



პოსტსაბჭოთა
პერიოდის ხელოვნება

THE ART OF POST-SOVIET PERIOD

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**, 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: **მარიამ სხირტლაძე**

ლიტერატურული რედაქტორი: **მარიამ იაშვილი**
დამკაბადონებელი: **ეკატერინე ოქროპირიძე**
კორექტორი: **მანანა სანადირაძე**

Editors: **Nato Gengiuri, Vasil Kiknadze, Lela Ochauri, Giorgi Tskitishvili**
Editor of English texts: **Mariam Skhirtladze**
Literary Editor: **Mariam Iashvili**
Book Binding: **Ekaterine Okroporidze**
Proof-reader: **Manana Sanadiradze**

გარეკანზე: კადრი ფილმიდან „გრძელი, ნათელი დღეები“. 2014.

The front cover: Shot from the film “In Bloom”. 2014

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2015
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House `Kentavri`, 2015

ISBN 978-9941-9187-1-1 (ტომეული)

ISBN 978-9941-9437-2-0 (ტომი V)

XX საუკუნის ხელოვნება
ART OF THE XX CENTURY

V

პოსტსაბჭოთა პერიოდის
ხელოვნება

THE ART OF POST-SOVIET
PERIOD

თბილისი
2015
Tbilisi

„პოსტსაბჭოთა პერიოდის ხელოვნება“ მეხუთე წიგნია კრებულების სერიისა „XX საუკუნის ხელოვნება“. აქ გაერთიანებული ნარკვევების თემატიკა მეოცე საუკუნის ბოლო ათწლეულისა და XXI საუკუნის განვლილი წლების მხატვრული მოვლენებისა და პრობლემების კვლევაზეა ორიენტირებული. წინამდებარე კრებულში წარმოდგენილი ნაშრომები ეძღვნება ბოლო ოცწლეულის თეატრსა და მუსიკას, მხატვრობასა და არქიტექტურას, კინოს, მედიას და ფოტოხელოვნებას. კრებულს საფუძვლად დაედო 2014 წელს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო კონფერენციაზე წაკითხული მოხსენებები.

“The Art of Post-Soviet Period” is the fifth book of collections’ series “The Art of XX century”. The theme of united essays is focused on researching the art problems and events of the last decades of the XX and XXI centuries. The present works of collection is dedicated to the theatre and music, art and architecture, film, media and photography of the last two decades. The collection is based on scientific conference proceedings of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University in 2014.

სარჩევი

თეატრგეოდეზია

თამარ ბოკუჩავა	
ორი შემსკირი ქართულ სცენაზე – ღავით ღოთაშვილის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ და ლევან ჟულაძის „როგორც გენებოთ“	13
მაია გოშაძე	
რასაცა ეძებ შენია	24
ნინო გუნია-კუზნეცოვა	
თანამედროვე ტენდენციები სცენოგრაფიასა და კურატორობის სფეროში	38
მაკა (მარინე) ვასაძე	
როგორც სტუდიას ქართული შემსკირიანა XXI საუკუნეში	50
გუბაზ მეგრელიძე	
„კოლიცინის“ ორი თეატრალური პერსონა	58
მანანა პაიჭაძე	
არტურ შნიცლერის „ფერხული“ პირველად ქართული თეატრის სცენაზე (2008)	71
თამარ ქუთათელაძე	
ალტერნატიული თეატრები საქართველოში	78
თამარ ცაგარელი	
გლობალიზაციის პროცესი და თეატრალური ხელოვნება	85
გიორგი ცქიტიშვილი	
ღირდა კი?!	91
მარიამ ჭინჭარაული	
მასობრივი და ელიტარული მუსიკალური კულტურების ურთიერთობა მმ-20, 21 საუკუნის ხელოვნებაში	100

კინომცოდნეობა

მაგდა ანიკაშვილი კინოდრამატურგია – წარმოშობის სუსტი რგოლი	111
ზვიად დოლიძე ახალი გამოწვევები 90-იანი წლების ქართული კინოსთვის	121
ელისო ერისთავი ვიდეომუსიკა	129
მანანა ლეკბორაშვილი 90-იანი წლების ქართული კინოს შანსული სივრცე	140
დინარა მაღლაკელიძე ქართული კინო XXI საუკუნის კულტურულ დისკურსში	153
ლელა ოჩიაური ქართული კინოს „შემთხვევითი პაემნები“ (ძველი და ახალი თაობა XX-XXI საუკუნეების მიჯნაზე)	163
ქეთევან ტრაპაიძე მკრანემა აღამიანი	187
გიორგი უღრელიძე კინემატოგრაფიისა და ტელევიზიის ფუნქციური თავისებურებები კოსტსაბჟოთა საქართველოში	195
გიორგი ღვალაძე როცა გვმ უმინართათვისაც ანათებს	202
თეო ხატიაშვილი GENDER TROUBLE – ღაკვირვებები ბოლო პერიოდის ქართულ კინოზე	209

მედიოლოგია

გიორგი ჩართოლანი კოსტსაბჭოთა რუსეთის I არხის საბჭოთა პროკაბანდა	221
თინათინ ჭაბუკიანი საბავშვო ტელემაუწყებლობის განვითარების მტკიცებელი კოსტსაბჭოთა საქართველოში	232
რეზო ჭიჭინაძე მენტალური რეკონსტრუქციის პირველი მცდელობა კოსტსაბჭოთა საქართველოში	243

ხელოვნებათმცოდნეობა

ირინე აბესაძე კოსტმოდერნისტული ქართული ფერწერის რელიგიური ასპექტი	255
ნატო გენგიური გაქცევა წარსულისგან თუ გაქცევა წარსულში (კოსტსაბჭოთა პერიოდის არქიტექტურა საქართველოში)	266
ირმა დოლიძე კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ძირითადი ტენდენციები კოსტსაბჭოთა პერიოდის საქართველოში	277
ლალი ოსეფაშვილი XXI საუკუნის დასაწყისის სამკლესიო მხატვრობის წიგნი თავისებურებათა შესახებ	290
ნათია წულუკიძე ფეხმეფოტოგრაფია – ინდივიდუალიზმი თუ ავტოქსენოფობია?	297

INDEX

THEATRE STUDIES

Tamar Bokuchava

“TWO SHAKESPEARES ON THE GEORGIAN STAGE –
DAVID DOIASHVILI’S “A MIDSUMMER NIGHT’S DREAM”
AND LEVAN TSULADZE’S “AS YOU LIKE IT”311

Maia Goshadze

POST-DRAMATIC THEATRE ELEMENT IN THE
GEORGIAN THEATRE311

Nino Gunia-Kuznetsova

MODERN TRENDS IN SCENOGRAPHY & CURATING
(BASED ON 2003, 2007, 2011 PRAGUE QUADRENNIALS) ...313

Maka (Marine) Vasadze

ROBERT STURUA’S GEORGIAN SHAKESPEARIAN
IN XXI CENTURY314

Gubaz Megrelidze

REFLECTION OF THE CURRENT POLITICAL EVENTS
IN THE MODERN STAGE315

Manana Paitchadze

ARTHUR SCHNITZLER’S ONE ACT PLAY “MERRY-GO-
ROUND” (“REIGEN” OR “LA RONDE”)
For the first time on the Georgian Theatre stage 2008315

Tamar Qutateladze

THE CREATIVE STUDY OF THE ALTERNATIVE
THEATRE IN POST-SOVIET PERIOD316

Tamar Tsagareli

PROCESS OF GLOBALIZATION AND THEATRE ARTS318

Giorgi Tkitishvili

WAS IT WORTH?319

Mariam Chinchauruli

THE RELATION OF MASS AND ELITE CULTURES IN 20TH
AND 21ST CENTURIES’ ART320

FILM STUDIES

Magda Anikashvili	
FILM DRAMATURGY – WEAK LINK IN THE PRODUCTION	325
Zviad Dolidze	
THE NEW CHALLENGES FOR GEORGIAN CINEMA OF THE NINETIES	326
Elisabed Eristavi	
VIDEOMUSIC	327
Manana Lekborashvili	
GENRE SPACE OF GEORGIAN FILM IN 90S	328
Dinara Maglaklelidze	
GEORGIAN CINEMA IN CULTURAL DISCOURSE OF THE XXI CENTURY	329
Lela Ochiauri	
RANDOM RENDEZVOUS OF GEORGIAN CINEMATOGRAPHY (The Old and the New Generation on the Edge of the XX and XXI Centuries)	330
Ketevan Trapaidze	
HUMAN ON SCREEN	331
Giorgi Ugrelidze	
FUNCTIONAL PECULIARITIES OF THE CINEMATOGRAPHY AND TV IN THE POST-SOVIET GEORGIA	332
Giorgi Ghvaladze	
WHEN THE SUN SHINES TO SLEEPLESS AS WELL	333
Teo Khatiashvili	
GENDER TROUBLE - REFLECTION ABOUT LATEST GEORGIAN CINEMA	334

MEDIA STUDIES

George Chartolani

THE SOVIET PROPAGANDA OF THE POST-SOVIET RUSSIA'S FIRST CHANNEL	337
--	-----

Tinatini Chabukiani

STAGES OF CHILDREN'S BROADCASTING DEVELOPMENT IN POST-SOVIET GEORGIA	338
---	-----

Revaz Tchitchinadze

THE FIRST TRIAL OF MENTAL REVOLUTION IN POST- SOVIET GEORGIA	339
---	-----

ART STUDIES

Irine Abesadze

RELIGIOUS ASPECTS OF POSTMODERN GEORGIAN PAINTING	343
--	-----

Nato Gengiuri

ESCAPE FROM THE PAST OR IN THE PAST (The period of Post-Soviet Architecture in Georgia)	344
--	-----

Irma Dolidze

MAIN TRENDS OF CULTURAL HERITAGE PROTECTION IN GEORGIA OF POST SOVIET PERIOD	344
---	-----

Lali Osepashvili

ABOUT SOME PECULIARITIES OF CHURCH PAINTING OF THE EARLY 21 ST CENTURY	346
--	-----

Natia Tsulukidze

FASHION PHOTOGRAPHY - INDIVIDUALISM OR AUTO-XENOPHOBIA?	347
--	-----

თეატრმცოდნეობა

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

**ორი შემსპირი ქართულ სცენაზე –
ღვით ღოიაშვილის „ზაფხულის ღამის
სიზმარი“ და ლევან ჟულაძის
„როზორც გენებოთ“**

● **„ზაფხულის ღამის სიზმარი“**

*„შექსპირთან სიყვარული მთელს არსებას ალავსებს, ის – თავად
ალტაცება და ვნებიანი სურვილია. „სიზმარში“ ამ სასიყვარულო
აღმაფრენებიდან მხოლოდ ვნებიანი ალტკინების უცაბედობა რჩება“.*
იან კოტი

XX საუკუნეში, განსაკუთრებით 60-იანი წლებიდან მოყოლებული, მსოფლიო თეატრალური პროცესის „ღღის წესრიგში“ შექსპირის პიესების თანამედროვე წაკითხვის „შინაგანი აუცილებლობა“ მომწიფდა. პოსტმოდერნის ეპოქის ფილოსოფიამ, დერიდას დეკონსტრუქტივიზმმა, ფუკოს ცოდნის არქეოლოგიამ, არაკლასიკურმა ეპისტემოლოგიამ¹, რომლის თანახმადაც კონტექსტის შეცვლა ახალი საზრისების გაჩენას განაპირობებს, კლასიკური ტექსტების წაკითხვის ტრადიციაც შეცვალა. დერიდას აზრით, ტექსტი არ წარმოადგენს გარკვეულ ობიექტურ სტრუქტურას მისი მათემატიკური ცენტრით, ასეთი სტრუქტურულობა ტექსტს მისი წამკითხველისა და ინტერპრეტატორის „სურვილის ძალით“ მიეწერება. 60-იანი წლების ფემინისტური კრიტიკა ენისა და კულტურის გენდერული რეპრესიულობის იდეას ამკვიდრებს და მიაჩნია, რომ პატრიარქალური კულტურის ენობრივი დისკურსი რეპრესიულ ფენომენს წარმოადგენს.

¹ ეპისტემოლოგია – ფილოსოფიის განხრა, რომელიც სწავლობს ცოდნის ბუნებასა და ფარგლებს.

მამაკაცები ენის მეშვეობით თავის ნებასა და ხედვას ამკვიდრებენ და სხვებსაც მას ახვევენ თავს. ამდენად, ენა განიხილება როგორც კულტურულ-ისტორიულ პროცესში ფორმირებული ძალაუფლების რეალიზაციის ინსტრუმენტი. მიშელ ფუკო „სექსუალობის ისტორიაში“ (1976-1984) ამტკიცებს, რომ თავად სექსუალობაც საზოგადოებაში ძალაუფლების ორგანიზების საშუალება ხდება და ყოველთვის დათრგუნვისა და განთავისუფლების სისტემაშია მოქცეული.

ყოველივე ზემოთ თქმულის გათვალისწინებით, აშკარაა, რომ დავით დოიაშვილის მიერ მუსიკისა და დრამის თეატრში დადგმული შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ ლიტერატურული ტექსტის გააზრებისა და ინტერპრეტაციის პოსტმოდერნისტულ მიდგომებს ეფუძნება. სპექტაკლში წამოწეულია იდენტობის, ძალაუფლების, სექსუალობისა და თავისუფლების თემები. თუმცა, თავისი უფაქიზესი და დახვეწილი ეროტიზმით, ფარულ ვნებათა გახსნილობით, სექსუალური და ძალაუფლების სიმბოლოთა ხან უხეში, გულგარულობამდე მისული პირდაპირობით, ხან კომიკური გროტესკულობითა და თამაშური სკაბრეჟულობით, ეს ერთ-ერთ იმ თეატრალურ „ტექსტთაგანია“, რომლებიც თეატრალური ჟანრებისა თუ ერთი რომელიმე კერძოდ აღებული კონცეფციის ან ცალკეული ეპოქის პარადიგმის ფარგლებს სცდება და მარადიულის მიჯნამდე აღის. რეჟისორს არაჩვეულებრივი სიზუსტით აქვს ნაპოვნი ვიზუალური გამომსახველობის რიგი, „თეატრალური წერის“ სინთეზური ნიშნობრიობა. ალბათ ძნელია გლაზერის, პოპისა თუ მაღალი ხელოვნების ამ სინთეზით გემოვნების სახიფათო მიჯნაზე გავლა, მაგრამ დოიაშვილი ამას საკვირველი ოსტატობით ახერხებს. მსახიობთა შერჩევის, მათი ემოციური და პლასტიკური ინდივიდუალობის, მათი სხეულების მაგნეტიზმის მეშვეობით, ის პოეტურ ოდას უძღვნის ადამიანის სხეულებრივი ყოფიერების სიფაქიზეს, სიწმინდესა და მთრთოლვარებას. სპექტაკლი სხეულის რომანტიზაციის გზით, მის მუსიკალურსა და რიტმულ სუბსტანციას ავლენს. მსახიობთა სხეულები ჟღერად ინსტრუმენტებად, წმინდა

თეატრალურ ნიშნებად იქცევა. განსაკუთრებულ ზიბოს სპექტაკლს შეყვარებულთა სიზმრის თავისუფალი უწონადობა სძენს. ტყისა და ღამის ამოყირავებული სამყარო უწონობაში გადაისვრის ახალგაზრდა წყვილებს. კედლის მიმართ შვეულად მოთავსებულ საფეხურებზე სიყვარულის ბაღეტი იმართება. სტატიკისა და მოძრაობის ფანტასმაგორიული სინთეზი სიზმრის ესთეტიკას წარმოქმნის. კლასიკური ბაღეტის მიღმა ძნელად თუ შეხვდება კაცი სხეულის ასეთ ამაღლებას. შექსპირის მკვლევარი იან კოტი „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ ეროტიზმში ბესტიარულსა და ანიმალისტურ საწყისს გამოკვეთდა. მის ხედვაში ეროტიკული სიმბოლიზში თანმხლები ექსპრესიულ-ემოციური ასპექტებით ნეგატიურ კონოტაციას იძენდა, ხოლო სიზმრის ზეინდივიდუალური არსის ვიზუალური ნიშნობრიობა გოიას „კაპრიზების“ სახეებით სახლდებოდა. „სიყვარულის ნეოპლატონურ დიალექტიკას, „რომელიც მშვენიერში იშვება და ნეტარებაში აღწევს კულმინაციას“ (*Amor igitur in Voluptatem a Pulchritudine dēssinit*), შექსპირი სიმაზინჯის ეროსს უპირისპირებს, რომელიც ვნებამ დაბადა და კულმინაციას სიგიჟეში მიაღწია“, – წერს კოტი წიგნში „შექსპირი – ჩვენი თანამედროვე“.¹ „სიზმარი“ შექსპირის პიესათაგან ყველაზე ეროტიკულია“², – ამბობს ის სხვაგან. მართლაც, „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ ექსპოზიციით დაწყებული, სურვილისა და ნდომის მოუთმენლობით, სიყვარულის კაეშნით არის აღვსილი. სიყვარულის ობიექტის დაუფლების სურვილი იმედგაცრუებასთან და მოლოდინთან არის შეჯვრებული. შეყვარებულთა ღამეული თავგადასავალი დევნის, ძიების, დაუკმაყოფილებელი სურვილების, ლტოლვისა და დაუფლების სიტკბოებითა და ტანჯვით იმსჭვალება. იან კოტის აზრით, სიზმრის ატმოსფერო, რომელშიც ობერონის სურვილით ეფლობიან შეყვარებულები, ფსიქონევროზს ჰგავს

¹ Котт Я. Шекспир — наш современник / Перев. с польск. В. Л. Климовского. СПб.: Балтийские сезоны, «Титания и Голова Осла», 2011, გვ. 214

² იქვე, გვ. 209

და ფროიდისტული სიზმრის სიმბოლიკის მტანჯველი სახეებით არის დასახლებული. ესაა პიესა ეროსისა და თანატოსზე, მიაჩნია მას. დოიაშვილი იმავე იდეას დადებით, პოზიტიურ კონოტაციას ანიჭებს და თავისუფლების სამყაროს ქმნის, სადაც ადამიანის ვნება და სურვილი შოპენჰაუერის ბნელი ნებიდან მთვარის შუქით განათებულ ალერსიანი და აუტანელი სიტკბოებით აღვსილ ზმანებად იქცევა. გროტესკისა და საშინელებათა ჟანრის ესთეტიკა, „მაზინჯი ეროსი“ მას ტყის ფარგლებიდან გამოაქვს და სპექტაკლისა და „პიესის გარე შრეზე“ – ათენის რეალობაში მოაქცევს, რომელიც მასკულინური სამყაროს ლოგოცენტრული ძალაუფლების დისკურსს ასახავს. თუმცა, ამ პროვოკაციულ, ირონიულ და ამბივალენტური სიმბოლიზმით აღსავსე სიზმრის „შიზოფრენიულ“ სამყაროში მრავალი საზრისი თანაარსებობს.

სპექტაკლის ემოციურ და ინტელექტუალურ ცენტრს თეზევის სახე წარმოადგენს, რომელსაც რეჟისორი რეფლექსიურ გმირად გარდაქმნის. დოიაშვილი სპექტაკლს სამოცდაშვიტსე სონეტის ნაწყვეტით იწყებს, რომელსაც თეზევი წარმოთქვამს: „ყველაფრით დაღლილს, სანატრელად სიკვდილი დამრჩა, რადგან...“¹. ათენის მეფე არ ასრულებს ნაწყვეტს და მაყურებელს მიანდობს სიკვდილის სურვილის მიზეზის ძებნას. შეიძლება ითქვას, რომ ამ სვლით რეჟისორი პიესის მრავალდონიან სტრუქტურას (ათენი, ტყე, ზელოსნების სპექტაკლი), კიდევ ერთ გარე შრეს მატებს, რომელიც ორმაგი ნიშნის სტატუსს იძენს: ერთი მხრივ, ის შექსპირის შემოქმედების ინტერტექსტზე მიაწინებს, მეორე მხრივ კი კონკრეტული წარმოდგენის გასაღებად იქცევა. 6-ე სონეტი სპექტაკლის ექსპოზიციურსა და ფინალურ ნაწილებს აზრობრივ-ინტონაციური ჩარჩოთი კრავს, ხოლო თეზევის რეფლექსიას უნივერსალურ ხასიათს ანიჭებს. ის ერთგვარი შეყვარებული ჰამლეტია, რომელიც სიყვარულისა და სურვილის ბუნების წვდომით, სატროფოსთან გაიგივებით შეიმეცნებს საკუთარ არსს. სპექტაკლის კონცეპტუალური გადაწყვეტა, ეროტიზმისა და

¹ შექსპირის 6-ე სონეტი, თარგმანი რევაზ თაბუკაშვილისა.

კაემნის ის საბურველი, რომელშიც მოქმედებაა გაზვეული (,თუმც არ აკლია შენს სურვილებს სიმრავლე ფერთა,/ არ დაგავიწყდეს, მეც სურვილი მქვია სახელად“)¹, ჟან ლაკანის ფილოსოფიურ თვალსაზრისს უახლოვდება. დოიაშილის თეზესს, ლაკანის კვალდაკვალ, ნაცვლად დეკარტეს cogito ergo sum-ისა შეუძლია თქვას:² desidero ergo sum.³ გარკვეულწილად, თეზესი „ლაკანის სუბიექტია“, ცოცხალი, მფეთქავი სურვილით აღვსილი, რომელიც თავის მეს „სხვისი“ საშუალებით იძენს. როდესაც სხვა მსურს, ნიშნავს, რომ მისი სურვილი ჩემი სურვილიცაა, რადგან სხვისი დაუფლება მისი სურვილის გათავისებასაც გულისხმობს. სპექტაკლის აზრობრივ-ემოციური დონეების მრავალშრიანობა სანახაობას ფსიქიკისა და ეგზისტენციის სიღრმეებისკენ მოგზაურობის სახეს სძენს. ამ მოძრაობის იმპულსი იპოლიტასა და თეზესის საქორწინო მოლოდინის წიაღში იბადება. რეჟისორი არღვევს პიესის ექსპოზიციის გააზრების სტერეოტიპს და მას მძლავრ, სასტიკ, შოკისმომგვრელ ესთეტიკას ანიჭებს. ამით ის მოქმედ თეზესს განმცდელი თეზესისაგან აუცხოვებს. ჩვენ წინაშეა ინტელექტუალური, მგრძნობიარე თეზესი, რომელიც მისი ბუნებისათვის სრულიად შეუფერებელ ფიზიკურ ქმედებათა ჯაჭვშია ჩართული – მას თოკით შებოჭილი ტიტანია ჰყავს დატყვევებული. ეს ქალი მან ხმლითა და ძალადობით მოიპოვა, რადგან ასეთია თამაშის წესები. საგორავებელი სავარძლები, პატრიარქალურ კულტურაში არსებული გენდერული დიფერენციაციის როლურ სიმბოლიკას ქმნის. სავარძლებს სქესისა და სოციალური სტატუსის განმსაზღვრელი ნიშნები ამკობს. ეს ერთგვარი ჩარჩოა, რომელშიცაა მოქცეული გმირთა სოციალურ ურთიერთობათა სისტემა. ქორწინება და ძალაუფლების გენდერული სუბორდინაცია შობს ბარიერს, რომელიც კი არ აკავშირებს წყვილებს, არამედ თიშავს და თრგუნავს მათ სექსუალობას. სპექტაკლის ექსპოზიციური

¹ შექსპირი, 135-ე სონეტი. თარგმანი რევაზ თაბუკაშვილისა.

² ვაზროვნებ, მაშასადამე ვარსებობ.

³ მსურს, მაშასადამე ვარსებობ.

ნაწილის ვიზუალური სიმბოლიკა ძალადობრივი, მათ შორის გენდერული დომინირების უხეშ ატმოსფეროს წარმოგვიჩენს, რომელიც თრგუნავს და აღონებს მეფეს. მისი მრისხანება და იმავდროული უძლურება ამორძალის წინაშე, ეგეოსის გამოჩენით კულმინაციას აღწევს. ყოველივე ჰერმეოსის მისამართით ნათქვამი, იპოლიტასთვისაა გამიზნული და მუქარას შეიცავს. თუმცა, დღის „აპოლონურ“ სამყაროს, რომელიც სპექტაკლში გროტესკულ სახეს იძენს, ღამისა და მთვარის დიონისური წიაღი უპირისპირდება. ამ გადასვლის მიჯნა იპოლიტას სიმბოლური განთავისუფლება ხდება – თეზევსი სატრფოს შებორკილ ხელებს გაუხსნის. სპექტაკლში სიზმრისა და თრობის სივრცე ისადგურებს, სადაც ყველა სახეს იცვლის – იპოლიტა ტიტანიად გარდაიქმნება, თეზევსი – ობერონად, ხოლო თეზევსის სანახაობათა მომწყობი ფილოსტრატე – ოინბაზ პაკად მოგვევლინება, რომელიც ახლა ობერონის ღამეულ გართობას აწყობს. ობერონის ანცი მსახური უხვად აფრქვევს სიყვარულის ყვავილის ნექტარს და გათავისუფლებულ გრძნობათა ექსტაზი კულმინაციამდე მიჰყავს. აქ თანდათან აზრს კარგავს ყველა შეზღუდვა და განკერძოება, ხოლო „სიგიჟე“ აპოგეასკენ მიემართება – ტიტანიასა და კოჭას სიყვარულით გვირგვინდება. სიყვარული საზღვრების დალაშქვრას აგრძელებს და გვარობრივის ფარგლებს გარეთ, „გარეადამიანურ“, ზოგადბუნებრივ წიაღამდე მიდის. სიცოცხლე, როგორც ასეთი, ყოველგვარ განკერძოებულობაზე ამაღლდება. ამ საზღვართა გადალახვით, მთელი სპექტაკლი შექსპირის ტექსტის მეტანიშნად იქცევა.

გათენებულზე ყველა თვალთმაქცობს, იპოლიტა/ტიტანია ობერონ/თეზევსის სიყვარულს ეფიცება, სცენაზე სევდიანი და შეყვარებული კოჭა განვლილი სიზმრის ნოსტალგიას შეუპყრია. კვლავ აღიმართა უჩინარი ბარიერები, თუმცა არსებობს კიდევ ერთი გარემოება, თავისუფლებას რომ განგვაცდევინებს, ხეიბარს დაბორკილ ხელებს აუხსნის. ეს თეატრია, სიზმრის, მთვარისა და თავისუფლების სამყარო. ფილოსტრატესა და პაკის სახეების გაერთიანება თეატრის,

როგორც თავისუფლების განხორციელების ადგილზე მიგვანიშნებს. ეს საზღვართა გადალახვის სივრცეა, სადაც თხისფეხა პანი ჩვენი ბუნების წიაღში ჩაგვასხედებს და ჩვენს სიღრმეს დაგვანახებს. ეს მოგზაურობა ერთგვარ ეპიკურ მასშტაბს იძენს და პირველი ნაწარმოების, „ვილგამეშიანის“ ტექსტს გაგვასხენებს: „იგი იყო, რომელმან ყოველი იხილა ქვეყნის საზღვრამდე/განიცადა ყოველი, ისწავლა ყოველი/ერთბაშად განსჭვრიტა ყოველი საიდუმლო,/სარქველი სიბრძნისა, რომელი ყოველსა დაჰფარავს. დამარხული იხილა, დაფარული ცხად-ჰყო მან,/ წარღვნის წინა ამბავი მოიტანა.“¹ სპექტაკლი ერთგვარ მეტათეატრალურ ნაწარმოებსაც წარმოადგენს, რომელშიც თავად თეატრის არსსა და დანიშნულებაზე რეფლექსია ხორციელდება. თეატრში, ისევე როგორც სიზმარში, საგანთა ფარული არსი საცნაურდება, ხოლო მისი ჰერმესული ბუნება დღისა და ღამის სამყაროებს კრავს და ერთის სივრციდან მეორეში შეგვადწევინებს.

სპექტაკლის ბოლოს, ამ თავბრუდამხვევი თავგადასავლის დასასრულს, თეზესი კვლავ ბოჭავს იპოლიტას და მათი დამოკიდებულება იმავე ფორმას იძენს, როგორც თავიდან იყო, ერთი შეხედვით, ყველაფერი საწყის status quo-ს უბრუნდება, რომელსაც ეპილოგად კვლავ ნნ-ე სონეტი აქვს.

