დუმს. დანარჩენი აქტიორებიც ვიტრაჟებიდან თავს გამოყოფენ და ჯგუფურად კარნახობენ: „ყოფნა არ ყოფნა“. დაბნეული ჰამლეტი იწყებს: „To be, or not to be“ და კვლავ ჩერდება. აქტიორი აწვდის ფურცელს, თითქოს „შპარგალკას“, მაგრამ ჰამლეტი მას ცეცხლს უკიდებს და წვავს. მისი სულიერი მდგომარეობის გამოსახატად სიტყვები აქაც ზედმეტია. მას თითქოს ეზიზღება უაზრო ყბედობა. შეიძლება ამის მიზეზი იმაშიც ვეძებოთ, რომ ამ სასტიკ სამყაროში ინტელექტუალური „ყოფნა არ ყოფნის“ შესახებ მსჯელობისათვის ადგილი აღარ არსებობს. გარშემო ყველაფერი დაუნდობელი და მკაცრად განსაზღვრულია.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია ტრაგიკულისა და კომიკურის თანაარსებობა. ასეა ჰამლეტშიც. მაგალითისათვის შეიძლება გავიხსენოთ ცნობილი ეპიზოდი გერტრუდასთან. დედა-შვილის დიალოგი დამაბულობის და ტრაგიკულობის ზღვარზე მიმდინარეობს. ჰამლეტი შემთხვევით კლავს პოლონიუსს (მ. ქვრივიშვილი), ვინაიდან მას იქ კლავდიუსი ეგულება. ამ ეპიზოდის დასასრულს მოკლულ პოლონიუსს ჰამლეტი ფეხზე წამოაყენებს და ავანსცენისაკენ მოჰყავს. პოლონიუსი თავს დაუკრავს მაყურებელთა დარბაზს. ყვავილებს, რომელიც მანამდე გერტრუდამ გვამს დაადო, ისევ გერტრუდას ფეხებთან დადებს. მან თავისი როლი უკვე შეასრულა და მაყურებელთა დარბაზისგან ტაშს ითხოვს. „გზა მშვიდობისა, დიდო მასხარავ“ – ამ სიტყვებით აცილებს ჰამლეტი სცენიდან პოლონიუსს. რეჟისორი ასეთი ხერხებით

თითქოს ამოსუნთქვის საშუალებას აძლევს მაყურებელს და იმავდროულად ხაზს უსვამს თავის სპექტაკლში „წარმოდგენის“, „წარმოსახვის“ და „განცდის“ თეატრის თანაარსებობას.

სულისშემძვრელია ჰამლეტისა და მამის აჩრდილის შეხვედრის ეპიზოდი. ამ სცენის პლასტიკური გადაწყვეტა მაყურებელს საშუალებას აძლევს შეიგრძნოს მამისა და შვილის სულიერი ერთიანობა, მათი შინაგანი განუყოფელობა უფროსი ჰამლეტის სიკვდილის შემდგომაც კი. მათი ქმედებები სარკისებრი არეკვლის პრინციპით არის გადაწყვეტილი. მათი ფიზიკური მოძრაობები იდენტურია. ისინი თითქოს განუყოფელ ერთ მთლიანობას წარმოადგენენ. ამით რეჟისორს სურდა ხაზი გაესვა იმ ფაქტისთვის, რომ მამა ჰამლეტის დალუპვას შვილის ცნობიერებაში არ შეიძლებოდა არ გამოეწვია საშინელი განცდები, რომლებიც თითქმის კატასტროფის ზღვრამდეა მისული. სწორედ ეს სიახლოვეა იმის მიზეზი, რომ ახლა ჰამლეტს აღარ ძალუძს უწინდებურად იაზროვნოს, განიცადოს და იმოქმედოს. ეს ტრაგედია მასში ძირეულ ცვლილებებს იწვევს. ჰამლეტის და ოფელიას სცენაში (ი. სუხიტაშვილი), ზაზა პაპუაშვილის თამაშში არაერთგვაროვანი გრძნობების მოზღვავება იგრძნობა. მას უყვარს და სურს ეს ახალგაზრდა, ნაზი ქალი. იმავდროულად იგი აცნობიერებს, რომ ამ ახალ რეალობაში მათი სიყვარული წარმოდგენილია. იგი მგზნებარედ იხუტებს ოფელიას, ამ ჩახუტებაში ნაზი სიყვარულის გარდა სექსუალური ლტოლვაც იგრძნობა. იგი მალევე უკუაგდებს თავისი სიყვარულის ობიექტს, როგორც საგანს, რომელიც უკვე აღარ არის საჭირო. ამ სასტიკ რეალობაში სიყვარულისთვის დრო აღარ დარჩენილა.

„ჰამლეტში“ სხვა საკითხებთან ერთად რობერტ სტურუამ ისევ გაუსვა ხაზი ძალაუფლებისკენ სწრაფვის თემას. ამჯერად, კლავდიუსი საკუთარ ძმას კლავს მმართველობის ხელში ჩასაგდებად. რეჟისორმა სპექტაკლში წინააღმდეგობებით აღსავსე სახე დაგვიხატა. ბესო ზანგურის კლავდიუსი გარეგნულად წარმოსადეგი, პიროვნულად კი თვალთმაქცი ადამიანია. სპექტაკლში რობერტ სტურუამ ხაზი გაუსვა



კლავდიუსისა და გერტრუდას (ნ. კასრაძე) ურთიერთობაში ერთმანეთისადმი მძლავრ სექსუალურ ლტოლვას. მათ თაფლობის თვე ერთობ გაუგრძელდათ. კლავდიუსი ოდნავ განათებულ სცენაზე შემოდის, იგი თავის დაქორწინებას გერტრუდაზე ქვეყანაზე ზრუნვით ხსნის. გერტრუდა სცენაზე შემობრბის, თავიდან ავანსცენაზე მწოლიარე ჰამლეტისკენ გამოქანდება, შემდეგ კლავდიუსს შეამჩნევს, შეჩერდება, გადაიკისკისებს და კეკლუცობას იწყებს კლავდიუსთან. რაღაც მომენტში კლავდიუსი გვირგვინს ადგამს თავზე გერტრუდას, გვირგვინს, სიმბოლოს ძალაუფლებისა. მან ხომ სწორედ ამ გვირგვინის, ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად ჩაიდინა კაენის ცოდვა. კლავდიუსი და გერტრუდა ვნებადძრულნი ეხუტებიან ერთმანეთს. ეპიზოდის დასასრულს კი კლავდიუსი ხელში აიტაცებს გერტრუდას და ისე გაჰყავს სცენიდან.

ამ ეპიზოდში, ისევე როგორც მთელ სპექტაკლში, მნიშვნელოვანი როლი აკისრია მუსიკას. საერთოდ, რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია, მუსიკას მიანიჭოს ისეთივე ფუნქცია, როგორსაც ანიჭებს სამეტყველო ენასა თუ სხეულის, პლასტიკის, ენას. სპექტაკლში რამდენიმე მუსიკალური თემაა, თითოეულ მათგანს თავისი დრამატურგიული და ემოციური ფუნქცია აქვს მინიჭებული. სცენაზე სიტუაციის ან გმირის განწყობილების შესაბამისად იცვლება თემები. მაგალითად, კლავდიუსის სცენაზე პირველად გამოჩენას თავისი ამალით, როდესაც იგი პათეტიკურად იწყებს მოყოლას, თუ როგორი დამწუხრებულია ძმის სიკვდილის გამო, მუსიკალურ ფონად მოსდევს მისტიკური ჰანგები, რომლის ფონზეც გერტრუდა შემობრბის სცენაზე. შემდგომ, როდესაც იგი ცდილობს ჰამლეტს ჩააგონოს, რომ გლოვა შეწყვიტოს, მის ყალბ პათეტიკურ ინტონაციას ერთობ სევდიანი მუსიკალური ჰანგები გასდევს. ამ ეპიზოდის ბოლოს, როდესაც იგი ხელში აიტაცებს გერტრუდას და გადის სცენიდან, მუსიკის ჟღერადობა მაჟორული ხდება.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია სხვადასხვა დეტალის აქცენტირება. მისი ულევეი ფანტაზია



სწორედ დეტალებში ვლინდება. მაგალითად, ჰამლეტისა და ოფელიას შეხვედრის ეპიზოდში, სხვასთან ერთად, მუსიკასაც დიდი დატვირთვა აქვს მინიჭებული. ამ სცენის მუსიკალური ფონი ერთობ სევდიანი და ამავე დროს რომანტიკული ჟღერადობისაა, რომელიც თავისი რიტმული სტრუქტურით თხრობის ეფექტს ქმნის. ვერბალურ დიალოგს თან ახლავს მუსიკალური თხრობა.

ნინო კასრადის გერტრუდა მომხიბვლელი ქალბატონია. იგი ერთდროულად ქალია და დედა. მის მიერ შექმნილ პერსონაჟში მძაფრად შეიგრძნობა ჭიდილი დედობრივ გრძნობასა და შეყვარებული ქალის გრძნობას შორის. იგი მგრძნობიარე ქალია, რომელსაც აუცილებლად სჭირდება კლავდიუსი, რათა მოახდინოს თავისი ქალურობის რეალიზება. იგი ტრაგიკული ბედის ადამიანია, ვინაიდან ბოლოს მიხვდება თავის უდიდეს შეცდომას. მისმა საქციელმა შეილის დაღუპვას შეუწყო ხელი. თავად ჰამლეტის დამოკიდებულებაც დედისადმი არაერთგვაროვანია. მასში შეიგრძნობა როგორც თანაგრძნობანარევი ზიზღი, ირონია, ასევე საკვირველი წვდომა ახალგაზრდობის დაკარგვის შიშით შეპყრობილი ქალისა.

იამზე სუნიტაშვილის ოფელია მომხიბვლელი, ნაზი, ნატყფი, მორიდებული ქალიშვილია. მისი თავაშვებულობის კულმინაცია, რის ნებასაც იგი თავის თავს აძლევს, ჭკუიდან შემლისას ფეხებზე წითელი წინდების წამოცმა და სცენაზე ცხენ-ჯოხით გაჭენებაა, სახანძრო სირენის მსგავსი კივილით. ოფელია და გერტრუდა რობერტ სტურუას სპექტაკლში, ზოგადად, ერთი ტიპის ქალები არიან, ძალიან მგრძნობიარენი, რომლებიც ყველაფერს მძაფრად განიცდიან, ფაქიზი ფსიქიკის და სულის ადამიანები, რომლებიც ამ სასტიკ სამყაროში განწირულნი არიან დასალუპად. ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც ჰამლეტი ოფელიას მონასტერში აგზავნის, შეიძლება ესეც იყოს.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენის კიდევ ერთი დამახასიათებელი ნიშანია კოსტიუმების ეკლექტიზმი. ისტორიული კოსტიუმების გვერდით თანამედროვედ ჩაცმულ

პერსონაჟებს ვხედავთ. სიტყვა „ისტორიულიც“ ერთობ პირობითია. ამით რეჟისორი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს, რომ შექსპირის გმირები მუდამ თანამედროვენი, მუდამ „ცოცხლები“ არიან. მათი პრობლემები წარსულს არ ეკუთვნის. ისინი ცოცხლობენ ადამიანის ფსიქიკასა და ქცევაში. სწორედ ამიტომაც არიან ასე ახლობლები ყველა დროისა თუ ეროვნების მაყურებლისათვის. რობერტ სტურუა ყოველთვის ხაზს უსვამს თავის, როგორც რეჟისორის, ფუნქციას შექსპირის დრამების, მისი გმირების გაცოცხლებისას, ამიტომაც გადმოაქვს ისინი ნაცნობ, ეროვნულ, პოლიტიკურ თუ სოციალურ კონტექსტში. ზემოთ უკვე აღვნიშნე, რომ სტურუას ყველა გმირი სცენაზე ვიტრაჟებიდან გამოჰყავს. ეს იქნება მინიატურული თეთრი, თაბაშირისგან გაკეთებული ფიგურის მსგავსი ოფელია; თავისი ვნებების მონა, უბედური დედოფალი გერტრუდა; თვალთმაქცი, თუმცა გარეგნულად სანდომიანი კლავდიუსი; ჯონზე დაყრდნობილი, ქცევებით ტაკიმასხარას მსგავსი პოლონიუსი; თვით მსოფლიო სევდის მატარებელი ჰამლეტი, თუ სხვები. ამით რეჟისორი თითქოს უჩვენებს მაყურებელს, რომ ეს ადამიანები, თავიანთი განცდებით, არსებობდნენ ადრე, საუკუნეების წინ და დღესაც არსებობენ.

„ჰამლეტიში“ შექსპირის მიერ ჩადებულია ე. წ. „თეატრში თეატრის“ გათამაშების პრინციპი. რობერტ სტურუა დრამატურგის მიერ შემოთავაზებულ ამ ხერხს იყენებს და ავსებს ღრმა ფსიქოლოგიური შინაარსით. ამავე დროს სპექტაკლში „თეატრში თეატრის“ გამოყენებას ორმაგი დატვირთვა აქვს. ჰამლეტი და კლავდიუსი ერთდროულად იწყებენ „სპექტაკლის“ დადგმას. ჰამლეტს სურს დარწმუნდეს მამის აჩრდილის მიერ მოთხრობილი ამბის ჭეშმარიტებაში – ძმის, კლავდიუსის მიერ მისი მკვლელობის შესახებ. რობერტ სტურუას კონცეფციით, „სპექტაკლის“ დადგმას იწყებს კლავდიუსიც. ცნობილი „სათაგურის“ სცენა ერთ-ერთი, მაგრამ მთავარი, კულმინაციური ეპიზოდია, რომლის შედეგადაც მძაფრი, ფსიქოლოგიური დუელი იმართება. ჰამლეტის მიერ განხორციელებული „სპექტაკლის“ შემსრულებლები არიან

მოხეტიალე დასის მსახიობები. კლავდიუსის სპექტაკლის შემსრულებლები კი – პოლონიუსი, როზენკრანცი და გილდენსტერნი. კლავდიუსის მიზანია შეიტყოს, იცის თუ არა ჰამლეტმა მამის გარდაცვალების ნამდვილი ისტორია. „სათაგურის“ ეპიზოდი ამ ორი გმირის ფსიქოლოგიური დუელის ასპარეზია. საიდუმლო გახსნილია, ორივემ გაიგო ის, რისი გაგებაც სურდა. „სათაგურის“ სცენის რეჟისორი ჰამლეტი ცდილობს წარმოდგენაში ჩააბას გერტრუდა და კლავდიუსი. იგი ისე წარმართავს მოქმედებას, რომ კლავდიუსი თამაშში ერთვება. „ფიქრები ბნელი, მკლავი ძლიერი“ – იწყებს კლავდიუსი და გარშემომყოფნი მას ტაშს უკრავენ. გერტრუდა მოკარნახის როლშია. „მარადიული ძილის წამალი, ჩემი დრო დადგა, ძე ხორციელი არავინა სჩანს“... კლავდიუსი იმეორებს სიტყვებს და აი, იგი შემზარავი ხმით ყვირის: „სინათლე, ჩქარა სინათლე!“. ამ ეპიზოდს მოსდევს კლავდიუსის ლოცვის სცენა, რომელსაც ჰამლეტი თვალყურს ადევნებს. მას რეჟისორმა უფრო მეტი სიმძაფრე შესძინა. კლავდიუსი წარმოთქვამს თავის ლოცვას: „ღმერთო მალალო, რა საშინელი ცოდვა ვიტვირთე, კენის ცოდვა“... ბესო ზანგური თავის შინაგან განცდებს გარეგნულადაც გამოხატავს იმპულსური, ბნელიანის მსგავსი, ნერვული მოძრაობებით. სცენა ამ დროს ჩაბნელებულია. მხოლოდ კლავდიუსია მკრთალად განათებული. რაღაც მომენტში გაისმის ჰამლეტის ხმა – „ლოცულობს“? იგი ცოტახანს ყურს უგდებს კლავდიუსს, შემდეგ მივარდება და დანას ჩასცემს რამდენჯერმე. კლავდიუსი მიწაზეა გართხმული, შემდეგ წამოდგება და ისევ აგრძელებს თავის მონოლოგს. ჰამლეტის დანის ჩაცემა, ეს მისი ფიქრების და ზრახვების გარეგნული გამოხატულებაა, რომლებიც რობერტ სტურუამ მაყურებლის წინ რამდენჯერმე გაამეორებინა ჰამლეტს. ყოველი დანის ჩაცემის წინ კი ჰამლეტი სვამს კითხვას: „ლოცულობს“? მის ქმედებას ფონად გასდევს ეკლესიის ზარების რეკვა, ოღონდ ეს ზარების რეკვა მაყურებლის აღქმაში ერთობ შემზარავია. რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია – სულის შემძვრელი

ეპიზოდის შემდგომ მაყურებელს ამოსუნთქვის საშუალება მისცეს. გაისმის გერტრუდას ხმა: „შვილო ჰამლეტ!“ ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი უახლოვდება კლავდიუსს და თითქოს ჩასწორებულს დამჯერი ბავშვის კილოთი: „უნდა წავიდე, დედაჩემი მიხმობს“. სცენის შუაგულში კლავდიუსი დგას, სცენის აქეთ-იქიდან ერთმანეთს ჰამლეტი და გერტრუდა უახლოვდებიან ნახევრად მოხრილ პოზებში, თითქოს ერთმანეთს უნდა შეერკინონო. შემდეგ ერთმანეთს ეხუტებიან და ჰამლეტი ზიზღნარევი, ამავე ღროს სასოწარკვეთილი ეკითხება დედას: „რად შეურაცხჰყავი მამაჩემი?“ თავიდან იშორებს გერტრუდას, იქვე მდგარ სკამს წამოავლებს ხელს და მოუქნევს კლავდიუსს.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელი სცენური თხრობის დინამიკურობა ამ სპექტაკლში სრული სიცხადით გამოვლინდა. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში მაყურებელი ძლიერი შთაბეჭდილების ქვეშ იმყოფება. მაყურებლის გულისცემა სპექტაკლის პულსაციის თანხვედრია. ამას რეჟისორი სხვა ხერხებთან ერთად (რაც მისი თხრობის სტილის თავისებურება გახლავთ) იმით აღწევს, რომ მუდამ ცდილობს მაყურებლისათვის გადასაცემი ინფორმაცია, მრავალპლანიანი, „მრავალხმიანი“ გახადოს. მაგალითად, თუ გმირი მონოლოგს კითხულობს, ეს მონოლოგი სტურუასთან იშვიათად არის მხოლოდ მონოლოგი, კლასიკური ვაგებით. ზოგ შემთხვევაში იგი ან დიალოგია, რომლის მეორე წევრი ან ჩუმად ისმენს კონკრეტული სცენის ვერბალურ ინფორმაციას და თავისი იქ ყოფნით რაღაც სოციალურ გარემოს ქმნის, რასაც თავისთავად რაღაცას ნიშნავს და აქვს სემანტიკური დატვირთვა, ან, აღწერილი ეპიზოდის მსგავსად, იგი არ არის უბრალოდ პასიური მსმენელი; თავისი მოძრაობით, სხეულის ენით იგი ჩართულია ამ მონოლოგში და თავის გრძნობებსა თუ ფიქრებს გადმოსცემს. მონოლოგების ამგვარად გააზრება განსაკუთრებულ აქცენტირებას ახდენს მონოლოგის შინაარსზე და უფრო მეტად ქმედითს ხდის მას.

რობერტ სტურუამ „ჰამლეტშიც“, ისევე როგორს

„რინარდ მესამესა“, „მეფე ლირში“ და „მაკბეტში“, გამოიყენა კომიკური ელემენტების შერწყმა ტრაგიკულ მოვლენებთან, ე. წ. „მოულოდნელობის ეფექტი“. ამის ერთ-ერთ მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ჰამლეტის მიერ პოლონიუსის მოკვლის შემდგომი ეპიზოდი, როდესაც კლავდიუსი ეკითხება ჰამლეტს, თუ სად არის პოლონიუსი. ამ სცენაში ჰამლეტი თითქოს ტაკიმასხარას განასახიერებს. მისი პლასტიკა, მეტყველება ჯამბახის მოძრაობასა და მეტყველებას მოგვაგონებს, ხოლო, რაღაც მომენტში, პირში დაგუბებული წყლის შესხმა მისკენ ზურგით მდგარი კლავდიუსისთვის, მაყურებელთა დარბაზში სიცილსაც კი იწვევს. ტრაგიკულ, დაძაბულ მომენტებში ამ კომიკური ელემენტების შემოტანა მაყურებელს შვებას, ამოსუნთქვის საშუალებას აძლევს.

„ჰამლეტში“ რობერტ სტურუამ შექმნა სამყარო, სავსე მოულოდნელობებით და ურთიერთგამომრიცხავი გადაწყვეტილებებით. ჰამლეტი აღმოჩნდება იმ მოვლენების გარემოცვაში, რომელიც პრინციპულად არ შეესაბამება მის პიროვნულ თვისებებს. სწორედ ამიტომაც, იგი იძულებულია ითამაშოს. დარღვეულია არა მხოლოდ „დროთა კავშირი“, არამედ კავშირი გარემოსა და პიროვნებას შორის. რეჟისორმა ამის გადმოსაცემად ტრაგედიას შეუხამა ირონია, უფრო მეტიც – „შავი იუმორიც“. ჰამლეტის საქციელი, ქმედება ხშირად არაადეკვატურია მოვლენებისა. ტრაგიკულ სიტუაციებში ზაზა პაპუაშვილის თამაში ტრაგიკომიკურის ზღვარზე მიმდინარეობს.

