



დრო, ხელოვანი,
ხელისუფლება

TIME, ARTIST, AUTHORITY

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM GEORGIAN
STATE UNIVERSITY



გამომცემელ-რედაქტორი: **ნატო გენგიური**, პროფესორი,
ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და
მართვის ფაკულტეტის ხარისხის უზრუნველყოფის სამსახურის
ხელმძღვანელი.

Publisher-editor: **NATO GENGIURI**, Full Professor, Head of the
faculty of Humanitarian, Social Science, Business and Management
and Quality Assurance service

რედაქტორები: **ნატო გენგიური**, **ვასილ კიკნაძე**, **ლელა ოჩიაური**,
გიორგი ცქიტიშვილი
ინგლისური ტექსტის რედაქტორი: **თამარ ცაგარელი**, **მარიამ**
სხირტლაძე
ლიტერატურული რედაქტორი: **მარიამ იაშვილი**
დამკაბადონებელი: **ეკატერინე ოქროპირიძე**

Editors: **Nato Gengiuri**, **Vasil Kiknadze**, **Lela Ochiauri**,
Giorgi Tskitishvili

Editor of English texts: **Tamar Tsagareli**, **Mariam Skhirtladze**

Literary Editor: **Mariam Iashvili**

Book Binding: **Ekaterine Okroporidze**

გარეკანზე: **ზურაბ გენგიურის ფოტო. აზდაკი – რამაზ ჩხიკვაძე –**
სპექტაკლში “კავკასიური ცარცის წრე”. 2006.

On the cover: Photo of Zurab Gengiuri...Azdak – Ramaz Chkhikvadze
– in the performance of the Caucasian Chalk Circle 2006.

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა “კენტავრი”, 2014
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University Publishing House “Kentavri”, 2014

ISBN 978-9941-9187-1-1 (ტომეული)

ISBN 978-9941-9375-1-4 (ტომი IV)

XX საუკუნის ხელოვნება
ART OF THE XX CENTURY

IV
დრო, ხელოვანი,
ხელისუფლება

TIME, ARTIST, AUTHORITY

თბილისი
2014
Tbilisi

მეოთხე წიგნი სერიისა “XX საუკუნის ხელოვნება” წარმოადგენს ერთი თემატიკის ირგვლივ გაერთიანებულ ნაშრომების კრებულს, რომელიც ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს – თეატრს, კინოს, მუსიკას, სახვით ხელოვნებას და მედიას ეძღვნება. ის 2013 წელს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო კონფერენციაზე წაკითხული მოხსენებების საფუძველზე შეიქმნა. თემა – დრო, ხელოვანი და ხელისუფლება – ეხება კონკრეტულ კვლევით პრობლემატიკას, თუმცა მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. ამის დასტურია წინამდებარე კრებული: სტატიების ნაწილი განიხილავს ხელოვანისა და ხელისუფლების რთული დამოკიდებულების საკითხებს, მეორე ნაწილი თავად ხელოვნების ნიმუშებში ასახულ აღნიშნული პრობლემატიკას, სხვანი კი დროის ფაქტორს, მის აღქმას ხელოვნებაში, დროთა განმავლობაში შეცვლილ დამოკიდებულებებს და სხვა საინტერესო საკითხებს წარმოგვიდგენს.

The fourth book of the series “XX century art” represents the collection of works united around the one theme which is dedicated to the different fields of art such as theatre, film, music, imitative arts and the media. It was created on the basis of the read reports on the scientific conference of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University in 2013. The theme – Time, artist and authorities refers to a specific research problems, however allows for a various interpretation. The proof of this is the present collection: The part of the article discusses the difficult attitude issues of an artist and authorities, the second part includes the problems outlined in the art works and others present the time factor, its perception in art, changed attitudes over time and other interesting topics.

სარჩევი

თეატრმცოდნეობა

გიორგი აფხაზა

სემუელ ბეკეტის „დროის გარეთ“

არსებული აღმნიშვნა 15

თამარ ბოკუჩავა

ხელოვნება ანთროპოლოგიური პენიმიზმის

პროქაში 22

ნინო გუნია-კუზნეცოვა

პრადის კვადრინალე და იოზეფ სვობოდა

(ისტორიულ-პოლიტიკური, კულტუროლოგიური
და პიროვნული ასპექტი მხატვრული პროცესის
ფორმირებაში) 32

მაკა ვასაძე

კალაუფლება და დრო რობერტ სტურმას

შემსაბრძნავში

(რუსთაველის თეატრში განხორციელებული “რიჩარდ
მესამე”, “მეფე ლირი”, “მაცხეტი”) 50

მარიამ იაშვილი

ქართულმწერლობა ჰაინეჩ მიულერის დრამაში

„გერმანია სიკვდილი გერმანიაში“ 59

მაია კიკნაძე

თეატრისა და ცენზურის ურთიერთობის

ზოგიერთი ასპექტი 73

გულიკო მამულაშვილი

ირანული თოჯინების თეატრი და

ბეჰრუზ ღარიბშეი 83

გუბაზ მეგრელიძე

ქართული თეატრი და პოლიტიკა 87

თამარ ქუთათელაძე

“დრო, ხელოვნება და ხელისუფლება”

XX საუკუნის II ნახევრის

სამ წარმატებულ ახალგაზრდულ სპექტაკლში 104

გიორგი ცქიტიშვილი	
პროცესი	117
თამარ ცაგარელი	
ღრო, თეატრი და ხელისუფლება	127
მარინა ხარატიშვილი	
სცენის რეჟორმატორთა როლი რეალობის	
კონსტრუქციების საკითხისათვის	
(ეს. მეიერჰოლდის “მისტერია-ბუფი”)	132
ლაშა ჩხარტიშვილი	
„მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე –	
რას გვეუბნება სტატისტიკა	143

კინომცოდნეობა

პაატა იაკაშვილი	
ღრო, ხელოვანი, ხელისუფლება და კინოში ნაჩვენები	
არქიტექტურა, როგორც პროპაგანდის ფორმა	155
ლია კალანდარიშვილი	
სულიერი ღირებულებები – მარადიულობა და	
რელატივიზმი	
“პერსტროიკიდან” – ცხრა აპრილამდე	172
მაია ლევანიძე	
კონფორმიზმი 1960-1970 წლების	
ქართულ კინოში	194
მანანა ლეკობრაშვილი	
სამოციანელების “არასაბჭოთა” კინო	204
დინარა მაღლაკელიძე	
ფენომენოლოგიური რეალობა სიცოცხლისა და	
სიკვდილის ზღვართან	
(ქრისტიან პეტცოლდის კინემატოგრაფიული	
შემოქმედება)	216
ლელა ოჩიაური	
ქართული კინოს ოჯახური პორტრეტი	
„პერსტროიკიდან“ თანამედროვე არამრთავაროვანი	
პეიზაჟის ფონზე	228
მანანა პაიჭაძე	
პიტერ შეფერის „ამაღეში“	
VS მილოშ ფორმანის „ამაღეში“	245

გიორგი უღრელიძე

საზოგადოებრივ-პოლიტიკური სინამდვილე და
რეჟიმორობილი მიხედვით დასავლურ კინოკულტურაში
(XX საუკუნის 50-60-იანი წლები) 252

ქეთევან ტრაპაიძე

ბერტოლტ ბრეხტი და კინემატოგრაფი 262

გიორგი დვალაძე

“შვიდი წლის მტვრის “გემო”

(ვაჟა-ფშაველას 150 წლისთავის გამო) 271

თეო ხატიასვილი

ლენი რიფინშტალი – ნაციზმის ესთეტიკოსი 279

მედიოლოგია

სალომე დადუნაშვილი

საბჭოთა კავშირი – ხელოვანთა მომთვინიერებელი
(ხელოვნების ახალი დარგების შექმნის მცდელობა, რა
არის სოცრეალიზმი და რა სარგებლობა მოაქვს მას
მასებისათვის) 293

ვაჟა ზუბაშვილი

სატელევიზიო რეკლამა XX საუკუნის 90-იანი წლების
საქართველოში 307

გიორგი ჩართოლანი

როდის “მღერის” ტელემედია 321

რევაზ ჭიჭინაძე

პრობლემის შემწნა – რაზე უნდა იფიქროს

საზოგადოებაში

(“ჩაპელ ჰილსის კვლევის” 1968 წ. (Chapel Hill study)

საფუძველზე) 330

მუსიკოლოგია

მარინა ქავთარაძე

მუსიკა და ხელისუფლება ღრის კონტამქსტში

(მუსიკის მოთვინიერების საბჭოური მეთოდები) 341

მარიამ ჭინჭარაული	
ბანსხვავემულ მუნიკალურ ტრადიციათა	
შრთიერთობა XX და XXI საუკუნეების მუნიკალურ	
კულტურაში	351

ხელოვნებათმცოდნეობა

ირინე აბესაძე	
მხატვრობისა და კოეზიის სამართო პარადიგმები XX	
საუკუნის პირველი მეოთხედის საქართველოს დრო-	
სივრცულ კონტინიუმში	360
ირმა დოლიძე	
კულტურული მემკვიდრეობის ინტერპრეტაციის	
საკითხისათვის	
ბაბრატის ტაძარი	372
თამარ მჭედლიშვილი	
კოკა რამიშვილის კოსტსაჰოთა სივრცეში შექმნილი	
კონცეპტუალური ხელოვნება	388
ლალი ოსეფაშვილი	
იტალიელი მხატვარი ლუდვიგ ლონგო თბილისში	
(1831-1914)	394
ნათია წულუკიძე	
დეზერტირები – დაკარგული საბანძური	401

INDEX

THEATRE STUDIES

Giorgi Apkhazava

SAMUEL BECKETT'S "THE HUMAN OUT OF TIME" 413

Tamar Bokuchava

ART IN THE EPOCH OF ANTHROPOLOGICAL

PESSIMISM 414

Nino Gunia-Kuznetsova

PRAGUE QUADRENNIAL AND JOSEF

SVOBODA 2013 415

Maka Vasadze

THE POWER AND TIME IN ROBERT STURUA'S

SHAKESPEARIAN

("Richard third", "The king Lear", "Macbeth" staged at the

Rustaveli theatre) 416

Mariam Iashvili

TIME DESCRIPTION IN THE DRAMA OF HEINER MULLER'S

"GERMANY DEATH IN BERLIN" 418

Maia Kiknadze

SOME RELATION ASPECTS OF THEATRE

AND CENSORSHIP 419

Guliko Mamulashvili

PERSIAN PUPPET THEATRE AND BEHROUZ

GHARIBPOUR 420

Gubaz Megrelidze

PUBLIC POLITICAL MEANING OF

GEORGIAN THEATRE 421

Giorgi Tskitishvili

PROCESS 422

Tamar Tsagareli

TIME, THEATER AND GOVERNMENT 423

Marina Kharatishvili

THE ROLE OF SCENE REFORMERS FOR CONSTRUCTING

THE REALITY ISSUES

(Vs. Meyerhold's "Mystery bouffe") 424

Lasha Chkhartishvili

“KING LEAR” OF THE XX CENTURY ON THE GEORGIAN
THEATRE STAGE AND STATISTIC 425

FILM STUDIES**Paata Iakashvili**

TIME, CREATOR, GOVERNMENT AND ARCHITECTURE
IN FILM AS THE FORM OF PROPAGANDA 428

Lia Kalandarishvili

SPIRITUAL VALUES – ETERNITY AND RELATIVITY 429

Maia Levanidze

CONFORMISM IN 1960-70 YEARS
GEORGIAN MOVIES 430

Manana Lekborashvili

THE SIXTIES “NONE SOVIET” FILM 431

Dinara Maglakelidze

PHENOMENOLOGICAL REALITY ON THE BRINK OF LIFE
AND DEATH CINEMATIC CREATIVE WORK OF
CHRISTIAN PETZOLD 432

Lela Ochiauri

PORTRAIT OF GEORGIAN CINEMATOGRAPHY STARTING
FROM PERESTROIKA PERIOD AND ON THE BACKGROUND
OF MODERN LANDSCAPE
(National-political alternation and its impact on Georgian
cinematography) 433

Manana Paitchadze

PETER SHAFFER’S „AMADEUS“ VS MILOJ FORMAN’S
„AMADEUS“ 435

Giorgi Ugrelidze

THE SOCIAL-POLITICAL REALITY AND FILMMAKING
SEARCHING IN THE WEST EUROPEAN FILM CULTURE
(50-60 years of XX century) 436

Ketevan Trapaidze

BERTOLT BRECHT AND CINEMATOGRAPHY 437

Giorgi Ghvaladze

SEVEN-YEAR DUST “AROMA” 438

Teo Khatiashvili	
LENI RIEFENSTAHL – AESTHETICS OF NAZISM	439

MEDIA STUDIES

Salome Dadunashvili	
SOVIET UNION – COUNTRY OF	
“TRAINED OF ARTISTS”	441
Vaja Zubashvili	
TELEVISION ADVERTISING IN XX	
CENTURY 90’S GEORGIA	441
George Chartolani	
WHEN DOES BROADCASTING MEDIA “SINGS”?	442
Revaz Tchitchinadze	
INDEPENDENCE AND THEN DEMOCRACY	
Artists, who were perceived as the agents of KGB,	
and countered journalists	444

MUSIC STUDIES

Marina Kavtaradze	
MUSIC AND POWER IN THE CONTEXT OF TIME	
(Soviet methods of “Taming” of Music)	447
Mariam Chincharauli	
RELATIONSHIP OF DIFFERENT MUSICAL TRADITIONS IN	
XX-XXI CENTURY MUSICAL CULTURE	448

ART STUDIES

Irine Abesadze	
COMMON PARADIGMS OF PAINTING AND POETRY IN THE	
GEORGIAN SPACE AND TIME CONTINUUM	
OF 20S OF 20TH CENTURY	450
Irma Dolidze	
FOR THE ISSUE OF THE CULTURAL HERITAGE	
INTERPRETATION	
Bagrati Cathedral	451

Tamar Mchedlishvili	
KOKA RAMISHVILI'S CONCEPTUAL ART CREATED IN THE POST-SOVIET SPACE	452
Lali Osepashvili	
ITALIAN ARTIST LUDWIG LONGO IN TBILISI (1831-1914)	453
Natia Tsulukidze	
OUTSIDERS – LOST TREASURE	454

თეატრმცოდნეობა

გიორგი აფხაზაგა,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
დრამის რეჟისორის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელები: პროფ. გიორგი მარგველაშვილი,
პროფ. ვასილ კიკნაძე

სემუელ ბეკეტის „დროის გარეთ“ არსებული ადამიანი

შესაძლებელია, რომ ხელოვნება პოლიტიკისაგან იყოს გამიჯნული? შესაძლებელია თუ არა ბალანსირება იმ საზღვარზე, სადაც ხელოვნება აბსო-ლუტურად აპოლიტიზირებულია და კიბავროულად, თანამედროვეობას და აქტუალურობას ინარჩუნებს? – ამ კითხვებს რადიკალურად განსხვავებული ჟღერადობა მეოცე საუკუნეში მიეცა – რევოლუციების, ომების, ინოვაციებისა და ტექნოლოგიური აღმოჩენების საუკუნეში.

გრანდიოზული მოვლენები კაცობრიობის ისტორიაში რადიკალურად ცვლიან ყოველგვარ დადგენილ მიმართულებებს, იქნება ეს პოლიტიკა, კულტურა თუ ზოგადად საზოგადოება. სწორედ ეს მოვლენები ქმნიან ისტორიის მსვლელობის რადიკალურ ნახტომებს, ცვლიან ეპოქას. ხელოვნებაც, ბუნებრივია, მყისვე რეაგირებს და, როგორც ბარომეტრი, მკაფიოდ გამოხატავს იმდროინდელი ყოფიერების მდგომარეობას. მეოცე საუკუნე, პირობითად, მეორე მსოფლიო ომით იყოფა – კაცობრიობის გულისცემა შეჩერდა ომის დაწყებასთან ერთად და ომის დამთავრება ახალი სიცოცხლის ათვლის წერტილად იქცა.

სემუელ ბეკეტი ნამდვილად წარმოადგენს უნიკალურ შემთხვევას მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში. მისი, როგორც პიროვნებისა და შემოქმედი ადამიანის, ჩამოყალიბების პერიოდი აქტიურ მსოფლიო პოლიტიკურ პროცესებს ემთხვევა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, იგი მაინც

საკუთარ ხელოვნებაში შემოქმედებით “ნეიტრალიტეტს” ინარჩუნებს. პირველი ასეთი “გამოწვევა” მან ბავშვობაში მიიღო, მაშინ, როდესაც მამამისთან ერთად, რევოლუციურ აღში გახვეულ ბელფასტს უყურებდა – მამა ცრემლებს ვერ მალავდა, სემუელისთვის კი ეს წარუშლელი შთაბეჭდილება იყო, რომელმაც მის შემოქმედებაზე დიდი გავლენა იქონია. შემდგომ კი იყო სკოლა, კოლეჯი. იქ, ბეკეტის თქმით, ხელოვანი ადამიანისათვის წარმოუდგენელ რამეს ითხოვდნენ – მას მთელი თავისი პოტენციალი უნდა გამოეყენებინა იმისათვის, რომ პოლიტიკური მოვლენები მკაფიო ეროვნულ-განმათავისუფლებელი კურსით აღეწერა. ყველაფერი, რასაც ახალგაზრდა, დამწყები ხელოვანი ქმნიდა, დიდ კრიტიკას იმსახურებდა, ვინაიდან, მისი ნაშრომები “არააქტუალური” იყო – არ გამოხატავდა იმდროინდელი საზოგადოების პოლიტიკურ გეზს და სოციუმის მისწრაფებებს.

შემოქმედებითი თავისუფლება ბეკეტმა პირველად საფრანგეთში იგრძნო. მთელი მისი შემოქმედება ფოკუსირდება ადამიანზე, – ადამიანზე, რომელიც ღმერთმა თავის სახედ და ხატად შექმნა, ხოლო შემდგომ სამოთხიდან გარიყა. ადამიანზე, რომლისთვისაც გარესამყარო მხოლოდ ხელისშემშლელ ფაქტორს წარმოადგენს საკუთარი თავის შესაცნობად. ადამიანზე, რომელიც დროისა და სივრცის გარეშე არსებობს და ვისთვისაც ერთადერთი რამაა ფასეული – საკუთარი არსებობის არსის შეცნობა.

მეორე მსოფლიო ომის დროს, ბეკეტი, რომელიც ყოველთვის დეკლარირებდა საკუთარ უარყოფით დამოკიდებულებას პოლიტიკისადმი, “ფრანგული წინააღმდეგობის” მოძრაობის აქტიური წევრი ხდება. მთელი ამ დროის განმავლობაში, ბეკეტი ელოდებოდა ამ საგიჟეთის დასასრულს, მაგრამ აქაც, მიუხედავად ურთულესი მდგომარეობისა და უძლიერესი ფსიქოლოგიური წნეხისა, მწერალი მუშაობას აგრძელებდა. მიუხედავად იმისა, რომ ბეკეტი მოვლენათა ეპიცენტრში იმყოფებოდა

და ამასთან, მკაფიოდ გამოხატავდა თავის პირად პოზიციას და ბარიკადებზეც იბრძოდა, მან მაინც მოახერხა შემოქმედებითი “მეს” შენარჩუნება. მიუხედავად აქტიური ჩართულობისა, მის შემოქმედებაში საომარი მდგომარეობა არ აირეკლებოდა, – ვლინდებოდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც გარემოებები ეხებოდა არა პოლიტიკას, არამედ ადამიანს და მის სულიერებას.

ბეკეტი აბსურდისტია, კლასიკური აბსურდისტი ყველა მის შემოქმედებით გამოვლინებაში. აბსურდის ფუძემდებელი პრინციპი – “აბსურდის თეატრი არ განიხილავს რაიმე სახის იდეოლოგიურ პოზიციებს, იგი არც მოვლენათა კონსტატაციას ახდენს და არც მათ სავარაუდო განვითარებას”,¹ – მისთვის უზენაესი რჩება. ამ მხრივ, საინტერესოა განვიხილოთ მეოცე საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი და საეტაპო დრამატურგიული ნაწარმოები “გოდოს მოლოდინში”, რომელიც სემუელ ბეკეტმა 1952 წელს დაწერა.

ფაქტია, რომ სემუელ ბეკეტის ეს პიესა მთელი მისი განვლილი ცხოვრების გამოძახილია: “ყველას თავისი ხვედრი აქვს”, “ისინი ჩურჩულებენ... ისინი ევედრებიან”, “ზეცა ჯოჯოხეთს მიაღწეამს ცას” – ბუხენვალდის ბანაკის კარიბჭე, საკონცენტრაციო ბანაკები, ხიროსიმას ტრაგედია – ყოველივე ეს არეკლილია პიესაში. თუმცა ავტორი ამ პოლიტიკურ მოვლენებს კონკრეტული პირის მიერ ჩადელი ბარბაროსობის კუთხიდან კი არ განიხილავს, არამედ მისთვის, თითოეული ანალოგიური მოვლენა – კაცობრიობის დეგრადირების მორიგი საფეხურებია და ღმერთის ქმნილებათა მწვერვალი, ადამიანი – აბსოლუტური განადგურების გამოვლინებად წარმოგვიდგება.

ბეკეტისთვის ადამიანი ნადგურდება ან უკვე განადგურებულია. იგი ან სანაგვეში ცხოვრობს და დასასრულს ელოდება, ან, თუკი მაინც შეინარჩუნა საკუთარი

1 Martin Esslin, *The Theatre of The Absurd*, London, Penguin Books, 1991

“მე”, მაინც განწირულია – “ყოველივე უმიზეზოდაა გაჩენილი, სისუსტეში ვითარდება და მისი სიკვდილი შემთხვევითია. უაზროა ის, რომ გაეჩნდით, უაზროა, რომ ვკვდებით”.¹

მაგრამ, მიუხედავად ამ ღრმა პესიმიზმისა, ბეკეტის ნაწარმოებები აღსაესება სინათლით – “მისი სულიერება, საკუთარ ბედისწერაზე მაღლა დგება”.² ბეკეტის ღრამა გვირახია, რომელშიც გადის ადამიანი, და მხოლოდ ფინალში, როცა ყოველგვარი იმედი ამოწურულია, სინათლე გამოჩნდება. “გოდოს მოლოდინში” საოცარ მდგომარეობას წარმოადგენს იმ ჯოჯოხეთური გარემოებისა, სადაც იმყოფება ადამიანი, რომელიც ურწმუნოებასა და სასოწარკვეთილებას ებრძვის. ისევ და ისევ პირველ პლანზე ადამიანია, პიროვნება, რომელიც ტყვეა ამ პარადოქსული ყოფიერებისა, პარადოქსის, რომელიც მარადიულია და კაცობრიობის დასაბამიდან უცვლელი რჩება.

ელადიმირი და ესტრაგონი, “გოდოს მოლოდინის” მთავარი გმირები, აბსოლუტური რწმენის სიმბოლოებად იქცნენ, – იმ რწმენისა, რომელიც ამოძრავებს კაცობრიობას, რომელიც, ბეკეტის აზრით, დიდი ხნის წინ დაკარგა ადამიანთა მოდგმამ და მხოლოდ ერთეულები ატარებენ სათუთად, როგორც ყველაზე ძვირფას საჩუქარს, რომელიც მათ შემოქმედმა უბოძა.

ორი მაწანწალა, მასხარა თუ უბრალოდ ორი სალოსი, რომლებიც ელოდებიან რაღაც ეფემერულს, გაუგებარს, ან უბრალოდ გაჰყავთ დრო დაბადებიდან სიკვდილამდე. იქნებ, გასხივოსნებული სალოსების მსგავსად, ღმერთისა და ჭეშმარიტების ხილვის მოლოდინში იმყოფებიან? ტრაგიზმი, რომელსაც ატარებს ეს ორი ჩვენთვის ახლობელი პერსონაჟი, და წამების ის გზა, რომელიც გააზრებულად, თავისუფალი არჩევანის გაკეთების შედეგად ნახევარი საუკუნის წინ გაიარეს, მათ აბსოლუტურად მითიურ პერსონებად გვიხატავს. მოლოდინის პროცესი კი,

¹Альбер Камю, “Миф О Сизифе”, М., “Радуга”, 1991

²Альбер Камю, “Творчество и свобода”, “Радуга”, 1990

რომელიც მათთვის ცხოვრების მთავარ ამოცანად იქცა, გოლგოთაზე მიმავალ გზას წააგავს, ხოლო ის ხე, სადაც ბატონ გოდოს უნდა შეხედნენ, მათი ჯვარია. მათ უბრალოდ სწამთ და ჯილდოდ არაფერს ითხოვენ. სითბო, სათუთი დამოკიდებულება და უსაზღვრო სიყვარული ერთმანეთის მიმართ, განსაკუთრებულ მოცულობას ანიჭებს პიესას. ეს ის სითბო და ურთიერთობაა, რომელიც ეხმარება ადამიანს, ყველაზე მძიმე ეტაპების გადალახვაში.

აღბათ, ნიშანდობლივია, რომ პიესის გამოჩენა ზუსტად იმ დროს დაემთხვა, როდესაც მის არსებობას სასიცოცხლო მნიშვნელობა ჰქონდა. მთელი პესიმიზმი, სასოწარკვეთილება და უიმედობა, რითაც იმდროინდელი საზოგადოება იყო მოცული, ამ პიესაში აისახა. თუმცა, მცდარი იქნება იმის მტკიცება, თითქოს ბეკეტმა ეს ტექსტი მხოლოდ იმისათვის დაწერა, რომ ისედაც უფსკრულის პირას მყოფი საზოგადოება საბოლოოდ გაენადგურებინა გამოსავლის არარსებობის გამო. შეიძლება ითქვას, ბეკეტი მკურნალის როლში გვევლინება, – ტკივილს აყენებს იმისათვის, რათა შემდგომ შევბა აგრძნობინოს დასნეულებულს. ყოველგვარი ტანჯვისა და სასოწარკვეთის მიღმა, ბეკეტი მანათობელს გვიტოვებს, რომელიც უცნაური და ჯადოსნური ძალით რწმენას აღვივებს. ხოლო ის სითბო და სათნოება, რომელიც ავტორმა ჩააქსოვა ორ მაწანწალა-მასხარაში, რომლებიც, მიუხედავად ყველაფრისა, ელოდებიან მხსნელს და არ ნებდებიან, – რწმენისა და იმედის მანიფესტად იქცა უამრავი მკითხველისა თუ მაყურებლისათვის.

“ბეკეტის სიღრმისეული პესიმიზმი, მიუხედავად ყველაფრისა, კაცობრიობისადმი უსაზღვრო სიყვარულს შეიცავს, რომელიც მხოლოდ იზრდება ამაზრზენობისა და სასოწარკვეთის წყვდიადში ჩაღრმავებისას და როდესაც სასოწარკვეთა უკიდვრად ხდება, თანაგრძნობას და სიბრალულს საზღვარი არა აქვს”.¹

ბეკეტი ჰუმანისტია და უყვარს ადამიანი – უყვარს ისეთი, როგორიც ის არის და როგორიც იქნება მარად

1 Michael Worek, “A Century Of Prize Winners”, Ontario, Firefly Books, 2010

გამოუსწორებელი, ღვთის წყალობის უღირსი არსება. ბეკეტისთვის, ადამიანი უსაზღვრო და ამოუცნობი მიკროსამყაროა, – უბრალოდ უნდა მიიღო ისეთი, როგორიც არის, – ცოდვილი, მაგრამ სიყვარულით აღსავსე.

ვინი, კრეპი, ვლადიმირი და ესტრაგონი, ხამი და კლოვი – ბეკეტის ქმნილებებია, ადამიანები ან უბრალოდ – უცნაური არსებები. ავტორისთვის მოცემულობა, რომელშიც ისინი იმყოფებიან, მეორეხარისხოვანია, მაგრამ ამასთან პირდაპირ მიგვითითებს – ჩემი ნაწარმოები ადამიანებზეა, რომლებიც პარადოქსულ სამყაროში იმყოფებიან და ამ დიდი გაუგებრობის მსხვერპლნი არიან. მათი ცხოვრება – სასიკვდილო განაჩენის აღსრულების მოლოდინია, და სწორედ ამ სასოწარკვეთაში იბადება აბსურდის კვინტესენცია – “არაფერია უფრო რეალური, ვიდრე არაფერი”.¹

აბსურდული გარემო და პარადოქსი ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთობაში – “აბსურდი შებრძოლებაა პიროვნებასა და ყოფიერებას შორის”,² – ბადებს იმ უნიკალურ ბეკეტისეულ ენას და ატმოსფეროს, სადაც ლოგიკა საკუთარ საზღვრებს ცდება და ალოგიზმი იმდენად ლოგიკურია, რომ უპირობო ჭეშმარიტებად გვევლინება.

სემუელ ბეკეტი მეოცე საუკუნის ხელოვნების ერთ-ერთ საკვანძო ფიგურას წარმოადგენს, მისი მსოფლმხედველობა და მხატვრული სახეები ქმნიან უნიკალურ ბეკეტისეურ სამყაროს, რომელიც, როგორც არც ერთი სხვა, აღსავსეა საოცარი პოეტურობით, ღრმა შინაარსობრივი დატვირთვით და უკიდურესი ადამიანთმოყვარეობით. სემუელ ბეკეტი მრავალი ჯილდოთი და პრემიითაა დაჯილდოვებული, მათ შორის, 1969 წელს ნობელის პრემიის კავალერი გახდა. ავტორი სიცოცხლეშივე აღიარეს თანამედროვეობის კლასიკოსად. მისმა შემოქმედებამ მეოცე საუკუნის ხელოვნებაზე უდიდესი გავლენა მოახდინა.

“გოდოს მოლოდინი” კაცობრიობისადმი უდიდეს

1 Eric Bentley, “The Life of Drama”, New York, Atheneum, 1967

2 E. Ionesco, “Notes Et Contre-notes”, Paris, 1959

სიყვარულს შეიცავს, რაც მხოლოდ ამაზრზენობისა და სასოწარკვეთის უფსკრულში ჩადრმავეებისას იზრდება. ხოლო როდესაც სასოწარკვეთა თავის პიკს აღწევს, სინანული უსაზღვრო მარადიულ ტოლობად იქცევა”.¹

ბეკეტმა უნიკალური გზა გაჭრა. მან საკუთარი შემოქმედებით, ხელოვნებიდან პოლიტიკა და იდეოლოგიზაცია მოკვეთა და ამით აბსოლუტურად აპოლიტიზირებული ხელოვნების უნიკალური სახე შექმნა. მისი აზრით, ყველაზე აქტუალური და მარადიული ადამიანის შინაგან სამყაროში, მის ყოფასა და ცხოვრების არსში უნდა ვეძებოთ და ეს ერთადერთი უცვლელი ტოლობაა, რაც უძღებს დროს, რაც დროის გარეშეა და მუდამ ერთნაირად აქტუალურია ნებისმიერ დროსა თუ სოციალურში.

1 Michael Worek, “A Century Of Prize Winners”, Ontario, Firefly Books, 2010

თამარ ბოკუჩავა,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

ხელოვნება ანთროპოლოგიური პენსიის მატარებელი

ხელოვნების ევროპული თეორიის ფორმირება ანტიკურ ეპოქაში ფილოსოფიური კოსმოლოგიისა და ანთროპოლოგიის ფარგლებში მიმდინარეობს. სამყაროს შესახებ წარმოდგენათა თანახმად, ადამიანი კოსმოსის ნაწილია და თავადაც კოსმიურ მთლიანობას – მიკროკოსმოსს წარმოადგენს. ადამიანის, როგორც დამოუკიდებელი მთლიანი არსის გააზრებამ თავისუფლების იდეის გამოკვეთა განაპირობა.

“ძველმა ბერძნებმა... მარადიული ღირებულებები დაგვიტოვეს, რომლებმაც ევროპული სულიერების, ევროპელის ფსიქიკური წყობის სპეციფიკა და მისი აზროვნებისა და გრძნობის ფორმები განსაზღვრა, [...] მათ გაგვიხსნეს გზა ადამიანში ადამიანურის გაგებისა და ადამიანის არსებობის საზრისის წვდომისაკენ”,¹ – წერს ელენე თოფურიძე მონოგრაფიაში “ადამიანი ანტიკურ ტრაგედიაში”. “...ფუნდამენტური ღირებულება, რომელიც ახალმა ცივილიზაციამ ძველისაგან მიიღო, თავისუფლების იდეა იყო. ბერძნები არიან იმ ფაქტის პირველადმომჩენები, რომ ადამიანი თავისუფალი არსებაა, რომელსაც შეუძლია ქმნიდეს თავის ცხოვრებას მის მიერ არჩეული მიზნის შესაბამისად”.²

ადამიანის დამოუკიდებელი თვითშეგნების, როგორც მისი თავისუფალი ნების საფუძვლის ფორმირება განსაკუთრებული სიცხადით ტრაგედიაში იშლება, თავისუფლებისა და ბედის, თავისუფლებისა და პოლიტიკური

¹ Е. Топуридзе, «Человек в античной трагедии», «Мецниереба», Тбилиси, 1984 г., стр. 3

² დასახელებული ნაშრომი, გვ. 4

დესპოტიზმის ურთიერთმიმართების პლანში.¹

ხელოვნებამ ჯერ კიდევ ანტიკურობაში შეიძინა ბედისა თუ პოლიტიკის დესპოტიზმთან დაპირისპირების პათოსი, რომელიც განსაკუთრებით დამახასიათებელი აღმოჩნდა ანტიკური ტრაგედიისათვის. სოფისტების მიერ განდიდებული ადამიანი ყოველივე არსებულის საზომად იქნა აღიარებული.

შეიძლება ითქვას, რომ კაცობრიობის ისტორიის უდიდესი მონაკვეთის განმავლობაში ხელოვნების, როგორც ადამიანის საქმიანობის ერთ-ერთი ძირითადი ფორმის, სუბიექტიცა და ობიექტიც ადამიანი იყო. ამ მოცემულობას ეყრდნობა სხვადასხვა სახის ესთეტიკური მოძღვრებებიც, რომლებიც ადამიანის არსებობას, მის მთლიანობასა და იდენტობას აპრიორი ითვალისწინებს. მიუხედავად იმისა, რომ საუკუნეთა განმავლობაში ანთროპოლოგიური კონცეფციები, სოკრატედან მოყოლებული, ფილოსოფიაში გარკვეულ ცვლილებას განიცდის, თავად ადამიანის არსებობის საკითხი ეჭვქვეშ თანამედროვეობამდე არ დგება. ადამიანის ანთროპოლოგიური პარადიგმა კოსმოცენტრულ, თეოცენტრულ, ანთროპოცენტრულ, ლოგოცენტრულ, სოციოცენტრულ თუ სხვა ეტაპებს გაივლის. ყოველი ეპოქა თავისი მსოფლმხედველობისათვის შესაბამის ხელოვნებას ქმნის. კლასიკურ ანთროპოლოგიას, არაკლასიკური პარადიგმები მოსდევს. რომანტიზმის ესთეტიკაში ავტორისა და რომანტიკული გენიის კულტი ყალიბდება, სწორედ რომანტიზმის თეორეტიკოსები და პრაქტიკოსები უდებენ სათავეს ხელოვანის სუბიექტური მეს გაგების უფრო გვიანდელ ინტერპრეტაციებს. თუ კლასიკური ანთროპოლოგიის მთავარი თავისებურება ექსტრემალური ობიექტივიზმია, პოსტარაკლასიკურ ფილოსოფიაში თეორიულ წინაპირობათა ცვლილება ხდება, რაც თავისუფალი ადამიანის შესახებ რაციონალისტური წარმოდგენების შეუმდგარობით არის განპირობებული. ბერგსონის ინტუიტივიზმში თავისუფლება წარმოგვიდგება

¹ იქვე, თავისუფალი პერიფრაზი.

როგორც ცნობიერების პირველადი, პრინციპულად განუსაზღვრელი ფაქტი. თავისუფლება, როგორც ასეთი, უკვე აღარ შემოიფარგლება მოცემულ შესაძლებლობათა შორის არჩევანით, არამედ წარმოჩინდება როგორც მოცემულობის წრიდან შემოქმედებითი გარღვევა ახლისაკენ, ყალიბდება წარმოდგენა იმის შესახებ, რომ გონების უნარი – ვნებებზე (აფექტებზე) ზემოქმედება მოახდინოს, დიდწილად გაშუალებულია ნების მოქმედებით, ირაციონალური წარმოსახვითა და შთაგონებით. მოდერნიზმის ხელოვნება, რომელიც მანიფესტების სახით ახდენს შემოქმედებითი “მე”-ს უპირობო თავისუფლების დეკლარირებას, ავტორის შინაგან მდგომარეობას “ულტრაწარმართულ” ესთეტიკაში წყვეტს. მაგალითად, ესპანური მოდერნისტული ულტრაიზმის ერთ-ერთი წარმომადგენლის – კრიტიკოსის, პოეტისა და ესეისტის – გილერმო დელ ტორეს “ულტრამანიფესტი” ასე ჟღერს: “მე თვითონ, შენ თვითონ, ის თავად. ასე, მრავლობითი რიცხვი უარყოფს და მეობის ღოცვა წავიკითხოთ. ერთადერთი. გარეშენი. განუმეორებელი. მთავარი კი ისაა, რომ ჩვენს მეს ვართ ჯიუტად ჩაჭიდულნი, რომელსაც არ ჰყავს და არც ეყოლება ბადალი... მე თავად ვარ ჩემი თავის მიზეზი. თავად ვარ ჩემი თავის კრიტიკოსი. ჩემი თავის საზღვარი... მე ვამტკიცებ მეობის სიმაღლესა და უცვლელობას, რომელიც იყო და იქნება ნოვატორისა და მემამბოხის პირველი სულიერი ღირსება”.¹ მოდერნიზმის ხელოვნება ხელოვნების, ადამიანის, საზოგადოებისა და სამყაროს რადიკალურ ცვლილებას, ტრადიციულ ფორმათა და მეთოდთა რევიზიას ესწრაფვის. თავის გამოვლინებებში ის ხშირად ხისტი, უხეში და ეპატაჟურია, სკანდალისკენ, შოკისმომგვრელი ზემოქმედებისკენ მიდრეკილი. ქართული თეატრის ისტორიაში მოდერნისტული დემარშის მაგალითია ხასინტო ბენავენტეს “ინტერესთა თამაშის”

¹ გილერმო დელ ტორე, ესპანელი მწერალი, ბორხესის მეგობარი და დის ქმარი (1900-1972). ნაწევები ულტრაიზმების მანიფესტიდან, რომლის მიმდევარი, ერთი პერიოდი, ხორხე ლუის ბორხესიც იყო.

დროს “დურუჯის” მანიფესტის წაკითხვა, რომელიც რადიკალური მოწოდებებით არის აღსავსე და ისტორიის სანაგვეზე მოისერის ბეპერ კამეჩებს.

II მსოფლიოომის შემდეგ ევროპელთა მსოფლმხედველობა რადიკალურ ცვლილებებს განიცდის, “მოდერნის ეპოქის ექსპერიმენტის ჩაყარდნა” ადამიანის, კაცობრიობის გონებისა და მიზანშეწონილი მოქმედების უნარის მიმართ სრულ განხიზვლას იწვევს. პოსტმოდერნისტების აზრით, ოსვენციმის შემდეგ აზროვნებაზე ლაპარაკი ყოველგვარ საზრისსაა მოკლებული.

ლოგიკური წინააღმდეგობა ხელოვნების ტრადიციულ თეორიაში პოსტმოდერნისტული მსოფლმხედველობის ვითარებაში ჩნდება, როდესაც ადამიანის, როგორც მთლიანობის, არსებობის ფაქტი დგება კითხვის ნიშნის ქვეშ. შესაბამისად, საეჭვო ხდება ადამიანის მახასიათებელთა მთელი სისტემის არსებობა და სახესა და შინაარსს იცვლის ისეთი ცნებები, როგორებიცაა სუბიექტი, ობიექტი, ავტორი, თავისუფლება, იდენტობა, ბედისწერის ყველა ინტერპრეტაცია და ა.შ. დესტრუქციის ჯაჭვი იზრდება და საკაცობრიო აზრის მიერ შექმნილი მრავალსაუკუნოვანი კონსტრუქცია იმსხვრევა. სუბიექტისა¹ და ავტორის გაქრობა კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს ხელოვნების არსებობასაც, რადგან ხელოვნების ტრადიციული გაგება ავტორის კრეატიული საქმიანობის შედეგს გულისხმობს. მიუხედავად იმისა, რომ ავტორის სიკვდილის კონსტატაციის შემდეგ, როლანდ ბარტი “მკითხველის დაბადების” დეკლარირებას ახდენს, პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფია ამ უკანასკნელს კლასიკური ტიპის ავტონომიურ სუბიექტად მაინც არ განიხილავს, “რადგან მკითხველი – ეს არის ფიგურა ბიოგრაფიის, ფსიქოლოგიის გარეშე, მხოლოდ ვიღაც,

¹ ტერმინი სუბიექტის სიკვდილი ფილოსოფიურ მიმოქცევაში პირველად მიშელ ფუკომ შემოიტანა თავის ე.წ. «არქეოლოგიური პერიოდის» ნამუშევრებში დაწებული შრომით «სიტყვები და საგნები: ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა არქეოლოგია» (1966). როლანდ ბარტმა სუბიექტის სიკვდილის თემის «ავტორის სიკვდილად» სპეციფიკაცია მოახდინა (1968).

რომელიც აერთიანებს იმ შტრიხებს, რომელთაც ქმნის წერილობითი ტექსტი¹. ჩვენ წინაშე დგება ახალი დილემა, პოსტკულტურისა და პოსტცივილიზაციის რეალობის წვდომა. ამასთან დაკავშირებით მიშელ ფუკო წერს:

“ანთროპოლოგიის ამოძირკვის პირველი მცდელობა... შეიძლება ნიცშესთან აღმოვაჩინოთ: ფილოლოგიური კრიტიკის... გზით ნიცშემ იმ წერტილს მიაღწია, სადაც ადამიანი და ღმერთი ერთმანეთს ეკუთვნიან, სადაც ღმერთის სიკვდილი ადამიანის გაქრობის სინონიმურია და სადაც ზეადამიანის მომავალი მოსვლა, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის სიკვდილის აღმნიშვნელია. ამით ნიცშე წინასწარმეტყველებს... იმ მიჯნას, რომლის მიღმაც შეძლებს აზროვნების დაწყებას ახალი ფილოსოფია”². პოსტმოდერნის ნიჰილიზმის კონტექსტში, ფუკოს იდეების თანახმად, აღარც თავისუფლება არსებობს, ის მოგონილი რეალობაა, რადგან თავად ადამიანიც, როგორც თავისუფლების სუბიექტი, “არის ისეთი გამოგონება, რომელსაც ჩვენი აზრის არქეოლოგია წარსულ ეპოქას ძალდაუტანებლად მიაწერს... ჩვენს დროში მეტად, ვიდრე ღვთის არყოფნასა და სიკვდილზე, ადამიანის დასასრულზე შეიძლება ლაპარაკი... ადამიანი ქრება”³.

ნიცშეს ფილოსოფიამ მართლაც უდიდესი გავლენა მოახდინა მოდერნიზმის ფილოსიფიური და ესთეტიკური მსოფლმხედველობის ფორმირებაზე. მას ხშირად ანტონენ არტოსაც ადარებენ, როგორც სულის მოწამეობის გზაზე შემდგარ მოაზროვნეს. 1882 წელს გამოქვეყნებულ წერილში “მხიარული მეცნიერება” ნიცშე წერდა: “ახალ მოვლენათა შორის უდიდესმა – “ღმერთის სიკვდილმა” და ქრისტიანული ღმერთის რწმენისადმი ნდობის დაკარგვამ – უკვე დაამჩნია პირველი ჩრდილი ევროპას. ყოველ შემთხვევაში მათ, ვისი თვალებიც ... საკმარისად ძლიერია და გამჭრიახი ამ სანახაობისათვის... თითქოს რაღაც

¹ <http://filosofi-online.ru/filosofskij-slovar/621-sudba.html>

² Фуко М. Слова и вещи, Глава IX . Человек и его двойник, М., 1977

³ Фуко М. Слова и вещи, Глава IX . Человек и его двойник, М., 1977

მზე ჩაესვენა, თითქოს უნდობლობად შემოიქცა... ძველი ნდობა: დღითიდღე ჩვენი სამყარო მათთვის სულ უფრო დაღმავალად უნდა მოჩანდეს, უფრო საეჭვოდ, უფრო მოხუცად... თავად მოვლენა ძალზე დიდია და ჯერ ძალზე შორი, უმრავლესობის აღქმისათვის მეტად მიუწვდომელი... ცოტამ უწყის, კერძოდ, რა მოხდა... და რომ მომავალში, ამ რწმენის დამარხვასთან ერთად, უნდა დაინგრეს ყველაფერი მასზე აღმართული... – მაგალითად, მთელი ჩვენი ევროპული მორალი. მოსალოდნელია ნგრევათა, ჩამოშლათა, დაღუპვათა და კრახთა ხანგრძლივი რიგი: ვის შეუძლია დღეს ეს ყოველივე იმდენად განჭვრიტოს, რომ საშინელების ლოგიკის მასწავლებელი და მაცნე გახდეს, მზისა და გონების დაბნელების წინასწარმეტყველი, რომელთა ტოლფასი, როგორც ჩანს, დედამიწაზე ჯერ არ ყოფილა.¹ ესეში “Homo” კი იგი დასძენს: “მე ვიცი ჩემი ხვედრი. ოდესმე ჩემს სახელს რაღაც საზარელის შესახებ მოგონებას დაუკავშირებენ – კრიზისისას, რომელიც არასოდეს ყოფილა დედამიწაზე, სინდისის ყველაზე დიდი კოლიზიისა, ყველაფრის იმის წინააღმდეგ მიღებული გადაწყვეტილებისა, რისიც კი ოდესმე სჯეროდათ, რასაც ითხოვდნენ, რაც წმინდად მიაჩნდათ”.²

აღნიშნული მსოფლმხედველობრივი კრიზისი კარლ იასპერსმა მეტაფიზიკის სიკვდილად მონათლა.

ზეკაციის ფილოსოფიის იდეოლოგიის ზეგავლენამ, გონების განმანათლებლურმა კულტმა და სხვა მსოფლმხედველობრივმა ფაქტორებმა მეოცე საუკუნის წინააღმდეგობრივი და კრიზისული რეალობა წარმოქმნეს. მოდერნიზმის შემოქმედებითი თავისუფლების ენერგეტიკა ტოტალიტარულისახელმწიფოთა იდეოლოგიებს შეეჯახა, ამდენად, XX საუკუნის პირველი ნახევრის კონფლიქტებს შორის ხელგონება-ხელისუფლების კონფლიქტმა განსაკუთრებული მასშტაბები შეიძინა. ტრიადა –

¹ Ницше Ф. Веселая наука, Соч. в 2 т. М.: Мысль. 1996. Т. 1. с. 662-663

² Ницше Ф. Эссе “Homo”. Как становятся сами собою / Ф. Ницше // Соч. в 2 т. М.: Мысль. 1996. Т. 2. с. 762 -763

დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება – ტოტალიტარული სახელწიფოსათვის დამახასიათებელ მითოლოგემას გვახსენებს, სადაც სახელმწიფო, როგორც იდეოლოგიური რეპრესიის მანქანა, რომელსაც კოსმიური მართლწესრიგის შექმნასა და უპირობო ჭეშმარიტების ფლობაზე აქვს პრეტენზია, ხელოვნებასა და ხელოვანს უპირისპირდება. ტოტალიტარულ რეჟიმში ხელოვანის ფიგურის პიპერბოლიზაციაც, მისი მოწამეობრივი იდეალიზაციაც ხორციელდება. ამის მაგალითია საბჭოთა მოდერნიზმის ხანა, როდესაც ხელოვანი – ხელისუფალი ძირითად ბინარულ წყვილს, ოპოზიციას წარმოადგენდნენ. მიხეილ ბუღაკოვის რომანში “ოსტატი და მარგარიტა” ოსტატს ვიზიონერისა და მსხვერპლის როლი აქვს მიკუთვნებული, მას განსაკუთრებული ადგილი უკავია სამყაროს იერარქიაში და საკუთარი ადგილი აქვს მარადისობის სტრუქტურაშიც. საბჭოთა სინამდვილის ბინარულ სქემაში ხელოვანი ხან მსხვერპლია, ხან მუამბოხე, ხან კი ორივე ამ თვისების მატარებელი პერსონა, რომელიც სამყაროს, სინამდვილის, სამართლიანობისა და ჭეშმარიტების ინდივიდუალურ ხედვას ამკვიდრებს, რის გამოც ისჯება. შეიძლება ითქვას, რომ ისტორიული ფაქტები – სანდრო ახმეტელის, მიხეილ ჯავახიშვილის, პეტრე ოცხელის, ტიციან ტაბიძისა თუ სხვათა ხედრი ამ მითოლოგემის განმტკიცების საუკეთესო საშუალებას წარმოადგენს, რაც კიდევ უფრო აძლიერებს ხელოვანის, როგორც ხელისუფლებისა და სახელმწიფოს ოპონენტის, სიმართლისათვის მებრძოლი გმირის პრომეთეულ სახე-ხატებას.

მოდერნიზმიდან პოსტმოდერნიზმზე გადასვლა მოდერნის ხანის შემოქმედთა შემართებასა და თვითდაჯერებულობას ნიჰილისტური ირონიით, სევდითა და “არქეოლოგიური რეფლექსიით” ცვლის. ეს გამოთქმა, რომელიც ფუკოს ტერმინოლოგიის გამოძახილია, ტადეუშ კანტორის სიკვდილის თეატრის რეტროსპექციას მოგვაგონებს, სადაც სცენაზე მყოფი მღუმარე და სევდიანი ავტორი თავისი და

თავისი კულტურის საზარელი წარსულის მკვდრადქცეულ მოგონებებს იხმობს, ხეობების, მიცვალებულების, ღეშადქცეული ადამიანების წყებას, რომლებიც მის სიკვდილის თეატრში საგნობრივ რეალობას, რეკვიზიტს უტოლდებიან, კანტორის ერთ-ერთი ადრეული დადგმა, რომელსაც “ოდისეისის დაბრუნება” ერქვა, ევროპული კულტურის ერთ-ერთ არქეტიპულ ფიგურაზე – ოდისეესზე რეფლექსიას წარმოადგენდა, ოდისეესზე, რომელიც დანგრეულსა და განადგურებულ სახლში ბრუნდება. ევროპული სახლის ნგრევის მეტაფორა, რომელიც XIX-XX საუკუნის მიჯნის დრამატურგიის გაერცვლებული მხატვრული სახე იყო, პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში დაშლილი, დანაწევრებული, ბიოობიექტად ქცეულ ადამიან-მანეკენად მოგვევლინა სათეატრო სცენაზე.

უნდა ითქვას, რომ მსოფლიო სათეატრო პროცესში პოსტდრამატული თეატრის ტენდენციის ფორმირება იმავე ლოგიკითაა განპირობებული, რა ლოგიკითაც ვითარდება ავტორის სიკვდილისა და ტექსტის პირველადობის თეორია. ჟან ფრანსუა ლიოტარის აზრით, პოსტმოდერნის კულტურისა და პოსტინდუსტრიული საზოგადოების ფორმირება 1950-იანი წლებიდან იწყება. ასევე ათარიდებს პოსტდრამატული თეატრის ფორმირებას ჰანს თის ლემანი. პოსტმოდერნისა და პოსტანამედროვეობის ეპოქის საწყისად კი ლიოტარი ოსვენციმს მიიჩნევს. ლიოტარის აზრით, პრობლემა იმაში მდგომარეობს, თუ როგორ უნდა ვიხსნათ აზროვნება ოსვენციმის შემდგომ. პოსტმოდერნის ძირითად დამახასიათებელ თვისებად ლიოტარს თანამედროვეობის მეტანარატივების (დიდი ამბების) მიერ მალეგეტიმირებული ძალის დაკარგვას მიიჩნევს. მეტანარატივებში ის კაცობრიობის უდიდეს იდეებს გულისხმობს: პროგრესის, ადამიანის ემანსიპაციის, განათლების ეპოქის ცოდნის შესახებ, როგორც საყოველთაოს დამკვიდრების საშუალების წარმოდგენას. ლიოტარი ასახელებს ისეთ მეტანარატივებს, როგორებიცაა

სულის დიალექტიკა, აზრის ჰერმენევტიკა, თავისუფლების გაფართოება და ზრდა, შრომის გათავისუფლება, გონების განვითარება, კაპიტალისტური ტექნომეცნიერების პროგრესი, არსების ხსნა სულის ქრისტეს მოწამეობრივი ცხოვრების ამბავში მოქცევით და სხვ...

ნარატივის დესტრუქციამ განაპირობა, გარკვეულწილად, პოსდრამატული თეატრის ფორმირებაც, რომელშიც ამბის ტრადიციული გაგება, ისევე როგორც დასრულებული ისტორიის ფენომენი, დაიკარგა, ფრაგმენტირებულ, დანაწევრებულ, უპერსონაჟოდ დარჩენილ რეალობაში მხოლოდ პროცესუალური აქციების, ყოფიერების სპონტანური განცდის, სიტუაციური ქმედებისა და სხეულებრიობაზე ორიენტირებული წარმოდგენების გამართვადა აღმოჩნდა თითქოს შესაძლებელი. ასეთ სანახაობებზე გადაერთო მრავალი თეატრალური რეჟისორი, ხოლო მათმა ერთმა ნაწილმა აღმოსავლურ და პრიმიტიულ კულტურათა ანთროპოლოგიურ თუ ფსიქო-პრაქტიკებში გადაწყვიტა სათეატრო საკრალურობის აღდგენის გზების ძიება. გროტოვსკი, ბრუკი თუ ბარბა ადამიანის ანთროპოლოგიური იდენტობის აღმოჩენას ალტერნატიული ტექნიკებითა და ლაბორატორიული ძიებებით ცდილობდნენ.

პოსტანამედროვეობის “პარალოგია”, მრავალხმიანობა და დისკურსთა სიმრავლე ერთ ანთროპოლოგიურ მახვენებელზე ვეღარ დაიყვანება. თუ პლატონური ლოგიკით ვიმსჯელებთ, ერთისა და სიმრავლის ურთიერთმიმართების სქემაში ერთის ონტოლოგიური ჭეშმარიტება სიმრავლის ილუზიამ შეცვალა. სუბიექტისა და ობიექტის დისპოზიციის რღვევამ, სუბიექტის დაშლამ ობიექტის დესტრუქციაც გამოიწვია. ანთროპოლოგიურ პესიმიზმს ონტოლოგიური ნიჰილიზმიც დაერთო. ასეთ რეალობაში ხელოვანი-სახელმწიფო ბინარული ოპოზიციის არსებობა პრაქტიკულად დასაშვებია, მაგრამ თეორიულად ნაკლებად რეალური. ერთადერთი, რაც კიდევ

ინარჩუნებს, ჩემი აზრით, ლეგიტიმურობას, ფინალურობის იდეაა. საინტერესოა, რომ თანამედროვეობის კიდევ ერთი ექსპერიმენტი დიდი აფეთქების, ანუ სამყაროს დასაბამის მიკრომოდელის ექსპერიმენტულ იმიტირებას ისახავს მიზნად. ადრონული კოლაიდერის იდეაში ორივე მითოლოგემა დევს, დასასრულისაც და დასწყისისაც. სავარაუდოდ, პოსტთანამედროვეობაც თავის ლოგიკურ დასასრულს უახლოვდება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Е. Топуридзе, «Человек в античной трагедии», «Мецниереба», Тбилиси, 1984
2. М.Фуко, Слова и Вещи. Археология гуманитарных наук, 1994
3. Ф. Ницше, Сочинения. в 2-х т.; Мысль, 1996
4. Р. Барт, Избранные работы: Семиотика, поэтика, М. 1994
5. <http://filosofi-online.ru/filosofskij-slovar/621-sudba.html>

ნინო გუნია-კუზნეცოვა,
შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის
თეატრმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. თამარ ბოკუჩავა

პრადის კვადრიენალე და იოზეფ სვობოდა
(ისტორიულ-პოლიტიკური, კულტუროლოგიური
და პიროვნული ასპექტი მხატვრული პროცესის
ფორმირებაში)

მნიშვნელოვანი მხატვრული მოვლენის ისტორიულ-კულტუროლოგიური წანამძღვრების გამოკვეთა და მხატვრის როლის განსაზღვრა კულტურულ-ისტორიული პროცესის ფორმირებაში მუდამ იყო და იქნება მკვლევართა და კრიტიკოსთა დისკუსიისა და განსჯის საგანი. თუ საკითხს ვლადიმერ პაპერნის მიერ შემოთავაზებული მეთოდოლოგიით მივუდგებით და მის ტერმინოლოგიას გამოვიყენებთ, პრადის კვადრიენალეს – სცენოგრაფთა და თეატრის არქიტექტორთა საერთაშორისო გამოფენის / Prague Quadrennial/ წარმოშობა შეიძლება „კულტურა I“-ის და „კულტურა II“-ის ზღვრულ მდგომარეობას, ანდა სიმბიოზურ თანაარსებობას მივაწეროთ, ხოლო 1967 წლის პრადა კი, რომელიც თავად „კულტურა I“-ის ცივილიზაციურ მოედანს წარმოადგენდა, ამ ორი კულტურის შეჯახების პლაცდარმად წარმოვიდგინოთ.

გ. პაპერნის ცნობილ ნაშრომში „კულტურა II“, რომლის სათაური სახელწოდებამცოდნეო წრეებში საყოველთაოდ ხმარებად ცნებად იქცა, სტალინური არქიტექტურისა და ქანდაკების მაგალითზე გამოკვლეულია ტოტალიტარული „ვერტიკალური“ კულტურის აზრობრივი და სტილისტური თავისებურებანი, მოცემულია მისი შედარებითი ანალიზი 20-იანი წლების ავანგარდულ თუ ხრუშჩოვის „оттепель“-ის პერიოდის „ჰორიზონტალურ“ კულტურა

1”-თან მიმართებით. ამ ნაშრომის მთავარ ღირსებას განზოგადების მასშტაბი და გლობალური ხედვა წარმოადგენს. მასში არქიტექტურისადმი ახალი მიდგომა გამოიკვეთა – ავტორმა არქიტექტურა ჩართო კულტურის ერთიან კონტექსტში და გააანალიზა და განიხილა იგი, არა როგორც დამოუკიდებელი დისციპლინა, არამედ როგორც კულტუროლოგიური ფენომენი.

ვლადიმერ პაპერნიმ შემოიტანა მეოცე საუკუნის ორი უმსხვილესი ტენდენციის კოდირების პრინციპი: 20-იანი წლების კულტურას პირობითად დაარქვა „კულტურა 1“, ხოლო სტალინური ეპოქის კულტურას – „კულტურა 2“ (ციფრები გამოყენებულია სათაურის აბსტრაგირებისათვის და შეფასებითობის თავიდან ასაცილებლად). პაპერნი წერს: “კულტურა ერთი” – ეს არის შიდა და გარე სივრცეების, ქვეყნებისა და ქალაქებს შორის საზღვრების გარღვევის, განვრცობის კლუტურა. ამის საპირისპიროდ, “კლუტურა ორი” – ეს არის გაქვეავების საზღვრების გაჩენის, მოძრაობის შეჩერების კულტურა. მაგალითად, არქიტექტურაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს შასასვლელებისა და გასასვლელების, როგორც შიდა და გარე სივრცეების გადაკვეთის წერტილები”.¹

ამდენად, ამ მიდგომით შესაძლებელია როგორც ლოკალურის, ასევე გლობალურის ანალიზი და შესწავლა: დაწყებული კონკრეტული კულტურული ობიექტებითა და საიტებით, სახელოვნებო დარგით და კულტურის სფეროთი, ასევე ისტორიული თუ პოლიტიკური პროცესებით დამთავრებული.

საინტერესოა პაპერნის მიერ კულტურათა ანალიზისას აპელირება ისტორიული დროის ციკლურობის ჰიპოთეზაზე და ანალოგიურად, ხელოვნების ისტორიისა და სოციალური

1 « «Культура Один» — это культура растекания, разрушения границ между странами, городами, между внешним и внутренним пространством. И наоборот, «Культура Два» — это культура застывания, возникновения границ, остановка движения. Например, в архитектуре особо важны становятся входы и выходы как точки пересечения внешнего и внутреннего пространства». см.: Паперный В. Культура Два, М., Новое литературное обозрение, 2011

ისტორიის ციკლურობის ურთიერთმიმართების საკითხის დასმა

მსგავსი ურთიერთმიმართებების შესწავლას ეძღვნება გამოჩენილი მათემატიკოსის – მასლოვის კვლევა არქიტექტურული სტილების ციკლურობის, ადამიანის ტვინის მუშაობის გარკვეული მიდრეკილებებისა და ძირითად სოციალურ სტრუქტურათა მონაცვლეობებს შორის კავშირის თაობაზე.

ამდენადუმასლოვიმართალია, შესაძლებელია პაპერნის თეზისის – ორი ძირითადი კულტურული ტენდენციის ბრძოლისა და მონაცვლეობის სპირალისებრი ციკლურობის შესახებ – ტრანსლირება ყველა კულტუროლოგიურ ფენომენზე, როგორც სისტემურზე, ასევე ყოველ ცალკეულ ერთეულზე. საკვანძო და განმსაზღვრელ ფაქტორად კი შემოქმედის პიროვნება რჩება. შეიძლება დავასკვნათ, რომ ნებისმიერი ხელოვნების დარგის განვითარებაც ზემოაღნიშნული ისტორიული ციკლურობით ხასიათდება; მით უფრო თუ ის, როგორც თეატრი და სცენოგრაფია, მიეკუთვნება დრო-სივრცით დარგს.

სივრცის პროექტირების პრინციპი ყოველთვის პირველადია ახალი ესთეტიკური მოდელის, არქიტექტურული სტილის ჩამოყალიბებისას. სივრცის გააზრება, აღქმა და მოდელირება ასევე უმნიშვნელოვანესია თეატრალურ პროცესშიც.

ამდენად სხვადასხვა არსისა და დანიშნულების ხელოვნების დარგები – არქიტექტურა და სცენოგრაფია – მსგავსნი არიან თვისებაში – განხორციელდნენ სივრცის პროექტირების საშუალებით; და შესაბამისად, ამ ფუნქციის თანხედრილი მონაკვეთის ანალიზიც მსგავსი მეთოდოლოგიით არის შესაძლებელი.

თუ სცენოგრაფიაზე, რომელიც არქიტექტურის შემდეგ ყველაზე სივრცობრივი ხელოვნების დარგია, პაპერნის მეთოდით ვიმსჯელებთ, თვალსაჩინოდ გამოვკვეთავთ მიმდინარე პოლიტიკურ პროცესებს, რომელთაც იგი

არეკლავს; და აღმოვაჩენთ მასში ციკლურად განვითარებულ „კულტურა 1“, და „კულტურა 2“-ის თვისებებს.

სცენოგრაფია, როგორც თეატრალური და ვიზუალური ხელოვნებების სინთეზი, რეფლექსირებს ზოგად მეინსტრიმზე; ასევე იგი ლაბორატორიულ ექსპერიმენტირებას მისდევს, როგორც ცენზურისა თუ ყოფითობისგან, სახელოვნებო ბაზრისა თუ მედიურობისაგან შედარებით თავისუფალი ტერიტორია... ამავდროულად, თეატრის ბუნებიდან გამომდინარე, სცენოგრაფიაში სიმულტანურად განვითარებული „კულტურა 1“, და „კულტურა 2“ არ წარმოშობს იმ სიმძაფრის „ბინარულ ოპოზიციას“, რომელზე დაყრდნობითაც პაპერნი არქიტექტურის განვითარების ტიპოლოგიზაციას ახდენს. ისტორიული პროცესის კონტექსტში კი ამ ორი კულტურის დაპირისპირება ბევრად მწვავეა.

პაპერნი წერს, რომ 1968 წელი არის „კულტურა 1“-ის კულმინაციური ეტაპი, რომლის დროსაც პიკს აღწევს სექსუალური რევოლუცია, სტუდენტური ბუნტები, ვიეტნამის ომის საპროტესტო კამპანია, საბჭოთა კავშირში ხრუშჩოვის მიერ დაწყებული „оттепель“-ის კულტურული ეფექტი, „პრადის გაზაფხულის“ მოვლენები...

საგულისხმოა, რომ სწორედ ჩეხოსლოვაკიისათვის ამ საეტაპო პიკის წინა, 1967 წელს, დაიბადა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კულტურული მოვლენა – პრადის კვადრიენალე, როგორც თავისუფლების კრეატიული მოვლანი და ახალი არტ მიმართულებებისა თუ სტილების ფორუმი, რომელიც მაქსიმალურად ესადაგებოდა სცენოგრაფიის თავისუფალ ბუნებასა და „კულტურა 1“-ის მიდგომებს.

ამდენად ღოგიკურია, რომ „პრადის გაზაფხულის“ (1968) წინამორბედი 1967 წელი გახდა დაბადების თარიღი – ცენტრალურ ევროპაში, ვარშავის ბლოკის შუაგულში, ჩეხოსლოვაკიის დედაქალაქში, დაარსდა საერთაშორისო

გამოფენა-ფორუმი, რომელიც მას შემდეგ უკვე თითქმის ნახევარი საუკუნე, ყოველ ოთხ წელიწადში ერთხელ მსოფლიოს თეატრალურ მხატვრებს, სცენოტექნიკოსებს, არქიტექტორებსა და კრიტიკოსებს მასპინძლობს. ამდენად 1967 წელს პრადის კვადრიენალეს დაარსება განპირობებული იყო სამი ფაქტორით: პოლიტიკური, კულტუროლოგიური, და, გარკვეულწილად, პიროვნული ფაქტორებით.

1. პოლიტიკური ფაქტორი

პრადის კვადრიენალეს პოლიტიკური წინამძღვრების გასააზრებლად, ერთი მხრივ, ისტორიულ ფაქტებს და, მეორე მხრივ, ამ ფაქტების ინტერპრეტაციებსა და ანალიზის მაგალითებს მოვიშველიებთ.

- 1945 წლის გაზაფხულზე, ფაშისტური ოკუპაციის შემდეგ, ჩეხოსლოვაკიაში სახალხო მთავრობა ჩამოყალიბდა, რომელშიც კომპარტია 7 მინისტრით იყო წარმოდგენილი. ხელისუფლების სამოქმედო პროგრამას საფუძვლად კომუნისტების მიერ შემუშავებული პროექტი დაედო, რომელიც მოსკოვთან ურთიერთობის უპირატესობაზე იყო ორიენტირებული. ქვეყნის მმართველ პრეზიდენტად ისევე, როგორ გერმანულ ოკუპაციამდე, ედუარდ ბენეშს ირჩევენ.

- 1948 წლიდან ჩეხოსლოვაკიაში კომუნისტური პარტია მთელი ძალაუფლების საკუთარ ხელში კონცენტრირებას აღწევს და ქვეყანა საბჭოურ მოდელზე გადააყავს. პრემიერ-მინისტრი კლემენტ გოტვალდი პრეზიდენტი ხდება და მკვეთრ ლენინისტურ კურსს ატარებს. პარტიაში უკმაყოფილება იზრდება და საპასუხოდ პოლიტიკური რეპრესიების ხანა იწყება. საერთო ჯამში, ციხეში 200 000-ზე მეტი ადამიანი აღმოჩნდა. რეჟიმის საბჭოური მოდელის დამყარების პროტესტის ნიშნად ედუარდ ბენეშში ტოვებს კომპარტიის ლიდერის პოსტს.

- 1952 – სიკვდილით სჯიან რუდოლფ სლანსკის, 1946 წლიდან კომპარტიის მდივანს და ანტისტალინური

პოლიტიკის მკაცრ მიმდევარს – მას “ტიტოიზმი” (ბროს ტიტოს მიმდევრობა) ბრალდება.

- 1953 – გარდაიცვალა სტალინი და პრეზიდენტი გოტვალდიც.

საბჭოთა ბანაკში ნიკიტა ხრუშჩოვის „оттепель“-ის პერიოდი იწყება და ონინ ზაპოტოცის პრეზიდენტად ყოფნისას, ჩეხოსლოვაკიის ფაქტიური მმართველი, ნიკიტა ხრუშჩოვის პროტეჟე – ქვეყნის მეორე პირი, კომპარტიის პირველი მდივანი ანტონინ ნოვოტნი- ხდება. ჩეხოსლოვაკიაში აქტიური რეპრესიული პოლიტიკის შემსუბუქება და ქვეყანაში შედარებითი ლიბერალიზაციის პროცესი იწყება.

- 1958 – ნოვოტნის პრეზიდენტად არჩევის შემდეგ, იგი ცდილობს სტალინურ მოდელს გარკვეული ლიბერალიზაცია შეუხამოს, მაგალითად იწყება პოლიტპატიმრების ამნისტია. შედეგად, ჩეხოსლოვაკია, რომელიც აღმოსავლეთ ევროპაში ერთ-ერთ ყველზე კონსერვატიულ სახელმწიფოდ ითვლებოდა, მოკლე დროში სოციალისტური ბლოკის ყველაზე ლიბერალურ სახელმწიფოდ გადაიქცა. ნაწილობრივ ეს ანტონინ ნოვოტნის წყალობით მოხდა.

- 60-იანების დასაწყისიდან ჩეხოსლოვაკიაში მძიმე ეკონომიკური კრიზისი ვითარდება.

- ამის ფონზე 1965 წელს თავისუფალი ბაზრის დამამკვიდრებელი „დეცენტრალიზაციის“ პროგრამა იწყება. ნოვოტნი მიდის ლიბერალიზაციის გადრმავებაზე – კომპანიები თავისუფლდებიან ცენტრალიზებული პატრონაჟისგან და გადადიან საბაზრო ეკონომიკის პრინციპებზე; იწყება ფასებისა და ხელფასების ლიბერალიზაცია. მიუხედავად ამისა, ეკონომიკური მაჩვენებლები მკვეთრ ვარდნას განიცდიან და საზოგადოებაში უკმაყოფილება მატულობს.

- 1967 წელს ნოვოტნიმ ვითარების შეცვლა სცადა, მაგრამ ამან უკუშედეგი გამოიწვია. საზოგადოება,

რომელმაც უკვე იგემა შედარებითი თავისუფლება, ძველ დროში დაბრუნებას აღარ აპირებდა.

- 1967 რეფორმებს სერიოზული ეკონომიკური წარმატებები არ მოყვება; პარტიის ჩესურ და სლოვაკურ ფრთას შორის ძალაუფლების ბრძოლა მძაფრდება; სექტემბერში ალექსანდრე დუბჩეკი, სლოვაკეთის კომპარტიის მდივანი, ნოვოტნის მთავრობას პრეტენზიებს უყენებს. სოციალისტური მმართველობის წინააღმდეგ 1967 წელს პრაღაში სტუდენტთა გამოსვლები გაიმართა. იწყება ნოვოტნის საწინააღმდეგო მასობრივი დემონსტრაციები.

- 1967 წლის ივნისში მწერალთა მეოთხე ყრილობაზე – ინტელიგენციის ამ წარმომადგენლობით ფორუმზე გაჟღერდა რეჟიმის მწვავე კრიტიკა, რომელსაც საზოგადოებრივი განაჩენის სახე ჰქონდა.

- 1967 წლის პირველ ნახევარში (სექტემბრის სტუდენტურ გამოსვლებამდე და კრიზისამდე) საზოგადოებაში პოლიტიკური თავისუფლების დიდი მოლოდინი და მომავალი „პრადის გაზაფხულისათვის“ მზაობა ჩნდება; იწყება რეფორმების პროცესი, რომელსაც ჩეხოსლოვაკიის კომუნისტური პარტია ატარებს ალექსანდერ დუბჩეკის მეთაურობით. რეფორმების მიზანია რეჟიმის ყველაზე უფრო რეპრესიული ელემენტების გაუქმება და “ადამიანური სახის მქონე სოციალიზმის” დამყარება. მაღე ამ პროცესს “პრადის გაზაფხული” ეწოდა.

- 1967 წლის ივნისში პირველად ჩატარდა პრადის კვადრიენალე – სცენოგრაფთა და თეატრის არქიტექტორთა საერთაშორისო გამოფენა, რომელმაც 20 ქვეყნის სხვადასხვა დარგის 300-ზე მეტ წარმომადგენელს უმასპინძლა.

- კვადრიენალეს დაარსებიდან მეორე წელს, 1968 წლის იანვარში გაუქმდა ცენზურა. ჟურნალ-გაზეთებში დაუშვეს ღია დისკუსიები; და თავად კომუნისტური რეჟიმის საფუძვლებიც კი დადგა ეჭვქვეშ. შედეგად, საზოგადოებაში „ბრეჟნევის დოქტრინის” და მისი ძალადობრივი

განხორციელების შესაძლებლობის უზულებელყოფა ხდებოდა; საზოგადოებრივი აზრი არ უშეგებდა მოვლენების ტრაგიკულად განვითარების სცენარს. “გლასნოსტის” ჩეხოსლოვაკიურმა ვარიანტმა და თავისუფალმადისკუსიებმა, საზოგადოების დემოკრატიულმა მოთხოვნებამ მძაფრი რეაქცია გამოიწვია მეტროპოლიაში და ერთობ შეაშფოთა საბჭოთა კავშირის პოლიტბიურო. აგვისტოში მოსკოვში მოთმინების ფიალა აივსო და ძაღვის გამოყენების გადაწყვეტილება მიიღეს.

- 1968 წლის 21 აგვისტოს ჩეხოსლოვაკიაში საბჭოთა სამხედრო ინტერვენცია დაიწყო.

დროთა მანძილზე ამ ფაქტების ძალზე განსხვავებული ინტერპრეტაციები გვხვდება ავტორთა პოლიტიკური ორიენტაციის შესაბამისად. ძირითადი ანალიტიკური ნაშრომები ფოკუსირებულია 1968 წლის პრადის მოვლენებზე – საბჭოთა ინტერვენციაზე და მის პოლიტიკურ და კონცეპტუალურ ასპექტებზე. მაგრამ წინამორბედი პერიოდის ანალიზი ათვალსაჩინოებს ჩვენთვის საინტერესო პერიოდს, სამოციან წლებს და, კერძოდ, 1967 წლის წინა პერიოდს.

ერთ-ერთი ასეთი ანალიზი გვხვდება მკვეთრად მემარცხენე ორგანიზაციის „სიტუაციონისტური ინტერნაციონალის“ 1968 წლის პრადის მოვლენების შეფასებაში: (“სი” – სხვადასხვა ავანგარდული მიმდინარეობების ზეგავლენით /სიურრეალიზმი, ლეტრიზმი და სხვა/ 1957 წელს შექმნილი მხატვართა, ფილოსოფოსთა და პოეტთა პოლიტიზირებული მემარცხენე ჯგუფია).

როგორც სტალინიზმით დაპყრობილი ინდუსტრიული ქვეყანა, ჩეხოსლოვაკია ბოლო 20 წელი „პრივილეგირებულ“ მდგომარეობაში იმყოფებოდა რუსების მიერ 1949 წლის შემდეგ შექმნილ ექსპლუატაციის ინტერნაციონალურ სისტემაში „შრომის სოციალისტური დანაწილების“ ფარგლებში.

ბოლო 15 წლის ირაციონალური ბიუროკრატიული

მმართველობის შედეგად ჩეხური ეკონომიკა კატასტროფის ზღვარზე აღმოჩნდა და მისი რეფორმირება გახდა სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხი მმართველი კლასისათვის. სწორედ ამაში იყო „პრადის გაზაფხულის“ და ბიუროკრატიის მიერ ავანტურული ლიბერალიზაციის მცდელობების მიზეზიც.

ერნსტ მენდელის აზრით, საბჭოთა კავშირისათვის მტერი იყო ჩეხოსლოვაკიაში 1967 წლისათვის ჩამოყალიბებული სოციალისტური დემოკრატია, და სწორედ მას, მის გაგენას ვარშავის ბლოკსა და თავად სსრკ-ში, და არა „კაპიტალიზმის რესტავრაციას“, როგორც ეს იყო ოფიციალურად დეკლარირებული, ებრძოდა კრემლი შეიარაღებული ძალებით.

ჟან -პოლ სარტრი პრადის ტრაგედიის ერთ ასპექტს განსაკუთრებით გამოყოფს. მისი აზრით, ჩეხოსლოვაკიას ჰქონდა შანსი გამხდარიყო პირველი ქვეყანა, რომელმაც შეძლო განვითარებული კაპიტალისტური ეკონომიკიდან სოციალისტურ ეკონომიკაზე გადასვლა; და ისე, რომ შეეთავაზებინა დასავლური პროლეტარიატისთვის თუ სრულყოფილი მოდელი არა, მისი რევოლუციური მომავლის განხორციელების მაგალითი მაინც. მას არ ჰქონდა არაფერში დეფიციტი – არც სახსრებში, არც ადამიანურ რესურსებში, და თუ სადმე შეიძლებოდა მუშათა ჭეშმარიტი კონტროლის დაწესება, ეს სწორედ პრადა და ბრატისლავაა.

2. კულტუროლოგიური ფაქტორი

1959 წელს ბრაზილიაში სან-პაულოს თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების საერთაშორისო ბიენალეზე ჩეხოსლოვაკიის სცენოგრაფიას (ფრანტიშეკ ტრესტერი, იოზეფ სვობოდა, ლადისლავ ვიხოდელი) უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. სწორედ ეს წარმატება პრადაში სცენოგრაფიის საერთაშორისო გამოფენის დაარსების ინსპირაციად იქცა. ბიენალეზე წარმოდგენილი იყო ფრანტიშეკ ტრესტერის მიერ შემუშავებული (1914-1959

წყ.) ჩეხური და სლოვაკური სცენოგრაფიისა და თეატრის არქიტექტურის სპეციალური გამოფენა. ჩეხოსლოვაკიის ექსპოზიციამ 1959 წელს და შემდგომ 1961 და 1965 წლებშიც ბიენალეებზე ოქროს მედლები დაიმსახურა. ამ დიდმა წარმატებამ პრაღაში სცენოგრაფიის საერთაშორისო გამოფენის გამართვის გადაწყვეტილებას შეუწყო ხელი.

მსგავსი აქტივობები წარმოდგენილი იქნებოდა ვარშავის ბლოკის ქვეყანაში, მეტროპოლიის პოზიტიური დამოკიდებულების გარეშე. სამოციანი წლების საბჭოთა კავშირის კულტურის პოლიტიკა მიუხედავად იმისა, რომ უბრუნდება „კულტურა 2“-ის იდეოლოგიურ რეაბილიტაციას, მაგრამ პოსტსტალინური ხრუშჩოვის „კულტურა 1“-ის შემდეგ, უფრო შერბილებულია, განსაკუთრებით ცენტრალური ევროპის ქვეყნებში.

ბრეჟნევის ხანის კულტურული პოლიტიკა მიმართულია სატელიტ ქვეყნებში საერთაშორისო მნიშვნელობის კულტურული ფორუმების წახალისებაზე და საბჭოთა მოდელის ტრანსლირებისათვის ამ ფორუმების გამოყენებაზე. თავად ჩეხოსლოვაკიაში ინტელიგენციას – მწერლებსა და რეჟისორებს – შემოქმედებითი თავისუფლების, აზრის გამოხატვისა და საერთაშორისო ურთიერთობების განვითარების მეტ-ნაკლებად შეუზღუდავი საშუალება გააჩნდათ.

მიუხედავად ეკონომიკური პრობლემებისა, სამოციანი წლებში პრაღა არის დასავლეთ და ცენტრალური ევროპის გზაჯვარედინი, რომელშიც თავს იყრიან ხელოვნების ახალი მიმდინარეობების წარმომადგენლები, იგი ხდება მრავალი სახელოვნებო აქციის ინსპირატორი და საპილოტო მოედანიც კი (მაგალითად მილან კნიზაკის /Milan Knížák/ ქუჩის პერფორმანსები, Actual Art-ის დაარსება, Fluxus-ის კონცერტები 1966 წელს, რეჟისორ ალფრედ რადოკისა /Alfréd Radok/ და სცენოგრაფ იოზეფ სვობოდას /Josef Svoboda/ მიერ Laterna magika პრინციპის შექმნა ბრიუსელის Expo '58-თვის, რაც პირველი მულტიმედიაური ექსპერიმენტების

წარმატებად იქცა... და ა. შ).

ამ პროცესის დამაგვირგვინებელ მოვლენად იქცა 1967 წელს პირველი პრადის კვადრიენალეს – თეატრალურ და სცენოგრაფიულ სამყაროში უმნიშვნელოვანესი საერთაშორისო ფორუმის გახსნა, რომელიც უკვე თითქმის ნახევარი საუკუნის განმავლობაში რეგულარულად ტარდება და ყოველ ოთხ წელიწადში ერთხელ თავს უყრის მსოფლიო სცენოგრაფიულ, სცენოტექნიკურ, არქიტექტურულ და კვლევით სიახლეებს.

პირველ – PQ67 კვადრიენალეზე მთავარი ჯილდოს, ოქროს ტრიკასთვის /GOLD TRIGA/ იბრძოდა 327 სცენოგრაფი 20 ქვეყნიდან. აქედან ძირითად ექსპოზიციას 17 მონაწილე ქვეყანა წარმოადგენდა – არგენტინა, ავსტრალია, ავსტრია, ბულგარეთი, ბრაზილია, კანადა, ჩეხოსლოვაკია, საფრანგეთი, საბჭოთა კავშირი, ფინეთი, იუგოსლავია, შვეიცარია, ტუნისი, პოლონეთი, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკა, გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკა, იაპონია, მექსიკა; თემატურ სექციაში მონაწილეობდნენ ასევე იტალია და ნიდერლანდები. დიდი თეატრალური ქვეყნებიდან PQ67-ზე არ მონაწილეობდნენ მხოლოდ ინგლისი, იტალია და ამერიკის შეერთებული შტატები.

მომავალში PQ დაიმკვიდრებს სცენოგრაფიაში უდიდესი, ყველაზე მნიშვნელოვანი და ყველაზე პრესტიჟული კონკურსის სტატუსს. იმ შორეულ 1967 წელს კი პრადაში იყო შესაბამისი განწყობა, რომლითაც იწყებოდა „კულტურა I“ 20-იან წლებშიც -

„... გარკვეული ეპოქის (მეფობის ხანის) დასრულების შეგრძნება, მსოფლალქმა, რომელშიც თანაარსებობს წარსულთან კავშირის წყვეტაც და მომავლისკენ თავგანწირული მიზანსწრაფვაც“.¹

PQ67-ზე კვადრიენალეს ორგანიზატორებმა ჩეხოსლოვაკიის ნაციონალური პავილიონი განცალკევებით

¹ Паперный В. Культура Два, М., Новое литературное обозрение, 2011.

განათავსეს. გარდა ამ „სეპარატული“ პრეზენტაციებისა, კონკურსგარეშე ცალკე მდგომი საპატიო პავილიონი მიეძღვნა სან-პაულოს ბიენალეს 1959/ 61/65 წლების ჩეს და სლოვაკ ღაურეატებს, ანუ სცენოგრაფიის ღვეგენდარული წარმომადგენლების – ფრანტიშეკ ტრესტერის, იოზეფ სვობოდას, ლადისლავ ვიხოდლის – ნამუშევრების გამოფენას. ამით ხაზი გაესვა იმ დიდ ტრადიციას, რომელიც გააჩნდა ჩეხოსლოვაკიას სცენოგრაფიის დარგში და თავად ამ დიდი სამი მხატვრის ღვაწლს კვადრიენალეს იდეის წარმოშობასა და რეალიზაციაში. ამდენად, ახლად დაარსებული პრადის კვადრიენალე საწყისშივე თავის პოზიციონირებას ახდენდა, როგორც სცენოგრაფიის ტრადიციის დამამკვიდრებელი, გამავრცელებელი და პოპულარიზატორი ფორუმი. შემდეგი ოცი წლისა და ექვსი კვადრიენალეს /PQ67, PQ71, PQ75, PQ79, PQ83, PQ87/ მანძილზე ჩეხოსლოვაკიის ექსპოზიცია ცალკე იმართებოდა, და საერთო კონკურსში არ მონაწილეობდა. პრემიები შიდაექსპოზიციურ გადარჩევას ეფუძნებოდა. ამდენად, ორგანიზატორები ჩეხოსლოვაკიის სცენოგრაფიას ერთგვარ მაგალითად, საპატიო მონაწილედ აქცევდნენ.

ასევე ხაზგასმული იყო პრადის კვადრიენალესა და სან-პაულოს ბიენალეს მემკვიდრეობითობისა და ურთიერთ გამომდინარეობის კონცეფცია, რომელიც იკითხებოდა ექსპოზიციონირების მიდგომებშიც. თუმცა არსებობდა მნიშვნელოვანი, პრინციპული სხვაობაც: სან-პაულოს ბიენალე ორიენტირებული იყო სცენოგრაფიის წარმომადგენელთა, ოსტატთა ნამუშევრების სუფთა მხატვრულ-შემოქმედებით კრიტერიუმებით შეფასებაზე და განიხილავდა სხვადასხვა სცენოგრაფიულ ნიმუშს, როგორც ვიზუალური ხელოვნების საინტერესო მიმართულებას, პრადის კვადრიენალე კი მიმართული იყო თავად სცენოგრაფიის, როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგის ემანსიპაციაზე. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი კონცეფტუალური სხვაობა გასდევს მე-

20 საუკუნის კვადრიენალებს წითელ ხაზად. პრადის კვადრიენალე გარკვეულწილად აგრძელებდა სან-პაულოს ბიენალეს, თუმცა ორი ახალი და მნიშვნელოვანი მიზანი ჰქონდა:

მიზანი 1. დასავლეთ ევროპის მაქსიმალური ჩართულობა, კულტურის საშუალებით დემოკრატიული პროცესების გაღრმავება და პრადის კვადრიენალეს მსოფლიოში უდიდეს სცენოგრაფიულ ფორუმად გადაქცევა. კვადრიენალეზე აქცენტი კეთდებოდა გაცილებით უფრო დიდ აუდიტორიაზე და მონაწილე ქვეყნების მზარდ რაოდენობაზე;

მიზანი 2. სცენოგრაფიის პროფესიის მნიშვნელობის და იმიჯის ამაღლება, თეატრალური მხატვრობის სპეციფიკის, მისი ინტერდისციპლინარულობის ექსპოზიციური ხერხებით წარმოჩენის გზით.

კვადრიენალე პრინციპულად ცდილობდა, ექსპონირების სხვადასხვა ხერხით წარმოეჩინა სცენოგრაფის სამუშაოს სპეციფიკა თეატრში, გამოეკვლინა სცენოგრაფიის მრავალწახნაგოვნება. ასევე ის ავითარებდა თავად ექსპონირების ხელოვნებას, თავისუფალი კურატორის როლს და ქმნიდა თავის მოედანზე „კულტურა I“-ის დამახასიათებელ ურთიერთშედწევად, ღია და თავისუფალ სივრცეებს.

აღსანიშნავია, რომ PQ67-ის ორგანიზატორებს ჩაფიქრებული ჰქონდათ, მთელი ფორუმის ცენტრალური ნაწილი დაეთმოთ მე-20 საუკუნის კლასიკოსთა ერთიანი რეტროსპექტიული ექსპოზიციისათვის; და ამით ეჩვენებინათ საუკუნის მეორე ნახევრის სცენოგრაფიის კავშირი, უწყვეტობა და მემკვიდრეობითობა ისეთი დიდი ოსტატების შემოქმედებით ტრადიციებთან, როგორებიც იყვნენ: გორდონ კრეგი, ადოლფ აპია, ვ. ჰოფმანი, ო. შლემერი, ტ. ოტო და სხვანი. კურატორთა ეს იდეა რომ განხორციელდებოდა, ის ნამდვილად შეკრავდა მე-20 საუკუნის პირველი და მეორე ნახევრის სცენოგრაფიულ მიდევნებათა, ექსპერიმენტთა და მიმართულებათა იდეურ წრეს. ხოლო მსგავსი

ექსპოზიციური ტრადიცია განსაკუთრებულ პანორამულ და რეტროსპექტულ ჭრილში გადაიყვანდა კვადრიენალეს, რომელიც დღეს საბოლოოდ თანამედროვე სცენოგრაფიის მიღწევათა უდიდეს რეპრეზენტატიულ ფორუმად იქცა. ამ კონტექსტში, პრადის კვადრიენალემ, ერთი მხრივ, სცენოგრაფიის დამოუკიდებელ პროფესიად ემანსიპაციის და თვითგამორკვევის პროცესის დასრულებას შეუწყო ხელი; ხოლო, მეორე მხრივ, თეატრალურ სინთეზსა და პირობითობაზე დაფუძნებული ინტერდისციპლინარული პროფესიის მრავალმიმართულებიან განვითარებას და სხვადასხვა, ქვე-პროფესიებად გამრავლება-ჩამოყალიბებას მძლავრი ბიძგი მისცა.

3. პიროვნული ფაქტორი

თუ გავიზიარებთ მასლოვის პიპოთეზას არქიტექტურული სტილების ციკლურობის, ადამიანის ტვინის მუშაობის და სოციალურ სტრუქტურათა მონაცვლეობების ურთიერთმიმართების შესახებ, ალბათ მის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითად, ჩეხური სცენოგრაფიის კორიფეს, იოზეფ სვობოდას პერსონას ავირჩევთ.

1967 წლისთვის იოზეფ სვობოდას ჯერ კიდევ 40-იან წლებში დაწყებული ძალზე წარმატებული და სახელოვანი სცენოგრაფის 20-წლიანი კარიერა გააჩნდა. მას უკვე განხორციელებული ჰქონდა საეტაპო „ოპტიმისტური ტრაგედია“ – 1957, “ექსპო-58”-ზე „ლატერნა მაგიკა“, „მათი დღე“ – 1959, „თოლია“ – 1960, „დალიბორი“ – 1961, „ინტოლერანცა“ – 1961/65, „რომეო და ჯულიეტა“ – 1963, „ოიდიპოს მეფე“ – 1963 „ჰამლეტი“ – 1959/1965, „მწერების ცხოვრებიდან“ – 1965, „ატომური სიკვდილი“ – 1965. „პიკის ქალი“ – 1965 და სხვა.

სვობოდა იყო პროექტისთვის – „ლატერნა მაგიკა“ – ბრუსელის მსოფლიო გამოფენის 1958 წლის გრან-პრის მფლობელი, 1961 წლის სან-პაულოს ბიენალეს გრან-პრის მფლობელი საუკეთესო საზღვარგარეთული სცენოგრაფიისათვის. მას ჰქონდა ნოვაციები ელექტრონიკის,

ოპტიკის, კინეტიკის, ლაზერის, პოლოგრაფიის, ახალი ტიპის განათებების, სარკეების, თუ ეკრანების გამოყენების სფეროში. ემილ და ალფრედ რადოკებთან ერთად მონაწილეობდა პოლიეკრანების სისტემის შექმნაში „ლატერნა მაგიკას“ თეატრის პირველი წარმოდგენისათვის. და რაც მთავარია, იოზეფ სვობოდა იყო „კულტურა I“-ის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელი, რომლის ყოვლისმომცველი, „რენესანსული“ ნიჭი, აბსოლუტური ენერგია და შრომისუნარიანობა, ქმნიდა წინაპირობას – ელიტარული საერთაშორისო ფორუმის დისკუსიის საგნად ექცია სცენოგრაფია, როგორც თანამედროვე ხელოვნებათაგან ერთ-ერთი დომინანტური, ინტერდისციპლინარული, ყოვლისმომცველი და ყოვლისგამომსახველი ხელოვნების დარგი.

სან-პაულოს ბიენალეზე და შემდგომ საერთაშორისო გამოფენებზე სვობოდას და მისი პლეადის ჩეხოსლოვაკი სცენოგრაფების (ფრანტიშეკ ტრესტერი, ლადისლავ ვისოდლი) წარმატება ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის კულტუროლოგიურ კონტექსტში ლოგიკური დათანმიმდევრული პროცესია. გარდა ძლიერი ნაციონალური ტრადიციისა, ის განპირობებული იყო მეოცე საუკუნეში მიმდინარე ურთულესი და დრამატული ისტორიულ-პოლიტიკური პროცესებით, რომლებმაც ჩეხოსლოვაკია კონსერვატიული სახელმწიფოდან სოციალისტური ბლოკის ყველაზე ლიბერალურ სახელმწიფოდ გადააქცია.

სვობოდას როლი ამ პროცესში ალბათ ჯეროვნად არაა შესწავლილი და დაფასებული, ვინაიდან უამრავი კვლევისდამიუხედავად, ის ფასდება მხოლოდ როგორც ცალკეული დარგის, სცენოგრაფიის მნიშვნელოვანი ფიგურა, და არა როგორც სინთეზური არტისტული რევოლუციური მოვლენა, რომელმაც კრეგის დარად შეცვალა არამხოლოდ თეატრალური ხელოვნება, არამედ გააფართოვა ზოგადად ხელოვნების საზღვრები და მისი მეცნიერებასთან, მედიასთან, ტექნიკასთან თანაზიარებით

ახალი ხედვა შესთავაზა სამყაროს.

თუ სვობოდას შემოქმედებას და მის მრავალწახნაგოვან მოღვაწეობას პაპერნის მეთოდით გავანალიზებთ, შეიძლება აღმოვაჩინოთ „სვობოდა-არქიტექტორი“, „სვობოდა-დიზაინერი“, „სვობოდა-ინჟინერი“, „სვობოდა-მხატვარი“, „სვობოდა-რეჟისორი“, „სვობოდა-განათების დიზაინერი“, „სვობოდა-მკვლევარი და პედაგოგი“, რომლის „ენერგეტიკული გადადინების“ უნარმა წალეკა ყველა შესაძლო შეზღუდვა და შექმნა ჭეშმარიტად პუმანისტური და ჰარმონიული თანამედროვე ხელოვნება. მისი სივრცობრივი აზროვნების უნარი და მიმართულება განსაკუთრებული კვლევის საგანი უნდა დახდეს. 1967 წლის მონრეალის Expo-ზე სახვითობით შეზღუდულ დეკორაციულ მხატვრობას მან დაუპირისპირა თეატრალური პერფორმანსისათვის ასერიგად ორგანული „ქმედითი“ ვიზუალური გარდასახვები და გარდაქცევები, კინოსა და მედიის ენით შექმნა იმიჯებით გადმოცემული ნარატივიც და ზეიდაც. მის მიერ შემუშავებული პოლიეკრანული ხერხი, სამომავლოდ კომუნიკაციური კულტურის საიმისო საშუალებად იქცევა, ხოლო არქიტექტონიკულად მძლავრი სინათლის ნაკადების დინამიკა, სინათლის ენით გამოსახული დრამატული ქმედება, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის არამარტო სცენური, არამედ არქიტექტურულ-ურბანული გარემოსა და სივრცის ორგანიზების წესად იქცა; ის, რასაც ჩვენ ყოველდღიურობაში თავისთავადად აღვიქვამთ, ხშირად სვობოდას გენიალური მიგნებების „უბრალოებაში“ დაიბადა და გადმოედინა სცენოგრაფიული საზღვრებიდან ჩვენს ყოფით სინამდვილეში, მაგალითად: კლიპი, მისი მონტაჟის ხერხი, ექშენის დინამიკა, სინათლის პარტიტურის პოლიფონიურობა და ვირტუალური სამყაროს ინდივიდუალობა, მულტიმედიური პერფორმანსი და ა. შ.

იოზეფ სვობოდამ (1920-2002) მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის სცენოგრაფიას არნახული მასშტაბი შესძინა – მის მიერ მეოცე საუკუნის ტექნიკური მიღწევების

სცენოგრაფიული საჭიროებისადმი მორგებამ ახალი გამომსახველობითი ენა წარმოშვა ხელოვნების ამ დარგში, ხოლო კინეტიკური სივრცის ახლებურმა ფილოსოფიამ თვით სცენოგრაფიისადმი, როგორც, მრავალმიმართულებიანი დარგისადმი, ახალი მიდგომები გააჩინა. ამ ხედვამ და აღმატებულმა შემოქმედებითმა აქტივობამ მისი ავტორიტეტი შეუვალი გახადა და ხელოვანი ყოველგვარი იდეოლოგიური კონტექსტისგან თავისუფალ მსოფლიოს მოქალაქედ აქცია.

სვობოდას მონაწილეობამ კვადრიენალეს დაარსებაში და შემდგომ გამოფენებში, უზრუნველყო PQ-ს მაღალი პროფესიული თამასა და საერთაშორისო პოლიტიკური ინტერესი, რამაც ხელი შეუწყო 1999 წლიდან PQ-სთვის იუნესკოს მიერ პატრონაჟის განხორციელებას.

სვობოდას ხელოვნება ალბათ საუკეთესოდ ათვალსაზიროებდა „კულტურა 1“-ის თვისებებს იმ პერიოდში, როდესაც დასავლეთშიც კი იმპლაგრა „კულტურა 2“-მა; შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სვობოდას საუკეთესო ნამუშევრებში ამ ორივე კულტურის ყველაზე დიდი მიღწევები ერთგვარ კოლეიდოსკოპურ პერფორმანსში ციკლურობის ლოგიკისა და ქმედითობის შესაბამისად იყო ათვისებული და ერთიან მაღალმხატვრულ პროდუქტად „გადამუშავებული“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Бачелис Т.И. Эволюция сценического пространства. (От Антуана до Крэга)В кн.: Западное искусство XX века. М.: Наука, 1978. с.148-212
2. Берёзкин В.В. Искусство сценографии мирового театра. I-II тома. М., 1997-2001
3. Паперный В. Культура Два - М.: Новое литературное обозрение, 2011. с. 408
4. Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа. В сб. Семиотика и искусствометрия., М., 1972
5. Aronson A., Brejzek T., Carlson M., Baugh C., Gutman G., Weinstein B., Přihodová B., The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial. Edited by Arnold Aronson, 2012
6. Aronson A., Brejzek T., Hannah D., Herbert I., Irmer T., Zdenkova M., Reflections on the 2007 Prague Quadrennial. Edited by Arnold Aronson, 2008
7. Burnett K., Allen K. and Shaw P. Collaborators: UK Design for Performance 2003-2007. SBTD, 2007
8. Laurel B., Computer as Theatre . Reading MA, Addison Wesley Longman, 1993
9. Schrum A. S., Theatre in Cyberspace. New York, Peter lang, 1999
10. Picco A. Theatre and Multimedia. Venecia, 2003
11. Vit Havránek, “Laterna Magika, Polyekran, Kinoautomat”, in Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film, ZKM and The MIT Press, 2003
12. Michael Bielicky, “Prague—A Place of Illusionists”, in: Jeffrey Shaw, Peter Weibel (eds), Future Cinema. The cinematic Imaginary after Film, exhib. cat., The MIT Press, Cambridge, MA/ London, 2003, p. 99

მაკა ვასაძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეობის
მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. მიხეილ კალანდარიშვილი

**კალაუშვლება და ღრე რობერტ სტურუას
შემაპირიანაში
(რუსთაველის თეატრში განხორციელებული «რიჩარდ
მესამე», «მეფე ლირი», «მაკბეტი»)**

კლასიკური ნაწარმოების დადგმისას რეჟისორმა და მსახიობებმა აუცილებლად უნდა გაითვალისწინონ, თუ მათ მიერ არჩეული პიესა რამდენად მიესადაგება თანამედროვეობას, უპასუხებს თუ არა იმ პრობლემებსა და კითხვებს, რომლებიც აწუხებთ და აღელვებთ ადამიანებს. განსაზღვრული ქვეყნის, ეპოქის ყოფის ასახვა შეიძლება წარმოადგენდეს ინტერესს ეთნოგრაფიული მუზეუმისათვის, მაგრამ არამც და არამც თეატრალური კოლექტივისა და თეატრალური მაყურებლისათვის. კლასიკური ნაწარმოები ყოველთვის ჰუმანურ, მოწინავე იდეებს გამოხატავს. რეჟისორის ამოცანა და მიზანი კი იმაში მდგომარეობს, რომ ეს იდეები სახეობრივად, მხატვრულ ფორმაში ასახოს. თანადროულად გახსნა კლასიკური პიესა, ნიშნავს მასში იპოვო ის დიდი პრობლემები, რომლებსაც არ შეუძლიათ არ გამოიწვიონ დღევანდელ მაყურებელში ვნებათაღელვა.

შექსპირის დრამატურგია იძლევა მრავალი, განსხვავებული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. ბრუკის თქმით: “შექსპირის პიესების დადგმები უმეტესწილად წარმოადგენს სხვადასხვა თეატრალურ სტილთა ისტორიას, რომლებიც უბიძგებდა მსახიობებს, რეჟისორებსა და მხატვრებს გამოეძერწათ შექსპირის პიესები თავისებურად”.¹

60-იანი წლების დასაწყისიდან, საბჭოთა კავშირის

¹ Брук П. Шекспир в наше время. ж. «Англия», 1964. №2. стр. 8

თეატრალური სამყაროს მასშტაბით, მიმდინარეობდა შექსპირის ახლებურად გააზრებისა და დადგმის პროცესი. მაგალითად, შეიძლება მოვიყვანოთ რუსთაველის თეატრის სცენაზე მიხეილ თუმანიშვილის მიერ დადგმული შექსპირის სამი პიესა: “ზაფხულის ღამის სიზმარი» (1964 წ.), «მეფე ლირი» (1966 წ.) და «იულიუს კეისარი» (1967 წ.). ამ სპექტაკლების გაანალიზება ცალკე თემის საგანია. «ზაფხულის ღამის სიზმარი» დღესდღეობით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, «ჩავარდნილ სპექტაკლად» ითვლება. თავის დროზე იგი «კრიტიკის ქარცეცხლში» იქნა გატარებული. რეჟისორს საყვედურობდნენ ტრადიციისაგან განდგომას, სხვადასხვა საშემსრულებლო მანერის ერთ სპექტაკლში აღრევას, ეკლექტიზმს, მხატვრული პოზიციის მერყეობას და ა. შ. რაც მთავარია, კიცხავდნენ მსახიობების თამაშის პირობითობას და უარყოფდნენ ამგვარი თამაშის მანერას დრამატულ თეატრში. შეიძლება «ზაფხულის ღამის სიზმარი», მართლაც, არ გამოუვიდა მ. თუმანიშვილს, მაგრამ ერთი რამ უდავოდ ფაქტია. სტურუას მიერ შექსპირის ახლებურად წაკითხვისა და დადგმის წინამძღვრები უნდა ვეძებოთ ამ სპექტაკლში, რადგანაც სწორედ ეკლექტიზმი, რომლისთვისაც ასე კიცხავდნენ თუმანიშვილს, მეფობს სტურუას თითქმის ყველა დადგმაში და მათ შორის მის შექსპირიანაში.

რობერტ სტურუას ყოველთვის აწუხებდა ტირანულ სახელმწიფოში პიროვნების ნიველირების პრობლემა, ამიტომაც ბუნებრივი იყო, რომ მან მიმართა შექსპირის პიესებს. რეჟისორმა «რიჩარდ მესამეს» (1978) დადგმის შემთხვევაშიც არ უღალატა თავის მეთოდს და რეჟისორული კონცეფციის გამოსახატავად შექსპირის ტექსტსაც ისევე თავისუფლად მოექცა, როგორც ამას სხვა დრამატურგთა მიმართ აკეთებდა. ტრაგედიის სტურუასეული რეკონსტრუქციით სპექტაკლში ზოგიერთი პერსონაჟი საერთოდ გაქრა. გაჩნდნენ ახალი გმირები, ტექსტი შეამოკლეს, სპეციალურად ამ დადგმისთვის.

ზურაბ კიკნაძემ შეასრულა ახალი პროზაული თარგმანი, რომელშიაც ნაწილობრივ შევიდა ივანე მაჩაბლის თარგმანი, ჩაემატა ახალი ტექსტები, შექსპირის ტრაგედიის ხუთი მოქმედება, სამ აქტამდე დაიყვანეს. ზოგიერთი პერსონაჟი საერთოდ გაქრა. დაემატა ახალი სახე – მასხარა, რომელიც შექსპირის ტრაგედიაში არ არის. რეჟისორმა მას მაყურებლის «გაუცხოების» ფუნქცია დააკისრა. რიგი სცენები, რომლებიც შექსპირთან თანმიმდევრულად არის მოცემული, სპექტაკლში გაერთიანდა პოლიფონიურ პლასტებში, ამით ნათლად გამომჟღავნდა მოვლენების ის ურთიერთშემაკავშირებელი ხაზი, რომელიც სხვა შემთხვევაში მაყურებლისათვის შეიძლება ამოუცნობი გამხდარიყო.

რობერტ სტურუა შექსპირის ტრაგედიას ტრაგიფარსის ფორმით გვაწვდის. ტრაგიკულია ყველაფერი ის, რაც სცენაზე ხდება, რა თქმა უნდა, ტრაგედიაა ადამიანთა იმეგარი ყოფა, არსებობა, როგორადაც ეს შექსპირის “რიჩარდ მესამეშია” მოცემული, მაგრამ რეჟისორი ყველაფერ ამას, ადამიანთა გაშმაგებულ ბრძოლას ძალაუფლების მოპოვებისათვის, ირონიულად უყურებს, თითქოს დასცინის კიდევ მათ. იგი თითქოს ცივი გონებით უეკირდება და აფასებს. წარმოდგენის ამგვარ ხასიათში გადაწყვეტას შეეფერება როგორც სპექტაკლის მხატვრობა (ი. მშველიძე), ასევე მუსიკა (გ. ყანწელი). რობერტ სტურუას ყველა სპექტაკლსა და მათ შორის “რიჩარდ მესამეში” დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა მუსიკას. უმეტეს შემთხვევაში იგი საზღვრავდა სპექტაკლის პლასტიკურ გადაწყვეტას.

პრობლემის გლობალურ ასპექტში წარმოჩენას ხელს უწყობდა აგრეთვე კოსტიუმები, რომლებიც სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებს, “რიჩარდ მესამის” პერსონაჟებს ეცვათ. ეს იყო აბსტრაქტულ-სტილიზებული კოსტიუმები, რომლებიც თითქოსდა ყველა დროის პოლიტიკოსთა ჩაცმულობას მოგვაგონებდა (პიტლერის, ნაპოლეონის და ა. შ.).

მესამე მოქმედებაში რობერტ სტურუას შემოჰყავდა ჯამბაზი, რომელიც სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას ირონიულ, გამოსააშკარავებელ კომენტარებს უკეთებდა. რეჟისორმა მას მაყურებლის “გაუცხოების” ფუნქცია დააკისრა. ჯამბაზი მაყურებელს ირონიულად ესაუბრებოდა ტრაგედიის ბუნების შესახებ. დასცინოდა სცენაზე მოქმედ პერსონაჟებს. ყველაფერ ამას კი აკეთებდა იმისთვის, რათა მაყურებელს შეძლებოდა გაენახლიზებინა სცენაზე მომხდარი ამბის საშინელი უაზრობა და შეეგნო, რომ ძალაუფლებისათვის, საკუთარი განდიდებისათვის ბრძოლა კლავს ადამიანში ყოველგვარ ადამიანურს, აქცევს მას სისხლისმსმელ, იდეაფიქსით შეპყრობილ მექანიზმად.

ტრანსფორმაციამ, რომელიც განიცადეს რობერტ სტურუას სპექტაკლში შექსპირის ტრაგედიის გმირებმა, მათ სახეებს უფრო პუბლიცისტური ჟღერადობა მიანიჭა. შექსპირის “რიჩარდ მესამის” ყველა გმირი არ არის არამზადა. სპექტაკლში კი, ტექსტში აქცენტების გადაადგილებით, რეპლიკების ამოგდებით, ჩასმით, გადაკეთებით და სხვა ამგვარი საშუალებებით ყველანი აღმოჩნდნენ პატივმოყვარე, ძალაუფლებისაკენ სწრაფვით შეპყრობილნი.

სპექტაკლში ხაზგასმულია, რომ რიჩარდს ზნეობრივად არაჯანსაღმა გარემოცვამ ხელი შეუწყო არაადამიანური ზრახვების აღმოცენებასა და აღსრულებაში.

რობერტ სტურუამ “მეფე ლირში” (1987) ჰარმონიულად გააერთიანა სხვადასხვა თეატრალური მიმდინარეობა. მან თავის, უკვე არსებულ, “სათეატრო ენას” ახალი ჟღერადობა შესძინა. ე. წ. “წარმოსახვის თეატრს”, პირობითობას, “გაუცხოების ეფექტს” და დისტანციურ დამოკიდებულებას, თეატრალობას დაუმატა გმირთა ხასიათების ფსიქოლოგიური დამუშავება. მან ამ სპექტაკლში წინა პლანზე წამოსწია შექსპირის ტექსტის ქვეტექსტი. ტრაგიფარსული, ტრაგიკომიკური თეატრის გვერდით ღრმად ჩაგვახედა ადამიანის შინაგან სამყაროში,

მის სულში, გვიჩვენა პიროვნული ტრაგედია, პიროვნების სულის რღვევა და აღორძინება. რეჟისორის ჩანაფიქრი განხორციელდა დეკორაციაშიც, რომელიც თეატრში თეატრის იმიტაციის ქმნიდა.

რობერტ სტურუა “მეფე ლირში” აგრძელებს კვლევას პიროვნების, ტირანიის, სახელმწიფოს, დიქტატურის პრობლემებისა. ამ სპექტაკლში რეჟისორმა წინა პლანზე წამოსწია ტირანის, დესპოტის დანატოვრის საშინელი ასპექტები.

რეჟისორ რობერტ სტურუას კონცეფციაში გადმოცემული იყო ლირის მსოფლმხედველობის არსი, ე. წ. “ლირის თეატრი” და ტრაგედიას აბსოლუტურად თანამედროვე უღერადობა შესძინა.

შექსპირის პოეტური, ფილოსოფიური სიტყვა სტურუამ სცენაზე ვიზუალურად გამოძერწა. ამა თუ იმ ეპიზოდში მოვლენის არსს იგი თავისებურ სცენურ ფორმას უსადაგებდა.

რობერტ სტურუა სხვადასხვა რეჟისორული ხერხით ამაფრებს სცენაზე წარმოდგენილი სამყაროს საშინელებებს. ამ საშინელებების წარმოჩენით მიჰყავს მაყურებელი დაძაბულობის უკიდურეს ზღვრამდე. ამას რეჟისორი აღწევს სხვადასხვა თეატრალური საშუალების გამოყენებით – პროექტორების დამაბრმავებელი ეფექტის მეშვეობით (ელვის მსგავსი), ჭექა-ქუხილის გამაყრუებელი ხმების იმიტაციით, სცენის სიღრმიდან წამოსული გამოაგნებელი ღმუილით და ა. შ..

ის სამყარო, რომელსაც რობერტ სტურუა სპექტაკლში გვიჩვენებს, მარტო ლირის სამყარო არ არის. ეს დღეს ჩვენ გარშემო არსებული სამყაროცაა. სარკისებრი არეკვლა მაყურებელთა დარბაზისა სცენაზე სწორედ ამის მიმანიშნებელია. სპექტაკლში დრო და ადგილი არანაირად არ არის შემოფარგლული. ის, რაც სცენაზე ხდება, ნებისმიერ დროსა და სივრცეში შეიძლება განმეორდეს.

რობერტ სტურუასათვის შექსპირის პიესებში

მნიშვნელოვანია მასხარას პერსონაჟი, რაც რეჟისორს ხელს უწყობს თავისი კონცეფციის უკეთ წარმოჩენაში. შექსპირთან “ლირში” მასხარა არ კვდება, იგი უბრალოდ ქრება. რობერტ სტურუას სპექტაკლში ლირი კლავს მასხარას. თავიდან იგი გაუაზრებლად ურტყამდა დანას მასხარას, მხოლოდ ბოლო წუთებში ხვდება, რომ მასხარას მკვლელობით მან თვითმკვლელობა ჩაიდინა.

“მეფე ლირში” გამოჩნდა რეჟისორის “სათეატრო ენის” ახალი პლასტები, ახალი შრეები. ეს იყო განსხვავებული რობერტ სტურუას პოლიტიკური თეატრისაგან. თამაშის ახლებური მანერა, ფსიქოლოგიური სფერები, შერწყმული მის თეატრალურ სტილისტიკასთან, უფრო მეტ შინაგან ძაღას და სითბოს ანიჭებდა სპექტაკლს.

“მაკბეტშიც” (1995) ძალაუფლებისა და ტახტისათვის ბრძოლაა ასახული. გვირგვინი, რომლისთვისაც დაუნდობელი ბრძოლაა გაჩაღებული, ისევ ყველაზე ბოროტს, დაუნდობელსა და ცბიერს ერგება... ამ სპექტაკლში უფრო მძაფრად გამოიკვეთა სამყარო ადამიანთა ცოდვებითა თუ უბიწოებით აღვსილი.

“მაკბეტში” რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენა შორს არის “ყოფითი” სცენური ურთიერთობებისგან, ცხოვრებისეული დეტალებისგან. აქ, თითქოს, ყველაფერი უკიდურესი დაძაბულობის ზღვარზე მიმდინარეობს. სპექტაკლი არ არის გადატვირთული ეფექტებით, მაგრამ ამავე დროს მაყურებელი შეიგრძნობს რეჟისორის უღვევი ფანტაზიის ნაყოფს.

სპექტაკლში მაკბეტის გარშემო არსებული ქვეყანა ძალაუფლებისათვის ბრძოლის მორევშია ჩაფლული. აქ, ამ სამყაროში, არავინაა უცოდველი. ყველანი ერთნაირები არიან და ყველას სანუკვარი ოცნება სამეფო გვირგვინია. სამეფო გვირგვინისათვის ბრძოლაში კი ხან ერთი იმარჯვებს და ხან – მეორე.

სპექტაკლში ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტი და ნინო კასრაძის ლედი მაკბეტი უფრო ახალგაზრდები არიან,

ვიდრე ეს პიესაშია. გაახალგაზრდავებულია სპექტაკლში მათი გარემოცვა.

შექსპირთან მაკბეტს გმირული და სახელოვანი წარსული აქვს. რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით კი მისი წარსულის ერთგვარი ნიველირება ხდება. იგი თითქოს წარსულის გარეშე ხედება ამ სამყაროში, სადაც თვითონ, ბრძოლითა და აგრესიით უნდა იპოვოს თავისი თავი.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის, მისი თეატრალური ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია დრამატურგის საპირისპირო გზით სიარული. იმავდროულად იგი ახერხებს დრამატურგიული ჩანაფიქრის ასახვას. ამ შემთხვევაშიც რობერტ სტურუას გრძნეული ქალები ფორმალური მხატვრული ხერხია, მეტაფორაა. მათ გამოსახვას რეჟისორმა ჩამოაცილა ყოველგვარი ტრაგიკული, მისტიკური, იდუმალი პათოსი და გროტესკულ ასპექტში გადაწვეიტა.

სპექტაკლში არ არის მკვეთრად გამოიჯნული ბოროტება და სიკეთე, ისევე როგორც, წაშლილია ზღვარი მკვდრებსა და ცოცხლებს შორის. “მაკბეტში” მკვდრებს არ ასაფლავებენ. მათ თითქოს უზარმაზარ ნაგავსაყრელზე გადაისვრიან ხოლმე. სპექტაკლში ერთხელ მოკლულები კვლავ აგრძელებენ სიცოცხლეს და არა მარტო მაკბეტისა და მისი მეუღლის “ზმანებებში”, არამედ “რეალურად”. ისინი ცოცხლდებიან პირადი შურისძიებისათვის, სიკეთე და სამართლიანობა შორს არის ამ ადამიანებისაგან. თუმცა, მაკბეტის ბოროტება ერთხელ უკვე მოკლულებს აიძულებს მის მოწინააღმდეგეთა ბანაკში ყოფნას. მაკბეტის კიდევ უფრო დიდი ბოროტების წინააღმდეგ მკვდრები და ცოცხლები ერთიანდებიან.

შექსპირის სტურუასეულ დადგმებში მასხარები განსხვავებულნი არიან. ამ შემთხვევაში მასხარა მორჩილი, ლაქუნა ქვეშევრდომია, რომელსაც მთლიანად დაკარგული აქვს ადამიანური ღირსება.

რობერტ სტურუამ და ქორეოგრაფმა გია მარლანიამ

მაკბეტის და ლედი მაკბეტის არაჩვეულებრივი პლასტიკური ნახაზი შექმნეს. მათ სცენაზე გააცოცხლეს ამ წყვილის უცნაური და ტრაგიკული სიყვარული.

რეჟისორ რობერტ სტურუას სათეატრო ენას ახასიათებს ერთდროულად რამდენიმე მოქმედების გაშლა სცენაზე. ასე ხდება “მაკბეტშიც. საკმარისია, გაეიხსენოთ ეპიზოდი, როდესაც სცენის ერთ მხარეს მალკოლმი (თემიკო ჭიჭინაძე) და მისი მომხრეები მაკბეტის წინააღმდეგ, მისთვის სამაგიეროს გადასახდელად, შეთქმულებას ამზადებენ, ხოლო სცენის მეორე მხარეს შეშინებული, სინდისის ქენჯნით გაწამებული ლედი მაკბეტის სასიკვდილო აგონია თამაშდება.

რობერტ სტურუასათვის ნიშანდობლივია პერსონაჟთა ქმედების მეტაფორული გააზრება. ლაპარაკია მოქმედ პირთა ე. წ. “ბოროტი ხელების” აქცენტირებაზე. ზოგიერთ სცენაში სწორედ ხელები ამხელენ გამირთა ზრახვებს.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ სპექტაკლის ფინალში, რეჟისორის მიერ შემოტანილი მეტაფორული ხერხი – ადამიანის მოკვეთილი თავებით ფეხბურთის თამაშისა, თავად მაკბეტს შეაწყვეტინა. სიავეს, ბოროტებას აქ წერტილი დაესვა.

ხელოვნების არსი და დანიშნულება ცხოვრების ასახვაა, რომელიც ჭეშმარიტებასთან მიახლოების და შემეცნების ერთ-ერთი საშუალებაა. ხელოვნების ნებისმიერი დარგი და მითუმეტეს თეატრი ეხმარება ადამიანს უფრო მძაფრად შეიგრძნოს და გაიაზროს სხვადასხვა ცხოვრებისეული მოვლენა. რობერტ სტურუას თითქმის ყველა დადგმა ასახავს ადამიანის ძალაუფლებისკენ სწრაფვას და სხვასთან ერთად იმ ფსიქიკურ თუ მორალურ ზიანს, რომელსაც ძალაუფლება და მისკენ ღტოლვა აყენებს ადამიანს, არა აქვს მნიშვნელობა, ძალაუფლების სუბიექტია ის თუ ობიექტი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გურაბანიძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., “ხელოვნება”, 1997
2. მუშლაძე დ. რობერტ სტურუა, ჟ. “საბჭოთა ხელოვნება”, 1981, №12
3. ყიასაშვილი ნ. შემოდის ღირი, გაზ. “ლიტერატურული საქართველო”, 1987, №19
4. ყიასაშვილი ნ. შექსპირის ტრაგედია რუსთაველის სახელობის თეატრში, ჟ. “საბჭოთა ხელოვნება”, 1979, №4
5. Урушадзе П. Шекспир и грузинский театр. Тб. 1994.

მარიამ იაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერიტეტის თეატრმცოდნეობის
მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. თამარ ბოკუჩავა

**ჟამთააღმწერლობა ჰაინერ მიულერის დრამაში
„გერმანია სიკვდილი ბერლინში“**

„დიდი იმედი მაქვს, რომ იმ სამყაროზე წერა, რომელზეც
„გერმანია სიკვდილი ბერლინში“ საუბარი, აღარასოდეს იქნება
შესაძლებელი, რამეთუ მასალა, ვეღარ აიტანს პიესის ასეთ
სინამდვილეს“.
(Heiner müller, 1979)

ჰაინერ მიულერი (1929-1995) XX საუკუნის II ნახევრის ერთ-ერთ ყველაზე გამორჩეულ დრამატურგთა რიცხვს მიეკუთვნება. თავად კი თვლიდა, რომ უბრალოდ გაუმართლა: იცხოვრა და მოესწრო იმ ხმაურიან ეპოქას, როდესაც მის თვალწინ სამი ძლიერი სახელმწიფო დაემხო – ვაიმარის რესპუბლიკა, ფაშისტური სახელმწიფო და გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკა (გდრ). გარდაიცვალა გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, რომელიც მიულერის აზრით, – აუცილებელი პირობა გახდა ცხოვრებისეული გამოცდილების თვალსაზრისით. ამ უკანასკნელმა კი, გარკვეულწილად, მართლაც უდიდესი როლი შეასრულა, მისი, როგორც საზოგადო მოღვაწის, რეჟისორისა და პოსტდრამატული თეატრის ერთ-ერთი ავტორის ჩამოყალიბებაში.

2000 წლის აკადემიურ გამოცემაში „დრამა და თეატრი გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში“ ვკითხულობთ, რომ 1929 წელს, ზაქსების რეგიონის ერთ-ერთ დაბა ეპენდორფში დაბადებული და 1995 წელს „ბერლინელ ანსამბლის“ დირექტორის სტატუსით გარდაცვლილი ჰაინერ მიულერი, ფაშიზმის ტერორისა და სოციალისტური წყობის

აღმშენებლობით ეტაპზე, არსებით ზეწოლას განიცდიდა ხელისუფლების მხრიდან. საკვირველი არ იქნება, თუ დავძენთ, რომ ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში, სწორედ სახელმწიფოებრივი ინტერესებიდან გამომდინარე, საკმაოდ დაბალი რეიტინგი ჰქონდა. გერმანიაში იგი მხოლოდ გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან ითვლება თანამედროვე თეატრის ყველაზე მოთხოვნად და საკმაოდ პოპულარულ ავტორად.

რთულ სახელმწიფოებრივ ვითარებაში და მისთვის პოლიტიკურად მიუღებელ პერიოდში აღზრდილი ავტორი, თავის შემოქმედებაში, სწორედ საკუთარი თვალთ დანახული სამყაროდან გამომდინარე ცდილობდა იმდროინდელ გერმანიაში არსებულ რეალობისთვის თვალის გასწორებას. საბოლოოდ მიუღერი შეფასდა, როგორც იმ დროის ყველაზე „რადიკალურად მოაზროვნე“ ინტელექტუალი. გერმანელი კრიტიკოსები ჰაინერ მიულერს „თავად გერმანიის ისტორიის მნიშვნელოვან ნაწილადაც“ კი მიიჩნევენ და ერთხმად აღიარებენ მის ღვაწლს გერმანული სახელმწიფოს პოლიტიკური და კულტურული განვითარების მეტად რთულ პროცესში. ისტორიისადმი მას თავისი, საკუთარი, შეიძლება ითქვას, ძალიან პრაქტიკული მიდგომაც კი აქვს. მაგალითისთვის მოვიტან ფრაგმენტს მისი ერთ-ერთი ცნობილი ინტერვიუდან: „პრობლემა, რომელიც ახლა ჩვენ წინაშე დგას, იმაში მდგომარეობს, რომ გერმანიაში საერთოდ იგნორირებულია „უამთააღმწერლობითი“ სტრუქტურა. მით უმეტეს ამ ცივილიზაციის ხანაში, სადაც იგი ექსცენტრიკულ ხასიათს ღებულობს და მთლიანად „მიმაგრებულია“ თანამედროვე მედიის ქსელთან. ეს კი, ყველა შემთხვევაში აფერხებს და ხელს უშლის გამოცდილებას, რადგანაც, მედია ყველა მნიშვნელოვან ფაქტს აქტუალურს ხდის და აქედან გამომდინარე – ზედაპირულსაც... სწორედ ამიტომაც ვამბობ, რომ აღარ არსებობს „უამთააღმწერლობა“, რომლის ფუნქციაც, ვფიქრობ, რომ ლიტერატურამ უნდა იტვირთოს საკუთარ

თავზე... მახსენდება ბრეხტი, რომელიც ABF (Arbeiter Bauerisches Fakultat) ანუ მუშათა სასოფლო-სამეურნეო ფაკულტეტის სტუდენტებთან იყო მიწვეული ლექციების წასაკითხად (ამ ფაკულტეტის არსებობის აუცილებლობა კი, იმაში მდგომარეობდა, რომ ამ სისტემით, მოსწავლეებს თითქოს „სწრაფად“ და „ხარისხიანად“ შეეძლოთ არჩეული პროფესიის დაუფლება). თუ არ ვცდები, ეს 1948-49 წლები გახლდათ. სტუდენტებს ბრეხტისთვის უკითხავთ, რატომ არ წერდა პიესებს თანამედროვე თემაზე, რაზედაც ბრეხტს ასეთი პასუხი გაუცია: „არსებობენ მწერლები, რომლებიც სწრაფად წერენ და არსებობენ მწერლები, რომლებიც ნელა წერენ. მე იმ მწერლებს მივეკუთვნები, რომელთაც მხოლოდ ნელა წერა შეუძლიათ“... ბრეხტის ამ პასუხით უკმაყოფილოდ დარჩენილ სტუდენტებს თავად ჩამოუთვლიათ ის ავტორები, რომლებიც, მათი აზრით, იმ დროისათვის, სწორედამ რომ თანამედროვე პრობლემებზე წერით იყვნენ დაკავებული; რაზედაც ბრეხტს ასეთი პასუხი გაუცია: „მოგესხენებათ, რომ ამ ბოლო დროს, საშინლად ცოტა რამ არის შეცვლილი, მაგრამ ამ წუთას წარმოდგენაც კი არ გვაქვს იმაზე, თუ სწორედ აი ამ წუთებში, თქვენ თვალწინ, რამდენი რამე შეიცვალა...“ [...] – ეს არის – აგრძელებს მიუღერი – საუკეთესო მაგალითი ისტორიული დანიშნულების და საზოგადოებრივი ინსტინქტის ურთიერთობისა“.

ამ ინტერვიუს ფონზე, ჩვენი მხრიდან, მხოლოდ იმის დამატება შეგვიძლია, რომ ბრეხტმა სწორედ 1948/49 წლებში დაწერა და განახორციელა „ანტიგონეს 1948 წლის მოდელი“. მოგესხენებათ, რომ ამერიკიდან ახალდაბრუნებულმა დრამატურგმა, იმდროინდელ გერმანიაში მიმდინარე ისტორიული თუ პოლიტიკური ცვლილებების მხატვრული ანალიზის გაკეთება, მითოსური მსოფლმხედველობის ძირითადი ასპექტების ჭრილში მოქცევით სცადა და ცნობილი სიუჟეტის კლასიკური მაგალითის თანამედროვე ინტერპრეტაცია, ბრეხტისეულ ფორმაში „მითოლოგიური

მოდელის“ სახით შეფუთული წარმოუდგინა „დიდაქტიკურ დამოძღვრას“ შეჩვეულ ბერლინელ მაყურებელს.

ბერტოლტ ბრესტის „სასწავლო“ (Lehrstücke) პრაქტიკაზე დაფუძნებულ თეატრს შეჩვეული ჰაინერ მიულერი კი, XX საუკუნის 70-იანი წლების ბოლოსა და 80-იანი წლების დასაწყისისათვის, ჯერაც ბრესტისეული თეატრის გამოცდილებას ეყრდნობა. იმავედროულად, სრულიად თავისებურად ხსნის მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი გერმანიის ისტორიის განვითარების საკითხებს და შესაბამისად, თავადაც ეწერება „ნელად მოაზროვნე ავტორთა“ მეტად მცირერიცხოვან სიაში.

„გერმანული ისტორიის მოდელირება“

„გერმანია სიკვდილი ბერლინში“ (1956-1971) კრიტიკოსების მხრიდან „გერმანული ისტორიის მოდელირებად“ არის აღიარებული. პოლიტიკურად მოაზროვნე ჰაინერ მიულერი კი, ოდნავ მოგვიანებით, პიესის ირგვლივ ამტყდარ აუიოტაჟს ასეთ შეფასებას მისცემს: „დიდი იმედი მაქვს, რომ იმ სამყაროზე წერა, რომელზეც „გერმანია სიკვდილი ბერლინშია“ საუბარი, აღარასოდეს იქნება შესაძლებელი, რამეთუ მასალა აწი, ვეღარ აიტანს პიესის ასეთ სინამდვილეს“.¹

პიესაზე მუშაობის დაწყების თარიღს (1956) – მკვლევრები KPdSU-ს XX პარტიულ დღეს ამთხვევენ, ხოლო დასრულების წელი (1971) კი, გერმანიაში SED VIII ყრილობის დღით არის ცნობილი და „ჰონეკერის ერის“ დაწყების მინიშნებით ხასიათდება, როცა მთელი იმდროინდელი გერმანული ინტელექტუალური საზოგადოება „რადაცა ახლისა“ და უკეთესის მოლოდინით გახლდათ განმსჭვალული.

„პირველი თარიღით, – წერს ერთ-ერთი გერმანელი კრიტიკოსი ნორბერტ ოტო ეკე, – ავტორი, ერთმანეთს უჯერებს გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში „იმედად“ ჩატარებულ რეფორმებსა და საზოგადოებაში

¹ Heiner müller, Mühlheimer Rede, in „Theater Heute“, 1979, H.10, s. 14

გაჩენილ ეკვებს სტალინური ეპოქის გადალახვის თაობაზე. მეორე თარიღი კი, ახალი პოლიტიკის მიღების მოლოდინით ხასიათდება და, ამავე დროს, სამხრეთიდან წამოსული გათავისუფლების, ანუ ამოსუნთქვის მოტივითაა განმსჭვალული“.¹

საინტერესოა, რომ პიესა პირველად 1977 წელს მოხვდა ბეჭდური სივრცის არეალში და 1978 წლის 20 აპრილს, მიუნხენში, ერნესტ ვენდტის რეჟისორობით, კამერულ სცენაზე განხორციელდა. იმდროინდელი მიუნხენის პრესაში გამოქვეყნებული კომენტარებისა და კრიტიკული წერილების შემდეგ, როგორც ადვილად მოსალოდნელი იყო, გარკვეულ პერიოდამდე პიესის დადგმა, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის პერიფერიებში „ლიბერალი“ რეჟისორობისათვის აიკრძალა. მხოლოდ 1989-1990 წლებში გახდა შესაძლებელი მისი წარმოდგენა ბერლინის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე. ვფიქრობ, ეს მოვლენა არც არის გასაკვირი, რადგან, როგორც თავად მიუღერი პიესის შენიშვნაში წერს: „გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ერთიანი სურათის შექმნა, შეუძლებელია თავად გერმანული ისტორიის (DDR) გდრ-ის კონტექსტში ჩასმის გარეშე, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, უმეტეს შემთხვევაში Deutsche Misere-ს (უბედურება, წარუმატებლობა, სახიფათო მდგომარეობა) წარმოადგენს. და, მხოლოდ ამ „უბედურების“ – Misere – კონტექსტიდან გამომდინარეა შესაძლებელი დრამაში გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის საერთო სურათის მიღება და სცენაზე მისი განხორციელება.“²

სიუჟეტის აგების პრინციპი და პიესის ზოგიერთი თავისებურება

კამეტი ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული (როგორც შინაარსით, ისე ფორმითა და მოცულობით)

¹ Norbert Otto Eke, Heiner Müller, Stuttgart, 1999. s. 171

² Heiner Müller, „Germania Tod in Berlin“, Der Auftrag“, Klett (Ernst) Verlag, Stuttgart, 1998

სცენებისაგან (სარეჟისორო ჩანაწერებში – „სურათებად“ წოდებული) შედგენილი დრამატული პიესა, საკმაოდ მრავალრიცხოვან პერსონაჟთა გაღერვას იტევს, და ამავე დროს, ერთობ საინტერესო დიალოგთა თუ მონოლოგთა ვრცელ კოლაჟსაც მოიცავს.

პარალელური თანამიმდევრობით აწყობილ და ერთმანეთის მიყოლებით დალაგებულ „სურათებს“ ხშირად, ერთი და იგივე სახელწოდება აქვთ. ხშირ შემთხვევაში, აბსოლუტურად სხვადასხვა შინაარსისა და რაც მთავარია – სხვადასხვა დროში მომხდარი ისტორიული მოვლენები (ამბების, თქმულებების, ანეგდოტების) ერთობლიობა ერთი მთლიანი სიუჟეტის ჩვენებას ემსახურება. თავისი სტრუქტურითა და წყობით, იგი თავიდანვე იქცევის აღმქმელის ყურადღებასა და ინტერესს. მთლიანი სიუჟეტი კი, როგორც ეს თავად პიესის სათაურშია ფიქსირებული – გერმანიის „შუაგულ ცენტრში“ მოქცეული ქალაქის – ბერლინის პერიფერიებში (მიდამოებში) ვითარდება. იმ ისტორიულად, მეტად უმნიშვნელოვანეს და გამოკვეთილ ადგილას, სადაც მთელი ორმოცი წლის განმავლობაში ერთდროულად ორი ურთიერთგანსხვავებული და ურთიერთგამომრიცხავი პოლიტიკური და იდეოლოგიური „მიმდინარეობები“ იყრიდნენ თავს და სადაც ორად გახლეჩილი გერმანული „ნაცია“ (ერი), თავის გადარჩენას მთელი ამ პერიოდის განმავლობაში თავდაუზოგავად ცდილობდა, როგორც პოლიტიკური, ისე კულტურული თვალსაზრისით.

„გადაკეთებული“/„დამუშავებული“ მითები და „გერმანული წარუმატებლობა“ (Deutsche Misere)

„გერმანია სიკვდილი ბერლინში“ „ძველისა“ და „ახლის“, დროისა და ადგილის პარალელურ თანაფარდობაზე გვესაუბრება. ჩვენს მიერ შერჩეული მითოლოგიური თუ ბიბლიური თემატიკა, რომელიც ახლა მინდა შემოგთავაზოთ, სწორედ ამ პრინციპულ პარალელიზმს უსვამს ხაზს.

„ძმათა შორის კონფლიქტი“, პიესის შინაარსში ფუნდამენტურ მნიშვნელობას იძენს. იგი არა მხოლოდ ბიბლიურ თემატიკას (კაენისა და აბელის იგავი – მ.ი.) ეყრდნობა, არამედ იმ პირველი „ისტორიული თქმულების ნაწილთაგანიცაა“, რომლითაც იწყება საერთოდ გერმანელი ერის ჩამოყალიბების პროცესი.

„ძმები I“ ავტორმა პროზაული ფორმით მოგვაწოდა. სიუჟეტი რომაელი ჟამთააღმწერლის (Cornelius Tacitus, Annalen) მიერ შედგენილ ისტორიულ დოკუმენტს ეყრდნობა (მოიცავს ჩვ. წ. 14-68 წწ.) სადაც წინა პლანზე წამოწეულია ღვიძლი ძმების კონფლიქტი და სამშობლოს დაცვის თემატიკა.

„მათ კვლავ დაიწყეს საუბარი, ერთმა დიდ რომზე, კეისრის ძალაუფლებასა და სიძლიერეზე, – რომელიც დამარცხებულთასასტიკ დასჯაზე იყო აპრობირებული; მათი მოკავშირეების შემწენარებლობაზე, – როცა ისინი მათ ექვემდებარებოდნენ; და, აგრეთვე, მის ცოლსა და შვილებზე, – რომლებიც მიუხედავად ყველაფრისა, მტრებად არ იყვნენ შერაცხულნი და მოკეთებად ითვლებოდნენ მტრის სამშობლოში. ხოლო მეორე – საპირისპიროდ – მოჰყვა საუბარს სამშობლოს სიყვარულის (Vaterland) მოვალეობაზე, ქვეყნის თავისუფლებაზე, ძველ დანატოვარზე, მშობლიურ გერმანულ ღმერთებზე, დედის მუდარაზე, რომ მას პირველ რიგში, ყველაზე მთავარი – ჯერ სისხლისა და ხორცის, ხოლო შემდგომ ნათესაების, მთელი მათი მოდგმის სიყვარული უნდა ახსოვდეს“¹ და ა. შ.