● „როგორც გენებოთ“

ლევან წულაძის დადგმული „როგორც გენებოთ“, ერთი შეხედვით, სრულიად საპირისპირო ესთეტიკას გვთავაზობს. დოიაშვილისაგან განსხვავებით, რომელიც „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ მრავალჟანრობრივ პოტენციალში ტრაგიკულ ჟღერადობას აძლიერებს, წულაძე დრამატული პრობლემების ხაზგასმული რედუქციის „სტრატეგიას“ ირჩევს. „სამყაროში, რომელსაც ეს ანსამბლი ქმნის, ცინიზმის ადგილი არ არის – აქ მხოლოდ მხიარულება, იმედი და სიყვარულია“, – წერს სპექტაკლზე დენ ჰატონი.² წულაძის წარმოდგენის მოქმედების

¹ „ვილგამეშიანი“, თარგმანი მიხაკო წერეთლისა. თბილისი, 2010.

² <http://danhutton.wordpress.com/2013/05/12/as-you-like-it-by-william-shakespeare-2/>

ადგილი თეატრია, რითაც რეჟისორი შექსპირის მეტაფორას (თუ რეფლექსიას) იმის შესახებ, რომ მთელი სამყარო თეატრია, სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის გასაღებად აქცევს. სპექტაკლის ექსპოზიციურ ნაწილში ჩვენ ვხედავთ ადამიანთა ჯგუფს – აბსტრაქტულად მსახიობებს, რომლებიც თავისი რეკვიზიტითა და ბარგით შემოდიან სცენაზე. სცენის შუაგულში მეორე სცენაა აღმართული, მომცრო ფიცარნაგი, რომელიც საკუთრივ შექსპირის სიუჟეტის გათამაშების ადგილი უნდა გახდეს. შეიძლება ითქვას, რომ მოგზაური მსახიობების თემაში თავად მარჯანიშვილის თეატრის დასის „ამბავიც“ გათამაშდება, დასისა, რომელიც თეატრ „გლობუსში“ შექსპირს თამაშობს. აღნიშნული გადაწყვეტა „თეატრი თეატრში“ თემას ორმაგი აზრით ავსებს, აბსტრაქტულ-ფილოსოფიურითა და კონკრეტულით. ის სცენოგრაფიულ გადაწყვეტაშიც არის აქცენტირებული, რომელიც აღორძინების ეპოქის ინგლისური თეატრის მინიმალისტურ პირობითობას ეხმიანება. მოქმედების ორი დონის შექმნა წარმოდგენილი მოვლენების „გარე“ და „მიღა“ „შრეებს“ შორის ურთიერთმიმართების სივრცეს, შემარბილებელ „ლუფტს“ აჩენს. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ეს დისტანცია ხდება კომედიის დრამატული მომენტების რედუქციის ზოგადი ხერხი. ფიცარნაგზე სპექტაკლი თამაშდება, ფიცარნაგის ირგვლივ კი პარალელური ცხოვრება მიდის, რომელიც გმირებს შორის ურთიერთობების კონტურებს მოიცავს. მომლოდინე მსახიობთა ერთი ნაწილი, პერიოდულად, თვალს ადევნებს მოქმედებას, აფასებს, მუსიკალურად აფორმებს, თანაუგრძნობს და სცენის მიღმიდან მონაწილეობს მასში, სხვებს „დრო გაჰყავთ“ წარმოდგენის მსვლელობისას, ჭადრაკს თამაშობენ, ლაპარაკობენ, „ფლირტაობენ“. თითქმის არაფერი ხდება. მოლოდინისა და მოცალების ატმოსფერო განსაკუთრებულ, მსუბუქად „აბსურდისტულ“ ფონს უქმნის პიესას. კულისებიდან სცენაზე შეყოლილი ხალისი გმირთა განწყობად გარდაიქმნება, ხოლო ხუმრობებს, რომლებიც ფიცარნაგზე წარმოითქმება, ორი ადრესატი ჰყავს – წარმოსახვითი მაყურებელი და სცენის

მიღმა დარჩენილი მეგობრები. მხიარულების მოტივების „გაორმაგებით“, ორმაგი თამაშის პირობით, რეჟისორი კომედიას განსაკუთრებულ ინტონაციას ანიჭებს, კეთილს, მსუბუქად ირონიულს, „აღერსიანსა და გამოუსწორებელად ჰუმანურს“.¹ ალბათ შემთხვევითი არ არის, რომ რეცენზენტთა ერთი ნაწილი სპექტაკლში რაღაც „ჩეხოვისეულს“ ხედავს. ეს სპექტაკლის ვიზუალურ ესთეტიკაშიც აისახება, რომელიც, ძირითადად, თეთრის, შავისა და რძისფერის დომინირებაზე ივება. პერსონაჟების კოსტიუმებიც უფრო ახალი დრამის გმირებს „შეეფერებათ“, ვიდრე ინგლისური რენესანსისას. თუმცა, რეჟისორი იცავს შექსპირის ამ კომედიისათვის დამახასიათებელ ჟანრობრივსა და ინტონაციურ ჟღერადობას, პასტორალისა და მელანქოლიის სინთეზს. წერილში „პასტორალის „შუქი“ და „ჩრდილი“ ახალ დროებაში“: პასტორალი და მელანქოლია“² ნატალია პასხარიანი „როგორც გენებოთ“ განიხილავს და კომედიაში ორ პოეტურ კოდს განასხვავებს – პასტორალურსა და მელანქოლიურს. უნდა აღინიშნოს, რომ ლევან წულაძის სპექტაკლში პასტორალურსა და მელანქოლიურ კოდებს მესამე და ძალზე მნიშვნელოვანი – ჯამბაზურ-კომედიური ხაზი ერთვის, რომელიც სამოედნო თეატრის სტილიზებული ესთეტიკით წარმოგვიდგება. ამასთან, ჯამბაზურისა და პასტორალურის დაჯგუფება კომედიის „მკურნალ“ ეფექტს ზრდის და ძალთა არსებულ ბალანსს პოზიტიური ნიშნით ცვლის. კლოუნადის ელემენტების შემოტანა ჩიხური სიტუაციიდან გამოსვლის საშუალება ხდება. მაგალითად, კარლისა და ორლანდოს ორთაბრძოლაში, როდესაც ერთი შეხედვით ჩანს, რომ ორლანდოს გამარჯვების შანსი არა აქვს, კარლის ფიგურას ნაჭრის თოჯინით ცვლიან, რადგან თეატრში ყველაფერი დასაშვებია. კლოუნადის ჟანრშია გადაწყვეტილი უფროსი ჰერცოგისა და

¹ THE GUARDIAN, As You Like It – review, Kate Kellaway, 22 May 2012 Clowning around ...

² Пасторали Над Бездной:: сборник научных трудов / Отв. редактор проф. Т.В. Саськова. М.: Издательский дом «Таганка» МГОПУ им. М.А. Шолохова, 2004, с. 3-10.

უზურპატორი ფრედერიკის ზაზიც. დაპირისპირებულ ძმებს ბესო ბარათაშვილი განასახიერებს, რომლის სამსახიობო ამბლუა თუ ვიზუალური ფაქტურა გროტესკულ-სამოედნო თეატრის ესთეტიკას აძლიერებს. რაბლეზიანური გარეგნობის დევნილ ჰერცოგს ყვავილების გვირგვინი ადვას, ტანთ კი ფრანცისკანელი ბერის ჯვალის ანაფორა მოსავს, უბრალო თოკით შემოსალტული. პასტორალური იდილია კლოუნადის ნილბად იქცევა. ჟანრთა სინთეზი სპექტაკლში პრობლემათა გადალახვის, კონფლიქტების გადაჭრისა და ჰარმონიის აღდგენის საშუალება ხდება. საინტერესოდ არის გამოყენებული ნატა მურვანიძის „ტრავესტიც“. ის სპექტაკლში დახვეწილ რეჟონიორს, ფილოსოფოსსა და მელანქოლიკ ჟაკს განასახიერებს. ნატა მურვანიძის პერსონაჟის ანდროგინულობა, ერთგვარი გენდერული ამბივალენტურობა თეატრის სინთეზური ბუნების ეკვივალენტურად მოჩანს. სწორედ ჟაკის ცნობილ მონოლოგში გადმოგვცემს შექსპირი თავის ცნობილ შეხედულებას ცხოვრების, როგორც თეატრისა და შვიდი ასაკი-როლის შესახებ. ერთი შეხედვით, სპექტაკლის მხატვრულ გადაწყვეტაში მელანქოლიური ზაზის მეტაფორად შემოდგომის ფოთლები „იკითხება“, თუმცა როგორც ბრიტანელი მიმოძილველი წერს, ისინი ორმაგ მიზანს ემსახურება – „შემოდგომის ატმოსფეროს შექმნასა და მხიარულების მომენტების ვიზუალიზაციას“.¹ ამის მაგალითად მას ორლანდოს, როზალინდასა და სელიას ქოლგებით ცეკვის სცენა მოჰყავს, როდესაც ახალგაზრდები ფოთლებს ჰაერში ისვრიან და მათი თავისუფალი ცვენით ხალისობენ. თეატრში პრობლემათა რედუქციისა და გადალახვის სიმბოლოდ ოლივერის მიერ ორლანდოს სახლის გადაწვის სცენაც გვევლინება, რომელიც დამდგმელებს სათამაშო შენობის ზომამდე დაჰყავთ, ეს ხერხი ჯონათან სვიფტის „გულივერის მოგზაურობასაც“ მახსენებს, სადაც მოვლენათა ზომა და მასშტაბი მათ მიმართ დამოკიდებულების, მათი ჟანრული აღქმის სპეციფიკის

¹ “As You Like It” by William Shakespeare, At Shakespeare’s Globe, Friday 10th May 2013, May12, by Dan Hutton

საფუძველი ხდება. ლილიპუტების პრობლემები გულივერისთვის სასაცილოა და უმნიშვნელო, რადგან მათი ზემოდან ცქერის საშუალება ეძლევა. სწორედ ეს მაქვს მხედველობაში, როდესაც სპექტაკლში წინააღმდეგობათა რედუქციაზე ვსაუბრობ. სწორედ მოვლენათა მასშტაბის მართვით, გროტესკისა და კლოუნადის ესთეტიკის შემოტანით, სიცილის კულტურის დემონსტრირებით, რომელიც დიდგვაროვან შეყვარებულთა რომანტიკულ ურთიერთობას ჯამბაზურ-პასტორალურ პერსონაჟთა სკაბრეზულ ხორციელებასა და სექსუალურ მადას უფარდებს, ხდება პიესის წინააღმდეგობათა გადალახვა და დაპირისპირებულთა დაზავება.

თეატრისა და სცენის მეტაფორა სპექტაკლში უნივერსალურ ხასიათს იძენს. შეიძლება ითქვას, რომ ლევან წულაძე ტყეს, რომელსაც დევნილები თავს აფარებენ, თეატრის ნიშნად აქცევს. თუ შექსპირის პიესის ლოგიკას გავეყვებით, რომლის თანახმადაც, მთელი ქვეყნიერება თეატრია, ხოლო ადამიანები – აქტიორები, ტყეც, როგორც ქვეყნიერების ნაწილი, როგორც ნამდვილი ბუნების ნიშან-სიმბოლო თეატრის განსახიერებას წარმოადგენს. ამდენად, პრობლემათა გადაწყვეტა საკუთარ ბუნებასთან მიბრუნებით, ჩვენი ყოფიერების თეატრალურობის გახსენებითა და განცდით ხორციელდება.

წულაძის სპექტაკლის წარმატების, სიღრმისა და იმავდროული სიმსუბუქის მიზეზი ინტელექტუალური და თამაშური, რეფლექსიური და სპონტანური საწყისების სინთეზში უნდა ვეძებოთ. „თეატრი თეატრში“ ხერხის შემოტანა, ერთი მხრივ, ინგლისური თეატრის მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას უკავშირდება, მეორე მხრივ – შექსპირის თეატრის ფენომენისადმი თანამედროვეობაში არსებულ მიდგომებს (არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს სტოპარდის ინტერტექსტუალური სივრცე, სადაც შექსპირის პერსონაჟები „ბინადრობენ“). წულაძემ შექსპირის კომედიის პლასტიკურობა ამოიცნო, რომელიც ჟანრობრივ-სტილისტურ, კულტურულ-ეპოქალურ, გენდერულ თუ სოციალურ პირობითობათა დამორჩილების, მართვისა და ტრანსფორმაციის უნივერსალურ პოტენციალში

აისახება. „სქესის სოციალური და კულტურული კონსტრუქციები „როგორც გენებოთში“ ტანსაცმლის გარდერობივითაა, რომელსაც შენი სურვილისამებრ იცვლი ან იხდი“,¹ კვითხულობთ 2006 წელს გამოცემული „როგორც გენებოთის“ შესავალში.

წულადის სპექტაკლში მკაფიოდ იგრძნობა შექსპირის კომედიის „მეტათეატრალური“ ხასიათი. იდეა – ცხოვრება თეატრისა, ყოფიერების როლური ბუნება, ამპლუის უნივერსალიზაცია – აბსოლუტურ ხასიათს იძენს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს კომედიის ბუნებისა და მექანიზმის შემეცნებაა, სადაც პრობლემათა გადაჭრის მექანიზმებიცაა მონახული – წინააღმდეგობათა დამცრობა მათი შემდგომი გადალახვის მიზნით და როლური დისტანცირება ცხოვრებისეული ამპლუადან, რომელიც საკუთარი ეგზისტენციის შეფასებასა და მართვაში გვეხმარება.

დასკვნის სახით, შეიძლება ითქვას, რომ დოიაშვილის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, ისევე, როგორც წულადის „როგორც გენებოთ“, მეტათეატრალურ რეფლექსიას შეიცავენ. თუმცა, თავად ამ რეფლექსიის წარმოდგენისა და გააზრების ხასიათი რადიკალურად განსხვავდება, ისევე, როგორც გასხვავდება ამ სპექტაკლების „დღისა და ღამის ესთეტიკა“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გილგამეშანი, თარგმანი მიხაკო წერეთლისა. თბილისი, 2010
2. სონეტები, თარგმნა რეზო თაბუკაშვილმა, თბილისი, 2003
3. William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream (Bloom's Modern Critical Interpretations) Library Binding – April, 2010
4. The Arden Shakespeare, 'As You like It', Edited by Juliet Dusinberre, 2006
5. The Guardian, As You Like It – review, Kate Kellaway, Clowning around ... 22 May, 2012

¹ The Arden Shakespeare, 'As You like It', Edited by Juliet Dusinberre, 2006. pg. 13.

6. “As You Like It” by William Shakespeare, At Shakespeare’s Globe, Friday 10th May 2013, May12, by Dan Hutton, <http://danhutton.wordpress.com/2013/05/12/as-you-like-it-by-william-shakespeare-2/>
7. Котт Я. Шекспир — наш современник / Перев. с польск. В. Л. Климовского. СПб.: Балтийские сезоны, 2011
8. Лакан и Дискурс Желания, Азарова Ю., Сборник научных статей, Под редакцией С.М. Бабина, В.В. Андрюшина, И.Г. Глухой. Научное издание. СПб: издательство «Анатолия» 2014
9. Влад. Третьяков, История Сексуальности и понятия о ней в XX веке, «НЛО», 2012, №117
10. Философский анализ стратегий телесности современной западной цивилизации, доктор философских наук Михель, Дмитрий Викторович, 2000
11. Пасторали Над Бездной.: сборник научных трудов / Отв. редактор проф. Т.В. Саськова, М.: Издательский дом «Таганка» МГОПУ им. М.А. Шолохова, 2004, с. 3-10

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

რასაცა ეძებ – ზენი

*В том мало правды,
что мы твердо знаем.¹*

ცნობილი სოკრატესეული გამონათქვამი – „ვიცი, რომ არაფერი ვიცი“;² – ერთხელ და სამუდამოდ ახსნილ-გაგებულის, დადგენილის, უძრავ შედეგად ქცეულის მარწუხებიდან თავისდამხსნელ პათოსთან ზიარების შესაძლებლობას გვანიჭებს. შემეცნებისკენ, ცოდნის დაუფლებისკენ სწრაფვა რადიკალურად განსხვავებული მისწრაფებებისა თუ ფსიქიკური ტენდენციების, – როგორც სიცოცხლის, ასევე სიკვდილის ინსტინქტის მასაზრდოებელ წყაროდ შეიძლება იქცეს, იმისდა მიხედვით, თუ რას ეძებს ადამიანი – კითხვას თუ პასუხს, პროცესს თუ შედეგს, ამოუწურავსა თუ ამომწურავს, უცნობსა თუ ნაცნობს, მეტაფორულსა თუ დოგმატურს, ერთმნიშვნელოვანსა თუ პარადოქსალურს, მიზეზობრივსა თუ საზრისეულს. ამ თვალსაზრისით, ალბათ, მართლაც – ვინც, რასაც ეძებს, იმას ჰპოვებს და სადაც აკაკუნებს, იქ გაელება კიდევ.

არდენის ტყის სიბრძნე

**მოიცილეთ თავიდან აზრი,
რომელმაც მასში რახანია, ფესვი გაიღვა.³**

თითქმის ყველა შექსპირისეულ პიესაში ორი

¹ Кальдерон Педро, Пьесы, т. I, М., 1961, с. 550.

² Антология мировой философии, т. II, М., 1998, с. 708.

³ შექსპირი უ., „როგორც გენებოთ“, თხზულებათა სრული კრებული, 5 ტომად, ტ. III, თბ., 1987, გვ. 236.

ფუნდამენტურად განსხვავებული სამყაროა წარმოჩენილი, – ნაცნობი და ილუმალი, ყოველდღიური და კარნავალური, ცხოვრებისეული და ჯადოსნური, – ამა თუ იმ სოციუმისა და ბუნების, – ტყისა თუ კუნძულის, სოციალურ იერარქიასა და ნორმებს დაქვემდებარებული ცხოვრებისეული თამაშისა და თავისუფალი შემოქმედებითი სტიქიის გამომხატველი თამაშის მომცველი. მისტიკური გარდასახვების, მეტამორფოზებისა და შეხვედრების სამყაროში, არა მხოლოდ ამა თუ იმ მიზეზით სოციუმიდან „ამოვარდნილნი“, – გამქცევნი თუ განდევნილნი ხვდებიან, არამედ უპირველესად და უმთავრესად საკუთარი „ეგოს“ ნაჭუჭიდან – საკუთარი ნილბის მარწუხებიდან, შინაგანი დილეგიის წყვდიადიდან თავისუფლებისკენ მსწრაფნი. კომედიაში „როგორც გენებოთ“ არდენის ტყის საძმოს ტრუბადურები მხიარული სიმღერებით სწორედ იმათ ეპატიჟებიან, ვინც თავს არიდებს პატივს, ვინც უარს ამბობს სხვათა აზრსა და შეფასებებზე მიმჯაჭვულ და, იმაგდროულად, სხვებთან მტრობისვე მასაზრდოებელ ამბიციებსა და პატივმოყვარეობაზე.

სანუკვარი თავისუფლების სამყაროში მოხვედრილებს, – სულიერი თავისუფლებისა და ინიციაციის საკრალურ სივრცეში ხელახლა დაბადებულებს, ცოდნით ღატაკთა, – ამპარტავნების მასაზრდოებელ ცოდნისგან თავისდამღწევთა ღვთაებრივი სიმსუბუქე, – ტრაგიკული სილაღე და მხიარულება გამოარჩევთ. არდენის ტყეში შემხვედრ, – ენაკვიმატობით მოპაექრე გმირებს, – სწორედ „ვიცი, რომ ვიცის“ პათოსით გამსჭვალულთა, დამძიმებულთა, გადავსებულთა აბუჩად ამგდები, კათარზისული სიცილი ახასიათებთ.

როზალინდა:

თქვენ გადავსებული ხართ პასუხებით, იქნებ ოქრომჭედლის ცოლებს იცნობდით და ეს სიტყვები იმათ ბეჭდებზე ამოიკითხეთ.

ორლანდო:

არა, იმათი ხალიჩების მიხედვით გაძლევ პასუხს, რომელზეც შენ ეს კითხვები ამოიკითხე.¹

ცხოვრების თეატრად აღქმის შესახებ საყოველთაოდ ცნობილი მონოლოგის „ავტორი“ ჟაკი, ადამიანის ცხოვრებისეულ როლთა მრავალფეროვან რეპერტუარში ერთ-ერთ ყველაზე ღირსეულ და მნიშვნელოვან როლად ტაკიმასხარას, – დოგმატური სერიოზულობისგან, – „ვიცი, რომ ვიცი“ პათოსისგან განმწმენდი თვითირონიისა და სიცილის პერსონიფიცირებადი გმირის როლს მიიჩნევს.

ერთ-ერთ ყველაზე იდუმალ, წინააღმდეგობრივი შეფასებების გამოქვეყნებულ შექსპირისეულ პერსონაჟად მიჩნეული, ენაკვიმატი მელანქოლიკის, ჟაკის თქმით კათარზისული სიცილის სტიქია ადამიანს საკუთარ თავშივე არსებულ დოგმატიკოსთან – მყარად ფესვგადგმული აზრებით გადავსებულ ჭკუის კოლოფთან ახვედრებს და შეცნობისთანავე ნაცარ-ტუტად აქცევს.

ადამიანისთვის მართლაც და საბედისწერო-ევზისტენციალური არსებობის თვალსაზრისით სამკვდრო-სასიცოცხლო მნიშვნელობას, თითქოს უკვე გაგებულის, ნაფიქრის, ახსნილისა და შეფასებულის ეჭვის ქვეშ დამსმელ კითხვასთან მიმართება იძენს, – განურჩევლად იმისა, იქნება ეს ადამიანის, პეიზაჟის, პერსონაჟის, საგნის, მოვონების, ასოციაციისა თუ შეგრძნების სახით შემხვედრი შთაბეჭდილების იდუმალება.

ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილში ნარცისივით გახევებული ორთოდოქსისთვის უცხოა კითხვის ჭეშმარიტად დასმის, – კითხვასთან რეალურად „მეჩერების“ სურვილი, – უცხოა ის სპეციფიკური, „არისტოტელესეული“ ბუნების დაკვირვების უნარი, სიცოცხლის შინაგან, უშრეტ წყაროსთან ზიარების ამოუწურავი შესაძლებლობებისა და უსასრულო პროცესის განცდით რომ საზრდოობს, – ნაცნობის, ჩვეულის, ცხადისა და თვალსაჩინოს იდუმალი საზრისის ინტუიტიურ შეგრძნებას რომ მოიცავს.

¹ შექსპირი უ...როგორც გენებოთ“, თხზულებათა სრული კრებული 5 ტომად, ტ. III, თბ., 1987, გვ. 243.

ორთოდოქსი ინტელექტუალის უპირველეს და უმთავრეს სწრაფვას ყოველივე სიმბოლურის, ეგზისტენციალურის, პარადოქსულის, იდუმალისა და, იმავდროულად, ამოუწურავი საზრისის მოძველების, ერთხელ და სამუდამოდ ახსნილ-გაგებულის ყალიბში მოქცევის, – ჩვეულისა და ნაცნობის, ცხადისა და თვალსაჩინოს „გაპრიალებულ“ სამყაროში მისთვის კუთვნილი ადგილის მიჩენის სწრაფვა წარმოადგენს. ცოდნის კოლექციონერის მარადიულ სამიზნედ – ამა თუ იმ სახით დევალვაციის მარადიულ ობიექტად, სწორედ ამოუწურავი საზრისის მშობადობისკენ, – ხილულის უხილავი სიღრმისკენ არიდანას ძაფივით გზამკვლევი კითხვა იქცევა.

თითქოს მყარად ფესვგადგმულ, დედის რძესავით შესისხლხორცებული შეხედულებების, აზრების, შეფასებების მარწუხებიდან, – ერთხელ და სამუდამოდ ახსნილ-გაგებულის შინაგანი დილეგიიდან თავისდამღწევ, არდენის ტყის თავისუფალ შემოქმედებით სტიქიას ნაზიარებ შექსპირისეულ გმირთა განწყობა, დაკარგული სამოთხის მპოვნელთა ნეტარებას უფრო წააგავს, ვიდრე სოციუმიდან იბულებით მოწყვეტილთა და დევნილთა სულიერ მხნეობას.

ცოდნის ტუსაღი

ადამიანისთვის ყველაზე რთულად შესაცნობი, ყველაზე რთულად ასაღიარებელი და დასაძლევ ტუსაღობა, სწორედ ერთხელ და სამუდამოდ ახსნილ-გაგებულის სადარაჯოზე, მართლაც, ცერბერივით მყოფი შინაგანი ცენზორის სახით მოიაზრება სამეფო უბნის თეატრის სპექტაკლში „სტრიპტიზი“.

ტრადიციული თეატრისგან განსხვავებით, სადაც „რეალისტური“ სიუჟეტის თანმიმდევრული განვითარება მოვლენების სიცხადის შთაბეჭდილებასა თუ ილუზიას ქმნის, პოსტდრამატული თეატრისთვის დამახასიათებელ, ეპიკურიულ კონკრეტიკას მოკლებულობის შედეგად, „სტრიპტიზი“ იმთავითვე აზრისა და ყურადღების მეტი კონცენტრაციის

მომთხოვნ თამაშის პირობებს სთავაზობს მაყურებელს და იმავდროულად, რეჟისორული ჩანაფიქრის „დიქტატისგან“ მაქსიმალურად თავისუფალი, მრავალგარიაციული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას იძლევა.

მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, ორი უსახელო მამაკაცი გაურკვეველი მიზეზით ვერ გადის იმ ოთახიდან, რომელშიც ასეთივე გაურკვეველი მიზეზით აღმოჩნდნენ. როგორც აბსურდის დრამისთვის დამახასიათებელი გროტესკულობით ირკვევა, თავ-თავიანთ საქმეებზე მიმავალ მამაკაცებს იდუმალმა ძალამ გზა გადაუღობა და უცნობ ადგილასაც გადაისროლა, – თანაც თავდაპირველად ღიად დარჩენილი კარის მიუხედავად, რატომღაც საკნად აღქმული ოთახის პატიმრებად აქცია.

სამეფო უბნის თეატრის სპექტაკლისგან განსხვავებით, პროჟექტის პიესის ფინალი ერთმნიშვნელოვნად პირქუში და უიმედოა, – მოქმედების მიმდინარეობისას, კარი იკეტება და მხოლოდ, ბოლომდე ანონიმურად დარჩენილი ინსტანციის მიერ გამოტანილი სასიკვდილო განაჩენის სისრულეში მოსაყვანად იხსნება; იმავდროულად, ტუსაღებს თავზე ქაღალდის ჩამბეჭდვას ჩამოაცემვენ, რაც ტაკიმასხარებად ქცეულ სიკვდილმისჯილებს ძალადობის მსხვერპლთა შარავანდედის ნატამალსაც კი არ შეარჩენს.

ნიკა თავადის მიერ დადგმული სპექტაკლი „ღია“ ფინალით გამოირჩევა, – სცენურ გმირთა სამომავლო ზვედრი უცნობია. თუმცა, პროჟექტის პიესის მსგავსად, სწორედ ფსიქიკური რეალობის წარმომჩენი სპექტაკლი, პერსონაჟთა სამომავლო ზვედრის გააზრების შესაძლებლობას არა ფიზიკური ტუსაღობისგან თავისდაღწევას, არამედ ეგზისტენციალური კრიზისის სიღრმისა თუ შეუქცევადობის თვალსაზრისით იძლევა.

სცენურ გმირთა უცნაური ტუსაღობაც და ფატალური ფინალის საშიშროებაც, ამა თუ იმ სახით გამოვლენილი (იქნება ეს უცნაური შეგრძნებები, სიზმრისეული ზმანებები, აკვიატებული აზრები, შიშები, ირაციონალური ბრალეულობის განცდა) სწორედ ფსიქიკური რეალობის იდუმალ გზავნილებად,

– გარკვეულ დრომდე ფარული სენის მოულოდნელ სიმპტომებად აღიქმება, – მუდამ დაგეგმილ დღის წესრიგად ქცეულ ცხოვრებაში დაუპატიჟებელი სტუმარივით შემოჭრილი არაცნობიერის ქაოსად იქცევა.

როგორც ერთმანეთისთვის თავისი უცნაური გასაჭირის გამზიარებლები იუწყებიან, ორივე მამაკაცი, მათთვის ავადმთავრად ქცეულ დღეს, ჩვეულებისამებრ ომანიანად, დასახული მიზნისკენ მიემართებოდა. მათ აღშფოთებას სწორედ ის იწვევს, რომ უხილავი ძალის მიერ პარალიზებულნი სწორედ ისინი, „ზუსტი“ ცოდნით აღჭურვილნი აღმოჩნდნენ, – ისინი, ვინც მთელი ცხოვრება ზუსტად იცოდნენ – ვინ არიან, რა სურთ და რისკენ ისწრაფვიან, – ისინი, ვინც წინდაწინვე, ცხადი და ნათელი მიზნისკენ – საყოველთაოდ აღიარებულ და გატკეპნილ გზაზე ურყევი ოპტიმიზმით სვლას განაგრძობდნენ.