„ჰამლეტში“ არ ხდება ჟანრობრივი დაყოფა. უფრო მეტიც, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელი ეკლექტიზმი ამ სპექტაკლში ყველაზე ნათლად გამოვლინდა. აქ ყველაფერს ერთდროულად აღვიქვამთ – ტრაგედიას, ფსიქოლოგიურ დრამას, ფარსს, კომედიას და ა. შ.. ეს ერთგვარი სიჭრელე მსახიობთა მიერ პერსონაჟთა გადმოცემაშიც აისახება და ერთგვარად ამართლებს სპექტაკლის ჟანრობრივ სიჭრელეს. იამზე სუხიტაშვილის ოფელიაში შეინიშნება აღმოსავლური

პლასტიკისათვის დამახასიათებელი ნიშნები. ბესო ზანგურის კლავდიუსი ნეგატიური ენერჯის მატარებელია, ზოგ შემთხვევაში სითავხედესაც ავლენს. ნინო კასრაძის გერტრუდა ერთგვარი თოჯინაა. როზენკრანცისა და ვილდენსტერნის ღუეტი კი ვესტერნის პაროდირებას ახდენს. ლაერტის სახეშიც (დათო დარჩია) შეინიშნება კომიკური ელემენტები. სპექტაკლის გმირები ვილაცის მიერ მართული მარიონეტები არიან. ეს ვილაც, მამა ჰამლეტის აჩრდილია, რომელსაც შურისძიება სურს და ამ შურისძიების სურვილს საკუთარ შვილს და მთელ თავის სამეფოს შესწირავს. მოქმედების მთელ ამ კონტრასტებს კიდევ უფრო ამძაფრებს გია ყანჩელის მუსიკა. მუსიკა ისე ზუსტად არის შერწყმული მოქმედებასთან, სპექტაკლის მთავარი გმირების ბუნებასთან, რომ მას უდიდესი ფუნქცია აკისრია წარმოდგენის კომპოზიციურად შეკვრაში. მოვლენების არსის გადმოცემის გარდა, იგი პერსონაჟების ქმედების პლასტიკურ ნახაზსაც ავსებს.

„ჩემი აზრით, „ჰამლეტი“ სწორედ ასახვის დრამაა. ამაში თვალნათლივ დამარწმუნა რობერტ სტურუას მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმულმა სპექტაკლმა. მთელი სპექტაკლი, მისი სცენოგრაფია, კომპოზიცია და სტრუქტურა განმსჭვალულია მთელისა და ნაწილის, ფრაგმენტისა და ერთიანი ფიგურის ურთიერთმიმართების თემით, აჩრდილისა და ანარეკლის, მიზანმიმართული და უნებლიე ასახვისა და განმეორების მოტივებით“<sup>1</sup>. – წერს თ. ბოკუჩავა.

„ჰამლეტში“ არის სცენები, სადაც სინანული, სიძულვილი და სიყვარულიც, ეს თითქოსდა ურთიერთგამომრიცხავი გრძნობები, ერთდროულად არსებობენ სცენაზე. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანო ჰამლეტის მიერ პოლონიუსის მკვლელობის შემდგომი ეპიზოდი. კლავდიუსი გერტრუდასაგან იგებს, რომ ჰამლეტმა პოლონიუსი მოკლა. კლავდიუსი ჯერ აღშფოთებას გამოხატავს, პოლონიუსის მაგივრად შეიძლება მე ვყოფილიყავიო, მაგრამ იქვე იგი იცინის და კითხულობს, სად არის ჰამლეტი. გასაოცარია, კლავდიუსი თითქოს გახარებულიც კი არის

<sup>1</sup> ბოკუჩავა თ. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 24-25.

ჰამლეტის მიერ ჩადენილი მკვლელობის ფაქტით. ამის მიზეზი კი შეიძლება ის იყოს, რომ ახლა უკვე ჰამლეტის ხელებიც გასვრილია ადამიანის სისხლით. ამ მომენტიდან მოყოლებული ორივეს, კლავდიუსსაც და ჰამლეტსაც ადამიანის ცოდვა აწევთ კისერზე, ორივეს ადამიანის სისხლი უმძიმებთ სინდისს. ახლა უკვე ისინი ერთნაირად პასუხისმგებელნი არიან მათ მიერ ჩადენილი დანაშაულის გამო. ანდა, მაგალითად შეიძლება მოვიყვანო ცოტა უფრო მოგვიანებით გათამაშებული ეპიზოდი. ჰამლეტი კლავდიუსს სტვირს აწვდის და სთხოვს, დაუკრას. კლავდიუსი უარზეა, მან არ იცის დაკვრა, ეს ინსტრუმენტი ხელშიც კი არ აუღია არასდროს. ჰამლეტი ასწავლის, როგორ უნდა სტვირზე დაკვრა. კლავდიუსი იღებს სტვირს, ჩაბერავს, მაგრამ მხოლოდ გაურკვეველი ჟღერადობა ისმის მელოდის მაგიერ. გარშემომყოფნი სიცილს იწყებენ ამის გამო. თავიდან იგი თითქოს ბრაზდება კიდევ: ხომ გითხარი, არ ვიცი დაკვრაო, მერე კი უკვე მშვიდდება და ისე უსმენს ჰამლეტს, რომელიც წყნარად, აუღელვებლად, ყოველგვარი სიძულვილის გარეშე ეუბნება კლავდიუსს – რას მერჩი, ჩემგან რა გინდა, ამ პატარა საკრავს მშვენიერი ჟღერადობა აქვს, მაგრამ ვერაფერს გახდები, ვერ აალაპარაკებ. ღმერთო ჩემო, თქვენ გგონიათ, ჩემი სულის სიმებზე დაუკრავთ? არ გამოვა, ბატონებო! თქვენ შეგიძლიათ გამანადგუროთ, დამამსხვრიოთ, მაგრამ დაკვრას ვერ ეღირსებით. კლავდიუსი ჩუმად უსმენს ჰამლეტს, არ ეწინააღმდეგება, მას თითქოს შეძრავს კიდევ ჰამლეტის სიტყვები. ამ მომენტში ორივე თითქოს გრძნობს, რომ განწირულები არიან დასალუპად. მოულოდნელად, ჰამლეტი წარმოთქვამს: „ღმერთო ჩემო, მგონი მართლა შევიშალე“. იგი ამბობს ამ სიტყვებს, ვინაიდან აცნობიერებს, რომ ყოველგვარი სიძულვილის გარეშე, მშვიდად ცდილობს კლავდიუსთან საუბარს. ძალიან ეფექტურად დაასრულა რობერტ სტურუამ ეს ეპიზოდი. ფორტისიმოზე შემოიჭრება გია ყანჩელის ავისმომასწავებელი მუსიკა. კლავდიუსი და ჰამლეტი ხმლების მოქნევით, ჰამლეტის შეძახილზე – ინგლისისაკენ! მიემართებიან სცენის სიღრმისკენ, მათ დანარჩენებიც მიჰყვებიან. სცენაზე



თანდათან სიბნელე დაისადგურებს.

რობერტ სტურუასათვის მსახიობები და თეატრი ცხოვრების მატანია. ეს კარგად ჩანს ჰამლეტისა და მსახიობების პირველი შეხვედრის სცენაში. ცხოვრება თეატრია და თეატრი ცხოვრება – საუკუნეების მანძილზე დრამატურების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თემაა და კვლევის საგანი. შექსპირიც გარკვეული თვალსაზრისით თეატრს რეალური ცხოვრების ანარეკლად მიიჩნევს.

რობერტ სტურუას და ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი არ წარმოადგენს ტრადიციულ ქცეულ „კეთილშობილ უფლისწულს“. სპექტაკლში ჰამლეტის ქცევა, ქმედებები მოულოდნელად სხვადასხვაგვარია. ეს არ არის განსწავლული, კეთილშობილი, მსოფლიო სევდით შეპყრობილი ახალგაზრდა კაცი, რომელიც ფილოსოფიურ მონოლოგებს წარმოთქვამს (როგორც ალენიშნე, სპექტაკლში რეჟისორმა არცერთი მნიშვნელოვანი მონოლოგი ჰამლეტს ბოლომდე არ წარმოათქმევინა). ზ. პაპუაშვილის ჰამლეტი უფრო ქმედითია და მთელი მისი „ფილოსოფიაც“ მის კონკრეტულ ქმედებებშია გადმოტანილი. სპექტაკლში უფრო ნათლად არის გამოვლენილი ამ გმირის წინააღმდეგობრივი ბუნება, ხასიათი და აქედან გამომდინარე, მისი გუნება-განწყობილების მოულოდნელი ცვალებადობა. ის უფრო სპონტანური ადამიანია. ეს არის თავისივე შინაგანი წინააღმდეგობებისაგან გატანჯული ადამიანი. მას შეუძლია იყოს ალერსიანი, ფიცხი, სასტიკი, ირონიული, მიმნდობი, ეჭვიანი, შეუძლია ფეხზე გაიხადოს და ფეხშიშველად იაროს სასახლეში, შეუძლია ჯამბაზივით მოიქცეს, იყოს მეტად სერიოზული. ყოველივე ამის გამოსახატავად ჰამლეტი „თამაშის“ სხვადასხვა ხერხს მიმართავს. იგი ხან სულელია და ხანაც – ბრძენი, ოღონდ ამას ისე აკეთებს, რომ ვერავინ მიხვდეს, თუ ვინ არის იგი სინამდვილეში. ჰამლეტი სულ მოძრაობაშია, მისი სულიერი შინაგანი წინააღმდეგობანი სულ სხვადასხვა მოქმედებას აიძულებენ. ასეთი ბუნების ადამიანს შეუძლია ის სატანჯველი, რაც ცხოვრებამ მას ბედად არგუნა, სამასხარაოდ აქციოს, თავისი წუხილი და



სიყვარულიც გარკვეულწილად „ირონიით დაამდაბლოს“. რობერტ სტურუამ ჰამლეტის სახის ინტერპრეტაციისას, ისევე როგორც მთლიანად სპექტაკლში, უზვად გამოიყენა კლოუნადისთვის დამახასიათებელი ხერხები. ამით რეჟისორმა კი არ დაამდაბლა „ჰამლეტში“ გადმოცემული პრობლემების სერიოზულობა, არამედ გარკვეულწილად აქცენტირებაც კი მოახდინა და, რაც მთავარია, მაყურებლისათვის უფრო ადვილად აღსაქმელი გახადა. სწორედ ასეთ ჰამლეტს შეუძლია კლავდიუსთან დაძაბული მონოლოგის შემდეგ, უცებ პატარა, დამჯერე ბავშვივით წარმოთქვას – „დედა მიხმობს, უნდა წავიდე“. ანდა პოლონიუსის მოკვლის შემდეგ, როდესაც მას კლავდიუსი ეკითხება, გვაში სად დამალეო, პირში წყალი ჩაივუბოს და ჯამბაზივით შეასხას კლავდიუსს ზურგში. სპექტაკლის ფინალში კი მოთვალთვალის სკამიდან ფეხზე ამდგარი პერსონაჟი, რომელსაც ზაზა პაპუაშვილი განასახიერებს, მოთვალთვალე, რომელიც ფორტინბრასი აღმოჩნდება, მსუბუქი მოძრაობით მოემართება ავანსცენისკენ, რომლის მოძრაობაშიც დევს რაღაც ტაკიმასხარისა – გვამების სცენიდან გათრევის ბრძანებას გასცემს, მაყურებელს კი შემდეგი სიტყვებით მიმართავს: „თქვენ კი, რომლებიც გაფითრებული სახეებით ადევნებდით თვალყურს ამ სისხლიან დრამას, თქვენი...“

როგორც უკვე აღვნიშნე, რობერტ სტურუამ „ჰამლეტი“ წარმოადგინა ტრავიკომედიად და მასში ჩართო ჯამბაზური ელემენტები, რითაც სრულიადაც არ შეამცირა თავად პრობლემის სერიოზულობა, მაგრამ დაბლა დასწია ტრაგედიის პათოსი. რობერტ სტურუამ ამ კონტრასტებით უფრო ცხადად წარმოაჩინა, უფრო გაამწვავა საკუთარ თავში ჯერ ისევე ვერგარკვეული ჰამლეტის სულიერი თუ ფიზიკური აფორიაქება, უფრო ნათელი გახადა მისი განწყობილების გადასვლა ერთი მდგომარეობიდან მეორეში, ერთი პოლუსიდან მეორეში, მდაბიურის შერწყმა მაღალინტელექტუალურთან. ამ სპექტაკლშიც ყოველი დეტალი, როგორც რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელი, მათემატიკური

სიზუსტით არის დამუშავებული, ყოველ ეპიზოდს, სცენას, სიმართლე უდევს საფუძვლად, რის გამოც, თითქოსდა ერთი შეხედვით, ჟანრული ეკლექტიზმი ერთ მთლიან კომპოზიციაშია შეკრული. ყველაფერი ეს კი რეჟისორს აძლევს საშუალებას თავისი სათქმელი ხან „მაღალი მატერიებით“ გადმოსცეს, ხან კი საკუთარი მისტიკური ხილვების მეშვეობით.

მესაფლავესთან ჰამლეტის შეხვედრის ეპიზოდი რობერტ სტურუამ დრამატულობისა და ირონიულობის ზღვარზე წარმოაჩინა. ისმის მშვიდი, რომანტიკული ხასიათის მუსიკა. მესაფლავე (მ. ქერივიშვილი) საფლავს თხრის. შემოდინ ჰამლეტი და ჰორაციო (თ. ჭიჭინაძე). „საოცარია, ჰორაციო, საფლავს თხრის და მღერის“ – ამბობს ჰამლეტი. „მიჩვეულია“ – უპასუხებს ჰორაციო. „თუ მიეჩვევი, გულგრილი ხდები“ – ამბობს ჰამლეტი. ისინი ნელ-ნელა ავანსცენისკენ მოემართებიან, მესაფლავე ახალ საფლავს თხრის. მათი მოძრაობა და ლაპარაკის მანერა სერიოზულისა და ირონიულის შეზავებაა. იწყება თავის ქალების შეთვალეერება და ამოცნობა, თუ ვის შეიძლება ეკუთვნოდეს ესა თუ ის თავის ქალა – პოლიტიკოსს, რომელიც ერთ დროს ღმერთებს ეპაექრებოდა, მსაჯულს, რომელიც მჭევრმეტყველებით გამოირჩეოდა და ახლა კი დუმს, არაფრის თქმა აღარ ძალუძს. ერთ-ერთ თავის ქალაზე მიუთითებს ჰამლეტი მესაფლავეს – ვის ეკუთვნოდაო? – ეკითხება, თან ხელჯოხს უწვდის, რომელზედაც ამ თავის ქალას წამოაცმევს მესაფლავე. აღმოჩნდება, რომ ეს თავის ქალა ერთ დროს სასახლის მასხარას, იორიკს ეკუთვნოდა, რომელიც ჰამლეტს ბავშვობაში მხრებზე შესძულს მთელ სასახლეს მოატარებდა ხოლმე. ჰამლეტს სახესთან ახლოს მიაქვს თავის ქალა, მერე ზიზლით იშორებს, როგორ ყარსო – ამბობს, – გული მერევა. შემდეგ ჰამლეტი და ჰორაციო იწყებენ იმაზე მსჯელობას, თუ როგორ შეიძლება აღმოჩნდეს ალექსანდრე მაკედონელის ნეშტის ნაწილი ლუდის კასრის საცობში. როგორც უკვე აღვნიშნე, მათი ქმედება თუ საუბარი სერიოზულობისა თუ ირონიულობის ზღვარზე მიმდინარეობს, რაც უფრო სანახაობითს და მაყურებლისათვის უფრო

იოლად აღსაქმელად აქცევს ეპიზოდს. ამ ეპიზოდს კი მოსდევს დრამატულობით აღსავსე, ოფელიას დასაფლავების სცენა. ჩაბნელებული სცენა ნათდება, ოფელია ავანსცენაზე, პირობითად ახალგათხრილი საფლავის წინ არის დასვენებული. დის სიკვდილით დამწუხრებული ლაერტი წარმოთქვამს – უმანკო ია ამოიზარდოს ჩემი დის უსპეტაკესი სხეულიდანო... ოფელიას გათხრილ საფლავში ჩაასვენებენ და დამწუხრებული გერტრუდა, ნერვული მოძრაობებით ყვავილებს აყრის მის სხეულს. მას ეგონა, რომ ამ ყვავილებით ოფელიასა და ჰამლეტის სარეცელს შეამკობდა. ლაერტი საფლავში ჩახტება, რათა უკანასკნელად გამოემშვიდობოს უსაყვარლეს დას, მისი გოდება ცას სწვდება. ამ დროს ჰამლეტი და ჰორაციოც შემოდიან, ჰამლეტიც შეძრწუნებულია ოფელიას სიკვდილით. იგი ლაერთან გადაეშვება საფლავში და იწყებენ ჩხუბს. სცენა ბნელდება და სულისშემძვრელი ჰანგები გაისმის. სცენა ნელ-ნელა ნათდება, ისმის ჰამლეტის სასოწარკვეთილი, მწუხარებით აღვსილი სულის ამოძახილი – „ოფელია მიყვარდა, როგორც ორმოცათას ძმას ერთად შეკრებილს, ჩემნაირად ვერ ეყვარებოდა!“ ავანსცენა ნათდება. ყველა, ჰამლეტის გარდა, საფლავშია: გერტრუდა, კლავდიუსი, ჰორაციო, ლაერტი. ჰამლეტი საფლავის გარშემო ნერვული ნაბიჯით დადის და ლაერტს ეკითხება, რას იზამდა მისი გულისთვის – „კბილებით სხეულს დაიგლეჯდი? იქვითინებდი? მიწას შეჭამდი? შხამს დალევი? – მეც შეეძლებ ამას!“ – ღრიალებს ჰამლეტი. გამწარებულ ლაერტს ბლავილი აღმოხდება. ჰამლეტი კი ეუბნება, ნეტა რას ბლავიხარო. მერე მუხლებზე დაჩოქილს სულის სიღრმიდან ჩუმი ხავილი აღმოხდება. ჰამლეტის ხავილი იმ ადამიანის ხავილს მოგვაგონებს, რომელსაც გაუსადილისი მწუხარების დროს სურს ხმამაღლა იყვიროს, მაგრამ აღებს პირს და ყვირილის ნაცვლად მხოლოდ სუსტი ხავილი აღმოხდება. ეს ხმა სულისშემძვრელია. ამ ეპიზოდის ფინალში ყველა პერსონაჟი, ჰამლეტის გარდა, იღებს ხელში ფიცარს და ოფელიას საფლავში აგდებს, ამ ქმედებას ისეთივე ეფექტი აქვს, როგორც დასაფლავებისას მიწას რომ აყრიან

მიცვალებულის სასახლეს და ეს მიწა გრუხუნით ეცემა კუბოს. ამ სცენას რობერტ სტურუა მისი რეჟისურისათვის დამახასიათებელი მოულოდნელი გადაწყვეტით ასრულებს. ოფელია საფლავიდან წამოდგება, სევდიანი მუსიკის ფონზე თავადაც ავლებს საფლავში ერთ ფიცარს, უახლოვდება ჰამლეტს, თითქოს მხოლოდ მასთან სურს დამშვიდობება და გადის სცენიდან. ამ ეპიზოდში რობერტ სტურუა არ იყენებს არანაირ გროტესკულ თუ ირონიულ ელემენტებს. ეს სცენა აღსავსეა დრამატიზმით. მწუხარების გრძნობა, რომლითაც აღვსილნი არიან ჰამლეტი და ლაერტი საყვარელი ადამიანის დაკარგვის გამო, მაყურებელთა დარბაზსაც მოიცავს. ჰამლეტის და ლაერტის ტკივილი მათი ტკივილიც ხდება.

სპექტაკლ „ჰამლეტის“ მსვლელობის პერიოდში, მაყურებელი შეიგრძნობს, თუ როგორ ძლიერდება ყველაფრის წამლევავი სტიქიური ძალა. ფინალისკენ ეს ძალა თავზარდამცემი სისწრაფით იზრდება, კულმინაციას მიღწეული კი შეარყევს სამყაროს. სამყაროს რყევის შემდეგ სამარისებური სიჩუმე ისადგურებს. ამ ძალების პირისპირ ადამიანი პატარა და უძლურია. იგი სრულიად მარტოა. უფრო სწორად, თავს მიტოვებულად გრძნობს. ყოველივე აქედან გამომდინარე, მას გამოუვალობის გრძნობა ეუფლება და სევდა შეიპყრობს, მაგრამ ყველაფერ ამაში დამნაშავე თვით ადამიანია, ვინაიდან ადამიანმავე აღძრა ეს ძალები თავის საწინააღმდეგოდ, წარმოშვა პრობლემები, რომლებიც შემდგომ მის გარეშე იწყებენ მოქმედებას. ადამიანი ხვდება, რომ ჩინშია მოქცეული, რომ მისი ცხოვრების ისტორია დასრულდა. სწორედ ამ ტრაგიკული დასასრულის შიში იპყრობს მას მთლიანად.