საინტერესოა, რომ პიესის ამავე სურათში იკვეთება „გრძელი დანის ღამის“ (Die Nacht der langen Messer) ფორმულირებაც (წინამდებარე წყაროდან ვგებულობთ, რომ ერთ ძმას თვალი აქვს დაზიანებული, ხოლო მეორეს – ნაიარვეი უჩანს მკერდზე), რომელიც ასევე პირდაპირ ბიბლიურ სიუჟეტთან კავშირზე მეტყველებს და თავად რელიგიური „დაღატის“ თემის ინტერპრეტირებულ

¹ Heiner Müller, „Germania Tod in Berlin“, Der Auftrag“, Klett (Ernst) Verlag, Stuttgart, 1998

ვარიანტზეც მიუთითებს.

საინტერესოა თავად ჰაინერ მიულერის აზრი „ღალატის“ არსის თაობაზე. მისთვის ღალატი სულაც არ არის მხოლოდ ნეგატიური შინაარსით დატვირთული მოცემულობა, არამედ თავისთავად, რაღაცა დოზით, პოზიტიურ მხარეებსაც კი შეიცავს, რომელსაც თავისუფლების, გათავისუფლების ასპექტი უდევს საფუძვლად. „ამ დროს, – აღნიშნავს ავტორი, – „ადამიანი თავისუფლდება ან ცდილობს გათავისუფლებას თავისი წინაპრებისაგან, ანუ – თავისი ძველი მოდგმიდან თავის დაღწევას ღამობს...“ ამ შემთხვევაში იუდას ღალატსაც რევოლუციური დანიშნულება ენიჭება: „იუდას გარეშე, ქრისტეს ჯვარცმაც წარმოუდგენელი იქნებოდა, ხოლო თავად ჯვარცმის აქტი, მთელ ქრისტიანულ ისტორიაში გარდაცვალების მთავარ განმაპირობებელ მოცემულობად ითვლება. და მოღალატეც, ამ შემთხვევაში, არის არსებითად ის, ვინც ჯვრის „საფირმო“ ნიშანი დაამკვიდრა“.¹

ჯერ კიდევჩვენი წელთაღრიცხვის პირველივე საუკუნეში დაწერილი ძველი გერმანიის „ისტორია“, რომელიც თავიდანვე „ძმათა შორის არსებულ დაპირისპირებასა“ და „ღალატის“ უპირობო აქტის შესახებ იუწყება, გერმანელი დრამატურგის აზრით, სწორედ იმ „გერმანულ წარუმატებლობასა“ თუ „უბედურებას“ ადასტურებს, რომელსაც მთელი ისტორიული განვითარების ვერც ერთ მიჯნაზე ვერ გაექცეოდა „სიკეთისა და ბედნიერებისაკენ სწრაფვის მოყვარული“ გერმანელი ერი.

„ძმები 2“, როგორც უკვე ვთქვით, ზემოხსენებული სურათის „ძმები 1“ პარალელური კადრია და ამჯერად, XX საუკუნის ეგრეთ წოდებული „ახალი ერის“ დასაწყისისა და მისი განვითარების თავისებურებების მოტივაციებზე იკება. „ძმები 1“ პრობლემის პირდაპირი გამოძახილია და კომუნისტური და ნაცისტური იდეოლოგიების მხარეებზე მეტყველებს.

1 Gespräche zwischen Heiner Müller und Alexander Kluge (1988 -1995), Transkript: Ich schulde der Welt einen Toten

სურათში ნათლად იკვეთება ძველი გერმანული მითისა თუ ლეგენდის – „შერკინება თოითობურგის ტყეში“ – სტილიზაცია, რომელიც პირდაპირ კავშირშია, პირველ ნაწილში („ძმები 1“) წარმოდგენილი „ისტორიული დოკუმენტის“ წყაროსთან.

კომუნისტი ძმა, რომელიც ნაცისტსა და ვინმე „ხიდებზე მხტომელს“ (სინამდვილეში თავისსავე ძმას) საკუთარ ამბავს უყვება – LKW-დან SA ბანაკში გადაყვანისა და იქ გატარებული ტყვეობის შესახებ, – გერმანელი ხალხისთვის კარგად ნაცნობი და გასაგები, ეპითეტებითა და აფორიზმებით აგრძელებს ერთი ჩვეულებრივი ისტორიის თხრობას:

„კომუნისტი: (...) ჩვენი ძვირფასი მშობლიური გერმანიის დახმარებით

(...) ყველა გერმანელი ფრინველი

მძევლად ჰყავდათ, და ტყვეც

იყო მწვანე, როგორც ეს

მხოლოდ გერმანულ ტყეს ეკადრება,

მხოლოდ ქარი და ჩვენ ვიყავით

უსამშობლოდ დარჩენილები.

(...) ვხედავდი: გერმანელი ფრინველები

როგორ ასკინტლავდნენ მწვანე ტყეს,

ვხედავდი: მათი ქვეგანაყოფი და მათი

სკინტლი როგორ ფეთქდებოდა და მწვანეც როგორ

იქცეოდა ფერფლად მათი გადაფრენისას.

(...)

ნაცისტი: ძველ ფსალმუნებს მიმღერი.

(აფურთხებს სახეში. ამბობს უფლთა ხმაური მისუსტდება და უმაღლეს ყველაზე. ტანკების ხმაური.)

გერმანელი ერის, გერმანელი ხალხის ისტორია, მიუღწერა ამ ერთ კონკრეტულ სურათში „ძმების“ კონფლიქტური ურთიერთობის ჩვენების სახით

1 Heiner Muller, „Germania Tod in Berlin“, Der Auftrag“, Klett (Ernst) Verlag, Stuttgart, 1998

წარმოადგინა. ავტორი მეტად მოურიდებლად და მწვავედ, შეიძლება ითქვას, რომ გამძაფრებული ირონიის ფონზეც კი, ცდილობს თანამედროვე „საზოგადოების საკუთარ ფესვებთან, საზღვრებთან“ (მიუღერი) მიყვანას.

გერმანული პრე-ისტორიისა და ქრისტიანული მითოსის ურთიერთშერწყმის საშუალებით, ჰაინერ მიუღერი ამ ორი ურთიერთგანსხვავებული – პარალელური სამყაროს გაერთიანებას თანამედროვე მითოლოგიური მოდელებისა და ისტორიული წყაროების „გახსენების“ ხარჯზე ახერხებს.

ერთ-ერთ გვიანდელ ინტერვიუში მიუღერი ამბობდა: „საქმე მაინცდამაინც პირდაპირ მოვლენების გახსენებაში კი არ მდგომარეობს (ფაქტების გახსენება ხომ მანქანებსაც შეუძლიათ), არამედ, ჩვენ შემთხვევაში, ყველაზე მნიშვნელოვან ფაქტორს მაინც ემოციების გახსენება წარმოადგენს. ეს ის აფექტური მდგომარეობაა, რომელიც, როგორც წესი, ამ მოვლენებს ახლავს ხოლმე თან. ამ შემთხვევაში – საუბარია იმაზე, რომ არსებობს ემოციონალური მეხსიერება და სწორედ ეს არის ის, რაც გახსენებულს მატერიალურ – სახიერ ფორმას აძლევს გონებაში. ემოციონალური მეხსიერება და დაგროვილი გამოცდილება ტრადიციების შენახვა-ჩამოყალიბებას უწყობს ხელს. აქ საქმე ფაქტების მნიშვნელობაზე აღარ დგას, არამედ ვლენულობთ იმ ამოსავალ წერტილს, სადაც თავად მოვლენების გამომწვევი მიზეზებიც მეორეხარისხოვან მნიშვნელობას იძენს. მაგალითად, გავიხსენოთ ისტორიულ რომანში, ან დრამაში ასახული მოვლენები, როცა ისინი ამ უკანასკნელთა შედეგებში აისახება ხოლმე, და როცა მათი ქრონოლოგიური თანამიმდევრობებია შეცვლილი. ანუ ამ შემთხვევაში საუბარია ემპირიულ და ისტორიულ სინამდვილეს შორის განსხვავებაზე – როცა ისტორიული სინამდვილე, ხანდახან, სულაც არაიდენტურია ემპირიულთან შედარებისას, რადგანაც მოვლენები, როდესაც ისინი მანიფესტებად იქცევა, ხშირად, უკვე ჩავლილია (ანუ

დროსა და სივრცეში აცდენა ხდება. მ. ი.). გამოდის, რომ მოვლენები, უკვე წარსულ დროში იყო მომხდარი, და სინამდვილეში მათი მოძრაობა უკვე დამთავრებულია“.¹

ამ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესოა მირჩა ელიადეს მოსაზრებაც, რომელსაც ავტორი თავის წიგნში „მითი და სინამდვილე“ შემდეგნაირად აყალიბებს: „პრეისტორიული შეტყობინება (გერმ. Ursprungsbericht) სწორედ ხელოვნების ნაწარმოებში ვლინდება... პარადიგმული მითები კი ყოველ მნიშვნელოვან ადამიანურ საქციელებში სახიერდებიან; (...) აქ საქმე ეხება არა მითიური მოვლენების მესხიერებას, არამედ მათ განმეორებადობას.“² ელიადეს აზრით, მთელი ევროპული მატრიანე (ჟამთააღმწერლობა) და ნაციონალური (ეროვნული) იდენტობა (identitet), ყოველთვის ვლინდებოდა ერის მითოლოგიურ წარმომავლობაში. ეს დღესაც აქტუალური და მნიშვნელოვანია კონკრეტული ერის ისტორიული განვითარების თვალსაზრისით. „ერი ისტორიის (იგულისხმება „ისტორიული დოკუმენტი“ მატრიანე, ჟამთააღმწერლობა) გარეშე ნიშნავს იმას, რომ იგი არ არსებობს (არ შემდგარა) როგორც ასეთი“. საინტერესოა ის, რომ ცნობილი ანთროპოლოგი, თავად გერმანიის შესახებაც წერს და აღნიშნავს, რომ ხშირ შემთხვევებში, როცა პროპაგანდისა და ზოგიერთი პოლიტიკური მიზნების გამო, სხვადასხვა ერის „განვითარების ისტორიაში“ მითების გადაკეთება და შეცვლაც კი იყო ხოლმე საჭირო, როცა „კეთილშობილური წარმომავლობისაკენ“ სწრაფვა მთავარ მიზანს წარმოადგენდა მთელი ევროპული ხალხების კულტურული ერთობლიობის („Abendland“) „არიერთუმის“ („Ariertums“) რასისტულ მითოსში, მან ყველაზე კარგად, სწორედ გერმანულ ისტორიულ-მითოსურ აზროვნებაში ჰპოვა თავისი გამოვლინება“. ელიადეს აზრით, ამ ყველაფერს, კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს და ადასტურებს ებრაულ-ქრისტიანული და კომუნისტური

¹ Werke - Band 12: Gespräche 3. 1991-1995.

² Mircea Eliade: Mythos und Wirklichkeit, Frankfurt a.M. 1988

და ნაციისტური წარმოდგენები, რომლებიც თავისებურად ხსნიან ამ სამყაროში მიმდინარე კანონზომიერებებს და, რომლებიც, ისტორიული განვითარების „ოქროს ხანის მიჯნაზე“ იჩენენ ხოლმე თავს. ისინი პერიოდულად თავს გვასხენებენ (შეიძლება ითქვას, თავს გვესხმიან) თავიანთი არსებობის უტყუარი ფაქტების „გამოვლინებით“.

„მარქსმა, – თელის მირჩა ელიადე, – ეს „პატივსაცემი“ მითი სწორედ მთელ ებრაულ-ქრისტიანულ იდეოლოგიაზე დაყრდნობით დააფუძნა: იგი იმ წინასწარმეტყველურ როლსა და ამონაგებ ფუნქციაზე ფიქრობდა, რომელსაც პროლეტარები აღიარებდნენ; ამასთან, ღრმად იყო დარწმუნებული სიკეთისა და ბოროტების ფინალის შედეგზე, რომელიც ქრისტესა და ანტიქრისტეს შორის გამართულ, ძალიან იოლად მოსაგებ აპოკალიფსურ ომზე იყო დაფუძნებული და სადაც პირველის გამარჯვებით დასრულება მათ დაპირისპირებულობაში ვლინდებოდა... რადგანაც ყველაფერი გარეგნულად, ერთი შეხედვით, რადიკალობისაკენ იხრებოდა, ნაციზმი და კომუნიზმიც ექსპტოლოგიური ელემენტებით იტვირთებოდნენ; მათ გამოჰქონდათ საბოლოო განაჩენი ამა ქვეყნის დასასრულისა და სიუხვითა და ბედნიერებით აღსავსე ახალი ერის დასაწყისისა“.¹

ამ საკითხთან დაკავშირებით, მირჩა ელიადე ნორმან კონის ციტირებას ახდენს და აღნიშნავს, რომ: „ფსევდომეცნიერული ჟარგონის უკან, რომლითაც ორივენი (ნაციზმი და კომუნიზმი. მ. ი.) საზრდოობენ, ისინი საგნების გარეგნულ სახეს აწყდებიან... იმ ფინალს ეჯახებიან, რომელიც არსებითია (გადამწყვეტია) ამომრჩეველთათვის (საკმარისია მხოლოდ „არიერ“-ისა და „პროლეტარიელ“-ის მოყვანა მაგალითის სახით („Arier“ und „Proletarier“), რომლებიც გაბატონებული დემონის (ებრაელების ან ბურჟუაზიის) წინააღმდეგ არის მიმართული; ისინი სთავაზობენ თავისუფალ ნებას, რომელიც მსოფლიოს მბრძანებლობასა თუ აბსოლუტურ თანასწორობაში

¹ იქვე, გვ.178

ცხოვრებას გულისხმობს...“¹ ყველა ამ მიზნის უცილობელი შესრულება კი, „ბოროტებით საფესე ისტორიაში“, ხომ „იმ ძველ წარმოდგენებს უტოლდება“, რომლებიც დღემდე თავის არსებობას განაგრძობს და პოლიტიკური ძალაუფლების სახით ვლინდება კიდევ დღემდე ჩვენს თანამედროვე ცივილიზაციაში.

ჰაინერ მიულერი ისტორიული, მითოლოგიური და ფილოსოფიური წარმოდგენების ამ ბმულობას „უცილებელ (განმაპირობებელ, განმსაზღვრელ - მ. ი.) საბურველს“ უწოდებს, რათა საზოგადოებამ „პროდუქტიულად და ნაყოფიერად იფიქროს სიახლის შექმნაზე. ... ფიქრისა და აზროვნების შესაძლებლობები, – აღნიშნავს მიულერი, – კვლავაც განაგრძობენ თავის არსებობას, მხოლოდ სინამდვილე (ყოფა, რეალობა. მ. ი.) იმდენად კომპლექსური გახდა, რომ თავად აზროვნებასა და ფიქრებში გარკვევაც კი შეუძლებელია. ასევე ძნელია არსებით საბურველსა და სინამდვილეში არსებულ – „დასანახ“ რეალობას შორის განსხვავების გარჩევა. ამგვარი ორიენტაციების (მიმართულებების) არარსებობა კი, მთლიანობაში შიშს წარმოქმნის. ხოლო შიშიდან განუკითხაობას ვაწყდებით. (...) აზროვნებისა და ფიქრის ამ უსაშველობაში ნამდვილად დევს ის შანსიც, რომელიც რაღაცა სხვაობისაკენ გვიბიძგებს – ანუ – ხელოვნებისა და ფილოსოფიის საშუალებით, რომლებიც ყოველთვის ამოუცნობია, კიდევ შეიძლება ამ პრობლემის გადაწყვეტა. (...) სწორედ ახლაა შესაძლებელი, რომ იმ ყველაფერს, რაც კი ზოგადად, განათლებამ, დააცალკეალკევა, ერთად მოვუყაროთ თავი“.²

ამდენად, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შესაძლებელია ითქვას, რომ „ჟამთააღმწერელი“ დრამატურგისთვის „გერმანული წარუმატებლობის“ (Deutsche Misere) უბველესი მითი, რომელიც, ავტორის აზრით, ოდითგანვე (ანუ „გერმანიის“ დაარსებისთანავე)

¹ იქვე, გვ.71-72

² Werke - Band 12: Gespräche 3. 1991-1995.

ჩადებული იყო საკუთარი ერის ეგრეთ წოდებულ „კოლურ სისტემაში“, მთელი საუკუნეების განმავლობაში აგრძელებდა თავის გამოვლენას, სხვადასხვა ისტორიულ ლეგენდასა თუ მითოლოგიურ თქმულებაში და სწორედ ეს არსებითი გახლდათ ის მთავარი განმაპირობებელი ძალა, რომელიც ამჟღერად, უკვე თანამედროვე – (თითქმის მთელი XX საუკუნის) გერმანული პოლიტიკური ნების გამომხატველობას განაგებდა.

მაია კიკნაძე,

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

თეატრისა და ცენზურის ურთიერთობის ზოგიერთი ასპექტი

საბჭოთა ეპოქაში ხელოვანის ბედი და მისი შემოქმედება უშუალოდ იყო დაკავშირებული პოლიტიკური გარემოს – ტოტალიტარული რეჟიმის მმართველობასთან. ხელოვანს მუშაობა უხდებოდა მკაცრი რეგლამენტის პირობებში, თუმცა ხელოვანისა და სახელმწიფოს ურთიერთობა ამ პერიოდის განმავლობაში არ ყოფილა ერთგვაროვანი. თვით ერთიანი საბჭოთა სისტემაც კი მათი ურთიერთობის მკვეთრად განსხვავებულ ეტაპებს შეიცავდა და დრო განსაზღვრავდა ამ ურთიერთობათა ხასიათს. ამ ზოგად მოდელში განსხვავებული ტენდენციები თვალსაჩინოა (მაგ., 20-30, 60-80-იან წლები). ტოტალიტარული რეჟიმის არსებობის განმავლობაში, თეატრსა და სახელმწიფოს შორის თავისებური ფორმები ჩამოყალიბდა, ცენზურა განსაზღვრავდა, თუ რისი თქმა შეიძლებოდა და რისი – არა. თეატრისა და ცენზურის ურთიერთკავშირებიც თავის მხრივ, რამდენიმე ასპექტს მოიცავდა. ერთი მხრივ, არსებობდა ოფიციალური ცენზურა, რომელიც დადგენილებებს გამოსცემდა – პირდაპირ უთითებდა თეატრებს, თუ რომელი პიესის დადგმა შეიძლებოდა და რომლის – არა (ზოგიერთ შემთხვევაში ავტორი იკრძალებოდა. მაგ., გრ. რობაქიძის “ლამარა”, რომელიც წლების განმავლობაში ვაჟა-ფშაველას მოტივების მიხედვით შექმნილ ნაწარმოებად მოიხსენიებოდა), მეორე მხრივ, უკვე ნებადართული პიესის დადგმის “მოწონება”- “დაწონების” საკითხი განიხილებოდა (არ ვგულისხმობ მხოლოდ მხატვრულ მხარეს) თეატრებთან არსებული სამხატვრო საბჭოს მონაწილეობით ე.წ.

სპექტაკლების “ჩაბარების” პროცესში, სადაც მთავარი სიტყვა ჩინოვნიკებს ეკუთვნოდა.

ცნობილია, რომ რუსთაველის თეატრში “ყვარყვარეს” (1974 წელს დადგა რ. სტურუამ) გასინჯვა 11-ჯერ მოეწყო. დიქტატორის (ანტიქრისტე) წინაშე შემინებული, დაბეჩავებული ხალხის უსიტყვო მორჩილება ბევრი პარადელის გავლების საფუძველს იძლეოდა. მოგვიანებით, 1980 წელს რეჟისორმა რობერტ სტურუამ, რუსთაველის თეატრის სცენაზე, ცნობილი დრამატურგის შატროვის რევოლუციური ეტიუდი “ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე”, ლენინის დაბადების 110-ე საიუბილეო თარიღს მიუძღვნა. გასინჯვის შემდეგ, რომელსაც ავტორიც ესწრებოდა, სპექტაკლითა და სტურუას რეჟისურით მოხიბლული თურმე აღფრთოვანებას ვერ ფარავდა. სპექტაკლი საგასტროლოდ მოსკოვში წაიღეს (1980). თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე, რომელიც მოწმე იყო მოსკოვში მომხდარი ინციდენტისა, აღნიშნავდა: “აპრობაციისთვის მცირე თეატრის დარბაზში მოწვეულნი ყოფილან უმაღლესი პარტიული სკოლის მსმენელები. ე.წ. “პარტიულმა აუდიტორიამ” სპექტაკლს განაჩენი გამოუტანა. სუსლოვის მაგიდაზე უამრავი საპროტესტო წერილი გაჩნდა: “ლენინის სახე არასწორად არის წარმოდგენილი”. სპექტაკლის მოხსნა აუცილებელი გახდა. მიზეზიც მოიძებნა, რამდენადაც გასაკვირი უნდა ყოფილიყო, სპექტაკლის მოხსნა შატროვის საპროტესტო წერილმა გამოიწვია. “ჩემზე ისეთი გამოგნებელი, პირდაპირ თავზარდამცემი შთაბეჭდილება მოახდინა რ. სტურუას რეჟისურამ, რომ... გამომეპარა ის იდეური შეცდომები, რომელიც უეჭველად არის ამ სპექტაკლში და რომელიც ახლა, მოსკოვში შევამჩნიეო. ყოველივე ამის გამო, მე, როგორც პიესის ავტორი, გთხოვთ ამ სპექტაკლის მოხსნასო”.¹ მოსკოვის შემდეგ, სპექტაკლის ჩვენება თბილისშიც შეწყვიტეს... ასეთ რთულ ვითარებაში, თეატრები მაინც ახერხებდნენ ახალი ფორმისეული ძიებების,

¹ ნ. გურაბანიძე, რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., 1997, გვ. 332

ახალი ესთეტიკის თუ მეთოდის დამკვიდრებასთან ერთად, იმ ძირითადი აზრის, სათქმელის მაჟურებლამდე მიტანას, რომელიც სახელმწიფოსა და ხელოვანებს ერთნაირად აწუხებდა. მკაცრი საცენზურო კრიტერიუმების არსებობის პირობებში, რეჟისორმა მიხეილ თუმანიშვილმა, დამდგმელ ჯგუფთან ერთად (თარგმანი ო. და თ. ჭილაძეების, მხატვ. გ. გუნია, მუსიკალური გაფორმება ლ. ქიშიშვეი, სპ. წამყვანი ს. ხაინდრავა), გაბედული გადაწყვეტილება მიიღო, როცა 1968 წლის 17 ივნისს რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე (გაიხსნა 1963 წ. სპექტაკლით “ჭინჭრაქა”) ჟან ანუის “ანტიგონე” წარმოადგინა. სპექტაკლი სახელმწიფოს ძალადობის წინააღმდეგ ზნეობრივი გმირის ტრაგიკული ბრძოლის ისტორიას მიეძღვნა. “ანტიგონე” 1942 წ. დაიწერა. პირველად 1944 წელს დაიდგა ოკუპირებულ პარიზში, ანდრე ბარსაკის რეჟისორობით “ატელიეს” სცენაზე. თუ პარიზის წარმოდგენა ფაშისტური ძალადობის წინააღმდეგ აღიქმებოდა, მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლი გამოსმაურება იყო 60-იან წლებში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესებისა ჩეხოსლოვაკიასა და საბერძნეთში.

“...ჭეშმარიტი ხელოვანი ყველაფერზე აგებს პასუხს”. “შეუძლებელია ტყებოდუე ხაზის, სიტყვის, ფერის მუსიკით და მიგანდეს, რომ არაფერი გესაქმება ვიეცნამელ ბავშვთა დამწვარ ცხედრებთან, დასაუღეთ გერმანიის ნეოფაშისტურ ბრბოთა ღრიალთან, საბერძნეთის საკონცენტრაციო ბანაკში დამწყვდეულ პატიმართა ტანჯვასთან. ჩვენ ყველაფერი გვეხება” – რუს ხელოვანთა მოწოდების ეს პატარა ნაწყვეტი დაბეჭდილი “ანტიგონეს” პროგრამაზე¹, აშკარად მიუთითებდა დამდგმელი ჯგუფის სამოქალაქო პოზიციაზე – “არა ძალადობას”. ანუის “ანტიგონეც” სოფოკლეს მსგავსად, ლაბდაკიდების მითიდან, მხოლოდ ანტიგონეს მიერ ძმის დამარხვის სიუჟეტს მოგვითხრობს. ოიდიპოსის ვაჟების – პოლინიკესა და ეტეოკლეს შორის ტახტისათვის ბრძოლა მათი სიკვდილით მთავრდება. ტახტზე ასული,

¹ იხ. ჟურნ. Театральная жизнь, 1968 წ. №12.

მათი ბიძა კრეონტი უფროსი ძმის – ეთეოკლეს პატივით დაკრძალვას, ხოლო უმცროსის – პოლინიკეს, როგორც მოღალატის “ორბთა საჯიჯგნად” დატოვებას მკაცრად მოითხოვდა. ხოლო ვინც მის ბრძანებას დაარღვევდა, სიკვდილით დაისჯებოდა. “საბაგელი ხასიათის გოგონამ, პატარა ანტიგონემ, რომელმაც “უარყო მშვიდი და მჟუღრო ცხოვრება” (ზ. კვერენჩილაძე) არჩევანი გააკეთა – ძმის, პოლინიკეს გვამს (სათამაშო ნიშბით) მიწა მიაყარა და კრეონტის წესრიგს სახელმწიფოში დაუპირისპირდა. ზინა კვერენჩილაძის ანტიგონე, კრეონტის სამუშაო ოთახში, სადაც ასკეტური გარემო, სისადავე და წესრიგი თვალშისაცემი იყო, ყველაფერს ურევდა, ნივთებს ისროდა, მაგრამ კრეონტი კვლავ ალაგებდა. ურჩევდა ანტიგონეს განზრახვაზე ხელის აღებას, ცდილობდა დაერწმუნებინა მიცვალებულთა წესის აგების უაზრობაში, წარსულში თავისი ძმების უმსგავსო საქციელზე ამბებს უყვებოდა, ხან ეალერსებოდა, ხანაც ფიზიკურ ტკივილს აყენებდა, მაგრამ ანტიგონესთვის არაფერი იცვლებოდა. მისი ხასიათი მტკიცე და შეუვალი იყო. მისი “სული შფოთავდა” (ზ. კვერენჩილაძე), პოზიციებს არ თმობდა. იმ დროს, როცა თავისუფალი ნებისა და აზრის გამოხატვა ისჯებოდა “მოჩვენებითი წესრიგის სანაცვლოდ”, ზ. კვერენჩილაძის ანტიგონე საზოგადოებას ღიად მოუწოდებდა – ზნეობრივი პრინციპების შენარჩუნება, პროტესტის გამოხატვა, ყველა რეჟიმში შეიძლებოდა, თუ ამის ნება იარსებებდა.

ანტიგონე არ იყო უბრალოდ ჯიუტი, თავნება ან იმპულსური ადამიანი. მან უარი თქვა ისეთ სახელმწიფოზე, სადაც არ იყო მთავარი ღირებულება – ადამიანის თავისუფლება. ხოლო კრეონტთან კომპრომისზე წასვლა თავისუფლების დაკარგვას ნიშნავდა. ზინა კვერენჩილაძის ანტიგონესა და სერგო ზაქარიას კრეონტის დაპირისპირებასა თუ “ინტელექტუალურ ჭიდილში” (ნ. გურაბანიძე) გამოიკვეთა ზნეობრივი გმირის ბრძოლის მასშტაბები სახელმწიფო მექანიზმის, სისტემის

წინააღმდეგ. მაყურებელმა ზუსტად იგრძნო და შეაფასა სპექტაკლის პოლიტიკური აქცენტები, რომლებიც საბჭოთა სახელმწიფოს ძლიერ სისტემასთან ასოცირდებოდა. მ. თუმანიშვილის სპექტაკლი სოციალიზმის ეპოქაში დაიდგა. საბჭოთა კანონების პიროვნების მორალურ პრინციპებთან დაპირისპირება და სახელმწიფოს ძალადობა ადამიანის ზნეობრივი ვალდებულებების წინააღმდეგ, – ჩინოვნიკებისთვისაც არ დარჩენილა შეუმჩნეველი.

პრემიერამდე ორი დღით ადრე, სამხატვრო საბჭომ განხილვა მოაწყო (ოქმი №6360. ინახება ხელნაწერის სახით, რუსთაველის თეატრის მუზეუმში). სპექტაკლი ერთდროულად მოიწონეს და დაიწუნეს კიდეც. “რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთი საუკეთესო დადგმააო, მსახიობებმა მეტად შთამბეჭდავი სახეები შექმნეს, განსაკუთრებით მეორე ნახევარშიო (ოთარ თაქთაქიშვილი), მაგრამ სპექტაკლის იდეურმა მხარემ კამათი გამოიწვია. “დღეს ახალგაზრდობას სჭირდება პოზიტიური პოზიცია, – ხრუშჩოვმა სწორედ ეს საკითხი დააყენა და ამიტომ ეს პიესა საეჭვო და სადავოა (აკაკი კარანაძე – აგიტაცია-პროპაგანდის განყოფილების გამგე). მართალია, ვახტანგ ბერიძე გაიძახოდა – “ნუ ვუყურებთ პიესას, როგორც საბჭოთა მწერლის მიერ დაწერილ ნაწარმოებსო”, მაგრამ თავისას არ იშლიდნენ. სპექტაკლის მხატვრულ მხარეს რომ ვერაფერი მოუძებნეს, თეატრს პიესის არჩევანი დაუწუნეს. “რატომ ანუი, როცა სოფოკლესო” და რეპერტუარის დამტკიცებისას მეტი პრინციპულობის გამოჩენა მოსთხოვეს. ცხარე დებატების შემდეგ, მიხეილ თუმანიშვილი, რომელიც “ანტიგონეს” თავის საუკეთესო სპექტაკლად მიიჩნევდა, სპექტაკლის მოხსნას მოითხოვდა. – “კი, მაგრამ ვერ გამოვიგია, რა გინდათ, ის რომ ჩაფრებს ხელებზე სვასტიკა გაუფეთო – აქაოდა, ჩვენ არაფერი გვეხებაო”¹ (მაგრამ სპექტაკლი არ მოხსნეს, ბევრ მითქმა-მოთქმას გამოიწვევდა). “რატომ უნდა მოვხსნათ? სპექტაკლს მაყურებელი არ ეყოლება,

¹ მ. თუმანიშვილი, “ახლა კი ფარდა”, წიგნი III, თბ., 2011, გვ. 283.

ისედაც მოხსნის თავის თავსო”¹ – (მოხელე). მაგრამ სპექტაკლმა სიცოცხლე მაშინაც გააგრძელა, როცა თუმანიშვილი უკვე თეატრიდან წასული იყო და სერგო ზაქარაიძის გარდაცვალების შემდეგ, კრეონტის როლი ედიშერ მაღალაშვმა ითამაშა.

როგორც წერილის დასაწყისში აღვნიშნე, საბჭოთა ეპოქის სხვადასხვა ეტაპზე განსხვავებული პოლიტიკური აქცენტები თვალსაჩინოდ იკვეთებოდა ხელოვანსა და სახელმწიფოს შორის. მაგალითისთვის, ერთ-ერთი მძიმე პერიოდი მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების პირველი წლები იყო, როცა ხალხში ჩაცხრა ფაშიზმზე გამარჯვების ეიფორია, საბჭოთა კავშირი ურთულესი რეალობის წინაშე დადგა. ყველაფერი, რაც ომის დროს დაინგრა, საბჭოთა ხალხებს უნდა აეშენებინათ. ქვეყანაში არსებობდა სასურსათო კრიზისი. პურს გრამებით ურიგებდნენ “ბარათების” საშუალებით. თავი იჩინა პესიმისტურმა განწყობილებამ. საბჭოთა მთავრობამ დაიწყო იდეოლოგიის სფეროს გამკაცრება. იგი პირველ რიგში შეეხო ლიტერატურასა და ხელოვნებას. 1946 წელს მიღებულ იქნა სსრკ მთავრობის დადგენილება ჟურნალების “ლენინგრადასა” და “ზვეზდას” შესახებ. დადგენილებაში მკაცრად იყო გაკრიტიკებული ა. ახმატოვას პესიმისტური ლექსები და მ. ზოშჩენკოს “უიდეო” მოთხრობები. მისი “მაიმუნის თავგადასავალი” კი საბჭოთა ყოფაცხოვრების ამსახველ უხამს პასკვილად იყო მიჩნეული.

მთელ იმპერიაში გაჩაღდა ბრძოლა საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების “მაღალი იდეალების” (როგორც უწოდებდნენ) დასაცავად. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა თეატრების რეპერტუარის პრობლემას. 1946 წლის 4 ოქტომბერს გამოქვეყნდა ბრძანება №470 “დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების ღონისძიებათა

¹ იქვე.

შესახებ”.¹

საქართველოს მთავრობის დადგენილება იყო გამოძახილი საკავშირო კომუნისტური პარტიის (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 26 აგვისტოს დადგენილებისა “დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ”. ეს იყო მკაცრი პოლიტიკური გადაწყვეტილება, რომელიც სცილდებოდა თეატრების განვითარების სფეროს. სარეპერტუარო პოლიტიკის კრიტიკა მაგალითი იყო მთელი იდეოლოგიური სფეროს კრიტიკისა. საკავშირო კომუნისტური პარტიის დადგენილების შედეგად, ფართოდ გაიშალა პროპაგანდისტული კამპანია საბჭოთა რესპუბლიკების აქტიური მონაწილეობით. სწორედ ამ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მიერ 1946 წლის 5 სექტემბერს მიღებული გადაწყვეტილებაც “თბილისის თეატრების რეპერტუარის შესახებ”, რომელშიც გაკრიტიკებულია “მშრომელთა იდეურ-პოლიტიკური აღზრდის აქტუალური პრობლემების ნაკლებად გაშუქება”, რაც, თავის მხრივ, იძლეოდა საბაბს, ახალი, 21 სექტემბრის დადგენილების საფუძველზე, თეატრების რეპერტუარიდან ამოეღოთ ისეთი პიესები, რომლებიც “სუსტნი იყვნენ იდეურ-პოლიტიკური და მხატვრული თვალსაზრისით”. აღნიშნული დებულება დასაბუთებული იყო ფაქტობრივი სტატისტიკური მონაცემებით. ყველა ქართულ თეატრში, გასული სათეატრო სეზონის განმავლობაში დადგმული 98 პიესიდან, მხოლოდ 32 ეხებოდა თანამედროვე საბჭოთა ცხოვრებას, რაც როგორც ჩანს, ცოტა იყო.

რეპერტუარის შეფასების ამგვარი კრიტერიუმების დაწესება, სადაც მთავარი მოთხოვნა საბჭოთა თემატიკის უპირატესობის დამკვიდრება იყო, ბუნებრივად ხელს უშლიდა მხატვრული ხარისხის უზენაესობის პრინციპების დაცვას. სარეპერტუარო მოთხოვნებიც დროსთან ერთად

¹ კრებული – დადგენილებებისა და განკარგულებებისა ხელოვნების განვითარების შესახებ, თბ., 1946 წ.

იცვლებოდა, მაგ.: თუ მეორე მსოფლიო ომის წლებში მთავრობა მოითხოვდა ხალხში გმირულ-პატრიოტული სულისკვეთების გაღვივებას და თეატრებიც, შესაბამისად, დიდ ადგილს უთმობდნენ ამ ტენდენციას, მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ, სიტუაცია რადიკალურად შეიცვალა. ისტორიული პიესების რაოდენობა არათუ შემცირდა, მათი დადგმაც კი კრიტიკის ობიექტი გახდა. “თეატრების ხელმძღვანელები და დრამატურგები მეტისმეტად გატაცებულნი არიან ისტორიული თემატიკით და ნაკლებად ზრუნავენ საბჭოთა სინამდვილის ამსახველი პიესების შექმნაზე” – ვკითხულობთ დოკუმენტში. ისტორიულ გმირებს, ძველ პატრიოტებს ჩაენაცვლა კომუნისტური მშენებლობისათვის მებრძოლი ახალი პატრიოტი ადამიანი. საბჭოთა კომუნისტური პარტიის (ბ) ცენტრალურმა კომიტეტმა და საქართველოს მინისტრთა საბჭომ, 26 აგვისტოს, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებულ ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს დაავალა “საქმიანი ღონისძიებების ჩატარება” და დაშვებული შეცდომების გამოსწორება. თეატრების რეპერტუარის გაწმენდა იდეურ-მხატვრულად დაბალი ღონის პიესებისგან და ისეთი პიესების შექმნა, რომლებიც ასახავდნენ საბჭოთა ხალხის ცხოვრებასა და გმირულ ბრძოლას კომუნისტური სახელმწიფოს ასაშენებლად.

თეატრების რეპერტუარის გაუმჯობესებისა და მათი შემოქმედებითი ღონის ამადლების მიზნით, 26 აგვისტოს დადგენილების შესაბამისად, ნაბრძანები იყო საქართველოს თეატრების რეპერტუარიდან ამოეღოთ იდეურად და მხატვრულად შეუფერებელი პიესები: კ. კალაძის “ერთი ღამის კომედია”, გ. ქელბაქიანის “შესაფერი ჯილდო”, გ. ბერძენიშვილის “ტირიფის ქვეშ” და “დასასრულის დასაწყისი”, ნ. რიბაკისა და საჩენკოს “თვითმფრინავი იგვიანებს”, ბრაიტონის “სრულ შუადამეს”, ლ. ჰელმანის “მელიები”, ბენეტის “რატომ სდუმდა” ჰინუროსის “სახიფათო ასაკი”, ბარსელიანის “სომეხი ქალი” და მიქაელიანის

“გარაზდატი”¹

იდეურად სუსტად მიჩნეული პიესებისაგან რეპერტუარის გაწმენდა პრობლემის მხოლოდ ერთი ნაწილი იყო. მიღებულ იქნა დამატებითი ზომები ახალი პიესების შესაქმნელად. 1947 წლისათვის, ყველა თეატრს “იდეურად და მხატვრულად მაღალი ღირსების არა ნაკლებ 2-3 პიესა უნდა დაედგა, რომელთა განხორციელებაც საუკეთესო რეჟისორებს, მსახიობებს და მხატვრებს უნდა უზრუნველყოთ. ამავე დროს, 6-7 ქართული ორიგინალური პიესის შექმნა თანამედროვე საბჭოთა თემაზე აუცილებელი იყო. ამ ამოცანის გადასაჭრელად, შემუშავებულ იქნა კონტროლის განხორციელების მექანიზმი, რომელსაც ახორციელებდა ხელოვნების საქმეთა სამმართველო (სათეატრო განყოფილების სამმართველო – გ. ბუხნიკაშვილი, რეპერტკომის უფროსი – დ. ბენაშვილი, მწერალთა კავშირის დრამსექციის ხელმძღვანელი – ი. ვაკელის შემადგენლობით). მთავრობის დადგენილების მთავარი ობიექტი რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების მოვალეობების განსაზღვრა იყო. სამხატვრო ხელმძღვანელებს (აკაკი ვასაძე, შალვა ღამბაშიძე) ადმინისტრაციული წესით, ვალდებულება უნდა აეღოთ იმ დრამატურგების შემოქმედებაზე, რომლებსაც დადებული ჰქონდათ ხელშეკრულება ხელოვნების საქმეთა სამმართველოსთან – თანამედროვე შინაარსის პიესების დროულად შექმნაზე. ამავედროს, აკ. ვასაძეც და შ. ღამბაშიძეც ვალდებული იყვნენ ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს წინაშე, ყოველი თვის 15 რიცხვში, მოეხსენებინათ “საბჭოთა შინაარსის” პიესებზე მუშაობის მიმდინარეობის შესახებ. მათ უნდა მიემადგურებინათ დრამატურგებთან თეატრალური ხელოვნების მოწინავე მუშაკები შემოქმედებითი დახმარებისათვის. ლაბორატორიული მუშაობის გაძლიერების მიზნით, გაიზარდა სალიტერატურო ნაწილის გამგის როლი და ფუნქცია. ყურადღება ექცეოდა მთარგმნელობით

¹ კრებული, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 4.

მუშაობასაც. მთარგმნლებს თავად თეატრები არჩევდნენ. დებულების თანახმად, თეატრებს უნდა უზრუნველყოთ საჯარო განხილვის წესი ხელოვნების მოღვაწეთა, მეცნიერთა, მხატვრების, კომპოზიტორების და პედაგოგების მონაწილეობით; იმ შემთხვევაში, თუ დადგმა განხილული იქნებოდა და შესწორებები შეტანილი თეატრის სარეჟისორო კოლეგიის მიერ.

თეატრებს უფლება არ ჰქონდათ და პირდაპირ ეკრძალებოდათ ხელოვნების სამმართველოს ნებართვის გარეშე, ცვლილებები შეეტანათ რეპერტუარში. თუ ასეთი რამ მაინც მოხდებოდა, ღირეპქტორი მიიღებდა ადმინისტრაციულ სასჯელს, თანამდებობიდან განთავისუფლდებოდა და მიეცემოდა პოლიტიკური შეფასება, როგორც “ანტისახელმწიფოებრივი პრაქტიკის დამშეგები”.

რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებზე დამყარებული მკაცრი სახელმწიფოებრივი კონტროლი, სამაგალითო უნდა ყოფილიყო მთელი რესპუბლიკის შემოქმედებითი დასებისთვის. თუმცა, დადგენილებაში ყურადღების გარეშე არ დაუტოვებიათ ე.წ. “მეორე ჯგუფის” თეატრების პერსპექტივებიც. ყველასათვის ცხადი იყო, რომ რაიონებში თეატრების რეპერტუარის შექმნა ხდებოდა თბილისის სარეპერტუარო პოლიტიკის გათვალისწინებით.

1946 წლის დადგენილება მოიცავდა მწერლებისა და თეატრების შემოქმედებითი ცხოვრების ძირითად პარამეტრებს, წარმოადგენდა იდეოლოგიური მუშაობის ორიენტირს და მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდა ხელოვანის პრაქტიკული საქმიანობის ხასიათს.

აღნიშნული დებულებები და მკაცრი სარეპერტუარო პოლიტიკის დაწესება, სპექტაკლების შეფასების იდეოლოგიურ-პოლიტიკური კრიტერიუმები წარმოადგენდნენ საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის ერთიან სახეს, სადაც ნათლად იკვეთებოდა ცენზურისა და თეატრის ურთიერთობის თავისებურებები.

გულიკო მამულაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი

ირანული თოჯინების თეატრი და ბეჰზუზ ღარიბშაჰი

თოჯინების თეატრი, პანტომიმასთან ერთად, თეატრალური ხელოვნების უძველესი ფორმაა. თეატრალური თოჯინები მოხსენიებული აქვთ: ჰეროდოტეს, ქსენოფონტის, არისტოტელეს, პორაციუსს, მარკუს ავერლიუსს და სხვებს.

სად და როდის წარმოიშვა თოჯინების თეატრი უცნობია. უძველეს ცნობებს ამის შესახებ ბერძნული ლიტერატურული წყაროები გვაწვდის, რომლის მიხედვით თვით ტერმინი „კოუკლა“ ბერძნულიდან გაერცვლდა აღმოსავლეთში – შუა აზიაში (კურჩაკა, კურჩაკ უიეუნ – თოჯინების თამაში), სპარსეთში და იქიდან ჩინეთში. ჩინური წყაროების მიხედვით, ჩრდილების თეატრის სამშობლოდ ჩინეთია მიჩნეული, სადაც ამ ტიპის თეატრი ჩ. წ. აღრიცხვამდე II საუკუნის ბოლოს უკვე არსებულა მაშინ, როცა იგი ევროპაში XVII-XVIII საუკუნეების მონაპოვარია. ისიც ცნობილია, რომ I-II საუკუნეებში ჩინეთში დიდებული ნადიმსა და ქორწილში თოჯინების სპექტაკლებით ერთობოდნენ.

თოჯინების თეატრის გამოჩენილი რეჟისორი, თეატრმცოდნე და მხატვარი სერგეი ობრაზცოვი მიიჩნევს, რომ შესაძლოა, თოჯინების თეატრი ინდოეთისა და სპარსეთის გზით შემოვიდა ევროპაში. ერთი ფაქტია, ამ ჟანრის თეატრს აღმოსავლეთში (ჩინეთი, ირანი, ინდოეთი, იაპონია, არაბეთი...) უძველესი ისტორია და მდიდარი ტრადიციები აქვს. ძველთაგან თოჯინების ორი სახის თეატრი არსებობდა: თოჯინების თამაში და ჩრდილების კეთება.

თოჯინების თეატრს – ხალხური დრამის ამ უძველეს ფორმას ირანში მრავალსაუკუნოვანი და მდიდარი ისტორია აქვს. სპარსულ პოეზიაში შემონახული ცნობით, ჯერ კიდევ XII საუკუნეში არსებობდა თოჯინების თეატრი. ტრადიციით აქ იგულისხმება ხელოვნებათა მთელი კომპლექსი: აკრობატიკა (აგრეთვე კლოუნადა), პაროდია, ხალხური პოეზია, სიმღერა, ცეკვა, საკრავიერი მუსიკა. ჩვენამდე მოღწეული XIV საუკუნის თოჯინების თეატრის წარმოდგენების აღწერილობა, რომლებიც იმართებოდა საბაზრო მოედნებზე, სადაც ძალზე პოპულარული იყო პეტრუშკას ტიპის (თითებზე თოჯინების ჩამოცმა „ფაჰლავან ქაჩალის“ სახელწოდებით ცნობილი), მარიონეტების („ხეიმე შაბაზად“ წოდებული) და ჩრდილების თეატრები. საყოფაცხოვრებო მოვლენების ამსახველი წარმოდგენები ხშირად სატირის ელემენტებს შეიცავდა.

ამ დადგმებში „წარმოსახვითი“ ანუ „ჯადოსნური ლამპარიც“ მონაწილეობდა, რომელიც მარიონეტთა ჩრდილების თამაშს უზრუნველყოფდა. ამ დროს სანთლის ან ლამპის გარშემო წრიულად ჩამოფხატული იყო ქაღალდის ნახატები და მას დაატარებდნენ. მოძრაობისას ნახატები ლამპის შიგნიდან ღამაზად მოჩანდა.

ირანის თეატრალური ხელოვნება დიდად იყო და არის დამოკიდებული ქვეყნის პოლიტიკურ მდგომარეობაზე. ამ მხრივ XX საუკუნე რევოლუციური საუკუნეა. ვინ იცის, რა ქარტეხილებს გაუძლო ქვეყანამ ბოლო ასწლეულში. 1923 წელს მამაკაცის გვერდით ქალის გამოჩენა სცენაზე დიდი კულტურული მოვლენა და იმედის მომცემი იყო, თუმცა 40-50-იან წლებში, და შემდეგშიც, თეატრისადმი ძალადობა და შევიწროება, თეატრალურ მოღვაწეთა დევნა და რეპრესიები თითქმის საყოველთაო ხასიათს იღებს.

2011 წელს ირანული თოჯინების თეატრი თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალში მონაწილეობდა, რომელმაც ფირდოუსის უკვდავი „შაჰნამეს“ ერთ-ერთი ეპეაზე ცნობილი (მათ შორის საქართველოში) მონაკვეთი „როსთამ და სოჰრაბი“ წარმოადგინა. დამდგმელმა

რეჟისორმა ბეჰრუზ ღარიბფურმა სრულიად არაორდინარულ ხერხს მიმართა, როცა წარმოდგენა ირანელი სომეხი კომპოზიტორის ღორის ჩექნოვარიანის ოპერის მიხედვით განახოცივდა. თეატრალურად გამოავსებელია „შაჰნამეს“ სულისკვეთების იდენტურობა, სასიყვარულო სცენები, ომი, ბრძოლა, გლოვა, ცხენების როლი და მოძრაობა – გამომეტყველება, წითელ ფონზე ჯარების სილუეტები – ეს ყველაფერი მუსიკასთან ერთად დიდად შთამბეჭდავია. ოპერაში მკვეთრად ჟღერს ფირდოუსის ტექსტი. ამ დიდი პოეტის ეპოქის ილუზიას ქმნის დიქცია და ჩაცმულობა. თოჯინები თავიანთი თამაშითა და კოსტიუმებით პერსონაჟთა ხასიათსა და მოქმედებას შეესაბამებიან. შესანიშნავი მხატვრობა, არაჩვეულებრივი კოსტიუმები, პლასტიკური, მოქნილი და ძალზე მეტყველი თვალები, მარიონეტების უხადო თამაში განუმეორებელ თავისთავადობას ანიჭებს წარმოდგენას. ბეჰრუზ ღარიბფურმა ამ სპექტაკლით არა მარტო ახალი სიტყვა თქვა თოჯინების თეატრში, არამედ ნახევარსაუკუნოვანი, ტრადიციული და ნაკლებადცნობილი ნაციონალური ირანული ოპერის აღორძინებასა და პოპულარიზაციას შეუწყო ხელი.

ბეჰრუზ ღარიბფური ნოვატორი რეჟისორია. მსოფლიოში არსებობდა ტრადიცია, რომ რომანტიკული სიუჟეტებისთვის გამოიყენებოდა განსხვავებული, სპექტაკლისათვის უფრო შესაფერისი, პაეროვანი თოჯინები. ბეჰრუზ ღარიბფურმა ეს შაბლონი დაარღვია და რომანტიკული თოჯინები მებრძოლით შეცვალა. სტილი, რაც ღარიბფურმა დანერგა, ძალზე რთულია.. ნანახი სპექტაკლებით კიდევ ერთხელ დავრწმუნდით, რომ მაღალი პროფესიონალიზმისა და დიდი შრომის შედეგი მეტად შთამბეჭდავია. ირანში, ისევე როგორც მთელ აღმოსავლეთში, და იქნებ უფრო მეტადაც, თოჯინების თეატრისადმი სრულიად განსაკუთრებული ინტერესი, სიყვარული და პატივისცემა ჰქონდათ და აქვთ. დღეს რომ ირანი თოჯინების თეატრის საერთაშორისო ფესტივალის ასპარეზია, ესეც სპარსული თოჯინების

თეატრის კიდევ ერთი აღიარებაა.

ბეჰრუზ ღარიბფური არამარტო ნოვატორი, მრავალმხრივი და პატრიოტი ხელოვანია, არამედ უკომპრომისო, უდრეკი და მებრძოლი სულის შემოქმედია. მას მიაჩნია, რომ კარგი რეჟისორი და მსახიობი რომ იყო, უპირველესად თავდავიწყებით უნდა გიყვარდეს შენი პროფესია. სიყვარული, სიყვარული და კიდევ სიყვარული მიაჩნია წარმატების უპირველეს საწინდრად. და თუ პროფესია გიყვარს, რაც არ უნდა მოხდეს, შენს პრინციპებს არ უნდა უღალატო არავითარი შემოთავაზების, თუნდაც დიდი ფულის სანაცვლოდ, სხვის საზღვრებში არ უნდა მოექცე და ის თავად უნდა დაუწერო საკუთარ თავს. საყვირი პატარა არის, მაგრამ ხმა აქვს ძლიერი – თქვა ღარიბფურმა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში მასტერკლასზე. რეჟისორსა და მსახიობს რომ უთხრა, არ გადაიღო ფილმი, არ დადგა სპექტაკლი და არ ითამაშო – დაიხოცებიან, მაგრამ მოსამართლეს რომ უთხრა – არ განსაჯო, არ მოკვდებო. ღარიბფურის აზრით, ეს არის ამ პროფესიებს შორის განსხვავება.

ირანში სახელმწიფო თეატრებს მთავრობა აფინანსებს, მაგრამ როგორც ბეჰრუზ ღარიბფურმა აღნიშნა, იმ შემთხვევაში, თუ მან სპექტაკლში ხელისუფლება უნდა გააკრიტიკოს ან ისეთი რამ თქვას, რაც მათ არ მოეწონებათ, ასეთ შემთხვევაში თავად იძიებს სახსრებს, მაგრამ თავის სათქმელს მაინც ამბობს. 40-50-იანი წლების პოლიტიკური და კულტურული კრიზისისა და უმძიმესი 90-იანი წლების შემდეგ თვალსაჩინოა ბეჰრუზ ღარიბფურის ღვაწლი პროგრესული ტენდენციების დამკვიდრებაში.

ყოველ დროსა და ეპოქას ჰყავს თავისი გამორჩეული ადამიანები, რომლებიც წარუშლელ კვალს ტოვებენ ამქვეყნად და კიდევ ერთხელ გვახსენებენ პიროვნების როლს ისტორიაში. ბეჰრუზ ღარიბფური სწორედ ასეთი ხელოვანია. მან ახალ სიმაღლეზე აიყვანა და მსოფლიო აღიარება მოუტანა ირანის თოჯინების თეატრს.

გუბაზ მეგრელიძე,
თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ქართული თეატრი და პოლიტიკა

ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში, როგორც აღმოსავლეთის, ისე დასავლეთ საქართველოს სახელმწიფოების – კოლხეთისა და იბერიის მეურნეობა და კულტურა დიდ წარმატება-განვითარებას აღწევს. პირველ საუკუნეში იბერია მეტოქეობას ირანს უწევდა. იმხანად იბერია იმდენად ანგარიშგასაწევ ძალას წარმოადგენდა, რომ მის მეფეებს რომის კეისრები დიდი პატივით ეკიდებოდნენ. ანტიკური ხანის ისტორიკოსს დიონ კასიუსის ცნობით, ქართველები ასპარეზობა-სანახაობებს რომში აწყობდნენ. ახ.წ. 138 წელს მეფე ფარსმან II თავისი ამალით რომის კეისარს ეწვია. მას დიდი პატივით შეხვდნენ და გამართულ ასპარეზობა-სანახაობას ადრიაწე კეისარიც დაესწრო.

თეატრალური სანახაობის ახალი ფორმა – სახიობა, სასახლის კარზე, შუა საუკუნეებში არსებული ხალხური ტრადიციებისა და მდიდარი ანტიკური კულტურის საფუძველზე წარმოიშვა. იგი წარმოადგენდა მოცეკვავეების, მუსიკოსებისა და მომღერლების, ნიღბოსან მსახიობთა მიერ შესრულებულ სანახაობას, რომელმაც XVIII საუკუნემდე იარსება.

XVII საუკუნეში ქართული კულტურის მესვეურები ინარჩუნებდნენ ქართული ეროვნული სახიობის ტრადიციებს. ეროვნული დრამატული პოეზია ძირითადად ასახავდა უცხო დამპყრობელთა წინააღმდეგ მიმართულ, საბრძოლო ელემენტებით გაჯერებულ სიუჟეტებს. სასახლის კარზე სახიობის წარმოდგენებს იყენებდნენ კონკრეტული პოლიტიკური მიზნებისათვისაც: სხვადასხვა ქვეყნის ელჩებს სწორედ სახიობა აცნობდა მდიდარ, მრავალსაუკუნოვან ქართულ კულტურას; მაგალითად – კახეთის მეფე ალექსანდრე II-მ რუსეთის ელჩებს

გასართობად სახიობით უმასპინძლა.

ამგვარად, შეიძლება დავასკენათ, რომ სახიობისთვის დამახასიათებელია მკაფიოდ გამოხატული პატრიოტული მიმართულება და ეროვნული ტრადიციის განვითარება, მისი ხალხური საწყისების გამოცოცხლება; წარმოდგენებში ხალხური მელოდიის, სალხინო სანახაობათა, წეს-ჩვეულებათა გამოყენება.

ქართული პროფესიული თეატრის არსებობა XVIII საუკუნის 90-იანი წლებიდან იღებს სათავეს. იგი ერეკლე II კარზე ჩამოყალიბდა გიორგი ავალიშვილისა და გაბრიელ მაიორის ხელმძღვანელობით. ევროპული ყაიდის თეატრს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული კულტურული ცხოვრების განვითარებისთვის, რომლის სპექტაკლებსაც ესწრებოდნენ არა მარტო სასახლის კარის მოღვაწენი, არამედ გარეშე პირებიც, რაც მის საზოგადოებრივ მნიშვნელობაზე მიანიშნებდა. ამ პერიოდისთვის სამწერლო ასპარეზზე გამოვიდნენ დრამატურგები, რომლებმაც შექმნეს ორიგინალური პიესები. ასევე, მნიშვნელოვანი იყო რუს და დასავლეთ ევროპელ ავტორთა ნაწარმოებების თარგმნა, ვინაიდან თავად-აზნაურობა პროგრესულ შეხედულებებს ეცნობოდა.

1795 წელს ამ თეატრმა შეწყვიტა არსებობა, როდესაც ადა-მაჰმად ხანთან კრწანისის ბრძოლაში დაიღუპა გაბრიელ მაიორი, აგრეთვე მეფის მესაკრავეებსა და მსახიობთა შორის გამორჩეული საზანდარი, მსახიობების უფროსი, მუსიკოსი და კომედიანტი მაჩაბელის ხელმძღვანელობით მამაცი და მარჯვე მებრძოლი გუნდიც. მათთან ერთად დაიღუპებოდნენ სხვა მსახიობებიც. **ეს ფაქტი უნიკალური შემთხვევაა მსოფლიოს თეატრალურ ისტორიაში და პატრიოტული სულისკვეთების გამოვლინების უთვალსაზიროესი მაგალითია.** დაახლოებით იგივე ისტორია განვითარდა ორი საუკუნის შემდეგაც, როდესაც 1992-93 წლებში აფხაზეთში მიმდინარე ტერიტორიული მთლიანობის აღდგენის ომში სოხუმის ქართული თეატრის

9 თანამშრომელი გმირულად დაეცა: მხატვარი თემურ ჟვანია, მსახიობი ომარ ელერდაშვილი, ვახტანგ ყიფიანი, ვასილ ჩხეიძე, ზურაბ ვიბლიანი, ლევან ლოგუა, კახა წერედიანი, თენგიზ ვეკუა, სლავა ბოჭორიშვილი. სწორედ ეს გახლავთ ქართული გენის თავისებურება, რომლის გამოვლინებაც გენეტიკურად ხდება ქართველი კაცის ეროვნულ თვითშეგნებაში.

ქართული თეატრი და ეროვნული მოძრაობა

საქართველოში ძველთაგანვე მრავალი სახალხო სანახაობა არსებობდა, რომლებიც სხვადასხვა რელიგიურ-საკულტო რიტუალთან იყო დაკავშირებული. ყვენობა გამოხატავდა ქართველი ხალხის დამპყრობელთან გმირულ ბრძოლასა და უცილობელ გამარჯვებას. ამ სანახაობის პირველი აღწერილობანი XVII–XVIII საუკუნეებს განეკუთვნება, რომლებიც აღმოსავლეთის ქვეყნების შემოსევებთან იყო დაკავშირებული და საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში თავისებური სახეცვლილებებით იმართებოდნენ. თბილისში ეს სანახაობა ნარიყალასა და მის მიმდებარე ტერიტორიაზე იმართებოდა. ამ დღეს ქალაქი სადღესასწაულო სახეს იღებდა. მოსახლეობა ორ ნაწილად იყოფოდა და მეფე-ყვეს შორის თამაშდებოდა თბილისის დაპყრობა-გათავისუფლება, სადაც ყვენი ყოველთვის მარცხდებოდა. მას ვირზე უკუდმა სვამდნენ და, თავის მასხარებთან ერთად, მდინარე მტკვარში აგდებდნენ. მთელი სანახაობა დიდი ღვინით მთავრდებოდა.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ყვენობამ სახე იცვალა და ცარიზმის წინააღმდეგ მებრძოლი სულისკვეთების გამომხატველად იქცა. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მოღვაწენი მასში პატრიოტული პროპაგანდის საშუალებას ხედავდნენ და ამიტომაც მის ორგანიზაცია-ჩატარებაში ქართველი მწერლებიცა და მსახიობებიც მონაწილეობდნენ.

მეორე სახალხო სანახაობა ბერიკაობაში თამაშდებოდა

სიუჟეტები: საღაშქრო, ეკლესიის მსახურთა მამხილებელი, ბატონყმობისა და საერთოდ უსამართლობის წინააღმდეგ მიმართული სანახაობები. იგი წარმოადგენდა ნიღბების იმპროვიზირებულ თეატრს, სადაც სპექტაკლები წინაპართა ზეპირი გადმოცემებით შემორჩენილი სცენების თანახმად იმართებოდა. აგრეთვე ემატებოდა სანახაობის მსვლელობის დროს შექმნილი სცენებიც. თავიდანვე არსებულმა საკულტო-რელიგიური დანიშნულების სანახაობამ დროთა განმავლობაში სახე იცვალა და შემამულებთა და ეკლესიის წინააღმდეგ ხალხის დამოკიდებულებას გამოხატავდა.

ბერიკაობის ფორმები განსხვავებული იყო, რომლებიც სოფლებში კარდაკარ მოსიარულეთა სახით, ქალაქის მოედანზე და დარბაზებში ტარდებოდა. მასობრივ ბერიკაობაში 150-მდე ადამიანი მონაწილეობდა, უფრო პატარა წარმოდგენებში კი რამდენიმე კაცი თამაშობდა. ბერიკაობაში იყენებდნენ სპეციალურად დამზადებულ კოსტიუმებსა და გრიმს, ადამიანთა ტიპაჟების გარდა, ცხოველთა და ფრინველთა ნიღბებს, მუსიკალურ ინსტრუმენტებსა და სიმღერებს.

რუსეთის მიერ საქართველოს სამეფოს გაუქმებისა და დაპყრობის შემდეგ, XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ქართული თეატრი აღარ არსებობდა, ვინაიდან რუს ჩინოვნიკებს ეროვნული სულისკვეთების აღზევების ეშინოდათ. სამაგიეროდ, განვითარდა ევროპული ტიპის სალონები, საღამო-შეკრებები, სადაც წარჩინებულთა საზოგადოებაში მწერლები კითხულობდნენ ახალ ნაწარმოებებს. აგრეთვე იმართებოდა შინაური წარმოდგენებიც.

ეს ფაქტი იმის მანიშნებელია, რომ საზოგადოებაში ყალიბდებოდადამძლავრობდაპროგრესული შეხედულებები, რაც ქართველ მოღვაწეთ რუსეთის კოლონიური უღლის წინააღმდეგ განაწყობდა. ამიტომაც გასაკვირი არ არის, რომ შეთქმულთა შორის იყვნენ თეატრის მოღვაწენი – დიმიტრი ყიფიანი და გიორგი ერისთავი.

ქართულმა საზოგადოებრიობამ კარგად იცოდა თეატრის მნიშვნელობა, ვინაიდან მკაცრი ცენზურის პირობებში პატრიოტული იდეების პროპაგანდის ერთადერთ საშუალებას წარმოადგენდა. ამასთანავე, მაყურებლის ყურადღებას ამახვილებდა ზნეობრივ საკითხებზე, რაც თანამედროვეობის კრიტიკულად აღქმას აძლიერებდა. ამ განზრახვით, დიმიტრი ყიფიანმა და გიორგი ერისთავმა თეატრის აღდგენის საკითხი აღძრეს მეფისნაცვლის წინაშე. მიხეილ ვორონცოვს საკუთარი მიზნები ჰქონდა, რომლის შესახებაც იგი ნიკოლოზ I-ს წერდა: “თქვენო იმპერატორობითო უდიდებულესობაჲ, ინებეთ და სცანით, რომ ასეთ შედეგს შეუძლია ხელი შეუწყოს მეცნიერებისა და გემოვნების განვითარებას, ზნეობის ამაღლებას და ტუზემცების რუსებში გათქვეფას”. ნათელია, რომ მეფისნაცვლისთვის კულტურის განვითარება ქართველი ხალხის გარუსების ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენდა, მაგრამ თეატრი ეროვნული იდეების მქადაგებლად გადაიქცა.

1850 წლის 2 (14) იანვარს გ. ერისთავის “გაყრის” დადგმით აღსდგა ქართული პროფესიული თეატრი, რომელიც ეროვნული კულტურის განვითარების მძლავრ კერად იქცა. გ. ერისთავის დრამატურგიამ კრიტიკული რეალიზმის პოზიციიდან შეაფასა იმდროინდელი საზოგადოება და თავისი სატირით ანტისახელისუფლო განწყობას აღრმაებდა. ამიტომაც, ხელისუფლება და რუსული თეატრი ყოველმხრივ ავიწროვებდა და თეატრი 1856 წელს დაიხურა კიდევ.

XIX საუკუნის 60-იან წლებში სამშობლოში რუსეთის უმაღლეს სასწავლებლებში განათლება მიღებული ახალგაზრდობა დაბრუნდა. მათ ჩამოიტანეს მოწინავე, პროგრესული შეხედულებები ეროვნული საკითხებისადმი, რამაც საფუძველი ჩაუყარა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ახალ ტალღას, სადაც საზოგადოებრივი იდეალების პოზიციებიდან განიხილავდნენ არსებული

წყობის შეუთავსებლობას ეროვნულ ინტერესებთან.

ამ მიზნის მძლავრ პროპაგანდისტულ ძალას თეატრი წარმოადგენდა. 60-70-იანი წლების სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებს, თავისი მხატვრული დონით, არ შეეძლოთ მსგავსი მისიის შესრულება. ამ მდგომარეობას კარგად ხედავდა ილია ჭავჭავაძე, რომელმაც იცოდა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ექნებოდა თეატრს ეროვნულ-განმანათავისუფლებელი იდეების საქადაგებლად. ამიტომაც მომწიფდა აზრი თეატრის აღსადგენად. თერგდალეულთა თაობის წარმომადგენლებმა, ილიასა და აკაკის თაოსნობით, შეძლეს პროგრესულად მოაზროვნე ინტელიგენციის შემოკრება და დაიწვეს ზრუნვა დასის ჩამოსაყალიბებლად. მართალია, თეატრის გახსნის ხელშემწყობი პირობები იკვეთებოდა, მაგრამ გადასაწყვეტი რჩებოდა ორგანიზაციული საკითხები. ამ მიზნით ი. ჭავჭავაძისა და აკ. წერეთლის თაოსნობით 1879 წ. მაისში დაარსდა “დრამატული კომიტეტი” (1881 წ. “დრამატული საზოგადოება”), რომელსაც თეატრისთვის უნდა ეხელმძღვანელა და შესანახ თანხებზე ეზრუნა. იმავე წლის 1 სექტემბერს საზეიმოდ გაიხსნა აღდგენილი პროფესიული ქართული თეატრის პირველი სეზონი.

თეატრის არსებობამ, პრესის ყურადღებამ თეატრალური ცხოვრებისადმი და ლიტერატურის აღმავლობამ XIX საუკუნის 80-იან წლებში ისტორიულ-პატრიოტული ნაწარმოებების შემდგომი ზრდა განაპირობა. მათ შორის: აკ. წერეთლის “თამარ ცბიერი” და “პატარა კახი”, აღ. ყაზბეგის “ქეთევან წამებული”, კ. მესხის “რუსთაველი” და “თამარ ბატონიშვილი”. განსაკუთრებული წარმატება ხვდა წილად დავით ერისთავის მიერ ფრანგი დრამატურგის ვიქტორიენ სარდუს “ფლანდრიას” გადმოქართულებულ ვარიანტს – “სამშობლოს”. მისი საოცარი წარმატება არ გამოპარვია ცენზურას, რომელიც ყოველნაირად აბრკოლებდა პატრიოტული პიესების დადგმას.

რუს მოხელეთა რეაქციული დამოკიდებულება

გამომდინარეობდა იქიდან, რომ ქართული სცენიდან პირველად გაისმა სამშობლოს ინტერესების დასაცავად მამულიშვილთა თავგანწირვის მოწოდება. მნიშვნელოვანი გარემოება იყო, რომ ასეთ პატრიოტულ სულისკვეთებას ქრისტიანობის დაცვაც ემატებოდა. ამგვარად, სამშობლოსა და სარწმუნოების საკითხი მაყურებელმა განუყოფელ მთლიანობაში აღიქვა, რაც ემოციურ ზემოქმედებას ახდენდა. ამიტომაც იყო, რომ სცენაზე შეთქმულთა მიერ ბრძოლის წინ აღსრულებული ღოცვის ხილვისას ი. მეუნარგიას გადმოცემით “საზოგადოება ფეხზე წამოდგა და ისე მოისმინა ეს ღოცვა”. ცხადია, ეროვნული გრძნობით სოციალურ ფენათა გაერთიანება რუს ჩინოვნიკებს არ მოსწონდათ.

XIX საუკუნის 90-იანი წლებიდან, როდესაც დაიწყო მასობრივი გამოსვლები თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ, ქართული თეატრიც იზიდავდა ეროვნული იდეებით განწყობილ ხალხს. ამ პერიოდში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა სახალხო თეატრების დაარსებამ. გაზეთი “ივერია” (1895 წ. №30) მიუთითებდა სახალხო წარმოდგენების აუცილებლობაზე, რათა პროგრესულ-დემოკრატიული იდეები ფართო პროპაგანდის სახით მასებში გავრცელებულიყო. სახალხო თეატრალური მოძრაობა ხელს უწყობდა პატრიოტული შეგნების ამადლებას. ამიტომაც მარტო თბილისის გარეუბანში რამდენიმე ასეთი თეატრი არსებობდა. მათ შორის ყველაზე ცნობილია ავჭალის აუდიტორია, სადაც სპექტაკლების გარდა, არალეგალური შეხვედრებიც ეწყობოდა, ინახებოდა პროკლამაციები და იარაღი.

მაყურებლის დიდი მოწონებით სარგებლობდა აგრეთვე ავლაბრის სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები. მსგავსი სახალხო თეატრები არსებობდა საქართველოს სხვადასხვა რაიონშიც. XX საუკუნის დასაწყისში ლადო ალექსი-მესხიშვილმა ქუთაისის თეატრი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ტრიბუნად გადააქცია.

თეატრს ხშირად თავს აფარებდნენ არალეგალურად მომუშავენი, ხოლო სარდაფში რეკვიზიტის სახით საბრძოლო იარაღი ინახებოდა. ღ. ალექსი-მესხიშვილმა, ცენზურის სიმკაცრის მიუხედავად, მაინც შექმნა თავდაზნაურობისა და მეფის ხელისუფლების საწინააღმდეგო რეპერტუარი.

1905 წლის 9 იანვარს წარმოადგინეს ვ. მონტის “კაი გრაკი”. იგი ასახავდა დაბალი ფენის წარმომადგენელთა ბრძოლას რომის პატრიციების წინააღმდეგ. საზოგადოება იმდენად გაიტაცა პიესის შინაარსმა, რომ აღტაცებული ტაშით ეგებებოდა თანადროული ჟღერადობის ეპიზოდებს. წარმოდგენის შემდეგ თეატრთან გაისმოდა: “ძირს თვითმკვრობელობა!”, “ძირს პოლიცია!”, “ძირს ომი!”.

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია ქუთაისის გუბერნიის ჟანდარმთა სამმართველოს უფროსის მიმოწერა კავკასიის გუბერნიის პოლიციის უფროსისთან, საიდანაც ირკვევა ქუთაისის თეატრის ბრძოლის ერთ-ერთი საინტერესო ეპიზოდი: “25 აგვისტოს ქუთაისის ქართული დასის მსახიობთა წარმოდგენის დროს, მეორე მოქმედებაში, სცენიდან მსახიობმა ალექსეევ-მესხიევმა წარმოთქვა ქართულ ენაზე სიტყვა, რომლითაც ხალხს მთავრობასთან საბრძოლველად მოუწოდა. დასასრულს ხუთჯერ წარმოსთქვა “სახალხო ბრძოლა”.

1906 წ. ქუთაისში ალიხანოვ-ავარსკის დამსჯელი რაზმის გამოჩენისას ღ. ალექსი-მესხიშვილი მსახიობებთან ერთად ბარიკადებზე დადგა. აქვე მან განაცხადა: “ჩვენ თუ დავმარცხდით – ქვეყანა წარმოშობს ისეთ გმირებს, რომელნიც უეჭველ გამარჯვებას მიანიჭებენ ხალხს”.

XX საუკუნის დასაწყისში ქართულ სცენაზე გამოჩნდა აღ. სუმბათაშვილ-იუჟინის “ღალატი”, რომელმაც, დ. ერისთავის “სამშობლოს” მსგავსად, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეების ქადაგებაში. სიუჟეტი საქართველოს ისტორიულ წარსულზეა

აგებული, სადაც სამშობლოს ინტერესებისათვის ბრძოლა დამპყრობელთა წინააღმდეგ, კვლავ ეროვნული ღირსების დაცვას ისახავდა მიზნად.

დამოუკიდებელი საქართველოს თეატრალური ხელოვნება

საქართველოში დამოუკიდებელი რესპუბლიკის შექმნის შემდეგ, თავდაპირველად ყურადღება ოპერის თეატრს მიექცა, რომელსაც შენობაც გააჩნდა და დასიც დაშლილი არ იყო. 1918 წლის 18 მაისს თეატრის კომისრად დაინიშნა ცნობილი რეჟისორი ალ. წუწუნავა. მან შეძლო საფუძველი ჩაეყარა ეროვნული თეატრისთვის. დასში ქართველი მომღერლები მოიწვიეს და სამი წლის განმავლობაში განხორციელდა ეროვნული ოპერები: დ. არაყიშვილის “თქმულება შოთა რუსთაველზე”, ზ. ფალიაშვილის “აბესალომ და ეთერი” და ვ. დოლიძის “ქეთო და კოტე”. ქართულ ენაზე წარმატებით დაიდგა რუბინშტეინის “დემონი” და მ. იპოლიტოვიანოვის “ლალატი”.

ამავე წელს, საფრანგეთიდან ჩამოსულმა გიორგი ჯაბადარმა ჩამოაყალიბა თეატრალური სტუდია, რომელშიც აღიზარდა მსახიობთა ახალი თაობა. დ. შევარდნაძის თაოსნობით შეიქმნა სურათების ეროვნული გალერეა, მოეწყო გამოფენები, სადაც ახალი თაობის ნიჭიერი წარმომადგენლები გამოვლინდნენ. ამდენად, ეროვნული ხელოვნება აღორძინების გზაზე იდგა, რაც შეეწედა ბოლშევიკთა მიერ საქართველოს ანექსიის შემდეგ. კომუნისტური იდეოლოგია “ირწმუნებოდა”, რომ ამ პერიოდში ხელოვნება კრიზისულ პერიოდში იყო, რაც ისტორიულ სინამდვილეს არ შეესაბამებოდა.

ახალი ეტაპის დასაწყისი ქართულ თეატრში და ბრძოლა ტოტალიტარული რეჟიმის წინააღმდეგ

ახალი ეტაპი ქართულ თეატრში XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან იწყება, რომელშიც განსაკუთრებული როლი

კოტე მარჯანიშვილმა და სანდრო ახმეტელმა ითამაშეს.

სანდრო ახმეტელი, ჯერ კიდევ პეტერბურგის უნივერსიტეტის სტუდენტი, XX ს. 10-იანი წლებიდან აქვეყნებდა თეატრალურ და პუბლიცისტურ წერილებს, რომლებშიც ეროვნულ პრობლემებს ეხებოდა. შემდგომში იგი გახდა დემოკრატიული საქართველოს პარლამენტის წევრი, ხოლო საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ, არალეგალურ მუშაობას განაგრძობდა. მისი ავტორიტეტი იმდენად დიდი იყო, რომ 1922 წ. მოსალოდნელი გამოსვლებისთვის, ხოლო 1923 წ. “სამხედრო ცენტრთან” კავშირისთვის დააპატიმრეს. განთავისუფლების შემდეგ ინტენსიური შემოქმედებითი ცხოვრება დაიწყო. განახორციელა ს. შანშიაშვილის პატრიოტული სულისკვეთების მქონე პიესები: “როდამი”, “ლატავრა” და “პერეთის გმირები”. აღსანიშნავია, რომ 1922 წელს, პოლიტიკური არასაიმედოობის გამო, რამდენიმე თვით აკაკი ხორავაც იყო დაპატიმრებული.

კოტე მარჯანიშვილმა კი 1922 წლის 25 ნოემბერს ესპანელი დრამატურგის, ლოპე დე ვეგას პიესა “ცხვრის წყაროს” თანამედროვე ჟღერადობა მიანიჭა. ამ მიმართულებას უფრო დამაჯერებელს ხდიდა მსახიობ თამარ ჭავჭავაძის ტირანიის წინააღმდეგ მებრძოლი ლაურენსია. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, კომუნისტების მიერ 1924 წლის აჯანყების სისხლში ჩახშობის შემდეგ, კ. მარჯანიშვილის საპასუხო დადგმა, შექსპირის “ჰამლეტის” სახით. მასში ხელისუფლების მოწინააღმდეგე ზნეობრივი გმირისა და ინტელიგენციის პრობლემა, ავბედით ეპოქაში მათ ბედზე ფიქრი იკვეთებოდა. ასეთ გარემოში ჩამოყალიბებული პიროვნების როლი და მნიშვნელობა საზოგადოებაში გახდა სპექტაკლის იდეური ჩანაფიქრის წარმმართველი. უშ. ჩხეიძის ჰამლეტის ტრაგედია ძლიერი, უკომპრომისო მებრძოლის ვნებათაღელვაა. იგი გრძნობს პასუხისმგებლობას თავისი თაობის წინაშე, რომელიც გარემომცველი სამყაროს წინააღმდეგ უთანასწორო ბრძოლაში მარტო რჩება და ნადგურდება.

კოტე მარჯანიშვილის წასვლის შემდეგ, მისმა მოწაფე ს. ახმეტელმა რუსთაველის თეატრში პეროიკულ-რომანტიკული სტილი ახალ საფეხურზე აიყვანა, სადაც ეროვნულმა ფენომენმა და პოლიტიკურამ მიმნართულებამ წამყვანი ფუნქცია შეიძინა. ამის ნათელი გამოვლინება იყო სპექტაკლ “ანზორის” დადგმაც ს. შანშიაშვილმა რუსი დრამატურგის – ვს. ივანოვის “ჯავშნოსანი 14-69”-დან გადმოაკეთა და მოქმედება ციმბირიდან ჩრდილოეთ კავკასიაში გადამოიტანა. ეროვნული თვისებების გამოვლინება გამოხატავდა კლასთა ბრძოლის სოციალურ არსს. რიგ სპექტაკლებში (ს. შანშიაშვილის “ანზორი”, ვ. კირშონის “ქართა ქალაქი”) ეს პრობლემა კავკასიის მაგალითზე აისახა. რეჟისორისთვის მთავარი იყო მოქმედებაში ფართო მასების ჩაბმით, თემის განზოგადებული სახით წარმოჩენა. ამიტომაც, მთავარი გმირის, ანზორის შემსრულებელმა აკაკი ხორავამ დიდ შემოქმედებით წარმატებას მიაღწია. მისთვის მთავარი რეჟოლუციისადმი მხარდაჭერა კი არა, არამედ მთიელი ხალხის თავისუფლების მოყვარეობის ჩვენება გახლდათ. ანზორი, უპირველესად, საკუთარი თავისა და ოჯახის ღირსებას იცავდა, რითაც ეროვნულ ინტერესებსაც გამოხატავდა მშობლიური მიწიდან თეთრგვარდიელთა განსადევნად წამოწყებული ბრძოლით.

გრიგოლ რობაქიძის “ღამარა” ვაჟა-ფშაველას “გველისმჭამელის” მოტივებზე შეიქმნა, რითაც ს. ახმეტელი ახალი გამომსახველობითი ფორმებისა და ეროვნული სულისკვეთებით დაინტერესდა. ამის შესახებ იგი ამბობდა: “... ჩვენ ავიღეთ ეს კლასიკური ნაწარმოები და ახალი თეატრის ნაციონალური ფორმების ძებნა დავიწყეთ. ვფიქრობდით, რომ თავისუფალ ქვეყანაში, თავისუფალ მთიელებთან, ხალხის ძირეულ ფენებში ვპოვებდით იმ ელემენტებს, რომელნიც საჭირონი არიან ნამდვილი ნაციონალური საბჭოთა თეატრის შესაქმნელად”. ამიტომ ხალხურ ტრადიციების გამოხატვას ს. ახმეტელმა თანადროული გამომსახველობა მიანიჭა.

1933 წელს, მნიშვნელოვან შემოქმედებით მოვლენად იქცა აგრეთვე ფ. შილერის “ყაჩაღების” დადგმა. ს. ახმეტელმა სპექტაკლს “ინ ტირანოს” (ტირანიის წინააღმდეგ) უწოდა, რითაც თვალნათლივ გამოხატა თანადროულობისადმი დამოკიდებულება. ს. ახმეტელი თავის პოზიციას რეპეტიციებზე ასე აყალიბებდა: “ჩვენ გვინდა თანამედროვე წარმოდგენა... “ყაჩაღები” დაწერილია ოჯახური ურთიერთობის ფონზე, ჩვენ კი იგი გადაგვაქვს სახელმწიფოს ფონზე და გმირების ოჯახურ ტრაგედიას ავიყვანთ დიდი სოციალური და პოლიტიკური ტრაგედიის პათოსამდე”. მართლაც, რეჟისორს აინტერესებდა განზოგადებულად ეჩვენებინა ტირანიის უარყოფითი გავლენა საზოგადოებაზე, რომლის საშიშროების წინაშეც ევროპა იდგა გერმანიაში ფაშისტური პარტიის გამარჯვების შემდეგ, ხოლო საბჭოთა კავშირში კაცთმოდულე რეპრესიების კონტურები ისახებოდა. სპექტაკლში განსაკუთრებული ყურადღება მახვილდებოდა გათამაშებულ და რეალურ მოვლენათა შორის ურთიერთკავშირზე, სადაც სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენები მძაფრად აღიქმებოდა, სადაც ყაჩაღებს პოლიტიკური შეგნება ამოძრავებდათ, – იგრძნობოდა ჰუმანური სულისკვეთება და გარემოს რომანტიკულად აღქმა.

რეპრესიული ტალღა ქართულ თეატრში

გასული საუკუნის 30-იანი წლების რეპრესიების კაცთმოდულე პერიოდმა მრავალი უდანაშაულო ხელოვნების მუშაკი შეიწირა. მათ შორის გამოირჩევა “სანდრო ახმეტელის საქმე”, რომელშიც გაერთიანდა რუსთაველის თეატრის მსახიობთა ჯგუფისა და სხვა ხელოვანთა რეპრესირების საქმეებიც. პოლიტსამმართველოს მასალებით ირკვევა, რომ თეატრზე ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მეთვალყურეობა იყო დაწესებული.

არსებობს პოლიტსამმართველოს ინფორმაციები კოლექტივის შიგნით არსებულ დაძაბულ ურთიერთობებზე, შემოქმედებით საკითხებსა, თუ ცალკეულ ანტისაბჭოთა

გამონათქვამების შესახებ. ცხადია, “შიკრიკები” თავად თეატრის მუშაკები იყვნენ. ასეთ უნდობლობას ისიც იწვევდა, რომ პოლიტსამმართველოს, 20-იანი წლების მასალებით 12 წამყვანი მსახიობი და რეჟისორი ს. ახმეტელი მიეკუთვნებოდა მენშევიკებისა თუ სხვადასხვა არაღმართურ პარტიათა და ანტისაბჭოთა ორგანიზაციებში არსებულ ჯგუფებს. მაშინ ისინი მცირეგადიანი პატიმრობით, ან საგანგებო კომისიის ფორმულარულ აღრიცხვაზე აყვანით გადარჩნენ. ამიტომაც ყურადღება გამახვილდა რუსთაველის თეატრში შექმნილ კორპორაცია “დურუჯზე”. იგი ახალი შემოქმედებითი ძიებების, ინტელიგენციის შემოკრების გამო, ნაციონალურ-შოვინისტურ ორგანიზაციად მიიჩნიეს. შეაჯამა რა “დურუჯის” შემოქმედებით-პოლიტიკური საქმიანობა, პოლიტსამმართველოს უფროსმა ლ. ბერიამ საიდუმლო განცხადებით მიმართა ცკ-ის პირველ მდივან ს. ელიავას და კორპორაციის დაშლა მოითხოვა. ამ დასკვნის საფუძველზე, 1926 წლის 27 იანვარს “დურუჯი” დაშალეს და დაიწეს კომკავშირულ-პარტიული ზეგავლენის გაძლიერება, რომელშიც ადმინისტრაციული მუშაკები შედიოდნენ. სწორედ ისინი გამოიყენა ლ. ბერიამ 1930 წელს თეატრის საზღვარგარეთ გასტროლების ჩასაშლელად. ამ მიზნით, სასწრაფოდ მოეწყო მათი დაკითხვა, რომლებიც ს. ახმეტელს პარტიულ-პროფკავშირულ ორგანიზაციათა დევნაში, ზემდგომ ორგანოთა იგნორირებასა და სეზონის გახსნის განზრახ დაგვიანებაში დებდნენ ბრალს. ამის საფუძველზე, ლ. ბერიამ ცკ-ის პირველ მდივან ლ. დოლობერიძეს მასალები წარუდგინა, სადაც აღნიშნული იყო საზღვარგარეთ დარჩენის მოსურნე მსახიობთა ნაციონალისტური მოტივები. ამიტომ, მოსალოდნელ შედეგებზე პოლიტსამმართველო პასუხისმგებლობას იხსნიდა.

აღნიშნული ვითარება განმეორდა 1933 წელსაც – ჩაიშალა ტურნე ევროპის ქვეყნებში. ამას დაერთო 1934 წელს, თეატრის იუბილეს დროს ს. ახმეტელის მხრიდან ლ. ბერიას

საჯარო კრიტიკა, ხოლო 1935 წელს ბაქოში გასტროლების დროს მომხდარი კონფლიქტის გამო წამყვანი მსახიობების – აკ. ხორავასა და აკ. ვასაძის განთავისუფლება. ს. ახმეტელი ცკ-ის დადგენილების შეუსრულებლობის გამო, 1935 წლის 13 სექტემბერს თეატრის ხელმძღვანელობიდან გაათავისუფლეს. მოსკოვში სამუშაოდ წასვლის შემდეგ, მას პოლიტსამმართველო თვალს ადევნებდა, ვინაიდან იგი პოზიციებს არ თმობდა და კრემლში მომუშავე ქართველ მაღალჩინოსნებთან შეხვედრას აპირებდა. ეს კი ბერიას წინააღმდეგ ბრძოლად იქნა აღქმული და ანტისაბჭოთა მოღვაწეობისთვის დააპატიმრეს.

ზემოაღნიშნული, ფალსიფიცირებული “ახმეტელის საქმის” გამო დახვრიტეს – ს. ახმეტელი, ელ. ლორთქიფანიძე, ი. ქანთარია, ივ. ლალიძე, პ. კორიშელი, ივ. აბაშიძე. გადასახლებული ბ. შავიშვილი ეტაპირებისას გარდაიცვალა. რეპრესიები შეეხოთ სხვა ქართველ თეატრალურ მოღვაწეებსაც: ე. მიქელაძეს, ვ. გარიკს, ხ. ჭიჭინაძეს, აღ. დუდუჩავას, აღ. მაღლაკელიძეს. აგრეთვე დახვრიტეს მოსკოვში მოღვაწე ს. ამადლობელი, პ. ოცხელი, ვ. აბაშიძე, გ. ჟორდანიას, აღ. თარხნიშვილი. სიკვდილს გადაურჩნენ გადასახლებულნი: თ. წულუკიძე, ნ. ღვინიაშვილი, კ. პატარიძე, გრ. კოსტავა, აღ. მიქელაძე, გ. ბარამიძე.

ასე ტრაგიკულად დამთავრდა ქართველ თეატრალურ მოღვაწეთა ცხოვრება, რომლებმაც დიდი როლი შეასრულეს ეროვნული კულტურის საზღვარგარეთ გატანისა და წინსვლის საქმეში.

ეროვნული და პოლიტიკური მოტივები თანამედროვე ქართული თეატრის სპექტაკლებში

ამ საშინელი ტრაგედიის მიუხედავად, ქართული თეატრი მუშაობას წარმატებით განაგრძობდა. რუსთაველის თეატრის სარეჟისორო კოლეგიის თავმჯდომარედ დანიშნულმა აკ. ვასაძემ 20 წლის განმავლობაში

ღირსეულად გააგრძელა ს. ახმეტელის პეროიკულ-რომანტიკული ტრადიციები. საინტერესო ეროვნულმა რეპერტუარმა შექმნა მაღალმხატვრულ გმირთა გალერეა, რამაც თეატრს აღიარება მოუტანა. სპექტაკლები: ს. შანშიაშვილის “არსენა” (1936), უ. შექსპირის “ოტელო” (1937), ვ. დარასელის “კიკვიძე” (1941), ვ. სოლოვიოვის “დიდი ხელმწიფე” (1945).

XX საუკუნის 40-ანი წლების მეორე ნახევარსა და 50-იან წლებში საინტერესო პიესის დადგმა შეუძლებელი იყო, ვინაიდან “უკონფლიქტობის თეორია” და სხვა ამგვარი ხელოვნური იდეოლოგიური დაბრკოლებები თეატრის მოღვაწეებს გასაქანის საშუალებას არ აძლევდა. მიუხედავად ასეთი სირთულეებისა, სტალინური რეჟიმის შემდეგ, ვითარების შემსუბუქებისთანავე, რუსთაველის თეატრმა ახალ შემოქმედებით წარმატებებს მიაღწია. 1956 წელს დ. ალექსიძემ განახორციელა სოფოკლეს “ოიდიპოს მეფისა” და 1960 წელს დ. გაჩეჩილაძის “ბახტრიონის” დადგმები.

სპექტაკლში “ოიდიპოს მეფე” რეჟისორმა დ. ალექსიძემ უარი თქვა ანტიკური პიესის ტრადიციულ გადაწყვეტაზე და მას მონუმენტური ფორმა მოუძებნა. ამ დრმა სოციალურ ტრაგედიაში წინა პლანზე ქოროს ნაცვლად ხალხის მასამ წამოიწია, რომელიც საზოგადოების ბედის გადამწყვეტ ძალას წარმოადგენდა. რეჟისორი მკვეთრად გამოყოფდა ტრაგედიის არსს – აქვს თუ არა ოიდიპოსს მეფობის მორალური უფლება. ფინალიც სწორედ ამ კითხვას პასუხობდა, როდესაც იგი ტახტს ტოვებდა. სპექტაკლი გამოირჩეოდა შესანიშნავი საშემსრულებლო ანსამბლით. მსოფლიოს თეატრის ისტორიას არ ახსოვს, რომ ერთ სპექტაკლში ოიდიპოს მეფეს ოთხი შემსრულებელი პეოლოდეს. სხვადასხვა გადაწყვეტით გამოირჩეოდა აკ. ხორავას, აკ. ვასაძის, ს. ზაქარიადისა და ე. მანჯგალაძის სახეები. ასევე იოკასტეს ასახიერებდნენ: ნ. ლაფაჩი, თ. ჭაეჭავაძე, თ. ბაქრაძე, თ. თარხნიშვილი და თ. თეთრაძე.

დიმიტრი ალექსიძე “ბახტრიონში” ეროვნულ-განმანათავისუფლებელ იდეას გამოხატავდა, სადაც ხალხი სამშობლოსა და ღირსებას იცავდა. სპექტაკლში გამოიკვეთა კ. მახარაძის ანდარეზში რომანტიკული გმირის საწყისი და ზ. კვერენჩილაძის ლელას სულიერი სამყაროს დრამატულობა, თ. ჭავჭავაძის სანათას ღირიკულობა და ს. ზაქარიას ქადაგის პატრიოტული სულისკვეთება.

XX საუკუნის 60-იანი წლების მეორე ნახევარსა და 70-იანი წლების დასაწყისში, რუსთაველის თეატრში ახალ ტენდენციებს ეყრება საფუძველი. რეჟისორი რობერტ სტურუა დგამს საზოგადოების ტოტალიტარულ რეჟიმთან შეუგუებლობის თემის ამსახველ სპექტაკლებს: ა. მიღერის “სეილემის პროცესს”, პ. კაკაბაძის “ყვარყვარეს”, აღ. სუმბათაშვილ-იუენის “ღალატს”, ე. შვარცის “დრაკონს”, ბ. ბრეხტის “კავკასიურ ცარცის წრეს”, ხოლო დამაგვირგვინებელი შექსპირის “რიჩარდ მესამე” აღმოჩნდა, რომლებსაც რეჟისორმა მძაფრი, თანადროული ჟღერადობა მიანიჭა. ასევე საინტერესო აღმოჩნდა რეჟისორ თემურ ჩხეიძის მიერ დადგმული შ. დადიანის “გუშინდელნი”, რომელიც ეროვნული ღირსების საკითხს ეხებოდა.

მოგვიანებით, 1989 წელს, ეროვნული მოძრაობის აღმავლობის პერიოდში განსაკუთრებული ჟღერადობა შეიძინა მარჯანიშვილის თეატრში რეჟისორ დავით ანდლულაძის მიერ გრ. რობაქიძის “გრაალის მცველნის” დადგმამ, რომელიც გამოირჩეოდა საინტერესო მხატვრული გადაწყვეტით, იდეური ჩანაფიქრითა და მეტაფორული აზროვნებით, ხოლო მსახიობებმა – ო. მეღვინეთუხუცესმა, გ. ბურჯანაძემ და რ. ჩხიკვიშვილმა ბრწყინვალე სცენური სახეები შექმნეს. სპექტაკლი დაიდგა თბილისში 9 აპრილს საბჭოთა ჯარის მიერ დატრიალებული ტრაგედიის შემდეგ, რამაც მისი აქტუალობა განაპირობა.

დადგმის ნოვატორობა იმაში გამოიხატა, რომ კომუნისტთა მიერ მოღალატედ შერაცხული გრ. რობაქიძის კლასიკური ნაწარმოების საშუალებით, სცენიდან პირველად

გაისმა კომუნისტური რეჟიმის წინააღმდეგ ეროვნული ძალების დარაზმვის, ინტელიგენციის მობილიზებისა და ქვეყნის თავისუფლებისთვის ბრძოლის გარდუვალობა. რეჟ. დ. ანდლულაძემ მაღალმხატვრულად წარმოსახა გრაალის თასის მითიური საწყისისა და საქართველოში არსებული რთული პოლიტიკური რეალობის პატრიოტული მისწრაფებით გაერთიანება. ეს იყო ეროვნული მოძრაობის სტიმულირების, ეროვნული თვითშეგნების გამოღვიძების, ხალხის გაერთიანების მძლავრი ტრიბუნა. მრავალათასიანი მიტინგების მსვლელობის პარალელურად, მთელი სეზონის მანძილზე სპექტაკლი გადაჭედებულ დარბაზში ტარდებოდა და მაყურებელზე უდიდეს ემოციურ ზეგავლენას ახდენდა.

ქართული თეატრი თავისი განვითარების ყოველ ეტაპზე ინარჩუნებდა ევროპულ ტენდენციებს, ეროვნული სულისკვეთების, დემოკრატიზმისა და მწვავე სოციალ-პოლიტიკური მოვლენების ასახვისკენ სწრაფვას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- დ. ჯანელიძე, “ქართული თეატრის საწყისები”, თბილისი, 1949 წ.
- დ. ჯანელიძე, “ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე”, თბილისი, 1965 წ.
- დ. ჯანელიძე, “სახიობა”, თბილისი, 1980 წ.
- ტ. რუხაძე, “ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია”, თბილისი, 2011 წ.
- ზ. ჭიჭინაძე, “მოკლე იოსტორია ქართული თეატრისა”, ტფილისი, 1906 წ.
- ვ. კიკნაძე, “ქართული დრამატული თეატრის ისტორია”, თბილისი, 2001 წ.
- ნ. შვანგირაძე, შ. აფხაიძე, “რუსთაველის თეატრი”, თბილისი, 1958 წ.
- ნ. შვანგირაძე, “სანდრო ახმეტელი”, თბილისი, 1967 წ.
- Н. Швангирадзе, «Сандро Ахметели», Тб., 1987г.

თამარ ქუთათელაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მეცნიერ-თანამშრომელი

**“დრო, ხელოვანი და ხელისუფლება”
XX საუკუნის II ნახევრის
სამ წარმატებულ ახალგაზრდულ სემინტაჟში**

XX საუკუნის 60-იანი წლები მსოფლიოში ტოტალიტარიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის აქტივობით აღინიშნა. გლობალური პოლიტიკის კონტექსტში, ამ პროცესების საწყისს წარმოადგენდა ჟან პოლ სარტრისა და ჰერბერტ მარკუზეს ხელმძღვანელობით 1968 წლის გაზაფხულზე მიმდინარე სტუდენტთა საპროტესტო აქციები. ევროპაში მიმდინარე ამ მღელვარე მოვლენების შედეგად ჩამოყალიბდა რეალობისადმი ნიჰილისტური, მემამოხური სულისკვეთებით გამორჩეული პოსტმოდერნული ხელოვნება. მისი ნიმუშები საქართველოშიც შთამბეჭდავი აღმოჩნდა და შეეცადა დაემკვიდრებინა ტოტალიტარიზმის წინააღმდეგ განწყობილი კრიტიკულ-ექსპერიმენტული ხედვის პრიმატი, რომელიც კლასიკას მიმართავდა აწმყოს პორტრეტირებისათვის.

რუსეთში XX საუკუნის II ნახევარი ალტერნატიული თეატრების შექმნისა და რეფორმაციული მოძრაობის აქტივობით წარიმართა. მოსკოვში შეიქმნა ორი ახალი თეატრი, – “სოვრემენნიკი” (1956) ო. ევრემოვის ხელმძღვანელობით და ი. ლუბიმოვის “ტაგანკის თეატრი” (1964). მნიშვნელოვანი იყო „მოსკოვის დრამატულ თეატრსა” (1967) და “ცენტრალურ საბავშვო თეატრში” წამოწყებული სასცენო რეფორმაც. ეს რეფორმული მოძრაობა ახალგაზრდული თეატრების პარალელურად, მთელი საბჭოური საბავშვო თეატრების სივრცეზეც გავრცელდა და პოზიტიური შედეგებიც გამოიღო.

თეატრებმა უკომპრომისო სიმართლის ჩვენება დაისახეს მიზნად და თამამად დაიწყეს პრობლემების მხილება, უახლოესი წარსულისა და აწმყოს კრიტიკული გააზრება.

ახალგაზრდული თეატრები შეიქმნა 60-იანი წლების საქართველოშიც და მომზადდა საფუძვლები დიდი რეფორმისათვის. ამ მიზნით, ლ. იოსელიანმა ახალგაზრდა მსახიობებთან ერთად, 1961 წელს რამდენიმე სპექტაკლი დადგა სანკულტურის თეატრში. გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით შეიქმნა რუსთავის ახალგაზრდული თეატრი (1967), რუსთაველის თეატრის ახლად გახსნილ მცირე სცენაზე მ. თუმანიშვილმა დადგა ქართული თეატრის ისტორიაში პირველი პოსტმოდერნული წარმოდგენა “ჭინჭრაქა” (1963). უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა 1975 წელს, მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით დაფუძნებული კინომსახიობთა ახალგაზრდული თეატრი, რომლის პირველი წარმოდგენაც (ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“) თეატრალური ინსტიტუტის (ამჟერად, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი) მე-11 აუდიტორიაში მომზადდა. თეატრალური ინსტიტუტის კედლებშივე იშვა სანდრო მრევლიშვილის სპექტაკლი „მოდის ენახოთ ვენახი“ (1972), რომლის წარმატებამაც განაპირობა 1974 წელს „მეტეხის ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის“ დაბადება.

დედაქალაქის სახელოვან თეატრებში შექმნილი საეტაპო სპექტაკლების პარალელურად, XX საუკუნის მეორე ნახევარში იქმნება ისეთი წარმატებული ახალგაზრდული სპექტაკლები, რომლებიც მრავალმხრივ აღმოჩნდა საინტერესო და დიდი ხნის განმავლობაში იქცა როგორც ფართო საზოგადოების, ისე პროფესიონალების განსჯის ობიექტად. მათ ასახეს თანამედროვე დრო, უმთავრესად XX საუკუნის 70-80-იანი წლები და ხელოვანის დამოკიდებულება სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის შედეგებსზე. ამჟერად, მხოლოდ სამ გამორჩეულ დადგმაზე შევაჩერებ ყურადღებას, ესენია: ადოლფ შაპიროს „ბუმბარაში“

(თბილისის მოზარდმაყურებელთა რუსული თეატრი, 1974), მიხეილ ბუკიას „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“ (რუსთავის თეატრი, 1978) და გიზო ჟორდანიას „ანა ფრანკის დღიური“ (თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო თეატრი, 1986).

საბჭოურ სივრცეში დაწყებული საბავშვო თეატრების რეფორმირების პირველი ტალღის უშუალო გამოცახილს წარმოადგენდა თბილისის მოზარდმაყურებელთა რუსულ თეატრში რიგის მოზარდმაყურებელთა თეატრის მთავარი რეჟისორის ადოლფ შაპიროს მიერ 1974 წელს დადგმული ა. გაიდარის „ბუმბარაში“. ეს სპექტაკლი ახალ ეტაპს იწვებს თბილისის მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის ისტორიაში. წარმოდგენას გრანდიოზული წარმატება ჰქონდა. სპექტაკლი მძაფრი მინიშნებებით თამამად, ღაღად და მხიარულად განიკითხავდა საბჭოური რეჟიმის სასტიკ პოლიტიკას. იგი მიზნად ისახავდა საზოგადოების აზროვნების გაჯანსაღებასა და მისი აქტივობის ამაღლებას, ამეკიდრებდა რუსული იმპერიის მსხვერვის გარდუვალობის რწმენას. დადგმაში წარმატებულ სცენურ სახეს ქმნიდა მთავარი როლის შემსრულებელი ევგენი ბასილაშვილი.

ა. შაპიროს „ბუმბარაშს“ ტრიუმფალური წარმატება ხვდა საგასტროლოდ წვეულ რუსეთის მრავალ ქალაქსა და თავად რიგაშიც, სადაც ეს სპექტაკლი ა. შაპიროს განსხვავებული ინტერპრეტაციით ჰქონდა დადგმული მის მშობლიურ თეატრშიც.

„ა. შაპიროს მოღვაწეობა XX საუკუნის II ნახევრის თეატრის განმაახლებლების, – ო. ევრემოვის, მ. თუმანიშვილის, ა. ეფროსის, ვ. პანსოს, ბ. ლვოვ-ანოხინის რანგში განიხილება. ა. შაპირო 1961-1992 წლებში ხელმძღვანელობდა რიგის მოზარდმაყურებელთა თეატრს და ერთ-ერთი ლიდერი იყო 60-იან წლებში დაწყებული საბავშვო თეატრების რეფორმატორთა გუნდში. მან, თანამოაზრეებთან ერთად, კომუნისტური სულისკვეთებით აღზრდაზე ორიენტირებული დიდაქტიკური თეატრი გარდაქმნა თანამედროვე პრობლემების ამსახველ,

მიმდინარე თეატრალურ პროცესებში აქტიურად ჩართულ ახალგაზრდულ თეატრად და მას მიზნად დაუსახა კრიტიკულად მოაზროვნე თაობის აღზრდა”.¹

ადოლფ შაპიროს ჩამოყვანა თბილისში განხორციელდა თეატრის იმჟამინდელი დირექტორის ირინე გოცირიძის ინიციატივით. იგი გრანდიოზული პროექტის მხოლოდ ერთი სეგმენტი იყო, მაგრამ მისი სრული რეალიზება შეუძლებელი გახდა. თეატრში დაიწყო სერიოზული განხეთქილება. რეჟისორების გარკვეული ჯგუფი მიიჩნევდა, რომ წარმოდგენების დადგმის უფლება მხოლოდ ადგილობრივი კადრების პრეროგატივა იყო. მძაფრმა კულუარულმა ბრძოლებმა იმსხვერპლა დიდი რეჟისორების მორიგი ვიზიტების ბედი. პროექტის მიხედვით იგეგმებოდა თბილისის მოზარდმაყურებელთა რუსული თეატრის რეფორმირებისათვის, სპექტაკლების დასადგმელად და შემოქმედებითი გამოცდილების გაზიარების მიზნით, საბჭოურ სივრცეში მოღვაწე იმდროინდელი დიდი რეფორმატორების – ადოლფ შაპიროს, მიხეილ ლურიეს, ლევ ბელოვის, კისილიოვის მოწვევა. ამ გრანდიოზული პროექტიდან კი მხოლოდ ერთი განხორციელდა.

სპექტაკლის დადგამადე ადოლფ შაპირო გაეცნო თეატრს, მსახიობებს და მკაცრი ულტიმატუმით დაშორდა დასს. მისი თქმით, რამდენიმე თვის შემდეგ იგი კვლავ ჩამოვიდოდა საქართველოში და თუ ისევ არ დააკმაყოფილებდა მსახიობთა პროფესიონალიზმი, სპექტაკლის დადგმაზე უარს იტყვოდა. ა. შაპიროს წასვლისთანავე თეატრმა დაიწყო აქტიური სამზადისი და საუკეთესო პედაგოგები მოიწვია მეტყველებაში, სასცენო მოძრაობაში, სიმღერაში. მთელი დასი თავდაუზოგავად ვარჯიშობდა. წინასწარ არავინ იცოდა, რომელ მსახიობებს შეარჩევდა გენიალური შაპირო. მასთან მუშაობაზე კი ყველა ოცნებობდა. დაპირებისამებრ, რამდენიმე თვის შემდეგ იგი კვლავ დაბრუნდა და გაოცებული დარჩა

¹ „Портреты Режиссеров “ 1986, стр. 100-103

დასის საშემსრულებლო ხელოვნების ზრდის ტემპით. სპექტაკლის დადგმის ბედი დადებითად გადაწყდა.

ადოლფ შაპიროს „ბუმბარაში“ მოგვითხრობდა უბრალო სოფელელ ახალგაზრდა კაცზე, რომელმაც გმირულად იბრძოლა სამოქალაქო ომში და გაჭირვებით დააღწია თავი ტყვეობას. მშობლიურ სოფელში დაბრუნებისას, იგი ესწრაფვოდა დაქორწინებულიყო საყვარელ ქალზე და მოეწყო მეუღრო ცხოვრება. მისი ილუზიები კი, უსწრაფესად დაიმსხვრა. დიდი ხნის წინ გარდაცვლილად მიჩნეული ბუმბარაში, ზედმეტ ადამიანად ქცეულიყო და აღარავის ახსოვდა. მას სახლი დანგრეული, ქონება განიაგებული, შეყვარებული ქალი გათხოვილი დაუხვდა. თეთრთგვარდიელებსა და მათ უცხოელ მოკავშირეებზე გამარჯვებული ერი შიმშილობდა და უსამართლობისაგან იტანჯებოდა. სასოწარკვეთილი ბუმბარაში იძულებული ხდებოდა განრიდებოდა დამკვიდრებულ ქაოსს. რწმუნდებოდა, რომ მშვიდი ცხოვრების მოსაპოვებლად აუცილებელი იყო თავგანწირული ბრძოლა ანარქისტებთან.

„ა. შაპიროს „ბუმბარაში“ მიუზიკლის ჟანრში გადაწყვეტილი თავისუფალი ფანტაზია, ახალი თვალთახედვით შეფასებული წარსული გახლდათ. სპექტაკლი გამოირჩეოდა სიტყვის, სიმღერისა და ქორეოგრაფიის სინთეზით, ექსცენტრიკული, საცირკო ელემენტებით... იუმორი აქ გადადიოდა სარკაზმში, ტრაგიკული განცდა კომიკურში, დრამატული – კლოუნადაში. ქალთა და ვაჟთა ქორო სიმღერა-ხუმრობებით კომენტირებდა მოვლენებს. შენელებული ტემპით მიმდინარე სტილიზებულ კადრილს ენაცვლებოდა ცეცხლოვანი ცეკვა-თამაში. წარმოდგენაში სწორედ სიმღერა, სიტყვა, ცეკვა, პლასტიკა წარმართავდა დრამატულ ქმედებას... (კომპ. ვ. დაშკევიჩი, ბალეტმეისტერი ვ. მატისონი, მხატ.

ა. ორლოვი) სპექტაკლი თამაში და მძაფრი იყო”.¹ რუსულ მოზარდში სწორედ ამ სპექტაკლით დასრულდა საბჭოური

¹ ი. მუხრანელი, გაზ. „Молодеж Грузии“, 1974, 14. 11

რეჟიმის განდიდების, თეატრის იდეოლოგიზაციის, მოზარდის კომუნისტური სულისკვეთებით აღზრდის პოლიტიკა. კომუნისტური ეპოქის საბავშვო თეატრალური ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი ზეაწეული, ყალბი რიტორიკა და ემოციური ჟესტის პრიმატი კრიტიკის ობიექტი გახდა. თბილისის მოზარდმაყურებელთა რუსული თეატრის ისტორიაში სწორედ ა. შაპიროს „ბუმბარაში“ წარმოდგენდა ამ თეატრის ისტორიის ახალი ეტაპის ისეთივე საწყისს, როგორსაც ქართულ მოზარდში შალვა გაწერელის „რღვევა“.

XX საუკუნის 80-იანი წლების ახალგაზრდებში განსაკუთრებული პოპულარობით გამოირჩეოდა რუსთავის თეატრის სცენაზე 1978 წელს განხორციელებული ლაშა თაბუკაშვილის „**დარბებს მიღმა გაზაფხულია**“ (რეჟ. მიხეილ ბუკია, მხატ. გურამ მღებრიშვილი, კომპ. დავით ტურიაშვილი). ეს სპექტაკლი დღესაც მრავალმხრივია საინტერესო

წარმოდგენა იქცა დაუვიწყარ დებიუტად რეჟისორ მიხეილ ბუკიასათვის, დრამატურგ ლაშა თაბუკაშვილისა და მთავარი როლების განმასახიერებელი მსახიობებისთვის. სპექტაკლს თითქმის შოკისმომგვრელი წარმატება ჰქონდა. იგი წლების განმავლობაში ანშლავით მიმდინარეობდა და მრავალი რეკორდი მოხსნა. მაყურებელს ხიბლავდა ჯინსების პირველი თაობის მომხიბლავი ახალგაზრდა წვეილის მომაჯადოებელი დუეტი. მათ მიერ დიდი ემოციით, გულწრფელობით, პრობლემის სიდრმისეული გააზრებით შექმნილი და განცდილი თანატოლების ხასიათები.

დადგმა თითქმის ნატურალისტური სიზუსტით ასახავდა ქართველ ახალგაზრდებში წარმოქმნილ და შეუჩერებლად მზარდ გაუცხოების პროცესს, მის შემაშფოთებელ შედეგებს. ორივე ცენტრალური პერსონაჟი ინტელიგენციის წარმომადგენელი იყო. რეზო ჩხიკვიშვილის კოკა მხეიძე სახელოვანი ოჯახის მემკვიდრე, ტრადიციულ ქართულ, რესპექტაბელურ გარემოში აღზრდილი ინტელექტუალი

გახლდათ და მიუხედავად ამისა, იგი მომაკვდინებელ ტრავმას აყენებდა მის მიმართ უნახესი სიყვარულით განწყობილ კეთილშობილ გოგონას.

საქართველოს დედაქალაქის მკვიდრი და მაღალ ფასეულობებზე აღზრდილ-ორიენტირებული ოჯახის შთამომავალი რეზო ჩხიკვიშვილის კოკა მხეიძე, უძლური იყო შეემჩნია და დაეფასებინა არა მარტო მის მიმართ დიდი სიყვარულით განწყობილი ქალიშვილის ტკივილი, არამედ საკუთარ შინაგან სამყაროში წარმოქმნილი განუმეორებელი სიყვარულიც. სცენიდან გაჟღერებულ პრობლემას კიდევ უფრო ამძაფრებდა უცნობის სატელეფონო ზარი. იგი განუწყვეტლივ რეკდა რეზო ჩხიკვიშვილის კოკას ბინაში და გამოუსწორებელი შეცდომით განაწამები კაცი თავგანწირვით ეძებდა დაკარგულ სატრფოს. ეს ფაქტი ადასტურებდა ახალ თაობაში მომძლავრებული გულგრილობის მასშტაბსა და ტრაგიზმს.

რეზო ჩხიკვიშვილის კოკა მხეიძის როლის წარმატებას მნიშვნელოვნად განაპირობებდა ეკა ქუთათელაძის მიერ უზადო გემოვნებით შექმნილი ნინიკოს სახე. ძველქართული ტრადიციული იერით, იშვიათი ქალური კდემით, ნატიფი ხიბლით გამორჩეული შავგვრემანი გოგონა სევდით, რწმენითა და აზრით სავსე თვალებით, კეთილი და მორცხვი ღიმილით, სპექტაკი სახისმეტყველებით,თავადვე იყო უზადო პირველი სიყვარულის, განუმეორებელი გაზაფხულის სიმბოლო. მას ტირილიც შეენოდა და სიცილიც ამკობდა. ნინიკოს სიყვარული მამაკაცურ ღირსებას მატებდა რ. ჩხიკვიშვილის კოკას. მისი დაკარგვით იძარცვებოდა და განკაცდებოდა იგი. სპექტაკლის მიწურულს რ. ჩხიკვიშვილის კოკას ის წრფელი ცრემლები, ღვარად რომ სდიოდა სანთლის მბუხტავ სინათლეზე, საკუთარი გამოუსწორებელი შეცდომის აღიარების, მონანიებისა და აღსარებისას, კვლავაც განწმენდდა და ამადლებდა ეკა ქუთათელაძის ნინიკოს დაკარგვით შეძრწუნებულ ახალგაზრდა კაცს მაყურებლის წარმოსახვაში.

მსახიობების მიერ სცენაზე გათამაშდა სახიფათო გზა:
– გაუცნობიერებელი, წრფელი სიყვარულის, პირველი, გამაბრუებელი თრთოლიდან – ცხოვრებისეული საყრდენის დაკარგვის სულისშემძვრელი ტკივილის შეცნობამდე.

რეზო ჩხიკეიშვილიცა და ეკა ქუთათელაძეც თანმიმდევრულად ქმნიდნენ საყვარელი და განუმეორებელი მეორე ნახევრის მოულოდნელი შეძენა-დაკარგვისა და მისი კვლავ აღმოჩენა-დაფასების პროცესს. თამაშდებოდა პიროვნებად ფორმირების რთული და ბუნებრივი პროცესი. ორივე მსახიობს თავბრუდამხვევი წარმატება ხვდა წილად. სპექტაკლი მკაფიოდ ასახავდა დროს – XX საუკუნის 80-იანი წლების სოციალურ-კულტურულ გარემოს, უკიდურესად დაბნეულ, თავისუფლებადაკარგულ ახალ თაობას, მის მძაფრ, გაუცნობიერებელ ტკივილებსა და სცენაზე ქმნიდა დეპრესიული ახალგაზრდების განზოგადებულ, უნილბო სახეებს.

დიმიტრი აღექსიძის სახელობის სასწავლო თეატრის სცენაზე 1986 წელს განხორციელდა გენიალური დებიუტი. რეჟისორ გიზო ჟორდანიას მიერ იმჟამად III კურსის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტებთან დადგმულმა წინასადიპლომო სპექტაკლმა – ა. ჰაკეტისა და კ. გუდრიჩის „**ანა ფრანკის დღიური**“ – რამდენიმე სეზონის განმავლობაში მიიპყრო დედაქალაქის ახალგაზრდებისა და პროფესიონალების ყურადღება. წარმოდგენა თბილისში ჩამოსული რუსი თუ უცხოელი თეატრის მოღვაწეების აღფრთოვანების ობიექტიც გახდა. იგი დიდი ხნის განმავლობაში საჩვენებელ წარმოდგენათა მწკრივში იაზრებოდა და უჩვეულოდ გადაჭედილი მაყურებლის გარემოცვაში მიმდინარეობდა. სპექტაკლი გამოირჩეოდა ზემოური თეატრალურობით. მთავარი როლის შემსრულებელი ნანა (ნანუკა) ხუსკივაძე ფეიერვერკული არტისტიზმით ქმნიდა ანა ფრანკის სახეს. მსახიობი თამაშობდა გარესამყაროსაგან იძულებით იზოლირებულ

სიცოცხლისმოყვარე და მხიარულ გოგონას, რომელიც მთელი არსებით ესწრაფვოდა სხეულის ტუსადური ყოფიდან თავის დაღწევას. „ანა ფრანკის დღიური“ ირონიულ-გროტესკული, ფარსული ელემენტებით გამორჩეული დადგმა იყო... ნანა ხუსკივაძის შესრულებაში მკვეთრად იგრძნობოდა მახვილგონიერება, აულაგმავი მხიარულება, სიცოცხლისადმი ტრფიალი... ზომიერების იშვიათი გრძნობა ახლდა ირაკლი მაჭარაშვილის თამაშს. ის ბატონ ფრანკს, ევროპული ტიპის ინტელიგენტს ანახიერებდა”.¹

სპექტაკლში ნანა ხუსკივაძის ანა ფრანკის მხიარულ თავდავიწყების წუთებს თან ახლდა საფრთხის მუდმივი მოლოდინი და მისი ეს დაუთრგუნავი შიში მამასთან გულწრფელ საუბრებსა და ღამის კოშმარებში ვლინდებოდა. მსახიობი გასაოცარი უშუალოებით, სიმართლით თამაშობდა. წარმოდგენის დასაწყისში ბრიჯებით შემოსილი თავდაყირა შემოდიოდა სცენაზე, პიტერისადმი გაღვიძებული გრძნობის შემდეგ კი, კოჭებად გრძელ კაბაში გამოწყობილი და მაღალქუსლიან ფეხსაცმელებზე შემდგარი სტუმრობდა მეგობარს. ასეთივე ფერიცვალებას განიცდიდა შეყვარებული ლევან წულაძის პიტერიც. სულ ცოტა ხნის წინ კატასთან მოთამაშე და თითქოსდა გოგონასადმი სრულიად გულგრილი მოზარდი, ზედმიწევნით გადაპრანჭული ხვდებოდა ნანა ხუსკივაძის ანა ფრანკს. პირველ პაემანზე წარმოქმნილი მათი „სასიყვარულო“ სცენები და პირველი კოცნის რიტუალი ორივე შემსრულებელს საოცარი იუმორით მიჰყავდა. გულუბრყვილო მოზარდები – ნ. ხუსკივაძის ანა ფრანკი და ლ. წულაძის პიტერი, ურთიერთგაუცხოების გადალახვის შემდეგ, მათ გარშემო წარმოქმნილი ვითარებისადმი შინაგანი პროტესტით განწყობილნი იწყებდნენ კრიტიკულ აზროვნებას. ქეთი ჩხეიძის სათვალისი მარგო კი, ანა ფრანკის მუდამ პრაგმატული, მყუდრო ცხოვრების მოყვარე უფროსი და, ელვისებური სისწრაფით გარდაიქმნებოდა

¹ ი. ჭუმბურიძე, გაზ. თბილისი, 1985წ. 4 ივლისი

შიშით დათრგუნულ, უმიზნო და დეპრესიულ არსებად.

სხვენის კედლებში ნებაყოფლობით დატუსაღებული კეთილშობილი ფრანკების ოჯახი: ანა ფრანკი – ნანა (ნანუკა) ხუსკივაძე და ნინო თარხან-მოურავი, პიტერი – ლევან წულაძე და დათო ბახტაძე, მარგო – ქეთი ჩხეიძე, ოტო ფრანკი – ირაკლი მაჭარაშვილი და მალხაზ ქერივიშვილი, ქალბატონი ფრანკი – ნანა შონია, უშედეგოდ ცდილობდნენ სიმშვიდის შენარჩუნებას. ფრანკების სრულ კონტრასტს ქმნიდნენ ვან-დაანების წყვილი, რომლებსაც მუდმივად ქაოსი შემოჰქონდათ სცენაზე. გასტრონომიული პრობლემებით გატანჯული გოჩა კაპანაძის ხმაურიანი ბატონი ვან-დაანი, ტრაგიკულად განიცდიდა გემრიელი საკვების დეფიციტს. მის მეუღლეს, კიდევ უფრო ხმაურიან, კეკლუც და ვნებიან მაია ფანუაშვილის ქალბატონ ვან-დაანს კი, რომელსაც ასპარეზი არ ჰქონდა თავისი ძვირფასეულობისა და ქალური მომხიბვლელობის დემონსტრირებისთვის, არახელსაყრელი გარემო კიდევ უფრო უძძაფრებდა შინაგან აგრესიას.

თითოეულ პერსონაჟს ორი შემსრულებელი ჰყავდა. ყოველი მსახიობი სცენაზე ქმნიდა სრულიად განსხვავებულ მხატვრულ სახეს. ისინი საკუთარი ინდივიდუალობით ამდიდრებდნენ როლს და სტუდენტურ სცენაზე იდგა მაღალნიჭიერ დამწეებ მსახიობთა გუნდი. თითოეულმა მათგანმა კი, მომდევნო წლებში გაცხადებული საკუთარი გაბედული სასცენო მოღვაწეობითა და მზარდი პროფესიონალიზმით მალევე გაამყარა სახელოვანი დებიუტი, ფართო საზოგადოებაში დამკვიდრებული ავტორიტეტი.

ბატონი დიუსელის როლში პირველად გამოჩნდა სცენაზე მსახიობი მერაბ ნინიძე. ამ როლმა მას გასაოცარი პოპულარობა მოუტანა. მერაბ ნინიძის მზარდმა რეიტინგმა 80-90-იან წლებში უსწრაფესად დაჩრდილა ჯერ კიდევ წარმატების ზენიტში მყოფი და უკვე მარჯანიშვილის თეატრში მოღვაწე რეზო ჩხიკვიშვილი. ამავე სპექტაკლშივე პირველად იხილა საზოგადოებამ გიორგი გაჩეჩილაძე ანუ

„გრენიხა“. XXI საუკუნის დასაწყისის ეს სახელოვანი შოუმენი, პოლიტიკურ-თეატრალიზებული შოუ „უცნობის“, ერთი მსახიობის თეატრის – „საკანი №5“ ავტორ-შემსრულებელი და რადიო „უცნობის“ დამფუძნებელი, „ანა ფრანკის დღიურში“ მაყურებლის წინაშე წარსდგა ბ-ნი კრალერის მოკრძალებულ როლში. ამ სტუდენტურ სპექტაკლში მთავარი თუ ეპიზოდური როლების განმსახიერებელ მსახიობთა შთამბეჭდავ გუნდში, მკაფიოდ იკვეთებოდა დამწყებ მსახიობთა მომავალი. თითოეული მათგანი არტისტული გახელებითა და უჩვეულო ხიბლით ატყვევებდა მაყურებელს.

ეგრეთ წოდებულ “გარდაქმის ხანაში” შექმნილი ამ წინასადიპლომო სპექტაკლით, ახალი თაობა ამკვიდრებდა ძალადობისა და სისასტიკის წინააღმდეგ ამბოხის, აზროვნების გაჯანსაღების, აქტივობისა და პასუხისმგებლობის ამადლების დაუთრგუნავ წადილს. ავანსცენის კიდესთან ხმაურიანი კანკანის ცეკვით მომდგარი გოგონების ჯგუფი (ნ. თარხან-მოურავი, ნ. ხუსკივაძე, ქ. ჩხეიძე, ნ. შონია, მ. ფაჩუაშვილი), უეცრად მაყურებელს ზურგს შეაქცევდა, გრძელ კაბას წამოიხდიდა, უზარმაზარ ყვითელ ტრიკოზე შავი საღებავით მიხატულ სვასტიკიან გავას დემონსტრაციულად გააქნ-გამოაქნევდა და ხმაურიანად „შეურაცხოფდა“ ხოლმე დარბაზში გარინდულ საზოგადოებას.

ახალგაზრდები გაბედული, ზოგჯერ სკაბრეზული საშემსრულებლო ხერხებით ამხელდნენ ძალადობისა და სისასტიკის, ცხოვრების მახინჯი, ხელოვნური ფორმების დამკვიდრების წინააღმდეგ ბრძოლის აუცილებლობას. დანაშაულებრივ უმოქმედობაში ბრალს სდებდნენ ყველას და ისწრაფოდნენ ღია ურთიერთობების დამკვიდრების, მაღალი ფასეულობების ერთგულებისთვის.

„ანა ფრანკის დღიურში“ მიღწეული წარმატება ჯგუფს ურთულესი გამოცდის წინაშე აყენებდა. სადიპლომო წარმოდგენა, რომელიც მათ ერთი წლის შემდგომ ელოდათ,

არანაკლები ტრიუმფით უნდა წარმოედგინათ, რომ არ მიმქრალიყო მიღწეული გამარჯვება. მომდევნო წელს მათ დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ წარმოადგინეს და „ანა ფრანკის დღიურსა“ და „სამანიშვილის დედინაცვალში“ მიღწეულმა წარმატებამ საბოლოოდ გადაწყვიტა მომავალი მსახიობების ბედი. ჯგუფის სრული შემადგენლობა – რეჟისორ გიზო ჟორდანიას ხელმძღვანელობითა და სპექტაკლებით („ანა ფრანკის დღიური“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ამაღამ მგონი იქნება ქარი“), სრულიად დამსახურებულად დამკვიდრდა რუსთაველის თეატრის ახლადდგენილ მცირე სცენაზე. საზოგადოებაში განმტკიცდა აზრი, რომ გიზო ჟორდანიას ხელეწიფებოდა არა მარტო მაღალნიჭიერ მსახიობთა აღზრდა, არამედ მას გააჩნდა უჩვეულო უნარიც, – შეექმნა ახალი დროის თანახმიერი ახალგაზრდული დასი. თეატრალური ინსტიტუტის კულუარებში, ჯერ კიდევ ახსოვდათ წინამორბედი, 1981 წელს კურსდამთავრებული გ. ჟორდანიას სამსახიობო ჯგუფის მიერ არანაკლები წარმატებით განხორციელებული სადიპლომო სპექტაკლი რ. გაბრიადის „სამოთხის ჩიტი“. სპექტაკლი, სადაც შეიქმნა ირაკლი აფაქიძისა და მამუკა კიკალეიშვილის ფეიერვერკული დუეტი. აღსანიშნავია, რომ იმჟამადაც ჯგუფის მთელი შემადგენლობა სპექტაკლითურთ მარჯანიშვილის დასს შეუერთდა.

ამრიგად, XX საუკუნის 70-80-იანი წლების ახალგაზრდული სპექტაკლები: ა. შაპიროს „ბუმბარაში“ (თბილისის მოზარდმაყურებელთა რუსული თეატრი, 1974), მ. ბუკიას „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“ (რუსთავის თეატრი, 1978) და ა. ჰაკეტისა და კ. გუდრიჩის „ანა ფრანკის დღიური“ (თეატრალური ინსტიტუტი, 1986), ლოგიკურად იაზრებოდა XX საუკუნის II ნახევრიდან დაწყებული დიდი თეატრალური რეფორმების კონტექსტში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. „Портреты Режиссеров”, 1986
2. ი. მუხრანელი, გაზ. „Молодеж Грузии“, 1974, 14. 11
3. ი. ჭუმბურიძე, გაზ. “თბილისი”, 1985წ. 4 ივლისი.

გიორგი ცქიტიშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

პროცესი

აქსიომაა – ხელოვანი რაც არ უნდა აპოლიტიკური იყოს, ქვეყანაში არსებულ სოციალურ-პოლიტიკურ მდგომარეობას თავისი ქმნილებით გარკვეულად ეხმიანება. ეს პროცესი თავისთავად მიმდინარეობს. ბუნებრივია, ცოცხალი ადამიანი, თან შემოქმედი, მასისაგან განსხვავებით, მეტად მგრძნობიარეა და ვერაფრით დარჩება გულგრილი იმის მიმართ, რაც მის ქვეყანაში ხდება. ეს ყოველთვის ასე იყო ყველა დროსა თუ ეპოქაში, ნებისმიერ სახელმწიფოში; თანაც, იგივე შეინიშნება ხელოვნების ყველა სფეროს ქმნილებებში. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ მხრივ, განსაკუთრებული აქტივობითაა გამორჩეული განვლილი XX საუკუნე. ამის მიზეზი, სხვა მრავალ ფაქტორთან ერთად, ალბათ ისიცაა, რომ იგი მდიდარია მძაფრი სოციალურ-პოლიტიკური გარდაქმნებით, ქარტეხილებით. ყველაფერთან ერთად, გასულ საუკუნეში, კაცობრიობამ ორი მსოფლიო ომი გადაიტანა.

„უძველესი დროიდან მოყოლებული, თეატრის, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგების დანიშნულებაა, გაართოს ადამიანი. ეს დანიშნულება მას მუდამ განსაკუთრებულ ღირსებას ანიჭებს... არ უნდა დაეკისროს თეატრს ჭკუის დამრიგებლის როლი, ყოველ შემთხვევაში იმაზე მეტი არა, რაც დასჭირდება იმის სწავლებას, თუ როგორ განიცადოს ხორციელი თუ სულიერი ტკობა...“¹ ეს სიტყვები ეკუთვნის XX საუკუნის უდიდეს თეატრალურ მოღვაწეს, ხელოვნების ამ სფეროს რეფორმატორს, მწერალს, დრამატურგს, პუბლიცისტს, რეჟისორს, თეატრის

¹ ბერტოლტ ბრესტი, „პატარა ორგანონი თეატრისათვის“ (თარგმნა ვლადიმერ ზარიძემ), თბილისი, 1982, გვ.13-14

თეორეტიკოსს, ბერტოლტ ბრეხტს. იგი ცნობილია, როგორც თეატრალური პარადოქსების ავტორი. მის მიერ შექმნილი პიესები ერთგვარი ფილოსოფიური, სოციალურ-პოლიტიკური იგავებია, რომელთა მიზანი სულაც არაა მხოლოდ გართობა. ავტორი ცდილობს, თავისი ქმნილებების მოქმედი პირნი ისეთ მდგომარეობაში ჩააყენოს, რომ მათ ექსტრემალურ ვითარებაში მოუხდეთ არჩევანის გაკეთება. „...მისთვის აბსოლუტურად მიუღებელი გახლდათ რომანტიული, ჰეროიკული პოზა. იგი ზიზღით ზემოდან სულაც არ უყურებდა უბრალო ადამიანების მისწრაფებას, საშინელ ისტორიულ ვითარებაში საკუთარი ტყავის გადარჩენისკენ რომ იყო მიმართული; ასევე კარგად ესმოდა მათი სურვილი „პური ჩვენი არსობის“ მოეპოვებინათ; მაგრამ, იგი თავის თავს მაინც გამოჰყოფდა, განაცალკევებდა მათგან, ამტკიცებდა რა – რომ კომპრომისზე წასვლა ადამიანს იმაზე უფრო მეტად ძვირი უჯდება, ვიდრე ამის წარმოდგენა თავდაპირველადაა შესაძლებელი...“¹

“ეპიკური თეატრის” თეორიის შემქმნელი ცდილობდა, თავისი პრინციპიდან, შეხედულებიდან გამომდინარე, ერთგული ყოფილიყო დევიზისა – „გაართე და ასწავლე!“. მას სურდა, თეატრს მაყურებლის, საზოგადოების ცნობიერება შეეცვალა, გარდაექმნა. ბ. ბრეხტს სწამდა – თეატრის (ზოგადად კი ხელოვნების) მეშვეობითაცაა შესაძლებელი სამყაროს უკეთესობისაკენ შეცვლა. ამიტომ, მის უმთავრეს ამოცანას შეადგენდა თავისი თეატრალური პარადოქსებით ადამიანის გონებაზე მძლავრი ზემოქმედება.

ბერტოლტ ბრეხტმა ალტერნატიული სათეატრო მოდელი შექმნა. მან, ე.წ. კლასიკურ, „არისტოტელესეულ“ გარდასახვის თეატრს, წარმოდგენის, ჩვენების თეატრი დაუპირისპირა. ბუნებრივია, თავისი „ეპიკური თეატრის“ თეორიას, ის წლების განმავლობაში აყალიბებდა. ბევრ რამეს პრაქტიკულ მოღვაწეობაში ამოწმებდა, ცდიდა.

¹ ბორის ზინგერმანი, „ჟან ვილარი და სხვები“ (რუსულ ენაზე). მოს., 196, გვ. 128

თავისი მთავარი თეორიული ნაშრომი „პატარა ორგანონი თეატრისათვის“ მან 1948 წელს დაასრულა. მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ შექმნა თეატრი „ბერლინერ ანსამბლი“. სწორედ მის სცენაზე ცდილობდა იგი საკუთარი იდეების, თეორიული ნააზრევის პრაქტიკულ განხორციელებას. ბ. ბრეხტის, როგორც რეჟისორის, ბოლო დადგმები იყო თავისივე პიესების საფუძველზე შექმნილი ორი წარმოდგენა: „გალილეის ცხოვრება“ და „კავკასიური ცარცის წრე“.

მთელი სცენა, თითქოს ყოველი მხრიდან აღმართულ პირქუშ კედლებს მოექციათ საღტეში (მხატვარი – კასპარ ნეხერი). მათი ფაქტურა, შეფერილობა ლითონისას ჩამოჰგავდა. ერთდროულად იქმნებოდა სახელოსნოსა და დილეგის ასოციაცია. იატაკზე იდგა ტელესკოპი, ხოლო მთელ სცენას დაჰყურებდა, ზემოდან ჩამოშვებული დამოკლეს მახვილივით, ვეება ჭაღივით ჩამოკიდებული ლითონის კონსტრუქცია. იგი, ერთდროულად აღორძინების ეპოქის დიდი მოაზროვნის, მეცნიერის შეხედულებას გამოხატავდა ასტრალურ, კოსმიურ სამყაროში მზის ირგვლივ მოძრავი პლანეტების ორბიტათა შესახებ; ამავე დროს, ბ. ბრეხტის თეატრისათვის დამახასიათებელი მეტაფორულობით, ორაზროვან მნიშვნელობას იძენდა. იმავედროულად, ბედისწერის გარდაუვალობის სახიერ განსხეულებადაც აღიქმებოდა. თითქოს, წნეხში, ლითონის საღტეში მოქცეულ ადამიანებს სუნთქვა უჭირდათ, სული ეხუთებოდათ. მოქმედ პირებს, სამოსიც ასეთივე, ღამის ნიკაპამდე შეკრული ეცვათ. სრული ილუზია იქმნებოდა იმისა, რომ მასში გამოკრულთ, სულის მოთქმა უძნელდებოდათ. ამით, რეჟისორი, მხატვართან ერთად წარმოაჩენდა იმ ატმოსფეროს, რომელიც შექმნილი იყო იმჟამინდელ იტალიაში. თუმცა, ბუნებრივია, ბ. ბრეხტი ზოგადად მეცნიერის, უფრო სწორად, მოაზროვნისა და მმართველი ელიტის ურთიერთობის კარგად ნაცნობ მოდელს გვიჩვენებდა. მისი გალილეო გალილეი,

რომლის როლსაც მსახიობი ერნესტ ბუში ასახიერებდა, კრებითი სახე გახლდათ. დრამატურგ-რეჟისორის ნებით, იგი განზრახ, ხაზგასმით იყო დამიწებული. არანაირი რომანტიკული, ამადლებული შარავანდელი მას არ ამშვენებდა. ბ. ბრეხტმა, აღორძინების ეპოქის ეს დიდი მოაზროვნე, თითქოს მაღალი კვარცხლბეკიდან ჩამოიყვანა. სპექტაკლში გადიღეი არ წარმოსთქვამდა თავის ამაყ, საყოველთაოდ ცნობილ ფრაზას: „ის, მაინც ბრუნავს!“.. პირიქით, ე. ბუშის მიერ განსახიერებული სცენური გმირი, პირველი გამოჩენისთანავე შოკისმომგვრელ ეფექტს ახდენდა. მაყურებლის თვალწინ იდგა გრძელ, კოჭებადღე დაშვებულ, მასიურ, მოუხეშავ სამოსში გამოწყობილი, ჩაფსკენილი კაცი. იგი ფართო, გაჩაჩხული ნაბიჯით დააბოტებდა. თავისი იერით, ხელოსანს ან ვაჭარს უფრო ჩამოჰგავდა, ვიდრე მეცნიერს, მოაზროვნეს. ამასთან, რეჟისორი და მსახიობი ხაზგასმით წარმოაჩენდნენ მის აქტიურ, ხმაურიან ნატურას. ბ. ბრეხტისა და ე. ბუშის მიერ შექმნილ გადიღეის მთელი არსებით უყვარდა სიცოცხლე, განცხრომა, ტკობა. ის, სულაც არ გახლდათ ფერმკრთალი, ასკეტური, იდუმალი, მუდამ ჩაფიქრებული. პირიქით, ხმაურით, პირის წკლაპუნით სვამდა რძეს; ქოთქოთით, სიამოვნებისაგან აჭარხლებული, ტანზე ივლებდა ცივ წყალს... დამდგმელი ჯგუფი, წინ წამოსწევდა მეცნიერის ყოფით, ფიზიკურ მხარეს.