1. თითქმის ჩემს სათქმელს ამბობთ, არაფერი გამიკეთებია წინასწარი განზრახვის გარეშე. ყველაფერს წინდაწინვე ვითვალისწინებდი, საათობით ცოლთან ერთად ვიჯექი და მთელ ცხოვრებას ერთად ვგეგმავდით.

2. მეც ასევე.

1. მაშ ასე, ჩვენ ორთავე სახლიდან გავედით, უფრო სწორად, როგორც თქვენ სამართლიანად შემისწორეთ, ჩვეული მიზანდასახულობით გავეშურეთ. ამინდიც მშვენიერი იყო, განწყობაც ომანიანი, ცოლ-შვილიც საიმედო და მრავალჯერ გამოცდილი. ჩვენთვის ყველაფერი ცხადზე უცხადესი იყო. გაპარსულები, მიზანდასახულები, საქმიანები, რესპექტაბელურები და ესოდენ აუცილებელი პორტფელებით ხელში, დასახული მიზნისკენ მიემართებოდით.¹

სწორედ წინასწარ განჭვრეტილის, შეცნობადის და განსაზღვრულის გეზით უყოყმანოდ მსვლელნი, უცნაური გზაცდენისა და ჩიხში მოქცევის განცდას, ყოფითი პრობლემისა თუ განსაცდელის კონტექსტში მოიაზრებენ,

¹Мрожек Славомир, «Стриптиз», <http://www.lit.ru/?book=64898&description=1>

— სიმბოლური საზრისის მომცველ მოვლენებს ემპირიული რეალობის ცდომილებად აქცევენ. ნაცნობისა და ჩვეულის მყუდრო ნაჭუჭში ჩაკეტილნი, იდუმალი რეალობის გზავნილებს ამა თუ იმ პასუხით თავიდან იცილებენ მანამ, სანამ პასუხგაუცემლად დარჩენილი წესრიგის ჯოჯოხეთში არ აღმოჩნდებიან, გარკვეული თვალსაზრისით, მართლაც სულამოხდილნი.

სცენური პრელუდია ან სიტყვები, სიტყვები, სიტყვები¹

ენტროპიის, როგორც ადამიანის გახვევებული ცნობიერების, — როგორც მის არსებასა და არსებობაში ყოველივე სტერეოტიპულისა და მექანიკურის დომინირების მოტივი, სამეფო უბნის თეატრის სპექტაკლის დასაწყისშივე, — უკვე დაწყებულ დასაწყისშივე ვლინდება, რადგანაც წარმოდგენაზე მოსული მაყურებელი მიმდინარე სცენური ქმედების დამსწრედ იქცევა.

კამერული თეატრის სცენაზე წრიულად გამოყოფილ სივრცეში, საკმაოდ ხანგრძლივი პაუზის მომცველი სცენური პრელუდიის განმავლობაში, ორი მამაკაცი (სლავომირ მროჟეცის ორკაციან პიესაში მხოლოდ ნუმერაციით, — პირველ და მეორე მამაკაცად მოხსენიებულნი), ერთმანეთისკენ ზურგშექცევით სხედან. მამაკაცთაგან ერთ-ერთს (პატა ინაური), ძალიან საქმიანად თავი ქაღალდებში ჩაურგავს, წაკითხულ ფურცლებს კი იქვე სცენაზე ყრის. მისკენ ზურგშექცევით მჯდომი, — ნომერ მეორე მამაკაცი (დათა თავაძე), გაურკვეველი გუგუნისა და მონოტონურად განმეორებული ატონალური ხმების ფონზე, ასეთივე მონოტონური ავტომატიზმით იმეორებს ქაღალდის მოკვნებისა და გადაფურთხების პროცედურას, — თითქოს ერთობ საქმიანი მკითხველის მიერ დემონსტრირებული კითხვის

¹ შექსპირი უ., „ჰამლეტი“, თხზულებათა სრული კრებული 5 ტომად, ტ. III, თბ., 1987, გვ. 342.

აქტის პროფანაციული არსის პაროდირებას ახდენს. მცირე ზომის, მაყურებლისკენ ოდნავ დაქანებული სცენური წრის მუქ ფონზე სტერილური სითეთრით მოელვარე ქაღალდები, საზრისდაკარგული სიტყვების ასოციაციას ბადებენ, – ურთიერთამრეკლავ ორეულთა წყვილი კი ინფორმაციისა და ცოდნის ნაკადის უწყვეტად შემსრუტავნი, შემეცნების „ბუღემით“ შეპყრობილნი, – აზროვნებისა და აქტივობის იმიტაციის დახშულ წრეზე რბენის შინაგანი სტატიკურობის, თითქოს განსხეულებად გვევლინებიან.

ცხოვრებისეული რეალობისა და თეატრალური თამაშის „განურჩევლობის“ ზღვარზე დაწყებული სცენური პრელუდია კი, თავისი უტყვი სკეპტიციზმით ცხოვრებისეულ სინამდვილეში საგულდაგულოდ იგნორირებადთან შეხვედრის, – სწორედ ყოველდღიურობაში ერთობ მნიშვნელოვნად მიჩნეულის ფანტომურობისა და შეუმჩნევლად დარჩენილის მნიშვნელოვნების ინტუიტურ განცდას ბადებს.

მარადიული ემბრიონი

ყოველთვის, უკვე ახსნილ-გაგებული მძიმე მარაგის მფლობელნი კითხვის დასმის უუნარობას, ხან ფანტასმაგორიული ტუსალობისა და სიკვდილმისჯილობის, ხან კი მარადიულ ემბრიონად დარჩენის განცდის სახით იმკიან. დროდადრო ეკრანზე გამოჩენილი იდუმალი მუშტის (მათივე შინაგანი ცენზორის გროტესკულად პროეცირებადი დამატუსალებლის) მიერ უტყვად გაცემული ბრძანებების მორჩილნი, თანდათანობით შიშვლდებიან. ფინალში, გაშიშვლებული, თავზე წყალგადასხმული მეორე მამაკაცი (დათა თავაძე), თითქოს ერთხელ და სამუდამოდ დატკეპნილი გზით სვლის მსურველთათვის დაგებულ წითელ ხალიჩაზე, საზეიმო მუსიკის თანხლებით მრავალჯერ იმეორებს სცენური კონსტრუქციის ამაღლებულ გორაკზე ასვლისა და ჩამოსრილების აქტს. პირდაპირი გაგებით მუხლების გადატყავებამდე მიმყვანი განმეორებადობით

შესრულებული რიტუალური ქმედება, არსებითად, ადამიანის პირველშობადობის წიაღიდან – ნაცნობისა და მშობლიურის მყუდრო სათბურიდან თითქოს გამოსვლისა და კვლავ ამ წიაღშივე, – ფსევდოკითხვებისა და ფსევდოპასუხების ნაჭუჭში დაბრუნების წარმომჩენად იქცევა, – ყოველივე ჩვეულთან და გასაგებთან მიმჯაჭველი ჭიპლარის გაწყვეტის უუნარობის სახეს იძენს.

ორგანიზმული ფინალი ან როგორც მოგესურვებათ

სპექტაკლის ფინალურ ეპიზოდებში, ნომერ პირველად წოდებული „ინტროვერტი“ კარგავს თავის ფუნქციას, „ექსტრავერტის“ მიერ შთანთქმული. ურთიერთამრეკლავ ორეულთა ანტიპოდური წყვილი კი, – ფატალისტიკისა და მეამბოხის სახით წარმოდგენილი, არსობრივად ერთი მედლის ორი მხარის გამომხატველად, – შინაგანი ტუსალობისა და ცენზურის, გარედან თავსმოხვეულ ბორკილებად აღმქმელ ორეულად იქცევა. შინაგანის გარეგანში პროეცირებადი, საკუთარი არსებობის დასტურსაც – აღიარებასა თუ უარყოფას მუდამ სხვისგან მოელის.

სპექტაკლის ფინალურ ეპიზოდებში, – მისთვისვე უცნობი შეცოდებებისთვის ბოდიშის მოხდის საკმაოდ ხანგრძლივი ტირადის წარმოთქმისას, ანტიპოდურ ორეულთა გამაერთიანებელი პერსონაჟი, გარკვეული თვალსაზრისით ისევ „გაორდება“; ერთი მხრივ, ამა თუ იმ სახით მოაზრებული ავტორიტარული ძალის წინაშე მომბოდიშებლად, მეორე მხრივ კი, ერთდროულად ორივეს, – როგორც დამტუსადლების, ასევე ტუსადის, როგორც მოძალადის, ასევე მორჩილის პაროდირებად პროტესტანტადაც იქცევა. საკუთარი ლოიალურობისა და უწყინარობის მოკრძალებულად დემონსტრირების მსურველი, თანდათანობით იმ, მუდამ დამნაშავეს მაძიებელი ავტორიტარული მიმართების აბუჩად ამგდები, სილის გაწნასავით მჟღერი მობოდიშებით ასრულებს,

რომლის პათოსსაც ზუსტად გამოხატავს მოარული რუსული გამონათქვამი – „მაღლობა თქვი, ცოცხალი რომ ხარ“ (скажи спасибо, что жив). ამგვარად ორგვარი, რადიკალურად განსხვავებული სულისკვეთებით განმსჭვალული ფინალური მონოლოგი თუ ტირადა, შესაძლოა, როგორც სცენური გმირის მიერ განცდილი მეტამორფოზის, ასევე პაროდირებით მისივე ჩამნაცვლებადი, თავად ავტორისეული პოზიციის გამომხატველ „ორხმიანობად“ აღვიქვათ.

თავისთავად მარადიული მობოდიშებაც, ზედმიწევნითი კონკრეტულობით აღქმისას თავის მოსატყუებლად მოსახერხებელ, სინამდვილეში კი ძალზედ პირობით ფორმას წარმოადგენს, იმ ერთობ მრავალსახოვნად გამოვლენილი ტუსაღობის, რომელსაც საკუთარი იმიჯის, სახე-ნიღბის, სხვისი თვალთ დანახული საკუთარი თავის მარადიული მძევლობა ჰქვია. ამ, იდუმალი მუშტივით უცნაურ დამტუსაღებლად ქცეულ ადამიანისე საჯარო სახის, – ეგრეთ წოდებული face-ის კულტივირების თანამედროვე სივრცეში, შესაძლოა სლავომირ მროჟეკისთვისაც კი წარმოუდგენელი აბსურდულობით გათამაშებული სტრიპტიზის ფანტასმაგორია სუფევს. სარკის მიღმულ, ეგზოციტონიზმის სამყაროში კი შინაგანი „მუშტის“ როლი, როგორც წესი, გემოვნების მიხედვით არჩეულ მტრის ხატში პროეცირდება.

თუმცა სპექტაკლის ფინალი (მროჟეკის პიესაში თითქმის არარსებული ტირადის სახით გათამაშებული) შესაძლოა ცალკე განსჯის თემადაც იქცეს, რადგან ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში ხშირად არდასმული კითხვების დასმის სურვილს აღძრავს; უპირველესად კი იმ კითხვის დასმის, რატომ ვეძებთ ესოდენ ხშირად, თითქოს სუიციდალური ჟინით შეპყრობილნი, ამა თუ იმ სახით ჩვენსავე დამატუსაღებელ, – შეუვალი უსინათლობით გორგონასავით გამახვევებელ მზერასთან შეხვედრას? იქნებ იმიტომ, რომ ერთხელ და სამუდამოდ ახსნილ-გაგებულის გატკეპნილ გზაზე ომახიანად მოარულნი, საკუთარი ნებითვე აღმოვჩნდებით ხოლმე იმ „ვერ

დაბადებულ სულთა სამყოფელში“;¹ – ამქვეყნადვე არსებულ ჰადესის იმ საუფლოში, რომლის მომავალში „წარგზავნიო“ ესოდენ მოსახერხებლად თავიდან ვიცილებთ ყოველივეს, რაც სულიერ შრომასა და ძალისხმევის გამოვლენას მოითხოვს, რაც დაბადება-ვერდაბადების დილემის წინაშე გვაყენებს.

თუმცა სამეფო უბნის თეატრის სპექტაკლი, მთელი თავისი პათოსით თავისუფალი ინტერპრეტაციის სრულ შესაძლებლობას იძლევა, რადგან თითოეულ მაყურებელს თავად უწევს მასში დასმულ კითხვათა არსის ძიება, – თავად უწევს იმის წვდომა, თუ რაზე მეტყველებს ან რას მოიცავს ფანტასმაგორიული სიტუაციისა თუ საუბრის სახით გამოვლენილი აბსურდი – რას ავლენს და რას ფარავს ადამიანთა მიერ სიკვდილმისჯილ ტუსაღებად თუ მარადიულ ემბრიონებად საკუთარი თავის აღქმის თითქოს აბსურდული შეგრძნება.

P.S. ნიკა თავადის მიერ დადგმული ერთმოქმედებიანი სპექტაკლი „სტრიპტიზი“, ვფიქრობ, იმის საპირისპირო მოვლენას წარმოადგენს, რასაც ქართული სინამდვილის სივრცეში ესოდენ მოძალებული სწორხაზოვნება ამკვიდრებს, – რასაც ერთმნიშვნელოვანი პასუხების ესოდენ მოყვარული და ყოველივე მეტაფორულისა და პარადოქსულის თავისი არსითვე უარმყოფელი ორთოდოქსალიზმი ავლენს, – განურჩევლად იმისა, იქნება ეს რომელიმე ავტორიტარული რეჟიმის, ბიუროკრატიული თუ ეკლესიური დოგმატიზმის ანდა ფსევდოლიბერალური კონიუნქტურის ნაირსახეობით გამოვლენილი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Кальдерон Педро, Пьесы, т. I, М., 1961
- Антология мировой философии, т. II, М., 1998

¹ მამარდაშვილი მ., „არტოს მეტაფიზიკა“, ჟურნალი „ხელოვნება“, 1993, № 7-8, გვ. 7.

- შექსპირი უ., „როგორც გენებოთ“, თხზულებათა სრული კრებული 5 ტომად, ტ. III, თბ., 1987
- შექსპირი უ., „ჰამლეტი“, თხზულებათა სრული კრებული V ტომად, ტ. III, თბ., 1987
- Мрожек Славомир, «Стриптиз», <http://www.litru.ru/?book=64898&description=1>
- მამარდაშვილი მ., „არტოს მეტაფიზიკა“, ჟურნალი „ხელოვნება“, 1993, № 7-8

ნინო გუნია-კუზნეცოვა,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
დოქტორანტი /ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები/
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ხელოვნებისა და მეცნიერებათა ფაკულტეტის
თეატრის ცენტრის სცენოგრაფიის პედაგოგი

**თანამედროვე ტენდენციები
სცენოგრაფიასა და კურატორობის
სფეროში**

/2003, 2007, 2011 წწ. პრადის კვადრიენალების
მიხედვით/

XX და XXI საუკუნეების მიჯნაზე მიმდინარე კულტურული ტრანსფორმაცია (მოზაიკური კულტურის მედიურ კულტურაში გარდასახვა) მნიშვნელოვანწილად აისახა სანახაობათა ხასიათსა და საშუალებებში. ნებისმიერი სანახაობის ვიზუალურ სახეს, იმიჯს კი XX საუკუნის განმავლობაში ძალზე ემანსიპირებული სცენოგრაფიის ხელოვნება განაპირობებს. ამდენად, XXI საუკუნის პირველი ათწლეულის სცენოგრაფიული ტენდენციების შესასწავლად საუკეთესო მოედანს პრადის კვადრიენალე (www.pq.cz) წარმოადგენს. რომ გავიაზროთ PQ-ზე წარმოდგენილი თანამედროვე პერფორმინგ არტში მიმდინარე ცვლილებები თუ ტენდენციები, აუცილებელია დავსვათ სამი ძირითადი კითხვა:

- რა თვისობრივი სიახლეებია სცენოგრაფიაში, რომელიც 2003, 07 და 11 წლებში იკვეთება?
- რა თვისობრივი სიახლეებია სცენოგრაფიის ექსპონირებაში, რომელიც 2003, 07 და 11 წლებში მნიშვნელოვან ცვლილებებს განიცდის?
- რა არის ინტერსექცია 2011 წლის კვადრიენალეზე – კურატორობის ემანსიპაცია თუ სცენოგრაფიული

კომპოზიციის სახეცვლის საეტაპო ნიშნულები?

PQ 07-ის გენერალური კომისარი, ამერიკელი ხელოვნებათმცოდნე არნოლდ არონსონი კრებულში *Reflections on the 2007 Prague Quadrennial* წერდა: „2007 წელს ენების მრავალფეროვნება, რომელიც ისმოდა პრადის კვადრენალეზე, არ იყო მხოლოდ ვერბალური კომუნიკაცია; ეს მრავალფეროვნება სცენოგრაფიულ ენებსაც მოიცავდა – ჩანდა, თითქოს ყველა ქვეყანას ჰქონდა თავისი საკუთარი სცენოგრაფიული ლექსიკა და გრამატიკა.“ ენათა ეს ერთობა ქმნიდა ჭეშმარიტად პალიმფსესტურ „პოსტმოდერნიზმის დაუგეგმავ ნიშნულს, ამ პალიმფსესტის გასაანალიზებლად კი აუცილებელია ნარატივის, როგორც მისი კომპოზიციური ღერძის ყოფნა-არყოფნის საკითხის გარკვევა; და ასევე, აუცილებელია, ნარატივის როლის ჩამნაცვლებლის ანალიზი, კერძოდ, ვირტუალიზაციისა და ქსელური კომუნიკაციის, იმავე სტრიმინგის ანალიზი, რომლებიც არსობრივად სიმულტანურია, დროითი კატეგორიებით ათვლადი ფენომენია და რომელთა სცენოგრაფიულ ხერხად გარდასახვა ბოლო ათწლეულში მოხდა.

XX საუკუნის უკანასკნელი, 1999 წლის, კვადრენალესაგან განსხვავებით 2003, 2007 და, განსაკუთრებით, 2011 წლების პრადის კვადრენალეებზე გაცილებით უფრო მრავალვექტორული პანორამა შეიქმნა.

1. რა თვისობრივი სიახლეებია სცენოგრაფიაში, რომელიც 03, 07 და 11 წლებში იკვეთება და თანდათანობით მკვეთრდება?

XXI საუკუნის დასაწყისში სცენოგრაფია ესთეტიკურ უკიდურესობათა – ჰიპერესთეტიზმისა /პიერ-ლუიჯი პიცი, უგო დე ანა, რობერტ ვილსონი, კლაუს მიხაელ გრუბერი, ბორის კუდლიჩკა, ფილიპ ჟანტი/ და დეკონსტრუქტივიზმის /ხორვატიული ჯგუფი Numan, რომეო კასტელუჩი / თუ ანტიესთეტიზმის /ნატანიელ მელორსი/ ფონზე ახალი კონცეფციების დაბადების მოლოდინშია.... ამ გარდამტეხ ეტაპზე კი მკვეთრად იზრდება პოლარიზაცია ნარატივის

ირგვლივ.

სცენოგრაფიის ხელოვნება, რომელიც სივრცული და დროითი ხელოვნების დარგების, კერძოდ კი სახვითი და თეატრალური ხელოვნების კვეთაზე წარმოიქმნა, თავისი ისტორიის მანძილზე უმეტესი წილი რეჟისურის, დრამატურგიის, ტექსტის სამსახურში იდგა. ტრადიციული სცენოგრაფიული გადაწყვეტა დრამატული დიალოგის კონტექსტში მოიაზრება და მუდმივად მის ზეგავლენას განიცდის. დრამატულ თეატრში პერსონაჟული ანუ ქმედითი სცენოგრაფია ზეიდვის გახსნას ვიზუალური საშუალებით ცდილობს და დრამატულ ტექსტს, ნარატივს ეყრდნობა.

თანამედროვე გერმანელი თეატრის ისტორიკოსის და თეორეტიკოსის ჰანს-ტის ლემანის მიერ შექმნილ „პოსტდრამატული თეატრის“ თეორიის მიხედვით პოსტდრამატულ თეატრში ნარატივის ტიპი პრინციპულად განსხვავებულია და, შესაბამისად, აქ სცენოგრაფიული კომპოზიციაც ნარატივის ტიპოლოგიასთან ურთიერთმიმართებაში ცვალებადია. მისთვის დამახასიათებელია არა ქმედების, არამედ მდგომარეობის კატეგორია, სადაც მთავარია გამოსახულება და არა ამბავი, თუ ფაბულის თანმიმდევრული თხრობა. შესაბამისად, ტექსტი აღარ არის დომინანტი, ის მხოლოდ ერთ-ერთი საშუალებათაგანია, ზოლო წამყვან როლს ვიზუალურობა და ვიზუალური მედია ასრულებს.

2003, 2007 და 2011 წლების პრადის კვადრიენალებზე დრამატურგიული პრინციპის შეცვლისა და ტრადიციული ნარატივის გაქრობის ტენდენციები გამოიკვეთა, რაც სცენოგრაფიულ სივრცეზე, დროსა და გამომსახველობით საშუალებებზე ახდენს ზეგავლენას. ნარატივის შესუსტება განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ჩრდილო დასავლურ ექსპოზიციებში. ევროპის უმეტესი და ამერიკის ჩრდილოური ქვეყნების სცენოგრაფიისათვის დამახასიათებელია ძლიერი მიდრეკილება დეჰუმანიზაციისაკენ. ინგლისის გარდა, პროტესტანტული ქვეყნების სცენოგრაფია ტექნოკრატიული და

ტექნიკური ასპექტებით ნარატივის გადაფარვისაკენ მიილტვის. ამდენად იკვეთება ჰერმეტიული და კლასტროფობიური სივრცეების შექმნის ტენდენცია, ფობიებით თამაშის, ადამიანის მანევრად, მარიონეტად წარმოჩენა, ან/და ვიზუალური ობიექტებით მისი სრული ჩანაცვლების მიდრეკილება.

პირიქით, ყველაზე მძაფრი და დრამატული ნარატიული ტენდენცია გააჩნია ლათინური ამერიკის დიდ ქვეყნებს. გამოიკვეთა სამხრეთის ქვეყნების დომინანტური როლი სწორედ ნარატიული სცენოგრაფიის შენარჩუნებაში. მაგალითად, ბრაზილიასა და მექსიკაში. აქვე აღსანიშნავია, რომ ევროპის სამხრეთის კათოლიკური ქვეყნების სცენოგრაფიული ძიებანი, ჩრდილოევროპულისაგან განსხვავებით, მეტად ორიენტირებულნი არიან ადამიანზე: პორტუგალიელების, ესპანელების, იტალიელების მიერ შექმნილი მხატვრული სივრცეები ძალზე დრამატული, შედარებით ნარატიული, და სენსიტიური.

სლავური პოსტსაბჭოთა ქვეყნების სცენოგრაფიული ენა მეტყველი და ელევანტური და თანამედროვე მედიასა და ტექნოლოგიებზე მომართულია, გეგმაზომიერად ითვისებს და ავითარებს ციფრულ ტექნოლოგიებს, ხოლო პავილიონების თემატურ ნაწილში მეტწილად სოციო-კულტურული / პოლონეთი, ჩეხეთი/, სოციო-პოლიტიკური /სერბეთი, ბალტიისპირეთის ქვეყნები/ პოსტკატასტროფული სამყაროს / ყოფილი იუგოსლავიის ქვეყნების უმეტესობა/ აქტუალიზაცია გვხვდება.

მკვეთრად განცალკევებულ ადგილს იკავებენ დიდი თეატრალური კულტურის მქონე პოსტიმპერიული ქვეყნები – ინგლისი და რუსეთი. მათი მაღალმხატვრული ნაციონალური პავილიონების ტრადიციულად საინტერესო, რეფლექსიური და ინდივიდუალური კონცეფციები ჩრდილოეთის ქვეყნების პავილიონებისაგან პრინციპულად გამოირჩევა აქტუალობითა და ფართო კურატორული ხედვებით.

აღმოსავლური ქვეყნები /კორეა, ტაივანი, იაპონია/ ისწრაფვიან გლობალიზაციისაკენ და მაქსიმალურად ცდილობენ

დასავლური კულტურის ესთეტიკა მოირგონ; მათ პავილიონებს ახასიათებთ ჰიპერტროფირებული ტექნოლოგიზაცია. ნაციონალურის წარმოსაჩენად არაიმდენად ნაციონალურ იდეას და ნარატივს მიმართავენ, არამედ ფოლკის ელემენტით (ხშირად დეკორატიულით) იფარგლებიან.

სტუდენტური სკოლების სექცია პრადის კვადრიენალზე ცალკე განხილვის საგანია, და ბოლო კვადრიენალზე ამ ფორუმის ძალზე შთამბეჭდავ ნაწილადაც წარმოგვიდგება; როგორც კრეატიული იდეების ლაბორატორია, ის ძალზე მნიშვნელოვანია ტენდენციების ანალიზისას. სკოლებში აღსანიშნავია იტალიის, ლატვიის და ჩეხეთის სცენოგრაფიული სკოლების სტუდენტური ექსპოზიციების მუდმივად მაღალი პროფესიული და არტისტული დონე.

2. რა თვისობრივი სიახლეებია ექსპონირებაში, რომელიც 2003, 07 და 11 წლებში ცვლილებებს განიცდის?

გერმანელი კრიტიკოსი თეა ბრეჟეკი, 2011 წლის კვადრიენალეს ანალიზისას სტატიაში „Scenography or: Making Space“, ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ „საგამოფენო „თეთრმა ყუთმა“ დაკარგა ნამუშევრის განხილვისათვის განკუთვნილი ნეიტრალური სივრცის ფუნქცია, მაგრამ ის სცენად გადაიქცა, სადაც ესთეტიკური, კულტურული და პოლიტიკური ინტერესები აყალიბებს მეტატექსტს, რომელიც შენიღბულია და მიმართულია ინდივიდუალური ექსპონატისაკენ“, ანუ, ბრეჟეკის მიხედვით, სცენოგრაფიული პროდუქტიც და მისი ექსპონირებაც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ერთიანი შემოქმედებითი პროექტის ნაწილები. აქედან გამომდინარე, თუ სცენოგრაფიულ პროდუქტს ქმნის ავტორი — მხატვარ-სცენოგრაფი, **შემოქმედებით პროექტს, რომელიც მოიცავს ამ პროდუქტსაც და მის პრეზენტირების ფორმასაც — წარმართავს კურატორი.**

დღეს პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიაში დამკვიდრებული ავტორობის არსის გააზრება სახეცვლილია. ამჟამად ბარტის „ავტორის სიკვდილი“ კარგავს თავის რადიკალურ

ორიენტაციას, რომელიც ჩამოყალიბდა პოსტმოდერნული „კლასიკის“ ფარგლებში. თანამედროვე პოსტმოდერნიზმს, რომელსაც გაცნობიერებული აქვს ყველა წინამორბედი იდეოლოგიური მიწისი, ახასიათებს საპირისპირო მიდგომა – ავტორის „აღდგომის“ სურვილი. ეს აისახება საკურატორო საქმიანობის აღქმაზე, როგორც ხელოვნებაში ავტორის არსებობის ახალ ფორმაზე. თავის მხრივ, ეს ფუნდამენტურად ახალი სახის ყოფნა, გადამწყვეტ გავლენას ახდენს ხელოვნების სფეროზე და საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმირებაზე.

საკურატორო საქმიანობის ფუნქციების დახასიათება

თანამედროვე საკურატორო საქმიანობას ახასიათებს ანალიტიკური, კომუნიკაციური, სოციალურ-ტრანსფორმაციული, შეფასებითი, კონცეპტუალური, შემოქმედებითი და ადმინისტრაციული ფუნქციების მრავალფეროვნება; თანამედროვე კურატორის ინსტიტუტი დამოუკიდებელი პროფესიული საქმიანობის სახეა, რომელიც მიზნად ისახავს მხატვრული მოვლენების შეფასებას, სახელოვნებო, სოციალურ-ეკონომიკური პროცესების ანალიზს და განსაზღვრავს და ამტკიცებს დომინანტურ ღირებულებებს საზოგადოებაში.

კურატორის პროფესიის დაარსებისას /XX საუკუნის 60-იანი წლები/ კურატორი იყო უნივერსალური უნარებისა და ცოდნის მქონე პირი და მის ცენტრალიზებულ მმართველობას ეფუძნებოდა სახელოვნებო პროექტის /გამოფენის, ფესტივალის/ განხორციელება. (მაგ., Dokumenta 5, H. Zeeman)

საერთო ტენდენცია, რომელიც დღეს შეიძლება გამოიკვეთოს, – ეს არის კურატორის ერთპიროვნული როლისაგან ეტაპობრივი გამიჯნვა და გამოფენის შექმნისას კურატორთა ერთობისა და ინტერპერსონალური პრაქტიკისაკენ მიმართული მოძრაობა. ეს კარგად ჩანს ბოლო კვადრიენალეებზეც.