ისევე, როგორც რობერტ სტურუას მიერ დადგმული შექსპირის ყველა ტრაგედიის ფინალი, „ჰამლეტის“ ფინალიც ეფექტური, გრანდიოზული და ემოციურად დატვირთულია. ფინალში კლავდიუსის მიერ დაგეგმილი ლაერტისა და ჰამლეტის ხმლებით შერკინების ეპიზოდი თამაშდება. კლავდიუსის მზაკვრული გეგმის მიხედვით ლაერტის ხმალს

საწამლავი აქვს წასმული. პატარა ნაკაწრიც კი ჰამლეტისათვის სასიკვდილო აღმოჩნდება. კლავდიუსი ამასაც არ იკმარებს და საწამლავს ღვინით სავსე სასმისშიც ჩაურევს, რომელიც ჰამლეტისათვის არის განკუთვნილი. სცენაზე შემოდინ ამ დროისთვის ცოცხლად დარჩენილი მოქმედი პირნი. გაისმის მუსიკა, რომელიც მოგვაგონებს მსხვერპლშეწირვის დროს შესრულებულ რიტუალურ მუსიკას. ლაერტი და ჰამლეტი ხმალს ჩაასობენ სცენის შუაგულში, ჰორაციო კი მათი სეკუნდანტია. კლავდიუსი პირობას დებს, რომ რამდენჯერაც მისი ძმისწული ხმალს შეახებს თავის მეტოქეს, იმდენჯერ შესვამს დანიის მეფე მის სადღეგრძელოს. გულშემატკივრები სცენის სიღრმეში ნახევარწრეს აკეთებენ ლაერტისა და ჰამლეტის ირგვლივ. უშუალოდ შერკინების დროს სცენა ნახევრად ჩაბნელებულია. ჰამლეტისა და ლაერტის ბრძოლა ისეა გაკეთებული, რომ ისინი თითქმის არ ეხებიან ერთმანეთს. რეჟისორმა გულშემატკივართა მოძრაობაში გამოხატა ეს ბრძოლა. ისინი ხან ერთ მხარეს გადაიხრებიან და ხან მეორე მხარეს. ამის მიხედვით ხვდება მაყურებელი, თუ როგორ ვითარდება ბრძოლა. ჰამლეტი და ლაერტი მკერდით შეეჩხებიან ერთმანეთს. გაისმის შედახილი – „მოხვდა!“ გულშემატკივრებიც ერთხმად იმეორებენ – „მოხვდა!“ სცენა ნათდება. კლავდიუსი ჰამლეტს მოწამლული ღვინით სავსე თასს მიაწვდის, მაგრამ ჰამლეტი ღვინის შესმაზე უარს ამბობს, ჯერ ორთაბრძოლა არ დამთავრებულია. სცენა ისევ ნახევრად ბნელდება. იწყება შერკინების მეორე ეტაპი. ამჯერად გულშემატკივრები ჰამლეტსა და ლაერტს წრეში მოაქცევენ. ჰამლეტი მეორეჯერ მოახვედრებს ლაერტს ხმალს. ორთაბრძოლა კვლავ შეჩერდება. გერტრუდა ხელსახოცით ოფლს სწმენდს ჰამლეტს. კლავდიუსი ისევ მიაწვდის სასმისს ჰამლეტს, მაგრამ სასმისს გერტრუდა გამოართმევს. იგი ჰამლეტის სადღეგრძელოს წარმოთქვამს. კლავდიუსი შეცბუნებულია. ეუბნება გერტრუდას, არ შესვას ეს ღვინო, მაგრამ უკვე გვიანია, გერტრუდა ღვინოს დაეწაფება. ჰამლეტი და ლაერტი იწყებენ შერკინების მესამე ეტაპს. ამ დროს გერტრუდა წამოიძახებს, რომ იგი კვდება, რომ ღვინო მოწამლულია. ლაერტი კი ჰამლეტს აგებინებს კლავდიუსის

მზაკერული გეგმის შესახებ, რომელშიაც იგი კლავდიუსმა შურისძიების გრძნობის გამო ჩაითრია. – „ჰამლეტ, შენ კვლავი,“ – ამბობს ლაერტი. ჰამლეტი ამ მოწამლულ ხმაღს რამდენჯერმე შეასობს კლავდიუსს და მოწამლულ ღვინოსაც შეასმევს. ჰამლეტი ჰორაციოს მოუხმობს, მომაკვდავი ადამიანის კონვულსიებში იკრუნჩხება ძირს გართხმული მისი სხეული. შემდეგ ჰორაციოს დახმარებით ფეხზე წამოდგება და გაჰყვირის – „ჰორაციო, ყველას უთხარი, ჩემი ამბავი, სიმართლე უთხარი!“ შემდეგ მშვიდდება და ბოლო სიტყვებს წარმოთქვამს: „რაღა დამრჩენია, საუკუნო სიჩუმე მხოლოდ“. ჰამლეტი კვდება. ზაზა პაპუაშვილი მსუბუქი, ჰაეროვანი მოძრაობით მისრიალებს სცენის სიღრმისკენ, სცენის სიღრმეში ჩერდება და ხელს აღმართავს, თითქოს მაყურებელთა დარბაზს ემშვიდობება. სცენა ბნელდება. ავანსცენაზე გამონათებული ჰორაციო პირობას დებს, რომ ჰამლეტის ამბავს მთელ ქვეყანას გააგებინებს. გაისმის ჩიტების ჭიკჭიკი, იქმნება გარიჟრაჟის შთაბეჭდილება. სცენის სიღრმეში ვიტრაჟებთან სკამი დგას, რომელზეც მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ვიღაც ზის, თითქოს რაღაცას კითხულობს და თან თვალს ადევნებს სცენაზე განვითარებულ მოვლენებს. ეს მოთვალთვალე ფორტინბრასია. იგი მსუბუქი მოძრაობით მოემართება ავანსცენისკენ (რობერტ სტურუამ ფინალში ეს პერსონაჟი ზაზა პაპუაშვილს განასახიერებინა), მის მოძრაობაში დევს რაღაც ტაკიმასხარასი. იგი მოითხოვს, რომ ჰამლეტი პატივით დაკრძალონ, შემდეგ კი გვამების სცენიდან გათრევის ბრძანებას გასცემს. სტეპის მოცეკვავის მოძრაობით შემოტრიალდება მაყურებლისკენ და შემდეგი სიტყვებით მიმართავს: „თქვენ კი, რომლებიც გაფთვრებული სახეებით ადევნებდით თვალყურს ამ სისხლიან თამაშს, თქვენი...“ შემდეგ ჰორაციოს მიუტრიალდება და ეუბნება: „გათრიეთ გვამები“, და ამას ამბობს ინტონაციით – ბოლოს და ბოლოს ამ გვამებს მოაშორებთ თუ არაო. მერე მსუბუქი მოძრაობით კეპს მოიხდის და მოიხვრის, ამ ქმედებით სპექტაკლის მსვლელობას რეჟისორმა წერტილი დაუსვა.

---

---

თეა კახიანი,

თეატრმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: სრული პროფ. მიხეილ კალანდარიშვილი

## აბსურდის თეატრი

„ამბოხს ვაწყობ, ე. ი. ვარსებობ“

ალბერ კამიუ

პოსტმოდერნიზმი ქრონოლოგიურად ავანგარდის შემდეგ გაჩნდა. პოსტმოდერნიზმს ავანგარდისტულ ხელოვნებაში გამოხატულმა იდეებმა მოუშადა ნიადაგი. თუ გადავხედავთ ავანგარდული ხელოვნების წმინდა თეატრალურ გამოვლინებას – აბსურდის დრამას, მასში ცხადად დავინახავთ პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობის ნაცნობ ელემენტებს.

ო. ბურენინას კვლევაში – „რა არის აბსურდი, ანუ მარტინ ესლინის ნაკვალევზე“ – აბსურდის, როგორც ცნობიერების მდგომარეობის და მისი მრავალგვარი ახსნისა და გაგების, ასევე მხატვრული გამოვლინების სურათია მოცემული.

ავტორი გამოყოფს აბსურდის, როგორც კატეგორიის, რამდენიმე მნიშვნელობას: „აბსურდის ცნება ანტიკურობიდან დაწყებული სამგვარ მნიშვნელობას მოიცავს: პირველ რიგში, ის აღიქმება როგორც ესთეტიკური კატეგორია, რომელიც სამყაროს უარყოფითი თვისებების გამომხატველია. მეორეც – ეს სიტყვა თავის თავში კრებს ლოგიკური აბსურდის ცნებას, როგორც რაციონალურობის ცენტრალური კომპონენტის, ლოგიკის უარყოფას (ე.ი. პერვერსია და/ან აზრის, მნიშვნელობის გაქრობა), და მესამეც – მეტაფიზიკური აბსურდი (ე.ი. გონების, როგორც ასეთის, საზღვრებიდან გამოსვლა). მაგრამ ყოველ კულტურულ-ისტორიულ ეპოქაში ამ კატეგორიაზე აქცენტი, მხოლოდ ამა თუ იმ მხარეზე კეთდებოდა“<sup>1</sup>.

აბსურდის, ისევე როგორც პოსტმოდერნიზმის, ზედროულობის საკითხს თავისი მომხრე და მოწინააღმდეგეები

---

1 <http://ec-dejavu.ru/a/Absurd.html> ანახია 12.06.13



ჰყავს. აბსურდის პირველი ცნობილი მკვლევარი, ინგლისელი კრიტიკოსი მარტინ ესლინი ხაზს უსვამს აბსურდის ცნების ზედროულობას, რადგან ის, როგორც წესი, მაშინ ჩნდება, როდესაც ადამიანი ყოფიერებას იაზრებს. შესაბამისად, თეორიული აზრის აღორძინების მომენტისთვის იბადება და გვხვდება სხვადასხვა კულტურულ ფენომენტთან, დაწყებული ანტიკურობიდან, პოსტმოდერნიზმით დამთავრებული.

იკაბ ჰასანი კი, ესლინისაგან განსხვავებით, აბსურდს არ მიიჩნევს ზედროულ მოვლენად. მისი კლასიფიკაციით აბსურდი ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მეცხრამეტე საუკუნეში გამორიცხულია, „რომანტიზმი, – წერს ჰასანი, – საერთოდ არ არის აბსურდული, არამედ მხოლოდ ირაციონალურია“.<sup>1</sup> ის (აბსურდი) მხოლოდ მოდერნიზმის დადგომასთან ერთად ჩნდება და თავის თავში მოიცავს რამდენიმე სტადიას: 1) დადაიზმი (ტრისტან ცარა) და სიურრეალიზმი (ალფრედ ჟარი), რომელთა საფუძველში ანტირომნიზმის მეთოდია; 2) ეგზისტენციალური, იგივე გმირული აბსურდი, რომელიც აფიქსირებს ყოფიერების უაზრობას რეფლექსურ პიროვნებასთან მიმართებაში (ალბერ კამიუ); 3) არაგმირული აბსურდი: ადამიანი აქ არ არის მეამბოხე, არამედ უძლური და მარტოსულია. ამ სტადიას მიეყვართ აბსურდის თეატრის შექმნასთან (სამუელ ბეკეტი); 4) აბსურდი-ავნოსტიციზმი, რომლის დროსაც აზრობრივი სიცხადის უქონლობის გამო, ინტერპრეტაციის მრავალპლანიანობა იწვევს წინა პლანზე (ალენ რობ-გრიე); 5) თამაზობრივი აბსურდი, რომელიც ამხელს ენის მცოდნის პრეტენზიებს ჭეშმარიტებასა და უტყუარობაზე, აამკარავებს ნებისმიერი ტექსტის ილუზორულობას, რომელიც ორგანიზებულია „კულტურული კოდის“ წესების შესაბამისად (როლან ბარტი და მისი იდეა „ავტორის სიკვდილი“). ამ პარადიგმის თანახმად, აბსურდის ცნება ცხადად განპირობებულია მოდერნული და პოსტმოდერნული ცნობიერებით. მსოფლმხედველობითი პრინციპი, რომელიც აერთიანებს მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის აბსურდისტ

<sup>1</sup> <http://ec-dejavu.ru/a/Absurd.html> ნახია 12.06.13



მწერლებს – მხატვრული ანარქიაა; ტექსტის ორგანიზაციის წამყვანი პრინციპი – ნონსელექცია. ე. ი. განსხვავებული დონის მოვლენებისა და პრობლემების შერწყმა; ყველაზე დამახასიათებელი ხერხი – თვითპაროდიაა.

ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ აბსურდის ცნების აქტუალიზაცია XX საუკუნეში დაკავშირებულია მარტინ ჰაიდეგერის, ალბერ კამიუს, ჟან-პოლ სარტრის ეგზისტენციალიზმთან. აბსურდის ინტერპრეტირებისას ისინი იყენებენ როგორც კერკეგორის, ასევე ნიცშეს კონცეფციებს. ჩვენ მიერ აღნიშნულ კვლევაშიც აბსურდული ცნობიერება ეგზისტენციალური აზროვნების საწყისადაა წარმოგენილი. აბსურდული ცნობიერება განხილულია, როგორც ცალკე აღებული ინდივიდის განცდა, დაკავშირებული ადამიანური არსებობის, იმავე ეგზისტენციის, ყოფიერებასთან განხეთქილების მწვავე გაცნობიერებასთან. მას მოსდევს მარტოობის, შფოთვის, სევდის, შიშის განცდა. „გარემომცველი სამყარო მიისწრაფვის გააუსახუროს ყოველი კონკრეტული ინდივიდუალობა, გადააქციოს ის საერთო უსახური ყოფიერების ნაწილად. ამიტომ ადამიანი თავს გრძნობს „უცხოდ“ (კამიუ) მის მიმართ გულგრილად განწყობილი საგნებისა და ადამიანების გარემოში. ამ დროს აბსურდული ცნობიერება ეგზისტენციალური აზროვნების საწყისად გვევლინება, რომელიც უარყოფს განასხვავოს სუბიექტი და ობიექტი. ეს არის აზროვნება, რომელშიც ადამიანი გამოდის როგორც ეგზისტენცია, როგორც სხეულებრივ-ემოციონალურ-სულიერი მთლიანობა, რადგან ეგზისტენცია იმყოფება უწყვეტ მთლიანობაში ყოფიერებასთან. აბსურდულ ცნობიერებას შეიძლება ვუწოდოთ „სიცხადის“ განსაკუთრებული მდგომარეობა, რომელიც, ჰაიდეგერის მიხედვით, წინ უსწრებს „ეგზისტირებას“, „წინ გასწრებას“ ხოლო იასპერსის მიხედვით – „მოსაზღვრე სიტუაციას“ სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის“.<sup>1</sup>

მარტინ ესლინი თვლიდა, რომ აბსურდის ადამიანი აზრს კი არ უკარგავს სინამდვილეს (აბსურდი არ არის უაზრობა,

<sup>1</sup><http://ec-dejavu.ru/a/Absurd.html>ნანახია 12.06.13

---

---

როგორც ეს ზოგჯერ ითვლება არსებობის უაზრობის ეგზისტენციალისტური თეზისის გამარტივებული გაგებისას), არამედ თავად აზრისაგან დაცლილი სინამდვილე ადამიანს ხდის კრეატიულს და ის, მიუხედავად ყველაფრისა, აზრს აღადგენს.

აღსანიშნავია, რომ დასავლეთში აბსურდის თეატრის გამოჩენისთანავე, ანუ XX საუკუნეში, 1949 წელს დიდი საბჭოთა ენციკლოპედიიდან (ს. ი. ვავილოვის რედაქციით), აბსურდის შესახებ სტატია მთლიანად ამოიღეს. ალბათ, საბჭოთა ცენზურისთვის მისი არსებობა უცხოური თეატრალურ-მხატვრული მოვლენის ტრანსპლანტაციის საფრთხეს შეიცავდა საბჭოთა ადამიანის კულტურული ცხოვრების სფეროში.

ბურენინას მიხედვით, 1990 წლებიდან რუსეთში იმატებს აბსურდის შესწავლის ინტერესი, რაც გამოიწვია, პერიოდული პრესის ფურცლებზე, იმ დროისთვის მიმდინარე ცხარე დებატებმა პოსტმოდერნიზმის შესახებ. მთლიანად ეს პროცესი კი, განსაზღვრული იყო რუსული პოსტმოდერნისტული კრიტიკის ენის ფორმირებით.

იგივე შეიძლება ითქვას საქართველოში არსებულ და განვითარებულ მოვლენებზეც. პოსტსაბჭოთა სივრცეში მალე გახდა პოპულარული და მოდურიც აბსურდის დრამა, ის, რაც არ იყო წახალისებული საბჭოთა ეპოქაში, რაც წინააღმდეგობაში მოდიოდა საბჭოთა იდეოლოგიასთან.

საბჭოთა სისტემა, ბუნებრივია, მხარს ვერ და არც დაუჭერდა იმ დრამატურებს, რომლებიც აბსურდის ჟანრის პიესებს წერდნენ. ვინაიდან ისინი კონსტატაციას იმ მოვლენას უკეთებდნენ, რომ სცენაზე, ისევე როგორც ცხოვრებაში, ყველა ანტინომია ჭეშმარიტებად უნდა აღიქმებოდეს. მათ მიერ გამოყენებული ანტინომიის მეთოდი, რომელიც ზღუდავს ლოგიკური აზროვნების სფეროს, ასევე დიალექტიკურ ლოგიკას და რაციონალურ-სისტემურ ანალიზს, აბსურდის თეატრში ანგრევს ნიკოლა ბუალოს მიერ აღიარებულ და კლასიციზმის დროიდან დრამატურგიისათვის მიღებულ ადგილის, დროისა და მოქმედების მთლიანობას. იქმნება აბსურდული

უსასრულობა, რომელიც არ ემორჩილება ლინეალურ-ლოგიკურ რეკონსტრუქციას. ბეკეტის თხრობის მერყეობა შეურიგებელ სურვილებსა და მტკიცებულებებს შორის ხაზს უსვამს თავად ბეკეტის ლოგიკის პარადოქსულობას, რომელიც დგას სხვადასხვა დონის ფენომენებისა და პრობლემების შერწყმაზე, აბსოლუტური ეკვივალენტობის დადგენაზე სრულიად არაეკვივალენტურ მოვლენებს შორის, სხვა სიტყვებით – ანტინომიზმზე.

იონესკოს პიესაში „მელოტი მომღერალი ქალი“ კედლის საათი რეკავს „ჩვიდმეტჯერ“, „შვიდეჯერ“, „სამჯერ“, „არცერთხელ“, „ოცდაცხრაჯერ“, ის შეიძლება რეკდეს „ხან ხმამალა, ხან ჩუმად“ – გმირების რეპლიკების შესაბამისად. ამას გარდა, დრამატურგები უპირისპირდებოდნენ რეალისტურ და ბურჟუაზიულ თეატრს, რადგან ისინიც, როგორც მოგვიანებით პოსტმოდერნისტები, თვლიდნენ, რომ ამ სახის თეატრების არსებობას იდეოლოგია განსაზღვრავდა. ორივე ახალი მიმართულება იდეოლოგიური ნარატივების წინააღმდეგ ილაშქრებდა და ახდენდა მათ დეკონსტრუქციას. ეჟენ იონესკოს მოსაზრებით; რეალისტური თეატრის ერთ-ერთი ნაკლი იმაში მდგომარეობს, რომ „ის იდეოლოგიურია, ანუ რაღაც თვალსაზრისით მატყუარა, არაგულწრფელი თეატრია. არა მხოლოდ იმიტომ, რომ არ არის ცნობილი, რა არის რეალობა, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ვერც ერთი მეცნიერი ვერ გეტყვით რა არის „რეალური“, არამედ იმიტომაც, რომ „რეალისტი“ ავტორი საკუთარ თავს უსახავს ამოცანას, რაღაც დაამტკიცოს, ჩააგონოს ადამიანებს, მაყურებელს, მკითხველს, იდეოლოგიის სახელით, რომელშიც ავტორს სურს დაგვარწმუნოს, მაგრამ ამის გამო ეს იდეოლოგია არ ხდება მეტად ჭეშმარიტი“.<sup>1</sup> ნამდვილად არ ცდებოდნენ ის კრიტიკოსები, რომლებიც იდეოლოგიებსა და იდეოლოგებში იმედგაცრუების მიზეზებს მსოფლიო ომებში ხელაღდნენ და ხელოვნებაში წარმოქმნილი ახალი მიმდინარეობების ამ იმედგაცრუებასთან კავშირზე მიუთითებდნენ. „აბსურდის

<sup>1</sup> <http://ec-dejavu.ru/a/Absurd.html> ნანახია 12.06.13

თეატრი“ – ამ სახელწოდებით აღნიშნა პარიზში 1950-იანი წლებიდან შექმნილი ნაწარმოებები მარტინ ესლინმა. „მას მოეჩვენა, რომ არსებობს კავშირი ასეთი ტიპის თეატრსა და ამ ავტორების თვალთ დანახულ, ომისშემდგომ სამყაროს შორის. შესაძლოა, რომ ის მართალია“<sup>1</sup> – წერდა ე. იონესკო.

ომი, რომელიც წარმოშობს რადიკალიზმს და რადიკალიზმი, რომელიც წარმოშობს ომს – ორი სრულიად განსხვავებული მხატვრული აზროვნების საფუძველი გახდა. ამ პერიოდში გერმანიაში იქმნება ბრეხტის ეპიკური თეატრი, ხოლო საფრანგეთში ფეხს იკიდებს რადიკალური ავანგარდი დადიანის სახელით, ოდნავ მოგვიანებით კი პოპულარული ხდება „აბსურდის თეატრი“, რომელმაც ბრეხტიანულ დიდაქტიკურ პლატფორმასთან წინააღმდეგობაში სცენაზე საკუთარი ესთეტიკა დაამკვიდრა. აბსურდის თეატრის არსი თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ თეორიებს განსაკუთრებით ენათესავება: მათ მსგავსებას თეატრალური გამომსახველობის ხერხებშიც დავინახავთ. აბსურდისა და პოსტმოდერნიზმის თეატრალური ხერხების საერთო ამოსავალ მოვლენად შეგვიძლია მოვიაზროთ ლოგიკას, აზრს, ტექსტსა და მეტყველებასთან ახალი დამოკიდებულება: პირველი – არ არსებობს სიმბოლური ლოგიკაც კი, რომელიც გააერთიანებს აზრსა და მის გამომხატველ სიმბოლოებს, მითუმეტეს თეატრში, სადაც აბსურდისტებისა და პოსტმოდერნისტების თვალსაზრისით, მთავარი მიზანი არა აზრის გამოხატვა, არამედ სანახაობის მოწყობაა. სიტყვები და საგნები კი სრული ავტონომიით სარგებლობენ. მეორე – მეტყველება კარგავს საკომუნიკაციო ფუნქციას და ხდება სასცენო ობიექტი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ეს ე. წ. „მეტყველების კრიზისი“. აბსურდისტების აზრით, სიტყვებს ხშირად შეცდომაში შევყავართ, რადგან მათი მნიშვნელობა იცვლება გარემოს მიხედვით, ამიტომ აბსურდის თეატრს აღარ სწამს მეტყველების, ენის. იგი უპირატესობას ანიჭებს ჟესტებსა და ფიზიკურ მოძრაობებს.

<sup>1</sup> [http://ec-dejavu.ru/a/Absurd\\_b.html](http://ec-dejavu.ru/a/Absurd_b.html) ნანახია 12.06.13

90-იანი წლებიდან, იდეოლოგიური ცენზურის მოხსნის შემდეგ, საქართველოში შესაძლებელი გახდა მსგავსი, – დიდაქტიზმისა და ყოველგვარი იდეოლოგიისაგან თავისუფალი – დრამატურგიული ნიმუშების დადგმა. განსაკუთრებით დიდი ადგილი აბსურდის დრამამ, ამ პერიოდიდან, „თეატრალური სარდაფისა“ და „მეტეხის თეატრის“ რეპერტუარში დაიკავა. იქმნება აბსურდის დრამის ქართული ნიმუშებიც, მაგ.: ლ. ბულაძის „ოთარი“, „ეს სკამი და აი, ის საწოლი“ და სხვა. მოგვიანებით კი აბსურდის დრამატურგია ადგილს იკავებს რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზეც. რობერტ სტურუა ს. ბეკეტის პიესას „გოდოს მოლოდინში“ დგამს.