ბერტოლტ ბრეხტის „ეპიკური თეატრის“ ძირითად, უმთავრეს მახასიათებელ ნიშნად მიიჩნევენ ინტელექტუალურობას. ბუნებრივია, ამის უარყოფა შეუძლებელია, მაგრამ ეს არაა მხოლოდ ამ მიმართულების პრივილეგია. ეჭვგარეშეა, ყოველივე ის, რაც კაცთა მოდგმამ გადაიტანა XX საუკუნის 10-40-იან წლებში, მოაზროვნე ადამიანებს თავისთავად უბიძგებდა იმისკენ, რომ საზოგადოების გონება გამოეფხიზლებინათ. თუმცა, კიდევ ვიმეორებ, ბრეხტის გარდა, განა იმავე ამოცანას არ ისახავდნენ ფრანგი დრამატურგები (კოკტო, ანუი, სარტრი,

ჟიროდუ, კამიუ)?!.. ისინიც საკუთარი მიზნის მისაღწევად ყველასათვის ცნობილ მოარულ ამბებს, მითებს, თქმულებებს, იგავ-არაკებს, ლეგენდებს მიმართავდნენ. ახდენდნენ მათ ახლებურ, თანამედროვე ინტერპრეტაციას. სწორედ ამგვარი ნაწარმოებებით ცდილობდნენ ადამიანების, საზოგადოების გამოფხიზლებას, ჩაფიქრებას. მიუხედავად, ერთი შეხედვით, საერთო ამოცანისა, ბრეხტისა და ფრანგი დრამატურგების მეთოდს შორის მაინც არის პრინციპული სხვაობა. მისი პიესები, თითქმის უამრავი ეპიზოდისაგან შემდგარი გრძელი ჯაჭვია. თითოეულ ამ მონაკვეთში, დრამატურგის ქმნილების გმირი გარკვეულ ექსტრემალურ სიტუაციაში ხვდება. ყოველ ნაბიჯზე უამრავი ცდუნებაა ჩასაფრებული. მოქმედ პირს დაუსრულებლად უწევს არჩევანის გაკეთება. ბრეხტთან ეს მარადიული პროცესია. ზღაპრული გმირის მსგავსად, მასთანაც ადამიანი გზაჯვარედინზე დგას. თავად უნდა აირჩიოს, საით წავა, რომელ გზას დაადგება. იგავის მსგავსად, ამიტომაცაა მისი პიესის მოქმედების ადგილი ასე იდუმალი, უცნობი, შორეული, ეგზოტიკური. „კავკასიურ ცარცის წრეში“ ბრეხტს საქართველოში გადმოვყავართ, „სეჩუანელ კეთილ ადამიანში“ კი – ჩინეთში. ვინაიდან, იგი ფილოსოფიური ზღაპრის თხრობითაა დაკავებული, რათა ბოლოს იგავის, თქმულების უმთავრესი სათქმელი, მორალური, ზნეობრივი შეგონება, მთელი სიგრძე-სიგანით გაეაცნობიეროთ.

მაშინ, როცა გამწვავდებოდა კონფლიქტი, სწორედ გაღილეის პიროვნების ეს მხარე ითამაშებდა გადამწყვეტ როლს საბოლოო არჩევანის გაკეთებისას. წმინდა, უმაღლესმა ინკვიზიციამ, იერარქიულად მაღლა მდგარმა სამღვდელოებამ, საერო მმართველმა წრეებმა, მოკლედ, ძლიერთა ამა ქვეყნისათა, მეცნიერი ზედმეტად თავისუფლად მოაზროვნედ, ამიტომ კი სახელმწიფოსა და საზოგადოებისათვის საშიშ ადამიანად მიიჩნიეს. ისტორიული წყაროებიდან ცნობილია, რომ ფიზიკურად გადარჩენის სანაცვლოდ, მან უარყო ყველაფერი ის,

რასაც მანამდე ამტკიცებდა. ბ. ბრეხტი ამ რეალური ფაქტის საკუთარ ვერსიას გეთავაზობდა. ე. წ. საღი აზრი, ცხოვრებისეული სიამეებით ტკბობის ზღვარდაუდები სიყვარული, ხორციელი საწყისი, გაღილეის არსებაში იმარჯვებდა. წმინდა პრაქტიკული მოსაზრებების გამო, ის უარს ამბობდა ყველაფერ იმაზე, რასაც მთელი ცხოვრება მიუძღვნა.

იმხანად, განსაკუთრებით ბევრს წერდნენ ბრეხტისეულ, ტიპურ ერთ-ერთ მეტაფორულ მიზანსცენაზე. იგი, ჩანაფიქრის ვიზუალურად საუკეთესოდ გამოხატვის თვალსაჩინო ნიმუშადაა მიჩნეული. საუბარია რომის პაპის სახეიმო, რიტუალურ შემოსვაზე. ბერებს გაუთავებლად შემოჰქონდათ ბრწყინვალე კოსტიუმის სხვადასხვა დეტალები. თანდათან აცმევდნენ რომის პაპს. სამოსის ყოველი ნაწილის შემატება მის იერს ნელ-ნელა ართმევდა ადამიანის ნიშან-წყალს. ბოლოს, თავიდან ფეხებამდე შემოსილი, თითქოს აბჯარში ჩამჯდარ უსულო არსებას, მაღალი საეკლესიო გვირგვინის მატარებელ, კვარცხლბეკზე შემდგარ ქანდაკებას ემსგავსებოდა.

წარმოდგენის მიწურულს, გაღილეო გაღილეის სახით, სცენაზე იდგა ღრმად მოხუცებული, თითქმის უსინათლო ბერიკაცი, რომელმაც საღი აზრის სასარგებლოდ, საკუთარ პრინციპებზე, შეხედულებებზე თქვა უარი. კომპრომისზე წავიდა!.. ხელში ეჭირა ბატი, რომელიც მას უცნობმა კეთილისმყოფელმა გამოუგზავნა. ე. ბუში, ღამის ნერწყვმომდგარი მისჩერებოდა ფრინველს. მერე, ბრძანებას გასცემდა, რათა ბატი შეეწვათ. სპექტაკლი მთავრდებოდა იმ ეპიზოდით, როდესაც გაღილეის მიართმევდნენ წითლად შებრაწულ, სურნელოვან ფრინველს. დიდ, ცარიელ, კედლებშემოჯარულ ოთახში, თუ სამუშაო კაბინეტში, თითქოს თავის სამუდამო დილეგში, იწყებდა იგი ვახშამს. წელში მოხრილი ე. ბუში ორივე ხელით ხარბად ჭამდა. წვერზე და თითებზე ცხიმი ყვითლად ჩამოსდიოდა. ბ. ბრეხტი განზრახ აფიქსირებდა ამგვარ სურათს, რათა

წარმოდგენიდან გამოსულ მაყურებელს, მეხსიერებაში ჩარჩენოდა ის, რაც იხილა. ნუთუ, სულ ესაა ის, რის გამოც თქვა უარი აღორძინების ეპოქის დიდმა მოაზროვნემ საკუთარ ეპოქაღურ აღმოჩენაზე?!.. შეშინდა, ტყავი გადაირჩინა, რათა ამგვარ „განცხრომაში“ დაესრულებინა თავისი არსებობა?!..

„ნუ გგონიათ, რომ ადამიანები მხოლოდ გასართობად დადიან თეატრში. აქ ისინი სხვა ადამიანთა სულში ჩახედვისა და საიდუმლოებით მოცული მათი ფიქრების ამოცნობის ბუნებრივ სურვილს მოჰყავს“¹ – ეს სიტყვები ეკუთვნის ჩეხი დრამატურგის, პაველ კოპოუტის პიესის „როცა ასეთი სიყვარულია“ ერთ-ერთ მოქმედ პირს – კაცი მანტიით. ბ. ბრეხტის მიზანი, განზრახვა, სურვილი ანალოგიურია. მხოლოდ, ე. წ. ინტელექტუალური თეატრის მიმდევარი ფრანგი დრამატურგებისაგან (პირველ რიგში, ვეულისხმოზ ჟან ანუის) განსხვავებით, იგი თვითმყოფად, თავისებურ გზას ირჩევს. ერთი შეხედვით, მის პიესებში ძალზე უბრალო, მარტივი სიუჟეტია. ამბავი, ლამის პრიმიტიულობამდეა გაუბრალოებული. უხსოვარი დროიდან საქვეყნოდ ცნობილი, მთარეული იგავია გამოყენებული. ბრეხტი, თითქოს მოსეს ათი მცნებიდან ერთ-ერთს იღებს და მას აქცევს თავისი ქმნილების უმთავრეს სათქმელად. დიახ, ყველამ ძალიან კარგად იცის, რომ ადამიანი არ უნდა მოვეკლათ, არ უნდა მოვიპართ, ცილი არავის დაეწამოთ, არ ვიმრუშოთ და ა. შ. მაგრამ, დრამატურგი განზრახს მიდის ამ გზით. თითქოს სურს, ყველასათვის ყველაფერი ადვილად, იოლად გასაგები იყოს. შემდეგ უეცრად, თავის ცნობილ პარადოქსს გვთავაზობს. მოულოდნელად ირკვევა, რომ არც ისე იოლადაა საქმე, როგორც თავიდან გვეგონა. ბრეხტს იერიში ჩვენს გონებაზე მოაქვს... გვაიძულებს ვიფიქროთ, გავანალიზოთ ის, რაც ჩვენ თვალწინ თამაშდება... ერთი შეხედვით, იგი ისეთივე უხეში, ტლანქი და პირდაპირია, როგორებიც ალბათ იყვნენ ფართო, ხალხმრავალ

¹ ნოდარ გურაბანიძე, „მრავალსახეობა თეატრისა“, თბ., 1972, გვ. 329

მოედნებზე გამოსული ქუჩის აქტიორები. დრამატურგის კიდევ ერთი ბასრი იარაღი – სიცილია. ფოტოებიდანაც კი, ძალზე ხშირად, წერილ, ღრმად ჩამჯდართვალებიანი კაცი შემოგვეყურებს, რომლის ფერმკრთალ სახესაც ირონიული ღიმილი სამუდამოდ შეჰყინვია. ძალაუნებურად ჟ. ანუის სიტყვები წამოტივტივდება მეხსიერებაში: „პირქუში ფილოსოფოსები სიცილში ხელს გვიშლიან. მაგრამ, ჩვენ სასაცილონი ვართ! მოლიერის წყალობით, სიცილის უნარი, ომის დროსაც შევინარჩუნეთ. ვდღევავთ რა ტალახს, იარაღით ხელში, სილატაკესა და განწირულობაში ჩაეარდნილნი – ჩვენ მაინც ვიცინით”.¹

ბერტოლტ ბრეხტი ელვის სისწრაფით, მოულოდნელად, აბსოლუტურად ურთიერთ-საპირისპიროდ ცვლის ვითარებას. მოქმედი პირი ისეთ სიტუაციაში აღმოჩნდება, როცა ძალზე ძნელია არათუ მაღალი იდეალების, ზნეობრივი პრინციპების, მორალური შეხედულებების, არამედ ელემენტარული ადამიანური სახის შენარჩუნება. დრამატურგი სულაც არ ცდილობს მენტორის პოზიციიდან მსჯელობას. მას, ძალიან კარგად ესმის, თუ რა რთულია (შეიძლება ითქვას, შეუძლებელიც კია) ამგვარ მოცემულ პირობებში ფონს უდანაკარგოდ გასვლა. თუმცა, ყოველგვარი ყალბი, ზეაწეული პათეტიკის გარეშე, მაინც ახერხებს იმათი მაგალითის ჩვენებას, ვინც ღირსეულად გაუძლო განსაცდელს, სულიერად არ გატყდა, ხელი არ ჩაიქნია, ბრძოლაზე უარი არ თქვა და არ დაეცა. ერთი შეხედვით, ისინი სულაც არ ჰგვანან კლასიკურ გმირებს. უნებლიეთ, რობერტ სტურუას მიერ დადგმული სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი გმირი, ჭურჭლის მრეცხავი უბრალო გოგო, გრუშე ვაჩნაძე (იზა გიგოშვილი) მახსენდება. თითქოს, როგორ შეიძლება იგი რაიმეთი გამორჩეული იყოს. მაგრამ, მთელი წარმოდგენის განმავლობაში, გოლგოთის გზის გავლის მიუხედავად, ის ღირსეულად ატარებს განგების მიერ მისთვის დაკისრებულ მძიმე ჯვარს; ბოლომდე ინარჩუნებს

¹ბ. ზინგერმანი, „ჟან ვილარი და სხვები“ (რუსულ ენაზე), მოს., 1964, გვ. 70

რა ჭეშმარიტ ადამიანურ ღირებულებებს. სწორედ, მისი პიროვნებად ქცევის პროცესია გადმოცემული სპექტაკლში. გრუშე და აზდაკი არიან ისინი, რომელთა შემხედვარესაც ჯერ კიდევ გჯერა ადამიანის.

“გალილეის ცხოვრებისაგან” განსხვავებით, სულ სხვა პროცესია „კავკასიურ ცარცის წრეში“. ჩვენ თვალწინაა თეთრთმიანი, ძველ დაფლეთილ ტანსაცმელში გახვეული, სარკაზმით სახემოქცეული, სოფლის მწერალი აზდაკი (რამაზ ჩხიკვაძე). რეჟისორ რობერტ სტურუას მიერ დადგმული, დღეს უკვე ლეგენდად ქცეული სპექტაკლის (თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი. 1975 წელი) მთავარი გმირი, მართალია, პირწავარდნილი ღლოთია, ტაკიმასხარაცაა, არცთუ მთლად დახვეწილი მანერებით გამოირჩევა, მაგრამ მაინც იქცევს ჩვენს ყურადღებას. ძალაუნებურად გვახსენდება რ. ჩხიკვაძის მიერ დიდი არტიზმიზითა და უბადლო მუსიკალურობით შესრულებული სახელგანთქმული ზონგი. მსახიობი ოსტატურად ახერხებდა მთელი დამდგმელი ჯგუფის სათქმელის, მათი მოქალაქეობრივი პოზიციის, სატიკივარის მაყურებლამდე, საზოგადოებამდე ნათლად მიტანას. ობოლი ცრემლი კიაფობდა მის თვალზე. ეს არ გახლდათ თეატრალურ წარმოდგენაში არცთუ იშვიათად გამოყენებული მომგებიანი, მიმზიდველი მუსიკალური, საკონცერტო სოლო ნომერი. რ. სტურუა, რ. ჩხიკვაძესთან და გ. ყანჩელთან ერთად, საკუთარ ტიკივლს ღიად, დაუფარავად, თამამად უზიარებდა თანამოქალაქეებს. ეს არ იყო მხოლოდ პირადად მათი სატიკივარი. მაყურებელი, საზოგადოება ზედმიწევნით სრულად იგებდა დამდგმელი ჯგუფის სათქმელს. მათ ესმოდათ, რომ საუბარი ეხებოდა საერთო საქვეყნო პრობლემას. გარდა უდავო მხატვრული ღირსებებისა, რომლითაც გახლდათ აღბეჭდილი ეს სპექტაკლი, იგი თავისი პოზიციით, სულისკვეთებით პირდაპირ ეხმიანებოდა ბრეხტისეული თეატრალური მოდელის ძირითად, უმთავრეს პრინციპებს. თუმც, რ.

სტურუას მიერ დადგმული წარმოდგენა, სულაც არ იყო მხოლოდ ცივი, რაციონალური გონებით აღსაქმელი. მასში ორგანულად ერწყმოდა ერთმანეთს აზრი, განცდა, ემოცია, ფიქრი...

მე მაინც მგონია, რომ ბრესტის შემოქმედებაში, ერთ-ერთი უმთავრესი ის ხანგრძლივი პროცესია, რომლის გავლაც ერთი განსაცდელიდან მორიგ განსაცდელამდე უწევს პიესის მოქმედ პირს. ამ გრძელ გზაზე, მან თანდათან საბოლოო არჩევანი უნდა გააკეთოს. ერთდროულად, ესაა პიროვნების ჩამოყალიბების ურთულესი პროცესი. მაგრამ, ხალხური ზღაპრის გმირისაგან განსხვავებით, დრამატურგის მიერ შეთხზული მოქმედი პირი, უმთავრესად ვერაა მთლად ბოლომდე წარმატებული. ეს არცაა გასაკვირი!.. ის უფრო საშიშ, ცდუნებებით აღსავსე, სასტიკ რეალობაში ცხოვრობს, ვიდრე ყველაზე თავზარდამცემი ზღაპრისა თუ ლეგენდის, თქმულების მთავარი გმირი. მით უფრო ღირებულია, როდესაც ამგვარ განსაცდელ გამოვლილი, ინარჩუნებს ზნეობას, ადამიანურ სახეს, ღირსებას.

ილუსტრაციები 1-5

თამარ ცაგარელი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს
შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

დრო, თეატრი და ხელისუფლება

XX საუკუნე პარადოქსების ეპოქაა. ასწლეული რომელმაც “შვა” ბოლშევიზმი, პიროვნებათა გადაშენების დროება, პერიოდი, რომელსაც თამამად შეგვიძლია ვუწოდოთ, როგორც ძველი ტრადიციული ღირებულებების მსხვერვისა და ფსევდოღირებულებების აღზევების ხანა. მწერლობა, მხატვრობა, თეატრი და ზოგადად, ხელოვნება, ერთადერთი საბრძოლო ასპარეზი იყო, სადაც ქართველი მოღვაწეები იცავდნენ ეროვნულ ფასეულობებს, ამიტომაც საბჭოთა ხელისუფლების დარტყმის ობიექტი სწორედ ეს სფერო გახდა.

დაუმორჩილებელი ქართული ინტელიგენციის წარმომადგენლების წინააღმდეგ ბრძოლა და მათი განადგურება საბჭოთა ხელისუფლების უმთავრეს ამოცანად იქცა. ქართველთა უდიდესი ნაწილი ვერ ეგუებოდა საბჭოთა პოლიტიკას, ხოლო საბჭოთა მმართველობა მათ მოთვინიერებას მიიჩნევდა უმთავრეს მიზნად. საბჭოთა ხელისუფლების ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე განსხვავებული დამოკიდებულება იყო ეროვნულობისა და პატრიოტიზმის მიმართ. შეიქმნა საბჭოთა პატრიოტიზმის კონცეფცია, რომელიც გულისხმობდა საბჭოთა ერების, სადაც ნიველირდებოდა ცალკეულ ერთა თავისუფლებები და ეროვნული სიამაყის გრძნობა, გაერთიანებას. ისტორიულ მასალებში და შსს-ს საარქივო სამმართველოში დაცულ საქმეში დაფიქსირებულია, თუ რა რთული და წინააღმდეგობრივი გზით ხდებოდა ახალი დროის კონცეპტუალური დაბადების – “ფორმით ნაციონალურის და შინაარსით სოციალისტური” ხელოვნების ფასეულობების

დამკვიდრება.

ქართულმა თეატრმაც ეს ჭიდილი გადაიტანა და აისახა დრო, რომელმაც შექმნა რეალობა და დრო, რომელიც სცენაზე გამოიხატა. სათეატრო სანახაობის ერთ-ერთი მთავარი მიზანი გახლდათ ეროვნული იდეები, მხატვრულად შენიღბული მიეტანათ მაყურებლამდე. 1933 წელს რუსთაველის თეატრში დაიდგა შალვა დადიანის “თეთნულდი”, რომელსაც საფუძვლად ედო საქართველოს განახლებისთვის ბრძოლის იდეა. აკაკი ვასაძემ რუსთაველის თეატრში დადგა პიესა “შლეგები”, რომელიც იმავე იდეის მატარებელი იყო. თეატრის ხელმძღვანელს ასეთი თამამი, ეროვნული სულისკვეთებით გაუდენთილი ნაბიჯები არავინ აპატიო და ისიც კონტრრევოლუციონერთა რიგებში ჩაიწერა. 1922 წელს კი, რუსთაველის თეატრი ღოპე დე ვეგას “ცხვრის წყაროს” ირჩევს დასადგმელად, რითაც დროის სულისკვეთება იხატება. 1933 წელს ალექსანდრე ახმეტელს შილერის პიესის იდეა წინა პლანზე სათაურად გამოაქვს და რუსთაველის თეატრის სცენაზე “ინ ტირანოს” წარმოადგენს. აშკარაა, თეატრი ტირანიის წინააღმდეგ ამხედრდა. დრო ითხოვდა მებრძოლ ხელოვნებას და თეატრი ესიტყვებოდა დროის მოთხოვნას, დაუმორჩილებელი ხელოვანი საბჭოთა ხელისუფლების მიერ “ხალხის მტრად” გამოცხადდა და ისიც ოცდაწვიდმეტი წლის რეპრესიების მსხვერპლი გახდა – სასტიკად ნაწამები სანდრო ახმეტელიც დახვრიტეს, როგორც “ხალხის მტერი”.

მაყურებელი, დრო და რეალობა ითხოვდა მებრძოლ ხელოვნებას და თეატრი ესიტყვებოდა მათ მოთხოვნებს.

1968 წელს რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე მიხეილ თუმანიშვილი ინტელექტუალურ დრამას წარმოგვიდგენს. ჟან ანუის “ანტიგონეს” მეშვეობით და აქტუალური ინტერპრეტაციით პოზიციათა, იდეათა დაპირისპირების დრამა გაათამაშა. თავისუფალი ანტიგონეს ამბოხი ტირანი კრეონტის ხელისუფლებას უპირისპირდება და ამსხვრევს მის შეუვალობას. სცენაზე აზრისა და ვნების ამბოხია....

სწორედ ამ დროს აზრისა და ვნების ამბოხია ევროპაში, განსაკუთრებით აღმოსავლეთ ევროპაში. გავიხსენოთ ჩეხოსლოვაკელ და უნგრელ ხალხთა გამოსვლები, მათი თავისუფალი ნების გამოხატვის მცდელობა, რომლებიც რუსის ტანკებმა ჩაახშვეს. ამ მოვლენათა ექოდ აღიქმებოდა თეატრის წარმატებული დადგმა.

1974 წელს რუსთაველის თეატრის სცენაზე რობერტ სტურუა “ყვარყვარეს” ადაპტირებულ ვარიანტს დგამს (პოლიკარპეაკაბაძის “ყვარყვარეთუთაბერი”). რეჟისორული ინტერპრეტაციის წყალობით ახალი თვისებით გაიფერა ნაცნობმა ტექსტმა, ნაცნობმა ნიღბებმა. ფსევდომესიად მოვლენილი ყვარყვარე! თეატრი ავანტიურისტის “ადმინისტრაციულ თამაშობათა” მსხვერპლად წარმოუდგა დაურევებელ მასას. მაყურებელი ტექსტისაგან გაუცხოებით თავის აწმყოს ახალი თვალთახედვით აფასებდა.... ამ დროისათვის რუსეთის იმპერია თავისი არსებობის ახალ ფაზაში იმყოფება.... “პოლიტიკურ თამაშობათა” არსი იმითაც გამოირჩევა, რომ დათრგუნულ ხალხს ზნეობრივად რყვნიდა და ფსევდოდაპირებებით მორჩილებაში ამყოფებდა. თეატრი ამხედდა ყოველი დროის ტირანიას, ფსევდომესიას.

1983 წელს მარჯანიშვილის თეატრმა წარმოადგინა თემურ ჩხეიძის რეჟისორობით მიხეილ ჯავახიშვილის “ჯაყოს ხიზნები”. ხევისთავთა დაკნინებისა და ჯაყოთა აღზევების დრამას წარმოსახავს თეატრი. ხევისთავიცა და ჯაყოც ჩვენი ავბედითი ისტორიის, ჩვენი გაუსაძლისი თანადროულობის ნიღბები და სიმბოლოებია. ეს სასცენო ამბავი მაშინაც და ახლაც მეტისმეტად აქტუალურია.... ეს ის დროა, როდესაც ოფიციალური რუსეთთან შეერთების ორასი წლის იუბილეს ზეიმობს. თეატრის პოზიცია აშკარად უპირისპირდება ამ ზარ-ზეიმს.

1989 წელს მარჯანიშვილის თეატრმა გრიგოლ რობაქიძის “გრაალის მცველნი” წარმოადგინა დავით ანდლულაძის ინტერპრეტაციით. 1924 წლის მოვლენები

ჩვენი უახლესი ტკივილის გამოძახილად იქცა. პატრიოტთა აჯანყება, თავისუფლებისათვის ბრძოლა სახიერი სასცენო მინიშნებით იყო გათამაშებული. პრემიერაზე “სახალხო რიტუალით” გამოხატა მაყურებელმა აღფრთოვანება. დარბაზში ჩვეული აპლოდისმენტების ნაცვლად სიმღერა “ჩემო კარგო ქვეყანა...” აჟღერდა და ანთებული სანთლების ფონზე ეროვნული დროშები ფრიალებდა. სპექტაკლი 9 აპრილის ცნობილი ტრაგედიიდან ორი თვის შემდეგ წარმოადგინა თეატრმა და ამიტომაც არ იყო გასაკვირი მაყურებლის ამგვარი სულისკვეთება. ქართველ ერში ჯერ კიდევ არ იყო ჩამცხრალი (ან კი როგორ ჩაცხრებოდა) ის ტკივილი და ტრაგედია, რაც რუსის ტანკმა და ჯარისკაცმა ქართველ ერს მიაყენა იმ ავბედით ღამეს. ქართველთა ტკივილს შეესიტყვა თეატრი და ასე გამოხატა საკუთარი პოზიცია.

როგორც მოხმობილი ფაქტებიდან ვხედავთ, თეატრისა და მაყურებლის უძლიერესი და უკეთილშობილესი ერთიანობა აღმოცენდა მაშინ, როდესაც სცენაზე თამაშდება საერთო-სახელმწიფოებრივი რანგის იდეები, მითები, ლეგენდები და ტრაგედიები; როდესაც წინა პლანზეა წამოწეული ერის წარსული და აწმყო, როგორც მისტერიული და რიტუალური ქმედება; როდესაც თეატრის ფიცარნაგზე ცოცხლდება უმთავრესი ღირებულების, კატეგორიების, ცნებების თემატიკა, რაც “ისტორიაში შეღწევით” რეალობის შემეცნებისა და სინამდვილის შეფასების ახალ თვალსაზრისს ბადებს. ამ ცოდნით, ამ გამოცდილებით, ამ შეგრძნებით გამდიდრებული, სცენისა და დარბაზის თანადგომით აღფრთოვანებული მაყურებელი განიცდის ამაღლების ნეტარებას. ამასთანავე, ამგვარი სპექტაკლები ხელს უწყობს სამოქალაქო საზოგადოების ჩამოყალიბებას, რაც მნიშვნელოვანია თითოეული ერის განვითარებისათვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრის მუზეუმის საარქივო მასალა: UDC: 792(479.22)(092); UDC:793(479.22)(092)
2. რუსთაველის თეატრის მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილება; მასალა; UDC: 821.353.1(092) + 792(479.22)
3. საისტორიო მოამბე/საქართველოს იუსტიციის სამინისტროს საქართველოს ეროვნული არქივი. რედაქტორი: შ. ცაგარეიშვილი. - სსრ შსს საარქივო სამმართველოს გამომცემლობა, 1959. K 170 - პერიოდული გამოცემების ფონდი

მარინა ხარატიშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პეროფესორი

**სცენის რეჟორმატორთა როლი რეალობის
კონსტრუქციის საკითხისათვის
(ვს. მეიერჰოლდის “მისტერია-ბუფი”)**

გასული საუკუნის ოციანი წლების დასასრულს, ცხოვრებამ, თეატრის მოღვაწეთა წინაშე დააყენა ახალი შემოქმედებითი ამოცანები: რევოლუციური ბრძოლების განზოგადებული ხასიათისა და აგიტაციურ-რევოლუციური პათოსის, კონფლიქტის სიმბოლური გამოსახვა – რევოლუციური გმირების ცოცხალი, პერსონაჟთა მრავალფეროვანი სახეების, ინდივიდუალური ხასიათის წარმოჩენით. ეს კონცეფცია, უკვე თავისთავად, ბუნებრივად განაპირობებდა როგორც ახალ დრამატურგიულ სტილს, ასევე ახლებურ სცენურ საშუალებებს, თეატრალურ ფორმებს.

გაჩაღდა მუშაობა თანამედროვე რეპერტუარის, ახალი დრამატურგიული და შესაბამისი თეატრალური ფორმების შესაქმნელად, თანამედროვე საბჭოთა ადამიანის სცენური სახის ჩამოსაყალიბებლად, რომელიც განასახიერებდა კონკრეტულ ეპოქალურ მოვლენებს. ეს ის პერიოდია, როცა რუსულმა საბჭოთა დრამატურგიამ მრავალი ღირშესანიშნავი ნაწარმოები შექმნა, როცა საბჭოთა თეატრების რეპერტუარში გამოჩნდნენ ვს. ვიშნევსკის, ნ. პოგოდინის, ვლ. მაიაკოვსკის, ა. აფინოგენოვის პიესები.

ყველა დროს ხომ თავისი ქადაგი ჰყავს, რომელიც ამ დროის მაჯისცემასა და იმ საჭირობოროტო იდეებს გამოხატავს, რომელსაც საზოგადოება წამოჭრის. ამ მხრივ, ვლ. მაიაკოვსკისა და ვს. მეიერჰოლდის

თანაშემოქმედება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ორი დიდი შემოქმედის შეხვედრა ბედნიერი შემთხვევა იყო. ეს არის პოზიციის, თვალსაზრისის ერთიანობა, ერთსულოვნება. ორივე მოვლენებს მემბოხის თვალთ ხედავს. მათ აქვთ აშკარად გამოკვეთილი მოქალაქეობრივი პოზიცია. ისინი სათქმელს ხმამაღლა, გაბედულად წარმოთქვამენ. მოვლენების მსვლელობაში მახვილი თვალთ იჭრებიან. ისინი ეპოქას სიღრმეში წვდებიან, ამოიცნობენ, ხსნიან დროის თავისებურებებს, სამყაროს, ადამიანების შინაგან ბუნებას და მათი გამოვლენისათვის საჭირო ფორმებს პოულობენ. თეატრალური ხერხების საშუალებით ამყარებენ დამოკიდებულებას სინამდვილესთან. ორივე მტკიცე აგიტატორია, აგიტატორი ღრმა რწმენის.

1918 წელს ელ. მაიაკოვსკიმ დაწერა პირველი საბჭოთა პიესა “მისტერია-ბუფი”. პოეტი შეეცადა სოციალისტური რევოლუციის გიგანტური მასშტაბები და მსოფლიო-ისტორიული მნიშვნელობა გადმოეცა. ეს არის “ეპოქის გმირული, ეპიკური და სატირული გამოხატულება”. რევოლუციის შეფასებისას, გადმოგვცა მისი “რიტმი, მაჯისცემა, არსი”.

ვ. რუდნიცკი აღნიშნავს, – მაიაკოვსკიმ სოციალისტური რევოლუცია აღიქვა, როგორც “თავისი” რევოლუცია. პირველსავე დღეებში მთელი თავისი ძალა მოახმარა რევოლუციურ ხელოვნებას, გახდა სოციალიზმისთვის ბრძოლის მომდერალი. მაიაკოვსკი აღნიშნავდა, რომ “უნდა მივესალმოთ ახალ ხელოვნებას და უნდა შევიდეთ მასთან კონტაქტში”. ეს კი ნიშნავს, რომ ღრმად გაიაზრო, შეიგრძნო და შეითვისო, შენად გაიხადო ახალი სახელმწიფოს პოლიტიკური მრწამსი. შენი საქმიანობა განუხრელად დაუკავშირო მას; იგი ირჩევს ფართო ტრიბუნას – თეატრს. სცენა მისთვის ხდება ის ასპარეზი, სადაც მხოლოდ თავად კი არ შედის კონტაქტში ახალ იდეებთან, არამედ მაყურებელთა დარბაზსაც ამზადებს ამ

იდებობის აღსაქმელად.

ვლ. მაიაკოვსკის “მისტერია-ბუფის” პრემიერა შედგა 1918 წელს, პეტროგრადის მუსიკალური დრამის თეატრში, ვს. მეიერჰოლდის რეჟისორობით. ეს იყო სამოქალაქო ომის შემდგომი პერიოდი, მეტად რთული და დაძაბული ვითარებით. საზოგადოება მოიცვა სოციალურმა, პოლიტიკურმა და ეკონომიკურმა პრობლემებმა. ხალხს ესაჭიროებოდა გამოფხიზლება და ბიძგი. საზოგადოებას ამ დაძაბული ტალღის გადასაღებად ტიტანები სჭირდებოდა. აღ. ლუნახარსკი წერდა: „რევოლუცია თამაშია. მას უყვარს სიახლენი”.¹ სიახლე კი ყოველთვის ნოვატორობასთან არის დაკავშირებული. სწორედ რევოლუციამ წარმოშვა ადამიანი – ნოვატორი. ვლ. მაიაკოვსკის შემოქმედებამ ბევრად განსაზღვრა ვს. მეიერჰოლდის, როგორც ეპოქის ტრიბუნის წარმოჩენა.

ვს. მეიერჰოლდმა მწვავედ შეიგრძნო ეპოქის მაჯისცემა. იგი ცხოვრებიდან იღებს არსებით მომენტებს, ეპიზოდებს, ისეთ სიმართლეს, რომელიც ცხოვრებისეულ ყოველდღიურობას შეიცავს – აზოგადებს მათ – უფრო მასშტაბურსა და დინამიკურს ხდის. ზუსტი და სხარტი აზროვნებით, ფერთა მრავალგვარობითა და ჰარმონიით, სადღესასწაულო განწყობილებას ქმნის.

ვს. მეიერჰოლდს სინამდვილის ჩვენების ძალზე ინდივიდუალური ხელწერა აქვს. გ. ტოვსტონოგოვი აღნიშნავს: „რეჟისორის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ რაც შეიძლება სრულად და გამომხატველად, მეტყველად გახსნას ავტორის ჩანაფიქრი, გახსნას იგი აქტიურთა მეშვეობით”.²

ი. ზავადსკი დასძენს, რომ „დრამატურგი კი არ უნდა ამოიცირო მხოლოდ, არამედ „გაითავისო” მისივე საშუალებით, მისივე დახმარებით და მისი განჭვრეტით გამოავლინო საკუთარი თავი”.³

¹ А. Луначарский, Театр Мейерхофа. Газ. «Известия», 1962, 25. 04

² Г. Товстоногов, Круг мыслей. Л., «Искусство», стр. 68, 1972

³ Ю. Завадский, Рождение спектакля, М., «Искусство», 1975

ეს. მეიერჰოლდმა შეძლო ღრმად გაეაზრებინა, შეეგრძნო და შეეთვისებინა ვლ. მაიაკოვსკის დრამატურგიის ინდივიდუალობა. „მისტერია-ბუფის“ პირველ დადგმაში რეჟისორმა კონტრასტული ფერები შექმნა. ერთი მხრივ, “უწმინდურების” – პროლეტარიატის და მეორე მხრივ, “წმინდანების” – ექსპლოატატორების” ჩვენება-დაპირისპირებით. “უწმინდურები” ერთნაირ, რუხი ფერის კოსტიუმებში გამოაწყო (მხატვარი მალევეინი). ამით იმაზე მიგვანიშნა, რომ განურჩევლად ნაციონალიზმისა და პროფესიისა, ეს არის სიმართლისათვის მებრძოლი, მშრომელთა ერთიანი მასა. თავის მხრივ, ამ მებრძოლი, ერთიანი, მონოლითური მასის გამოყვანა სცენაზე მეიერჰოლდის მიზანს წარმოადგენდა. დეკორაციის კოლორიტში ცივი, ფოლადისფერი სჭარბობდა. ასეთივე ელფერი დაკრავდა ნახევარსფეროებსაც, რომელთაც სცენის თითქმის ნახევარი ეკავა. ჯოჯოხეთში ქაჯებს წითელი და შავი კოსტიუმები ეცვათ, რაც კონტრასტულ შტრიხებს უფრო მეტად აძლიერებდა. სცენაზე დიდი ბუტაფორული მანქანა იდგა, რაც უფრო გრანდიოზულს ხდიდა დეკორაციას, ხოლო მსახიობების განლაგება მონუმენტურ ბარელიეფებს ქმნიდა.

სპექტაკლი ბალაგანური თეატრის პრინციპზე იყო აგებული. მაიაკოვსკისა და მეიერჰოლდის ბალაგანი რევოლუციის მოწინააღმდეგეებს დასცინოდა. მათ სჭირდებოდათ აქტიორი-ორატორი, აქტიორი-ტრიბუნი, აქტიორი-ჯამბაზი. კ. რუდნიკი აღნიშნავს: “მისტერია-ბუფის” მთელი ტექსტი სხვა არაფერია, თუ არა ტექსტი ბალაგანური წარმოდგენისა, სადაც ერთი მოქალაქე და კომიკოსი ცვლის მეორეს, რათა დაარწმუნოს მსმენელთა აღგზნებული ბრბო”.¹

ვლ. მაიაკოვსკის „მისტერია-ბუფი“ თვისებრივად განსხვავდებოდა მანამდე არსებული დრამატურგიული ნაწარმოებებისაგან, რადგან გმირების ხასიათების

¹ К. Рудницкий, Спектакли разных лет, М., «Искусство», стр., 182, 1974

განვითარება ხდება არა კლასიკური ფორმით (სხვადასხვა სიტუაციაში ინდივიდის სხვადასხვა თვისების გამოვლინებით, როლის პერსპექტივის შექმნით), არამედ სტატიკური სახეებით. აქ კი, გმირის ძირითადი თვისების ხაზგასმით ჩვენებაა მთავარი. მაგ., შვიდი წყვილი “უწმინდურისათვის” მთავარი დამახასიათებელი თვისებას წარმოადგენს ის, რომ ეს არის მშრომელი, გამრჯე, მტკიცე ნებისყოფის მქონე მასა. ასევეა მაიაკოვსკისთან – ლიტერატურულ ქსოვილში, იმავეს აკეთებს მეიერჰოლდი სცენურ ქმედებაში, რეჟისორული მეტაფორებით. ამდენად, რეჟისორული ხერხები ლიტერატურული ქსოვილისაგან იყო ნაკარნახევი.

მაიაკოვსკიმ დაგვანახა რევოლუციური ძვრები და გვიჩვენა ძალები, რომლებიც ამ ისტორიულ გარდატეხას ახდენენ. თავის მხრივ, ვს. მეიერჰოლდმა ამ სპექტაკლში შეძლო გამოეაშკარაებინა მისთვის დამახასიათებელი გამოკვეთილი, ინდივიდუალური აზროვნება, ახლებური თეატრალური ხელწერა. აქ მოქმენილი იყო ახალი რიტმი – ეპოქისათვის დამახასიათებელი მაჯისცემა, მეზრდოლი პათოსი. დადგმის ასეთ პრინციპებს ემყარებოდა ვს. მეიერჰოლდის პირველი ცდა მაიაკოვსკის „მისტერია-ბუფის“ განხორციელებისას.

ამის შემდეგ ვს. მეიერჰოლდმა განახორციელა ე. ვერჰარნის “რიჟრაჟი” – სპექტაკლი მიტინგი. მსახიობები სცენაზე ყოველგვარი გრიმის გარეშე გამოდიოდნენ და განსაკუთრებული მანერით, დამაჯერებელი ტონით და ჟესტებით წარმოთქვამდნენ ტექსტს. თითოეული მათგანი ორატორი იყო, რაც მიტინგის ასოციაციას ქმნიდა. ამგვარ პლაკატურ მანერას უდიდესი ზემოქმედების ძალა გააჩნდა. სწორედ ეს პრინციპი გამოიყენა ვს. მეიერჰოლდმა “მისტერია-ბუფის” მეორე რედაქციაზე მუშაობისას, რაც ძალზე კანონზომიერი მოვლენა იყო.

1921 წლის 1 მაისს რევოლუციის სახელობის თეატრში შედგა პრემიერა – ვლ. მაიაკოვსკის “მისტერია-ბუფის”

მეორე რედაქცია. სპექტაკლმა უდიდესი წარმატებით ჩაიარა. დადგმა განახორციელეს მეიერჰოლდმა და ბებუთოვმა.

ეს. მეიერჰოლდმა მოხსნა ფარდა, ამით „გაანგრია რამპის ხაზი“, წაიშალა მკვეთრი საზღვარი სცენასა და მაყურებელს შორის. მეიერჰოლდმა მაყურებელი გამოიყვანა პასიური აღმქმელის მდგომარეობიდან და სპექტაკლის თანამონაწილე გახადა.

ე. ბესკინი წარმოდგენას ასე აღწერდა: „არ არის სცენა და მაყურებელთა დარბაზი. არის მხოლოდ მონუმენტური მოედანი, ნახევრად შეწეული მაყურებელთა დარბაზში... სცენას სჭირდება მოედანი, ქუჩა. მისთვის არ არის საკმარისი ის მაყურებელი, რომელსაც იტევს თეატრი. მას მასა სჭირდება“.¹

ეს. მეიერჰოლდმა საერთოდ უარი განაცხადა დეკორაციაზე. სამაგიეროდ სცენა შეავსო მონუმენტური კონსტრუქციებით. ეს იყო კონსტრუქციათა მთელი სისტემა: კიბეები, ხიდები, ბოძები, ხის დაზგები. სცენის მარცხენა მხარეს, მთელ სიმაღლეზე იდგა კოშკი, რომელიც შუქნიშანს გვაგონებდა. მარჯვნივ, სცენის ზედა ნაწილში დაკიდული იყო სწორი და გაღუნული სიბრტყეები. სცენის მარჯვენა ნაწილი ეკავა ნახევარსფეროებს, ზედ ეწერა – „დედამიწა“. სცენა შეერთებული იყო პარტერთან. ხანდახან მოქმედება მაყურებელთა დარბაზში მიმდინარეობდა. მეიერჰოლდი დადგმის პროცესში მთელ სცენასა და დარბაზს იყენებდა. დეკორაციაში აშკარად იკითხებოდა პირობითობა.

სცენური ნაგებობები ქმნიდნენ სამ სიბრტყეს, ამიტომაც მოქმედება წარმოებდა სამივე სიბრტყეზე: „ჯოჯოხეთშიც“ (ქვედა სიბრტყე), „მთელ სამყაროშიც“ (შუა სიბრტყე) და „სამოთხეშიც“ (სულ ზედა სიბრტყე). სცენურ ნაგებობათა მონუმენტურობა პასუხობდა მაიაკოვსკის მასშტაბებს და ერთიანობაში პარმონიულ მთლიანობაში აღიქმებოდა, – მხატვრებმა ისევე წაიკითხეს დრამატურგიული მასალა, როგორც რეჟისორმა. ამიტომაც, დეკორაცია ძალზე

¹ Э. Бескин, Революция и театр, Вестник работников искусств, №10-11, 1921, стр. 122

ხატონად იკითხებოდა და ორგანულად ექსოვებოდა სპექტაკლის ქარგას.

ა. ფევერალსკი იხსენებს: „სპექტაკლი იწყებოდა გამომწვევი ხუმრობით. ავანსცენაზე გამოდიოდა ღურჯ სამუშაო ფორმაში გამოწყობილი აქტიორი, მოჯამაგირის როლის შემსრულებელი. იგი წარმოთქვამდა პროლოგის პირველ სიტყვებს: „ერთი წუთის შემდეგ წარმოვიდგენთ...” – შემდეგ ემუქრებოდა მაყურებელს მუშტით, გააკეთებდა მცირე პაუზას და თითქოს შვება იგრძნო, ამთავრებდა: „მისტერია-ბუფი”.¹ ამგვარი დასაწყისი საგანგებოდ აფრთხილებდა, თითქოს ამზადებდა მაყურებელს, რაღაც მნიშვნელოვანი უნდა მოხდესო.

სპექტაკლის პარტიტურა აგებული იყო მაიაკოვსკის პიესის რევოლუციურ აღმაფრენაზე. მეიერჰოლდმა მაიაკოვსკის დრამატურგია გაიაზრა, როგორც გლობალური პროცესის ორგანული ნაწილი. მებრძოლი სული ტრიალებდა სპექტაკლში. მეიერჰოლდმა შეძლო რევოლუციის პირველსავე დღეებში გადმოეცა მისი ჰეროიკული პათოსი, მოენახა ეპოქის სახიერი ენა. მისი სპექტაკლი მაჟორული იყო. ეს იყო სპექტაკლი ღოზუნგი, მოწოდება.

ვს. მეიერჰოლდმა დადგმაში ატრაქციონის პრინციპი გამოიყენა, სადაც სჭარბობდა აკრობატული და საცირკო ელემენტები, რაც დიდ ეფექტს ახდენდა მაყურებელზე. თავის მოგონებებში ა. ფევერალსკი წერდა: „მესამე მოქმედებაში („ჯოჯოხეთი“) შემოტანილი იყო საცირკო ელემენტები... აკრობატული ილეთები”,² „წმინდანების” ზოგიერთი როლი შესრულებული იყო მსუბუქი, ნამდვილი „ბუფონური აზარტულობით და ბრწყინვალეობით”.³

ვლ. მაიაკოვსკიმ პიესის „მისტერია-ბუფის” მეორე რედაქციაში არსებითი ცვლილებები და დამატებები შეიტანა. ავტორმა მთელი მოქმედება – „ნგრეულთა

¹ А. Февральский, Встречи с Мейерхольдом, М, ВТО, 1967, стр. 182-183

² К. Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, М., 1969, стр. 214

³ В. Маяковский, Материалы и исследования, М., 1940, стр. 214

ქვეყანა” დაამატა. აქ მთავარი აქცენტი დანგრეულის, განადგურებულის აღდგენაზე კეთდებოდა. ეს კი მეტად აძლიერებდა პიესისა და სპექტაკლის თანადროულ ჟღერადობას. აქ „უწმინდურები” ერთნაირ კონსტიტუტში – ლურჯ ბლუზებში იყვნენ ჩაცმულნი. მათი პლასტიკური მოძრაობა, სახის ყოველი გამომეტყველება, ყოველი ჟესტი შეთანხმებული იყო და, ამავე დროს, – გამიზნული, მიზანდასახული. „ყველა ერთად უნდა შერწყმულიყო გამარჯვებული კლასის პლასტიკურ სახეში”.¹ მეიერჰოლდმა ახალი ფორმების ძიებაში ყურადღება დაუთმო პლასტიკას, რიტმს, ჟესტის გამომსახველობას. სცენის შინაგანი სახიერება, ემოცია, გარეგან ფორმას დაუკავშირა. „მსახიობები პირველივე ნაბიჯებიდან აცნობიერებდნენ, რომ რიტმის გარეშე სცენური ქმედება მკვდარია... რომ რიტმი სიტუაციის გამძაფრების საშუალებაა, ადამიანთა მოქმედების მოტივაციის ჭეშმარიტი ძარღვია”.² რეჟისორი ცდილობდა, აქტიორის მოქმედებითა და გარემოს შერწყმით შეექმნა ჰარმონიული მთლიანობა, ასე იქმნებოდა სცენაზე მეიერჰოლდისეული მონუმენტური მეტაფორა.

ეს მეიერჰოლდი საუკეთესო რეჟისორი – ორგანიზატორი, მონტაჟორი, სკულპტორია. ყოველი მისი მიზანსცენა გარკვეული კუთხით არის გაშუქებული, ყველაფერს ზუსტი მისამართი აქვს. საკმარისია გავიხსენოთ ერთ-ერთი ეპიზოდი: „სცენაზე იდგა ხის, საკმაოდ დიდი და მასიური ნაგებობა, რომელიც თავისი კიბეებითა და ხიდებით ხომალდის გემბანს ჰგავდა. მთელი ეს ნაგებობა თამაშდებოდა ძალზე სახიერად და მხიარულად. ნახევარსფეროზე, რომელზეც გაწერილი იყო – „დედამიწა”, იჯდა ესკიმოსი. იგი თითს აცობდა ნახევარსფეროზე არსებულ ნახვრეტს, რათა დაეცვა სამყარო წარღვნისგან”.³ ამით დრამატურგმაც და რეჟისორმაც მიგვანიშნეს, რომ რევოლუციაში ერთეულები ვერ გაიმარჯვებენ. საჭიროა ძალა, აუცილებელია

¹ К. Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, М., 1969, стр. 250

² В. Мейерхольд и Михаил Трескин, изд. ГИТИС, М, стр. 138, 2008.

³ К. Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, М, „Наука,“ стр. 246, 1969.

ერთიანობა, მასობრივი ერთსულოვნება.

სპექტაკლი გადაწყვეტილი იყო პლაკატურ მანერაში. პიესის ამგვარი წაკითხვა მოითხოვდა შესაბამისი გამომსახველობითი საშუალებების მოძებნას, აზრის სიზუსტეს, სისხარტეს, კონკრეტულობას. გარდა ამისა, მეიერჰოლდმა სპექტაკლში გამოიყენა ნიღბები, მაგრამ თუ „კომედია დელ არტეს“ ნიღბები უფრო მეტად საყოფაცხოვრებო დატვირთვას ატარებდა, მეიერჰოლდმა გაზარდა მათი მასშტაბები და მიიყვანა ტრაგიკულ ნიღბებამდე. ამგვარი ნიღბების საშუალებით უფრო ზუსტად იკითხებოდა სპექტაკლის დედააზრი: საგანგაშოა შექმნილი ვითარება. საჭიროა ბრძოლა! სპექტაკლი იცავდა და ამხელდა, აქებდა და გმობდა, აღელვებდა და ზრდიდა მაყურებელს. ეს იყო მაიაკოვსკისა და მეიერჰოლდის, ეს იყო თეატრის უდიდესი გამარჯვება.

„მაიაკოვსკის ევოლუცია მსგავსი იყო მეიერჰოლდის ევოლუციისა“.¹ ისინი მიდიოდნენ გვერდი-გვერდ, „გრძნობდნენ ერთმანეთის მხარდაჭერას“,² მტკიცე ურთიერთკავშირს. ეს კავშირი იყო ძალზე ორგანული და კანონზომიერი. მათ ასაზრდოებდა ერთი აზრი: ისინი ცდილობდნენ მიტინგურისა და ბალაგანური თეატრების სახეებით გადმოეცათ რევოლუციური სინამდვილის, რევოლუციური ნგრევის არსი“.³ ეს იყო მტკიცე, ვაჟაკური, ვნებიანი შემართება, აღსავსე პროგრესულობით, სიცოცხლის სიყვარულით, მომავლის რწმენით, გაბედული ნოვატორობით. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ვლ. მაიაკოვსკის და ვს. მეიერჰოლდის შეხვედრა იყო საეტაპო მნიშვნელობის მოვლენა არა მარტო მეიერჰოლდის შემოქმედებაში, არამედ საბჭოთა თეატრისთვისაც. ეს იყო ახალი რეჟისორული გზის გამონახვა, ახლებური ხელწერის დამკვიდრება.

რევოლუციის წლებში ყველა თეატრი ცდილობდა

¹ К. Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, М., 1969, стр. 226

² К. Рудницкий, Спектакли разных лет, М., 1974, стр.194

³ Ю.Завадский, Учителя и ученики, М., 1975, стр.145

გამოენახა ეპოქის შესატყვისი ფორმები. ეს ის პერიოდია, როდესაც რუსეთის სარეჟისორო ცა მოჭედილია ვარსკვლავებით: სტანისლავსკი, ნემიროვიჩ-დანჩენკო, თაიროვი, ვახტანგოვი. მათ შორის არის მეიერჰოლდიც. მას გააჩნდა თავისი მოწოდება, საკუთარი გზა თეატრალურ ხელოვნებაში. ეს. მეიერჰოლდმა ამ რეჟისორებთან ერთად საფუძველი ჩაუყარა მაშინდელ თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებას, აჩვენა მასში შემაგალი ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემის მნიშვნელობა: სცენის მოღვაწეთა, დრამატურგისა და რეჟისორის, სცენის რეფორმატორთა მსოფლმხედველობრივი ურთიერთობის, პოზიციათა მსგავსების, დამთხვევის არსი – სასცენო ქმნილების – სპექტაკლის შექმნის, მისი კონსტრუირების საკითხში. ეს პრობლემა 20-იან წლებში ვს. მეიერჰოლდმა გადაწყვიტა ვლ. მაიაკოვსკის „მისტერია-ბუფზე“ მუშაობისას. მან შეამზადა თანამედროვე რეჟისორული აზროვნება. ამიტომაც, სრულიად სამართლიანია ვახტანგოვის სიტყვები: „მეიერჰოლდმა ფესვები გაუდგა მომავლის თეატრებს და მომავალი მიუზღავს მას ყოველივეს“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

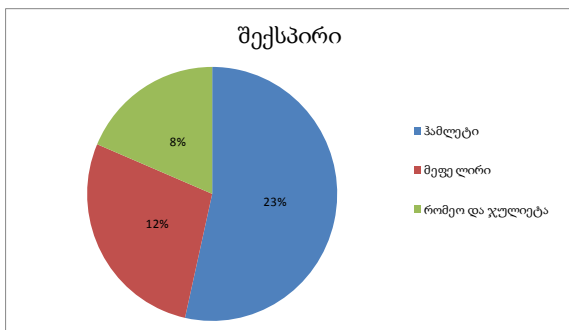
- ნ. გურაბანიძე, რევოლუციური თანამედროვეობა და თეატრი, გამომც. “ხელოვნება”, თბ., 1981
- Э. Бескин, Революция и театр, Вестник работников искусств, №10-11, 1921
- «Встречи с Мейерхольдом», Сборник воспоминаний, М., 1967
- Э. Горбунова, Мейерхольд - режиссер «Тридцать три обморока», М., 2002
- Ю. Завадский, Рождение спектакля, М., 1975
- Ю. Завадский, Учителя и ученики, М., 1975
- А. Февральский, Встречи с Мейерхольдом, М., 1967
- А. Луначарский, Театр Мейерхольда. Газ. „Известия», 1962, 25. 04
- В. Маяковский, Материалы и исследования, М., 1940
- В. Мейерхольд и Михаил Трескин, изд. «ГИТИС», М., 2008
- Г. Товстоногов, Круг мыслей. Л., 1972
- „Эйзенштейн о Мейерхольде,, М., изд. «Новое», 2008
- К. Рудницкий, Спектакли разных лет, М., 1974
- К. Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, М., 1969

ლაშა ჩხარტიშვილი,
 საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
 სახელმწიფო უნივერსიტეტის
 თეატრმცოდნეობიას მიმართულების დოქტორანტი,
 ხელმძღვანელი: პროფ. გიორგი ცქიტიშვილი

„მეფე ღირი» ქართულ სცენაზე – რას გვეზიარებს სტატისტიკა

შექსპირის „მეფე ღირი» მსოფლიო ლიტერატურაში ერთ-ერთი ურთულესი ნაწარმოებთაგანია, რომლის განხორციელება სცენაზე გარკვეულ სირთულეებთან არის დაკავშირებული. ამ მოსაზრებას ამყარებს სხვადასხვა სამეცნიერო ლიტერატურაში შექსპირის ამ პიესის, თუ სხვადასხვა დადგმის შეფასებისას „ურთულეს მხატვრულ-დრამატურგიულ მასალად» მოხსენიება. ამის მიუხედავად, „მეფე ღირი» შექსპირის ის ნაწარმოებია, რომელსაც ყველაზე ხშირად მიმართავენ ქართველი რეჟისორები. მას რეიტინგში მეორე ადგილი უჭირავს შექსპირის „ჰამლეტსა» და „რომეო და ჯულიეტას» შორის. შექსპირის დადგმებიდან ყველაზე ხშირად დადგმულია „ჰამლეტი» (23-ჯერ), შემდეგ „მეფე ღირი» (12-ჯერ) და „რომეო და ჯულიეტა» (8-ჯერ).

XIX საუკუნის 40-იანი წლებიდან მოყოლებული



შექსპირი სისტემატიურად ითარგმნება ქართულად, თუმც პირველი თარგმანები ვერანაირად ვერ სწვდებოდა შექსპირის გენიალობის მასშტაბებს, თეატრისა და ლიტერატურის მოღვაწეებმა იმ მდარე თარგმანებშიც კი „ინტუიციით იგრძნეს რენესანსის უდიდესი პოეტის სიდიადე და გენიალობა».¹

შექსპირის პიესის I ქართული თარგმანი ეკუთვნის დიმიტრი ყიფიანს, მან 1841 წელს ფრანგულიდან თარგმნა „რომეო და ჯულიეტა», ამას მოჰყვა ლავრენტი არდაზიანის მიერ 1858 წელს რუსულიდან გადმოთარგმნილი „ჰამლეტი». შექსპირის პიესების კლასიკურ თარგმანს საფუძველი ჩაუყარეს ილია ჭავჭავაძემ და ივანე მანაბელმა. ეს იყო დასაბამი იმ ვრცელი, მრავალფეროვანი და საინტერესო შემოქმედებითი ხაზისა, რომელიც შექსპირის ამ უკვდავმა პიესამ განვლო ქართულ სცენაზე. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ ერთობლივ თარგმანს თავისი პრეისტორია აქვს, დამოუკიდებლად, როგორც ივანე მანაბლის, ისე ილია ჭავჭავაძის ბიოგრაფიაში.

«მეფე ლირის» თარგმნას ი. მანაბელი დამოუკიდებლად 1873 წლის გაზაფხულზე შეუდგა იმ მიზნით, რომ „გაამდიდრებდა ქართულ ლიტერატურას და თეატრის ფეხზე წამოყენებას შეუწყობდა ხელს, რადგან შექსპირის ხეირიანი თარგმანი მანამდე არ იყო».² ილია ჭავჭავაძესაც განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდა „მეფე ლირისადმი». XIX საუკუნის 60-იან წლებში მან ამ პიესის ცოცხალი სურათებიც დადგა და ლირის როლიც სცენის მოყვარებებთან ერთად თვითონ შეასრულა, ილიას ამ ტრაგედიის ბოლომდე თარგმნა შთააგონა აირა ოლდრიჯის თამაშით გამოწვეულმა აღფრთოვანებამ. იგი პეტერბურგში შეხვდა ძალზე ახალგაზრდა ივანე მანაბელს (ამ დროს იგი 16 წლის იყო) და ერთობლივი მუშაობის შედეგად „ლირის» თარგმანზე მუშაობა საბოლოოდ 1874 წელს

¹ ე. ჭელიძე, გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრება—ივანე მანაბელი, თბ, 1968; გვ. 77

² იქვე; გვ. 66

დასრულდა, რომელიც პირველად სრული სახით დაიბეჭდა ჟურნალ „ერებულში“ (1874, №10). გაზეთი „დროება“ (1874, 8 მარტი) წინასწარ აუწყებდა ქართველ ხალხს: „ილია ჭავჭავაძეს და ივანე მაჩაბელს გაუთავებიათ მეფე ღირის თარგმანიო“. 1877 წელს მათ მიერ თარგმნილი ტრაგედია ცალკე წიგნადაც დაიბეჭდა კომენტარებითურთ. ილიასაგან განსხვავებით, მაჩაბლის ინტერესი შექსპირის მიმართ „ღირით“ არ შემოსაზღვრულა მას სხვა პიესების გენიალური ქართული თარგმანები მოჰყვა.

„მეფე ღირი“ იყო არა მარტო პირველი თარგმანი, არამედ შექსპირის პირველი პიესა, რომლის დადგმაც ილია ჭავჭავაძემ განიზრახა ქართულ სცენაზე, მაგრამ მაშინ (XIX საუკუნის 60-იან წლებში) მხოლოდ რამდენიმე ეპიზოდი დაიდგა. შემთხვევითი არ იყო ილია ჭავჭავაძის „მეფე ღირით“ „ახირება“, რადგან იგი აშკარად გრძნობდა, რომ „ტრაგედიის არსი სცილდება შვილების უმადურობის თემას, რომელიც საფუძვლად უდევს ფაბულას. პიესაში ასახულია მთელი საზოგადოება, რომელიც სრულ დაბნეულობას განიცდის. აქ წარმოდგენილია ცალკეულ ატომებად დაშლილი სოციალური, თითოეული მიისწრაფვის განამტკიცოს თავისი თავი, იბრძვის თავისი პირადი მიზნებისათვის, უპირისპირებს თავის ნებას და ცნებებს სხვებისას».¹ „სიყვარული გაქრა, მეგობრობა დამხო, ძმა ძმაზე აღსდგა, ქალაქში შფოთია და არეულობა, სოფლებში განხეთქილება, სასახლეში ღალატი, მამა შვილს შორის კავშირის დარღვევა».² – გლოსტერის ამ სიტყვებში ილიამ შეიგრძნო XIX საუკუნის II ნახევრის საქართველოს პოლიტიკურ-სოციალური ვითარების ანალოგია, სახელმწიფოებრივი პრობლემის შეჯახება საზოგადოების რღვევის სურათთან. იგი შეეცადა, თავისი ქვეყნის საზოგადოებისთვის შექსპირის მეშვეობით ეჩვენებინა, რომ პიროვნული თვითნებობა ცხოვრებას

¹ საზღვარგარეთის თეატრის ისტორია, მოკულისკის საერთო რედაქციით, 1961, გვ. 541

² უ. შექსპირი, დრამები, ორ წიგნად, თარგმანი ვ. ჭელიძის, თბ., 1971, გვ. 27

ომად აქცევს, რომ ეროვნული ერთიანობის, ტერიტორიული მთლიანობის შენარჩუნება უმნიშვნელოვანეს ფასეულობას წარმოადგენს. ამიტომაც ილია ჭავჭავაძემ შექსპირის ტექსტი სოციალურ-პოლიტიკურ კონტექსტს დაუკავშირა.

ლირის მხატვრულ სახეში რეჟისორების ერთი შტო (ახმეტელი, სტურუა) სწორედ დესპოტ, უზურპატორ, განდიდებულ ხელისუფალს მოიაზრებს, რომელიც „ოცნებით ღმერთებს უტოლდება, გადააბიჯა შესაძლებლობების ზღვარს და მოინდომა თავისი ძალაუფლების ადამიანის სულზე გავრცელება».¹

თეატრმცოდნე ლევან ხეთაგური თავის ნაშრომში „შექსპირი ქართულ სცენაზე» გამოყოფს შექსპირის სცენურ ისტორიაში ასევე ორ ტენდენციას: „ერთი მხრივ, როცა სპექტაკლი იდგმება მსახიობებისათვის სამსახიობო ძალებით ან რეჟისორის მიერ და მეორე, როცა პიესას ასცენიურებს რეჟისორი, რომელსაც გააჩნია ამ პიესის საკუთარი ინტერპრეტაცია და რომელსაც ექვემდებარება მსახიობები და სპექტაკლის დამდგმელი ჯგუფის წევრები» და იქვე დასძენს „უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ორი ტენდენცია, რომელიც ერთმანეთში მონაცვლეობს შექსპირის გასცენიურების ძირითადი განმსაზღვრელია ქართული თეატრის ისტორიაში».²

შექსპირის „მეფე ლირის» სცენური განსხეულების ეს ხაზები მთლიანად თავსდება თეატრში სხვადასხვა დროს გამოვლენილი საერთო ტენდენციებისა და მიმართულებების კონტექსტში.

XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში, როცა ჯერ კიდევ მკვეთრად და მყარად არ იყო ჩამოყალიბებული რეჟისორის პროფესია, ბევრ ქვეყანაში და მათ შორის საქართველოშიც, თეატრში წამყვანი როლი

¹ ს. მარო, „შექსპირი და უძველესი მითები, „ქართული შექსპირიანა“, ტ.3, თბ., 1973, გვ. 70

² ლ. ხეთაგური, „შექსპირი ქართულ სცენაზე, სადიპლომო ნაშრომი, დაცულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში, თბ., 1986; გვ. 3

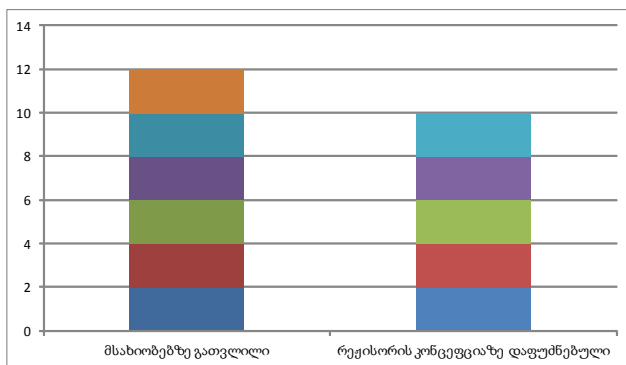
მსახიობს ეჭირა, სპექტაკლები იდგმებოდა კონკრეტული მსახიობის ბენეფისისათვის. მაყურებლის წინაშე წარმოდგენილ პიესას თავად ბენეფისიანტი ირჩევდა და სპექტაკლის იდეურ გადაწყვეტასაც, შესაბამისად, მსახიობები განსაზღვრავდნენ. „ღირი“ საბენეფისოდ არაერთხელ აურჩევიათ კოტე ყიფიანს და ვალერიან გუნიას.

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან, როცა ქართულ თეატრში მოღვაწეობას იწყებენ კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი, ყალიბდება კონცეპტუალური თეატრი, როცა თეატრში ყველა და ყველაფერი ემორჩილება რეჟისორს. ქართული თეატრის განვითარების ამ ეტაპზე ორივე რეჟისორი შეეცადა „მეფე ღირის“ განხორციელებას. მაგრამ რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ მათ შეწყვიტეს პიესაზე მუშაობა.

XX საუკუნის 40-იანი წლებიდან თეატრში კვლავ მსახიობები ლიდერობენ. ამ პერიოდში ღირის როლი განასახიერეს ალექსანდრე იმედაშვილმა და აკაკი ხორავამ. 60-იანი წლებიდან კი სადავებს თეატრში ახალი თაობის რეჟისორები იღებენ ხელში (მიხეილ თუმანიშვილი, რობერტ სტურუა) და შესაბამისად, იდგმება ე.წ. „კონცეპტუალური სპექტაკლები», როცა სპექტაკლის თითოეული კომპონენტი ერთ იდეას და აზრს ემყარება. ასეთი სპექტაკლების რიგში მოიაზრება მიხეილ თუმანიშვილის, გიგა ლორთქიფანიძის, რობერტ სტურუას და დავით დოიაშვილის ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული მსოფლმხედველობით დადგმული „მეფე ღირი».

პროფესორ ლევან ხეთაგურის მიერ შენიშნული ტენდენცია შექსპირის დადგმებისა ეპოქებსა და პერიოდებთან მიმართებაში გრაფიკულად ასე გამოიყურება.

ამ ჰისტოგრამიდან ჩანს, რომ ქართულ თეატრში „მეფე ღირი» 6-ჯერ განხორციელდა მსახიობის ინიციატივით და ხედვით, ხოლო 5-ჯერ რეჟისორის ინიციატივით, თუმცა ამათგან 2 არ განხორციელბულა. ეს მონაცემები ავლენს

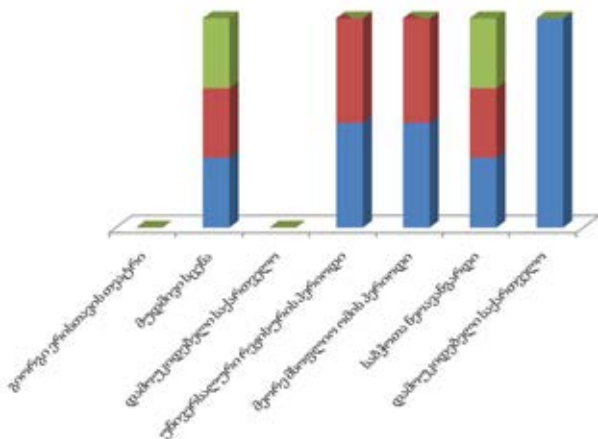


გარკვეულ ტენდენციას, რომ „მეფე ლირის“ დადგმა უფრო ხშირად უკავშირდება მსახიობის სურვილს, ვიდრე რეჟისორისას.

გარდა ამისა, თუ შევეცდებით შევქმნათ „მეფე ლირის“ დადგმების დიაგრამა, აღმოვაჩენთ გარკვეულ კანონზომიერებას დადგმის პერიოდებსა და საქართველოს ისტორიის კონკრეტულ ეპოქალურ მოვლენებს შორის. ამის შედეგად იკვეთება, რომ „ლირის ყოველი დადგმა ჩვენში ისტორიულად რთულ, დაძაბულ პერიოდს ემთხვევა. ამ დაძაბულობის ხასიათიდან და ხარისხიდან მომდინარე იცვლება შექსპირის პიესის არამარტო მხატვრულ-ესთეტიკური, არამედ კონცეპტუალური წყობაც. აქედან ერთი ხაზი ემთხვევა აღმავალ ენერგიულ ქმედითობას, მეორე ამ პრობლემებით დამძიმებულ დეპრესიულ მდგომარეობას».¹

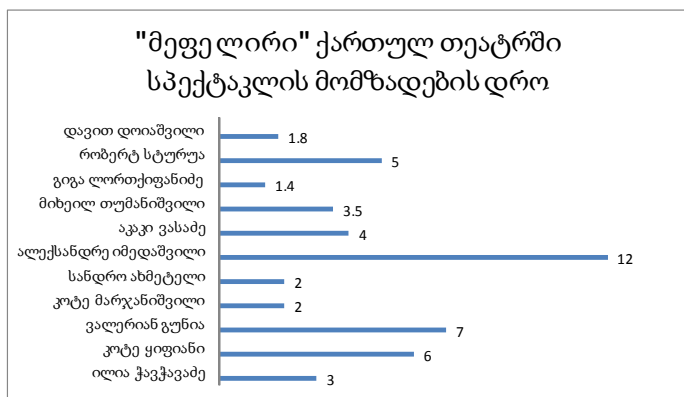
დიაგრამიდან კარავდ ჩანს, რომ შექსპირის „მეფე ლირის“ საკმაოდ ხშირად მიმართავდა ქართული პროფესიული თეატრი. არ დარჩენილა ქართული თეატრის განვითარების თითქმის არც ერთი პერიოდი, როცა ქართულს თეატრს არ მიუმართავს „მეფე ლირის“ დადგმისადმი. „მუდმივი სცენის პერიოდში“ (1879-1918) „მეფე ლირი“ დაიდგა სამჯერ (ილია ჭავჭავაძე, ალექსანდრე ბურთიკაშვილი, ვალერიან

¹ მ. კორძია, შექსპირის ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებული საკითხები მუსიკასა და თეატრში, ხელნაწერი, დაცულია ავტორის პირად არქივში, თბ., 2003, გვ. 24



გუნია), ე. წ. „უნივერსალური რეჟისურის პერიოდში (1921-1933) მხოლოდ ორი მცდელობაა „მეფე ლირის“ სცენაზე განხორციელების. ეს ცდები ეკუთვნოდათ ქართული თეატრის რეფორმატორებს – კოტე მარჯანიშვილს და სანდრო ახმეტელს. მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში (40-იანი წლები) 2-ჯერ განხორციელდა „მეფე ლირის“ დადგმა, ერთი – რუსთაველის თეატრში, მეორე – ქუთაისში. ეს იყო პირველი დადგმა „მეფე ლირის“ ქართულ რეგიონულ თეატრში. საბჭოთა პერიოდში (1960-იანი წლებიდან დამოუკიდებელ საქართველომდე) შექსპირის აღნიშნული ტრაგედია სამმა რეჟისორმა განახორციელეს: მიხეილ თუმანიშვილმა, გიგა ლორთქიფანიძემ და რობერტ სტურუამ. დამოუკიდებელი საქართველოს პერიოდში (1991-დან დღემდე) მხოლოდ დავით დოიაშვილმა განახორციელა „მეფე ლირის“ დადგმა მარჯანიშვილის თეატრში.

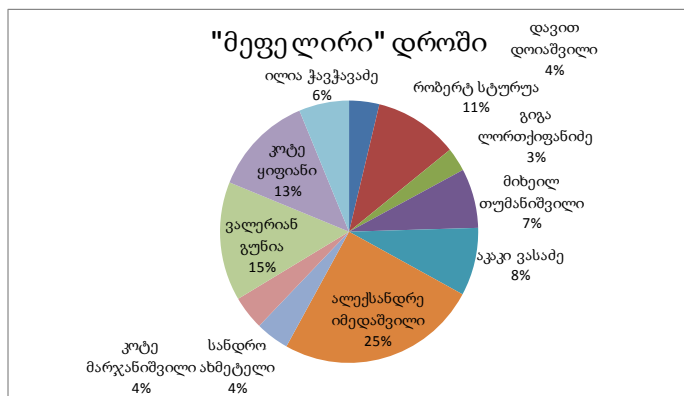
როგორც დიაგრამამ აჩვენა მოცემულ ცვლადებში მხოლოდ ორი ე.წ. „ამოვარდნილი მნიშვნელობაა“, ერთი ემთხვევა „გიორგი ერისთავის თეატრის“ პერიოდს (1850-1856), ხოლო მეორე – დამოუკიდებელი საქართველოს პერიოდს (1918-1921). ორივე ამოვარდნილ კატეგორიას აქვს თავისი ობიექტური მიზეზი. პირველ შემთხვევაში



არ არსებობდა შექსპირის პიესების ქართულენოვანი თარგმანები, ხოლო მეორე შემთხვევაში ქართულმა თეატრმა ვერ იპოვა იდენტური კონტექსტი შექსპირის პიესასა და შექმნილ პოლიტიკურ რეალობას შორის. გარდა ამისა, შექსპირის პიესების სცენური ისტორიის შესწავლისას გამოიკვეთა ერთი თავისებურება, რაც გამოარჩევს „მეფე ლირს“ შექსპირის სხვა პიესებისგან: „მეფე ლირის“ დადგმას, სპექტაკლის მომზადებას გაცილებით მეტ დროს ანდომებენ რეჟისორები, ვიდრე შექსპირის სხვა პიესებს.

პროცენტული დათვლით კი ასეთ სურათს მივიღებთ:

მნიშვნელოვანია, ემთხვევა თუ არა მოცემული სტატისტიკური სურათი სპექტაკლის მხატვრულ ხარისხს:



ამის დასადგენად, პირველ ყოვლისა, უნდა გამოვეყოთ სამსამი ისეთი სპექტაკლი, რომელთა დადგმასაც ყველაზე დიდი დრო დასჭირდა და შემდეგ მიღებული შედეგები შევადაროთ სამეცნიერო ლიტერატურას, საარქივო ჩანაწერებს, პერიოდული პრესის შეფასებებს. შერჩევისას გამოვიყენებთ პროფესორ ლევან ხეთაგურის შექსპირული დადგმების ორკატეგორიან სქემას: როცა დადგმის ინიციატორი და თეატრში დომინანტი მსახიობია, ხოლო მეორეს მხრივ რეჟისორი.

1. ალექსანდრე იმედაშვილი, ვალერიან გუნია, კოტე ყიფიანი

2. რობერტ სტურუა, მიხეილ თუმანიშვილი, დავით დოიაშვილი

ზემოთ ნაცადი მიდგომა საკითხისადმი (სტატისტიკური კვლევის მეთოდით) ისტორიულად სამეცნიერო ლიტერატურის და პერიოდული პრესის შეფასების იდენტურია.

შექსპირის „მეფე ლირის“ ქართულ სცენაზე განხორციელების ისტორიის შესასწავლად მნიშვნელოვანია იმის დადგენა, თუ რა პერიოდულობით მიმართავს ქართული თეატრი აღნიშნული ნაწარმოების დადგმას.

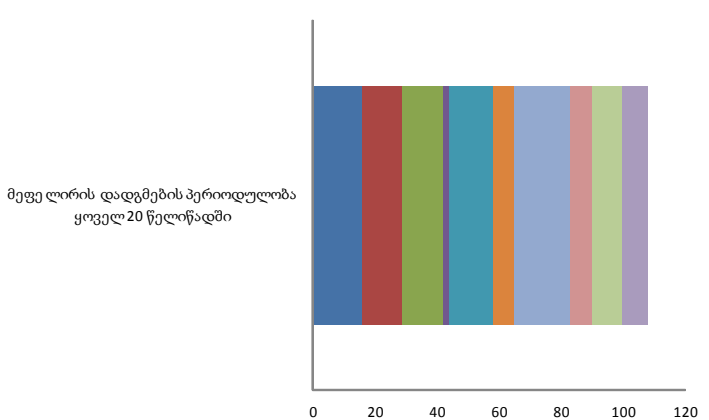
პირველი დადგმა 1883 წელს განხორციელდა, ლირის დადგმების პერიოდულობა ქართულ თეატრში კი გრაფიკულად ასე გამოიყურება:

ეს დიაგრამა აჩვენებს ყოველ ოცწლიან ინტერვალს, რომელზე დაყრდნობითაც ირკვევა, რომ ყოველ ოცწლიან ინტერვალში შექსპირის „მეფე ლირი“ ქართულ თეატრში ხვდება მინიმუმ ერთხელ და მაქსიმუმ 3-ჯერ.

კონკრეტული ინტერვალები კი ასე გამოიყურება: 16, 13, 2, 14, 18, 7, 10, 8.

ამ მონაცემებზე დაყრდნობით კი „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე საშუალოდ ყოველ 11, 5 წელში იდგმება.

ამრიგად, სტატისტიკურმა კვლევის მეთოდმა აჩვენა, რომ:



1. დრამატურგიული კონსტრუქციის სირთულის მიუხედავად, შექსპირის პიესებიდან „მეფე ლირი“ „პამელის“ შემდეგ ყველაზე მეტად იდგმება ქართულ სცენაზე.

2. „მეფე ლირის“ დადგმა უკავშირდება ქართული თეატრის იმ პერიოდს, როცა თეატრში ლიდერის პოზიცია მსახიობს უჭირავს, იმავდროულად, მისი დადგმის სურვილი უფრო მეტად მსახიობებს უჩნდებად, ვიდრე რეჟისორებს. თერთმეტი დადგმიდან მხოლოდ სამ რეჟისორს ეკუთვნის „მეფე ლირის“ დადგმის ინიციატივა.

3. „მეფე ლირის“ დადგმა ემთხვევა ქართული თეატრის ისტორიის განვითარების უმრავლეს ეტაპს, შვიდი პერიოდიდან მხოლოდ ორ პერიოდში არ დადგმულა შექსპირის აღნიშნული ტრაგედია. ეს მაჩვენებელი კი მიუთითებს იმაზე, რომ საქართველოს ისტორიის ბოლო ორი საუკუნის განმავლობაში შექსპირის „მეფე ლირის“ მნიშვნელოვან, აქტუალურ ნაწარმოებად მიიჩნევენ ქართული თეატრი.

4. კვლევამ გამოკვეთა ის ფაქტორიც, რომ „მეფე ლირის“ დადგმას სპექტაკლის ავტორები გაცილებით დიდ დროს ანდომებენ ვიდრე შექსპირის, ასევე სხვა ავტორების უმრავლეს პიესებს.

5. კვლევის შედეგების მიხედვით, „მეფე ლირი“ იდგმება ქართული პროფესიული თეატრის ისტორიის ყველ ოცწლიან ინტერვალში.

პინომცოდნეობა

პაატა იაკაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. გოგი გვახარია

**დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება და კინოში ნაჩვენები
არქიტექტურა, როზოტე პროკაბანდის შორმა**

20-იანი წლების მეორე ნახევარში კომუნისტური რეჟიმი კინოსელოვნებაში ახალი იდეოლოგიური პრინციპების დამკვიდრებას იწყებს. თუ ათწლეულის დასაწყისში, მმართველი პარტიისადმი ლოიალურობის გამოსახატად, საკმარისი იყო, ფილმის ავტორებს თავიანთ ნაწარმოებში ეჩვენებინათ სოციალური წინააღმდეგობისა და კლასთა ბრძოლის ეპიზოდები (მიუხედავად იმისა, მიესადაგებოდა თუ არა კინოსურათში ასახულ ამბავს), გამოხდა ხანი და კომუნისტ იდეოლოგებს ასეთი რევერანსი აღარ აკმაყოფილებდათ.

მათ კინემატოგრაფისტებს ახალი მოთხოვნები წაუყენეს: კინოდან უნდა განედევნათ ტრადიციული თემატურ-ჟანრულ-სტილური ფორმები. ხოლო სახიობითი სურათების დრამატურგიული საფუძველი უნდა ყოფილიყო არა შეთხზული ისტორიები, არამედ ფაქტსა და დოკუმენტზე დაფუძნებული ამბავი. ასევე ებრძოდნენ ეროტიკას კინოში. და ბოლოს, ძველს უპირისპირებდნენ ახალს.

მოთხოვნები ბევრ რამეს შეეხო, მათ შორის, ქალაქმშენებლობას, არქიტექტურას. ამან არ უნდა გვაფიქრებინოს, რომ კომუნისტ იდეოლოგები უპირატესობას ცხოვრებისეულ ჭეშმარიტებას ან რაციონალიზმს ანიჭებდნენ, ნოვაციისა და მაღალზნეობრიობისაკენ მოუწოდებდნენ საბჭოთა მაყურებელს. რა თქმა უნდა, არა.

თუ ამ ახალი პრინციპებით შექმნილ კინოსურათებს ვნახავთ, დავრწმუნდებით, რომ იშვიათი გამონაკლისის გარდა, მათში სინამდვილე ასახულია უადრესად ტენდენციურად, რაც მიზნად ისახავდა, რომ მაყურებელს საშუალება არ მისცემოდა, თუნდაც ფილმის ცქერის პროცესში გაქცეოდა მიუღებელ რეალობას. პირიქით,

მაშინაც კი, ის უნდა დარჩენილიყო კომუნისტური პროპაგანდის ტყვეობაში.

ახალი იდეოლოგიური პრინციპების დამკვიდრება, როგორც ვიცით, პარტიული და საბჭოთა სტრუქტურების დადგენილებით არ დაწყებულა... მათი ცხოვრებაში გატარება დაევაღათ “მემარცხენე” ორგანიზაციებს და 1927 წელს გაზეთ “კომუნისტში”, ასევე 1928 წლის ჟურნალ “მემარცხენეობის” №2-ში, დაიბეჭდა სერგეი ტრეტიაკოვის, ბესარიონ ქლენტის, შალვა ალხაზიშვილისა და მიხეილ კალატოზიშვილის წერილები, რომლებიც სწორედ ამ მიზანს ემსახურებოდნენ და ქმნიდნენ ზემოხსენებული პრინციპების იდეოლოგიურ საფუძველს.

ამასთან, “მემარცხენეთა” გააქტიურება ქმნიდა შთაბეჭდილებას, თითქოს, სიახლე (დირექტივის გზით) “ზემოდან” კი არ მოდიოდა, არამედ ხორციელდებოდა “ქვემოდან” შემოქმედებითი ძიებების შედეგად...

“მემარცხენეთა” მიერ დამკვიდრებულ პრინციპებს რამდენიმე სამეცნიერო შრომა მიუძღვნენ: შარშან, – ჩვენს უნივერსიტეტში ჩატარებულ სამეცნიერო კონფერენციაზე წავიკითხე მოხსენება: “ეროტიკა ქართულ საბჭოთა კინოში – 50-60-იანი წლების პრაქტიკისა და 20-იანი წლების თეორიის კავშირი”, რომელიც ეხებოდა “მემარცხენე” ანტიეროტიკულ ცენზურასა და მის შედეგებს, თავი რომ იჩინა “დათბობის” წლების ფილმებში.

მეორე მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელსაც “მემარცხენეები” პროპაგანდას უწევდნენ, ახლის ძველთან დაპირისპირება იყო და ეს კარგად გამოჩნდა სახიობითი ფილმის “ხაბარდას” მაგალითზე, რომელშიც ცხადად წარმოჩინდა ძველი თბილისის არქიტექტურისადმი კომუნისტური რეჟიმის ნეგატიური დამოკიდებულება.

ამ თემაზეც, იმავე 2012 წელს, “სახელწიგნებო მეცნიერებათა ძიებათა” №2-ში, გამოვაქვეყნე ნაშრომი “მემარცხენეთა” შემოქმედებითი პრინციპების ცენზურული ხასიათის გამოვლენა რეალობის ინტერპრეტირებისას”. სამწუხაროდ, სტატიაში საშუალება არ მქონდა, “ხაბარდაში” დაწყებული ტენდენციის გაგრძელებაზე მემსჯელა. ამიტომ, წინამდებარე ნაშრომში ვეცდები წარმოვაჩინო, თუ როგორ გამოვლინდა ძველი და ახალი არქიტექტურისადმი

დამოკიდებულება 50-60-იანი წლების კინოში.

ამ შემთხვევაშიც, საქმე გვაქვს “მემარცხენეთა” თეორიასთან და მის გამოძახილთან ე.წ. დათბობის წლების კინოპროცესში. არქიტექტურული ფორმები, რომელთა პოპულარიზებასაც მიხეილ ჭიაურელი “ხაბარდაში” ახდენს, ახლოს დგას კონსტრუქტივიზმის გამარტივებულ ვარიანტთან. მაგალითად, ასეთი გახლავთ ხაზგასმულად ფუნქციური დანიშნულების ნაგებობები, – კოლოფის მსგავსი სახლები მუშებისთვის, რომელთაც, არქიტექტურული თვალსაზრისით, საერთო არაფერი აქვთ ტრადიციულ თბილისურ შენობებთან. ძველსა და ახალს შორის... საერთო არაფერია, არანაირი მემკვიდრეობითობა! არამედ, სწორედ ტრადიციის წყვეტა! და სწორედ ამას უჭერდა მხარს კომუნისტური რეჟიმი.

გამოხდება ჯამი და კონსტრუქტივისტულ და ფუნქციურ არქიტექტურას, შეცვლის ე.წ. სტალინური ამპირი: მასიური ნაგებობები, ეროვნული და არაეროვნული ორნამენტებით რომ იყო მოკაზმული, რათა ახალი საბჭოთა იმპერიის მარადიულობა და სიდიადე გადმოეცა... ოღონდ, როგორიც უნდა ყოფილიყო კომუნისტური პარტიის ურბანისტული პოლიტიკა, ერთი რამ ცხადია: ის უპირისპირდებოდა ძველთბილისურ არქიტექტურას – წარსული დროის ქალაქმშენებლობის სიმბოლოს. ეს დამოკიდებულება ნათლად გამოჩნდა თანამედროვეობის ამსახველ ფილმებში...

შეიძლება დავასკვნათ, რომ კომუნისტებს ძველი თბილისი წარსულის არცთუ საჭირო გადმონაშთად მიაჩნდათ. ასეთი მსჯელობის საშუალებას გვაძლევს ის აგრესიული პოზიცია-განწყობა, რომელსაც კომუნისტური რეჟიმი ავლენდა ქალაქის ისტორიული ნაწილისადმი ნახევარი საუკუნის განმავლობაში.

გავიხსენოთ ნაგებობების, ქუჩებისა და უბნების რიგი. მაგალითად, რიყის ნგრევა დროის ხსენებულ მონაკვეთში. რაც შეეხება წარსულისადმი მიძღვნილ სურათებს, იქ ძველი ქალაქის ჩვენება ნებადართული იყო.

გავიხსენოთ 1937 წელს გადაღებული “არსენა” და 1955 წელს ეკრანიზებული “მაგდანას ღურჯა”.

დამთავრდა კომუნისტური ტოტალიტარიზმის

სტალინური პერიოდი და დაიწყო ხრუშოვის “დათობის” ხანა. ამას, გარკვეული თვალსაზრისით, ღირებულებათა გადაფასება მოჰყვა. მაგრამ ისეთი ყოვლისმომცველი არ ყოფილა, რომ ძირეულად შეეცვალა, თუნდაც, “ხაბარდაში” დაწვებული, ახლისა და ძველის დაპირისპირების თემა. ამან მალევე იჩინა თავი კინოში.

1956 წელს ნიკოლოზ სანიშვილმა გადაიღო კომედია “აბეზარა”. ფილმის მთავარი გმირები სამშენებლო ტრესტში მუშაობენ და ბუნებრივია, “არქიტექტურული ინტრიგა”, “სასიყვარულო ინტრიგასთანაა” გადაჯაჭვული.

ფილმის ცქერისას, იმთავითვე ნათელი ხდება, რომ მასში აირეკლა პარტიის ახალი პოლიტიკა ქალაქმშენებლობაში. საქმე ეხება პარტიის XX ყრილობაზე, “დათობის” ორგანიზატორის, ნიკიტა ხრუშოვის მიერ სტალინური პერიოდის მონუმენტური და უხვად დეკორირებული არქიტექტურული სტილის დაგმობას, რომლის მიხედვით, შენობის აგება ძვირი ჯდება და სანაცვლოდ შემოთავაზებულ იქნა მარტივი არქიტექტურული ფორმების მქონე ნაგებობები. უპირველეს ყოვლისა, იგულისხმებოდა საცხოვრებელი სახლები (მოგვიანებით, “ხრუშოვკები” რომ ეწოდა), რაც უბინაოთა პრობლემის გადასაწყვეტად იყო გამიზნული.

როცა “აბეზარას” იღებდნენ, არქიტექტურაშიც გადაფასების პროცესი მიმდინარეობდა როგორც ყველა სხვა დარგში. ეს თავისებურად აირეკლა ფილმში: პერსონაჟები, ძველი და ახალი ნორმატივების მომხრენი, ერთმანეთს უპირისპირდებიან. ერთნი უარყოფენ ტუფით მოპირკეთებულ და ორნამენტებით უხვად გადატვირთულ ნაგებობებს, სხვანი გუშინდელ მიზნებს ჯერ კიდევ ვერ შედევიან. არიან ისეთებიც, რომლებიც ქმნიან სრულიად უსახურ შენობებს, თავსა და ბოლოს რომ ვერ გაუგებ.

ასეთ არქიტექტორს ფილმში ქართლოს კასრაძე ასახიერებს. გამოხდება ხანი და სწორედ ამ შეხედულების არქიტექტორების “შედევრები” რეალში მოაქცევენ ძველ თბილისს და ქალაქის ცენტრშიც შეიჭრებიან... იგრძნობა, რომ ფილმის ავტორები პარტიის დადგენილების პოპულარიზებას ცდილობენ, მაგრამ ჩანს, თავის მხრივ, ზომიერების დაცვასაც უჭერენ მხარს. ფილმში ორგვარი

შენობებია ურთიერთდაპირისპირებული: ისინი, რომლებსაც 50-იანი წლების თბილისში აგებდნენ და მეორე მხრივ, რაღაც ქონახები, რომელთა მობინადრეებად, უნდა ითქვას, ასეთი დასახლებისთვის სრულიად არადამახასიათებელი სოციალური ტიპები აქციეს...

რაც შეეხება ძველი თბილისის ტრადიციულ ხუროთმოძღვრებას, ის “აბეზარაში” გაკვირით, არააქცენტირებულად არის ნაჩვენები. ვინაიდან ძველი დროის სიმბოლოა და არაფერი აქვს საერთო ახალი დროის, ანუ 40-50-იანი წლების არარქიტექტურასთან.

ეს ფილმში ასეა განხორციელებული: ფილმის მთავარი გმირი ღია რამდენჯერმე ჩაიქროლებს თავისი მანქანით რუსთაველის გამზირზე. ოპერატორის კამერა საკმაოდ სწრაფად მოძრავი ავტომობილიდან აფიქსირებს ჭადრებით (არსებითად) დაფარულ სახლებს, რომელთა მხოლოდ ფრაგმენტები თუ გამოჩნდება აქა-იქ. სამაგიეროდ, არაერთხელ ჩანს ყოფილი “მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის” შენობა.

სხვა ეპიზოდებში ვხედავთ – ახლანდელი მეცნიერებათა აკადემიის შენობას, ასევე, მინისტრთა საბჭოს გარაჟის ნაგებობას, სანაპიროს და იქ აგებულ ახალ სახლებს, 11-სართულიან სახლსა და პოლიტექნიკური უნივერსიტეტის კორპუსს.

ერთ ეპიზოდში მოქმედება ჯორჯიაშვილის ქუჩაზე მიმდინარეობს, მაგრამ კამერა ისეთი რაკურსით იღებს, რომ ქუჩის ძველი ნაგებობების ნაცვლად, ვხედავთ კავშირგაბმულობის სამინისტროს.

კამერა ხშირად ბრუნავს ახლანდელ კოსტავას ქუჩაზე და ობიექტივში ხან ცირკის შენობა ხვდება, ხან ისევ და ისევ 11-სართულიანი სახლი და მის გვერდით მდებარე ყოფილი საქნავთობის სათავო ოფისი. ერთგან ჩანს ვაკის პარკი და ახალშენებლობები. ბოლოს კი, ქალაქის მარცხენა სანაპირო. პანორამა იშლება ვერის ხიდიდან დასავლეთ თბილისზე, მაგრამ, არაფერია კონკრეტული და თბილისისთვის დამახასიათებელი.

ბუნებრივია, ჩნდება კითხვა, თუ რატომ არის ქალაქში გადაღებული ეპიზოდები ასეთი ფრაგმენტული და აშკარად ტენდენციური? იმიტომ, რომ ასეთი იყო

იდეოლოგიური დაკვეთა, რომელმაც აიძულა ოპერატორი, მაყურებლისათვის უცნაური რაკურსები შეეთავაზებინა: რამდენჯერმე ერთი და იგივე ნაგებობა! – მაშინ, როცა თბილისისათვის ესოდენ დამახასიათებელი სხვა შენობები წამიერად ან სულაც არ უჩვენებია!

ყოველივე ამის წყალობით, ფილმში შენობის ექსტერიერის გადაღება ხდება არა მისი ესთეტიკური ან რაიმე სხვა არქიტექტურული ღირსების გამო, არამედ პროპაგანდისტული მიზნით....

იგივე დანიშნულება აქვს ფილმის ტექსტსა და რიტორიკას: გავიხსენოთ ლიას გამოსვლა კრებაზე, როდესაც ის ტუფით მოპირკეთებული და ორნამენტებით შემკული ნაგებობების წინააღმდეგია და ბინის მომლოდინე მშრომელებისათვის იაფ და საღა შენობებს ითხოვს...

იმავე წელს რეზო ჩხეიძემ გადაიღო კინომოთხრობა “ჩვენი ეზო”, გიორგი მდივანის სცენარის მიხედვით. მოქმედება (თუ ქარხანასა და თბილისის შემოგარენს არ მივიღებთ მხედველობაში), ძირითადად, ერთ სახლსა და მის ეზოში მიმდინარეობს. ეს დიდი მრავალსადარბაზოიანი სახლია, კაპიტალურად ნაგები 40-იან წლებში. სტალინური ეპოქის საცხოვრებელი ნაგებობა და მდებარეობს ბარათაშვილის ქუჩა №2-ში.

მიუხედავად ამისა, კადრს მიღმა ხმა ერთი პერსონაჟის თაობაზე (რომელსაც აკაკი კვანტალიანი ასახიერებს), გვამცნობს, რომ სამოცი წლის წინ ანუ მის ბავშობაში, ეს ეზო აკლებული პქონდათ, მაგრამ, მაინც პატივცემული მოქალაქე გამოვიდაო... ამ სიტყვებში გასაოცარი არაფერი იქნებოდა, რომ არა ის, რომ სახლი ფილმის გადაღებამდე სულ რამდენიმე წლით ადრე ააგეს; შესაბამისად, სამოც წელზე მეტი ხნის ბინადარი იქ ვერ იქნებოდა.

ცხადია, მკითხველი იკითხავს, კინოში ხომ პირობითობა მისაღებიაო? – დიახ, მაგრამ, რა საჭირო იყო ტყუილი, განა ქალაქში ცოტაა საკმაოდ დიდი თბილისური ძველი სახლი, სადაც ეს ისტორია შეიძლება გათამაშებულიყო?

აი, თუნდაც რუსთაველის №37, მოდერნის სტილის შენობა, რომლის აგებაც პირველი მსოფლიო ომის დროს, 1915 წელს დამთავრდა?! იმ სახლს სადარბაზოც ბევრი აქვს, დიდებული აივნებიც და ეზოც - საკმაოდ დიდი!

მაგრამ დროის იდეოლოგიური მოთხოვნა ასეთ ხედვას გამორიცხავდა: აქ უნდა გადაღებულიყო მხოლოდ და აუცილებლად საბჭოთა არქიტექტურის ნიმუში. ამასთან, არა ჩვეულებრივი საცხოვრებელი სახლი, არამედ “საჩვენებელი”.

ღიახ, ჰქონდათ ასეთი წესი კომუნისტებს! ისინი აგებდნენ შენობებს და მათი რიცხვი ბევრი არ იყო. იმიტომ, რომ დანიშნულება ჰქონდათ პროპაგანდისტული (და არა “საცხოვრებელი”). ეს დანიშნულება აქვს ბარათაშვილის №2 მდებარე სახლსაც. ფილმის გმირების საცხოვრისად რომ არის გამოყენებული...

პროპაგანდისტული ელემენტი წარმოჩენილია არა მხოლოდ ფილმის სახითი გადაწყვეტის გზით, არამედ “ჩვენ ეზოში” გათამაშებული ამბითაც. პერსონაჟები თავიანთ ბედს განსაზღვრავენ, არა საკუთარი ფსიქო-სოციალური ტიპიდან გამომდინარე, არამედ იდეოლოგიური ნორმატივებით შედგენილი სცენარის მიხედვით და, შესაბამისად, საკმაოდ არადამაჯერებელ ცხოვრებისეულ არჩევანს აკეთებენ...

ანალოგიურად ხდება, 1959 წელს სიკო დოლიძის მიერ გადაღებულ ფილმში “დღე უკანასკნელი, დღე პირველი”. აქაც, პერსონაჟთა ფსიქო-სოციალური ტიპის გაუთვალისწინებლად, სცენარის ავტორები სიკო დოლიძე და ევგენი აგრანოვიჩი ღამარას (მსახიობი ბელა მირიანაშვილი) და ვაჟას (მსახიობი მალხაზ გორგილაძე) ისეთ ნაბიჯს გადაადგმევინებენ, რაც რეალურ გარემოში ნაკლებად დასაჯერებელია. კერძოდ, გოგონა, რომელიც საზოგადოებაში დამკვიდრებაზე ფიქრობს და მასზე შედარებით მაღალ სოციალურ საფეხურზე მყოფ ბიჭს მიჰყვება ცოლად, მცირე ამბოხის შემდეგ თანხმდება იყოს ფოსტალიონი და გაზეთებითა და წერილებით სავსე დიდი ჩანთით ქუჩა-ქუჩა იაროს. ასევე ოდნავი წინააღმდეგობის შემდეგ ბიჭიც თანახმაა, რომ მისი საცოლუე ფოსტალიონი გახდეს.

ფილმის გმირების ასეთი გადაწყვეტილება, როგორც მოგახსენეთ, არის ავტორთა სურვილი და არა პერსონაჟთა ცხოვრებაში მომხდარი გარდატეხის შედეგი. ერთი სიტყვით, საქმე გვაქვს კიდევ ერთ პროპაგანდისტულ

გადაწყვეტილებასთან! თუმცა, ეს საბჭოთა პროპაგანდის მხოლოდ ერთი რგოლია.

მეორე – აქაც ხდება საბჭოური პერიოდის არქიტექტურის რეკლამირება. სიცრუე პირველივე კადრში ჩანს. საქმე ფოსტის ეპიზოდს ეხება. ის ფოსტამტის მთავარ შენობაში არ არის გადაღებული, – როგორც უნდა იყოს, არამედ – რუსთაველის კინოთეატრის ბოლო სართულზე. მიზეზი ისაა, რომ ახლანდელი დავით აღმაშენებლის გამზირის №42 მდებარე ფოსტამტის შენობა XIX საუკუნის მიწურულსაა აგებული. მისგან იშლება ქალაქის ცენტრალური ნაწილის ხედი, რომელიც ასევე XIX საუკუნესა და XX დასაწყისშია ნაგები. ამის ჩვენება კი, ფილმის ავტორების მიზანს არ წარმოადგენდა.

ამიტომ არჩიეს, კინოთეატრი რუსთაველი ექციათ ფოსტის შენობად და იქიდან გადაღებულ ხედში მოექციათ მთავრობის სასახლის სვეტები – როგორც საბჭოთა მონუმენტალიზმის ნიმუშის.

ამ ფილმშიც, ოპერატორის კამერა დიდი მონდომებით დაეძებს თანამედროვე არქიტექტურას: ხან ვერის უბნის ახალნაგებობებს გვიჩვენებს, ხან ვაკის ამა თუ იმ ქუჩას. რკინიგზის სადგურის სვეტებიდან აღბეჭდავს მოედანს. პოლიტექნიკური ინსტიტუტის შენობას, რუსთაველის გამზირზე მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტს. ფუნიკულორიდან ქალაქის ხედია პანორამულად გადაღებული, ოღონდ ისე, რომ ქალაქისათვის ტიპური ნაგებობები არ ჩანს.

ძველი თბილისის ხედი კიდევ ერთხელ გადაიღვებს ეპიზოდში, რომელშიც მხატვრის სახელოსნოა ნაჩვენები. იგი ერთობ მოწვენილ ძველ ქართველ მეომარს ხატავს. მოხუცი ფოსტალიონი და ლამარა ჟურნალ “საბჭოთა ხელოვნებას” მიუტანენ, რომელშიც ის გაკრიტიკებულია წარსულის თემებით გატაცების გამო.

სტატია მხატვარს წამსვე შეუცვლის განწყობას და თანამედროვე პერსონაჟის დახატვას გადაწყვეტს და ცხადია, ეს იქნება ფოსტალიონი გოგონა, ლამარა.

მხატვარი ამ მიზნით, გოგონას ჯერ შესაბამის ადგილს უძებნის, ფარდებს გადასწევს, სინათლეს შემოუშვებს და შემდეგ ხატავს. ყურადსაღები დეტალია: ისტორიულ ტიპაჟს

ის ფარდებით ნახევრად ჩაბნელებულ სახელოსნოში ხატავდა, თანამედროვე ადამიანს კი – განათებულში და ცხადია, აქ გამოჩნდა წარსულისადმი დამოკიდებულების იდეოლოგიური პრინციპი.

წარსული ბნელია, აწმყო – ნათელი... ეპიზოდი თავისი აზრობრივი დატვირთვით, სულ ცოტა, უაღრესად პლაკატურია, მეტიც, უბრალოდ, სულელური...

ფილმში რამდენჯერმე გამოჩნდება ტრადიციული თბილისური სახლი, ერთგან ეს გახლავთ ეზო, რომელშიც მოხუცი ფოსტალიონი და ლამაზა გაზეთებსა და წერილებს არიგებენ, მეორეგან თავად მოხუცი ფოსტალიონი (მსახიობი სერგო ზაქარიაძე) ცხოვრობს. ფინალურ კადრში ეხედავთ მის სახლსა და კიბეს... ამ კადრსაც აქვს პროპაგანდისტული ქვეტექსტი: როგორც წარმავალიცაა პენსიაზე მიმავალი მოხუცი ფოსტალიონი, ისეთივე წარმავალია ძველი სახლი, რომელშიაც ის ცხოვრობს.

ძველი თბილისის იგნორირებისა და გამუდმებით ახლის ჩვენების ტენდენციამ მეტად ცუდი სამსახური გაუწია 1958 წელს თენგიზ აბულაძის მიერ გადაღებულ სურათს “სხვისი შვილები”. საქმე ისაა, რომ რეჟისორს გადაწყვეტილი ჰქონდა ნეორეალისტური ესთეტიკის გამოყენებით გადაეღო სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამა თანამედროვე თემაზე.

მოგეხსენებათ, მას ერთხელ უკვე ჰქონდა შექმნილი ფილმი ამ ესთეტიკის გამოყენებით, ვგულისხმობ “მაგდანას ღურჯას” (თანარეჟისორი – რეზო ჩხეიძე), რომელშიც XIX საუკუნის ქართული სოფლისა და ქალაქის ცხოვრებაა ნაჩვენები. ეს უკანასკნელი ძველი თბილისია, ის ორგანულად შეერწყა მოცემულ ესთეტიკას, თავისი არქიტექტურის უნივერსალური ხასიათის წყალობით. ამიტომ ფილმში არაფერი გაღიზიანებს, გარდა ფინალისა, რომელიც ლიტერატურულ პირველწყაროს არ შეესაბამება და მოთხრობილი ამბის დრამატიზებისათვის გაკეთდა.

სულ სხვანაირი შედეგი ჰქონდა “სხვისი შვილების” გადაღებისას, თბილისის მაშინდელი თანამედროვე არქიტექტურის აქცენტირებული ჩვენებისა და ნეორეალისტური ფილმების ესთეტიკის სინთეზს. სახვითი გააზრების თვალსაზრისით, კინოსურათი იტალიური

ნეორეალისტური ფილმების ასლს დაემსგავსა... აშკარაა, “სხვისი შეილები” ავტორებს, რეჟისორს, ოპერატორს (ლევან პაატაშვილს), მხატვრებს (გივი გიგაური და კახი ხუციშვილი) სურათში სრულიად გამოყენებინათ ნეორეალიზმის კინოესთეტიკა.

50-იან წლებში ეს მიმდინარეობა მთელ საბჭოთა და, კერძოდ, ქართულ კინოშიც მეტად პოპულარული იყო და აქ გასაკვირი არაფერია. ოღონდ, არა მგონია, გადამღებ ჯგუფს უბრალო მიბაძვა სდომოდა და მეტი არაფერი... მათ, ცხადია, ორიგინალური და ეროვნული ნაწარმოების შექმნა სურდათ. ხოლო ის, რომ სურათში ე.წ. ნეორეალისტურ ცას ვხედავთ, მოხმობილს დრამატული განწყობის შესაქმნელად, ან კიდევ, ნახევრად დოკუმენტურ სტილში გადაღებულ ქალაქური ცხოვრების სცენებს, ან ზოგიერთ ისეთ დეტალს, როგორიცაა მსახიობ ასმათ ქანდაკებაშვილის შავი პერანგი... (იმ წლების იტალიელი ქალების ჩაცმულობისათვის ესოდენ დამახასიათებელი), ასევე, ტაშტში ბანაობის სცენა... სწორედ ამ სწრაფვის დამადასტურებელია.

ამ ყველაფერს, უკვე ნანახს ნეორეალისტურ ფილმებში, შეიძლება ციტატები ვუწოდოთ, მაგრამ ქალაქური არქიტექტურის უკიდურესად ცალმხრივად ჩვენება, აქცენტი მხოლოდ თანამედროვე ნაგებობაზე, ვაკეში და საბურთალოზე გადაღებული კადრები, მუხრანის ხიდი... ეს ყველაფერი, ზოგადი თვალსაზრისით, მეტად პგავს XX საუკუნის პირველი ნახევრის იმ იტალიურ არქიტექტურას, ნეორეალისტური ფილმების უცვლელ არქიტექტურულ ფონს რომ წარმოადგენს.

შეიქმნა ისეთი მსგავსება, რომ აქ უკვე ვეღარ ილაპარაკებ, ციტირებაზე, ასე ვთქვათ, მოდური კინოესთეტიკისათვის ერთგვარი ხარკის გადახდაზე. უბრალოდ, იქმნება ნეორეალისტური სურათებისათვის მიბაძვის შთაბეჭდილება.

საქმეს ვერ უშველა ლევან პაატაშვილის მიერ გადაღებულმა ძველი თბილისის ორმა პანორამულმა ხედმა და მათ ეროვნულობა ვერ შესძინეს ფილმს. ერთი სიტყვით, სურათში რომ არ ეჩვენებინათ ესოდენ ტენდენციურად შერჩეული არქიტექტურული ფონი და თბილისი თავისი

ტრადიციული არქიტექტურული მრავალფეროვნებით ყოფილიყო წარმოდგენილი, ასეთი ასოციაციები არ განხდებოდა. ლაპარაკი იქნებოდა ნეორეალისტურ კინოესთეტიკასთან წილნაყარობის შესახებ და “სხვისი შვილების” სახვითი გადაწყვეტა გარკვეულ ორაზროვნებას არ შეიძენდა.

კინოგადაღება 50-იანი წლების მეორე ნახევრის თბილისში ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ოპერატორის კამერა ჩაკეტილ წრეში მოქმედებს. იმეორებს ერთსა და იმავე არქიტექტურულ ფონს და გაუზრბის ძველი თბილისის ჩვენებას. ეს ტენდენცია გაგრძელდა 60-იანი წლების პირველი ნახევრის ფილმებშიც და მკაფიოდ და ჭარბად დაფიქსირდა ორ კომედიურ კინოსურათში: 1963 წელს გადაღებულ, ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმში “თოჯინები იცინიან” და 1965 წელს შექმნილ, ყარამან მგელაძის ფილმში “ბოდიში, თქვენ გელით სიკვდილი”.

პირველი ფილმი სატირაა მდაბიო და პირმოთნე მორალის ობიექტებზე, ხელოვნების სფეროს “დაპყრობა” აუცილებელ და ხელმისაწვდომ საქმედ რომ მიაჩნიათ.

კბილის ექიმ ბელთაძის სიმამრი მომღერალი იყო. ამიტომ მისმა შვილიშვილმა რეზიკომ აუცილებლად კონსერვატორია უნდა დაამთავროს, იმის მიუხედავად, აქვს თუ არა ნიჭი. რეზიკო გამოცდაზე ჩაიჭრება. მამის პროტექციით თოჯინების ფაბრიკაში იწყებს მუშაობას, სადაც გულისსწორ ღალის გაიცნობს. დედას და ბებიას ჰგონიათ, რომ კონსერვატორიაში სწავლობს. ბიჭი თავის გზას იპოვის ცხოვრებაში, მშობლები კი თავზარდაცემულნი არიან.

ერთი სიტყვით, საქმე გვაქვს გაუგებრობაზე აგებული კომედიასთან. ოღონდ, არქიტექტურული ფონის ტენდენციურმა არჩევამ ამ შემთხვევაშიც უარყოფითი როლი შეასრულა. ჩემი აზრით, სატირის მახვილი კიდევ უფრო მძაფრი იქნებოდა, თუ ბელთაძეების ოჯახის ობიექტულურ და პრეტენზიულ ატმოსფეროს კონსერვატორიის შენობის, ექსტერიერისა და ინტერიერის ზეაწეული განწყობა და შემოქმედებითი ატმოსფერო დაუპირისპირდებოდა. ამის მაგივრად, გამოცდის სცენა სადღაც თანამედროვე ინტერიერშია გადაღებული. საქმეს ვერც ცნობილ

კომპოზიტორთა სურათები შველის. დამაჯერებლობის ილუზია ვერ იქმნება. ის კი არა, ფილმში ნამდვილი კონსერვატორიის კარიც კი არ უჩვენებიათ. შენობებში განსხეულებული წარსული არსად ჩანს. მოქმედება ან საბურთალოზე ვითარდება (მაგალითად, სპორტის სასახლის წინ), ხან სანაპიროზე, უზნაძის №2-ის მიდამოებში. და ხან, რომელიღაცა ფაბრიკის წინა ეზოში.

ფილმის ავტორები ერთგულად მიჰყვებიან უკვე ჩამოყალიბებულ წესს: რომ ფილმი თანამედროვე თემაზე თანამედროვე არქიტექტურის ფონზე უნდა გათამაშებულიყო...

მეორე ფილმიც ასევე გაუგებრობაზე აგებული კომედიაა. ფოსტის მუშაკი გოგონა – ნანი შემთხვევით იპოვის წიგნაკს გარკვეული გვარ-სახელების ჩამონათვალით, მკვლელობის სხვადასხვა ფორმას რომ უნდა ემსხვერპლონ. ნანი, რომლის შეშფოთებასაც მილიციაში არ იზიარებენ, თავად იწყებს მოხსენებული ადამიანების გაფრთხილებას, ამ საქმეში ეხმარება ახალგაზრდა, სახელად დათო, რომელიც ასევე სამსხვერპლო ობიექტია. გაფრთხილებული მოქალაქეების ნაწილი საგონებელში ვარდება, ვინაიდან დანაშაული აქვთ მოყვასის მიმართ ჩადენილი და სამართლიან შურისძიებას დასაშვებად მიიჩნევენ.

აქედან მოდის კომიკური სიტუაციები ფილმში. ბოლოს, გაირკვევა, რომ ბლოკნოტი ვიღაც ბოროტმოქმედის მიზნებს კი არ ასახავს, ეკუთვნის დეტექტივის ავტორს, ერთ ექსცენტრიკულ მწერალ ქალბატონს, ელეონორას (მსახიობი ელენე ყიფშიძე) და მის სამუშაო ჩანაწერებს წარმოადგენს...

მოქმედება ამ ფილმშიც, ძირითადად, თბილისის ახალ უბნებში მიმდინარეობს. გვიჩვენებენ ვაჟა-ფშაველას გამზირის ახალმშენებლობებს (ეს ხშირად ხდება), კოსტავას ქუჩას, პოლიტექნიკური ინსტიტუტის მიდამოებს, მუხრანის ხიდს, უზნაძის ქუჩის №2 სახლს, ესოდენ რომ “შეუყვარდათ” ქართველ კინემატოგრაფისტებს, იმიტომ, რომ ეს ნაგებობა ერთ-ერთი თვალსაჩინო თანამედროვე შენობა იყო.

ამრიგად, ქართულ კინოში ყველაფერი არსებული წესისა და რიგის მიხედვითაა და იქნებ ამ ფონზე

უწრადლება არც კი შეგვეჩერებინა, რომ არა ერთი გარემოება: ორი პერსონაჟის ნეგატიური ხასიათის ზმანება ძველი თბილისის უკავშირდება: ერთია – საშიკო (მსახიობი სესილია თაყაიშვილი), ხარბი და ანგარებიანი ქალბატონი, პარიკმახერი, რომელსაც, თავის დროზე, მეზობელი გურამისთვის, რომელიც ბებიის გარდაცვალების დროს ჯარში იყო, კუთვნილი ოთახი წაურთმევია და საკუთარ თავზე გადაუფორმებია.

მოსალოდნელი თავდასხმით შეშინებული საშიკო იხსენებს, თუ როგორ განახორციელა ეს საქმე. ამ ეპიზოდებში მოქმედება ძველ თბილისურ სახლში მიმდინარეობს.

ანალოგიურია სახლმმართველის, ყარამანის (მსახიობი იპოლიტე ხეიჩია) შემთხვევაც. იგი, რაკი თავში აგურის ჩარტყმით მოკვლას ემუქრებიან – სპორტულ მუზარადს შეიძენს. წარმოიდგენს, თითქოს სამი ტიპი დაესხმება თავს. შლაპის ქვეშ მოქცეული მუზარადი აგურის ორი ჩარტყმისაგან დაიცავს და ყარამანი ორ თავდამსხმელს გაუსწორდება, მაგრამ მესამე, ჯერ ცილინდრს მოხდის, მერე მუზარადს და აგურსაც მაგრა ჩასცხვებს თავში.

ეს წარმოდგენილი თავდასხმაც რატომღაც ძველ თბილისში ხდება და ამ შემთხვევაშიც ძველი ქალაქი, ძველი სახლისა არ იყოს, ცუდი ქმედებების არეალად არის წარმოდგენილი...

რამდენად ძლიერიც უნდა იყოს ტრადიცია, შეიძლება ვინმემ დაარღვიოს და მერე ტრადიციის ეს დარღვევა თავად იქცეს ახალი ტრადიციის საფუძვლის ჩამყრელ მოვლენად...

ასე მოხდა ამ შემთხვევაშიც და 1962 წელს რეჟისორ ოთარ იოსელიანის მიერ გადაღებული ფილმი-ზღაპარი “აპრილი” თავდაყირა აყენებს სახიობით კინოში ძველი თბილისის ჩვენების იმ წესსა და რიგს, რომლის დამკვიდრებას “მემარცხენეთა” თეორიულმა შრომებმა და მიხეილ ჭიაურელის მიერ ტრადიციული კულტურისა და ეროვნული ღირებულებების წინააღმდეგ მიმართულმა პროვოკაციულმა ფილმმა “ხაბარდამ” შეუწყო ხელი.

“აპრილი” კინოიგავია, მიმართული ობიექტულური გატაცების წინააღმდეგ: აავსო სახლი ავეჯით, ბროლით,

თანამედროვე ტექნიკით და ამ გზით მიაღწიო სიმდიდრეს, რესპექტაბელურობას, კომფორტს. ოღონდ, ეს გზა ხშირად მთავრდება ადამიანის სულიერი გამოფიტვით, გრძნობების გაუხეშებით, რასაც მოჰყვება სიყვარულის დაკარგვა, რაც მოუვიდათ კიდევ ფილმის გმირებს, რომლებმაც სიყვარული მას შემდეგ დაიბრუნეს, როდესაც ობიექტულურ გატაცებებზე უარი თქვეს და გრძნობების დამორგუნავი ავეჯი ფანჯრიდან გადაყარეს...

ჩვენს საკვლევ თემასთან “აპრილი” იმითაა დაკავშირებული, რომ მასში არათუ ნაჩვენებია ძველი თბილისის ერთი ფრაგმენტი (ამასთან, ყოველგვარი ნეგატივის შემცველობის გარეშე). ძველი თბილისის ერთ კუთხეს ბევრად მეტი მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული. ის ადამიანების ოპტიმალურ საცხოვრისად, შემოქმედებითი ძიებებისა და სიყვარულის დაბადების ადგილად არის მიჩნეული.

გავიხსენოთ ფილმის ეპიზოდები, ძველ ქალაქში რომ არის გადაღებული: თბილისური ეზო, დილა... მობინადრეები იღვიძებენ, მეზობლები ხის ჭაღუზებს აღებენ, აქ ყველა უკრავს და ეს, ჟანრული პირობითობიდან გამომდინარე, იმის მეტაფორად იკითხება, რომ ამ ძველ სახლებში ადამიანებს შემოქმედებითი წიაღსვლების სურვილი უჩნდებათ. ამ ჰარმონიულ გარემოში იწყება მოქალაქეთა მიერ ავეჯის მასობრივი გატან-გამოტანა... ესეც მეტაფორაა და იმის მანიშნებელი, რომ ძველი უბნის მობინადრენი, სადღაც, ანუ ახალ უბანში გადასასვლელად ემზადებიან. ასე, ჯერ კიდევ უხილავად, შემოდის ფილმში იმისკენ სწრაფვა, რასაც საბინაო პირობების გაუმჯობესება ჰქვია.

“აპრილში” მეტად მახვილგონივრულად არის ნაჩვენები ძველი თბილისის ქუჩების მთელი ლაბირინთი. აქ ხვდებიან ბიჭი და გოგო ერთმანეთს, აქ უყვარდებათ ერთმანეთი და როცა წაიხსუბებენ, აქ დაეძებს ბიჭი გოგოს და ყოველთვის პოულობს. უყურებ ამას და ფიქრობ, რომ ეს ძველი ქუჩები, სახლები, ეზოები ადამიანთა ბედნიერებისათვის არის შექმნილი.

კინოსურათის პირველ ნაწილში ბიჭს სამუშაო ტანსაცმელი აცვია. მერე ვიგებთ, რომ, თურმე, ახალი სახლის მშენებლობაზე მუშაობს. სახლიც აშენდა და

ახალგაზრდა წყვილიც სხვებთან ერთად აქ დაიდებს ბინას. მართალია, მათ არც ავეჯი გააჩნიათ, არც ლარნაკები და არც საყოფაცხოვრებო ტექნიკა, მაგრამ დიდი სიყვარული აქვთ. ონკანიდან წყალთან ერთად მშვენიერი მელოდია იღვრება. ასეთივე მელოდია მოისმის ანთებული ნათურიდან და გაზქურიდანაც.

ეს იდილიური სიტუაცია დიდხანს არ გრძელდება, მოდის კუზიანი ჯუჯა კაცი... კიდევ ერთი მეტაფორაა! რაც ნიშნავს ძალას, რომელიც საზოგადოების ცხოვრების მახინჯ წესს განსაზღვრავს. იგი კარის ჭუჭრუტანიდან დაანახევებს ვაჟს მეზობელი ცოლ-ქმრის ცხოვრებას, რომელთაც ბინა ავეჯითა და ბროლით გაუესიათ, ახლა კი, მონაპოვარს გულდასმით აპრიალებენ.

ასე დაუსახა კუზიანმა ჯუჯამ ახალგაზრდა წყვილს ობივტელური მიზანი, რომელიც ასევე მოტაფორული ხასიათისაა და ნიშნავს ადამიანში სულიერზე მატერიალურის აღზევებას...

რაკი ახალგაზრდებს სკამიც არა აქვთ და იატაკზე სხედან, ჯუჯა მათ სავარძელს მიუტანს. აქედან იწყება წყვილის გატაცება ავეჯით, ტექნიკით, ბროლით. ბოლოს იმდენს შემოზიდავენ, რომ ოთახში მათი ადგილი აღარ რჩება. პირველად კუზიანმა მიუტანა კარის დამატებითი საკეტი... შემდეგ თვითონაც ბევრი დააყენეს, რომ მათი ქონება არავის გაეზიდა.

სანამ ახალგაზრდა წყვილი ამ საქმით არის დაკავებული, კუზიანი და მისი ამფსონები ახალმშენებლობების შორიახლოს მდებარე, პოეტური განწყობის შემქმნელ ბებერ მუხას ჭრიან. ესეც მეტაფორაა: ურბანიზაციის უზომოდ მაღალი ტემპი კარგს არაფერს იძლევა, ეკოლოგიას ანადგურებს... ბუნების დაღუპვასთან ერთად ადამიანშიც კვდება ყველაფერი პოეტური...

ახალგაზრდების სახლში სიყვარული და პარმონია აღარ არის, აღარ მოისმის მელოდია ონკანიდან, ნათურიდან და გაზქურიდან, ახლა მათი ბინიდან საყოფაცხოვრებო ტექნიკის ზუზუნი ისმის. გოგო და ბიჭი ხშირად ჩხუბობენ, არ ლაპარაკობენ, არამედ გაუგებრად ბურტყუნებენ.

როგორც კი მათი სიყვარული მინავლდა და მათში ობივტელურმა სიხარბემ უზომოდ იმძლავრა, წყვილს

(ისევე, როგორც, სხვა მეზობლებს) ბინიდან გამოსული ხმები და დისკარმონიული ატმოსფერო ხელს უშლის, მეზობლად მცხოვრებ მუსიკოსებს – დაუკრან, ასევე ახალგაზრდა ბალეტის მოცეკვავეს – განაგრძოს ცეკვა და ესეც მეტაფორაა – ობივატელურ გარემოში ხელოვნება ვერ ხარობს და კედება.

და აი, დგება კულმინაციური მომენტი, როცა კვანძი უნდა გაიხსნას და გმირების ბედი გაირკვეს – დაიბრუნებენ დაკარგულს, თუ არა?

აქ კიდევ ერთი კითხვა ჩნდება: რა შეასრულებს იმ გზამკვლევის ფუნქციას, რომელსაც ახალგაზრდა წყვილი უნდა მიჰყვეს?

რეჟისორმა ეს ფუნქცია ძველი თბილისური სახლის იმ ფოტოს დააკისრა, რომელშიც ფილმის გმირი ცხოვრობდა და ახალ სახლში კედელზე აქვს ჩამოკიდებული, როგორც ძვირფასი რელიქვია.

ბიჭი შეხედავს ფოტოს, ახსენდება უბანი, სადაც მათი სიყვარული იშვა. მოგონებამ თითქოს გამოაფხიზლაო. ახალგაზრდები ავეჯს, ობივატელური კეთილდღეობის სიმბოლოს, ფანჯრიდან ყრიან... ძველმა თბილისმა დაუბრუნა მათ სიყვარული... ძველი თბილისური უბანი ფილმში ტრადიციულობის, ზომიერების, ადამიანურობის სიმბოლოა – ადგილი, სადაც შემოქმედება და სიყვარული იბადება. ის უპირისპირდება უსახურ ახალ ნაგებობებს – სადაც სხვა ცხოვრების წესია, ობივატელის ქვენა გრძნობების გაღვიძებას რომ უწყობს ხელს. კლავს სიყვარულს და შემოქმედებას...

აღსანიშნავია, რომ რეჟისორს ძველი თბილისის რომელიმე მეტისმეტად ლამაზი და არქიტექტურული თვალსაზრისით მომგებიანი უბანი არ გადაუღია, მან ძველი ქალაქის ტიპური კუთხე აირჩია, რომელიც უფრო თავისი ფუნქციით არის მომხიბლავი...

“აპრილში” ვხედავთ ძველი თბილისის სრულ რეაბილიტაციას კინოში. რეჟისორის ეს შემოქმედებითი პოზიცია უპირისპირდებოდა ოფიციალურ კონიუნქტურას, რომლის მიხედვითაც, ქალაქის ამ ნაწილის ჩვენება მიზანშეწონილი არ იყო, მაგრამ გავითვალისწინოთ, რომ ოთარ იოსელიანის ფილმში, ძველს ახალთან შედარებით

უპირატესობა ენიჭება. ეს კი ნიშნავს არამარტო იმას, რომ “აპრილმა” სტერეოტიპი დაამსხვრია და ამით მძაფრი სოციალური დატვირთვა შეიძინა. ამით თავისთავად, პოლიტიკური ჟღერადობაც გაუჩნდა.

მაშინ ცენზურამ ფილმი აკრძალა, ოღონდ მან თავისი საქმე გააკეთა, ოთარ იოსელიანმა კი, მომდევნო კინოსურათებში – “გიორგობისთვე” (1966 წელი) და “იყო შაში მგალობელი” (1970 წელი) ძველი ქალაქის ჩვენება გააგრძელა და ამასთან, მეტად ნიჭიერადაც.

მისი ძალისხმევით, დედაქალაქის ისტორიული ნაწილი სრულფასოვნად დამკვიდრდა ქართულ კინოში. ის კი არა, საფუძველი ჩაეყარა ახალ ტენდენციასაც, რომელიც ძველს ახალთან უპირატესს ხდიდა.

ამ ტენდენციის მაგალითია თემურ ფალავანდიშვილის “მზე შემოდგომისა” (1973 წელი), რომელშიც ერთგვარად აირეკლა “აპრილში” წარმოჩენილი პრობლემები და ზოგიერთი სხვა ფილმიც.

თუმცა, ისინი, მხატვრული დონით, ოთარ იოსელიანის ფილმებს ბევრად ჩამოუვარდებიან.

ილუსტრაციები: 6-11

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ამირეჯიბი ნ., დროთა ეკრანი, თბ., “ხელოვნება”, 1990
- ამირეჯიბი ნ., კინორეჟისორი - ოთარ იოსელიანი, თბ., 2003
- თვალჭრელიძე ტ., კინემატოგრაფიული ძიებანი, თბ., “ხელოვნება”, 1989
- რატიანი ი., ქართული მუნჯი კინო, თბ., “ხელოვნება”, 1976
- ბერიძე ვ., თბილისის სურათთმოდგერება 1801-1917 წწ., თბ., 1960
- იაკაშვილი პ., ერვნული იდეა, თბ., 2003
- Тиканадзе Р. «Грузинское кино ... Проблемы, искания», Тб., 1978

ლია კალანდარიშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მეცნიერ-თანამშრომელი

**სულიერი ღირებულებები – მარადიულობა და
რელატივიზმი
“ემერსონიკიზმი” – ცხრა აპრილამდე**

*“აწმყოში მსჯელობა წარსულზე ილუზიური მსჯელობაა,
რადგან წარსული, რომელზეც ჩვენ ახლა ვსაუბრობთ, არის
წარსული, რომელიც, თავად აწმყოს შემადგენელი ნაწილია,
მასში მყოფი. წარსული – სრულიად არ არის ის აწმყო,
რომელიც წარსულში იყო”.*
ნიკოლაი ბერდიაევი

ადამიანი ცხოვრობს მხოლოდ აწმყოში, გარკვეული დროის მონაკვეთში, გარკვეულ სახელმწიფოებრივ სივრცეში, მაგრამ გარკვეული კულტურული ღირებულებებით, ცნობიერებით, მესიერებითა და იმედით. მხატვრულ ნაწარმოებში ასახული ეპოქა სწორედ ამ ჩარჩოებში მოქცეული გამოხატული დროის ნიშნებით ამოიცნობა; მათში პირდაპირ თუ ირიბად გამოსჭვივის ხელისუფალთა ნებაც, რომლებიც ამა თუ იმ პრინციპებით მართავენ სახელმწიფოს, კონკრეტული ქვეყნისა და ხალხის ბედს, სამართალს...

როდესაც ხელისუფლება იცვლება, “ირღვევა დროთა კავშირი”, წყდება მიზეზ-შედეგობრიობის ერთმანეთის მბადი, გადაბმული ჯაჭვი, კდება ერთი რეალობა და იბადება მეორე, განსხვავებული... სინამდვილე და ჭეშმარიტებაც კი იერს იცვლიან, ჩვეული მოვლენები უწინდელ მნიშვნელობას კარგავენ, უცხოვდებიან. იცვლება მათ მიმართ დამოკიდებულება.

ახალი იდეოლოგია, ჩვეულებრივ, არ ამოიწურება მხოლოდ ახალი მიზნების, ახალი სტრატეგიული გეგმების დასახვითა და განხორციელებით, კანონმდებლობის ან მართვის სისტემის შეცვლით, ის საკუთარ ნებაზე გარდაქმნის ცხოვრების წესებს, კორექტირება შეაქვს

კულტურაში, ადგენს ახალ ღირებულებებს...

ეს მტკივნეული პროცესია, რომელსაც ხშირად, ახლისკენ სწრაფვასთან ერთად, ახლავს იმედგაცრუება, მიუღებლობა, პროტესტი... პროგრესის საზრისი, ზოგადად, წინგადადგმული ნაბიჯია, მაგრამ ეს უკან დარჩენილისგან დაშორებასაც ნიშნავს, ზოგჯერ –მის საწინააღმდეგო სვლასაც.

იდეოლოგია მართვის იარაღია და თავისი მეთოდები აქვს, ხშირად მიმართავს ყველაზე რადიკალურს: ახალი გადახაზავს ძველს, ტრადიციულს, რომელშიც ქვეყნის წარსული, მრავალთა არსობრიობა და ცხოვრების საზრისია ჩაქსოვილი, სამყაროს ხედვა და ტაბუ... და პირდაპირ გამიზნულია მასებზე შოკური ზემოქმედებით ორიენტირების მოსარყევად, ხალხის ცნობიერების გასახლეჩად, რადგან ასეთი პოლიტიკა კარდინალურად ანაწილებს საზოგადოებას - ახლებად და ძველებად, აპირისპირებს სხვადასხვა “გუნდებად”, შემოაქვს ღელვა, კონფლიქტი, სოციალური ძვრები...

ყველამ კარგად იცის, რომ ღირებულებათა გადაკვეთა ხელისუფალს ხალხის შესაჯახებლად სჭირდება, ერთმანეთის საკონტროლებლად, რათა თავად კომფორტულად, უპრობლემოდ მართოს... და მიუხედავად იმისა, რომ ეს სვლა ძველია და მისი დანიშნულებაც კარგადაა ცნობილი, კონფლიქტი გარდაუვალი ხდება, რადგან ამ პროცესში სულიერი ღირებულებები, კულტურული იდენტიფიკაცია, ადამიანის არსობრიობაა წარეული, საქმე მის მეობას, მის “ყოფნა-არყოფნას” ეხება...

ჩვენთვის ასევე ნაცნობია საპირისპირო, მაგრამ არანაკლებ რთული მდგომარეობა – **უძრავობის ხანა** – ხანგრძლივი დაჭაობებული სიტუაცია, როდესაც ხელისუფალი, ფაქტობრივად, არ იცვლება და მეორდება ერთი და იგივე... ყალბი ღირებულებები დროის გამოცდას ვერ უძლებენ, სრულად ავლენენ არსობრივ სიცარიელეს და თავისთავად აშკარავდებიან, მაგრამ სახელმწიფო სისტემა მკაცრად იცავს, რადგან, არსებული რეჟიმი სწორედ მათზეა დამყარებული....

ჩემი თაობა სწორედ, ე.წ. **უძრავობის ხანაში** დაიბადა და

ჩამოყალიბდა, ასეთი ყალბი ღირებულებების სივრცეში, რომლებსაც რეალურად პატივს არ სცემდა, მაგრამ არც პრინციპულად უარყოფდა... არა მაინცდამაინც შიშის გამო, რომელიც წინა თაობებს ძვალსა და რბილში რომ ჰქონდათ გამჭდარი, რადგან მათ კარგად ახსოვდათ, რას ნიშნავს “სხვაგვარი თვალსაზრისი”, “სახელმწიფოს წინააღმდეგ” წასვლა, გათანაბრებული დანაშაულთან... “სამშობლოს ღალატთან” – ჩვენი თაობისთვის კი, ეს იყო, უფრო ერთგვარი “ბედი”, არსებობის პირობა – სამყარო თავისი ნაკლოვანებით, პლატონის “გამოქცაბულის” მსგავსი... აპრიორული თვითცენზურა... დღეს ყველაზე მშიშარა და გაუბედავ, გაუთვითცნობიერებელ ადამიანსაც შეუძლია გამოთქვას ატაცებული შეხედულება თავისუფლებაზე... დაიცვას ენა... გალანძლოს კომუნისტური პარტია... ეს უკვე იოლია, მხოლოდ ქულებს შემატებს! ტოტალური სიყალბის პერიოდში ბევრად უფრო ცოტა, საკუთარი შეხედულების ოდნავი გამოვლენაც კი გმირობის ნამდვილ გამოცდას გადიოდა, რაც ამ თვალსაზრისის სულიერებით ტვირთავდა და ნამდვილ ღირებულებად აქცევდა.

უზარმაზარი სახელმწიფოს უძრავ, დროშეჩერებულ, ჩაკეტილ სივრცეში ცვლილებებს არავინ ელოდა. ყველაფერი წინასწარ ხუთწლედებზე იგეგმებოდა და მრავალი წელი ისე ჩაივლიდა, მოულოდნელი არაფერი მოხდებოდა.

ცნობილი საბჭოთა ადამიანები “Голубой огонек-ზე” იკრიბებოდნენ, ლუდმილა ზიკინა ათეული წლების განმავლობაში მღეროდა: “Течет река Волга, а мне семнадцать лет»... შემთხვევითობაც კი დიალექტიკურად საბუთდებოდა, როგორც არაკანონზომიერი მოვლენა, როგორც აუცილებლობას დაქვემდებარებული.

60-იან წლებში გაჩნდა დისიდენტური პროტესტი. 70-იან წლებში, გაქანებული “უძრაობის ხანაში”, დაიბადა აზრი საბჭოთა კავშირის დაშლაზე.

ანდრეი ამალრიკის ესეის, “იარსებებს თუ არა საბჭოთა კავშირი 1984 წლამდე”¹ ფართო საზოგადოებადე არ მიუღწევია, მაგრამ თავისთავად, მხოლოდ ამ საზრისის

¹ Просуществует ли Советский Союз до 1984 года?
http://www.belousenko.com/wr_Amalrik.htm

მკონე სახელწოდების გაუღერებაც კი, მოვლენად იქცა...

ამალრიკის წინასწარმეტყველებამ ბიძგი მისცა სხვადასხვა პროგნოზის წარმოქმნასა და გავრცელებას... როდესაც პირველად მოვისმინე თვალსაზრისი საქართველოს დამოუკიდებლობაზე: “აი, ნახავ, საბჭოთა კავშირი დაიშლება, დამიჯერე, დაიშლებაო...” – არ დამიჯერებია, არარეალური მომეჩვენა, რაღაც ცარიელ ოცნებად...

80-იან წლების დადგომასთან ერთად ეს აზრი უკვე იმედად იქცა. მასთან ერთად დასრულდა “უძრობა” და დაიწყო “პერესტროიკა” – საბჭოთა კავშირის უკანასკნელი ათწლეული, დაშლის პროცესი, ილუზიებიდან რეალობაში გარღვევის დრო... ეს პერიოდი ასევე ცნობილია, როგორც რევოლუცია უმაღლეს სახელმწიფო დონეზე, როგორც – კრემლის ეტაპობრივი (ისევ ეტაპობრივი!), გეგმაზომიერი (ისევ გეგმაზომიერი!) გადატრიალება მეთაურ-პოლიტიკოსთა ინიციატივით, რომელშიც ხალხი მხოლოდ მოგვიანებით, ოთხმოციანი წლების მეორე ნახევრიდან იწყებს ჩაბმას – 1987 წლიდან, როდესაც სსრკ ცეკას იანვრის პლენუმზე “პერესტროიკა” სახელმწიფოს განვითარების მიმართულებად გამოცხადდა.