კურატორობის ტიპოლოგიზაციისას გვხვდება სხვადასხვა მიდგომა, მათ შორის ძალზე ორიგინალური, როგორიცაა,

„კურატორი-დამფუძნებელი,, „კურატორი-გურმან-მზარეული,, და „კურატორი-სუპერდამსმენი,, კი.

ზოგადად საკურატორო საქმიანობა ხორციელდება სოციალური აქტივობის ოთხი ძირითადი მოდელის შესაბამისად:

1. კურატორი გვევლინება პროდიუსერის როლში (სტრატეგიული გეგმის შემუშავება, სახელოვნებო პროექტის კომერციული ეფექტურობის უზრუნველყოფა).

პოსტპოსტმოდერნისტულ ეპოქაში ხელოვნების ნაწარმოები აღარ აღიქმება, როგორც მხოლოდ ესთეტიკური და ემოციური სიამოვნების ობიექტი, სამაგიეროდ მოითხოვს არტ-ბაზარზე გატანას და აქტუალიზაციას, როგორც განსაკუთრებული სიმბოლური პროდუქტი; ანუ ხელოვნების პროექტის მნიშვნელობა ფასდება/განისაზღვრება, პირველ რიგში, მისი კომერციული ეფექტურობის კონტექსტში. ამასთან, მხატვრული პროდუქტის ხარისხი ჩამორჩება ისეთ ფაქტორებს, როგორებიცაა – სიახლე, ეპატაჟურობა, საზოგადოებრივი გემოვნების კანონები, მოდა და ა.შ. ამდენად, კურატორ-პროდიუსერის მთავარი მიზანია პროექტისა თუ ავტორის სახელის ბრენდირება და ამის აღიარების უზრუნველყოფა ფულადი ნიშნებით, რაც მიიღწევა სწორად გათვლილი სტრატეგიის მიზანმიმართული იმპლემენტაციით ხელოვნების პროექტის დამისამართების მკაცრი დაცვის საფუძველზე.

2. კურატორი გვევლინება მედიატორის, ანუ შუამავლის როლში (ფუნქციები: სოციალური და კულტურული პროცესების ანალიზი, პროექტის კონცეპტუალური სტრუქტურის ფორმირება, პროექტის იდეის, არსის გახსნა და მაყურებელამდე, აუდიტორიამდე მიტანა); მედიატორის შემთხვევაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კურატორის ზეპირი ან წერილობითი კომენტარები, რომელიც ხორციელდება მედიასთან ურთიერთქმედებით და მიზნად ისახავს მხატვრული გამონათქვამის/გამოხატვის წყაროსა და რეციპიენტს შორის კონფლიქტის აღმოფხვრას.

3. ექსპოზიციონერის როლში (გამოფენების ორგანიზაცია – მხატვართა ნამუშევრებისა და საგამოფენო სივრცის ადეკვატურად წარმოჩენა). ექსპოზიციონერი კურატორი – მთავარი დამაკავშირებელი რგოლია ესთეტიური (საგამოფენო) ხელოვნების პროექტის შექმნისა და განხორციელების პროცესში; იმგვარი პროექტისა, რომელიც გააზრებულია, როგორც კომერციული პროექტის პიარის ელემენტი, ანდა, როგორც დამოუკიდებელი და თვითკმარი მხატვრული მოვლენა. კურატორი პროექტის ყველა ეტაპზე ახორციელებს მონიტორინგს. ამ შემთხვევაში მისი საქმიანობის კრეატიულობა გამოიხატება გამოფენის იდეურ-კონცეპტუალურ განვითარებაში, განსხვავებულ მიდგომასა და ხედვის აქტუალობაში; ასევე, იმის მიხედვით, თუ როგორ შეირჩევა გამოფენის ორგანიზების აუდიტორიისათვის ყველაზე ხელმისაწვდომი და ორიგინალური ფორმა, და როგორ განხორციელდება კონკრეტული საგამოფენო-საექსპოზიციო სივრცისადმი მისი მისადაგება. მიუხედავად გამოფენის ხარისხის და მასშტაბურობისა, კურატორი ცდილობს შექმნას ერთიანი მხატვრული სახე – შემოქმედებითი პროდუქტი, რომელიც მხატვრის და კურატორის მჭიდრო თანამშრომლობის შედეგია და რომელიც, უპირველესად, მიზნად ისახავს კრეატიული შემოქმედებითი იდეის გამოხატვას, და არა ფარულ სავაჭრო შეთავაზებას.

4. **შემოქმედის როლი** (ფუნქციები: მხატვრული / სახელოვნებო პროექტის წარმოდგენა, როგორც კურატორის პერსონალური თვითგამოხატვა, როგორც პირადი შემოქმედებითი პროდუქტის განსახიერება). თანამედროვე ხელოვნებაში გავრცელებული კონცეპტუალური ტიპის შემოქმედება ხელს უწყობს კურატორისა და მხატვრის ერთ რანგში წარმოჩენას და ამკვიდრებს კურატორს, როგორც შემოქმედებითი უნარების მქონე თვითკმარ ერთეულს; მას, როგორც ავტორს, შეუძლია საკუთარი მხატვრული ხედვის რეალიზება. ანუ კურატორი ვარირებს ან ცალკეული ხელოვნების ნიმუშებით, ან მთლიანი პროექტული სტრუქტურებით, ხოლო თავად გამოფენას

აქცევს ხელოვნების ნიმუშად /კულტურულ პროდუქტად, რომელიც ერთიან „საკურატორო ხელოვნების“ კონცეფციაშია მოქცეული, და მისი მთავარი შემოქმედი – კურატორია.

საერთაშორისო გამოფენის/ბიენალეს თუ კვადრიენალეს კურატორი მომავალი გამოფენისათვის მხატვრების შერჩევას უდგება თანამედროვე ხელოვნების გლობალურ კონტექსტში მათი შემოქმედების შეფასების განხილვით. მხატვრების შემოქმედება კურატორისათვის უნდა მოიცავდეს არა მხოლოდ ესთეტიკურ, არამედ ჰუმანიტარულ და სოციალურ პოზიციებს; ის უნდა შეიცავდეს ახალ მეინსტრიმსა და იყოს ადეკვატური თანამედროვე მსოფლიო პრობლემებისა. კურატორი მიმართული უნდა იყოს მომავლისკენ, რაც მას, გარკვეულწილად, პრობლემის გადაწყვეტისათვის, წინასწარმეტყველური უნარის გამოვლენის საჭიროების წინაშე აყენებს.

ამდენად კურატორები არიან ის ადამიანები, რომელთაც გააჩნიათ მომავლის პროფესიონალურად განჭვრეტის უნარი; მათ ესმით, რომ ფუტურისტული ძიებანი ინოვაციურობისა და სიახლის კონტურებს იძენენ და ცნობისმოყვარე საზოგადოება ინტერესითა და იმედით უყურებს მომავალს. სწორედ ეს მოლოდინი ქმნის ტენდენციას, რომელიც ამკვიდრებს კურატორის წამყვან პოზიციას თანამედროვე ხელოვნებაში; შედეგად, კურატორი ჟონგლირობს ცნებებითა და სახე-ხატებით და მართავს შემოქმედებით აქტივობას; ის თამაშობს გადმოცემულ გრძნობათა ბუნებით, და იმავდროულად მოქმედებს, როგორც შუამავალი ხელოვნებასა და ბაზარს შორის. თავის მხრივ, თანამედროვე ხელოვნების ფესტივალებისა და ბიენალეების კურატორები გამოყოფენ ისეთ ძირითად მიმართულებებს, რომლებიც განვითარდნენ და დომინირებენ ბაზარზე, როგორებიცაა: **დიჯიტიზაცია/ digitization/, დოკუმენტაცია, პოლიტიზაცია, მედიატიზაცია/mediatization/ და ინსტალაცია**. ხელოვნების საუკეთესო თეორეტიკოსები, წამყვანი კურატორები და ფილოსოფოსები თანხმდებიან, რომ დღეს თანამედროვე ხელოვნების სისტემა უფრო იმიტაციური ბუნებისაა, ვიდრე შემოქმედებითი ხასიათის.

ამ კონტექსტში იბადება კითხვა – რა არის - PQ 11 ინტერსექცია – კურატორობის ემანსიპაცია თუ სცენოგრაფიული კომპოზიციის სახეცვლის უკიდურესობანი, უფრო კონკრეტულად კი:

– როგორია კორელაცია კურატორულ ჯგუფურ თუ ინდივიდუალურ სამუშაოსა და თანამედროვე სცენოგრაფიაში ნარატივის, სივრცის, დროისა და „ვირტუალიზაციის“ ურთიერთქმედებას შორის?

– ვინ რას ირჩევს და როგორია თავად ხელოვნების პროდუქტსა და მისი პრეზენტირების ფორმის ურთიერთზეგავლენა?

11 ინტერსექცია შეიძლება დავახასითოთ, როგორც ცალკე წარმოდგენილი ვიზუალური და პერფორმანსული პროექტების ერთობა. მასში სივრცის შეკუმშვა-გადაღინების უკიდურესობანი, კომპოზიციური კავშირები – ბმები, ტემპორალობა, ვირტუალიზაცია და ჰიბრიდულობა მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა.

ვირტუალიზაცია – ტრადიციულ სცენოგრაფიულ ენაში მულტიმედიური ენის შემოჭრამ ახალი გამომსახველობითი საშუალებების დიფუზია, ანუ ტექნოლოგიური კონტამინაცია განაპირობა. ამასთან, სცენოგრაფიის სივრცობრივი პრინციპი, რომელიც რეალური სივრცის სამგანზომილებიანობას ეფუძნება, ვირტუალურ სივრცეშიც მუშაობს. საგულისხმოა, რომ თანამედროვე სცენოგრაფიის ვირტუალიზაციის ერთ-ერთ ხერხად ქსელური კომუნიკაცია, სტრიმინგი იქცევა.

შესაბამისად, საკურატორო ნამუშევართა ზოგადი ანალიზისას შეიძლება ითქვას, რომ 2003, 2007, 2011 წლების კვადრიენალებზე ევროპის სამხრეთის და ლათინური ამერიკის ქვეყნების სცენოგრაფიაში გამოიკვეთა ლინეარული და ინდივიდუალური დროის დომინირება, ანუ ტრადიციული ნარატივისადმი მიდრეკილება; /პოსტდრამატული თეატრის ისეთ წარმომადგენლებსაც კი, როგორებიცაა რომეო კასტელუჩი და ფილიპ ჟანტი. დროში სივრცის წარმოდგენის, წარმოჩენის შინაგანი ლოგიკა, რომელიც ნარატივს შეიძლება

გავუტოლოთ, ძალიან მკაფიო და მტკიცეა/.

დროის ციკლურობა, ანდა მონაცვლეობის მოდუსი, რომელიც სპირალისებური ფორმისაა, დამახასიათებელია, როგორც პოსტდრამატული თეატრალური წარმოდგენების სცენოგრაფიისთვის, ასევე 2011 წლის ინტერსექციის პერფორმანსების იმ ნაწილისათვის, რომელიც მოკლებულია მკაფიო ნარატიულობას, ორიენტირებულია ფორმის დომინირებაზე, ხშირად რობოტიზირებული და ტექნოკრატიულია. ნორვეგიულ პავილიონში წარმოდგენილი ე.წ. მხატვრის თეატრის მექანიზებულ პერფორმანსში, მოცემულია მსგავსი ციკლურობის კვინტესენცია.

პერფორმანსში ვირტუალური სივრცის, როგორც პარალელური სიმულტანური მოქმედების არეალის განვითარებამ და „ვირტუალიზაციის“ /პიერ ლევის ტერმინი/ ფენომენმა, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული ქმედებასთან, აქტთან, თავისი არსით სცენოგრაფიის წარმომქმნელი ტემპორალური და სივრცითი პრინციპების ურთიერთზეგავლენა უფრო გააძლიერა. ამიტომ სცენოგრაფიის რეპრეზენტატიულ ვარიანტში, ისევე როგორც ვიზუალური ხელოვნების სხვა დარგებში, კურატორის ფუნქცია იზრდება.

2007 წლის და განსაკუთრებით, 2011 წლის პრადის კვადრიენალემ მკვეთრად წარმოაჩინა კურატორის ფიგურა. მიმართებამ „მხატვარი-რეჟისორი“ თითქმის დაკარგა ძველებური თვითკმარობა და ე.წ. მხატვრის თეატრის აღდგენა-განვითარებასთან ერთად, სხვაგვარი კონოტაცია შეიძინა.

2011 წლის კვადრიენალეს ტიპოლოგიურად განსხვავებული ხასიათიდან გამომდინარე, შეიძლება გამოვკვეთოთ მხატვრის მიერ რეჟისორული ფუნქციების თითქმის სრული მორგების ტენდენცია. ამ ტენდენციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტია, ვიზუალურ ხელოვნებასა და სცენოგრაფიას შორის გარკვეული ტოლობის გაჩენა. ინსტალაცია და პერფორმანსი, როგორც ვიზუალური არტის, ასევე სცენოგრაფიის „ტერიტორიაა“ და მასში, ორივე ტიპის ხელოვანი თანაბრად თვითკმარი შემოქმედია და რეჟისორობას თაობს;

დაბოლოს, ექსპოზიციაში კურატორი საკუთარი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად თავად მხატვარს ანდა მხატვართა ერთობას იყენებს, და საუკეთესო შედეგიც ხშირად ამგვარ დომინირებას მოჰყვება. მნიშვნელოვანია, რომ გამოიკვეთა კურატორული გუნდების ხასიათი და სიძლიერე, რაც ინტერპერსონალური პრაქტიკისაკენ მიმართული მოძრაობის შესახებ ზემოთქმულ თეზას ამტკიცებს: ძლიერი საკურატორო ჯგუფების შეთანხმებული და მკაცრად იერარქიზირებული მუშაობის შედეგად, მექსიკაც და ბრაზილიაც ბოლო ორ კვადრიენალზე აღწევს წარმატებას და ოქროს იდეებს რომელიმე სექციაში (მექსიკამ 2007 წ. – კოსტიუმებში, ხოლო 2011წ. კი – არქიტექტურაში, ბრაზილიამ 2011წ. – ნაციონალურ სექციაში უმაღლესი ჯილდო მიიღო). ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ლათინური ამერიკის დიდი ქვეყნების (მექსიკა, ბრაზილია) სცენოგრაფიული სკოლების აღმავლობა და წარმატება პერფორმანსის ხელოვნებაში მძლავრი ნაციონალური იდეის გამოკვეთას, საკუთარი იდენტობის მაღალი ხარისხით გამოვლენას და არქეტიპული და მარადიული ნარატივების ეფექტურ თანამედროვე ინტერპრეტაციებს ეფუძნება; რაც, უდავოდ, ამ ქვეყნების კურატორთა შორსმჭვრეტელობისა და მედიუმური თვისებების შედეგიცაა. საგულისხმოა, რომ სწორედ სცენოგრაფიის კურატორობაში დომინირებს კურატორ-კომუნიკატორის, მედიუმისა თუ სტალკერის ფუნქცია, შედეგად სცენოგრაფიის თანამედროვე ფორუმიც ხელოვნებისა და ტექნოლოგიის, მეცნიერების, ინჟინერიის მედიაციის არეა; კურატორის მიერ შექმნილი „საგამოფენო პერფორმანსის“ გამჭოლი ქმედება მედიურობაზეა დამყარებული და ხშირად სტრიმინგს ანუ ნაკადურ მულტიმედიას /რეალურ დროსა და ვირტუალურ სივრცეში/ ეფუძნება.

მაკა (მარინე) ვასაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

რობერტ სტურუას ქართული შემსპირიანა XXI საუკუნეში

თანადროულად გახსნა კლასიკური პიესა, ნიშნავს მასში იპოვო ის დიდი პრობლემები, რომლებსაც არ შეუძლიათ არ გამოიწვიონ დღევანდელ მაყურებელში ვნებათაღელვა. პიტერ ბრუკი წიგნში „ცარიელი სივრცე“ წერს: „შექსპირი ჩვენთვის კვლავ მისაბაძი მაგალითია. აქედან გამომდინარე, ჩვენი მუშაობა შექსპირის სცენაზე განსახორციელებლად მიმართულია იქითკენ, რომ მის პიესებს მივანიჭოთ „თანამედროვე“ ჟღერადობა, ვინაიდან, მხოლოდ მაშინ, როდესაც მაყურებელს უშუალოდ გააღიზიანებს პიესის შინაარსი, შესაძლებელია გადაიღაზოს დრო და პირობითობები“.¹

დღესდღეობით წარმოუდგენელია ქართული თეატრის ისტორია შექსპირის დრამატურგიის გარეშე. საქართველოში შექსპირი მეცხრამეტე საუკუნის პირველი ნახევრიდანაა ცნობილი, მისი პოპულარობა კი უშუალოდ არის დაკავშირებული ქართული თეატრალური კულტურის ზრდასთან. საქართველოში შექსპირის პოპულარიზაციაში დიდი წვლილი მიუძღვით ილია ჭავჭავაძეს და ივანე მაჩაბელს. აი, რას წერს ამის შესახებ პროფესორი ნიკო ყიასაშვილი: „შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ილია ჭავჭავაძისა და, განსაკუთრებით, ივანე მაჩაბლის, როგორც ძირითადი მთარგმნელის, როლი მხოლოდ და მხოლოდ შექსპირის ტექსტის გადმოქართულებით ამოიწურებოდა. „მეფე ლირის“, „ჰამლეტის“ „ოტელოსა“ თუ „მაკბეტის“ ქართული თარგმანები, ამავე დროს, შექსპირის თავისებურ, ღრმა ინტერპრეტაციას წარმოადგენდა. ილიასა და ივანე მაჩაბელს შესანიშნავად

¹ Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М. «Наука». 2003. стр.143.

ესმოდათ შექსპირის შემოქმედების არა მარტო მხატვრულ-ესთეტიკური სრულფასოვნობა, არამედ მისი დიდი, ღრმად ჰუმანისტური მსოფლმხედველობრივი საფუძვლებიც. სწორედ შექსპირისადმი ამ მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურმა ნათესაობამ შვა როგორც ბრწყინვალე თარგმანები, ისევე შესანიშნავი ქართული შექსპირული თეატრიც“.¹

შექსპირის დრამატურგია ეკუთვნის სწორედ ისეთ კლასიკურ ნაწარმოებთა რიცხვს, რომელიც რეჟისორმა შეიძლება მიუსადაგოს თანამედროვე პრობლემებს. კონკრეტულად ამ შემთხვევაში კი საუბარია რობერტ სტურუას XXI საუკუნის ქართულ შექსპირიანაზე.

XXI საუკუნის დასაწყისში (2001), შექსპირის მხიარული, რაღაც თვალსაზრისით, შეიძლება, ცინიკური, „სიტუაციების კომედია“ „როგორც გენებოთ ანუ შობის მეთორმეტე ღამე“, რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით რუსთაველის თეატრის სცენაზე ტრაგიფარსად იქცა. ამ ხერხით რობერტ სტურუამ კომედიის სიუჟეტი სულ სხვა რაკურსით, სხვა მხრიდან დაანახა მაყურებელს. შექსპიროლოგების აზრით, ეს არის „ჰამლეტადღე“ დაწერილი შექსპირის შემოქმედების პირველი პერიოდის ბოლო მხიარული კომედია. შექსპირისდროინდელ ინგლისში შობის მეთორმეტე ღამე შობის შემდგომი, ზამთრის დღესასწაულების დასასრული გახლდათ. ამ მეთორმეტე ღამეს ნათლობის ღამესაც უწოდებენ. ამბობენ, რომ შექსპირმა პირველად ეს პიესა მაყურებლის წინაშე სწორედ ამ მეთორმეტე დღეს ითამაშა. პიესა ხელახლა თარგმნეს რობერტ სტურუამ და ლილი ფოფხაძემ. რეჟისორმა კომედიის მსვლელობაში ჩართო სახარების სიუჟეტები, პარალელური სცენები, რომლებიც ერთიმეორეში მოულოდნელად გადადის. სპექტაკლი იწყება ქრისტეს შობით და მთავრდება გოლგოთით, ჯვარცმით. რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული მხატვრული ხერხი – ადამიანთა ცოდვებისათვის ჯვარცმული ქრისტეს ცხოვრების ჩვენება ვნებებით აღსავსე ცოდვილთა ფუჭი ცხოვრებისეული ორომტრიალის ფონზე – კომედიის ინტრიგას სრულებით არ

¹ ყიასაშვილი ნ. „ქართული შექსპირიანა“. თბ. 1959. გვ. 9.

ამძიმებს. ამ ხერხით რობერტ სტურუამ კომედიის სიუჟეტი სულ სხვა რაკურსით, სხვა მხრიდან დაანახა მაყურებელს.

რობერტ სტურუა პოსტმოდერნისტი ხელოვანია. აქედან გამომდინარე, იგი საზრდოობს სხვადასხვა ეპოქის კულტურისათვის დამახასიათებელი მიმდინარეობებით და კრავს მათ ერთ მთლიანობაში. რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენისათვის დამახასიათებელია სხვადასხვა თეატრალური ჟანრისა თუ მიმართულების ერთ სპექტაკლში გაერთიანება. წარმოდგენაში, შუასაუკუნეების თეატრიდან დაწყებული, ყველა ჟანრს ამოიცნობთ: ლიტურგიკულ დრამას, მირაკლს, მისტერიას, ფარსს, პასტორალს, „კომედია დელარტეს“ მსგავს ბუფონადას... რეჟისორისათვის დამახასიათებელი ჟანრული, გამიზნული ეკლექტიკა, შეიძლება ითქვას, პოლისტილისტიკა ამ სპექტაკლშიც ერთ მთლიანობაშია შეკრული.

სტურუას სპექტაკლები, ისევე როგორც ფელინის ფილმები, ერთდროულად არის კარნავალური, სანახაობითი, მხიარული, სევდიანი, ღრმა ფილოსოფიური აზრით გამსჭვალული, რომელთა მიღმა არსებობს უზარმაზარი შეუცნობადი სამყარო. ვარსკვლავებით და ანგელოზებით მოჭედილი ცა „მეთორმეტე ღამეში“ – კოსმოსის აღმნიშვნელი სიმბოლო – ერთდროულად გიზიდავს და თანაც გახსენებს, თუ რამდენად დაშორებულია ჩვეულებრივი მოკვდავი ირეალურ სამყაროს. სცენაზე კი თამაშდება ადამიანური ვნებებით აღსავსე ტრაგი-კომედია, ცოდვილთა სევდის მომგვრელი კარნავალი.

შექსპირის ამ კომედიისაგან, ადრე, ალბათ, არასოდეს შექმნილა ასე ფილოსოფიურად გაჯერებული, სასაცილო და ამავე დროს ტრაგიზმით აღსავსე სპექტაკლი. მაყურებელს უჩნდება კითხვა, რატომ გადახლართა რეჟისორმა სახარების სიუჟეტები შექსპირის ამ კომედიასთან. შეიძლება ეს თავად პიესის სათაურიდან გამომდინარეობს. რობერტ სტურუას დიდი ხნის განმავლობაში სურდა სიუჟეტების განხორციელება სახარებიდან. „მეთორმეტე ღამე“ ამის საშუალება მისცა.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია ტრაგედიას შეხედოს ირონიულად, მის გმირებს ჩამოაშოროს

პათეტურობა და დაუახლოოს ისინი დღევანდლობას. მას აგრეთვე ძალუძს უდარდელი, „სიტუაციების კომედია“ აქციოს ღრმა, ფილოსოფიური დატვირთვის მქონე ტრაგი-ფარსად. ასე მოხდა ამ დადგმაშიც, როდესაც მსუბუქი, მხიარული კომედია შეაზავა სახარების სიუჟეტებით. „ხარების“ ეპიზოდის შემდეგ, იქვე, კოსტიუმების ზეზეურად გამოცვლით, წარმართობიდან ქრისტიანობაში და პირუკუ გადახტომ-გადმოხტომით (რაც საერთოდ დამახასიათებელია ადამიანის მერყევი ბუნებისათვის), გმირები ეძებენ თავიანთ სიყვარულს, ბედნიერებას, სვამენ, მღერიან, იმედებს ებლაუჭებიან, გეგმებს აწყობენ, ცულლუტობენ, ხან ცირკის მსახიობებს ემსგავსებიან, ხან ბაწარზე გამობმულ მარიონეტებს. რობერტ სტურუას „მეთორმეტე ღამე“ ეს არის „თეატრი თეატრში“. ამ ცხოვრება = თეატრში, ცხოვრება = ბალაგანში, ადამიანი-თოჯინების, ადამიანი-ნიღბების, ადამიანი-ჯამბაზების ბალაგანური ამაოების მიღმა ნათლად ჩანს სხვა, კერძოდ კი, განწირული ადამიანის განცდები.

რობერტ სტურუამ სპექტაკლში სახარებიდან ჩართული სიუჟეტები წარმოაჩინა, როგორც ოლივიაზე (ლელა ალიბეგაშვილი) უნუგემოდ შეყვარებული ჰერცოგ ორსინოს (ლევან ბერიკაშვილი) სასახლის კარზე თავშესაქცევად გათამაშებული სპექტაკლი-მასკარადი. შექსპირის პიესებში მასხარებს, პამპულებს, ენამაზვილ ადამიანებს თავისი განსაკუთრებული ნიშა აქვთ დამკვიდრებული. ამ მასხარებს მის სხვადასხვა პიესებში განსხვავებული დატვირთვა აქვთ, ისინი ბრძენნი, ფილოსოფოსები, ცხოვრების ავ-კარგიანობაზე მოფიქრალი პერსონაჟები არიან, ზოგჯერ კი მხიარული ტაკიმასხარები, რომლებიც დღესასწაულებრივ-კარნავალურ, სახალისო განწყობილებას ქმნიან სცენაზე. სწორედ ასეთებად წარმოაჩინა რობერტ სტურუამ მარია, მასხარა და, ნაწილობრივ, სერ ტობი და სერ ენდრუ „შობის მეთორმეტე ღამეში“.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია პიესაში აქცენტების გადაადგილება. სპექტაკლში – „როგორც გენებოთ ანუ შობის მეთორმეტე ღამე“ – რეჟისორმა

აქცენტები ისეთნაირად შეცვალა, რომ მოქმედების მთავარი და მამოძრავებელი გმირები: მალგოლიო – ზაზა პაპუაშვილი, მარია – ნანუკა ხუსიკვაძე, მასხარა – გოგა გველესიანი და სერ ტობი – გურამ საღარაძე არიან.

სპექტაკლის ფინალში გოლგოთის სცენის გათამაშება, მაშინ როდესაც „სიტუაციების კომედია“ კვანძის გახსნის შემდგომ თითქოს კეთილად უნდა დასრულებულიყო, შოკის მომგვრელ შთაბეჭდილებას ტოვებს მაყურებელზე. ალბათ, ამიტომაც ჰერცოგ ორსინოს დამაწყნარებელი ტონით ნათქვამი სიტყვები: „დამშვიდდით, გთხოვთ დამშვიდდით, უდარდელი დღეები გველის, ბედნიერება და სიხარული არ მოაკლდება ჩვენს ქვეყანას“... სუსტი არგუმენტია მაყურებლისათვის. ამისდამოუხედავად, მაყურებელთა დარბაზში თითქოს ამოსუნთქვის ხმა ისმის. რობერტ სტურუა სპექტაკლში წარმოჩენილ ცოდვისა და მონანიების თემას მოულოდნელ გამოსავალს უსადაგებს. ამგვარი მოულოდნელობები კი, როგორც უკვე აღვნიშნე, დამახასიათებელია მისი სარეჟისორო ხელწერისათვის.

რობერტ სტურუა „ჰამლეტს“ რამდენჯერმე მიუბრუნდა. პირველი დადგმა 1992 წელს, ლონდონში „რივერსაიდ სტუდიოს“ სცენაზე განახორციელა, ალან რიკმანით მთავარ როლში. შემდგომ, 1998 წელს მოსკოვში, თეატრ „სატირიკონში“ ჰამლეტის როლს კონსტანტინე რაიკინი ასრულებდა. რუსთაველის თეატრში „ჰამლეტის“ პრემიერა 2002 წელს შედგა. ეს სპექტაკლი დიდხანს დარჩა თეატრის რეპერტუარში, თუმცა რეჟისორმა მას რამდენჯერმე გაუკეთა რედაქტირება, შეიცვალნენ პოლონიუსის და კლავდიუსის როლების შემსრულებლებიც. „ჰამლეტში“ რობერტ სტურუას რეჟისურისათვის დამახასიათებელი დრამატულობა და ირონიულობა ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობენ. კლასიკური და ბალაგანური დადგმის სტილი ერთმანეთს ენაცვლება. პიესის გმირები სპექტაკლში ტრაგიკული ბალაგანის მონაწილეებად არიან ქცეულნი.