რ. სტურუა, რომელიც კლასიკურ ნაწარმოებებს თითქმის ყოველთვის აბსურდის თეატრის ხერხების გამოყენებით დგამდა, აბსურდის დრამის საუკეთესო ნიმუშს „გოდოს მოლოდინში“ მაყურებლის წინაშე წარმოადგენდა როგორც სრულიად გასაგებ, ნათელ მოვლენას. „აბსურდის თეატრს“ – ამ ანტითეატრს, ამ ანტითემატურს, ანტიიდეოლოგიურს, იგი უდგება როგორც სავსებით გასაგებს, კლასიკურად ნათელ მოვლენას. მთავარი ისაა, რომ სცენაზე ამ ანტითეატრის ეფექტს იგი სწორედ უაღრესად თეატრალური ეფექტებით ქმნის“.<sup>1</sup>

სცენაზე იდგა ერთი ხე, რომელიც მექანიკურ სათამაშოს უფრო ჰგავდა, ვიდრე ცოცხალ მცენარეს (მხატვარი მ. შველიძე), „ეს ირეალური, უნაყოფო, სუსტი ხე სრულიად უსარგებლოა, მის ტოტზე თავის ჩემოხრჩობაც კი არ შეიძლება“.<sup>2</sup> ქართულ სადადგმო ტრადიციაში და ზოგადად ცნობიერებაში არსებული ხის სიმბოლო, ბებერი, თუმცა უაღრესად სიცოცხლისუნარიანი მუხიდან სტურუას სპექტაკლში სასაცილო, მექანიკურ სათამაშოდ იქცა.

პერსონაჟები, რომლებსაც რ.სტურუამ დიდი და რორო უწოდა, კლოუნებს ჰგავდნენ. მათი ურთიერთობის

<sup>1</sup> ნ. გურაბანიძე, „მწამს იმიტომ, რომ აბსურდია“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 2003, 14 იანვარი, გვ. 34

<sup>2</sup> იქვე;

დაუსრულებელი ვარიაცია კლოუნდას მოგვაგონებდა – როცა ცირკის არენაზე ერთი კლოუნი ყოველთვის დასცინის დაბნეული და დაბეჩავებული მეორე კლოუნის ტრაგედიას. ფინალში სტურუას ინტერპრეტაციით ყველანი ერთად მღერიან. „მსახიობთა კვინტეტი უმღერის ძაღლს, რომელიც ფარდულში შეიპარა და პური მოიპარა – ეს არ არის მხოლოდ ვოდვეილური დასასრული. ეს ბედნიერი დღეების უღმერთო დასასრულიცაა...“<sup>1</sup> სპექტაკლი, ბეკეტის პიესის იონესკოსეული შეფასების მსგავსად, „ადამიანის უკანასკნელი ამოსუნთქვის პრობლემას“ სვამდა.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ სტურუამ პიესის მხოლოდ პირველი მოქმედება დადგა. სპექტაკლიც ისეთივე „დაუსრულებელი“ გახდა, როგორიც დიდისა (ზ. პაპუაშვილი) და როროს (ლ. ბერიკაშვილი) გოდოს მოლოდინი.

მეორე დიდი აბსურდისტიკა – ეჟენ იონესკოს პიესა „ორთა ბოდვა“ „თეატრალურ სარდაფში“ 1997 წელს რეჟისორმა ოთარ ეგაძემ დადგა. პიესა, რომელიც ოთახში შეკეტილ ორ ადამიანსა და გარედან შემოვარდნილ ომზეა, ბევრს ეუბნებოდა ქართველ მაყურებელს. პირდაპირი კავშირები და ასოციაციები მყარდებოდა გარემომცველ სინამდვილესთან, აბსურდულ ომთან, რომელმაც მარცხისა და სინანულის მეტი არაფერი მოიტანა. საბოლოოდ კი, პატარა, კამერული „სარდაფის თეატრის“ შეუღლამაზებელი ინტერიერით, ესთეტიკითა და ფონით მაყურებელს ადამიანის არსებობის ამაოებაზე მიანიშნებდა.

ოთარ ეგაძეს ამ ასოციაციებისკენ მაყურებელი ნაბიჯ-ნაბიჯ მიჰყავდა. სპექტაკლი იწყებოდა როგორც ტიპური რეალისტური ოჯახური დრამა და თანდათან სხვადასხვა რეჟისორული, მხატვრული ხერხის გამოყენებით გადადიოდა აბსურდის დრამაში. ასევე მსახიობების მიერ დაწყებული რეალისტური თამაშიც თანდათან კარგავდა მოქმედებისა და მეტყველების ტიპურ ლოგიკას.

სცენაზე იდგა ცისფრად შეღებილი კარადა და მაგიდა

<sup>1</sup> დ. ბუხრიკიძე, „ვიდრე გოდო დაბრუნდება“, ჟურნ. „იმიჯი“, 2002, №8(24), გვ.46

რამდენიმე სკამით. ხოლო სარწვეველა სკამი, რომელზეც ვიპოვე როინიშვილის პერსონაჟი ყველაზე მეტ დროს ატარებდა, სპექტაკლის კულმინაციურ სცენაში ჯერ ნავად, შემდეგ კი ფაეტონად გარდაიქმნებოდა.

ლოკოკინისა და კუს მსგავსება-განსხვავებებზე ქალისა და კაცის ცხარე პოლემიკა თითქოს იმ ომს ჰგავდა, გარეთ რომ მიმდინარეობდა. ომს, რომლისგანაც პერსონაჟები მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ცდილობდნენ თავი დაეცვათ, მაგრამ როგორც კი ამას ახერხებდნენ, მაშინვე ერთმანეთთან „ომში“ ებმებოდნენ. მხოლოდ ერთხელ, მცირე ხნით შეძლებდნენ ამ სინამდვილისაგან თავის დაღწევას, როდესაც იხსენებდნენ ბავშვობას და საკუთარ განუხორციელებელ სურვილებსა თუ მისწრაფებებს. რეჟისორი ამ სცენას სახიერ, მხატვრულ ფორმას აძლევდა. სარწვეველა სკამზე მოკალათებული პერსონაჟები, როგორც ნავში, ისე ირწოდნენ, ქალი, ქოლგით ხელში, ტექსტს ოცნებასავით წარმოთქვამდა, კაცი კი თავდავიწყებით უსვამდა ნიჩბებს.

ოთარ ევადის სპექტაკლში თითქოს გათვალისწინებული იყო პიესის ავტორის მოსაზრება, რომ აბსურდის თეატრი „დაცინვის თეატრია“, წარმოდგენილი გმირები არც კომიკურები იყვნენ და არც ტრაგიკულები. ისინი, უბრალოდ, სიცოცხლეს იწვევდნენ მაყურებელში. სპექტაკლი გამოირჩეოდა არაერთი, იუმორით სავსე სცენით. მაგალითად, როდესაც ოთახში, პიესაში არსებული ყუმბარის ნამსხვრევის ნაცვლად, მთლიანი ხელყუმბარა შევარდებოდა, ქალი ინტერესით იღებდა მას, ხოლო როდესაც შეიტყობდა, თუ რა იყო ეს, გულისგამაწვრილებელ და სასაცილო მოთქმას მოჰყვებოდა. დაძაბული მაყურებელი აფეთქებას ელოდა, მაგრამ ასე არ ხდებოდა... კაცი მშვიდად კითხულობდა: – „რატომ არ ფეთქდება?“ შემდეგ ცოცხითა და აქანდაზით, როგორც ნავაგი ისე გაჰქონდა ყუმბარა და ფანჯრიდან ავდებდა. სწორედ ამ დროს ისმოდა აფეთქების ხმა.

ერთ-ერთ ინტერვიუში რეჟისორი ამბობს: „ერთა ბოღვაზე“ ზოგი იკვირვებს: „შეიძლება ყველაფერზე სიცოცხლი?“, მაგრამ

ახალგაზრდებისათვის ეს ბუნებრივია“.<sup>1</sup>

სასაცილო იყო მოქმედი გმირების ჟესტები, ამა თუ იმ ვითარებით გამოწვეული რეაქცია და მიღებული გადაწყვეტილებები. კარადა, რომელსაც ოთახის კარს, მისი უკეთ დაცვის მიზნით, მიადგამდნენ, საბოლოოდ თავად აღმოჩნდებოდა სამალავი. დროდადრო, უკიდურესად შეშინებული გმირები კარადაში, როგორც ოთახში, შედიოდნენ და კარს იხურავდნენ. რეჟისორის ამ მიგნებით ცხადი ხდებოდა, თუ როგორ ვიწროვდებოდა ომისაგან, ცხოვრებისაგან თავისდაღწევის, მისგან გაქცევის მსურველთა სივრცე. კარადაში მსხდომი ცოლქმარი სპექტაკლის ცოცხალი მხატვრული სახე იყო. მასში ზუსტად იხატებოდა ცხოვრებასთან ერთგვარი, დამალობანას თამაშის მეტაფორა. იგრძნობოდა ყოველი ადამიანის ღრმა ტრაგიზმი ვინც – ომთან პირისპირ, გამარჯვებულებად და დამარცხებულებად დანაწილებას კარადაში ჯდომა არჩია, ან ვინც პირიქით... ამ გრძნობას კიდევ უფრო ამძაფრებდა სპექტაკლის ფინალი, როცა მოულოდნელად, დაჭრილი ჯარისკაცი შემოდებოდა, და საყვირით ხელში, მრავლისმთქმელ, ერთადერთ შეკითხვას სვამდა – „ჯანეტა აქ არის?“

რეჟისორსა და მსახიობებს იშვიათი სიზუსტით ჰქონდათ დაჭერილი ზღვარი რეალობასა და აბსურდს შორის. ე. იონესკო აღნიშნავდა მათ გარდამავალ ბუნებას: „მიმოვიხედოთ ჩვენ ირგვლივ, – წერდა ის – აბსურდმა ისე შეავსო რეალობა... რომ რეალობა და რეალიზმი იმდენად სინამდვილედ გვეჩვენება რამდენადაც აბსურდულად, ხოლო აბსურდი – რეალობად“. იონესკოს ეს მოსაზრება თითქოს გამოსატავს „თეატრალურ სარდაფში“ განხორციელებული „ორთა ბოდვის“ მთლიან ესთეტიკას.

აბსურდის თეატრი არაფერს ასწავლის, ის, მისი ავტორების აზრით, უსარგებლოც კია, მაგრამ მისი უსარგებლობა აუცილებელია, როგორც ჭვრეტისა და ლოცვის უნარი.

<sup>1</sup> „ქართული თეატრის ახალგაზრდობა“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1999, №3, გვ.40



---

---

**ქრისტინე მამასახლიძე,**  
ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის  
მიმართულების დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: პროფ. ანანო სამსონაძე

**აფხაზური საცეკვაო ლექსიკის მოკლე  
მიმოხილვა ზოგად ქართულ საცეკვაო  
ლექსიკასთან მიმართებაში**

საქართველოსთვის სავალალო ისტორიული ეტაპის შემდეგ (1993 წლის 27 სექტემბერი) ზოგადად ქართულ ქორეოგრაფიაში შეიქმნა ვაკუუმი აფხაზური საცეკვაო ფოლკლორისა. ბევრმა სახელმწიფო, სახალხო, თუ თვითმოქმედმა ანსამბლმა რეპერტუარიდან ამოიღო მანამდე არსებული, აფხაზური თემატიკის ცეკვები, რამაც მომავალ თაობაზე უარყოფითად იმოქმედა. აქედან გამომდინარე არ იზრდებოდნენ მოცეკვავე მსახიობები, შემსრულებელნი, რომელთაც ისევე ეცოდინებოდათ აფხაზური ქორეოგრაფიული ლექსიკა, როგორც საქართველოს სხვა დანარჩენი ეთნოგრაფიული რეგიონის მოძრაობები. სამწუხაროა ისიც, რომ ერთადერთ სახელოვნებო უმაღლეს სასწავლებელში, სადაც ქორეოგრაფიული სპეციალობის სტუდენტებისათვის განკუთვნილ სასწავლო პროგრამაში აუცილებლად უნდა შესულიყო აფხაზეთის საცეკვაო ტრადიციების შესწავლა, როგორც ცალკე კუთხის სხვა დანარჩენების მსგავსად, არ იყო გათვალისწინებული. მაშინ, როდესაც აფხაზეთი ისევეა საქართველოს განუყოფელი ნაწილი და მის წიაღში ამოსული კუთხური განმტობა, როგორც აჭარა, გურია, კახეთი, თუშეთი, სვანეთი და სხვა.

აფხაზური საცეკვაო ლექსიკა საკმაოდ მდიდარ მასალას მოიცავს, რომლის შესწავლით ნაკლებად იყვნენ დაინტერესებულნი ქართული ქორეოგრაფიის მკვლევრები. ეს ისტორიული პერიპეტების შედეგია და სასურველია ამ ვითარების გამოსწორება. სწორედ, ამიტომ გადავწყვიტე ჩემი

მოკრძალებული გამოკვლევა შემომთავაზებინა ამ საკითხის ირგვლივ. ეს არ მომხდარა ერთი რომელიმე ანსამბლის საცეკვაო ნომრის გარჩევის შედეგად, პირიქით, გულმოდგინედ გადავთვალერე ამჟამინდელი თუ ძველი ჩანაწერები და გავაკეთე შედარებითი ანალიზი, რათა დამედგინა აფხაზური საცეკვაო ლექსიკის ტიპოლოგიური მსგავსება ზოგად ქართულ საცეკვაო ტრადიციებთან.

ქორეოგრაფიაში საცეკვაო ლექსიკა იყოფა გარკვეული ჯგუფების მიხედვით, თითოეულ ჯგუფში გაერთიანებულია კონკრეტული ნიშნებით მსგავსი მოძრაობები, ილეთები, რომლებიც, მიუხედავად ვარიანტულობისა (როგორც შესრულების, ასევე აგებულების მხრივ), მიეკუთვნებიან ერთ ფიქსირებულ ჯგუფს. მაგალითად, ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში რამოდენიმე ასეთი ლექსიკური დაჯგუფება გვაქვს. სანიშნოდ შეგვიძლია მოვიყვანოთ ბატონ დავით ჯავრიშვილის მიერ შემოთავაზებული კლასიფიკაცია, რომელიც ასე გამოიყურება:

1. მდგომარეობები
2. სვლები
3. გასმები
4. ჩაკვრები
5. ბრუნები
6. ცერილეთები
7. ხელსართავები და მხარსართავები
8. მუხლილეთები
9. სტომები<sup>1</sup>

აფხაზური საცეკვაო ლექსიკა ექვემდებარება დავით ჯავრიშვილის მიერ მოცემული მოძრაობების კლასიფიკაციას. იმავე მეთოდით შეგვიძლია გამოვყოთ აფხაზურ ხასიათში შესრულებული მოძრაობები, რომლებსაც კონკრეტულ ილეთთა ჯგუფს მივაკუთვნებთ.

სვლები – აფხაზურ ცეკვებში ქალ-ვაჟთა ფეხის ძირითადი მოძრაობაა „ორდაკვრითი“ და „რთულა“ სვლა (სვლები – ეს

---

<sup>1</sup> ჯავრიშვილი დ. მთიულური ცეკვები, თბ., 1953, გვ. 97

არის საცეკვაო ილეთები, რომლებიც წინსვლის საშუალებას იძლევიან და ცეკვაში წრეზე დავლისათვის გამოიყენება).<sup>1</sup> გოგონები ერგცერებზე ასრულებენ „ორდაკვრით“ მოძრაობას, ხოლო ვაჟები ხანდახან ცერებზე შესრულებით გვთავაზობენ ამ მოძრაობას. მას ან სოლისტის პარტიაში ვხვდებით რაიმე განსაკუთრებული საცეკვაო მონაკვეთის დროს, ან მოცეკვავეთა ჯგუფის მიერ, როდესაც ქორეოგრაფს სურს ეფექტური საცეკვაო მონაკვეთის გამოყენება ცეკვაში. როგორც ვიცით, „ორდაკვრით“<sup>2</sup> სვლა ფიზიოლოგიურად, ადამიანის თანდაყოლილი მოძრაობაა, ხოლო ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით საქართველოს სხვადასხვა კუთხის საცეკვაო ფოლკლორისთვისაა დამახასიათებელი. სანიშნოდ რამდენიმე მაგალითს მოვიყვანთ:

- 1 გურული ფერხული „ფარცა“ (როგორც გოგონების ასევე ვაჟების შესრულებით. ვაჟი მას არც ერგცერებზე და არც ცერებზე ასრულებს, ანუ – მთელი ტერფის დადგმით სრულდება);
  - 2 ცეკვა „დავლური“, რომელსაც კუთხურობის ნიშანი არ გააჩნია („დავლურში“, როგორც ვაჟისთვის ისე ქალისთვის „ორდაკვრით“ მოძრაობის კომბინირებული ვარიანტები გაგვაჩნია);<sup>3</sup>
  - 3 აჭარული ცეკვა „განდაგანა“ (აქ გოგონები აქცენტირებულ „ორდაკვრით“ მოძრაობას ასრულებენ, რომელიც ქალთათვის ძირითადი ილეთია აჭარულ ცეკვაში);
  - 4 ქალთა ცეკვა „ნარნარი“ (სადაც ძირითად „სამდაკვრით“ სვლასთან ერთად „ორდაკვრით“ სვლაც წამყვანია);
  5. მეგრული ცეკვა „არირა“ (ქალის მიერ ერგცერებზე შესრულებული „ორდაკვრით“ სვლა ძირითადი მოძრაობაა ცეკვა „არირაში“).
- ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი მაგალითი როგორც

<sup>1</sup> თათარაძე ა. ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები, თბ., 1966, გვ. 33.

<sup>2</sup> ჭანტურიშვილი ს. ეთნოლოგიის საფუძვლები, თბ., 1999, გვ. 13.

<sup>3</sup> იქვე: გვ. 54

შინაარსის, ისე ფორმის მხრივ, შესრულებითა და მუსიკალური განსხვავებებით გამოირჩევა. სტილი, მანერა და ხელების მოძრაობა, რომლებიც „ორდაკვრით“ სვლაზე სრულდება, რა თქმა უნდა, სხვადასხვაა. შესაძლებელია იფიქროთ, რომ თუ ამგვარად მოვანდინეთ კლასიფიკაცია და ურთიერთშედარებითი ანალიზი, მაშინ, რატომ არ შეიძლება რუსული ფერხულებიც, ან ჩერქეზული, ოსური ცეკვებიც მათ რიცხვში ალვრიცხოთ, როცა „ორდაკვრითი“ სვლა მათშიც უხვად არის წარმოდგენილი?! პასუხი იმთავითვე ნათელია – აფხაზური ცეკვები ფორმა-შინაარსის მიხედვით (აქ ვგულისხმობთ მათ ფოლკლორულ შესრულებას და ტრადიციების გათვალისწინებას), ზოგადად ქართული ხასიათის მატარებელი ცეკვებია. თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „ორდაკვრითი“ სვლა პარალელს მხოლოდ გურიასთან, აჭარასთან, მთა-თუშეთთან და ქართული მიწის სხვა დანარჩენ კუთხესთან ავლენს.

რაც შეეხება „რთულა“ სვლას, გამოკვეთილია, რომ იგი მხოლოდ აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ქორეოგრაფიისთვისაა დამახასიათებელი. აღნიშნული მოძრაობა ძირითადი ილეთია სხვა დანარჩენებთან ერთად, როგორც ვაჟისთვის, ისე ქალისთვის. ძნელი დასადგენია, საიდან შევიდა „რთულა“ სვლა, აფხაზეთიდან აღმოსავლეთ მთის საცეკვაო ფოლკლორში, თუ პირიქით? მაგრამ, ერთი რამ ცხადია – მოძრაობა უცვლელი ხასიათითა და მანერით ორივე ადგილას თითქმის ერთნაირად სრულდება. ბატონი დავით ჯავრიშვილი „რთულა“ წინსვლას სრიალ ილეთთა ჯგუფს აკუთვნებდა. „იგი ცეკვის შინაარსის, ხასიათისა და ნახაზის მიხედვით სხვადასხვა მომენტში იხმარება. ამისდა მიხედვით რთულა წინსვლა სხვადასხვა სახისაა: ჩვეულებრივი, მოკლე, განიერი, ირიბი, ცაცუნა და სხვ.“<sup>1</sup> მოვიყვან პარალელებს, რომლებიც, ჩემი აზრით, აუცილებელია, რათა დავადგინოთ მოძრაობის, კონკრეტულად კი, აფხაზური რთულა სვლის ტიპოლოგიური იდენტურობა საერთო ქართულ საცეკვაო ლექსიკასთან

<sup>1</sup> ჭანტურიშვილი ს. ეთნოლოგიის საფუძვლები, თბ., 1999, გვ. 59

მიმართებაში.

1. ცეკვა „ქართული“ – სადაც „რთულა“ სვლა ცეკვის ძირითადი მოძრაობაა.<sup>1</sup>

2. ხეესურული ცეკვა „ფარიკაობა“ – აქ „რთულა“ სვლას ძირითადად გოგონები ასრულებენ, თუმცა გვხვდება ვაჟების შესრულებითაც.

3. მთიულური ცეკვები – სადაც რთულა სვლა წარმოდგენილია, როგორც გოგონების ასევე ვაჟების საცეკვაო ლექსიკაში.<sup>2</sup>

4. თუშური, ფშაური, ყაზბეგური, მოხეური.

მოყვანილი ჩამონათვალიდან „რთულა“ გამორჩეულია კუთხური ნიშნით (გარდა ცეკვა „ქართულისა“, რომელსაც კუთხურობის ნიშანი არ გააჩნია), თუმცა აგებულებით, სტრუქტურულად ერთია, განსხვავება – ხასიათშია, მკლავების მდგომარეობასა და შესრულების მანერაში. მოძრაობას გააჩნია დაქტილი, ანუ სამმარცვლიანი მეტრო-რიტმული წყობა, რომელიც ამ ილეთისათვის ქართული ბუნების მატარებელი და დამახასიათებელი ფორმაა.

ყველა ზემოთ აღნიშნული მხარის საცეკვაო ფოლკლორში არის „რთულა სვლა“ შესრულების თავისებური ვარიანტებით, რაც ამ მოძრაობის ქართულ წარმომავლობას და აგრეთვე მის პოპულარობას ადასტურებს, რომელიც ასეა გავრცელებული ზოგადად ქართულ საცეკვაო ლექსიკაში. მაგალითად, არსებობს „მოხეური რთულა“, რომელიც ცეკვა „მოხეურის“ ძირითადი სვლაა. იგი წააგავს ჩვეულებრივ „რთულას“, თუმცა შესრულების თავისებურებით იმდენად განსხვავდება მისგან, რომ ქმნის სვლების ჯგუფში ახალ მოძრაობას, ანუ რთულას კიდევ ერთ ვარიანტს.

ჩაკვრები – ჩაკვრა ეს არის საცეკვაო ილეთი, რომელიც მთიელთა ცეკვებისთვის დამახასიათებელ მოძრაობათა ერთ-ერთი ნაირსახეობაა, შესრულებული ადგილზე მცირე

<sup>1</sup> ლორთქიფანიძე მ. აფხაზები და აფხაზეთი, თბ., 1990, გვ. 13; ჯავრიშვილი დ. მთიულური ცეკვები, თბ., 1953, გვ. 30.