ხალხი მანამდე კი მითქმა-მოთქმით, ბუნდოვანი სურვილებითა და იმედებით, მაგრამ არც თუ დიდი ნდობით, აკვირდება ცვლილებებს. დასაწყისში **გარდაქმნას** (“პერესტროიკას”), ერთი შეხედვით, ბუნებრივი შემთხვევითობა, თუმცა, საეჭვოდ თანმიმდევრული, უცნაურად სწრაფი პროცესი განსაზღვრავდა. თითქოს შეთქმულების გეგმის მსგავსი...

ამ დროს კინოხელოვნებას ჯერ კიდევ იდეოლოგია წარმართავდა, ფილმის წარმოებაში ჩაშვება უშუალოდ სახელმწიფო დაკვეთის ნებით განისაზღვრებოდა. მწარმოებლები, შემოქმედებითი ჯგუფები ვადლებულები იყვნენ, თემატურად და შინაარსობრივად გაეთვალისწინებინათ პარტიის ყრილობათა მიმდინარე დადგენილებები. მეტიც, შემოქმედ-რჩეულებს, გავლენიან ოსტატებს უფლებას აძლევდნენ, გარკვეულ ფარგლებში გულწრფელები ყოფილიყვნენ... მომავალ ნორმებს წინმსწრებადაც უკეთავდნენ, რათა მათ მოწინავე

ხელოვნებით, შემდგომ სათანადო დროს დაედასტურებინათ ახალ იდეათა სამართლიანობა და მნიშვნელობა, აქტუალურად გაეუღრებინათ სახელმწიფოებრივი აზრი და იდეოლოგიური მეგზურის როლიც ეკისრათ.

1980 წელს საბჭოთა კავშირი “უძრაობის” ჩვეულ ფორმაშია, თუმცა რეზო ჩხეიძის ფილმი, სახელწოდებით, “მშობლიური ჩემო მიწავ” ანუ “რაიკომის მდივანი”¹ სისტემის განახლებულ ტენდენციას ამჟღავნებს: რიგითი საბჭოთა ადამიანის (მუშის, მეცნიერის, სტუდენტის სპორტსმენის, მსახიობის, ვინმე მოქალაქის...) ნაცვლად, ფილმის გმირი (იდეალური) სახელმწიფოს მმართველი – რაიკომის მდივანი ხდება, მაგრამ არა საბჭოთა კომუნისტური იდეებისთვის მებრძოლი, არამედ – პატრიოტი, საკუთარ ხალხსა და ქვეყანაზე თავგადადებული წრფელი, უმწიკლო ინტელიგენტი, სამაგალითო პიროვნება. მოკლედ, თემურ ჩხეიძე რომ რაიკომის მდივანი ყოფილიყო... მართალია, თემურ ჩხეიძე ბუნებრივი უშუალობით განასახიერებს კეთილშობილ ადამიანს, შემთხვევით მოხვედრილს პარტიულ სისტემაში, მაგრამ **რაიკომის მდივანი** ისეთი სიმბოლოა, რომელიც “შემთხვევით” ვერაფერს გახდება და თავად ვერც ასეთ “შემთხვევითობას” ენდობი...

ქართველი მაჩურობლისთვის პარტიული მოღვაწე საერთოდ და მით უმეტეს, თანამდებობის პირი – კარიერისტს, მედროვეს ნიშნავდა და ამიტომ. რეზო ჩხეიძის ფილმის გმირი ერთეულ შემთხვევად, ანუ რეალობისგან მოწყვეტილად და ერთგვარად იდეალიზებულიადაც გამოიყურება.

ამ დროს ხალხისთვის სწორედ საპირისპირო, არასახელმწიფოებრივი სულისკვეთება იყო უფრო მისაღები და გაცილებით მეტი პოპულარობით სარგებლობდა ვინმე უიღბლო მარგინალის, ასოციალური ტიპის, თავისუფალი **ანტიგმირის** სახე, რადგან, ისეთი დაღუპული ღოთიცი კი, როგორიც რეჟისორმა დიმიტრი ბათიაშვილმა დახატა, ამავე წელს, თავისი “არასერიოზული კაცის” სახით, მაღალჩინოსნისგან განსხვავებით, იოლად არ თმობდა, გულში არ იკლავდა საკუთარ პრინციპებს. თუმცა, ასეთი

¹ ფილმის მეორე სახელწოდება “რაიკომის მდივანი” ოფიციალური სათაურის საპირისპირო შინაარსზე მიუთითებს.

სახეც, უკვე 80-იანი წლებიდან, “პერესტროიკის” იდეებთან ერთად, თანდათან კარგავს თავის უპირატესობას... **პასიური განდგომის** დრო სრულდება.

ქართული ეკრანის იდეალი ძალას იკრებს. იწყება **ძლიერი გმირის** ძიება. სწორედ “რაიკომის მდივნისა” და “არასერიოზული კაცის” ეკრანზე გამოსვლის წელს, მათთან ერთად ჩნდება და საერთო ყურადღებას იპყრობს დებიუტანტ რეჟისორ თემურ ბაბლუანის თვისებრივად ახალი გმირი “ბელურების გადაფრენიდან” – იაფფასიანი და არაკომფორტული საერთო ვაგონის “ღამეული მგზავრი” – ხალხში მყოფი და თავისი ცხოვრების წესით გარემოსგან გამორჩეული, განსხვავებული აზრით და ღირებულებებით, დაპირისპირებული არანამდვილთან, ყალბთან, ილუზიებისგან თავისუფალი...

იგი ჯერ კიდევ განდგომილის სახეს ატარებს, თავისთვის, კუთხეში ზის, თუმცა, ფხიზლად აფასებს გარემოს და რეაგირების გარეშე არ ტოვებს... იმპულსური და ფეთქებადია... თუმცა, არა ცნობიერი მემბოხე.

თემურ ბაბლუანის გმირი ცხოვრების დინებას მიჰყვება, იძულებულია, სადღაც წავიდეს “საშოვარზე”, შავი “ვოლგით” კი არ ისრიალოს, არამედ, იჯაყჯაყოს შემთხვევითი, იაფი, ან სულაც უფასო ტრანსპორტით, საბარგო მანქანის ძარაზე, სადამდეც წაიყვანენ... და რასაკვირველია, სრულიად სხვა მიზნები ამოძრავებს, ვიდრე უკომპრომისო “რაიკომის მდივანს” – ხალხის კეთილდღეობაზე შეფიქრიანებულს, უდაბნოდ ქცეული სამშობლოს აყვავებაზე მეოცნებეს, მუდამ საზრუნავში მყოფს, საკუთარი მხარის გასაჭირის გამზიარებელს.

ბაბლუანის მოჩხუბარი გმირისგან განსხვავებით, რეზო ჩხეიძის გმირს თავისი გარემო აღიარებს – ენდობიან, პატივს სცემენ, უყვართ... მისი სახე მაყურებლის აღქმაში ასოცირდება საკვანძო კადრთან, როდესაც გიორგი თორელი – რაიკომის მდივანი ტკივილით გააყურებს უახლოეს ნათესავთა გამყოფ საზღვარს, რომლის მიღმა, პასუხად, უსამშობლოდ დარჩენილი ხალხის მადლიერების გამომხატველი ნაღვლიანი სიმღერა-ლოცვა მოესმის.

ამ ნამდვილად სამწუხარო სიტუაციას მაინც ერთგვარად

ხელოვნური, დახვეწილი იერი დაჰკრავს: როდესაც, საზღვრის იქიდან, მინდორში გაგონილ გლეხურ სიმღერას, ფაქიზი არტისტიზმით, მაღალ სტილში ასრულებს ჯანსუღ კახიძე კლასიკურად აწვობილი სიმფონიური ორკესტრის თანხლებით.

დიახ, მალე ძალიან საჭირო გახდება პარტიული ხელმძღვანელებისადმი ხალხის ნდობის ამადლება, მათი, როგორც წინამძღოლის, როლის აღიარება, ჰუმანურობისა და პროგრესულობის დაჯერება, გაიდება. ეს “წინაპერესტროიკის” სიტუაციის ამსახველი კადრი ხომ სწორედ იმაზე მიუთითებს, რომ ხალხსა და ხელისუფლებას ერთი საერთო სატკივარი აქვს, რომ რაიკომის მდივანიც ქართველი ხალხის ნაწილს წარმოადგენს, ამასთან, საუკეთესოს!

ამ ეპიზოდს მაყურებელი გულწრფელად მიენდო. ამ სიმღერას შემდეგაც დიდხანს უსმენდა... სამწუხაროდ, რეზო ჩხეიძის ოცნება და მოლოდინი არ გამართლდა... ვერც მაშინ, და ვერც გარკვეული დროის შემდეგ... საერთო ტკივილი ტკივილად დარჩა და თანდათან ერთმანეთზე გადაბრალებად იქცა... რაიკომის მდივანი – **ცრუ გმირად**, რამეთუ რეალობაში მისი ძალაუფლება ცრუ გამოდგა... მან ვერაფრის შეცვლა ვერ შეძლო, მტრულ სისტემას ემსახურებოდა და სისტემა თავად აკონტროლებდა... ხოლო ემოციური კადრი საზარელ წინასწარმეტყველებად, დამთრგუნველ რეალობად იქცა: ძველ საზღვრზე დარდს, უკვე ჩვენ თვალწინ გახლეჩილი სამშობლოს სიმწარის განცდა დაემატა – საკუთარი სახლ-კარიდან განდევნილი ხალხის, უკვე ახალგაჩენილი უსამართლო საზღვრების, რომლის მეორე მხრიდან აღარავინ უმღერის და აღარავინ ლოცავს ქართველ ამაგდარ წინამძღოლს.

და საერთოდ! საზღვრის თემა რაიკომის მდივნისა და საერთოდ ხელისუფალის ნდობის მოსაპოვებლად, სწორედ ის არის, რასაც არასდიდებით არ უნდა ენდო! ეს მორალი დღევანდელი გადასახედიდანაა... მაშინ, იმედი მხოლოდ ისახებოდა...

სახელმწიფოში თითქოს ყველაფერი ძველებურად იყო, თუმცა რეჟისორები ასეთი რაიკომის მდივნების წყალობით, გარკვეულ თავისუფლებას უკვე გრძნობდნენ:

70-იანი წლებისგან განსხვავებით, მათ შეეძლოთ ჰქონოდათ საკუთარი აზრი, ეთქვათ ის, რის ნებასაც აქამდე არ რთავდნენ.

გავიხსენოთ, ელდარ შენგელიას “შერეკილები” და დაუფიქარი ფრაზა: “აქედან ვერ წაშლი!”¹ ამგვარად, ამ პერიოდის ქართული კინო, მართალია, უშუალოდ “პერესტროიკის” მთავარ მოვლენებს არ ასახავდა, მაგრამ მასთან მჭიდროდ იყო დაკავშირებული და ამ პერიოდზე საუბრისას, გვერდს ვერ აეუვლით “პერესტროიკად” წოდებულ მთელ ეპოქას – დაგეგმილ და დაუგეგმავ მოვლენათა ჯაჭვს, რომლის შედეგადაც, ვაკუუმში, სანატრელ სუფთა ჰაერთან ერთად დამანგრეველი ქარიშხალი შემოიჭრა.

კომუნისტური პარტიის XXVI ყრილობამ მოსკოვში,² ჩვეულებრივ, დემაგოგიურ მოხსენებებსა და ტაშის გრიადში, ყოველგვარი ცვლილებებისა და ეჭვების გარეშე ჩაიარა, თუმცა უკვე წლის ბოლოს, დეკემბერში, პოლონეთში სიტუაცია დაიძაბა და ვოიცეხ იარუხელსკიმ საომარი მდგომარეობა გამოაცხადა.³ შემდეგ მოვლენები უჩვეულოდ სწრაფი ტემპით განვითარდა: ახალ წელს, ნათლილების დღეებში⁴ უეცრად საეჭვო ვითარებაში კვდება, თუ თავს იკლავს სუკის თავჯდომარის მოადგილე, ბრეჟნევის ნათესავი სემიონ ცვიგუნი, ერთი კვირაც არ გადის ამ ამბიდან, რომ (25 იანვარს) მას მიჰყვება უკანასკნელი ათეული წლების საბჭოთა რეჟიმის მთავარი იდეოლოგი მიხეილ სუსლოვი. მაისში ინიშნება ცენტრალური კომიტეტის პლენუმი, რომელზეც პოლიტბიუროს წევრი იური ანდროპოვი გამგეობის წევრი ხდება. და უკვე ამის შემდეგ, ამავე წლის 10 ნოემბერს გარდაიცვალა ლეონიდ ბრეჟნევი, რომელმაც 18 წლის განმავლობაში “წარმატებული” მართვის შედეგად, ძლევა მოსილი, ტოტალიტარული სახელმწიფო ბოლოს

¹ 70-იან წლებში აქტუალური იყო ფრაზა: “აქედან ვერ წაშლი!” – ელდარ შენგელიასა და რეზო გაბრიაძის “შერეკილებიდან” 1973

² XXVI ყრილობა მოსკოვში ჩატარდა 1981 წლის 23/II-3/III

³ მოვლენათა ქრონოლოგიისა და ფაქტების დასაზუსტებლად გამოყენებულია ისტორიის ინტერნეტკვრდი “ქრონოსი”.

⁴ 1982 წლის 19 იანვარს

და ბოლოს დაშლამდე მიიყვანა. ამავე დღეს ბრეჟნევის ცვლის, ამ ადგილისთვის წინასწარ შემზადებული იური ანდროპოვი, რომელიც მისი (ბრეჟნევის) დასაფლავების გრანდიოზულ ცერემონიას უძღვება.

შემთხვევით მოხდა, ჩვეული საბჭოთა უპასუხისმგებლობით, თუ რაღაც უცნაური მისტიკური ძალით, როგორც “ზეცისმიერი სიმბოლური ნიშანი!”... ყოველ შემთხვევაში, გლოვას და გამომშვიდობებას “მშვიდობიანად” არ ჩაუვლია: ჯერ, კავშირების სახლის სვეტებიანი დარბაზიდან გამოსვენებისას, ბრეჟნევის კუბოს ფსკერი გაეარდა და სასწრაფოდ გადაასვენეს მაგარ, თუთიისგან გამოჭედილ კუბოში, მაგრამ კუბო, ამის გამო, მისი მატარებლებისთვის ძალიან დამძიმდა, მით უმეტეს, რომ საყოველთაო გლოვის ცერემონია, როგორ წესი, გრანდიოზული, შენელებული და თეატრალიზებული იყო.

საბჭოთა კავშირის მოსახლეობა ზოგი დაწესებულების სააქტო დარბაზებში კოლექტიურად და ზოგიც, საკუთარ სახლებში – ტელევიზორით ადევნებდა თვალ-ყურს ეპოქალურ მოვლენას – ბრეჟნევის, თითქმის ოცწლიანი, მმართველობის დაუჯერებელ დასასრულს: წითელი მოედანი მილიონობით საპატიო ჭირისუფალითაა გადატყედილი... უეცრად გაისმის შეცბუნებული საყოველთაო ამოგმინვა: მესაფლავეებს მიძიმე კუბო ხელიდან უვარდებათ და საფლავში გრუხუნით ვარდება. ეს, სავარაუდოდ, შემთხვევით მოხდა, ობიექტური მიზეზიც არსებობდა – წონა... იქნებ... სუბიექტურიც და პერფორმანსი – “შემთხვევითობის მისტიფიკაცია” მიძღვნილი იყო იმ **“უძრავობის”** ეპოქის სიტუაციაში გათიშული ხალხის, საბჭოთა კავშირისგან დაღლილი, უიმედო ადამიანების გამოფხიზლებისთვის¹, მაგრამ, რომლებიც, სამწუხაროდ, წარსულის მობრუნებაზე ოცნებობდნენ და არა მომავალზე, რადგან “მომავლის შენება” უკვე დიდი ხანია მობეზრებოდათ!

რაც შეეხება ქართულ კინოს, აქაც აქტუალობას იძენს სწორედ წარსულის ღირებულებები, მათი სიდიადე, ისტორიის ყოველი წვრილმანი განსაკუთრებული

¹შევადართო თენგიზ აბულაძის “მონანიებას”, ვარლამ არაგიძის დამარხვის სიტუაციას.

მნიშვნელობით ჟღერდება. საერთო ინტერესს იწვევს არქეოლოგიის თემატიკა, ყველაფერი, რაც უშუალოდ უკავშირდება და გადმოგვცემს საქართველოს ისტორიის ფაქტობრიობას, ნერგავს მაყურებელში მაღალ ეროვნულ თვითშეგნებას. იღვიძებს დიდი ხნის წინ გაწყვეტილი ეროვნული სულისკვეთება, მეხსიერებაში ცოცხლდებიან დავიწყებული, ისტორიული სახეები, წინაპართა დიდი აჩრდილები.

იდეალი ახლა არა თანამედროვეთა შორის, არამედ, უფრო საამაყო წარსულში იძებნება, ან მათ შორის, ვინც ტრადიციაზე მყარად დგას, ვინც იბრძვის ერის ისტორიის აღიარებისთვის. თუ ცოტა ხნის წინ ისტორიულ თემატიკას იმ საბაბით მიმართავდნენ, რომ თანამედროვეობაზე მიეთითებინათ, დღევანდელზე ეთქვათ რაიმე, ამჯერად თვითმიზანი წარსული ხდება, მასში ჩარჩენილი დიდების შარავანდედით, ძლიერი ფესვებით.

ამ მხრივ ნიშანდობლივია მარინე ხონელიძის დებიუტი “სერაფიტა”¹, შთაგონებული არმაზის ბილინგვა-ეპიტაფიით – II საუკუნეში მცხოვრებ ზევას პიტიახშის ასულ სერაფიტას შესახებ: “...ვინც იყო ახალგაზრდა და იმდენად კეთილი და მშვენიერი იყო, რომ არავინ იყო მსგავსი სილამაზით და გარდაიცვალა 21 წლისა”².

მაყურებლის წარმოსახვა წარსულის ეპითეტების გავლენით ძლიერდება ნოსტალგიასთან შერწყმულ სინანულსა და უსამართლობის განცდასთან ერთად. გასაგებია, რომ ფილმის პათოსი მიმართულია საამაყო, გამქრალი იდეალისკენ, მისი აღდგენის მცდელობისკენ... ოდესღაც, უხსოვარ დროში, მშვენიერი მეფის ასულის ნაადრევად დაღუპვის იდუმალებით მოცული ფაქტი 1981 წლის ეკრანზე დასანანი და საგრძნობი ხდება.

წარსულის ნოსტალგია იკითხება აღიარებულ ოსტატთა – მერაბ კოკოჩაშვილის, ალექსანდრე რეხვიაშვილის, ირაკლი კვირიკაძის, რამაზ ხოტივარის და სხვათა ნამუშევრებშიც.

¹ “სერაფიტა” 1981, რეჟისორი მარინა ხონელიძე

² ფრაგმენტი 1940 წელს მცხეთის გათხრების დროს ნაპოვნი არმაზის ბილინგვიდან.

მერაბ კოკონაშვილის “ცხელი ზაფხულის სამი დღე”,¹ მართალია, თანამედროვეობას ასახავს და არა ისტორიულ ეპოქას, მაგრამ მასში მთავარი ღირებულება სწორედ ერის ღრმა ფესვებთანაა გაიგივებული. ფილმის გმირები ისტორიკოსები, არქეოლოგები არიან. პროფესიისთვის დამახასიათებელ ძიების ჟინს, გატაცებას საკუთარი ქვეყნის წარსულის შეცნობის უდიდესი სურვილი და ენება წარმართავს. სწორედ ამ ხაზს გადაკეთს სიუჟეტური წინააღმდეგობაც – თანამედროვე სინამდვილის დამახასიათებელი სიტუაცია – სახელმწიფოს მიერ ეროვნულ ფასეულობათა უგულვებელყოფა, განზრახ გულგრილობა და ხელისშემშლელი პირობების შექმნა. დაბრკოლებების დასაძლევად, გმირთა მოწოდება – სიცოცხლის საზრისზე, მის დანიშნულებაზე – რომ “ადამიანი ბოლომდე უნდა დაიხარჯოს”, გულისხმობს სრულიად უიმედო შემთხვევაშიც,² მცდელობის არდაკლებას, ბოლომდე ჯიუტად შეწინააღმდეგებას, მსხვერპლს.

ეს ერთგვარი დონ-კიხოტისეული იდეალი, განსაკუთრებით კი “ქარის წისქვილების” სიმბოლო 80-იანი წლების საქართველოში განსაკუთრებით აქტუალური და საყოველთაოდ ახლობელი ხდება. მეორე მხრივ, ახალგაზრდა თაობის სულისკვეთებაში – “ბოლომდე დახარჯვაში” უკვე შეიძლება თავდაუზოგავობის ამოკითხვა, “მსხვერპლის გაღებისთვის” მზადყოფნა.

“ცხელი ზაფხულის სამი დღეში” სულხანი მხოლოდ საკუთარ საქმეზე, სამშობლოზე შეყვარებული მეცნიერია, კულტურულ ფასეულობათა მატარებელი და მათი მომპოვებელი, თვითონ წარმოადგენს ეროვნულ ღირებულებათა კრებით სახეს, თავისთავში ატარებს თაობის იდეალურის ნიშანს, მაგრამ იგი გადაშენების გზაზეა, გაქრობის საშიშროების წინაშე, არ ძალუძს საკუთარი სამყაროს დაცვა: პრეისტორიულ სამარხთან, იმ დროსთან ერთად მარხავს თავის თანადროულობას,

¹ “ცხელი ზაფხულის სამი დღე”, 1981, რეჟისორი მერაბ კოკონაშვილი

² ფილმის მშობლიური ჩემო მიწავ” შემდეგ რეზო ჩხეიძე სწორედ “დონ-კიხოტის” ეკრანიზაციაზე იწყებს მუშაობას, რომლის გადაღებებიც 1989 წელს სრულდება. ნიშანდობლივია, რომ დონ-კიხოტს სწორედ სულხანის როლის შემსრულებელი კახი კავსაძე ასახიერებს.

თვალუწედნელ ისტორიულ პერსპექტივაში გაშლილ სიცოცხლის საზრისს.

მერაბ კოკჩაშვილის გმირი ჯერ კიდევ არ არის არც აქტიური მებრძოლი, არც თავგანწირული – იგი უბრალოდ გულგრილი დროის, საბჭოთა “უძრაობის” ხანის ამაოებას ეწირება... მაგრამ მისი არსებობის გაგრძელებაა თამრიკო ანუ თამარი, მიუხედავად სინაზისა და ქალურობისა, უფრო შეუპოვარი და, რაც მთავარია, უკვე მის გვერდით მყოფი.

ფილმის თხრობაში თითქოს ხდება გმირთა ანალოგიური ხასიათების წაფენა: ძველს და წარმავალს ახალი თვისებებით გამდიდრებული ეფინება და, საეარაუდოდ, აგრძელებს კიდევ, არ წყვეტს დაწყებულს. თამრიკოსა და სულხანის ერთობა ერთ სივრცეში აქცევს “დარღვეული დროის კაეშირის” გაუცხოებულ ფრაგმენტებს.

თუმცა გმირი-მსხვერპლის, საკუთარი თავის მსხვერპლად გაღების ფუნქცია, როგორც ტრაგიკულად ამადლებულის, ამ პერიოდის დისკურსში თანდათან, უფრო და უფრო იკვეთება და განსაკუთრებული ყურადღების ცენტრში ექცევა. ამას მოწმობს, ამავე წელს გადაღებული აღექსანდრე რეხვიაშვილის “გზა შინისაკენ” და განსაკუთრებით, უფრო მოგვიანებით შექმნილი, სერგო ფარაჯანოვის “სურამის ციხე”.¹

წმინდა ზვარაკის, როგორც გამორჩეული სიწმინდისა და ამადლებულის, სიმბოლო, სამწუხაროდ, თუ საბედნიეროდ, ქართველი მაყურებლის ცნობიერებაში აქტიურად იწყებს დაღეკვას სწორედ ქარის წისქვილებთან მებრძოლი რაინდის სახესთან შერწყმული კონცეპტით, რაც, 80-იანი წლების ბოლოს 9 აპრილის სისხლიანი კვირადღის რეალურ ტრაგედიაში გამჟღავნდა კიდევ.

ზემოხსენებულ ფილმებამდე, ჯერ კიდევ ერთი წლით ადრე, დამოკიდებულება გმირი-მსხვერპლის მიმართ მეკეთრად განსხვავებულია. გოდერძი ჩოხელის, 1980 წელს გადაღებული, “ბაკურხეველი ხევსური” თოვლიან მთებში სამყაროსგან მოწყვეტილ, უკაცრიელ სოფელში

¹ აღსანიშნავია, რომ “მსხვერპლის” კონცეპტს ქართველი რეჟისორები სრულიად სხვადასხვაგვარად იაზრებენ, მათ შორის: ირონიულად (ბატონი ვასო – ელდარ შენგელაიას “ცისფერ მთებში”, თორნიკე – თენგიზ აბულაძის “მონანიებაში”...)

გამოყრუებული დედაბრების,¹ სხვისი ცოლების სადარაჯოდ დარჩენილ, ერთი შეხედვით, სრულიად თავისუფალ, ლალ ჭაბუკზე მოგვითხრობს, რომელსაც ეს, მთებით გარშემორტყმული, თავისუფლება ციხედ გადაქცევია, რომელიც ვერ ხვდება, სად წაიღოს, რაში დახარჯოს მთიულ ვაჟკაცებში ბუნებით მოჭარბებული დაუოკებელი ენერგია.

იგი გასართობად, ცარიელი თოფით იწეებს თამაშს და ხვდება, რომ ძალაუფლების მოპოვებაც შეუძლია, თუმცა ასეთი ძალაუფლებაც მხოლოდ ერთფეროვანი დღეების ერთი-მეორისგან გამოსარჩევად თუ გამოადგება. მართალია, იგი ფრთხილობს – ვიდრე ცარიელ თოფს ვინმეს დაუმიზნებდეს და ჩახმახს გამოჰკრავდეს, ლულას, შესამოწმებლად, ჯერ საკუთარი თავისკენ მიმართავს. თუმცა, როგორც ამბობენ, სიკვდილის ერთი საბედისწერო შანსის ალბათობა ცარიელი თოფშიც არსებობს. გმირიც ამ ალბათობის კანონის ძალით იღუპება. მის სიკვდილს ისიც ვერ შეიტყობს, ვინც იქვე იყო და გასროლის ხმა გაიგონა, ვინც ამ შემთხვევის წყალობით გადარჩა.

გოდერძი ჩოხელი მსხვერპლს არ ახსენებს. იგი უფრო მაღალ ღირებულებად წარმოადგენს ადამიანის სიცოცხლეს, ვიდრე არაფრისმომცემ ძალაუფლებას. საბედისწეროდ მიიჩნევს წინდაუხედავ სილადეს, რომელიც სიცოცხლის გაუფრთხილებლობაში იზრდება. ასეთი სიკვდილი უაზრობაა, საუბედურო გამოსავალი.

სხვაგვარად უყურებენ მოვლენებს ერთი წლის შემდეგ... ისტორიულად სამაგალითო იდეალურისა და ამავე დროს, უცნაური მსხვერპლის ტვირთით ბრუნდება “შინისაკენ” – ჭეშმარიტებისკენ მიმავალი “გზით” ალექსანდრე რეხვიაშვილის ანთიმოზ ივერიელი.² უცხო ქვეყნის³ უდიდესი სასულიერო და სახელმწიფო მოღვაწე, რომელიც რუმინელი ხალხის გვერდით იდგა თურქებისა და

¹ გოდერძი ჩოხელი ამ შემთხვევაში მკვეთრად ირონიზირებს ჩვეულ წარმოდგენას მთის თავისთავად პოეტურ სამყაროზე. მისი დედაბრები “ინტელექტუალურად” მსჯელობენ, იხსენებენ ყველასთვის ცნობილ ხალხურ სტროფს: “თებერვალი ბერავსო, მარტი კაბას კერავსო...”

² “გზა შინისაკენ”, 1981, რეჟისორი ალექსანდრე რეხვიაშვილი

³ შენიშენა: ვლახეთის, რუმინეთის

ბერძნების გავლენის წინააღმდეგ ბრძოლაში და უდიდესი ქრისტიანული ღვაწლის მიუხედავად, კონსტანტინოპოლის სასულიერო კრებამ, როგორც მეამბოხე, ანათემას გადასცა, წოდებრივი პატივი აჰყარა, საქმეებს ჩამოაშორა, ღვაწლმოსილი სახელი – ანთიმოზ ივერიელი წაართვა და დაბადების სახელით, უბრალოდ, ანდრიად დატოვა. დაუწესა მონასტრის ჩაკეტილი კედლები, რომლისკენ მიმავალ გზაზე, მზაკვრულად მოკლეს.

თუმცა, ასეთი დრამატულად ეფექტური კონკრეტული ბიოგრაფიული დეტალებით, ისტორიული ფაქტებით რეხვიაშვილი არ სარგებლობს. მისი კამერის გამომსახველ თხრობას მიკვეთრად პირობით რეალობაში შევყავართ, საქართველოს ისტორიის უსაზრისოდ გაფანტულ დაფლეთილ ფრაგმენტებში, სადაც ადამიანებს ერთიმეორის არ ესმით, არ ენდობიან... სადაც საუბრობენ ქარაგმებით, საკუთარ თავთან... “როდესაც აღმოსავლეთის ქარი უბერავს, დასავლეთში წვიმს”...

ცხადია, ეს არ არის ფილმი საამაყო მამულიშვილზე – ანთიმოზ ივერიელზე, ეს არის ალექსანდრე რეხვიაშვილის ისტორიული მინიშნება გაყიდულ და გაპარტახებულ საქართველოზე, დაბნეულ და დაშინებულ ხალხზე, მტრობაზე, შუღლზე, გულგრილობაზე, ვითომ პატრიოტიზმზე და უკვდავ ღირებულებებზე...

ანთიმოზის სახეს ღირსებითა და კდემამოსილებით ავსებს რეჟისორის დინჯი, ემოციებისგან დაცლილი თხრობა, კამერის აუღელვებელი, უშფოთველი მოძრაობა, გმირების მზერა, რომელიც “ბერძნულ მანერას” გვაგონებს და მიღმური სამყაროს განზომილებას ადგენს.

გმირის სიკვდილის აქტი ხასიათდება ასევე სიმშვიდითა და ღირსებით, როგორც ღვთის წყალობა, როგორც ადამიანის გზა შინისაკენ, რომელსაც იგი არც მიელტვის და არც გაურბის... ისევე, როგორც არსებულ ირაციონალურ, ცოცხალ რეალობას – ალოგიკურს, ქაოტურსა და გაუგებარს, დაქსელილს – დაპირისპირებებით, მტრობით, ღალატითა და შუღლით, უბედურებით, სიბრყივეთა და უგუნურებით...

იგი ამ სამყაროს შუაგულშია – სიბრძნით სავსე, საოცრად მშვიდი და გაწონასწორებული... მაყურებელი

ხედავს წმინდანის სახეს, რომელიც ეკრანიდან უშუალოდ მას უყურებს, აკვირდება, პატიობს და იდეალური ქცევის მაგალითით უდიდეს ეროვნულ სიამაყეს ანიჭებს.

აღექსანდრე რეხვიაშვილის ანთიმოზ ივერიელის სიკვდილი, თუ “მსხვერპლი” მოულოდნელი და აბსურდულია, თუმცა არსებული საყოველთაო აბსურდისთვის მკაცრად ლოგიკური და წინასწარ განსაზღვრული.

80-იანი წლების ქართულ კინოში ანთიმოზი პირველი გმირია, ვინც შეგნებულად იღებს სიკვდილს, როგორც აუცილებლობას. საოცარი სისადავით გადაღებული ფინალური სცენა ხაზს უსვამს ერთბაშად სიტუაციის ჭეშმარიტებასაც და აბსურდულობასაც, სიცოცხლის მღვრიე ამოუებასა და სიწმინდის მარადიულობას...

80-იანი წლების პროდუქციაც ისევე, როგორც საერთოდ, წინა წლების ქართული კინო, “სინამდვილის ასახვის” რეალისტური მანერის მიუხედავად, მაინც გაურბის სინამდვილეს, უხვევს მისგან: თითქოს არც იმყოფება რეალობაში, რომელსაც გამოხატავს, სადაც საგნები კარგავენ თავისთავად მნიშვნელობას, გარდაიქმნებიან და ახალი სემანტიკით იწყებენ არსებობას. გონებით მოხაზულის შესატყვისად, შესაბამისი აღქმის მზაობით.

ასეთ სივრცეში ცნება “ფაქტი”, თავისი არსით აღარ არის ფაქტი, არამედ, წარმოადგენს მეტაფორას, ჰიპერბოლას, რაღაც სხვა “ფაქტს”, რომელიც ან სრულიად ემსახურება იდეოლოგიურ ინტერესებს, მის მოთხოვნებს, ან პირიქით, ცენზურისთვის გზა-კვადის აბნევას, მის მოტყუებას, მისგან დამალვას ცდილობს.

სახელმწიფო, თავის მხრივ, დაბეჯითებით მოითხოვს სოციალისტური ღირებულებებისადმი ერთგულებას. ხელოვნების საბჭოთა დისკურსის თანახმად, რომელიც მითოლოგიზებულ სისტემას წარმოადგენდა, საკუთარი გამოკონილი “კერპებითა” და არაფრისგან შექმნილ “წმინდანთა” ამადლებული სახეებით, მოითხოვს წამოყენებული იდეების შემკობას, მათ აღმატებით ხარისხში აყვანას, არქეტიპებით, რელიგიური და კულტურული ფასეულობებით, ისტორიული თუ ფანტასტიკური ფორმებით გამყარებას.

მოგვიანებით, ისტორიის გაყალბების თანდათანობით გამოაშკარავებამ, თავის მხრივ, გამოიწვია მითის დაშლა, მისი გამოიწვინა სავალდებულო რეალობისგან, რომელიც, ამის შედეგად, გააზრებისა და სქემატური კლიშეების მიღმა აღმოჩნდა.

ასეთი სინამდვილისადმი დაეჭვების პერიოდი უკვე 60-იანი წლებიდან იწყება და კულმინაციას 80-იანებში აღწევს. ამ დროისათვის, უკვე აშკარად გამოდის წინ ჩვეულებრივისგან განსხვავებული, “არადეკლარაციის” გამომხატველი კრიტიკული დისკურსი, რომლის დიაპაზონი მეტად ფართო არეალს მოიცავს: ისეთი სერიოზული ასექტური გადაწყვეტიდან, როგორც აღექსანდრე რეხვიაშვილის “გზა შინისაკენ”, აკვიატებულ ექსცენტრიკამდე. განსაკუთრებით აღინიშნება მიდრეკილება ადამიანური არსებობის აბსურდული გააზრებისადმი, ინტერესი – უცნაური, ექსცენტრიკული, გარემოს შეუსაბამო ხასიათისა და ქცევებისადმი, გარეგნობისა და ჩაცმულობისადმი. გმირობაც კი ხშირად სტილიზებულია, არასერიოზულობის ელფერის მატარებელი.

ასეთია, მაგალითად, ირაკლი კვირიკაძის “მოცურავე” (1981), სანაქებო, მაგრამ უსახელო წინაპარი, რომლის საკვირველ, დაუჯერებელ ქცევას იმეორებს და დიდი წინაპრის არადიარებელ შედეგს აღიარებული გამარჯვების შარავანდედში ხვევს უკვე ახალი, წინაპრების ნიჭიერებით, ხასიათის სიმტკიცითა და უცნაური ახირებულობით ასევე გამორჩეული შთამომავალი, თანამედროვე თაობა.

1982 წელს ქვეყანაში ცვლილებები კიდევ უფრო საგრძნობი გახდა. სუკ-ის თავმჯდომარედ დაინიშნა ვიქტორ ჩებრიკოვი, ხოლო შინაგან საქმეთა მინისტრი ნიკოლაი შელოკოვი თანამდებობიდან მოხსნეს, რომელმაც ერთი წლის შემდეგ, დეკემბერში თავი მოიკლა...

ამ წელს ელდარ შენგელაია “ცისფერ მთებს ანუ დაუჯერებელ ამბავს” (1983) იღებს, იგავს დაწესებულებასა და მის თანამშრომლებზე ავარიულ შენობაში, რომლის მომატებულ ბზარებსა და ჩამოცვენილ ბათქაშს ყოველდღიურად გულდაგულ ამოწმებენ და ამოდ ცდილობენ გაარკვიონ, საიდან მომდინარეობს საშიში რყევა: მარჯვნიდან, მარცხნიდან, ზემოდან თუ ქვემოდან –

მიწისქვეშეთიდან... ვერ გაუგიათ, საიდან ჩნდება გაუგებარი ბზარები!

ფილმის გმირები საგონებელში არიან და ვერ ხსნიან ამ რთულ ამოცანას. “გაგიჟდება კაცი!” ნგრევის მოლოდინი უკვე არსებობს, მაგრამ ჩვეული მოჩვენებითი ტაშ-ფანდური მაინც გრძელდება...

თუმცა, რეალურად ნგრევა რომ დაიწყო, ყველაფერი სწრაფად მიჰყვა ერთმანეთს: 1984 წლის თებერვალში უეცრად გარდაიცვალა იური ანდროპოვი და ცკ პლენუმმა პარტიის გენერალურ მდივნად აირჩია კონსტანტინ ჩერნენკო. ერთი წლის შემდეგ, კი ჩერნენკოც კვდება და გენერალური მდივანი ახლა უკვე მიხაილ გორბაჩოვი ხდება.

სწორედ ამ წელს იღებს თენგიზ აბულაძე “მონანიებას” (ეკრანებზე გამოდის მხოლოდ 1987 წელს), რომელმაც მთელ მსოფლიოს წარმოუდგინა ტოტალიტარული რეჟიმის საზარელი სამყარო და საბჭოთა მმართველის უსაზღვრო “ჰუმანიზმი”.

“მონანიებაში” განსაკუთრებული ზემოქმედება მოახდინა თავად საბჭოთა კავშირის მოსახლეობაზე, დაშინებულ ინტელიგენციაზე, რომელსაც ვერ დაეჯერებინა, რომ ამ სიმაღლის ამოთქმა შეიძლებოდა, რომ ბოლოს და ბოლოს, სახელი დაერქვა ყველაფერს...

ამ დროს ისევ აქტუალური გახდა ანდრეი ამაღრიკის “იარსებებს თუ არა საბჭოთა კავშირი 1984 წლამდე?”... მაგრამ 1984 წელი დადგა და საბჭოთა კავშირი მაინც არ აპირებდა დაშლას, ახლა უკვე მომავალ გეგმებს აწყობდა, იდეებით ავსებული, “მონანიებული” და “განწმენდილი”...

1985 წელს ეკრანზე გამოდის “ამბავი სურამის ციხისა” – სერგო ფარაჯანოვის პირველი კინოსურათი ციხიდან გამოსვლის შემდეგ, საიდანაც იგი ლეონიდ ბრეჟნევმა პირადად ღუი არაგონის თხოვნით გაათავისუფლა.

ფილმის სახელწოდებაში ყოფილი პატიმრის მიერ სიტყვა “ციხის” გამოტანამ, შორეული ლეგენდის ერთგვაროვანი, სიმბოლური სტრუქტურა თანამედროვე რეალობის სიმბოლოდ წარმოადგინა. გარდა ამისა, სერგო ფარაჯანოვმა ფილმს ეპიგრაფი წაუმიძღვარა და საკუთარი პოზიცია ხაზგასმითაც დააფიქსირა, რომ: “ფილმი ეძღვნება

ყველა დროის ქართველ მეომრებს, რომლებმაც თავი გასწირეს სამშობლოსათვის. ჩვენში კარგად ცნობილია ციხე-სიმაგრის კედელში ცოცხლად ჩაკირული ჭაბუკის ლეგენდა. ამ ლეგენდამ შთააგონა დანიელ ჭონქაძე, ნიკო ლორთქიფანიძე, დავით სულიაშვილი... **ჩვენც მათ კვალს გაყევით**”.¹

წინაპართა კვალის გაყოლა და ეროვნული სულის შენარჩუნება, ამ დროისთვის, კიდევ ერთი ღია და გამომწვევი განაცხადი იყო. ლეგენდა რეალურად არსებულ “ზურაბის ციხის” ნაშთს უკავშირდება, დროის მიერ გახლეჩილი და გაუცხოებული კულტურის ფაქტს, რომლის ისტორია ხალხის ზეპირსიტყვიერებამ მეტად ძუნწი ფაბულითა და დედის დატირებით შემოინახა. ქართული ლიტერატურის ეს სასტიკი, შემაძრწუნებელი, თანამედროვე ადამიანისთვის გაუგებარი უცნაური თქმულება ახალი, უფრო დასაბუთებული მოტივაციებით აღჭურვა.

საგარეოდ, XII საუკუნის ციხის მშენებლობის ისტორიამ უფრო აქტუალურ ახლო წარსულში გადმოინაცვლა და ფაბულა მიზანმიმართული ყოფით-რეალისტური დეტალებით დაზუსტდა.

ამგვარად, მოთხრობად ქცეულ თქმულებას ახალი ფუნქციის მქონე დამატებითი მოქმედი პირები გაუჩნდნენ. ფარაჯანოვმა ლეგენდაში მითოლოგიური ელემენტები გაააქტიურა და მითად გარდაქმნა, საკრალური მნიშვნელობა მიანიჭა. აქედან გაჩნდა და დამკვიდრდა ფილმში გაუცხოებული, განყენებული გარემო – აღჭურვილი სარიტუალო ადგილითა და საგნებით, პერსონაჟთა სიმბოლური ფუნქციებით, კადრის უჩვეულო, სიმეტრიული კომპოზიციით, დინამიკის მაქსიმალური უარყოფით, სიმბოლურად სტაბილური კოლორიტით...

ერთი მხრივ, ფარაჯანოვი ისევ აგრძელებს ლიტერატურულ ვერსიის ხაზსაც: პერსონაჟთა სარწმუნოების შეცვლა და აღმოსავლური თავგადასავალი მას საშუალებას აძლევს, მაყურებელს წარმოუდგინოს “მეზობელი” კულტურის მოტივებზე საკუთარი წარმოდგენის ერთგვარი სტილიზებული შტრიხები, თუმცა არანამდვილი,

¹ეპიგრაფი სერგო ფარაჯანოვის ფილმიდან “ამბავი სურამის ციხისა” (დასაწყისი ტიტრები)

კოლაჟით შექმნილი სივრცე და რეალობა – ქართული სივრცისთვის ერთდროულად თითქოს ნაცნობი და ამავე დროს, უცხო მარგინალური კულტურა: შემთხვევით თავმოყრილი ეთნოგრაფიული ნივთების ექსპოზიციათა კომბინაციებით.

ეს მკაფიო, ერთი შეხედვით, თითქოს დეტალური ეთნოგრაფია, სინამდვილეში ფარაჯანოვისეული, საკუთარი, რაღაცას მიმსგავსებული შთაბეჭდილებაა, ხაზგასმული სიმულაცია... რაღაც განზოგადება... რათა ყველა ეთნოსისთვის აბსტრაქტული და გაუცხოებული დარჩეს: როგორც მაჰმადიან ქრისტიანთა... ან ქრისტიან მაჰმადიანთა... თუ საერთოდ, უძველეს წარმართთა ფილმის სამყარო.

“სურამის ციხის” ისტორია სამსხვერპლო სცენიდან იწყება. ყოველი საკანძო მნიშვნელობის მოვლენა ისევ სამსხვერპლო ადგილს უბრუნდება, ვიდრე საბოლოოდ რიტუალური მსხვერპლშეწირვით არ დასრულდება.

სერგო ფარაჯანოვის ფილმში აშკარად ჩანს 80-იანი წლების საზოგადოების უკვე გამოკვეთილი განწყობა დიდი გარდატეხის მოვლენისადმი, 9 აპრილისთვის მზაობა. იდეალები, რომლებითაც საზრდოობს და ყალიბდება პატარა ზურაბი – წმიდა ნინო, თამარ მეფე, წმიდა გიორგი... – მისგან თავგანწირვასა და სიწმინდეს მოითხოვენ. მათი უბადლო მაგალითით შთაგონებული ზურაბი სიხარულითა და უყოყმანოდ იღებს ბედისწერის გამოწვევას.

იგი თვითონ დგება კედელში და თავადვე იწყებს ამოშენებას. მხოლოდ აღმზრდელი ესმარება, სწორედ ის, ვინც ეს იდეალები შთააგონა.

საქმე ისაა, რომ ფილმის რეალობა განსხვავებულია სამყაროსგან, რომლითაც ზურაბი საზრდოობს. ღალატი, ჩაგვრა, დაუნდობლობა... გაბოროტებული, სასოწარკვეთილი რეალობა, რომელიც საუკეთესოს გაღებას, აუცილებლად უდიდეს მსხვერპლს მოითხოვს. იდეალები კი პატარა, სასაცილო, ნიავე მსუბუქად მოძრავ, ჩამოკიდებულ ტიკინებს გვანან... მსხვერპლის გარეშე არაფრის დათმობა არ მოხდება!

თუმცა ამ პერიოდში კარგად არის გაცნობიერებული, რომ მსხვერპლი კვდომა არ არის... ფარაჯანოვის მიხედვით,

მსხვერპლი კი არ კვდება, არამედ ისახება, რომ დაიბადოს: ზურაბი ისეა ჩაკირული ციხეში, როგორც დედის წიაღში. ვარდო ორსულებსაც და აშენებულ ციხესაც ერთნაირად, ხელის მოსმით სინჯავს... ჩაკირული ზურაბი სახელმწიფოს ძლიერებად უნდა დაიბადოს...

1986 წლის თებერვალში ტარდება XXVII ყრილობა¹ რომელიც ამტკიცებს პარტიის პროგრამის ახალ რედაქციას.² თითქოს ყველაფერი უკეთესობიკენ მიდის, რომ არა, 1986 წლის 26 აპრილი, ჩერნობილის ავარია: ხელისუფლება ტრადიციულად მაღავს და საკუთარ ხალხს საშიშროების შესახებ არ აფრთხილებს. აღიარება იძულებით ხდება, როდესაც რადიაცია უკვე ევროპის ჩრდილოეთის ქვეყნებშიც აღწევს.

ეს ფაქტი ადამიანებს ისევ უბრუნებს უიმედობასა და უნდობლობას სახელმწიფოს უკეთესი ცვლილებების მიმართ, რომელიც უკვე შესამჩნევი იყო...

ეკრანებზე გამოდის “მონანიება”, იბეჭდება მიხეილ ბუღაკოვის “ძაღლის გული”, ანა ახმატოვას “რეჟიემი”, ილია ერენბურგის მეშუარები... ხოლო ციხეებიდან და გადასახლებიდან 140 დისიდენტი ბრუნდება.

1987 წლის მაისში საბჭოთა კავშირის მოსახლეობა აღფრთოვანებაში მოჰყავს გაუგონარ შემთხვევას: წითელ მოედანზე, სწორედ იქ, სადაც საბჭოთა ჯარისკაცები მავზოლეუმის დაცვის ვირტუოზულ რიტუალს ასრულებდნენ, ხოლო უზარმაზარი რიგი მოთმინებით ელოდა თავის დროს, რომ ლენინის მუმიისთვის მიეგო პარტივი, დასავლეთ გერმანიის 19 წლის მოქალაქემ მათიას რუსტმა, თავისი პატარა თვითმფრინავი დასვა. ჯარების მთავარსარდალი მეორე დღესვე გაათავისუფლეს თანამდებობიდან, მაგრამ ამან საქმეს ვერ უშველა: წითელ მოედანზე, ახლა ყირიმის თათრებმა მოაწყვეს მჯდომარე აქცია. გამოსვლები გახშირდა. მიიღეს დადგენილება მიტინგების ჩატარების შესახებ – სკვერებში, სტადიონებსა და მსგავს ადგილებში.

¹ სკკპ XXVII ყრილობა, 1986 წლის 25/II- 6/III

² “საბჭოთა კავშირის ეკონომიკური და სოციალური განვითარების ძირითადი მიმართულებები 1986-90 წლების პერიოდში 2000 წლამდე” (კურსი კომუნიზმის მშენებლობისკენ).

ბოლოს და ბოლოს, ამერიკასთანაც მოხერხდა მოლაპარაკება. 1988 წელს ავღანეთიდან ჯარებიც გაიყვანეს. ვითარება ახლა უკვე ქვეყნის შიგნით დაიძაბა: გახშირდა საპროტესტო გამოსვლები, დაიწყო დაპირისპირება ხელისუფლებასთან, ნაციონალური დაპირისპირებები, მათ შორის, მეზობლად – სომხებსა და აზერბაიჯანელებს შორის. 1989 წლის 15 ივლისს კი არეულობა იწყება აფხაზეთშიც. თუმცა მანამდე, 1989 წლის 9 აპრილს, ქართველებისთვის “პერესტროიკის” პათოსი სრულად გამოაშკარავდა.

საქართველო საბჭოთა კავშირის პირისპირ დადგა. 1990 წელს არჩევნებში იმარჯვებს ზვიად გამსახურდია, წლის ბოლოს ედუარდ შევარდნაძე ტოვებს კომუნისტური პარტიის რიგებს. 1991 წლის 31 მარტს საქართველოში ტარდება რეფერენდუმის დამოუკიდებლობის მოთხოვნის საკითხზე.

ადამიანი ცხოვრობს მხოლოდ აწმყოში, გარკვეული დროის მონაკვეთში, გარკვეულ სახელმწიფოებრივ სივრცეში, მაგრამ გარკვეული კულტურული ღირებულებებით – ცნობიერებით, მესხიერებითა და იმედით, რომლებიც, მას არარსებულ დროებთან – წარსულთან, მომავალთან და უძრავ მარადისობასთან აკავშირებს. რაიმე მოვლენამ, ღირებულებამ, ფაქტმა შესაძლოა ძალიან განსხვავებული მნიშვნელობა შეიძინოს იმის მიხედვით, აღვიქვამთ მას უშუალოდ აწმყო პროცესში, თუ ვმსჯელობთ მასზე, როგორც წარსულზე, როგორც უკვე განხორციელებულ შედეგზე.

აწმყოში ჩვენ მას უშუალოდ შევიგრძნობთ და ამიტომ გვიჭირს მისი სრული ბუნების დანახვა. სუბიექტურად აღვიქვამთ, უცნობი მომავლის მოლოდინთან გაერთიანებულ ასპექტში. ხოლო იგივე აწმყო უკვე წარსულად ქცეული კი, როგორც ბერდიაევმა აღნიშნა – “ილუზიური მსჯელობაა, რადგან წარსული, რომელზეც ჩვენ ახლა ვსაუბრობთ, არის წარსული, რომელიც, თავად აწმყოს შემადგენელი ნაწილია, მასში არსებული. წარსული – ეს სრულიად არ არის ის აწმყო, რომელიც წარსულში იყო”.¹

შესაბამისად, წარსულის შეფასება, როგორც წესი, არ

¹ Николай Бердяев ВЕЧНОСТЬ И ВРЕМЯ. Вестник РХД, 1998, с. 135-140.

ემთხვევა იმავე დროის მონაკვეთის შეფასებას აწმყოში. ამიტომ ძნელია განსაზღვრა, როდის იყო ადამიანი გულწრფელი, როდესაც – “დიდება ბელადს” – გაიძახოდა, თუ როდესაც შემდეგ, ბელადის კულტი დაგმო...

ყველა დროს თავისი სინამდვილე აქვს: ერთი წერტილიდან მხოლოდ იმედის დანახვაა შესაძლებელი, მეორედან – მხოლოდ შედეგის... მარადისობა ყოველ წამს ესწრება, ყოველთვის ნამდვილი და ხელშესახებია, მაგრამ ამისთვის განსაკუთრებული ხედვაა საჭირო, ძალიან ღრმად ჩახედვის უნარი საკუთარ სულში, საკუთარ ღირებულებებში.

მაია ლევანიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მეცნიერ-თანამშრომელი

კონფორმიზმი 1960-1970 წლების ქართულ კინოში

1960-1970 წლები საქართველოში საავტორო კინოს ჩამოყალიბების პერიოდია, როდესაც ეკრანებზე ჩნდება განსხვავებული სტილისტური თუ ფორმისეული ძიებები, მსოფლმხედველობა, მსოფლალქმა.

ქართული კინოწარმოების განვითარების ამ ეტაპზე შესაძლებელი ხდება ორი მიმართულების გამოყოფა: პირველი – “საავტორო კინო”, რომელიც აწალიბებს ძირითად ტენდენციებს, განსაზღვრავს აქტუალურ თემებს, პრობლემებს, ასახვის ფორმებსა და სტილისტურ ნიშნებს და მეორე – პარალელურად შექმნილი საკმაოდ დიდი რაოდენობის პროდუქცია, რომელიც საბჭოთა იდეოლოგიის ძირითადი დოგმებისა და სტერეოტიპების დამკვიდრებას უწყობს ხელს.

იმხანად, ასეთ ფილმებზე საუბარი არაპრესტიჟულად მიაჩნდათ და, შეიძლება ითქვას, რომ მათი გაანალიზება, მახასიათებლებისა და ნიშნების განსაზღვრა საბჭოთა კინომცოდნეების მიერ არც კი ხდებოდა, ვინიდან ეს პროდუქცია ფართო აუდიტორიაზე იყო გათვლილი. არ არსებობდა ამ პროდუქციის განმსაზღვრელი ტერმინიც.

დღეს მას, პირობითად, “საბჭოთა (ქართული) მასკულტურა” შეიძლება ვუწოდოთ. ეს ტერმინი საბჭოთა რეალობაში ახალ მნიშვნელობას იძენს და რადიკალურადაც განსხვავდება “მასკულტურის”, როგორც ტერმინის, ამერიკული და თუნდაც ევროპული გაგებისგან.

თუ გადავხედავთ “საბჭოთა (ქართული) მასკულტურის” ფარგლებში შექმნილ ნამუშევრებს, როგორც აღვნიშნე, ვნახავთ, რომ საბჭოთა კრიტიკოსთა მიერ, კინოსადმი, როგორც ელიტარული კულტურისადმი, სნობური დამოკიდებულების გამო, ფაქტობრივად გაუანალიზებელი

დარჩა ის ძირითადი პროდუქცია, რომელშიც, ვფიქრობ, ყველაზე მკვეთრად იკითხებოდა 1960-1970 წლების სახელმწიფო პოლიტიკა, საზოგადოებრივი მენტალიტეტის, ანუ მასის ფსიქოლოგიის ჩამოყალიბებისთვის საჭირო ნიშნები და ელემენტები.

საბჭოთა მასკულტურისთვის დამახასიათებელი ხდებოდა თხრობაში ყოფითი ელემენტების აქცენტირება, იდეოლოგიური სტერეოტიპების სოციუმში დამკვიდრება, თხრობის რეალისტური სტილი, მისი ცხოვრების ნაკადიდან ამოღებული ეპიზოდებით გამდიდრება, გმირთა ტიპური დახასიათება და მკაცრი მორალიზმი.

ერთიანობაში ეს ნიშნები მაყურებელში რეალიზმის შეგრძნებას ბადებდა, რაც უფრო მეტად უწყობდა ხელს დოგმატური, სტერეოტიპული აზროვნების ჩამოყალიბებასა და დამკვიდრებას. ვინაიდან, “საბჭოთა (ქართული) მასკულტურის” ნიმუშების ფილმწარმოებას მატერიალურად სახელმწიფო უზრუნველყოფდა, დასავლურისგან განსხვავებით, ის ნაკლებად ორიენტირდებოდა კომერციაზე, მოგებაზე, სწორედ ამიტომ მისთვის არ იყო ნიშანდობლივი გამომსახველობითი “სიტყვლე” “სანახაობრიობა” “ვარსკვლავთა სისტემის ჩამოყალიბების ტენდენცია”. მიუხედავად ამისა, ამ ტიპის ფილმები მაინც გავლენას ახდენდა ჩვეულებრივ ობივატელზე. ვინაიდან ასახული გარემო, მარტივი ამბავი, ყოფითი დეტალების აქცენტირება “წვრილმანთა ამბოხი” “ნაცნობის ეფექტს” ბადებდა მასში.

რეალისტური სტილიდან გამომდინარე, “საბჭოთა (ქართული) მასკულტურა” უპირატესობას ანიჭებდა შავ-თეთრ, სადა გამოსახულებას, რომელიც მოკლებული იყო ინდივიდუალურ ნიშნებს.

ქართული საავტორო კინოსთვის, განსაკუთრებით, ოთარ იოსელიანის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი სტილისტური ნიშნების აქტიური პროფანაციისა და ზეგავლენის პროცესში, “საბჭოთა (ქართული) მასკულტურამ” ვერ ჩამოაყალიბა საერთო გამოკვეთილი ნიშნები, გმირთა ტიპები, ჟანრული სტრუქტურები და ა.შ. ვინაიდან, ავტორებს, რომლებიც ქმნიდნენ ამ ტიპის პროდუქციას, პრეტენზია ჰქონდათ მორგებოდნენ “საავტორო კინოს”

მოთხოვნებს, მის ჩარჩოებს, მიმბაძველობით ცდილობდნენ პოლიქანრული სისტემის შექმნას. მაგრამ ეს ნაზავი სპონტანური იყო, მხოლოდ კონკრეტული ჟანრებისთვის დამახასიათებელ პირობით კონტურებს ქმნიდა და ერთიან სტრუქტურად ვერ ყალიბდებოდა.

“ქართული (საბჭოთა) მასკულტურა” შესაძლებელია ორ კატეგორიად დაიყოს: პირველი, რომელიც პირდაპირ პროპაგანდას ეწეოდა და საბჭოთა გმირების ახალი სახით წარმოჩენას, ისტორიული წარსულის ხელახალ შეფასებას ცდილობდა.

ამ პერიოდში, ფაქტობრივად, მივიღეთ უფრო ადამიანური, მიწიერი, თუმცა კომუნისტური იდეებითა და “მაღალი მორალური პრინციპებით” განმსჭვალული გმირები. მაგალითად, “დედისერთა ლენინთან” “კიკვიძე” და სხვა. და მეორე – თანამედროვე ყოფის ამსახველი ისტორიები, სადაც უპირატესობა ენიჭებოდა ადამიანის მორალურ-ზნეობრივი გარდაქმნის, მისი სულიერი გარდატეხისა და სახეცვლის რთულ პროცესს, რომელიც, საბოლოო ჯამში, ფილმის გმირს ახალ ადამიანად აქცევდა.

წინ სტერეოტიპული ინტერპრეტაციითა და იდეოლოგიური ნიშნებით გამოდიოდა მარადიული თემები: მეგობრობის, ერთგულების, სიყვარულისა და ღალატის. მაგალითად: “ზღვის მგელი” “იმედის მწვანე კუნძული”, “მაღლე გაზაფხული მოვა”, “განგაში”, “სინათლე ჩვენს ფანჯრებში”, “ჩემი ქალაქის ვარკვლავი”, “გზა მშვიდობისა, ჯაყო”, “არ დაიჯერო, რომ აღარა ვარ”, “ქორწინება იმერულად”, “როგორ ვიცხოვრო უშენოდ” და სხვა.

ამგვარად, დროის ფაქტორიდან გამომდინარე, ეს სამყარო აღარ იყო სწორხაზოვანი, თუმცა რიგ ფილმებში გმირის ხასიათისა და თვისებათა გაიდგალების ტენდენცია აშკარად შეიგრძნობოდა.

ფაქტობრივად, ამ პროცესში ჩამოყალიბდა კონფორმისტული კინო, რომელიც თავისთავად არ გულისხმობს თემის ასახვას ხელოვნებაში, არამედ ავტორისეულ კონფორმიზმს, რომელიც შეგნებულად მიდიოდა იდეოლოგიის დაკვეთებსა და აგიტაციაზე.

და მაინც, რამ განაპირობა ქართულ კინოში კონფორმიზმის ჩამოყალიბება?

ერის ფრომი ნამუშევარში “გაქცევა თავისუფლებისგან”, წერს: “საზოგადოებრივი აზრი” – უდიდესი ძალაა, რომელსაც მნიშვნელობას ვანიჭებთ ჩვენი შინაგანი შიშის მეშვეობით – არ გამოვეყვით საზოგადოების საერთო მასას, არ გავაკეთოთ რაიმე განსხვავებული, რაც შეიძლება მიუღებელი გახდეს სხვებისთვის, ვიყოთ მზად, მოვიქცეთ ისე, როგორც ამას მოითხოვს გარემოცვა. არასასიამოვნოა იმის გააზრება, რომ ამ მომენტს მეტ-ნაკლებად ექვემდებარება ყველა ადამიანი”.

ფრომის ამ მოსაზრებაში ნათლად იკვეთება ზოგადად ადამიანის მისწრაფება – მოერგოს უმრავლესობის მოთხოვნებს. ეს პროცესი გარკვეული ფენებისთვის ერთგვარად “ბუნებრივია”, ვინიდან მათი ცხოვრების სტილი, მიზანი სწორედ ამ “დავალების შესრულებისკენაა” მიმართული.

ამის საპირისპიროდ, ხელოვანი, როგორც მასიდან ამოვარდნილი ინდივიდი, “ვალდებული” იყო ნონკონფორმისტი ყოფილიყო. ებრძოლა თავისუფალი აზრის დამკვიდრებისთვის. ეს მოსაზრება აქტუალურია კაცობრიობის განვითარების ყველა ეტაპზე. მაგრამ იმ შემთხვევაში, როდესაც ხელოვანი ცდილობდა, ამ ფორმულას ხელოვნურად მორგებოდა, იქმნებოდა სტერეოტიპი, რომელიც კონფორმიზმის განსაკუთრებულ ფორმად ყალიბდებოდა.

საბჭოთა რეალობაში ერთფეროვანი აზროვნება, ცხოვრების ნებისმიერი შრის მიმართ სტერეოტიპული დამოკიდებულება ხელოვანს აიძულებდა ეცხოვრა საკუთარ მე-სთან კონფლიქტში. კონფორმისტი ათვისებულები იყვნენ მოთხოვნებს, რომლებსაც საზოგადოება უყენებდა, რომელ ემოციებს, გრძნობებს, აზროვნების ფორმებსა და სურვილებსაც დომინანტად ხდიდა.

ხელოვანი ცდილობდა, თავის ნამუშევრებში გაემიჯნა რეალობა და საზოგადოებრივი მოთხოვნები, მაგრამ მასისგან გამოყოფის, მმართველი ძალის გაღიზიანების შიშით, ისევ და ისევ სტერეოტიპების აქტიური პროპაგანდისტი ხდებოდა. შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოთა პერიოდში ავტორთა კონფორმიზმი იხლიჩებოდა მატერიალურ კეთილდღეობასა და თავისუფალი, განსხვავებული

აზროვნების სტერეოტიპულ გაგებას შორის.

საბჭოთა კავშირში კონფორმიზმის მასობრივად გავრცელებამ ხელოვნებაში ამ მოვლენის მიმართ ნეგატიური დამოკიდებულება ჩამოაყალიბა. სწორედ ამიტომ, ხელოვანთა გარკვეული ნაწილი, ხშირად, საკუთარი კონფორმიზმის გამართლებას სხვადასხვა სახით ცდილობდა.

ყალიბდებოდა ორმაგი სტანდარტები, ხელოვნებაში მეამბოხე, სრულიად კომფორტულ, კონფორმისტულ გარემოში ცხოვრობდა, ანუ გაჩნდა მორალი – სხვისთვის.

თუ არ ჩავთვლით საზოგადოების იმ სეგმენტს, რომელიც შიგადაშიგ მაინც ქმნიდა საინტერესო ნამუშევრებს, ზოგადად მასა იქცია პრიმიტიულ, მონური ფსიქოლოგიის მქონე ნაწილად.

“ქართულ (საბჭოთა) მასკულტურის” მეშვეობით იდეოლოგია ცდილობდა ადამიანებში ჩამოეყალიბებინა სტანდარტიზებული თვითშეგნება, რომელიც სხვადასხვა ცხოვრებისეულ მოვლენაში ერთნაირ პოზიციას, რა თქმა უნდა, მმართველი ძალის პოზიციას გამოავლენდა.

ხშირად, მთავრობის მიერ თანაბარ სიტუაციაში ვარდებოდა კონფორმისტიცა და მეამბოხეც. იმისთვის, რომ ადამიანებს საქმის კეთება შეძლებოდათ, ისინი იძულებული ხდებოდნენ, მორგებოდნენ სხვადასხვა ბიუროკრატიულ მოთხოვნას. ამ პერიოდის “წითელი ინტელიგენცია” იძლეოდა განსაზღვრულ პოლიტიკურ ვექტორს, უმრავლესობა ორიენტირდებოდა ამ ადამიანების სტერეოტიპულ, რუტინულ აზროვნებაზე, რომელიც საკსე იყო პოლიტიკური შტამპებით. საქმიანი ურთიერთობებისთვის შემოქმედი იძულებული იყო აეთვისებინა ის ენა, კოდები, ქცევის წესები, რიტუალები, რომლებითაც სარგებლობდა პოლიტიკური ნომენკლატურა.

“60-იანელებმა” დაგმეს ძველი კონფორმიზმი და უპირატესობა ნონკონფორმიზმს მიანიჭეს, მაგრამ ახალი გაიგეს, როგორც უბრალო უარყოფა წარულის, რითაც თვითონვე მივიდნენ კონფორმიზმამდე. იმ შემთხვევაში, როცა ადამიანი დინებას მიჰყვებოდა და საზოგადოებრივ მოთხოვნებს აკმაყოფილებდა, მმართველი ძალისგან

მხარდაჭერითა და მატერიალური კეთილდღეობით ჯილდოვდებოდა.

ნონკონფორმისტის დაპირისპირება კი პირიქით, საზოგადოების მხრიდან იწვევდა უკმაყოფილებას, განდგომას, უარყოფას. ნონკონფორმიზმი ასოცირდებოდა ლიდერთან, იდეების გენერატორთან, ნოვატორობასთან. ამ გარემოში საკმარისი იყო კონფორმისტს უარი ეთქვა ან შეწინააღმდეგებოდა მმართველ ჯგუფს, ისიც უარყოფილი იყო.

კონფორმისტულ კინოს ძირითადად, ნაკლებად ნიჭიერი, საშუალო შესაძლებლობების მქონე ადამიანები კვებავდნენ. თუმცა იყვნენ გამონაკლისებიც. მათი უნარი, შეექმნათ საინტერესო ნამუშევრები, უფრო მეტ საშუალებას აძლევდა ავტორებს დახვეწილი ფორმებით, ერთგვარი შეპარვით დაემკვიდრებინათ საზოგადოებაში იდეოლოგიის ძირითადი პოსტულატები. რეზო ჩხეიძის ფილმი “მშობლიურო ჩემო მიწავ” (1980) ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული ნამუშევარია.

ფილმი, როგორც იმ პერიოდის საზოგადოებრივ კულუარებში აღნიშნავდნენ, კომუნისტური პარტიის ლიდერს – ედუარდ შევარდნაძეს მიეძღვნა. ასახული მოვლენები ძალიან ჰგავდა მისი მოღვაწეობის გარკვეულ ეტაპებს, საზოგადოებაში არსებულ იმიჯს და ა.შ. თუმცა ფილმში უფრო მნიშვნელოვანი იყო იმ პერიოდის მმართველი ძალის იდეოლოგიური აქცენტები, რომლებიც რეჟისორმა საგულდაგულოდ “შეფუთა” და რეალიზმის, სინამდვილის მწვავე შეგრძნებით მიაწოდა მაყურებელს.

ფილმი მოგვითხრობდა სამცხე-ჯავახეთში ახალგაზრდა პარტიული მუშაკის რეფორმისტულ მოღვაწეობაზე. კორუფცია, მექრთამეობა, პროტექციონიზმი – ის ძირითადი სამიზნეა, რომელსაც აქტიურად ებრძოდა გიორგი თორელი. მისთვის მნიშვნელოვანი იყო ქვეყნის წარსული დიდების აღდგენა, სამართლიანი გარემოს – აწმყოსა და პერსპექტიული მომავლის შექმნა.

ევროპული ყაიდის საბჭოთა ფუნქციონერის სახე ერთგვარ სიმპათიას, თანაგრძნობასა და ინტერესს იწვევდა ქართველ მაყურებელში. პათეტიკური პარტიული ლიდერების გვერდით გიორგი თორელი ჩვეულებრივი

ადამიანური თვისებებით ხასიათდებოდა.

კაცი, რომელსაც ჰყავს ოჯახი, ზრუნავს მასზე, რომელიც თანატოლით ესაუბრება ყველა ასაკისა და სოციალური ფენის ადამიანს. საზოგადოებაში ჯანსაღი აზრის დამკვიდრებას ცდილობს. ყოველდღიური ყოფის ამსახველი ეპიზოდები უფრო ახლობელს ხდიდა ლიდერის სახეს.

რეჟისორი ფილმში რამდენიმე მნიშვნელოვან აქცენტს აკეთებდა. იგი მიზნად ისახავდა საზოგადოებაში კომუნისტური პარტიის რეაბილიტირებას. დომინანტ-იდეა, რომელიც ლაიტმოტივად გასდევდა ფილმს, იყო შემდეგი: საზოგადოებაში არსებობენ პარტიული ლიდერები, რომლებსაც ძალუძთ შეცვალონ ძველი თაობის მიერ დამკვიდრებული კლიშეები, მართვის სისტემები. დადგადრო რეფორმების, რეფორმების, რომლის ავანგარდში ისევ და ისევ პროგრესულად მოაზროვნე კომუნისტური პარტია უნდა იყოს. ანუ ეს იდეა, საბოლოო ჯამში, მაინც გულისხმობდა ცვლილებებს – ცვლილებების გარეშე.

რეჟო ჩხეიძემ ფილმში “მშობლიური ჩემო მიწავ” შექმნა პარტიული მუშაკის სრულიად ახალი სახე. სახე, რომელიც უფრო ახლოს იყო არა მუშურ-გლეხურ ფენასთან, როგორც ადრე, არამედ ინტელიგენციასთან, რომელიც იმ პერიოდისთვის საბჭოთა წყობის, საზოგადოების კრიტიკის თვალსაზრისით, საკმაოდ აქტიური იყო.

ამ ნაბიჯით რეჟისორი ცდილობდა დაეკავშირებინა პარტია მეამბოხებთან, შეესუსტებინა ინტელიგენციის რადიკალური განწყობები და ეთქვა, რომ პარტიაშიც არსებობენ ასეთი ტიპის ადამიანები, და რომ “უკომპრომისო ინტელიგენციის” მხარდაჭერით, მათ აქვთ შანსი შეცვალონ სამყარო, თუნდაც ლოკალურ გარემოში შეიტანონ სიახლე.

ფილმის პირველივე ეპიზოდში რეჟისორი “სიმბოლურ კადრს” გვთავაზობს. მუშები, რომლებსაც მთაში გზა გაჰყავთ, არწივს იჭერენ. დატყვევებული, გაკავებული ფრინველი მოსაკლავად მიჰყავთ. ამ სცენას “რაიკომის ახალი მდივანი” შეესწრება, ნანახისგან შეძრული გიორგი თორელი ფრინველს იხსნის. ბუნებრივ გარემოში აბრუნებს და შორიდან ტკეპა მისი თავისუფლებით.

“რაიკომის მდივანი” პირველივე კადრებიდან ემიჯნება მასას. მაყურებელში თავიდანვე სხვათა უფლებების დამცველისა და თავისუფლების მოყვარე გმირთან იგივდება. სწორედ ამ კადრის შემდეგ იწყება ისტორია, მისი “მოღვაწეობა”, ბრძოლა საბჭოთა ნომენკლატურაში გაბატონებული მანკიერი თვისებების, უმოძრაობის, შემგუებლობის წინააღმდეგ.

ფილმში მნიშვნელოვანი ხდება მოქმედების განვითარების ადგილიც, სამცხე-ჯავახეთი. გარემო, როგორც ჩაკეტილი სასაზღვრო ზონა, განსაკუთრებულ “ექსტრემალურ” გარემოდ აღიქმება. ეს რეჟისორს საშუალებას აძლევდა, თხრობაში შემოეტანა თურქეთში გადასახლებული ლაზების თემა. საკითხი მაშინ რეალურად აქტუალური იყო. (როგორც ცნობილია, 1960-იან წლებში რამდენიმე ათეულმა ოჯახმა მოახერხა სამშობლოში დაბრუნება, 1970-იან წლებში ისინი იძულებული გახდნენ, უკვე მეორედ დაეტოვებინათ სამშობლო. 1980-იანი წლების ბოლოს ლაზები კიდევ ერთხელ გახდნენ მასობრივი დევნის მსხვერპლი, ამჯერად, უზბეკეთში. მალევე ლტოლვილის ოფიციალური სტატუსი მიიღეს).

ერთ-ერთ ეპიზოდში გიორგი თორელი მთიდან გადაჰყურებს თურქეთის საზღვრის იქით დარჩენილი ქართველების შთამომავლებს. თიბვის პროცესში ისინი სიმღერით ცდილობენ გამოხატონ სევდა, ნოსტალგია დაკარგული სამშობლოს გამო.

ვინიდან თემა საზოგადოებაში აქტუალური იყო და არსებობდა მცირე ოპოზიციურად განწყობილი ნაწილი, რეჟისორი ცდილობდა პრობლემის ემოციურ სპექტრში გადატანას, რათა იგი მასისთვის უფრო მისაღები გაეხადა. ადამიანში თანაგრძნობა თავისთავად აჩენს სურვილს, გაუგოს, მიიღოს, თვალი დახუჭოს გარკვეულ არასასურველ პრობლემებზე.

ლაზების პრობლემების მოსაგვარებლად სწორედ ეს დადებითი ემოციები სჭირდებოდა საზოგადოებას, ვინიდან ამის წინააღმდეგ არაერთი საზოგადო მოღვაწე და თვით მესხების გარკვეული ნაწილი ღიად ილაშქრებდა.

რეზო ჩხეიძე “დადებითი” მუხტის პარალელურად, როგორც აღვნიშნე, ცდილობდა შეხებოდა საზოგადოებაში

არსებულ იმ ნეგატიურ მოვლენებს, როგორებიც იყო: კორუფცია, პროტექციონიზმი და ა.შ. თემები აქტუალური იყო საბჭოთა პროპაგანდისტისაც, თუმცა სინამდვილეში ბრძოლა მხოლოდ საზოგადოებაში ილუზიის შექმნის მიზნით ხდებოდა. კომპარტია აგრძელებდა ორმაგი სტანდარტებით ცხოვრების მდიდარ გამოცდილებას.

გიორგი თორელი ამ ბრძოლაში უკომპრომისობით ხასიათდებოდა. ამ მომენტს განსაკუთრებულ აქცენტს უკეთებს გმირთა არა მხოლოდ მსოფლმხედველობრივი, არამედ გარეგნული ნიშნებით დაპირისპირებაც. თემურ ჩხეიძის ინტელიგენტური გარეგნობა, შინაგანი კულტურა და გოგი ხარაბაძის უხეში, ტლანქი გარეგნობა – კონტრასტში “ბრძოლის” მასშტაბის შეგრძნებას ბადებდა.

რეჟისორის მიერ ვიზუალური ნიშნით გმირთა სტერეოტიპული გაიგივება გარკვეულ სოციალურ ფენასთან ოთარ იოსელიანის “გიორგობისთვის” გმირებთან ასოციაციას ბადებდა. ინტელიგენცია ისევე იყოფოდა ორ შრედ: კარიერისტად და ნონკონფორმისტად. ოღონდ ოთარ იოსელიანისგან განსხვავებით, რეჟო ჩხეიძე ამ ორ კატეგორიას ერთ გარემოში, მმართველ ძალაში განიხილავდა.

მიხედავად იმისა, რომ ფილმი საკმაოდ მოცულობითი იყო, მასში ასახული მოვლენები ძირითადად მუშაობდნენ ამ მთავარი იდეების გასაშლელად და დასამუშავებლად. ფილმის სტრუქტურაში ეპიზოდებად, ქვეტექსტში იკინძებოდა ის ფარული აზრობრივი იმპულსები, რომლებიც მაყურებელში იკვრებოდა და პოზიციად თავისთავად ყალიბდებოდა.

იმ პერიოდის “ქართული მასკულტურის” ნიმუშებისგან ფილმის მხატვრული ღირებულება გარკვეულწილად განსხვავდებოდა. რეჟისორის უნარი შეექმნა გმირთა შთამბეჭდავი სახეები საბჭოთა მაყურებელში ინტერესსა და თანაგრძნობას ბადებდა, თუმცა ფილმის თემატური იდეური ასპექტები სწორხაზოვნებით გამოირჩეოდა. მთლიანობაში ეს ნიშნები ფილმს პროპაგანდის მძლავრ იარაღად აქცევდა.

ფაქტობრივად, შეიძლება ითქვას, რომ იმ პერიოდის კინემატოგრაფში რეჟო ჩხეიძის ნამუშევარი “მშობლიური

ჩემო მიწა” ხელოვანის კონფორმიზმის ერთ-ერთი გამოვლინება იყო. ადამიანის, რომელიც თვითონ ბიუროკრატიულ-ჩინოვნიკურ სამყაროს განეკუთვნებოდა – ერთი მხრივ, დიტირამბებს უმღეროდა საბჭოთა წყობას და მეორე მხრივ, ცდილობდა საკუთარი საქციელის გამართლებას მომავალში დიდი ნამუშევრის – “ღონ კიხოტის” შექმნის მოტივით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя: Пер.с англ. / Э.Фромм. -М. «Издательство АСТ», 2004
2. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства. Или конец социального. Пер. с фр. Н.В.Суслова. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2000
3. Холодовская А.В. Конформизм современного общества, его виды и особенности проявления www.edit.muh.ru

მანანა ლეკბორაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მეცნიერ-თანამშრომელი

სამოცინაწლების “არასაბჭოთა” კინო

**“კონკრეტულ საქმეებში მოიქეცი ისე, როგორც
თავისუფალი ადამიანი და თავისუფალი იქნები”
მერაბ მამარდაშვილი¹**

თითქმის 50 წელი გავიდა, რაც უკან დარჩა 60-იანი წლები, მაგრამ ქართული კინოკულტურის ეს პერიოდი, რომლის განმავლობაშიც შეიქმნა ქართული კინოს საგანძურის მეტად მნიშვნელოვანი ნაწილი, კვლავაც რჩება მკვლევართა ინტერესის საგნად.

რა იყო ამ ფენომენის წარმოშობის საფუძვლები, რაში მდგომარეობდა მისი მიმზიდველობა, მისი ესთეტიკური თუ სოციალურ-პოლიტიკური ნიშნები, როგორ გაგრძელდა ქართული კინოში მისი ტრადიციები? კითხვა ბევრია. წარმოდგენილი სტატია მის ერთ-ერთ თავისებურებაზე ამახვილებს ყურადღებას.

თანამედროვეთათვისაც აშკარა, მაგრამ არაარტიკულებული ჭეშმარიტება – რომ კულტურის სფეროში საბჭოთა იდეოლოგიის საყვარელი ფორმულა: “ეროვნული – ფორმით, სოციალისტური – შინაარსით” უფრო სურვილების სფეროდან იყო, ვიდრე რეალობიდან გამომდინარე – დრომ კიდევ უფრო განამტკიცა.

მარქსისტ იდეოლოგებს არ სურდათ ედიარებინათ, რომ მხატვრული ნაწარმოების როგორც შინაარსი, ისე ფორმა მჭიდროდ არის დაკავშირებული არა მხოლოდ არსებულ პოლიტიკურ და სოციალურ მდგომარეობასთან, არამედ ერის ისტორიულ გამოცდილებასთან, მის ფესვებთან, ტრადიციებთან, ეროვნულ ხასიათთან. 60-70-იანი წლების ქართული კინემატოგრაფი ამის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს.

¹ მერაბ მამარდაშვილი “ფიქრები ყრილობის შემდეგ”, თბილისი, 1988, 25 ოქტომბერი

მართალია, ისტორიის ნებით რუსეთთან ერთიანი ბედით შეკრული საბჭოთა საქართველო იძულებული იყო, მასთან ერთად გაეგლო პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების ყველა ეტაპი, მაგრამ თუკი პოლიტიკურ ცხოვრებაში სინქრონულობა თითქმის აბსოლუტური იყო, კულტურულმა სფერომ მაინც შეძლო გარკვეული ავტონომიურობის შენარჩუნება.

ქართველ 60-იანელთა თაობა დღემდე რჩება იმ კინოს შემოქმედად, რომელზეც ეროვნული კინემატოგრაფის მიღწევების უდიდესი ნაწილი მოდის. განვლილმა წლებმა აჩვენა, რომ ამ ფილმების უმეტესობას დრომ ბევრი ვერაფერი დააკლო და ისინი სულაც არ მოითხოვენ ისტორიული მიდგომით გამართლებულ შემწენარებლურ დამოკიდებულებას.

თუ დავაკვირდებით, ძნელი შესამჩნევი არაა, რომ სამოციანელთა ფილმების დღევანდელი მომხიბვლელობა სწორედ იმ “ნაკლით” არის განპირობებული, რომლის გამოც მას გამუდმებით საყვედურობდა საბჭოთა იდეოლოგიის სადარაჯოზე მდგომი კინოკრიტიკა. არააქტუალობა, თანამედროვე პრობლემებისთვის გვერდის ავლა, რეალური ცხოვრებიდან მოწყვეტა – საყვედურები მრავალფეროვანი იყო, თუმცა ყველა ერიდებოდა ზუსტი დიაგნოზის აღმნიშვნელ სიტყვას: ეს ფილმები უბრალოდ “არასაბჭოური” იყო.

სამოციანელთა კინო აქტუალობას ისტორიულ წარსულში, ლიტერატურულ კლასიკაში ან ხაზგასმით გროტესკულ სიტუაციებში ეძებდა, თანამედროვეობის პრობლემებს პოეტურ ან კომიკურ სამოსში ხევედა და ამგვარად ცდილობდა რეალობის უფრო ღრმა ფენებს ჩასწვდომოდა.

საბჭოთა იდეოლოგია კი ყოველთვის ითხოვდა ხელოვნებისგან და მით უფრო, კინემატოგრაფისგან, როგორც “ხელოვნების დარგთაგან უმთავრესისგან”, აქტუალობას, პარტიულობას, კლასობრივ მიდგომას, ხალხურობის პრინციპს და ა.შ. აუცილებელი შემოქმედებითი პრინციპი კიდევ ბევრი იყო. ამ მოთხოვნების ხასიათი და ცხოვრებაში გატარების მეთოდები, ბუნებრივია, იცვლებოდა კონკრეტული ისტორიული მომენტისა და “მთავარი

იდეოლოგიის” პირადი გემოვნების მიხედვით, მაგრამ თავად მოთხოვნები, როგორც “სახელმწიფო ესთეტიკიდან” – სოციალისტური რელიზმიდან – გამომდინარე, მუდამ რჩებოდა.

გამონაკლისი არც 60-იანი და 70-იანი წლები ყოფილა და ქართული კინო, მისი მიდრეკილებით პოეტურობისკენ, პირობითობისკენ, ადვილად ხვდებოდა კრიტიკის ქარცეცხლში. ქართველ კინემატოგრაფისტებს, მათ შორის სამოციანელებსაც, როგორც თანამედროვე ქართული კინოს წამყვან ძალას, ხშირად უკიუინებდნენ არააქტუალობას, სინამდვილისგან გაქცევას, თანამედროვე თემის იგნორირებას, აბსტრაქტულ ჰუმანიზმს.

უკიუინებდნენ ცენტრიდან, ანუ მოსკოვიდან. მის გამოსვლებს ზოგჯერ მხარს ადგილობრივი პრესაც უბამდა: “მაგრამ პირდაპირ ვთქვათ: გვაქვს თუ არა მთელი სიმწვავეთ, პარტიული სიმართლით განმსჭვალულ კონფლიქტებზე აგებული ნაწარმოებები? ბევრს იქნებ მოსწონს, ან არ მოსწონს რეჟისორ სალტიკოვის ორსერიანი ფილმი “თავმჯდომარე” (სც. იური ნაგიბინი), მაგრამ გვინახავს თუ არა ჩვენს ფილმებში სოფლის თავკაცის, მებრძოლისა და დაუდევარი პიროვნების ასეთი მართალი, რეალისტური სახე, როგორც მსახიობ მიხეილ ულიანოვის მიერ განსახიერებული ტრუბნიკოვია? ანდა შექმნა თუ არა ჩვენმა კინომ ისეთი კინორომანი ახალგაზრდობის ცხოვრებაზე, როგორც მარლენ ხუციევის ფილმი “მე ოცი წლის ვარ”?¹

ცენზორები კინოკომიტეტიდან თავისებურად მართლები იყვნენ, როცა უკმაყოფილებას გამოთქვამდნენ ქართველ კინემატოგრაფისტთა მოღვაწეობით. იმ ფილმებშიც კი, რომლებიც თანამედროვე ცხოვრებისეულ მასალაზე იყო შექმნილი, ისინი ვერ ცნობდნენ ჩვეულ საბჭოთა სინამდვილეს.

ამის საპირისპიროდ, კინემატოგრაფისტები თავდაცვით პოზიციებს აგებდნენ: ამტკიცებდნენ თავისი კინოსურათების პრობლემატიკის აქტუალობას, იწყებდნენ თანამედროვე თემატიკაზე შექმნილი ფილმების რაოდენობის თვლას,

¹ოთარ სეფიაშვილი, “ცხოვრება და ეკრანი”, “საბჭოთა ხელოვნება”, 1967, №5, გვ.70

ცდილობდნენ გამოეკვეთათ ფილმის იდეის შესაბამისობა ოფიციალური პარტიული ხაზისადმი ანუ შეიძლება ითქვას, ბრძოლას მოწინააღმდეგის მოედანზე აწარმოებდნენ, მაგრამ შეიძლება ამიტომაც ძნელად თუ ვინმეს არწმუნებდნენ.

ძნელი წარმოსადგენია ფილმი, უფრო აქტუალური თავისი თემატიკით, უფრო შესატყვისი ოფიციალური ხელოვნების მოთხოვნებისადმი, ვიდრე “გიორგობისთვე” (რეჟისორი ოთარ იოსელიანი, 1966) – საწარმოო თემა, ბრძოლა თანამედროვე ცხოვრების ნეგატიური მოვლენების წინააღმდეგ, კოლექტივში პიროვნების ფორმირების პროცესი, მოქალაქეობრივი ვალისადმი ერთგულება... ყველაფერი თითქოს თანამედროვე სტანდარტებთან შესაბამისობაშია, მაგრამ ასევე ძნელია წარმოიდგინო ფილმი, ასე პირწმინდად მოკლებული ყველა იმ ატრიბუტს, რომელიც აღნიშნული თემების ხორცშესხმისათვის იყო აუცილებელი.

“გიორგობისთვის” მთავარ პერსონაჟს, ნიკოს – გამხდარ, მორცხვ ყმაწვილს ძნელად ერგება კომუნისტური იდეალებისათვის მებრძოლი გმირის როლი. თანაც მის გაბედულ საქციელს არა მოქალაქეობრივი ვალი და კომუნისტური აღზრდა უდევს საფუძვლად, არამედ ჩვეულებრივი ადამიანური სინდისი.

ფილმში ვერ ვხვდებით ვერც მოწინავე მუშებს, ვერც მაღალი შეგნების კოლექტივს, ვერც, მით უმეტეს, ქარხნის პარტორგანიზაციას, თუნდაც გამსვლელი ქულებისათვის წარმოდგენილს. და რაც ყველაზე ცუდი იყო, ავტორის ნებით, ფილმში წარმოდგენილი კონფლიქტი გამოიყურება არა როგორც ცალკეული უარყოფითი მოვლენა საბჭოთა ცხოვრების ნორმებში (როგორც მიღებული იყო ამგვარი შემთხვევების ინტერპრეტირება), არამედ როგორც არსებობის ჩვეული და საყოველთაოდ მიღებული წესი.

ოფიციალური იდეოლოგიისა და ხელისუფლების წარმომადგენლებს ვერ შეხვდებით ვერც ფილმებში “იყო შაშვი მგალობელი” (რეჟისორი ოთარ იოსელიანი, 1970), “პასტორალი”(რეჟისორი ოთარ იოსელიანი, 1975), “დიდი მწვანე ველი” (რეჟისორი მერაბ კოკონაშვილი, 1967) “ცხელი ზაფხულის სამი დღე” (რეჟისორი მერაბ კოკონაშვილი, 1981) “თეთრი ქარავანი” (რეჟისორები –

ელდერ შენგელაია, თამაზ მეღიავა, 1963), “საფეხური” (რეჟისორი ალექსანდრე რეხვიაშვილი, 1986), მით უფრო “არაჩვეულებრივ გამოფენაში” (რეჟისორი ელდარ შენგელაია, 1968) ან მისივე “ცისფერ მთებში” (1983). თუ ისინი მაინც არსებობენ ეკრანზე, მხოლოდ სიუჟეტის პერიფერიაზე, იმ წარმმართველი როლის გარეშე ფილმის კონფლიქტში, რომელიც სოცრეალიზმის მცველებს სურდათ ეხილათ.

სამოციანელების ფილმებში ვერ შევხვდებით არა მარტო პარტიის წამყვან როლს და ჭეშმარიტი ხელოვნებისათვის უცხო სხვა იდეოლოგიურ შტამებს, არამედ თვით სახელმწიფოს, თვით “საბჭოთას” ცნებაც სანთლით არის საძებარი (თუმცა სრული სურათისთვის არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ აქვე იქმნება საფესვით “საბჭოთა” ფილმი - რეზო ჩხეიძის “მშობლიური ჩემო მიწავ”, იგივე “რაიკომის მდივანი”, 1980 და არა მარტო ის).

სამოციანელების პერსონაჟები ხდებიან არა საბჭოთა მუშა, საბჭოთა კოლმეურნე ან საბჭოთა ინტელიგენტი, არამედ უბრალოდ მუშა, გლეხი, ინტელიგენტი, რომლებიც ატარებენ თავისი სოციალური ფენის (ან კლასის), ეროვნული ხასიათის ნიშნებს, ცხოვრობენ არსებული სოციალური გარემოს კანონებით, მაგრამ რჩებიან უბრალოდ ადამიანებად, რადგან ადამიანი, ფართო გაგებით, არ შეიძლება იყოს საბჭოთა ან ფეოდალური.

მაგრამ ამის თაობაზე კინოჩინოვნიკები სულ სხვაგვარად ფიქრობდნენ და თითოეული ფილმის წარმოებაში ჩაშვებისთანავე იწყებოდა ხანგრძლივი, შეუპოვარი, დამქანცველი ბრძოლა, რომელშიც საკუთარი მიზნების მისაღწევად თითოეული მხარე ყველა ხელმისაწვდომ საშუალებას იყენებდა.

ამ ვითარებას ნათლად ასახავს ხანგრძლივი მომოწერა “პასტორალის” თაობაზეც. “ფილმის მასალის ნახვის შემდეგ მთავარმა სასცენარო-სარედაქციო კოლეგიამ საჭიროდ ჩათვალა “ქართული ფილმის” დირექტორისთვის შეეხსენებინა, რომ აუცილებელია “ფილმზე მუშაობის დარჩენილ ეტაპზე განხორციელდეს სურათის კონცეფციასთან დაკავშირებული ჩვენი რეკომენდაციები:

“[...] ვფიქრობ, ავტორმა, უპირველეს ყოვლისა,

ყურადღება უნდა მიაქციოს შემდეგს:

“1. თანამედროვე საკოლმეურნეო სოფლის, შრომის პოზიტიური ატმოსფეროს შექმნას. მაყურებელმა უნდა იგრძნოს, რომ ყოველდღიური წვრილმანი საზრუნავით მოცული, ჩაკეტილი შინაური სამყაროს მიღმა (რომელშიც გმირი გოგონას მშობლები არსებობენ) სულ სხვაგვარი, გამორჩეული საზომებითა და ფასეულობებით აღსავსე ცხოვრება დუღს. ფილმის ბოლოს რომ გოგონა კოლმეურნეობაში სამუშაოდ მიდის, ეს ისე უნდა აღიქმებოდეს, როგორც შეგნებული საქციელი ადამიანისა, რომელიც ცხოვრების აქტიურ პოზიციას არა მხოლოდ თავისი კეთილდღეობისათვის ირჩევს.

“2. გასაგები არ არის მუსიკოსების ფუნქცია და მათი პოზიცია”.

როგორც მიღებული იყო, თბილისიდან მოსკოვში შესაბამისი პასუხი მიფრინავს, რომელშიც ხელმძღვანელობას უპატიებენ, რომ “ფილმზე ჩატარდა გარკვეული სამუშაო:

“1. უფრო ყურადღებით არის რედაქტირებული კოლმეურნეთა ყოველდღიური ცხოვრების, მათი შრომის საზოგადოებრივი მნიშვნელობის ამსახველი ეპიზოდები. ამ რედაქციით, ყოველ დღით ბრიგადირის დაძახილზე, კოლმეურნეები სამუშაოდ მიდიან (სატვირთო მანქანას მინდორში მიჰყავს ისინი), გოგონები და ბიჭები შრომობენ სწავლისგან თავისუფალ დროს, კოლმეურნეობის წარმოება აღჭურვილია ტექნიკით, რომლის მუშაობასაც ეკრანზე ვხედავთ.

“2. შეკვეცილია კოლმეურნეთა მიერ საკარმიდამო ნაკვეთების დამუშავების სცენები.

“3. შერბილებულია აქცენტი მეზობლების შინაბრძოლაზე: განახევრებულია ნაკვეთიდან ნაკვეთში წყლის გადაღების სცენები, შემცირებულია აგრეთვე მეზობლების ჩხუბის, თევზაობის, ქეიფის, სევდის მომგვრელი, გაუთავებელი წვიმის ეპიზოდები.

“4. ორაზროვნების თავიდან ასაცილებლად შეცვლილია სოფლელი გოგონა ედუკისა და ვიოლონჩელისტი ნიკოს ურთიერთობის ამსახველი სცენების გააზრება. ახალი რედაქციით ეს ღირიკული ხაზი სუფთად და შთაგონებულად გამოიყურება.

“მეტრაჟის შემცირებამ, [...] კონცეფციურ უზუსტობათა მოწესრიგებამ ფილმი უფრო რიტმული გახადა და გააიოლა მისი აღქმა.¹

ვინც იცნობს ოთარ იოსელიანის ხასიათსა და შემოქმედებით პრინციპებს, მისთვის ძნელია დაიჯეროს ამ პასუხის სერიოზულობა; მით უმეტეს, რომ შეტანილი შესწორებები ღიმილისმომგვრელია და აშკარად ძალისძაღად არის მოძებნილი, ხაზგასმული ფილმის უკვე არსებულ ქსოვილში. ეს მხოლოდ მონვენებითი მორჩილებაა, თამაშის წესების მონვენებითი დაცვა (თუმცა თამაში ალბათ ბრჭყალებში უნდა ჩავსვათ, რადგან ამგვარ “თამაშებს” ხშირად შემოქმედებითი და ზოგჯერ ფიზიკური სიცოცხლეც ეწირებოდა).

ასეა თუ ისე, წერილი მოსკოველ ხელმძღვანელობას საშუალებას აძლევდა, მოვალეობის მოხდის შეგრძნებით დაკმაყოფილებულიყო, ხოლო ფილმი სულაც არ გამხდარა თავისი შინაარსით უფრო სოციალისტური და საკოლმეურნეო ცხოვრების ხოტბის შესხმაც კვლავინდებურად იდეაშიც კი ვერ მოიაზრებოდა.²

სამოციანელთა ფილმები ღიად უკეთებდნენ იგნორირებას საბჭოთა სინამდვილეს, ცდილობდნენ, ის თავის სამყაროში არ დაეშვათ – არც განდიდებითა

¹ ტექსტი მოყვანილია ვალერი ფომინის სტატიიდან “აკრძალვის ესთეტიკა, ანუ სოციალისტური რეალიზმი მოქმედებაში” – აღმანახი “კინო”, 1990, №1, გვ. 7-8

² როცა წერილი უკვე დაწერილი იყო, ამ ისტორიის უშუალო მონაწილის, ოთარ იოსელიანი ინტერვიუს გადავაწედი, რომელმაც ჩემს ვარაუდებს უკვე მტკიცებულების ფორმა შესძინა. ის იგონებს, როგორ აუკრძალეს გადაღება “პასტორალის” შემდეგ: «Ермаш заявил, что все мои «номера» уже известны. Какой бы сценарий ни подсунил, он имеет приемлемый вид, а потом из него получается черт знает что. А дело в том, что он сперва пытался, несчастный, меня проконтролировать. Он говорил: вот вы это не по сценарию сняли. Я переворачиваю страницу сценария и показываю, что было снято то же самое. Но самое

ужасное — как это было снято. Что в тексте выглядело для них причисанным и приемлемым, становилось совершенно неприемлемым, когда воплощалось на экране. Они же не могли себе представить, какие волосатые, мохнатые забулдыги населят экран — а текст тот же самый. Ермаш сказал: «Поймите, для политбюро не вы сняли кино, это я снял кино»». http://gazeta.zn.ua/CULTURE/otar_ioseliani_vsemu_est_predel.html Алексей Радинский 2004, 5.10

და არც უარყოფით. პირველი შეუთავსებელი იყო მათ მსოფლმხედველობასთან, ხოლო მეორე – შემოქმებითი სიკვდილისათვის თავის გადადებას ნიშნავდა – კინოში ხომ შეუძლებელია წერო “უჯრისთვის”.

ქართველი სამოციანელებისათვის ნაკლებად დამახასიათებელია რუსი კოლეგების პირდაპირობა, უშუალო თავდასხმები საბჭოთა იდეოლოგიის ფუნდამენტურ მითებზე (გავიხსენოთ ალექსანდრე ასკოლდოვის ბედი, კირა მურატოვას, ვასილ შუკშინის სცენარები და სხვა). ასხნა სხვადასხვაგვარი შეიძლება იყოს.

მიზეზი, ერთი მხრივ, ალბათ უნდა ვეძებოთ ქართველი კაცისთვის დამახასიათებელ სიცოცხლის მძაფრ სიყვარულში, მატერიალურ ყოფაზე უფრო მეტად დამოკიდებულებაში; მეორე მხრივ, გასათვალისწინებელია კიდევ ერთი, არცთუ უმნიშვნელო ფაქტორი – მცირერიცხოვანი, დაპყრობილი ერის შეილობა. ამან მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ქართველი სამოციანელების მსოფლშეგრძნება, როგორც ფართო გაგებით, ისე კონკრეტულ სოციალურ-პოლიტიკურ პროცესებთან მიმართებაში.

ქართველ სამოციანელებს მრავალი ბრალდება შეიძლება წაუყენოთ, მაგრამ ძნელია დააბრალო, რომ ასრულებდნენ დროის სოციალურ დაკვეთას – “სახე ეცვაღათ უტოპიისთვის”. ისინი სრულიად მოკლებულნი იყვნენ იმ რევოლუციურ რომანტიზმს, რომელიც დამახასიათებელია მათი რუსი თანატოლებისათვის. ლენინური ნორმების აღდგენა მათთვის ცარიელი სიტყვები იყო. არც არის გასაკვირი: ოქტომბრის რევოლუცია, სამოქალაქო ომი მათთვის სხვისი ისტორია გახლდათ, ხოლო საკუთარი – თავისუფლების ხანმოკლე გაეღება და საქართველოს განმეორებითი ანექსია, ამჯერად უკვე საბჭოთა რუსეთის მიერ – “ნებაყოფლობითი მიერთების” სახით – ტაბუირებული იყო.

საგულისხმოა ისიც, რომ ქართველები სისტემის იდეალების მიმართ იმ მცირე რწმენასაც კი იყვნენ მოკლებულნი, რაც, როგორც წესი, სისტემაზე ღია შეტევებს ასულდგმულებს. შესაძლოა, ქვეცნობიერად მათ ისიც ესმოდათ, რომ უარყოფელი, რომელიც თავისი

უარყოფით ცოცხლობს, შეუძლებელია თავისუფალი იყოს იმისგან, რასაც უარყოფს.

სამოციანელთა შემოქმედებითი სულისთვის უფრო ახლოა ძველი სიბრძნის ფილოსოფია – “არ შეიძლება თავისუფალი იყოს ის, ვისთვისაც თავისუფლების საფუძველი გარეგან გარემოებებში ძევს”, და ცდილობდნენ მინიმუმამდე დაეყვანათ გარეგან გარემოებებზე დამოკიდებულება.

აქედან მოდის უფრო ფხიზელი პოზიცია სისტემის, ამ სისტემაში საკუთარი მდგომარეობის, ნაკლები ილუზიები, ნაკლები ნდობა ოფიციალის მიმართ. უნდობლობას აღრმავებდა 1956 წლის მარტის მოვლენებიც. უიარაღო მოქალაქეების, ძირითადად, ახალგაზრდობის მასობრივი დახვეწა კიდევ ერთი დასტური იყო, რომ ახალ ხელისუფლებას “პიროვნების კულტში” სწორედ პიროვნება არ აწყობდა, ხოლო აღებული კურსის შეცვლას არსებითად არავინ აპირებდა.

ქართველი სამოციანელებისთვის ნათელი იყო – შეღავათები დროებითი მოვლენაა; საჭიროა მომენტი სარგებლობა, ზედმეტ ჭირვეულობაზე უარის თქმა, ნებადართულის სრულად გამოყენება და მინიმალური შესაძლებლობების ფარგლებში მაქსიმუმის გაკეთება.

მაგრამ ყოველივე ეს კადრს მიღმა იყო. ქართველი სამოციანელები გაუბრუნდნენ მანიფესტებს, ხმამაღლად დეკლარაციებს. სიტყვით, ისინი სოციალიზმის ერთგულ ადეპტებად გვევლინებოდნენ, ყოველ შემთხვევაში, ღონეს არ იშურებდნენ, რომ ასეთად წარმდგარიყვნენ საზოგადოების წინაშე. საკუთარ ფილმებზე საუბრისას, ცდილობდნენ ოფიციალური კურსისთვის არ გადაეხვიათ, როდესაც ლაპარაკობდნენ – “ერთფეროვნებისა და სქემატიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაზე”, “ადამიანის ჩვენებაზე მისი შრომითი, საზოგადოებრივი და პირადი ცხოვრების ერთობლიობაში”, “საბჭოთა საზოგადოების ცხოვრების მართალი ასახვის” მცდელობაზე.

გარემომცველ რეალობაზე დამოკიდებულება, უდავოდ, მაინც რჩებოდა. “ხელოვნების ნაწარმოები არასდროს არ არის სულის წმინდა ქმნილება. ის ყოველთვის იყენებს უკვე არსებულ ელემენტებს: მატერიალურსა და სუბიექტურს, სოციალურსა და მორალურს. ხელოვნების ნაწარმოები

გარკვეულ სიტუაციაში იბადება. უფრო მეტიც: ეს სიტუაცია ხშირად ხსნის ნაწარმოებს, ხსნის ყველა მის ელემენტს მათ მატერიალურობაში. მაგრამ ვინაიდან ნაწარმოები არ დაიყვანება ამ ელემენტების ჯამზე, მაშასადამე ის, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები, ვერ აიხსნება სიტუაციით, თუმცა მის გარეშე არსებობაც არ შეუძლია”.¹

ქართველი სამოციანელებისთვისაც შეუძლებელი იყო დარჩენილიყვნენ სიტუაციისგან თავისუფალნი – ისინი დაიბადნენ და აღიზარდნენ საბჭოთა სინამდვილეში (თუმცა ის კორექტირებული იყო ეროვნული თვითშეგნების გაფლენით), მასალას თავისი შემოქმედებისთვის გარშემომყოფი სინამდვილიდან იღებდნენ, მაგრამ ლაპარაკია სინამდვილის იმ ზედაპირული შრის უარყოფაზე, რომელსაც ოფიციალური იდეოლოგია, ძირითადად, საზოგადოებრივი ცხოვრების განმსაზღვრელად თვლიდა, ხოლო ხელოვანთა ღრმა რწმენით – წარმატალი, გამოგონილი და ცხოვრების ბუნებრივი პროცესებისთვის თავს ძალად მოხვეწული იყო.

რაც შეეხება ცხოვრებისეულ სიმართლეს, სამოციანელები არც სიტყვით, არც საქმით არასდროს გამოდიოდნენ წინააღმდეგ. უბრალოდ, ისინი მას იქ და ისე არ ხედავდნენ, როგორც მოსკოვის “სახკინოში” სურდათ. ცხოვრებისეულ სიმართლეს სამოციანელები ეძებდნენ და პოულობდნენ არა შავისა და თეთრის სწორხაზოვან კონფლიქტში, არა ე.წ. პროგრესული წყობის წარსულის გადმონაშთებთან ბრძოლაში, არა მითური “ახალი ადამიანის” ფორმირების პროცესების ასახვაში, არამედ ადამიანის სულში და საზოგადოების წიაღში მიმდინარე უფრო სიღრმისეულ პროცესებში, ტენდენციებში, რომელთა დღის სინათლეზე გამოტანა არასასურველად იყო მიჩნეული, ან რომლებიც ჯერ კიდევ არ იყო გამოვლენილი და ნათლად გამოკვეთილი.

იმავე “პასტორალში” ავტორის ინტერესის სფეროში არა საკოლმეურნეო ცხოვრება და მისი უპირატესობის მტკიცება, ან პირიქით, მანკიერებების გამოვლენა, არამედ უფრო მნიშვნელოვანია აჩვენოს მომხმარებელთა

¹ ა. ეფრო – ტექსტი მოყვანილია ირინა კუჭუხიძის წერილიდან “სიმართლის თემა დასავლეთის კინოთეორიაში” – აღმანახი “კინო”, 1984, №2, გვ.92

საზოგადოების სახე, რომელიც ოფიციალური პროპაგანდის უარყოფის მიუხედავად, ჩვენს პრაქტიკაში ჩამოყალიბდა. მას აშფოთებს სულიერების დაკარგვის პროცესი, რომლის მკაფიო ნიშნებსაც ხედავს როგორც მათში, ვინც განათლებით, პროფესიული მოვალეობით, მოწოდებით ზნეობრივი მაგალითის ცოცხალი მაგალითი უნდა იყოს, ისევე მათშიც, ვინც ყოველთვის ხალხის საუკუნოვანი ტრადიციების მცველად და გამგრძელებლად აღიქმებოდა.

ოთარ იოსელიანი საგნებს, ქესტებს, ხმებს, სიტყვებს, სახეთა გამომეტყველებას გარემომცველი სინამდვილიდან მარცვალ-მარცვალ აგროვებს და ამ მასალიდან თავის რეალობას ქმნის უკვე არა ბუნების, არამედ ხელოვნების კანონების მიხედვით, კინემატოგრაფიული სპეციფიკისა და თავისი შემოქმედებითი ნიჭის თანახმად. და მოდელირებული რეალობა ცხოვრებაზე მეტად რეალური ხდება, რამდენადაც მასში კონცენტრირებულია ის, რაც შეუიარაღებელი თვალისთვის ყოველდღიურობის მიღმა შეუმჩნეველია. სწორედ ამაშია ოთარ იოსელიანისთვის ხელოვნების არსი და არა – წინასწარ დადგენილი ტექნიკების ილუსტრირებაში.

ქართველი რეჟისორები თავს არიდებდნენ სისტემასთან ღია დაპირისპირებას. მათ ბრძოლის სხვა გზა აირჩიეს – ცდილობდნენ “არ შეეშინიათ” ის. ამგვარი ტაქტიკა ფილმებს ცენტრალური ცენზორებისთვის გარკვეულწილად მოუხელთებელს ხდიდა, რადგან ხელმოსაჭიდი ბრალდებებისთვის მცირე სივრცეს ტოვებდა.¹

თუმცა მარადფხიზელი და არცთუ სუფილი ცენზურის აპარატი ფარ-ხმალს არ ყრიდა. ბოლო სიტყვის უფლება მაინც მას ეკუთვნოდა. წვრილმანი და ხშირად აბსურდული “გამოკიდებების” გარდა, მის არსენალში რჩებოდა საკმაოდ ქმედითი იარაღი: ფილმისთვის მინიჭებული დაბალი კატეგორია, შესაბამისად, ასლების უმნიშვნელო რაოდენობა და როგორც შედეგი, საბჭოთა მოსახლეობის უდიდესი ნაწილისთვის უჩინარი კინემატოგრაფი.

მაგრამ, როგორც ხელოვნებაში ხშირად ხდება ხოლმე, “ბოლო სიტყვა” სულაც არ არის “ბოლო”. გავიდა წლები,

¹და ისევ დასტური იოსელიანის ინტერვიუდან - Павленок, заместитель Ермаша, сказал - у вас бы хоть одну газету «Правда» бросили в ящик!

საბჭოთა სახელმწიფო ისტორიის კუთვნილებად იქცა, მის მიერ არათანამედროვედ და არააქტუალურად შერაცხული ფილმები კი აგრძელებენ სიცოცხლეს და წარმატებით ესაუბრებიან ახალ თაობებს არამარტო მარადიულად მწვავე საკითხებზე, არამედ ხშირად იმ დროზეც, რომლის არასახვაში მათ ბრალს სდებდნენ.

დინარა მაღლაკელიძე,
კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

**ფენომენოლოგიური რეალობა სიცოცხლისა და
სიკვდილის ზღვართან
(ქრისტიან პეტცოლდის კინემატოგრაფიული შემოქმედება)**

XX საუკუნის ბოლოს გერმანიაში მომხდარმა პოლიტიკურმა და საზოგადოებრივმა გარდატეხებმა – ბერლინის კედლის დანგრევა, ორი გერმანული სახელმწიფოს ხელახალი გაერთიანება – ქვეყნის კინემატოგრაფზეც მოახდინა გავლენა და კინოპოლიტური ორიენტაციის ცვლილება, კინემატოგრაფის შესახებ დისკურსის დიფერენცირება გამოიწვია.

1990-იანი წლების პირველ ნახევარში საავტორო კინოს მიმართ სკეპტიკურად განწყობილი ძლიერი პროდიუსერები – ბერნდ აიხინგერი და ლეო კირხი მაყურებელზე ორიენტირებული კინოინდუსტრიის შექმნას უჭერდნენ მხარს, კინემატოგრაფიულ დისკურსებში და თავიანთი კინოპროექტებით აღენაურის ეპოქის გასართობი კინოს რეაბელიტაციისაკენ მიიღტვოდნენ.

ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტთა ერთი ფრთა, პროდუსერი - შტეფან არნდტი, რეჟისორები ტომ ტიკვერი, დანი ლევი და ვოლფგანგ ბეკერი Independent/Arthouse – ფილმების შექმნაზე იღებენ ორიენტაციას, საპროდუქციო ფირმას X Filme Creative Pool აარსებენ და ჰარვეი ვაინშტაინის Miramax-სთან აფორმებენ ურთიერთთანამშრომლობის ხელშეკრულებას.

ეკონომიკურ და დისტრიბუციულ მაკრო პერსპექტივაზე ორიენტირებულ ამ დაჯგუფებათა პარადელურად, XX საუკუნის დასასრულს კინოს კრიტიკოსთა ყურადღებას კიდევ ერთი დაჯგუფების, ახალგაზრდა ბერლინელი კინორეჟისორების – ანგელა შანელეკის, ქრისტიან პეტცოლდისა და თომას არსლანის ფილმები იქცევენ.

2001 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში კინოჟურნალისტი რაინერ განსერა მათ ფილმებს შემდეგნაირად ახასიათებს: არც ერთი მათგანი არ ცდილობს რეალობის შელამაზებას

ან ირონიზებას, “დოგმა 95” ფილმების ვიტალურობისგან მათი ფილმების პერსონაჟებს სიმპათიურობა და ღირსება განასხვავებს.¹

კინოს ექსპერტთა შორის ახალი ბერლინური სკოლის სახელწოდებით ცნობილი ეს დაჯგუფება თავისთავად არ წარმოადგენს ტრადიციულ ჰომოგენურ კინომიმდინარეობას საკუთარი მანიფესტით. ის რაინერ განსერასა და ფრანგი კინოკრიტიკოსების მიერ დამკვიდრებული პირობითი სახელწოდებაა და თანამედროვე გერმანული კინოს იმ რეჟისორებს აერთიანებს, რომლებიც ბერლინის კინოსა და ტელევიზიის აკადემიის კურსდამთავრებულები არიან, ან ბერლინში ცხოვრებენ და მოღვაწეობენ. ერთობლივად გამოსცემენ ჟურნალს – Revolver, რომლის მეშვეობითაც მსოფლიო კინოპროცესებთან და საავტორო კინოს ტრადიციებთან ინტენსიურ დიალოგურ დამოკიდებულებაში იმყოფებიან.

ბერლინური სკოლის რეჟისორებს არა ერთნაირი კინემატოგრაფიული ხელწერა, არამედ საერთო კინოპოლიტიკა და კინემატოგრაფიული აზროვნების სიახლოვე აერთიანებთ, რომელიც ფილმების ვიზუალურ ესთეტიკასა და ნარატიულ თხრობაში იჩენს თავს.

ყველა მათგანის ფილმებში ეინსტრეამ კინოსათვის დამახასიათებელი დრამატურგიული და ესთეტიკური კონვენციებისგან დისტანცირება შეინიშნება, კამერა უმეტესად სტატიკურია, მაყურებელზე ნელა მოძრავისა და დამკვირვებლის შთაბეჭდილებას ტოვებს, გამოსახულება ზედმიწევნით ზუსტია, მუსიკა იშვიათად გამოიყენება, უპირატესობა ყოველდღიურობისთვის დამახასიათებელ ორგანულ ხმაურებს ენიჭება და ესთეტიკურ დატვირთვას ატარებს.

მათი ფილმები მინიმალური, მაგრამ, ამავე დროს, გახსნილი დრამატურგიით, ადამიანური არსებობის პრობლემებზე კონცენტრაციით, ეგზისტენციალური სიტუაციების მიმართ სენსაციებს მოკლებული ფხიზელი დამოკიდებულებითა და ყოველივე მელოდრამატულისადმი დისტანცირებით ხასიათდება.

ფილმების ნარატივი რეჟისორების პირად

¹ Rainer Gancera, Süddeutsche Zeitung, 3. November 2001

გამოცდილებაზეა აგებული და იმ სოციალური შიშების, განცდების შესახებ მოგვითხრობს, რომლებიც თანამედროვე გერმანული, გვიანი კაპიტალისტური საზოგადოების საშუალო ფენაშია გემეფებული, რომელ სოციალურ წრესაც რეჟისორები თავად მიეკუთვნებიან.

ესთეტიკური თვალსაზრისით, მათი ფილმები ერთგვარ სიახლოვეს ფრანგული ახალი ტალღის მეორე თაობის რეჟისორების ჟან ოსტაუს, მორის პიალასა და ფილიპ გარელის ფილმებთან ამჟღავნებენ.

ახალი ბერლინური სკოლის რეჟისორ ქრისტიან პეტცოლდის ფილმების კინემატოგრაფიულ თავისებურებასაც თანამედროვე საზოგადოებრივი რეალობის დეტალური დაკვირვება და ატმოსფერული ვიზუალური და ნარატიული აქცენტების დასმა განაპირობებს.

რეჟისორის ფსიქოლოგიურ დრამებს განსაკუთრებული, მხოლოდ პეტცოლდისათვის დამახასიათებელი კინემატოგრაფიული ხელწერა ახასიათებთ, რაც ცალკეული დეტალების აქცენტირებაში, ვიზუალური თხრობის, ხმისა და მუსიკის საშუალებით ზუსტი ფსიქოლოგიური განწყობის შექმნაში იჩენს თავს.

პეტცოლდის ფილმების პერსონაჟები საიდუმლოებით მოცული პარადოქსული არსებები არიან, პარადელურ განზომილებაში, რეალობისა და ილუზიის, სიცოცხლისა და სიკვდილის ზღვარზე მყოფი ადამიანები, ეფემერული, ინფორმაციული საზოგადოების, თანამედროვე ეპოქის მარგინალური არსებები.

თავად რეჟისორი საკუთარი ფილმების გმირებს, არა პერსონაჟებს, არამედ გამვლელებს, უწოდებს. ეს ადამიანები პეტცოლდის ფილმებში გვიანი კაპიტალისტური საზოგადოების არქეტიპებად არიან წარმოდგენილნი, საზოგადოების იმ წევრების არქეტიპებად, რომელთა ბედისწერაზე გვიანი კაპიტალისტური სისტემის უღმობელი ყოველდღიურობა ტრაგიკულ, ფატალურ ზემოქმედებას ახდენს.

ახალი ბერლინური სკოლის სხვა რეჟისორთაგან განსხვავებით, რომლებიც საკუთარ ფილმებში მელოდრამატიკის გამოყენებაზე უმეტესად უარს ამბობენ,

პეტცოლდი, რომელიც ფრანგული ახალი ტაღლის რეჟისორებთან ერთად აღფრედ ჰიჩკოკისა და ახალი ჰოლივუდის რეჟისორების ფილმებითაა გატაცებული, თავის ფსიქოლოგიურ დრამებში თრილერის ელემენტების გამოყენებით მოგვითხრობს სასიყვარულო ისტორიების, სიყვარულისა და სიკვდილის, სიყვარულისა და დანაშაულის შესახებ. პეტცოლდის ფილმების პერსონაჟები ექსტრემალურ, შიშისა და სასოწარკვეთის გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფი ადამიანები, თანამედროვე საზოგადოების აჩრდილები არიან, რომლებიც საკუთარ წარსულს უკეთესი მომავლის იმედით გაურბიან.

2000 წელს გადაღებულ ფილმში – „შინაგანი უსაფრთხოება“ – რეჟისორი ყოფილი წითელი არმიის ფრაქციის ტერორისტი წყვილის შესახებ მოგვითხრობს, რომლებიც 15 წლის ქალიშვილ ჯენისთან ერთად პორტუგალიის ერთ-ერთ საკურორტო ქალაქში ემაღებიან საკუთარ წარსულს. საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან სრულიად მოწყვეტილი წყვილი გამუდმებული, პარანოიდული შიშით ცხოვრობს.

პეტცოლდი არ ცდილობს უახლესი წარსულის, ტერორისტული ეპოქის ისტორიზებას, მისი პერსონაჟების ტერორისტული წარსული დრამატურგიულ ქსოვილში უკანა ხედზე დგას და მხოლოდ რამდენიმე დეტალითაა აქცენტირებული. ფილმი მათ ყოველდღიურ ცხოვრებასა და რეალობასთან დამოკიდებულებას ასახავს.

რეალობაში მხოლოდ მათი ქალიშვილი ჯენი ცხოვრობს, რომლის არსებობაც ოჯახის, როგორც ინსტიტუტის, მიმართ სექსტიკურად განწყობილი ყოფილი ტერორისტი წყვილის ცხოვრების აზრს შეადგენს. ჯენი მათი ოჯახია, ხოლო ავტომანქანა – მათი სახლი, ერთადერთი უსაფრთხო ადგილი, პატარა ოჯახის დამცავი გარსი.

თინეიჯერი ჯენი ნორმალურ ყოველდღიურ ცხოვრებასა და სხვა ადამიანებთან ურთიერთობაზე, მეგობრებზე ოცნებობს. მის მშობლებს კი გარე სამყაროსთან ყოველგვარი კონტაქტი აშინებთ და ნებისმიერ ადამიანთან ურთიერთობაში საფრთხეს ხედავენ. პასპორტებისა და ფულის დაკარგვის შედეგად გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფი ოჯახი იძულებული ხდება, დიდი რისკის მიუხედავად,

თითქმის ორი ათეული წლის წინ მიტოვებულ საკუთარ ქვეყანაში არაღვებურად დაბრუნდეს, იმ იმედით, რომ ყოფილი თანამებრძოლებისა და თანამოაზრეების დახმარებით გერმანიიდან ბრაზილიაში მოახერხოს გადასვლა.

ყოფილ თანამებრძოლებთან კონტაქტის აღდგენის მცდელობა წარუმატებელი აღმოჩნდება. პოლიცია მათ კვალს მიაგნებს, სამართალდამცავებისგან გაქცევის მცდელობისას წყვილი იღუპება. მხოლოდ მანქანიდან გადმოვარდნილი ჯენი გადაურჩება სიკვდილს.

„შინაგანი უსაფრთხოება“ ტერორიზმის შესახებ გერმანიაში გამაფრებული დისკუსიის პერიოდში შეიქმნა, ამავე თემაზე გადაღებული, სხვა რეჟისორების ფილმებისაგან განსხვავებით, პეტროლდი არ ცდილობს ისტორიული სინამდვილის აღდგენას, წარსულის მორალიზებას ან ტერორისტების ერთგვარ პეროიზებას. იგი იმ ადამიანების სულიერ და ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაზე აკეთებს აქცენტს, რომლებიც ახალგაზრდული მეამბოხური განწყობისა და მამების თაობის მიმართ პროტესტის გრძნობამარაღვებურ, რეალობისაგან, საზოგადოებისაგან მოწყვეტილ, პარანოიდული შიშით მოცულ არჩდილებად აქცია. აჩრდილებად, რომელთაც რეალობაში დაბრუნება მოინდომეს, საზოგადოებაში, რომელშიც მათი ადგილი უკვე დიდი ხანია აღარ არსებობს.

ყოველგვარი სოციალური სქემიდან ამოვარდნილი ადამიანური არსებობის, როგორც აჩრდილად, მარგინალად ყოფნის პრობლემა გვიანი კაპიტალიზმის ეპოქაში, ქრისტიან პეტროლდის შემდგომი ორი ფილმის მთავარ თემას წარმოადგენს.

2005 წელს გადაღებული ფილმი „აჩრდილები“ სამი ქალის შესახებ მოგვითხრობს, რომელთა ცხოვრების გზები ერთმანეთთან დიდი ქალაქის ანონიმურობის ფონზე იკვეთება. ობოლთა თავშესაფრის მკვიდრი, თავშეკავებული და მორცხვი ნინა ზაფხულის ერთ დღეს ბერლინის ტირგარტენში შემთხვევით გაიცნობს თავდაჯერებულ და დამოუკიდებელ ტონის, რომელიც მაღაზიებს ქურდავს. გოგონები დამეგობრდებიან, ნინას მოსწონს ტონისთან ერთად ქალაქში ხეტიალი და ერთობლივი თავგადასავლები,

თუმცა ტონი მეორე დღესვე ისევ უკვალოდ უჩინარდება. ნინა კი კვლავ გადააწყდება ფრანსუაზას, პარიზელ ქალს, რომელიც მას უთვალთვალებს. ფრანსუაზა ბერლინში ყოველ წელს, წლების წინ დაკარგული შვილის საქმენებად ჩადის, სჯერა, რომ ნინა მისი ოდესღაც დაკარგული ქალიშვილია.

ორიგინალური გამომსახველობითი ფორმა ფილმში სევედის, მარტოობის, სიახლოვის წყურვილისა და გრიმებისეული ზღაპრის სამყაროს ატმოსფეროს ქმნის. უფესვობა, მარტოსულობა, დიდი ქალაქის ანონიმურობაში ჩაკარგულობა და ახლობელი ადამიანის პოვნის სურვილი, დამაჯერებელი ვიზუალური თხრობითაა გადმოცემული. ზაფხულის ქალაქის ხმები, ქარის წამობერვით აშრიალებული ფოთლების ხმაური, წარმოსახულსა და რეალობას, ოცნებასა და სინამდვილეს შორის ზღვარს შლის. პეტცოლდი ვიზუალური კონტრაპუნქტების, გამომსახველობითი სტილის საშუალებით ყვება ფილმის პერსონაჟების ისტორიას. ფილმში დრამატურგიულ, სიუჟეტურ ხაზზე უფრო მნიშვნელონი ვიზუალური ხერხების მეშვეობით თხრობაა.

„აჩრდილები“ სოციალური დეფინიციის მიღმა დარჩენილი იმ ადამიანების თაობაზე მოგვითხრობს, რომელთა შესახებ ინფორმაციული საზოგადოების ეპოქაში ძალიან ცოტა ან თითქმის არაფერია ცნობილი. ეს არის ფილმი ეფემერული, ეკონომიკურ წარმატებაზე ორიენტირებული საზოგადოებისა და მედიის ყურადღების მიღმა დარჩენილ ადამიანებზე. ადამიანებზე, რომლებიც წარმატებასა და ფუფუნებაზე ორიენტირებულ თანამედროვეობაში აჩრდილებად ყოფნისათვის არიან განწირულნი.

პარალელური არსებობა სიცოცხლისა და სიკვდილის ზღვარზე, წარმოსახვა და რეალობა, საკუთარი წარსულისაგან თავის დაღწევის სურვილი და წარსული, რომელიც აწმყოს თანამდევია, პეტცოლდის 2007 წელს გადაღებული ფილმ „იელას“ მთავარი თემაა.

ადმოსავლეთ გერმანელი ახალგაზრდა ქალი იელა ტოვებს მშობლიურ ქალაქ ვიტენბერგს, მზრუნველ მამას, გაკოტრებულ ყოფილ მეუღლეს და პანოვერში მიემგზავრება. იქ იელა მდიდარ ფინანსურ მენეჯერ ფილიპს გაიცნობს

და მისი ასისტენტი და შეყვარებული ხდება. პირადი ბედნიერებისა და პროფესიული წარმატების მიუხედავად, იელას ახალ ცხოვრებასა და წარმოსახვაში სულ უფრო ხშირად იჭრება წარსული, მშობლიური ქალაქი, ყოფილი ქმარი, ცხოვრება, რომელსაც გამოექცა და რომელიც ისევ თავისკენ ექაჩება. იელას ეშინია, ფიქრობს, რომ ეს ყველაფერი მხოლოდ სიზმარია და თუ თვალებს დახუჭავს, კოშმარიც გაქრება.

ქრისტიან პეტცოლდი ფილმის სცენარის წინასიტყვაობაში იელას შესახებ წერს: „ამბობენ, რომ სიკვდილის წინ ადამიანები ეკრანზე ნახვენები ფილმის მსგავსად ხედავენ საკუთარ ცხოვრებას. იელაც ფილმს ხედავს, მაგრამ არა იმ ცხოვრებას, რომლითაც რეალობაში იცხოვრა, იგი სხვა, საკუთარი ოცნების ცხოვრებას ხედავს, ცხოვრებას, რომლითაც უნდოდა ეცხოვრა“.¹

ფილმის ნარატივი ისეა აგებული, რომ ეკრანზე მაყურებელი მომაკვდავი იელას წარმოსახულ ცხოვრებას ხედავს, მის პირველ ნაბიჯებს მსხვილი კაპიტალის სამყაროში. კეთილმოწყობილ ოფისებში იელა მდიდარ ფინანსისტებთან ერთად უზის მოლაპარაკებების მაგიდას. მოხიბლულია ფილიპის პროფესიონალიზმითა და პრინციპულობით. მაგრამ თანდათან ხედება, რა იმალება წარმატებებისა და კაპიტალიზმის ბრწყინვალე ფასადურობის მიღმა. აცნობიერებს, რომ ფინანსური კაპიტალის ბრწყინვალე სამყარო სახიფათო გარიგებებისა და რისკის სამყაროა, ის, სამყარო, რომელშიც ადამიანები საკუთარი მიზნების მისაღწევად არავის ინდობენ. იელა ხედავს, რომ იმ გარიგებებში, რომლებიც ფინანსური კაპიტალის სამყაროში იდება, ადამიანური მორალი აღარ არსებობს. ამ სახიფათო სამყაროს წაგებულები თვითმკვლევლობამდე მიჰყავს. იელას აღარ სურს იყოს ამ სამყაროს ნაწილი, სახლში დაბრუნება უნდა.

ფილმის დასაწყისში, ჰანოვერში გამგზავრებისას, იელას ყოფილი მეუღლე ბენი, მას ვაგზალზე მანქანით წაყვანას სთავაზობს, იელა უარობს, მაგრამ ბოლოს ბენის თხოვნას მაინც დაჰყვება. სასოწარკვეთილი და განერვიულებული ბენი ავარიას აწყობს, მათი ჯიპი ხიდის მოაჯირს ანგრევს

¹ Chriatian Petzold, Vorbemerkung Drehbuch Jella

და ელბაში იძირება. იელა და ბენი ახერხებენ მანქანიდან გამოძრომას, იელა მატარებელში ჯდება და ჰანოვერში მიემგზავრება. ფილმის დასასრულს კვლავ ვხედავთ ელბას სანაპიროზე, მდინარიდან გამორიყულ ღონეგამოცდილ იელას, იგი მარტო და უზომოდ დაღლილია. იელა თვალებს ხუჭავს.

ფილმის ვიზუალური და ხმოვანი ნარატივი იელას პარალელურ სამყაროში ყოფნას მიანიშნებს. მშვიდი და გაწონასწორებული ქალი მთელი ფილმის განმავლობაში ორი სამყაროს, საკუთარი წარსულისა და აწყოს, სიკვდილისა და სიცოცხლის ზღვარზე დგას. ამ მდგომარეობას ფილმის ფერადოვანი გადაწყვეტა და ხმოვანი აკუსტიკაც ამძაფრებს, ულტრათანამედროვე ოფისების შავ-თეთრი დიზაინისა და ფინანსისტთა კლასიკური ჩაცმულობისგან მკვეთრად გამორჩეული მეწამული პერანგი, რომელსაც იელა თითქმის მთელი ფილმის განმავლობაში ატარებს, მდინარის ხმაური, ყვავების ყრანტალი, მდინარის სანაპიროზე მოშრიალე ხეების იდუმალი ჩურჩული, იელას თავის ახალ ცხოვრებაში ისევ და ისევ რომ ჩაესმის ყურში, იმაზე მიანიშნებს, რომ ფილმის გმირი სიცოცხლისა და სიკვდილის გასაყარზე დგას. ატმოსფერული მუსიკა, ფილმის დასაწყისში ბეთჰოვენის „მოფარის სონატას“ პირველი ნაწილი, ხოლო ბოლო სცენებში კი Road to Cairo, ჯული დრისკოლის შესრულებით, დრამატურგიულ დატვირთვას იძენს.

„იელა“ მრავალშრიანი ფილმია, რეალობისა და წარმოსახვის, სიცოცხლისა და სიკვდილის, ადამიანური არსებობის ეგზისტენციალურ პრობლემებთან ერთად ფილმში ზედმიწევნით ზუსტადაა გადმოცემული გვიანი კაპიტალიზმის ფუნქციონირების მექანიზმები, ადამიანების სრული დამოკიდებულება სააქციო და საწარმოო კაპიტალზე.

ფულსა და კაპიტალზე ადამიანების ფსიქოლოგიური დამოკიდებულების პრობლემა პეტროლდის დრამაშიც „იეროხოვო“ (2008) არის თემატიზებული. ფილმის მოქმედება ჩრდილო-აღმოსავლეთ გერმანულ პროვინცია იეროხოვოში ვითარდება.

ჯარისკაცი თომასი დედის მიერ მემკვიდრეობით

დატოვებულ სახლში ავღანეთიდან ბრუნდება. ცდილობს, სამუშაო იშოვოს, რომ ფულის დაგროვება, სახლის გარემონტება და ახალი ცხოვრების დაწყება შეძლოს. ერთხელ, შინისკენ მიმავალი, თურქული წარმოშობის ბიზნესმენ ალის გაიცნობს, რომელსაც იერიხოვოსა და მის შემოგარენში კაფეების ქსელი აქვს. პოლიცია ალის სიმთვრალის გამო მანქანის ტარების უფლებას ართმევს, თომასს ალი სახლში მისივე მანქანით მიჰყავს. ალი თავისთან მუშაობას სთავაზობს. ალის მეუღლეს, ლამაზ, გაწონასწორებულ ლაურასა და თომასს ერთმანეთი შეუყვარდებათ. როდესაც ალი, რამდენიმე დღით, საქმეების გამო თურქეთში მიდის, ლაურა და თომასი სასიყვარულო ღამეს ატარებენ. ერთად ცხოვრების დაწყება რომ შეძლონ, ალის თავიდან მოშორებას გადაწყვეტენ.

იერიხოვოში დაბრუნებული ალი ლაურას ზღვის სანაპიროზე მიჰყავს, სადაც მათ თომასი ელოდებათ. სანაპიროზე ალი ლაურას უყვება, რომ თურქეთში არ ყოფილა, ლაიფციგში კლინიკაში იყო, სადაც სიმსივნე დაუდგინეს და ორი ან სამი თვის სიცოცხლე აქვს დარჩენილი. ლაურა ცდილობს, თომასს ანიშნოს, არ განახორციელოს მათ მიერ განზრახული გეგმა. ალი თომასს შენიშნავს და მიხვდება, რომ მასა და მის მეუღლეს ერთმანეთი უყვართ. სასოწარკვეთილი ალი მანქანაში ჯდება და მთელი სისწრაფით, კლდის ქარაფიდან ზღვაში ეშვება.

სასიყვარულო სამკუთხედის დრამატურგიულ სქემაზე აგებულ ფილმში თანამედროვე გერმანული საზოგადოების ბევრი პრობლემაა თემატიზებული. თითქმის მიტოვებული ჩრდილო-აღმოსავლეთ პროვინციის პრობლემა, რომელსაც უმუშევრობის გამო ადამიანები გერმანიის ხელახლა გაერთიანების შემდგომ წლებში მასობრივად ტოვებდნენ. ავღანეთიდან დაბრუნებული ყოფილი ჯარისკაცების თემა, რომლებიც სამუშაოს პოვნასა და საზოგადოებაში ინტეგრირებას ძნელად ახერხებენ, ემიგრანტების სიძნელეები, ფეხი მოიკიდონ უცხო საზოგადოებაში, შეიქმნან საკუთარი ბუდე.

პეტროლდის უმეტესი ფილმების მთავარი პერსონაჟები ქალები არიან, მისი ბოლო ფილმიც „ბარბარა“ (2012)

ქალის ცხოვრებას ასახავს. მოქმედება 1980-იანი წლების აღმოსავლეთ გერმანიაში ხდება და ინდივიდისა და ტირანული სახელწიფოს ურთიერთობის ფონზე ვითარდება.

ახალგაზრდა აღმოსავლეთ ბერლინელ ექიმ ბარბარა ვოლფს, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკიდან ემიგრაციის უფლების მოთხოვნის შესახებ გაკეთებული განცხადების შემდეგ, ბერლინში ცხოვრებასა და მუშაობას უკრძალავენ და ბალტიის ზღვისპირა პატარა ქალაქში უშვებენ სამუშაოდ.

საიდუმლო სამსახური ადგილობრივი კლინიკის მთავარ ექიმ ანდრე რეიზერს მის თვალთვალს ავალებს. კოლეგებისაგან დისტანცირებული და მარტოსული ბარბარას მიმართ ექიმი რაიზერი, მისი პროფესიული კვალიფიკაციისა და პაციენტებთან გულითადი დამოკიდებულების გამო, სულ უფრო მეტი სიმპათიით იმსჯელებს. მიუხედავად იმისა, რომ ბარბარამ იცის – საიდუმლო სამსახურის თანამშრომლები მის ყველა ნაბიჯსა და მოქმედებას უთვალთვალებენ, მაინც ახერხებს საიდუმლოდ შესვდეს დასავლელ მეგობარ იორგს, რომელიც დასავლეთში გაქცევისათვის საჭირო თანხას აძლევს.

ბარბარას პაციენტიც, ინტერნატიდან გამოქცეული ფეხმძიმე გოგონა სტელა, დასავლეთში გაქცევისა და ბავშვის იქ გაჩენას აპირებს, მაგრამ გოგონას უკან ძალით აბრუნებენ.

ბარბარა, იორგის მიცემული ფულით, პატარა ნავს ქირაობს, რომლითაც დანიაში უნდა გადავიდეს, სადაც იორგი ელოდება. იმ ღამეს, როდესაც უნდა გაიქცეს, ბარბარასთან ინტერნატიდან გამოქცეული, სასოწარკვეთილი სტელა მიდის და დახმარებას სთხოვს. ბარბარა სტელას თავის ადგილს უთმობს ნავში, თვითონ კი სახლში ბრუნდება, დილით ბარბარა, რომელიც უშიშროების სამსახურის თანამშრომელს გაქცეული ჰგონია, კლინიკაში სამუშაოზე გამოცხადდება.

მიუხედავად იმისა, რომ მთელ ფილმში დაძაბულობისა და დენის ატმოსფერო იგრძნობა, „ბარბარა“ არა ჰგავს გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის შესახებ გადაღებულ სხვა ფილმებს, რომლებშიც გღრ, როგორც

წესი, ნაცრისფერ, უსახო ქვეყნად არის წარმოდგენილი. ბალტიის ზღვის უღამაზესი ლანდშაფტები, ტყეები, პატარა პროვინციული ქალაქი ფერადოვან გამაშია ფოტოგრაფირებული და ერთგვარ კონტრასტს ქმნის ბარბარას უსახურ ბინასთან, რომელიც მას უშიშროების თანამშრომლებმა მიუჩინეს.