რობერტ სტურუამ „ჰამლეტში“ დაგვიხატა სამყარო,

სადაც რეალურობასა და პირობითობას შორის არსებული ზღვარი წაშლილია. ეს პარალელური შრეებია, რომლებიც ერთმანეთში გადახლართულა. ერთი მდგომარეობიდან, ერთი განზომილებიდან მეორეში გადადის შეუმჩნეველად, მინიმალური შტრიხების გამოყენებით.

„ჰამლეტში“ სცენა არ არის გადატვირთული დეკორაციებით (მხატვარი მ. შველიძე). სცენოგრაფია და კოსტიუმები კვლავ არ განსაზღვრავენ დროს.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია მთელის და ნაწილის, ფრაგმენტის და ერთიანობის წარმოჩენა. სწორედ ამგვარი ხერხით არის აგებული „ჰამლეტიც“, მისი სცენოგრაფია, მუსიკალური გაფორმება (გია ყანჩელი), კომპოზიცია და სტრუქტურა. ამით იგი თვალსაჩინოს ხდის თავის სათქმელს.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია ტრაგიკულის და კომიკურის თანაარსებობა. ასეა „ჰამლეტშიც“. რეჟისორის ინტერპრეტაციით ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი არ არის ერთიანი მონოლითური ფიგურა. მისი ჰამლეტი წინააღმდეგობრივია, როგორც შინაგანი ბუნებით, ასევე გარეგნულადაც. იგი ხან ჯამბაზია, ირონიითა და ცინიზმით განმსჭვალული, ხან შტერია, ხან ჭკვიანია, ხან სასტიკია, ხან წრფელი და ნაზია, ხან მძვინვარე და ფიცხია და ხანაც რომანტიკული. მისი ქმედებები თუ ემოციური მდგომარეობა სხვადასხვა სიტუაციაში სხვადასხვა ელფერს იძენს. ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი ბედთან თითქოს შეგუებულია. მისი ქცევები თითქოს უცნაურია, უცნაურია მისი დამოკიდებულებაც სამყაროში არსებული ბოროტების, ღალატის მიმართ. ის აღარ კითხულობს, წყევლმა ბედმა რად არგუნა გაწყვეტილი კავშირის შეკვრა. მის აღქმაში ეს გარდაუვალი ფაქტია და ამიტომაც იღებს მას და ამბობს: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყევლმა ბედმა მე მარგუნა მისი შეკვრა“.

ჰამლეტისა და მამის აჩრდილის შეხვედრის ეპიზოდში რეჟისორი პლასტიკური გადაწყვეტის საშუალებით ხაზს უსვამს მამისა და შვილის სულიერ ერთიანობას.

„ჰამლეტში“, სხვა საკითხებთან ერთად, რობერტ სტურუამ ისევ გაუსვა ხაზი ძალაუფლებისკენ სწრაფვის თემას. ამჯერად, კლავდიუსი საკუთარ ძმას კლავს მმართველობის ხელში ჩასაგდებად.

აღსანიშნავია, რომ „ჰამლეტში“ ვერბალური თვალსაზრისით არცერთი მნიშვნელოვანი მონოლოგი ბოლომდე არ არის გადმოცემული. ჰამლეტის ცნობილი მონოლოგი – „რად არ მეშლება ეს სხეული“, რომელიც სპექტაკლში მოულოდნელად შეწყდება და სიტყვების ნაცვლად მუსიკა ისმის, შეიძლება უფრო მრავლისმეტყველი, ვიდრე თავად სიტყვები. ასევე: „ყოფნა არ ყოფნას“ იწყებს ზაზა პაპუაშვილი, მაგრამ მალევე წყვეტს დეკლამირებას. ეს სცენა მეტად ეფექტურად არის გადაწყვეტილი. სცენის სიღრმიდან ვიტრაჟებს ამოფარებული მსახიობები და ჰამლეტი ავანსცენისკენ მოემართებოდა. ისინი ნახევარწრეს ქმნიან, წინ ხმლებია ჩარჭობილი. ჰამლეტი დაბნეული ჩანს. იგი დგება მონოლოგის წამკითხველის პოზაში. გულთან ხელს მიიღებს, თითქოს უნდა დაიწყოს მონოლოგი, მერე ხმლებს დაეჯაჯგურება, მაგრამ მათ ამოდრობას ვერ შეძლებს. ამ დროს, ამ ნახევარწრეში შემოვლის მოკარნახე-მსახიობი და თითქოს ახსენებს ჰამლეტს მონოლოგის დასაწყისს: „ყოფნა არ ყოფნა“... ჰამლეტი კვლავ დუმს. დანარჩენი აქტიორებიც ვიტრაჟებიდან თავს გამოყოფენ და ჯგუფურად კარნახობენ: „ყოფნა არ ყოფნა“. დაბნეული ჰამლეტი იწყებს: „To be, or not to be“ და კვლავ ჩერდება. აქტიორი აწვდის ფურცელს, თითქოს „შპარგალკას“, მაგრამ ჰამლეტი მას ცეცხლს უკიდებს და წვავს. მისი სულიერი მდგომარეობის გამოსახატად სიტყვები აქაც ზედმეტია. მას თითქოს ეზიზღება უაზრო ყბელობა. შეიძლება ამის მიზეზი იმაშიც ვეძებოთ, რომ ამ სასტიკ სამყაროში ინტელექტუალური „ყოფნა არ ყოფნის“ შესახებ მსჯელობისათვის ადგილი აღარ არსებობს. გარშემო ყველაფერი დაუნდობელი და მკაცრად განსაზღვრულია.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია – სულისშემძვრელი ეპიზოდის შემდგომ მაყურებელს

ამოსუნთქვის საშუალება მისცეს. რეჟისორმა „ჰამლეტში“ გამოიყენა კომიკური ელემენტების შერწყმა ტრაგიკულ მოვლენებთან.

„ჰამლეტში“ არ ხდება ჟანრობრივი დაყოფა. აქ ყველაფერს ერთდროულად აღვიქვამთ – ტრაგედიას, ფსიქოლოგიურ დრამას, ფარსს, კომედიას და ა. შ. ამ დადგმაშიც ყოველი დეტალი, როგორც ზოგადად რობერტ სტურუას სათეატრო ენას ახასიათებს, მათემატიკური სიზუსტით არის დამუშავებული, ყოველ ეპიზოდს, სცენას სიმართლე უდევს საფუძვლად, რის გამოც ეს თითქოსდა ერთი შეხედვით ჟანრული ეკლექტიზმი ერთ მთლიან კომპოზიციაშია შეკრული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბოკუჩავა თ. რობერტ სტურუას ახალი „ჰამლეტი“. ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2002. №1.
2. გურაბანიძე ნ. როგორც გენეზოს, მარია! ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2001. №2. გვ. 9.
3. Бартошевич А. Диалоги с Шекспиром. ж. «Театр» 1976. № 6.
4. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html Последний раз было проверено 2014.10.02.

„პოლიციის“ ორი თეატრალური ვერსია

საბჭოთა იდეოლოგიისთვის მიუღებელი და აკრძალული პოლონელი დრამატურგის სლავომირ მროჟეკის ცნობილი პიესა „პოლიცია“ თბილისის კინომსახიობთა და ახმეტელის თეატრებმა თითქმის ერთდროულად დადგეს.

რით იყო მიუღებელი დრამატურგის შემოქმედება საბჭოეთისთვის და რით აღმოჩნდა აქტუალური დემოკრატიული და იდეოლოგიური მარწუხებისგან განთავისუფლებული საზოგადოებისთვის?

ეს გახლავთ ავტორის მიერ რეალური სამყაროს შეუღამაზებლად გადმოცემის სურვილი. ყოველივე ამას შემოქმედი აღწევს აბსურდულობამდე დასული სიტუაციების ირონიულ-გროტესკული გააზრებით, იგავისა და ფარსის გამოყენებით. მწერალი ამხელს ცხოვრებისეულ პრიმიტიულობასა და სახელმწიფო აპარატის აზროვნების დოგმატურობას. ასეთ გარემოში კი მწვავედ აღიქმება ადამიანის არასრულფასოვნება ცივილიზებულ სამყაროსთან შედარებით. ამ აზრს ს. მროჟეკი გამოხატავს მოქმედების გარემოებების დაუკონკრეტებლად, მაგრამ გმირები სრულიად რეალურად აღიქმებიან თითოეული სიტყვის მნიშვნელობითა და გამოსათქმელი აზრის სიმწვავეთ. გროტესკულ სიტუაციებსა და პაროდულ დიალოგებში ნაწარმოების სოციალ-პოლიტიკური ქვეტექსტი იკითხება, ხოლო ფანტასმაგორიის უკან ცხოვრებისეულ სინამდვილეს ვხედავთ.

„კომუნისტური რეჟიმისა და იდეოლოგიის უმკაცრეს პერიოდში, 1958 წელს, დაიწერა „პოლიცია“, რომელიც იმთავითვე პოპულარული და მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა, როგორც სოციალისტურ პოლონეთში, ასევე დემოკრატიის, ადამიანი უფლებებისა და თავისუფალი სიტყვის დამცველი ევროპული საზოგადოებისთვის. ამიტომაც აიკრძალა

იგი საბჭოთა კავშირში. სამწუხაროა, რომ ეს პიესა საქართველოს პირობებში დღესაც აქტუალურად ჟღერს. ეს არცაა გასაკვირი, როდესაც რეალურად ვგრძნობთ უკანონო მოსმენებს, ხელისუფლებისა და ძალოვანი სტრუქტურების უფლებამოსილების გადაჭარბებასა და თავგასულ ქმედებებს. ვხედავთ ქუჩებში ადამიანთა დახვეწის, საკუთრების ჩამორთმევისა და უკანონო პატიმრების მოძრავლების შემთხვევებს. განსაკუთრებით რეალური აღმოჩნდა მროვეკის ფრაზა: „ყველანი ციხეში“, რაც საქართველოს ყოფილი ხელისუფლების მმართველობითი სისტემის ქვაკუთხედს წარმოადგენდა.

ასეთი ტრადიციების მქონე პიესის დადგმისთვის ახმეტელის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ირაკლი გოგიამ ცნობილი პოლონელი რეჟისორი დარიუშ ეზერსკი მოიწვია. მისი რეჟისურა გამოირჩევა ექსპერიმენტული, ძიებითი ფორმებითა და ნოვატორული საწყისებით. სპექტაკლის პრეს-რელიზში ვკითხულობთ, რომ რეჟისორი და დრამატურგი დ. ეზერსკი თეატრების NEW Art Theatre და Pro Form დამაარსებელია. ოცწლიანი სარეჟისორო მოღვაწეობის განმავლობაში პოლონეთისა და ევროპის თეატრებში დადგა 40-ზე მეტი სპექტაკლი. მან შექმნა „მსახიობის ხმაზე მუშაობის სისტემა“, რომელიც აგებულია ხმისა და მოძრაობის სინქრონიზაციაზე. რეჟისორი იყო სხვადასხვა თეატრალური ფესტივალების ჟიურის თავმჯდომარე, თანამშრომლობდა ათენისა და რომის თეატრალურ აკადემიებთან. ეს მოკლე ბიოგრაფიული მონაცემები ცხადყოფენ დ. ეზერსკის შემოქმედებით ნოვატორულ ძიებებსა და პოლიტიკურ-საზოგადოებრივ აქტიურობას.

სიმბოლურია ისიც, რომ დემოკრატიული ფასეულობების გადარჩენისა და ევროპაში მშვიდობის შესანარჩუნებლად, თბილისში ჩამოსულ ევროპის ხუთ სახელმწიფოს მეთაურთა შორის, პოლონეთის ლიდერი ლეხ კაჩინსკიც იყო. ამდენად, ერთობლივი პოლიტიკური ბრძოლა (რომელმაც საქართველოს წინააღმდეგ წამოსული რუსული აგრესია შეაჩერა) ქართულ-პოლონური შემოქმედებითი ძალებით დადგმული წარმოდგენით გაგრძელდა.

რეჟისორი, დრამატურგის მსგავსად, იყენებს ლაკონურ მხატვრულ საშუალებებს, რომლებითაც კლინდება სათქმელი, პრობლემის აქტუალობა და განზოგადებულად ჩვენება. დ. ეზერსკი სპექტაკლის იდეის შესახებ ამბობს: „მთავარი სათქმელი პიესის ბოლოშია, როცა მთავარი გმირი ამბობს: „დაე, იყოს მშვიდობა!“ ყველას ეგონა, როცა კომუნიზმი და დიქტატურა დასრულდებოდა, პოლიცია აღარავის დასჭირდებოდა, რადგან იქნებოდა თავისუფლება. ამაში მროჟეკი ნამდვილად შეცდა. გავიდა 54 წელი და ჩვენ ვიცით, რომ ეს შეცდომაა. ძალაუფლება და თავისუფლება ორი აბსტრაქტული ცნებაა, რომლებიც ვერ არიან ერთმანეთში კარგად... მროჟეკმა ამ პიესაში ძალიან დიდი ალევორია ჩადო. ეს არ არის უბრალო პიესა. მას ჩაღრმავება სჭირდება. მროჟეკი არ არის კომედიანტი, ის ირონისტია“¹. სპექტაკლი თითქმის ერთ თვეში მომზადდა. სწრაფი ტემპით, მოქმედების ლაკონური თხრობით 55 წუთის განმავლობაში მაყურებელი დაძაბულ მგლომარეობაში ჰყავს და ფიქრს აიძულებს, მოქმედებიდან „გამორთვის“ საშუალებას არ აძლევს.

ეზერსკის სპექტაკლი მაყურებლის „პროვოცირების“ ინტერმედით იწყება. თეატრის ფოიეში მაყურებელი ხედავს მის გარშემო მყოფ სპეცფორმებში გამოწყობილ გოგონებს, რომლებიც დარბაზში შესულ მაყურებელს აგრესიული მიმართვით, მკვეთრი მოძრაობებით „ატერორებენ“ და დიქტატორულ-პოლიციური გარემოს შექმნის ილუზიას უქმნიან. ისინი პოლიციელების ამპლუაშიც არიან და ამავე დროს თავიანთ ნეგატიურ დამოკიდებულებასაც გამოხატავენ მსგავსი ქმედების გამო. თანაც „პროკლამაციურ ფურცლებს“ ურიგებენ წარწერით: „გაუმარჯოს ძალაუფლებას“ და ბრძანების ტონით ეუბნებიან: „დაიმანსოვრეთ ტექსტი“. ამით „დამთრგუნველ გარემოზე“ დაფიქრებას აიძულებენ. სამწუხაროდ, ეს სცენა შედგომში მოიხსნა.

სპექტაკლი სცენის გაშიშვლებული კედლების ფონზე თამაშდება, სადაც მხოლოდ მაგიდა და სკამი დგას და ამ

¹ გაზ. „ახალი თაობა“. ე. ირემაშვილის ინტერვიუ „ახმეტელის თეატრში პოლიცია შევიდა“, 2013 წ. 29 ნოემბერი.

მკაცრი, ცივი გარემოს პროექტოროთა მიზანმიმართული განათება, ციხისა და დიქტატორული სახელმწიფოს ილუზიას იწვევს (სცენოგრაფი ა. ჭელიძე). მოქმედება რეჟისორის მიერ დამატებული პერსონაჟის თ. პატაშურის გმირის (ვინ?) გამოსვლით იწყება. მას არც სახელი აქვს და არც ხასიათის განვითარებით გამოირჩევა. იგი ავანსცენაზე მჯდომ პატიმარს დახედავს, საწერ მაგიდასთან მიდის და ბოლოს სცენის სიღრმიდან დარბაზისკენ პროექტორს მიმართავს. ეს უსიტყვო პერსონაჟი მოქმედებაში არ ერთვება, მაგრამ ამაღლებულ (ბარის) სკამზე მჯდომი, ცივი და პირქუში გამოხედვით, „ზემოდან“ ყველა გმირს თვალს ადევნებს, მათ დიალოგებს აკვირდება, ყურადღებით უსმენს და ირონიულად აფასებს. იგი სახელმწიფო სისტემის „ფხიზელი თვალი“, რომელიც მოვლენათა მსვლელობის საქმის კურსშია და ფინალში, ხელისუფლებისთვის საშიშროების დანახვისთანავე გადაწყვეტილებას იღებს და პოლიტპატიმარს კლავს.

პოლიციის უფროსი, მსახიობი აკაკი ხიდაშელი, პატიმრის განცხადების კითხვით შემოდის. იგი გაკვირვებულია, რომ პოლიტპატიმარი (კ. ჯოხაძე) თავის შეხედულებებზე უარს ამბობს. მსახიობი გროტესკულად გადმოსცემს გმირის შეფასებებს, რასაც მიმიკა აძლიერებს. იგი ცდილობს გაიგოს, თუ რამ განაპირობა პატიმარში გარდატეხა. აკვირდება მის საუბარს, ცდილობს დაადგინოს, რამდენად მტკიცეა ეს გადაწყვეტილება. ამიტომ ეკითხება აზრს რეგენტის შესახებ, თანაც ფრთხილობს, რომ ზედმეტი არ მოუვიდეს რეგენტის უარყოფითი დახასიათება და, ამავე დროს, ნერვიულობს, რომ პატიმარს აუცილებლად ვერ წამოაცდენინა. მასთან უფრო ახლო ურთიერთობის დასამყარებლად ფილატელისტობის ერთობლივ გატაცებაზეც ჩამოუგდება საუბარს, მაგრამ გადაწყვეტილებას ვერ აცვლევინებს და დამშვიდობებისას უკმაყოფილოდ ართმევს ხელს. ამას იგი კატასტროფად აღიქვამს, რადგან უფუნქციოდ რჩება და ვერავის დააპატიმრებს, ამიტომ სამსახურსაც დაკარგავს.

პოლიციის უფროსი ქვეყანაში შექმნილ ვითარებაში

უკეთ გასარკვევად ყურადღებით უსმენს თავის სერჟანტს (გ. ჭუმბურიძე), რომელიც უყვება დემონსტრაციაზე მომხდარი კონფლიქტის შესახებ. ამ დროს იღეა მოუვს, რომ სერჟანტი დისიდენტად აქციოს და სიხარულით იწყებს მისთვის დავალების ახსნას. ამ ეპიზოდში თითქოს ექსტრასენსაც ემსგავსება. იგი ხედავს, რომ მოსაუბრის დარწმუნებას შეძლებს და ენთუზიაზმით უსმენს სერჟანტის მიერ სიზმრების მოყოლას და საუბარს ემოციურად აღიქვამს. ამავე დროს, უხსნის მის სამსახურებრივ უპერსპექტივობას და სთავაზობს, თავი დააპატიმრებინოს. პოლიციის უფროსი მზად არის დაუჩოქოს კიდეც, ოღონდ სერჟანტზე ზეგავლენა მოახდინოს. ამ სცენას რეჟისორი და მსახიობი თეატრალიზებული ინტერმედით ამძაფრებენ, როდესაც პოლიციის უფროსი, თითქოსდა, ხმაღს იღებს და ცხენზე ამხედრებული აპატიმრებს სერჟანტს და მას პატიმრის სპეცტანსაცმელს მიუგდებს. ამ დროს თ. პატაშურის პერსონაჟი ორივეს სცენის აივნიდან უყურებს და სიგარეტს ეწევა. მისი გამომეტყველება, ჟესტიკულაცია ირონიზებას გამოხატავს, რითაც ამ აბსურდულ სიტუაციას გამოკვეთს.

აკაკი ხიდაშელის გროტესკული მოქმედება გამოკვეთილია, მეტყველება ირონიულია, ჟესტიკულაცია – მკვეთრია, რაც მისი „იდურობის“ უაზრობას გამოხატავს. ვითარება იძაბება, როდესაც გენერალი (ნ. ყურაშვილი) შემოდის. მისი კმაყოფილი გამომეტყველება მალე იცვლება. აქ ვხედავთ შინაგან ჭიდილს გენერალსა და პოლიციის უფროსს შორის, ვინაიდან ხიდაშელის გმირი აღშფოთებულია გენერლის ადიუტანტად მისი ყოფილი პოლიტპატიმრის დანახვით. ნ. ყურაშვილის პერსონაჟი კი ირონიულად აფასებს ხელქვეითის რეაქციებს. მას თავისი შეხედულება აქვს ადიუტანტზე და ცდილობს, ყოველი საშუალებით გაამართლოს ადიუტანტის წარსული ბიოგრაფია. პოლიციის უფროსი მათ არ ეთანხმება, მაგრამ არც წინააღმდეგობის გაწევა სურს, რასაც პირზე ხელის აფარებით გამოხატავს.

აკაკი ხიდაშელის გმირი, სამაგიეროს გადახდის

მიზნით, გენერალს ექსპერიმენტის ჩატარებაზე ეთანხმება, რომლის მიზანია გაირკვეს, ამოქმედდება თუ არა ყოფილი პოლიტპატიმრის (ახლა კი გენერლის ადიუტანტი) მიერ ნასროლი ყუმბარა, რომელიც თავის დროზე არ აფეთქდა. კომიკურ ელემენტს იძენს გენერლისა და მისი ადიუტანტის თვითდაპატიმრება, რითაც მათი დიალოგი აბსურდამდე მიდის. ნუგზარ ყურაშვილის პერსონაჟი თვითდაჯერებული გენერალია, რომელსაც საკუთარი გადაწყვეტილება მართებულად მიაჩნია, მაგრამ, მოქმედებიდან გამომდინარე, ემოციებს აყოლილ, არც თუ ჭკვიან, მაგრამ ცბიერ და მოხერხებულ ადამიანად წარმოგვიდგება. მსახიობი არცერთ დიალოგს შეუფასებლად არ ტოვებს და თავის დამოკიდებულებას ყოველთვის სახიერად გამოხატავს. მსახიობის მიერ გმირის გადაწყვეტა გროტესკულია, თუმცა სხვადასხვა მომენტში ჩანს იუმორი და სარკაზმი, რაც ნ. ყურაშვილის დამოკიდებულებასაც გამოხატავს.

სრულიად განსხვავებულია კ. ჯოხაძისა და გ. ჭუმბურიძის გმირები. სპექტაკლის დასაწყისში ავანსცენაზე პოლიტპატიმარი გარკვეული პერიოდის განმავლობაში ჩაფიქრებულია. კ. ჯოხაძის პერსონაჟი გადაწყვეტილების მიღების განსჯის მომენტშია, დათმოს თუ არა თავისი ათწლიანი პრინციპული ბრძოლა და ხელისუფლების მაამებელი გახდეს. შექმნილი პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე, მიდის დასკვნამდე, რომ ბრძოლას აზრი დაეკარგა და ახალი ცხოვრების დასაწყებად სხვა მეთოდების გამოყენება გამოადგება. ამიტომაც პოლიციის უფროსს უცხადებს მიღებულ გადაწყვეტილებას, რომელსაც ასე ხსნის: „ახლა, როცა მზად ვარ, ხელი მოვაწერო დეკლარაციას, რათა განვთავისუფლდე საპატიმროდან და საზოგადოების საპატიო წევრი გახდე, თქვენ გიკვირთ და მეკითხებით, რატომ უნდა მოვაწერო?“ იქმნება აბსურდული სიტუაცია. ერთი მხრივ, პოლიციის მაღალჩინოსნები მას პოლიტიკური შეხედულებებისთვის დევნიდნენ და პოზიციის შესაცვლელად ათი წელი დაპატიმრებული ჰყავდათ. ისინი სიხარულის ნაცვლად საგონებელში ვარდებიან, რადგან ამ

უკანასკნელი პოლიტპატიმრის განთავისუფლებით მათი სამსახურებრივი ფუნქცია იკარგება. მეორე მხრივ, იძულებულნი არიან ახალი პოლიტპატიმარი გამოიგონონ და თავიანთი მუშაობის საჭიროება გაამართლონ. სიტუაცია კიდევ უფრო აბსურდული ხდება, როდესაც ეს ყოფილი პოლიტპატიმარი, უკვე გენერლის ადიუტანტად და ახლანდელი პოლიტპატიმრის ბრალმძებლად წარმოგვიდგება. ამ შემთხვევაში კ. ჯოხაძის გმირი გენერალზე უფრო სერიოზულ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომელიც ერკვევა საქმის ნამდვილ ვითარებაში. შემთხვევითი არ არის ისიც, რომ მას სამხედრო ფორმასთან ერთად შავი ხელთათმანები აცვია, რითაც წარსულისა და ახლანდელი საქმიანობის კვალის დაფარვას ცდილობს.

სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის მსხვერპლია მსახიობ გიორგი ჭუმბურიძის სერჟანტი, რომელიც მიენდო თავისი უფროსის შთაგონებას და ქვეყნის გადასარჩენად დისიდენტობას იბრალებს და ხელოვნურად შექმნილი პოლიტპატიმარი ხდება. სერჟანტი დაბნეული და გაოგნებულია ასეთი შეთავაზებით, მაგრამ ლოგიკური განსჯის უნარი არ შესწევს. მკაფიოდ არ ჩანს, თუ რა გარემოებებმა დაარწმუნა იგი, ციხეში ჩამჯდარიყო. მასში სულიერი ცვლილებები კი არ მიმდინარეობს, არამედ ამას დავალების შესრულების ჩინოვნიკური ვალდებულება განაპირობებს. ამიტომაც იგი დიქტატორული სახელმწიფოებრივი იდეოლოგიის მსხვერპლი ხდება.

ფინალში თ. პატაშურის გაურკვეველი გმირის აქტიურობა კვლავ გამოჩნდება. თუ მანამდე, მისი ფუნქცია გმირებისთვის შეუმჩნეველი იყო, ამჯერად მოქმედებაში ერთვება და პოლიტპატიმარს მოწოდებისთვის „ჩვენ გავიმარჯვეთ“ ზურგში ესვრის რეპლიკით – „ტყუილია, ბატონო მროვეკ, ტყუილი!“ ეს არის რეჟისორის პასუხი გმირის სიტყვებზე: „დაე, იყოს მშვიდობა“. აქ რეჟისორი დ. ეზერსკი არ იზიარებს დრამატურგის აზრს, რომ დიქტატურის დამხობის შემდეგ, საზოგადოებაზე პოლიციური წნეხის განხორციელება აღარ იქნება საჭირო, რადგან სახელმწიფოს სადამსჯელო მექანიზმი ფუნქციას დაკარგავდა.

პროექტორები დარბაზს ანათებენ. ოთხივე გმირი სცენიდან დარბაზს უყურებს პასუხის მოლოდინში, ხოლო სცენის ზემოთ პოლიციელთა სურათები გამოჩნდება. ასეთი ფინალი სიმბოლურად გამოხატავს დიქტატორული რეჟიმის არსს – თუ ვინმე გაბედავს სიმართლის თქმას, პოლიციელთა რეაქცია არ დააყოვნებს მათ გასანეიტრალებლად. ამდენად, ექსპოზიციაცა (პოლიციელი გოგონები) და ფინალიც მაყურებელს აგრძნობინებს, რომ საზოგადოება პოლიციური ზედამხედველობის ქვეშაა (რასაც პროგრამაზე დახატული ტირის სამიზნეც ადასტურებს) და მისი თავისუფლება მოჩვენებითია. რეჟისორი მაყურებლის პოზიციას კიდევ ერთი დეტალით ამოწმებს. მოკლული პოლიტპატიმრის „გვამი“ დარბაზიდან გამოსულებს კიბის საფეხურებზე დაგდებული ზვდებით – ვინ დაადგამს ფეხს და ვინ გადააბიჯებს, ვინ გათელავს და ვის შეებრალება მსხვერპლი – აი, ის საფიქრალი, რომელიც მაყურებელს სპექტაკლი უტოვებს...