<sup>2</sup> ჯავრიშვილი დ. მთიულური ცეკვები, თბ., 1953, გვ. 54

ზტომებითა და ფეხების იატაკზე ცემით, უფრო მეტად ქუსლისა და ცერის მონაცვლებით. ჩაკვრაში ასევე ხშირად გამოიყენება ცერ-ილეტები, პერიოდულად ცალზე ან ორივე ფეხის თითებზე (ცერებზე) შეხტომა და ჩამოხტომა.<sup>1</sup> ჩაკვრების ნაირსახეობები აფხაზური ქორეოგრაფიისთვის წამყვან ილეთთა ჯგუფს მიკუთვნება. აფხაზურ ლექსიკაში მოცემულია ამ ილეთის რამდენიმე სახე. ჩაკვრა, მოცემული ქორეოგრაფიული რეგიონისათვის არის:

- სადა
- დახურული
- ღია
- ხლართული

სრულდება წინ და გვერდზე, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ტეპში უზადოდ მაღალია სხვა მთიულურ ცეკვებთან შედარებით და აქედან გამომდინარე ჩაკვრაც სრულდება იქვე, იატაკიდან 5 ან 10 გრადუსის აწევით, რათა მოესწროს ილეთის სხარტი შესრულება. მას ერთნაირად ასრულებს როგორც ქალი, ასევე ვაჟიც. იდენტურობის დასამტკიცებლად ზოგად ქართულ საცეკვაო ლექსიკასთან მიმართებაში აფხაზურ ცეკვებშიც „სადა ჩაკვრა“ ზუსტად ისე სრულდება, როგორც ცეკვა „მთიულურში“, ქუსლისა და ფეხის წვერის შენაცვლებით იატაკზე დაკვრით, მოძრაობა ერთტაქტიანია და მისი მუსიკალური ზომა – 6/8-ია.

აფხაზური ცეკვა „შარათინის“ ძირითადი ილეთია აგრეთვე „ტერფდაკვრით ჩაკრული“. მოძრაობის ეს ტერმინი ბატონ ავთანდილ თათარაძეს ეკუთვნის და მასვე აქვს მოცემული მოძრაობის შესრულებაცა და განმარტებაც.<sup>2</sup> გამოირჩევა ადგილზე შესტომითა და ადგილზე ტერფების რიგრიგობით დაკვრით იატაკზე. ტერფდაკვრით ჩაკრული ბრუნშიაც სრულდება, მოძრაობა ერთტაქტიანია, რომლის მუსიკალური ზომაც – 4/4-ია. ამ განმარტებას ზუსტად მიესადაგება აფხაზური ჩაკვრების აღწერა. ზოგადად აფხაზური ჩაკვრების

<sup>1</sup> თათარაძე ა. ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები, თბ., 1966, გვ. 47

<sup>2</sup> თათარაძე ა. ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები, თბ., 1966, გვ. 34

ნაირსახეობები მჭიდრო პარალელს ავლენენ მთიულური ცეკვების საცეკვაო ლექსიკასთან. ესენია: ხვესურული, ფშაური, ყაზბეგური, თუშური.

აფხაზური საცეკვაო ლექსიკა გამორჩეულია აგრეთვე იმითაც, რომ არის რამდენიმე მოძრაობა, რომელიც სამ სათვალავზე სრულდება, მაგრამ მელოდიის მუსიკალური ზომა – 4/4-ია. ზუსტად ასეთივე თავისებურება გვხვდება მთიულურში „ხლართული ჩაკკრის“ შესრულების დროს, ანუ – მუიკისა და მოძრაობის მეტრო-რიტმული სტრუქტურების თანხვედრა და აცილება. მაგალითად, თანხვედრა მხოლოდ საწყის მახვილზე ხდება, შემდეგ მოდის მათი აცილება და გარკვეული ტაქტების რაოდენობის (როგორც წესი სამი ტაქტის შემდეგ, რომელშიც ოთხი მოძრაობა ჯდება) მერე არის კვლავ თანხვედრა. მსგავსი მუსიკალურ-მოძრაობითი აცილება იშვიათად, მაგრამ სვანურ ფერხულებშიც გვხვდება. გასაკვირია, თუმცა ეს ე. წ. „დისონანსი“ ისე ჯდება ერთმანეთში, რომ თუ არ მოვისმინეთ და არ დავაკვირდით, გარჩევაც ძნელი ხდება. ჩქარი ტემპი, სხარტი და ტექნიკურად რთულად შესასრულებელი მოძრაობები, როგორც აფხაზეთის, ისე მთის ყველა საცეკვაო ფოლკლორისთვისაა დამახასიათებელი.

გასმები – სხვაგვარად გვაქვს საქმე გასმების ჯგუფთან. აფხაზურ ვარიანტში იგი მხოლოდ ერთი სახეობის არის; ანუ, თუ მაგალითად ცეკვა „ქართულში“<sup>1</sup> ჩვენ ვხვდებით გასმების მრავალ სახეობას, აგრეთვე კახურ საცეკვაო ფოლკლორშიც გვაქვს ე. წ. „კახური გასმების“ ვარიანტულობები, ისევე როგორც აჭარულ ცეკვებში (2007 წლის 2 ივნისს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მიერ მოწყობილ აჭარული ცეკვების მასტერკლასებზე, ანსამბლმა „ბერმუხამ“ წარმოადგინა რამოდენიმე აუთენტური ვარიანტი აჭარული გასმებისა), აფხაზურ საცეკვაო ფოლკლორში მსგავსი რამ არ მოგვეპოვება; თუმცა, იგივე შეიძლება ითქვას გურულ ხასიათში შესრულებულ გასმაზე, სადაც გასმა წარმოდგენილია ერთი სახით. აფხაზურ ხასიათში გასმა შემდგენიარად

<sup>1</sup> ჯავრიშვილი დ. მთიულური ცეკვები, თბ., 1953, გვ. 34

სრულდება: თვლაზე „ერთი“ – მარცხენა ფეხის ადგილზე დარტყმით, რომელიც იმავდროულად იხრება მუხლის სახსარში და კეთდება პატარა ჯდომი, – ერთდროულად წინ ჰაერში მარჯვენა ფეხი გამოდის 10 გრადუსამდე, ხოლო თვლაზე „ორი-სამი“ – ადგილზე ერგცერებზე მოკლე გასმა სრულდება, შემდეგ იგივე მეორდება მარცხენა ფეხით და ა. შ. მოძრაობა ჩვეულებრივად შესრულდებოდა, რომ არა ერთი გარემოება: სათვალავი „ერთი“ ყოველთვის აქცენტირებული, ფეხის წინ მკვეთრი გავარდნაა, ხოლო დანარჩენი სათვალავი ძალიან ჩქარი, მოკლე გასმაა ერგცერებზე. მოძრაობის რამდენიმეჯერ გადაბმით შესრულება საკმაოდ რთულია. მართალია, აფხაზური გასმისა და ცეკვა „ქართულის“ გასმების მრავალსახეობებთან<sup>1</sup> შედარებით, ილეთის სტრუქტურა ერთია, მაგრამ შესრულების მანერა, აქცენტირებული მკვეთრი ფეხის წინ გავარდნა, უზადოდ ჩქარი რიტმი აფხაზურ გასმას განსხვავებულ სახეს აძლევს, პარალელურად კი მონათესავეც ხდება ზოგადად ქართულ გასმებთან მიმართებაში. ასეთივე პარალელი შეგვიძლია გავავლოთ ფშაურ და თუშურ გასმებს შორის, სადაც არ იკვეთება აქცენტი რომელიმე სათვალავზე და თანაბრად სრულდება ერგცერებზე, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ თვლაზე „ერთი“ საწყისი პირველი პოზიციიდან (ერგცერებიდან) მარჯვენა ფეხი გადის ქუსლით წინ და თვლაზე „ორი-სამი“ ერგცერებზე სრულდება გასმა იატაკზე და არა ჰაერში. სწორედ, ასეთი ორიგინალური, კუთხური მოძრაობები აქვს აფხაზურ ფოლკლორსაც.

ცერ-ილეთები, მუხლ-ილეთები – აფხაზეთს, საქართველოს სხვა დანარჩენი მალაღმთიანი რეგიონების მსგავსად, მრავლად აქვს ცერ-ილეთებისა და მუხლ-ილეთების ჯგუფში გაერთიანებული მოძრაობები, რომლებიც გამოირჩევა შესრულებისა და ხასიათის ვარიანტულობებით. ცერ-ილეთი – ეს არის საცეკავო ილეთი, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ცალ ან ორი ფეხის ცერებზე შეხტომა, ჩამოხტომა და

---

<sup>1</sup> ჯავრიშვილი დ. ქართული ცეკვის ჩასაწერი პირობითი ნიშნები, თბ., 1961, 132.



ცერებზე დგომში სვლა.<sup>1</sup> მთიელი კაცის ფეხის წვერებზე სიარულის ჩვევამ, ტყავის თხელძირიანი წულა-მესტის ხმარებამ, ასევე ცეკვაში ილეთთა შესრულების სწრაფმა ტემპმა და მთიელთათვის დამასახიათებელმა ტემპერამენტმა, ხელი შეუწყო მთის საცეკვაო ფოლკლორში ცერ-ილეთების წარმოშობას. ზოგადი დახასიათებისთვის შეიძლება ითქვას, რომ სამთიულურო ცეკვების მსგავსად, აფხაზურ ქორეოგრაფიას მუხლისა და ცერის გამოყენებით აგებული მოძრაობები, ფაქტობრივად, მსგავსი აქვს ქართულ საცეკვაო ხელოვნებასთან. აქ ვგულისხმობ ილეთის სტრუქტურას, შესრულების პრინციპებს (როგორც ვიცით, ამ ვგუფში გაერთიანებული მოძრაობები ძირითადად ე. წ. „ტრიუკები“, რომელთა ათვისება გარკვეული მეთოდების ცოდნას მოითხოვს პედაგოგისაგან). აფხაზურ ხასიათში შეიძლება წარმოადგინოს მოცეკვავემ ისეთი „ილეთ-ტრიუკები“, როგორებიცაა „ცალი ცერი“ და „უკან ჩადგმული ცერი“. „ცალი ცერი“ ბატონ ავთანდილ თათარაძეს „ცალცერდაკერის“ სახელწოდებით აქვს მოცემული, რომელსაც ასე განმარტავს: „ცალცერდაკერა – აფხაზური ცეკვის ილეთი. შენაცვლებით (ყოველ მესამე სათვალავზე) ხან ერთი და ხან მეორე ფეხის ცერის დაკერა იატაკზე. ილეთი ერთტაქტიანია. მუსიკალური ზომა – 4/4-ია“.<sup>2</sup> მასვე აქვს მოცემული კიდევ ერთი აფხაზური მოძრაობა „ტრიუკი“ – „ცალცერზე ხტომით სვლა“, რომელსაც აფხაზურ საცეკვაო ლექსიკას აკუთვნებს, განმარტება: „აფხაზური ცეკვის ილეთი. ცალცერზე დგომში ხტომით წინსვლა, მუსიკალური ტაქტის ყოველ სათვალავზე. მუსიკალური ზომა – 4/4-ია“.<sup>3</sup>

თანამედროვე ქორეოგრაფიაში მოცეკვავის ტექნიკური შესაძლებლობები გაზრდილია წინა საუკუნესთან შედარებით, ამიტომ ზემოთ ჩამოთვლილი ცერ-ილეთები, შესრულების მხრივ, სირთულეს აღარ წარმოადგენს; პირიქით, იქმნება კიდევ უფრო

<sup>1</sup> თათარაძე ა. ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები, თბ., 1966, გვ. 55  
ჭანტურიშვილი ს. ეთნოლოგიის საფუძვლები, თბ., 1999, გვ. 109

<sup>2</sup> თათარაძე ა. ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები, თბ., 1966, გვ. 48

<sup>3</sup> იქვე;

როული ვარიანტები ცერ-ილეთებისა, კომბინირებული ბრუნში და მუხლის გამოყენებით. მთავარია, რომ გართულებული სახის ცერ-ილეთები არ კარგავს აფხაზური ცეკვის ხასიათს, სტილს, შესრულების მანერას.

აფხაზურ საცეკვაო ფოლკლორში ქალის წინაშე მუხლის მოდრეკა ისეთივე ორგანული და მიღებული წესია, როგორც ეს მთელ ქართულ საცეკვაო ფოლკლორშია წარმოდგენილი. გარდა ტრადიციისა, მოცემული კუთხის ქორეოგრაფიულ ლექსიკაში მრავალი საცეკვაო ილეთია აგებული მუხლზე; ანუ „მუხლილეთები“, – ეს არის მოძრაობათა ნაერთის, ჯგუფის საერთო სახელწოდება, რომელიც დამახასიათებელია ზოგადად მთის ქორეოგრაფიისათვის. „მუხლილეთები ეწოდება მოძრაობებს, რომლის დროსაც შემსრულებელი ცალი ან ორივე მუხლით იატაკს შეეხება ან დაეყრდნობა“<sup>1</sup>. აფხაზური მუხლილეთებიდან განსაკუთრებით გამორჩეულია „ტყუპმუხლზე სრიალი“. ილეთი სრულდება გამორბენით, ორივე მუხლზე დაცემითა და შემდეგ გასრიალებით, რა დროსაც სხეულის ზედა კორპუსი უკან ბოლომდეა გადატანილი. მსგავსი მოძრაობა საქართველოს სხვა რეგიონში არ გვხვდება. შესაძლებელია ასევე აფხაზეთს მივაკუთვნოთ „მუხლებზე გადაბმული ბრუნი“ ე.წ. „გადაბმული“, რომელიც ორივე მუხლის მონაცვლებით წრეზე წინსვლისა და გადაადგილების საშუალებას იძლევა.<sup>2</sup> მართალია, მთიულურ ცეკვებშიც არის მუხლებზე ბრუნი, მაგრამ ვფიქრობ, რომ წრეზე მისი გადაბმით შესრულება აფხაზურ ხასიათს უნდა ატარებდეს. ისე კი, ფაქტია, რომ მუხლილეთების მრავალსახეობა იმდენადაა გავრცელებული საქართველოს ყველა კუთხის საცეკვაო ლექსიკაში, რომ ხანდახან, როული ხდება მათი ერთმანეთისაგან გამოიჯვნა. საინტერესოა აგრეთვე „ტყუპი მუხლი“<sup>3</sup>, რომლის შესრულებაც დიდ ენერგიასა და მაღალ საშემსრულებლო ტექნიკას მოითხოვს მოცეკვავისაგან.

---

<sup>1</sup> ჭანტურიშვილი ს. ეთნოლოგიის საფუძვლები, თბ., 1999, გვ. 139

<sup>2</sup> იქვე: გვ. 139-140

<sup>3</sup> იქვე: გვ. 139

ეს ილეთი შეიძლება შესრულდეს, როგორც ადგილზე, ისე წინ სვლაში, ან კომბინირებულ ვარიანტში, მაგალითად: სათვალავზე – „ერთი“ და „ორი“ – „სადა ჩაკვრა“, შემდეგ – „სამი“, „ოთხი“ – ადგილზე ცალ ფეხზე სწრაფი ბრუნი და დანარჩენი სათვალავი (რვამდე) „ტყუბი მუხლი“ წინსვლით ან ადგილზე. ეს არის უბრალოდ ნიმუში, რომელიც კიდევ მრავალი ვარიანტით შეიძლება აიგოს და შესრულდეს „ტრიუკი“. აფხაზურ საცეკვაო ფოლკლორში მოიპოვება ცეკვა „ოტლარჩობა“, რომელიც მთიელთა ხასიათს ატარებს და მას მხოლოდ მამაკაცები ასრულებენ. ამიტომ მოცემულ საცეკვაო ნიმუშში მხოლოდ მუხლილეთები, ცერილეთები და ჩაკვრები გამოიყენება, რომლებსაც ასრულებენ მოცეკვავეები დიდი ოსტატობითა და ზედმიწევნით სწრაფ ტემპში.

ხელსართავები – რაც შეეხება ხელის მოძრაობებს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ფაქტობრივად, დაკვირვების შედეგად, მივედით იმ დასკვნამდე, რომ ქალისა და ვაჟისთვისაც ხელის განლაგებები აგებულია ზოგადად ქართული ცეკვის ოთხ პოზიციაზე<sup>1</sup> (როგორც ვიცით, ეს პოზიციები, თუ მდგომარეობები ჯერ კიდევ სადავოა და მოითხოვს მეტ ყურადღებას ქორეოლოგების მხრიდან, მაგრამ ამ შემთხვევაში ვამჯობინე მეთქვა ოთხი პოზიცია). განსხვავება ისაა, რომ ქალის ხელის მოძრაობებს თითქმის არ გააჩნიათ ხელსართავების სრული ბრუნით მოძრაობა, ილეთები სრულდება სადად და სხარტად. არის ასევე ილეთთა კომბინაციები, სადაც ხელების მდგომარეობა დონჯზეა დაწყობილი (როგორც ქალს, ისე ვაჟს), ან დონჯზე აქვთ ისე, რომ მტევენები შებრუნებულია ზურგისაკენ; და კიდევ ერთ შემთხვევაში, როდესაც სრულდება ჩქარი „აფხაზური გასმა“, გოგონას ხელებით წინ ოდნავ აქვს კაბის კალთა აწეული, რომ ჩანდეს ფეხით შესრულებული მოძრაობა. ხელების ეს მდგომარეობა ორ ფუნქციას ითავსებს: პირველი – მოსახერხებელია ილეთის შესრულების დროს, რომ გრძელმა კაბამ მოცეკვავეს ხელი არ შეუშალოს და მეორე – ამით ქალი თითქოსდა თავს იწონებს ვაჟის წინ და ანახებს,

<sup>1</sup>ჯავრიშვილი დ. მთიულური ცეკვები, თბ., 1953, გვ. 15

თუ რა სხარტად ასრულებს მოძრაობას. ზოგადად უნდა ვთქვა, რომ აფხაზური ცეკვების ქალისა და მამაკაცის ხელის მოძრაობები და აგრეთვე ხელსართავეები თითქმის იდენტურია საქართველოს მთის საცეკვაო ფოლკლორთან მიმართებაში. მხოლოდ გამოიყოფა ძალიან მცირე რაოდენობა ილეთებისა, რომელთაც აფხაზურ საცეკვაო ლექსიკას მივაკუთვნებთ და ამ რეგიონის ქორეოგრაფიისთვისაა ინდივიდუალურად მახასიათებელი.

უყურადღებოდ ვერ დავტოვებთ აფხაზურ ქორეოგრაფიაში ტაშის გამოყენებას, რადგანაც ხშირ შემთხვევაში მოძრაობები უშუალოდ ტაშზეა აგებული. მაგალითად, ტაშთან ერთად სრულდება მოხრილი ბრუნვა, ერთმანეთში გადაჭრა, სოლისტის ცეკვის დროს მასის მიერ ტაშით რიტმის მიცემა, მაღალი ტემპის გაზრდა მელოდიის გარეშე და ა. შ. ტაშის აქტიურად გამოყენება, ან როგორც რიტმის – ძირითადი წამყვანი ცეკვის დროს, საქართველოს სხვა მრავალ კუთხეშიც ფიქსირდება. პირველ რიგში, პარალელი შეგვიძლია გავავლოთ აფხაზეთის მეზობელ მხარესთან, სვანეთთან, სადაც სვანური ფერხულები წარმოუდგენელია ტაშის გარეშე. აუთენტურ ვარიანტში ცეკვა „ცერულიც“ ტაშზე სრულდებოდა. არის ასევე სიმღერები, არასაფერხულო, სადაც თავად ტექსტშია მინიშნება, რომ ტაში უნდა დაუკრან და მხოლოდ მას შემდეგ იწყება ცეკვა, მაგ: „გარეკაზური“. ან პირიქით, საცეკვაო სიმღერების შუა ნაწილში ტაშის დაკვრის შემდეგ ასრულებენ ცეკვას, მაგალითები ბევრია: რაჭული „ორიდილი“, მეგრული „არირა“, სვანური „შინა ვორგილი“, „რამაიდა“, „სვანური მგზავრული“ და სხვა მრავალი.

დასასარულს უნდა ითქვას, რომ აფხაზურ ქორეოგრაფიას მრავალი, მხოლოდ მისთვის მახასიათებელი, კუთხური ნიშნით გამორჩეული მოძრაობები გააჩნია, რომლებიც აფხაზური საცეკვაო ფოლკლორისთვისაა ნიშანდობლივი, ისე როგორც აჭარული ცეკვებისათვის კუთხური მოძრაობები, სვანური ფერხულებისა და ცერულისთვის განკუთვნილი ილეთები, გურული საცეკვაო მოძრაობები, რომლებიც ერთმანეთისაგან

გამორჩევა და ასე შემდეგ. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი, რეგიონული ნიშნებით არის ინდივიდუალური და გამოკვეთილი ქორეოგრაფიული ლექსიკით, მათ ერთმანეთში ვერ ავურევთ და არც შევეცდებით დავუკავშიროთ, ან პარალელები ვეძიოთ. თუმცა, მათ ტიპოლოგიურად კავშირი აქვთ ზოგად ქართულ ქორეოგრაფიასთან, რადგანაც ისინი საერთო ნათესაურ ფუძეზე წარმოშობილი საცეკვაო ლექსიკაა.

დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ მართალია, ეს მცირეოდენი კვლევა იმ დიდ პრობლემას ვერ გადაჭრის, რასაც ზოგად ქართული ლერძის პოვნა ჰქვია აფხაზურ საცეკვაო ლექსიკაში, მაგრამ ასეთი მცდელობები შეუწყობს ხელს, სწორად მოვახდინოთ დიფერენცირება, გამიჯვნა ან პარალელების ძიება ქართულ საცეკვაო ლექსიკასთან მიმართებაში. ვინაიდან ყოველგვარ კვალს შლიან ქართულისას აფხაზეთში და მითუმეტეს თავიანთთვის სასარგებლო კორექტივები შეაქვთ აფხაზურ ფოლკლორში (საცეკვაო ფოლკლორშიც), ვფიქრობთ, რომ ეს საკითხი აქტუალურია და მომავალში კიდევ მეტ ყურადღებას იმსახურებს.