პეტცოლდი, როგორც ყოველთვის, განსაკუთრებული სიზუსტითა და სიფაქიზით აღწერს დეტალებს, კლინიკის სცენები მიტოვებულ აღმოსავლეთ გერმანულ კლინიკაშია გადაღებული, რომლის მთელი აღჭურვილობა, ავთენტურობის მისაღწევად, მთლიანად რეკონსტრუირებულ იქნა.

ერთ-ერთ ინტერვიუში პეტცოლდი ამბობს: „ჩემი აზრით, ეს ქვეყნა ძალზე მწირად არის ჩვენს ფილმებში წარმოდგენილი, ყოველ შემთხვევაში, გაცილებით მწირად, ვიდრე თანამედროვე საფრანგეთი ფრანგულ ფილმებში, ან იტალია...“¹

თავად პეტცოლდის ფილმების პერსონაჟები ჩვენი თანამედროვეობის, გვიანი კაპიტალიზმის ეპოქის მეოცნებენი არიან, ადამიანები, რომლებიც მარცხსა და მწარე რეალობას არ ურიგდებიან, საკუთარ ოცნებებს არ თმობენ და ცხოვრების ახლიდან დასაწყებად მუდამ მზად არიან.

¹ Christian Petzold im Gespräch mit Rüdiger Suchland, Artechok.Film, 15. 03. 2012

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Christian Petzold, Vorbemerkung Drehbuch Yella, Berleitmaterialien zu Yella
- Deutsche Kinemathek-Museum für Film und Fernsehen, Begleitsmaterial zu Die innere Sicherheit
- Christian Petzold im Gespräch mit Rüdiger Suchland, Artechok.Film. 15.03.2012
- Raid Khouloki, , Schwebestände, Interview mit Christian Petzold, in Film Dienst 20, 2007
- Jans Hinrichsen, Im Zwischenreich, in Film Dienst 19, 2008
- Stefan Reinecke, Das Kino als Versuchsanordnung, Ein Werkstattgespräch mit Christian Petzold, epd Film 10, 2003
- Inge Köhler, Der deutsche Kinofilm - Perspektiven, Visionen, Erfolgchancen, VDM Verlag Dr. Müller 2006

ლელა ოჩიაური,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

ქართული კინოს ოჯახური პორტრეტი
„ამერსტროიკიდან“ თანამედროვე არამთბვაროვანი
პეიზაჟის ზონზე
(სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური ცვლილებები
და მათი გავლენა კინოზე)

ქართული კინო 100-ზე მეტი წლისაა, მსოფლიო კინემატოგრაფზე 10-12 წლით უმცროსი. ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა, ლუმიერების მიბაძვით, ფილმისიუეტების გადაღება მე-20 საუკუნის პირველ წლებში დაიწყეს – ეპიზოდების საქართველოს ცხოვრებიდან და აღებული იმ რეალობიდან, რომელსაც პირველი რეჟისორ-ოპერატორები – ალექსანდრე დიდმელოვი (დიდმელაშვილი), სიმონ ესაძე, ვასილ ამაშუკელი – კავკასიაში მოგზაურობებისას აწყდებოდნენ. ეს სიუჟეტები არ შემორჩენილა, ისევე, როგორც დაკარგულია 1908 წელს გადაღებული, ალექსანდრე წუწუნავას პირველი დასრულებული ფორმის დოკუმენტური ჩანახატი – „ბერიკაობა-ყვენობა“ (ქართული ნაციონალური სახალხო დღესასწაული). ინფორმაცია პირველი ქართული კინომცდელობების შესახებ მხოლოდ ჩანაწერებისა და საარქივო დოკუმენტების სახით არსებობს.

1912 წელს ვასილ ამაშუკელი ქმნის პირველ ქართულ სრულმეტრაჟიან და სრულფასოვან, კინოენაზე „ამეტყველებულ“ დოკუმენტურ ფილმს „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში, 1912 წელს“ (რასაც ანალოგი იმდროინდელ მსოფლიო კინემატოგრაფში არ გააჩნია), რეალურ დროში აკაკის რეალური მოგზაურობისა და ხალხთან უშუალო შეხვედრების შესახებ, საქართველოს მთიანეთში.

აქედან იწყება ქართული კინემატოგრაფის ისტორია და მისი რთული და წინააღმდეგობებით (დამოუკიდებელი ქვეყნიდან საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკად გადაქცევით,

საბჭოთა იდეოლოგიის გაბატონებით, ცივილიზებული სამყაროსგან იზოლირებით, ხელოვანის თავისუფალი ნებისა და არჩევანის შეზღუდვითა და დიქტატორული რეჟიმისთვის დამახასიათებელი სხვა რეალებით განპირობებული) გაჯერებული ცხოვრება, რომელმაც 1985 წლიდან ახალი მიმართულება მიიღო, როდესაც სსრკ-ში ახალი პოლიტიკური სახელმწიფოებრივი კურსი გამოცხადდა და რაც, საბოლოოდ, 1991 წელს, საბჭოთა საბჭოთა კავშირის დაშლით დასრულდა.

1985 წელს (ოფიციალურად, 1987 წლიდან) სსრკ-ის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მაშინდელმა გენერალურმა მდივანმა და შემდეგ საბჭოთა კავშირის პირველმა და უკანასკნელმა პრეზიდენტმა, მიხეილ გორბაჩოვმა საფუძველი ჩაუყარა პარტიის ზემოაღნიშნულ კურსს, სახელწოდებით – „პერესტროიკა“ („გარდაქმნა“), რომლის მთავარი მიმართულება (ყოველ შემთხვევაში, საჯაროდ დეკლარირებული) იყო – დემოკრატიული მმართველობის დამყარება; დასავლეთთან დიპლომატიური ურთიერთობის გაუმჯობესება და თანამშრომლობის ახალი ფორმის დანერგვა; ეკონომიკური სისტემის გარდასახვა; ცენზურის შერბილება – ე. წ. საჯაროობის („გლასნოსტ“) გამოცხადება – რაც „პერესტროიკის“ ერთ-ერთ მთავარ ღოზუნგ-ტენდენციად იქცა და გულისხმობდა ყველა აკრძალვის მოხსნას, რაც მანამდე იდეოლოგიის მკაცრი კონტროლის ქვეშ არსებობდა სიტყვის თავისუფლებისა თუ ხელოვანის თავისუფალი აზროვნების გამოვლენის ნებისმიერ სფეროში.

“1985 წლიდან, როდესაც სსრკ-ის ახალმა კომუნისტურმა ხელმძღვანელობამ გამოაცხადა “პერესტროიკა”, მისი საქმიანობის მთავარ ასპარეზად იქცა საგარეო პოლიტიკა. სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ მსოფლიოში მოხდა ისტორიული ძვრები – ბერლინის კედლის დანგრევა და გერმანიის გაერთიანება, აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებიდან საბჭოთა ჯარების გაყვანა, “ვარშავის პაქტის” დაშლა და სხვა ქმედებანი მნიშვნელოვანწილად უკავშირდება “პერესტროიკას”, რომელიც გამოწვეულია საბჭოთა კავშირისადმი დასავლეთის სახელმწიფოთა, პირველყოფლისა, აშშ-ის დამოკიდებულებით. საბჭოთა

კავშირი არ გარდაქმნილა საკუთარი სურვილით, იგი აიძულეს საგარეო პოლიტიკაში “ახალი აზროვნების” მიმართულებით ემოქმედა. რაც შეეხება სსრკ-ის საშინაო პოლიტიკას, მას არ განუცდია არანაირი, თუნდაც მცირედი ცვლილება. საგარეო დათმობების ხარჯზე საკუთრივ საბჭოთა კავშირში იმრავლა შიდა იმპერიის შენარჩუნების მცდელობებმა, რაც ფაქტობრივად, მხოლოდ ერთგვარ გადახალისებას წარმოადგენს და სხვას არაფერს”.¹

პოლიტიკური ზრახვებისა და შიდაპოლიტიკურ ასპექტში რეალიზებული ჩანაფიქრის მიუხედავად, ახალმა პოლიტიკურმა კურსმა ხელოვანს თავისუფალი შემოქმედებითი ცხოვრების შანსი მისცა და წლობით ტაბუირებული, დახურული, აკრძალული და „სახიფათო“ თემების, პრობლემების, სათქმელის გამოხატვის შეუზღუდავი გამოხატვის პირობები შეუქმნა. თუმცა, ჯერ კიდევ „პერესტროიკამდე“, 1982 წელს (რაც ახალი სახელმწიფოებრივი კურსის დაწყების მაუწყებლადაც შეიძლება აღექვა დაკვირვებულ ადამიანს), თენგიზ აბულაძე იწყებს ახალი მხატვრული ფილმის „მონანიება“ გადაღებას (რომელიც შემდეგ სწორედ „პერესტროიკის“ „სიმბოლოდ“ დამსოფლიომასშტაბით ყველაზე პოპულარულ საბჭოთა ფილმად იქცა) და 1984 წელს ასრულებს მას. ფილმი საქართველოს ცენტრალური კომიტეტის მდივნის – ედუარდ შევარდნაძის პატრონაჟით შეიქმნა (რაც ადასტურებს ქვეყანაში დაგეგმილი ცვლილებებისკენ სვლას); თავიდან არალეგალურად, ვიდეოჩანაწერებით გავრცელდა (იმ პერიოდის საქართველოსა და საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკებში, ფაქტობრივად, არ არსებობდა ოჯახი, რომელშიც „მონანიების“ პრივატული „პრემიერა“ არ გამართულიყო), ეკრანებზე გამოსვლისას კი, 1987-ში, პირველ საჯარო ჩვენებებზე, კინოთეატრებს ცხენოსანი რაზმები და მილიციის გაძლიერებული კორდონები იცავდნენ.

საზოგადოება, ასე თუ ისე, უკვე „მზად“ იყო, „ოფიციალურად“ და უშიშრად ენახა ის, რაზეც საუბარს ათეული წლების განმავლობაში ერიდებოდა

¹ გამსახურდია, ზ., პელსინკის პრინციპების დასაცავად, <http://zvihadgamsakhurdia.wordpress.com/2010/07/08/>

და რაც კატეგორიულად ეკრძალებოდა – 30-იანი წლების რეპრესიების, სტალინის, ბერიასა და სხვა საბჭოთა ჯალათებისა და მათი მრავალრიცხოვანი მსხვერპლის გახსენება-ხსენება, მით უმეტეს, ეკრანზე გაცოცხლებული ისტორიების ჩვენება-ნახვა ისე, რომ ამისთვის ფილმის გმირების ბედი თუ ნაწილობრივ მაინც არ გაეზიარებინა.

„მონანიებაში“ პირველად, საბჭოთა კინოს ისტორიაში, თენგიზ აბულაძემ პირდაპირ და შეუფარავად აჩვენა საბჭოთა რეპრესიების მთელი კოშმარი, წითელი ტერორის ყველა ის ხერხი თუ გზა, რასაც ჯალათებადქცეული კომუნისტური პარტიის ლიდერები მიმართავდნენ და რეპრესიების მსხვერპლი ათასობით ადამიანის ბედი მეტაფორულად წარმოადგინა. იმის მიუხედავად, რომ ფილმი ყველა დროის დიქტატორს სამყაროს ნემისმიერ კუთხეში „ექდვენება“, ყველასთვის გასაგები იყო, თუ, სინამდვილეში, ვინ წარმოადგენდა „მონანიების“ გმირების პროტოტიპებს და რა ამბავს მოუთხრობდა კინოსურათი საზოგადოებას ასეთი შემზარავი გულახდილობით.

“თენგიზ აბულაძემ, მართლაც, იგრძნო “კაცობრიობის სატკივარი”... ამიტომაცაა, ალბათ, რომ მისმა “მონანიებამ” ხელახლა გაუთქვა სახელი ქართულ კინოხელოვნებას. 80-იანი წლების მიწურულს ხშირად ასე წერდნენ: “ქვეყანა, სადაც “მონანიება” გადაიდეს”... თუმცა ამ ქვეყანას “მონანიების” გადაღება ძვირად დაუჯდებოდა, ალბათ, საბჭოთა სისტემას ნგრევა რომ არ დაეწყო”.¹

„მონანიების“ პარალელურად, ცოტა უფრო ადრეც, საქართველოში იღებენ ანალოგიური ან მიახლოებული თემატიკის, მსგავს პრობლემებზე აწყობილ კინოსურათებს, შეიძლება უფრო პირობითი, განზოგადებული კონტექსტებითა და კონცეფციებით, მაგრამ ეს არსს არ ცვლის. ეს ფილმები საქართველოს ისტორიის იმ მონაკვეთის, რომელშიც „მონანიების“ ისტორია ვითარდება – საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შესახებ და ადამიანების, ინდივიდების, საზოგადოების ტრაგიკულ ბედზე – მოუთხრობენ მაყურებელს და თამამად

¹ გვახარია გ., თენგიზ აბულაძე – 80, <http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/1533817.html>

აცხადებენ იმ ძალადობის, ბოროტებისა და ტირანიის შესახებ, რომელიც კაცობრიობას საბჭოთა კავშირისა და კომუნისტური პარტიის სახით მოეწვინა. სისტემის, რომელმაც მრავალი ათასი ადამიანი გაანადგურა, მოსპო თაობები, არისტოკრატია, ინტელიგენცია, ერები, თავისუფალი არსებობისა და აზროვნების უნარი წაართვა საზოგადოებას და პროლეტარიატის დიქტატურა დაამყარა.

ირაკლი კეირიკაძის „მოცურავე“ (1981), სამი ნოველისგან შედგება, სამ სხვადასხვა დროში ვითარდება და საფუძვლად ერთი ოჯახის ისტორია უდევს – პაპა, შვილი და შვილიშვილი – ერთი მიზნისკენ ისწრაფიან – გადაცურონ ათეულობით კილომეტრი ორ ზღვისპირა ქალაქს შორის – რევოლუციამდელი პერიოდიდან თანამედროვეობამდე. მოქმედების დრო შუა ნოველაში 30-იანი წლების რეპრესიებს ემთხვევა და მისი გმირიც, სწორედ სარეკორდო გადაცურვის წინ, მეგობრის დასმენის შედეგად, ათასობით რეპრესირებული მოქალაქის მსგავსად, ქრება და აღარასოდეს ბრუნდება შინ.

გიორგი შენგელაიამ „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობაში“ (1984) თემისგადაჭრის სხვაამოცანადაისახა – როგორ აყალიბებს პიროვნებას ეპოქა, პოლიტიკური ვითარება, წინააღმდეგობები ერის თავისუფლებისკენ მიმავალ გზაზე. ახალგაზრდა კომპოზიტორი – ნიკუშა, რომელსაც რეჟისორი ექსტრემალურ სიტუაციაში ათავსებს, ჯოჯოხეთის ცხრა გარსს გაივლის და უსუსური ემაწვილიდან პიროვნებად ჩამოყალიბების გზას ადგება.

“შესაძლოა, ამან პარადოქსულად გაიჟღეროს, მაგრამ გიორგი შენგელაია თავის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან სურათებში (“ფიროსმანი”, “ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა”) აგრძელებს “ალავერდობით” დაწყებულ გზას. ეს არის ერთობ დიდი ყურადღება დოკუმენტისადმი, ე. ი. ზედმიწევნით შესწავლა, გათვითცნობიერება ეპოქის სულის, ცხოვრებისეული მასალის, გარემოს, ატმოსფეროსი, ერთი სიტყვით, ყოველივე იმის, რამაც ეკრანული ხმოვან-გამოსახულებრივი განსახიერება უნდა ჰპოვოს მის მხატვრულ ქმნილებაში”.¹

¹ კუჭუხიძე ი., ეკრანი და დრო, “კენტავრი”, თბ., 2009, გვ. 79

ის, რაც ქვეყანაში ხდება, არ არის მხოლოდ ფონი, არ არის მხოლოდ კატალიზატორი, რაც ადამიანებს საკუთარი სახის გამომჟღავნების საშუალებას აძლევს, თუ საამისო პირობებს უქმნის. ისტორიზმს, ცხოვრებისეულ კატალიზმებს (რომლებიც ძალადობის, ძალადობასთან ბრძოლისა და დამონებული ერის ბედ-იღბალის განზოგადებული სურათის გამომხატველია, ჯალათთა და მსხვერპლთა, ზოგადსაკაცობრიო და ამავე დროს, ოკუპირებული საქართველოს მეტაფორაა), დიდი დატვირთვა აკისრიათ და მოქმედების სრულუფლებიანი მონაწილედ, ერთ-ერთი აქტიურ პერსონაჟად წარმოსდგებიან.

ნანა ჯორჯაძის „რობინზონიადა ანუ ჩემი ინგლისელი პაპა“ (1986) ბოლშევიკების მსხვერპლი ინგლისელი ინჟინრისა (რომელსაც საქართველოში ბრიტანეთის სამეფოს კუთვნილი ტელეგრაფის ხაზების კონტროლი ევალება) და მისი ქართველი შეყვარებული ქალიშვილის ტრაგიკულ ისტორიას ასახავს, თუ როგორ წაართვა საბჭოთა ხელისუფლებამ ორ ადამიანს (ბევრ ადამიანს) ცხოვრებისა და სიყვარულის უფლება და როგორ მოახდინა გავლენა მათ შთამომავლებზე საქართველოში წითელი არმიის შემოსვლის პირველ წლებში განვითარებულმა მოვლენებმა.

ახალი თაობის რეჟისორების მოსვლასთან ერთად, 80-იანი წლებიდან, ქართულ კინოში ახალი ტენდენციები გამოიკვეთა, გაჩნდა ახალი თემები, დაიწყო ახალი სტილური ძიებები. თაობის ინტერესთა არეალში ახალი გმირები, მათი ცხოვრება, პრობლემები მოექცნენ, მათ მიერ სამყაროს შეცნობისა და მზის ქვეშ საკუთარი ადგილის ძიების, პოვნისა და ვერადმოჩენის პროცესებზე დაკვირვების სურვილი. 60-70-იანი წლებისთვის დამახასიათებელი პოეტურ-მეტაფორული კინოსკენ სწრაფვა, სათქმელის გამოსახვის პოეტური ხერხები, იგავური აზროვნება ადგილს პროზაულ კინოს უთმობს, რაც ბუნებრივად გამომდინარეობდა იმ საკითხების „რეალისტურობიდან“, რომლებითაც „ახალი ტალღის“ რეჟისორები დაინტერესდნენ.

სხვადასხვა თაობის რეჟისორებისთვის კი, კვლავ უმთავრესი რჩება ფიქრი საზოგადოების მორალურ-

ზნეობრივ თვისებებსა თუ მდგომარეობაზე, საზოგადოებისა და პიროვნების ურთიერთობის, გაწვევტილი და დაშლილი კავშირების გარშემო, პიროვნების არჩევანისა და სახედაკარგული, ჰუმანურობას მოკლებული საზოგადოების შეუბრალებელი და დაუნდობელი მხილება.

რეზო ესადის „ნეილონის ნაძვის ხეში“ (1985) მოქმედება 31 დეკემბრის ღამეს, საქართველოს ერთ-ერთი პროვინციისკენ მიმავალ ავტობუსში, შემთხვევით თანამგზავრებს შორის ვითარდება, კალეიდოსკოპურად მბრუნავ, დაჩეხილ სივრცეში, რომლის ბინადრებსაც ერთმანეთისგან გაუცხოების უხილავი, მაგრამ მყარი კედელი ჰყოფთ. ამ კედელს კიდევ აქვს გაქრობის შანსი, რადგან ადამიანებს ხმაშეწყობილი სიმღერაც შეუძლიათ და ტრასაზე მიტოვებული მგზავრის ერთად ძებნაც.

სხვა ვითარებაა ელდარ შენგელაის ფილმის „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ (1983) – პერსონაჟებს შორის. მყარი კედლით გაყოფილი, ერთმანეთისა და საზოგადოდ ცხოვრების მიმართ გულგრილი ადამიანების არსებობა ერთ ლოკალურ სივრცეში მდორედ და უღიმღამოდ მიედინება „მოწესრიგებული ქაოსის“ დიდი წრებრუნვის მარადიული ციკლის პირობებში, როდესაც დრო, წლები გადის და არაფერი იცვლება. მას შემდეგაც კი, როდესაც ეს მოჩვენებითი მყარი სამყარო ინგრევა, ის ახალ წრეზე იწყებს ერთფეროვან ტრიალს, დაუსრულებლად.

1986 წელს ალექსანდრე რეხვიაშვილი იღებს ფილმს „საფეხური“, რომელიც ახალი და უფროსი თაობის რეჟისორების ერთგვარ „შემაკავშირებელ ხიდად“ იქცა. მან ახალგაზრდობისკენ მიმართა მზერა და იმით დაინტერესდა, რაც ახალი თაობის, ახალი საზოგადოების პრობლემებს წარმოადგენდა. უადგილობა სამყაროში და შეუვუებლობა, გარშემომყოფთა ცნობიერებაში ღრმად გამჯდარი „მყარი ცხოვრების წესის“ მიუღებლობა აიძულებს ფილმის გმირს რეალობას გაექცეს და საფეხური გაჭრას იქ, სადაც გზა არაა.

ახალგაზრდა ტატო კოტეტიშვილის „ანემიის“ (1987) გმირი თითქოს აგრძელებს რეხვიაშვილის ფილმის გმირის ბედსა თუ გზას. მასაც იგივე პრობლემები აწუხებს და აფორიაქებს. ვერც ის ეგუება გარემოს და ახალი

თავგადასავლების საძებნელად მიდის მთის მიყრუებულ სოფელში. თავისუფლების ნაცვლად კი, დიქტატორული რეჟიმის სამეფოში აღმოჩნდება, საიდანაც, თუ ყველაფერი ისე მოხდა, როგორც ფილმშია, გასაქცევი არსადაა.

ლევან თუთბერიძის „ნაზარის უკანასკნელი ღოცვა“ (1988) პირველი ქართული ფილმია, რომელიც სასულერო პირს, ერის სულიერ წინამძღოლს, რეალურ ისტორიულ პიროვნებას, ეპისკოპოს ნაზარს მიეძღვნა, რომელიც ბოლშევიკებმა შეიპყრეს და როდესაც მისი სიმტკიცე ვერ გატეხეს, სიკვდილით დასაჯეს.

დათო ჯანელიძე „მდგმურებში“ (1989) მარტოხელა ადამიანის (რომელიც დრომ, პოლიტიკურმა თუ სოციალურმა გარემოებებმა უმწეო და უსუსურ არსებად აქციეს, რომელიც ღინებას მორჩილად მიუყვება) ბინაში ჩასახლებული ოჯახის ისტორიის ჩვენებით მეტაფორულად წარმოადგენს საქართველოს ისტორიის რეალურ სურათს, იმ ადამიანების, საზოგადოების ბედს, რომლებიც გაურკვეველი წარმომავლობისა თუ სტატუსის სტუმრებმა საკუთარ სახლში – ქვეყანაში „მდგმურად“ აქციეს.

90-იანი წლების დასაწყისში ქართული კინო ჯერ კიდევ ინერციით მიდიოდა, ქვეყანაში მომხდარ რადიკალურ ცვლილებებს კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ კედლებს მიღმა ჯერ ბოლომდე ვერ შეედწიათ და ამ დროს დასრულდა გარდამავალი პერიოდის ოთხი ყველაზე მნიშვნელოვანი და გამორჩეულ ქმნილებაზე მუშაობა.

ზაზა ილურიძის ფილმმა „უამი“ (1990) თითქოს გაუსწრო დროს და ის ვითარება ასახა, რომელიც შემდგომი პერიოდის საქართველოში განვითარდა. ბრბოსა და ლიდერის ურთიერთობა ბევრ ნაცნობ ინფორაციას ატარებს, სხვადასხვაგვარ ასოციაციასაც აღძრავს და ერთმნიშვნელოვნად არ იკითხება. ესაა ფილმი იმის შესახებ, რომ როდესაც ადამიანები ძარცვის, მოხვეჭის სურვილით არიან შეპყრობილნი, მზად არიან პიროვნული თავისუფლება დათმონ და სხვის ნებას დამორჩილებულმა იცხოვრონ. ასეთ ხალხს, როგორც გინდა, ისე მართავ. როდესაც საზოგადოება უსახო მასად იქცევა, მას ნებისმიერი მმართველი, საითაც უნდა, იქით წაიყვანს.

პროსპერ მერიმეს „მატეო ფალკონეს“ მოტივებზე

შექმნილი, მიხეილ კალატოზიშვილის „რჩეული“ (1991) ამ ხაზს აგრძელებს და ერთი მხრივ, საქართველოში წითელი არმიის შემოსვლასა და ორად გახლეჩილი საზოგადოების მორალურ-ზნეობრივ პრობლემებს ასახავს; მეორე მხრივ, იმ სამოქალაქო ომს ეხმიანება, მის პანორამად იშლება, რომელიც საქართველოში სწორედ 1991 წელს მიმდინარეობდა, როდესაც ფილმი შეიქმნა.

ალეკო ცაბაძის „ღამის ცეკვაში“ (1991) ახალგაზრდა ადამიანების გზააბნეული ცხოვრების, მარტოობის, უიმედობის მძაფრი სურათი იკვეთება. ზნეობრივი და მორალური ნორმების, ურთიერთობათა რღვევა, „მორალით“ დაკანონებულ ნორმებთან შეუთავსებელი საქციელი და ცხოვრების წესი – ურწმუნოებიდან, უსიყვარულოებიდან, ინტერესების უქონლობიდან, უპერსპექტიობიდან გამომდინარეობს და შეუწყნარებლობაში გადაიზრდება.

თემურ ბაბლუაშვილის „უძინართა მზე“ (1992) „ახალი ეპოქის“ ქართული კინოს ერთ-ერთი წარმატებული და გამორჩეული ნაწარმოებია, რომელიც მკაცრი, მამხილებელი და „უხეში“ ხერხებით ყვება ადამიანებს, ოჯახის წევრებს შორის დასადგურებული გაუცხოების, საზოგადოებაში გამქრალი თანაგრძნობისა და მათ შესახებ, რომლებიც ამ საზოგადოების გულგრილობას ეწირებიან, თუმცა თავიანთი არსებობით ამართლებენ ყველაზე მთავარს – ადამიანის ამქვეყნიურ დანიშნულებას. ასეთ პიროვნებებს აქვთ მიზანი – ამ შემთხვევაში – კაცობრიობის გადარჩენა და მას ყველაფერს სწირავენ – სიცოცხლესაც კი, რადგან გასაწირი სხვა არაფერი აქვთ. ისინი თავისუფალი ადამიანები არიან.

1991 წელს საქართველოს პოლიტიკურ-სოციალური ცხოვრება კიდევ ერთხელ შეიცვალა. ქვეყანაში ახალი „წესრიგი დამყარდა“. 200 წლის წინ დაკარგული დამოუკიდებლობაც აღიდგინა და სოციალისტური წყობიდან ახალი ფორმაციის, თუმცა ჯერ სრულიად უცხო (ყოველ შემთხვევაში, 70 წლის წინ, გასაბჭოების შემდეგ „დავიწყებული“) – კაპიტალისტური სახელმწიფოს შენების გზას დაადგა. ამ დროს „პერესტროიკა“ „პერესტრელკამ“ შეცვალა, ქვეყანა ქაოსში ჩაეფლო, ქაოსს „ველური“ კაპიტალიზმი და მისი თანმხლები ყველა პერიპეტია

მოჰყვა.

საბჭოთა კავშირის დაშლამ საბჭოთა რესპუბლიკებს დამოუკიდებლობა მოუტანა. ნებისმიერ ადამიანს და მათ შორის, ბუნებრივია, ხელოვანს, ვრცელ სამყაროში გასაჭრელად გზები გაეხსნა, მაგრამ გათავისუფლების აქტი არ შედგა. სულიერი და ფიზიკური თავისუფლება უხილავი ბედისწერის ქვეშ მოქცეული აღმოჩნდა და სრულად რეალიზების შესაძლებლობის ნაცვლად, თავისუფლების პირველ წლებში, საერთო დისკარმონიის მასაში აითქვიფა.

დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან ერთ წელიწადში, საქართველოში პუტჩი მოხდა, რასაც სამოქალაქო ომი მოჰყვა, შემდეგ ომი აფხაზეთში, ამ ტერიტორიის დაკარგვა და დამარცხებული საზოგადოების ომისშემდგომი სინდრომი. ეკონომიკური, პოლიტიკური თუ სულიერი კრიზისი წლები გაგრძელდა. ცხოვრების ახალ ფორმაციაზე გადასვლის პროცესმა სათანადო განვითარება ვერ ჰპოვა და ნაბიჯები, რომლებიც ახალი სახელმწიფოსა და კონკრეტულ შემთხვევაში, კინემატოგრაფის ახალ წესად უნდა ქცეულიყო, შენელებულ ტემპში გადაიდგა. უფრო ზუსტად კი, პოლიტიკურმა ვითარებამ ქვეყნის, კულტურის განვითარება მნიშვნელოვნად დაამუხრუჭა.

“საერთოდ, მიზეზულია ხელოვნების შედეგი, უფრო სწორად – უხილავი და ეს ძალიან კარგია. იცით რატომ? ამგვარად ხელოვნებას ჩვენს ცხოვრებაზე კეთილისმყოფელი გავლენის მოხდენა შეუძლია, ისე, რომ არ იქცეს ნაძირალების ხელში ჩაგარდნილ ინსტრუმენტად. წარმოიდგინეთ, რომ გენიალური ნაწარმოების გავლენა საზოგადოებაზე დათვლას ან გაზომვას ექვემდებარებოდეს. მაშინ ძალიან ადვილი იქნებოდა მანიპულაცია. მაგრამ ეს ასე არ არის და სწორედ ამიტომ არის ხელოვნება თავისუფლება”.¹

XX-XXI საუკუნეების მიჯნაზე, საქართველოში ახალი სამყაროს იდენტური მხატვრული სინამდვილის შექმნა, იმ პრობლემებსა თუ რეალობის თანხვედნილი, თანაფარდი, თანამედროვე საზოგადოების შინაგანი მდგომარეობისა და

¹ ლადარია ნ., ლეოპარდი ქართულად, <http://tatia85.wordpress.com/2009/10/08/3/>

არსის ასახვის სურვილი და შესაძლებლობა პრობლემად იქცა. ამას ახალ რეალობასთან მორგების ჯერ კიდევ უცნობი გზებისა და მიმართულებების არცოდნა, ვერგაცნობიერება დაემატა. 90-იანი წლები ქართული კინოს კრიზისის პერიოდი. ფილმწარმოება იმანაც შეაფერხა, რომ საბჭოთა სისტემა დაფინანსების, სხვა დანარჩენი მსოფლიოსგან განსხვავებული გზით მიდიოდა – სსრკ-ში არ (და ვერც) იარსებებდა დამოუკიდებელი კინოსტუდიები თუ კინოკომპანიები, არ არსებობდა კერძო კაპიტალი და საბჭოთა კინემატოგრაფი მთლიანად სახელმწიფოს იდეოლოგიური თუ ეკონომიკური ცენზურის პირობებში იქმნებოდა.

კინემატოგრაფის ხელშეწყობა-განვითარების მიზნით, 2001 წელს, საქართველოში, შეიქმნა კინოწარმოების სახელმწიფო „მარეგულირებელი“ უწყება – საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი. პარალელურად შეიქმნა დამოუკიდებელი კინოსტუდიები, გაჩნდნენ პირველი დამოუკიდებელი პროდიუსერები, რომლებსაც მიჰყავთ ქართული კინოწარმოება დღეს.

XXI საუკუნის დასაწყისის ქართული კინოს თემატიკის ერთ-ერთ ძირითად სეგმენტად იქცა ის ტრაგიკული მოვლენები, რომლებიც საქართველოში (კავკასიაში) საბჭოთა კავშირის დანგრევის შემდეგ განვითარდა – სამოქალაქო თუ ომები ტერიტორიული მთლიანობისთვის: საქართველოში – აფხაზეთსა და შიდა ქართლში, ჩეჩნეთში, ყარაბაღსა თუ კავკასიის სხვა რესპუბლიკებში, რომლებმაც ამ ქვეყნებში მნიშვნელოვანი, რადიკალური ცვლილებები გამოიწვია, როდესაც სამყარო კონფლიქტის ზონებად დაიყო და პირველ რიგში, ადამიანების, საზოგადოებების ცხოვრება შეცვალა, მათ ბედზე, აწმყოსა და მომავალზე იქონია გავლენა.

ამ მოვლენებიდან დროის დისტანცირებამ, ახალმა გარემოებებმა და ვითარებამ ქართულ კინოში ახალი გარემოებების შექმნა განსაზღვრეს. მაგალითად შეიძლება ჩავთვალოთ ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღში“ (2005), გიორგი ოვაშვილის „გაღმა ნაპირი“ (2008-2009), ალექო ცაბაძის „რუსული სამკუთხედი“ (2007), ვანო

ბურდულის „კონფლიქტის ზონა“ (2009), რომლებიც XXI საუკუნის პირველ ათწლეულში, მათში ასახული მოვლენებიდან, ათზე მეტი წლის შემდეგ და ერთიმეორის თანმიმდევრობითა თუ პარალელურად შეიქმნა.

“აღამიანს უნდა იცოცხლოს, ამისთვის იბრძვის. მას უნდა სიცოცხლე უფრო მეტად განიცადოს, სიცოცხლე დაამკვიდროს, გაამტკიცოს, სიცოცხლე შექმნას, მიბაძოს არსებულ სიცოცხლეს, ბუნებას, მის მიერ შექმნილი ნაწარმოები უკვე სიცოცხლის დამკვიდრებაა”.¹

პირველი ფილმი, რომელმაც „მითი“ ქართული კინოს გარდაცვალების შესახებ დაანგრია და საზოგადოებას მისი ხელმეორე დაბადება აუწყა, ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღშია“. ფილმში აღდგენილია 90-იანი წლების დასაწყისის თბილისის ატმოსფერო, სამოქალაქო ომის პერიოდში. შექმნილია საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და ყოფის ამსახველი მეტყველი სურათი. ამავე დროს, ის სცილდება კონკრეტულ ჩარჩოებს და ზოგადდება, როგორც სათქმელის განვრცობის, ასევე წამოჭრილი პრობლემების მხრივაც. ამ ფონზე ახალგაზრდების ჯგუფის, თითქოს პირადი ცხოვრების ამბავი იშლება. მათი მიუსაფრობის, თავსმოხვეულ ყალბ მორალსა და მის კანონებთან შეუგუებლობის ამბავი. მათ არჩევანი უნდა გააკეთონ ზნეობასა და უზნეობას, შეუგუებლობასა და მორჩილებას შორის. მათ სურთ იბრძოლონ და თავი დაადვონ მარწუხებს, რითაც საზოგადოებას მათი დამონება სურს.

„იყო ომი, სიბნელე, კვლა, ჭამა-სმა და შინდისფერი დროშები და შინდისფერი პიჯაკები. მოგესხენებათ, რა დროც იყო: ის უნდა გაგხარებოდა, შენი დამნაშავე კაცი ჰაერში რომ ისროდა და არა შენს ჯიგარში. კარგი არაფერი იყო იმ დროში და მე რატომ უნდა დამეწერა კარგი რაღაცეები? ან საიდან უნდა მომეტანა სიკეთე, დუქნიდან? უსახელო და სახელიან მოღალატეთა დრო იყო. მაგრამ მაშინ ხომ სამოქალაქო ომი იყო? მთავარი ის გახლავთ, რომ უდიდისი ყოფილიყავი”.²

გიორგი ოვაშვილის „გაღმა ნაპირში“ (2008-2009)

¹ კაკაბაძე დ., ხელოვნება და სივრცე, პარიზი, 1924 წ., გვ. 7

² მორჩილაძე ა., ასჯერ დაწვევლილი ქალაქის გაუგებრობათა მოკლე ისტორია, მოთხრობები, თბ., „საარი“ 1999, გვ.7

მოთხრობილია აფხაზეთიდან დევნილი 11-12 წლის ბიჭუნას – თედოს ისტორია, რომელიც დედასთან ერთად ცხოვრობს, მამა აფხაზეთში დარჩა და მის შესახებ აღარაფერია ცნობილი. თედოს ბედი იმ ომის, ძალადობის, კომმარის ყველა ნიშანს ატარებს, რომელიც საქართველომ გადაიტანა. თედო ჩათვლის, რომ ერთადერთი გზა აქვს, რომელიც იხსნის და შვებას მოუტანს და აფხაზეთში მიდის, გაღმა ნაპირზე, იქ, სადაც მამა ეგულება, მისი, მშობლიური სახლის საპოვნელად, სადაც არავინ ეძებს და ელოდება.

საქართველოს თავის დაკარგულ ნაწილთან ერთი ხიდი აკავშირებს. ის უდევს წინ თედოსაც, სანამ მეორე ნაპირზე გადავა, გამყოფი და ამავე დროს, „ამ“ და „იმ“ ცხოვრების, წარსულისა და აწყოს დამაკავშირებელი. ეს ხიდიც მდინარე ენგურზე, ისევე, როგორც მთელი ფილმი, რეალურიცაა და მეტაფორულიც, რეჟისორის მიერ ოსტატურად აწყობილ მიკროსამყაროში, სადაც ყველას თავისი და გადაჯაჭვული ბედი და ტრაგედია აქვს – აფხაზსაც და ქართველსაც.

ლევან კოლუაშვილის „ქუჩის დღეები“ (2010) იმ თაობის, უკვე არცთუ ახალგაზრდა ადამიანის ისტორიაა, რომელსაც პიროვნებად ჩამოყალიბებისა და ცხოვრებისეული არჩევანის გაკეთება სწორედ საბედისწერო 90-იან წლებში მოუწია. „დაკარგული თაობის“, რომელსაც არჩევანის გაკეთების საშუალება საზოგადოებამ, მამების თაობამ არ მისცა. ნარკომანის, რომელიც ამ სენით არის ავად, რომლის დღეებიც ერთადერთი საქმიანობითაა დატვირთული – როგორმე ნარკოტიკი იშოვოს და მზადაა მისთვის ყველაფერი გაიღოს. ბოლოს ზნეობრივი არჩევანი უნდა გააკეთოს და გადაწყვიტოს, როგორ გააგრძელოს თუ არ გააგრძელოს ცხოვრება, გაექცეს მას და თავს თვითმკვლელობით უშველოს, თუ სხვა ადამიანის – თინეიჯერის მაცდუნებელ არამზადად იქცეს.

გიორგი მასხარაშვილის „მესაათე“ (2010) მანიაკი-მკვლელის რეალურ ამბავს უკავშირდება, თუმცა ეს მხოლოდ საბაბია ამბის მოსათხრობად – დოკუმენტური ფილმისთვის მხატვრულ ფილმში – რომელსაც მთავარი გმირი იღებს და პარალელურად გახმაურებული მკვლელობების საქმეებს

იძიებს, მკვლელის ფსიქოლოგიური პროგრესის შესაქმნელად და ვინაობის დასადგენად. საბაბია იმის სათქმელად, რომ: საზოგადოებრივი აზრი, რომელსაც მედია, სხვადასხვა უწყება, თავად საზოგადოება, სტერეოტიპული აზროვნება, უსამართლობა და გულგრილობა განაპირობებს, ხშირად ადამიანის ბედისწერის განმსაზღვრელი ხდება, მისი პიროვნული განადგურების მიზეზი.

ზაზა ურუშაძის „სამი სახლი“ (2010) სამი ნოველისგან შედგება, რომლებსაც თითქოს არაფერი აკეთ საერთო, მოქმედება სხვადასხვა დროში ხდება, სხვადასხვა ოჯახში, სიუჟეტებიც სხვადასხვაა, გადაღების მანერაც, სტილიც, ტემპო-რიტმიც და ამიტაც არის საინტერესო, თუმცა თითოეულ ნოველას ერთი რამ აერთიანებს და აკავშირებს – სიყვარული, რომელსაც ამქვეყნად ყველაფრის გაკეთება და ყველა წინააღმდეგობის გადალახვა შეუძლია.

რუსუდან ჭყონიას ფილმს „გაიღიმეთ“ (2012) საფუძვლად მრავალშვილიანი დედების სიღამაზის კონკურსის ამბავი უდევს, 10 ქალი, 10 ამბავი, 10 ბედი და ერთი მთავარი მიზანი – ფულის მოგება. ვილაციისთვის ეს ისტორიები შოუს „წარმატების“ შემადგენელი ნაწილია, შოუს მონაწილეებისთვის – ცხოვრება. მათ უნდა იბრძოლონ გამარჯვებისთვის და რაღაც „დაკარგონ“ სანაცვლოდ, უნდა გაიღიმონ, როდესაც არ ეღიმებათ, იქცნენ მარიონეტებად და საკუთარი თავი უარყონ, სხვისი სურვილით, რადგან საზოგადოება ასე მოწყობილი და განწყობილი მათ მიმართ. მაგრამ შოუ არ შედგება ისე, როგორც ჩაფიქრებული იყო და თუმცა ტრაგიკულად მთავრდება, ადამიანები არ კარგავენ მთავარს – ღირსებას. და კიდევ ერთი, უდავო მხატვრული ღირებულებების გარდა, ფილმს, ბოლოდროინდელი კინოსურათებისგან ისიც განასხვავებს, რომ მასში პირველად დაიხატა ქართული საზოგადოების წევრის – ქართველი ქალის – პროტრეტი და ის მრავალფეროვანი სამყაროც გადაიშალა, რომელიც რეჟისორმა თავისი პერსონაჟების დამოუკიდებელი თუ ერთობლივი ისტორიებითა და ფსიქოლოგიური შტრიხების განზოგადებით ოსტატურად „შეაკოწიწა“.

“ადამიანის სიდიადე იმაში ისახება, რომ ის აზროვნებით ამართლებს თავის ცხოვრებას და ამიტომაც,

კაცობრიობის ისტორიაში ის პირები, რომელთა შრომა ჩვენი ცხოვრების გამართლებაა, ჩვენთვის დაუვიწყარი ხდებიან. გაეხსენოთ უდიდესი პიროვნებები – რელიგიის მოღვაწენი, ხელოვნების დამთავრებული ფორმის ამსრულებელნი, მეცნიერების მონაპოვართა დამამთავრებელნი ჩვენთვის ეს პირები დაუვიწყარია, რადგან ისინი ამართლებენ ადამიანის ცხოვრებას. ადამიანის ცხოვრების გამართლება გამოიხატება ჩვენ მიერ სხვადასხვა სახის ბუნების შექმნაში, ხოლო ბუნების შეცნობისთვის ადამიანი ხმარობს სამ საშუალებას – რელიგიას, ხელოვნებასა და მეცნიერებას.

ჩვენი ცხოვრების გამართლება სწორედ ხელოვნებაშია. ხელოვნება ერთადერთი საშუალებაა ჩვენი ცხოვრების აზრის განმტკიცებისთვის”.¹

ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გრასის “გრძელი, ნათელი დღეები” (2012) უახლესი ქართული კინოს “მთავარ” ფილმად იქცა. აღმოჩნდა, XX საუკუნის 90-იანი წლების საქართველო და რაც იმ პერიოდში ქვეყანაში – საზოგადოებაში ხდებოდა, როგორც ის ცხოვრობდა და განიცდიდა, რასაც ჩადიოდა და რასაც არსებული რეალობა “სთავაზობდა”, XXI საუკუნის მეორე “დეკადაშიც” – 2 ათეული წლის შემდეგაც (ან, უფრო ზუსტი იქნება, თუ ვიტყვი, დღეს, განსაკუთრებით) მნიშვნელოვანია ქართველი რეჟისორებისთვის.

„უიარაღოდ ბრძოლას ძალადობის სივრცეში მხოლოდ ფილმის გმირი გოგონები არ გადაწყვეტენ და მხოლოდ ფილმის გმირები არ განიცდიან კათარზისს (გიგა ზედანიას სტატიას თუ გაეხსენებთ). „გრძელი ნათელი დღეების” მთავარი დამსახურება ისაა, რომ ავტორებმა მართლაც რომ გენიალურ ოპერატორთან, ოლეგ მუტუსთან, მხატვრებთან ერთად, შექმნეს მომწესხველი ვიზუალური სამყარო, რომელიც თან აღადგენს ეპოქას (შესაბამისად, დისტანციურია მაყურებელთან) და ამავე დროს, არის სივრცე, რომელიც პირდაპირ შემოდის მაყურებლის დარბაზში და ქმნის გრძნობით, „ფენომენალურ” ურთიერთობას ეკრანთან. მესმის, რომ სოციოლოგები, ფილოსოფოსები, ფსიქოლოგები თუ ისტორიკოსები მოიხიბლნენ „გრძელი

¹ კაკაბაძე დ., ხელოვნება და სივრცე, პარიზი, 1924, გვ. 9

ნათელი ღღეების” თემატიკით, მესმის, რომ ფემინისტების და ქალთა უფლებების დამცველებისთვის ეს სურათი პირდაპირ „მისწრებაა”. მაგრამ ამ ახალი ქართული სურათის მთავარ ღირსებად მე მაინც ერთი ძალიან სერიოზული კინემატოგრაფიული პრობლემის გადაწყვეტა მიმაჩნია”.¹

ყველას “ჩვენი 90-იანები” გვაქვს. ზემოხსენებული (და არა მხოლოდ) ფილმების უმრავლესობა საქართველოს უახლესი ისტორიის ამ პერიოდს უბრუნდება და “გრძელი ნათელი ღღეებიც” ნანა ექვთიმიშვილის ბავშვობის შთაბეჭდილებები, ემოციები და შეგრძნებებია, რომლებსაც მთელი ცხოვრება თან ატარებს და ის, რაც ქვეყანაში ხდება, თითოეული მოქალაქის ცხოვრებას მართავს, თითოეული ოჯახის მდგომარეობაზე – სულიერსა თუ ფიზიკურზე – აისახება, რაც მთლიანი საზოგადოების პორტრეტს ქმნის; – იმდროინდელ ატმოსფეროს, რომლის ცენტრში ორი 14 წლის მოზარდი გოგონაა, რომლებსაც ცხოვრების (მისი ყველა წახნაგის) შეცნობა, ადამიანებსა და ურთიერთობებში გარკვევა, პირადი გამოცდილებით აღმოჩენებისა და არჩევანის გაკეთება დამოუკიდებლად, რთულ და ექსტრემალურ ვითარებაში უწევთ.

XXI საუკუნის პირველ ათწლეულში ქართული კინოს ისტორიის მსვლელობას კვლავ გამჭოლი ხაზივით კვეთს პიროვნებისა და საზოგადოების, საზოგადოებისგან გარიყული და ცხოვრებისგან, დაუსრულებელი შინაგანი ბრძოლისგან დაღლილი ადამიანების – ძირითადად, ახალგაზრდების სულიერი კრიზისების თემა. უდიდამო, ერთფეროვანი, რწმენას მოკლებულია მათი ყოფა, საყრდენი არ არსებობს, იმედი არ ჩანს. ისინი სიმარტოვეში, მიუსაფრობით იღუპებიან. უფრო ძლიერი ფსიქიკის მქონენი უძლებენ ცდუნებას, უძლებენ განსაცდელს. სუსტი საბედისწერო ნაბიჯებს დგამს, იღუპავს თავს, სხვასაც ღუპავს. ერთადერთი ხსნა კი, ისევ და ისევ, როგორც 10-20-50-70-100 წლის წინ, როგორც საუკუნეების წინათ – სიყვარულსა და თანადგომაშია, საყოველთაოდ ცნობილ

¹ გვახარია გ. მშვიდობით იარაღო <http://www.radiotavisupleba.ge/content/blog-giorgi-gvakharia-farewell-to-arms/25115380.html>

ფორმულაში, რომ – თუ ადამიანს თვალეში შეხედავ, ის აუცილებლად შემოგხედავს და თუ გაუღიმებ – ისიც აუცილებლად გაგიღიმებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ზვიად გამსახურდია, ჰელსინკის პრინციპების დასაცავად, <http://zviadgamsakhurdia.wordpress.com/2010/07/08>
- გოგი გვახარია, მშვიდობით, იარაღო, <http://www.radiotavisupleba.ge/content/blog-giorgi-gvakharria-farewell-to-arms/25115380.html>
- გოგი გვახარია, თენგიზ აბულაძე – 80, <http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/1533817.htm>
- დავით კაკაბაძე, “ხელოვნება და სივრცე”, პარიზი, 1924
- ირინა კუჭუხიძე. ეკრანი და დრო. „კენტავრი“. თბ. 2009
- ნოდარ ლადარია, ლეოპარდი ქართულად, <http://tatia85.wordpress.com/2009/10/08/3/>
- აკა მორჩილაძე, „ასჯერ დაწყველილი ქალაქის გაუგებრობათა მოკლე ისტორია“, მოთხრობები, თბილისი, „საარი“, 1999

მანანა პაიჭაძე,
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი

**პიტერ შეფერის „ამადეუსი“
VS
მილოშ ფორმანის „ამადეუსი“**

პიტერ შეფერი (დაბ. 1926 წ. 15 მაისს ლივერპულში) XX საუკუნის ბრიტანული დრამატურგიის ერთ-ერთი უთვალსაზიროესი წარმომადგენელია, თუმცა ის არ არის ისეთი რადიკალური სიახლის შემოქმადი და დამწერავი, როგორც პაროლდ პინტერი ან სემუელ ბეკეტი.

მის პიესაში „ამადეუსი“ ოსტატურად არის შერწყმული სასცენო ფიქცია და ისტორიული სინამდვილე. ამ პიესის პრემიერის შემდეგ ლონდონის ეროვნულ თეატრში (1979, რეჟისორი პიტერ ჰოლი) დაიწყო მისი მსოფლიო მოგზაურობა.

შემდეგ კი 1984 წელს მილოშ ფორმანი იღებს ფილმს „ამადეუსი“. ცნობილი გერმანელი ლიტერატურათმცოდნე, მუსიკათმცოდნე და ხელოვნებათმცოდნე ფოლკმარ ბრაუნბერენსი თავის მონოგრაფიაში „მოცარტი ვენაში“ წერს: „ვისაც ეს ფილმი უნახავს, ძნელად იჯერებს, რომ ამ ფილმში არც ერთი სიტყვა, არც ერთი ეპიზოდი, არც ერთი მოქმედების ადგილი, რომ აღარაფერი ვთქვათ ამ ფილმის გმირების ქცევებსა და მოქმედებებზე, არ შეესაბამება ისტორიულ სიმართლეს“.¹

პიესისა და ფილმის ტექსტოლოგიური შეპირისპირებითი ანალიზის შედეგად გამოიკვეთა შემდეგი სემანტიკურად და დრამატურგიულად რელევანტური მსგავსება-განსხვავებები:

1. საღიერი იდახებს მომავალ, ჯერ დაუბადებელ მაყურებელს, და უცხადებს, რომ მან მოკლა მოცარტი. მაყურებელს უყვება იგი მთელ სიუჟეტს და არა მღვდელს, რომელიც მოსულია მისი აღსარების

¹ Volkmar Braunbehrens. Mozart in Wien. Piper Verlag, München-Zürich, 1986. S. 431

- ჩასაბარებლად;
2. მარშს უკრავს თვითონ სალიერი და არა იმპერატორი;
 3. მოცარტი არ იზომავს პარიკებს;
 4. სალიერის მამა არ კვდება იმ მიზეზით, რომ მას ფხა გადასცდება;
 5. სალიერი პაქტს დებს ღმერთთან, უფრო სწორად – კრუციფიქსთან.
 6. როდესაც წვეულებაზე აუღერდება მოცარტის სერენადა, მოცარტი არ აგვიანებს საღირიუროდ. (ისმის მი-ბემოლ ადაჟიო სერენადიდან №13 სასულე საკრავისთვის);
 7. სალიერის ჰყავს ცოლი ტერეზა, რომელსაც სალაპარაკო ტექსტი არა აქვს;
 8. კატარინა კავალიერი არ ლაპარაკობს;
 9. „მეტისმეტად ბევრი ნოტი“ – ამ სიტყვებს ამბობს გრაფი ფრანც ორსინი-როზენბერგი მოცარტის ოპერაზე „იდომენეო“, და არა იმპერატორი ოპერაზე „გაქცევა სერალიდან“;
 10. პიესის მოქმედება იწყება 1823 წელს და ეხება მოცარტის ვენაში გატარებულ 10 წელიწადს – 1781 წლიდან 1791 წლამდე;
 11. პიესას აქვს მუსიკალური დანართი;
 12. პიესაში არ არის კონფლიქტი არქიეპისკოპოსთან;
 13. მოცარტი მარშს უკრავს მხოლოდ მაშინ, როდესაც სალიერისთან მარტო რჩება;
 14. პიესაში არ არის კატარინა კავალიერისთან სიმღერის გაკვეთილი;
 15. კარნავალის სცენაში ნიძლავს აგებს კონსტანცა, ლეოპოლდ მოცარტი ამ სცენაში არ მონაწილეობს, სალიერი კონსტანცას უნიშნავს პაემანს;
 16. სალიერი ცდილობს შეაცდინოს კონსტანცა, თვითონ კი პანიკაშია;
 17. ნოტები სალიერისთან რჩება ერთი ღამით;
 18. კონსტანცა ბრუნდება და თავის თავს სთავაზობს სალიერის; სალიერი უარზეა, უხეშად ეპყრობა, უბრუნებს პარტიტურას;
 19. მეორე დღეს კატარინა კავალიერი სალიერის საყვარელი ხდება;
 20. სალიერი არ უგზავნის მოცარტს მოახლეს;

21. როდესაც ფიგაროს პარტიტურებიდან საბალეტო ნომერს ამოიღებენ, მოცარტი ამბობს: „ეს შეთქმულებაა! სალიერის ოინებია ეს ყველაფერი!“
22. მოცარტი არ თხოვს სალიერის იმერატორთან შუამდგომლობას „ფიგაროში“ საბალეტო ნომრის ჩასასმელად, არამედ იგი თვითონ მიდის იმპერატორთან და სთხოვს დაესწროს საგანგებო რეპეტიციას;
23. პიესაში არ არის ის სცენა, სადაც მოცარტი იმპერატორს უხსნის „ფიგაროს“ დასაწყისს, რათა მოიპოვოს მისი ნებართვა ოპერის დასადგმელად;
24. მოცარტი გულს გადაუშლის სალიერის და ეუბნება, რომ მამამისი სძულს; მოცარტის აზრით,ლეოპოლდ მოცარტს შურს თავისი შვილის, რადგან ის მასზე ჭკვიანი გამოდგა: „საიდუმლო უნდა გაგანდოთ! ლეოპოლდ მოცარტი ბებერი, შურიანი და ბენტერაა: მეზიზღება!“
25. სწორედ ამ დროს გაისმის ხმა: „ლეოპოლდ მოცარტი გარდაიცვალა!“ – მოცარტის რეაქცია: „მოკვდა?! რა მეშველება, უიმისოდ როგორ ვიცხოვრო?! როგორ? ვინღა გამიგებს?!“
26. მოცარტი გულს გადაუშლის სალიერის, სალიერი კი მას მოყვარული მამასავით ხელებს გადაუშლის, გულში რომ ჩაიხუტოს; მოცარტი მზად არის ჩაეხუტოს სალიერის, მაგრამ უკანასკნელ მომენტში თავს შეიკავებს (ისმის „დონ ჟუანის“ აკორდები);
27. პიესაში ფიგურირებს მოცარტის ოპერა „ყველა ქალი ასე იქცევა“, ფილმში – არა;
28. სალიერი ამბობს: „ის ჩვეულებრივს ლეგენდად აქცევდა... მე კი... მე კი ლეგენდებს უფერულებად...“
29. როდესაც სამეფო კარზე კამერმუზიკოსის თანადგობა ვაკანტური გახდა (გლუკის გარდაცვალების შემდეგ), ამ ადგილს იმპერატორი სალიერის რჩევით მოცარტს აძლევს, მაგრამ სალიერის რჩევითვე, გლუკის თვითური ანაზღაურების 2000 ფლორინის ნაცვლად მას 200 ფლორინს უნიშნავენ;
30. მოცარტი ავადაა, სიზმრებში აწუხებს თალხწამოსაცმელიანი აჩრდილი, რომლის სახეც არ ჩანს, რადგანაც ნილაბი უკეთია; ამ თავის სიზმრებს მოცარტი სალიერის უამბობს;

31. მოცარტი ბინას იცვლის პიესაში, ფილმში – არა;
32. სალიერი აძლევს რჩევას, ოპერაში მასონები გამოიყვანოს სცენაზე;
33. მოცარტი უყვება სალიერის, რომ ცოლმა მიატოვა და უყვება თავისი „ხილვის“ ამბავს: მას აჩრდილი გამოეცხადა, ამჯერად ცხადში და დაელაპარაკა, რეჟივში შეუკვეთა;
34. აჩრდილი არ პასუხობს მოცარტს კითხვაზე, თუ ვისთვის არის განკუთვნილი ეს რეჟივში, ფილმში კი პასუხი არის;
35. „ჯადოსნური ფლეიტას“ პრემიერას ესწრებიან ვან სვიტენი, სალიერი და კავალიერი.
36. ლეოპოლდი და ზარასტრო გაიგივებულია; სალიერის შეფასებით მოცარტი იყო ღმერთის ჯადოსნური ფლეიტა.

პიესაშიც და ფილმშიც ძირითად ინტრიგას ქმნის ის იდუმალებით სავსე მითქმა-მოთქმა ან ლეგენდები, რომლებიც მოცარტის გარდაცვალების ირგვლივ შეიქმნა:

პირველი ლეგენდის თანახმად, მოცარტი მასონებმა მოკლეს. მეორე ლეგენდის თანახმად – სალიერიმ. პიესაში გვაქვს მითითება ორივე ლეგენდაზე. რაც შეეხება მასონების თემას: მოცარტი თავად იყო მასონური ღოჭის წევრი, ასევე ბარონი ვან სვიტენი.

მასონების წყრომა მოცარტის მიმართ გამოიწვია იმ გარემოებამ, რომ მან თავის ზინგშილში „ჯადოსნური ფლეიტა“ სცენაზე მოქმედ გმირებად მასონები გამოიყვანა და აჩვენა მათი საიდუმლო რიტუალები. მაგრამ ყოველივე ეს მოცარტმა სალიერის რჩევით გააკეთა, ანუ სალიერი არის ამ კონფლიქტის წამქეზებელი. გარდა ამისა, სალიერი „ჯადოსნური ფლეიტის“ პრემიერაზე პატიუებს ბარონ ვან სვიტენს, როგორც მასონების ღოჭის წარმომადგენელს. ვან სვიტენის ანგარიშის შედეგად მასონები ყოველგვარი ფინანსური დახმარების გაწევას შეწყვეტენ მოცარტისთვის.

ეს პუნქტი ფილმში არ არის შეტანილი და იგი ჩანაცვლებულია სალიერის შურის ფენოქენით. გავიხსენოთ თუნდაც მისი მონოლოგი. სამაგიეროდ ფორმანის ფილმის

სცენარში გამახვილებულია ყურადღება „შავ კაცზე“,¹ რომელიც პირველად პუშკინის ტრაგედიაში „მოცარტი და სალიერი“ არის მოხსენიებული - „Мне день и ночь покоя не дает мой черный человек“. ჩეხმა მილოშ ფორმანმა პუშკინის შემოქმედება გაცილებით უკეთ იცოდა, ვიდრე ინგლისელმა პიტერ შეფერმა და ამიტომ სწორედ მან გადაწყვიტა ამ ხაზის თანმიმდევრულად გატარება. პუშკინთან სალიერის აწუხებს ის აზრი, რომ ის შესაძლოა გენიოსი არ იყოს, რადგან მან მოწამლა მოცარტი და ამით ჩაიდინა დანაშაული.

გავიხსენოთ პუშკინთან მოცარტის სიტყვები: გენიოსი და ბოროტმოქმედება ორი „ურთიერთ გამომრიცხავი ცნებაა“-ო. პიესის ფინალშიც სალიერიც სწორედ ამ აზრით არის შეწუხებული: „მაგრამ იქნებ ის მართალია და მე გენიოსი არ ვარ?“

„Но ужель он прав...

и не был убийцею создатель Ватикана?»²

ფორმანის ფილმში სალიერი თავს „ყველა დროისა და ხალხის საშუალო ნიჭით მორჭმულთა“³ რიცხვს განაკუთვნებს („Mediocrity everywhere – now and to come – I absolve you all! Amen!“).⁴

ასევე პუშკინის გავლენით არის ნაკარნახევი ის პასაჟი, სადაც სალიერი მოცარტს რეკვიემის ჩაწერაში ეხმარება და მდივნობას უწევს (პუშკინთან მოცარტი სალიერისთვის რეკვიემის ფრაგმენტს უკრავს). ასევე პუშკინისგან არის ნასესხები „შავი კაცის“ გამოჩენა, რომელიც მას უკვეთავს რეკვიემს. თანაც ფორმანთან ამ შავ კაცს იგივე შავი საკარნავალო კოსტიუმი აცვია, რომელიც მოცარტის მამას ლეოპოლდს ეცვა კარნავალზე, როდესაც მოცარტმა მისგან მოითხოვა მისთვის სასჯელის დაწესება. ანუ სალიერიმ, იცოდა რა მოცარტის რთული დამოკიდებულება მამამისთან, ესეც გამოიყენა იარაღად

¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10-ти томах, Том V, Москва-Ленинград. 1950. с.365

² იქვე, გვ.- 368

³ პიტერ შეფერის „ამადეუსი“. ქართული თარგმანი თამაზ გოდერძიშვილისა. ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“, 1992 წ. №1. გვ. 100

⁴ Peter Shaffer. Amadeus. A Play. Fremdsprachentexte. Philipp Reclam jun. Stuttgart. 2002. Hrsg. von R. Lengeler. p. 168

თავისი მეტოქის დასამარცხებლად და საბოლოოდ გასანადგურებლად

პასუხი იმ კითხვაზე, თუ რატომ დაკრძალეს მოცარტი სამომ საფლავში, რომლის ადგილი ვერავენ დაიმახსოვრა, ძალიან მარტივია. საქმე ის გახლავთ, რომ მასონებმა ამჯობინეს, თანხა მოცარტის ქვრივისათვის გადაეცათ, ვიდრე იგი პომპეზურ დაკრძალვაში გადაეხადათ,¹ ხოლო სამომ საფლავი კი იმიტომ შეირჩა, რადგან არსებობდა იმპერატორ იოზეფ II-ის განკარგულება დაკრძალვებთან დაკავშირებით, რომელიც დათარიღებულია 1784 წლის 23 აგვისტოთი. ეს სამეფო კარის დეკრეტი წარმოადგენდა იმხანად პროგრესულ მოვლენას, რადგან იგი საღ და რაციონალისტურ აზროვნებაზე მეტყველებდა, რომელიც იმაში მდგომარეობდა, რომ ჰიგიენა ასე უფრო დაცული იქნებოდა. შთამომავლობამ შემდგომ კი არასწორი შეფასება მისცა მოცარტის ამგვარი წესით დაკრძალვას. ასეთი ტიპის დაკრძალვა კი სულაც არ ნიშნავდა ღარიბულ დაკრძალვას. ამ წესით იკრძალებოდა იმ პერიოდში ყველა.

დეკრეტის ტექსტი სრულად არის მოყვანილი ფოლკმარ ბრაუნბერენსის მონოგრაფიაში „მოცარტი ვენაში“.²

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას შემდეგი:

პიტერ შეფერის პიესის „ამადეუსი“ (1979) ძირითადი ინტენცია მიმართულია ანტონიო სალიერის ბრალეულობაზე მოცარტის სიკვდილში და მის თვითღიარებაზე. პიესაში ლეოპოლდ მოცარტს ნაკლები ყურადღება ეთმობა, ვიდრე ფილმში. პიესაში არ ჩანს კონფლიქტი ზადცბურგის არქიეპისკოპოსთან. პიესაში არ არის აღწერილი რეკვიემზე მოცარტისა და სალიერის ერთობლივი მუშაობის ეპიზოდი და ასევე მოცარტის დაკრძალვის სცენა. პიესაში სალიერი ურჩევს მოცარტს მასონების გამოყვანას ზინგშიდლში „ჯადოსნური ფლეიტა“, რითაც ბარონ ვან სვიტენის წყრომას იწვევს. სალიერი არ უგზავნის მოცარტს მოახლეს, მას აგენტები არ სჭირდება. სალიერის პაქტი აქვს დადებული თავად ღმერთთან.

¹ Volkmar Braunbehrens. Mozart in Wien. Piper Verlag, München-Zürich, 1986. s. 445

² Volkmar Braunbehrens. Mozart in Wien. Piper Verlag, München-Zürich, 1986. s. 437- 438

მილოშ ფორმანის ფილმში „ამადეუსი“ (1984) აქცენტები გადანაცვლებულია. თუ პიესის პირველი სიტყვაა „სალიერი“, ფილმის პირველი სიტყვაა – „მოცარტი“.

ფორმანი ფილმში ოპერირებს ორივე ლეგენდით: იმითაც, რომ სალიერიმ მოკლა მოცარტი, და იმითაც, რომ ვინმე „შავმა კაცმა“ შეუკვეთა რეკვიემი, რომელზეც მუშაობამ მისი სიკვდილი გამოიწვია. ღეოპოლდ მოცარტი მთელ ფილმში ლაიტმოტივურ მეტაფორულ ფიგურად გვევლინება: მასთან არის ასოცირებული მოცარტის შიშები, ავადმყოფობა და ფინანსური წარუმატებლობა. ფილმში დამატებულია მოცარტის პოლემიკა კაიზერთან ბომარშეს აკრძალული პიესის „ფიგაროს ქორწინებასთან“ დაკავშირებით.

მილოშ ფორმანი აქცენტს აკეთებს იმაზე, რომ მოცარტს, როგორც ხელოვანს, უჭირდა ჯერ ზაღცხურგის ეპისკოპოსის კარზე მოღვაწეობა, შემდეგ კი ვენაში იმპერატორის კარზე ჯეროვანი აღიარების მოპოვება და მაღალანაზღაურებადი სამუშაოს მიღება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. V. Braunbehrens. Mozart in Wien. Piper Verlag, München-Zürich, 1986
2. Peter Shaffer. Amadeus. A Play. Fremdsprachentexte. Philipp Reclam jun. Stuttgart. 2002. Hrsg. von R. Lengeler
3. პიტერ შეფერის „ამადეუსი“. ქართული თარგმანი თამაზ გოდერძიშვილისა, ჟურნ.: „თეატრი და ცხოვრება“, 1991 წ. №10; 1992 წ. №1
4. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10-ти томах, Том V, Москва-Ленинград. 1950, с. 357-368

გიორგი უღრელიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
(კინორეჟისურა)
ხელმძღვანელები: პროფესორი დავით ჯანელიძე
პროფესორი ლელა ოჩიაური

**საზოგადოებრივ-პოლიტიკური სინამდვილე და
რეჟისორული პიეზები დასავლურ კინოკულტურაში
(XX საუკუნის 50-60-იანი წლები)**

XX საუკუნე მსოფლიო ისტორიაში გამორჩეული ასწლეულია. სამეცნიერო და ტექნიკურმა პროგრესმა მაღალ მწვერვალებს მიაღწია, წარმოიშვა ახალი სახელმწიფოები, მოხდა მსოფლიო ომები, სამყარო ორ, რადიკალურად დაპირისპირებულ – კაპიტალისტურ და სოციალისტურ – ბანაკად გაიყო, კაცობრიობა ახალი გამოწვევების წინაშე არაერთხელ დადგა; ახალმა რეალობამ სახელმწიფოთა ინტეგრაციის პროცესები, თუ პირიქით, კონფლიქტები გამოიწვიეს. ამ პირობებში ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა კინემატოგრაფი – ხელოვნების უახლესი დარგი. სხვადასხვა ხელისუფლების დროს, სახელმწიფოთა მმართველები ხშირად ცდილობდნენ კინოხელოვნება საკუთარი იდეოლოგიის გატარებისა და საზოგადოებაზე გავლენის, მასების მართვის იარაღად გამოეყენებინათ.

XX საუკუნე გამორჩეულია ამა თუ იმ სახელმწიფოში ხელისუფლებათა ხშირი ცვლილებებით. ხელისუფლებისა და ხალხის ურთიერთობის საკითხებით ადამიანები უძველესი დროიდან ინტერესდებოდნენ.

ნიკოლო მაკიაველი ხელისუფალის შესახებ წერდა: “ამრიგად, ის, ვინც ხალხის კეთილგანწყობილების შედეგად ხდება მთავარი, ასევე კეთილად უნდა იყოს განწყობილი მის მიმართ; რასაც ადვილად შესძლებს, ვინაიდან ხალხი მხოლოდ იმას მოითხოვს, რომ არავინ ავიწროებდეს, ხოლო ის, ვინც ხალხის კი არა, დიდებულთა კეთილგანწყობილების შედეგად აღწევს მთავრის ძალაუფლებას, უწინარეს ყოვლისა, ხალხის გულის მოგებას უნდა ცდილობდეს, რასაც ასევე ადვილად

შესძლებს, თუკი თავის მფარველობას არ მოაკლებს მას. და რაკი კაცნი, კეთილისმყოფელად რომ დაიგულებენ მას, ვისგანაც ბოროტის მეტს არას ელოდნენ, მთელის არსებით თავიანთი მწყალობლის ერთგულნი ხდებიან, ამიტომ ხალხიც უფრო თავგამოდებით უჭერს მხარს თავის მფარველს, ვიდრე დაუჭერდა იმ შემთხვევაში, მისი წყალობით რომ გამხდარიყო მთავარი. ამ უკანასკნელს ათასნაირი საშუალება მოეძებნება ხალხის გულის მოსანადირებლად, ხალხისა, რომელიც ვითარებისდა კვალად იცვლება, რის გამოც აქ არ არსებობს ერთი უტყუარი და ყოვლისმომცველი წესი. ამიტომ აღარც მე გაგაგრძელებ სიტყვას და დასკვნის სახით იმასღა ვიტყვი, რომ მთავარი ყოველნაირად უნდა ცდილობდეს ხალხის მეგობრობის მოხვეჭას, არადა, განსაცდელის ჟამს, ცუდად წაუვა საქმე”.¹

სახელმწიფოთა გარკვეული წარმატებების მიუხედავად, პრობლემებით სავსე 50-60-იან წლებში, ხელისუფლების წინააღმდეგ საზოგადოების საპროტესტო მოძრაობა ბევრ ქვეყანაში დაიწყო. კინემატოგრაფისტების ნაწილი, ხშირ შემთხვევაში, უპირისპირდებოდა ხელისუფლების ინტერესებს და სათქმელის მაყურებლამდე მიტანას სხვადასხვა საშუალებით ცდილობდა.

ხელოვანთა პროტესტი არსებული პოლიტიკური თუ სოციალური რეალობის წინააღმდეგ აისახებოდა არა მხოლოდ ფილმების შინაარსში, მათ პრობლემატიკაში, არამედ გამოსახვის ფორმებშიც.

აღსანიშნავია, რომ ესა თუ ის კინომიმდინარეობა მნიშვნელოვანი პოლიტიკური მოვლენების პარალელურად ან შემდეგ ჩნდებოდა. ასეთი გლობალური პროცესების შედეგია – გერმანული ექსპრესიონიზმი, იტალიური ნეორეალიზმი, ფრანგული “ახალი ტალღა”, რომლებიც თავის მხრივ, კინემატოგრაფიული სიახლეების დაბადებას უდებდნენ სათავეს.

კინოეკრანი პროტესტის გამოხატვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საშუალებაა, საიდანაც რეჟისორს შეუძლია უამრავ ადამიანს გაუზიაროს თავისი განწყობა. შესაბამისად, ქვეყნებში, რომლებშიც ხალხი ღირსეულად

¹ მაკიაველი ნ., მთავარი, გვ. 142-143, თბ., 1984

ვერ იცავს თავის უფლებებს, ხელისუფლებისთვის დიდია სხვადასხვა მაქინაციით კინოს განვითარების შეფერხების ცდუნება, რადგან თავისუფალი კინემატოგრაფის კონტროლი და ცენზურა ძალიან ძნელია.

ჩემი მიზანია, გავაანალიზო კინემატოგრაფში მიმდინარე პროცესები ყველაზე მწვავე პოლიტიკური მოვლენების დროს. რთული პოლიტიკური რყევები და კინოხელოვნება – ორი, ერთი შეხედვით, რადიკალურად განსხვავებული ფენომენია, მაგრამ მათი ურთიერთგავლენა აშკარად იგრძნობა.

კინოპროცესებში ხშირად ასახვას პოვენდა მსოფლიო პოლიტიკური თუ ეკონომიკური რეალობა. კინოხელოვანი ცდილობდა დაესვა კითხვები არსებული მდგომარეობის შესახებ და შექმნილი ნაწარმოებებით საზოგადოებამდე მიეტანა საკუთარი ნააზრევი.

ამ საკითხებზე მუშაობის დროს გაჩნდა შემდეგი კითხვები:

*რა დამატებითი ფუნქცია ჰქონდა რეჟისორს აქტიურ პოლიტიკურ სიტუაციებში ფილმების გადაღების პროცესში?

*როგორი კინემატოგრაფიული ხერხებით შექმნილი ნამუშევრების სანახაოდ ცდილობდა რეჟისორი მაყურებლის მიზიდვას?

*როგორი იყო რეჟისორის მოქალაქეობრივი პოზიცია?

*რა საშუალებით ხერხდებოდა საპროტესტო განწყობით გაჯერებული ფილმების გავრცელება?

*როგორ ახერხებდა რეჟისორი ხელისუფლებასთან იდეოლოგიური დაპირისპირების პირობებში დაფინანსებისა თუ სხვა ორგანიზაციული საკითხების გადაჭრას?

*რა გავლენას ახდენდა კინემატოგრაფი ადამიანთა ცნობიერებაზე ხელისუფლების ოფიციალური იდეოლოგიისა თუ საზოგადოების მაღალი წრეების მიერ დამკვიდრებული წეს-ჩვეულებების ახალი რაკურსით დანახვის საქმეში?

კითხვა ბევრია და ამ თემაზე მსჯელობით, შესაძლებელია გაირკვეს არსებულ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ სინამდვილეში კინორეჟისორის – კინოხელოვნების აზრობრივ-იდეოლოგიური წარმმართველის ადგილისა და ფუნქციის ასპექტები საზოგადოებისა თუ სახელმწიფოს

განვითარების საქმეში.

მთელი XX საუკუნის, პოლიტიკური აქტივობებით გამორჩეული ასწლეულის, განმავლობაში კინორეჟისორები აქტიურად ცდილობდნენ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ თუ საომარ პროცესებში პირდაპირ და ირიბ ჩართვას.

მაგალითისთვის მოვიტანთ კინემატოგრაფისტთა ნამუშევრებს პირველი და მეორე მსოფლიო ომების ფრონტის წინა ხაზებიდან. ამ დოკუმენტური კადრებით შესაძლებელი გახდა მეცნიერებისთვის ახალი საკვლევი მასალის დაგროვება, საზოგადოებას საშუალება ჰქონდა მიეღო მეტი ინფორმაცია მიმდინარე საბრძოლო მოქმედებების შესახებ და ა.შ.

სწორედ კინორეჟისორები დოკუმენტური და მხატვრული ფილმების მეშვეობით სხვადასხვა პოლიტიკური იდეოლოგიის პროპაგანდას ეწეოდნენ.

50-60-იანი წლები უმნიშვნელოვანესი ოცწლეულია. II მსოფლიო ომში ნაციაზმის განადგურების მიუხედავად, კაცობრიობის იმედები ნათელი მომავლის შესახებ მაინც კითხვის ნიშნის ქვეშ რჩებოდა. ომის დამთავრებისთანავე პლანეტა ორ მტრულ ბანაკად გაიყო. სოციალისტური და კაპიტალისტური ქვეყნების ხელისუფლებები ერთმანეთის წინააღმდეგ აქტიურად იყენებდნენ ტელევიზიასა და კინემატოგრაფს. რამდენჯერმე შეიქმნა ახალი მასშტაბური შეიარაღებული დაპირისპირების საფრთხე (მაგალითად, კარიბის კრიზისი 1962 წელს), ომში დამარცხებულ და გამარჯვებულ ქვეყნებში საზოგადოებებში მკვეთრი დაპირისპირება არსებობდა.

კაცობრიობის აზროვნებაში გარდამტეხ ათწლეულად შეიძლება 60-იანი წლები მივიჩნიოთ. როცა თანასწორობისა და ადამიანის უფლებებისთვის აშშ-ში იბრძოდა და მოღვაწეობდა მარტინ ლუთერ კინგი. 60-იანი წლების დასაწყისში დაიჭირეს აპარტეიდის წინააღმდეგ მებრძოლი ნელსონ მანდელა. ამ დროს აქტიურობდა ცნობილი არგენტინელი რევოლუციონერი ერნესტო ჩე გევარა. შეერთებულ შტატებში ჰიპების მოძრაობა გახდა პოპულარული. აფრიკაში შეიქმნა ახალი სახელმწიფოები, რომელთა უმრავლესობა ურთულესი გამოწვევების წინაშე დადგა...

პოლიტიკური პროცესების ინტენსივობით გამორჩეულ საფრანგეთსა და იტალიაში მიმდინარე კინოპროცესები ნათლად წარმოაჩენენ ხელოვანისა და ხელისუფლების თანაარსებობის საკითხებს. საინტერესოა ის რეჟისორული შემოქმედებითი ძიებები, რომლებმაც საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ სინამდვილეში, XX საუკუნის 50-60-იან წლებში დასავლური კინოკულტურა განავითარეს.

საფრანგეთში 50-60-იან წლებში დაწყებული, მოქალაქეთა პროტესტის მწვერვალი იყო 1968 წლის მაისში პარიზში დატრიალებული მოვლენები, რომლებიც მთელ ქვეყანაში სწრაფად გავრცელდა. მემარცხენე იდეებით შთაგონებული ახალგაზრდობა (გოშისტები) აპროტესტებდა არსებულ მდგომარეობას და საფრანგეთში თვისებრივად ახალი სინამდვილის შექმნას ცდილობდა. ახალგაზრდებს მხარი სხვადასხვა თაობის მოქალაქეებმაც აუბეს.

გერმანელი ფაშისტების წინააღმდეგ მებრძოლი ფრანგი პატრიოტების ლიდერი, პარიზის განმათავისუფლებელი და ომის შემდგომი საფრანგეთის დროებითი მთავრობის ხელმძღვანელი, გენერალი დე გოლი 1946 წელს საპარლამენტო არჩევნებში დამარცხდა და დიდ პოლიტიკას ჩამოშორდა. იგი მხოლოდ 12 წლის შემდეგ მოიხმო საფრანგეთის პრეზიდენტმა პრემიერმინისტრის პოსტზე: ქვეყანაში უმძიმესი ეკონომიკური და პოლიტიკური კრიზისი მძვინვარებდა.

მაღე დე გოლის ინიციატივით მიიღეს ქვეყნის ახალი კონსტიტუცია, რომელმაც საფრანგეთში საპრეზიდენტო მმართველობის სისტემა დაამკვიდრა. 1958 წელს საყოველთაო არჩევნების შედეგად, საფრანგეთის პრეზიდენტად 75 წლის შარლ დე გოლი მოგვევლინა, იგი ქვეყანას 1969 წლამდე ხელმძღვანელობდა.

ფრანგების ეს არჩევანი სწორი აღმოჩნდა. მოკლე პერიოდში დე გოლმა საფრანგეთი ეკონომიკური კრიზისიდან გამოიყვანა და გადაწყვიტა ქვეყნისათვის ყველაზე მწვავე საერთაშორისო პრობლემა – საფრანგეთის აფრიკული კოლონიებისთვის, მათ შორის ალჟირისთვის, დამოუკიდებლობის მინიჭების საკითხი.¹

წარმატებების მიუხედავად, ფრანგებს არ

¹ აბაშიძე ზ., ცივი ომი წარსული თუ დღევანდელია?, თბ., 2009, გვ. 102

აკმაყოფილებდათ ქვეყნის მდგომარეობა და ცდილობდნენ ხარვეზების სააშკარაოზე გამოტანას. ახალი თაობა ამ მიღწევებს არ აღიარებდა და პრინციპულად უპირისპირდებოდა გაბატონებულ პოლიტიკურ იდეოლოგიასა და მართვის ფრანგულ სისტემას.

თუ სხვადასხვა სახელმწიფოთა ხელისუფლებებს (და საზოგადოების დიდ ნაწილსაც) I და II მსოფლიო ომების პერიოდებში, თავიანთ ქვეყნებში არსებული პრობლემების სათავედ სხვა სახელმწიფოები მიაჩნდათ, უკვე 50-იანი წლებიდან ადამიანები იწყებენ ფიქრს საკუთარი სახელმწიფოს არსსა და მის გაკეთილშობილებაზე. ხელისუფლებები საკუთარი ქვეყნის წარუმატებლობაში მოქალაქეებს სხვის დანაშაულში ვეღარ არწმუნებენ და იძულებულები ხდებიან, ხალხს უსმინონ.

ამ დროს იწყებს განვითარებას მიმდინარეობა – ფრანგული “ახალი ტალღა”, რომლის წარმომადგენელ კინორეჟისორთა ჯგუფმა (150-160 ხელოვანი) მსოფლიო კინოკულტურაში მნიშვნელოვანი ადგილი დაიმკვიდრა. მათი ფილმები საფრანგეთში ძირითადად კინოკლუბებში ჩვენებით ვრცელდებოდა და ასახავდა იმ იდეალებს, რომლებისკენაც საზოგადოება ისწრაფოდა.

“ახალი ტალღის” ფარგლებში ბევრი ფილმი შეიქმნა. მათ შორის გამორჩეულია ჟან-ლუკ გოდარის “უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე” (1960 წელი. ჟან პოლ ბელმონდოსა და ჯინ სიბერგის მონაწილეობით).

გოდარი ამ მიმდინარეობის ერთ-ერთ მთავარ ფიგურად ითვლება. გამოირჩევა მკვეთრი და პრინციპულად ახალი კინემატოგრაფიული ძიებებით, ადრე არსებული კინოტრადიციების გამიზნულად უარყოფით. “ახალი ტალღის” რეჟისორები თანამშრომლობდნენ სრულიად უცნობ ან მეორეხარისხოვანი როლების შემსრულებელ მსახიობებთან, რომლებიც შემდეგ მსოფლიო კინემატოგრაფის აღმოჩენად იქცნენ.

ფილმის “უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე” დაწყებისთანავე, დროის შესამცირებლად, რეჟისორი მონტაჟის უხეშ ხერხს იყენებს. როდესაც ბელმონდოს გმირი ავტომობილით გზაზე მიდის, ამავე ავტომობილიდან გადაღებული გზის კადრი რამდენჯერმე იჭრება და კადრები ყოველგვარი

“წაფენის”, გადამყვანი კადრის და სხვა რეჟისორული ხერხების უზულებელყოფით პირდაპირ ებმის ერთმანეთს. მართალია, აქ მონტაჟი ხისტია, სამაგიეროდ, ფილმის რიტმი ჩქარდება.

მიშელის მგზავრობის დროს ისმის მისი მონოლოგი, როდესაც რამდენჯერმე პირდაპირ კამერაში იხედება და მაყურებელს მიმართავს. (ვფიქრობ, “ახალი ტალღის” რეჟისორები მაქსიმალურად ცდილობდნენ მაყურებლის ახალი მოთხოვნების დაკმაყოფილებას, სურდათ ღია კონტაქტი ჰქონოდათ ხალხთან).

ოპერატორი ხშირ შემთხვევაში გარემოს აშკარად პროვოკაციულად აფიქსირებს, თითქოს ცდის მაყურებლის მოთმინებას. მაგალითად, მიშელისა და გახეთების გამყიდველი გოგონას (პატრისია) ქუჩაში შეხვედრის დროს, კადრი გვერდულადაა დახრილი, უზულებელყოფილია კომპოზიცია, კამერა კადრის გაუჭრელად მოძრაობს, მის წინ, თითქოს შემთხვევით, ვიღაც ორჯერ სწრაფად ჩაივლის. გამვლელები კამერის მიმართულებით იყურებიან.

როგორც ჩანს, ამ ხერხით რეჟისორს სურდა მხატვრულ ფილმში მეტი დამაჯერებლობა შეეტანა. ვგულისხმობ დოკუმენტური ფილმის სპეციფიკის ელემენტებს. მხატვრულისგან განსხვავებით, დოკუმენტურ ფილმში შეიძლება მოხვდეს მსგავსი არატრადიციული ხერხით გადაღებული კადრი, მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ფირზე დაფიქსირებული მასალა უნიკალურია და მხოლოდ ერთადერთი კადრი არსებობს. ამ შემთხვევაში საქმე არ გვაქვს კადრის უნიკალურობასთან, რადგან თუ გამვლელმა შემთხვევით ჩაიარა ჩართული კინოაპარატის წინ ან ოპერატორს ასევე შემთხვევით დაეხარა კამერა, შესაძლებელი იყო ახალი დუბლის ჩაწერა. ამდენად, საქმე გვაქვს წინასწარ განზრახულ, შეგნებულ კინემატოგრაფიულ დარღვევებთან, რაც ერთგვარ ხერხად იქცა რეჟისორის ხელში. კამერის წინ ადამიანის გავლა და ობიექტივის მიმართულებით გამვლელების ცქერა ფილმში სხვა ეპიზოდებშიც გვხვდება.

რეჟისორი აქცენტს აკეთებს საზოგადოების გულგრილ წევრებზე, რომელთათვის უმნიშვნელოა მათ ირგვლივ მიმდინარე მოვლენები. სცენაში, როდესაც ავტომობილი

ფეხით მოსიარულე მამაკაცს ეჯახება, გამვლელი არც კი იხრება მისკენ და მხოლოდ ფეხის შეხებით სინჯავს, ასფალტზე დაგდებული ადამიანი ცოცხალია თუ მკვდარი.

ფილმის ფინალურ ეპიზოდში დაჭრილი მიშელი ქუჩაში გარბის. კამერა მისი მიმართულებით მოძრაობს. მიშელს გამვლელები მხოლოდ უყურებენ და აღიქვამენ, მხოლოდ როგორც სანახაობას. არც დახმარებას ცდილობს ვინმე და არც სროლის შიშით ქუჩის დატოვებას.

50-60-იანი წლები გამორჩეულია იტალიისთვისაც. ფაშიზმის დამხობის შემდეგ ქვეყანამ 1948 წელს, “მარშალის გეგმით” გათვალისწინებული ფინანსური დახმარება მიიღო. დაიწყო მრეწველობის განვითარება. თუმცა 60-იანი წლების ბოლოსთვის ქვეყანაში უმუშევრობის დონე მაინც ძალიან მაღალი იყო. მოქალაქეები სხვადასხვა პოლიტიკურ მოძრაობაში გაერთიანებით ცდილობდნენ პრობლემების მოგვარებას. ამ წლებში იწყება იტალიური კინემატოგრაფის აღორძინება.

ფედერიკო ფელინის ფილმმა “გზა” (1954) 1956 წელს საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმისთვის “ოსკარი” მიიღო. მასში კრიტიკულადაა დანახული იტალიური რეალობა. რეჟისორი იყენებს საერთო ხედებს, მსახიობები გამოირჩევიან ნატურალიზმთან მიახლოებული კოსტიუმებით. მნიშვნელოვანი ყურადღება ეთმობა მსახიობების პლასტიკას. მათი და რეჟისორის მუშაობის მაღალი ხარისხი ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს. ხშირადაა გამოყენებული პერსპექტივა, აქვე ვიტყვით, რომ პერსპექტივის ასეთი მაღალი ოსტატობით გამოყენება მხოლოდ დიდი ეკრანისთვის განკუთვნილი ფილმებისთვისაა დამახასიათებელი. ფელინი იყენებს “წაფენებს”. (წაფენებს დამწყები რეჟისორები დღესაც მიმართავენ, მაგრამ ხშირად იმ შემთხვევაში, როდესაც კადრები “აკლიათ”. ამან ზოგი კინემატოგრაფისტი ნეგატიურად განაწყო. ვფიქრობ, “წაფენის” გამოყენება შესაძლებელია, ოღონდ საჭიროების შემთხვევაში, ძირითადად, დროის შესამცირებლად ან გეოგრაფიული სივრცის შესაცვლელად). გამოსახულება შავ-თეთრია. ღამის კადრებში განსაკუთრებული ოსტატობითაა გამოყენებული განათება.

II მსოფლიო ომის შემდეგ სატელევიზიო ხელოვნების სწრაფმა განვითარებამ (რაშიც დიდი წვლილი მიუძღვის “ცივ ომს” – დაპირისპირებული მხარეები საკუთარი ინტერესებისთვის, პროპაგანდისტის ტელეეთერის საშუალებითაც იბრძოდნენ) ბევრი ცნობილი კინორეჟისორის ტელეფილმებით დაინტერესება გამოიწვია. ტელეეკრანისთვის გადაღებულ მხატვრულ ნამუშევრებში კადრების დაგეგმვის დროს, ტელეეკრანის შედარებით მცირე ზომების გამო, რეჟისორები ერიდებოდნენ პერსპექტივის თამამ გამოყენებას.

XX საუკუნის 50-60-იან წლებში დასავლეთ ევროპაში შექმნილი ფილმებით კინემატოგრაფმა წვლილი შეიტანა კაცობრიობის აზროვნების, სახელმწიფო ინსტიტუციებისა თუ საზოგადოების მორალური ღირებულებების განვითარებაში.

ხელისუფლებები ცდილობდნენ გამოენახათ საერთო ენა კინემატოგრაფისტებთან, რადგან შესაძლებელი იყო კინოხელოვნების, როგორც საჭირო ინსტრუმენტის, გამოყენება საზოგადოებასთან ურთიერთობაში ჰარმონიის მისაღწევად. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ კინოფილმს ჰქონდა შექმნის წინაპირობები, რომლებიც უკავშირდებოდა ხელისუფალთა პოლიტიკური თუ საზოგადოებრივი საკითხების მოგვარების მთავარ ინტერესებს.

კინოხელოვანთა პროტესტი არსებული პოლიტიკური თუ სოციალური რეალობის წინააღმდეგ აისახებოდა არა მხოლოდ ფილმების შინაარსში, არამედ ფორმაში. კინორეჟისორები ცდილობდნენ დაერღვიათ კინოს ტრადიციები და შეექმნათ ახალი ეკრანული ხელოვნების კონცეფცია. სხვადასხვა მიმდინარეობის წარმომადგენელი, თუ ცალკე მდგომი რეჟისორების მნიშვნელოვან ფილმებში სცენარის, ოპერატორული ნამუშევრისა თუ მონტაჟის ახლებული, მანამდე არარსებული გააზრება გვხვდება.

50-60-იანი წლების ევროპული კინემატოგრაფი კიდევ დიდი ხანი იქნება მსჯელობის აქტუალური თემა. ეს საკითხები ჩვენთვის, საქართველოს მოქალაქეებისთვისაც, იმითაცაა საინტერესო, რომ ვიფიქროთ არა მარტო მაღალგანვითარებული ევროპის დღევანდელი სახე, არამედ

იმაზე, თუ რა გზა გაიარა ევროპამ იმ მატერიალური მდგომარეობისა თუ ადამიანის უფლებების დაცვის მაღალი სტანდარტის მისაღწევად, რომლებიც ასე მიმზიდველად ჩანს საქართველოდან.

ევროპული ცივილიზაცია იქმნებოდა თავად ევროპის მოსახლეობის ძალისხმევითა და ბრძოლით. მათი ხშირი პროტესტი არსებული რეალობის მიმართ წინსვლას ახდენდა.

ევროპა არ კმაყოფილებოდა მოცემული რეალობით და ცდილობდა უკეთესი მომავლისთვის ებრძოლა, ამ ბრძოლაში საზოგადოების სხვადასხვა პროფესიის წარმომადგენლების გვერდით იდგნენ და უმნიშვნელოვანს როლს თამაშობდნენ კინემატოგრაფისტები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბაშიძე ზ., ცივი ომი წარსული თუ დღევანდელობა? თბ., 2009
2. მაკიაველი ნ., მთავარი. თბ., 1984

ქეთევან ტრაპაიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

პერტოლტ ბრეხტი და კინემატოგრაფი

კინოხელოვნების სპეციალისტები (ვგულისხმობ, როგორც პრაქტიკოსებს, ისე თეორეტიკოსებს), არც თუ იშვიათად, ხელოვნების ამ სფეროსათვის კატეგორიულად მიუღებელ, ერთ-ერთ საშიშ „ცდუნებად“ ე.წ. თეატრალურობას თვლიან. ბუნებრივია, ხელოვნების ამ ორ დარგს მკვეთრად განსხვავებული სპეციფიკა, გამომსახველობითი საშუალებები, ვიზუალური სამეცყველო ენა გააჩნია. ამიტომ მათი მექანიკური აღრევა გარდაუვალი მარცხის ტოლფასია. თუმც, ვერც იმას უარყოფს ვინმე, რომ თეატრი და კინო, თავისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, გარკვეულ გავლენას ახდენდნენ თუ ახდენენ ერთმანეთზე.

მაშინ, XIX საუკუნის მიწურულს, როცა კინემატოგრაფი მხოლოდ ახალშობილი გახლდათ, მასზე, სულ ცოტა, 25 საუკუნით უფროსი თეატრის გარკვეულ გავლენას განიცდიდა. ეს გამოიხატებოდა, როგორც ხელოვნების ახალ სფეროში მოღვაწე რეჟისორთა თუ მსახიობთა არცთუ მცირე რაოდენობაში, უხმო ფილმებისთვის დამახასიათებელ, ნიშანდობლივ აქტიორული შესრულების მანერაში; გამომსახველობითი საშუალებების იმ არსენალში (მიმიკა, ჟესტი, პლასტიკა), რომლებიც იმხანად ინტენსიურად გამოიყენებოდა. იგივე შეიძლება ითქვას ფორმისეულ, სტილისტურ ძიებებზე, რომლებიც იმუპამინდელ თეატრალურ ხელოვნებაში აქტიურად მიმდინარეობდა.

მაგალითისათვის შეგვიძლია გავიხსენოთ XX საუკუნის 10-30-იან წლებში, გერმანულ კინემატოგრაფზე, მსოფლიოში სახელგათქმული ისეთი თეატრალური რეჟისორების მეთოდოლოგიის აშკარა გავლენა, როგორებიც იყვნენ: ლეოპოლდ ესნერი, მაქს რეინჰარდტი, ერვინ პისკატორი

(რომელიც კინოშიც ცდიდა თავის შესაძლებლობებს). იგივე პროცესები შეინიშნება რუსეთშიც. კინოს ისეთი ოსტატები, როგორებიც არიან – სერგეი ეიზენშტეინი და ვსევოლოდ პუდოვკინი, ამ ფაქტს არასოდეს უარყოფდნენ.

პუდოვკინი აშკარად იყენებდა კონსტანტინე სტანისლავსკის მიერ დანერგილ, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის რადიკალურად არმიდების პოზიციასაც. ამის ნათელი ნიმუშია ის მკვეთრი, უშეღავათო მოსაზრებაც, რომლითაც გამოირჩეოდა XX საუკუნის 20-იან წლებში, საქართველოში არსებული რამდენიმე ლიტერატურული დაჯგუფებიდან თუ გაერთიანებიდან ერთ-ერთი, კერძოდ, ე.წ. მემარცხენეობა. საგულისხმოა, რომ ახალგაზრდა ლიტერატორთა ზემოაღნიშნული ჯგუფის ერთ-ერთი აქტიური წევრი გახლდათ შემდგომში ცნობილი ქართველი კინორეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია. ამ გაერთიანებაში ასევე გაწევრიანებული იყვნენ მოგვიანებით სახელგანთქმული ლიტერატურული კრიტიკოსები, მათ შორის, ბესარიონ ჟღენტი. ისინი უშეგებდნენ ჟურნალს, სახელწოდებით – „H₂SO₄“. ამ ბეჭდვითი ორგანოს მეშვეობით, ცდილობდნენ საზოგადოებისათვის საცნაური გაეხადათ თავიანთი მოსაზრებები, შეხედულებები.

აი, რას ვკითხულობთ ჟურნალის პირველ ნომერში: „თეატრი არის წარმოდგენა, კინო არის ცხოვრება. კინო არის ახალი ხელოვნება. კინო, როგორც ხელოვნება, ყოველთვის დინამიურია. სიტყვა არის სიყალბე. კინო, სადაც სიტყვა უარყოფილია, სიყალბე არასოდეს არ იქნება. კინო არის ერთადერთი მომავალი მასობრივი ხელოვნება. თეატრი არის კუთხური, ინტიმური, ოთახური. კინოს აქვს ყოველგვარი შესაძლებლობა. კინომიმიკა, რომელიც სრულიად განსხვავდება თეატრის აქტიორის მიმიკისაგან, აზრის გაშიშვლებაზეა დამყარებული“.¹

სათეატრო ხელოვნების რეფორმატორი, პოეტი, პუბლიცისტი, მწერალი, დრამატურგი, რეჟისორი, თეატრის თეორეტიკოსი და „ეპიკური თეატრის“ შემქმნელი, ბერტოლტ ბრეხტი, ბუნებრივია, პირდაპირი გზით, კინემატოგრაფთან არ არის დაკავშირებული. მისი მოღვაწეობა თეატრალურ არეალს არ სცილდება.

¹ ჟურნალი „H₂SO₄“. წერილი „კინოაპოლოგია“, №1. 1924, გვ. 46

ბრეხტმა კლასიკური, ე.წ. არისტოტელესეული, გარდასახვის თეატრის ალტერნატიული სათეატრო მოდელი შექმნა. იგი უპირატესობას ჩვენებას, წარმოდგენას ანიჭებდა. ეს იყო ნამდვილი რევოლუცია, რომელიც მრავალი საუკუნის ისტორიის სათეატრო ხელოვნებაში მოხდა.

ამდენად, ვინმეს შეიძლება ნაძალადევად, თვითმიზნურადაც კი მოეჩვენოს ჩემი ნაშრომის მიზანი, თუ სულისკვეთება. მით უფრო, მოსაზრებას საკმაოდ ნოყიერ ნიადაგს უქმნის ის ფაქტიც, რომ ბრეხტი თითქმის არაფრით არ უკავშირდება კინოხელოვნებას. მეტიც, იგი იშვიათად გამოსთქვამდა მოსაზრებებსა თუ შეხედულებებს კინოფილმებთან დაკავშირებით. თუმცა, მაინც მგონია, რომ მისი არაერთი ესთეტიკური იდეა საგულისხმო და ყურადსაღებია კინოს პრაქტიკულ თუ თეორიულ ასპექტში.

XX საუკუნის 60-იან წლებში, გერმანელ კინოკრიტიკოსთან საუბრისას, ცნობილმა რუსმა კინორეჟისორმა, სერგეი იუტკევიჩმა თქვა: „ჩემი აზრით, ინტელექტუალური ფილმის რაობის თაობაზე, ეიზენშტეინის მოსაზრებებსა და ბრეხტის „ეპიკური თეატრის“ თეორიას შორის, უდავოდ არსებობს ღრმა შინაგანი კავშირი... ორივე მათგანი ცდილობდა, ღრმად ჩასწვდომოდა ისტორიული, პოლიტიკური, ეკონომიკური და მორალური პროცესების დიალექტიკურ განვითარებას. სწორედ ამის გამო იყვნენ ნოვატორები. ამიტომ, თავიანთი იდეების განსახორციელებლად, სულ ახალ და ახალ გამომსახველობით ფორმებს ეძებდნენ“.¹

ბუნებრივია, მცირე მოცულობის ნაშრომში, ყოვლად შეუძლებელია ჩემ მიერ დასმულ საკითხზე ყოვლისმომცველად, ამომწურავად საუბარი. არც მაქვს ამის პრეტენზია. უბრალოდ, მხოლოდ რამდენიმე ასპექტზე მინდა ყურადღების გამახვილება.

1931 წელს ეკრანებზე გამოვიდა ბერტოლტ ბრეხტის სახელგანთქმული პიესის ეკრანიზაცია, მხატვრული ფილმი

¹ დიმიტრი ალექსანდრე, ერთი ესთეტიკური თეორიის გაკვეთილები (ბერტოლტ ბრეხტის სწავლება და კინოდრამატურგიის პრობლემები), „კინემატოგრაფი დღეს“ (სტატიების კრებული, რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1967, გვ. 170

„სამგროშიანი ოპერა“ (დამდგმელი რეჟისორი გეორგ პაბსტი). სცენარის ავტორობა თავად დრამატურგს არ ეკუთვნოდა. როგორც ცნობილია, იგი ძალზე უკმაყოფილო დარჩა კინოსურათის ნახვის შემდეგ.

1932 წელს მაყურებელმა იხილა შემდგომში ცნობილი გერმანული ფილმი „კულე ვამპე“. სცენარი ბრეხტსა და ერნესტ ოტვალდს ეკუთვნოდათ, დამდგმელი რეჟისორი კი ზლატან დუდოვი გახლდათ. სურათში აჟღერებული სიმღერები (კომპოზიტორი –ჰანს ეისლერი. ტექსტის ავტორი – ბერტოლტ ბრეხტი, ასრულებდა მსახიობი და მომღერალი ერნესტ ბუში), სულ მალე ძალიან პოპულარული გახდა. ბარემ აქვე დავძენ, ყველაფერი ეს ხდება სულ მცირე ხნით ადრე, ვიდრე გერმანიაში ხელისუფლების სათავეში ნაცისტური პარტია მოვა (1933 წელი).

მოგვიანებით, ბრეხტის მსგავსად, რეპრესიებში მოყვება ერნესტ ბუშიც. მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ, საკონცენტრაციო ბანაკში ფიზიკურ განადგურებას გადარჩენილი მსახიობი და მომღერალი, ბერტოლტ ბრეხტის მიერ დაარსებული სახელგანთქმული „ბერლინერ ანსამბლის“ ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობი გახდება. ზემოაღნიშნულის გარდა, საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ ბერტოლტ ბრეხტი რამდენიმე კინოსცენარის ავტორიცაა, რომლებიც სპეციალურად პოლიუფდისათვის დაწერა. ფილმი არცერთი მათგანის მიხედვით არ გადაუღიათ. არც არის გასაკვირი – ის სათქმელი, სატკივარი, პრობლემატიკა, რაც ბრეხტს აწუხებდა, ყოველად მიუღებელი იყო კინომაგნატებისათვის. ამას გარდა, არსებობს რამდენიმე გამომხატულება, რომლებიც ბრეხტს ეკუთვნის და ამა თუ იმ კინომოვლენას ეძღვნება.

იგი მკვეთრად უარყოფითად აფასებდა გერმანული კინოსტუდია „უფას“ პროდუქციას. სტუდიას „სიზმრისეული ხილვების ფაბრიკასაც“ კი უწოდებდა. ძალიან კრიტიკული იყო ე.წ. პოლიუფდური მასობრივი პროდუქციის შეფასებისას. აღიზიანებდა ყველანაირი სახის ხელოსნობა. ძალზე მაღალ შეფასებას აძლევდა სერგეი ეიზენშტეინის ფილმს „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“. აღფრთოვანებული იყო ჩარლი ჩაპლინის ხელოვნებითა და კონკრეტულად, ფილმით, „ოქროს ციებ-ცხელება“. თვლიდა, რომ ჩაპლინმა, რომელმაც

თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება იაფფასიანი „ვარიეტეს“ სცენაზე დაიწყო, მოახერხა თეატრისა და კინოს სამსახიობო ხელწერის, გამომსახველობითი საშუალებების ორგანული შერწყმა. ამასთან, ბრეხტის აზრით, აქტიორმა შეძლო სრულიად უნიკალური, მხოლოდ მისეული, თავისთავადი, განუმეორებელი სამსახიობო სტილის გამომჟღავნება.

საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ ბერტოლტ ბრეხტი, რომელიც იმხანად ინტენსიურად მუშაობდა თავისი „ეპიკური თეატრის“ თეორიაზე, თვლიდა – მისეული თეატრალური მოდელის მსახიობს, გამომსახველობითი არსენალისთვის, ბევრი რამ უხმო კინოს საშემსრულებლო მანერიდან უნდა აედო.

„მიმიკური ილეთების განხრით, თეატრი მუნჯი კინოს წინაშე დიდ ვალშია. სწორედ ფილმების მძლავრი ზეგავლენის შედეგად, მიმიკისა და ქუსტის ზოგიერთი მივიწყებული ელემენტი, კვლავ შევიდა სათეატრო ხელოვნების არსენალში. ჩაპლინი, რომელმაც თავისი კარიერა დაიწყო, როგორც ჯამბაზმა, აბსოლუტურად თავისუფალი იყო თეატრალური ცხოვრების მიმღე ტვირთისაგან და ამიტომ მან ახლებურად განასახიერა ადამიანი და მისი ქცევა“.¹

როგორც ჩანს, უდავოა ის ფაქტი, რომ ახალი სათეატრო მოდელის ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზევე, ბერტოლტ ბრეხტისათვის ერთი რამ ეჭვს არ იწვევდა. XX საუკუნის 20-იანი წლების მეორე ნახევრის გერმანული თეატრის აქტიორული გამომსახველობითი საშუალებების პალიტრა მისთვის ყოვლად მიუღებელი, მოძველებული იყო. „ეპიკურ თეატრს“ ახალი ტიპის მსახიობი სჭირდებოდა. ასეთად, ბრეხტი ჩაპლინს მიიჩნევდა. ამ კინოაქტიორის მიმიკა, გამოხედვა, ქუსტი, პლასტიკა, მისთვის, ე.წ. გაუცხოების ეფექტის მისაღწევად, ყველაზე სრულყოფილი იყო.

ხელოვანი და მოქალაქე ბრეხტი ცდილობდა იმ პრობლემებზე გაემახვილებინა მაყურებლის ყურადღება, რომლებიც იმჟამინდელ საზოგადოებას აწუხებდა. იმისთვის,

¹ დიმიტრი ალექსანდრე, ერთი ესთეტიკური თეორიის გაკვეთილები (ბერტოლტ ბრეხტის სწავლება და კინოდრამატურგიის პრობლემები), „კინემატოგრაფი დღეს“ (სტატიების კრებული, რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1967, გვ. 173

რომ ეს უკეთ, უფრო მკაფიოდ, ნათლად, გასაგებად მოეხერხებინა, ახალ სათეატრო მოდელს აყალიბებდა. ბუნებრივია, ხელოვნების ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ნაწარმოები, თავისი არსით, სატკივართ, სათქმელთ, სულისკვეთებით, მუდამ თანადროულია.

„ეს აშკარა და საშინელი უმწეობა, ეს მუქარა ყოველი მხრიდან, ეს მაშინდელი უიმედობა, ცოტა არ იყოს, დღევანდელ ამბებს მაგონებს“ – ეს სიტყვები ეკუთვნის თეატრისა და კინოს რეჟისორ ინგმარ ბერგმანს.¹

რომელ ეპოქასაც უნდა განეკუთვნებოდეს ამბავი, რომლის შესახებაც ესა თუ ის ნაწარმოები მოგვითხრობს, ის მაინც ჩვენს სინამდვილეზე, დღევანდელ დღეზეა. დღეს მას იმიტომ ქმნიან, რომ ჩვენს სატკივარზე გვესაუბრონ.

ანალოგიური მიზანი ჰქონდა ბერტოლტ ბრეჰტსაც. მიზნის მისაღწევად არაერთ ხერხსა თუ საშუალებას მიმართავდა. სწორედ ამიტომ მივიდა თითქმის აბსურდულ მოსაზრებამდე. სურდა იმხანად ახალი დარგის – კინოს – მიღწევები სცენაზე დაენერგა. გარკვეულად დაეახლოვებინა თეატრი და კინო. ერთგვარად გაეახალგაზრდავებინა, ზოგიერთ ასპექტში, შეეცვალა კიდევ სათეატრო ხელოვნება. სწორედ ამის დასტურია ისიც, რომ ბრეხტმა, როგორც რეჟისორმა, გადმოიღო რეჟისორ ერვინ პისკატორის მეთოდი. ეს უკანასკნელი თეატრალურ დადგმებში იყენებდა კინოგამოსახულებას.

„ეჭვგარეშეა, პისკატორი ყველა დროის თეატრის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მოღვაწეა. მან, სულ რამდენიმე წელიწადში, მთელი რიგი არსებითი სიახლეები შემოიტანა. თეატრში სწორედ მან ჩამოკიდა ეკრანი. ამით დეკორაცია გაცოცხლდა და თავად გახდა მოქმედების ელემენტი. შესაძლებელი შეიქნა საქუსარზე სხვადასხვა დოკუმენტის, სტატისტიკური მონაცემების, სინქრონული მოვლენების გამოსახულების მიღება. მაგალითად, როდესაც სცენაზე ალბანური ნივთის გამო ბირჟაზე გააფთრებული ბრძოლა იწყება, საქუსარზე ვხედავთ ზღვაში გამავალ სამხედრო გემებს, რომელთა მიზანია ნავთობმომარაგებლები აიძულონ, მუშაობა შეწყვიტონ. ეს, კოლოსალური

¹ ბერგმანი ინგმარ, ხელოვნება რეალური სასწაულია, „კინო“ (კინომახალების კრებული), თბ., 1979, გვ. 162

პროგრესი გახლდათ”.¹

ბერტოლტ ბრეხტი სურვილს არც ფარავს. მიაჩნია, რომ თეატრალურ წარმოდგენაში კინოფირის გამოყენება ზედმიწევნით ესმიალება მისი „ეპიკური თეატრის“ მიზნებსა და ამოცანებს. კერძოდ, თეზას – „გაართვ და ასწავლე!“ იგი თვლიდა – კინოგამოსახულება ნელ-ნელა, თანდათან უნდა ჩაერთოს სპექტაკლის მსვლელობაში, რათა მაყურებელი არ დააბნოს; არ გაუფანტოს მას ყურადღება. ასეთ დროს, ბრეხტს მიაჩნია, რომ თეატრი და კინო პარტნიორები ხდებიან.

მეხსიერება ძალაუვნებურად გვკარნახობს – XX საუკუნის 20-იანი წლების მიწურულს, ამ მიმართულებით ძიებები ქართულ თეატრშიც წარმოებდა. კოტე მარჯანიშვილი, რომელიც საკმაოდ კარგად იცნობდა ევროპულ თეატრს, თავად გახლდათ კინემატოგრაფით გატაცებული. იგი ორჯერ გამოიყენებს კინოფირს სპექტაკლში. პირველად, ერნსტ ტოლერის პიესის მიხედვით დადგმულ წარმოდგენაში „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, მეორედ კი, – კარლო კალაძის „როგორში“.

1928 წელს ზემოაღნიშნული გერმანული (მეტად საგულისხმო დამთხვევაა!..) პიესის საფუძველზე დადგმული სპექტაკლით გაიხსნა ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრი (ახლანდელი თბილისის კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი), სადაც 1929 წელს ზემოაღნიშნული წარმოდგენა განხორციელდა.

XX საუკუნის 20-იან წლებში, კოტე მარჯანიშვილმა 6 ფილმი გადაიღო („ქარიშხლის წინ“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ამოკი“, „გოგი რატიანი“, „კრაზანა“, „კომუნარის ჩიბუხი“). კინოფირი მის სპექტაკლებში ორგანულად იყო ჩართული.

ჩაბნელებოდა სცენა და საქუსარზე კინოფირის მეშვეობით ჩანდა მუშათა დემონსტრაცია ქუჩაში, რომელსაც პოლიცია არბევდა. ხალხი გარბოდა. მათ მისდევდნენ.

¹ დიმიტრი ალექსანდრე, ერთი ესთეტიური თეორიის გაკვეთილები (ბერტოლტ ბრეხტის სწავლება და კინოდრამატურგიის პრობლემები), „კინემატოგრაფი დღეს“ (სტატიების კრებული, რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1967, გვ. 173

საქუსარზე განთავსებული ეკრანი ქრებოდა და სცენაზე, რომელიც სარდაუს წარმოადგენდა, შემორბოდნენ ის მსახიობები, იმავე გრიმითა თუ ჩაცმულობით, როგორც მაყურებელმა რამდენიმე წამის წინ კინოფირზე იხილა („ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“).

რევოლუციური, მებრძოლი ცხენოსანი რაზმი მიმავალ მატარებელს მისდევდა. აჩერებდნენ და ვაგონებში იჭრებოდნენ. ეკრანი ქრებოდა. სცენაზე, რომელიც მატარებლის ვაგონს წარმოადგენდა, შემოცვივდებოდნენ იგივე მსახიობები, იგივე გრიმითა და ჩაცმულობით. იწყებდნენ მგზავრების ძარცვას („როგორ“).

ეს ორი მაგალითი მხოლოდ თვალსაჩინოებისთვის მოვიყვანე. კოტე მარჯანიშვილი კინოფირს ორივე შემთხვევაში მთელი სპექტაკლის განმავლობაში იყენებდა.

როგორც ვხედავთ, ევროპაში მიმდინარე ძიებების პარალელურად, რამდენიმე წლის დაგვიანებით, იმავე პროცესებს ვაწყდებით ქართულ თეატრშიც. ბუნებრივია, როგორც მსოფლიო თეატრის ნაწილი, ქართული თეატრი ვერ დარჩებოდა იზოლაციაში. პისკატორის, ბრეხტისა და სხვათა მსგავსად, კინოხელოვნების შესაძლებლობათა გამოყენებით, თეატრის მაყურებელზე ზემოქმედების გაზრდა-გაფართოებას ცდილობდა კოტე მარჯანიშვილიც.

ბუნებრივია, ბერტოლტ ბრეხტისა და კინემატოგრაფის ურთიერთობა მხოლოდ ამ ნაშრომში მოხმობილი მაგალითებით არ ამოიწურება. ეს, ბევრად უფრო მოზრდილი, ვრცელი კვლევის თემად შეიძლება იქცეს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ჟურნალი „H₂SO₄“. წერილი „კინოაპოლოგია“, №1. 1924
2. დიმშიცი ალექსანდრე, ერთი ესთეტიკური თეორიის გაკვეთილები (ბერტოლტ ბრეხტის სწავლება და კინოდრამატურგიის პრობლემები), „კინემატოგრაფი დღეს“ (სტატიების კრებული, რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1967
3. ბერგმანი ინგმარ, ხელოვნება რეალური სასწაულია, „კინო“ (კინომასალების კრებული), თბ., 1979

გიორგი ღვალაძე
კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

**„შვიდი წლის მტვრის „ბემო“
(ვაჟა-ფშაველას 150 წლისთავის გამო)“**

კინემატოგრაფის საუკუნეზე მეტი ისტორიის, ნებისმიერი ეპოქისა და მათ შორის, თანამედროვე კინოპროცესის გაგება შეუძლებელია წინა პერიოდებთან მიმართებაში განხილვის გარეშე. ამიტომაც ჩვენს კატასტროფულად ცვალებად ყოფაში, დროს გარკვეული კორექტივები შეაქვს, ათწლეულობის უკან შექმნილი მხატვრული ქმნილებების შეფასებისას. ამდენად, აქტუალური ხდება, სწორედ ამ დროის დისტანციიდან კიდევ ერთხელ გადავავლოთ თვალი ქართული კინოს ჭეშმარიტად აღიარებულ შედევრებს, რომელთა რიცხვს უდავოდ განეკუთვნება თენგიზ აბულაძის «ვედრება».

ფილმი 1967 წელს გადაიღეს და ფართო ეკრანებზე მაყურებელს იმავე წელს უნდა ენახა, მაგრამ ასე, სამწუხაროდ, არ მოხდა და მხოლოდ მაშინდელმა ცენზურამ და პროფესიულად დაინტერესებულმა უმცირესობამ ნახეს. საერთო აღიარებას 7 წელი დააგვიანდა და სწორედ ამიტომაც ჩემს მიზანს წარმოადგენს ამ იძულებითი პაუზის მიზეზი გამოვიკვლიო.

თავად თენგიზ აბულაძისა და მისი შემდგომი თაობის – ე. წ. სამოციანელების გამოჩენამ იმ ეტაპზე განსაკუთრებული ზედმიწევნით გამოავლინა ჩვენი კინოს ეროვნული სახე და თავისთავადობა.

ყოველი თაობის მოსვლას თავისი განსაკუთრებული, საკუთარი ახალი მიმდინარეობები და ეტაპები მოსდევს. დამოუკიდებლად იმისგან, თუ რა სახით მოდის ესა თუ ის ჯგუფი ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში. თაობის არსებობას მრავალი პირობა განსაზღვრავს. უპირველესი კი, ალბათ, ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებაა, რომელიც ადამიანის შეგნებაში აღვიძებს და ამწიფებს გამოსატვის ახალ სურვილებსა და საშუალებებს.

აბულაძეს შესწევდა უნარი ნებისმიერ ლიტერატურულ ნაწარმოებში (რეჟისორის მიერ გადაღებული შვიდი

ფილმიდან ხუთი ეკრანიზაცია), მათ შორის ვაჟს ქმნილებებში ამოეკითხა ის, რასაც სხვა ვერ დაინახავდა. მას, სცენარის თანაავტორებთან – ანზორ სალუქვაძესა და რეზო კვესელავასთან ერთად ჰქონდა მიგნებები, რომლებიც ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციისას რეალიზდა.

ამ ჯგუფმა, კლასიკოსზე დაყრდნობით, შეძლო გამოეხატა ინდივიდუალური დამოკიდებულებები, პოზიცია, აზრები, რითაც გარკვეულ წრეებში საკამათო, ხოლო ძირითადად, მისაღები გახადეს ისინი. თუ ეკრანზე ხდება მხოლოდ ლიტერატურული ნაწარმოების ილუსტრირება, კოპირება, მაშინ რა აზრი აქვს საერთოდ ეკრანიზაციას, როგორც ასეთს.

ლიტერატურა სიტყვის ხელოვნებაა. ავტორი ენის საშუალებით გადასცემს სათქმელს მკითხველს. მის გრძნობებს, ემოციებს, ადამიანურ მისწრაფებებს. ლიტერატურის ფერი, ხაზი, გამოხატვის ხერხი სიტყვაა. სწორედ მისი საშუალებით შეგვწევს ძალა ერთდროულად და პარალელურად სხვადასხვა ამბის თანახიარი გავხედეთ, სიღრმისეულად ჩავუღრმავდეთ ამა თუ იმ პერსონაჟის სულიერ მდგომარეობას, მწერლის მიერ აღწერილი დეტალიზაციის მეშვეობით.

რეჟისორი, რომელიც ლიტერატურული პირველწყაროს ეკრანზე გადატანას ჰკიდებს ხელს, აპრიორი მაყურებელს სთავაზობს სუბიექტურ ინტერპრეტაციას და შედეგიც მაშინ ხდება საინტერესო, როდესაც მნახველისთვის მიმზიდველია რეჟისორის შემოთავაზებული ნააზრევი, მისი სამყარო, მისეული პოზიცია სიტყვიერებაზე დაყრდნობით გადმოცემული.

როგორც «ვედრების» სცენარის ერთ-ერთი თანაავტორი რეზო კვესელავა იგონებს, ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების საფუძველზე ფილმის შექმნის იდეა სტუდიის იმჟამინდელ დირექტორ მიხეილ კვესელავას კაბინეტში დაიბადა.

საქმეში ჩაუხედავ მნახველს ჰგონია, რომ «ვედრებაში» მხოლოდ ორი ნაწარმოები ფიგურირებს – «სტუმარ-მასპინძელი» და «აღუდა ქეთელაური». მაგრამ ეს შეხედულება მცდარია. უნდა მოვიტანოთ იმ ქმნილებების სრული ნუსხა, რომელთა მოტივების მიხედვითაცაა

გადაღებული თენგიზ აბულაძის ფილმი. ესენია: «საახალწლო სიზმარი», «მოჩვენება», «ოცნება», «ჩემი ვედრება», «ქებათა ქება», «ზმანება», «დამსეტყვე, ცაო», «საშობაო სიზმარი». ეს ნაწარმოებები ისევე, როგორც ვაჟას მთელი შემოქმედება, მეტად ექსპრესიული და პლასტიკურია, რაც თავისთავად, სცენარის დაწერის ერთ-ერთი მოტივი გახდა. არც ერთი ამ ნაწარმოებთან ფილმში მთლიანად არ შესულა. შევიდა მხოლოდ ის, რაც კინოსურათის დედააზრის გახსნასა და ჩვენამდე მოტანას სჭირდებოდა.

ამ ჩამოთვლილი ნაწარმოებებიდან ბრწყინვალედ არის ილუსტრირებული ვაჟას მსოფლმხედველობის წარმმართველი პრინციპი. «არ შეიძლება მოკედეს ღამაზი არსი კაცობის». ეს განწყობილება და აზრი მკაფიოდ გასდევს სიკეთისა და ბოროტების, მშვენიერებისა და სიბილწის ჭიდილის იმ მარადიულ საფიქრალს, რომელიც «ვედრებაშია» გადმოცემული.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ვაჟას შემოქმედება თავისთავად იწვევს მკითხველში გასაოცარი დინამიზმის შეგრძნებას, რომელიც კინემატოგრაფისათვის ამოსავალი წერტილია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მწერლის ნააზრვეი ეკრანიზებას რთულად ექვემდებარება. იმთავითვე ნათელი გახდა, რომ სცენარზე და შემდგომ ფილმზე მუშაობისას შემოქმედებითი ჯგუფი გვთავაზობს რამდენიმე ნოველის, მოთხრობისა და პოემის სინთესს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პოეზიის განსაკუთრებული სპეციფიკის გათვალისწინებით რეჟისორისა და სცენარისტებისთვის ეს განსახორციელებლად რთული ამოცანა იყო. ვაჟას ხელწერის გამო, ეს სირთულე მით უფრო მძიმდება. სხვა დროში, სხვა ეპოქაში, ის წერდა პრობლემებზე, რომლებიც დღესაც აღელვებს და სავარაუდოდ, დიდხანს იქნება კაცობრიობის თავსატეხი. იქნებ სწორედ ვაჟასეული სიღრმე იყო მიზეზი, რომ მისი შემოქმედების გაგება იოლი საქმე არ გახლავთ. შემოქმედი არ უნდა მორჩილებდეს დროში გამეფებულ აზრს, იგი უნდა ბატონობდეს თავისი დროის ზნე-ჩვეულებებზე.

სადადგმო ჯგუფს ისიც უნდა გაეთვალისწინებინა, რომ ადამიანის ხვედრი თავისთავად ღვთის ხელშია, სწორედ ამიტომაც მწერლის გმირები ადამიანური ღირსების

მაღალი შეგნებით ეგებებიან ბედისწერის განაჩენს. ვაჟა-ფშაველამ უჩვეულო სამყარო დაანახა შთამომავლობას. ეს მემკვიდრეობა გაცივებს და ხშირ შემთხვევაში, სუნთქვასაც კი გიკრავს.

მგოსანი ფესვებში გვაბრუნებს და ქმნის არქაული აზროვნების თავისებურ ხატს, უფრო სწორად, თავისებურ მითოსს. ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ ვაჟამდე ამდაგვარ თხრობის სტილისტიკას, გადაჭრით ვერ განვაცხადებ, მაგრამ ვგონებ, ქართულ მწერლობაში ანალოგი არ მოეძებნება.

ფილმის შემოქმედებით თანამოაზრეებს ეთნოგრაფიული მასალაც სჭირდებოდათ სათქმელის უკეთ მოსატანად. ისევე, როგორც მხოლოდ ვაჟასათვის სახასიათო მთის კუთხური ენა, რომელსაც ასე დიდოსტატურად ხმარობდა მწერალი შესაბამისი კილოკავის საშუალებით – ცალკე პოეზიაში და ცალკე პროზაში.

ცნობილია, რომ სცენარზე ან ფილმზე მუშაობა არ ნიშნავს მარტო ფაქტების, განწყობის ან დაკვირვების ფიქსაციას. ავტორი ვალდებულია, ყველა ეს კომპონენტი აზრობრივად დაუპირისპიროს ერთმანეთს, რათა შექმნას ახალი მხატვრული ერთობა, რომელშიც გამჟღავნდება მისი აზრი, განწყობა და დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი. რეჟისორი არღვევს ნაცნობ, ჩვეულებრივ კავშირს არა მარტო საგანთა და ადამიანთა შორის, არამედ ამ უკანასკნელსა და გარემოს შორისაც, რათა გადმოსცეს მოვლენათა არსი, ვაჟასეული მძაფრი გამომსახველობითი ფორმით.

პოემებში მარტო თემისა და პიროვნების ურთიერთობის საკითხი როდი დგას. ეს მხოლოდ ფონია ყველაზე მაღალი საკაცობრიო იდეების გამოსააშკარავებლად. ეს ის ნიუანსია, საიდანაც გენიოსმა კაცობრიობის ნათელი მომავლისა და, რაც ყველაზე მთავარია, ამ მომავლისათვის ბრძოლის გზების კონტურები უნდა მოხაზოს. ვაჟას სტრიქონებში სისხლხორცეულად გამოკრთება იმ თვალისმომჩრეელი ელვის შუქი, საქართველოს მთებს რომ გაანათებდა საუკუნეების განმავლობაში.

პოეზიის არსს ბევრ სხვა გარემოებასთან ერთად, შეადგენს სინამდვილის წარმოსახვის თავისებურება და

არა ფორმა თავისთავად აღებული. პროექტი, უპირველეს ყოვლისა, სახიერი აზროვნების გამოა პროექტი. ამიტომაცაა, რომ ყოველი ჟანრის თავისებურება არსებითად ასახვითი თავისებურებაა. ეპოპეა, ტრაგედია, ელეგია და ნებისმიერი სახის ლიტერატურული ქმნილება, სინამდვილისადმი მიბაძვაა, უფრო კონკრეტულად, რეალური სამყაროს მხატვრული წარმოსახვაა, განხორციელებული შემოქმედებითი განზოგადების, შეთხზვის საფუძველზე.

სწორედ ამ შემოქმედებითი ფანტაზიის წყალობით, რეჟისორი თავის ფილოსოფიურ გატაცებაში, პირველწყაროზე დაყრდნობით, და არა მისი კოპირებით, მიზანს აღწევს. მისი შავ-თეთრი კოლორიტი და მკაცრი პოეტიკა ნებას გვაძლევს ვისაუბროთ ეკრანზე «ამაღლებული ტრაგედიის» ჟანრის დამკვიდრებაზე.

რეჟისორმა შავ-თეთრ კადრებს ღრმად ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური ტექსტი დაუდო საფუძველად. ამიტომაცაა ალბათ, რომ ხშირად ფილმის კინემატოგრაფიული ენა სტატიკურია და გრაფიკულ ტილოს მოგვაგონებს.

ჭარბად მოდის სიტყვა ეკრანიდან, იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს უფრო მეტად ვუსმენთ და ნაკლებად ვხედავთ მოქმედებას. ამის შედეგად, პროექტის სულისა და გონების ნაყოფით ვტკბებით და მიღმა გვრჩება ის სტატიკური, გრაფიკული გამოსახულება, რომელიც აბუღაძემ შემოგვთავაზა ვაჟა-ფშაველას პოეზიის ეკრანიზებისას. რეჟისორი, მგოსნის მსგავსად, თავის გმირებში ეძებს ყოველი პრობლემის სათავეს, ეძებს მისი გაჩენის მიზეზებს. მისთვის ყველაზე საინტერესო კვლევის ობიექტი – ადამიანი გამხდარა, თავისი უარყოფითი და დადებითი თვისებებით. ამ გმირებს სიცოცხლე უყვართ და ეთაყვანებიან.

ქისტებმა ზვიადურის მსხვერპლად შეწირვა ვერ მოახერხეს, სწორედ ამიტომაც ისინი «კარგ ვაჟაკად» იხსენიებენ მას და ალაჰსაც იმოწმებენ. სადაც ნამდვილ ვაჟაკობაზეა ლაპარაკი, იქ არ აქვს მნიშვნელობა რელიგიურ განსხვავებას, ნებისმიერი რელიგიის წარმომადგენელი შეიძლება იყოს კაცი და არაკაცი.

მგოსნისა და რეჟისორის გზები მაშინაც იკვეთება, როდესაც მათ სურთ, რომ შემოინახოს და შთამომავლობას

გადაეცეს მათგან გამოძერწილი გმირების ვაჟკაცური თვისებები. იცოდეს მომავალმა თაობებმა, რომ წინაპართა ღვაწლმა შემოინახა ქართული კულტურა და თავად მათი სამშობლო.

ფილმში ეკრანიზებულია არა მხოლოდ ვაჟის ეპიკური პოემები და მთელი რიგი ნაწარმოებები, არამედ პოეზიის «თხრობითი» არსი. სწორედ ამით ცდილობს რეჟისორი ეკრანულ გამოსახულებას პოეტურობა შესძინოს, ამასთანავე, მოუძებნოს სახვითი ეკვივალენტი ლიტერატურულ პირველწყაროს, შავ-თეთრი პლასტიკის საშუალებით დააკონკრეტოს პოეზიის მაგიური ძალა.

«ვედრება» გამთლიანებული მეტაფორაა, რომელიც ალეგორიულ-იგავური ხერხისაგან შედგება და სწორედ ამიტომაც ერთი მთლიანი კინემატოგრაფიული პოემის წარმოდგენას ტოვებს მნახველში. ლიტერატურაში და კერძოდ, პოეზიაში, მეტაფორით, ეპითეტებით აზროვნება და მაყურებელამდე სათქმელის ამ სახით მიტანა არათუ მისაღები, არამედ აუცილებელიც კია.

რეჟისორის სხვადასხვა მხატვრულ-ფერწერულ ეპიზოდებს იყენებს იქ, სადაც წარმმართველი ფუნქცია შექმნილია კომპოზიციურ განლაგებას უჭირავს. ამით კიდევ ერთხელ მტკიცდება, რომ ფილმის ის თავისებურებანი, რომლებზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი, მომდინარეობს აბუღაძის მიერ მიგნებულ, ახალ, მანამდე უჩვეულო კინოენიდან. ამდენად, სავესებით მისაღებია, როცა ფილმის გამომსახველობითი სტილისტიკა ეკრანიზაციის დროს ლიტერატურული ნაწარმოების ხერხებით არის გაჟღენთილი.

საბოლოო ჯამში, ყოველივე ეს კი იმის წინაპირობაა, რომ ამდაგვარად დაცულია როგორც ლიტერატურული პირველწყაროს, ისე შემდგომში კინემატოგრაფიული ნამუშევრის დამოუკიდებლობა და რაც ყველაზე მთავარია – ინდივიდუალიზმი.

თავდაპირველად სცენარს «ლაშარის გორი» ერქვა და ამავე სათაურით წავიდა მოსკოვში «შემოწმებაზე». ამ ეტაპზე ცენზორებს რაიმე განსაკუთრებული შენიშვნები არ გამოუთქვამთ და საბჭოეთის დედაქალაქიდან დაბრუნებული ლიტერატურული სცენარი სარეჟისორო სცენარად უნდა ქცეულიყო. ეს პრობლემაც გადაწყდა და

საერთოდ ფილმის გადაღებაც მალე მოხერხდა.

პრობლემები მაშინ დაიწყო, როდესაც ფილმს მაყურებლამდე უნდა გაეკაფა გზა. გაჩნდა ეჭვი სწორედ იმ სადავო ტექსტების გამო, რომლებიც ფილმის დამდგმელთა ჩანაფიქრით, კინოსურათის ერთიან მთლიან ქსოვილს ავსებდნენ. მათმა მეტაფორულობამ პარტიულ თუ ხელმძღვანელ მუშაკებს საფიქრალი აღუძრა და შექმნილ დელიკატურ სიტუაციაში, ფილმის საბოლოო ბედი საბჭოთა საქართველოს პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველ მდივანს – ვასილ მჭავანაძეს უნდა გადაეწყვიტა.

კინოსტუდიაში მისულმა ლიდერმა თან იახლა პოეტიკადემიკოსი – გრიგოლ აბაშიძე და პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი იდეოლოგიურ დარგში – დევი სტურუა. ამ უკანასკნელმა შეახსენა ცეკას მდივანს, რომ ფილმში ვაჟას ტექსტების არსებობამ კამათი გამოიწვიაო, – რაზეც მჭავანაძემ მიუგო, – იკამათონ მერეო... ამით ფილმს თითქოს რესპუბლიკური მასშტაბით გაქირავებაზე ნება დართეს, მაგრამ «ვედრებას» კიდევ ერთი ბარიერი ჰქონდა გადასალახი საკავშირო ეკრანებზე გასასვლელად.

ფილმი მოსკოვში ჩაიტანეს და კინოს სახლში აჩვენეს. სენანს ისეთი სახელგანთქმული კინომოღვაწენი დაესწრნენ, როგორებიც იყვნენ: იული რაიზმანი, გრიგორი ჩუხრაი, მარკ დონსკოი, სერგეი გერასიმოვი, მაგრამ მათთან ერთად ფილმს უყურებდა იმჟამინდელი საკავშირო კინოს უპირველესი მოხელე, კინოკომიტეტის თავმჯდომარე ალექსეი რომანოვი. რეჟისორების მოწონებას ფუნქციონერის განრისხებამ აჯობა და ფილმი მრავალი წლის დამტვერიანებისათვის გაიმეტეს.

ფაქტი ფაქტად რჩება. «ვედრება» გზა მაყურებლამდე მხოლოდ მას შემდეგ გაიკვლია, რაც რომანოვი ფილიპ ერმაშმა ჩაანაცვლა. როდესაც, იტალიის ქალაქ სან-რემოში, სააგტორო ფილმების მე-17 კინოფესტივალისთვის საბჭოთა ფილმს ეძებდნენ, «ვედრება» მხოლოდ მაშინ გაახსენდათ, გააგზავნეს და არც შემცდარან – კინოსურათმა პირველი პრემია მოიპოვა.

ერთი წლის შემდეგ, 1975 წელს ფილმს წარმატება ლონდონის ფესტივალზეც ელოდა. ყოველწლიურ საკავშირო კინოფესტივალზეც გაიმარჯვა. აქ უმჯობესია, თავად

რეჟისორს მოეუხმინოთ, რომელიც ბევრი იმედგაცრუების შემდეგ, აი, რას იგონებს «ვედრებაზე»:

«ჩემი შეილებაიდან (თუ შეიძლება ასე ვუწოდოთ ფილმებს) «ვედრება» ყველაზე უსამართლოდ დაინაგრა. მას ვერ გაუგეს და მესამე კატეგორია მიანიჭეს. მას არც რეკლამა ჰქონია, ასლებიც არასაკმარისი დაიბეჭდა და მისი დემონსტრირება პროვინციულ კინოთეატრებში შედგა. ფაქტობრივად, «ვედრება» მოკლეს, გაანადგურეს. ძალიან განვიცდიდი მის ბედს. რამდენიმე თვის წინ მისი კატეგორია გადაისინჯა და უმაღლესი მიენიჭა. ეს მხოლოდ ოცი წლის შემდეგ. მას შემდეგ, რაც «მონანიებამ» ტრიუმფით მოიარა მსოფლიო (მანამდე, «ვედრებისგან» განსხვავებით, 7 წლით არა, მაგრამ 2 წლით ისიც თაროზე იდო) მიანიჭეს მთავარი პრიზი მეორე საკავშირო ფესტივალზე თბილისში. ასე, რომ «ვედრება» ჩემი ყველაზე ნატანჯი ფილმია».¹

«ვედრება» გამონაკლისი არ გახლდათ და იმ არადემოკრატიული, ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში, როგორსაც საბჭოთა კავშირი წარმოადგენდა, არაერთი ფილმი საცაფვებში მტვრისთვის იყო განწირული. ეს ფაქტი თავად მეტყველებს თავისუფლად მოაზროვნე ხელოვანთა ბედზე იმდროინდელ სისტემაში. რა ბედნიერებაა, ეს ყოველივე წარსულს, რომ ჩაბარდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კეკელიძე რ., მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე, თბ., გამ., «საგა», 2008
- ცერცვაძე ლ., ადამიანის პრობლემა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში, თბ., გამ., «იონანე პეტრიწი», 2005
- კრებული «თენგიზ აბულაძე», გამ., «ოქროს არწივი», 1990

¹ კრებული «თენგიზ აბულაძე», გამ., «ოქროს არწივი», თბ., 1990, გვ.5

თეო ხატიაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

ლენი რიფენშტალი – ნაციზმის მსთეპიკოსი

1974 წელს გამოიცა ლენი რიფენშტალის მაღალპოლიგრაფიული ფოტოალბომი “უკანასკნელი ნუბიელები”, რომელიც სამხრეთ სუდანში მცხოვრებ ტომთა ცხოვრებას ასახავდა და რომელიც, ავტორის თქმით, ჰემინგუეის “აფრიკის მწვანე ქედებით” იყო ინსპირირებული. ალბომი ნამდვილ ბესოსედურად იქცა, რაც, უპირველეს ყოვლისა, არა იმდენად ფოტოების კულტურულ-ისტორიულმა მნიშვნელობამ (რაც მათ უდაოდ გააჩნდათ), არამედ თითქმის მივიწყებული ნაცისტ რეჟისორის – ლენი რიფენშტალის სახელის ამოტივტივებამ განაპირობა.