სრულიად განსხვავებული ვერსია შემოგვთავაზა მ. თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრმა. თუ ახმეტელის თეატრში პიესის ტექსტი შემცირებულია და რეჟისორის აქცენტი გროტესკითა და პირობითი გამომსახველობითი საშუალებებით ფოკუსირებულია პოლიციური სისტემის მხილებაზე, კინომსახიობთა სპექტაკლი გამოირჩევა მკვეთრი ბუფონადურ-სარკასტული ფორმით, რომლის მეშვეობით გაზვიადებულადაა წარმოჩენილი გმირთა ზოგადი სახეები, რომლებიც მაყურებელს ქვეყანაში არსებულ დიქტატორული რეჟიმის არსებობაზე ჩააფიქრებს. რეჟისორ ზურაბ გეგუაძის დამოკიდებულება ირონიზებულად წარმოგვიდგენს ყოფილ საბჭოთა სისტემასა და კონკრეტული სახელმწიფო პირების მავნებლურ მოღვაწეობას. გენერალი გრიშთა და სამხედრო ფორმით გენერალ-სიმუს სტალინს გვაგონებს, სერჟანტი კი „ახალ საბჭოთა ადამიანს“ განასახიერებს. ამასთანავე, პოლიციის უფროსს – ფაშისტის, ხოლო გენერლის ადიუტანტს საბჭოთა ოფიცრის ფორმები აცვიათ. მოქმედებაც შენელებული კადრებით მიმდინარეობს და

ზოგჯერ გაფუჭებულ ფირფიტასავით მეორდება. სატირული ფორმით ყურადღება გამახვილებულია გმირთა ჩვენებაზე ტოტალიტარული რეჟიმის არსებობის პირობებში. ამავე დროს, პაროდირებულადაა წარმოდგენილი თანამდებობის პირები.

ორივე სპექტაკლი ეხმიანება ჩვენი პოლიტიკური ცხოვრების უახლოეს წარსულს, რომელიც გვაგონებს წინა ხელისუფლების მიერ ქვეყნის მართვის არადემოკრატიულ რეჟიმსა და ადამიანებისადმი არაჰუმანურ დამოკიდებულებას. ამიტომაც, ორივე დადგმა მაყურებელს მომავალში მსგავსი მმართველობის ფორმის მიუღებლობისკენ მოუწოდებს.

სპექტაკლის სცენოგრაფიაც უფრო რეალისტურად გამოიყურება (სცენოგრაფი შ. გლუზგიძე). პოლიციის უფროსის კაბინეტში მაგიდა და სკამი დგას, მის მოპირდაპირედ კი პატიმრისთვის განკუთვნილ ტაბურეტს ვხედავთ. იქვეა დასაბმელი ჯაჭვი ბოქლომით. კედლის „საპატიო დაფაზე“ ჩარჩოში ჩასმული საწამებელი იარაღებია. მის გვერდით კი რეგენტისა და ინფანტის ერთობლივი პორტრეტია. ამ სამყაროში „ადამიანური“ ფაქტორი ყვავილების სახით წარმოგვიდგება, სადაც, ადამიანთა წამების გარდა, ესთეტიკურ სიამოვნებაზეც ფიქრობენ, რაც უფრო მოჩვენებითი ილუზიისთვისაა გამოყენებული. მუსიკალურ გაფორმებაშიც სამხედრო მარში სჭარბობს, რაშიც ასევე დიქტატორული რეჟიმის კვალი ჩანს.

ასეთ გარემოში პოლიციის უფროსი (მ. აბულაძე) პატიმარს (გ. ყიფშიძე) მის ჩვენებას უკითხავს. პატიმარი კი ფურცელს ჭამს შედახილით: „გაუმარჯოს თავისუფლებას“. ამ დროს კი გამომძიებლის მიერ გამოძახებული ჯარისკაცი შოკის აპარატით პატიმარს გონებას აკარგვინებს. შემდგომ სცენაში ვხედავთ პოლიციის სერჟანტს (ვ. თარხნიშვილი) ფიზკულტურელის ფორმით. იგი საპირველმისო ალღუმის მონაწილეს გვაგონებს. მისი ვარჯიში მექანიკურ მოძრაობამდე მიდის, რომელიც სახელმწიფო რეჟიმს დამორჩილებული ადამიანის სახეა. ეს სცენა სპექტაკლში რამდენჯერმე მეორდება, სადაც მუსიკის ფონზე წამებულ ადამიანთა ხმები იკარგება.

ეს ორი კონტრასტული სცენა ნათლად წარმოგვიდგენს ქვეყანაში შექმნილ გარემოს, სადაც დისიდენტებს აწამებენ, ხოლო გარეთ მყოფ ადამიანებს იდეოლოგიურად მორჩილ მოქალაქეებად ზრდიან.

ამიტომაც გასაკვირი აღარაა, როდესაც გ. ყიფშიძის გმირი გადაწყვეტს პოლიტპატიმრობაზე უარის თქმასა და მორჩილი ცხოვრების დაწყებას. იგი ცდილობს დაარწმუნოს გააკვირვებული გამომძიებელი თავის სიმართლეში, მაგრამ ბომბის სროლის შეხსენებისას ოდნავ შეცბება, თუმცა იმედიანად ამბობს – ეს ზომ წარსულს ჩაბარდაო. მსახიობი გ. ყიფშიძე წარმოგვიდგენს შინაგანად დარწმუნებულ ადამიანს, რომ, თუკი ხალხი მთავრობის მომხრეა, მაშინ მის დისიდენტობას საფუძველი ეცლება. ამიტომ, ცდილობს დადებითად შეაფასოს ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენები, რაც შემდგომში აბსურდამდე მიდის. გამომძიებლის ადიუტანტს პატიმრის ნიეთების დამტკერელი ყუთი შემოაქვს. ყოფილი მეამბოხე პალტოს იცვამს და საპატიმროს პატრიოტული სიმღერით ტოვებს. ასეთი ერთგულება მას უფასდება და მოგვიანებით გენერლის ადიუტანტად გვევლინება, რომელიც უკვე სხვა „პოლიტპატიმრის“ ბრალმდებელი ხდება და გენერალს სათანადო „კონსულტაციებსაც“ უწევს. აქ უკვე გ. ყიფშიძის გმირი თავდაჯერებული, საქმიანი ჩინოვნიკია, რომელიც გენერალსა და სახელმწიფო დამსჯელ აპარატს ერთგულად ემსახურება.

მსახიობ მალხაზ აბულაძის პოლიციის უფროსი პატიმრის მიმართ დაუნდობელი ჯალათია, მაგრამ უცებ მორალურად ტყდება და საგონებელში ვარდება, როცა მის გადაწყვეტილებას იგებს. ვერც ეკამათება, ვინაიდან მთელი მისი მუშაობა პოლიტპატიმრის გადარწმუნება იყო, ხელისუფლების სასარგებლო მოქალაქედ გარდაქმნილიყო. ამავე დროს ყოფილი მეამბოხის „გამოტეხვას“ ცდილობს, მართალს ამბობს იგი თუ ტყუის. ამიტომ მის გამოსაწვევად ხელისუფლების პირველ პირს ლანძღავს, მაგრამ „გამოსწორებული“ პატიმარი მხოლოდ საკებარი სიტყვებით პასუხობს. გამომძიებელს ისღა დარჩენია,

რომ მას პიროვნული „გარდატეხა“ მიულოცოს, მაგრამ მისი გულწრფელობის არ სჯერა და განთავისუფლების დოკუმენტს ორჯერ აძლევს და ართმევს. მ. აბულაძის გმირი დრამატულად განიცდის უკანასკნელ პატიმართან განშორებას, კიდევ ფიქრობს მის დაყოლიებას, რისთვისაც თავის სავარძელსაც უთმობს და მარკების კოლექციის მიცემასაც ჰპირდება, მაგრამ ამაოდ.

გამომძიებლის შინაგანი მეტამორფოზა ნაცემი და ხელმოტეხილი სერჟანტის გამოჩენისას იწყება, რომელსაც ხალხში პროვოკაციის მოწყობა არ გამოუვიდა. მის ანტისახელმწიფოებრივ მოწოდებებს არავინ უსმენდა. მსახიობი ვ. თარხნიშვილი ხალხთან თავისი საუბრისა და ცემის ეტიუდს გაითამაშებს, რითაც სახიერად წარმოსახავს ქვეყანაში არსებულ პოლიტიკურ ვითარებას, რაც შექმნილ სიტუაციას კიდევ უფრო აბსურდულს ხდის. თუმცა გამომძიებელს გამოსავლის პოვნისკენ უბიძგებს. მ. აბულაძის პერსონაჟი ოპტიმისტური განწყობით მიდის სერჟანტის სახლში, რომ მისი ცხოვრების წესს გაეცნოს.

რეჟისორი გროტესკულად გვიჩვენებს ამ ოჯახურ გარემოს, სადაც მეუღლე ქალის ტანსაცმელში გამოწყობილი კაცია (ნ. წერედიანი), რომელიც ეგზალტირებულია იმიტო, რომ ქმარს სამხედრო ფორმის გარეშე არსებობა არ შეუძლია და სამოქალაქო ტანსაცმელში იტანჯება. ამიტომაც აკერებს მის საცვლებზე სამხედრო ლამპასებს. ამ ოჯახში ყველაფერი გამრუდებულია – მეუღლეთა ურთიერთობები, რაც ურთიერთ თვალთვალზეა აგებული, ბავშვების კარჩაკეტილი აღზრდა, სახელმწიფოს მიერ შემოთავაზებული რეალობის შელამაზებულად ხედვა, ბედნიერი ცხოვრების ილუზია, რომელიც კომუნისტური რეჟიმის ერთ-ერთი ღოზუნგის, „სახელმწიფო ოჯახიდან იწყება“, ირონიული ჩვენებაა.

ამ დროს კი სერჟანტი სპაიდერმენივით ფანჯრიდან თოკით შემოფრინდება სახლში, რაც მის პიროვნულ სიმსუბუქეზე, ცხოვრებისგან მოწყვეტაზე და ოცნების არარეალურ სამყაროში ყოფნაზე მიუთითებს. ვ. თარხნიშვილის სერჟანტი ფორმას იცვამს და მწყობრი სამხედრო ნაბიჯით

მაგიდის გარშემო იწყებს სიარულს და სიამოვნებით ამბობს – ახლა თავს თავისუფლად ვგრძნობო. ამავე დროს გამოძიებელს განტელებით ვარჯიშისას ესაუბრება, რაც ამ უკანასკნელს არწმუნებს სერჟანტის იდეურობაში. ის მზადაა, დავალებები ენთუზიაზმით შეასრულოს. ამიტომაც გამოძიებელი სახელმწიფოში შექმნილ მდგომარეობას ამუქებს და დაბავს, რომ სერჟანტზე სასურველი ზემოქმედება მოახდინოს, რომელიც ამ საუბარს აღფრთოვანებით უსმენს. ფსიქოლოგიურმა ზეწოლამ გაჭრა და, როცა სერჟანტი იგებს, რომ იგი ქვეყნის ერთადერთი გადამრჩენია, ჯერ გაუკვირდება და შეცბება, მერე კი გადაწყვეტით კითხულობს – რა უნდა გავაკეთო. მოვლენების მიმართ სარკაზმი ძლიერდება პოლიციის უფროსის კაბინეტში მ. აბულაძისა და ვ. თარხნიშვილის გმირთა საუბრისას. პატიმარი სერჟანტი კმაყოფილია პოლიციის წარმატებების გაგებისას, მაგრამ იმასაც აღნიშნავს – როცა ფიქრი დავიწყე, ჩვენს ქვეყანაში საქმეები ცუდად მიდისო და ორივეში უწინდელი რწმენა ქრება. ამის დამადასტურებელია ციხის დასათვალიერებლად შემოსული ბავშვები, რაც მის მუზეუმად გადაქცევასა და ფუნქციის დაკარგვაზე მიანიშნებს.

თამაზ ნატროშვილის გენერალი ვიზუალურად სტალინს მოგვაგონებს. თვითკმაყოფილი, არცთუ ჭკვიანი ადამიანია, მაგრამ თავისი ადიუტანტის მიმნდობი უფროსია. მას გადაწყვეტილებების მიღება უჭირს, ორჭოფობს, მაგრამ ბომბის აფეთქების ექსპერიმენტს ბოლოს მაინც თანხმდება. გენერალი არ არის ინიციატივიანი და ენერგიული, ამიტომ გადაწყვეტილებას სხვების ზეგავლენით იღებს და მსახიობიც ირონიულადაა განწყობილი თავისი გმირისადმი.

ფინალში, როდესაც პოლიციის უფროსი, გენერალი და მისი ადიუტანტი თავს იპატიმრებენ, პოლიტპატიმრად ქცეული ვ. თარხნიშვილის გმირი სამივეს აპატიმრებს, კედლიდან ხსნის რევენტის სურათს და ბავშვებთან ერთად თავისუფლების გამოძახატველ სიმღერას ასრულებს. ამავე დროს დროშას (პატიმრის ფორმას) აფრიალებს.

აღსანიშნავია, რომ ბავშვების გუნდთან ვ. თარხნიშვილის გმირის სიმღერა რამდენჯერმე მეორდება, რომელიც დიქტატორული ხელისუფლების ხოტბის გამომხატველია და ნათლად წარმოაჩენს დამონებულ ადამიანთა გარემოს. მართლაც, ბავშვები სერჟანტივით ისეთივე საპარადო განწყობას ავლენენ, მსგავსი სამხედრო ნაბიჯით დადიან, რაც მათ მომავალ ცხოვრებას წარმოაჩენს. სპექტაკლი მთავრდება, მაგრამ მაყურებელს საფიქრალი მაინც მიჰყვება. საბოლოოდ მოუტანა თუ არა სერჟანტმა-პოლიტპატიმარმა საზოგადოებას თავისუფლება, თუ მხოლოდ ილუზიურ სამყაროში დარჩა?!

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Сл. Мрожек. „Сатирические рассказы и пьесы“, М., „Молодая гвардия“, 1990
- В. Горшкова. „Феномен Мрожека“, журн „Театральная жизнь“, №20, 1889
- Е. Петрова. „Пан Мрожек натуральный абсурд“, Газ., „Аргументы и факты“, 16. 10. 2002
- И. Лапно. „Польский мастер парадокса на русских сценах“, Журн. „Новая Польша“, №3. 2008
- ლ. ჩხარტიშვილი. „ფრთხილად, ყველგან პოლიცია!“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 2014
- მ. ვასაძე. „პოლიცია“. კრ. „თბილისის ტეატრები გარდამავალი ეკონომიკის პირობებში“, ილიაუნის თანამედროვე ქართული კვლევის ცენტრი, თბ., 2014

მანანა პაიჭაძე,
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი

**არტურ შნიცლერის „ფერსული“
პირველად ქართული თმატრის სცენაზე
(2008)**

ავსტრიული მოდერნის (ახალგაზრდა ვენის) ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელი არტურ შნიცლერი (1862-1931) ქართული თეატრის სცენაზე პირველად რეჟისორმა ლევან წულაძემ შემოიყვანა. მან ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 90-იან წლებში, რუსთაველზე მდებარე სარდაფის თეატრის სცენაზე, დადგა შნიცლერის არაჩვეულებრივი ნოველა „კაზანოვას დაბრუნება“, ხოლო 2008 წლის 1 ივლისს, კოტე მარჯაიშვილის თეატრის სხვენში – მისი გახმაურებული ერთაქტიანი პიესა „ფერსული“. საგულისხმოა, ერთმოქმედებიანი პიესა „ფერსული“ არტურ შნიცლერმა ზამთარში, 1896-1897 წწ. დაწერა. ეს ტექსტი დღესაც მოდერნისტული დრამის სიმბოლოდ ითვლება. პიესა შნიცლერმა საკუთარი ხარჯებით ორასი ეგზემპლარის ოდენობით გამოსცა 1900 წელს. 1903 წელს ვენის ფრიც ფროიდის გამომცემლობამ ხელმეორედ გამოსცა და წიგნის 40 000 ეგზემპლარი მალევე გაიყიდა.

1907 წელს პიესა ია ეკალაძე-ცინცაძემ ქართულად თარგმნა. სავარაუდოდ, ტექსტის დედანი ნიკო ლორთქიფანიძეს უნდა ჩამოეტანა ვენიდან. ამჟამად ამ პიესის ახალი თარგმანიც გაჩნდა – ზურაბ აბაშიძის მიერ თარგმნილი სათაურით „კარუსელი“.

ავსტრიული მოდერნის (ახალგაზრდა ვენის – Wiener Moderne) მიმდინარეობა მოიცავს 1890-1910 წლებს. ავსტრია-უნგრეთის მონარქიის აწეწილი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მდგომარეობის მიუხედავად (ან, იქნებ, სწორედ ამის წყალობით), აყვავების ხანას განიცდის ავსტრიული ფილოსოფია, მხატვრობა, არქიტექტურა, მუსიკა და ლიტერატურა. ავსტრიული მოდერნი ნატურალიზმის

საპირისპიროდ შეიქმნა და *l'art pour l'art* -ის მაქსიმებს იზიარებდა.

არტურ შნიცლერი უპირატესად დრამებს და პროზაულ ნაწარმოებებს წერდა, რომლებშიც მთავარი აქცენტი პერსონაჟების ფსიქიკაზე კეთდებოდა. მისი ნაწარმოებების მკითხველს ექმნება გარკვეული შთაბეჭდილება ავსტრიის და კერძოდ, ვენის იმ პერიოდის საზოგადოების ცხოვრებაზე და ზოგადად ეპოქაზე, რომელშიც შნიცლერის პერსონაჟები ცხოვრობდნენ, ანუ, XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დამდეგზე. თავისი ნაწარმოებების მოქმედ გმირებად შნიცლერს გამოყვანილი ჰყავს იმდროინდელი ვენის საზოგადოების ტიპური წარმომადგენლები: ექიმები, ოფიცრები, ჟურნალისტები, მსახიობები, მხატვრები და მწერლები, კახპები. შნიცლერისთვის თავის შემოქმედებაში მთავარი იყო არა პერსონაჟების ავადმყოფური სულიერი მდგომარეობის ასახვა, არამედ ჩვეულებრივი, საშუალო ფენის ადამიანების შინაგანი სამყაროს წარმოჩენა ყველა მათთვის ჩვეული ცხოვრებისეული ტყუილითა და სიმართლით, პატიოსნების კოდექსის და სექსუალური ტაბუების გათვალისწინებით. ზიგმუნდ ფროიდის მსგავსად, არტურ შნიცლერიც თავის ნაწარმოებებში ეხება ტაბუდადებულ პრობლემებს (უპირატესად სექსუალურ პრობლემებს), რომლებსაც იმდროინდელ რაციონალიზმზე და პროგრესზე ორიენტირებული საზოგადოება სრულად უგულებელყოფდა. შნიცლერი გვიჩვენებს, რომ ადამიანის ქვეცნობიერში ისეთი ძალები ბუდობენ და არსებობენ, რომლებიც გონების კონტროლს არ ექვემდებარებიან.

დრამა „ფერზული“ XIX საუკუნის დამლევის ვენის საზოგადოების მორალურ სურათს აღწერს. პიესაში ასახულია სექსუალური ბუნების ათი ეპიზოდი, უფრო სწორად კი დიალოგი. პიესა ათი დიალოგისა და ათი მოქმედი გმირისგან შედგება. მოქმედი პირები ერთმანეთს წყვილებში ხვდებიან, ეს წყვილები ერთმანეთს ენაცვლებიან – ერთი მოქმედი გმირი ერთი სცენიდან მეორეში გადადის.

დრამის სტრუქტურა შემდეგი პრინციპითაა აგებული;

- 1) $A+B \rightarrow$ მეძავი – ჯარისკაცი;
- 2) $B+C \rightarrow$ ჯარისკაცი – მოახლე გოგონა;
- 3) $C+D \rightarrow$ მოახლე – ახალგაზრდა ბატონი;
- 4) $D+E \rightarrow$ ახალგაზრდა ბატონი – ახალგაზრდა ქალბატონი;
- 5) $E+F \rightarrow$ ახალგაზრდა ქალბატონი – ქმარი;
- 6) $F+G \rightarrow$ ქმარი – სატრფიალო არსება;
- 7) $G+H \rightarrow$ სატრფიალო არსება – პოეტი;
- 8) $H+I \rightarrow$ პოეტი – მსახიობი ქალი;
- 9) $J+K \rightarrow$ მსახიობი ქალი – გრაფი;
- 10) $K+A \rightarrow$ გრაფი – მეძავი.

ასე და ამგვარად, ფერხულის წრე იკვრება, თუმცა, თეორიულად მისი გაგრძელება უსასრულოდ შეიძლება. შნიცლერმა დრამაში სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლები ასახა. დიალოგები, ანუ იგივე სცენები, აღწერენ მოქმედებას სექსუალურ აქტამდე და სექსუალური აქტის შემდეგ. თავად სექსუალური აქტის ადგილი ტექსტში გრაფიკული სახით დეფისით ან მრავალწერტილით არის აღნიშნული. პირველი წყვილი ყველაზე დაბალი სოციალური ფენის პერსონაჟებს წარმოადგენს. სცენიდან სცენამდე თითოეული პერსონაჟის სოციალური რანგი მატულობს და ბოლო სცენაში კი ჩვენ საქმე გვაქვს, ერთი მხრივ, სოციალურად ყველაზე მაღალი ფენის წარმომადგენელთან (გრაფთან), მეორე მხრივ კი, სოციალურად ყველაზე დაბალ საფეხურზე მდგომ ფიგურასთან (მეძავი).

რაც უფრო მაღალია პერსონაჟების სოციალური დონე, მით უფრო ხანგრძლივია დიალოგები მათ შორის, ხოლო რაც უფრო დაბალია პერსონაჟების სოციალური დონე მით უფრო მოკლეა მათი დიალოგები. ეს თავისთავად გასაგებია, რადგანაც ინტელექტუალურად უფრო მაღალ საფეხურზე მდგომი ადამიანი უფრო მეტს მსჯელობს, მისი ერუდიცია ლექსიკურადაც და სინტაქსურადაც მეტ სივრცეს მოითხოვს. „ფერხული“ არ არის დრამა, რომელიც სასიყვარულო ამბავს მოგვითხრობს. მისი პერსონაჟები ერთმანეთს, ნებისთ თუ უნებლიეთ, მხოლოდ

შემთხვევით ხვდებიან, ზოგჯერ ძალისმიერადაც, მხოლოდ იმისთვის, რომ დაიკმაყოფილონ სექსუალური მოთხოვნილება. ამ შემთხვევითობას, ყველაფერთან ერთად, ხაზს უსვამს ის გარემოებაც, რომ შნიცლერის პერსონაჟების საკუთარი სახელები მეტად პირობით როლს თამაშობენ.

პირველი წარმოდგენა 1920წ. 20 დეკემბერს განხორციელდა ბერლინის მცირე თეატრში. წარმოდგენამდე რამდენიმე საათით ადრე, პრუსიის კულტურის სამინისტრომ სპექტაკლი აკრძალა. მაგრამ მიუხედავად ამისა, პრემიერა მაინც შედგა. ამ აკრძალვით გამოწვეულმა სკანდალმა გაცილებით უფრო მეტი ყურადღება მიიპყრო, ვიდრე თავად ნაწარმოებმა. 1921 წლის 6 იანვარს სასამართლომ აკრძალვა მოხსნა, მას შემდეგ, რაც მოსამართლეებმა თავად ნახეს სპექტაკლი.

1921 წ. 1 თებერვალს შნიცლერის „ფერხულის“ პრემიერა შედგა ვენაში კამერული ფესტივალის დროს. ამ სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად, მაგრამ მიუხედავად ამ წარმატებისა, სხვადასხვა გაზეთში დაიწყო ანტისემიტური დევნის კამპანია. ამ პიესაზე იგნაც ზაიპელი (რომელიც შემდეგ ავსტრიის კანცლერი გახდა) ამბობდა, რომ ეს იყო ებრაელი ავტორის მიერ დაწერილი ბინძური პიესა. 1921 წ. 16 თებერვალს ვენაში „ფერხულის“ წარმოდგენის დროს, თეატრში დაახლოებით ორასი ადამიანი შემოვარდა, რომლებმაც მომწამვლელი ბომბები შემოყარეს და დეკორაციები დაანგრეს. მომხდარი ფაქტის გამო, ავსტრიის შინაგან საქმეთა სამინისტრომ ამ პიესის დადგმა აკრძალა – საზოგადოებრივი წესრიგის დაცვის მოტივით. ვენის მერი და შინაგან საქმეთა მინისტრი ამ საკითხზე სხვადასხვა პოზიციას იკავებდნენ. მათ შორის დაწყებულმა დავამ საკონსტიტუციო სასამართლოში გადაინაცვლა. სასამართლომ კი დააკმაყოფილა ვენის მერის მოთხოვნა და 1922 წლის მარტიდან კვლავ დაიშვა შნიცლერის „ფერხულის“ დადგმა. იმავე პერიოდში ბერლინში ხუთდღიანი პატიმრობის შემდეგ, გაამართლეს და გაათავისუფლეს სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი და მსახიობები. სხვათა შორის, ამ პერიპეტეიების, სკანდალების და

კამპანიების ფონზე, არტურ შნიცლერმა საზგასმით მოითხოვა „ფერხულის“ შემდგომი დადგენების განხორციელება, თუმცა ანდერძში ეს წერილობით მანიფესტირებული არ არის.

შნიცლერის პირველი ქართული „ფერხული“ მარჯანიშვილის თეატრში 2008 წლის 1 ივლისს განხორციელდა, ახალ მცირე დარბაზში – სხვენში. სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი (როგორც უკვე აღვნიშნე) არის ლევან წულაძე. სცენოგრაფიაც მას ეკუთვნის. კოსტიუმების მხატვარია ანა კალატოზიშვილი, ქორეოგრაფი – გია მარლანია, მუსიკალური გაფორმება – ზურა გაგლოშვილისა.

სპექტაკლში რეჟისორმა შეძლო შეენარჩუნებინა არტურ შნიცლერის პიესის სულისკვეთება, დედააზრი, ძირითადი განწყობა და ტემპი. თუმცა, ჩემი აზრით, ანტრაქტი ხელს უშლის „ფერხულის“ რიტმის პრინციპს, უფრო მეტიც, არღვევს მას. ამიტომ ანტრაქტი წარმოდგენის მთავარ და ძირითად ნაკლად მიმაჩნია. ამას გარდა, რეჟისორმა სპექტაკლში შემოიყვანა დამატებითი მოქმედი პირი – ბავშვი, რომლის როლიც მართალია უსიტყვოა, მაგრამ მას გარკვეული ფუნქციური დატვირთვა მაინც აქვს. როდესაც ახალგაზრდა გათხოვილი ქალი ბავშვთან ერთად მიდის სასტუმროს ნომერში, სადაც უნდა შეხვდეს თავის საყვარელს, ეს სცენა სცილდება შნიცლერის მხატვრულ სამყაროს და უფრო შტეფან ცვაიგის ნოველებს მოგვაგონებს.

ლევან წულაძე იმ რეჟისორთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელიც არა მხოლოდ ღრმად სწავლობს დასაღმემლ ნაწარმოებს, როგორც ლიტერატურულ ტექსტს, არამედ მისი სასცენო და კინოდაპტაციების ისტორიასაც ეცნობა. ამდენად, მაქს ოფიულსის (1950) და როჟე ვადიმის (1964) „ფერხულები“ მისთვის კარგად ნაცნობი ჩანს. მაგრამ შესაძლოა სწორედ ამ ნიშნულებმა გადააწყვეტინეს მას „თავისი“, საკუთარი ადაპტაცია შეექმნა, რომელშიც კალკი ან დასესხება ამ დიდი ოსტატებისა სრულებითაც არ იკითხება.

რეჟისორმა პიესის ტექსტში უმნიშვნელო კუპიურები შეიტანა, თუმცა თვითონაც დაამატა და შეავსო ტექსტი

ჩანართებით (განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს ეს იმ სცენებში, როდესაც ერთმანეთს ხვდებიან ა) სატრფიალო არსება და პოეტი და ბ) მსახიობი ქალი და გრაფი).

2008 წლის 10 ივლისის გაზეთში „24 საათი“ გამოქვეყნდა მარიამ ჩუბინიძის რეცენზია ამ სპექტაკლზე. ამ რეცენზიიდან ერთ ფრაგმენტს მოვიყვან, რომელსაც სავსებით ვეთანხმები: „სპექტაკლში ერთგვარ დისბალანსს იწვევს ის, რომ რეჟისორის მიერ სავარაუდოდ შედარებით ირონიით და მეტი იუმორით მოწოდებული თემები და სცენები (რაზეც ზურა გაგლოშვილის მუსიკალური გაფორმებაც მეტყველებს) მსახიობებმა ასეთივე განწყობით ვერც გაითავისეს და შედეგად, ვერც წარმოაჩინეს. უმრავლესობა მათგანი რეჟისორზე საკმაოდ ახალგაზრდა და შესაძლებელია, ამ მიზეზით ბევრ რამეს ჯერ კიდევ გადაჭარბებული სერიოზულობით აღიქვამენ, რამაც ხელი შეუშალათ, სულ ოდნავ დაშორებოდნენ თავიანთ როლებს და გვერდიდან ღიმილით შეეხედათ საკუთარი გმირებისათვის. ამ პერსონაჟებმა ხომ იციან, რომ ცხოვრება თამაშია. ჩვენმა მსახიობებმა კი მათგან ვერაფერი ისწავლეს. ხოლო თუ სპექტაკლის მიზანი ფსიქოლოგიური ნიუანსების წარმოჩენაა, მაშინ თითოეულ ამ სახეს ამგვარი დამუშავება ნამდვილად აკლია. გამონაკლისი ქეთი ცხაკაიას გმირია – მსახიობი ქალი“.