ჩემი აზრით, აფხაზური საცეკვაო ლექსიკა, აგებულია ქართული ცეკვისათვის დამახასიათებელი ხელისა და ფეხის (ზედა და ქვედა კიდურების) მდგომარეობებზე, განსაკუთრებით მთის საცეკვაო მოძრაობებზე, მთისთვის მახასიათებელ სვლებსა და მანერაზე. ეს გასაკვირი არც უნდა იყოს, რადგან აფხაზეთი მთიანი კუთხეა ჩვენი ქვეყნისა ისევე, როგორც სვანეთი, მთა-თუშეთი, ხევსურეთი და ა.შ. საყოფაცხოვრებო ადათ-წესებითა და სარიტუალო ჩვევითაც კი პარალელებს მხოლოდ ამ კუთხეებთან თუ გავაველებთ, თუმცა არის ისეთი საცეკვაო ნიმუშები აფხაზეთში, რომელიც მხოლოდ კუთხურია და ამით არის ის ინდივიდუალური და განსაკუთრებული – ეს ეხება საცეკვაო ლექსიკასაც. ხელისა და ფეხის მოძრაობები ძირითადად აგებულია ჩქარ ტემპორიტმზე, ხასიათი მხიარული და ამავდროულად ხისტიცაა. როგორც ქალის, ისე მამაკაცის საცეკვაო კომბინაციებში დატვირთული უფრო ქვედა კიდურებია, ვიდრე ზედა. მამაკაცის პარტიებში

ჭარბობს „ტრიუკების“ ელემენტები, ხანჯლის ოსტატურად გამოყენებასთან ერთად შესრულებული ცერ-ილეთები და მუხლ-ილეთები.

დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ აფხაზური საცეკვაო ლექსიკა ზოგადად ქართული ქორეოგრაფიის ერთ-ერთი გამორჩეული და საინტერესო საკვლევი თემაა, ჩვენი ვალია, ღირსეული ადგილი მივუჩინოთ და მეტი პრაქტიკული, თუ თეორიული მასალა მოვიძიოთ ამ საკითხის ირგვლივ და გავავრძელოთ აქტიური სამეცნიერო კვლევა.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- „აფხაზური ლიტერატურა“ (ქრესტომათია), თბ., 1978წ.
- ანთელავა ნ. „აფხაზური მითები, რიტუალები, სიმბოლოები“ (ენციკლოპედია) თბ., 2006წ.
- გვრამაძე ლ. „ქართულ საცეკვაო ფოლკლორი“, თბ., 1997წ.
- გოგოლიძე გ. „ქართული ცეკვა“ ქორეოგრაფიული წრეებისა და სტუდიებისათვის, თბ., 1998წ.
- თათარაძე ა. „ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები“, თბ., 1966წ.
- თათარაძე ა. „ქართული ხალხური ცეკვების მოკლე მიმოხილვა“, თბ., 1974წ.
- ლორთქიფანიძე მ. „აფხაზები და აფხაზეთი“, თბ., 1990წ.
- ლაკერბაი მ. „აფხაზური თეატრის ისტორიიდან“, თბ., 1957წ.
- ჯავრიშვილი დ. „ქართული ცეკვის ჩასაწერი პირობითი ნიშნები“, თბ., 1961წ.
- ჯავრიშვილი დ. „ცეკვა ქართული“, თბ., 1951წ.
- ჯავრიშვილი დ. „მთიულური ცეკვები“, თბ., 1953წ.
- ჭანტურიშვილი ს. „ეთნოლოგიის საფუძვლები“ თბ., 1999წ.

სტატიაში გამოყენებულია აგრეთვე ინტერნეტში (youtube.com) განთავსებული აფხაზური ცეკვების ვიდეო მასალა, სადაც ნაჩვენებია: „მარათინი“ და ცეკვა „გლეხური“.

- <http://www.youtube.com/watch?v=jxU0IshBit4>
- [http://www.youtube.com/watch?v=sOsmDdFn\\_Y](http://www.youtube.com/watch?v=sOsmDdFn_Y)
- <http://www.youtube.com/watch?v=2d87zz4ifIA>
- <http://www.youtube.com/watch?v=ntHDTlIbv00Q>

---

---

**ანა მარგველაშვილი,**  
ხელოვნების მენეჯმენტის მიმართულების დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: ასოც. პროფ. ნინო სანადირაძე

## **მუნიციპალური მუზეუმები, როგორც კულტურულ-საგანმანათლებლო სერვისების განვითარების რესურსი**

### **1. ამოსავალი სიტუაცია**

საბჭოთა პერიოდის საქართველოში დედაქალაქშიც და რეგიონებშიც (სოფლებში) კულტურის სხვადასხვა დაწესებულება ფუნქციონირებდა, რომლებიც მთლიანად სახელმწიფო დოტაციაზე იყო. მათ შორისაა კულტურის სახლები, სამუსიკო და სამხატვრო სკოლები, ფოლკლორული ანსამბლები, (სახლ)მუზეუმები და სხვა. აღნიშნული დაწესებულებები ცენტრალიზებულად იმართებოდა, მათ წლიურ პროგრამას რაიონის კულტურის სამსახური განსაზღვრავდა, რომელიც პროგრამას, თავის მხრივ, თბილისთან ათანხმებდა. უნდა ითქვას, რომ რაიონებში მსგავსი დაწესებულებები თითქმის ყველა სოფლის დონეზე არსებობდა (მაგ. კულტურის სახლი, ხშირად 400-500 კაციანი დარბაზითა და სცენით, ამავე შენობაში განთავსებული სამუსიკო სკოლები, სოფლის ბიბლიოთეკები და სხვა). დაწესებულებების ფუნქცია სოფლისთვის კულტურის სფეროში სხვადასხვა სერვისის მიწოდება იყო.

აღნიშნული დაწესებულებების დიდი ნაწილი მუნიციპალურ დონეზე დღესაც არსებობს, თუმცა, იმის გამო, რომ 90-იანი წლებიდან მოყოლებული გარდამავალ პერიოდში მყოფ სახელმწიფოს სრულებით სხვა საზრუნავი ჰქონდა, მუნიციპალური კულტურის დაწესებულებების უმრავლესობა თითქმის უფუნქციოდაა დარჩენილი: მოშლილია ინფრასტრუქტურა, დგას კვალიფიციური კადრების უკმარისობის საკითხი და, აქედან გამომდინარე, ისინი ვერ ასრულებენ შინაარსობრივ, კულტურულ-შემეცნებით და

საგანმანათლებლო ამოცანებს.

მუნიციპალიტეტებში კულტურის პოლიტიკისა და სტრატეგიის ფორმირების პროცესი, კულტურული რესურსების მონაცემთა ბაზების დამუშავება, კულტურის სფეროში საჭიროებების კვლევა და, საბოლოოდ, კულტურული ცხოვრების განვითარების ხელშეწყობა – მასშტაბური და მრავალმხრივად საკვლევი საკითხია. წინამდებარე სტატიაში განხილვის საგანი იქნება მხოლოდ ერთი მცირე ასპექტი გაცილებით დიდი პრობლემისა, კერძოდ, მუნიციპალური (სახლ)მუზეუმები, სიღნაღის მუნიციპალიტეტის მაგალითზე; მათი დღევანდელი ორგანიზაციულ-სამართლებრივი ფორმა, მართვისა და დაფინანსების მექანიზმი, მათ წინაშე არსებული გამოწვევები და მათი როლი მუნიციპალური კულტურის განვითარების კონტექსტში;

მუზეუმების როლი თანამედროვე სამყაროში სრულიად ახლებურადაა გააზრებული და ბევრ ქვეყანაში მნიშვნელოვან საგანმანათლებლო-შემეცნებით რესურსს წარმოადგენს. სქართველოში მუნიციპალიტეტის დონეზე მოქმედი მუზეუმები (მუზეუმები და სახლ-მუზეუმები) თითქმის უფუნქციოდაა დარჩენილი: მოშლილი ინფრასტრუქტურის, მოძველებული ექსპოზიციების, საგანმანათლებლო პროგრამების არარსებობისა და არაეფექტური მართვის მექანიზმების გამო ვერ უწყობს ფუნქციონირებას თანამედროვე გამოწვევებს: შეასრულოს საგანმანათლებლო-შემეცნებითი დაწესებულების ფუნქცია და საზოგადოებას კულტურისა და არაფორმალური განათლების სფეროში სხვადასხვა ხელმისაწვდომი სერვისი შესთავაზოს; ან შეძლოს დამოუკიდებელი ფონდების მობილიზება, სწორად დაგეგმილი სერვისებისა და დამატებითი შემოსავლის მოძიება საკმარისობის მეშვეობით და ამით ნაწილობრივ მაინც უზრუნველყოს საკუთარი ინფრასტრუქტურული თუ პროგრამული პრობლემების მოგვარება.

ამ საკითხს სხვადასხვა ასპექტით სჭირდება განხილვა. ორგანიზაციული და ფინანსური საკითხები, მათი მოგვარება, მმართველობისა თუ დაფინანსების ახლებურ სისტემაზე



გადასვლა, რიგ შემთხვევაში, თითოეული მსგავსი კულტურის რესურსის სპეციფიკის და პრობლემების გათვალისწინებით უნდა მოხდეს, რიგ შემთხვევაში კი საერთო განზოგადოებული ჩარჩო-პროგრამა შეიქმნას.

მუნიციპალური მუზეუმების მნიშვნელობის გააზრება სიღნაღის და არა მხოლოდ სიღნაღის, მუნიციპალიტეტის კონტექსტში სხვადასხვა ასპექტითაა შესაძლებელი, თუმცა ამჟამად ყურადღებას ორ ასპექტზე ვაგამაზვილებ: მუნიციპალური მუზეუმები და ზრდასრულთა არაფორმალური განათლება, მუზეუმი, როგორც სათემო განათლების ადგილი და მუნიციპალური მუზეუმები ტურისტული განვითარებისათვის.

## **2. მუნიციპალური მუზეუმები და ზრდასრულთა არაფორმალური განათლება**

ზრდასრულთა განათლებაში მუზეუმების როლი ხელახლა გადაფასდა მე-20 საუკუნის მიწურულს, როცა ევროკავშირმა სწავლა მთელი სიცოცხლის განმავლობაში პრიორიტეტულ მიმართულებად შეაფასა.<sup>1</sup>

ზრდასრულთა განათლება (ევროკომისიის მიერ მიღებული და OECD - Organisation for Economic Co-operation and Development მიერ ადაპტირებული განმარტება) ესაა ყველა სახის მიზანმიმართული ფორმალური და არაფორმალური სწავლება, რომელიც ხორციელდება მუდმივად სიცოცხლის ნებისმიერ ეტაპზე ცოდნის, კომპეტენციისა და უნარ-ჩვევების სრულყოფისათვის.

მთელი სიცოცხლის განმავლობაში სწავლა არის შესაძლებლობა ნებისმიერი მოზარდისა და ზრდასრულისათვის. სწავლა მოიცავს ზოგადი განათლების ყველა დონეს, სამუშაოსთან დაკავშირებულ ტრენინგებსა და საბაზისო უნარებს, განათლებისა და უნარების ფართო სპექტრს, ეხმარება ინდივიდს, მოერგოს გარემოში მიმდინარე ცვლილებებს და უპასუხოს საზოგადოებრივ მოთხოვნებს (ყოველისმომცველი

---

<sup>1</sup> გედევანიშვილი ნ., საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, განათლება და მუზეუმი, 2010, გვ. 38

სწავლება).<sup>1</sup>

მიუხედავად იმისა, რომ ზრდასრულთა განათლება მოიცავს როგორც ფორმალურ, ისე არაფორმალურ სწავლებას მთელი სიცოცხლის განმავლობაში, „სხვადასხვა სახის სოციალურ-ეკონომიკურმა ცვლილებებმა განაპირობა ფოკუსის გადატანა მოსწავლეების ფორმალური განათლებიდან ზრდასრულების არაფორმალური განათლებისაკენ“.<sup>2</sup>

იუნესკოს განათლების ინსტიტუტის ორგანიზებით, 2003 წელს ჩატარდა საერთაშორისო კონფერენცია (CONFINTEA V). კონფერენციამ ახალი სამი მოთხოვნა წამოაყენა:<sup>3</sup>

- ზრდასრულთა განათლება გათვალისწინებული უნდა იქნას განვითარების ყველა პროგრამაში, რადგან გლობალიზაციის პრობლემების დაძლევა ზრდასრულთა განათლებისა და სწავლების გარეშე წარმოუდგენელია;

- ზრდასრულთა განათლება უნდა იქცეს ეროვნული საგანმანათლებლო პოლიტიკის შემადგენელ ნაწილად და განხილული იქნას, როგორც ინვესტიცია მომავალში და არა, როგორც სოციალური ხარჯი;

- ზრდასრულთა განათლება უნდა გახდეს პრიორიტეტული, როგორც სათემო დონეზე, ასევე მოსახლეობის სოციალურად დაუცველ ჯგუფებთან მუშაობისას.

განსაკუთრებული როლი შეიძლება ჰქონდეთ სწორედ მუნიციპალურ დონეზე მოქმედ მუზეუმებს საკუთარი თემისთვის არაფორმალური განათლების შეთავაზების და ზრდასრულთა განათლების კონცეფციის იმპლემენტაციის კუთხით.

„21-ე საუკუნეში მუზეუმების საგანმანათლებლო პოტენციალი ხელახლა შეფასდა. ყველა დონეზე განიხილება იდეა, რომ სწავლისა და 21-ე საუკუნის უნარების ათვისების

<sup>1</sup> საქართველოს ზრდასრულთა განათლების ასოციაცია <http://www.aeag.org.ge/ge/>

<sup>2</sup> საქართველოს ზრდასრულთა განათლების ასოციაცია <http://www.aeag.org.ge/ge/>

<sup>3</sup> იხ.: იქვე;

პროცესში მუზეუმების როლი განუზომლად დიდია<sup>1</sup>

რეგიონებში, სოფლად არაფორმალურ განათლებაზე ხელმისაწვდომობა მწირია, თუმცა გამოკითხვები აჩვენებს განსხვავებული ინტერესთა ჯგუფების დაინტერესებას სხვადასხვა შედეგებითი და საგანმანათლებლო სერვისის მიმართ.<sup>2</sup> ერთი მხრივ, არაფორმალურ განათლებაზე თემის საჭიროების გამოვლენით და მეორე მხრივ, თემის დონეზე მოქმედი მუზეუმის პროფილის გათვალისწინებით, აღნიშნული ორი ასპექტის ერთმანეთთან დაკავშირებითა და დამუშავებით, შესაძლებელია დამატებითი საგანმანათლებლო პროგრამების შემუშავება სხვადასხვა მიზნობრივი ჯგუფისთვის და ამგვარად, მუზეუმის პუბლიკის გაფართოება, სერვისების გამრავალფეროვნება და ასევე, სათემო განათლების ფუნქციის შეტანა სამუზეუმო საქმიანობაში.

იმ შემთხვევაში, თუკი საზოგადოებაში, ასევე სოფლის თემში დაკვეთა არ არსებობს საგანმანათლებლო პროგრამებზე, მუზეუმის ექსპერტების მოსაზრებით, თავად მუზეუმებმა უნდა გამოიჩინონ ინიციატივა, გამოიყენონ საკუთარი რესურსი იმისათვის, რომ სამუზეუმო ცხოვრებაში ჩართონ ადგილობრივი თემის წარმომადგენლები და ხელი შეუწყონ თემის არაფორმალურ განათლებას და ამ გზით თემის განვითარებას.

### **3. მუნიციპალური მუზეუმები და ტურისტული განვითარება**

სიღნაღი ქალაქად 1770 წლიდან იხსენიება, როდესაც

---

<sup>1</sup> გედევანიშვილი ნ., საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, განათლება და მუზეუმი, 2010, გვ. 7

<sup>2</sup> 2010 წელს კულტურულ ურთიერთობა ცენტრის „კავკასიური სახლი“ და სათემო კავშირი „ნუკრიანის“ მიერ ჩატარდა საჭიროებათა ფართოპროფილიანი კვლევა სიღნაღის მუნიციპალიტეტის სოფელ ნუკრიანსა და მდაროში. კვლევა განხორციელდა პროექტის „სიღნაღის მუნიციპალიტეტის ტურისტული პოტენციალის განვითარების მხარდაჭერა“ ფარგლებში. გამოკითხულთა (150 რესპონდენტი სოფ. ნუკრიანში) 57 %-ისათვის ფორმალური განათლება ხელმისაწვდომი არ არის. 95 % პოზიტიურად მიიჩნევს სოფლად სხვადასხვა სახელობო, არაფორმალური სასწავლო კურსის არსებობას.

მანამდე პატარა, ციხე-გალავნიანი დასახლება მეფე ერეკლემ ქალაქთა ნუსხაში შეიტანა. „სიღნაღი იყო ერთ-ერთი პირველი ქალაქი საქართველოში, სადაც 1872 წლის 19 აგვისტოს გაიმართა პირველი ოფიციალური თეატრალური წარმოდგენა. სიღნაღის სცენაზე გამოდიოდნენ ცნობილი მსახიობები: სანდრო ახმეტელი, ლადო მესხიშვილი, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ვასო აბაშიძე და სხვა. სიღნაღი იყო რიგით მე-5 ქალაქი, სადაც ქართულ ენაზე გამოვიდა პირველი ნაბეჭდი გაზეთი („ნმა კახეთისა“ 1912 წ.).<sup>1</sup> მე-19 საუკუნის ქართულ პერიოდიკაში არაერთი მასალა გვხვდება ქალაქ სიღნაღის, მისი არქიტექტურის, ბაზრის და სიღნაღის მაზრის სხვადასხვა საკითხთან დაკავშირებით. ქალაქს აღწერს არაერთი იმჟამინდელი მოგზაური თავის მოგონებებში.

სიღნაღი დღესაც განსაკუთრებული ქალაქია ადგილმდებარეობისა და არქიტექტურის თვალსაზრისით. დღეს სიღნაღის მუნიციპალიტეტს 14 სოფელი ეკუთვნის. მუნიციპალიტეტი მდიდარია ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლებით.<sup>2</sup>

2007 წლის დასაწყისში, ოფიციალურად განცხადდა, ქალაქ სიღნაღის მოსალოდნელი რეაბილიტაციისა და მისი ტურისტულ და კულტურულ ცენტრად ფორმირების გეგმა. განცხადებას დაჩქარებულ ტემპში მოჰყვა სარეაბილიტაციო საქმიანობების დაწყება. რეაბილიტაცია, პირველ რიგში, ქალაქის განახლებას, გაუმჯობესებას და ტურისტული ინფრასტრუქტურის შექმნას გულისხმობდა.

რეაბილიტაციის პროცესი და ქალაქის შემდგომი განვითარება, შესაძლოა, გაცილებით ეფექტური ყოფილიყო, თუკი წინასწარ იარსებებდა მუნიციპალიტეტის ურბანული და კულტურულ-ტურისტული განვითარების კონცეფცია.

რეაბილიტაციის პროცესს წინ არ უძღვოდა ძირეული კვლევები, მათ შორის კულტურის სფეროში არსებული მუნიციპალური რესურსების კვლევა და სხვა.

<sup>1</sup> CENN, MercyCorps - სიღნაღის მუნიციპალიტეტის საბაზისო კვლევა, 2010

<sup>2</sup> CENN, MercyCorps- სიღნაღის მუნიციპალიტეტის საბაზისო კვლევა, 2010

სხვადასხვა განვითარების პროექტისა და პროგრამის გამოცდილება, მათ შორის საქართველოში, ადასტურებს, რომ რეგიონული, მუნიციპალური თუ სასოფლო განვითარებისათვის ძალზე მნიშვნელოვანია ყველა სოფლის და ადგილობრივი მაცხოვრებლების მაქსიმალური ჩართულობა მიმდინარე განვითარების პროცესებში; პროცესების დაგეგმვა მათი აზრის გათვალისწინებით, რადგან სხვადასხვა დამფინანსებლის და განსაკუთრებით სახელმწიფოს მიერ მხარდაჭერილი ამა თუ იმ განვითარების პროცესის მთავარი მოსარგებლე, პირველ რიგში, სწორედ ადგილობრივი მოსახლეობა უნდა იყოს. მიუხედავად ზემოთქმულისა, ქალაქ სიღნაღის რეაბილიტაციის პროცესში არ იყო გათვალისწინებული მის შემოგარენში არსებული სოფლები თავიანთი რესურსებით კულტურის სფეროში. აქ იგულისხმება ქალაქ სიღნაღის შემოგარენში არსებული ისეთი რესურსები, როგორებიცაა: ხალხური რეწვის სახელოსნოები, მუზეუმები, ქიზიყური სახლები, როგორც კულტურული მემკვიდრეობა<sup>1</sup> და სხვ. ეს მდიდარი რესურსი დღემდე ხელმიუწვდომელი და უცნობი რჩება ქალაქის ვიზიტორებისათვის. უშუალოდ ქალაქის დათვალიერებას სულ რამდენიმე საათი სჭირდება, აღნიშნული მუნიციპალური რესურსების განვითარების ხელშეწყობა და ამოქმედება კი ხელს შეუწყობდა, ერთი მხრივ, დამთვალიერებლებისათვის დამატებითი სერვისების მიწოდებას კულტურის სფეროში და მათ დაკავებას ქალაქში ერთ დღეზე მეტ ხანს, მეორე მხრივ

---

<sup>1</sup> აღნიშნული თემის დამუშავება 2013 წელს დაიწყო არასამთავრობო ორგანიზაციებმა: „კულტურული მემკვიდრეობის სამოქალაქო მონიტორინგი“ და სამოქალაქო ინიციატივა, პროექტის „აქტიური ახალგაზრდობა – დაცული კულტურული მემკვიდრეობის“ ფარგლებში, ფონდის „ღია საზოგადოება – საქართველო“ ფინანსური მხარდაჭერით. პროექტის მიზანია სიღნაღის რაიონის 4 სოფელში (ქვემო მანხაანი, ანაგა, ტიბაანი და ვაქირი) მატერიალური და არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის აღწერა-ფიქსაცია და ადგილობრივი ახალგაზრდების ცნობიერების ამაღლება კულტურული მემკვიდრეობის საკითხებში. პროექტის ფარგლებში, მიზნობრივ სოფლებში გამოვლინდა ყოფითი არქიტექტურის უნიკალური ნიმუშები.

კი, სოფლების ინტეგრაციას მუნიციპალური განვითარების პროცესებში და სოფლის მაცხოვრებლების ეკონომიკური ეფექტის ზრდას.