იმავე წელს ამერიკელი მწერალი და თეორეტიკოსი სუზან ზონტაგი წერს უაღრესად კრიტიკულ წერილს “მაგიური ფაშიზმი”, რომელშიც ლენი რიფენშტალს კვლავ ფაშისტური ესთეტიკის ილუსტრირებაში ადანაშაულებს, ნაცისტური რეჟიმის დროს მისი მოღვაწეობის შესახებ წინასიტყვაობაში გამოთქმულ მოსაზრებებს კი ისტორიის გაყალბებად და შელამაზებად მიიჩნევს.

ზონტაგის აზრით, უპირველეს ყოვლისა, საგულისხმოა, რომ რიფენშტალი ირჩევს სწორედ ნუბიელებს – აფრიკის მოსახლეობაში სიღამაზით, ათლეტურობითა და მწყობრი პროპორციებით გამორჩეულ ტომს. მათი ცხოვრების აღწერისას, ნაკლებად აინტერესებს რეალური პრობლემები, ყოფის სიმძიმე, არამედ ზედაპირული ეგზოტიკური ხედვით კმაყოფილდება; უპირატესობას მისტიკური რიტუალების აღბეჭდვას ანიჭებს და როგორც ჭეშმარიტი ნაცისტი, აღტაცებულია მათი ფიზიკური სიძლიერითა და სრულყოფილებით, რაც ყოველთვის წარმოადგენდა რიფენშტალის შემოქმედების ერთ-ერთ მთავარ მოტივს.

ამერიკული ანდერგრაუნდის ერთ-ერთი მამამთავარი

იონას მექასი ასე აფასებდა გამოცემას: “რიფენშტალი აგრძელებს ადამიანის სხეულის კლასიკური სილამაზის განდიდებას – ან უფრო ზუსტი იქნება, “ძიებას”, ამას აკეთებს ისე, როგორც ფილმებში დაიწყო. მას იზიდავს იდეალური, მონუმენტური... თუ თქვენ იდეალისტი ხართ, მის ფილმებში დაინახავთ იდეალიზმს, თუ კლასიციისტი ხართ, მათში კლასიციზმის ოდას დაინახავთ, თუ ნაციისტი ხართ, დაინახავთ ნაციზმს”.¹

ლენი რიფენშტალი სწორედ ამ არგუმენტებით – სილამაზისა და ესთეტიკურისადმი მუდმივი ლტოლვით იმართლებდა თავს მესამე რეიხის დაცემის შემდეგ, როდესაც ამ უკანასკნელის იდეოლოგიის პროპაგანდაში სდებდნენ ბრალს.

“კაიე დუ სინემასთან” ინტერვიუში, კითხვაზე: “ხედავთ თუ არა სპეციფიკურად გერმანულს ფორმით შეპყრობილობაში?”, რიფენშტალი პასუხობს: “ყველაფერი მშვენიერი შეუკავებლად მიზიდავს თავისკენ. დიახ: სილამაზე, პარმონია. ეს სიმწყობისკენ, ფორმაში მოქცევისკენ ლტოლვა შეიძლება მართლაც ძალიან გერმანული თვისებაა. ეს ჩემი ერუდიციიდან კი არა, არამედ ქვეცნობიერიდან მოდის... სუფთა რეალიზმი, ყოფითობა, ჩვეულებრივობა არ მაინტერესებს... მე მატყვევებს ლამაზი, ძლიერი, ჯანსაღი – ცოცხალი. მე ვესწრაფვი, მივაღწიო პარმონიას. როცა ეს გამომდის, ბედნიერი ვარ”.²

თავის დროზე ვალტერ ბენიამინი პოლიტიკის ესთეტიზაციას მიიჩნევდა ტოტალიტარული რეჟიმის, კერძოდ, კი ნაცისტური გერმანიისა და მისი კულტურისთვის დამახასიათებელ თვისებად,³ როდესაც მარინეტისეული ფუტურიზმის მანიფესტის მიხედვით, ომის აფეთქებებში, გრუხუნსა და ტყვიის ჯერის ზუზუნში მომავლის, ფუტურისტული ხელოვნების ყველაზე სრულყოფილი სიმფონია შეიძლება დაინახო/მოისმინო მაშინ, როდესაც წმინდა ფორმისა და ესთეტიკურის ტყვეობაში ხარ მოქცეული. ამ ომის უკან არსებული მილიონობით მსხვერპლი,

¹ С. Зонтаг. Мысль, Как Страсть. 1997, гл.123

² იქვე, გვ. 123

³ В. Беньямин. Произведение искусства в век технической репродукции. Киноведческие записки №2

სიკვდილი, შიმშილი, ავადმყოფობა, უსახლკარობა კი ესთეტიკის დახვეწილი ფარდით იფარება.

სუზან ზონტაგის აზრით, სწორედ ამგვარ პირბადეშია გახვეული ნუბიელთა ცხოვრებაც. ალბომის კომენტარებში რიფენშტალი კმაყოფილებით აღნიშნავს, რომ მან მოასწრო “ნამდვილი” ნუბიელების აღბეჭდვა, რადგან რამდენიმე წლის შემდეგ ისინი “გარყვნეს ფულით, სამუშაოთი და ტანსაცმლით”.

ზონტაგი კი დასძენს: “და ალბათ, [სამოქალაქო] ომითაც, რომელსაც რიფენშტალი არ ახსენებს, რადგან მას აინტერესებს მითი და არა ისტორია”.¹

რიფენშტალი, რომელიც “კეთილშობილი ველურის”, მისი ირაციონალურობისა და ბუნებრიობის იდეალიზაციას ახდენს, აგრძელებს ნაცისტური იდეოლოგიის ქადაგებას, რომელიც ებრაელთა საფრთხეს, უპირველეს ყოვლისა, მათ “კრიტიკულ სულში” ხედავდა.²

ნაცისტი იდეოლოგები ინდივიდუალურს – კოლექტიურის, ინტელექტს კი გრძნობის უპირატესობას უნაცვლებდნენ. ბუნებასთან ახლოს მყოფი, კოლექტიურ წესრიგს დამორჩილებული ჯანსაღი და ღამაზი ნუბიელები ამ იდეალს (მათი “არაარიული” რასობრივი წარმომავლობის მიუხედავად) შესანიშნავად პასუხობდნენ. ამ შემთხვევაში რიფენშტალისთვის “ებრაელების საფრთხე” ცივილიზაციით შეიცვალა.

როგორც სუზან ზონტაგიც შენიშნავს, შესაძლოა, ამ ალბომის გამოსვლას ყოველგვარი რეზონანსის გარეშე ჩაეარა, ავტორი ღენი რიფენშტალი რომ არ ყოფილიყო – რიფენშტალი, რომელსაც ჰიტლერი “ჩემ სრულყოფილ გერმანელ ქალს” უწოდებდა და მიიჩნევდა თავისი იდეების საუკეთესო ილუსტრატორად: “ნების ტრიუმფი ჩვენი მოძრაობის სიძლიერისა და სიღამაზის სრულიად უნიკალური და შეუდარებელი განდიდება”.³

¹ C. Зонтаг, გვ. 125

² გიობელის – ქართულად ზუსტად ასე გამოითქმის, გებელსი არის რუსული კალკი – სიტყვები: «დამთავრდა ებრაელთა გამჭრიახობანა. რევოლუციის გამარჯვებამ გერმანიაში გაათავისუფლა გერმანული სული» – 1936 წელს მხატვრული კრიტიკის აკრძალვის წინაპირობა იყო, რომელიც წმინდად ებრაულ თვისებად გამოცხადდა.

³ C. Зонтаг, გვ. 121

პიტლერმა მოტივირებულ და ამბიციურ ახალგაზრდა მსახიობში დაინახა რეჟისორული უნარი, რომელიც შეძლებდა მძლავრი გერმანიის სახე ესთეტიკურად გამოესახა, რაც სილამაზისა და ძალაუფლების ვაგნერიანული მოტივებით იქნებოდა გამსჭვალული.

აღბათ, გარკვეული კანონზომიერება არსებობს, რომ ლენი რიფენშტალი კინოში 20-იან წლებში გაჩენილი ტიპურად გერმანული ჟანრის – ე.წ. მთის ფილმებით მოვიდა. ადრეული ასაკიდან მოცეკვავის კარიერაზე მეოცნებე და საუკეთესო ქორეოგრაფიული მონაცემების მქონე რიფენშტალი სრულიად შემთხვევით გადაწყვეტს კინომსახიობობას.

ფესხემიღებული ძლიერი ტრავმისა და ოპერაციის შემდეგ ექიმთან მორიგ ვიზიტზე მიმავალმა, მეტროს სადგურზე თვალი მოკრა არნოლდ ფანკის ფილმ “ბედისწერის მთის” პლაკატს და უცბად მიიღო გადაწყვეტილება: ექიმთან წასვლის ნაცვლად, გზიდან მობრუნდა და ფანკს წერილი მისწერა.

მათი შეხვედრიდან ცოტა ხანში, რიფენშტალის ტალანტით, მიმზიდველობითა და შეუპოვრობით მოხიბლულმა ფანკმა, მას სცენარი გაუგზავნა (“წმინდა მთა”), რომელშიც მთავარ – რომანტიკული მთამსვლელი ქალიშვილის – როლს სთავაზობდა.

საინტერესოა, როგორ განვითარდებოდა ისტორია, რომ რიფენშტალის დებიუტი არნოლდ ფანკის ფილმში კი არ შემდგარიყო, არამედ ის ჯოზეფ ფონ შტერნბერგს აეყვანა “ცისფერი ანგელოზში”, რომელიც რიფენშტალს, მარლენ დიტრიხის პარალელურად, ლოლას როლზე განიხილავდა.

თუ ჰაინრიხ მანის მიხედვით გადაღებული “ცისფერი ანგელოზი” პროტონაცისტური პერიოდის ქაოსსა და მორალურ დევალვაციას ასახავდა, ზიგფრიდ კრაკაუერი არნოლდ ფანკის¹ ფილმებს პროტონაცისტური მგრძნობელობის ანთოლოგიად მიიჩნევდა. მისი ფილმები განსაკუთრებით დიდი პოპულარობით სარგებლობდა

¹ “მთის ფილმების” ჟანრის შემქმნელი, პროფესიით გეოლოგი, რომელიც შეპყრობილი იყო ალპინიზმით და თავისი ფილმებით მის პოპულარიზაციას ეწეოდა.

სტუდენტ ახალგაზრდობაში, რომლებიც პეროიკულ-რომანტიკული კინოთი შთაგონებულნი აღპების დალაშქრას იწყებენ: “ჭეშმარიტად პრომეთესეული გზებით იღებდნენ ისინი სახიფათო მწვერვალებს... უაზრო მედიდურობით იყურებოდნენ ქვევით, როგორც თავად ამბობდნენ, “გოჭების ჭაობში”, სადაც პლებები ცხოვრობდნენ და რომლებსაც აზრადაც კი არ მოუვიდოდათ დათოვლილი სიმაღლეების დაპყრობა”.¹

შეუპოვარი, მტკიცე ნებისყოფის, სიმაღლეებით შთაგონებული პერსონაჟები გარკვეულად ზეკაცის იდეის გამოსატყულებას წარმოადგენდნენ.

ფანკის რამდენიმე ფილმში შესრულებული როლების შემდეგ ლენი რიფენშტალი მალე თავად იწყებს “ცისფერი შექის” (1932) გადაღებას. მედიდური და ამავე დროს სახიფათო მწვერვალების დაპყრობის თხრობით ნარატივს რიფენშტალი მისტიკურ-ალეგორიულ დატვირთვას აძლევს. ენერგიული ახალგაზრდა პერსონაჟების შეპყრობილობა მთის სიმაღლეებით ცოტა ხანში ფიურერის თავგანისცემაში გამოვლინდება.

ლენი რიფენშტალი პირველად სწორედ ამ ფილმზე მუშაობისას იგებს ჰიტლერის შესახებ. ის აღტაცებულია მომავალი ფიურერის საჯარო გამოსვლით ბერლინის სპორტის სასახლეში, რის გამოც წერილს წერს ნაცისტურ გაზეთში *Völkischer Beobachter* და ითხოვს ჰიტლერთან შეხვედრას.

როგორც მომავალში იხსენებს, “თითქმის აპოკალიპტური ხედვა მქონდა, რომლის დათმობა არ შემოიძლია. მეჩვენებოდა, რომ ჩემ წინ მიწა გაიპო და იქიდან წყლის უზარმაზარი სვეტი ამოვარდა, იმდენად ძლიერი, რომ ცას მიაღწია და მიწა შეაზანზარა”.²

რიფენშტალი მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ არაერთხელ უარყოფს ნაცისტური რეჟიმთან თანამშრომლობას იმ არგუმენტებით, რომ არაფერი გაეგებოდა პოლიტიკის, იდეოლოგიის, მხოლოდ კინოს იღებდა და ემსახურებოდა მშვენიერებას. თუმცა ამავე წლებში “დეილი ექსპრესისთვის”

¹ 3. Кракауер. Психологическая История Немецкого Кино. От Калигари до Гитлера. 1977. გვ.115

² http://buy-books.ru/photographers/leni_riefenstahl/

მიცემულ ინტერვიუში აღიარებს, რომ “ცისფერ შუქზე” მუშაობისას წაიკითხა Mein Kampf-იც, რომელმაც უზარმაზარი ეფექტი მოახდინა მასზე – “პირველი გვერდებიდანვე მტკიცე ნაციონალ-სოციალისტი გავხდი. ვიგრძენი, რომ ადამიანი, რომელმაც ეს წიგნი დაწერა, ყოველგვარი ეჭვების გარეშე წაიყოლიებს გერმანიას. ბედნიერი ვიყავი, რომ ასეთი ადამიანი ბოლოს და ბოლოს გამოჩნდა”.¹

როგორც აღმოჩნდა, ჰიტლერი, თავის მხრივ, მოხიბლული იყო რიფენშტალის “მთის ფილმებში” შესრულებული პერსონაჟებით და “ცისფერი შუქით”, რომლის ახალგაზრდა რეჟისორში ხედავდა ახალი, ძლიერი გერმანიის კინემატოგრაფიული სახის შემოქმედის პოტენციალს.

ნაციონალ-სოციალისტები ხელისუფლებაში მოსვლისთანავე ქმნიან პროპაგანდის სამინისტროს, გიობელსის ხელმძღვანელობით, სადაც კინო გამორჩეული ყურადღების ქვეშ ექცევა. ნაცისტები ცდილობენ ცნობილი გერმანელი რეჟისორების მიმხრობას. 1933 წელსვე “გერმანული კინოს საჭის” მართვას პირადად გიობელსი ფრიც ლანგს² სთავაზობს, რომლის “ნიბელუნგები” ნაცისტებისა და თავად ჰიტლერის დიდ მოწონებას იმსახურებდა.

ფრიც ლანგი თავიდანვე ხედავს საფრთხეებს და ამ შეთავაზებიდან მალევე ტოვებს გერმანიას. ამერიკაში ემიგრაციაში მიდის. რაღაც პერიოდის განმავლობაში გეორგ ვილჰელმ პაბსტი და გერმანული ავანგარდული კინოს ერთ-ერთი ლიდერი, ვალტერ რუტმანიც თანაუგრძნობდნენ ნაციონალ-სოციალისტებს. რუტმანი ესმარებოდა კიდევ რიფენშტალს “ნების ტრიუმფზე” მუშაობისას, თუმცა ბოლომდე მაინც არ მოექცა ფიურერის მომნუსხველობაში. ნაციონალ-სოციალისტებს კი სჭირდებოდათ ერთგული, პრინციპული და გულანთებული მხარდამჭერი, როგორიც

¹ იქვე;

² ცნობილი გერმანული ეპოსის კერანიზების სცენარის თანაავტორი, ლანგის ცოლი თეა ფონ პარბოუ, პრონაცისტურად განწყობილი იყო, რაც ფილმის მონუმენტურ გამოსახულებასა თუ ძლიერი ხასიათების რომანტიკულ გადაწყვეტაშიც იწენს თავს.

რიფენშტალის სახით გამოჩნდა.

პარტიის პირველივე დავალება უაღრესად საპასუხისმგებლო იყო – ნაციონალ-სოციალისტების ყრილობის გადაღება ნიურნბერგში.

თუ “რწმენის გამარჯვება” (1933) ქრონიკალურ მასალაზე შექმნილი ტიპური დოკუმენტური ფილმი იყო (ლენი რიფენშტალის თქმით, “უბრალოდ დამონტაჟებული ქრონიკა”), მომდევნო ყრილობის ამსახველი “ნების ტრიუმფი” (1935) მხატვრული ხერხებით რეკონსტრუირებული მოვლენის სამაგალითო ნიმუში გამოვიდა.

მზადება ყრილობის გადასაღებად, რომელიც სექტემბერში უნდა ჩატარებულყო, მაისიდან იწყება. რიფენშტალის განკარგულებაში 30 კამერა და ოპერატორი იყო, რომლებიც გადაღების დროს CA-ს ფორმებში იყვნენ გადაცმულნი, რათა სხვადასხვა პოზიციაზე გამაგრებულ ოპერატორებს გამოსახულების მწყობრ კომპოზიციაში დისონანსი არ შეეტანათ.

რიფენშტალი საგულდაგულოდ არჩევს რაკურსებს, განათებას, იყენებს პანორამულ გადაღებას, რისთვისაც დარბაზში სპეციალურ რელსებს ამონტაჟებენ. შედეგად კი მიიღო მონუმენტური, მკაცრ გეომეტრიულ სიმეტრიასა და მედიდურ რიტმში მოქცეული შთამბეჭდავი პროპაგანდა, რომლის ეკრანზე გამოსვლის შემდეგ ნაცისტების მხარდამჭერების რიცხვი მნიშვნელოვნად გაიზარდა (ამ ფილმის საჯარო ჩვენება დღემდე აკრძალულია).

ჯარისკაცების კოლონებად და ჩირაღდნებით მიმდინარე გრანდიოზული მსვლელობა მისტიკურ, არქაულ რიტუალს წააგავს, რომელიც მიემართება (ეთაყვანება) ქვედა რაკურსებით შექმნილ, ფიურერის მონუმენტური ფიგურისკენ. ფილმი განადიდებს ერთიან ძალას, მასას, რომელიც უზენაეს მმართველს ემორჩილება.

რიფენშტალი, რომელიც ეიზენშტეინისეული მონტაჟური კინოს პრინციპებით ხელმძღვანელობდა, სრულიად განსხვავებულ კონტექსტში სვამს რუსი რევისორის ეპიკური სტილისთვის დამახასიათებელ ხერხებსა თუ მნიშვნელობებს.

“ჯავშნოსან პოტიომკინში” (რომელშიც არ არსებობს მთავარი გმირი) შექმნილი კოლექტიური პორტრეტი,

რომელიც აერთიანებს სხვადასხვა სოციალური წრიდან გამოსული მკაფიო ინდივიდუალური სახეების ტიპაჟებს, “ნების ტრიუმფში” უსახო ერთიანი მასის გამოსახულებით იცვლება.

რიფენშტალი, ძირითადად, საერთო ხედებს იყენებს, სადაც არ ჩანს სახე, არამედ – ერთიანი შეკრული ძლიერი მასა. სახე ანუ ახლო ხედით ჩვენების პრეროგატივა აქვს მხოლოდ ფიურერს (შიგადაშიგ მისი სამხედრო ელიტის რამდენიმე წარმომადგენელს).

ეიზენშტეინი მუდმივად იყენებს დიალექტიკური დაპირისპირების ერთიანობის პრინციპს, რის შესაბამისადაც, მოძრაობა ცვლის სტატიკას, სიცოცხლე – სიკვდილს, მწყობრი სიმეტრია – დინამიკურ ქაოსს და ა.შ.

რიფენშტალთან ამგვარი დაპირისპირებულობა მხოლოდ ერთ რეგისტრშიდა რჩება – ფიურერი, როგორც ერთადერთი, ნამდვილი ღმერთი და ხალხი, უსახო მასა, უპიროვნო კოლექტივი, დამორჩილებული ფიურერის ნებასა და ძალაუფლებას.

სუზან ზონტაგი, რომელიც ტოტალიტარული რეჟიმებისთვის დამახასიათებელ და მსგავს ესთეტიკას განიხილავს, რიფენშტალის ფილმების მაგალითზე, წერს: საჭიროა “მოძრაობის გადმოცემა დიდებულ და მკაცრ ფორმებში, რადგან სწორედ ამგვარი ქორეოგრაფია იძლევა სახელმწიფო ერთიანობის ნიმუშს. მასები გაფორმებისთვის, დამორჩილებისთვის არიან განკუთვნილნი. ამიტომაც ასეთი სიყვარულით სარგებლობს ფიზიკულტურელების მასობრივი ადლუმები ტოტალიტარულ ქვეყნებში, მრავალი სხეულის მოძრაობის რეჟისურა, რომელიც სხვადასხვა ფიგურას წარმოქმნის...”¹

კანონზომიერია, რომ “ნების ტრიუმფის” ტრიუმფის შემდეგ ლენი რიფენშტალი სწორედ ათლეტური სხეულების “რეჟისურა-ქორეოგრაფირებას” ახდენს თავის მომდევნო, ბერლინში 1936 წელს ჩატარებული ოლიმპიური თამაშების ამსახველ ფილმში “ოლიმპიადა”, რომლის პრემიერა 1938 წლის 20 აპრილს, ფიურერის დაბადების დღეს საზეიმოდ გაიმართა უფა-ს კინოთეატრ Zoo-ში.

“ნების ტრიუმფის” მსგავსად, მზადება “ოლიმპიადის”

¹ C. Зонтаг, გვ. 128

გადასაღებად რამდენიმე თვით ადრე იწყება, რომლის დროსაც რიფენშტალი კონსულტაციებს უწევს ათობით ოპერატორს, არჩევს საგანგებო ხედვის კუთხეებს. ფილმში იყენებს ეფექტურ რაკურსებს, რაპიდით გადაღებას, რაც მოქნილი, ძლიერი და ლამაზი სხეულების შთამბეჭდავი მოძრაობების ესთეტიზაციას აძლიერებს.

“ჯანსაღ სხეულში ჯანსაღი სულია” – ანტიკური ხელოვნების ეს კონცეპტი შერწყმული ნაცისტური იდეოლოგიის – ათლეტური სხეულის კულტთან საბოლოოდ ატყვევებს ყველას: “მაღალი ხელოვნების” დამფასებლებსაც და ხელისუფლებასაც.

“ოლიმპიადა” საერთაშორისო ოლიმპიურმა კომიტეტმა აღიარა, როგორც სპორტის შესახებ გადაღებული საუკეთესო ფილმი და ვენეციის საერთაშორისო ფესტივალზე სპეციალური პრიზიც გადასცა, ფესტივალის მთავარ ჯილდოს, მუსოლინის თასთან ერთად.

ევროპაში წარმატებული ჩვენების შემდეგ რიფენშტალი ამერიკის შეერთებული შტატების “დასაპყრობადაც” მიემგზავრება, თუმცა მას აქ პირველად მოუწევს ნაცისტებთან თანამშრომლობაზე არასასურველ კითხვებზე პასუხის გაცემა.

ამერიკაში მის ჩასვლას წინ უსწრებდა “ბროლის ღამე” – 1938 წლის 9-10 ნოემბერს გერმანიაში მთელი ქვეყნის მასშტაბით ჩატარებული ებრაელთა მასობრივი ქლეტა.

გემიდან ჩამოსულ რიფენშტალს შემოხვეული ჟურნალისტების მთავარი კითხვა სწორედ ამ ფაქტს უკავშირდებოდა: ამართლებთ თუ არა ებრაელების განადგურებას? ტრანსპარანტები წარწერით – *Leni, Go Home* – უკვე მიაწვდებოდა ამერიკაში მოსალოდნელ მარცხზე. მასთან შეხვედრა პოლიფუდიდან მხოლოდ უოლტ დისნეიმ ისურვა და ფილმიც მხოლოდ ერთადერთხელ უჩვენეს.

მოგვიანებით ლენი რიფენშტალი, მაშინ, როდესაც ნაცისტური იდეოლოგიის პროპაგანდის გამო თავის მართლება უწევდა, ამ უსიამოვნო მოგზაურობას ხშირად ახსენებს, როგორც რეალობასთან პირველ შეჯახებას. მისი თქმით, მანამდე უბრალოდ ფილმებს იღებდა, დანარჩენი კი მისთვის უცნობი იყო – ვერც ებრაელთა ტანსაცმელზე გაჩენილი ყვითელი ვარსკვლავები შენიშნა (მით უმეტეს,

თვითონ დაუფარავად მეგობრობდა ებრაელებთან, მათ შორის, ცნობილ გერმანელ კრიტიკოს ლოტა აისნერთან) და არც მათი დევნის შესახებ გაეგო რამე. მაგრამ, ამის მიუხედავად, რიფენშტალი კვლავ აგრძელებს მესამე რეიხის “ტრიუმფალური წინსვლის” აღბეჭდვას, ამჯერად უკვე ფრონტის ხაზზე.

მან გაიარა სამხედრო კორესპონდენტთა კურსები და პოლონეთში შეჭრილ გერმანელთა არმიას გაჰყვა დღიურების გადასაღებად. პარტიზანთა თავდასხმის საპასუხოდ კონსკის მოსახლეობის სასტიკი დასჯა გახდა რიფენშტალისთვის რეალობასთან მორიგი შეჯახება, რის გამოც, უარი თქვა სამხედრო კორესპონდენტობაზე, თუმცა პიტლერის ვარშავაში შესვლის ტრიუმფალური აღლუმის გადაღება მაინც მოუწია.

რიფენშტალს ჰქონდა გასაოცარი უნარი, მთელი არსებით ჩართულიყო საქმიანობასა და რომანტიკულ ეკრანულ რეალობაში და სხვა არაფერი დაენახა ან მოეჩვენებინა, რომ ვერ ხედავდა და არ ესმოდა.

სამხედრო გადაღებით იმედგაცრუებული (რადგან ფრონტზე შეუძლებელი იყო რეალობის იგნორირება) ესპანეთში “დაბლობის” გადასაღებად მიდის, რომელშიც მოცეკვავე ბოშა გოგოსა და მისი გადამრჩენელი გაბედული მწყემსის ისტორიაა ნაჩვენები.

“მის გარშემო, პირდაპირი თუ გადატანითი მნიშვნელობით, ინგრეოდა მსოფლიო, მილიონობით ადამიანი, მათ შორის, მისი თანამემამულეები, ნათესავები, ღვიძლი ძმაც – იღუპებოდა ფრონტზე, ბანაკებში, ქუჩებში, საკუთარ სახლებში, ყველაზე ნიჭიერი გერმანელი კინოდოკუმენტალისტი კი იღებდა კეთილ რომანტიკულ ისტორიას მარადიულ სიყვარულსა და სიკეთის გამარჯვებაზე. ვინ იცის, იქნებ ეს იყო მისი ყველაზე დიდი დანაშაული? ყოველ შემთხვევაში, მე ეს გაცილებით საშინლად მეჩვენება, ვიდრე დოკუმენტური შედეგების შექმნა, თუნდაც ისინი დანაშაულებრივ იდეოლოგიას მსახურებდნენ”¹, – წერს კრიტიკოსი ანდრეი ვისოკოვი.

შესაძლოა, რიფენშტალის “ემიგრაცია რომანტიკულ ზღაპრებში” დანაშაულადაც არ მოგვჩვენებოდა, ეს

¹ http://buy-books.ru/photographers/leni_riefenstahl/

რეჟისორის პრინციპული პოზიცია რომ ყოფილიყო, როგორც გარკვეულწილად პროტესტი არაადამიანური რეჟიმისა და რეალობის მიმართ. თუმცა რიფენშტალის საქმიანობა თანამოაზრეობას თუ არა, ინდიფერენტიზმს მაინც წააგავს. ეჭვს ბადებს მითიც იმის შესახებ, რომ ნიჭიერი რეჟისორი პოლიტიკურად სრულიად გაუთვითცნობიერებელი იყო.

“დაბლობის” გადაღებისას (1942) მან ბოშათა საკონცენტრაციო ბანაკებიდან რამდენიმე ათეული ახალგაზრდა ტყვე იქირავა, რომლებიც გადაღების დასრულების შემდეგ გერმანიის კრიმინალურმა პოლიციამ ბანაკში დააბრუნა, საიდანაც აუშვიცში გამგზავრება და გაზის კამერა ელოდათ. რიფენშტალი არანაირ სინანულს ან სინდისის ქეჩუნას არ განიცდის.

ამ ფაქტთან დაკავშირებით, მხოლოდ 2002 წელს აკეთებს კომენტარს, სამაგიეროდ, გადაღებაში მონაწილე ყველა ბოშა ომს გადაურჩაო.

ომის შემდგომ ლენი რიფენშტალი დენაციფიკაციის პროცესის მონაწილე ხდება; მიუხედავად იმისა, რომ ნაცისტური პარტიის წევრი არასდროს ყოფილა, მის მიმართ სიმპათიებსა და თანამზრახველობაში დაადანაშაულებს. თავად რეჟისორი დაჟინებით ქმნის მითს თავის შესახებ – გულუბრყვილო, აპოლიტიკური ესთეტი ხელოვანისა, რომელიც სინამდვილეში სულაც არ ყოფილა დაახლოებული ნაცისტურ ელიტასთან (ჰიტლერის გამოკლებით), პირიქით, გიობელსს იგი თითქმის სძულდა კიდევ და მუდმივად ოპონირებდა.

“მე არ მესმის, რას ნიშნავს “ფაშისტური ესთეტიკა”? როცა ხელოვანი ქმნის, როგორ შეუძლია იფიქროს პოლიტიკაზე?”¹

უკვე მოხსენიებულ წერილში ბენიამინი აღნიშნავს, რომ თანამედროვე ხელოვნებაში, რომელსაც რელიგიურ-საკრალური მნიშვნელობა აღარ გააჩნია, რელიგიურ ცნობიერებას პოლიტიკური ჩაენაცვლა. ლენი რიფენშტალის შემოქმედებითი ბიოგრაფია იმის ცხადი ილუსტრაციაა, თუ რამდენად დიდ როლს თამაშობს თანამედროვე ხელოვანის პოლიტიკური პოზიცია (თუ უპოზიციოა, რასაც აპოლიტიკურობით ამართლებენ ხოლმე),

¹ <http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/riefenstahl/>

შეხედულებები, პრინციპები (თუ მათი არქონა) არა მარტო მისი ცალკეული ნამუშევრისა თუ საერთოდ შემოქმედების შეფასებისას, არამედ სტილისტიკური თავისებურებების ჩამოყალიბებაზეც.

ლენი რიფენშტალი, რომელსაც ჰქონდა დიდი პოტენციალი, ეიზენშტეინისეული რიტმულ-მონტაჟური კინოს კლასიკოსი გამხდარიყო, ისტორიას “ჰიტლერის რეჟისორად” და ნიჭიერ პროპაგანდისტად შემორჩა.

უკვე ას წელს გადაცილებული, სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე იღებს “წყალქვეშა შთაბეჭდილებებს”, რომელიც წყალქვეშა სამყაროს მრავალფეროვან ფლორასა და ფაუნას ასახავს. ულამაზესი და ამავე დროს ბუნებრივი გადარჩევის აგრესიულ სანახაობას, ძლიერის მიერ სუსტის ჩაყლაპვის “კანონზომიერებას” ისევ და ისევ ესთეტიზირებულ ფორმას უძებნის.

ნაცისტური რეჟიმისთვის დამახასიათებელი “პოლიტიკის ესთეტიზაცია” ლენი რიფენშტალისთვის ორგანული გამოხატვის საშუალებაა. იმის მიუხედავად, იყო თუ არა ის ნაცისტური პარტიის წევრი, პოლიტიკურად მოტივირებული, თუ იდეოლოგიურად აბსოლუტურად ინფანტილური, რომელიც “უბრალოდ სილამაზეს ქმნიდა...”

ის ზუსტად პასუხობდა ჰიტლერის იდეალს, რომელმაც დახურა ექსპრესიონისტთა გამოფენა, როგორც “დეგენერატული მხატვრობის” გამოვლინება და რომლისთვისაც წარმოუდგენელი იყო სილამაზის, სიცოცხლის დეფორმაციაში დანახვა.

ნაცისტებისა და რიფენშტალისთვის ის მხოლოდ სწორ, პროპორციულ, სიმეტრიულ ფორმებში არსებობდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. В. Беньямин. Производство искусства в век технической репродукции. Киноведческие записки №2
2. З. Кракауер. Психологическая История Немецкого Кино. От Калигари до Гитлера. 1977
3. С. Зонтаг. Мысль, Как Страсть. 1997
<http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007410>
<http://courses.washington.edu/ger371/riefenstahl/biography.html>
http://buy-books.ru/photographers/leni_riefenstahl/
<http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/riefenstahl/>

მედიოლოგია

საღომე დადუნაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. გიორგი ჩართოლანი

**საბჭოთა კავშირი – ხელოვანთა მომთხინიერებელი
(ხელოვნების ახალი დარგების შექმნის მცდელობა, რა
არის სოცრეალიზმი და რა
სარგებლობა მოაქვს მას მასებისათვის)**

პერიოდისთვის, რომელსაც საბჭოთა ხელოვნების ეპოქა ჰქვია და რომელშიც იშვა სოციალური რეალიზმი, უკიდურესი იდეოლოგიზაციაა დამახასიათებელი. ხელოვნება გაიყო ორ ნაწილად – საჭირო და არასაჭირო, მისაღებ და დეკადენტურად; თავად ხელოვანები კი – კრემლთან დაახლოებულ, მოსაფერებელ ან “გულაგში” ამოსაღებ მასალად.

ნეიტრალიტეტი, ფაქტობრივად, შეუძლებელი იყო. სისტემა ისე მუშაობდა, რომ ძალაუვნებურად, ან მისი წესებით უნდა გეთამაშა, ან საერთოდ თამაშგარეთ დარჩენილიყავი. ეს კი ბევრი და სერიოზული პრობლემის გაჩენას ნიშნავდა.

“ხელოვნება ეკუთვნის ხალხს. მას თავისი ღრმა ფესვები მშრომელი მასების შრეებში უნდა ჰქონდეს გადგმული. ის (ხელოვნება) უნდა იყოს გასაგები და საყვარელი ამ მასებისათვის. ის უნდა გამოხატავდეს მასების გრძნობებს, აზრებსა და ნებას, უნდა ზეაწიოს ისინი. ის უნდა აღვიძებდეს მათში ხელოვანებს და ავითარებდეს მათ”.¹

საბჭოთა ხელოვნების ძირითადი “ამოცანებია”: „ემსახურებოდეს ხალხს, ამკვიდრებდეს სოციალიზმისა და კომუნიზმისათვის ბრძოლის საერთო საქმეს, მიჰქონდეს ხალხისთვის სიმართლე, ბადებდეს მათში შემოქმედებით საწყისს”.²

¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969. С. 663

² История русского и советского искусства. Под ред. Д. В. Сарабьянова. Высшая школа, 1979. С. 293-298

ბელადის აზრი და “სწორად მოაზროვნე” ისტორიკოსის “დროული და ღრმა ანალიზი”... ხელოვნება ძალიან მალე გადაიქცა გამოყენებით საგნად, სასარგებლო მანქანად, რომელიც აწარმოებს ვიზუალურ თუ ვერბალურ მასალას მოცემულ თემაზე. თემა კი მკაცრად იყო განსაზღვრული. არსებობდა საკმაოდ კარგად გაწერილი პრეფერენციები. მაგალითად, ხალხური თემატიკა და მრავალეროვნულობა.

1917 წელს, ფაქტობრივად, რევოლუციის ქარცეცხლში, შეიქმნა კოლეგია, რომელსაც მუზეუმებისა და ისტორიული სიძველეების დაცვა დაევადა. 1918 წლის 17 ივნისს ბიბლიოთეკებისა და წიგნთსაცავების დაცვაც განხორციელდა. 1918 წელს საყოველთაო აღწერას დაექვემდებარა ყველა სიძველე და ხელოვნების ნიმუში. 1918 წლის 26 ნოემბერს კი სამეცნიერო ლიტერატურული და ხელოვნების ნიმუშები სახელმწიფო საკუთრებად გამოცხადდა.

სამეფო სასახლეები და ზოგიერთი თავადის მამული (ოსტანკინო, კუსკოვო, მურანოვო, აბრამცოვო და ა. შ.) მუზეუმებად გადაკეთდა. 1919 წელს რუსეთში 87 მუზეუმი იყო, 1921 წელს კი – 210. ხელოვნების ფასეული ნიმუშების შესწავლისა და სისტემატიზაციის მიზნით შეიქმნა მუზეუმების სახელმწიფო ფონდი, სადაც თავს იყრიდა სამუზეუმო ექსპონატები. აღრიცხვის, სისტემატიზაციისა და შესწავლის შემდეგ დგებოდა მუზეუმების კომპლექტაციის სტადია – ექსპონატები შედარებით თანაბრად ნაწილდებოდა ქვეყნის სხვადასხვა მუზეუმში. პარალელურად დაიწყო მასშტაბური სამუზეუმო მშენებლობა.¹

ერთი შეხედვით, იქმნება ხელოვნების ნიმუშებსა და ინტელექტუალურ მემკვიდრეობაზე ზრუნვის ილუზია. სინამდვილეში კი, ეს ლენინის გეგმის, “მონუმენტური პროპაგანდის გეგმის” ნაწილი გახლდათ. ლენინმა ტომაზო კამპანელას უტოპიური ნაწარმოები “მზის ქალაქი” გაიხსენა, სადაც ქალაქს ასობით საგანმანათლებლო ხასიათის ფრესკა ამშვენებს.

“მე ვთვლი, რომ ეს სულაც არ არის მიამიტობა და გარკვეული ცვლილებებით შესაძლოა ჩვენ მიერ

¹ История русского и советского искусства. Под ред. Д. В. Сарабьянова. Высшая школа, 1979, с. 293-298

შეთვისებული და განხორციელებული იქნას ახლავე... იმას, რაზეც მე ვფიქრობ დავარქმევდი – მონუმენტურ პროპაგანდას”.¹

1918 წელს ლენინმა მორიგი დეკრეტი გამოცა, რომელშიც ხალხის მასებზე გავლენის უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად სკულპტურას განიხილავდა. მოკლე დროში საუკეთესო სკულპტორებს, სპეციალური სიის მიხედვით, კონკრეტული პიროვნებების ძეგლების შექმნა დაევალოთ.

ხშირად სკულპტურები მასალისა და ფინანსების სიმწირის გამო ბეტონში იქმნებოდა და ამიტომ ცოტამ თუ გაუძლო დროს, თუმცა მათი გავლენა დარჩა. (სურ 12)

საინტერესოა, რომ კეთილი ბაბუა ლენინის ხატება, რომელიც ისტორიული რეალობიდან საკმაოდ შორს დგას, მისივე გრანდიოზული იდეის “ლენინური მონუმენტური პროპაგანდის გეგმის” თანმიმდევრული განხორციელების შემდგომი ეტაპია.

იმისათვის, რომ ხელოვანმა შექმნას, აუცილებლად ესაჭიროება ინსპირაცია, თემა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ რელიგია, როგორც სიუჟეტების ამოუწურავი წყარო, სრულიად გაქრა საბჭოთა კავშირის ტერიტორიაზე, ცხადია, აუცილებელი გახდა მისი ჩანაცვლება, რაღაც ასეთივე ამაღელვებლითა და მნიშვნელოვანით. საინტერესოა, რომ რელიგიის თემა საკუთარ თავშივე მოიცავდა წინააღმდეგობრიობას, იძლეოდა ინტერპრეტაციის საშუალებას. ტოტალიტარიზმის ენა კი ვერავითარ ინტერპრეტაციას ვერ იტანს. მითითება ყოველთვის კონკრეტულია და არ უშვებს ვარიაციების შესაძლებლობას. ამიტომ აქტუალური ხდება შრომის, ბედნიერი საბჭოთა კავშირელების ცხოვრების, სწავლისა და ახალი შესაძლებლობების (სურ 13,14) წარმატებები და რა თქმა უნდა, ყველაზე მნიშვნელოვანი და ამოუწურავი თემა რევოლუცია და ბელადისადმი სიყვარული.

კუზმა პეტროვ-ვოდკინის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნამუშევარი “პეტროგრადელი მადონა”, რომელიც 20-იან წლებში შეიქმნა, რელიგიური თემის გახალხურების შესანიშნავი მაგალითია. მიუხედავად იმისა, რომ პეტროვ-ვოდკინი “დედობის” თემას ხშირად უბრუნდებოდა,

¹ Луначарский А. В. Воспоминания и впечатления. М., 1968. с.198.

მან წარმატებით გააგრძელა მოღვაწეობა საბჭოთა სივრცეში და საბჭოთა სამხატვრო განათლების ერთ-ერთ ფუძემდებლად ითვლება. იგი 1939 წელს ტუბერკულოზით გარდაიცვალა, მაგრამ არავინ იცის, რით დამთავრდებოდა მისი კარიერა, სიკვდილი რომ არა. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარი რევოლუციამდე ძალიან ხშირად მუშაობდა რელიგიურ თემაზე და იკონოგრაფიაშიც კი, 1917 წლის შემდეგ ყველა მისი ნამუშევარი სეკულარულია. გარკვეული თემა, მაგალითად, კომისრის სიკვდილი ორ ვერსიაშიც კი აქვს შექმნილი – 1927 და 1928 წლებში. შესაძლოა, მხატვარს, მართლაც აღარ სურდა რელიგიის თემაზე მუშაობა, მაგრამ მისი ყველა “დედა ჩვილით” საეჭვოდ ჰგავს ღვთისმშობელს. (სურ 16)

ნებადართულ თემებს დავუბრუნდეთ. შესაძლებელი იყო ხალხური ლეგენდების, ბილინების, ზღაპრების გამოყენება, მხოლოდ აქაც ყველა გმირი ხალხის წიადიდან უნდა ყოფილიყო გამოსული, ავი და ბოროტმოქმედი კი ყოველთვის მეფე ან მბრძანებელი გახლდათ, ცხადია, რომ ბოლოს კეთილს, ანუ ხალხს უნდა დაემარცხებინა ტირანი.

ხელოვნებას, კიდევ უფრო მეტად, ვიდრე სხვა დარგებს, სჭირდებოდა მოთვინიერება, რითაც ძალზე აქტიურად დაკავდა საბჭოთა პროპაგანდისტული მანქანა. სრული კონტროლის გამეფების პიკად აღბათ სტალინის ეპოქა უნდა ჩავთვალოთ. მართალია, პირვანდელი იდეა, რომ ხელოვნება უნდა ემსახურებოდეს ხალხს და რომ ინტელექტუალები არც თუ ისე აუცილებელნი არიან, ლენინს ეკუთვნოდა, სტალინმა, მისთვის დამახასიათებელი “საფუძვლიანობით”, ბოლომდე ზედმიწევნით შეასრულა ლენინის დანაბარები და არც თავად უჩიოდა იდეების ნაკლებობას.

მონუმენტური ფერწერული ტილო “დიდება დიად სტალინს” (სურ. 17) ჟანრისათვის დამახასიათებელი ყველა წესის დაცვითაა შექმნილი. ტილოს სახელწოდება ზუსტად ასახავს ნამუშევრის პათეტიკურობას და პირიქით, შეუძლებელია ეს ნახატი სხვა სახელს ატარებდეს. საინტერესოა, რომ მსგავსი ტილოები მასობრივ წარმოებაში ეშვებოდა. მათი ასლები მთელი საბჭოთა

კავშირის მასშტაბით იგზავნებოდა, რათა დიად სიტყვას მშრომელებამდე ვიშუალებული “მესიჯის” სახით მიეღწია. მიზანი ერთი იყო, საყოველთაო ამაღლებული განწყობისა და ბედნიერების შეგრძნების დანერგვა, თუ შეიძლება ითქვას, ბედნიერების პროპაგანდა (საინტერესოა, რომ იდეა – ყველაფერი კარგადაა! ყველა ბედნიერია! საყოველთაო აღმშენებლობის გზაზე ვდგავართ! – ყველა მცირე თუ დიდი მასშტაბის ტოტალიტარულ ქვეყანაში დღესაც გამოიყენება: თანამედროვე ჩინეთი, ჩრდილოეთ კორეა, ირანის ისლამური რესპუბლიკა).

ლოგიკურია, რომ თუ უკიდვანო ქვეყანაში ყველა ბედნიერია, შენ კი თავს უბედურად გრძნობ, ან რაღაც არ მოგწონს, მიზეზები საკუთარ თავში უნდა ეძიო ან საყოველთაო ზეიმს შეუერთდე. ამ ტიპის პროპაგანდამ, რამდენადაც პარადოქსული უნდა იყოს, იმუშავა და ბედნიერებისა და დაცულობის საყოველთაო განცდა “ჰომო სოვიეტიკუსს” დღემდე ენატრება. (სურ. 18)

სოცრეალისტურმა ტილოებმა და საბჭოთა პლაკატმა, შესაბამისად, ხელოვანებმა, რომლებიც მათ ქმნიდნენ, უსაზღვროდ დიდი როლი შეასრულეს საბჭოთა ადამიანის ჩამოყალიბებაში. ისინი ხან პირდაპირი დაკვეთით, ხანაც ძალაუვნებურად, თაობებს უნერგავდნენ “სწორი” საქციელის, ფიქრისა და გარეგნობის ხატებებსაც კი. (სურ. 19,20)

რა თქმა უნდა, ეს გამიზნული პროპაგანდა ყველაზე არ ჭრიდა. საბჭოთა ქვეყნის უკიდვანო სივრცეში ბევრი თავს “თეთრი ყვავივით” გრძნობდა, მაგრამ სწორედ “ბედნიერების ფერხულში” ჩაბმის აუცილებლობის გამო, ხან თავს აჩვენებდა, ხან კომპრომისებზე მიდიოდა და ცდილობდა რაიმე კარგი გამოენახა სისტემაშიც და ბელადშიც, ხანაც შეგნებულად ემიჯნებოდა საზოგადოებას და ადრე თუ გვიან, სისტემის მსხვერპლი ხდებოდა.

ანა ახმატოვას ცხოვრებისეული გზა შესანიშნავად ასახავს “თეთრი ყვავის” ბედს საბჭოთა სისტემაში. სულ რამდენიმე მეგობარი, მუდმივი გაჭირვება, ოჯახის ყველა წევრის სიკვდილი, წერილები ბელადს, ჩუმად დაწერილი აკრძალული ლექსები და მხოლოდ ერთი უფლება, რომელიც მას სისტემამ დროებით შეუნარჩუნა, სიცოცხლის უფლება. ეს იყო კომპრომისებისა და პასიურობის სასარგებლოდ

უნებლიეთ გაკეთებული არჩევანი.

Я пью за военные астры, за все, чем корили меня,
За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского
дня.

За музыку сосен савойских, Полей Елисейских бензин,
За розу в кабине ролъс-ройса и масло парижских картин.

***** 11 აპრილი 1931წ.¹

მანდელშტამის ეს ლექსი შეგვიძლია ამ განწყობის ილუსტრაციად ჩავთვალოთ. მთელი ცხოვრება ჩადენილი დანაშაულის შეგრძნებით ცხოვრება, დანაშაულისა, რომლიც მხოლოდ იმაში მდგომარეობდა, რომ საყოველთაო ბედნიერების განცდა არ აღწევდა დანიშნულების ადგილს.

ტილო “დავა ხელოვნების თემაზე” დამახასიათებელია 40-იანი წლების დასასრულისთვის. მეორე მსოფლიო ომში გამარჯვების შემდეგ ქვეყანა ეიფორიის მდგომარეობაში იმყოფებოდა. გრანდიოზული აღლუმები, აღმშენებლობა... მთელი ქვეყანა თითქოს თეატრალურ სივრცედ იქცა, სადაც უსასრულოდ გრძელდებოდა პათეტიკურ პატრიოტულ თემაზე შექმნილი წარმოდგენა. ამ განწყობამ გავლენა იქონია კულტურის ყველა სფეროზე. ეს ის ტალღა იყო, რომლის ძალასაც თითქმის ვერავინ გაუწია წინააღმდეგობა. ტალღა გულწრფელი სიხარულისა, რომელმაც უცნაურად, თავისუფლების ილუზიაც შეიტანა ხელოვანთა ცხოვრებაში. დასავლური ფილმები, ლიტერატურა, პირადი კონტაქტები ამერიკელ და ინგლისელ ჯარისკაცებთან.

“რკინის ფარდამ” თითქოს დროებით სინათლის გატარება დაიწყო. არის რაღაც ბაროკოსათვის დამახასიათებელი ამ ტილოში. ტემპერამენტი, შიშველი სხეულით ტკბობა, თეატრალურობა. თუმცა ესეც ძალიან მალე გაივლის, ვინაიდან, ერთი ღრმა ამოსუნთქვა და ეიფორია მკაცრმა დეკრეტებმა ჩაახშო. სტალინი თავად აკეთებს კომენტარს მშრომელთა კითხვებზე ინტელიგენციასთან შეხვედრისას. კითხვები, ცხადია, “დროული, ხალხის მასებში ბუნებრივად

¹ Осип Мандельштам. Тбилиси, «Мерани», 1990, стр.170.

შობილი და კრიტიკულია” ზოგიერთი უცხო “ელემენტის” მიმართ.

ხანდახან შესაძლოა გაისმას შეკითხვა – „სჭირდებათ თუ არა ისეთ დიად ადამიანებს, როგორებიც ლენინელი ბოლშევიკები არიან, ასეთი მცირედით დაკავება, დროის დაკარგვა აბსტრაქტული ხელოვნებისა და ფორმალისტური მუსიკის კრიტიკაზე. დაე ამით ფსიქიატრები დასაქმდნენ”. – ასეთ კითხვებში ისმის, ჩვენი ქვეყნისა და განსაკუთრებით ახალგაზრდობის წინააღმდეგ მიმართული იდეოლოგიური დივერსიების როლის, რომელსაც ეს მოვლენები თამაშობენ, არცოდნა. სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების წინააღმდეგ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, ხომ სწორედ მათი დახმარებით ილაშქრებენ. ამის გაკეთება დიად შეუძლებელია, ამიტომ შეფარულად იბრძვიან.

ეგრეთ წოდებულ აბსტრაქტულ ნახატებში ვერ იპოვით რეალური ადამიანების სახეებს, რომლებსაც შეიძლება ხალხის ბედნიერებისათვის ბრძოლაში, კომუნიზმისთვის ბრძოლაში მიბაძო, მათი გზით მოგინდეს სიარული. ეს გამოსახულება ჩანაცვლებულია აბსტრაქტული მისტიკით, რომელიც სოციალიზმის მიერ კაპიტალიზმის წინააღმდეგ კლასობრივ ბრძოლას ბურავს. სწორედ ესაა იმის მიზეზი, რომ თანამედროვე ამერიკელი ფინანსური მაგნატები პროპაგანდას უწევენ რა მოდერნიზმს, უზარმაზარ თანხებს იხდიან ამ ეგრეთწოდებულ „ხელოვნებაში“, რომლებიც არც კი დასიზმრებიან რეალისტური ხელოვნების ოსტატებს.¹

თეზა – ხელოვნების ნიმუში უნდა იყოს საჭირო და გასაგები – მალე შესანიშნავად აითვისა ფერწერამ და ეს ტენდენცია წლები გაგრძელდა.

ტილო «წერილი ფრონტიდან» რომელიც, დარწმუნებული ვარ, ყველა საბჭოთა ბავშვობის მქონე ადამიანის მესხიერებაში სამუდამოდაა ჩაბეჭდილი, მოწოდების სიმაღლეზე დგომის შესანიშნავი მაგალითია. უმაღლესი ფერწეული ტექნიკა, შუქ-ჩრდილის ფლობა, სახეების სიმართლე, იმედი.

საინტერესოა, რომ ხშირად, ამ დროის ფერწერა

¹ Иосиф Сталин. *ВЫСТУПЛЕНИЕ на ВСТРЕЧЕ с ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЕЙ* (1946 год); И. Сталин Сочинения в 16 томах, Том 16. По кн.: Жухрай В. Сталин: правда и ложь. М., 1996. С. 245-251.

საოცრად პლაკატურია, შესაძლოა იმის გამოც, რომ ბევრი ცნობილი მხატვარი აქტიურად იყო ჩართული პლაკატების შექმნაში. აღექსანდრე დეინეკას «ჩამოგდებული მფრინავი» და «სევასტოპოლის დაცვა» ამის შესანისნავი მაგალითია. ფერთა გადანაწილება, მოძრაობის დინამიკა «სევასტოპოლის ბრძოლაში» კეთილისა და ბოროტის შეტაკების ილუსტრაციაა. ჩამოგდებული მფრინავი კი სიუჟეტის ნატურალიზმის, ვიტყვოდი, ბრუტალობის მიუხედავად, სამოთხიდან გაძევებულ დაცემულ ანგელოზს უფრო ჰგავს.

ხელოვნება მასებში ნებისმიერი გზით აღწევს, მათ შორის, ხალხური რეწვის ნიმუშებისა თუ გამოყენებითი საგნების მეშვეობითაც. იქნება ეს პოლუსის თავზე გმირული გადაფრენა (სურ. 21), თუ ლითონის დნობა (სურ. 22), ხელოვნებიც არ აყოვნებენ და შესაბამის ვიზუალურ რიგს უზრუნველყოფენ.

პარალელურად მიდიოდა დაუდალავი შრომა ლეგენდების შექმნისა და მათი დამკვიდრებისთვის. რევოლუციის რომანტიზმი, “ზიმნის” აღების გმირული სცენები – ეს ყველაფერი სინამდვილეში არ ყოფილა, მაგრამ საჭირო იყო, რომ “ყოფილიყო” და მომავალ თაობებს სწორედ ისეთი “მეხსიერება” ჰქონოდათ, როგორსაც კრემლის ლიდერები დაგეგმავდნენ. ცრუ მეხსიერების შექმნის თემა ცალკე გამოსაყოფი და ღრმად საკვლევი საგანია. ამ შემთხვევაშიც ვიზუალური ხატებების დანერგვა უკიდურესად მნიშვნელოვანი იყო. ამიტომაცაა, რომ საბჭოთა მხატვართა უზარმაზარი არმია ქმნიდა და ქმნიდა ლენინის პორტრეტებს “რაზლივში” რომანტიკული წითელი ღრუბლების ფონზე, ან კრემლის კაბინეტის სისადავეში. ისიც საინტერესოა, რომ ამ პორტრეტებში ლენინი იყო უფრო მაღალი, უფრო ლამაზი და უფრო ახალგაზრდა, ვიდრე რეალობაში.

სტალინის ეპოქამ კი სტალინის, როგორც ერის მამის, იმდენად მონუმენტური ხატება შექმნა, რომ დღემდე სხვა, თუნდაც მხატვრული რეალობის აღქმა საბჭოთა მოქალაქეს უჭირს.

მაგალითად, არკადი და გიორგი ვაინერების რომანი “ჯაღათის სახარება”, რომელიც 1976-1980 წლებში შეიქმნა

და ავტორების მიერ გადამალული, “პერესტროიკის” შემდეგ მოველინა მკითხველს. სტალინის სიკვდილსა და გაკეთის ნატურალისტური სცენა, რომელიც რომანის პირველივე თავშია აღწერილი, შოკისმომგვრელი იყო იმ უპატივცემულობის გამო, რომელსაც ვაინერები გარდაცვლილი ბელადისადმი იხენდნენ.

ეს სწორედ ისეთი ხელოვნებაა, რომელსაც არ შეიძლება ეარსება სტალინის ეპოქაში და როცა ოსიპ მანდელშტამმა გაცილებით უფრო მცირე უპატივცემულობა გამოიჩინა, ეს სიცოცხლის ფასად დაუჯდა. მანდელშტამის ლექსების ქრონოლოგიურად დალაგებაც კი, გვაძლევს იმ ტერორისა და წნეხის უტყუარ სურათს, რომელსაც პოეტი და მისწავრები განიცდიდნენ.

1917 წელი – სითამამე და რევოლუციის დაუფარავი უარყოფა.

Когда октябрьский нам готовил временщик

Ярмо насилия и злобы

И ошетинился убийца-броневик,

И пулеметчик низколобий, —□

1917 ნოემბერი

შემდეგ უკვე ნოსტალგია.

В Петербурге мы сойдемся снова,

Словно солнце мы похоронили в нем,

И блаженное, бессмысленное слово

В первый раз произнесем.

В черном бархате советской ночи,

В бархате всемирной пустоты,

Все поют блаженных жен родные очи,

Все цветут бессмертные цветы.¹

25 ნოემბერი 1920 წ.

პირველი დაპატიმრების შემდეგ. სისტემის არსის სრული აღქმა და შიში.

¹ Осип Мандельштам. Тбилиси, «Мерани» 1990, стр.111

ЛЕНИНГРАД

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухлых желез.

Петербург! я еще не хочу умирать!
У тебя телефонов моих номера.
Петербург! У меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.
Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,
И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных¹

1930წ.

სიმწარე და საკუთარი ადგილის პოვნის სრული
შეუძლებლობა.

За гремящую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.
Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей,
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей.

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязы,
Ни кровавых кровей в колесе,
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе.²

*** 1931წ.

საყოველთაო ფარისევლობის ატმოსფერო,
სრულიად აუტანელი ყველა ნორმალურად მოაზროვნე
ადამიანისთვის

¹ იქვე, გვ. 128.

² Осип Мандельштам. Тбилиси Мерани 1990 г. 190 стр.163.

Неправда

Я с дымящей лучиной вхожу
К шестипалой неправде в избу:
-- Дай-ка я на тебя погляжу,
Ведь лежать мне в сосновом гробу.

Вошь да глушь у нее, тишь да мша,--
Полуспаленка, полутюрьма...
-- Ничего, хороша, хороша...
Я и сам ведь такой же, кума.¹

4 აპრილი 1931წ.

Наглей комсомольской ячейки
И вузовской песни бойчей,
Присевших на школьной скамейке
Учить щебетать палачей.
Какой-нибудь изобразитель,
Чесатель колхозного льна,
Чернила и крови смеситель,
Достоин такого рожна.

Какой-нибудь честный предатель,
Проваренный в чистках, как соль,
Жены и детей содержатель,
Такую ухлопает моль.
Пайковые книги читаю,
Пеньковые речи ловлю
И грозное баюшки-баю
Колхозному баю пою. □

ნოემბერი, 1933 წ.

1935 წელს მანდელშტამმა დაწერა საბედისწერო ლექსი.

¹ იქვე ვკ. 167.

ლექსი, რომელიც მეგობარ პოეტს, ბორის პასტერნაკს წაუკითხა და პასუხად მიიღო: “იმას. რაც თქვენ წამიკითხეთ, არ აქვს არავითარი კავშირი ლიტერატურასთან, პოეზიასთან. ეს არ არის ლიტერატურული ფაქტი, არამედ თვითმკვლელობის აქტია, რომელსაც მე ვერ გავამართლებ და რომელშიაც მონაწილეობის სურვილი არ მაქვს. თქვენ ჩემთვის არაფერი წავიკითხავთ, მე არაფერი გამოვიცა და გთხოვთ, ნუ წაუკითხავთ ამას ნურავის”.¹

აი ეს ლექსი:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлёвского горца.
Его толстые пальцы, как черви, жирны,
А слова, как пудовые гири, верны,
Тараканьи смеются усища,
И сияют его голенища.

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей.
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет,
Как подкову, кует за указом указ:

Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.
Что ни казнь у него - то малина
И широкая грудь осетина.²
1937წ.

რა თქმა უნდა, პოეტი ვიდაცამ დაასმინა.
დაპატიმრება გარდაუვალი იყო.

Лишив меня морей, разбега и разлет

¹ Осип Мандельштам. Тбилиси, «Мерани», 1990, стр.169.

² *Заметки о пересечении биографий Осипа Мандельштама и Бориса Пастернака.* Память. Исторический сборник. — Париж, 1981. — С. 316

И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы? Блестящего расчета:
Губ шевелящихся отнять вы не могли.¹
1935 წ. მაისი

და თვითგადარჩენის ერთ-ერთი უკანასკნელი
მცდელობა.

И в глубине сторожевой ночи
Чернорабочей вспыхнут земле очи,
И -- в легион братских очей сжатый --
Я упаду тяжестью всей жатвы,
Сжатостью всей рвущейся вдаль клятвы --
И налетит пламенных лет стая,
Прошелестит спелой грозой Ленин,
И на земле, что избежит тленья,
Будет будить разум и жизнь Сталин.²
თებერვალი-მარტი, 1937 წ.

ამ ლექსმა მანდელშტამს ვეღარ უშველა. 1938 წლის 27 დეკემბერს პოეტი პატიმრობაში, ტიფით გარდაიცვალა. დროსა და სივრცეში, რომელსაც საბჭოთა რეალობა ერქვა, ადგილი ვერ მოიძებნა ნიჭიერი და თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანების უმეტესობისთვის. დანარჩენები მუდმივი შიშისა და თვითგადარჩენის რეჟიმში ცხოვრობდნენ. სტალინის ეპოქის დასრულების შემდეგაც კი, როცა საკითხი სიკვდილ-სიცოცხლეზე აღარ იდგა, გაჩნდა ახალი პრობლემა – თვითრეალიზაციის, წარმატების შეუძლებლობა, თუ სისტემასთან ადაპტაცია არ მოხერხდებოდა. ზოგმა გამოსავალი ეზოპეს ენაში ჰპოვა, თუმცა არც ცენზორები იყვნენ ადვილად გასაცურებლები. ხელოვანებმა საკუთარ სამყაროში ჩაკეტვა, პოლიტიკური სივრცისგან სრული გამიჯვნაც სცადეს, მაგრამ სისტემა თავად უცერემონიოდ იჭრებოდა მათ ცხოვრებაში, სთხოვდა აქტივობას, ერთგულების მუდმივ მტკიცებას და რაც

¹ Осип Мандельштам. Тбилиси Мерани 1990 г. 261 стр.217.

² Осип Мандельштам. Тбилиси Мерани 1990 г. 316 стр.242.

მოავარია, სამსახურს. მართალია, რევოლუციის წლებში
ამუშავებული მანქანის შემოქმედნი მავზოლეუმებში
იწვენენ, მაგრამ სისტემა საკუთარ თავს უკვე თავად
განაგებდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. *Заметки о пересечении биографий Осипа Мандельштама и Бориса Пастернака.* Память. Исторический сборник, Париж, 1981, с. 316
2. . Иосиф Сталин. ВЫСТУПЛЕНИЕ на ВСТРЕЧЕ с ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЕЙ (1946 год). И. Сталин
Сочинения в 16 томах, Том 16. По кн.: Жухрай В. Сталин:
правда и ложь. М., 1996, с. 245-251
3. *История русского и советского искусства.* Под ред.
Д. В. Сарабьянова. Высшая школа, 1979, С. 293-298
4. Луначарский А. В. *Воспоминания и впечатления.* М., 1968, С.
198.
5. .В.И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969, С. 663
- 6.. *История русского и советского искусства.* Под ред.
Д. В. Сарабьянова. Высшая школа, 1979, С. 293-298
7. Осип Мандельштам. Тбилиси «Мерани», 1990 , 316 стр. 242.

ვაჟა ზუბაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

სატელევიზიო რეკლამა XX საუკუნის 90-იანი წლების საქართველოში

გამართული სარეკლამო პროცესის სქემა ასე გამოიყურება: რეკლამის დამკვეთი
სარეკლამო სააგენტო მედიამატარებელი/
გამავრცელებელი

აუდიტორია/მომხმარებელი. ამ პროცესში მედიასაშუალებების როლი არსებითია; მათი მეშვეობით აღწევს სარეკლამო გზავნილი მომხმარებელამდე. სარეკლამო ბაზრის განვითარება და პერსპექტივები მჭიდროდაა დაკავშირებულ მედიაბაზართან და მედიასისტემებთან.

XX საუკუნის 90-იანი წლების საქართველოში ინფორმაციის მიღების ყველაზე მასობრივ საშუალებას ტელევიზია წარმოადგენდა (და რჩება დღემდე ინტერნეტის განვითარების მიუხედავად). ამ პერიოდში საქართველოში მხოლოდ ერთი, სახელმწიფო ტელევიზია არსებობდა; პარტიული დიქტატისა და ცენზურისაგან მედიის გათავისუფლების პროცესმა დღის წესრიგში დააყენა ალტერნატიული, დამოუკიდებელი ტელემაუწყებლობის შექმნა.

დემოკრატიულ ქვეყნებში მაუწყებლობის ორი ძირითადი ფორმა არსებობს – საზოგადოებრივი და კომერციული (იშვიათად – სახელმწიფო და კომერციული). როგორც წესი, განვითარებულ ქვეყნებში საზოგადოებრივი მაუწყებლობა ნაკლებად პოლიტიზებულია და არ არის ორიენტირებული მაღალ რეიტინგზე. კომერციული ტელევიზიები ინფორმაციული ბიზნესია და ბიზნესის სამსახურშია. ბიზნესს რეკლამის გასავრცელებლად ფართო აუდიტორია – პოტენციური მომხმარებელი სჭირდება, ფართო აუდიტორიის მოზიდვას კი მასობრივი კულტურის გავრცელებით ახერხებს. ასეთი განსხვავებული მიზნებისა და ამოცანების სამაუწყებლო

სტრუქტურების თანაარსებობა კი რეალურ პლურალიზმს ქმნის და ხელს უწყობს დემოკრატიზაციის პროცესს.

საქართველოში დამოუკიდებელი კომერციული ტელევიზიების გაჩენა ტელეკომპანია “მერმისი” დაიწყო, რომელიც საცდელი გადაცემებით ეთერში გავიდა როგორც საქართველოს ტელევიზიის კომერციული პროგრამა (10.12.1990); მხოლოდ მოგვიანებით, 1991 წლის 15 იანვარს, გამოჩნდა მისი სახელწოდება “მერმისი” და შეწყდა საცდელი გადაცემები. ეს ტელევიზია სახელმწიფო ტელევიზიის ტექნიკურ ბაზას იყენებდა და გადიოდა II არხის სიხშირით; მისი მუშაობის დამთავრებისთანავე ამ არხზე აჩვენებდნენ ფილმებს, რომლებზეც მანამდე ხელი არ მიუწვდებოდა მაყურებელს.

ამ არხზე სისტემატურად გადიოდა რეკლამაც, როგორც თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის ატრიბუტი და სიმბოლო. იმ დროს რეკლამა სანახაობად და ხელოვნების ახალ დარგად უფრო აღიქმებოდა, ვიდრე “გაყიდვის ხელოვნებად”. ხუთი თვის შემდეგ ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტთან უთანხმოების გამო, “მერმისი” ეთერში აღარ გასულა.

1991 წელს ქვეყნდება “საქართველოს სახელმწიფო ტელერადიო კორპორაციის დებულება” და ამავე კორპორაციის დაფუძნებული დამოუკიდებელი კომპანიის წესდების პროექტი. ტელერადიო დეპარტამენტის გარდაქმნა ტელერადიო კორპორაციად მიზნად ისახავდა დამოუკიდებელი ტელერადიო კომპანიების შექმნას; ეს დროის მოთხოვნა იყო, მაგრამ მათი მოქცევა სახელმწიფო სტრუქტურაში – კორპორაციაში, დამოუკიდებელი კომპანიების სახელმწიფოსადმი დაქვემდებარებას გულისხმობდა, რაც გამორიცხავდა რეალურად დამოუკიდებელი ტელე და რადიო მაუწყებლობის შესაძლებლობას.

ამავე პერიოდში საქართველოში სამოქალაქო დაპირისპირებამ უკიდურეს ზღვარს მიაღწია. საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს თანამშრომელთა ნაწილი გაიფიცა. მაუწყებლობა უზენაესი საბჭოს შენობიდან მიმდინარეობდა, მოძრავი სატელევიზიო სადგურით. სამოქალაქო დაპირისპირების შემდეგ საქართველოში დაიწყო სახელმწიფო ინსტიტუტების ჩამოყალიბება და

ბიზნესის ფორმირება. განადგურებული ეკონომიკისა და სოციალური სიღუპის ფონზე ჩქარი ტემპით იზადება სატელევიზიო მედიაბაზარი. ტელერადიოკორპორაცია თანდათან კარგავს მონოპოლიურ მდგომარეობას. დამოუკიდებელი ტელეკომპანიების ნაწილი საკუთარი სისწირით მაუწყებლობს, ნაწილიც სხვა არხების თავისუფალ დროს ქირაობს. 1992 წლიდან, ერთმანეთის მიყოლებით, მაუწყებლობას იწყებენ ტელეკომპანიები: “დრონი”, “იბერეზია”, “კავკასია”, “ტაო”, “თამარიონი”, “საქართველოს ხმა”, “ერქვანი”... ტელეკომპანიები ყალიბდება რეგიონებშიც: “რიონი”, “ფაზისი”, “რუსთავი”, “ოდიში”... ბათუმში დაფუძნებული ტელეკომპანია “25-ე არხი” მაუწყებლობს სარფიდან ფოთამდე.

1994 წელს დაფუძნდა ტელეკომპანია “რუსთავი 2”; დამოუკიდებელი სტუდიები: “მაესტრო”, “დრონი”, “აუდიენცია”, რომლებიც სახელმწიფო ტელევიზიის I და II არხებით გადიოდნენ ეთერში. მოგვიანებით “მაესტრო” ტოვებს სახელმწიფო ტელევიზიას და დამოუკიდებელ სტუდიად ყალიბდება.

პარალელურად, დაბალი ხარისხის მწირი ტექნიკური ბაზით და პირველი თაობის პერსონალური კომპიუტერების შეზღუდული რაოდენობით, გამოუცდევლობით და ენთუზიაზმით, ფეხს იდგამს ქართული სატელევიზიო რეკლამაც. 90-იან წლებში სატელევიზიო რეკლამის განვითარება პირობითად სამ ეტაპად შეიძლება გაყოთ:

I ეტაპი – საინფორმაციო რეკლამა – ზეპირი ან ილუსტრირებული სარეკლამო განცხადებების ვიდეორგოლები (1991-93);

II ეტაპი – ფინანსური ორგანიზაციებისა და ბანკების, ძირითადად, “ფინანსური პირამიდების” ჩამოყალიბების ეტაპი; კრეატიული რეკლამის ჩანასახები; რეკლამა, როგორც სანახაობა (1994-96);

III ეტაპი – ბაზარზე სერიოზული მოთამაშეების შემოსვლა და უცხოური კორპორაციების საქონლისა და რეკლამის ექსპანსია, რაც ხელს უწყობს სარეკლამო სააგენტოების ჩამოყალიბებას, კონკურენციის გაჩენას. რეკლამის პრაქტიკაში ჩნდება და მკვიდრდება მარკეტინგული კონცეფციები.

პირველ ეტაპზე, საბაზრო ურთიერთობებზე გადასვლის პერიოდში, ბაზარზე გამოდიან ბირუები და საეჭრო სახლები; ჯერ კიდევ ერთადერთ სახელმწიფო ტელევიზიაში, რეკლამას რედაქციები თავად ამზადებდნენ მარტივი სარეკლამო განცხადებების სახით – ლურჯ ფონზე აკრეფილი მოძრავი ან სტატიკური გრაფიკული ტექსტით, რომელსაც თან ერთვის კადრს მიღმა ვერბალური ტექსტი, უკეთეს შემთხვევაში, მუსიკალური ფონის თანხლებით. გრაფიკული დიზაინის გაფორმების მთავარი ეფექტი ტელეფონის სიმბოლო და ნომრის განსხვავებული ფერი (ძირითადად, წითელი) იყო.

შემდგომ ეტაპზე ტელერადიოდეპარტამენტშივე ყალიბდება სარეკლამო სააგენტო “ტელერეკლამა”; მისი გრაფიკული ლოგო იყო აბრევიატურა “სტრ”, ერთმანეთის მოხაზულობაში ჩამჯდარი ასოებით.

“ყურადღება!

ტელერადიო დეპარტამენტში ჩამოყალიბდა სარეკლამო სააგენტო “ტელერეკლამა”! ჩვენს ნამუშევარს თქვენ კარგად იცნობთ სხვადასხვა გადაცემებიდან.

დღეიდან, ყოველ საღამოს, ყველაზე პოპულარულ ფიქსირებულ დროს, პირველ არხზე “მაცნეს” წინ, და მეორე არხზე, შეგიძლიათ იხილოთ ჩვენს მიერ მომზადებული თქვენი რეკლამა გამოშვებაში “ტელერეკლამა”!

ჩვენ შეგვიძლია მოვათავსოთ თქვენი რეკლამა ყოფილი საბჭოთა კავშირის ნებისმიერი რეგიონის ტელეპროგრამებში და, ასევე, გაზეთში “ეთერშია საქართველო”.

შეგახსენებთ, “ტელერეკლამა” ტელევიზიის სააგენტოა და ჩვენთვის რეკლამის მოთავსება პროგრამებში ნებისმიერ დროს პრობლემას არ წარმოადგენს.

გარწმუნებთ, ჩვენთან თანამშრომლობა თქვენს საქმიანობას საქვეყნოდ ცნობილს გახდის.”

ეს განცხადება გრძელდება 1:48 წუთს, საილუსტრაციოდ გამოყენებულია მაშინდელი 2D ანიმაციის შესაძლებლობები და ახდენს ტექნიკური სტანდარტის და შემოქმედებითი შესაძლებლობების დემონსტრირებას.

ამავე პერიოდში (1992-94) ჩნდება სააგენტო “თეთრი რაშის” ორი გრაფიკული ვერსია. ერთ ვარიანტში, შავ-თეთრი კადრის ცენტრში, თეთრი რაში დგება ყალყზე

და მისგან მარცხნივ და მარჯვნივ სწრაფად იფინება გრაფიკული ტექსტის სტრიქონები – “ვისაც გსურთ თქვენი პროდუქციის ან საქმიანობის რეკლამა, მიმართეთ “თეთრ რაშს” და საკონტაქტო ინფორმაცია. მეორე ანიმაციური ვერსია ფერადია – შავი კოსმოსის სიღრმიდან სამჯერ ამოდის წარწერა “თეთრი რაში”. როგორც ჩანს, ეს კადრები რომელიღაც ფანტასტიკური ფილმიდანაა, რადგანაც, ტელეჟარგონით თუ ვიტყვით, აქ ჩანს “გაპარული” კადრი ფანტასტიკური კოსმოსური სადგურისა, რომელიღაც პლანეტის ფონზე. შემდეგ კადრში, მარჯვენა კუთხის სიღრმიდან, ფერად ფონზე მოჰქრის “თეთრი რაში” და კვლავ ჩნდება ზემოხსენებული განცხადება და საკონტაქტო ინფორმაცია. სავარაუდოდ, რგოლი აგებულია ცხენის სემიოტიკურ დატვირთვაზე (წარმატების, სისწრაფის, ძლიერების, ამტანობის სიმბოლო). საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივში შემონახულია ამ სააგენტოების რგოლები ქართულ და რუსულ ენებზე (როგორც წესი, რეკლამების არქივირება არ ხდებოდა და ჩვენს მიერ მიკვლეული რეკლამები შემთხვევითაა შემორჩენილი).

რეკლამა, თავისი არსით, ბაზრის ანარეკლია. 90-იანი წლების საქართველოში ბაზარი ჯერ ჩამოუყალიბებელია; ამაზე მეტყველებს ამ პერიოდის რეკლამა, რომელიც რამდენიმე პირობით ჯგუფად შეიძლება დაიყოს:

პირველი მთავარი ჯგუფი ეს არის რეკლამა, რომელიც ძირითადად ორიენტირებულია გასაღების კავშირების, ბაზარზე საბითუმო და საშუამავლო პარტნიორის ძიებაზე. ამ პერიოდის შემორჩენილ სარეკლამო რგოლებში დომინირებს ბირჟები, სავაჭრო სახლები და საშუამავლო ორგანიზაციები.

ეს არის გრძელი სარეკლამო განცხადებები, რომლებიც ილუსტრირებულია კომპილაციური მასალით სხვადასხვა დოკუმენტური, მხატვრული და სარეკლამო ფილმებიდან. რეკლამები, ხშირ შემთხვევაში, ქართული და რუსული ვარიანტებით არის წარმოდგენილი; მაგალითად, “სავაჭრო სახლი”: “მრავალდარგოვანი კომერციული ფირმა “სავაჭრო სახლი” ჰყიდის სააქციო საზოგადოება “რუსეთის სასურსათო ბირჟის” აქციებს...” გრძელი სარეკლამო ტექსტი (2:07 წთ) ხსნის ბირჟის შესაძლებლობებსა და

მიმზიდველ პერსპექტივებს (“კომპეტენტური ექსპერტების შეფასებით, აქციების წლიურმა შემოსავალმა შეიძლება შეადგინოს 100%”), იძლევა გარანტიებს (“აქციის ღირებულება და მათი შემოსავალი არ შეიცვლება რუსეთის მიერ ფულის ახალი ერთეულის შემოღების შემთხვევაშიც კი. მანეთის კურსის მკვეთრი დაცემისას დივიდენდების ნაწილი გაიცემა სახალხო მოხმარების საქონლით, აგრეთვე, კონვერტირებული ვალიუტით”) და აგულიანებს მომხმარებელს აქციების დაუყოვნებელი შეძენისთვის (“იჩქარეთ! ხელმოწერა შეზღუდულია!"). რგოლის ვიზუალური ილუსტრაცია კომპილაციურია (პირატული გზით მოპოვებული მასალებით) და ასოცირდება წარმატებული დასვლური ცხოვრების წესთან და რიგმითან.

ასეთივე პრინციპით არის აგებული ფირმა “მიგოს” რეკლამა, რომელიც “მსოფლიო ბაზრობის ორბიტაზე” გასვლას ჰპირდება მომხმარებელს, გერმანიის ქალაქ ჰანოვერის ბაზრობის მეშვეობით (“იჩქარეთ, ფირმა “მიგო” გელით!").

საერთაშორისო კომპანია “ესაბი” სარეკლამო შეტყობინებას სლოგანებად აყალიბებს: “მძლავრი ნახტომი წინ, სწრაფვა დასახული მიზნისაკენ”; “ითანამშრომლეთ ჩვენთან და თქვენ გაუსწრებთ დროს!”

“КАВКАЗСКАЯ БИРЖА”-ს რუსულენოვანი სარეკლამო რგოლის სლოგანები: “გადმოაბიჯეთ კავკასიას, კეთილი იყოს თქვენი მობრძანება ახალ ბაზარზე!"; “კავკასიის ბირჟა, აქედან ბრწყინვალე პერსპექტივა იშლება!”

ფირმა “ავლაბროკი” მომხმარებელს თბილისის უნივერსალურ ბირჟაზე ყველა სახის სავაჭრო ოპერაციების განხორციელებას ჰპირდება. აქაც ვიზუალში აკრეფილია კომპილაციური კადრები, დინამიური კამერით გადაღებული საქმიანი ურთიერთობები, და გარიგების სცენა ხელის ჩამორთმევით. ამ კადრის შემდეგ ჩნდება ბანერი “ავლაბროკი” და კადრს მიღმა ხმა კითხულობს კადრში დაწერილ ფირმის მისამართსა და ტელეფონებს.

ამ ტიპის ყველა სარეკლამო რგოლი განზოგადებულია და ასოცირდება დასავლური ცხოვრების საქმიან სტილსა და კომფორტულ გარემოსთან.

მეორე ჯგუფის რეკლამებით მომხიბვლელ პერსპექტივას სთავაზობენ გადარიბებულ მოსახლეობას სხვადასხვა ლატარეები. ექსპერიმენტული სავალუტო ლატარეის რეკლამა წარმოდგენილია ორი ვერსიით. პირველ ვერსია განცხადების საილუსტრაციოდ იმდროინდელი ვიდეოეფექტების სრულ არსენალს იყენებს, გრაფიკული და ვიდეო კადრების კომბინაციით, და მთავრდება მოწოდებით: “შეიძინეთ ბილეთები, ნუ გაუშვებთ ხელიდან შანსს. თქვენ შეიძლება გახდეთ ახალი ავტომობილის და მილიონიანი მოგების მფლობელი”. მეორე ვერსია კი წმინდად გრაფიკულია და თავბრუდამხვევი მუსიკის ფონზე, ბანერების მონაცვლეობით, ჩამოთვლილია ყველა ის მომხიბვლელი სიკეთე, რაც შეიძლება მიიღოს მომხმარებელმა ამ ლატარეით. კადრს ქვემოთ კი მოძრავ სტრიქონზე ვკითხულობთ მოწოდებას: “თუ გსურთ გახდეთ მილიონერი, შეიძინეთ 2 დოლარიანი ლატარიის ბილეთები”.

ლატარეა “ბარსელონა 92” სამ მანეთად მილიონის მოგებას პპირდება მყიდველს და ალბათ პირველი ქართული რეკლამაა, სადაც ჩნდება პატრიოტული მოტივი – “ამით თქვენ დაეხმარებით ქართველ სპორტსმენებს წარმატებით ასპარეზობაში”. რეკლამის გრაფიკული ტექსტის ვიდეო ფონი გამორჩეულია იმ დროისთვის კარგი ხარისხით, დახვეწილი მონტაჟით და ვიდეოეფექტებით (როგორც ჩანს, კადრები აღებულია ამავე ასპარეზობის საერთაშორისო რეკლამიდან).

მესამე ჯგუფის – სამრეწველო/სამომხმარებლო პროდუქტის რეკლამის მხოლოდ ორ ნიმუშზე გავამახვილებ ყურადღებას: ეს არის მინერალური წყალი “ხადა”, რომელსაც სიამოვნებით მიირთმევს გუდაურის სასტუმროს ფოიეში მარტოდმარტო მჯდომი ახალგაზრდა ქალი, შემდეგ კი გვაჩვენებენ ბოთლს და ეტიკეტს. რეკლამის შინაარსში ჩანს თანამედროვე რეკლამის სტანდარტული ელემენტები (შეფუთვა, ეტიკეტი, ბუნება, სადაც ეს წყალი იბადება; მომხმარებელი, კომფორტი), მაგრამ, შესრულებულია დაბალ შემოქმედებით და ტექნიკური დონეზე. განცხრომისა და პროდასავლური ცხოვრების წესის ილუზიის შესაქმნელად, რეკლამა გადაღებულია

სასტუმრო გუდაურის ფოიეში, სადაც ჩანს ბანერი “Hotel GUDURI” და “Club Marco Polo”-ს აბრა.

თბილისის პარფიუმერია-კოსმეტიკის ფაბრიკა “ივერიის” რეკლამა პროდუქციის სრული ასორტიმენტის ჩამონათვალია (1:30 წთ); სხვადასხვა მოძრავი ფერადი ხაზებისა და ფიგურებისაგან შექმნილ ფონზე დადებულ ფოტოზე ჩანს შესაფუთ კოლოფზე დადებული კბილის პასტა “ლუგელას” თავმოხსნილი “ტუბიკი”, საიდანაც პასტის წვეთია გადმოსული კბილის ჯაგრისზე. მთელ კადრზე გაფენილია წარწერა:

თბილისის პარფიუმერია-კოსმეტიკის ფაბრიკა “ივერია” (მისამართი და ტელეფონები).

როგოლში “ლუგელას: ანაცვლებს სხვა ნაწარმის ფოტოები. დინამიური მუსიკის ფონზე კადრს მიღმა ხმა კითხულობს ტექსტს: “თბილისის პარფიუმერია კოსმეტიკის ფაბრიკა “ივერია” დაინტერესებულია თავისი პროდუქციის ხარისხით არ ჩამოუვარდებოდეს საზღვარგარეთულ ნიმუშებს. ამაზე მეტყველებს მაგალითად კბილის პასტა “ლუგელა”... გრძელდება სხვადასხვა კბილის პასტების, ღოსიონების, ნელსაცხებლების ჩამონათვალი. ამ განცხადებაში მნიშვნელოვანია ეგრეთწოდებული უნიკალური სავაჭრო წინადადების გაუღერების მცდელობა, რომელიც გამოიხატება უნიკალური ნატურალური ნედლეულის, მინერალური, გოგირდოვანი წყლების, სამკურნალო თიხების გამოყენებაში და აღნიშნულია რომ “ლუგელა” მზადდება მაღალტექნოლოგიურ ევროპულ ხაზზე.

რეკლამის მეოთხე ჯგუფში შეიძლება გავაერთიანოთ უმაღლესი სასწავლო დაწესებულებების და ინგლისური ენის შემსწავლელი კურსების სარეკლამო განცხადებები, რომლებიც ილუსტრირებულია უცხოური ფილმებიდან ამონარიდი მასალებით. მაგალითად: “თუ გსურთ დაეუფლოთ საერთაშორისო კულტურისა და ბიზნესის ენას, მიმართეთ ფირმა “აეკოს” ინგლისური ენის სწრაფად შემსწავლელ კურსებს”. რეკლამა ილუსტრირებულია ფრაგმენტებით ფილმიდან “ჩემი მშვენიერი ლედი”, რომელთანაც შერწყმულია აუდიო და კომპიუტერული

ტექნიკის კადრები. კადრსმიღმა ხმის გარდა, ძირითადი ინფორმაცია წარმოდგენილია ბანერებზე შავ და ცისფერ ფონზე აკრეფილი ფერადი შრიფტით.

“რეკრეაციული ბიზნესის აკადემია თქვენი სურვილების და იდეალების უმაღლესი მწვერვალია” – ამ სარეკლამო რგოლში თავმოყრილია პოლიუჟდისა და სპორტის ვარსკვლავთა გალერეა, რომელსაც რეფრენად გასდევს ტომ კრუზის განსახიერებული ერთ-ერთი პერსონაჟი დაძაბული მეცადინეობის პროცესში. როცა რგოლის ბოლოს კადრს მიღმა ხმა აცხადებს აკადემიის მისამართს, ტომ კრუზის პერსონაჟი წამოხტება, წამოკრეფს წიგნებს და პიჯაკს და თავქუდმოგლეჯით გარბის. შემდეგ ფინალურ კადრში ის უკვე ლექციაზეა.

რეკლამის ავტორები და დამკვეთები, როგორც ჩანს, აპელირებდნენ იმ დროისათვის ჩვენი საზოგადოებისათვის უცხო და საოცნებო სამყაროზე, რომელთანაც ხიდის გადება, ამ სარეკლამო რგოლის მიხედვით, მხოლოდ რეკრეაციული ბიზნესის აკადემიას შეეძლო.

ამ პერიოდში ჩვეულებრივი მოვლენაა ირიბი რეკლამა, როდესაც საინფორმაციო საბაბით ხდება მომსახურების ახალი ობიექტების გახსნა, ან ახალშემოსული ბრენდის პრეზენტაცია. ასეთია, მაგალითად, სიუჟეტი ოფთალმოლიაგნოსტიკის ცენტრზე, რომელშიც დეტალურად მოგვითხრობენ მის დანიშნულებაზე, ტექნიკურ აღჭურვილობასა და მკურნალობის ტექნოლოგიაზე. მოქმედებაში გვიჩვენებენ ახალი პროდუქტის – ლინზების გამოყენებას და ა.შ. (“მაცნე”, 20.02.94); სიუჟეტები თბილისში მაღაზიების – “ლევისის” (“მაცნე”, 10.10.94) და “ჯინსშოფის” (“მაცნე” 10.05.94) გახსნაზე; სიუჟეტი დიდმის მასივში ახალი თურქული პურის საცხობის გახსნაზე (“მაცნე”, 10.08.94). ეს სიუჟეტები პრაქტიკულად იმ პერიოდის ინფორმაციის ნიმუშებია: პროდუქტის, წარმოების ტექნოლოგიის, მოხმარებისა და კმაყოფილი მომხმარებლის ჩვენებით, მთავრობის წევრებისა და ცნობადი სახეების კომენტარებით.

რეკლამის განვითარების მეორე ეტაპი, როგორც აღვნიშნეთ, ფინანსური ორგანიზაციებისა და ბანკების, ძირითადად, “ფინანსური პირამიდების” ჩამოყალიბების

ეტაპია. ეს ორგანიზაციები დაინტერესებული არიან ხარისხიანი რეკლამით. რეკლამას ხელს ჰკიდებენ გამოცდილი კინო და ტელე რეჟისორები. ამ პერიოდის რეკლამა სანახაობითია, ასოცირდება ხელოვნებასთან და იმიჯის შექმნაზეა ორიენტირებული.

“ქართლი ბანკი” რეკლამას უკრაინელ ანიმატორებს უკვეთავს. მძაფრსიუჟეტოანი სარეკლამო რგოლი აგებულია ადამიანზე, რომელიც ადევნებული ყაჩაღებისაგან თავდასაცავად თავისი სიმდიდრით “ქართლი ბანკში” შეასწრებს. ყაჩაღები ყველა საშუალებას და იარაღს მიმართავენ, მთელ დედამიწას და კოსმოსს არყევენ, მაგრამ რაც უფრო მეტს ებრძვიან, მით უფრო ძლიერდება და სახეს იცვლის ბანკი. ბოლოს ბალისტიკურ რაკეტას იყენებენ. ირგვლივ ყველაფერი ნადგურდება, აუღებელი მხოლოდ ცათამბრჯენად ქცეული “ქართლი ბანკია”, საიდანაც გამოდის ელვარე ფრაქში გამოწყობილი, ცოტა ხნის წინ დევნილი ადამიანი. ისმის ხმა: “კომერციული ბანკი “ქართლი” მოსახლეობისაგან შეისყიდის ვალუტას”.

ორი განსხვავებული სარეკლამო რგოლით არის წარმოდგენილი “ივერტბანკი”. თბილისის ცხოვრების ამსახველი კადრები. ხალხი, მოძრაობა... რეჟისორი აჩქარებულ კადრებს უფრო აჩქარებულ მუსიკას ადებს, რაც ქალაქის საერთო ხმისა და რიტმის კარგ სახეს ქმნის; მოძრაობა ჩერდება, ისმის მოწოდება – “მოგვანდეთ თქვენი ცხოვრების რიტმი, ბატონებო!” რგოლი მთავრდება ბანკის ლოგოს და საკონტაქტო ინფორმაციის გრაფიკული ანიმაციით. მეორე სარეკლამო რგოლი კომპიუტერული ანიმაციაა: კადრში დედამიწის მბრუნავი სფერო შემოცურდება, საიდანაც ამოდის საქართველოს სილუეტი მთებით და ველით. ველზე ელვის დაცემის შემდეგ ამოდის ვაზი და იხუნძლება ოქროს დოლარების მტკვნელებით.

მტკვნელები იშლება, ცვივა მიწაზე და იქიდან ახალი, ოქროს დოლარებით დახუნძლული ვაზები მრავლდება. ამ რგოლში საქართველოს გეოგრაფიული სილუეტის და ვაზის “ეროვნულ მოტივს” ერთგვარი “ღუზის” დატვირთვა ენიჭება.

ამ პერიოდის ნებისმიერი პროდუქტის რეკლამაში ჯერ არ ჩანს ორიენტაცია მიზნობრივ ჯგუფებზე, რადგანაც რთულ

ეკონომიკურ ვითარებაში მოსახლეობის უდიდესი ნაწილი, მცირე გამოწარმოების გარდა, მიიმე მდგომარეობაშია; ამიტომ სარეკლამო მიმართულები არ არის კონკრეტული, ის საყოველთაოა და მატერიალური მდგომარეობის იოლი გამოსწორების გზებს სთავაზობს მთელ მოსახლეობას (მაგალითად – “კომპანია “გრანდი” – გრანდიოზული პერსპექტივა!”). ალბათ ამიტაც აიხსნება მოსახლეობის ნდობის ბუმი ისეთი “ფინანსური პირამიდების” მიმართ, როგორიც იყო “ოქროს თასი”, “აჩი”, “კაპიტალინვესტი” და ბევრი სხვა. ეს კომპანიები შედარებით მეტ ფულს ღებენ რეკლამაში და ჩნდება რეკლამები მოკლე ცხოვრებისეული სცენებით, ცნობილი მსახიობების და მომღერლების მონაწილეობით. კომპანია “ოქროს თასის” ერთ-ერთ რეკლამაში ლელა წურწუშია და ზურაბ ყიფშიძე თამაშობენ შეყვარებულ წყვილს. მამაკაცი (ზურაბი) დიდხანს ელოდება ქალს (ლელას); კაცი საყვედურობს, ქალი ეუბნება, რომ დამნაშავე არ არის – “ოქროს თასის” სერთიფიკატები ვიყიდევ”.

კაცი – რათ გინდოდა?

ქალი – როგორ თუ რატომ, ის ხომ ყოველდღიურ დივიდენდებს მოგვიტანს!

კაცი – როდის უნდა გამოიტანო?

ქალი – ნებისმიერ დღეს, როცა გაგვიხარდება.

ბედნიერი წყვილი შორს, კადრის სიღრმეში მიდის; შავ ფონზე ჩნდება ოქროს ბარძიმი და კომპანიის საკონტაქტო ინფორმაცია.

სხვა სარეკლამო რგოლში მერაბ სეფაშვილი და ეკა ანდრონიკაშვილი მონაწილეობენ. პარალელურად, “ოქროს თასი” ატარებს სხვადასხვა საქველმოქმედო ღონისძიებას.

პირველ ეტაპზე ამ ორგანიზაციებმა მოსახლეობის ნდობა მოიპოვეს, მაგრამ ნელ- ნელა “პირამიდებმა” რღვევა დაიწყო. დაზარალებულმა მოსახლეობამ რეკლამის მიმართ ნდობა დაკარგა და პირდაპირ დაადანაშაულა მთავრობა და ტელევიზია. – “ოქროს თასის მეანაბრეები კვლავ კეტავენ რუსთაველის პროსპექტს”; “პარლამენტის სხდომაზე განიხილეს “ოქროს თასის” მეანაბრეთა საკითხი. თენგიზ სიგუამ ტელევიზია დაადანაშაულა, რომელიც რეკლამას უწევს სხვადასხვა აფიორულ ორგანიზაციებს”, –

იუწყებოდა საინფორმაციო პროგრამა “მაცნე” (25.10.1994).

ამასთან, მეანბრეები პერმანენტულად იკრიბებოდნენ ტელევიზიასთან და აქტიურად ითხოვდნენ ეთერს. ტელევიზიის ხელმძღვანელობა იძულებული ხდებოდა მათთვის გარკვეული დრო დაეთმო, თუნდაც საინფორმაციო პროგრამის ღამის გამოშვებაში. როგორც ვხედავთ, ტელეაუდიტორია, მათ შორის მთავრობის მეთაურიც, რეკლამის შინაარსს აიგივებდა ინფორმაციასთან და მის მართებულობაზე პასუხს ტელევიზიისაგან მოითხოვდა.

ქართული სატელევიზიო რეკლამის განვითარების მესამე ეტაპი პრივატიზაციის პროცესის თანხვედრილია; მიმდინარეობს სახელმწიფო კორპორაციების და ორგანიზაციების სააქციო საზოგადოებებად გარდაქმნა; შემოდის ეროვნული ვალუტა; იწყება ფასების ლიბერალიზაცია; ბაზარზე სერიოზული მოთამაშეები შემოდიან; იწყება უცხოური კორპორაციების საქონლის და რეკლამის ექსპანსია, რაც ხელს უწყობს სარეკლამო სააგენტოების ჩამოყალიბებას, კონკურენციის გაჩენას. ქართული რეკლამის პრაქტიკაში მკვიდრდება მარკეტინგული კონცეფციები; ყალიბდება სარეკლამო კომპანიები, სტუდიები და სააგენტოები: “ქედი ტვ”, სტუდია “კვალი”, “ნეოსტუდია”, სტუდია “გუდაური” და სხვა. ქართული რეკლამა თანამედროვე ტექნოლოგიებს იყენებს და საერთაშორისო სტანდარტებთან იწყებს მიახლოებას, რაზეც მეტყველებს ქართული რეკლამის მონაწილეობა საერთაშორისო ფესტივალებსა და კონკურსებში. 1996 წელს სტუდია “გუდაურის” მიერ დამზადებული არაყ “გუდაურის” რეკლამა, “აინშტაინის ხუმრობები” (რეჟისორი ნიკა ახვლედიანი), დაჯილდოვდა ახალი ევროპის ფესტივალზე ”ოქროს დოლი”. 1997 წელს, რეკლამის საერთაშორისო დაჯილდოებაზე – კრესტა. რეკლამაში გონებასხვილურად არის გამოყენებული აინშტაინის ცნობილი ფოტო (კადრი, როცა მან აბეზარ ჟურნალისტებს ენა გამოუყო). აუდიტორიიდან ლაბორატორიაში დაბრუნებული მსცოვანი პროფესორი მაცივრიდან იღებს, ისხამს არაყ “გუდაურს” და სირჩას მაცივრის კარზე გაკრულ აინშტაინის ფოტოს უჭახუნებს. მობრუნებულს ზურგს უკან ხმაური და ბოთლის დაცლის ხმა ესმის. აღებს მაცივრის კარს და ნახავს,

რომ ბოთლი დაცლილია; გაოგნებული კარს კეტავს და – მაცივარზე მიმაგრებული აინშტაინის ფოტო ენას უყოფს.

მოგვიანებით, თბილისში “ეპიკას” (ევროპის კრეატიული რეკლამის) საერთაშორისო ფესტივალზე, დიპლომები გადაეცათ რეკლამაზე მომუშავე ქართველ რეჟისორებს: გიორგი გაჩეჩილაძეს, ბასა ფოცხიშვილს, ნიკა ახვლედიანს, გიორგი ებრაღიძეს, კახა ბუხრაშვილს, მაშო კანდელაკს, ბექა ჯგუბურიას, გიორგი გურგულიას და დიმა ხაჩატუროვს.

ეს პერიოდი ცალკე შესწავლას და ანალიზს მოითხოვს რადგანაც ძალიან მრავალფეროვანია სარეკლამო მიმართვების მეთოდები და ტექნოლოგიები, იმ პროდუქტთა ჯგუფები რომელსაც სთავაზობენ მომხმარებელს რეკლამის საშუალებით. აქტუალური ხდება სოციალური და პოლიტიკური რეკლამა. ბაზრის განვითარება დღის წესრიგში აყენებს რეკლამის სამართლებრივი რეგულირების აუცილებლობას. განსაკუთრებით თვალშისაცემია თვითმოქმედება გარე რეკლამაში. თბილისში ტარდება დედაქალაქის მერიისა და გარემოს დაცვის სამინისტროს ერთობლივი რეიდები “უგემოვნო და უხარისხო სარეკლამო აბრების” წინააღმდეგ (“მაცნე”, 22.20.94); იწყება მოძრაობა “ღალდიის წყლების” გადარჩენისა და მისთვის პესტიკის დაბრუნებისთვის, იქმნება ღალდიის ცენტრი (“მაცნე”, 22.20.94) და ა.შ.

აქტუალური ხდება შესაბამისი საკანონმდებლო ბაზის შექმნა. 1998 წელს პარლამენტმა მიიღო “საქართველოს კანონი რეკლამის შესახებ”, რამაც ხელი შეუწყო ჯანსაღ კონკურენციას და ქართული რეკლამის განვითარების ახალ ეტაპზე გადასვლას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თათარაშვილი, ნატო, ტელეჟურნალისტიკის საკითხები, თბილისი, 2003
2. იბერი, ელდარ, საქართველოს დამოუკიდებელი ტელეკომპანიები სახელმწიფო მაუწყებლობის სტრუქტურაში, ტელე-რადიო ჟურნალისტიკის საკითხები, II, თბილისი, 1977
3. მჟავანაძე, თეა, ლაპარაკობს და უჩვენებს თბილისი, ტელე-რადიოჟურნალისტიკის საკითხები, VII, თბილისი, 2005
4. ჯაღადანიძე, ირმა, საზოგადოებრივი მაუწყებლობის დაფინანსების ზოგიერთი ასპექტი, <http://geoeconomics.ge/ge/?p=2329>
5. რუსეთის სარეკლამო ბიზნესი ევროპას დაეწია, საქართველოში კი სარეკლამო სააგენტოების დანიშნულება არ იციან (მოამზადა მარი წიკლაურმა; 10.01.2003) <http://geoeconomics.ge/ge/?p=1010>
6. ინტერვიუ ნანა დევედარიანთან; <http://www.ambebi.ge/sazogadoeba/48484-ras-iparavda-ushuqobis-tslebshi-parlamentidan-nana-devdariani.html#ixzz2KE3TamRU>
7. ქართული რეკლამა და მედიაბაზრის კვლევა 2010 (ანგარიში ქართული მედია და სარეკლამო ბიზნესის კვლევის შესახებ; 24.10.2011) <http://ru.scribd.com/doc>
8. <http://ru.scribd.com/doc/73105453/ქართული-რეკლამისა-და-მედიის-ბაზრის-კვლევა-2010> [http://transparency.ge/advertising.\(saqarTvelos sareklamo bazari "saerTaSoriso gamWvirvaloba-saqarTvelo", 2011\)](http://transparency.ge/advertising.(saqarTvelos sareklamo bazari)
9. www.odishi.ge
10. www.vegatvi.ge
11. <http://www.maestro.ge/?address=about>
12. http://www.socium.ge/downloads/samagistro/info_7_ewigni_6_e_shileri_sruli.pdf

მოსვენება ეყრდნობა “საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის” არქივში დაცულ სხვა და სხვა გადაცემებსა და სინფორმაციო გამოშვებებში არსებულ სარეკლამო ჭრებში გამოვლენილ მასალებს: 1991-92; 1994-99 წ.წ.

გიორგი ჩართოლანი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის პროფესორი

ჩოქის “მღერის” ტელეგეგმა

ხელისუფლებისა და ხელოვნების ურთიერთობის კავშირი მათი საზოგადოებრივ ინსტიტუციებად ჩამოყალიბების დღიდან იღებს სათავეს. ნებისმიერმა ქვეყანამ, რომელმაც თავისი ისტორიული განვითარების გარკვეულ ეტაპზე შეიძინა სახელმწიფოებრივი მოწყობის ესა თუ ის ატრიბუტიკა და შექმნა მმართველობის მისთვის დამახასიათებელი სტრუქტურა, იმთავითვე შეიმუშავა იმ მეთოდებისა და ფორმების ერთობლიობა, რომლებიც ხელოვნების ხელისუფლების სამსახურში ჩაყენების მოდელის შექმნას შეუწყობდა ხელს. რადგან ნებისმიერ ხელისუფალს ძალაუფლების გამყარებისათვის აუცილებლად ესაჭიროება სახელოვნებო სფეროს წარმომადგენელთა სამსახური.

სახელმწიფოსა და ხელოვნების ურთიერთობის სტრუქტურა განსაკუთრებით კარგად ჩანს ავტორიტარულ და ტოტალიტარულ სახელმწიფოებში. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ხელისუფლების მხრიდან ხელოვნებაზე სხვადასხვა ფორმით ზემოქმედება არ არის დამახასიათებელი მხოლოდ ამ ტიპის მმართველობისთვის. ე. წ. დემოკრატიული საზოგადოებაც ესწრაფვის ამ ურთიერთობების “ჰარმონიზაციას”. განხეავება მხოლოდ ის არის, რომ ღია და თავისუფალ საზოგადოებებში ეს ურთიერთობა უფრო შეფარული, დახურული და შეუმჩნეველია, შესაბამისად, უფრო საშიში და ხანგრძლივად მოქმედი.

რატომ სჭირდება ხელისუფალს ხელოვანის თანადგომა? რატომ იყენებს ხელისუფალი ყველა მეთოდს იმისთვის, რომ ხელოვნება მის სამსახურში ჩააყენოს – მოისყიდოს თუ დააშინოს? “ავტორიტეტების გამოყენება (“გავლენის ჯგუფი”) გულისხმობს ავტორიტეტული, ცნობილი პიროვნებების გამოყენებას მიზნობრივ აუდიტორიას

მიკუთვნებული ადამიანების ან ჯგუფებისთვის. ასეთ გაელენიან ჯგუფებს შესაძლოა წარმოადგენდნენ ცნობილი პოლიტიკური მოღვაწეები, კულტურის მუშაკები, ცნობილი მსახიობები, წარმოების ხელმძღვანელები, უმაღლესი და საშუალო განათლების სასწავლო დაწესებულებების პედაგოგები და ა. შ. ამ მეთოდის ეფექტურობისთვის აუცილებელია შემდეგი ფაქტორების არსებობა: გაელენის ჯგუფის წარმომადგენლისადმი ნდობა, მისი ცნობადობა, მაღალი პროფესიული თვისებები, პიროვნული კეთილშობილება, მაღალი ოფიციალური თანამდებობა (წარსულში ან აწმომში), ელექტორატის მიზნობრივ აუდიტორიასთან სიახლოვე და ა.შ.¹ თავისთავად ხელოვნება ესთეტიკური კატეგორიაა, მოწოდებული მშვენიერების სამყაროს შექმნისა და პოპულარიზაციისკენ. თუმცა, ამავე დროს, ხელოვნება ადამიანებზე იმგვარი ზემოქმედების მძლავრი იარაღიცაა, როგორიც სხვა არც ერთ ძალას არ გააჩნია. რადგან იგი მოქმედებს ადამიანის ორ მთავარ მახასიათებელზე – გონებასა და გრძნობაზე, ანუ რაციოსა და ემოციაზე.

სწორად წარმართული პოლიტიკის წყალობით, ხელოვანები ისე ოსტატურად იქცევიან პროპაგანდისტებად, რომ საზოგადოება ვერც კი ამჩნევს. ასეთ დროს ხელისუფალისთვის ნებისმიერი იდეისა და მიზნის მიღწევაა შესაძლებელი.

ხელოვნების პროპაგანდის იარაღად ქცევას დღეს ერთი მნიშვნელოვანი ატრიბუტი სჭირდება – მედია, განსაკუთრებით, ტელემედია, რომლის საშუალებითაც ხელოვანები თავად მიდიან ადამიანების ოჯახებში, მიაქვთ იდეა, ცდილობენ, ეს იდეა ღამაზად შეფუთული, ხანდახან ხელოვნების რანგში აყვანილი, ესთეტიკურად დახვეწილი და მხატვრულად გამართული მიაწოდონ თითოეულ მაყურებელს და, შესაბამისად, ასევე “დახვეწილად” მოახდინონ ამ ადამიანების გონებითა და გრძნობით მანიპულირება.

2003 წლის “ვარდების რევოლუციის” შემდეგ, მთავარი გზავნილი, რომელიც ხელისუფლებამ საზოგადოებას

¹ მ. გრიგორიევი - საინფორმაციო ომების მეთოდები (რუსულ ენაზე) - http://mcpt.narod.ru/pr_war.html

გაუგზავნა, იყო ახალი, განსხვავებული, დემოკრატიული საზოგადოების აშენება. თუ ზვიად გამსახურდიას მთავარ თეზას წარმოადგენდა – “ჯერ დამოუკიდებლობა და შემდეგ დემოკრატია”, მიხეილ სააკაშვილმა საზოგადოებას ახალი მოდელი შესთავაზა – ჯერ დემოკრატია და შემდგომ დამოუკიდებლობა. დემოკრატიის სააკაშვილისეული იდეა პირდაპირ უკავშირდებოდა ამერიკის შეერთებული შტატების ლიბერალური ფასეულობების დამკვიდრებას საქართველოში. თან აუცილებელი იყო, ამერიკული ღირებულებები დაუყოვნებლივ, რამდენიმე წელიწადში დამკვიდრებულიყო.

სააკაშვილის მიზანს წარმოადგენდა არა მხოლოდ საბჭოთა მენტალური აზროვნების საზოგადოების ცნობიერებიდან განდევნა, არამედ უფრო მეტიც, ქართველი ადამიანის აზროვნებიდან ქართული ეროვნული იდენტობის უმნიშვნელოვანესი მახასიათებლების აღმოფხვრაც.

ამერიკული ცხოვრების წესის უმთავრეს პროპაგანდისტად თავად მიხეილ სააკაშვილი იქცა. მისი ქცევა, საუბრის სტილი, ლექსიკა, მანერები პირდაპირ იმეორებდნენ აშშ-ის პრეზიდენტების ქცევათა რიგს. მაგრამ ეს არ იყო საკმარისი. სააკაშვილს აუცილებად სჭირდებოდა ისეთი ხელოვანები, რომლებიც ტელემედიის, პროპაგანდის ამ მძლავრი იარაღის, საშუალებით უმღერებდნენ ამერიკულ ღირებულებებს, უმღერებდნენ ინგლისურ ენაზე, უმღერებდნენ ამერიკული მელოდიზმით და ამით ყოველივე ამერიკულს მიიტანდნენ ყოველი ქართველის სახლში, რის შედეგადაც პატრიარქალური ქართული ოჯახებიდან განიდევნებოდა გაუგებარი ქართულ-თურქულ-სპარსულ-არაბულ-მონღოლურ-ბერძნული, დაბოლოს, რუსული ცხოვრების პიბრიდული წესი, ჩამოყალიბებული საუკუნეების განმავლობაში, განმტკიცებული გენეტიკით და დამკვიდრდებოდა ახალი ქართველის, უფრო სწორად, ქართველი ამერიკელის ტიპი.

სააკაშვილის პროპაგანდისტული მანქანაც ამ მიმართულებით ამუშავდა და ქართული ტელევიზორც დაეთმო მხოლოდ ხელოვანებს, რომლებიც იდეის ხორცშესხმაში სხვადასხვა მიზნით ჩაერთნენ.

მიზნები ქართველ ხელოვანებს მართლაც

განსხვავებული აქვთ. უფროსი თაობის შემოქმედთა დიდი ნაწილი სიამოვნებით დგება ხელისუფლების სამსახურში იმის გამო, რომ სხვაგვარად არ იციან და არც უნდათ, რომ იცოდნენ ცხოვრება. მათთვის მთავარია ხელისუფლის კეთილგანწყობა და ამ განწყობის შედგენად მიღებული მცირედი მორალური თუ მატერიალური ღირებულება.

ახალი თაობის ხელოვანთა გარკვეული ნაწილი კი, მხოლოდ მატერიალურ კეთილდღეობას ელის და ხელისუფლების სამსახურში ყოფნას, როგორც ბიზნესს, ისე უყურებს. შესაბამისად, ერთიკა და მეორეც მუდმივად თანახმაა იყოს ხელისუფლების სამსახურში, იმის მიუხედავად, ვინ იქნება ხელისუფლების სათავეში, რომელი პოლიტიკური ძალა თუ იდეოლოგია.

“ვარდების რევოლუციის” შემდეგ, რამდენიმე თვეში, ქართულმა ტელემედია, რომელიც მანამდე ძირითად საეთერო დროს მხოლოდ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ და საინფორმაციო პროგრამებს უთმობდა, საკმაოდ მკვეთრად იცვალა ტენდენცია და ერთმანეთის მიყოლებით დაიხურა თითქმის ყველა პოლიტიკური შოუ. მათი ადგილი კი სამაუწყებლო ბადეში გასართობმა შოუებმა დაიკავეს, რომელთა წამყვანებადაც სხვადასხვა სახელოვნებო სფეროს ცნობილი მოღვაწენი მოგვევლინენ, რა თქმა უნდა, ძირითადად ახალგაზრდები. ანუ ისინი, ვისთვისაც უფრო ადვილი იყო ახალი ცხოვრების წესის პროპაგანდა, ახალი ღირებულებების პოპულარიზაცია.

თითქმის ყველა არსებულმა ტელეარხმა, რომლებსაც სახელისუფლებო სტრუქტურები აკონტროლებდნენ, აუცილებელ პირობად, პოპულარული შოუების წამყვანებად ხელოვნების სფეროს წარმომადგენლების მიწვევა დაისახეს, რომელთა მიმართ მანიპულირების მექანიზმის შემუშავება გამოცდილი ტელეპროდიუსერების მხრიდან დიდ სირთულეს არ წარმოადგენდა.

სატელევიზიო სივრცეს მასებზე ზემოქმედების მრავალი მეთოდი გააჩნია: ერთი – პირდაპირი, შიშველი პროპაგანდა, რომელიც ძირითადად ჟურნალისტიკის მეთოდებით ხორციელდება და მეორე – სხვადასხვა სახის ტელეპროექტი, რომლების მთავარი მონაწილენი სახელოვნებო სფეროს წარმომადგენლები არიან.

ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ტელესერიალებს. ტელესერიალი (განსაკუთრებით სიტუაციური კომედიის ჟანრის) გულისხმობს მაყურებლისთვის იმ ყოფითი სიტუაციების ეკრანზე გადატანას, რომლებშიც ყველა ამბავი წინასწარ დაგეგმილი, შეთხზული და განხორციელებულია ფორმით, რა ფორმაც ადვილად გასაგები და მისაღებია მაყურებლისთვის. ამ სიმარტივით ხდება სასურველი იდეის მაყურებლის აზროვნებაში ნებაყოფლობითი ჩანერგვა. ასეთ სიტუაციურ კომედიებში, სერიალებში შესაძლებელია ნებისმიერი პოლიტიკური გზავნილის ტირაჟირება, ნებისმიერი იდეოლოგიური დოგმის გატარება და რაც მთავარია, მასში პირდაპირ მონაწილეობა შეუძლია ნებისმიერ პოლიტიკოსს.

ასეთ ტელესერიალს წარმოადგენდა ტელეკომპანია “იმედის” ცნობილი სერიალი “შუა ქალაქში”, სადაც მსახიობების გარდა (რომლებიც ამა თუ იმ შეთხზულ, მაგრამ, ამავე დროს, ძალიან ნაცნობ და ტიპურ ქართველ ადამიანებს განასახიერებდნენ), ხშირად ჩნდებოდნენ ესა თუ ის პოლიტიკოსები, მათ შორის, ქალაქის მერიც, რაც მოსახლეობაში ამ პოლიტიკური ფიგურის მიმართ პოზიტიური იმიჯის შექმნისკენ იყო მიმართული.

პოლიტიკოსებისა და ხელოვანების ერთობლივმა ეკრანულმა მოღვაწეობამ პოპულარობის პიკს სწორედ მიხეილ სააკაშვილის მმართველობის დროს მიაღწია. თითქმის ყველა სატელევიზიო არხზე, საახალწლო პროექტებში აუცილებელ პირობად იქცა პოლიტიკოსებისა და მომღერლების მუსიკალური დუეტები. ამდერდა ყველა პოლიტიკოსი, იმის განურჩევლად, შეეძლო სიმღერა, ჰქონდა მუსიკალური სმენა თუ არა. ამ დუეტებში მხოლოდ ის არ იყო მთავარი, რომ პოლიტიკოსები ამდერდნენ.

თუ ამ პროექტებს დავაკვირდებით, ან გავისვენებთ, ნათლად დავინახავთ მომღერლების გასაოცარ ბედნიერ განწყობას იმის გამო, რომ მათთან ერთად სიმღერა ცნობილმა პოლიტიკოსმა “იკადრა”.

ძნელი სათქმელია, გრძნობდნენ თუ არა ისინი მაშინ, რომ ამ გვერდზე ყოფნით, ხშირად ტირაჟირებდნენ და პროპაგანდას უწევდნენ არც თუ კეთილშობილური იდეებით შეპვრობილ პოლიტიკურ ძალებს. ვერც იმას

აცნობიერებდნენ ხშირად, რომ სწორედ ამ ერთობლივმა ტელესიმღერებმა ბევრი მათგანის მიმართ საზოგადოების მხრიდან არა თუ სიყვარული და თანადგომა, არამედ მიუღებლობა და აგრესიაც კი გამოიწვია. რადგან, როგორც კი ესა თუ ის ძალა საზოგადოებაში კარგავს პოპულარობას და მეტიც, მის მიმართ საზოგადოებას აგრესია უჩნდება, ყველა ხელოვანი, რომელიც ამ პოლიტიკურ ძალასთან ასოცირდება, საზოგადოების მხრიდან ისეთივე დამოკიდებულებას იძენს, როგორსაც ეს პოლიტიკური ძალა. ხშირად უფრო რადიკალურსაც კი.

ამიტომ, ხელოვანს, რომელიც პოლიტიკურ ძალებთან ერთად სიმღერას გადაწყვეტს, უნდა ესმოდეს, რა შედეგით შეიძლება დასრულდეს მისი, პოლიტიკური პარტიის ლიდერსა თუ მთავრობის წევრთან ჩაწერილი “თვალმინაბული” დუეტი.

ხელოვანების სამსახურს იყენებენ არა მხოლოდ გაბატონებული პოლიტიკური ძალები, არამედ ისინიც, რომლებიც მომავალში აპირებენ ძალაუფლების მოპოვებას. რამდენადაც ხელოვანთა ერთი კატეგორია უკვე ემსახურება მმართველ ძალას, აუცილებელია, ოპოზიციურმა პოლიტიკურმა სპექტრმა მოიძიოს ან წარსულში საყოველთაო ყურადღების ცენტრში მყოფი, მაგრამ ახალი ხელისუფლების მიერ “არადიარებული” ხელოვანი, ან ისეთები, რომლებიც ობიექტურად, მართლაც გულწრფელად არიან უკმაყოფილონი ხელისუფლების მმართველობის ფორმებით და სურთ მისი შეცვლა.

თუმცა არის ყველაზე აქტიური, მესამე – მღვრიე წყალში თევზის დამჭერთა კატეგორია, რომლისთვისაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, პოლიტიკოსებთან სამსახური ერთგვარ ბიზნესს წარმოადგენს.

ასეა თუ ისე, ნებისმიერ პოლიტიკურ ძალას სჭირდება იმ ხელოვანთა ჯგუფი, რომელიც საზოგადოების სხვადასხვა ასაკობრივ კატეგორიაზე, კონკრეტულ სეგმენტზე იმუშავებს.

სატელევიზიო სივრცეში ტელესერიალის გარდა არის კიდევ ერთი პოპულარული ჟანრი – რეალითი (რეალური) შოუ. რეალური შოუს პოპულარობას განაპირობებს მისი დოკუმენტურობა, მოვლენის რეალურ დროში ხილვა.

სიტუაციურ კომედიასა და ტელესერიალში მიმდინარე მოვლენები, მართალია, ყოფის თითქმის იდენტურია და საზოგადოების ყოველდღიური ცხოვრებიდანაა აღებული, მაინც ვიღაცის მიერ შეთხზულია.

რეალითი შოუში კი ამბავი, რომელიც ეკრანზე ხდება, არ არის ვიღაცის ფანტაზიის ნაყოფი და მაყურებელი შოუს მონაწილეების ცხოვრების მიმდინარეობას რეალურ დროში აკვირდება. ტელემედიისთვის კი რეალური შოუებით საზოგადოების ცნობიერებაზე მანიპულირება შესანიშნავი საშუალებაა, რადგან ასეთ შოუში რეალური გმირების ე. წ. რეალური ეკრანული ცხოვრება, როგორც წესი, წინასწარ განსაზღვრული და დაგეგმილი სქემით მომდინარეობს.

ამ სქემას კი ქმნიან არა მხოლოდ პროექტების ავტორები, არამედ ტელეკომპანიების მეპატრონეებიც და მათზე პოლიტიკური გავლენის მქონე პოლიტიკური ძალებიც კი.

სააკაშვილის მმართველობისთვის კიდევ ერთი უსვედლოდმოკრავი ფორმა იყო დამახასიათებელი – ე. წ. ოპოზიციური აზრის არსებობის შეუხვდაობა. ამის გამო, ქართულ მედიასივრცეში გაჩნდა რამდენიმე მედიაგამოცემა და ტელეკომპანია, რომლებსაც შეეძლოთ განსხვავებული ოპოზიციური აზრის გამოხატვა.

ასეთ ტელეკომპანიას წარმოადგენდა “მეესტროც”, რომელშიც ხელისუფლებისადმი ოპოზიციურად განწყობილმა პოლიტიკურმა ძალებმა მოიყარეს თავი. უკიდურესად დაძაბულ პოლიტიკურ გარემოში, სადაც სააკაშვილის მმართველობის დროზე ადრე დამხობის მოსურნე პოლიტიკური ძალები გაერთიანდნენ, აუცილებელი იყო ხალხის, რაც შეიძლება, დიდი მასების მობილიზება.

პოლიტიკურმა ოპოზიციამ მასების ასეთ მობილიზატორად მომღერალი და მსახიობი გიორგი გაჩეჩილაძე (უცნობი) შეარჩია. ტელეკომპანია “მეესტროში” კი მომზადდა სატელევიზიო პროექტი, პოლიტიკური რეალითი შოუ “საკანი №5”, რაც სიმბოლურად გამოხატავდა ნაციონალური მოძრაობის მიერ საკანში დატყვევებულ საღ აზრს.

ამ საკანს მრავალი თვის განმავლობაში ბევრი ადამიანი ესტუმრა, მათ შორის, ყველაზე მრავალრიცხოვანი

ხელოვნების სფეროს წარმოდგენლები იყვნენ: მსოფლიო მნიშვნელობის ავტორიტეტული არტისტები, რეჟისორები, მუსიკოსები, მხატვრები, მწერლები, პოეტები და ა.შ. მრავლად იყვნენ ახალგაზრდა შემოქმედნიც, აქტიურობდა შუა თაობაც. შესაბამისად, ნებისმიერი ასაკის, გემოვნების, მენტალიტეტის მაყურებელს მისთვის ახლობელი და მისაღები ხელოვანი საკნიდან ესაუბრებოდა არსებული ხელისუფლების პოლიტიკის წინააღმდეგ და ამით იმ ახალი პოლიტიკური ძალის პროპაგანდას სწევდა, რომელსაც ხელისუფლების სათავეში მოსვლა სურდა და ამ სურვილის მთავრ რეალიზატორად საკანში ხშირად ამღერებულ “უცნობს” იყენებდა.

სატელევიზიო “საკანში” მყოფმა გიორგი გაჩეჩილაძემ (უცნობმა) საზოგადოებრივი ცნობიერების იმგვარი მანიპულირება მოახდინა, იმდენად იმოქმედა სააკაშვილის მმართველობით უკმაყოფილო ადამიანების ემოციურ და რაც მთავრია, რაციონალურ სამყაროზე, რომ ტელეეკრანის ეთერიდან “დინამოს” სტადიონზე გადანაცვლებულ გაჩეჩილაძეს, იქ შეკრებილი ათიათასობის ადამიანი ისე შეეგება, როგორც წმინდა მესიას.

ხელოვანთა პოლიტიკურ ბრძოლაში ჩართვა და ტელემედიის საშუალებით მათი პროპაგანდისტულ იარაღად გამოყენება, ხშირ შემთხვევაში აღწევს სასურველ მიზანს, ხშირად კი მარცხით მთავრდება. ეს დამოკიდებულია ბრძოლის მეთოდებზე და პოლიტიკური ძალების პოლიტიკურ გამჭრიახობაზე.

ქართული პოლიტიკური ცხოვრების უახლეს ისტორიას თუ გადავხედავთ, ხელისუფლების სათავეში მოსული ძალები, უმეტეს შემთხვევაში, ისე ტკბებიან ძალაუფლებით, რომ მისი შენარჩუნებისთვის ხშირად დამღუპველ მეთოდებს იყენებენ. მათ შორის “რადიკალური მიუღებლობის” მეთოდს ყველაფერ იმის მიმართ, რამაც შეიძლება ეჭვი დაბადოს მათი ქმედებების სამართლიანობაზე.

საკაშვილის ხელისუფლებამაც უხეშად მოახდინა ხელოვანთა წარმომადგენლების დეფინიცია. ისინი, რომლებიც ვასალურ მდგომარეობაში ყოფნას გაემიჯნენ, სატელევიზიო სივრცეში არსებულ ე. წ. შავ სიაში აღმოჩნდნენ. სიაში, რომელიც ხელისუფლებას

დაქვემდებარებულ სამაუწყებლო მედიებს უკრძალავდა სატელევიზიო პროექტებში განსხვავებულად მოაზროვნე და, მით უფრო, ხელისუფლების საწინააღმდეგოდ მოქმედი ხელოვანების გამოჩენას.

ამ სივრცეში მოხვედრილი ხელოვანები ალტერნატიული სატელევიზიო სივრცის მკვიდრნი გახდნენ. სივრცის, რომლის პოლიტიკური ბატონებიც ოპოზიციურად განწყობილი პოლიტიკური ძალები იყვნენ. შესაბამისად, გასული ათწლეულის განმავლობაში, ქართულ მედიასივრცეში არ აღმოჩნდა არც ერთი სეგმენტი, რომელიც ხელოვანს ძირითადად იმიტომ უთმობდა ეთერს, რომ მისი შემოქმედება აინტერესებდა. ეკრანზე ხელოვანის გამოჩენის მთავარ კრიტერიუმს მისი პოლიტიკური სიმპათიები წარმოადგენდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Григорьев М., Методы ведения информационных войн - http://mcpt.narod.ru/pr_war.html
- Пратканис Э. Р., Эпоха пропаганды: Механизмы убеждения, повседневное использование и злоупотребление, 2012 - <http://kk.convdocs.org/docs/index-195.html>
- Кара-Мурза С., Манипуляция сознанием, «Орианы», Киев, 2000

რევაზ ჭიჭინაძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. გიორგი ჩართოლანი

**პრობლემის შექმნა – რაზე უნდა იფიქროს
საზოგადოებამ**
(“ჩაპელ ჰილსის კვლევის” 1968 წ. (Chapel Hill study)
საფუძველზე)

შეუძლებელია გამტკიცოთ, რომ პროპაგანდას შესწევს უნარი – დაარწმუნოს საზოგადოების უმრავლესობა ნებისმიერ საკითხში, თუმცა „მკვლევარების აზრით, პროპაგანდას შეუძლია საზოგადოებას თავს მოახვიოს პრობლემა და იძულებული გახადოს აუდიტორია, იფიქროს სწორედ პროპაგანდისტის მიერ “კარგად შეფუთული” პრობლემის შესახებ. “კარგად წარმართულ კამპანიას შეუძლია უკარნახოს საზოგადოებას ის, თუ რაზე უნდა იფიქრონ, რა არის მნიშვნელოვანი და აქტუალური. მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები ერთგვარად ადგენენ დღის განმავლობაში აუდიტორიის განსახილველ თემებს. პრობლემის შექმნა არის ინფორმაციის მიზანმიმართულად გადარჩევა, ამა თუ იმ მოვლენისათვის დიდი მნიშვნელობის მინიჭება. თავისთავად მოვლენა და შემდგომში მისი საინფორმაციო საშუალებების მიერ გაშუქება სულაც არ არის ერთი და იგივე. საინფორმაციო საშუალებებმა შესაძლოა “ვერ შეამჩნიონ” რაიმე მოვლენა ან პირიქით, რაიმე მოვლენას მიაჩნტონ ძალზე დიდი მნიშვნელობა”.¹ საზოგადოებისათვის განსჯის ობიექტის შექმნა, საინფორმაციო პროგრამების ბადის აგებაზეა დაფუძნებული. იმის მიუხედავად, თუ რამდენად აქტუალური, მნიშვნელოვანია საზოგადოებისათვის ესა თუ ის საკითხი, საინფორმაციო პროგრამების ბადის წყალობით (როდესაც საკითხი საინფორმაციო გამოშვების მთავარი ამბავი (Top News) ხდება), როგორც წესი, ის აუდიტორიისთვისაც მთავარ

¹ Сороченко В., *Энциклопедия методов пропаганды, (Создание проблемы)*, Электронная библиотека <http://royallib.ru> 2010-2012, стр. 32

განსახილველ თემად იქცევა. საინფორმაციო გამოშვების ბადის აგებასა და ამ მეთოდით საზოგადოებაზე გავლენის შესახებ, ასობით კვლევაა გამოქვეყნებული. მედიის მიერ საინფორმაციო ბადის მეშვეობით, აუდიტორიაზე შესაძლო ზემოქმედების შესახებ პირველი კვლევა გასული საუკუნის 20-იან წლებში ამერიკელმა მეცნიერმა, ჟურნალისტმა – ვალტერ ლიპმანმა აწარმოა. მეცნიერი საკითხს 1922 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში “საზოგადოებრივი აზრი” (Public Opinion) შეეხო. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ სწორედ მასობრივი მედია საშუალებები განსაზღვრავს იმას, თუ რაზე უნდა იფიქროს და ინერვიულოს საზოგადოებამ. ვ. ლიპმანი თვლის, რომ მედია მანიპულირებს იმით, რომ ქმნის გარკვეულ ე.წ. “სურათებს ჩვენს გონებაში” (Pictures in our heads). “ადამიანს, რომელსაც თავად არ განუცდია ესა თუ ის მოვლენა (სიტუაცია), ერთადერთი გრძნობა, რაც მას შეიძლება ჰქონდეს, დაეფუძლოს, ამ მოვლენის მიმართ, არის მის გონებაში არსებული სურათი (კადრი), ამ მოვლენის შესახებ, რაც განსაზღვრავს მის დამოკიდებულებას”.¹ ამას გარდა, ვ. ლიპმანი აღნიშნავს, რომ “თითოეული ადამიანის საქციელი, მისი ქმედება, ეფუძნება არა მის პირდაპირ და კონკრეტულ ცოდნას, განათლებას, არამედ იმ სურათებს, რაც თავად შექმნა ან მიაწოდეს”.² მეცნიერის თეორიის მიხედვით, ადამიანთა გონებაში ე. წ. სურათების ჩაბეჭდვის დომინანტი სწორედ მასმედიაა. ვ. ლიპმანის ცნობილი ტერმინი “სურათები ჩვენს გონებაში (თავში)” (Pictures in our heads) – მოგვიანებით, საფუძვლად დაედო მედიის მკვლევართა მრავალ ნაშრომს. ვ. ლიპმანის კონცეფცია ახალი ამბების პრიორიტეტებად დახარისხების, (ბადის აწყობის როლის) შესახებ, მკვლევარების – მ. მაკომბსის და დ. შოუს (M. McCombs; D. Shaw) მიერ წამოყენებულ ე. წ. “დღის წესრიგის” თეორიის საფუძველიც გახდა. მათ შეისწავლეს, თუ რამდენად ზემოქმედებს მედია რეპორტაჟები საზოგადოების მიერ ამა თუ იმ თემის მნიშვნელოვნების შეფასებისას. კვლევის პირველი რეზულტატები “ახალი ამბების პრიორიტეტებად დახარისხების” შესახებ მეცნიერებმა 1972 წელს გამოაქვეყნეს. ერთ-ერთი ყველაზე

¹ Lippmann W., *Public Opinion*, First published in 1922, p. 13.

² Lippmann W., *Public Opinion*, First published in 1922, p. 25.

მნიშვნელოვანი ნაშრომი ცნობილია როგორც “ჩაპელ ჰილსის კვლევა” (Chapel Hill study). ჩრდილოეთ კაროლინის უნივერსიტეტის ორმა მეცნიერმა კვლევა 1968 წელს (1968, საპრეზიდენტო არჩევნების წელი აშშ-ში, ამ პერიოდში აქტუალურია ასევე ვიეტნამის ომი და შავკანიანთა მოძრაობა უფლებების დაცვის შესახებ), იმავე შტატის ქალაქ ჩაპელ ჰილში ჩაატარა. მათი მიზანი იყო დაედგინათ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების ზემოქმედება გარკვეული პრობლემების საზოგადოებრივ შეფასებაზე.

ამ კვლევის ფარგლებში, მეცნიერები ჩაპელ ჰილსის მოსახლეობას საპრეზიდენტო არჩევნებამდე ეკითხებოდნენ: “დღესდღეობით რა პრობლემები აწუხებთ ყველაზე მეტად? მიუხედავად იმისა, თუ რა თემებზე საუბრობენ პოლიტიკოსები, დაასახელეთ რამოდენიმე მთავარი საკითხი, რაც უნდა გადაჭრას ხელისუფლებამ”.¹ კითხვარში, რომელიც დარიგდა, მოსახლეობამ თემები (შიდა პოლიტიკა, სამართალდაცვა, საგადასახადო პოლიტიკა...) პრიორიტეტების მიხედვით გადაანაწილა. პარალელურად მეცნიერები სამი კვირის განმავლობაში აანალიზებდნენ და პროცენტულად ახარისხებდნენ თემებს, რასაც ყველაზე მეტი ყურადღება დაეთმო ადგილობრივი ტელევიზიით, რადიოთი და პრესით. მიღებული შედეგების შედარებისას აღმოჩნდა, რომ საზოგადოების მიერ პრიორიტეტებად დახარისხებული თემები თითქმის სრულად ემთხვევა მასმედიის მიერ ახალი ამბების პრიორიტეტებად დახარისხებას (ახალი ამბების ბადეს).

მნიშვნელოვანი თემების მედიიდან აუდიტორიაზე გადატანა – მასმედიის მიერ საზოგადოებისთვის ახალი ამბების პრიორიტეტების დადგენა-განსაზღვრა, საკითხის შემდგომი კვლევების კიდევ ერთი საფუძველი გახდა. მაკომბსმა და შოუმ კვლევა განაგრძეს. მეცნიერები სხვა მკვლევარებთან ერთად საკითხს შემდგომი 25 წლის განმავლობაში იძიებდნენ. სხვადასხვა მეცნიერის მიერ ამ პერიოდში ჩატარებული ფუნდამენტური კვლევები 4 ეტაპად დაიყო. ამ პერიოდში ჩატარებულ კვლევათაგან ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მეცნიერების – აიენგარის,

¹ McCombs M. & Shaw D., *The agenda-setting function of mass media*, 1972, p.178.

პეტერსის და კაინდერის (lyengar, Peters & Kinder,) მიერ 1982 წელს ჩატარებული ლაბორატორიული ექსპერიმენტი.

კვლევის მონაწილეები ერთი კვირის განმავლობაში სადამოს უყურებდნენ მთავარ საინფორმაციო გამოშვებას, რომელიც მკვლევრების მიერ იყო დამონტაჟებული. მეცნიერებმა ლაბორატორიული კვლევის მონაწილენი სამ ჯგუფად დაჰყვეს. პირველი ჯგუფი უყურებდა სადამოს საინფორმაციო გამოშვებას, სადაც ძირითადი, მთავარი ამბავი აშშ-ს თავდაცვა იყო. მეორე ჯგუფი აკვირდებოდა საინფორმაციო გამოშვებას, რომელშიც ძირითადი პრობლემა გარემოს დაბინძურება იყო. მესამე ჯგუფი კი უყურებდა ახალ ამბებს, სადაც მთავარი თემა ინფლაცია და ეკონომიკური საკითხები იყო. ერთი კვირის შემდეგ ექსპერიმენტში მონაწილენი დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ სახელმწიფოსთვის პირველი რიგის ამოცანა უნდა იყოს იმ პრობლემის მოგვარება, რაც სპეციალურად დამონტაჟებული ახალი ამბების მთავარი თემა იყო (I ჯგუფის შემთხვევაში თავდაცვა, II ჯგუფისთვის პრიორიტეტი გარემოს დაცვა; III ჯგუფისთვის კი ეკონომიკური საკითხები გახდა).

კვლევამ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი შედეგი მიიღო – მეცნიერთა მიერ დამონტაჟებულმა ახალი ამბების გამოშვებებმა გავლენა იქონია ექსპერიმენტის მონაწილეთა პოლიტიკურ შეხედულებებზე. კერძოდ, ლაბორატორიული კვლევის მონაწილენი უპირატესობას (საპრეზიდენტო არჩევნებში) იმ პოლიტიკოსს ანიჭებდნენ, რომლის გამოსვლებშიც მეტი აქცენტი, უფრო ნათელი პოზიცია იყო გამოხატული, კონკრეტული პრობლემის (კვლევის მონაწილეთა მიერ პრიორიტეტად მიჩნეული პრობლემის) შესახებ.