მთლიანობაში კი ვთვლი, რომ წულაძე სწორად კითხულობს შნიცლერის ტექსტს და, შესაბამისად, სწორადვე (თუმცაღა არაორდინალურად) გადმოაქვს სცენაზე მისი სიღრმისეული საზრისი და მწერლის კონცეპტუალური ინტენცია.

თავის დღიურში არტურ შნიცლერმა 1897 წლის იანვარში (ანუ „ფერხულის“ დაწერისთანავე) ასეთი ჩანაწერი გააკეთა: „ზამთრის განმავლობაში სცენების მთელი რიგი დავწერე, რომელიც დასაბეჭდად არ გამოდგება, ლიტერატურულადაც ბევრს არაფერს წარმოადგენს, მაგრამ როდესაც მას რამდენიმე ასეული წლის შემდეგ გამოამზეურებენ, ჩვენს კულტურას საინტერესო შუქს მოჰყენს“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არტურ შნიცლერის თხზულება „ფერსული“. თარგმანი ია ეკალაძე-ცინცაძისა, თბ., 1907
- მარიამ ჩუბინიძე. „ფერსული“, რევიუ, გაზეთი „24 საათი“, 10 ივლისი, 2008
- Gerd K. Schneider. Die Rezeption von Arthur Schnitzlers `Reigen~ 1897-1994, Riverside, Ariadne Press, 1995

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

ალტერნატიული თეატრები საქართველოში

ალტერნატიული თეატრების მოძრაობა საქართველოში დაიწყო 60-იანი წლებიდან და მომზადდა საფუძვლები 70-80-იანი წლების დიდი რეფორმისათვის. ამ მიზნით, ლ. იოსელიანმა 1961 წელს, ახალგაზრდა მსახიობებთან ერთად რამდენიმე სპექტაკლი დადგა სანკულტურის თეატრში. გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით შეიქმნა რუსთავის ახალგაზრდული თეატრი (1967). მიხეილ თუმანიშვილმა რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდა მცირე სცენაზე დადგა ქართული თეატრის ისტორიაში პირველი პოსტმოდერნული წარმოდგენა „ჭინჭრაქა“ (1963). 1975 წელს დაფუძნდა მიხეილ თუმანიშვილის კინომსახიობთა თეატრი, რომლის პირველი წარმოდგენაც ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“ მომზადდა თეატრალური ინსტიტუტის (ამჟამად თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი) მე-11 აუდიტორიაში. თეატრალური ინსტიტუტის კედლებშივე იშვა სანდრო მრევლიშვილის სპექტაკლი „მოდი ვნახოთ ვენახი“ (1972). მისმა წარმატებამ კი განაპირობა 1974 წელს „მეტეხის ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის“ დაბადება.

საქართველოში მცირე თეატრების აღმოცენების ტრადიციის განახლება, რომელსაც ჩვენში საფუძველი 60-70-იან წლებში ჩაეყარა, მხოლოდ თბილისის სამოქალაქო ომის შემდეგ მოხერხდა. 1997 წლის 31 მარტს, რუსთაველის გამზირზე მდებარე საქინფორმის შენობის სარდაფში დაფუძნდა „სარდაფის თეატრი“. იგი შეეცადა დაპირისპირებოდა მოძველებულ აკადემიზმს და იუმორითა და ირონიით რეაგირებდა 90-იანი წლების ეროვნულ პრობლემებზე. თეატრისათვის პრიორიტეტული გახდა ახალბედა დრამატურგთა მოზიდვა.

შესაბამისად, პირველად სწორედ აქ დაიდგა ლ. ბუღაძის პიესებიცა და არაერთი დამწყები ავტორის სადებიუტო ქმნილება. თეატრალური სარდაფი იყო პირველი ღია ტიპის თეატრი, სადაც ნებისმიერ რეჟისორსა და მსახიობს იწვევდნენ საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობების რეალიზაციისთვის.

„სარდაფის თეატრის“ პირველ პრემიერად წარმოდგენილ დადგმაში ა. სტრინდბერგის „სიკვდილის როკვა“ (რეჟ. ა. ვარსიმაშვილი), მონაწილეობდნენ რუსთაველის თეატრის უფროსი თაობის მსახიობები: რ. ჩხიკვაძე, გ. საღარაძე, ნ. ფაჩუაშვილი. ახალგაზრდა თეატრი დემონსტრირებდა, რომ არ აპირებდა დისტანცირებას უფროსი თაობის სახელოვანი პროფესიონალებისაგან და მათთან თანამშრომლობით მიისწრაფოდა გარკვეული რეფორმების რეალიზებისკენ. 2000 წელს დაფუძნებული ა. ვარსიმაშვილის კერძო „თავისუფალი თეატრიც“ მუდმივად ასაქმებდა წარმატებულ ახალგაზრდა, პერსპექტიულ მსახიობებს და სათანამშრომლოდ იწვევდა ქართული თეატრის ცნობილ მსახიობებს.

ახალი ალტერნატიული თეატრების მოძრაობის საწყისს კი წარმოადგენდა XX საუკუნის 80-იანი წლები, როდესაც ტოტალიტარული რეჟიმის ნგრევის დასაწყისში, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის იმჟამად თეატრალური ინსტიტუტის დირექტორი ალექსიდის სახელობის სასწავლო თეატრის სცენაზე დიდი წარმატებით დაიდგა ა. ჰაკეტისა და კ. გუდრიჩის „ანა ფრანკის დღიური“. 1986 წელს, III კურსის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტებთან დადგმული წინასაღიპლომო სპექტაკლი გამოირჩეოდა ზეიმური თეატრალურობით, ირონიულ-გროტესკული, ფარსული ელემენტებით... ერთი წლის შემდგომ, ამჯერად უკვე რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე არანაკლები ტრიუმფით წარმოადგინეს ამავე ჯგუფის სადიპლომო დადგმა ბ. ვასილევის „ამაღამ მგონი იქნება ქარი“ („ზვალ ომი იყო“, რეჟ. გიზო ჟორდანიას), რომელიც XX საუკუნის 30-იანი წლების რეპრესიული პერიოდის მოვლენებს იახრებდა.

XX საუკუნის 90-იანი წლებში, ტოტალიტარული რეჟიმის ნგრევის დასაწყისში განხორციელებულ ამ დადგმაში რეჟისორს მომავალი წარსულში გადაჰქონდა და პირიქით. დროის აღრევა, დროის უწყვეტობის გაცნობიერებასაც ისახავდა მიზნად. „ერთი სკოლის მოსწავლეთა ბედით, სპექტაკლი კრიტიკულად ანალიზებდა ადამიანის უსახო მასად ქცევის აგებდით 30-იან წლებს... რომელიც სახელმწიფოებრივი პრობლემების მოტივით კრძალავდა ადამიანის მიერ საკუთარ ბელზე ზრუნვას და სულიერად ამახინჯებდა ინდივიდს...“¹ აგებდითი ახლო წარსულის გამო, თეატრი სიფხიზლისაკენ მოუწოდებდა საზოგადოებას და შიშობდა, კვლავაც არ წარმოქმნილიყო მცირერიცხოვანი ქართველი ერის მანქურთებად ქცევის პრეცედენტი...

ამ სპექტაკლებში მონაწილე მსახიობების სრული შემადგენლობა რეჟისორ გიზო ჟორდანიას ხელმძღვანელობით, უმაღლეს დამკვიდრდა რუსთაველის თეატრის ახლად აღდგენილ მცირე სცენაზე. „თეატრი“ უსწრაფესად მოექცა ახალგაზრდებისა და პროფესიონალების ყურადღების ცენტრში, ხოლო გამოკვეთილი მოქალაქეობრივი პოზიციისა და მზარდი პოპულარობის გამო მას „მცირე თეატრიც“ უწოდეს.

კრიტიკული პათოსი და მაძიებლური სულისკვეთება გაგრძელდა აგრეთვე XXI საუკუნის ახალგაზრდებში გარკვეული პოპულარობით გამორჩეულ სამეფო უბნის თეატრშიც. ამ თეატრის მნიშვნელოვანი დადგმები: ლ. ბუღაძის „ნუგზარი და მეფისტოფელი“ (რეჟ. გ. თავაძე, 2004)², ი. მისიძის „ჩემი მეგობარი ჰიტლერი“ (რეჟ. დ. მღებრიშვილი, 2006)³, ს. მროჟეის „სტრიატიზი“ (რეჟ. ნ. თავაძე, 2012)⁴ და ა. სტრინდბერგის „ფრეკენ ჟული“ (რეჟ. დ. თავაძე, 2012)⁵, მკაფიოდ წარმოაჩენდა თეატრის სარეპერტუარო

¹ რეზო ბალანჩივაძე, გაზ. „თბილისი“, 1989 წლის 18 მარტი

² საქართველოს სათეატრო ხელოვნების ენციკლოპედია, თბ., 2015.

³ დრო და სპექტაკლი, კრებ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებები“, თბ., 2012, № 2(51).

⁴ ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, თბ., 2012, №3.

⁵ ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, თბ., 2012, №6;

პოლიტიკას, მის პრიორიტეტებს და მკვეთრად რეაგირებდა პრობლემურ თემებზე. სცენაზე იქმნებოდა ფინანსური მაფიის მძევლად ქცეული ავანტიურისტი რევოლუციონერების სახე, ინტელიგენციის ტრაგიკული ზვედრი თანამედროვე სამყაროში და ღირებულებათა უკიდევანო მსხვრევით იმედგაცრუებული ნიჰილისტი თაობის პორტრეტები.

ახალი ათასწლეულის დასაწყისის ერთგვარ „ნიუსად“ იქცა დ. მღებრიშვილის მიერ განხორციელებული ი. მისიძას **„ჩემი მეგობარი ჰიტლერი“** (სამეფო უბნის თეატრი, 2004). სპექტაკლში შეიქმნა ორი მნიშვნელოვანი სცენური სახე, – ნატა მურვანიძის ჰიტლერი და რევაზ თავართქილაძის კრუპი.

ნ. მურვანიძე მხოლოდ ზოგადი შტრიხებით ხატავდა ადოლფ ჰიტლერის გარეგნობას, – მის ტრადიციულ თმის ვარცხნილობას, პლასტიკურ ნახაზს, ხასიათს და მკაფიოდ წარმოაჩენდა თანამედროვე პოლიტიკის კულუარულ თამაშის წესებს. პოსტინდუსტრიული ეპოქის ადეკვატურ ნიღაბს წარმოსახავდა ფოლადისფერ გრძელ ლაბადაში გახვეული რ. თავართქილაძის კრუპიც. თითქმის საუკუნის ასაკის ეს ავტორიტეტული მაფიოზი, ცინიკური ღიმილითა და გამყინავი ხმით სახავდა პოლიტიკური ავანსცენისგან მიმალულ, მხოლოდ ფინანსურ მოგებებზე ორიენტირებულ და პოლიტიკური თამაშების ერთპიროვნულ მმართველს, მიმდინარე პროცესების მშვიდ დამკვირვებელს.

ნიკა თავაძის მიერ განხორციელებულ სლავომირ მროჟეკის **„სტრიატიში“** (მხატვარი მ. მურვანიძე, კომპოზიტორი ნ. ფასური, თბილისის სამეფო უბნის თეატრი, 2012). შინაგანი ტრაგიზმით შეიქმნა თანამედროვე უმწეო ინტელექტუალის პორტრეტი. სცენურ სივრცეში მრავალგზის აღმოცენებული უხილავი უცნობის მუშტი, რეჟიმის მმართველის ნებას ასახავდა, დაშინებით რომ აღწევდა სცენურ გმირებზე ზემოქმედებას, აშიშვლებდა თვითგადარჩენის მიზნით ადამიანის უკიდევანო შემგუებლობისა და კომპრომისისაკენ მიდრეკის მასშტაბს.

აუგუსტ სტრინდბერგის **„ფრეკენ ჟულის“** პირველი

დადგმა კლასიკური ტექსტის თანამედროვე ინტერპეტაციას წარმოადგენდა. მაყურებელთან მაქსიმალურად მიახლოებულ ავანსცენასა და დარბაზში გადატანილ მოქმედებაში, შემსრულებლები უმთავრესად ყვებოდნენ და წარმოგიდგენენ თანატოლების სულიერ დრამას. სპექტაკლი უჩვენებდა პოსტმოდერნული ეპოქის ნიშნით აღბეჭდილ სქესთა ომს, სადაც კატო კალატოზიშვილის ფრეკენი ილუპებოდა დისჰარმონიულ რეალობასთან, დათრგუნულ ინსტინქტებთან უშედეგო ბრძოლის, წამლეკავი ვნებისა და დამსხვრეული იმედების გამო. ამ მხრივ იმედგაცრუებული იყო გიორგი შერვაშიდის ლაქია ჟანიც. მას აღაშფოთებდა საკუთარი უსწრაფესი წარმატებაცა და მარადიულ ღირებულებათა უკიდევანო მსხვერვატ.

გოეთეს „ფაუსტის“ ქართულ ადაპტაციად შექმნილი ლ. ბულადის პოსტმოდერნული დრამა **„ნუგზარი და მეფისტოფელი“**, აღბეჭდილი გროტესკულობით, ქალაქური სლენგის, ე.წ. შავი იუმორის ოსტატურად გამოყენებით, მთავარი გმირის, – ნუგზარის სახით უჩვენებდა XXI საუკუნის ფუნქციადაკარგული ახალგაზრდა ქართველი კაცის ნილაბს.

პიესა „საბას“ ლიტერატურულ კონკურსზე (2003) წლის საუკეთესო პიესის პრემიით შეფასდა. გ. თავაძის დადგმა კი არაერთი პრემიით აღინიშნა (მხატ. თ. მურვანიძე, მუს. გაფ. ია საკანდელიძის, 2004). სპექტაკლმა მოიპოვა ს. ახმეტელის სახ. პრემია (2005). იგი აღიარეს კავკასიის რეგიონის საუკეთესო სპექტაკლად (2007) და დაჯილდოვდა საერთაშორისო ფესტივალის საპატიო დიპლომებით (2008). წარმოდგენა გაზეთ „24 საათის“ გამოკითხვითაც 2007 წლის საუკეთესო სპექტაკლად დასახელდა. მთავარი როლის, – ნუგზარის განმასახიერებელი ნ. თავაძე კი დაჯილდოვდა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ყოველწლიური პრემიით მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის.

გ. თავაძის სპექტაკლის პირველი მოქმედება ნუგზარის ბინაში ვითარდებოდა, რომლის დახეთქილი და ბათქაშჩამოყრილი კედლებიც, მისი ბინადრის შინაგან სამყაროში მიმდინარე

პროცესების იდენტური იყო. დახვეწილი პლასტიკისა და პერსონაჟის გრძნობათა ბუნების ამოხსნისაკენ მიდრეკილი ნ. თავაძე, – ნუგზარის პიროვნების რღვევის მკაფიოდ ჩვენებას ისახავდა მიზნად. მსახიობი მისი საშემსრულებლო მანერისათვის დამახასიათებელი ხასიათის ფსიქოლოგიური მოტივირებით, ჟესტის, მიმიკისა და ინტონაციის მრავალფეროვნებით ქმნიდა მთავარი გმირის, თანამედროვე ქართველი ახალგაზრდის სისხლსავსე პორტრეტს.

პროფესიით არქიტექტორი, უმუშევარი, ინტელიგენტური გარეგნობის თბილისელი ნუგზარი, რომლის ერთადერთი მეგობარიც მისივე მეზობელი, კომერციული სასაფლაოს დირექტორი გელა იყო, მისთვის მიუღებელ რეალობაში არსებობას უარყოფდა და თვითმკვლელობას განიზრახავდა. ყოველმხრივ ხელმოცარულსა და იმედგაცრუებულ ახალგაზრდა კაცს, სიკვდილის წინ ზ. ჩიქობავას ექსცენტრიკული მეფისტოფელი ევლინებოდა. იგი XXI საუკუნის „ფაუსტს“, სულის მიყიდვის სანაცვლოდ ყველა ოცნების აღსრულებას სთავაზობდა, თუმცა თავგანწირული მზრუნველობის მიუხედავად, – ბედნიერი გაეხადა ჯოჯოხეთის მსახურისადმი უკიდევანო სარკაზმით გამორჩეული ნ. თავაძის ნუგზარი, კრახს განიცდიდა.

სულის გაყიდვით მოპოვებული ბედნიერება, მდიდრული და ლაღი ცხოვრების წესი, მხოლოდ დროებით ცვლიდა თბილისელ ახალგაზრდას. ნ. თავაძის ნუგზარისათვის წაშლილი იყო ზღვარი სიცოცხლესა და სიკვდილს, ჯოჯოხეთსა და ამქვეყნიურ რეალობას შორის და კვლავ დაუნანებლად ირჩევდა თვითმკვლელობას. ხელშეკრულება გადაზე ადრე წყდებოდა. ნ. თავაძის ნუგზარის აპათიურობა აოცებდა და აღაშფოთებდა საზოგადოების მრავალსაუკუნოვან ცოდვასა და ღებრადაციას მრავალგზის ნაზიარებ ზ. ჩიქობავას მეფისტოფელს.

პოსტსაბჭოური პერიოდის ალტერნატიული თეატრებისაგან განსხვავებით, 60-70-იანი წლების მცირე თეატრების მოძრაობამ მნიშვნელოვნად განაპირობა სწრაფი, რადიკალური, თანმიმდევრული და წარმატებული რეფორმების დასაწყისი. ამ მხრივ, რუსული იმპერიის ნგრევის სტადიიდან დაწყებული

რეფორმაციული მოძრაობები სტიქიურ და სტაგნაციურ რეჟიმში წარიმართა. იგი გამოირჩეოდა მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის დამყარების მცდელობით, ქართული თეატრალური მიღწევების გადააზრებით, რეალობის თითქმის ნატურალისტურად ასახვისა და წარმოჩენილ პრობლემებზე უსწრაფესად რეაგირების ნიშნით.

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

გლობალიზაციის პროცესი და თეატრალური ხელოვნება

XX საუკუნის ბოლო ათწლეულებიდან დღემდე, საერთო ინტეგრაციული პროცესები უკვე ტოტალურ ხასიათს ატარებს ადამიანის საქმიანობის უკლებლივ ყველა სფეროში. ზოგადად ტექნოლოგიებისა და განსაკუთრებით საინფორმაციო ტექნოლოგიების განვითარების კოსმიურმა სისწრაფემ უკვე კარგა ხანია რაც გაარღვია სხვადასხვა ქვეყნებისა და ცივილიზაციების საზღვრები. გლობალიზაციის ეს ტრიუმფალური სვლა ჩვენს პლანეტაზე საკმაოდ რთული და წინააღმდეგობებით სავსე პროცესია, რომლის მიმდინარეობაც ბევრად უსწრებს წინ ამ მოვლენით გამოწვეული როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი შესაძლო შედეგების საფუძვლიან გააზრებასა და შეფასებას.

გლობალიზაციის არსი თითქოსდა გულისხმობს ეთნოსების, საზოგადოებების, სახელმწიფოებისა და სხვადასხვა განსხვავებული ცივილიზაციების დაახლოვებასა და ურთიერთ გამდიდრებას, მათ ჰარმონიულ თანაცხოვრებას ერთიან უკონფლიქტო სამყაროში, რაც თავისთავად მხოლოდ მისასალმებელია. პრობლემა იმაშია, რომ გლობალიზაციის იდეალური თეორიული მოდელი ჯერჯერობით საკმაოდ განსხვავდება მიმდინარე პროცესის რეალობაში არსებული ვარიანტისაგან. რეალობა გვაჩვენებს, რომ სხვადასხვა კულტურის მრავალფეროვნებით ურთიერთგამდიდრების ნაცვლად ვითარდება და მკვიდრდება ტოტალური უნიფიკაცია, რამაც შეიძლება გამოიწვიოს სხვადასხვა ეროვნული კულტურული ფასეულობების ნიველირება და განადგურება.

მიუხედავად იმისა რომ გლობალიზაციის იდეაში სხვადასხვა კულტურათა დიალოგი იგულისხმება, რეალობაში ჩვენ (ყოველ შემთხვევაში, ჯერჯერობით) მივიღეთ მხოლოდ მონოლოგი; რაც, პირველ რიგში, და ძირითადად, გამოიხატება დასავლური ცივილიზაციის მიერ დღეისათვის ჩამოყალიბებული სოციალური კონცეფციებისა და კულტურული ფასეულობების გავრცელებასა და დამკვიდრებაში. სხვადასხვა ხასიათის პრობლემები გვაიძულებს ახლებურად გავიაზროთ და განვსაზღვროთ აქამდე თითქოსდა უკვე გარკვეული ცნებები, როგორიცაა მაგალითად ეთნიკური და ნაციონალური იდენტობა, დაფუძნებული ეროვნული ფასეულობებიდან გამომდინარე, ქცევის ნორმებსა და ერების მრავალსაუკუნოვან ისტორიულ ტრადიციებზე. იდენტობის საკითხი დღეს ბევრ ჩვენგანს წარმოგვიდგება როგორც ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემა, რომელიც ეხება როგორც ცალკეულ ინდივიდს, ასევე საზოგადოების, სხვადასხვა სახელმწიფოს, ერების, კულტურებისა და ცივილიზაციების ინტერესებს. შიშობენ, რომ გლობალიზაციის შედეგად სამყაროს თავს მოახვევენ ერთიან, უსახურ, ერთფეროვან ვულგარულ მასკულტურას.. ამის მიზეზად სახელდება ეკონომიკური ფაქტორი, ბაზრის წესების დომინირება, რაც ხელს უწყობს მასკულტურის წარმოებასა და გავრცელებას. კულტურის ფასეულობები იქცა პროდუქტად, რომელიც რაც შეიძლება ძვირად და რაც მთავარია, ბევრი უნდა გაიყიდოს. არნახული მასშტაბები შეიძინა ფსევდოკულტურული ფასეულობების ტირაჟირებამ, რაც თეატრალურ სამყაროში გამოიხატება ერთი და იმავე მხატვრული გადაწყვეტის მქონე თეატრალური პროექტების კონვეიერული წესით გამრავლებასა და სხვადასხვა თეატრალურ სცენებზე წარმოდგენაში. ამავე დროს, თანამედროვე სამყაროს ჯერ კიდევ აქვს ყველა შანსი იმისა, რომ შეინარჩუნოს ცივილიზაციათა და კულტურათა მრავალფეროვნება, რაშიც განსაკუთრებული მისია აკისრია სხვადასხვა ერის ტრადიციულ კულტურებს.

ჩვენს ქვეყანას მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. ქართველები ერთ-ერთი უძველესი ტრადიციული კულტურის

მქონე ერი ვართ. კაცობრიობის ისტორიაში დღემდე ცნობილი 14 ალფაბეტიდან ერთი ქართულია. იმის გამო, რომ არასდროს გამოვირჩეოდით მრავალრიცხოვნობით, ზშირად ვიყავით დაპყრობილი მეზობელი იმპერიების მიერ; მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შევძელით შეგვენარჩუნებინა ჩვენი იდენტობა, თვითმყოფადობა, რელიგია და კულტურა. სულ რაღაც 20 წელია, რაც სსრკ-ის დაშლის შემდეგ, მოვიპოვეთ დამოუკიდებლობა, და ისევე, როგორც სხვები, ვდგავართ მეტად რთული ამოცანების გადაწყვეტის წინაშე, – როგორ და რანაირად გავხდეთ თანამედროვე რთული და ცვალებადი სამყაროს ორგანული, თვითკმარი ნაწილი ისე, რომ, ამასთანავე, შევძლოთ ჩვენი ტრადიციული კულტურისა და ფასეულობების შენარჩუნება.

მსოფლიო თეატრალურ სამყაროსთან ქართული თეატრის ინტენსიური კონტაქტები XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაიწყო. ქართული თეატრები თავის წარმოდგენებს აცნობენ არა მხოლოდ ევროპას, არამედ აღმოსავლეთის ქვეყნებსა და აშშ-ს და საკმაოდ დიდი წარმატებითაც. მიღებული აქვთ მონაწილეობა ედინბურგის, „ბიტეფ-12“, ავინიონის, სერვანტინოს, ათენის, ბერლინის, მილანის, იერუსალიმის, პერტის, ადელაიდას, სტამბულის, ჩეხოვის, ბრატისლავას, შექსპირი XI-ის, ანტალიის, გლაზგოს, ბრაუნშვაიგის, იაპონიის, და ნიუ იორკის, სეულის თეატრალურ ოლიმპიადებსა თუ საერთაშორისო ფესტივალებში (ჩამონათვალი შორს წაგვიყვანს). რობერტ სტურუას მიერ დადგმულმა სპექტაკლებმა – „კავკასიური ცარცის წრე“, „რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“ რუსთაველის თეატრი მსოფლიო მნიშვნელობის გახადა. ედინბურგის ფესტივალზე წარმოდგენილი რობერტ სტურუას დადგმული „კავკასიური ცარცის წრის“ შესახებ, გაზეთი „სკოტსმენი“ წერდა: „წუხელ საღამოს, ლაისიმიეს საძეფო თეატრში ედინბურგის ფესტივალის ერთ-ერთი ყველაზე ბრწყინვალე წარმოდგენა უჩვენეს. მე დიდი ხანია არ მინახავს უფრო გამომსახველი მსახიობი, ვიდრე რამაზ ჩხიკაძე“. კინომსახიობთა თეატრის, მიხეილ თუმანიშვილის

სპექტაკლი „დონ ჟუანი“ ედინბურგის საფესტივალო სპექტაკლების საუკეთესო ათეულშია შესული. „თუ გსურთ იხილოთ ნამდვილი მოლიერი, წადით საქართველოში და ნახეთ „დონ ჟუანი“ – წერდა სპექტაკლით აღფრთოვანებული პიტერ ბრუკი.

ქართველი რეჟისორები – რობერტ სტურუა, თემურ ჩხეიძე და სხვები სისტემატურად დგამენ სპექტაკლებს საქართველოს საზღვრებს გარეთ, საქართველოში ჩამოდიან უცხოელი რეჟისორები და დგამენ წარმოდგენებს.

მაგალითად, დიდი ბრიტანეთის საერთაშორისო ხელოვნებისა და კულტურის ფონდი (NFA International Arts And Culture, UK) თბილისის კოტე მარჯანიშვილის თეატრთან უკვე დიდი ხანია თანამშრომლობს. თბილისის შოთა რუსთაველის თეატრის სცენაზე ბრიტანეთის საბჭოსა და ბრიტანეთის ნაციონალური თეატრის არა ერთი პროექტი განხორციელებულა. თავის მხრივ, ქართველი მსახიობები მოღვაწეობენ მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში. განსაკუთრებულ წარმატებას მიაღწია ქართველი მსახიობების – პაატა და ირინა ციქურიშვილების მიერ აშშ-ში დაარსებულმა თეატრმა – „სინეტიკ თეატრი“ (Synetic Theater), რომელიც 10 წელიწადია არსებობს და ვაშინგტონის თეატრალურ ცხოვრებაში გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა. თეატრი რამდენიმე ათეული ნომინაციის მფლობელია.