ერთადერთი კვლევა „ტურისტული სამომხმარებლო პოტენციალი“ 2007 წლის მარტში განხორციელა.<sup>1</sup> კვლევის ძირითად შედეგებში სიღნაღთან მიმართებით აღნიშნულია, რომ სიღნაღი აღქმულია როგორც ხელსაყრელი ზონა ისტორიული, კულტურული და ღვინის ტურიზმის თვალსაზრისით და ქალაქის ტურისტული პოტენციალი, პირველ რიგში, სწორედ კულტურულ და ღვინის ტურებთან უნდა იყოს დაკავშირებული. მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნულ კვლევაში ხაზგასმული იყო კულტურული ტურიზმის მნიშვნელობა მუნიციპალიტეტისათვის, ამ მასშტაბური პროექტის ფარგლებში რეაბილიტაცია არ შეეხო მეზობელ სოფლებში არსებულ კულტურის ისეთ ობიექტებს, რომლებიც ტურისტული (განსაკუთრებით კი სწორედ კულტურული ტურიზმის) განვითარების მხრივ აუცილებელ რესურსს შეიძლება წარმოადგენდეს. ივლისიდან მაგალითად: სანდრო ახმეტელის, ფორე მოსულიშვილის და სხვ მუზეუმები, სოფლად არსებული არქიტექტურული მემკვიდრეობის ძეგლები და სხვ.

ასევე პროექტის ფარგლებში არ მოხდა ქალაქ სიღნაღში არსებული მუზეუმების რეაბილიტაცია და კონცეპტუალური განვითარება, თუნდაც მხოლოდ ტურისტების ქალაქში დაკავების მიზნით.<sup>2</sup> რეაბილიტაციის დროს გაიყიდა (კერძო

<sup>1</sup> საზოგადოებრივი აზრის კვლევისა და მარკეტინგის ინსტიტუტი: ტურიზმის სამომხმარებლო პოტენციალი - რაოდენობრივი კვლევის ანგარიში; 2007 წლის მარტი; / [http://www.bcng.ge/files//iesc\\_quant\\_re\\_report\\_ppt\\_2007\\_04\\_geo\\_short.pdf](http://www.bcng.ge/files//iesc_quant_re_report_ppt_2007_04_geo_short.pdf)

<sup>2</sup> 2013 წელს სიღნაღის სასტუმროებში 100-მდე სტუმარი გამოიკითხა ანკეტორების გზით. გამოკითხვის მიზანი იყო იმის გაგება, თუ რას თვლიან ვიზიტორები კულტურის სფეროს რესურსად. გამოკითხულთა 28 % მიიჩნევს, რომ ქალაქის ღირსშესანიშნაობა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმია და მხოლოდ 3 % ასახელებს სახლ-მუზეუმებს. მეორე მხრივ, კითხვაზე, თუ სად შეიძლება სტუმარი წავიდეს თავისუფალ დროს, 58 % ასახელებს მუზეუმს. 11 % თვლის, რომ ქალაქში არც ერთი საინფორმაციო ცენტრი არ არის.

ბიზნეს-კომპანიაზე) ქალაქ სიღნაღში მოქმედი ვანო სარაჯიშვილის მუზეუმის შენობა და მუზეუმი თავისი 854 ექსპონატით (ფონდები) შეუერთდა სანდრო მირიანაშვილს მემორიალურ მუზეუმს.<sup>1</sup>

დღეისათვის, მიუხედავად პროცესის ნაკლოვანებებისა, სიღნაღის ძირითადი და ცენტრალური ნაწილი არის რეაბილიტირებული, რაც პოზიტიური მოვლენაა. განვითარებულია სასტუმროების ქსელი, გასტრონომია, სპონტანურად ვითარდება სხვადასხვა სახელოსნო და მცირე ბიზნესი, მათ შორის კულტურის სფეროში; თუმცა მუნიციპალიტეტის კულტურის რესურსები მთლიანობაში ისევ ყურადღების მიღმაა დარჩენილი; არ არსებობს მათი სრულფასოვან მონაცემთა ბაზა, ქსელური და ინდივიდუალური განვითარების სტრატეგია და ხედვა, შეინიშნება კოორდინირებული მუშაობის დეფიციტი პასუხისმგებელ ინსტიტუციებს შორის და ეს საკითხი კომპლექსურ მიდგომას, განვითარების მკაფიო ხედვას და სამოქმედო გეგმას საჭიროებს.

სიღნაღის მუნიციპალიტეტის ამ საერთო კონტექსტში, განსაკუთრებული ფუნქციის შესრულება შეუძლია მუნიციპალურ მუზეუმებს, როგორც ზრდასრულთა განათლების და კულტურული ტურიზმის სფეროს მნიშვნელოვან რესურსს.

#### **4. მუზეუმები სიღნაღის მუნიციპალიტეტში**

სიღნაღის მუნიციპალიტეტში (შესაბამისად სხვა მუნიციპალიტეტებშიც) 2007 წლის დეკემბერში შეიქმნა<sup>2</sup> რამდენიმე ააიპი (არასამეწარმეო, არაკომერციული იურიდიული პირი) კულტურის სფეროში. მათ შორისაა, სიღნაღის მუნიციპალიტეტის სახელოვნებო და საგანმანათლებლო

---

<sup>1</sup> რეაბილიტაციის პროცესში, განსაკუთრებული აქცენტი გაკეთდა საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმზე ქალაქ სიღნაღში. რომლისთვისაც ახალი შენობა გარემონტდა და სადაც დაცულია ეთნოგრაფიული, არქეოლოგიური და შუა საუკუნეების მასალა. მუზეუმის მთავარ ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენს ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერული კოლექცია.

<sup>2</sup> სიღნაღის მუნიციპალიტეტის გამგებლის ბრძანება № 8 22 /12.12.2007



მომსახურების ცენტრი; სწორედ აღნიშნული ააიპი აერთიანებს და მართავს მუნიციპალურ მუზეუმებსა და სახლ-მუზეუმებს და რამდენადაც წარმოდგენილი სტატიის მიზანი სწორედ მუნიციპალური მუზეუმების, როგორც კულტურის რესურსის მიმოხილვაა კულტურულ-საგანმანათლებლო და ტურისტული განვითარების ჭრილში, ყურადღებას სწორედ აღნიშნულ ე.წ. სამუზეუმო გაერთიანებაზე შევაჩერებ.

სახელოვნებო და საგანმანათლებლო მომსახურების ცენტრის დაქვემდებარებაში 9 მუზეუმი და 20 ბიბლიოთეკაა. გარეთიანების წლიური ბიუჯეტი (სახელმწიფოსგან დაფინანსებული) 164 200 ლარს შეადგენს;

საშტატო განაკვეთით 72 თანამშრომელია (ბიბლიოთეკების ჩათვლით), აქედან 26 ადამიანი დასაქმებულია 9 მუზეუმში (6 მუზეუმი და 3 მემორიალური ე. წ. სახლ-მუზეუმი). მუზეუმები სიღნაღის მუნიციპალიტეტის სხვადასხვა სოფელშია განთავსებული. მუზეუმებში ვიზიტი უფასოა. მუზეუმები წლიური გეგმის მიხედვით წელიწადში 2-3 გეგმიურ ღონისძიებას ატარებენ, თუმცა ღონისძიებებით ადგილობრივი თემის დაფარვის მაჩვენებელი შთამბეჭდავი არ არის (იხ. ცხრილი № 1).

მიუხედავად სტაბილური საბიუჯეტო დაფინანსებისა, გაერთიანებაში შემავალი სახლ-მუზეუმების დატვირთვა, ხშირ შემთხვევაში, ნომინალურია და ეს სხვადასხვა მიზეზით არის გამოწვეული. ერთი მხრივ, აღსანიშნავია მოშლილი ინფრასტრუქტურა, რაც მუზეუმებს გამართულ მუშაობაში უშლის ხელს და მეორე მხრივ, საზოგადოებასთან ურთიერთობისა და პროგრამული სერვისების სტრატეგიის არქონა, რაც, თავის მხრივ, იმითაც არის განპირობებული, რომ ხშირ შემთხვევაში დასაქმებულ პერსონალს კვალიფიკაციის ამაღლება ესაჭიროება თანამედროვე მართვის საკითხებში.

2013 წელს ორგანიზაციებმა „სათემო განვითარების ცენტრი“ და სათემო კავშირი „ნუკრიანი“, სახელოვნებო და საგანმანათლებლო მომსახურების ცენტრის უშუალო ჩართულობით და მხარდაჭერით, ჩაატარეს ცენტრის და მასში შემავალი 9 მუზეუმის საჭიროებების კვლევა, მენეჯმენტის



გამოკითხვის გზით, რის შედეგადაც შემდეგი სურათი გამოვლინდა:

დასახელება/დაფუძნების წელი	მდებარეობა	პერ-სო-ნალი	ფონ-დები	ვიზიტორთა რაოდენობა 2012 წ.
ვანო სარაჯიშვილის მუზეუმი/1988	სიღნაღი	3	854	229
სანდრო ახმეტელის მუზეუმი/1979-1987	სოფელი ანაგა	3	1065	349
ვასო გომიაშვილის მუზეუმი/1989-1995	სოფ. ვაჭირი	3	604	229
ილო მოსაშვილის მუზეუმი/1983-1984	სოფ. ვაჭირი	3	2776	325
სანდრო შანშიაშვილის მუზეუმი 1986	სოფ. ჯუგანა	3	505	253
სანდრო მირიანაშვილის მუზეუმი / 1998	სიღნაღი	3	10 147	229
იროდიონ ევლოშვილის სახლ-მუზეუმი 1954-56	სოფ. ბოდბისხევი	3	730	75
ალექსანდრე გზირიშვილის სახლ-მუზეუმი 1983	სოფ. ვაჭირი	3	672	132
ფორე მოსულიშვილის სახლ-მუზეუმი 1972	სოფ. ქვემო მაჩხაანი	2	446	0
		26		

**საჭიროებების კვლევის შედეგად შემდეგი საკითხები გამოიკვეთა:**

**ინფრასტრუქტურული და მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა**

9 მუზეუმიდან ყველას სჭირდება ამა თუ იმ სახის სარემონტო სამუშაოს ჩატარება, ზოგიერთი ავარიულია (მაგ. ალ. გზირიშვილის ს/მ), უმრავლესობას მოუწესრიგებელი აქვს სველი წერტილები (მაგ. სანდრო ახმეტელის, ილო მოსაშვილის, ვასო გომიაშვილის და სხვ მუზეუმებს), ელექტრომომარაგება (მაგ. იროდიონ ევლოშვილის, ფორე მოსულიშვილის სახლ-მუზეუმებს და სხვ.). უმრავლესობას ესაჭიროება ახალი

მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა (კომპიუტერებისა და სხვა ტექნიკის ნაკლებობა), მათ შორის სტენდების გამოცვლა და ექსპოზიციების განახლება-შევსება.

### **დამთვალეირებელთა კლასიფიკაცია**

მუზეუმების ძირითადი დამთვალეირებლები არიან უმთავრესად ამავე სოფლის სკოლის მოწაფეები. გამონაკლისს წარმოადგენს ვანო სარაჯიშვილისა და სანდრო მირიანაშვილის მუზეუმები, სადაც ვიზიტორები არიან როგორც სკოლის მოწაფეები, ასევე სტუდენტები, ადგილობრივი და უცხოელი ტურისტები. აღნიშნული გარემოება იმითაა განპირობებული, რომ ორივე მუზეუმი მდებარეობს ქალაქ სიღნაღში, ერთ შენობაში, საკმაოდ ცენტრალურ ადგილას.<sup>1</sup>

### **განვითარების ძირითადი საჭიროებები**

ანკეტური გამოკითხვის მიხედვით, ძირითადი საჭიროება, რასაც უშუალოდ მუზეუმების მენეჯერები კონკრეტული მუზეუმის სამომავლო განვითარების კონტექსტში აღნიშნავენ, არის:

1. ინფრასტრუქტურისა და მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის გაუმჯობესება;
  2. მუზეუმების გაერთიანებისა და კონკრეტული მუზეუმების სტრატეგიული განვითარების კონცეფციების შემუშავება;
  3. მუზეუმებში დასაქმებული პერსონალის კვალიფიკაციის ამაღლება;
  4. მუზეუმების მართვაში თანამედროვე მართვის მეთოდებისა და მიდგომების დანერგვა;
- ხოლო, სახელოვნებო და საგანმანათლებლო მომსახურების

<sup>1</sup> 2007 წლიდან, ქალაქ სიღნაღის რეაბილიტაციის პერიოდში, ვანო სარაჯიშვილის სახლ-მუზეუმს, გაურკვეველი მიზეზების გამო (მუზეუმის კუთვნილი შენობა, რომელიც, სავარაუდოდ, მუნიციპალიტეტის გამგეობის ან ეკონომიკის სამინისტროს ბალანსზე იყო, იყიდა ერთ-ერთმა კერძო კომპანიამ) ჩამოერთვა კუთვნილი შენობა და თავისი ექსპონატებით შეიყვანეს სანდრო მირიანაშვილის მუზეუმის ისედაც მცირე ზომის შენობაში. ეს ორი მუზეუმი დღემდე ერთ შენობაშია განთავსებული და ვერანაირ სტანდარტს ვერ აკმაყოფილებს.

ცენტრის მენეჯმენტთან ჩაღრმავებული ინტერვიუს<sup>1</sup> დროს დასახელდა ცენტრის, როგორც ადგილობრივი მუზეუმების მმართველი სისტემის, შემდეგი ძლიერი და სუსტი მხარეები:

**ძლიერი მხარეები:** მუნიციპალიტეტის მასშტაბით 9 მუზეუმის არსებობა, მუნიციპალიტეტის მდიდარი კულტურის რესურსები, სიღნაღის, როგორც ტურისტული ქალაქის არსებობა;

**სუსტი მხარეები:** არასაკმარისად მომზადებული კადრები; მუზეუმების მოძველებული ინფრასტრუქტურა; მუზეუმებში კომპიუტერული ტექნიკის არქონა; მოძველებული ექსპოზიციები; ვებგვერდის არქონა; მუზეუმებში ბილეთების გაყიდვის სქემის არარსებობა;

## 5. შეჯამება

აღნიშნული რაოდენობრივი და თვისობრივი მაჩვენებლები ცხადყოფს, რომ მიუხედავად სამუზეუმო ფონდების სიმრავლისა, ადამიანური რესურსის არსებობისა და სტაბილური საბიუჯეტო დაფინანსებისა, მუნიციპალური მუზეუმები, როგორც პოტენციური კულტურისა და განათლების კერები, ვერ ასრულებს იმ ფუნქციას, რაც შეიძლება თანამედროვე სამყაროში, რეგიონის/სოფლის დონეზე მოქმედ ამგვარ დაწესებულებას ჰქონდეს კვალიფიციური კადრების, სწორი მართვის მექანიზმის, კონცეპტუალური/პროგრამული დაგეგმვის, სწორი ფანდრაიზინგისა და განახლებისათვის საჭირო საწყისი ინვესტიციის არსებობის პირობებში;

ერთი მხრივ, არსებობს ნახევრად მოშლილი ინფრასტრუქტურა, სამართლებრივად არსებული კულტურის დაწესებულებები (სახლ-მუზეუმები) გარკვეული სახელმწიფო დაფინანსებით, ხოლო მეორე მხრივ, აღნიშნული დაწესებულებები თითქმის უფუნქციოდაა დარჩენილი. იმისათვის, რომ მუზეუმებმა მათ წინაშე მდგარ თანამედროვე გამოწვევებს უპასუხონ, საჭიროებენ მოდერნიზაციას არა მარტო ინფრასტრუქტურული, არამედ, პირველ რიგში,

---

<sup>1</sup> SWOT ანალიზის მეთოდის მიხედვით

ადამიანური კაპიტალის განვითარების და სწორი მენეჯმენტის მხრივ:

არსებული სუსტი და ძლიერი მხარეების ანალიზი ერთიან კონტექსტში უნდა განხორციელდეს: პირველ რიგში, სწორედ მუზეუმების შინაარსობრივი განვითარების კონცეფცია უნდა შემუშავდეს და ამ კონცეფციით განსაზღვრულ პროგრამულ საჭიროებათა შესაბამისად მოხდეს ინფრაქსტრუქტურისა და მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის გაუმჯობესება, დასაქმებული პერსონალის კვალიფიკაციის ამაღლება, ანდა საშტატო პოლიტიკის ახლებური გადახედვა. აქცენტის გაკეთება მხოლოდ ინფრაქსტრუქტურისა და მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის გაუმჯობესებაზე, შინაარსობრივი აქტუალობის გარეშე, არ იქნება ეფექტური ვიზიტორთა მოზიდვის თვალსაზრისით. მუნიციპალური მუზეუმი დამთვალიერებელს, პირველ რიგში, საინტერესო და თემატურად კომპლექსურ პროგრამას უნდა სთავაზობდეს.

ამჟამად მუნიციპალიტეტში არსებული ცხრავე მუზეუმი ერთნაირად პრიორიტეტული ვერ იქნება სამუზეუმო გაერთიანებისათვის. როგორც ზემოთ უკვე აღინიშნა, საბჭოთა პერიოდში შექმნილი ამ მუზეუმების ნაწილი არსებული ექსპოზიციითა და შინაარსით აღარ არის საინტერესო. შესაბამისად, კონკრეტული მუზეუმის განვითარების კონცეფცია ახლიდან არის გასააზრებელი და განსააზრებელია მოძვლებული ექსპოზიციები (რომელთა უმრავლესობაც სტატიკური ფორმითაა წარმოდგენილი და ნაკლებად შეიცავს საგანმანათლებლო კომპონენტს ან დამთვარელებლის, განსაკუთრებით კი მოზარდების, ჩართულობის მეთოდოლოგიას).

კონცეფცია მკაფიოდ უნდა განსაზღვრავდეს საგანმანათლებლო პროგრამას. მაგალითად, სანდრო ახმეტელის მემორიალური მუზეუმი ინფორმაციას არა მარტო სანდრო ახმეტელის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე, არამედ ზოგადად საბჭოთა ტოტალიტარულ წარსულსა და რეპრესიებზეც შეიძლება იძლეოდეს. კონტექსტური და თემატური მრავალფეროვნებისათვის კონკრეტულმა მუზეუმებმა

და ზოგადად სამუზეუმო გაერთიანებამ, სასურველია, ითანამშრომლონ სხვადასხვა სახელმწიფო და საზოგადოებრივ ორგანიზაციასთან, რადგანაც რიგ შემთხვევაში მუზეუმის კადრების კვალიფიკაცია მსგავსი მასშტაბური გეგმარებისთვის საკმარისი არ იქნება.

კარგად გამართული მენეჯმენტის და თითოეული ასეთი მუზეუმის ინდივიდუალური განვითარების კონცეფციის პირობებში, ეს მუზეუმები, შესაძლოა, ერთგვარად არაფორმალური განათლების ცენტრების ფუნქციასაც ითავსებდეს, გახდეს მეტად ორიენტირებული თემის ჩართულობასა და თანამონაწილეობაზე, რაც პუბლიკის გაფართოებას შეუწყობდა ხელს. მათ საკუთარი წვლილი უნდა შეჰქონდეთ სოფლის თემის განვითარებისა და ინფორმირების, კულტურის სერვისების განვითარების საკითხებში. ისინი უნდა მოიაზრებოდნენ ზოგადად მუნიციპალიტეტში კულტურის ტურიზმის განვითარების რესურსად.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ნინო გედევანიშვილი, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, dvv international - განათლება და მუზეუმი (dvd), 2010;
- საქართველოს ზრდასრულთა განათლების ასოციაცია. ვებ-გვერდზე განთავსებული ელექტრონული რესურსები <http://www.aeag.org.ge/ge/>
- კულტურულ ურთიერთობა ცენტრი „კავკასიური სახლი“ და სათემო კავშირი „ნუკრიანი“, საჭიროებათა ფართოპროფილიანი კვლევა სიღნაღის მუნიციპალიტეტის სოფელ ნუკრიანსა და მდარლოში, (ელექტრონული რესურსი), 2010;
- CENN, MercyCorps- სიღნაღის მუნიციპალიტეტის საბაზისო კვლევა; 2010; <http://mercycorps.ge/images/ECfiles/Signagi%20Municipality%20Baseline%20Survey%20Report-GEO.pdf>
- საზოგადოებრივი აზრის კვლევისა და მარკეტინგის ინსტიტუტი: ტურიზმის სამომხმარებლო პოტენციალი - რაოდენობრივი კვლევის ანგარიში; 2007 წლის მარტი; [/http://www.bcng.ge/files/iesc\\_quant\\_re\\_report\\_ppt\\_2007\\_04\\_geo\\_short.pdf](http://www.bcng.ge/files/iesc_quant_re_report_ppt_2007_04_geo_short.pdf)

---

---

# ავტორთა შესახებ

**სულიკო (ლამარა) კირვალიძე** – ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი. დაამთავრა ის. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ისტორიის ფაკულტეტი და ასპირანტურა და უცხო ენების ინსტიტუტთან არსებული ორწლიანი კურსები ფრანგული ენის განხრით. 1965-1976წწ. მუშაობდა ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში. 1976-2006წწ. შ. რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში, კითხულობდა ლექციებს. ამავე ინსტიტუტში იყო სამეცნიერო კვლევითი ცენტრის წამყვანი მეცნიერ-თანამშრომელი. პარალელურად კითხულობდა ლექციებს სხვადასხვა უმაღლეს სასწავლებლებში.

ამჟამად კითხულობს ლექციებს თბილისის დამოუკიდებელ უნივერსიტეტში “აჭარა”. არის მრავალი სამეცნიერო ნაშრომისა და სავაჭეთო პუბლიკაციის ავტორი, ქართული მართლმადიდებლური გაზეთი „კანდელი“-ს კორესპონდენტი. ბოლო წლებში გამოქვეყნებული ნაშრომებია: „სპექტაკლი სამშობლო საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში“; „ანტიკური საბერძნეთის კულტურა“; „რუსეთის აგრესია საქართველოს მიმართ და ოსთა მცდელობა ქართული მიწების მოტაცებისათვის“ „ლიდმოწამე ქეთევან დედოფალი“ და სხვა.

ტელ: 555 61 30 04

**ბეზინი ალექსეი** – დოქტორი, პროფესორი, უკრაინის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, კიევის კარპენკო-კარის თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის ნაციონალური უნივერსიტეტის რექტორი.

ალექსეი ბეზინი განლაავთ 80-ზე მეტი სამეცნიერო და მეთოდოლოგიური გამოქვეყნებული ნაშრომის ავტორი.

სამეცნიერო კვლევის სფეროა: „სახელოვნებო განათლების ინოვაციური განვითარება თანამედროვე თეატრმკოდნობის კონტექსტში“.

ტელ: 044-486-17-35; 044-096-269-06-72.