XX საუკუნის მიწურულს კი თანამედროვე მედიამკვლევართა აზრი გაიყო. ვ. ლიპმანისა და “ჩაპელ ჰილსის” მკვლევრების მიმდევრები და თანამოაზრეები მიიჩნევენ, რომ ე. წ. ახალი ამბების პრიორიტეტების კონცეფცია არის თეორია. მაკომბსი და შოუ კონცეფციას თეორიის სტატუსს ანიჭებენ, ხოლო მეცნიერთა მეორე ნაწილი მიიჩნევს, რომ წარმოდგენილი კონცეფცია მხოლოდ ჰიპოთეზაა. “ახალი ამბების პრიორიტეტების დადგენის კონცეფციის მომავალი მჭიდროდაა დაკავშირებული

ზოგადად მედიაგაველენის შესახებ მომავალ კვლევებთან. პრიორიტეტების დადგენის კონცეფცია არის ამ უზარმაზარი მოზაიკის მხოლოდ ერთ-ერთი ფრაგმენტი, რომლის წარმატება თუ წარუმატებლობა მედიაგაველენის შესახებ სხვა მიმართულების შემდგომ კვლევებზეა დამოკიდებული”.¹

თანამედროვე მედიაშემდგომები, საინფორმაციო ბაზის საზოგადოებაზე ზემოქმედების ანალიზისას, დღეს ცდილობენ, სხვადასხვა კვლევის მეშვეობით “მოზაიკის” კიდევ ერთი “ფრაგმენტი”, – ახალი ამბების პრიორიტეტების დადგენის მიზეზ-შედეგობრივი ასპექტი გააანალიზონ. ცალკეული მედიაშემდგომების აზრით, სწორედ ახალი ამბების ბაღე კარნახობს საზოგადოებას იმის შესახებ, თუ რა არის პრიორიტეტული მოვლენა. მეცნიერთა მეორე ნაწილი კი თვლის, რომ საინფორმაციო გამოშვებების ბაზისა და საზოგადოების პრიორიტეტების თანხვედრა არა მედიის საზოგადოებაზე გავლენას, არამედ, პირიქით, მედიაზე საზოგადოების გავლენაზე მეტყველებს.

ჩვენ ვერც ერთ ჰიპოთეზას ვერ გამოვრიცხავთ, თუმცა, როგორც საერთაშორისო მედიაკამპანიებზე, ისე საქართველოში მიმდინარე პროცესებზე დაკვირვებით, ვვარაუდობთ, რომ საკითხი (ახალი ამბების ბაზის გავლენა საზოგადოებაზე) არ შეიძლება ცალსახად იყოს განხილული. ვფიქრობთ, რომ ახალი ამბების მიერ დასახული პრიორიტეტების საზოგადოებაზე გავლენის ხარისხი (და პირიქით) დამოკიდებულია რამდენიმე მნიშვნელოვან ფაქტორზე:

I – როგორი ტიპის მმართველობაა ქვეყანაში – ავტორიტარული მმართველობის შემთხვევაში საზოგადოებას არ მიუწვდება ხელი ალტერნატიული აზრის გასაგებად, ამიტომ ბუნებრივია, ასეთი ტიპის ქვეყნებში პრიორიტეტებს ავტოკრატი მმართველის მიერ ხელში ჩაგდებადი მედია განსაზღვრავს;

II – რამდენად დახურული ან ღიაა თავად საზოგადოება – დახურული საზოგადოების “დამუშავება” გაცილებით იოლი ამოცანაა პროპაგანდისტისათვის, განსაკუთრებით

¹ Kosicki G. M., *Problems and Opportunities in Agenda-Setting Research*, Journal of Communication, 1993, p118.

ე.წ. განვითარებადი დემოკრატიის ქვეყნებში, სადაც მოსახლეობა ახალი გამოსულია ავტორიტარული მმართველობის მარწუხებიდან (მაგ. ყოფილი საბჭოთა კავშირის ქვეყნები), თუმცა საზოგადოება ჯერ არ არის მზად ტრანსფარენტულობისათვის და ინარჩუნებს ე. წ. დახურული საზოგადოების ცხოვრების სტილს;

III – არის თუ არა ქვეყანაში საომარი მდგომარეობა – დემოკრატიულ, სოციალურად დაცულ, ღია საზოგადოების მქონე ქვეყნის მოსახლეობისთვისაც, საომარი მდგომარეობა (თუნდაც ეს არ იყოს უშუალოდ მათი ქვეყნის საზღვართან) ქმნის ერთგვარ პანიკას, რა დროსაც მოსახლეობა დეზორიენტირებულია. ამ დროს აუდიტორია ერთგვარად თავად ითხოვს, რომ სწორედ მედიამ განსაზღვროს პრიორიტეტები, დაადგინოს დღის წესრიგი;

IV – რამდენად პოლიტიზებულია საზოგადოება – პოლიტიზებული საზოგადოებისთვის (რაც დამახასიათებელია განვითარებადი დემოკრატიის ქვეყნებში), გარკვეული პოლიტიკური სკანდალების მეშვეობით იოლია პრიორიტეტების განსაზღვრა, რადგან ასეთი ტიპის აუდიტორია მედიის ნებისმიერ ანკესს ეგება;

V – რა სოციალური პირობებია შექმნილი ქვეყანაში – იმ შემთხვევაში, თუ სოციალური ფონი ქვეყანაში დაბალია, მოსახლეობა იმდენად დათრგუნული და დაკავებულია საკუთარი სოციალური პრობლემის გადაჭრაზე ფიქრით, რომ ძირითად პოლიტიკურ დღის წესრიგს მათ მაგივრად მედია ადგენს, აუდიტორია კი მას უპირობოდ იღებს;

VI – რამდენად რელიგიურია, როგორია რელიგიის გავლენა აუდიტორიაზე – ისეთი ტიპის ქვეყნებში, როგორიცაა მაგ., ირანის ისლამური რესპუბლიკა, შეუძლებელია საზოგადოებას რაიმე გავლენა ჰქონდეს ახალი ამბების პრიორიტეტების დადგენისას;

ჩვენი დაკვირვებით, დემოკრატიულ ქვეყანაში, რომელიც არ არის ჩართული საომარ მდგომარეობაში, სადაც რელიგია არ კარნახობს ქვეყნის პოლიტიკურ კურსს, სადაც მოსახლეობა დეპოლიტიზებულია და საკუთარ სიმპათიას ძირითადად მხოლოდ არჩევნების დღეს ავლენს, ასეთი ტიპის სოციალურად დაცული, ღია საზოგადოება თავად კარნახობს საინფორმაციო მედიას ახალი ამბების

პრიორიტეტებს; თუმცა ვვარაუდობთ, რომ თუნდაც ასეთი ტიპის საზოგადოებისთვისაც შესაძლებელია კონკრეტული სიტუაციისას კონკრეტული პრიორიტეტების განსაზღვრა. ასეთ შესაძლებლობას კი კინოპროდუქცია იძლევა.

თუ ფილმში ცალკეული საკვანძო ეპიზოდების კადრირებას საინფორმაციო სამსახურის ბაღეს შევადარებთ, ე.წ. ჰედლაინებსა და ეპიზოდის კადრირების მსგავსებას აღმოვაჩენთ. დაკვირვება ცხადყოფს, რომ საინფორმაციო გამოშვებაში (ჰედლაინებში და შემდგომ, სრულად პროგრამის ბაღეში) ვერბალურად დალაგებული, გადანაწილებული პრიორიტეტები, ფილმის ცალკეული საკვანძო უსიტყვო ეპიზოდების კადრირებას ჰგავს. მაგალითისთვის განვიხილოთ უ. შექსპირის “რომეო და ჯულიეტას” ყველასთვის ცნობილი ეკრანიზაციის (რეჟ. ფრანკო ძეფირელი 1968), ფრაგმენტი – უსიტყვო ეპიზოდი, როდესაც რომეო პირველად დაინახავს ჯულიეტას. როგორია ცალკეული ეპიზოდის კადრირება – რა პრიორიტეტებს განუსაზღვრავს რეჟისორი მაყურებელს და მეორე მხრივ, წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ გაშუქდებოდა, რა პრიორიტეტებით “დალაგდებოდა” საინფორმაციო ბაღეში ამ ეპიზოდში განვითარებული მოვლენები (ფილმის რეჟისორის მსგავსად, საინფორმაციო გამოშვების პროდიუსერი როგორ ააწყობდა გამოშვებას).

საგულისხმოა, რომ საინფორმაციო გამოშვების მომზადებისას, პროდიუსერები, რედაქტორები, (ისე, როგორც ჟურნალისტები რეპორტაჟისა თუ სიუჟეტის მომზადებისას) ხელმძღვანელობენ რომელიმე იმპერატორის, მარკუს კვინტილიანუსის ცნობილი ფორმულით – “ვინ? რა? როდის? სად? როგორ? რატომ?”. თუმცა ტელეჟურნალისტიკის ბევრ სახელმძღვანელოში, საინფორმაციო პუბლიცისტიკაზე საუბრისას, ეს ფორმულა შემოკლებული სახითაა წარმოდგენილი: “რა? სად? როდის?”, ხოლო “როგორ? რატომ? რისთვის?” – ანალიტიკურ პროგრამებს განეკუთვნება.

ფილმის ეპიზოდის კადრირება	ეპიზოდში განვითარებული მოვლენა რა პრიორიტეტულობის მიხედვით გადანაწილდებოდა საინფორმაციო გამოშვების ბადეში – როგორ დაეწყობოდა თემები.	ფორმულა, რითიც ხელმძღვანე- ლობენ საინფორმაციო სამსახურებში
რომეო წვეულებაზე, დაინახავს ჯულიეტას, რომელიც იწვებს ცეკვას	რა? - რომეომ და ჯულიეტამ პირველად დაინახეს ერთმანეთი	რა?
დარბაზში იწვება ცეკვა	სად? – დარბაზში სადაც იწვება ცეკვა	სად?
ჯულიეტა ცეკვისას უფრო აქტიურ, მოძრავ იღეთებს ასრულებს	როდის? - როდესაც ჯულიეტა ცეკვავს	როდის?

საინფორმაციო სპეციფიკიდან გამომდინარე, პროგრამის წამყვანი მოვლენას, სავარაუდოდ, წარადგენდა ასე: რომეომ და ჯულიეტამ პირველად დაინახეს ერთმანეთი, ჯულიეტას სახლის დარბაზში, რა დროსაც ჯულიეტა პირველ ცეკვას ასრულებდა. ანუ, ე.წ. საინფორმაციო ქუდის ტექსტში პრიორიტეტთა რიგითობა ისე გადანაწილდებოდა, როგორც ეს გადანაწილებული აქვს მხატვრული ფილმის რეჟისორს. სქემის მსგავსებამ და მედიის მიერ საინფორმაციო ბადის მეშვეობით, აუდიტორიაზე შესაძლო ზემოქმედების შესახებ პირველი კვლევის ავტორის ვალტერ ლიპმანის შრომამ, სადაც მეცნიერი აყალიბებს აზრს იმის შესახებ, რომ მედია მანიპულირებს იმით, რომ ქმნის გარკვეულ “სურათებს ჩვენს გონებაში”, გვიბიძგა ლაბორატორიული კვლევისკენ, რათა გაგვერკვია, რამდენად ზემოქმედებს მხატვრული ფილმის ცალკეული საკვანძო უსიტყვო

ეპიზოდების კადრირება აუდიტორიის პრიორიტეტთა ჩამოყალიბებაზე. ჩვენ მიერ შეირჩა სტუდენტ გოგონათა ერთი ჯგუფი (ერთი ასაკობრივი კატეგორია, საერთო ინტერესები, ცოდნის თანაბარი დონე...), რომელიც გაიყო ორად – 15-15 სტუდენტი. მათ პრიორიტეტების მიხედვით უნდა დაეღაგებინათ პასუხები კითხვაზე – რა შემთხვევაში დაინტერესდებიან უცნობი მამაკაცით:

- თუ მას აქვს ათლექტური აღნაგობა
- ღამაში ჩაცმულობა
- ექსტრაგაგანტულობა
- თუ გიმზერო
- მომხიბვლელი გარეგნობა (სახე)
- სახის გარკვეული დეტალები, ნაკვთები (თვალი, ცხვირი, წარბი...)
- სხეულის დეტალები (ღამაში კიდურები, თითები...)
- არაორდინალური საქციელი

ექსპერიმენტში მონაწილე პირველი ჯგუფის უმრავლესობამ პრიორიტეტი მიანიჭა პირველ პუნქტს (ათლექტური აღნაგობა). 15 მონაწილიდან არცერთს არც პირველ არც მეორე და არც მესამე პრიორიტეტად არ დაუსახელებია “მზერა”.

ექსპერიმენტში მონაწილე მეორე ჯგუფს გაჩვენეთ ეპიზოდი კ/ფ-დან “რომეო და ჯულიეტა” (წვეულების ეპიზოდი, როდესაც რომეო და ჯულიეტა პირველად დაინახვენ ერთმანეთს). კადრების მიხედვით ჯულიეტას ინტერესს გამოიწვევს რომეოს მზერა, მეორე ეფექტი კი უკვე მისი სახე, კონკრეტულად კი თვალებია, როდესაც ბოძს ამოფარებული ყმაწვილი პირველად იხსნის ნიღაბს, კადრში ახლო ხედით ჩანს მისი სახე, აქცენტი კეთდება მის თვალებზე (თვალებზე ასევე მეტი აქცენტი კეთდება წინა კადრში, სადაც მსხვილი ხედით ეკრანზე მხოლოდ ჯულიეტას თვალები ჩანს). ეპიზოდის ნახვის მეორე დღეს კი ექსპერიმენტში მონაწილე მეორე ჯგუფის წევრებმა, პირველი ჯგუფის მსგავსად, პრიორიტეტებად დააღაგეს ჩვენ მიერ დასმული კითხვის პასუხები. შედეგად, მეორე ჯგუფის აბსოლუტურმა უმრავლესობამ მიიჩნია, რომ ჩამონათვალიდან პირველი (რა შემთხვევაში

დაინტერესდებიან უცნობი მამაკაცით) არის მზერა, მეორე კი სახის გარკვეული დეტალები. I და II ჯგუფის პასუხებს შორის სხვაობა რადიკალურია, ასევე სახეზეა მხატვრული ფილმის ეპიზოდის კადრირებისა და აუდიტორიის განწყობის სრული თანხვედრა, რაც გვაძლევს საფუძველს ვივარაუდოთ, რომ ისე, როგორც საინფორმაციო პროგრამის ბადეს, მხატვრული ფილმის ცალკეულ საკვანძო, უსიტყვო ეპიზოდების კადრირებას აუდიტორიისთვის პრიორიტეტების დადგენა შეუძლია.

როგორც ემპირიული (ლაბორატორიული ცდა), ისე თეორიული კვლევების ანალიზის შედეგად გამოიკვეთა, რომ სამაუწყებლო მედიის ახალი ამბების ბადეში პრიორიტეტული ამბების განსაზღვრის პრინციპი ხშირ შემთხვევაში იმავფორმულას იყენებს, რასაც შემოქმედებითი პროდუქციის (კინოფილმის) ავტორი, მხატვრული ნაწარმოების ცალკეული ეპიზოდების დამუშავებისას, როდესაც ფილმის შემთხვევაში რეჟისორი, საინფორმაციო გამოშვების შემთხვევაში კი პროდიუსერი (რედაქტორი, წამყვანი ან ჟურნალისტი) აუდიტორიას განუსაზღვრავს ძირითად აქცენტებს, პრიორიტეტებს. შესაბამისად ხშირად სწორედ ამ ადამიანებზეა დამოკიდებული ის, თუ რაზე უნდა იფიქროს საზოგადოებამ, რა არის ნომერ პირველი პრობლემა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Сороченко В., *Энциклопедия методов пропаганды*, Электронная библиотека <http://royallib.ru> 2010
- Kosicki G. M., *Problems and Opportunities in Agenda-Setting Research*, Journal of Communication, 1993
- Lippmann W., *Public Opinion*, First published in 1922
- McCombs M. & Shaw D., *The agenda-setting function of mass media*, 1972

მუსიკოლოგია

მარინა ქავთარაძე,
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო
კონსერვატორიის პროფესორი

მუსიკა და ხელისუფლება დროის კონტამსტში (მუსიკის მოთვინიერების საბჭოური მეთოდები)

შესავალი

XX საუკუნის მუსიკის დოკუმენტური ისტორია ჯერ კიდევ არ შექმნილა. მუსიკას გააჩნია თავისთავადი ღირებულება, მაგრამ მან შეიძლება ნათელი მოჰყინოს არა მარტო ნაწარმოების შექმნის პროცესს და დაგვეხმაროს უფრო ღრმად შევიგრძნოთ ხელოვანის სულიერი მდგომარეობა, მისი მისია და ადგილი ამ საზოგადოებაში, არამედ თავად სახელმწიფოს მოთხოვნებიც მის მიმართ.

სიცოცხლის ორი პრინციპულად განსხვავებული პოლუსიდან – ადამიანი და სახელმწიფო, ადამიანი თვითკმარია; მისი არსებობა განპირობებულია თავად ბუნებით; ადამიანების მიერ შექმნილი სახელმწიფო ფუნქციონალურია, მისი არსებობა გამართლებულია გამოყენებითი მოსაზრებებით: დაეხმაროს ადამიანებს ორგანიზებაში, დაიცვას ისინი, ხანდახან დასაჯოს და გაანადგუროს კიდევ. ისე როგორც ოდესღაც, ის შეიძლება არც იყოს, ან შეიძლება გაქრეს დროთა განმავლობაში, თუ ადამიანები თვითორგანიზების უკეთეს ფორმებს იპოვნიან.

კულტურის უდიდესი ძალა მდგომარეობს იმაში, რომ ის განამტკიცებს პიროვნების პრიორიტეტს სახელმწიფოს წინაშე, ხოლო ადამიანის უსაფრთხოება ამ ლოგიკით დამოკიდებულია საზოგადოების მიერ ამ პრიორიტეტის აღიარებაზე. მაგრამ ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში მთავარი აღმოჩნდა არა მუდმივი, არამედ დროებითი კონსტანტები და საზოგადოებაში გაიმარჯვა სახელმწიფოებრივ-ფუნქციონალურმა მიდგომამ ადამიანისადმი. მუსიკის როლი, ადგილი და ფუნქცია სახელისუფლებო ურთიერთობათა ამ სისტემაში ის საკითხია, რომელსაც განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ნებისმიერ ტოტალიტარულ სახელმწიფოში.

სტატიაში წარმოდგენილია საბჭოთა დისკურსი, რომელიც ეძღვნება ჩვენს მეხსიერებაში შემორჩენილ, არც თუ შორეული ისტორიული წარსულის სოციალურ-კულტურულ პროცესებს, რომლებიც ხშირად დაფარულია გაუთვითცნობიერებელი მსმენელისათვის; არჩეული რაკურსი განსაზღვრულია ტრიადით: დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება; ხოლო ანალიზის საგანია ე. წ. საბჭოთა პერიოდის საკომპოზიტორო შემოქმედება დროის კონტექსტში; განიხილება აქსეოლოგიური ასპექტები სახელოვნებო სფეროში 1948 წლის და შემდგომი პერიოდის სამთავრობო დადგენილებებისა, რომლებიც კულტურის მოდუაწებთან საბჭოთა ცენზურული ტერორის ძალისმიერი მეთოდებით ურთიერთობის კლასიკურ მაგალითს წარმოადგენს. კვლევის მიზანია “მოძალადის” და “მსხვერპლის” ურთიერთობის, ეპოქის ამ დოკუმენტების „ძალაუფლების ენის” შესწავლა, მათი სემანტიკური და სემიოტიკური ანალიზი.

სახელისუფლო რეჟიმი, როგორც სასამართლო პროცესი

ტოტალიტარული რეჟიმის სამთავრობო დადგენილებები ფაქტობრივად “ცენზურული ტერორის” განმახორციელებელი განაჩენია, რომელსაც არა მარტო შემოქმედება, არამედ ბევრი ნიჭიერი მუსიკოსის სიცოცხლე შეეწირა; ვეებერთელა ფაქტოლოგიური და საარქივო მასალა პოლიტიკისა და კულტურის ურთიერთობის ამსახველი ისტორიისა დაცულია საარქივო დოკუმენტებში, რომლებიც ჯერ კიდევ არ არის შესწავლილი და ფუნდამენტურ კვლევას საჭიროებენ. ამდენად, საკითხის დაყენება აღნიშნულ რაკურსში და მისი განსაზღვრა როგორც პრიორიტეტულის, აქტუალურად გვესახება.

საბჭოთა იდეოლოგიის პირობებში ხელოვანთა მხოლოდ მცირედმა ნაწილმა შეძლო, არ გამტყდარიყო, ხშირად საკუთარი სიცოცხლის ფასად წინ აღდგომოდა ტოტალიტარულ რეჟიმს; ამ პირობებში თითოეული ადამიანი თავის გზას პოულობდა გამოსავლისათვის, ყოველ მათგანს თავისი კომპრომისები და ზღვარი ჰქონდა, რომლის გადაბიჯების უფლებას საკუთარ თავს

არ აძლევდა; რამდენი იდეოლოგიურად მიუღებელი ნაწარმოები, “თაროზე შემოდებული” ელოდა თავის დროს, ან დარჩა დაუმთავრებელი და განუხორციელებელი. მაგრამ საკმარისია ამ პერიოდის მუსიკის გულდასმით ანალიზი, ნაწარმოებების შექმნის თარიღების შედარება იმ მოვლენებთან, რომლებიც ქვეყანაში ხდებოდა, რომ ბევრი რამ სხვა ელფერს იძენს.

ყველა კომპოზიტორი განსხვავებულ გზას ირჩევს კოჰაბიტაციისთვის, შემოქმედებითი „მე“-ს თვითგამოხატვისათვის იდეოლოგიურად შეზღუდულ პირობებში. აღნიშნულიდან გამომდინარე, კომპოზიტორის ამ პოლიტიკურ სისტემასთან ურთიერთობის სხვადასხვა ტიპი იკვეთება, რომელიც შემოქმედებით პროცესში შესაბამის ასახვას პოვებს:

პირველ მათგანს მიეკუთვნებიან ის კომპოზიტორები, რომლებიც შემეშუბლურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებენ სისტემის მიმართ, ითვალისწინებენ რეჟიმის მოთხოვნებს და პერიოდულად თავდაცვის მიზნით მიდიან შემოქმედებით კომპრომისზე, რაც აისახება არა მარტო მათი შემოქმედების თემატიკაზე, არამედ მუსიკალურ ენასა და დრამატურგიაზე.

ტოტალიტარული რეჟიმი ფართოდ მოიხმარს ნაციონალურ მუსიკას, რომელსაც აქტიურად იყენებს პოლიტიკური პროპაგანდის მიზნით მიტინგებზე, აღლუმებსა და სხვა საზოგადოებრივ ღონისძიებებზე. ამავე რიგს განეკუთვნება “საგანგებო” თემებზე დაწერილი მუსიკალური ნაწარმოებებიც, სადაც ხაზგასმულად არის წარმოდგენილი არსებული პოლიტიკური რეჟიმის იდეოლოგიური მხარე, კერძოდ, მარშები, მასობრივი სიმღერები, კანტატები და ორატორიები, რომლებიც საგანგებო პარტიული ცხოვრების ამსახველი “შემთხვევისთვის” იწერებოდა და მნიშვნელოვან პოლიტიკურ მოვლენებს უკავშირდებოდა.

თავისებური ხარკი ამ თვალსაზრისით გაიღეს საბჭოთა პერიოდში მოღვაწე კომპოზიტორთა სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლებმა, მათ შორის ქართველმა კლასიკოსებმაც; ასე იქმნებოდა საბჭოთა ცხოვრების თავისებური “მუსიკალური მატრიანე”; მაგალითად,

მ. ბალანჩივაძის კანტატა “დიდება ზაქეს” (1927), ზ. ფალაიშვილის საზეიმო კანტატა მიძღვნილი ოქტომბრის რევოლუციის ათი წლისთავისადმი (1927), ა. მაჭავარიანის ორატორია “ჩემი სამშობლოს დღე” (1954), ო.თაქთაქიშვილის კანტატა “ჰიმნი პარტიას” (1952წ.), რ. ლაღიძის “დიდება პარტიას” და მრავალი სხვა.

მეორე კატეგორიას მიეკუთვნებიან კომპოზიტორები, რომლებიც თავისი შემოქმედებით დაუპირისპირდნენ სისტემის იდეოლოგიურ მოთხოვნებს და პრაქტიკულად მისი მსხვერპლი გახდნენ. მიჩნეულია, რომ რეპრესიები მუსიკოსებს ნაკლებად შეეხო, ყოველ შემთხვევაში, კომპოზიტორებს; თუ მხედველობაში რეპრესირებულ მუსიკას მივიღებთ, “მსხვერპლი” ბევრად დიდი აღმოჩნდება. ასეთ რეპრესირებულ ავტორთა შორის იყვნენ საბჭოთა ავანგარდის პირველი თაობის წარმომადგენლები, რომელთა მუსიკა პრაქტიკულად პირველად 90-იან წლებში გამოჩნეულა (ვ. ზადერაცკი, ა. მასოლოვი, მ. ვაინბერგი, ა. ვეპრიკი), თუმცა, ამ დროისათვის ავანგარდის ახალი ტალღა ასეთივე მიუღებლობისა და იზოლაციის ატმოსფეროში მოექცა, როგორც ნახევარი საუკუნის წინ. ამაში დამნაშავე არა მარტო “ჩაკეტილი” სისტემა, არამედ ამ სისტემის პროდუქტი – ახალი მუსიკალური ესთეტიკისადმი სრულიად მოუშადებელი მსმენელი და იდეოლოგიზებული კრიტიკა აღმოჩნდა. თუმცა, ცხოვრების კანონზომიერება ასეთია: გადის დრო და ხელოვნება რევანშს იღებს ხელისუფლებაზე; “რეპრესირებული” მუსიკა ისტორიის ღირსეულ ნაწილად იქცევა.

მესამე კატეგორია – ეს საკომპოზიტორო შემოქმედების ის შემთხვევებია, როდესაც, ერთი შეხედვით, გაუსაძლის რეჟიმთან კოპაბიტაციის პირობებში, იდეოლოგიის გვერდის ავლით, ზოგჯერ კი ადაპტირების ახალი ხერხების მეშვეობით, კომპოზიტორი ინარჩუნებს შემოქმედებით “მე”-ობას. ამის მაგალითს დიმიტრი შოსტაკოვიჩის ფენომენი წარმოადგენს.

ორმაგი კოდირება

როგორც ცნობილია, პოსტსაბჭოურმა ეპოქამ მოახდინა ღირებულებათა გადაფასება. არ დაინდო მუსიკოსებიც,

კერძოდ, საბჭოთა კომპოზიტორთაგან ყველაზე გამორჩეული, XX საუკუნის კლასიკოსად აღიარებული შოსტაკოვიჩიც. “სიმართლე” მის შესახებ გახდა არაერთი წიგნის, სიმპოზიუმის თუ ფესტივალის თემა, განსაკუთრებით უცხოეთში. უფრო ადრეული რუსული გამოცემები შოსტაკოვიჩის შესახებ “ეპოქის ნიშნითაა” აღბეჭდილი; დიმიტრი შოსტაკოვიჩის შესახებ არსებულ თანამედროვე რუსულ და დასავლურ ლიტერატურაში ხშირად გვხვდება მოსაზრებები, რომ ის ოფიციალური კომპოზიტორი, “მშვიდარა” და “რეჟიმის მსახური” იყო. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მაფანთათვის “პოლიტიკურად” მიუღებელი აღმოჩნდა მისი პიროვნება, რომელიც მათი აზრით ღიად უნდა დაპირისპირებოდა არსებულ რეჟიმს.

სოლომონ ვოლკოვის მირ გამოქვეყნებულმა შოსტაკოვიჩის მემუარებმაც ვერ გადაარწმუნა ოპოზიციონერები საწინააღმდეგოში.¹ არადა, როგორ გულახდილად ჟღერს კომპოზიტორის სიტყვები: “ციხის კამერები – საშინელი სოროებია. ადამიანები იცდიან. შეიძლება შიშისგან გაგიჟდეს. ბევრი ვერ უძლებს დაძაბულობას. მე ვიცი ეს. სასჯელის მოლოდინი – ერთ-ერთი ის ტემაა, რომელიც მტელი ცხოვრება მაწამებდა. ჩემი მუსიკის მრავალი ფურცელი ამას ეძღვნება.”

შოსტაკოვიჩის პროტესტი არსებული რეჟიმის მიმართ ნაწარმოებების ინტონაციურ ბუნებაში, მის მრავალშრიან დრამატურგიულ სტრუქტურაში, მის ორმაგი კოდირების პრინციპზე აგებულ მუსიკალურ სიმბოლოებში გამოიხატებოდა. «ებრაული მუსიკა თითქმის ყოველთვის – ცრემლიანი სიცილია. ებრაელებმა იმდენი იტანჯეს, რომ ისწავლეს თავისი სასოწარკვეთილების დაფარვა. ეს მისი თვისება ახლოს დგას მუსიკის ჩემუელ გაგებასთან: მასში ყოველთვის უნდა იყოს ორი ფენა...» - კომპოზიტორის მიერ გამოთქმული ეს სიტყვები იძლევა გასაღებს მისი მუსიკისა და საზოგადოდ ცხოვრების შოსტაკოვიჩისეული გაგებისათვის.² 1948 წლის შემოდგომაზე შოსტაკოვიჩი

¹ С.Волков, «Свидетельство. Мемуары Д.Д. Шостаковича» (რუსულ ენაზე: Auf-gezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkow. Hamburg, 1979.)

² И. Гликман, «Письма к другу. Дмитрий Шостакович - Исааку Гликману»/ [Санкт-Петербург. „DSCN, Композитор.„ 1993](#)

გაათავისუფლეს პროფესორის თანამდებობიდან «პროფესიული შეუთავსებლობის»(!) გამო, საპასუხოდ, სწორედ ამ პერიოდში, 1948 წელს, «კოსმოპოლიტების» წინააღმდეგ წამოწყებული კამპანიის პერიოდში, როგორც კომპოზიტორის პროტესტის გამოხატულება, შეიქმნა მისი ვოკალური ციკლი «ებრაული ხალხური პოეზიიდან».¹ იმ პირობებში, რომელშიც მუშაობდა შოსტაკოვიჩი, განხდა განსაკუთრებული დამოკიდებულება შემოქმედებისადმი, როცა მას საკუთარი აზრების, გრძნობების გამოსახატავად მათი «დაშიფვრა» და «ორმაგად» კოდირებული ენის გამოყენება უწევდა, რომელიც ხშირად გასაგები მხოლოდ რჩეულთათვის იყო. ამ კუთხით არაებრაული წარმოშობის შემოქმედისათვის «ებრაული» თემების და კილო-ინტონაციების ხშირი გამოყენება არა შემთხვევითი, არამედ თვითიდენტიფიკაციის შეგნებული აქტია, რეციპიენტისადმი გზავნილია, რომელიც ასახავს კომპოზიტორის დამოკიდებულებას მისი დროისა და რეალობისადმი.²

სამთავრობო დადგენილება, როგორც განაჩენი

1948 წლის ცეკას ავადსახსენებელმა დადგენილებამ – «ვანო მურადელის ოპერა «დიადი მეგობრობის» შესახებ», ფორმალიზმში, ანტიხალხურობასა და მუსიკის ნაკლებად გამომსახველობაში დაადანაშაულა არა მარტო ვანო მურადელი, რომელიც დაისაჯა არა იმდენად «მოდერნისტული» მუსიკალური იდეების, რამდენადაც ოპერის ლიბრეტოს სიუჟეტური გაუმართაობის, მოქმედ პირობად პარტიის ბელადების გამოყვანის გამო.³ მკაცრი ბრალდება «ფორმალიზმსა და კოსმოპოლიტიზმში» წაუყენეს ასევე დიმიტრი შოსტაკოვიჩს, სერგეი

¹ საგულისხმოა, რომ 1949 წელს დააპატიმრეს “ებრაული ხალხური პოეზიის” კრებულის შემდგენლები – ი. დობრუშინი და ა. იუდიცკი. მანამდე კი ებრაული კულტურის მრავალი მოღვაწე; ციკლის არაოფიციალური პრემიერა შედგა შოსტაკოვიჩის სახლში მის დაბადების დღეზე 1948 წლის 25 სექტემბერს, ხოლო “წინდახედული” მეგობრების რჩევით, II რედაქცია შეცვლილი ფინალით, ოფიციალურად შესრულდა 1955 წელს.

² მ. ქავთარაძე. პიროვნების თვითიდენტიფიკაციის პრობლემა დიმიტრი შოსტაკოვიჩის შემოქმედებაში, ანთროპოლოგიური კვლევა, თბილისი, 2010, გვ. 134-142

³ პოპულარული მასობრივი პატრიოტული სიმღერების ავტორი, ვანო მურადელი ტიპური “კანონმორჩილი საბჭოთა კომპოზიტორი” იყო.

პროკოფიევს, ნიკოლოზ მიასკოვსკის, არამ ხაჩატურიანს, ვესარიონ შებალინს, საქართველოში ანდრია ბალანჩივაძეს, შალვა შშველიძეს და სხვ. დღევანდელი გადასახედიდან ძნელი წარმოსადგენია, რომ ამ ერთი შეხედვით, მათ ტრადიციულ, კლასიკურ-რომანტიკულ სტილისტიკაში გააზრებულ ნაწარმოებებში ფორმალისტური ნიშნები დაენახათ, მაგრამ როგორც, ჩანს სიახლის ტენდენციები, რომელიც გამოარჩევდა მათ მასისგან, მავანთ საშიშ მოვლენად აღიქმეს. ამ პერიოდიდან დაიწყო საბჭოთა კავშირში ჯაზის, როგორც ბურჟუაზიული ხელოვნების დევნაც.

როგორც ცნობილია, 1948 წლის ამ დადგენილებას წინ უძღოდა კულტურის სფეროში მთავარი იდეოლოგიის, ჟდანოვის შეხვედრა მურადელთან და დიდი თეატრის დირექტორ ლეონტიევთან, რომელიც შეხვედრის შემდეგ გულის შეტევით გარდაიცვალა. ამ მოვლენების კვალდაკვალ, თბილისში კონსერვატორიის მცირე დარბაზში სასამართლო მოუწყვეს ანდრია ბალანჩივაძეს «ფორმალისტური», «კოსმოპოლიტური» ნაწარმოების – I სიმფონიის შექმნისათვის, რომელიც დღეს ამ ჟანრის კლასიკურ ნიმუშად არის აღიარებული. ამ დადგენილების შექმნე სახელდახედოდ მოწყობილმა «სასამართლომ», რომელსაც ცეკას მაღალჩინოსანი ესწრებოდა, რბილი «განაჩენი» გამოიტანა – «оказывается товарищ Баланчивадзе честный, советский композитор»; ფიზიკურად გადარჩნენ, თუმცა, ამ ფაქტს კომპოზიტორის და მისი თავდადებული დამცველის, მუსიკისმცოდნე ლადო დონაძისათვის უკვალოდ არ ჩაუვლია; ცხოვრების ბოლომდე, ბალანჩივაძეს «სახსოვრად» დარჩა ერთ ღამეში გაჭაღარავებული თმის ზოლი, ხოლო ლადო დონაძეს მძიმე ჰიპერტონია.¹

ხელოვნების სტილებისა და თემატიკის უნიფიცირებამ მოახდინა მისი სულიერი კულტურიდან ცივილიზაციის კულტურად ტრანსფორმაცია, რაც ნიშნავდა არა მარტო მის ანგაჟირებულებას, არამედ იდეოლოგიზაციას, რადგან იდეოლოგიზებული კულტურა ცივილიზაციის მაკემენტებელია. მასზე ავრცელებს ტოტალიტარიზმი

¹ გ. ტორაძე, განუყოფელი ანდრია ბალანჩივაძე. მუსიკის სამყაროში, თბილისი, 2010, გვ. 100

«თანასწორობის» პოპულიტურ პრინციპს; სოცრეალიზმის ბრძოლა სხვა «იზმების» წინააღმდეგ, ამის ნათელი დადასტურებაა.

«სხვა კულტურამ» ანდერგრაუნდში გადაინაცვლა. ამის მაგალითია 60-70-იანელი ქართველი ავანგარდისტი კომპოზიტორების შემოქმედებაც, რომელიც საკონკერტო

Приложение к письму
от 10 января 1985 года

**Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
ВСЕСОЮЗНЫЙ ЛЕНИНСКИЙ КОМ-
МУНИСТИЧЕСКИЙ СОЮЗ МОЛОДЕ-
ЖИ
НИКОЛАЕВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ КО-
МИТЕТ ЛКСМ УКРАИНЫ**

Для служебного пользования
Секретарям ГК, РК ЛКСМ Украины

Направляем примерный перечень зарубежных музыкальных групп и исполнителей, в репертуаре которых содержатся идейно вредные произведения, а также список тарифицированных вокально-инструментальных ансамблей СССР.

Рекомендуем использовать эти сведения для усиления контроля за деятельностью дискотек.

Данной информацией необходимо обеспечить все ВИА и молодежные дискотеки района.

Секретарь обкома
комсомола

П. Гришин

Примерный перечень зарубежных музыкальных групп и исполнителей, в репертуаре которых содержатся идейно вредные произведения

Название коллектива	Что пропагандирует

1. Секс Пистолз	— панк, насилие
2. Б-52	— панк, насилие
3. Медисс	— панк, насилие
4. КЛЭШ	— панк, насилие
5. Стронглэрс	— панк, насилие
6. Кисс	— неофашизм, панк, насилие
7. Крокус	— насилие, культ сильной личности
8. Стикс	— насилие, вандализм
9. Айрон Мейден	— насилие, религиозное мракобесие
10. Джудас Прист	— антикоммунизм, расизм
11. Ай Си Ди Си	— неофашизм, насилие
12. Спаркс Спаркс	— неофашизм, расизм

13. Блек Сабат	— насилие, религиозное мракобесие	23. Ориниджинелз	— секс
14. Элс Купер	— насилие, вандализм	24. Донна Саммер	— эротизм
15. Назарет	— насилие, религиозный мистицизм, садизм	25. Тина Тернер	— секс
16. Скорпион	— насилие	26. Джаниор Энглиш (Регги)	— секс
17. Чингиз Хан	— антикоммунизм, национализм	27. Кенед Хит	— гомосексуализм
18. Уфо	— насилие	28. Маннч Мешин	— эротизм
19. Пинк Флойд (1983)	— извращение внешней политики СССР («Агрессия СССР в Афганистане»)	29. Рамонз	— панк
20. Толкинхедз	— миф о советской военной угрозе	30. Бан Хейлен	— антисоветская пропаганда
21. Перрон	— эротизм	31. Хулио Иглесиос	— неофашизм
22. Боханнон	— эротизм	32. Язоо	— панк, насилие
		33. Данич Мод	— панк, насилие
		34. Вилдж Пипл	— насилие
		35. Тен Си Си (10сс)	— неофашизм
		36. Стоджис	— насилие
		37. Бойз	— панк, насилие
		38. Блонди	— панк, насилие

«ВЕРНО»
зав. общим отделом
обкома комсомола

Е. Пряжиская

პროგრამებში თითქმის არ ჟღერდა (ნათელა სვანიძე, მიხეილ შუღლიაშვილი, თემურ ბაკურაძე).

ანალოგიური პროცესები აღინიშნება პოპმუსიკაშიც, კერძოდ – როკში. საბჭოეთში როკმუსიკას იდეოლოგიურ მტრად აღიქვამდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ “ოტტეპელის” ხანაში, როდესაც ერთი შეხედვით, იდეოლოგიური მუხრუჭები შესუსტდა, 1985 წელს გამოიცა ალკის (ახალგაზრდული ლენინური კომუნისტური კავშირის) ერთ-ერთი რეგიონული კომიტეტის დოკუმენტი, რომლის ტექსტი დაახლოებით ასეთია:

“პროლეტარებო ყველა ქვეყნისა, შეერთდით!

...გიგზავნით სიას, რომელშიც მოყვანილია ის შემსრულებლები და მუსიკალური ჯგუფები, რომელთაც შემოქმედებაში იდეურად მავნე ნაწარმოებები აქვთ. გაძღვეთ რეკომენდაციას, ეს ცნობები გამოიყენოთ დისკოთეკების მუშაობაზე გაძლიერებული კონტროლისთვის. აუცილებელია, ეს ინფორმაცია გადაეცეს ყველა ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ანსამბლსა და დისკოთეკას”. სიის ერთ მხარეს ჯგუფებისა და შემსრულებლების სახელები იყო ჩამოწერილი, მეორე მხარეს კი – მათი “ცოდვები”, რასაც კომუნისტები “იდეურ მავნებლობას” უწოდებდნენ. სწორედ ასე დააბრალეს ჯგუფ Scorpions-ს ძალადობა, Pink Floyd-ს – სსრკ-ის საგარეო პოლიტიკის “გარყვნა”, Sex Pistols-ს – პროპაგანდა პანკური სუბკულტურისა, რომელიც დანაშაულად ჩათვალეს, AC-DC-ს – ნეოფაშიზმის, თინა თერნერი – სექსის და ა.შ.

დასკვნა

XX საუკუნის პირველი ნახევრის მუსიკალურ კულტურაში ჩამოყალიბებული საბჭოთა იდეოლოგიასთან მიმართების სქემა, რომელიც მოქმედებდა სწორედ კულტურულ სივრცეში, პრაქტიკულად ინარჩუნებს თავის ინერციას შემდგომ პერიოდშიც. პოლიტიკური “Оттепель”-ის პერიოდში კულტურული პოლიტიკის აქტივობის მეშვეობით ხდებოდა სახელმწიფოებრიობის გამყარება და მისი პერსპექტივის შენარჩუნება. “Застой”-ის პერიოდშიც ტოტალიტარული რეჟიმი სწორედ მუსიკალურ ხელოვნებას მოიხმარდა პოლიტიკური იდენტობის ფორმირების

საშუალებად. კულტურის ერთიანი პოლიტიკა არ უშვებდა განსხვავებული აზრის არსებობას ხელოვნების არც ერთ სფეროში. საბჭოთა კავშირის ხელისუფლება უზრუნველყოფდა კულტურის ისეთ განვითარებას, რომლის ფარგლებში ხელოვანთ უნდა ემოქმედათ მხოლოდ არსებული ჩაკეტილი სისტემის მიერ დაშვებული ფორმებისა და იდეების კონტროლირებად საზღვრებში. ხელოვნება, როგორც კულტურის რეპრეზენტატორი, იმ ანომალიების ინდიკატორად იქცა, რომელსაც ტოტალიტარიზმი ბადებს. შესაბამისად, თემა “მუსიკა და ხელისუფლება” ტოტალიტარიზმის ხანაში თვითკმარია კვლევის თვალზრისით და უკიდუგანოა, ვინაიდან მოიცავს არა მარტო საბჭოთა, არამედ მრავალი ქვეყნის წარსულისა და აწმყოს კულტურას. ეს სტატია მხოლოდ ამ საკითხის დაყენებისა და პრობლემის ერთი ასპექტის წარმოჩენის ცდას წარმოადგენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. И. Гликман , «Письма к другу. Дмитрий Шостакович - Исааку Гликману», Санкт-Петербург. «DSCH, Композитор», 1993
2. С. Волков, «Свидетельство. Мемуары Д.Д. Шостаковича» (რუსულ ენაზე: Aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkow. Hamburg, 1979.)
3. С.Волков, «Шостакович и Сталин. Художник и царь», Москва, «Эксмо», 2005
4. М.Собинина, «Шостакович –симфонист», Москва, «Музыка», 1976
5. გ. ტორაძე, განუმეორებელი ანდრია ბალანჩივაძე. მუსიკის სამყაროში, თბილისი, 2010
6. მ. ქავთარაძე, პიროვნების თვითიდენტიფიკაციის პრობლემა დიმიტრი შოსტაკოვიჩის შემოქმედებაში, ანთროპოლოგიური კვლევა, თბილისი, 2010

მარიამ ჭინჭარაული,
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის
კულტურის კვლევების დოქტორანტი,
სამეცნიერო ხელმძღვანელები:
თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის სრული პროფესორი ნინო ჩიქოვანი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელმწიფო
კონსერვატორიის
ასოირებული პროფესორი მარინე ქავთარაძე

**ბანსგამეზულ მუსიკალურ ტრადიციათა
შროთიერთობა XX და XXI საუკუნეების მუსიკალურ
კულტურაში**

XX–XXI საუკუნეების მუსიკალურ კულტურას თავისი სპეციფიკური მახასიათებლები გამოარჩევს, რომლებიც საყოველთაო ყურადღების ცენტრში აქცევს განსხვავებული მუსიკალური ტრადიციების გადაკვეთის საკითხს. ამ გადაკვეთის შედეგად წარმოიქმნება მოვლენა “მსოფლიო მუსიკის” სახელწოდებით. იგი წინა ხაზზე წამოსწევს თვითმყოფადი ნაციონალური მუსიკის გაგების პრობლემას, რომელიც მსოფლიო მუსიკის კონტექსტში ეთნიკური იდენტიფიკაციის ფუნქციას ასრულებს. შესაბამისად, ტრადიციული მუსიკის თვითმყოფადობა მჭიდროდ უკავშირდება ნაციონალურ მუსიკას, რაც, თავის მხრივ, მოითხოვს ტრადიციულობისა და ლოკალურობის ტერმინების ახლებურ გააზრებას.

აღსანიშნავია, რომ ტერმინი “მსოფლიო მუსიკა” XX საუკუნის 60-იან წლებში შექმნა ეთნომუსიკოსმა რ. ბრაუნმა, რომელიც გავრცელდა “აკადემიური წრეების წარმომადგენლებში, მუსიკალური მრავალფეროვნების აღსანიშნავად და ხელშესაწყობად”.¹ იმავედროულად, “მსოფლიო მუსიკას” ხშირად ეთნიკური მუსიკის სინონიმადაც იყენებენ. მას აქვს თავისი განსაზღვრული

¹ FELDT, S. (2000). A Sweet Lullaby for World Music. In: Public Culture, Vol. 12/1, p. 148

სოციალურ-კულტურული კონტექსტი, ესთეტიკა, რაც საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებულ მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხის ნაციონალურ მუსიკას ეფუძნება.

ტრადიციისა და მოდერნის, სიძველისა და თანამედროვეობის სინთეზი მსოფლიო მუსიკაში ერთდროულად ორი საწყისის არსებობაზე მეტყველებს. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის კონსერვატიული საწყისი, რომელიც წარსულისაკენ არის მიმართული და მასთან მემკვიდრეობითი კავშირის გამაძლიერებელია და შემოქმედებითი საწყისი, რომელიც მომავალზეა ორიენტირებული, ქმნის ახალ ღირებულებებს წინა თაობის კულტურულ-ისტორიული გამოცდილების ნიადაგზე. უნდა აღინიშნოს, ეთნოსის ტრადიციულ ფოლკლორზე დაფუძნებით მსოფლიო მუსიკა დიდა სხვა ხალხების კულტურებისთვის, იქმნება დიალოგი მათ ღირებულებებს, ტრადიციებს შორის. მეორე მხრივ, ეს პროცესი ხელს უწყობს ნაციონალური თვითიდენტიფიკაციის გამოვლენის საშუალებას. ეთნო-მუსიკის ნაციონალური კომპონენტი ვლინდება ფოლკლორის როგორც ბაზისის გამოყენებაზე დაყრდნობით. ტრადიციული და ინოვაციური ელემენტების დიალექტიკური ურთიერთგავლენა ეთნომუსიკაში წარმოადგენს ნაციონალური კულტურის რეპრეზენტაციას მსოფლიო კულტურულ სივრცეში.

თანამედროვე მუსიკალურ კულტურაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენს მუსიკალურ-ინტონაციური აზროვნება, რომელიც იცვლება ახალი კულტურული დომინანტების შესაბამისად, რაც გამოწვეულია დასავლური მუსიკალური კულტურისაგან კარდინალურად განსხვავებული, აღმოსავლური, ორიენტალური კულტურის დაინტერესებით. შესაბამისად, მსოფლიო მუსიკის კატეგორია ხშირად გაგებულია, როგორც ევროპული თვალსაწიერის გაფართოვება, ლოკალური კულტურული მრავალფეროვნების წვდომის შესაძლებლობა. ნიშანდობლივია, რომ ამ გარემოებების შედეგად ყურადღების ცენტრში ექცევა არაევროპული მუსიკალური კულტურა, კერძოდ აზიური და აფრიკული მუსიკა, რომელიც ევროპულ მუსიკალურ კულტურასთან

სინთეზით ქმნის ახალ მუსიკალურ ენას.

ადმოსავლური მუსიკალური კულტურა რთული ფენომენია, რადგან მას პროფესიული ტრადიციების ზეპირი გადაცემის ფორმა ახასიათებს. ამ მახასიათებლით იგი მკვეთრად ემიჯნება დასავლურ პროფესიულ მუსიკალურ კულტურას, რომელიც წერილობით ფიქსირებულ ნოტაციის სისტემას ეფუძნება.

არაევროპული კულტურების მრავალფეროვნების მიუხედავად, ევროპელი მსმენელისათვის “ორიენტალური” მუსიკა ერთი საერთო ნიშნით გამოიყოფა, რასაც წარმოადგენს მონოდიურობა (ერთხმიანი), რომელიც დასავლური (მრავალხმიანი) მუსიკალური სისტემისაგან განსხვავებით კილოურ აზროვნებას ეფუძნება. ევროპულ მუსიკალურ კულტურას კი ტონალური აზროვნება, ფორმის კრისტალიზაცია, კონტრასტების სიმრავლე ახასიათებს. ადმოსავლური “ორიენტალური” მუსიკა არაა შეზღუდული მკაცრი ნახევარტონიანი ტემპერაციით, დამოუკიდებელია ჰარმონიის ფუნქციონალური აზროვნებისაგან, შესაბამისად, გამოირჩევა მნიშვნელოვნად მეტი თავისუფლებით, ვიდრე ევროპული კლასიკური მუსიკა. ხშირად რიტმულად ბევრად უფრო რთული, დეტალიზებული და “ორნამენტულია”. ამგვარად, ევროპულ და არაევროპულ მუსიკალურ კულტურებს განსხვავებული ურთიერთობები ახასიათებთ რიტმთან და ჰარმონიასთან, კილოური ორგანიზაციის ტიპთან, რაც წარმოშობს მელოსის პრინციპულად სხვა ტიპს.

სწორედ ამ ურთიერთობის კონტექსტში გვინდა გამოვყოთ ინდოელი მუსიკოსისა და კომპოზიტორის რავი შანკარის შემოქმედება, რომელმაც საერთაშორისო სარბიელზე გაიტანა ინდური მუსიკა და ტრადიციული მუსიკალური ინსტრუმენტი სიტარა. ტრადიციულ ინდურ მუსიკალურ კომპოზიციას რაგა წარმოადგენს. მისი მთავარი მახასიათებელი იმპროვიზაციულობა და კილოური აზროვნებაა. უნდა აღინიშნოს, რომ რაგასთვის ტიპურია როგორც სოლო შესრულება, ისე ანსამბლური, როდესაც სოლისტს თანხლებას უწევს ბურდონული (ტანპურა) და რიტმული (ტალა) ფუნქციის მქონე საკრავები. განსაკუთრებით გვინდა გამოვყოთ

ინდური მუსიკის ბგერისადმი დამოკიდებულება. ინდური ფილოსოფიის მიხედვით, ბგერა არის უმაღლესი მატერია, რომელიც აკავშირებს ინდივიდს სამყაროსთან, აქედან გამომდინარეობს ინდური მუსიკის მედიტაციური ხასიათი.

დასავლური და აღმოსავლური კულტურების ურთიერთობის ასპექტში ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია რავი შანკარის თანამშრომლობა ცნობილ ევროპელ და ამერიკელ მუსიკოსებთან: ფილიპ გლასთან, ანდრე პრევეინთან, ლონდონის სიმფონიურ ორკესტრთან, ზუბინ მეტასთან; მათ შორისაა – მევიოლინე, იეჰუდი მენუჰინი.

რავი შანკარისა და იეჰუდი მენუჰინის ერთობლივი მუსიკალური ალბომი “როცა დასავლეთი ხვდება აღმოსავლეთს” ევროპული და აზიური კულტურების შერწყმის შთამბეჭდავი მაგალითია. ამ ალბომს მიენიჭა გრემის პრემია საუკეთესო კამერული ანსამბლის შესრულებისთვის 1967 წელს. ეს არის სიტარისა და ვიოლინოს უჩვეულო ანსამბლი, რომელიც განსხვავებული ტემბრული, რეგისტრული და დინამიკური მახასიათებლების მიუხედავად, ინტონაციური მთლიანობით, ტემბრულად და დინამიკურად შეთანხმებული ჟღერადობით გამოირჩევა. რიტმულ პულსაციას სიმძაფრეს ანიჭებს ინდური ტრადიციული ინსტრუმენტის ტაბლას გამოყენებაც.

ჩვენს მოხსენებაში გვინდა აღვნიშნოთ კიდევ ერთი საინტერესო ექსპერიმენტი დასავლურ და აღმოსავლურ მუსიკალურ ტრადიციათა ურთიერთობაში, კერძოდ, კვარტეტი “კრონოსის” შემოქმედება, რომელიც ევროპულ მუსიკალურ ჩარჩოში ათავსებს აღმოსავლურ მუსიკალურ ტრადიციებს. კვარტეტი 1973 წელს შექმნა დევიდ პერინგტონმა. მის შემადგენლობაში არიან მუსიკოსები: დევიდ პერინგტონი, ჯონ შერბა (ვიოლინო), პენკ დატი (ალტი), და ჯეფრი ცაიგლერი (ჩელო). მათი რეპერტუარი ძალზე ფართოა და მოიცავს თანამედროვე აკადემიურ და არააკადემიურ მუსიკას, ევროპულ და არაევროპულ მუსიკალურ კულტურათა დიალოგსა და სინთეზს.

ამჯერად, ჩვენთვის საინტერესოა “კრონოსის” კვარტეტისა და აღმოსავლური მუსიკალური კულტურის წარმომადგენლების ერთობლივი მუსიკალური

ალბომი, “ცენტრალური აზიის მუსიკა” (2010), რომელიც დამაკავშირებელი ხიდია ორ კარდინალურად განსხვავებულ მუსიკალურ კულტურას შორის. ამ მხრივ აღსანიშნავია აზერბაიჯანელი მომღერლის – ალიმ ქასიმოვის ანსამბლის, ავღანელი მუსიკოსის – ჰომიდუნ საკის ტრიოსა და “კრონოსის” ერთობლივი მუსიკალური კომპოზიციები. ალიმ ქასიმოვი ცნობილი აზერბაიჯანული ტრადიციული მუსიკის შემსრულებელია.

აზერბაიჯანულ ტრადიციულ მუსიკაში ვგულისხმობთ მუღამს, რომელიც მრავალნაწილიანი ვოკალურ-ინსტრუმენტული ნაწარმოებია. მუღამი ასევე კილოს სახელსაც აღნიშნავს აზერბაიჯანულ მუსიკაში. მუღამისათვის დამახასიათებელია მელოდიის განვითარების იმპროვიზაციული ტიპი განსაზღვრული მუღამი-კილოს საფუძველზე, მომღერალ სოლისტის ხანენდესა და ინსტრუმენტული ანსამბლის თანხლებით, და სოლო ან ინსტრუმენტული ანსამბლის სახით.

საინტერესოდ მიმდინარეობდა ალბომზე მუშაობის პროცესიც. თავდაპირველად ალიმ ქასიმოვმა სოლო სიმღერისათვის განკუთვნილი მელოდიები და ტექსტები გადააკეთა ვოკალურ დუეტად, რომელსაც აკომპანემენტს უწევდა მისი ანსამბლი. შედგომში კი მუსიკოსმა ჯეიკობ გარჩიკმა ქასიმოვის ანსამბლის მიერ შესრულებული მუსიკალური ნაწარმოებების ტრანსკრიპციები შექმნა “კრონოსისათვის”. ამ მუსიკალურ კომპოზიციაში საოცრად ჰარმონიულად ერწყმის ევროპული კვარტეტის მკაფიო აკორდულ ჟღერადობას მეტრო-რიტმული თავისუფლებით გამორჩეული ექსპრესიული ვოკალი აღმოსავლური ინსტრუმენტების თანხლებით. ნიშანდობლივია, რომ ამ უჩვეულო სინთეზში მუსიკალური მასალა გამჭოლი განვითარების პრინციპზე და საწყისი მელოდიური მოტივების ვარიაციების საფუძველზე აიგება. ხოლო, მისი ყოველი მომდევნო მოდიფიკაცია ინარჩუნებს საწყის სახეს, მელოდიის ცნობადობას. შესაბამისად, წარმოიქმნება ერთგვარი მონოთემატური მთლიანობა, რომელსაც ახასიათებს მკაცრი ერთიანობა ვარიაციული საშუალებების გამოყენების პირობებში. იგი ეფუძნება კონტრასტული და იმპროვიზაციული საწყისების

შეთანხმებას, რაც აღმოსავლური მუსიკალური ტრადიციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია.

რაც შეეხება ჰომიუნ საკჰის, იგი ნაციონალური ავღანური მუსიკალური ინსტრუმენტის რუბაბის (თარი) ვირტუოზი შემსრულებელია. იგი ოსტატურად იყენებს აღმოსავლური სამყაროს სხვადასხვა რეგიონის (სპარსულ, არაბულ, ინდურ, თურქულ) მუსიკალური სტილისა და რიტმის კომბინაციებს.

საკჰისა და კრონოსის კვარტეტის მოსმენისას მსმენელის ყურადღებას იქცევს მკვეთრი “ფერითი” გამა, სადაც მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია განსხვავებულ ორნამენტალურ-დეკორატიულ ხერხებს, ემოციურ-სახეობრივი განვითარების განსაკუთრებულ პლასტიკას. მუსიკალური მასალის სიღრმე და კონცენტრაცია იქმნება ინტონაციური პროცესის შინაგანი დაძაბულობით, განსაკუთრებულ აზრს იძენს თავისებური არტიკულაციური მანერა, ძნელად შესამჩნევი ნახევარტონიანი გადახრები, გლისანდირება, ვიბრატო. აღმოსავლურ მუსიკაში ინტონაციური დაძაბულობა ასევე ჩნდება კომპოზიციის შინაგანი დინამიზირებით, რაც შესაბამისად წარმოქმნის ცვალებადობის საკმაოდ რთულ სისტემას.

ვეროპული და არავეროპული მუსიკალური კულტურის შერწყმა კონტრასტის პრინციპით იქმნება—მეტრო-რიტმული, დინამიკური, კილო-ჰარმონიული, ინტენსიური გამჭოლი განვითარებით, მუსიკალური სახეებისა და განწყობების სწრაფი ცვლილებებით, მათი ტრანსფორმაციით.

ამგვარად, აღნიშნულ მაგალითებზე დაყრდნობით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ განსხვავებულ მუსიკალურ ტრადიციათა ურთიერთკავშირი მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს მსოფლიო მუსიკის იმპროვიზაციული პრაქტიკის განვითარებაზე. “ძველისა” და “ახლის” წარმატებული სინთეზი ლოკალური და ტრადიციული მოდელების გამეორების ნაცვლად გულისხმობს ახალი მუსიკალური სტილური ჰიბრიდების შექმნას, რომლებიც განსხვავებულ ესთეტიკურ კრიტერიუმებს ემყარება.

შესაბამისად, აღნიშნულ შემთხვევებში ზღვარი ტრადიციულსა და თანამედროვეს შორის მცირდება, რაც “მსოფლიო მუსიკის” განხილვისას ერთ-ერთ მნიშვნელოვან

საკითხს წარმოადგენს. დასავლურ პარადიგმებთან მათ ადაპტაციას კი ფორმების ჰიბრიდიზაციასთან მივყავართ, რაც, ბუნებრივია, ტრადიციული ნიშნების ხარჯზე ხდება. ამიტომ ზოგიერთ მკვლევარს¹ მიაჩნია, რომ დასავლური მუსიკის ახალი მიმდინარეობა, რომელსაც “მსოფლიო მუსიკა” ეწოდება, მოითხოვს ვესტერნიზაციის სტანდარტების დაცვას, რაც ტრადიციული მუსიკალური სტილის გაქრობას განაპირობებს. თუმცა, აღნიშნული მაგალითები სრულიად საწინააღმდეგოზე მეტყველებენ, განსხვავებული მუსიკალური კულტურების დიალოგის შედეგად მსმენელებისთვის საუკუნეების განმავლობაში უცნობი მუსიკალური კულტურა თანამედროვე მსოფლმხედველობის არეალში ხვდება.

შესაბამისად, მსოფლიო მუსიკა შეიძლება განვიხილოთ როგორც განსხვავებულ მუსიკალურ კულტურათა ერთიანი სისტემა, იმავდროულად, მსოფლიო მუსიკა ახდენს ტოლერანტობის აქტის ტრანსფორმაციას ანუ მიესაღმება განსხვავებული მუსიკალური კულტურის თანაარსებობას, გარდაქმნასა და გავრცელებას. იმავდროულად, ეს მოსაზრება ხაზს უსვამს მსოფლიო მუსიკის, როგორც ხელმისაწვდომი მუსიკალური პროდუქტისა და მისი სოციალურ-კულტურული ფონის ურთიერთკავშირის შედეგად მიღებულ გარდამავალ მოვლენას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- o CORNELL JOHN & CRIS GIBSON. (2004). World music: deterritorializing place and identity. In: Progress in Human Geography, Vol. 28./3.p. 342-361.
- o ERLMANN, V. (1998) “How Beautiful Is Small? Music, Globalization and the Aesthetics of the Local”, In *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 30 , pp. 12-21.

¹ CORNELL JOHN & CRIS GIBSON. (2004). World music: deterritorializing place and identity. In: Progress in Human Geography, Vol. 28./3.p. 344

- o FELD, S. (2000). A Sweet Lullaby for World Music. In: Public Culture, Vol. 12/1, p.145-171.
- o GROSSBERG, L. (1997). Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture. Duke University Press.
- o STOKES. M. (1994). *Ethnicity, identity, and music: the musical construction of place*. Berg Publishers Oxford/New York
- o TURNER, V. (1988). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications
- o Шахназарова Н.Г.(1983) *Музыка Востока и музыка Запада*. Москва

ხელოვნებათმცოდნეობა

ირინე აბესაძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

**მხატვრობისა და პოეზიის სამართო პარადიგმები XX
საუკუნის პირველი მეოთხედის საქართველოს
დრო-სივრცულ კონტინუუმში**

მეოცე საუკუნის პირველი მეოთხედის შინაგანი წინააღმდეგობებით აღსავსე ეპოქის (რუსეთ-იაპონიის და პირველი იმპერიალისტური ომები, ასევე, 1905–1917 წლების რევოლუციები, საქართველოს დამოუკიდებელი სახელმწიფოებრიობის აღდგენის ხანმოკლე პერიოდი) არითმიული მაჯისცემის შესაფერისმა მსოფლგანცდამთავისებური გამოძახილი ჰპოვა ქართული კულტურის ყველა სფეროში. აქტიური იარაღი გახდა პოლიტიკური პრესა. ქართულ პოეზიაში ახალი მიჯნა დაიწყო „ცისფერყანწელთა ორდენის“ სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსლის დღიდან. ცნობილი თეატრალური მოღვაწენი ქართული თეატრის განახლებაზე ზრუნავენ, კომპოზიტორები კი, პირველ ქართულ ოპერებს ქმნიან. აღნიშნულ პერიოდს ემთხვევა ქართული ეკლესიის ავტოკეფალიის აღდგენა და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გახსნა.

განახლების წყურვილმა მოიცვა მხატვართა ახალგაზრდა თაობა: დიმიტრი შევარდნაძის, ვალერიან სიდამონ-ერისთავის, დავით კაკაბაძის, ლადო გუდიაშვილის, შალვა ქიქოძის, ქეთევან მაღალაშვილის, ელენე ახვლედიანის და სხვათა სახით. ქართული კულტურისათვის ეს იყო ეროვნული თვითდამკვიდრების მტკივნეული პროცესი, აღნიშნული პერიოდის ქართველ ხელოვანთა ინტერესების სფეროს ეროვნული მხატვრული ფორმის ძიება განსაზღვრავდა.

მეოცე საუკუნის დასაწყისი ქართულ მხატვრობაში დაზგურ სასურათე სიბრტყეზე მონუმენტური საწყისის „დამყნობის“ გზათა ძიების ნიშნით მიმდინარეობდა. დაზგურ სურათში მონუმენტური წყობის მიღწევისთვის მხატვართა ახალგაზრდა თაობა დაეწაფა, როგორც შუასაუკუნეების მონუმენტურ ხელოვნებას, ასევე, ნიკო

ფიროსმანაშვილის შემოქმედებას. ფიროსმანის აღმოჩენა ახალგაზრდა მხატვრებისათვის აბედის კვესივით იყო, რომელიც განახლების აუცილებლობის წინაშე მდგომ თაობას, ქართული მხატვრობის მომავალი განვითარების გზას გაუნათებდა.

ახალ მხატვრულ ფორმათა და საკუთარი „მე“-ს ძიებისას, ქართველ შემოქმედებით ინტელიგენციას მხოლოდ შინაგანი იმპულსები როდი კვებავდა. მათ კარგად ესმოდათ, რომ ქართულ ფერწერას არ არგებდა ვიწრო ეროვნული ჩარჩოებით შემოფარგვლა. მით უფრო, როდესაც უფროსი თაობის მხატვართა: გრიგოლ მაისურაძის, რომანოზ გველესიანის, ალექსანდრე ბერიძის, გიგო გაბაშვილის, დავით გურამიშვილის, ალექსანდრე მრეკელიშვილის, მოსე თოიძის, ალექსანდრე ციმაკურიძის ძირითად მონაპოვარს სწორედ ქართულ სინამდვილეში „ევროპეიზმის“ დანერგვა წარმოადგენდა. დღის წესრიგში დადგა „ეროვნულსა“ და „ზეეროვნულს“ შორის, ბალანსის დაცვის საკითხი.

დავით კაკაბაძე ნაშრომში „ხელოვნება და სივრცე“ მოგვიანებით დაწერს: „.. ქართული მხატვრობის ახალი გზა, საქვეწო დღევანდელ კულტურასთან ერთად, უნდა მიმდინარეობდეს ადგილობრივი ქართული შესაძლებლობებით“.¹

ქართველ მხატვართა მისწრაფებანი ზუსტ გამოხატულებას ჰპოვებს აგრეთვე, მხატვარ შალვა ქიქოძის სიტყვებში, რომელიც მან პარიზიდან თბილისში მოსწერა დას, მსახიობ ანეტა ქიქოძეს, 1920 წელს: „...ყოველი ხელოვნება, ყოველი ერი იქმნება ეროვნულ ჩარჩოებში, მხოლოდ ეროვნულ ფარგლებში აღმოცენებულ ფორმას ეძლევა საერთაშორისო მნიშვნელობა“.²

ქართული შემოქმედებითი ინტელიგენცია, საკუთარი ფესვების გააზრებისკენ მიმართულ ეროვნული ცნობიერების ორიენტირებს, კულტურათა დიალოგის პრიზმაში განიხილავდა. ახალგაზრდა ქართველ მხატვართა თაობამ, დავით კაკაბაძის წინამძღოლობით, შესანიშნავად იცოდა,

¹ დ. კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, პარიზი, 1926, გვ. 16

² შალვა ქიქოძის 1920 წ. 8 აგვისტოს წერილი ანეტა ქიქოძისადმი, იხ.: ი. აბესაძე, შალვა ქიქოძე, თბ., 1990, გვ. 33; ასევე: ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, შალვა ქიქოძის კულტურული მემკვიდრეობა, თბ., 2005, გვ. 46

რომ ქართული კულტურის იდენტიფიცირებისას, ყოველ დროს მნიშვნელოვანი იყო ის ფაქტი, რომ მასში მოხსნილი და შენახულია, როგორც აღმოსავლური კულტურული ფენომენის ელემენტები, ასევე, დასავლური კულტურისათვის ნიშანდობლივი ქრისტიანული ცნობიერების საფუძვლები.

ყოველივე აღნიშნულის განმსაზღვრელი კი, თვით საქართველოს გეოგრაფიული მდებარეობა, კერძოდ თბილისის, როგორც კავკასიის კულტურულ-ეკონომიკური ცენტრის ფუნქციონირება გახლდათ. რაც შეეხება საკაცობრიო უღვრადობამდე აყვანილ ეროვნულ მხატვრულ ფორმას, ის გულისხმობდა ეროვნული, ტრადიციული სახელოვნებო არსენალის სინთეზს ნოვატორულ ხედვასთან. აღნიშნული კი, თავის მხრივ, წარმოადგენდა ევროპულ მოდერნისტულ მიმდინარეობათა (იმპრესიონიზმის, პოსტიმპრესიონიზმის, ფოვიზმის, ექსპრესიონიზმის, კუბიზმის, ფუტურიზმის, აბსტრაქციონიზმის და სხ.) შემოქმედებითი გააზრება-გათავისების შედეგს.

ტრადიციასთან, ნოვატორობის დამოკიდებულების საკითხი უმნიშვნელოვანესი იყო “ცისფერყანწელთა” შემოქმედებისათვის და არა მხოლოდ მათთვის, მაგ., გალაკტიონი დამოუკიდებლად ეძებდა ამგვარი სინთეზის საუკეთესო გამოხატულებას.

ეროვნულის-ზეეროვნულთან დამოკიდებულების გზაზე, აღმოსავლური ელემენტების დასავლურ ღირებულებებთან მიმართების გააზრებამ, დააკავშირა ერთმანეთს კულტურის სხვადასხვა სფეროში მოღვაწე ხელოვანი. სწორედ, ამ ალტერნატივის წინაშე მდგომ შემოქმედთა წიაღში წარმოიშვა ის საერთო პარადიგმები, რომელნიც მეოცე საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართულ პოეზიასა და ეროვნულ მხატვრობას ერთმანეთთან დააკავშირებს.

გალერიან გაფრინდაშვილმა 1914-1922 წლების ქართულ პოეზიას „დიონისური ღამე“ უწოდა.¹ იგივე შეიძლება ითქვას იმავე პერიოდის ქართულ მხატვრობაზეც. საერთო კრიზისულმა სიტუაციამ (ომი, რევოლუციები) გაამძაფრა ხელოვანის ირონია და სკეპტიციზმი. ყოველივე აღნიშნულმა კი, განსაკუთრებული სიმახვილე შესძინეს შემოქმედის

¹ ვ. გაფრინდაშვილი, შენიშვნები ქართულ ლირიკაზე, ჟურნ. “კავკასიონი”, №3-4, 1924, გვ. 14

ინტუიციას, რომელიც მტკივნეულად ირეკლავდა ეპოქის ტრაგედიას და სატკივარს. ნატურის, გარემომცველი სამყაროს პასიური ასახვა, ბუნებრივია, ვერ უპასუხებდა იმ ქარცეცხლიანი დღეების მოთხოვნებს.

ქართველ სიმბოლისტ პოეტებს, ახალი თაობის ქართველ მხატვრებთან ბევრი რამ აკავშირებდათ: ერთობლივი თავშეყრის ადგილები და მათი ერთობლივად გაფორმება („ქიმერიონი“, „ფანტასტიკური სამიკიტნო“, „მშური ნუგეში“, „არგონავტების ხომალდი“ და სხვა), ერთობლივი შემოქმედებითი საღამოები და ღისპუტები ხელოვნების საკითხებზე. ამ მხრივ, მნიშვნელოვანია მხატვრული ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმიმართების პრობლემაზე, ქართულ მოდერნისტულ მხატვრობასა და პოეზიაში გაკეთებული თამამი და პროვოკაციული განცხადებები, დასტამბული საქართველოში გამოშვებულ ჟურნალ-გაზეთებში. სწორედ, ქართულმა პრესამ გამოავლინა ქართულ პოეზიასა და მხატვრობაში, როგორც საერთო, ისე განმასხვავებელი შემოქმედებითი მიდგომების არსებობა.

განსაკუთრებით ეს გამოჩნდა, მაშინ, როდესაც ქართულ შემოქმედებით წიაღში თანმიმდევრულად შემოიჭრა იმპრესიონიზმის, სიმბოლიზმის, ექსპრესიონიზმის, ფუტურიზმის, დადაიზმის და სხვა ავანგარდულ მიმართულებათა ცალკეული ნიშნები. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია განსხვავება ნოვატორობის – ტრადიციასთან ურთიერთმიმართების საკითხის გააზრებაში. მაგალითად, თუ ქართველი სიმბოლისტები თავიანთ საპროგრამო წერილში უარყოფენ ტრადიციას: “1. ჩვენ უარს ვამბობთ წარსულზე, რადგან იგი ბღაღავს წმინდა იდეალს; 2. მშვენიერების არსი წარსულის მსხვერველია და ა. შ.”¹. ქართველ მხატვართა ახალგაზრდა თაობამ სრულიად შეგნებულად მიმართა ტრადიციას. რაშიც მათ დიდი დახმარება აღმოუჩინა „ქართველ ხელოვანთა“ და „საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო“ საზოგადოებათა მიერ, ერთობლივად ორგანიზებულმა ექსპედიციებმა, ქართული ფრესკების პირების გადმოღების მიზნით. ქართველი პოეტები, თუკი უპირატესობას ანიჭებდნენ ქართულ

¹ პაოლო იაშვილი, წინათქმა, ჟურნ. „ცისფერი ყანწები“, № 1, 1916, გვ. 3

სინამდვილეში ევროპული სიმბოლისტური პოეზიიდან ნასესხები მხატვრული სახეების გადმონერგვას, ქართულ ფერწერაში შუასაუკუნეების ეროვნული მონუმენტური მხატვრობის თავისებურებათა ათვისებაზე იყო ყურადღება გამახვილებული.

ერთი თაობის ქართველ მხატვრებსა და პოეტებს შორის არსებული ეს პრინციპული განსხვავება პირველად დავით კაკაბაძემ დააფიქსირა თავის საპროგრამო წერილში „ჩვენი გზა“.¹ მხატვარი კრიტიკულად აფასებდა ქართულ პოეზიაში მოჭარბებულ სახე-ნიღბებითა და სიმბოლოებით ოპერირებას და ფრანგი სიმბოლისტებისგან ნასესხები დაქარაგმებული მეტყველებით ქართველი პოეტების გატაცებას. იგი ქართულ მხატვრობას ეროვნული მხატვრული ფორმის ძიებისაკენ სხვა გზით სვლას ურჩევდა, – ჩვენს მხატვრობას არ ექნებაო “ცისფერი ფერი”. ამ სიტყვებში იგულისხმებოდა სიმბოლიზმის დანისღული მხატვრული სახეების მაგივრად, ცხადად საკითხავი მონუმენტური ენით მეტყველების უპირატესობა. შესაძლოა, დავით კაკაბაძის ამ სიტყვებით, თითქოს, იმთავითვე გაჩნდა წყალგამყოფი ერთი თაობის ქართველ მხატვრებსა და პოეტებს შორის, თუმცა განსხვავებასთან ერთად, ბევრი საერთო ნიშანიც გამოიჩენა. მაგ., ჟანრობრივი მრავალფეროვნებიდან, პორტრეტზე გამახვილებული ყურადღება. ქართველი პოეტებისთვის და მხატვრებისთვისაც ავტოპორტრეტი აღმოჩნდა ის ჟანრი, რომელშიც ოსკარ უაილდის სიტყვებით – მთელი სისავსით გამჟღავნდა „ჯოჯოხეთიც და სამოთხეც“, „ტრაგედიაც და ტრიუმფიც“.

სანამ დავით კაკაბაძის და შალვა ქიქოძის ავტოპორტრეტების სერიათა შედარებას შევეცდებოდეთ “ცისფერყანწელთა” პორტრეტული ჟანრის ლექსების ციკლთან, ბუნებრივია, თეორიულად უნდა განვასხვავოთ მხატვრობისა და პოეზიის გამოსახვის საშუალებანი.

ფერწერული ნაწარმოების სახვითი რიგის შედარება პოეზიის სიტყვათა წყებასთან ცხადს ხდის იმ ძირითად განმასხვავებელ ფაქტორს, რომელიც პოეზიას, როგორც დროით ხელოვნებას განსაზღვრავს, რომელშიც სახვითობას მეორეხარისხოვანი, არასპეციფიკური მნიშვნელობა

¹ დავით კაკაბაძე, ჩვენი გზა, ჟურნ. “შვიდი მნათობი”, № 1, 1919, გვ. 20

ენიჭება, მაშინ როდესაც მხატვრობა ამას ეფუძნება. რასაკვირველია, ჩვენ შეგვიძლია დავძებნოთ სახეთ სახეთა გარკვეული წრე, შემოქმედებითი კონცეფციების ერთიანობა, სტილი, მიმართულება, მაგრამ აშკარაა, რომ ფერწერაში მხატვრულ სახეთა განვითარება წარმოებს არა დროში, არამედ სივრცეში. მხატვარი გარემომცველ სინამდვილეს ასახავს. მისგან განსხვავებით კი პოეტი სათქმელს უფრო გამოხატავს. მხოლოდ, პოეზიას შესწევს უნარი – სახეთა განვითარება მოგვცეს დროში. პოეტი ხომ სიტყვით ქმნის მთელ ემოციურ ფონს, აღწევს გრძნობათა ნიუანსირებას, ადამიანის სულიერი ცხოვრების გადმოცემის სიმდაფრეს.

თუ დავით კაკაბაძისა და შალვა ქიქოძის ავტოპორტრეტებს შევადარებთ თანადროულ „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებაში ასახულ ავტოპორტრეტების ჟანრს (ვალერიან გაფრინდაშვილის „მე – სარკეში“, მისივე „ღუელი – ორეულთან“, ტიციან ტაბიძის „უაილდის პროფილი – ცისფერი თვალები“, პაოლო იაშვილის „ავტოპორტრეტი“), დავინახავთ, რომ ფერწერასა და პოეზიაში ასახული ავტოპორტრეტები ერთი ეპოქის პროდუქტია, თანამედროვეთა საერთო სულიერი მუხტის გამოხატულებაა, ზიარი შემოქმედებითი შთაგონების გაცხადებაა, თუმცა სრულიად განსხვავებულად. ხაზისა და ფერის, სიტყვისა და რიტმის, მეტაფორის საშუალებით ამეტყველებულმა მხატვრულმა სახეებმა, მიზანდასახულების და საერთო ჩანაფიქრის მიუხედავად, სხვადასხვაგვარი იდეური გადაწყვეტა მოიტანა. თუ მხატვრები პორტრეტის ტიპიზაციით, ხაზის და ფერის უტრირებით, სახიერებით ძლიერ გამომსახველობასა და სულის უნატიფესი ნიუანსების გამომზეურებას აღწევენ, რაც თავის მხრივ, ექსპრესიონიზმისკენ უფრო იხრება, „ცისფერყანწელთა“ სიმბოლურ-მეტაფორული მეტყველება, ორეულებთან და ლანდებთან პაექრობით ფრანგული სიმბოლიზმისადმი ერთგულებას ავლენს. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ერთ დრო-სივრცულ კონტინუუმში მყოფი ქართული მხატვრობა და პოეზია ერთმანეთს ავსებდნენ და ქართული კულტურის ერთიან

სახეს ქმნიდნენ. სიტყვაკაზმულ მწერლობაში ართქმულს, მხატვრობა ასრულებდა. მხატვრობა თავისი სიცხადით, პლასტიკური ვიზუალიზაციით უფრო თვალსაჩინოს ხდიდა ჩანაფიქრს. პოეზიას კი, მეტი ემოციის, ასოციაციური აზროვნების ამოქმედების უნარი შესწევდა. ორივე მათგანი, რაციონალურ-ირაციონალურის კონტრაპუნქტზე ქმნიდა მხატვრულ სახე-ხატებს. მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალობები, ქართველი პოეტებისა და მხატვრების სახით, დროით ნაკარნახევ შემოქმედებით ამოცანებს თავიანთი შემოქმედებითი პოტენციის შესაბამისად წყვეტდნენ. შინაგანი წინააღმდეგობებით აღსავსე ზიარი დრო – მაშინ თითქოს აჩქარდა, დინამიზმი – „მაშინიზმად” წოდებული ისადგურებს ყველაფერში. გარემოს ცვლილებით გაჯერებულია ჰაერიც. რთულდება შემოქმედის სულიერი მდგომარეობა, მარტოსულობის და დაუცველობის განცდამ იმატა. ეს უკანასკნელი კი, გამოხატულებას ჰპოვებს ექსპრესიულ, ზოგჯერ ავადმყოფურ, ფანტასტიკურ და ირეალურ ფანტომებში. სტილიზებული და უტრირებული ფორმები დიდ პატივშია.

ქართულ პოეზიასა და მხატვრობაში გაცხადებულ ავტოპორტრეტებს ერთმანეთთან აახლოებს აგრეთვე ერთგვარი თეატრალიზება, თითქოს მხატვარი და პოეტი ერთგვარ პირობით ფიცარნაგზე მიზანსცენას წარმოადგენენ. ასეთი პირობით თეატრალიზებულ ფიცარნაგებზე მიმდინარეობს თითქოს რიტუალის მსგავსი ქმედება ნიკო ფიროსმანის, დავით კაკაბაძის, განსაკუთრებით კი, შალვა ქიქოძის ნაწარმოებებში. “ცისფერყანწელებს” ასევე ჯერათ და სწამთ, რომ “ქართველ ხალხში ცხოვრობს უკვდავი აქტიორული სული. ქართველ ხალხს უყვარს ნიდაბი”.

როგორც მხატვრები, ისე პოეტები – მაყურებელთან, თუ მსმენელთან ავტოპორტრეტებით თითქოს დიალოგში შედიან. ზოგჯერ კი, მონოლოგის რეჟიმში, თვითტყვერცის მდგომარეობაში იმყოფებიან. თუმცა გარედან მაკონტროლებელი თვალის არსებობას ყოველთვის გრძნობენ. ეს ერთი მსახიობის თეატრს ემსგავსება. ჩვენამდე ემოციების მთელი კასკადი აღწევს, იქნება ეს: ხელოვანის აღსარება, დეკლარაცია, ირონია, საზეიმო განწყობა, პანთეისტურ-ამაღლებულობის შეგრძნება

თუ სხვა. თითქოს, შალვა ქიქოძე და დავით კაკაბაძე, ვალერიან გაფრინდაშვილის, პაოლო იაშვილის და ტიცვიან ტაბიძის მსგავსად, საკუთარი სულიერი მდგომარეობის გათვალისწინებით, დროის ადეკვატურ რეტრანსლირებას ახდენენ. ამისათვის კი მათ ეხმარება საერთო პარადიგმების არსებობა. ერთ-ერთ მათგანზე – ხომალდის, აფრაგატეხილი ნავის პარადიგმაზე მინდა შევაჩერო ყურადღება. აღნიშნული პარადიგმა მომდინარეობს ფრანგი სიმბოლისტი პოეტის არტურ რემბოს გახმაურებული ნაწარმოებიდან „მთვრალი ხომალდი“. ამ პარადიგმის ადაპტირების გზას ქართულ პოეზიაში თვალი გაადევნა მკვლევარმა ზაურ მეძველიამ – გახეთქილი „ლიტერატურული საქართველო“ გამოქვეყნებულ წერილში (22-28 აგვისტო, 2003) – “ქართული სიმბოლიზმის შესახებ”. როგორც ცნობილია, მეცხრამეტე საუკუნის 40-იან წლებში დაწერს არტურ რემბო თავის გახმაურებულ ლექსს „მთვრალი ხომალდი“, სადაც პოეტი საკუთარ თავს ხომალდთან აიგივებს.

1915 წელს პარიზიდან დაბრუნებული პაოლო იაშვილი თავის პოეტურ არჩევანს ფრანგი სიმბოლისტი პოეტების სასარგებლოდ გააკეთებს და, პირველ რიგში, ქართულად თარგმნის რემბოს „მთვრალ ხომალდს“. განსაკუთრებული აღმონდა სხვა ქართველ პოეტთა მიმართებაც ახალგაზრდა, ნიჭიერ, მაგრამ საოცრად არაორდინარულ ფრანგ პოეტთან. „არტურ მართალო! გვინდა შენთან დაბინადრება“ – იტყვის პოეტისადმი მიძღვნილ ლექსში პაოლო იაშვილი. მას, არც ახალგაზრდა გიორგი ლეონიძე ჩამორჩება, როდესაც რემბოს შეუდარებს ბაგრაციონთა შთამომავალს, ლექსში „არტურ რემბო და ბაგრაციონი“. კოლაუ ნადირაძე კი დასძენს: „... შენ იყავ ბავშვი და ბავშვურად უცქერდი არეს, როცა დაღლილი „მთვრალი ხომალდით“ ნაპირს მიადექ...“. შალვა კარმელი უფრო შორს მიდის ფრანგი პოეტისადმი პატივისცემის გამოხატულებაში: „...რემბო! გვაბრმავებ ლექსებით... და ჯოჯოხეთის სეზონით მთვრალი, შენი ხომალდით ფიქრით ნგრევაში და საფრანგეთის დეკადანსს მწერალი საქართველოდან ელის რევანში“. ვალერიან გაფრინდაშვილი საერთოს ხედავს, რემბოს „მთვრალ ხომალდთან“ და ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანთან“. „... აქ დიონისე დღესასწაულობს თავის გამარჯვებას „სად

გონებაზე” და შეუჩერებლად მიექანება ნირვანასკენ”. საფიქრებელია, არტურ რემბოს „მთვრალი ხომალდის” მეტაფორა აიტაცეს ქართველმა პოეტებმა იმის გამო, რომ ამ სიმბოლოში დაინახეს არა მარტო ზეეროვნული, ე. წ. “ევროპული რადიუსი”, არამედ ეროვნულ-ტრადიციულიც. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იგი ნიკოლოზ ბარათაშვილის “მერანს” შეუდარეს. გრიგოლ რობაქიძის აზრით კი: “ჯერ კიდევ მეთვრამეტე საუკუნეში, ანუ ერთი საუკუნით ადრე ვიდრე რემბო დაწერდა „მთვრალ ხომალდს” დავით გურამიშვილმა სთქვა: “...მიდის-მოდის ეს სოფელი ქარტყილები ზღვისებრ ღელავს... ქარი ქრის და აფრა აშლით ვარ ხომალდი ზღვას შერთული”.

გრიგოლ რობაქიძე არტურ რემბოს „მთვრალი ხომალდის” გაანალიზებისას, მკითხველის ყურადღებას მიაპყრობს შემდეგ გარემოებაზე: „...ხომალდი რემბოსთან დალუპვის შიშით უკან მოიხედავს, დედას უხმობს შორიდან... ტფილისი მთვრალია... ქალაქი ქანაობს... ქანაობს ხომალდი... ხომალდზე ლანდები ჩნდებიან...ტფილისი ათას თვალეში ხედავს თვალებს – ივერიის ქალწულის თვალებს”. გრიგოლ რობაქიძის ამ ემოციას, ადევნებულს რემბოსეული „მთვრალი ხომალდის” წაკითხვიდან, გაიზიარებს ვალერიან გაფრინდაშვილიც, როდესაც იტყვის: “... “მთვრალი ხომალდი” ზღვის ლანდშაფტია. იგი საშინელია. პეიზაჟი იცრიცება და ამ წიაღიდან იყურებიან იზიდას იღუმალის თვალეები”.¹

მსგავსი ემოცია დამეუფლა მეც, როდესაც პირველად ვნახე საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ექსპოზიციაში შალვა ქიქოძის ფერწერულ ნაწარმოებში „აჭარა” ასახული მბრუნავი სფეროების დინამიკა, დედამიწის ტორტმანი მთიდან ჩამოცურებულ წითელსახურავიან სახლში და მარადიული სტატიკა ჩადრმოსილი აჭარელი ქალწულების დიდრონი თვალეების მზერაში. ასეთივე, იღუმალემა იკვეთება კერძო კოლექციაში დაცულ შალვა ქიქოძის კიდევ ერთ ფერწერულ ნაწარმოებში „სტამბოლი”. ყოველთვის

¹ გრიგოლ რობაქიძის და სხვა “ციხფერყანწელთა” ამონარიდების ციტირებისას, გამოყენებულია ზაურ მეძველიას სტატია: “ პოეზია – აფრაგატყილი მთვრალი ხომალდია (სიმბოლიზმი)”, გაზ. “ლიტერატურული საქართველო”, 22-28 აგვისტო, 2003

მაინტერესებდა, რატომ „დაასახლა“ შალვა ქიქოძემ გემის კოფოზე უცნაური მერყეები: საკუთარი თავი, მეფისტოფელი და სიკვდილის სიმბოლო ჩონჩხი, გულზე დაბნეული გვირილათი. ჩემს მონოგრაფიაში მხატვარზე, მკითხველს ამ უცნაური ავტოპორტრეტის („უდროოდ დაკარგული მეგობრის მოსაგონებლად“) ქარაგმის ამოხსნას მხატვრის ეპისტოლური მემკვიდრეობიდან შევეცადე. მხოლოდ ახლა ვხვდები, რომ გასაღები ამ რთულ ქარაგმისა იმ ზიარ პარადიგმაშია, რეგმოს ცნობილი ნაწარმოებიდან რომ იღებს სათავეს. აფრაგატეხილი ნავის კოფოზე წარმოადგენს საკუთარ თავს შალვა ქიქოძე პარიზში შესრულებულ კიდევ ერთ ნაწარმოებში „სამი მხატვარი“. იგი ირონიულად უმზერს ტალღებში შეცურებული ნავიდან თავის მეგობრებს: დავით კაკაბაძეს და ლადო გუდიაშვილს, შიშველ მუხათა გარემოცვაში რომ გამოუსახავს მხატვარს.

XX ს-ის 20-იანი წლები იყო ეროვნული მხატვრული ფორმის დაძაბული შემოქმედებითი ძიებების ხანა. ტრადიციული კულტურული მემკვიდრეობის გადამუშავების გზით და ექსპრესიული გამომსახველობის პედალირებით ქმნიდნენ ხელოვანნი ახალ ნოვატორულ არტეფაქტებს. ქართველ პოეტებს თუ ბოდლერის, ვერლენის, მალარმეს, რემბოს პოეზია იზიდავდა, ქართველი მხატვრები მოხიბლული იყვნენ: სეზანის, გოგენის, ვან გოგის, მატისის ქმნილებების არაორდინარულობით. მათ მიერ ევროპული ხელოვნებიდან ნასესხები ე. წ. “მოარული” პარადიგმები, საკუთარ ტრადიციებთან შეზავებული, თითქოს კიდევ უფრო მეტად აფართოვებდა თვალსაწიერს, პატარა ქვეყნის შვილებს კომპლექსის დაძლევაში უწყობდა ხელს. ალბათ, საფიქრებელია, სწორედ ამიტომ იქცა ქართველ პოეტთა წარმოდგენაში ტფილისის მეორე პარიზად. ამიტომ სურდათ “ცისფერყანწელებს” მსოფლიო პოეზიის დღის ტფილისში გამართვა. დღევანდელი გადასახედიდან, ასეთ ამბიციურ სურვილებს, ალბათ, გარკვეული საფუძველი გააჩნდა, თუ გავითვალისწინებთ იმ დიდ ინტერესს, რომელსაც მსოფლიოს მეცნიერები (მ. მარცადური, ჯ. ბოულტი, ლ. მაგაროტო, ტ. ნიკოლსკაია და სხვ.) დღეს იჩენენ მეოცე საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართული ავანგარდის

მიმართ.

როდესაც ვალერიან გაფრინდაშვილმა მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქართულ პოეზიას, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, “დიონისური” უწოდა, იგი გულისხმობდა მხოლოდ “ცისფერყანწელთა” სტიქიური ბუნების ვნებებით აღსავსე შემოქმედებას. ვინაიდან, გალაკტიონის იმ პერიოდის პოეზია უფრო აპოლონიური საწყისის მატარებელი ჩანდა. იმავე ბუნებისა იყვნენ უფროსი თაობის პოეტებიც. ვფიქრობ, იგივე შეიძლება ვთქვათ თანადროულ ქართულ მხატვრობასთან მიმართებითაც. დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში თუ უფრო აპოლონიური საწყისი სჭარბობდა, ლადო გუდიაშვილისა და შალვა ქიქოძის შემოქმედება დიონისური ვნებებით იყო გაჟღენთილი. სწორედ ამგვარი შეფასება საკუთარი თავისა და მეგობრების მიმართ, გამოჩნდა 1921 წელს პარიზში შალვა ქიქოძის მიერ შესრულებულ, ზემოაღნიშნულ ნაწარმოებში “სამი მხატვარი”. დავით კაკაბაძე – ჰარმონიული ბუნების, თავშეკავებული ინტელექტუალი, ლადო გუდიაშვილი – აღმოსავლური ტრანსიდენტული გრძნობიერებით აღსავსე და ბოლოს თვითკრიტიკული, ირონიით მომზირალი – შალვა ქიქოძე.

ამრიგად, მეოცე საუკუნის პირველი მეოთხედის ახალგაზრდა მხატვართა თაობას თანადროულ “ცისფერყანწელთა” შემოქმედებასთან ეპოქალური პარადიგმები აკავშირებდა. იმავდროულად, მათ ერთმანეთისგან შემოქმედებითი მიდგომები განასხვავებდა. თუკი მხატვრებთან, მოდერნისტულ ევროპულ მხატვრულ მიმართულებათა გაზიარებისას, ტრადიციულ-ეროვნული ფორმის ძიება აღმოჩნდა პრიორიტეტული, “ცისფერყანწელებთან” უპირატესობა მიენიჭა ზეეროვნულ ხედვას (ამ შემთხვევაში, ფრანგულ სიმბოლიზმს) “დამყნობილს” მშობლიურ ფესვებზე.

ილუსტრაციები: 23-25

გამოყენებული ლიტერატურა:

- აბესაძე ი., “შალვა ქიქოძე”, თბ., 1990
- აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., “შალვა ქიქოძის კულტურული მემკვიდრეობა”, თბ., 2005
- გაფრინდაშვილი ვ., “შენიშვნები ქართულ ლირიკაზე”, ჟურნ. “კავკასიონი”, №3– 4. 1924
- იაშვილი პ., წინათქმა, ჟურნ. „ცისფერი ყანწები“, № 1, 1916
- კაკაბაძე დ., “ხელოვნება და სივრცე”, პარიზი, 1926
- კაკაბაძე დ., “ჩვენი გზა”, ჟურნ. „შვიდი მნათობი“, №1, 1919
- მეძველია ზ., “პოეზია – აფრაგატეხილი მთვრალი ხომალდია (სიმბოლიზმი)”, გაზ. “ლიტერატურული საქართველო”, 22-28 აგვისტო, 2003

ირმა დოლიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის
ეროვნული სააგენტოს მუზეუმებისა და
მუზეუმ-ნაკრძალების სამსახურის უფროსი

**კულტურული მემკვიდრეობის ინტეგრატაციის
საპიოხისათვის
(ბაგრატის ტაძარი)**

“ესა თუ ის მონუმენტური ქმნილება, რომელიც ხალხთა წარსული კულტურის ანარეკლს წარმოადგენს, დღესაც ცოცხალი ორგანიზმია”, – ასე იწვეება 1964 წელს ძეგლთა დაცვისა და რესტავრაციის შესახებ ვენეციაში მიღებული საერთაშორისო ქარტია, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა და შენარჩუნების თანამედროვე მეთოდოლოგიათა განსაზღვრაში.

გასულ საუკუნეში ტიპოლოგიურად განსახვავებული ძეგლებისადმი ძეგლთა დაცვის დიფერენცირებული მეთოდები გამოიყენებოდა. ძეგლები იყოფოდა მოქმედ – ე.წ. “ცოცხალ” ძეგლებად და არქეოლოგიური, არქიტექტურული ნაშთებით წარმოდგენილ არამოქმედ – ე.წ. “მკვდარ” ძეგლებად, რომლებიც მხოლოდ კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშებად გვევლინებიან და დაკარგული აქვთ თავდაპირველი ფუნქცია.

ბაგრატის ტაძარი თავისი მხატვრული და ისტორიული მნიშვნელობით შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ღირსშესანიშნავი ძეგლია. მისი მშენებლობა 1003 წელს დასრულდა და იმთავითვე ერთიანი საქართველოს სიმბოლოდ იქნა მოაზრებული. “...აღშენა მეფემან ბაგრატ ყოვლად წმიდისა ეკლესია მშუენიერი, გუმბათიანი, სრულიად სოფიის კენჭით შინაგან ქმნილი და მარმარილოთა სპეტაკით, წითლითა და ჭრელითა და სუეცებითა მისითავე და ყოვლითა შემკობილებითა სრული და ფრიად დიდი...”¹

¹ ქართლის ცხოვრება, ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ტ. IV, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბილისი, 1973, გვ. 761

ახალაშენებული საეპისკოპოსო ტაძრის კურთხევას გაერთიანებული საქართველოს მეფემ განსაკუთრებული მნიშვნელობა და დიდი მასშტაბი შესძინა. ბაგრატ მესამემ “...შემოკრიბნა მახლობელნი ყოველნი კელმწიფენი და კათალიკოსნი, მღვდელთმოდუარნი და ყოველთა მონასტერთა წინამძღუარნი, და ყოველნი დიდებულნი ზემონი და ქუემონი, მამულისა და სამეფოსა მისისა მყოფნი, და სხუათა ყოველთა საკელმწიფოთანი”.¹

ბაგრატის ტაძარი, რომელიც X-XI საუკუნეთა მიჯნაზე აიგო და XVII საუკუნიდან მოყოლებული ნანგრევების სახით იდგა, “არამოქმედ” ტაძართა რიგში აღმოჩნდა. ასეთი სახით მოადწია მან XX საუკუნის შუა ხანებამდე ანუ იმ დრომდე, როცა დაიწყო ძეგლის მასშტაბური აღდგენითი სამუშაოები. მნიშვნელოვანია, რომ ტაძრის რესტავრაციაზე მანამდეც ფიქრობდნენ. ჯერ კიდევ 1888 წელს გაზეთი “ივერია” წერდა: “...აი რა გვაქვს სათქმელი: თვითონ ბაგრატის შესანიშნავი ტაძარი იმდენად შემუსვრილი არ არის რომ მისი აღდგენა არ შეიძლებოდეს და არ განახლდეს. ტაძრის შიგნით და გარეთ მიწაში ბლომად იპოვება ტაძრის ჩამარხული ჩუქურთმიანი ქვები... მასალა იქვე არის მიყრილ-მოყრილი, მხოლოდ საჭიროა მხნედ საქმის შედგომა, ტაძრის მნიშვნელობისა და მისი განახლების აზრის გაერცვლება ხალხში და მერე ფულის შეკრება... იმედი გვაქვს უწმინდესი სინოდი ღოცვა-კურთხევას წარუძღვარებს ამ კეთილს და საღვთო საქმეს. ამასთანავე ყოვლადუსაღმდეგოესს გაბრიელსაც იმედი უნდა ჰქონდეს, რომ მთლად აღმოსავლეთ-დასავლეთს საქართველოს ერობა და ბერობა, ეროვნებისა და სარწმუნოებისა და მიმართულების განურჩევლად თანაგრძნობას გამოუჩენენ ამ საშვილიშვილო საქმეს”.² სურვილის მიუხედავად, აღდგენითი სამუშაოები ბაგრატის ტაძარზე იმ დროს არ განხორციელებულა, მაგრამ დაიწყო ძეგლის მეცნიერული კვლევა.

ბაგრატის ტაძრის შესწავლის ისტორიის ქრონოლოგიას

¹ ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ. I, თბილისი, 1955, გვ. 281

² ლიხთ-ამერი, “ბაგრატის ტაძრის აღდგენა ქუთაისს”, გაზ. ივერია, №237, 1888, 10 ნოემბერი

სათავეში უდგას დიუბუა დე მონპერე, რომელმაც იგი XIX საუკუნის 30-იან წლებში ნახა და ბაგრატიის ტაძრის ანაზომები და ჩანახატები გააკეთა;¹ “ტაძრის გრაფიკული რეკონსტრუქციის პროექტი არქეოლოგიურ ანაზომსა და მეცნიერულ საფუძველზე დაყრდნობით პირველად გ. ჩუბინაშვილთან თანამშრომლობით არქიტექტორმა ნ. სევეროვმა დაამუშავა (1942 წ.)... 1950-იანი წლებიდან არქიტექტორ-რესტავრატორ ვ. ცინცაძის ხელმძღვანელობით დაიწყო მრავალწლიანი სამუშაოები, რომლებიც 1992 წლამდე გაგრძელდა...”²

1994 წლიდან ბაგრატიის ტაძარი, გელათის სამონასტრო კომპლექსთან ერთად, მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლია. “1994 წელს დასრულდა საუკუნის შუა ხანებიდან მიმდინარე სამუშაოები, რომლის დროსაც რეკონსტრუქციის, გამაგრების და კონსერვაციის შერეული მეთოდით, ბაგრატიის ტაძრის მონუმენტურმა ნანგრევებმა მკაფიო კონტურები შეიძინა.. ვ. ცინცაძის ჩატარებულ სამუშაოსაც არაერთგვაროვანი შეფასება ახლდა. ხშირ შემთხვევაში აღდგენა ზედმეტად თამამი ჩანდა და სკეპტიკურ დამოკიდებულებას იწვევდა. აღდგენილმა მონაკვეთებმა მთლიანობაში საკმაოდ დიდი მოცულობა შეადგინა, თუმცა ჩატარებულ სამუშაოთა ძირითადი ნაწილის შესრულება აუცილებელი იყო ნაგებობის ფიზიკური სტაბილიზაციისთვის.”³

ბაგრატიის ტაძრის ისტორიაში მნიშვნელოვანი ეტაპი უკავშირდება XXI საუკუნეს. ამ დროს განხორციელდა ძეგლის კომპლექსური კვლევა (არქიტექტურული, გეოლოგიური, კონსტრუქციული), ჩატარდა მრავალწლიანი არქეოლოგიური გათხრები, არქიტექტორ-რესტავრატორ ივანე გრემელაშვილის მიერ დაამუშავდა ბაგრატიის ტაძრის რეაბილიტაციის პროექტი. “მსგავს ძეგლებზე მუშაობის გამოცდილების გათვალისწინებით იუნესკომ რეკომენდაცია მისცა ქართულ მხარეს, 2010 წელს რეაბილიტაციის პროექტში ჩართულიყო საერთაშორისო კონსულტანტი.

¹ Чубинашвили Г., Вопросы истории искусства, I том, Тбилиси, 1970, с. 265

² არქიტექტურის რესტავრაცია საქართველოში, ისტორიოგრაფია, ტრადიცია, გამოცდილების ანალიზი, თბილისი, 2012, გვ. 60

³ იგივე, გვ.61-62

ეკლესიის ამ მონაკვეთისათვის (იგულისხმება დასავლეთი ნაწილი – ი.დ.) მან მოამზადა საპროექტო წინადადება, რომელიც გულისხმობდა თანამედროვე მასალებით განსხვავებული ფორმების შექმნას”¹.

იტალიელმა არქიტექტორმა ანდრეა ბრუნომ დაამუშავა ბაგრატის ტაძრის დასავლეთ ნაწილის პროექტი, კერძოდ, სამსართულიანი კოშკის ინტერიერი და დასავლეთი მკლავის პატრონიკე. არქიტექტორმა გამოიყენა თანამედროვე მასალები და პატრონიკეს ახალი, სამუზეუმო დატვირთვა შესძინა. ამ პროექტის მიხედვით აიგო ახალი სტრუქტურაც. თუმცა აღვნიშნავთ, რომ ეს არ არის ეკლესიის მუზეუმად გამოყენების ფაქტი, როგორც ეს XX საუკუნის ჩვენი უახლესი, საბჭოთა, ისტორიიდან შეიძლება გვახსოვდეს, როდესაც კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლისადმი მიდგომას ხშირად პოლიტიკური და იდეოლოგიური მისწრაფებებიც განსაზღვრავდა. საბჭოთა პერიოდში საკულტო არქიტექტურის ნიმუშები, ისტორიული ძეგლები, ხშირად ადაპტირებული, ფუნქციაშეცვლილი სახით არსებობდნენ. მსგავსი მაგალითები მრავლად იყო საბჭოთა საქართველოს სინამდვილეშიც: მეტეხის ტაძარი, სადაც თეატრი იყო გახსნილი, ლურჯი მონასტერი, სადაც მუზეუმი ფუნქციონირებდა, ბიჭვინთის ტაძარი, რომელსაც საკონცერტო დარბაზის ფუნქცია ჰქონდა და სხვ. საბჭოთა იდეოლოგიამ ბრძოლა გამოუცხადა რელიგიას და ამას სხვადასხვა ფორმით ახორციელებდა – პირველ ეტაპზე საკულტო, უმთავრესად ისტორიულ ნაგებობათა ნგრევით (ანტირელიგიური კამპანია XX საუკუნის 20-იან წლებში), ძეგლების საწყობებად, კლუბებად და მსგავსი ფუნქციის მქონე ნაგებობებად გადაკეთებით, მოგვიანებით კულტურული დანიშნულების მქონე შინაარსობრივი დატვირთვით. ბაგრატის ტაძარი კი, უპირველეს ყოვლისა, საკულტო ნაგებობაა აღდგენილი ფუნქციით და ამასთან ერთად კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლი.

ზოგადად, ძეგლთან, ძეგლში, მის ტერიტორიაზე, მუზეუმებისა თუ საინტერპრეტაციო სივრცეების შექმნა საყოველთაოდ მიღებული პრაქტიკა და კულტურული

¹ იუკა იუკილდერო, ბაგრატის საკათედრო ტაძარი, ბაგრატის ტაძრის რეაბილიტაციის სტრატეგია, ჟურნალი “ძველი ხელოვნება”, 2012, №3, გვ.83-99

მემკვიდრეობის ძეგლების შესახებ არსებული ცოდნის საზოგადოებისათვის მიწოდების საუკეთესო შესაძლებლობაა.¹

ბაგრატის ტაძარი ქართული შუა საუკუნეების არქიტექტურის გამორჩეული და განსაკუთრებული მნიშვნელობის ძეგლია. ოშკის, ალავერდის და სვეტიცხოვლის კათედრალებთან ერთად ის ქვეყნის ძლიერებისა და აყვავების ხანის მონუმენტური ხუროთმოძღვრების საეტაპო ნაწარმოებია.

ბაგრატის ტაძრის, როგორც კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის ინტერპრეტაცია, საგანმანათლებლო ფუნქციის და ისტორიულ-მხატვრული მნიშვნელოვნების ხაზგასმის გათვალისწინებით, რამდენიმე ფაზას, ზონას უნდა მოიცავდეს:

I. ბაგრატის ტაძრის ინტერიერი – არქეოლოგიური ფენების პრეზენტირებით;

II. ბაგრატის ტაძრის დასავლეთის კოშკი და ინტერიერის დასავლეთი ნაწილი (პატრონიკე) – სამუზეუმო სივრცე – არტეფაქტების ექსპონირებითა და ძეგლის ისტორიის ჩვენებით;

III. ძეგლის ტერიტორია – არქეოლოგიური და არქიტექტურული ნაშთების პრეზენტირებით.

სარეაბილიტაციო სამუშაოების დაწყებამდე ბაგრატის ტაძარში წლების განმავლობაში მიმდინარეობდა არქეოლოგიური გათხრები. შედეგად გამოვლინდა არაერთი არქეოლოგიური ფენა: უძველესი ენეოლით-

¹ თვალსაჩინო მაგალითია გრემის მთავარანგელოზის კომპლექსი, სადაც XV-XVI სს. არქიტექტურულ ძეგლში – მეფეთა საცხოვრებელ კოშკში, თანამედროვე საპრეზენტაციო ტექნოლოგიების გამოყენებით (3D მოდელით, ელექტრონული სლაიდ-შოუ) მოეწყო ექსპოზიცია გვიანი შუა საუკუნეების კახეთის სამეფოსა და კახეთის მეფეთა შესახებ – ე.წ. “მეფეთა დარბაზი”. რეაბილიტაცია ჩაუტარდა ტერიტორიაზე არსებულ მარანს. ასევე, მოეწყო მუდმივი ექსპოზიცია გრემის ნაქალაქარის ტერიტორიაზე საგანგებოდ ახალი სამუზეუმო სივრცის შექმნის მიზნით აგებულ შენობაში, რომელიც ქალაქ გრემის არსებობის 150 წლის ისტორიას მიეძღვნა. იქვე არქეოლოგიურად გამოვლენილი ქარვასლის, აბანოს, ბაზრის ნაშთებით, რეაბილიტირებული საკულტო ნაგებობებით, ძეგლთან შეთანადებული ინფრასტრუქტურით და ა.შ. არქეოლოგიური მუდმივი ექსპოზიციებია მოწყობილი გონიოს არქეოლოგიურ-არქიტექტურულ მუზეუმ-ნაკრძალში, უფლისციხის ისტორიულ-არქიტექტურულ მუზეუმ-ნაკრძალში და ა.შ.

ადრებრინჯაოს ხანით თარიღდება; მომდევნო – ძვ. წ. VIII-VII საუკუნეებით; შემდეგი ფენები – ახ.წ. IV საუკუნიდან მოყოლებული თითქმის ყველა პერიოდს მოიცავს (V ს.; VI ს.; VII ს.; VIII ს.; IX-X სს.; XI ს.) ვიდრე ბაგრატიის საკათედრო ტაძრის მშენებლობამდე. აღმოჩნდა, რომ იგი დაშენებულია სხვადასხვა დროის ტაძრებზე. მათ შორის ნათლად იკვეთება IV საუკუნის დიდი ბაზილიკის ნაშთები (30X15 მ. ჩრდილოეთის და სამხრეთის მინაშენებით), რომლის ნანგრევებზე დაშენებული “ქუთაისის საყდარი” (VII-VIII სს.) მოცულობით არ ჩამოუვარდება ბაგრატიის ტაძარს და, ბოლოს, X-XI სს. საკათედრო ტაძარი.¹

ძველის ამ ხელშესახები, მრავალშრიანი ისტორიის ჩვენება, მოქმედი ტაძრის ფუნქციონირებიდან გამომდინარე, ცხადია, სრულად ვერ მოხერხდება, თუმცა მისი ნაწილის პრეზენტირება (მინის ქვეშ წარმოდგენით), ინფორმაციულად და ვიზუალურად საინტერესო, მნიშვნელოვანი და მიმზიდველი გახდება. იატაკის პროექტზე მუშაობისას გასათვალისწინებელია არქეოლოგიურად მნიშვნელოვანი მონაკვეთების პრეზენტირების შესაძლებლობაც (შესაძლოა ამ მიზნით იქნას განხილული ჩრდილოეთი აფსიდისა და დასავლეთ მკლავის ჩრდილოეთი ნაწილი, სადაც გამოვლენილი არქიტექტურული ნაშთები, სავარაუდოდ, სანათლავს უნდა ეკუთვნოდეს).

ბაგრატიის ტაძრის დასავლეთი კოშკისა და ინტერიერის დასავლეთ ნაწილის (პატრონიკე) პროექტი, დამუშავებული ა. ბრუნოს მიერ, ითვალისწინებს სამუზეუმო სივრცის შექმნას. მისი კონცეფცია ბაგრატ III-სა და გაერთიანებული საქართველოს ისტორიას ეძღვნება. მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა კათედრალის მშენებლობის, კვლევისა და რესტავრაციის ისტორიასაც.

“დასავლეთ მკლავში პროექტი გვთავაზობს ორიგინალურ იდეას და ახალ გზას მის მისაღწევად; იგი ითვალისწინებს ფოლადისა და მინის კონსტრუქციის აგებას. ეს ასევე იძლევა საშუალებას, ზედა სართული დაეთმოს საგამოფენო და სამუზეუმო სივრცეს. აქ ასევე

¹ ლანჩავა ო., ისაკაძე რ., “არქეოლოგიური კვლევები ბაგრატის ტაძარში”, ჟურ. “ძველი ხელოვნება”, 2010, №1, გვ. 4-13; ო. ლანჩავა, “ქუთაისის არქეოლოგია”, ქუთაისი, 2007, გვ. 166, 180-182

შესაძლებელი იქნება ექსტერიერიდან მოწყობილი კიბით. ეს, რეალურად, ინტერიერში ახალი სტრუქტურის შემოტანას ნიშნავს, თუმცა ის ისეა დაგეგმარებული, რომ შიდა სივრცეს შეესაბამება. ამგვარად, არ იქნება მართებული მის ნეგატიურ ზემოქმედებაზე საუბარი, რადგან მოცემული კონსტრუქცია ადეკვატურია შენობის რელიგიურ და კულტურულ დანიშნულებასთან. ...წინამდებარე პროექტი მოცულობითი თვალსაზრისით არ ცვლის ეკლესიის ფორმას. დასავლეთი სექციის თავდაპირველი სამნაწილიანი ფორმა შენარჩუნებულია, რის შედეგადაც სივრცე ცილინდრული თაღებით სამ ნაგადაა დაყოფილი. თავდაპირველი ღონეები დაცულია როგორც გადახურვაში, ასევე კარნიზებში; სახურავის შევრილების ზომა თავდაპირველის შესაბამისი იქნება”.¹

მუზეუმის მოწყობის სქემატური დიზაინის პროექტით მუზეუმი განთავსებულია ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში და წარმოდგენილია სამ სართულზე: ერთ ვერტიკალურ ღერძზე განლაგებული ერთი ზომის (25 კვ.მ.) ოთახებით და დასავლეთის პატრონიკით (156 კვ.მ.). ოთახები ერთმანეთს უკავშირდება კიბით (პროექტით კიბის უჯრედის ცენტრში ლიფტის მოწყობაც მოიაზრებოდა). ამ ნაწილის ძირითადი სტრუქტურა – ლითონისა და მინის პანელებისგან შედგება, რაც უზრუნველყოფს კიბის ბუნებრივ განათებას და პანორამულ ხედს. სამუზეუმო სივრცე წარმოდგენილია შემდეგი პრინციპითა და თემატიკით:

I სართული – ტაძრის არქიტექტურული და ტერიტორიული მაკეტებით ერთგვარი შესავალია მომდევნო სართულებსა და პატრონიკეში წარმოდგენილი თემატიკისათვის;

II სართულზე მულტიმედია ტექნოლოგიების გამოყენებით პლაზმურ ეკრანზე ნაჩვენები იქნება მინიფილმები ქვეყნის ისტორიის შესახებ (კინოთეატრის მსგავსად ეკრანის წინ განთავსდება სკამები). ასევე, ფილმი ბაგრატის ტაძრის ისტორიაზე – არქიტექტურული ფენების ჩვენებით, ძეგლის ნგრევისა და განახლების ისტორიით. ვიფიქრობ, განსაკუთრებით საინტერესო უნდა იყოს ბაგრატის ტაძრისა

¹ იუკა იუკილეტო, “ბაგრატის საკათედრო ტაძარი, ბაგრატის ტაძრის რეაბილიტაციის სტრატეგია,” ჟურნ. “ძველი ხელოვნება”, 2012, №3, გვ.83-99

და კომპლექსის შესახებ მის დანგრევამდე (XVII საუკუნის მიწურული) თვითმხილველთა აღწერის საფუძველზე გაკეთებული ფილმი-რეკონსტრუქცია. ცნობილია, რომ 1650-1652 წლებში ქუთაისის საკრებულო ტაძრის ნახვისას, რუსი ელჩები – ალექსეი იველვეი და ნიკიფორე ტოლოჩანოვი, დეტალურად აღწერენ ბაგრატის ტაძარს, მის სიწმინდეებს, შემკულობას, მთლიანად კომპლექსს;

III სართულის სივრცე უკვე წარმოდგენილია ექსპონატებით. კერძოდ, ბაგრატის ტაძართან დაკავშირებული სხვადასხვა დროის არტეფაქტებით, რომლებიც ამჟამად დაცულია ქუთაისის ისტორიულ მუზეუმში: ოქროთი, ვერცხლითა და მინანქრით შემკული ხატი “პალიასტომის ღვთისმშობელი” (XII ს.), რომელსაც ბაგრატის ტაძრის აღწერისას რუსი ელჩებიც იხსენიებენ. ასევე, არქეოლოგიური გათხრების დროს გამოვლენილი ბაგრატის ტაძრის ანტეფიქსი,¹ რომელზეც ჯვარია გამოსახული და ადრექრისტიანულ ხანას ეკუთვნის; VII საუკუნის ანტეფიქსი, ასომთავრული წარწერით “გაბრიელი”, ანტეფიქსი წარწერით – “ადიდე ქრისტე მეფე გიორგი” – X-XI სს. (გუმბათის სახურავის მწვანე ფერით მოჭიქული ანტეფიქსის წარწერა... უნდა გულისხმობდეს ბაგრატ მეფის შვილს – გიორგი I-ს).² 2009 წელს, ბაგრატის ტაძრის არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩენილი ოქროს სამკაული (VIII ს.).

ოთახიდან დამთვალიერებელი დერეფნით პატრონიკენის სამუზეუმო სივრცეში გადის. აქ ნავარაუდევია გამოიფინოს ბაგრატის ტაძრის კანკელის ფილა წმინდანთა გამოსახულებებით (XI ს.), რამდენიმე ნაწილად გატეხილი კანკელის ფილა ტაძრის სამხრეთის კარიბჭესთან მიშენებული პატარა ეკლესიიდან 1923 წელს გადაიტანეს ქუთაისის ისტორიულ მუზეუმში.³

¹ ანტეფიქსი (სახურავის კიდეებზე გრძივი კედლის გასწვრივ მოთავსებული არქიტექტურული სამკაული) უმთავრესად ყალიბში მზადდებოდა, ხელით ნაძერწობა კი მის ადრეულობაზე მეტყველებს (ო. ლანჩავა, ქუთაისის არქეოლოგია, ქუთაისი, 2007, გვ. 113)

² ი. გრემელაშვილი, ბაგრატის ტაძრის რეაბილიტაციის პროექტის განმარტებითი ბარათი (შერჩეული მეთოდოლოგიის დასაბუთება), გვ. 1

³ მ. ქეზულაძე, ბაგრატის ტაძრის კანკელის ფილა, ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის შრომები, კრებული XVII, ქუთაისი, 2007, გვ. 96-99

დერეფნის მთელ სიგრძეზე მარჯვენა კედელი ჭერამდე დაფარულია სარკით, ბოლოში კი დახრილი სარკე აირეკლავს საქართველოს ეროვნულ დროშას, რომელიც სარკმლის მსგავსადაა გაჭრილი და ბუნებრივად ნათდება.

პატრონიკე ტაძრის დასავლეთი მკლავის ასკლადგებული ფოლადისა და მინის კონსტრუქციაა. ამ ნაწილში ექსპონატები უმთავრესად უნდა განთავსდეს გვერდის კედლების სარკმელთა ნიშებში (ბრეთის ჯვრის ასლი, გელათის კონდაკი, საწინამძღვრე ჯვარი მოწამეთადან, ბედიის ბარძიმის ასლი). ამდენად, პროექტით ეს არის სივრცე, რომელიც დამატებით არის დატვირთული ისტორიულ-კულტურული და მხატვრული მნიშვნელობით. აქ წარმოდგენილი კულტურული ფასეულობები შექმნიან გარემოს, რომელიც უფრო გააძლიერებს კათედრალის მრავალშრიანი, მრავალსაუკუნოვანი “სხეულის” აღქმას და ხაზს გაუსვამს მის სიძველეს.

სამუზეუმო სივრცის მთავარი თემა ტაძრის ინტერიერში საქართველოს ერთიანობისა და ერთიანი საქართველოს მეფეთა წარმოჩენაა. ამიტომ საგამოფენოდ მოაზრებული სივრცე (დასავლეთის, ჩრდილოეთის და სამხრეთის მკლავის მეორე სართული), რომელიც ტაძრის მშენებლობის დროისათვის პატრონიკეს¹ სივრცეს წარმოადგენდა ანუ ადგილს, სადაც იდგნენ მეფე-დიდებულები, გამოიფინება ერთიანი საქართველოს იმ მეფეთა პორტრეტები (ასლები), რომელთა გამოსახულებებიც შემორჩენილია შუა საუკუნეთა ეკლესიების კედლის მხატვრობაში. ესენია: ბაგრატ III (975-1014) ბედიის მონასტრიდან; ბაგრატ IV (1027-1072) ატენის სიონიდან; დავით IV, აღმაშენებელი (1089-1125) გელათის მონასტრიდან; დემეტრე I (1125-1155/6) მაცხვარიშის ეკლესიიდან; გიორგი III (1156-1184) და თამარ მეფე (1184-1213) ბეთანიის ტაძრიდან (მათი

¹ “...საეღარში მრგვლად თლილი რვა სვეტია. ამ სვეტების, თაღებს ქვე-
მოთ შანიშინია გაკეთებული (ქალთა სადგომი წირვის დროს). შანიშინზე
ასასულელი შიგნიდან არის გაკეთებული. გვიამბეს, რომ დღესასწაულე-
ბზე მეფე-დედოფალი ღოცვების დროს სხვა დიდებულთა მეუღლეე-
ბითურთ ამ შანიშინზე იმყოფება, დედოფალს გალობა ესმის, ყველას
ხედავს, მაგრამ ხალხი მას ვერ ხედავს” – აღექსი იველვეის 1650-1652 წწ.
იმერეთის სამეფოში ელჩობის საანგარიშო აღწერილობა (მუსხლობრივი
აღწერილობა), თბილისი, 1969, გვ. 137

პორტრეტები შემორჩენილია, ასევე, ვარძიის მონასტერსა და ყინწვისის ტაძარში); გიორგი IV, ლაშა-გიორგი (1213-1223) ბეთანიის ტაძრიდან; დავით VI, ნარინი (1246-1259) გელათის მონასტრიდან (აქ მისი ორი პორტრეტია).

როგორც ცნობილია, ბაგრატის ტაძრის ინტერიერი თავის დროზე მოხატული იყო, რასაც იმერეთში მყოფი რუსი ელჩებიც ადასტურებენ: “საკრებულო ტაძარი ღვთისმშობლის მიძინების სახელობის არის. შიგ წინათ კედლის მხატვრობა ყოფილა”.¹ ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობით კი, რომელიც დასაწყისშივე მოვიყვანეთ, იგი მოზაიკით იყო შემკული.

მეფეთა ფრესკული პორტრეტების ასლები, ოთხ-ოთხი, ერთმანეთის საპირისპირო მხარეს წარმოდგენილი იქნება (4X1.50 მ.) სახელწოდებისა და ტიტულატურის მითითებით. მაგ. ბაგრატ III - “მეფე აფხაზთა, ქართველთა, რანთა და კახთა კურაპალატი”. რაც შეეხება, “საექსპოზიციო სივრცეს”, ის მინიმალურადაა დატვირთული ექსპონატებით და თითოეულს დამოუკიდებელი სტენდი/ვიტრინა ეთმობა. აქ წარმოდგენილია ნივთები, რომლებიც უკავშირდება ბაგრატ III-ს, ბაგრატის ტაძარს და საქართველოს სხვა მეფეებს. მათ შორისაა ქართველი მეფეების სახელით მოჭრილი მონეტები (ასლები), რითაც ხაზი გაესმება საქართველოს სახელმწიფოებრიობის ისტორიას. ასევე, ბაგრატის ტაძრის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ქართული და ბიზანტიური მონეტები. მათ შორის განძის სახით ნაპოვნი ვერცხლის მონეტები (84 ც.).² ოპტიმალური ხილვადობის უზრუნველსაყოფად ისინი განთავსდება მბრუნავ სადემონსტრაციო კონსტრუქციაზე. ასევე, საგანგებოდ დამონტაჟებული და სენსორული ეკრანით აღჭურვილი მულტიმედიური საშუალება, აჩვენებს ტაძრის მშენებლობის სხვადასხვა ფაზას – მისი აღმართვის დღიდან დღემდე.

საგამოფენო მარშრუტი იგება საათის ისრის მიმართულებით, პატრონიკეს ჩრდილოეთი ნაწილისაკენ, ქვის კედლის გასწვრივ, სადაც ორი სარკმლის ნიშის

¹ აღექსი იველევის 1650-1652 წწ. იმერეთის სამეფოში ელჩობის საანგარიშო აღწერილობა (მუხლობრივი აღწერილობა), თბილისი, 1969 წ. გვ. 137

² ო. ლანჩავა, დასავლეთ-ქართული კირმანუელი თეთრი, ივრე, გვ. 153

დახრილ სიბრტყეზე სპეციალური მინის ვიტრინებში განთავსდება ბაგრატ III-ის სახელთან დაკავშირებული ნივთები. კერძოდ, ბედიის ოქროს ბარძიმისა¹ (999 წ.) და ბრეთის ჯვრის² (994-1001 წწ.) ასლები (ორიგინალები დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში).

მარშრუტი გრძელდება საპირისპირო მხარეს, სადაც სარკმლის ნიშებში განლაგდება: საწინამძღვრე ჯვარი (XI ს.) მოწამეთას მონასტრიდან, რომლის წარწერაშიც იხსენიება ბაგრატ IV და მინიატურებით შემკული ოქროს მეღნიტ დაწერილი გელათური კონდაკი (XI-XII სს.) გელათის მონასტრიდან.

საექსპოზიციო მარშრუტის ბოლოს, იმავე გზით, ჩვენ კვლავ პირველ სართულს ვუბრუნდებით და მუზეუმის გასასვლელთან არსებული საფეხურებით ტაძრის შესასვლელთან აღმოჩნდებით.

სიახლე, რაც ანდრეა ბრუნოს პროექტით³ განხორციელდა, ბაგრატის ტაძარში თანამედროვე მასალისა (ლითონი, მინა და ა.შ.) და ტექნოლოგიების გამოყენებაა. ასევე, საეკლესიო არქიტექტურის ტრადიციული ნაწილის – პატრონიკეს – არატრადიციული გადაწყვეტა. მისი ექსპონატებით “დატვირთვა”. მიუხედავად ამისა, აღსანიშნავია, რომ ეს არ არის მუზეუმში კლასიკური გაგებით და რომ იგი თავისუფალია მრეველისთვის, დამოუკიდებელი მომხმარებლისთვის. დამოუკიდებელი შესასვლელითა და საკულტო ფუნქციაში ჩარევის გარეშე (ამჟამად, კოშკისა და პატრონიკენის სივრცე ცარიელია).

კითხვაზე – საკულტო ნაგებობის აღდგენილი ფუნქცია და კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის ინტერპრეტაცია, არის თუ არა შესაძლებელი ამ ერთი შეხედვით ორი განსხვავებული მოვლენის თანაარსებობა და როგორ, რა

¹ ბედიის ბარძიმის წარწერაში იხსენიება ბაგრატ III და დედამისი გუ-რანდუხტი

² ოსტატი გაბრიელ საფარელი. ჯვრის წარწერაში იხსენიება ბაგრატ III (“ქრისტე დაამყარე და აღიდე ბაგრატ მეფე ძეი მეფეთამეფისა გურგენისი. ქრისტე შეიწყაღე მართა დედოფალი”)

³ 2013 წლის მარტში ქალაქ ფერარაში “დომუსის რესტავრაციისა და კონსერვაციის” მესამე საერთაშორისო კონკურსზე ბაგრატის ტაძარზე ა. ბრუნოსეული რეინტეგრაციის პროექტი, როგორც “ახლისა” და “ძველის” კომპლექსური შერწყმის საუკეთესო მაგალითი, დაჯილდოვდა ოქროს მედლით.

სახით? პასუხი ბაგრატის ტაძრის მაგალითშია. პროექტის სრულად განხორციელების შემთხვევაში ბაგრატის ტაძრის ინტერიერში საქმე გვექნება კულტურული მემკვიდრეობის ცოცხალი ძეგლის პრეზერტირებასთან და ინტერპრეტაციასთანაც – ისტორიასთან თანაზიარობის და საუკუნეთა ერთ სივრცეში ჩვენების პრინციპით – ძეგლი, ძეგლის ისტორია და ქვეყნის ისტორია.

ბაგრატის ტაძრის რესტავრაციასთან დაკავშირებული პოლემიკა კონცეპტუალური ხასიათისაა და, შესაბამისად, ყოველთვის იქნება აზრთა სხვადასხვაობის საფუძველი. XXI საუკუნემ ძეგლის ისტორიის არაერთი პლასტი გამოავლინა, სიახლე შეიტანა მის “სხეულში”, ძველსაც გაუსვა ხაზი და, თავისი ადგილიც დაიმკვიდრა.

მიუხედავად ბაგრატის ტაძრის არქიტექტურული ერთეულის დამოუკიდებელი მნიშვნელობისა, მართებული იქნება მისი კომპლექსთან კონტექსტში წარმონეხა და, შესაბამისად, ძეგლის ტერიტორიის პრეზერტირება, აქ გამოვლენილი არქეოლოგიური და არქიტექტურული ნაშთებით – ბაგრატის ტაძრის უკან მდებარე XIII საუკუნის ეკლესიით, მარნებითა და ყაზარმით, გვირაბით, აბანოთი, სასახლით, ციხის სათავდაცვო კედლებით, კოშკებით და ა.შ.,¹ რაც კომპლექსის გაცნობისა და მისი ისტორიის

¹ V-VI სს. ძეგლი ფორთიფიკაციის ადგილზე შენდება ახალი დიდი ციტადელი (შემოზღუდული ტერიტორიის ფართობი 12 ჰა) მასიური კედლებით (სიგანე 2,40 მ. სიმაღლე 12 მ.). შიდა ციხის ტერიტორიაზეა, ასევე, გამოვლენილი ე.წ. “**სამლოცველო სახლი**” (26 X 12 მ. სწორკუთხა ნაგებობა, საერთო ფართობით – 284 კვ.მ.). უაფსიძობის გამო ის შესაძლოა საერო დანიშნულების ნაგებობა ყოფილიყო. **სამეფო სასახლე** (IV ს.) – ციხე-დარბაზი, რომელიც V ს. II ნახევრამდე ფუნქციონირებდა, 700 კვ.მ. ფართობის მქონე (35X20მ.), მძლავრკედლებიანი (სისქე 1,40მ.) ორსართულიანი ნაგებობაა აგურის იატაკით. V-VI სს. მიჯნით თარიღდება **შიდა ციხის ბაზილიკა**, იგი XIII ს. წმინდა გიორგის დარბაზული ეკლესიის ინტერიერში გამოვლინდა – სამნავიანი ბაზილიკა ნახევარწრიული, შევრული სამნაწილელი აფსიდით. სამკვეთლოსა და სადიაკვნეს გარეშე, ორი წყვილი ბურჯით. VI ს.-ში დანგრეული ეკლესია VIII ს.-ში აღადგინეს, აგურის სამეფო სასახლის მშენებლობის დროს. შიდა ციხის ცენტრალურ ნაწილშია გამოვლენილი **ორნავიანი ეკლესია**, რომელიც VI-VII სს. ფუნქციონირებდა და ფრაგმენტულადაა შემორჩენილი. ორნავიანი ეკლესიის გვერდით **აბანოს კომპლექსია**. მასში შედის: აბანო, წყლის აუზი (რეზერვუარი) 50 ტონის ტევადობით, შეშის საწყობი, გართობა-დასვენებისთვის განკუთვნილი ორსართულიანი ნაგებობით. VIII ს.-ში, როდესაც ქუთაისი დასავლეთ საქართველოს (ეგრისის) სატახტო ქალაქია, რესტავრაცია

წარმოჩენის კიდევ ერთი და უმნიშვნელოვანესი საფეხურია. დღეს შემორჩენილ ამ ნაგებობათა ქრონოლოგია საუკუნეთა სიღრმიდან იღებს სათავეს. თუკი ბაგრატის ტაძრის მიდამოებში მიკვლეული უძველესი დასახლება ძვ.წ. II ათასწლეულის II ნახევრით თარიღდება და ქრონოლოგიურად ძვ.წ. VIII-VII საუკუნეების კულტურული ფენა ცვლის, IV საუკუნიდან ახალი ეტაპი იწყება და იგი ციხე-ქალაქის აღმოცენებით გვირგვინდება, რომელსაც საკუთარი შიდა ციხე, ე.წ. ცოტა კარი და წყალმომარაგების რთული სისტემა აქვს და რომელიც საუკუნეების განმავლობაში სხვადასხვა მასშტაბითა და ინტენსივობით განაგრძობს არსებობას.

უკეთდება **გალაენის კოშკებს და ბურჯებს**. V ს. კოშკის გვერდით იგება სწორკუთხა ნაგებობა – **ქართული დარბაზი** – ინტერიერში ცენტრალური საყრდენი ბურჯით (გადაკეთებულია XIII ს.). აქვე გაითხარა კერამიკული სახელოსნოს ნაშთები აგურის იატაკით და კერამიკისთვის განკუთვნილი ქვისგან დამზადებული ჩარხით. შიდა ციხეშია, ასევე, შემორჩენილი **სამეფო კომპლექსის (VIII ს.)** ნაშთები, რომელიც რამდენიმე ნაგებობას მოიცავს: ეს არის წმ. გიორგის დარბაზული ეკლესიის მიმდებარედ, VIII-IX სს. აგურით ნაგები **სამეფო სასახლე** (400 კვ.მ. ფართობით. 21X18, 5მ.) აგურისავე იატაკით (ფუნქციონირებდა X ს. II ნახევრამდე). კომპლექსში შედის, აგრეთვე, **აბანო (VIII ს.)** – შიდაციხის სამხრეთ კუთხეში. “ცოტა კარის” მახლობლად, დაზიანებული სახითაა მოღწეული ანფიდალური ტიპის აბანო ოთხი განყოფილებით: საცეცხლე, საქვაბე, აბაზანა, გასახდელი. აბანოს ჰიპოკაუსტური სისტემა აქვს. გათხრების შედეგად დაფიქსირდა **ქვაფენილით მოკირწყლული ქუჩის** ნაშთები, საღრეწავე ღვარსადენები, კანალიზაციის არხები და ა.შ. სასახლის კომპლექსთანაა დაკავშირებული წყლის თიხის მიღებისგან გამართული **ახალი მაგისტრალი**. მისი ერთი ტოტი ამარაგებდა კერამიკულ სახელოსნოსაც. ნაშთები აღმოჩნდა, აგრეთვე, დედაბურჯსა და ქართულ დარბაზს შორის. IX-XI სს. ქუთაისის საკათედრო ტაძრის აგების შემდეგ, ტაძრის უბანი ცალკე გალანით გამოეყო შიდა ქალაქის დანარჩენ ნაწილს და იქ განთავსდა სამრეკლო, მარანი... ე. წ. სამხრეთის კვარტალი ანუ დედაბურჯის მიმდებარე ტერიტორია. აქ კვლავ ფუნქციონირებს ძველი კოშკები და დიდი დარბაზი, რომელიც XIII საუკუნეშიც გადააკეთეს და იქვე სწორკუთხა აბანოც ააგეს, გათბობის რთული სისტემით. დღეს აქ ასორმოდღაოთწლიანი კოლხური კედარი დგას. **ბაგრატიონთა ქვითკირის სამეფო სასახლის** (600 კვ.მ. 40X25მ.) ნაწილი დაშენებულია VIII-IX სს. ეგრის-აფხაზთა მეფეების მიერ აგებულ აგურის სასახლეზე. კვლავ ფუნქციონირებს კარის ეკლესია (ბაგრატის ტაძრის ტერიტორიაზე ნაგებობათა ეს ქრონოლოგია უძველესი დროიდან XII საუკუნემდე წარმოდგენილია ო. ლანჩავას დასახელებული ნაშრომის მიხედვით).

XVII საუკუნის შუა ხანებში, ბაგრატის ტაძრის მონახულების შემდეგ, თავის საანგარიშო აღწერილობაში ალექსი იველევი დეტალურად აღწერს ციხე-კომპლექსს: “ქუთაისის ციხე-გალავანი ქვის არის. გალავნის კედლები სიმაღლით 3 საუენი იქნება. ციხის კედელს ერთი “დიდი საუენის” სისქე ექნება. ციხის კედლებზე, საკრებულო ტაძრის პირდაპირ, ოთხი დიდი პალატია ციხე-გალავანზე თხუთმეტი დიდი და მცირე კოშკია. გალავნისა და კოშკების კედლები არაერთ ადგილას ჩამონგრეულია. გვიამბეს, რომ თურქების ლაშქარმა კედლები და კოშკები ზარბაზნით ჩამოანგრეოსო. ამჟამად ეს დანგრეული კედლები და კოშკები კეთდებაო. ციხე-გალავნის საერთო მოცულობა ათას ორას ოცდაათი “დიდი საუენია”. ციხე-გალავანი რიონზე მაღლა მთაზეა გადამდგარი.