---

---

**ლია კლანდარიშვილი** – კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

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

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

ტელ: +995 (32) 298 57 06

**ნინო სანადირაძე** – კულტურის მენეჯმენტისა და კულტურის მიმართულებების სპეციალისტი, ფლობს სავარეო პოლიტიკის და სერთაშორისო დიპლომატიის ბაკალავრის, კინომცოდნეობის მაგისტრისა და ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხებს. გავლილი აქვს მრავალი ადგილობრივი და საერთაშორისო დონის ტრენინგ-კურსები, არის მრავალი პროექტის იდეის ავტორი და ინიციატორი. ავტორია არაერთი სამეცნიერო სტატიისა და მონოგრაფიისა. აქვს მუშაობის ათწლიანი გამოცდილება ინტეგრირებული კომუნიკაციების სფეროში. წლების მანძილზე მუშაობდა სხვადასხვა საერთაშორისო და ადგილობრივ ორგანიზაციებში: ამჟამად მუშაობს საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში - პროექტების მენეჯერის თანამდებობაზე, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში – კულტურის მენეჯმენტის მიმართულების ასოცირებული პროფესორის აკადემურ თანამდებობაზე, ილიას უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგოს პოზიციაზე. ჩართულია სხვადასხვა არასამთავრობო ორგანიზაციების საქმიანობაში და პროექტების ორგანიზებაში.

**Suliko (Lamara) Kirvalidze**

**GEORGIAN THEATRE IN THE NATIONAL -  
LIBERATIONAL MOVEMENT IN THE SECOND HALF OF  
XIX CENTURY**  
(Historiography)

**Summary**

As soon as Georgia was conquered by Russia, the Russian tsarism announced the Georgia as his property and it intensified working to russificate the Georgian people, tried to take away the culture, national language and instead of it inculcating reactionary spirit in Georgian people for their national degeneration.

The powerful wave of national-liberational movement set off.

All the society was involved in fighting for freedom. The Georgian theatre joined the national movement which aimed to wake up the national feeling of people. From the stage it showed the Georgian people's rich history, how they overcome the difficulties, and defended their identity from the strong attacks of enemy.

Such Georgian cultural workers like Ilia Chavchavadze, Dimitri Kipiani, Sergei Meskhi, Rafiel Eristavi and others had strived against Ianovski, Katkovi, Voroncovi and others, who had been trying to enclose the Georgian Culture in 'Velikorussian' quotes.

In the program of national liberation called 'One who had drunk the water of the Terek', The founder of the Georgian theatre Giorgi Eristavi gave the main role to the maintenance of nation's originality and strengthening the spirituality, underling that main purpose of the Georgian stage, is to tell the people, that the strength is in Unity.

Distinguished statesmen of Georgian theatre art, Dimitri Kipiani, Kote Meskhi, Nato Gabunia and others together with G. Eristavi set the Georgian stage in the service of national liberational movement. Bringing the plays of G. Eristavi on the Georgian stage sounded courageously. 'We belong to ourselves' and we must fight for national independence.

The Georgian stage introduced the ideas of bravery, devotion,



---

---

selflessness, equality and liberty by dramatizing the plays of A. Tsereteli ‘Tamar insidious’ Vaja Pshavela ‘Host and Guest’ ‘The story the roebuck’ ‘Snake eater’ and etc.

Scene hoped the viewer that injured eagle would be recovered and Georgia would breath out with relief, that the future is ours, it doesn’t need prediction, loudly sounded from the stage: Ts. Jorjadze’s comedy, ‘What I was looking for and what I found’ Avk. Tsagareli’s ‘What you have seen, you can never see again’.

The Georgians, Azerbaijanians and others should fight with united forces against conquerors. Ak. Tsereteli ‘Kinto’, ‘The Sulk’, ‘Kudur Khanum’ and etc. The Georgian stage had become the home of national liberational movement.

Presented ‘Homeland’ on the Georgian stage by D. Eristavi had become the symbol of national-liberational movement. Staging director M. Bebutashvioli, the author of the play is French dramatist Sardou the performance was perceived by the Georgians as the reminder of heroic struggle against the vicious Shah, appealing the struggle for freedom of homeland. The Georgian theatre contributed the development of national-liberational movement and protection of national dignity.

### **ABOUT AUTHOR**

The doctor of history sciences, professor, finished Iv. Javakhishvili State University, The history faculty, post-graduate studies, two years courses of French language studies, existed at the Ilia State University (1965-1976yrs) worked at the Ivane Javakhishvili State University. (1976-2006yrs), Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, was a science worker of researching centre at the same institute.

At the same time, she was a lecturer in some different institutes.

Now she is: A lecturer of Tbilisi Independent University ‘Adjara’.

An author of many scientific works and the newspaper articles.

The correspondent of the Georgian Orthodox newspaper ‘Kandeli’.

Published works in the recent years: The performance ‘Homeland’ in the Georgian national-liberation movement, ‘Culture of antique Greece’, ‘Russian aggression towards Georgian and Ossetians attempt of capturing the Georgian lands’. ‘The great martyr queen Ketevan ‘and others.

Alexey I. Bezgin

**TRAINING OF FILM ART AND MEDIA  
PEDAGOGICS IN UKRAINE**

**Summary**

The article gradually reviews the stages of the historically formed system of training screenarts specialists in higher education of Ukraine, which is represented for 50 years by the Institute of Screen Arts in Kiev National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television. Teachers and graduates of this film school approved themselves on many reputable international festivals. Professional education in the institute is now conducted in new conditions, against radical changes in social and cultural reality of the country. Developed commercial cinema has simplified the attitude to high art, offering a stereotypical combination of cultural codes instead of the unique author's vision and national identity of cinema art. However, the cultural situation is a living process, so the education system can't stand still within constant tradition. Multiscreen of cinema, television, video, and other communicators – all these innovations dictate new learning conditions, which is reflected in the new training programs and contributes to the emergence of new training specializations (“sound director”, “TV reporter”, “organizer of the film process”, “speaker and presenter of TV”, “producer”, “screenwriter”, “video film director”), as the author describes in the article. Film school is implementing now almost individual education, working out a system and structure of the workshops, additional courses, individual creative sessions, laboratory viewings, and other as part of the Bologna system of higher education, adapted to the needs of the professional art education. In recent years, there is actively proposed to introduce media education in obligatory program of higher education institutes in Ukraine, the main tasks of which are: preparation of a new generation to life in a powerful stream of audio-visual information, forming the skills of a competent reader, viewer, listener, able to analyze artistic codes,

---

---

etc., which requires a systematic study. The Institute of Screen Arts attempts to resume the suspended earlier training of such specialists. Further, the author offers a version of the model of media education and shows the possibilities of development in this field.

### **ABOUT AUTHOR**

Ph.D., Professor, full member (academician) of NAAU, Honored Artist of Ukraine, rector of the Kiev National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television Research issue: "Innovative development of arts education in the context of contemporary theater studies".

I. Bezgin have more than 80 published academic and methodical works.

**Lika Kalandarishvili**

### **“CREATED IMAGES WITH THE LIGHT” OR “LIGHT ANATOMY ”**

#### **Summary**

“Created images with light” or “Light anatomy” presents one of the fragment of the manual “Basics of film study” and there is a talk about the principle of photography or “Image of reality”. Somehow the present letter continues to review the origins of cinematography and the first principle is considered with the published publications of scientific works in 2011, number 4 edition: Mechanism of cinematographic thinking and “Mechanic illusion” – in the connection.

### **ABOUT AUTHOR**

Cinema historian, Ph. D. in Art History. Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University in the field of cinema studies in 1977. Her publications appear in professional and scientific magazines from the year 1974. In the years from 1979 to 1980 is an intern in Moscow State Scientific Institute of Cinema Studies and

---

---

Theory in the field of esthetics and theory. In 1999 received an award of Cinematographers' Union for the best annual research in the field of cinema studies and criticism. Worked for a number of years in the scientific center for cinema theory and history. Lia Kalandarishvili is currently an assistant professor in Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Tel: +995 (32) 298 57 06

**Nino Sanadiradze**

**ECONOMICAL AND SPATIAL FORMS FOR THE  
CULTURAL INDUSTRY AND INTERNATIONAL  
RELATIONS**

**Summary**

This article describes peculiarity about “cultural policy” describes, in the aggregate, the values and principles which guide any social entity in cultural affairs. Culture, a system of values, understandings and creative production includes the protection and promotion of cultural-historical heritage, material and non-material culture, education and the inculcation of civic values and or management of art and culture. The state is at the pinnacle of the culture management system. The State is responsible for the coordination and regulation of cultural activities, the management and care of historical and cultural heritage, the accessibility of culture for all citizens, the support of all other types of art and creativity, as well as exporting culture to other countries leading to cultural influence on them. The State provides the financial (budgetary) administrative, legal and moral support in all the fields of cultural activity. Besides creativity, culture implies the involvement of artistic approach in economics, law, finance or fundraising, management, awareness, preparation and training of professional staff, material or technical development others factors.

In this article author argue for more theoretical discussion and empirical research into culture policy meaning and relationship with the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions. (As an international legal instrument and UNESCO convention adopted by the UNESCO General Conference on 20 October 2005, during the 33rd session of the UNESCO General Conference held in Paris, France on 3–21 October 2005).

In our modern society, it has become necessary and indeed urgent for museums to redefine their missions, their goals, their functions and their strategies to reflect the expectations. Today, museums must become agents of change and development: they must mirror events

---

---

in society and become instruments of progress by calling attention to actions and events that will encourage development in the society. They must become institutions that can foster peace, they must be seen as promoting the ideals of democracy and transparency in governance in their communities, and they must become part of the bigger communities that they serve and reach out to every group in the society.

The role of economic development in the developing world has for many years been the starting points for various policy discussions. At the same time, we – from the cultural field – have always demonstrated that the countries with less-developed economies can be also rich. It all depends on how you assess levels of development. While there are many indicators to measure economic achievements, there is no conformity on appropriate indicators to measure cultural development and to map the (economic) potential of the cultural field. Without these indicators it can be hard to design projects that will focus on the use of culture as a main instrument for economic development and guarantee that culture becomes an integral part of development programs. All of the definitions and concepts in the following discussion about the creative economy paradigm are driven by the pragmatic concern of delivering useful policy tools for effective intervention; they thus tend to be normative, sometimes strategic, but quite inclusive analyses of the economic studies.

Cultural management is associated with the features of “Spiritual production”, in other words products which have less of a physical nature, but are more like mental phenomena (perception, understanding, feeling and etc.) and so are difficult to count or to associate with a particular country or territory. The non-commercial character of culture doesn’t mean that it isn’t attractive for business. At present the non-commercial (Not-for-profit) sector is one of the fastest growing sectors of economy around the world. Because of its social importance and publicity, the non-commercial sphere has got great potential for giving the donors an attractive image, reputation, and for forming and spreading social status. Business and cultural cooperation for social development and transformation has a particular significance for civil society, in promoting certain principles which can be classified as:

- Maintaining of ethical values in business.
- Social influence; encouraging development of values, education, participation;

---

---

□ The immediate impact of culture on economy (economic development, infrastructure, jobs).

□ Non- pragmatic; or business process driven by more than simple profit.

In the article briefly is examined essence of attitude of meaning and difference between economic and cultural value. The promotion of the Convention for the Diversity of Cultural Expressions could certainly be one of the ways to promote public and private sector partnerships. If we look at both cultural and economic aspects of cultural goods and services set out in the UNESCO convention, it is clear that financial matters must be reconciled with culture. Through cultural goods, services and events, the different forms of cultural expression can be exchanged, moved and viewed and valued and marketed. A series of operators discharge creative, productive, reproductive, disseminating and marketing functions or provide the technical services required to carry out these activities. These products and services comprise the cultural sectors' contribution to the economy. It is in this sense that the expression "economics of culture" can be used. The cultural sectors include a number of lines of activity composed of creative artists, managers, enterprises, institutions and other contributors; each line constitutes an important chain in its own right, as its activity can be measured in economic terms.

### **ABOUT AUTHOR**

Specialist of Culture management and Culture direction, owns the bachelor diploma of International Diplomacy of Foreign Policy, MA degree of the Film Study and PhD degree of the doctor of Art study. She has attended many local and international level training Courses, is the author and initiator of many project's ideas. The author of numerous scientific articles and monographs. Has got the 10 years working experience in the field of integrated communications. Over the years, she worked with various international and local organizations: Currently she is working at the National Museum of Georgia – The project manager, associated Professor's Academic position of Culture Management direction - Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, invited lecturer at Ilia State University, is involved in various activities of non-governmental organizations and in organizing the projects.

E-mail: [ninosanadiradze@gmail.com](mailto:ninosanadiradze@gmail.com)

**Gvanca Guliashvili,**

PhD student of Theatre study direction,  
Head of the program: Prof. Giorgi Tkitchishvili

**POSTMODERNISM IN GEORGIAN DRAMA –  
IRAKLI SAMSONADZE'S TRIPTYCH**

**Summary**

Existing reality has influenced on development of the Georgian dramaturgy and directing since 90s. Pathos of national liberation struggle strengthened Aesthetics of National Theatre. On the other hand, New wave of Western course by force entered the released country of gained independence. Exactly this is the period when the post-modernistic worldview is taking roots in the Georgian theatre. Postmodernism as the course is still the subject of research in Western countries as well and many researchers often have a different opinion about its essence and origin.

Postmodernism opposes and at the same time is using the experience of modern, as well as classicism, ancient epoch's ideas of Eastern art and Philosophy. Postmodernism expresses the questions of doubt and is skeptical about all the theory, what tries to subjugate the world-view to one particular concept. One of the main characteristic for Postmodernism is the development of plurality ideas and its inculcation in art.

There are two opinions about Postmodernism as the phenomenon. The majority think that Postmodernism is an ongoing process, which emerged in the mid-twentieth century and is considered as a historical event. There is different opinion, according to which, Postmodernism is more trans-historical event and the need of its birth is creating some sort of crisis. This means that it always appears in any crisis era as the Universal factor for overcoming the crisis. The famous writer Umberto Eco wrote in the notes of the novel "The name of the Rose" that each epoch has its own Postmodernism... exactly the crisis was



---

---

the father of postmodernism process in the Georgian Art. The double coding, being apocalyptic and intertextuality is characteristic for it. In the modern Georgian Drama, mostly we face such signs since 90s of the last century.

Irakli Samsonadze's triptych is one of the first Post-modernistic drama in the Georgian Literature, of course, we do not assert that post-modernistic elements weren't existed in the Georgian Literature before 90s, but the since the above-mentioned period, it has had more concretized and formulated look. Irakli Samsonadze applies to the model of biblical myth for his triptych. He relies on the plot of Bible, as a text, stylistic direction at the different level of intertext. The first of all, three plays are connected to each other by Noe, Moses and Ioanne's Biblical point of view. However, in philosophical point of view, diacronia's hasn't got any substantial meaning, because author of the play thinks that life is constant moving on the circle and returning back. Chronological order is conditional, one after another is preserved here only towards the heroes. The first Noah Moses and then Ioanne. Chronotop entirely is the author's prerogative. According to reality, all three plays' calendar time is 90s of the last century. From the civil reality, in impoverished country before the settlement of import product,, the function of Ioanne Baptist is advertisement of foreign low-quality product, when Moses at the same time was inspector, founder of casinos and head of the clan had got mad, but Noah is the author of anonymous letters, defiler of churches' domes, today he himself is trying to resore the church, hoping to survive, but to no avail. The flood, which is inevitable, it destroys everything.

---

---

**Marina (Maka) Vasadze,**  
PhD student of Theatre study direction,  
Head of the program: Prof. Mikheil Kalandarishvili

**ROBERT STURUA’S GEORGIAN SHAKESPEARIAN  
(Part V)  
“HAMLET”**

Robert Sturua returned to “Hamlet” several times. He carried out the first performance on the stage of “Riverside studios” by Alan Rickman’s playing of main role in 1992. Later, Konstantin Raikin was performing the role of “Hamlet” in the theater of “Satirikon”, Moscow, 1998. The premiere of “Hamlet” took place at the Rustaveli theatre in 2002. This performance stayed in the repertoire of the theatre for a long time, though the director edited it several times. Actors of Polonius and Claudius roles had been changed too. In this case, I consider the “Hamlet” staged in the Rustaveli Theatre. What else, did Robert Sturua want to say by staging “Hamlet” in XXI century, who is Hamlet today, what he was given by fate to solve? Robert Sturua together with Lily Popkhadze have done the new translation, which is devoid of any pathetic or top-risen style. Shakespeare’s characters speak in modern language. Ruthless and brutal side of the present is more sharply felt in this new translation. Fantasies characteristic for the theatre language of Robert Sturua is quite courageous, but at the same time he remains faithful to Shakespeare’s text. Characteristic drama and irony for him are coexisting in this play side by side. Classic and show style of staging replace one another. The characters of play are becoming the participants of tragic farce. Shakespeareologies assert that the Character of Hamlet with his vision mostly resembles to Shakespeare himself. Hamlet with the tragic vision of world, philosophical perception of being and understanding the continuous or inevitable union of past and future is quite close and interesting character for Robert Sturua.

Co-existence of drama and irony is characteristic for Robert Sturua’s direction in “Hamlet”. Classical and farce style of staging alternate with each other. Heroes of the play become the participants of tragic farce in the performance.

---

---

Robert Sturua showed us erased bound between the reality and conditionality in “Hamlet”. These are parallel layers, which are interlaced into each other. Imperceptible moving from one condition and dimension into the second one is done by the use of minimal accents.

The stage isn’t unloaded with decoration in “Hamlet” (Painter M. Shvelidze). Scenography and costumes don’t define the time.

To present whole and part, fragment and unity is characteristic for the theatre language of Robert Sturua. “Hamlet”, its scenography, musical design, composition and structure is constructed exactly by this method. By this he makes visible everything, what he says.

Co-existence of tragedy and comedy is characteristic for the theatre language of Robert Sturua, so it is in “Hamlet” too.

Zaza Papuashvili’s Hamlet isn’t monolithic figure by the interpretation of Robert Sturua. His Hamlet is contradictory as with his inner nature, as outward appearance also. Sometimes he is a clown imbued with irony and cynicism, foolish, clever, strict, frank and tender, fierce or quick-tempered and sometimes romantic. His actions and emotional condition in different situation acquires him different effect. As if, Zaza Papuashvili’s Hamlet is adapted to his fate. He doesn’t ask why he was given a mission of packing a broken link. It is unavoidable fact in his perception so he gets is and says: “link of the time is broken and damned fate made me pack it”.

In the meeting episode of Hamlet and his father’s shadow, director underlines spiritual unity of father and son by plastic solution..

Robert Sturua also underlined the theme of striving towards power together with other issues in “Hamlet”. This time, Claudius kills his brother for gaining the authority.

It is remarkable that non of the important monologues in ‘Hamlet’ are transferred verbally. The soul exciting episode is followed by ability of breath out, which is characteristic for the theatre language of Robert Sturua. Director used the merge of the comic elements with the tragic events in “Hamlet”.

Genre division doesn’t happen in “Hamlet”. We percept everything simultaneously—tragedy, psychological drama, farce comedy and etc.

---

---

**Thea Kakhiani'**

PhD student of Theatre study direction,  
Head of the program: Prof. Mikheil Kalandarishvili

## **ABSURD THEATRE**

### **Summary**

In the manifestation of pure theatrical avant-garde art – Familiar elements of Post-modernistic sensibility is clearly seen in the Absurd Theatre. In O. Burenina's research "what is Absurd or on the track of Martin Esslin" given image is Absurd as condition of awareness and its various interpretations and understanding as well as artistic expression. According to the research, since 1990 the significant change took place in Russia with the standpoint of Absurd study, what was mainly caused by the heated debates about postmodernism. The same can be said about existing and developed events in Georgia. Absurd Drama soon became popular and fashionable in the Post-Soviet space.

Such free Dramaturgical samples from any didactics and ideology has become possible to stage since 90s after removal of ideological censor in Georgia. Absurd got one of the great place in the repertoire of free theatrical spaces in the "Basement Theatre" and "Metekhi Theatre". Georgian samples of Absurd Drama is being created since this period. Later the Dramaturgy of Absurd is getting place on the huge stage of Rustaveli Theatre as well. Robert Sturua stages S. Beckett's play "Waiting for godot". Eugene Ionesco's "Delirium for two" is being staged in the Basement Theatre by O. Egadze.

---

---

**Kristine Mamasaxlisi,**  
PhD student of Chorographical Art  
History and Theory direction.  
Head of the program: Prof. Anano Samsonadze

**A BRIEF OVERVIEW OF ABKHAZIAN DANCE  
VOCABULARY IN RELATION TO THE GENERAL  
GEORGIAN DANCE LANGUAGE**

**Summary**

The group of Abkhazian dancing vocabulary accurately corresponds to classified system of general Georgian dance vocabulary, which was developed by choreologist David Javrishvili in the last century. As a result of comparative analysis, the Abkhazian dances' main movements are based on Georgian mountain's folklore of dancing, or their technological materials are identical to the corresponding (dance dialects) samples, what is expressed in hand and foot position, in conditions, structure of actions in a rapid, short and smart speed, in difficulties of movement and etc. Coincidence is also in thumb and knee methods, where the methods and their compounds becomes controversial in the sense that notion between them is hard to define – it was got in from the Eastern mountain's dance folklore or vice versa. We believed that morphological study of each movement was necessary to determine identity of dance vocabulary for comparing and finding the parallels with this methods towards the Georgian and the rest of dance dialects.

---

---

**Ana Margvelashvili,**  
PhD student of Cultural Management direction.  
Head of the program: Prof. Nino Sanadiradze

**MUNICIPAL MUSEUMS AS THE DEVELOPMENT  
RESOURCE OF CULTURAL-EDUCATIONAL SERVICES**

**Summary**

In Soviet Georgia, in the capital and regions, various culture institutions fully financed by the state were functioning. Large part of the mentioned institutions exists on the Municipality level even today. The majority of them have almost no function currently: they have no infrastructure, lack of qualified staff is a problem and, as a result, they cannot complete conceptual, cultural-informative and educational assignments.

The process of formation of the culture policy and strategy, processing of cultural resources databases, researching of needs in the sphere of culture and final promotion of cultural life in the Municipalities is a large scale process that needs extensive research from various points of views. This article presents only a small aspect of rather big problem, particularly, municipal (home) museums, on the example of Signagi Municipality; their current organizational-legal form, mechanism of their management and financing, challenges faced by them and their role from the point of view of development of municipal culture.

Importance of Municipal museums can be understood based on various aspects, though two issues are highlighted in the article: municipal museums and informal education of adults, museum as a place for community development and Municipal museums for tourism development.



---

---

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

---

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