ციხე-გალავანში ქვის საკრებულო ტაძარია, ერთგუმბათიანი, საუცხოოდ აგებული. გუმბათი გადახურულია სპილენძით, თექვსმეტ წახნაგად, საყდარი დიდი თლილი ქვებით არის აგებული. ამ ტაძრის საერთო გარე წრის ზომა ოთხმოცდაექვსი “დიდი საუენია”.

საკრებულო ტაძარს გარშემო ქვის გალავანი აქვს შემოყოლებული, ორი საუენი სიმაღლის, სისქით ნახევარი საუენი, გალავანამდე, წმინდა ალყაფის კარებამდე, სამი დიდი პალატია, რვა-რვა საუენიანი. გალავანშივე ქვისგან აგებული სამრეკლოა, მრგვალი, ზედ ერთი ზარია, რვა ფუთი იქნება, შიგ ორი ენა აქვს, გალავნის წრე ასოცი “დიდი საუენია...”

საკრებულო ტაძრის მიღმა დიდი ქუთაისის ოთხკუთხიანი ციხე-გალავანია, კედლები სიმაღლით ათი საუენია, სისქით საუენზე ნაკლები იქნება, გარშემო გალავანზე შვიდი კოშკია აღმართული სიმაღლით თორმეტ-თორმეტი საუენიანი იქნებიან. ციხე-გალავანის გარშემო წრე ორასორი დიდი საუენის იქნება. გალავანს ერთი ალყაფის კარები აქვს, რკინის საკეტი.

ციხე-გალავანში წმინდა გიორგის სახ. ქვის საყდარია, შიგ კედლის მხატვრობაა. მეფის დარბაზები ციხის კედლებზეა გაშენებული. დარბაზებში კედლის

მხატვრობა”.¹

XVII საუკუნის 60-იანი წლებიდან ქუთაისის ციტადელში თურქული გარნიზონი დგას. 1691 წელს კი მემატიანის ცნობით „...გამოვიდნენ ციხიდან ოსმალნი და შემესრეს ქუთათისისა ეკლესია ყოვლად წმიდისა, დიდ მშვენიერად აგებული...“ და ბოლოს, „...წარიდეს სუეტნი მისნი და მარმარილონი სამცხეს...“²

გუმბათნამოქცეული ბაგრატის ტაძრის აღდგენაზე იმ დროს აღარ უფიქრიათ, უფრო მეტიც, ერთი საუკუნის შემდეგ, როდესაც ქართველებისა და რუსების ჯარმა ქუთაისიდან თურქები განდევნა „იაზიკოვისა და გიულდენშტენდტის ცნობით, სოლომონმა ქუთაისის ციხე კი არ გაამაგრა, არამედ დაანგრია“,³ მტერს იქ გამაგრება რომ აღარ შეძლებოდა. მის ნანგრევებზე დროთა განმავლობაში ჩნდება მოქალაქეთა დასახლება. „არქეოლოგიური მონაცემებით 1810-1815 წლებს შორის მონაკვეთში ციტადელის ნანგრევებისა და კვარტალური დასახლების ადგილზე შენდება ახალი ციხე, ოფიცერთა სადგომი და ყაზარმა“.⁴

ბაგრატის ტაძრის ტერიტორიაზე არქეოლოგიურად გამოვლენილი და შესწავლილი ეს ნაშთები დღეს სრულად არ იკითხება. მათი ნაწილი საჭიროებს გათხრას, ნაწილი გაწმენდას, დაცვისა და პრეზერვაციისთვის კონსერვაციას, ტურისტული ბილიკების დაგეგმვასა და გაკეთებას. ამდენად, ეს უკვე მესამე ზონაა – ძეგლის ტერიტორია, ქუთაისის ისტორიის ამსახველი არქეოლოგიურ-არქიტექტურული საიტი, რომლის შესახებაც ცოდნამ მეცნიერთა და არქეოლოგთა კვლევებიდან ფართო საზოგადოებაში უნდა გადაინაცვლოს და რომლის სათანადო პრეზერვაციაც, შესაბამისი საინფორმაციო უზრუნველყოფით (საიტის

¹ ალექსი იველევის 1650-1652 წწ. იმერეთის სამეფოში ელჩობის საანგარიშო აღწერილობა (მუხლობრივი აღწერილობა), თბილისი, 1969, გვ. 136

² ვახუშტი ბაგრატიონი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსი, ქართლის ცხოვრება დადგენილის ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ.IV, 1973, გვ. 761, 854

³ ვ. ბერიძე, XVI-XVIII სს. ქართული ხუროთმოძღვრება, I ტ. თბილისი, 1983, გვ.64

⁴ რ. ისაკაძე, ქუთაისი XV-XVIII საუკუნეებში, სადისერტაციო ნაშრომი, 2006, გვ.47, გვ. 159-161

გენერალური გეგმით, ცალკეულ ძეგლებზე გრაფიკული და ტექსტური მასალით და ა.შ.) ბაგრატის ტაძარსა და მის ინტერიერში არქეოლოგიითა და არტეფაქტებით ნაჩვენებ ისტორიასთან ერთად, უნდა შექმნას კულტურული მემკვიდრეობის მრავალსაუკუნოვანი და მრავალფუნქციური კომპლექსის პრეზენტირების საუკეთესო მაგალითი.

ილუსტრაციები: 26-37

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ვახუშტი ბაგრატიონი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსი, ქართლის ცხოვრება დადგენილის ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ.IV, 1973
- ვ. ბერიძე, XVI-XVIII სს. ქართული ხუროთმოძღვრება, I ტ. თბილისი, 1983
- რ. ისაკაძე, ქუთაისი XV-XVIII საუკუნეებში, სადისერტაციო ნაშრომი, 2006
- ალექსი იევლევის 1650-1652 წწ. იმერეთის სამეფოში ელჩობის საანგარიშო აღწერილობა (მუხლობრივი აღწერილობა), თბილისი, 1969
- მ. ქებულაძე, ბაგრატის ტაძრის კანკელის ფილა, ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის შრომები, კრებული XVII, ქუთაისი, 2007

თამარ მჭედლიშვილი,
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის, ჰუმანიტარულ
მეცნიერებათა ფაკულტეტის, ხელოვნებათმცოდნეობის
მიმართულების დოქტორანტი

კოკა რამიშვილის პოსტსაბჭოთა სივრცეში შემჩნეული კონცეპტუალური ხელოვნება

კოკა რამიშვილი დღეს სახელოვნებო სივრცეში "ბოლო საბჭოთა თაობის" წარმომადგენლად მოიხსენიება. იგი ერთ-ერთი ქართველი ხელოვანია, რომელიც საბჭოთა სისტემის დაშლისთანავე ექსპერიმენტული და თავისუფალი მხატვრული გამომსახველობით კონცეპტუალურ ხელოვნებას ქმნის. მხტვარი არასოდეს იფიქრებს თავის საბჭოთა წარსულს და ევროპიდან შემოსულ ტენდენციებთან შერწყმით მუდამ საინტერესო და ინდივიდუალურ კომპოზიციებს გვთავაზობს. მის თითოეულ ნამუშევარში, თემატიკიდან თუ გამოყენებული მასალიდან გამომდინარე, გააზრებულად თუ არაცნობიერად, მუდამ ქვეყნის პოლიტიკური რეალობაა ასახული.

აკადემიური მხატვრობის შესწავლის შემდეგ, დაახლოებით 80-იანი წლების ბოლოს, კოკა რამიშვილი ევროპულ კონცეპტუალურ ხელოვნებას ეცნობა და იოზეფ ბოისის, იოზეფ კოშუტისა და იტალიური არტე პოვერას ერთ-ერთი წარმომადგენლის – ლუჩიო ფონტანას შთაბეჭდილებების ქვეშ ექცევა. ბოისის თეორიის შთაგონებით მის შემოქმედებაში მასალის მნიშვნელობა წინა პლანზე იწევს. რამოდენიმე ნამუშევარში ტილოს სამხედრო ბრეზენტით ანაცვლებს და მისთვის კარგად ნაცნობი დაზგური მხატვრობის ტრანსფორმირებით საინტერესო ინსტალაციებს გვთავაზობს.

მცირე ზომის ქვეჩარჩოზე გადაჭიმულ სამხედრო ბრეზენტს პირველად 1989 წელს ეხება, როდესაც ლუჩიო ფონტანას მსგავსად, კომპოზიციაზე მუშაობის დროს ნამუშევრის ზედაპირს ჭრის. იგი ქმნის ტილოს სახელწოდებით "კედელი" (სურ. 1) და სასურათე სიბრტყეზე მოზრდილი კვადრატის ფორმის ჭრილს

აკეთებს. იტალიელი მხატვრის გავლენით კოკა რამიშვილი უამრავ ტილოსა და რელიეფურ სკულპტურაზე მუშაობს. თუმცა ფონტანას ნახატებში სავიზიტო ბარათად ქცეული ვერტიკალურად თუ ჰორიზონტალურად ჩატრილი ხაზები და ნატყეპები რამიშვილს გეომეტრიულ ფორმებით აქვს ჩანაცვლებული.

ერთადერთი ნამუშევარი, სადაც ტილოზე გამოსახულება ნაკვეთი ხაზებით არის შექმნილი, 1989 წლით დათარიღებული კომპოზიციაა, სახელწოდებით "ოქროსფერი სინათლე". (სურ. 2) მონოქრომულ სიბრტყეზე გატრილი ხაზების ერთობლიობა წრის ფორმის გამოსახულებას ემსგავსება. ერთ-ერთ ჭრილში რამოდენიმე მცირე ზომის ნათურაა დამონტაჟებული. როგორც ჩანს, კომპოზიციას ავტორმა სახელწოდება "ოქროსფერი სინათლე" აქედან გამომდინარე შეურჩია.

ფონტანას შემოქმედებასთან მიეყვართ ასევე კოკა რამიშვილის 1991 წელს შექმნილ ინსტალაციას "მასტერ". (სურ. 3) ჩოგბურთის ჩოგნის ოვალურ ნაწილზე სამხედრო ბრეხენტია გადაჭიმული და ზედაპირზე ამოჭრილი ოთხკუთხა ფორმის ნაკეცი რკინის სარკითაა დამაგრებული. გადმოკეცილ ნაწილზე ყვითელ ფონზე შავი ლათინური ასოებით ინსტალაციის სახელწოდებაა მითითებული. მსგავსი ოვალური ფორმის, ამოჭრილი ზედაპირის მქონე კომპოზიციები ღუჩიო ფონტანას შემოქმედებაში ხშირად გვხვდება, რაც კიდევ ერთხელ უსვავს ხაზს იტალიელი არტისტის გავლენას კოკა რამიშვილის შემოქმედებაზე. თუმცა 90-იანი წლების დასაწყისში იგი ამ გავლენიდან თავისუფლდება და ინდივიდუალურ სტილს აყალიბებს. სამხედრო ბრეხენტით შექმნილ ნამუშევრებზე მთავარ აქცენტს კონსტრუქციის დეკონსტრუირების იდეას ანიჭებს. ამის ნათელი მაგალითია 1990 წელს შესრულებული "უსათაურო" ინსტალაცია. ამავე წლითაა დათარიღებული ნამუშევარი "ავრორა" და "ამიგოს". სამივე ინსტალაციის შემთხვევაში ქვეწარმოზე გადაჭიმული სამხედრო მატერია მცირე ზომის მობილურ სკულპტურას ემსგავსება, რომელთაც ტრანსპორტირების გასამარტივებლად მხატვრის გადაწყვეტილებით დამატებითი სახელური აქვთ მიმაგრებული.

კოკა რამიშვილი საკუთარი ნამუშევრების ფორმითა და აქცენტებით საბჭოთა სივრციდან გაქცევის მზაობას გამოხატავს. თანამედროვედ მოაზროვნე ხელოვანს უნდებოდა სურვილი – თავისი შემოქმედება ევროპელი საზოგადოების წინაშე გამოეჩინოს. მართლაც, კოკა რამიშვილი 90-იანი წლების დასაწყისში, ევროპაში მიეგზავრება და 1992 წელს ბრისტოლში არნოლფინის საგამოფენო დარბაზში ინსტალაციას ფენს სახელწოდებით "გალერეა". (სურ. 4) გალერეის სივრცეში თეთრ კედლებზე კომპოზიციური სიზუსტით გადანაწილებული სხვადასხვა ზომის ქვენარჩო ეკიდა. თითოეულ მათგანზე ერთდროს გადაჭიმული სამხედრო ბრეხენტი დაჭრილი იყო გრძელ ლენტებად, რომელთა დასასრულიც დარბაზის შუაგულში ერთ ადგილას იყრიდა თავს. გეომეტრიული, ერთიანი ფორმების დაშლისაკენ სწრაფვა და სამხედრო მატერიით ასეთი "თამაში" იმ პერიოდის საქართველოს პოლიტიკური გარემოდან არის ნაკარნახები.

1989 წლით დათარიღებული მისი ნამუშევარი სახელწოდებით "დაშლილი როიალი" ამავე თემაზეა შექმნილი. (სურ. 5) ხუთ ტილოზე გადანაწილებული ერთ დროს ჰარმონიული ჟღერადობის მქონე მუსიკალური ინსტრუმენტის შავი ჩრდილი მაყურებელში საოცარ ემოციას ბადებს, რადგან კომპოზიციაში ავტორმა მუსიკის ჰარმონიის ტრანსფორმირება სცადა და სივრცეში გაშლილი ჟღერადობა სიბრტყეზე გაშალა. მაშინ როდესაც 1989 წელს საქართველოში დამოუკიდებლობისაკენ სწრაფვა და საბჭოთა კავშირის დაშლის თემატიკა უპირატეს მნიშვნელობას ატარებდა, ძნელია, კომპოზიცია "დაშლილი როიალის" შინაარსი ამ მოვლენათა ჯაჭვს არ დაუკავშირო. თუმცა ამავედროულად არ უნდა დაგვავიწყდეს იმავე პერიოდში სახელოვნებო სივრცეში არსებული გამძაფრებული ინტერესი ევროპული ხელოვნების მიმართ, რაც განსაზღვრავდა კიდევ ახალგაზრდა მხატვართა იმდროინდელ შემოქმედებით სტილსა და თავად არჩეულ თემატიკას. ამ შემთხვევაში კოკა რამიშვილის "დაშლილი როიალის" იდეა შესაძლებელია განპირობებული იყოს მისთვის მისაბამი არტისტთა (გაერთიანების ფლუქსუსის წევრთა) მიერ 1965 წელს გერმანიაში მოწყობილ რამოდენიმე

დღიან პერფორმანსთან, რომლის სახელწოდებაც სწორედ რამიშვილის კომპოზიციათა სერიის სახელს ეხმიანება. ფილ კორნერის ხელმძღვანელობით გამართული "საფორტეპიანო ღონისძიებები" ფლუქსუსის წევრ რამოდენიმე ხელოვანს აერთიანებდა. მათი მიზანი იყო, პერფორმანსის განმავლობაში პიანინო მცირე ნაწილებად დაეშალათ და სათითაოდ დაშლილი ნაწილები პუბლიკის წინაშე გაეყიდათ. მსგავს თემაზე 1965 წელს ცნობილი ჯანკ არტის წარმომადგენელი არმანიც იწყებს მუშაობას. მისი განადგურებული როიალი ერთ დიდ წითელი ტილოზეა განთავსებული. ისტორიული ფაქტების განხილვის შემდგომ საინტერესო ხდება კვლევა იმისა, თუ ფლუქსუსის წარმომადგენელთ პიანინოს დაშლის შემდეგ მათი ნაწილებად გაყიდვა სურდათ, ხოლო ჯანკ არტისტი არმანი აქცენტს დამსხვრეული როიალის ნარჩენების სტატუსზე აკეთებს. საინტერესოა, რისი თქმა სურდა კოკა რამიშვილს ერთდროს აწყობილი, ჰარმონიული და მუსიკალური ინსტრუმენტის განადგურებითა და მათი სიბრტყეზე დემონსტრირებით.

1989-90 წლებიდან საქართველოში პოლიტიკური მდომარეობა უკიდურესად იძაბება. წინა პლანზე იწვევს ეროვნული მოძრაობა და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ჟინი. თუკი მხატვარი 80-იანი წლების დასასრულს არსებული პოლიტიკური სიტუაციიდან გამოსავალს ეძებს, თბილისის ომის დაწყებისთანავე ჩიხში ექცევა და საგალერეო სივრციდან საკუთარ სახლში ინაცვლებს. ფანჯრიდან 12-დღიანი ომის შავ-თეთრ კადრებს იღებს და ცდილობს ფოტოზე ასახული ეს დოკუმენტაცია ისევ ხელოვნების ნიმუშად აქციოს და ამით კვლავ საგამოფენო დარბაზს დაუბრუნდეს.

ნამუშევრის "ომი ჩემი ფანჯრიდან" (სურ. 6) შავ-თეთრი ფოტოსერია არტისტის ფანჯრიდან დანახული ზამთრის პეიზაჟია, სადაც კვამლისა და სხვადასხვა მცირე მინიშნებების საშუალებით ვხვდებით, რომ ქალაქის ცენტრში ომი მძვინვარებს. თუმცა ფაქტია, რომ ომის პარალელურად ირგვლივ ჩვეულებრივი ცხოვრება გრძელდება. პირველი ფოტო გადაღებული 1991 წლის 24 დეკემბერს, ხოლო მეორემეტე ფოტო 1992 წლის 6 იანვრით

თარიღდება. თუკი თერთმეტივე კომპოზიციაზე პეიზაჟი სრულადაა ნაწვენები, ბოლო ფოტოზე აქცენტი სარკმელზეა გადატანილი და პეიზაჟის გამოსახულება მეორე პლანზე იწევს. ფანჯარაზე აფრიალებული ფარდის დეტალი თითქოს სერიული ნამუშევრის დასასრულზე მიგვითითებს. კოკა რამიშვილი ევროპაში 90-იანი წლების დასაწყისში მიდის და სწორედ საზღვრებს გარეთ ყოფნის დროს აღმოაჩენს, რომ მისთვის დოკუმენტურ მასალაზე მუშაობა როგორც ”ბოლო საბჭოთა თაობის” ხელოვანისათვის მნიშვნელოვანი და აუცილებელი ნიშანია. სწორედ 1997 წელს იწყებს მუშაობას ახალ ფოტო პროექტზე Pronostic Eventuel (სურ. 7), სადაც უამრავ დოკუმენტურ ფერად ფოტოს აერთიანებს. პროექტში წარმოდგენილია სხვადასხვა ქვეყნის საელჩოებისა და დელეგაციების ინტერიერისა და ექსტერიერის ფოტო კადრები. 1997 წელს დაწყებული არტ პროექტი 1999 წელს სრულდება. თითოეული ფოტო საინტერესოდ გადმოსცემს პოსტსაბჭოთა სივრცეში, ერთი მხრივ, კრიზისში მყოფ ქვეყანას და მეორე მხრივ, კი – საელჩოების კომფორტულ ინტერიერს. ამ პროექტით ხელოვანი პოსტსაბჭოთა ქვეყნაში არსებულ მდგომარეობას ნათელს ჰფენს და საინტერესო სანახაობას ქმნის.

კოკა რამიშვილი დღესდღეობით ცხოვრობს და მოღვაწეობს ქუენევაში და ევროპელი დამოვალიერებლისათვის დღემდე თავისი შემოქმედების საშუალებით ქართულ პოლიტიკურ ისტორიას ყვება.

ილუსტრაციები: 38-43

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Koka RamiShvili, “Change”, Georgian Pavilion, 2009
- თეონა ჯაფარიძე, კოკა რამიშვილი, ჟურნალი ”არტ ტაბულა”, № 3, 2012
- <http://www.youtube.com/watch?v=GjLZ9ZJOWVY>

გამოყენებული ილუსტრაციები:

1. კოკა რამიშვილი, "კედელი", სამხედრო ბრეზენტი, 1989 წელი;
2. კოკა რამიშვილი, "ოქროსფერი სინათლე", ტილო, ტემპერა, ზეთი და ელექტრო ნათურა; 120X120 სმ., 1989 წელი;
3. კოკა რამიშვილი, "მასტერ", 70X35 სმ., 1991 წელი, მიუნხენი;
4. კოკა რამიშვილი, "გალერეა", ინსტალაცია; სამხედრო ბრეზენტი და ქვეჩარხო; 1992 წელი, არნოლფინის გალერეა, ბრისტოლი;
5. კოკა რამიშვილი, "დაშლილი როიალი", ტილო, როიალი; 1989 წელი;
6. კოკა რამიშვილი, "ომი ჩემი ფანჯრიდან", შავ-თეთრი ფოტო სერია; 1991-1992 წლები;
7. კოკა რამიშვილი "Pronostic Eventuel", ფოტო სერია 1997-1999 წლები.

ლადი ოსეფაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის სახ. თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი

იტალიელი მხატვარი ლუდვიგ ლონგო თბილისში (1831-1914)

XIX საუკუნე ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეპოქა იყო საქართველოს ისტორიაში. თბილისი კავკასიის ცენტრად იქცა. ამ დროის თბილისში მრავალი უცხოელი მხატვარი ჩამოდიოდა ზოგი გაველით, ზოგი გარკვეული დროით, ზოგი კი სამუდამოდ რჩებოდა. ერთ-ერთი მათგანი იყო იტალიელი მხატვარი ლუდვიგ ლონგო. აქვე შეიძლება სხვა მხატვრების მოხსენიებაც: რ. ფრანკენი, ლ. ო. პრემაცი, ფ. ხოდოროვიჩი და სხვ.

ჩემი მოხსენების მიზანია, საზოგადოების წინაშე წარმოვადგინო ერთ დროს თბილისში აქტიური და სახელგანთქმული მხატვარი ლუდვიგ ლონგო, რომელიც, სამწუხაროდ, დავიწყებას მიეცა, მაგრამ მდიდარი მემკვიდრეობა დაგვიტოვა. მსურს, მისი ბიოგრაფიის თბილისური პასაჟების, თუ შეიძლება ასე თქმა, რეკონსტრუირება.

როდესაც თვალი გადავაგლე XIX-XX საუკუნეების მიჯნის თბილისის სულიერ ცხოვრებას, ჩემი ინტერესი მიიპყრო ლ. ლონგომ. იგი აქტიურად იყო ჩართული იმდროის სამხატვრო საზოგადოებების ღონისძიებებში, ასევე სამხატვრო სასწავლებლებში ასწავლიდა ხატვას. მისი ნამუშევრები დაცულია თბილისის შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმში, კერძო კოლექციაში, თბილისის სამხატვრო აკადემიაში; მან მოხატა თბილისის წმიდა სამების ეკლესია და ასევე თბილისის ალ. ნეველის სახელობის სამხედრო ტაძარი ანუ „სობორო“, როგორც მას უწოდებდნენ. იგი ამჟამად აღარ არსებობს, 1930 წელს ბერიას ბრძანებით დაანგრეს და მის ადგილას ადრინდელი პარლამენტის შენობა აიგო.

გადავწყვიტე აღმედგინა ლ. ლონგოს ბიოგრაფიული მონაცემები, რაც, სამწუხაროდ, საკმაოდ რთული აღმოჩნდა;

ძირითადი მასალა მომცა ხელოვნების მუზეუმის ახალი ქართული ხელოვნების განყოფილების ფონდმა, საგაზეთო მასალებმა და სხვ.

ლუდვიგ გაეტანის ძე ღონგო დაბადებულია 1831 წელს, ალბათ, იტალიაში, მაგრამ რომელ ქალაქში, უცნობია. ასევე უცნობია, სად მიიღო სამხატვრო განათლება, ან როდის ჩამოვიდა საქართველოში. ჩემს ხელთ არსებული მოძიებული მასალით თუ ვიმსჯელებთ, იგი თბილისის სულიერ ცხოვრებაში 1890 წლიდან არის აქტიურად ჩართული. აქტიურობა ჩანს საკმაო ხანი: 1913 წლის ჩათვლით აქ უნდა ყოფილიყო. ის იმდენად იყო აქაურ ყოფაში გათქვევნილი, რომ მას ადგილობრივ, ტფილისელ მხატვრადაც კი მოიხსენიებენ. ღონგო 1914 წელს გარდაიცვალა. ამდენად, მან თავისი ცხოვრების ბოლო წლები თბილისში გაატარა და შესაძლოა, აქვე გარდაიცვალა კიდევ. იქნებ მისი საფლავი თბილისშია; ეს, რასაკვირველია, ვარაუდია.

მიყვავთ წლებს: 1890 წლის ერთ-ერთ ადგილობრივ გაზეთში ძალიან საინტერესო ამბავია მოთხრობილი; ამ წელს თბილისს სწევდნენ ნეაპოლის პრინცი, იტალიელი ვიქტორ ემანუელის ძე; ამ ღირსშესანიშნავი მოვლენის აღსანიშნავად, ტფილისელ მხატვარ ლ. გ. ღონგოს მისთვის მიურთმევია ალბომი, რომელიც ოცდაათი მხატვრულად შესრულებული ნაწარმოებისგან შედგებოდა, აქვარელით იყო დახატული ადგილობრივი კავკასიური პირები, ტიპაჟები. ნახატები ტარსიკონის ყდაში იყო შემოსილი, ის ყდა შეასრულეს ილოცის სახელოსნოში; ალბომის ზედა მხარეზე ყდა სამფურა იყო, რომელიც მოგვაგონებდა სამი ფერის შერწყმას – წითლის, მწვანისა და თეთრის, ანუ იტალიის დროშის ფერებს, გააჩნდა შემდეგი წარწერა: „A. S. A. R. il principe di Napol; ricordo del Caucaso. Tiflis, I, anno, 1890”.¹

აღნიშნულ ალბომში მოთავსებული იყო ძირითადად ტფილისური ტიპაჟების ჩანახატები: ვაჭრები, პარიკმახერები, მენახშირეები, წყლის გამყიდველები, პურის გამყიდველები, კინტო და ა. შ. ეს საჩუქარი, ანუ ძღვენი საკმაოდ ძვირფასი იყო. ალბათ, კარგი იქნებოდა,

¹ „Тифлисский листок», 95 (1890)

რომ ამ ალბომზე ხელი მიგვიწვდებოდა, ბევრ ჩვენთვის საინტერესო მასალას წავაწყდებოდით. ამავე გაზეთის №100 გვეამცნობს, რომ „ტფილისელმა მხატვარმა ლონგომ იმ მხატვრული ალბომისთვის, რომელიც იტალიის პრინცს აწუქა და შეიცავდა კავკასიურ ტიპაჟთა ჩანახატებს, მისი უდიდებულესობისაგან ფულად ჯილდოდ მიიღო 500 მანეთი“.¹

1892 წლის №11 გაზ. „თარაზი“ გვეამცნობს, რომ „თბილისის სამხედრო მუზეუმში გაიხსნა ადგილობრივ მხატვართა სურათების გამოფენა, გამოტანილი იყო 200 პატარა და საშუალო ზომის ნამუშევარი, მათ შორის ლონგოსიც. №17 ღვინის მყიდველისა და გამყიდველის ტიპები, რომელნიც საკმაო სიმარჯვითაა გამოსახული“.²

1908 წელს კავკასიის მხატვართა საზოგადოებამ მოაწყო მხატვართა გამოფენა, სადაც წარმოდგენილი იყო ლონგოს სამი ნამუშევარი: ტიპი ნახშირით; არაბი და მუშა, რომელიც ისვენებს.

ღუდვიგ ლონგო იმითაცაა გამორჩეული პიროვნება, რომ ორი დიდი ქართველი მხატვრის მასწავლებელი იყო – ლადო გუდიაშვილისა და ალექსანდრე ციმაკურიძის.

მოვიტან ერთ ფრაგმენტს ლ. გუდიაშვილის მოგონებებიდან: „თბილისში იმ დროს იყო სამხატვრო სასწავლებელი, სადაც 1910 წელს გამიყვანეს საკონკურსო გამოცდებზე. სხვათა შორის, ჩემთან ერთად გამოცდაზე გამოვიდნენ მიხეილ ჭიაურელი, ქეთო მაღალაშვილი და გიორგი ხმაღაძე; ეს გამოცდა ოთხივემ კარგად დავიჭირეთ. სასწავლებელში ამ დროს არც ერთი ქართველი პედაგოგი არ მოღვაწეობდა.

გვასწავლიდნენ გერმანელი ოსკარ შმერლინგი (ჩემი ხელმძღვანელი), იტალიელი ლონგო, რუსი პატენკოვსკი და პოლონელი გრინევსკი“.³

ლონგოს პედაგოგიურ მოღვაწეობაზე შემდეგი მოვლენებიც მოწმობს: ლონგოს გახსნილი ჰქონია კერძო სამხატვრო სტუდია, სადაც მოწაფეები ნახშირით ხატავდნენ თაბაშირის თავებს და ასევე ზეთის საღებავებით ხატავდნენ საფლავის ქვებს. ლონგოსთან კერძო სამხატვრო სტუდიაში

¹ „Тифлисский листок“, 100 (1890)

² გაზ. „თარაზი“, 11 (1892)

³ ლ. გუდიაშვილი, მოგონებების წიგნის, თბ., 1979, გვ. 7

სწავლობდა აღ. ციმაკურიძეც, სადაც თავდაპირველი პროფესიული სამხატვრო ჩვენები შეისწავლა.¹

„სახალხო გაზეთის“ 1913 წლის №984-ში გამოქვეყნებულია რიშ-ბაბას ფსევდონიმით გამოხმაურება „ნუ დაივიწყებთ“, სადაც ნათქვამია შემდეგი: „გაზეთებში ერთ-ორმა წერილმა გაიელვა: წმიდა თამარ მეფის სახელზე ტაძარი უნდა აშენდესო...“ და მთელი სტატია შეიცავს ამ ფაქტის გაქილიკებას, თუმცა, ჩვენთვის საინტერესო ცნობებია, მაგალითად, „ვის მოვახატვინოთ ტაძარი: გრინგესკის თუ ლონგოს“.²

ამრიგად, ჩანს – 1913 წელს ლონგო ცოცხალია და კვლავ თბილისში მოღვაწეობს. გარდაცვლილს ასე არ მოიხსენიებდნენ, როგორც ამას გადმოგვცემს რიშ-ბაბა. რაც შეეხება ეკლესიების მოხატულობას, ჩვენთვის ცნობილია, რომ ორი ეკლესია მოხატა, ზემოთ მოხსენიებულ საგაზეთო პასკვილს ლონგოს ახალი ეკლესიის მოსახატად მოწვევის თაობაზე, შესაძლოა, ლონგოს, როგორც სხვა ეკლესიების მომხატველსაც გულისხმობს. ჩვენ, რასაკვირველია, ვმსჯელობთ ორ ეკლესიაზე: თბილისის წმ. სამების და „სობოროს“ შესახებ. ზუსტი თარიღები უცნობია და ამიტომ ლოგიკური მსჯელობით უნდა მივიღეთ დათარიღებამდე. შევეცდები, ჯერ მოვიტანო ფაქტები და შემდეგ გავანალიზო.

1897 წლის 22 მაისის “ივერია” შემდეგს წერს: „გუშინ 21 მაისს აკურთხეს წმ. ალექსანდრე ნეველის სახელობაზე აგებული ახალი სამხედრო ტაძარი. ეკლესია კარგა მოზრდილია და თითქმის 200 ოთხ-კუთხი საუენი ალაგი უჭირავს. აშენებულია ვიზანტიურ გემოვნებაზე და მშვენიერად არის მორთული როგორც შიგნით, აგრეთვე გარედ. საკურთხეველში ასვენია მოსკოვიდგან საგანგებოდ გამოწერილი ძვირფასი ხატები, კედლებზე წმინდანების სურათებია დახატული, შუა ადგილას ხომლია ჩამოშვებული, რომელსაც 218 სინათლის მაგვარი ელექტრონული ღამფა აქვს ჩამოკიდებული, შანდლები მთლად ბრინჯაოსგან არის დამზადებული.

¹ ლ. თაბუკაშვილი, ალექსანდრე ციმაკურიძე, აღმანახი “ფრესკა”, თბ., 1983, გვ. 3

² „სახალხო გაზეთი“, 984 (1913)

ეკლესია აკურთხა ექსარქოსმა ვლადიმირმა ადგილობრივი სამღვდელოების თანდასწრებით. კურთხევას დაესწრო დიდი მთავარი ნიკოლოზ მიხეილის ძე, მთავარმმართველი გოლიცინი მეუღლით, თანაშემწე მისი ა. ა. ფრეზე, კორპუსის კომანდირი თ. ი. გ. ამილახვარი, კამენდანტი რეიტერი, გუბერნატორი თ. შერვაშიძე, შტაბის უფროსი, პოლიცმეისტერი და მრავალი სხვა. კურთხევის შემდეგ ყველანი მთავარმმართველთან იყვნენ მიწვეულნი საუზმეზედ”.¹

ამრიგად, გაზეთ „ივერიის“ ეს ამონარიდი ჩვენთვის საინტერესო ცნობებს შეიცავს. ახალი ტაძარი 1897 წელს უკურთხებიან და იგი სრულყოფილად იყო გამშვენებული. თანაც, თუ ღონგოს ჩვენ მიერ მოძიებულ ბიოგრაფიულ მომენტებს თვალს გაგადევნებთ, 1892 წლიდან 1908 წლამდე ერთგვარი ლაკუნაა და მისი აქტიურობა ნაკლებ ჩანს. ღონგოსთან ერთად „სობოროს“ მოხატულობაში მონაწილეობა მიუღია ა. კოლჩინს. ფაქტია, ამ დროისთვის ღონგო კარგად დაოსტატებული და ხელგაწაფული მხატვარი უნდა ყოფილიყო, წინააღმდეგ შემთხვევაში, მას ამ ტაძრის მოხატვას არავინ ანდობდა.

ჩემი აზრით, ღონგოს კოლჩინთან ერთად „სობორო“ უნდა მოეხატა 1892 წლიდან 1897 წლამდე პერიოდში, რადგან ამ წლებში გამოფენებში აღარ მონაწილეობს. რაც შეეხება თბილისის წმიდა სამების ეკლესიის მოხატულობას, ჩემი აზრით, ქვედა ზღვარია 1898 წელი, ხოლო ზედა კი – 1905 წელი და რატომ? 1897 წელს თუ დაასრულა „სობოროს“ მოხატვა, შემდეგ წელს, ალბათ, სამების მოხატვა დაავადეს, ქტიტორი იყო დეკანოზი ნიკოლოზ პეტრეს ძე არდაზიანი, რომელიც სამების ეკლესიაში მსახურებდა 1859 წლიდან 1905 წლამდე. როგორც კ. ცინცაძე წერს, ნიკოლოზმა დაბრძანების გამო თავი დაანება სამსახურს 1905 წელს. იყო ყველასგან დიდად პატივცემული მოძღვარი, „მარილიანი“ და მშვიდად მოსაუბრე, დაუზარებელი მწირველ-მლოცველი (როდესაც მწირველი არ იყო, ცისკარსა და მწუხრს მაინც ღოცულობდა ყოველდღე), ერთ დროს მთავარხუცესი, სემინარიის საპედაგოგო გამგეობის წევრი, სარევიზიო კომიტეტების თავმჯდომარე და სხვ. გარდაიცვალა 1907

¹ გაზ.: „ივერია“, 98 (1987), 22 მაისი

წელს, დაკრძალულია სამების ტაძარში, რომელსაც ჯერ გუმბათი მოადგა, შემდეგ მოახატვინა.¹ აქვე არ შემიძლია, არ აღვნიშნო ის ფაქტი, რომ სწორედ დეკანოზმა ნიკოლოზ არდაზიანმა დასწერა ჯვარი ილია ჭავჭავაძესა და ოღლა გურამიშვილს და ექვთიმე თაყაიშვილსა და ნინო პოლტარეცკაიას.

ამრიგად, ღონგოს სამების ეკლესია უნდა მოეხატა 1898 წლიდან 1905 წლამდე პერიოდში. ჩემი აზრით, ამ ეკლესიის მოხატულობაში რამდენიმე ხელი შეინიშნება. საკურთხეველის კონქში დაცული მხატვრობა, ვეფქრობ, გრიგოლ გაგარინს ეკუთვნის, სამხრეთ და ჩრდილოეთ მკლავები – ღონგოს და შესაძლოა, მას აქაც კოლჩინი ეხმარებოდა, ხოლო კარიბჭის მხატვარი უცნობია. რაც შეეხება გუმბათის ყელსა და სფეროს, შედარებით მოგვიანებით უნდა იყოს მოხატული. ეკლესიის მოხატულობაში რამდენიმე ფენის არსებობას ყველაზე უკეთ გამოკვეთს ორნამენტული მოტივები, რომლებიც მოხატულობას რეგისტრებად ანაწევრებს. თუმცა, რეგისტრებად ძირითადად დაყოფილია მეფე-დედოფალთა პორტრეტები, ხოლო სცენები ყოველგვარი მოჩარჩოების გარეშეა მოცემული.

ამრიგად, ყოველივე ზემოთქმულიდან ცხადი ხდება, რომ ლუდვიგ ღონგო თბილისში 1890-1913 წლებში, ან სულაც შესაძლებელია, 1914 წლამდე ანუ გარდაცვალებამდე მოღვაწეობდა. ღონგომ სიცოცხლის ბოლო ათწლეულები აქ გაატარა და საკმაოდ ნაყოფიერადაც. მან თავისი მოღვაწეობით ქართულ სამხატვრო ხელოვნებაში არც თუ შეუმჩნეველი კვალი დატოვა. თუმცა, მისი სახელი, სამწუხაროდ, დავიწყებას მიეცა.

¹ კ. ცინცაძე, ქვაშვეთის წმინდის გიორგის ეკლესია ტფილისში, თბ., 1994, გვ. 86

გამოყენებული ლიტერატურა:

- „Тифлисский листок», 95 (1890)
- „Тифлисский листок» 100 (1890)
- «თარაზი», 11(1892)
- ლ. გუდიაშვილი, მოგონებების წიგნი, თბ., ნაკადული, 1979
- ლ. თაბუკაშვილი, ალექსანდრე ციმაკურიძე, აღმანახი „ფრესკა“, 1983
- „სახალხო გაზეთი“, 984 (1913)
- „ივერია“ 98(1897), 22 მაისი
- კ. ცინცაძე, ქვაშვეთის წმიდის გიორგის ეკლესია ტფილისში, თბ., 1994

ნათია წულუკიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი

დეზერტირები – დაკარგული საბანძური

ნებისმიერ დროში ხელოვანისა და ხელისუფლების ურთიერთობის სამი ვერსია არებობს: 1. ხელოვანი ემორჩილება ხელისუფლებასა და რეჟიმს, 2. ხელოვანი რეჟიმის წინააღმდეგ მიდის 3. ხელოვანი პოულობს ოქროს შუალედს და ქმნის იმ ტიპის ხელოვნებას, რომელიც რეჟიმსაც აკმაყოფილებს და ზოგადად, ხელოვნების ცნებასაც შეესატყვისება. თუმცა, წესს, გამონაკლისი ამტკიცებს და ამ გამონაკლისის სახით, ხელოვანის კიდევ ერთი, მეოთხე ტიპი შეიძლება განვიხილოთ – ხელოვანი “დეზერტირი”, რომლისთვისაც აბსოლუტურად უცხოა რეჟიმის მოთხოვნები, მხოლოდ მისთვის ორგანულ, მისი შინაგანი სამყაროსთვის შესატყვის მოთხოვნებს პასუხობს და არანაირად ითვალისწინებს არსებულ გარემოსა თუ გარემოებებს. ამ ტიპის ხელოვანი არც ემორჩილება, არც ეწინააღმდეგება და არც რეჟიმთან საურთიერთო ოქროს შუალედს ეძებს. შესაძლოა ითქვას, ისინი დაკარგულ “საბანძურს” წარმოადგენენ, რომელთა აღმოჩენაც, დღის შუქზე გამოტანა და საზოგადოებისთვის გაცნობა, სწორედ ხელოვნებათმცოდნეების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი და ყველაზე რთული მოვალეობაა. პირველი სამი ტიპის ხელოვანს იმავე რეჟიმის, ან არსებული რეჟიმის შეცვლისთანავე უწნდება დამფასებელ-შემფასებელი. “დეზერტირების” თუნდაც აღმოჩენა უკვე თავისთავად სირთულეს წარმოადგენს. უფრო რთული კი, რაღა თქმა უნდა, მათი ხელოვნების ანალიზი, გაშიფვრა და შეფასებაა.

“დეზერტირობის” სრულყოფილ გამოვლინებად ბორის შავერდიანი შეგვიძლია განვიხილოთ. მისი შემოქმედების შესახებ საუბრის მიზანი, მისი როგორც დაკარგული და უცნობი საბანძურის კონცეპტის გაუქმება, ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ფოტოგრაფიის და პირველი

ქართველი ფოტოკონცეფტუალისტის პოპულარიზაციაა. ამასთანავე დროის, ხელოვანისა და ხელისუფლების ერთ-ერთი ყველაზე რთული და საინტერესო ვერსია, სწორედ მისი ხელოვნების მაგალითზე ყალიბდება. რამდენადაც ის, ისევე როგორც ზოგადად ამ ტიპის შემოქმედები, არ ეკუთვნის დროს, რომელშიც ცხოვრობს, არ ითვალისწინებს არსებულ ხელისუფლებას, არ ცნობს რეჟიმს და საკუთარი ასპექტური გარიჟჟილობის ხარჯზე ქმნის კიდევ მომავლის ხელოვნებას.

ბორის შავერდიანის შესახებ საზოგადოებამ დიდი ხნის განმავლობაში თითქმის არაფერი იცოდა, კომუნიკაციების ეპოქაშიც კი იგი სრულყოფილ “დეზერტირად” შედგა და “დაკარგულ საგანძურად” რჩებოდა. თუმცა, მისი შემოქმედების განხილვა ნამდვილად დაგვანახებს ქართული თანამედროვე ხელოვნების განსხვავებულ წახნაგს, რომლის მნიშვნელობაც, შესატყვისი შეფასებისა და დაფასების შემთხვევაში, ნამდვილად გაცდდება საქართველოს ფარგლებს.

შავერდიანი პროფესიით ფიზიკოსი იყო, ფოტოგრაფიაში მოღვაწეობა 1970-იან წლებში დაიწყო, რამდენიმე ჯგუფურ გამოფენაშიც მიიღო მონაწილეობა და რამდენიმე სტატიაშიც მოიხსენიეს.¹ თუმცა, მისი ხელოვნებით არასდროს დაინტერესებულა ვინმე. შესაძლოა, ამ “გულცივობამაც” განაპირობა, რომ შავერდიანი 1996 წელს საქართველოდან მოსკოვში წავიდა და საკუთარი ფოტოარქივი მთლიანად გურამ წიბახაშვილს დაუტოვა. საქართველოში ნათესავები არ ჰყავს, ამიტომ მისი ბიოგრაფიის შესახებ უფრო დეტალური ინფორმაციის მოპოვება ჯერჯერობით შეუძლებელია. შავერდიანს, რუსეთში ფოტოების გადაღება აღარ გაუგრძელებია. ამდენად, გ. წიბახაშვილთან დაცული ფოტოები, ის ექსკლუზივებია, რომელთა მსგავსიც მას აღარასოდეს შეუქმნია.

ბორის შავერდიანმა თანამედროვე ქართულ ფოტოგრაფიაში მართლაც განსაკუთრებული როლი შეასრულა: იგი იყო საქართველოში პირველი ფოტოგრაფი, რომელმაც ფოტოების დამატებითი

1 ჩვენთვის ცნობილი მხოლოდ კვლავ დ. გუჯაბიძის სტატიაა – “ფოტოგრაფია რუსეთსა და საქართველოში”; კინო, №4, თბ., 1989

მხატვრული დამუშავების ხერხი გამოიყენა. მის ფოტოებს იშვიათად აქვთ სტანდარტული სახე. საგანგებოდ დაშუქებულია, ზედაპირზე ფერადი, ძირითადად წითელი ან მელნისფერი, წარწერები და/ან ხელით დახატული, რაიმე უჩვეულო მასალისგან ან სხვა ფოტოსგან გამოჭრილი გამოსახულებებია დატანილი. ეს დეტალები ზოგჯერ უბრალოდ დაზიანებული ფოტოს შთბეჭდილებას ქმნიან, ზოგჯერ კი უბრალო შემთხვევითობის, მაგრამ საბოლოო ანალიზი აშკარად მეტყველებს, რომ ასეთი “ფოტომონტაჟის” შემადგენელი ნებისმიერი დეტალი რაიმე აზრის ან/და კონცეფციის ზუსტად გათვლილი და განსაზღვრული გამოხატულებაა. მნიშვნელოვანია, რომ შავერდიანი ყოველთვის თავისივე ჩანაწერებს/დუქსებს და ფოტოების დეტალებს იყენებს. ანუ, ამ შემთხვევაშიც საკუთარ მკაცრად შემოსაზღვრულ “არტჯებირებში” რჩება ჩაკეტილი და დიალოგი სხვა ხელოვანებთან, კონტექსტების მოტანა არსებული არტსივრციდან – წმინდა პოსტმოდერნული და კონცეფტუალური ხერხი – მისთვის დიალოგის რეჟიმშიც კი აბსოლუტურად უცხო და მიუღებელი რჩება. დიალოგი ყოველთვის მხოლოდ საკუთარ “მესთან” აქვს.

“მე ყოფიერების დეზერტირი ვარ” და “კულტურის დაცემის ეპოქაში ვცხოვრობ” – სულ ახლო წარსულში წააწერა ბორის შავერდიანმა თავის შავ-თეთრ ფოტოებს. პოსტმოდერნული ეპოქა, შესაძლოა, მართლაც განვიხილოთ როგორც “კულტურის დაცემის ეპოქა”, შავერდიანის ხელოვნება კი – სამყაროდან გაქცევის, თავის დაღწევის მცდელობად. 1970-80-90-იან წლებში, როდესაც შავერდიანი თბილისში ცხოვრობდა, არც ფოტოგრაფი განეკუთვნებოდა ხელოვანთა ელიტურ კასტას და ამ საინტერესო “დეზერტირის” არსებობის შესახებაც არავინ იცოდა. თუმცა, მის შესახებ დღესაც თითქმის არავინ იცის. ბორის შავერდიანის ხელოვნება დღეს უბრალოდ ისტორიაა, იგი აღარც ფოტოებს იღებს და აღარც თბილისში ცხოვრობს.

შავერდიანი ფოტოებს ალბომებად აერთიანებს. ყველა ალბომს თავისი სახელწოდება აქვს: “აზრთა მდინარება”, “წითელი ალბომი – “კიტჩი”, “შავი ალბომი”, “ხუთი ერთდროული ალბომი”, რომელიც მართლაც ხუთ ალბომს

აერთიანებს¹ და “ჩემოდანი მამის ნეგატივებით”, რომლის შემთხვევაშიც რელი-მეიდების ცნობილი თემა თამაშდება. სქელ ფოტოალბომებად გაერთიანებული სერიები შავ-თეთრი ფოტოებით, მათზე დატანილი ხშირად საკმაოდ დიდი ტექსტებით ან გვერდით მიწერილი რუსულენოვანი ლექსების რთული და საინტერესო სინთეზითაა შექმნილი. შესაძლოა, ზუსტად ვერც კი განსაზღვრო, ვინ არის ამ ალბომების ავტორი: პოეტი, რომელიც ვიზუალური მასალით ამდიდრებს ტექსტებს, თუ ფოტოგრაფი, რომლისთვისაც ვერბალური პარალელების, ინფორმაციის შემოტანა უბრალოდ აუცილებლობა, საკუთარი ფოტოგრაფიის მნიშვნელოვანი ნაწილია. ერთადერთი ალბომი, რომელსაც შავერდიანი ტექსტებით არ ურთავს, არის “ჩემოდანი მამის ნეგატივებით”. მამის ნეგატივებს იგი უბრალოდ, არ ეხება, მისთვის ეს თითქოს გენეტიკური ისტორიაა, რომელშიც არ უნდა ჩაერიოს, არ უნდა დაარღვიოს მისი ქსოვილი, უბრალოდ ერთ ალბომად უნდა დააფიქსიროს. თუმცა, ფოტოგრაფიაც ზუსტად ეს – რადაციის დაფიქსირება – არის, ამიტომ, იგი, შესაძლოა, თავისდაუნებურად ხდება მამის ფოტოების თანაავტორი და ძველ ფოტოებს აბსოლუტურად ახალ ფასეულობას სძენს, მათ საკუთარი წარსულის მოსაყოლად იყენებს და ალბომსაც თავისივე ბავშვობისდროინდელი ფოტოთი ასრულებს, რომელშიც ფანჯრის გისოსებს აკრული უყურებს სამყაროს. ეს ფოტო თითქოს ავტორის და სამყაროს ურთიერთობის დასაწყისი, ათვლის წერტილი, სხვა ალბომების შექმნის საფუძველია. ეს ურთიერთობა კი მუდმივად გულისხმობდა რკინის სქელ გისოსებს და “დეზერტირობის” სურვილს, რადგანაც ქალაქი მხოლოდ უნიფიცირებული მანეკენებით დასახლებული გეტო, “მოხუცი ორსულია”, რომელსაც “ხშირად ედღება და სტიკვა ხალხი” და რომელშიც “სიყვარულის შესახებ მხოლოდ მაწანწალა ძაღლებს სმენიათ”. ამ გარემოში იგი პატარა, დამსხვრეულ თოჯინად აღიქვამს თავს, რომელსაც მასზე ძლიერები “სივრცეში გაქცევას”² არ აცლიან.

ფოტოს ქვეშ, ან ზოგიერთ შემთხვევაში, უშუალოდ ფოტოს ზედაპირზე მიწერილი ვერბალური ინფორმაცია

¹ უფრო სწორედ, აერთიანებდა, რადგანაც ერთი ალბომი დაკარგულია

² ფრაზები ბორის შავერდიანის ფოტოალბომიდან “აზრთა მდინარება”

და დამატებითი მხატვრული დეტალები ქართულ ფოტოგრაფიაში დღეს უკვე გავრცელებული და ანგაჟირებული სტილია. ამიტომაც ხშირად რჩება შთაბეჭდილება, რომ ავტორები ამგვარ კონცეფტუალურ ხერხს სწორედ იდეურ-შემოქმედებითი სიმწირის შენიღბვის მიზნით მიმართავენ და ყოველთვის, როდესაც ასეთ ფოტოგრაფიას ეცნობი, თავისთავად ჩნდება ეჭვი, რომ ავტორი უბრალოდ პოპულარული თემით “სპეკულირებს” და ყალბი სირთულით საკუთარ სიმარტივეს ფარავს. შავერდიანის ფოტოგრაფიის შემთხვევაში მსგავსი ეჭვი შეუძლებელია გაჩნდეს, მათი ღირებულება უბრალოდ უჯრედულ დონეზე იგრძნობა, მათ სირთულეს კი პირველივე შეხედვისთანავე ადვილად აცნობიერებ, მაგრამ ძნელად ხსნი. ამასთანავე, შავერდიანი პირველი იყო, ვინც ეს ფოტომეთოდი გამოიყენა. ამდენად, მისთვის ეს არ იყო პოპულარობისკენ მიმავალი გზა, არამედ – თვითგამოხატვის ხერხი. ეს ხერხი კი მან ფოტოსინთეზში აღმოაჩინა, რომელშიც იმიჯი, სიტყვა და ფოტომხატვრობა გააერთიანა.

ბორის შავერდიანი თავისი ფოტოების წაკითხვის, გააზრების ხერხს თვითონვე გვთავაზობს. თითოეული ალბომი რამდენიმე ფოტოსერიისგან შედგება. ყოველ ფოტოს შავერდიანის მიერ რუსულ ენაზე დაწერილი ლექსების სტროფები ერთვის, ზოგჯერ სწორედ ეს ლექსები ანაწილებენ ალბომებს ფოტოსერიებად ან უფრო სწორი ფორმულირება იქნება თუ ვიტყვით: ფოტოებს ფოტოსერიებად ამოვლიანებენ. მთავარი, ამ შემთხვევაში, ის არის, რომ ფოტოგამოსახულებასთან ერთად შავერდიანის ხელოვნების ხასიათის თვისების ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვან როლს ლექსების სახით მოწოდებული ტექსტები ასრულებენ. თუმცა, ამ ტექსტუალურ ინფორმაციას მხოლოდ პირობითად შეგვიძლია გუწოდოთ ლექსი. სიტყვა – ლექსი, ამ შემთხვევაში უფრო სიმბოლური ტერმინის როლს ასრულებს, რადგანაც შავერდიანის ინფორმაციულად დატვირთულ, ნეოლოგიზმებით სავსე, რთული კონტექსტის მქონე ტექსტებს შესაძლოა მართლაც პირობითად შეესატყვისება ეს სახელწოდება. ყველა ამ თვისების გამო ხშირად შეუძლებელიც კი არის მათი ქართულად თარგმნა, რადგანაც ამ ნეოლოგიზმების

ან საგანგებოდ არასწორად გამოყენებული სიტყვების, მაგალითად: *“Блудный смысл мира”* ან *“Я разрушаюсь и болю”*, ზუსტი ეკვივალენტები ქართულში, ისევე როგორც სხვა ენებში, უბრალოდ არ არსებობს. შავერდიანის ნეოლოგიზმების ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია ლექსი, რომელიც ალბომში *“აზრთა მდინარება” (Мыслетечения)* სურათის გარეშე, დამოუკიდებლად, მონაცრისფრო იისფერ ნეიტრალურ ფონზეა წარმოდგენილი:

Наденьте сестерубаху

Возьмите зеркалобилет

Войдите в балаганохрам

Улягтесь на мутакоплаху

Подумайте о жизнесмерти

Обрадуйтесь нирваноболи

ზოგადად, ლექსი უფრო ხშირად გართმეულ, გრამატიკულად გამართულ, მჟღერ რომანტიკულ ტექსტთან ასოცირდება. შავერდიანის ლექსები კი ამ განსაზღვრებას ნაკლებად შეესატყვისება და უფრო ვერლიბრის სტილს წარმოადგენს: ის არსად და არასდროს იყენებს რაიმე სასვენ ნიშნებს, სიტყვებს არასწორ, მაგრამ მისთვის მოსახერხებელ ბრუნვებში სვამს, ახალ მისთვის მისაღებ და კონკრეტული კონცეფციის მაქსიმალურად შესატყვის სიტყვებს ქმნის. ამ თავისებურებით, რომელიც უფრო ზუსტად გათვლილი კონცეფტუალური ხერხია, იგი არტჯებირებს აგებს თავისი სამყაროს, ხელოვნების გარშემო და ძალიან აძნელებს იქ შედწევას. თუმცა, მისი ლექსების ერთმანეთისაგან გამიჯვნა ადვილად ხდება ნათელი აზრობრივი წყობისა და მკაფიოდ გამოხატული კონცეფციის საშუალებით. მათ ტექსტობრივ დაყოფაში ზუსტად გათვლილი ფოტოგრაფიული მახვილებიც გვეხმარება.

შავერდიანის ფოტოგრაფიაში ავტორის სახასიათო კალიგრაფიით მიწერილი ლექსი ან ფოტოებს დართული ვერბალური ინფორმაცია ფაქტობრივად იმიჯის, ვიზუალური სახეების თანაბარმნიშვნელოვანია: იგი ისეთივე პოეტია, როგორიც ფოტოგრაფი, იმიჯსა და სიტყვას შორის ზუსტ ბალანსს პოულობს და მათი

სინთეზით მხოლოდ მისთვის სახასიათო კონცეფტუალიზმს ქმნის. სტილური თვალსაზრისით ეს ფოტოები თითქოს არც გამოირჩევიან: კონცეფტუალიზმი ძირითადად სწორედ სიტყვისა და გამოსახულების თამაშით შექმნილ ეფექტებს ეყრდნობა. მაგრამ, შავერდიანის შემთხვევაში ეს არ არის მხოლოდ სტილის მორჩილება. «მძიმე» შავ-თეთრი ფოტოები უფრო «ყოფიერების დეზერტირის» შინაგანი მდგომარეობის ადეკვატური გამოვლინება, ანუ ავტორის ბუნებრივი მდგომარეობაა სამყაროში, რომლის «ამწყობიც დაავადებულია».¹

«აზრთა მდინარება», ისევე როგორც სხვა ალბომები, დათარიღებული არ არის, ავტორი თითქოს საგანგებოდ უარყოფს რეალურ დროს და სრულ თავისუფლებას გვანიჭებს მათთვის აზრობრივი, დროითი თუ სივრცობრივი კონტექსტის საპოვნელად. რაც, ერთი მხრივ, ართულებს, მეორე მხრივ, კი – გაცილებით აადვილებს მათ აღქმას და გააზრებას, რადგანაც შავერდიანის მიერ შემოთავაზებული ხერხით – დროის უარყოფით თითოეულ ჩვენგანს შეუძლია «აზრთა მდინარებაში» აბსოლუტურად თავისუფალი იყოს.

«აზრთა მდინარების» ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი თვითონ ავტორი და მისივე ჩანაწერებია, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს მის ინტრავენტულობას – ავტორი საკუთარი შემოქმედებით საკუთარ პიროვნებას «იკვლევს», საკუთარ წიადში მოგზაურობს. ჩანაწერების ფოტოგრაფირებით შავერდიანი საკუთარ ჩანაფიქრს განსაკუთრებულად ართულებს: იმიჯისა და ვერბალური ინფორმაციის სინთეზით შექმნილ ფოტოგრაფიას გამოსახულება-ტექსტით ანაცვლებს. ტექსტს იმიჯის ვიზუალური დატვირთვაც აქვს და ტრადიციული ინფორმაციული ხასიათიც და კონცეფტუალისტების ერთ-ერთი ძირითადი თვისება – წაკითხვის მომენტი განსაკუთრებით გამძაფრებულია. შავერდიანი აქ ახალ ვიზუალურ სახეებს, იმიჯებს პოულობს და გვთავაზობს ვუყუროთ იმას, რასაც ჩვეულებრივ ვკითხულობთ – ტექსტი, მეორე მხრივ კი, წაკითხვით ის, რასაც ჩვეულებრივ ვუყურებთ – სურათი. ანუ იგი სიტყვისა და იმიჯის სინთეზს გვთავაზობს. ტრადიციული

¹ ფრაზა ბორის შავერდიანის ფოტოალბომიდან «აზრთა მდინარება»

მნიშვნელობები დუბლირებულია და ფოტოზე სიტყვა-იმიჯის და იმიჯი-სიტყვის გამოსახულებებს ვხედავთ. ეს სინთეზური ეფექტი ორივე შემთხვევაში (როდესაც კითხულობ და როდესაც არ კითხულობ) «მუშაობს», მაგრამ, თუკი «მკითხველ-მაყურებელი» ხდება, მაშინ დამატებით და არსებით ინფორმაციას ღებულობ ავტორზე და მის შემოქმედებაზე: «დღეს რეფლექსიაში ბოლომდე ვერ ჩავიძირები, არ გამოძღის ყოფითი პრობლემებისაგან გათიშვა, ყოველთვის იქნება ყოფითი სამყაროს უსასრულო ზემოქმედება, თუნდაც ცნობიერების უმცირეს ნაწილზე. ეს უკეთესიც არის, მაიძულებს უფრო მკვეთრად, დაძაბულად ვიმოქმედო.

ზუსტად ჩემი რეფლექსიისა და გარემომცველ სამყაროში ჩემი მოქმედების კავშირი მალეღებებს. უფრო სწორედ კი გარემომცველ სამყაროში მოქმედება-ქცევისა და აზროვნების, სუბიექტური სამყაროს კავშირი...»

«უფრო ადვილი (ვითომ?, ნუთუ?) და მართებულია მოგონილი პერსონაჟის სახით ისაუბრო ინტიმურ თემებზე. მაგრამ, მცდელობა მაქსიმალურად გულახდილად ისაუბრო შენი რეალური სახით (от реального себя) კომპლექსებისა და თვითშეფასების წნეხს ავტორის გამოგონებასთან მიეყვარათ, ისეთი ავტორის, როგორიც ის მაყურებელ-მკითხველს წარმოუდგენია, იმასთან შედარებით, რასაც ის რეალურ ცხოვრებაში წარმოადგენს. რაც უფრო უკეთ არის გამოგონებული, მით უფრო მეტია გულახდილობის ხარისხი.

ალბათ, ჩემი ტექსტები, თავისთავად მათი არსებობა მაყურებელს არ მოეწონება – ზედმეტად განსაზღვრული, პირდაპირი, მორალისტურია. მაგრამ, მაინც საჭიროა ამის გაკეთება. მაინც მაქვს სურვილი (ისევე როგორც მაყურებელს) სიტყვები დავამატო, სიტყვებით დავანაწევრო ვიზუალური გამოსახულებები. ეს სისულელე, აღქმის დაბალი კულტურაა.

მარკი წამეჩხუბება ამ «ლიტერატურის» გამო. მაგრამ, არა მგონია, რომ სიტყვისა და ფოტოგამოსახულებების გაერთიანების ჩანაფიქრი ცუდი იყოს. უბრალოდ, საჭიროა კარგი ფოტოგრაფია და კარგი ლიტერატურა.

დღეს ფოტოგრაფიები ცოტა იქნება».

«საკუთარ ფიქრებს ვასეირნებ. ისე, როგორც პატრონი ასეირნებს თავის ძაღლს. მონადირე ძაღლი კი სანადიროდაც უნდა წაიყვანო, თორემ გაფუჭდება, თვითრეალიზებას ვერ მოახერხებს. და აზრები, რაში ხდება მათი არსის რეალიზება, რისთვის მოვიდნენ ისინი ამ სამყაროში? სასეირნოდ? სანადიროდ? მოსაწყენად? საბრძოლველად?

ჩემი ფიქრები ზედმეტად მოშინაურებულნი არიან. თითქმის არ იკბინებიან. და ჩემშივე რჩებიან, იშვიათად გამოდიან სამოქმედოდ.

გრძნობებიც სეირნობენ, მაგრამ სამწუხაროა, რომ სიხარულს არასოდეს ვასეირნებ, სერიოზული მიზეზებია საჭირო რათა...”

“დროა ფოტოგრაფიით დაგკავდე. წინა ჯერზე სასწაული მოხდა. მაგრამ სასწაულები არ ხდება, თითქოს.

ჩემს “რეფლექსიაში” იმდენი ავტოპორტრეტები იქნება რომ ადვილი გახდება საკუთარი თავის დადანაშაულება ნარცისიზმში – ინტელექტუალურ ნარცისიზმში: საკუთარ აზრებში შეყვარებულობაში. ეს არ არის უსაფუძვლო ბრალდება. ფოტოგრაფირებამ აღმოაჩინა ჩემში ის, რისი შემწნევაც ისე არ მსურდა.”

ვცდილობ რაღაც მონოსპექტაკლის მსგავსი გაგაკეთო როგორც ავტორმა, რეჟისორმა და მსახიობმა. მაგრამ საკუთარი “რეფლექსიით” თავის მოწონება ძალიან მინდა, უბრალოდ ვოცნებობ.

დღის უღელტეხილი ჯერ კიდევ არ არის გადალახული”.

“მინდა ნაკლებად დაგკავდე რეფლექსიით და მეტად ექსტრავერტული საქმიანობით, ყველაფერი კი პირიქით გამოდის უფრო და უფრო ვეფლობი ინტრავერსიაში...”

“მისწრაფება სირთულისაკენ არის მოთხოვნილება რთულად აღიქვა ძალიან რთული სამყარო, სხვაგვარად ჩვენ მას დავღუპავთ. სიმარტივე ქურდობაზე უარესია...”

“ვცდილობ გაგექცე ჩვეულებრივ ყოფით საქმეებს, თუკი ის ძალიან აუცილებელი არ არის. ბუნებრივია, რომ არც მეხერხება მათი კეთება. მეშინია სახალხოდ მოქმედების, ოდნავ მიუჩვეველ გარემოშიც კი. სტერეოტიპები. კომპლექსები. ინფანტილურობა”.

“არაფორმალური ურთიერთობები აღარ არსებობს,

წიგნებთანაც კი. ხალხთან კი უკვე დიდი ხანია...”

“გავურბივარ პასუხისმგებლობის აღებას რაიმეზე ან ვინმეზე. ჩვეულებრივ ცხოვრებაში ეს არცთუ ისე სასიამოვნოა, ხოლო უფრო მძაფრ სიტუაციებში შესაძლოა აშკარად გამოვლინდეს როგორც უმოქმედობა, ნების უქონლობა და უძლურება, სასაცილო იქნება”.

უღელტეხილი გადალახულია. მალე დაღამდება.” – ეს წინადადება შავერდიანის მიერ გადაღებული ფოტოსერიის ბოლო ჩანაწერია. ალბომის დასასრული კი აშლილი, დამტვრეული პიანინოს ფოტოა, რომლის კლავიშებზე წვრილად მიწერილი “*У мира заболел настройщик*” - “ღმერთი მოკვდას” შავერდიანისეული ინტერპრეტაცია, XXI საუკუნის ასკეტის ერთ-ერთი ყველაზე ღრმა და სევდიანი ფოტოპიეტაა, რაც კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, რომ კონცეფტუალიზმი თანამედროვე ადამიანის ნოსტალგიაა დაკარგულ მარადიულ ფასეულობებზე.

ბორის შავერდიანის ფოტოებზე დატანილი ან მათთვის კომენტარებად დართული ტექსტები, ან ტექსტისა და ფოტოს სინთეზი თითქოს მართლაც აადვილებს, გაცილებით გასაგებს ხდის თვით ფოტოგრაფიას, მითუმეტეს, რომ ფოტოკომპოზიციები ხშირად ძალიან მარტივი, ჩვეულებრივია და მხოლოდ დამატებითი დამუშავების საშუალებით ხდება ორიგინალური. დაზიანებული ან დაშუქებული ფოტოების ხარისხზე კი დღევანდელი “ციფრული” პოზიციიდან უბრალოდ საუბარიც ზედმეტია. ამგვარი მსჯელობის საფუძველზე ბუნებრივად ჩნდება კითხვა: რა ღირებულება აქვს დაზიანებულ ფოტოებს, რომელთაც ვერბალური ახსნა, განმარტება სჭირდება. თუმცა, ღირებულება თავისთავად საკამათო, ფარდობითი ცნებაა და ზოგი, თუნდაც ამ ფოტოების ავტორი მას მუდმივად ეძებს. ღირებულებებს იგი არც ფოტოებზე აფიქსირებს და არც ტექსტებში, მას მათი სინთეზით შექმნილ ცნებებში ანუ საკუთარი ხელოვნების აურაში ტვირთავს. მისი ფოტოების მოქმედი გმირებიც ეს უცნაური ხერხით მოტანილი, სიტყვისა და გამოსახულების სინთეზით შედგენილი ცნებები, რთული კონცეფციებია, რომელთა განხილვამაც იმედი გვაქვს მკაფიოდ წარმოაჩინა მათი ავტორის განსაკუთრებული როლი ქართული ფოტოგრაფიის

ისტორიაში, რომელსაც მისი, როგორც პირველი ქართველი ფოტოკონცეფტუალისტის, მნიშვნელობაც ამჟღავნებს.

მნიშვნელოვანია, რომ ბორის შავერდიანის ტექსტების და ფოტოსერიების ამ სახით გააზრება პირველად ხდება, რადგანაც ეს მასალა დღემდე აბსოლუტურად უცნობი იყო. თვითონ ავტორი კი, უკვე აღნიშნული ფოტომახვილების და ტექსტის აზრობრივი წყობის გარდა, არავითარ მინიშნებას არ გვაძლევს – თუ როგორ, რა სისტემით უნდა განვიხილოთ მისი ალბომები. ეს ბუნებრივიც არის, რადგანაც შავერდიანი არ ქმნიდა ფართო საზოგადოებაზე ან წარმატებაზე გათვლილ ფოტოგრაფიას. იგი საკუთარი ფოტოს სპექტატორად მხოლოდ რამდენიმე ადამიანს განსაზღვრავს. ამიტომაც ბოლომდე ართულებს საკუთარ ფოტოსამყაროს და ერთგვარად ტკბება კიდევ საკუთარი “ყოფიერების დეზერტირობით”. ავტორის ამგვარი პოზიცია კი თავისთავად არ გამორიცხავს შემდეგში მისი შემოქმედების სხვა, შესაძლოა აბსოლუტურად განსხვავებული კუთხიდან განხილვას. ამდენად, ჩემ მიერ შემოთავაზებული ვარიანტი არის მხოლოდ ერთ-ერთი და არა ერთადერთი. რადგანაც თვითონ შავერდიანიც თავისუფალი ინტერპრეტირების უამრავ საშუალებას გვთავაზობს და ხელოვნების თეორიაც, ფაქტობრივად, “ინტერპრეტაციის ისტორიას” წარმოადგენს.

THEATRE STUDIES

Giorgi Apkhazava,

PhD student of Drama faculty of Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University,

The head: prof. Vasil Kiknadze, prof. Giorgi Margvelashvili

SAMUEL BECKETT'S "THE HUMAN OUT OF TIME"

Is it possible for an artist, to be dissociated from a political processes ? Is it possible to keep balance between apolitical art and the same time keep all the creative movements actual ? This questions became very actual at the XX century, in the century of revolutions, global wars, innovations in technologies and till the present days these questions stay actual.

Samuel Beckett is a unique creative figure of XX century. His formation as creative person, drama and novel writer, coincides period of global political processes, but in spite of everything he stays as absolutely " creative independent and neutral " person.

First important experience he got in his childhood, when he was watching Belfast, which was enveloped in flame, flame of revolution. His father couldn't hide his tears, but for Samuel it was the first significant experience. High school and collage period was time of big disappointments and impossible atmosphere for a creative person, because all his talent might have been focused on the politically directed literature works and articles for a national liberation movement. All his creations was under a big pressure, critics called them outdated, because of their hadn't described actual problems of society.

The first creative independence Samuel Beckett achieved, after he settled in France, Paris. All his literature talent is focused on the most important theme - The Human. Human, as the creation of God, that was created « in His own image », but after was expelled from heaven. Human, that is out of time and space. Human who lives in emptiness, because everything around him is just a prevent for a self cognize. Even during the Second World War he never focused in his works on the politic and stayed devoted to his creative tendencies, in spite of being active member of French Resistance. As many other creative persons, Samuel Beckett always denies tendencies like, politic, interrelation between person and government etc.

Samuel Beckett's tendencies in literature and drama creation was

always unique. He isolated political ideology from his creative works and formed absolutely unique course in modern art - apolitical art. He always noticed, that priority might be given to the most actual themes, such is The Human, reason of life, humans existence, his emotional experience, etc. The Human is the most actual and invariable equality in any kind of social and equals eternity .

Tamar Bokuchava,

The doctor of Art Study,
The professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University

ART IN THE EPOCH OF ANTHROPOLOGICAL PESSIMISM

Development of the art theory historically was based on the vision of idea of a man as wholeness. In the light of ontology human being has been considered to be a microcosm, independent creature who owned the gift of free will and freedom. Old Greeks granted to modern civilization the values what shaped the specific mental structure of European. They created the ways leading to understanding of the essence of humanness in a human creature, to reaching of the essence of the existence.

In art theory and aesthetics during the centuries the subject and demiurge of artistic creation was a person, individual. Existence of a human being as a wholeness never has been under the question until the turn of modernity to postmodern paradigm. Death of great meta-narratives of the mankind caused the advantage of plurality over the idea of singularity, the hypertrophic figure of an artist as an author and creator disappeared with the announcement of the death of a subject and author. The psychical reality of human was considered to be fictional. Destruction of narratives became the base of post-dramatic theatre formation. The traditional idea of Aristotle's mythos was destroyed and phenomenon of the story as a whole disappeared. In fragmented reality without characters only possibility was left – to “arrange” situational spontaneous actions. Many directors decided to look for revival of theatrical sacredness in oriental cultures and

primitive tribal techniques. Grotowski, Brook, Barba and others were seeking for the lost human identity through alternative approaches. On the ground of the crisis of ontology and anthropology only idea remained stable – the idea of finality. One of the greatest experiments of modernity aspires to imitate emerging and destruction of the universe, here we can find the mythic archetypes of beginning and final. The post-modernity is approaching its logical end.

Nino Gunia-Kuznetsova,

PhD student of Theatre Study direction at Shota Rustaveli Theater
and Film Georgian State University,
The head: prof. Tamar Bokuchava

PRAGUE QUADRENNIAL AND JOSEF SVOBODA 2013

The foundation of the Prague Quadrennial in 1967 was based on three factors:

1. Political Factor

Mitigation of the active repressive policy in Czechoslovakia during the Khrushchev's "thaw" period and beginning of process of relative liberalization in the country; commencement of the "decentralization" program containing the free market features against the background of the economic crisis of the 60s.

Support of cultural forums of international importance by the Soviet Union in the first half of 1967 (before the September student demonstration and crisis), hence, the great expectations for political freedom in the society and readiness for "Prague Spring"; defiance of the Brezhnev's Doctrine and the possibility of its forcible implementation (e.g. the future Soviet intervention on August 21, 1968).

2. Culturological Factor

The great success of the Czechoslovakia set design (Frantisek Terster, Josef Svoboda, Ladislav Vychodil) at the international biennale of the contemporary visual art in San Paulo (Brazil) in 1959 (the Gold Medals of 1959, 1961, 1965) that had inspired the foundation of the international set design exhibition in Prague in 1967.

The Prague Quadrennial commitment to the set design as the

inspiration of the independent art and area extension:

1. The maximum involvement of Western Europe, intensification of democratic processes by means of culture and transformation of the Prague Quadrennial into the largest scenography forum worldwide.

2. Promotion of set design profession and image in the theater by manifestation of the artist's work specifics, its interdisciplinary nature by exposition methods.

Personal Factor

The role of the artist, Josef Svoboda in the formation of the cultural-historical process:

Josef Svoboda (1920-2002) had attached the unprecedented scale to the scenography of the 2nd half of the 20th century. He succeeded to accommodate the technical achievements of the 20th century to the set design needs, thus creating a new parlance in this art, and the new philosophy of the kinetic space to the scenography as the multidiversified sphere had generated a new vision. This vision and lofty creative activity made his authority unchallenged and the artist became the citizen of the world free of any ideological context.

Svoboda's participation in the foundation of the Quadrennial and further exhibitions, had secured the high professional framework and international political interest for the PQ that had promoted bringing the PQ under the aegis of the UNESCO in 1999.

Maka Vasadze,

PhD student of Theatre Study direction at Shota Rustaveli Theater
and Film Georgian State University

The head: prof. Mikheil Kalandarishvili

THE POWER AND TIME IN ROBERT STURUA'S SHAKESPEARIAN

(“Richard third”, “The king Lear”, “Macbeth” staged at the
Rustaveli theatre)

Directors and actors should consider some things during the staging of classical work. How their chosen play suits the Modernity, if it responds to the problems and questions, that people face today.

Reflecting the existed epoch of defined country might have been interesting for Ethnography museum, but not for the theatre viewer.

Robert Sturua has always bothered the level problem of a person in the tyrant country, so it was natural, that he applied to Shakespeare's plays. Shakespeare's staging by Robert Sturua reflects the human aspiration towards the power, mental and moral damages, what is caused by the power and human's striving towards it. No matter whether person is object or subject of the authority..

Robert Sturua sets us Shakespeare's "Richard III" in the form of tragic farce. Not all the heroes are blackguard in Shakespeare's "Richard III". Everybody appeared to be ambitious and obsessed with the desire of striving for power, caused by the moving accents in the text, putting or razing out the cues, remaking and using such kind of means in the play.

In the play, director continues researching the problems of the person, tyranny, country and dictatorship in "The king Lear". Sturua raised the terrible aspects of the tyranny, the left by the despot.

The Universe, what is shown by Sturua isn't only the Lear's Universe. It is the Universe existing around us, it is shown exactly by the mirror kind of reflection of the viewer hall on the stage. In "Macbeth" there is reflected struggle for the crown and power. Again evil, stealth and ruthless person gets the crown for what there is held the merciless struggle...

In the play, existing Universe around Macbeth is involved in a deep struggle for power. No one is sinless in this Universe, all of them are equal and everybody dreams about the crown. In the struggle of Royal crown sometimes win one or another.

Mariam Iashvili,

PhD student of Theatre Study direction at Shota Rustaveli Theater
and Film Georgian State University,
The head: prof. Tamar Bokuchava

**TIME DESCRIPTION IN THE DRAMA OF HEINER
MULLER'S «GERMANY DEATH IN BERLIN»**

*I hope, the writing of the Universe, what about is talk in «Germany death in Berlin» won't be ever possible, because the material couldn't endure such reality of the play.
(Heiner Muller, 1979.)*

1. Modeling the German history and anachronism as one example of the history understanding. Starting and ending years of the play – 1956/1971 – two important date, what changed the German history.
2. «German Misery» (*Deutsche Misere*) – context, by what Heiner Muller explained the history failure of that time Germany.
3. Texts, what are waiting for the history – Muller's formation and „The problem of the time description“ in the German theatre art of the second world war's following period, which was presented in the form of „altered/processed myths“ in the present work. They are given a function of administrative act places as symbolic-allegoric form.
4. Thirteen „picture“ - assembled with parallel sequence, theatrical text given by the same title, which combines the events, happened in different historical time (stories, legends, funny-stories, sketches) with the events of different content as one whole plot.
5. Historical, mythological and philosophical synthesis of performances, as play's main defining factor, which helps the society „to try and could create productive news while the reality is so overloaded with events,that understanding of vision and thinking is impossible.

Maia Kiknadze,

The doctor of Art Study at Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University,
An associated professor

SOME RELATION ASPECTS OF THEATRE AND CENSORSHIP

1. There were special forms of planning theatrical creative works in the Soviet Union. During first years of existence Soviet system declared theatre as strong weapon for making influence on masses of population, the state took caring about theatre on itself, created strong organizational structure by staff system, with guaranteed salaries, but there was set strict control on industrial activities and creation works.
 2. The work by Lenin “Partial organization and partial literature” became main manual. On this ideological basis there appeared the theory of social realism the conceptual decision of which was growing up of new soviet human being and the expression of their life-style.
 3. While planning theatre by the state there were defined the norms of occupation of producer and actor, quarter and annual sessions of actors were determined. For example: the actor of the first category should play 240 performances and etc.
 4. The system of planning soviet theatres, their creativity and organizational life, statistical data of each republic were gathered in Moscow and publications were issued about them in appropriate collection book. Those countries that couldn’t perform the plan of attendance of audience received critics.
 5. According to the plan there was defined the creative part of the theater as well. Performances dedicated to contemporaneity should be included in repertoire, repertoire balance between contemporaneity and classical performances should be set as well. Quantitative relativity of foreign authors should also be taken into account.
- In Georgian theatre about 120-150 new performances were staged every year. They were distinguished not only with high level of producer and actor art, but also with esthetical innovation and dissident thinking. Everything these made ground for national movement process in 70-80 years.

Guliko Mamulashvili,
The doctor of Art Study
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,
Invited lecturer

PERSIAN PUPPET THEATRE AND BEHROUZ GHARIBPOUR

Puppet theatre, together with pantomime, is the ancient form of theatrical art. No one knows, when and where it originated. According to the Chinese sources, home of puppet theatre is China. It is known that in the 1st-2nd centuries, Chinese nobles entertained themselves with the performances of puppet theatre at the wedding celebrations and feasts. There is opinion that the puppet theatre was imported into Europe through India and Persia. It is established fact that in the eastern countries people had and have special attitude to the puppet theatre.

Introduction of the work provides discussion of origins of puppet theatre, its creation in the eastern countries and centuries-old history and rich traditions of Persian puppet theatre.

Work admits violence against theatre, in the period of reign of Reza Pahlavi (1925-1941) and puppet theatre saved by great love and efforts of people. It also analyses severe reforms implemented by Ayatollah Khomeini, after revolution of 1979 – prohibition of theatrical art and again, saved puppet theatre.

Work studies revival of theatrical life from nineties, with the state support and development and new achievements of puppet theatre.

Goal of the work is description and analysis of the activities of great Iranian stage director of theatre (puppet and dramatic theatre) and cinema, famous scientists, pedagogue, translator, script writer, author of the plays and children's stories... patriot of his country and public figure, Behrouz Gharibpour and emphasizing his contribution to revival & rehabilitation and overall recognition of Persian puppet theatre. Work demonstrates his innovation – inclusion of opera into the puppet theatre and this was the new development in world history of puppet theatre.

Work provides analysis of participation of the puppet theatre

«Aran» in Tbilisi International Festival. At the theatrical forum they presented the episode of the masterpiece of epical poetry, «Shahnameh» by Ferdowsi, so well known by Georgians, «Rostam and Sohrab» (from as early as 12th century, when «Shahnameh» was translated into Georgian language). Persian puppet theatre was great success at the festival and this emphasizes once more wide recognition of Persian puppet theatre.

Gubaz Megrelidze,

The doctor of Arts study, Theatre Critic,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

PUBLIC POLITICAL MEANING OF GEORGIAN THEATRE

1. Theatre-sightseeing culture has always held a prominent place in spiritual life of the Georgian people and it originates from the ancient period, which has always played an important role in the public-social life, therefore from time to time, it was suffering from the persecution of church. Besides enjoyment existed acting theatre at the door of the palace had been used also for the concrete political aim.
2. The meaning of the Georgian national shows «Berikaoba» and «Showing» as expressive means of patriotic aspiration of the Georgian people.
3. Erekle II theatre on the second half of the XVIII century, his importance in forming professional troupe and developing European direction. His death in the battle for the protection of Tbilisi during the attack of Aga Mahmad Khan and significance of this fact for revealing the patriotic spirit, which is unprecedented case in the history of world theatre.
4. After the annexation of Georgia by Russia, importance of domestic performances and salons for the Georgian progressive society in the struggle for surviving the national values and progressive ideas.
5. Social-political importance of theatre for the Russia's colonial policy in Voroncov's working period in Georgia.
6. Restoration of professional Georgian theatre of democratic,

having traditional thinking based on national ideas in the matter of realizing humanistic principles. Ilia Chavchavadze set him a goal of surviving the language and awakening the nation. This idea was driving force of the theatre. Progressive society and the best part of the intelligence people always used to gather around the theatre.

7. Role and importance of the Georgian theatre in the national-liberation movement.(performances « Country» and «treachery») L. Alex Meskhishvili's activities at the begginig of the XX century.
8. One of the great Georgian director Sandro Akhmeteli's political career, illegal party working after the independent Georgian government and after becoming it Soviet.
9. Persecution of the Georgian theatre by the Political administration in the 20-30ies of the XX century, as dangerous hub for the Soviet ideology due to its patriotic spirit.
10. Georgian modern theatre performance of having patriotic spirit, Robert Sturua's political theatre tendencies.

Giorgi Tskitishvili,

The doctor of Art Study

Professor at Shota Rustaveli

Theatre and Film Georgian State University

PROCESS

An expert with his work always reacts to the social and political situation in his country. No matter how apolitical he is, this process itself takes place. An expert apart from the crowd is extremely sensitive and cannot be indifferent to the the situation going on in this country. It is an axiom! It was so in all epoches, any state. In this aspect the past 20th century is distinguished with special activity. The reason of this together with many others perhaps is that it is rich in abrupt social and political changes. Together with everything the mankind underwent two World Wars in the past century.

The work is about several aspects of one of the last plays ("Life of Galileo") of the greatest German reformer, poet, writer, playwright, publicist, director, theater theorist Bertolt Brecht (1898 - 1956). He

staged his play in the world-famous “Berliner Assembly” founded by him. He was both an author of the play and the director. The creator of the “Epic Theatre”, of a number of theater paradox, he offered the viewer the socially, politically and philosophically general tale peculiar to him. It made the society think once again about the eternal values for defence-maintenance of which the best part of the mankind fought so selflessly.

The play “Life of Galileo” is dedicated to the eternal problem faced by people. The main character has to make a choice in an extreme situation. So called “common sense” cannot defeat the truth. According to the practical opinion one of the famous thinker of the Renaissance, the main character of the play Galileo Galilei cannot refuse pleasures. He prefers comfort to the crown of a martyr, jail, physical torture. He remains physical untouched but B. Brecht with the help of the play puts forward the process which, according to a certain opinion, unconditionally follows making a compromise by a man. The play shows how expensive it was for Galilei to go against himself, the conscience.

Bertolt Brecht and German actor and singer Ernest Busch (1900-1980) who played the role of Galilei, showed the audience directly what trace is exerted on a person by making a compromise. This was a kind of a warning.

Besides some aspects of this play the work discusses several episodes of Bertolt Brecht’s world famous play “The Caucasian Chalk Circle” staged by Robert Sturua at Shota Rustaveli Theatre.

Tamar Tsagareli,

The doctor of Art Study, An associated Professor of Shota Rustaveli
Theatre and Film State University

TIME, THEATER AND GOVERNMENT

XX century is an epoch of paradoxes. Century who “begat” Bolshevism, times of threatened individuals, period, can be described as crash traditional values and era of rise pseudo values. Literature, painting, theater and general art, was the only one fighting arena, where the men were saying their positions, so for Soviet power field of art became strike object.

For the Soviet government main goal was fight against representation Georgian intelligentsia and to destroy them. Georgians vast majority part had not accommodated Soviet politics, at the same time Soviet government's most important goal was destruction their national spirit and freedom.

In terms of the Soviet government feel nationality and patriotism was considered biggest offense to be fatal and "The Red Government" declared cruel war against this commandment. In archives of administration of Ministry of Internal Affairs there is a case achievements where tells the story about the progress of the Soviet Union, but at the same time tells about the people who tried subversive activity of the human agent - traitors, which sought to undermine the Soviet rule.

The Georgian theater had taken this fight and reflected the reality of the time, which had risen on the stage. The main goals of the theatrical show were national ideas, artistically concealed deliver to the audience.

In this work there is considers the Georgian theatrical repertoire since 1922 till 1989, because in the present years repertoire of the theatrical show makes it clear just how strongly acting on the audience our rightly chosen topics of performance and resurrection, when on the stage are playing ideas of general - state, general - public. To discussion theatrical repertoire of the two leading Georgian theater, becomes clear discussion Georgian theatrical life's leading trend of XX century.

Marina Kharatishvili,

The doctor Art Study,

An associated professor

at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

THE ROLE OF SCENE REFORMERS FOR CONSTRUCT- ING THE REALITY ISSUES

(Vs. Meyerhold's "Mystery bouffe")

Modern life imposed the new creative tasks to the cultural workers at the end of the 20decades of last century. Symbolical expression

of the post-revolutionary period's generalized nature and the pathos of conflict by presenting revolutionary heroes' variety of types' individual nature of alive characters. This concept, naturally determined as the new dramaturgical style, but also the new scenic means.

Revolutionary art had become the political belief of the new State. To work for creating the modern repertoire, new dramaturgical and accordingly its theatrical forms had been unleashed for forming the scenic face of the modern man.

Creativity of Mayakovsky and Meyerhold hold the important place among the scene reformers, working in this period. This is unity and unanimity of positions. Both of them see events as mutineer. They vividly have got sharply emerged civic position. They are reaching the depth of the era, recognizing and explaining the peculiarities of time and Universe. They are finding the needed forms for human's nature and its display. By the help of theatre methods, they are strengthening the attitude towards the reality. Both of them are the strong agitator. The work provides "Mystery Bouffe"s both edition of staging by Vs. Meyerhold and Vl. Mayakovsky. The most successful was the play organized in 1921yr – in the theatre named revolution (second edition), which had been organized by Vs. Meyerhold together with Bubtov.

The score of the play was based on revolutionary inspiration of the play by Vl. Mayakovsky. Vs. Meyerhold shared Vl. Mayakovsky's dramaturgy as organic part of global process. The director could convey his heroic pathos during the first days of the revolution, he was able to find a good language of the epoch, this was performance - The slogan, appeal! Performance was in the manner of placard with appropriate expressive means.

Lasha Chkhartishvili,

PhD student of Theatre Study direction at Shota Rustaveli
Theatre and Film Georgian State University,
The head: prof. Giorgi Tskitishvili

«KING LEAR» OF THE XX CENTURY ON THE GEORGIAN THEATRE STAGE AND STATISTIC

Shakespeare's «King Lear» is one of the most complex plays in world literature, production of which is linked with particular

difficulties. This notion is backed in various scientific literatures, when evaluating this or other productions by calling it «the most complex theatre material». Regardless Shakespeare's «King Lear» is one of the most popular plays staged by Georgian theatre directors. It falls second between «Hamlet» and «Romeo and Juliet» by Shakespeare. «Hamlet» is one of the most frequent productions (23 times), then comes «King Lear» (12 times) and finally «Romeo and Juliet» (8 times).

Thus statistical research method revealed, that

1. Despite the complexity of dramatic frame, «King Lear» is the second most staged play in Georgian theatre after «Hamlet».

2. Production of «King Lear» is linked to that period of Georgian theatre, when the lead role is assigned to the actor, initiator for the play's production is an actor more than the director. From eleven productions, only three belong to the initiative of the director.

3. Production of «King Lear» coincides largely with most periods of development of Georgian theatre history. Shakespeare's above-mentioned tragedy was not staged in only two periods out of seven. This index itself indicates the fact that throughout the last two centuries Georgian theatre views «King Lear» as one of the actual works of key importance.

4. Research also outlined the fact that production of «King Lear» takes up the most time of directors than production of any other Shakespeare play or majority of works by other authors.

5. According to research results «King Lear» is staged in every twenty year interval of Georgian professional theatre history.

FILM STUDIES

Paata Iakashvili,

PhD student at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State

University,

The head: Giorgi Gvakharia

TIME, CREATOR, GOVERNMENT AND ARCHITECTURE IN FILM AS THE FORM OF PROPAGANDA

In the report, the time, creator, government and architecture in film as the form of propaganda is examined in the Georgian Soviet Film. The new ideological needs settled by the communist regime in the second half of the 20th decades was meant a denial of the mute film's magazine-thematic-stylistic diversity and instead of it giving priority to the fact of the document in the mute film. But as it was found out, leftists and standing communist regime behind them understood new principles as it is the falsification of reality or tendentiousness of the fact, which must had been hidden with entourage... one of the falseness, it was force-fed to the audience by communists which was continuous reconstruction as if, they were carrying out it and applied to the destruction of the old construction and building the new ones for the film illustration.

This tendency has started with the film "Khabarda" by M. Chiaureli in 1931 and intensively extended during the period of the Stalin's entire governance. It was expressed with showing so called "Varnished" modern life. Desire of showing it as illusive Universe was so strong, that above mentioned tendency had been emerged. Even after the already known XXth conference, the films of 50-60s, when the used architectural elements were shown non-objectively, operator's camera only took the new constructions, what wasn't enough, therefore architecturally closed space was formed in some pictures, from where the camera wasn't able to escape and the town Tbilisi, for example seemed non-typical for viewer.

The director Otar Ioseliani broke this stereotype in the middle of 60s.

Goal of the previous work is: Research of the Genesis and formation aiming to show architecture in the Georgian film in the propagandistic way.

Lia Kalandarishvili,

PhD student of Art study direction at Shota Rustaveli Theatre and
Film Georgian State University,
Scientist-worker

SPIRITUAL VALUES – ETERNITY AND RELATIVITY

What is the government? Who is the artist? What is the time existence? Now, perhaps, our opinions coincide with each other as never before...

In fact, there is no similar answers to these questions, because the image can be changed not only from the concrete selected examples, but also according to the position of approach values and etc. Moreover, the essence changes according to who is discussing this problem, in which time he is being to analysing the event – in the future, he reviews the past in substantially changed reality or he directly contemplates his own painful or happy present: He might consider his reality to be the past and his visions might be formed by futuristic future mood.

Thus, variability of the being essence of the government, the artist, the time can be observed on the same event, even on remarkable individual fact, at the same position of the government and one of the same artists's creativity also.

As for the time, it is eternal for many people and are equally stretched everywhere... though in the material Universe it looks, as if it flows with one direction – from the past towards the future... but sometimes the truth is exactly what is hidden, as for example, roundness of the Earth, when it thought to be flat... therefore, some point of view considers visible as suspicious: Theory of relativity proved that the course of the time depends on the different factors, like as disposition, body weight and so on. Its feature can be changed, even in the opposite way.

Maia Levanidze,
The doctor of Art Study,
Research-worker of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University
Scientist-worker

CONFORMISM IN 1960-70 YEARS GEORGIAN MOVIES

There is an era of development in 1960-70 years Georgian movies, when copyright movie was formed, with different worldview, outlook, stylistic and formal researches. As it is known 1960-70 years film production level is quite higher and actually, simultaneously of the „copyright movie” there was quite a big number of production that encouraged of establishing the main faith and stereotypes of Soviet ideology. This kind of production may conditionally be called „Soviet mass culture”, however, this expression gets new mean in Soviet reality. That’s why the main specifications and characteristics of „Soviet mass culture” are defined in theme, processes of copyright movie and mutual influence of it.

As the 1960-70 years ideology of Soviet government was not so aggressive, as it was at the conditions of „Totalitarian regime”, directors of this period often take a compromise decisions for their own welfare and creating ideal world and characters on the screen, where they appealing the positive sides of modern life and exactly by its ideological criticism were formed Soviet stereotypes and spread. Due to the time factor this world was no longer a straight line, however in some movies the tendency of making ideal of nature and possibilities of main character was clearly felt, especially in Rezo Chkeidze’s movie so called „Raikomis mdivani” („District Secretary”)

Thus in the theme was considered those trends existing 1960-70 years cinematography, where is clearly revealed the problem of relations of time, government and art.

Manana Lekborashvili,
The doctor of Art Study
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University
Scientist-worker

THE SIXTIES “NONE SOVIET” FILM

The Georgian sixties’ generation still remains as the creator of the film, for what 60-70ies are called “The golden years of the Georgian film”. The passed years have shown, that the past time couldn’t lose anything to majority of these films and they don’t require tolerant attitude justified with historical method of approach. Solution of this secret is simple: long life is a fate of the Art’s work, what could refer to common human problems and eternal questions with bypassing the actuality. The charm of the sixties’ films is caused exactly by the Film-criticism, standing at the protection of the Soviet ideology: None actuality, avoiding the contemporary problems, being far from the reality. However, this wasn’t the case in reality. All avoiding to mention the word of precise diagnosis: These used to looking for the actuality in the historical past, in the literary classic or in the Grotesque like situation, he seemed the problems of contemporaneity in the poetic or comical clothes and in that way tried to penetrate the deeper layers of reality, than it was expressed by describing well-known signs.

The Georgian directors were avoiding themselves of opposing the system openly. They chose another way of fighting – they tried to “not notice” it. Such tactics partially used to make the films elusive for the central censorship and left a small space for valuable accusations.

However, forever-awaken and not-so-stupid machine of censor didn’t use to give up. Besides the absurd and minor “defects” there was quite effective weapon in his arsenal: granted low category to a film, therefore an insignificant number of copies and as a result invisible cinematograph for the largest part of the Soviet population.

Dinara Maglakelidze,
The doctor of Art Study,
Film Critic

**PHENOMENOLOGICAL REALITY ON THE BRINK OF
LIFE AND DEATH CINEMATIC CREATIVE WORK OF
CHRISTIAN PETZOLD**

Christian Petzold is one of the representatives of Berlin School of the cinema trend risen in Germany in the beginning of the 21st century. Berlin School in itself is not a traditional homogenous cinema trend with its own manifest. It is a conditional name established by the French cinema critics and it combines those film directors of modern German cinema, who have graduated from the Academy of Cinema and Television of Berlin or those who are living and working in Berlin, are publishing the journal "Revolver" by means of which are expressing intensive dialogical attitude to the modern world cinema processes and traditions of auteur cinema.

Film directors of Berlin School are combined not by a similar cinematographic style but by general cinema politics and the proximity of cinematographic thinking occurred in the visual aesthetics and narration of their films. Their films are characterized with open dramaturgy, concentration on problems of human existence, alertness without sensations in relation to existential situations.

Psychological dramas of film director Christian Petzold are distinguished with their special cinematographic style which emerges in creating the exact psychological mood by means of accenting of details, visual narration, voice and music.

The personages of his films are paradoxical creatures in the parallel world, in parallel dimensions, people being on the brink of reality and illusion, on the verge of life and death, marginal creatures of ephemeral, informational society of the modern epoch. The director himself calls the main heroes of his films not the personages, but passer-byes. In spite of this all these people are archetypes of the late capitalistic society, archetypes of those people whose life is being fatally affected by the ruthless daily routine of the late capitalistic system.

The cinematographic peculiarity of Petzold's films is due to the

detailed observation of the modern society's reality and emphasizing atmospherical visual and narrative accents.

On the basis of the analysis the aim of the report on the films of Christian Petzold: Die innere Sicherheit/Inner Safety 2000, Wolfsburg/Wolfsburg 2003, Gespenster/Apparitions 2005, Yella/Yella 2007, Jerichow/Jerihov 2008, Barbara/Barbara 2012, is to search the peculiarities of the cinematographic work of the film director and his attitude towards the reality and modernity.

Lela Ochiauri,

The doctor of Art Study, Professor at
Shota Rustaveli Theatre And Film Georgian State University

**PORTRAIT OF GEORGIAN CINEMATOGRAPHY
STARTING FROM PERESTROIKA PERIOD AND ON THE
BACKGROUND OF MODERN LANDSCAPE
(National-political alternation and its impact on Georgian
cinematography)**

When reviewing the history of cinematography and imagining its system, we will easily notice that its existence, tendencies, creative tasks, theme, problems, forms of expression, ways of production and distribution always depended on current political situations and alterations.

The history of the Georgian Soviet Cinematography started from 1921 and its complicated and contradicted (as limited by ideology, dictate, isolation from the civilized world, absence of free will, limited choice) life was always based on the directives of the State Communist Party.

After changing a political course in the USST in 50-ies and 60-ies of the 20th century, after condemning Stalin's cult and establishing «New» ideology (though the «General line» was still unchanged and steadfast; Communist Party was – strong and untouchable; and ideology - still stayed uncompromised) of «Ottepel» (Thawing) period created new tendencies in the cinematography.

Another alteration in the system started from 1985, was «Perestroika» which was characterized by «publicity». The

abovementioned period implicated some cancellations of ideological prohibitions and some freedom in all fields of thinking.

In 1991 the history of the Soviet Georgia was concluded by the collapse of the Soviet Union and by announcing Georgia as an independent country that was followed by new policy, confrontations and conflicts. All abovementioned pushed film makers to seeking for new tendencies and forms and at the same time it hampered a number of achievements and initiatives in cinematography.

We can observe those stages of alterations by watching several films indicated below.

In 1982 Tengiz Abuladze (Director) started producing the film «Repentance» (which became a symbol of Perestroika) where, the first time in the Soviet cinematography, he has directly illustrated repressions and the fate of the repressed people.

Later some other Georgian film-makers made films on the same topic (using the context of the history), such as: Nana Jorjadze («Robinsoniada» or My English Grandfather), Irakli Kvirikadze (Swimmer), Giorgi Shegelaia (A Trip of Young Composer).

In 80-ies it was still important for Georgian film-makers to demonstrate an idea about moral status of the society; relations or disruption of connections between the society and an individual; personal choices; disclosure of dehumanized society (e.g. Alexander Rekhviashvili – «Step»; Rezo Esadze – «Nylon Christmas Tree»; Tato Kotetishvili – «Anemia»; Davit Janelidze - «Lodgers»; Mikheil Kaladozishvili – «The Beloved»; Temur Babluani – «The Sun of the Sleepless»).

At the beginning of the 21-st century Georgian cinematography thematically still maintained the same red line (e.g. Levan Tutberidze – «Trip to Karabakh»; Giorgi Ovashvili - «The other Bank»; Levan Koghuashvili – «The Street Days»; Zaza Urushadze – «Three Houses»; Giorgi Maskharashvili - «Mesaate» (Watch-maker); Rusudan Chkonia – «Smile»; Nana Ekvtimishvili – «Long Bright Days»).

All the above mentioned films give us hope for overcoming crises and for establishing new, successful national cinematography.

Manana Paitchadze,

The doctor of Philological Sciences,
Invited lecturer at Shota Rustaveli Theatre And Film Georgian State
University

PETER SHAFFER’S „AMADEUS“ VS MILOŠ FORMAN’S „AMADEUS“

The main intention in the play „Amadeus” (1979) by Peter Schaffer is directed towards Salieri’s fault in Mozart’s death and his self-recognition. Leopold Mozart does not belong to the leading characters of the play. The conflict with the Archbishop of Salzburg is not mentioned at all as well as the whole scene of cooperation between Mozart and Salieri while working on the “Requiem”. The burial of Mozart is also left out.

In the play Salieri’s advice to Mozart to introduce Masons into the plot of Singspiele (“The Magic Flute”), makes Baron van Swieten’s angry. Salieri does not send Mozart a maid, because he is not in need of a spy: he has a pact with god. In Miloš Forman’s movie “Amadeus” the main focus is displaced: if the first word in the play is “Salieri”, the first word in the movie is “Mozart”. Forman operates with both legends of Mozart’s death: on one hand it is Salieri and on the other hand it is a “Black Person”. Leopold Mozart is the leading metaphoric figure of the movie with whom Mozart’s fear, illness and financial failure are associated. The polemic between the Emperor and Mozart on the topic of the prohibited play by Beaumarchais “The Marriage of Figaro” is added in the movie.

Miloš Forman underlines the fact, that Mozart as an artist experienced difficulties: first, with his activities at the Archbishop’s of Salzburg and afterwards, in Vienna at the Emperor’s court where he was unable to gain appropriate recognition and a well paid job.

Giorgi Ugrelidze,
PhD student at Shota Rustaveli Theatre and
Film Georgian State University, (Film Director)
The head: Davit Janelidze, Lela Ochauri

**THE SOCIAL-POLITICAL REALITY AND FILMMAKING
SEARCHING IN THE WEST EUROPEAN FILM CULTURE**
(50-60 years of XX century)

XX century was marked by centuries of the world history. Scientific and technical progress achieved in the high peaks, Emerged new states, occurred world wars, The world was divided into two radically opposing capitalist and socialist camps, A new initiative has been placed before mankind. The new reality is just the opposite of integration processes lead to a conflict. In these conditions established and developed cinematography - the newest art field cinema industry.

The different modes of governance, the government has always tried to cinematography own ideology and its influence on society management tool.

Filmmakers often opinion was against the interests of the state, and to share the audience with voym they did we apply different methods.

Artists protest against the current political and social realities reflected in the content of their problems is found not only in films but also forms.

It should be noted that a certain progress Film in parallel with some important political events, or after appearing. Result of these global processes-German Expressionism, Italian Neorealism, The French “ New Wave”, which in turn led to birth date of cinema news.

Our goal is to find out about filmmaking creative guest, which helped develop the social-political reality in 50-60 years of the XX century West European film culture

Ketevan Trapaidze,
The doctor of Art study,
An associated Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

BERTOLT BRECHT AND CINEMATOGRAPHY

The work highlights the viewpoint, opinions of the poet, publicist, writer, playwright, director, reformer of theatre arts, theater theorist, creator of the “Epic Theatre” Bertolt Brecht (1898 - 1956) on cinematographic art. It is natural that it is impossible to speak about every aspect of the above mentioned issue in this short article. The author attracts the reader’s attention only to several aspects. Apart from many of them the following fact is the most important: B. Brecht considered it necessary to enrich and renew the arsenal of means of expression of theatre actors with facial expression, plastique of film actors perfuming in silent films, their visual language. He saw the equivalent acting manner to his “Epic Theatre” in Charles Chaplin’s works. The reformer of theatre arts thought that Chaplin, with his means of expression, would be able to reach one of the most important so called “Effects of Alienation” of his theatre model quite perfectly.

The author speaks about the trials of Erwin Piscator, the theater director famous in the beginning of the 20th century, to use a film in a play. By this mean he was trying to widen visual possibilities of a performance and its power and scale of influence on the viewers. The same was done by B. Brecht. The similar fact can be found in the history of Georgian theatre; in particular, in 1928 the great Georgian director Kote Marjanishvili (1872-1933) used a film in the performance “Hopla, Chven Vtsotskhlobt!” (“Hooray, We are Living!”) for the first time in the history of our theatre. He did the same for the second time in the performance “Rogor” (“How”) (1929).

As we can see, in parallel with searching novelties in Europe, with the several-year interval, the same processes can be found even in Georgian theatre. It is natural that as a part of World Theatre, Georgian Theatre could not remain in complete isolation. Like E. Piscator, B. Brecht and others, utilizing the possibilities of cinematographic art, K. Marjanishvili was trying to increase and widen the influence on theatergoers.

Giorgi Ghvaladze,
The doctor of Art study, Film Critic
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

SEVEN-YEAR DUST “AROMA”

The movie “Vedreba” (The Plea) was filmed by the famous director Tengiz Abuladze in 1967 and the audience should have seen it on screens, as conceived, in that very year, though, unfortunately this did not happen and only the censorship and professionally motivated minority saw it. Only after 7 years the movie gained public recognition. This is why we decided to find out the reason for this forceful pause.

At that stage, the showing up of T. Abuladze and his next generation, the so called public men of “sixties”, revealed and uncovered the national face and originality of that period soviet Georgia and the whole soviet union. A lot of conditions define existence of a generation, out of which the country’s social-political condition is of primary importance, which awakes and ripens new desires and means of expression in human consciousness.

As a film director, he had the ability to read between the lines in literature works by Georgian classic writer Vazha-Pshavela and to clearly see what others could not even notice. Together with Anzor Salukvadze and Rezo Kveseleva, co-authors of the screenplay, Tengiz Abuladze had his own findings in mind how to adequately screen the two fundamental poems of the classic writer: “Aluda Ketelauro” and “Stumar-Maspindzeli”. Though Vazha’s pathos itself causes sense of an amazing dynamism in the reader - quite profitable for the cinematographer at a glance - still it was a difficult task.

“Vedreba” was shot in the fixed term. In fact, no obstacles should have been on the way to screening. Metaphorism of the movie discouraged the sleep of the party workers. Leader of the Republic Pavle Mzhavanadze was the one to solve the movie’s fate. There was no resistance from his side. Problems arose when “Vedreba” was taken to the capital of the Soviet Union Moscow for approval. Cinematographers: Raisman, Chukhray, Donskoy, Gerasimov attended the show at the Cinema House. Colleague Romanov, Chairman of the State Cinema Committee of that period was also among them, who showed no mercy for the film. He called it formalistic and directed to

put the movie on the shelf. This verdict grieved Abuladze.

“Vedreba” was recalled only after 7 years, when Romanov was not on his position any more. Abuladze’s movie was sent to San Remo International Festival of Author Films and it was the right choice, because the movie was awarded the Grand Prix at this prestigious forum.

Teo Khatiazhvili,

The doctor of Art study,

An associated professor at Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

LENI RIEFENSTAHL – AESTHETICS OF NAZISM

1. Leni Riefenstahl’s in 1974 published a photo album *The Last of the Nuba* which portrayed the life of tribes living in Southern Sudan, Susan Sontag described as illustration of fascist aesthetics. Athletic bodies, admiration of their physical strength and perfection, idealizing of naturalness, collective unity and obey the order have always been the main motive of Riefenstahl’s creation.
 2. “Mountain’s films”, as “anthology of protonazi sensitivity”; strong willpower, the characters, inspired by conquering of peaks, are expression of an idea of “uber-mensch”.
 3. The propaganda masterpieces of Riefenstahl – *Triumph of the Will* and *Olimpya* – the typical manifestation of totalitarian art and its pseudo-monumentalism
- “Aesthetisation of politics” – the sign of Nazi regime – the discourse of Riefenstahl’s creations – is it political irresponsibility or infantilism, ideological harmony or conformism?

MEDIA STUDIES

Salome Dadunashvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,

Phd student

Humanities, social sciences, faculty of business and management

SOVIET UNION – COUNTRY OF “TRAINED OF ARTISTS”

(An attempt to create new movements is art. What the Social Realism is and how masses can benefit from it.)

Born in the Soviet Union, slogan “Art should serve the people!” could be determining the fate of an entire era of artists.

What Lenin meant when he said “the people” and the impact of such statements and attitude on the fate of the artists, their vision and creativity.

Which consistent steps were taken by Soviet government since 20 -th till the Stalin era, to put the art at the “people’s service.”

How part of the artists became a servant of the Kremlin, and how others tried to save themselves and the art of thereown.

Who did not obey the universal control and how the censorship functioned. Social realism in fine and decorative arts, trying to fulfill the Kremlin’s orders.

How art, that served the people, influenced the ordinary citizens and how effective were the Soviet methods of brain washing.

Vaja Zubashvili,

An associated Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

TELEVISION ADVERTISING IN XX CENTURY 90’S GEORGIA

- The appearance of the need/necessity for advertising in 90’s Georgia was conditioned by several factors: by the process of freeing media from partial dictate and censorship and by unrestricted flow of mass culture and free streams of information; By the formation of premises of liberal trade regime and the beginning of privatization processes; By the outbreak of newly

founded “firms” and funds; By increasing number of production of foreign companies on the market, etc.

- The first TV advertisements were created in the editorial office of state broadcasting – rapidly, cheaply and by primitive means – mostly with texts typed on the blue background and movie shots taken from western feature and documentary films. Mainly these were the advertisements of so called financial pyramids (“Achi”, “Oqros Tasi”, etc), monetary lotteries or touristic companies. In public’s perception advertisement was the integral part of television content and consumers deceived by advertisements (for instance, advertisements of disappeared banks) addressed all their fury and protest towards television.
- The first advertising groups/agencies (“Telereklama”, “Tetri Rashi”) were founded in tele-radio state department; Simultaneously other advertising groups, agencies and companies are created (“TV+”, “Metekhi”, “Qedi TV”, etc) and, gradually, with the background of undeveloped economics and weak market mechanisms, advertising and advertising business emerged as the most dynamic and developing field.
- As for the formation of Georgian television advertising as creative product, the evolution of the first makeshift advertisements to the next level continued using the experience of cinematography. The foundation of business companies and the appearance of foreign company products on the market followed by its own advertisements naturally transferred Georgian advertising to the

George Chartolani,

Professor at

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

WHEN DOES BROADCASTING MEDIA “SINGS”?

- Artist – Indicator, a kind of reciprocal, of the time, age and authority. Artist who is working on the broadcasting media, who is preparing or leading the TV projects, anyhow is reconciling the profession of the journalist. This compatibility makes artist obliged to foresee the tempo and demands of the plural time.

- Any artist, who creates artistic production, or cultural projects, for the broadcasting media has to foresee that circumstance that, in the specific part of the time, rulers - governing team is, or would like, to manipulate by the consciousness of the public, pushing on such values as the rights and liberty.
- Artist which is an anchor, an is seen on the TV screen, is not just the participant of the cultural broadcasting projects, more, in the modern Georgian broadcasting media we have got numerous examples, when Artists are the anchors or authors of political, public or social TV shows.
- Inclusion, inserting of artists in some entertainment, musical TV shows, which includes their activities, is adducing the political platform of those artists. Widely popularization of those artists especially due the PR campaign of some political party, is directly serving for the creating public opinion, manipulating by the mode of the electorate. Often such artists are turning into the weapon, main center point of the PR strategy, of the political especially ruler party and its leader.
- The political TV PR was the main, and one of the most important parts of the ruling style of the ruler party “National Movement” and for the President Mikhail Saakashvili. That is the reason why, entertainment TV shows became important on Georgian broadcasters; where so called “desired” artists for the government, very particularly were agitating for the favor of the “National Movement” and the President. More, many of the artists where creating special TV entertainment projects for giving the favor to the majority and also were creating video adds, musical clips and ext. for backing ruler team.
- There were so called “black lists” of the artists. Artists who were not allowed to be on the TV screen, doesn’t matter the form of occur. There was forbidden to show their any activities, even when it causes their professional steps. Those artists were not welcomed on any entertainment TV shows. Their opinion wasn’t interesting for the government. The reason of such punishment – disloyalty on the ruler team.
- Political TV reality show, “Cell Number5” was the project of the television “Maestro”. The main participator of the reality show was an artist Giorgi Gachechiladze (Ucnobi). Aim – means of

realization – result.

Summary – In real, what is the main aim, and how scale, big is the influence of the artists who are politically motivated and are usually using broadcasting media for their political aims.

- level of the importance of actively using modern technologies.

Revaz Tchitchinadze,

PhD student at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University,

The head: prof. Giorgi chartolani

CREATING PROBLEM – WHAT SOCIETY HAS TO THINK ABOUT

- Our research which includes laboratory method, experiment, and theoretical analyses, in spite of the own theories is based on the numerous researches made by various scientists. The first research about the influence of media programming and news setting over the public was provided in the 20th of the 20th century, by an American public intellectual, writer, reporter, and political commentator (famous for being among the first to introduce the concept of “Cold War”), - Walter Lippmann. In the research – “Public Opinion” (published in 1922) W. Lippmann proves, that mass media is the one who define what society has to think about. By his theory mass media creates “Pictures in our heads”. W. Lippmann’s work became the basis of numerous researches including one of the most popular works on this case – “Agenda Setting Theory” by M. McCombs & D. Shaw. Agenda-setting function of mass media by the researchers was studied during 25 years. Analyzing M. McCombs & D. Shaw’s works we can come to the conclusion that the priorities of the public are fully identical to the priorities set by mass-media especially to the news agenda setting. In spite of the general dispose of the public on some issue, on account of news agenda setting, when some subject gets top news, as usual, the issue becomes the most

important question for the discussing. However, according on our analysis of the international media campaigns, as well as on the processes courses in Georgia, we can't consider the case - mass media agenda-setting influence on the public, just by one formula. We came to the conclusion that, the degree of the influence of mass media agenda setting, (and on the contrary) depends on several important factors:

- What kind of State board is in the country;
- What type of society we are discussing about is it closed or open society;
- If there is martial law in the country;
- How politicize is society;
- What kind of social environment is in the country;
- What is the degree of the influence of the religion among the public.
- In this research our target also was to compare principal movie episodes screening with TV news setting. According on our experiment, and theoretical analyses we find out the similarity of news headlines and movie episodes. Researches show the identity of news headlines and movie episodes. We also worked on the level of the influence of movie episodes on the public. According on our laboratory experiment, principal movie episodes screening has the similar high level of influence on the public as the TV news setting. As the empirical (laboratory method, experiment), so theoretical analyses proves that the news service of the broadcasting media uses the same formula of "agenda-setting" as the film director. While working on the main episodes of the movie, film director as well as the journalist or the producer of the broadcasting news service are the one who define agenda - what society has to think about.

MUSIC STUDIES

Marina Kavtaradze,
Head of Music History direction of Tbilisi V. Sarajishvili
State Conservatory,
Professor, PHD, Doctor of Arts

MUSIC AND POWER IN THE CONTEXT OF TIME
(Soviet methods of «Taming» of Music)

The Documentary History of our music of XX century hasn't yet created. Music has the original value but it can shed light not only on the process of creation of the work and help us more deeply feel the spiritual condition of the Artist, also, his mission and place in this society.

From two principally different pole of life – human and State, human is self-sufficient; his existing is determined by nature; State created by humans is functionally; its existing is justified by applied considerations: help people in organizing, protect them, sometimes punished and destroyed. The biggest power of the culture is that it strengthens the priority of the person towards the State, and with this logic, the safety of the human depends on recognition of this priority by the society.

The role of music, place and function in the system of Authority relations is an issue which has a big importance in any Totalitarian State.

In the report is presented the soviet discourse, which is dedicated to social – cultural process of not so far historical past remained in our memory, which are often covered for uninformed listener; the chosen foreshortening is determined by the triad: time, artist, works, but the subject of the analysis is the so-called composer creativity in context of time of Soviet period; are considered the axiological aspect of Government Resolution of 1936 and 1948., which are presented the classical example of Soviet censorial terror. The purpose of research is to study the relation of «Violator» and «Sacrifice», to study these documents «Language of Power» of this epoch, theirs semantically and semiotic analysis.

Mariam Chincharauli,
PhD student of Tbilisi Iv. Javakhishvili State University
Faculty of Humanitarian Sciences
The head: An associated professor at Tbilisi State University of
Conservatoire,
Marine Kavtaradze
Full professor. Tbilisi Iv. Javakhishvili State
University, N.Chikovani

RELATIONSHIP OF DIFFERENT MUSICAL TRADITIONS IN XX-XXI CENTURY MUSICAL CULTURE

The aim of the report is discussion of the special characteristics of the modern musical culture, which draws special attention on the relationship of different musical traditions. By such crossing a new event, called “the world music” is formed. It puts on the first place the issue of understanding original national music, which has the function of ethnic identification in the world music context.

The most important issue in the modern musical culture is musical-intonational thinking, which changes according to new cultural dominants, caused by strengthening multinational links(the east and the west and i.e.), by dialogue of past and present of various musical systems, inter-relationship and assimilation of different cultures and synthesis of styles and genres. Accordingly, the border between traditional and modern is erased and this is considered as one of the main issues in the speculation of the world music.

We will analyze from this point of view the usage of non-european musical culture in the european musical art and linking of various cultures and cases of usage of correlation principles in our report.

One of the most important feature of the world culture is the interest towards the oriental culture, which is totally different from the western culture. Consequently the category of the world music is frequently understood as widening of the european vision, the ability to comprehend local cultural variety.

In the report we will discuss, on the basis of different examples, “the world music”, which creates new, diversified hybrids and at the same time recognizes the principles of musical borrowing and new cooperation.

ART STUDIES

Irine Abesadze,

Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University,

COMMON PARADIGMS OF PAINTING AND POETRY IN THE GEORGIAN SPACE AND TIME CONTINUUM OF 20S OF 20TH CENTURY

In 20s of 20th Century there became important for Georgian culture to create modern art. Young artists were engaged in one issue which was about the relation of tradition and innovatory. According to this, it is interesting to discuss the similarities and differences among the group of Georgian symbolist poets “Tsisferkhantselebi” (“Poets of blue horns”) and Georgian avant-garde painters. Besides, quite warm personal relationships of poets: P.Iashvili, T.Tabidze and others with painters: D.kakabadze, L.Gudiashvili, Sh.Kikodze, E.Akhvlediani and others, it became known, that there existed conflicts among them about the methods of creating.

The main item of discussions in Georgian cultural gatherings was balancing the national and international values. Important information about this issue we can get from the polemic letters and public speeches of Grigol Robakhidze, Pavle Ingorokva, Paolo Iashvili and David kakabadze.

Obviously, it was not easy to achieve complete synthesis of Georgian traditions with European values. It is interesting to view common paradigms of European origin in Georgian poetry and painting of that time. This is first of all special feeling of creator, which together with irony and skepticism reflects the hardships of that period. There was special attention paid to self-portraits in Georgian poetry and painting

Georgian modernist painters and poets imagined their country as broken ship. Grigol Robakhidze compares Tbilisi to the drunken ship in “The shirt of snake” by the analogue of Arthur Rembo’s “Drunken ship”. Shalva kikodze also used this symbol in his paintings: “Three painters”, “In the memory of lost friend”.

One more paradigm, which is about life imagined as theatrical show, was commonly characteristic for Georgian poetry and painting of 20s of 20th century.

Irma Dolidze,

The doctor of Art Study,

The head of the National agency museum-nature reserves of the Georgian cultural heritage protection and management department of museum collections

FOR THE ISSUE OF THE CULTURAL HERITAGE INTERPRETATION

Bagrati Cathedral

«Imbued with a message from the past, the historic monuments of generations of people remain to the present day as living witnesses of their age-old traditions» – these words head the International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites, adopted in Venice in 1964 that played key role in defining modern methodologies for the cultural heritage protection and maintenance.

During the last century the differentiated methods of monuments protection have been used for typologically diverse monuments. The monuments were divided into so called «living» and «dead» monuments, presented by archaeological, architectural remains that are only examples of cultural heritage and have lost their original function.

Bagrati Cathedral in Kutaisi, built in X-XI cc. and lied in ruins after XVII c., became one of the «non-operating» Cathedrals. The Cathedral remained in ruins till the middle of the XX c., i.e. till then the large-scale restoration works started under the guidance of V.Tsintsadze.

From 1994 Bagrati Cathedral together with Gelati Monastery Complex became the World Heritage Site.

Major changes in the history of the monument are related to XXI c. when the complex studies (architectural, geological, structural) and long-term archaeological excavations were implemented and the rehabilitation project was elaborated by I.Gremelashvili. In 2010, Italian architect Andrea Bruno was involved in the process, who developed the project of Bagrati Cathedral West Part, using modern materials and with new museum interpretation. Project included north-west part of the Cathedral, interior of the three-floor tower and west navechoir balcony.

The concept of the museum is dedicated to king Bagrat III and to the history of united Georgia. The significant part will be devoted to the history of the Cathedral's construction, study and restoration. Bagrati Cathedral is a multilayered architectural site that reveals chronologically different archaeological levels – with buildings' remains of diverse periods, burials, burial inventory, examples of decorations contemporary with the cathedral, antefixes with inscriptions, glazed ceramics fragments and etc. Artifacts will be exposed in the Bagrati Cathedral museum, while the archaeological remains will be presented in the interior of the Cathedral.

Creation of museums or interpretation spaces in site territory is a common practice and best possibility to share knowledge on the cultural heritage sites with the general public.

Through the example of Bagrati Cathedral, different centuries interventions analysis gives the possibility to see particularities of monuments protection approaches as well as to pay special attention to the topical issues of the cultural heritage monument's functional restoration and its interpretation.

Tamar Mchedlishvili,

PhD student of Art Study direction at Ivane Javakhishvili Tbilisi
State University,
Faculty of Humanities and
sciences

KOKA RAMISHVILI'S CONCEPTUAL ART CREATED IN THE POST-SOVIET SPACE

Koka Ramishvili is referred as one of “the last soviet generation” artist, who creates conceptual art, experimental and free artistic expression after the collapse of the Soviet system. He never forgets his Soviet past, and with European trends merging he always suggests interesting and individual compositions. There is always depicted Georgian political reality in his 80-90-s art works. Koka Ramishvili was interested in Joseph Beuys art at the end of the 80s and After that material's meaning became the most important thing in his artworks. Artist replaces canvas with The military tarpaulin for better

presentation of his concept and with transformation of easel painting creates interesting installations. The military tarpaulins stretched on rectangular frame in work process becomes endless material tape and with retirement of frame and material in space artist tries to deconstruct the construction in 80s dated compositions. Striving for The deconstruction of the whole forms artist shows us his country's political situation. "playing" with the military materials artist tells us his country's past. If at the end of 80s artist tries to find any solution but at the beginning of Tbilisi war he meets the resistance and from gallery he moves to home space. He captures 12 days war photos from his windows and tries to transform these documents as artworks for presenting them to people in the gallery space again. At the beginning of the 90s he leaves Georgia and move to emigration and for nowadays he tells his country's political history with his art for European visitors.

Lali Osepashvili,

The doctor of Art Study,
Invited lecturer at Shota Rustaveli Theatre and
Film Georgian State University

ITALIAN ARTIST LUDWIG LONGO IN TBILISI (1831-1914)

Italian painter Ludwig Longo was working in Tbilisi in the 90s of the XIX century and 10s of the XX century. This was the period when artists from various countries were visiting Tbilisi; some of them were just visiting Tbilisi, some were staying here for some period of time and others were staying forever; such as R. Franken, L.O. Premazzi, L. Longo, F. Khodorovich.

If we look through a spiritual life of Tbilisi by the boundary of the XIX-XX centuries, we find out that L. Longo was deep involved in and have obtained his place and is called as an artist from Tbilisi. He mainly was painting portraits; as well he had covered with drawings Tbilisi Saint Trinity Church, mainly working in aquarelle. As well he was conducting as a teacher, teaching at the local schools, and actively was participating in the working of artists' union. In the 900s he was teaching painting at Tbilisi Real School. It should be mentioned that

his students were L. Gudiashvili and Al. Tsimakuridze.

L. Longo was died in 1914. If we look through his active working, we may presume that his grave should be located in Tbilisi. Maybe he even stayed here forever.

Natia Tsulukidze,

The doctor of Art Study,

Invited lecturer of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,

OUTSIDERS – LOST TREASURE

At any time in the history of mankind there are three types of relationship between the authorities and artist: 1. artist conforms to the existing regime; 2. artist confronts the regime; 3. artist finds the middle ground and creates the art, which caters to both, the regime and the principles and standards of art. However, exceptions establish the rule, and the exception in this case is the fourth type of artist – the outsider, for which demands of the regime are absolutely unacceptable, as well as the existing environment and conditions; he considers only his own inner world demands. This type of artists does not submit to or goes against the regime, nor does he serve two masters.

Such outsiders are the lost treasure for the audience, and to discover them, make accessible and known for public is one of the most important and complex responsibilities of art critics. Unlike other three types of artists who are either well-known and have their admirers in the existing regime, or get recognition and fame after the regime changes, outsiders are inaccessible both physically and artistically.

Boris Shaverdian is a classic example of an outsider artist. The goal of discussing and presenting his art is to discover the «lost treasure», popularize the first Georgian photoconceptualist and one of the most interesting photographers. Shaverdian's art exposes one of the most complicated and interesting versions of the relationship between the artist and time, creating the art of future at the cost of his own ascetic alienation.

For a long time we knew almost nothing about Boris Shaverdian, he remained to be the «lost treasure» and complete outsider even in

the era of mass communication. Discovering and exploring his art will highlight a distinguish aspect of Modern Georgian Art, significance of which expands over the boundaries of Georgia and becomes a part of the World Art space.

ილუსტრაციები



1. აზდაკი - რამაზ ჩხიკვაძე
„კავკასიური ცარცის წრე“:
რუსთაველის თეატრი, 1975 წ.



2. გალილეი - ერნესტ ბუში.
„გალილეის ცხოვრება“:
„ბერლონელ ანამბლი“. 1956 წ.



3. ბერტოლტ ბრეხტი. 1935 წ.



4. რობერტ სტურუა
1990-იანი წლები



5. გრუშე - იზა გიგოშვილი. „კავკასიური ცარცის წრე“. რობერტ სტურუა.
რუსთაველის თეატრი, 1975 წ.



6 - 9. კადრები კინოფილმიდან „თოჯინები იცინიან“. 1963 წ.
 რეჟ: ნიკოლოზ სანიშვილი, მხატვ. დ. თაყაიშვილი, ოპერატორი: ლ. პაატაშვილი





10, 11. კადრები კინოფილმიდან „აპრილი“, 1962 წ.
 რეჟ. ო. იოსელიანი ოპერატორი: ი. ფედნევი, მხატვ. ე. ლაპკოვსკი





12. ლენინი სიტყვით გამოდის მარქსისა და ენგელსის ძეგლის გახსნაზე. 1918 წელი. მოსკოვი. მოქ. ს.ა. მეზენცევი.



13, 14. საბჭოეთში სწავლასა და შრომაში წარმატებების ამსახველი პლაკატები.



14.



15, 16. კ. პეტროვ-ვოლკინი
 „კომისრის სიკვდილი“ 1928 წ.
 „პეტროგრადელი მადონა“ 1920 წ.





17. იური კუგაჩი „დიდება დიად სტალინს“ 1950წ.



18. ბორის იოგანსონი
„ჩვენი ბრძენი ლიდერი და
საყვარელი მასწავლებელი“ 1952წ.



19. ი. კულიკოვი
„სპორტსმენი ქალი“ 1929 წ.



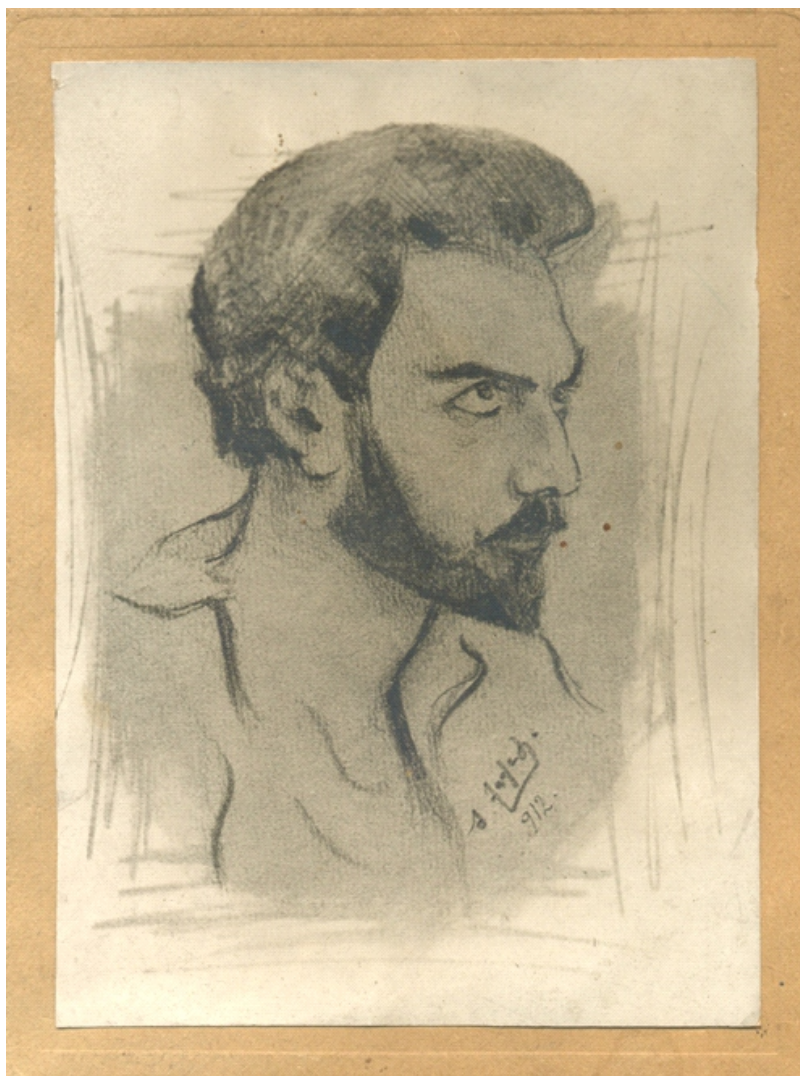
20. ი. პიმენოვი
„ახალი მოსკოვი“



21. ფ.ა. კაურტსევი „დიდება
ტრანსპოლარული გადაფრენის
გმირებს“. 1939წ.



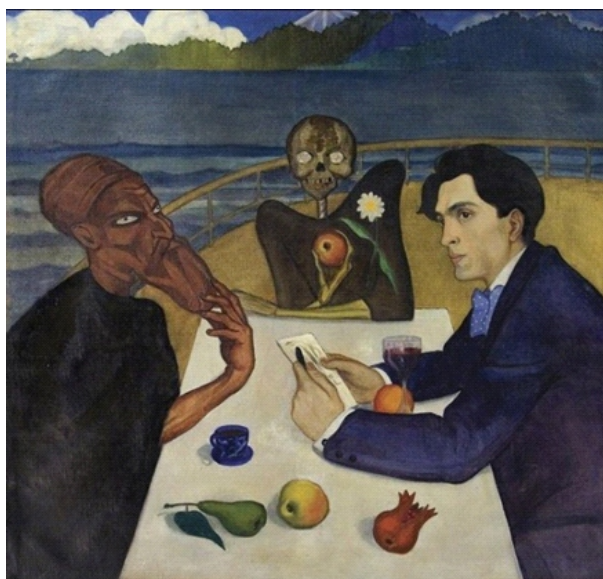
22. მ. მოხი „ფაიფურის
სერვიზი „მეტალი“ 1930წ.



23. შალვა ქიქოძის ავტოპორტრეტი. 1912 წ.
(დაცულია კერძო კოლექციაში)



24. შ. ქიქოძე, „სამი მზატვარი“ 1921 წ. პარიზი.
(დაცულია ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში)



25. შ. ქიქოძე, „უღრმოდ გარდაცვლილი მეგობრის მოსაგონებლად“ 1921 წ. პარიზი.
(დაცულია ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში)



26. ბაგრატის ტაძარი, ღიუბუა დე მონპერე, 1833 წ.



27. ბაგრატის ტაძრის ნანგრევები, XX ს. დასაწყისი



28. ბაგრატის ტაძარი, XX ს. 50-იანი



29. ბაგრატის ტაძარი 1950-იანი წლების სარეკონსტრუქციო სამუშაოების შემდეგ



30. ბაგრატის ტაძარი. 1990-იანი წლების ფოტო.



31. ბაგრატის ტაძარი, ვ. ცინცაძის გრაფიკული რეკონსტრუქცია, 1985 წ.



32. ბაგრატის ტაძარი, 2013 წ.



33. ბაგრატის ტაძარი, არქეოლოგიური გათხრები, 2009 წ.



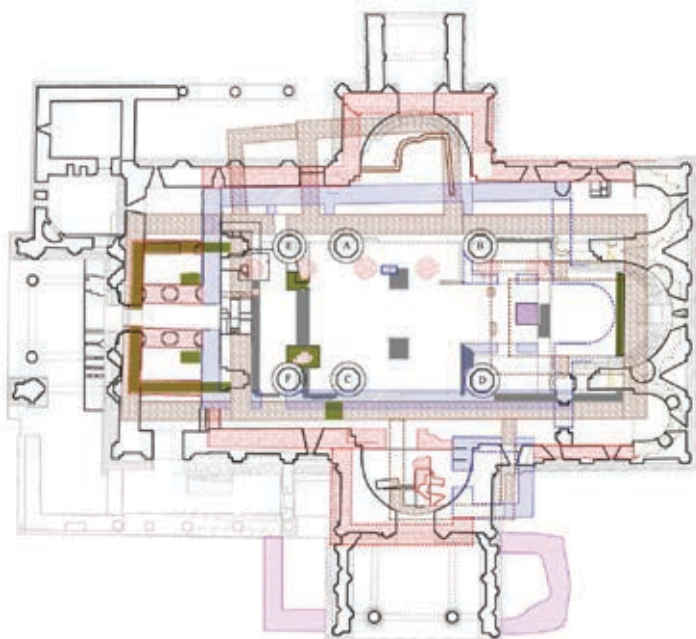
34. ბაგრატის ტაძრის რეაბილიტაციის პროექტი, სამუშეო ექსპოზიცია, ა. ბრუნო



35. ბაგრატის ტაძარი,
ინტერიერი, 2013 წ.



36. ბაგრატის ტაძარი, ინტერიერი,
სამხრეთ-დასავლეთი ნაწილი, 2013 წ.



პირველი ეკლესია:
Legend:

	IV საუკუნე 4 th century
	V საუკუნე 5 th century
	VI საუკუნე 6 th century
	VII საუკუნე 7 th century
	VIII საუკუნე 8 th century
	IX-X საუკუნე 9-10 th century
	XIX საუკუნე 19 th century

37. ბაგრატიის ტაძარი. გეგმა.



38. კ. რამიშვილი. კედელი 1989 წელი;
ქვეჩარჩოზე გადაჭიმული
სამხედრო მატერიალბაგრატის
ტაძარი, გეგმა.

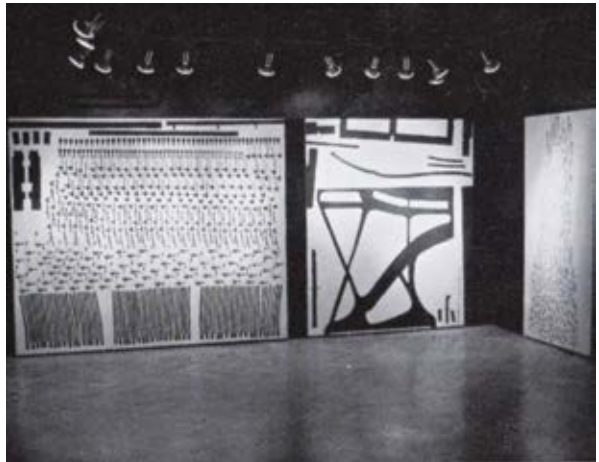
39. კ. რამიშვილი.
ოქროსფერი სინათლე. 1989წ.



40. კ. რამიშვილი. მასტერ. 1991წ.



41. კ. რამიშვილი.
ინსტალაცია გალერეა 1992 წელი



42. კ. რამიშვილი.
დაშლილი როიალი
1989 წელი



43. კ. რამიშვილი.
ომი ჩემი ფანჯრიდან
1991-1992 წლები
შაკ-თეთრი ფოტოსერია.