საქართველოში XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან საფუძველი ჩაეყარა ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალ „საჩუქარს“, რომელიც ქართველი რეჟისორის, მიხეილ თუმანიშვილის სახელს ატარებდა. მასში მონაწილეობას იღებდნენ თეატრალური კოლექტივები იტალიიდან, ესპანეთიდან, ინგლისიდან, აშშ-დან, ისრაელიდან, და პოსტ საბჭოთა თუ აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებიდან. სწორედ ამ ფესტივალის საშუალებით გაეცნო ქართველი მაყურებელი ვანესა რედგრევის, პიტერ ბრუკის, ანატოლი ვასილიევის და სხვების შემოქმედებას. ფესტივალი „საჩუქარი“ „თბილისის საერთაშორისო თეატრალურმა ფესტივალმა“ ჩაანაცვლა, რომელიც უფრო მასშტაბურია, უკვე მესამე წელია რაც

იმართება და, წელსაც, შემოდგომაზე იგეგმება მისი ჩატარება. 2011 წლიდან იგი (TBS INTERNATIONAL) ევროპული თეატრალური გაერთიანების წევრი გახდა. ამ ფესტივალში მონაწილეობას იღებდა მსოფლიოს მრავალი ქვეყანა. თეატრის სპეციალისტები და მოყვარულები სწორედ ამ ფესტივალის მეშვეობით გაეცნენ ისეთი რეჟისორების თუ დასების შემოქმედებას, როგორებიცაა – ნეკროშუსის „ჰამლეტი“, „ოტელო“ (ლიტვის OKT თეატრი), მილანის პიკოლო თეატრის ჯ. სტრელერის თეატრალურ კლასიკად ქცეულ „ორი ბატონის მსახურს“, ირანის თოჯინების თეატრს (სამხატვრო ხელმძღვანელი ბეჰრუზ დარიბაჰური), იაპონიის RINKOGUN-ის თეატრს, ჯონ მალკოვიჩის, როგორც თეატრის მსახიობს, კორეის თეატრალურ ლაბორატორიას Sadari Movement Laboratory, და მსოფლიოს სხვადასხვა თეატრალურ დასებს, რომელთა ჩამონათვალი შორს წაგვიყვანს. ასევე, ფესტივალის ფარგლებში იმართება პროფესიონალ კრიტიკოსთა სიმპოზიუმი, სადაც მონაწილეობას იღებენ, როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ ქვეყნების თეატრმცოდნეები და კრიტიკოსები.

ასეთ ფესტივალებზე, სულერთია, სადაც არ უნდა ტარდებოდეს ის, ნათლად ჩანს თანამედროვე მასკულტურის სტანდარტების დამკვიდრება თეატრალურ ხელოვნებაში. ამის მაგალითებია ასობით და ათასობით შინაარსობრივად სრულიად ცარიელი სპექტაკლები მთელ მსოფლიოში, რომელთა ავტორებისათვის მათ ხელთ არსებული მთლიანი რესურსის მხოლოდ სწორად ორგანიზება და წარმატებული დისტრიბუციაა მთავარი! ზოგადად მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების მთავარი პრობლემა ერთი და იგივეა ყველგან, (სამწუხაროდ, უკვე ძალიან იშვიათი გამონაკლისის გარდა), გაბატონდა „უსიცოცხლო თეატრი“, როგორც უწოდა ასეთ თეატრს ჯერ კიდევ თითქმის ნახევარი საუკუნის წინ ჰიტერ ბრუკმა. მაგრამ ყველაფრის გადაბრალება გლობალიზაციით გამოწვეულ ცვლილებებზე არ იქნება სამართლიანი. შექმნილი მდგომარეობა ჩვენი ბრალიც არის, თეატრალური სამყარო (ისევე როგორც ბევრი სხვა) არ აღმოჩნდა მზად ასეთი

ხასიათის ცვლილებებისათვის, და თითქოს პარალიზებულია, შედეგად სახეზეა ახალი შემოქმედებითი იდეების დეფიციტი!

ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ თეატრებმა უარი თქვეს ადამიანის ყოფიერების ფუნდამენტური საკითხების გარკვევაზე მაყურებელთან ერთად, დაივიწყეს, რომ სცენის ფიცარნავი მარტო იმიტომ კი არ არის ამალღებული, რომ ყველამ კარგად დაინახოს სანახაობა, არამედ იმიტომ, რომ მოცემულ სივრცეში განსაკუთრებულად გამოყოფილი ადგილია, სადაც ადამიანები ადამიანების საშუალებით ცდილობენ გაერკვნენ ყოფიერების ფუნდამენტურ საკითხებში!

გლობალიზაციის პროცესი ისტორიულად გარდაუვალი მოვლენაა, რომელმაც აიძულა ყველა, ვისაც კი შეეხო, გადააფასოს ბევრი რამ, პირველ რიგში – საკუთარი თავი. თეატრალური ხელოვნებაც იძულებულია ეს გააკეთოს, მთავარია, არ დაგვავიწყდეს: ის უბრალოდ სანახაობა კი არა – საკრალური არსის მატარებელია კაცობრიობისთვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Review of **Theatre & Globalization** by Dan Rebellato. 2014
- <http://www.palgrave.com/page/detail/theatre-and-globalization-dan-rebellato/?K=9780230218307>. Graley Herren - Performing Arts.

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

ღირდა კი?!

თანდათან, ნაბიჯ-ნაბიჯ, თავისი ამქვეყნად არსებობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის განმავლობაში, კაცობრიობა თითქოს დაჟინებით, მონღოლებით ცდილობს, აღამიანთა საცხოვრისი უფრო უკეთ მოაწყოს, რათა ჩვენ ყველანი თავისუფალ, დემოკრატიულ სამყაროში ვცხოვრობდეთ. დასახული მიზნის მისაღწევად იქმნება უამრავი საერთაშორისო ორგანიზაცია, კავშირი, გაერთიანება, რომლებიც დაუღალავად ქადაგებენ პიროვნულ, ეროვნულ, აღმსარებლობრივ თავისუფლებას, სახელმწიფოებრივ დამოუკიდებლობას, საყოველთაო რასობრივ თანასწორობას; დღეს, უაღტერნატივოდ, კარგ ტონად ითვლება ზოგადი ჰუმანისტური, კაცთმოყვარული იდეალების დეკლარირება; რელიგიური, ეროვნული, რასობრივი ტოლერანტობა, ერთგვარად, მოდაშია და ამის გამო, ფართოდაა პროპაგანდირებული შემწყნარებლობა; მაგრამ, მიუხედავად ამისა, განა თანამედროვე სამყარო რადიკალურად, თვისობრივად, ძირეულად, არსობრივად ოდნავ მაინც შეიცვალა უკეთესობისაკენ?! „ყოველი საქმე დასახული მიზნითა და შედეგით ფასდება...“¹ არადა, საუკუნეების მანძილზე, კაცობრიობის ცხოვრებისა თუ მოღვაწეობის ასპარეზზე, რამდენი რამაა გაკეთებული?! სხვადასხვა მიმართულებით, აშკარაა პროგრესი. თუმცა, მიუხედავად ამისა, იმასაც ვერ უარვყოფთ, რომ ჩვენ წინაშე კვლავ, ისევე როგორც უწინ, მთელი სიმწვავით დგას მორალური, ზნეობრივი, ეთიკური არაერთი პრობლემა. „ქვეყნიერება გულისთვის სიტკბო, თვალისთვის – ცრემლია...“²

ზემოაღნიშნული საკითხები, ბუნებრივია, თანამედროვე ხელოვნათა ფიქრის, განსჯის საგანია. ვინაიდან, საქართველო

¹ მაჰმადის შეგონებანი, თბილისი, 1996, გვ. 6.

² იქვე, გვ. 6.

ერთიანი მსოფლიოს ნაწილია, რა თქმა უნდა, ჩვენშიც იქმნება ისეთი ნაწარმოებები, სადაც ამ პრობლემების თაობაზეა საუბარი. 2011 წელს, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში, რეჟისორმა რობერტ სტურუამ, დრამატურგ თამაზ ჭილაძის პიესის („ნადირობის სეზონი“) მიხედვით, სპექტაკლი დადგა.

ერთი შეხედვით, ავანსცენაზე, თითქოს ადამიანისა და ბუნების ჰარმონიული თანაარსებობის ილუზია იქმნება; აქ, რას არ შენიშნავს თვალი; ლოდები, რომლის ქვეშაც, ალბათ პატარა ნაკადული მოჩუხჩუხებს; მასზე გადებული, მომცრო, ბავშვების სათამაშო ხიდი; ყველაფერ ამის მიღმა, სცენის მარჯვენა კუთხეში საწოლი მოჩანს; წარმოდგენლად დიდია იგი; დამდგმელი რეჟისორისა და მხატვრის (თემურ ნინუა) ჩანაფიქრით, შეგნებულად, განზრახ უტრირებისათვის ჰიპერბოლიზებული; სარეცელი ზომ ადამიანის ამქვეყნად არსებობის ერთ-ერთი უმთავრესი შემადგენელი ნაწილია?! წარმოდგენის პროლოგში, ასევე მოჩვენებითი იდილიური განწყობა თუ ატმოსფერო სუფევს; ერთდროულად, სხვადასხვა მხარესა და სიბრტყეზე განლაგებულ მონიტორებზე, აგერ უკვე რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში, მსოფლიოს ყველა ბავშვისათვის უსაყვარლესი ანიმაციური ფილმის „ფიფქია და შვიდი ჯუჯა“ (სახელგანთქმული უოლტ დიზნის სტუდიის ნამუშევარი) ფრაგმენტები მოჩანს; თითქოს ჩვენი არსებობის საწყის ეტაპზე ვბრუნდებით; რაღაც, ზღაპრული, ოდესღაც განცდილი და შემდეგ, წლების განმავლობაში, უღმობელი ყოფითა თუ სასტიკი, ერთფეროვანი, ნაცრისფერი, გულისგამაწვრილებელი ყოველდღიურობით მივიწყებული განცდის, უზრუნველი, უცოდველი, სუფთა, უბიწო ბავშვობის ნოსტალგია გვეუფლება, ძალაუვნებურად; ყოველივე ეს ისეთივე სპეტაკი, ქათქათა და შეურყენელია, როგორც თეთრად მორთულ-გაწყობილი კეება სარეცელი, ვიდრე მას ადამიანის სხეული შეეხება; მოვა დრო, ამ საწოლის პირველქმნილ სიქათქათესა თუ უბიწობას, სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით, ფეხქვეშ გათელავენ; დიახ, წარმოდგენის მსვლელობისას, სარეცელს არაერთხელ გადათელავს ადამიანთა ჯოგი...

თუმცა, თავდაპირველად, როგორც უკვე აღვნიშნე, ის სუფთა, შეურყენელი და სპეტაკია, როგორც ბავშვობა; თანდათან, სპექტაკლის მსვლელობისას ვხვდებით, რომ ეს ზღაპარი ისეთივე დიდი ილუზიაა, ტყუილია, როგორც არაერთი ადამიანისათვის, ლამის ურყევ კულტად, მყარ რელიგიურ რწმენად ქცეული ე. წ. ამერიკული ოცნება... აკი, მაღლა, ზეცაში აჭრილ კიბეზე ასული, ჰაერში ჯამბაზივით გამოკიდებული ამერიკის შეერთებული შტატების პრეზიდენტი (გაგი სვანიძე) ცინიზმამდე მისული დაუფარავი ირონიით ჩამოსმახებს ზოგადსაკაცობრიო, მაღალი იდეალებისათვის დაუღალავ, შეუპოვარ მებრძოლ, უსახელო შლაპიანს (ზვიად პაპუაშვილი) შემდეგ ფრაზას: – ჭეშმარიტად თავისუფალი ამქვეყნად, მხოლოდ თავისუფლების ქანდაკებააო...

თანდათან ვამჩნევთ დეკორაციაში ისეთ დეტალებს, რომლებსაც თავდაპირველად არც კი ვაქცევდით ყურადღებას. ავანსცენაზე, რამდენიმე უსულო, უსახო, მახინჯი მანეკენი გარინდულა, როგორც ჩვენ თვალწინ გათამაშებული ტრაგიკომიკური ფანტასმაგორიის უტყვი, გულგრილი შემსწრე, მოწმე თუ დამკვირვებელი. ახლალა აღმოვაჩენთ, თურმე აქა-იქ მაღალი ლაქაშებიც ამოსულა. არადა, საყოველთაოდაა ცნობილი, ეს მცენარე ჭაობში იზრდება. სცენის სიღრმეში, ლაპლაპა სარკეებისა თუ ლითონის ფურცლების ერთობლიობით შექმნილი კედლის თავზე (რომელიც გამოსახულებას ირეკლავს), ციხის, სასჯელაღსრულებისათვის განკუთვნილი ზონისა თუ საკონცენტრაციო ბანაკის მსგავსად, ეკლიანი მავთულხლართია გაჭიმული და ღობედ გამოყენებული. რეალური ცხოვრება უფრო დაუნდობლად, შეუბრალებლად პრაგმატულია, ვიდრე ბავშვური ოცნება, ზმანება, ზღაპარი თუ ყველასათვის ასე საყვარელი მოქმედი პირის, ამერიკული ანიმაციური ფილმის გმირის, ფიფქიას სამყარო. თანდათან ვაცნობიერებთ, რომ ის ტყუილი, რომელსაც უზრუნველი ბავშვობა ერქვა, საპნის ბუშტივით უმაღლესად, გაქრა. ილუზია ღრუბელივით გაიფანტა. ზღაპარი უეცრად დამთავრდა... ვაცნობიერებთ, რომ არც წარმოდგენის მთავარი გმირის, მარტოსული ახალგაზრდა

ქალის, იას (იაშზე სუხიტაშვილი) ათასგზის სანატრელი, თეთრ რაშზე ამხედრებული უფლისწული (სანდრო მიკუჩაძე – ღალანძე) არსებობს. ზღაპრული გმირის ნაცვლად, მასთან სარეცელს ერთი ხელმოცარული, ნევრასთენიური, ოდნავ ღიპამოზრდილი მწერალი, ალე (გოგა ბარბაქაძე) იზიარებს. წარმოდგენის მსვლელობისას, იასთან ერთად, ჩვენც კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ ყოველივე ზემოაღნიშნული, ადამიანისავე მოგონილი ერთი დიდი ტყუილია; ცხადად ვაცნობიერებთ ამ რეალობასა თუ ტრაგიკულ ჭეშმარიტებას; უმოწყალოდ იმსხვრევა არა მხოლოდ ბავშვური წარმოსახვის ნაყოფი, ზღაპრების წაკითხვისა თუ ანიმაციური ფილმების ხილვის შედეგად წარმოქმნილი ილუზორული ხილვები, არამედ წლების განმავლობაში ასე ნალოლიავეები ე. წ. ამერიკული ოცნება. რეალური და ხელშესახები მხოლოდ ის წითელი „კედი“ თუ „ბოტასია“, ზღაპრული ბროლის ქოშის ნაცვლად, რომ ჩაყოფს ცალ ფეხს „კონკია“ – ია.

„მე ვალს ვუბრუნებ ხალხს; იგია წყარო ჩემი შემოქმედებისა და ვით მას ეკადრებოდა, ისეთი რუდუნებით გადმოვეცი სინამდვილე... მოცლილობის ჟამს იქნებ დააკვირდეს პორტრეტს, რაც ნატურიდან შევქმენი და თუ შეიცნობს ჩემს მიერ აღწერილ რომელიმე ნაკლს, გამოასწოროს. ამ ერთადერთ მიზანს უნდა ემსახურებოდეს მწერალი და სხვა წარმატებაზე არ უნდა ოცნებობდეს...“¹ თითქოს, ყოველ ქმნილებაში, ისე ვით ნამდვილ ხელოვანს შეეფერება, რობერტ სტურუაც XVII საუკუნის ცნობილი ფრანგი მორალისტის, ჟან დე ლა ბრუიერის მსგავსად, ამ მისიითაა მართული. რეჟისორი ე.წ. წმინდა ხელოვნების ერთგული მსახურების მიზეზით, არასოდეს ღალატობს საკუთარ მოქალაქეობრივ პოზიციას; პირიქით, ყოველთვის თამამად, მკაფიოდ, უშიშრად, პირდაპირ ამბობს სათქმელს; რამდენიმე ათეული წელია, რ. სტურუა დადგმულ სპექტაკლებში დაუფარავად აჟღერებს თავის ნააზრევსა თუ განცდილს. სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ მას არასოდეს ღალატობს ინტუიცია,

¹ დე ლა ბრუიერი ჟან, ხასიათები ანუ ჩვენი საუკუნის ზნე-ჩვეულებანი, თბ., 1978., გვ. 15.

— მომავალში განსავითარებელ მოვლენათა წინასწარი განჭვრეტა-ამოცნობა ხელეწიფება; მოკლედ თუ ვიტყვით, იგი, ღრმა ანალიზის გაკეთების უნარის გარდა, დაჯილდოებულია უტყუარი ალლოთი. ამიტომ, შეიძლება უალტერნატივოდ დავეთანხმეთ შემდეგ მოსაზრებას — „...ვისაც შეგრძნებები არა აქვს, მან არც არაფერი იცის“.¹

ახლა რასაც ვიტყვი, შეიძლება ბევრმა გადაჭარბებად ჩამითვალოს, მაგრამ ეს ჩემი საკუთარი მოსაზრება თუ ვარაუდია და ამიტომ, ერთ-ერთი ვერსიის სახით, თავს უფლებას მივცემ, მაინც გავაუღერო იგი. რობერტ სტურუა რომ ყოფილი საბჭოთა კავშირის თავგადაკლული, ფანატიკური აპოლოგეტი არასოდეს ყოფილა, ამის დასტური მთელი მისი შემოქმედებაა. საკმარისია გავიხსენოთ მის მიერ დადგმული მხოლოდ რამდენიმე სპექტაკლი: არტურ მილერის „სეილემის პროცესი“, პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე“, ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინის „ლალატი“, ბერტოლტ ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“, ევგენი შვარცის „დრაკონი“, უილიამ შექსპირის „რიჩარდ III“, რუსტამ იბრაგიმბეკოვის „დაკრძალვა კალიფორნიაში“, ამირან ჭიჭინაძის „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის, აღმოსავლური საკრავების თანხლებით“, უილიამ შექსპირის „მეფე ლირი“... ამიტომ, „ნადირობის სეზონის“ დადგმისასაც იგი აბსოლუტურად გულწრფელი გახლდათ. ეტყობა, ბოლო 21 წლის მანძილზე განვითარებულმა მოვლენებმა მის არსებაში საბოლოოდ დაამსხვრია ზოგადსაკაცობრიო კეთილდღეობის, ჰარმონიული, თანასწორი, თანაბარუფლებიანი ურთიერთარსებობის ასე საოცნებო, სანატრელი ილუზია. არადა, ე. წ. პროგრესული სამყაროს წამყვანი, ლიდერი სახელმწიფოები ყოველივე ზემოაღნიშნულს ფართოდ, საყოველთაოდ უწევენ პროპაგანდას; თუმც, მოდით ვაღიაროთ, დღევანდელი მსოფლიო მაინც დაყოფილია კატეგორიებად; აქ არიან, როგორც პირველი, ისე მეორე, მესამე და ალბათ უფრო ქვედა სკალით შეფასებული ქვეყნები. ეს კლასიფიკაციაც პირობითია, რადგან ესეც

¹ არისტოტელე, მეტაფიზიკა, თბ., 1964 წ., გვ.17.

„ძლიერთა ამა ქვეყნისათა“, ანუ, ჩვენი პლანეტის წამყვანი, ლიდერი სახელმწიფოების მიერაა შემოღებული. ნურც იმაზე დავხუჭავთ თვალს, რომ არც თუ ისე იშვიათად, პირობითად, ე. წ. პირველი კატეგორიის ქვეყნების დაკვირვებისა თუ მათ მიერ ჩაფიქრებულ-განხორციელებული ექსპერიმენტების პოლიგონად ვართ ხოლმე ქცეული, ასევე პირობითად, ე. წ. განვითარებადი სახელმწიფოები. ამდენად, „ნადირობის სეზონის“ დადგმა ამ სამი წლის წინ, აშკარად, გამიზნულად დინების საწინააღმდეგოდ ცურვის ტოლფასი გახლდათ. სხვა ყველაფერთან ერთად, დარწმუნებული ვარ, ამ სპექტაკლმაც განსაზღვრა ხელისუფლებასა და ხელოვანს შორის წარმოქმნილი დაუფარავი, უკომპრომისო დაპირისპირება.

„თავისუფალი პოლიტიკური მდგომარეობის შენარჩუნება მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუ მოსახლეობის უმეტესობას ცხადად აქვს გაცნობიერებული თავისუფლების მოთხოვნილება; ასევე, მასას უნდა გააჩნდეს მტკიცე ნება, რათა ყოველთვის მგრძნობიარე, მყისიერი რეაგირება მოახდინოს ყოველ ისეთ რეალობაზე, რომელიც საფრთხეს უქმნის ამ თავისუფლებას; მოსახლეობის უმეტესობას უნდა გააჩნდეს მტკიცე, ურყევი ნება და განუხრელი სურვილი საკუთარი თავისუფლების მოფრთხილებისა და შენარჩუნებისა“.¹ ქვეყანა, რომელიც სხვადასხვა მძლავრი ზესახელმწიფოების ინტერესთა შემოტევის მარადიული ობიექტია და მუდამ მათი ზეგავლენის არეალშია მოქცეული, რეალურად არასახარბიელო მდგომარეობაშია; ის სუსტ ლერწამს ჩამოჰგავს, რომელიც გრივალში აქეთ-იქეთ ეხეთქება; მუდამ, სტრატეგიულად ცდილობს სწორი პოლიტიკური ორიენტაციის შერჩევას; საბოლოოდ კი ან ერთი იმპერიის საკუთრება ხდება, ან მეორის. ამასთან, ეჭვი მეპარება, გერმანული ეგზისტენციალური ფილოსოფიის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის, კარლ იასპერსის სიტყვები, რომელსაც ზემოთ უკვე დავესესხე, ზუსტად, უტყუარად გამოხატავდეს ჩვენი ერის რეალურ

¹ მენდელ გეორგ. ნარკვევები ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიის თაობაზე (რუსულ ენაზე), მოს., 1958, გვ.17.

მისწრაფებას. სიტყვის, იდეის დონეზე, ალბათ თავისუფლებას მოწინააღმდეგე არ ეყოლება, მაგრამ საქმე საქმეზე თუ მიდგა, ვეჭვობ, ნებისმიერ ფასად, პირად კეთილდღეობას, უზრუნველ, კომფორტულ ცხოვრებას, ადამიანთა უმეტესობამ თავისუფლება არჩიოს.

სულ სხვა ასპექტებზე ამახვილებს მაყურებლის ყურადღებას რეჟისორი თემურ ჩხეიძე სპექტაკლში „გრონჰოლმის მეთოდი“, რომელიც ესპანელი დრამატურგის, ჟორდი გალსერანის პიესის (თარგმნა თამაზ გოდერძიშვილმა) მიხედვით, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში დადგა (2013 წ.). ტყავის საოფისე ოთხი სავარძელი, მომცრო მაგიდა, აქეთ-იქით გამავალი კარები, — აი, ის გარემო, რომელშიც წარმოდგენის მოქმედი პირები დაასახლეს რეჟისორმა და მხატვარმა (გიორგი ალექსი-მესხიშვილი). აქ, მინა და ლითონი ჭარბობს, ისევე როგორც დღევანდელ ყოფაში, სახლსა და სამსახურში; ცივი, უკარება, არამყუდრო, სტერილურია გარემო; ესეც ჩვენი სამყაროს თანამედროვეობის „მონაპოვარია“; ერთადერთი, რაც პასიურად გვახსენებს თავს და ოდნავ იმედს გვინარჩუნებს, გახლავთ სცენის სიღრმეში, აივანზე გასასვლელი კარის მიღმა არსებული ხედი; როდესაც აივნის კარი იღება, ვხედავთ შვეულად გაშენებულ, ხელოვნურ, ე. წ. დაკიდულ ბაღს; მაგრამ, მცენარის ფოთლის სიმწვანე მაინც იტაცებს ჩვენს მზერას; ოფისის სტერილური, ცივი, ყოველგვარ სითბოსა და სიმყუდროვეს მოკლებული ინტერიერის შემყურეს, იგი თითქოს ბუნების პირველქმნილობის ილუზიას გვიბრუნებს.

ამ დროს კი სცენაზე თანამედროვე, ცივილიზებული, რესპექტაბელურ ადამიანებს ერთმანეთზე ნადირობა გაუმართავთ; მთავარია, მეტოქის სუსტ ადგილს მიაკვლიო, რათა გაანადგურო იგი; ამიტომ ყველა, თვით უღირსი, დაუშვებელი მეთოდის გამოყენებაც კი არავის უქმნის დისკომფორტს; სასურველი ვაკანტური თანამდებობის ხელში ჩასაგდებად, კონკურენტები თვით ყველაზე ფაქიზ, სათუთ, საკრალურ თემებსაც მძლავრ იარაღად იყენებენ ერთმანეთის წინააღმდეგ; ფეხქვეშ უდიერადაა გათელილი პიროვნების

ღირსება, თავმოყვარეობა; სააშკარაოზეა გამოტანილი მისი პირადი ცხოვრების დეტალები (ინტიმურიც კი); მეტოქეთა მიერ, საგულდაგულოდაა შესწავლილი თითოეული მათგანის ბიოგრაფია; სასურველი მიზნის მისაღწევად, უკომპრომისო, სასტიკი, შეუბრალებელი, დაუნდობელი ბრძოლაა გამართული; აქ, არავინ არავის ენდობა; ყველა ყველას მტერია...

დამღმელი რეჟისორი არსად მიმართავს ზაზგასმულ, მჭახე, მძლავრ, მრავალშრიან, მეტაფორულ მიზანსცენებს. პირიქით, ყველაფერი ზედმიწევნით სადაა. მხოლოდ სამსახიობო ანსამბლის მეშვეობით მოდის ჩვენამდე სათქმელი. უნდა აღინიშნოს ოთხივე მსახიობის ნამუშევარი: ეკა ჩხეიძე (მერსედესი), ნიკოლოზ თავაძე (ერნანდო), აპოლონ კუბლაშვილი (კარლოსი), ალექო მახარობლიშვილი (ენრიკე). თითქმის ორი საათის განმავლობაში, მაყურებელი სულგანაბული, დიდი ინტერესით ადევნებს თვალ-ყურს სცენაზე განვითარებულ მოვლენებს. ბოლოს კი ირკვევა, რომ ვაკანტური თანამდებობის დასაკავებლად, კონკურსანტ ერნანდოს მოუწყო კომპანია ეს სასტიკი, არაადამიანური, უზნეო გამოცდა. რეჟისორი წარმოადგენს ერთადერთი სახიერი მიზანსცენით ამთავრებს. მაგიდის თავზე დაკიდული, ვეება, ავისმაუწყებელი, შავი ხელსაწყო უეცრად ამოძრავდება. თითქოს, სისტემის ყოვლისდამნაზავი თვალი თავისი მხედველობის არედან არ უშვებს სცენაზე მარტოდ დარჩენილ, გადატანილისაგან სრულიად განადგურებულ, საოფისე სავარძელზე შიშისაგან მოკრუნჩხულ ერნანდოს... შემდეგ, ეს საშინელი, მითოლოგიური ციკლოპის თვალი სცენასა და ერნანდოს თავს ანებებს... ავისმომასწავებლად გადმოიტანს მზერას მაყურებელთა დარბაზში და ახლა უკვე ჩვენ შორის ეძებს მორიგ მსხვერპლს. მისგან წამოსული თვალისმომჭრელი შუქი წამით გვაბრძავებს კიდევ...

ამ მცირე მოცულობის ნაშრომში შეგვეცადე გადმომეცა ის, რაც ორი აღიარებული ქართველი რეჟისორის ბოლოდროინდელ ნამუშევრებში ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა. ამ ორი სპექტაკლის მაგალითზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ XXI

საუკუნეში კაცობრიობის წინაშე კვლავ მთელი სიმწვავეთ დგას ზნეობრივი, მორალური, ეთიკური პრობლემები. როგორც ჩანს, ადამიანმა, მიუხედავად თავისი არსებობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიისა, ბევრი ვერაფერი ისწავლა, სათანადო დასკვნები ვერ გამოიტანა.

თავისთავად ჩნდება კითხვა, განა ღირდა კი ეს უდავო წინსვლა, პროგრესი ამდენ ჯაფად, ტანჯვად, მსხვერპლად თუ ამ საბოლოო შედეგს მივიღებდით?!

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არისტოტელე, მეტაფიზიკა, თბ., 1964
- დე ლა ბრუიერი ჟან, ზასიათები ანუ ჩვენი საუკუნის ზნე-ჩვეულებანი, თბ., 1978
- მაჰმადის შეგონებანი, თბ., 1996
- მენდელ გეორგ, ნარკვევები ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიის თაობაზე (რუსულ ენაზე), მოს., 1958

მარიამ ჭინჭარაული,
თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის
კულტურის კვლევების დოქტორანტი
ხელმძღვანელები: თბილისის ივ. ჯავახიშვილის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
პროფესორი ნინო ჩიქოვანი
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელმწიფო
კონსერვატორიის
ასოც. პროფესორი მარინა ქავთარაძე

მასობრივი და ელიტარული მუსიკალური კულტურების ურთიერთობა XX–XXI საუკუნის ხელოვნებაში

თანამედროვე ეპოქაში მასობრივი მუსიკალური კულტურა შეიძლება გავიაზროთ როგორც კოსმოპოლიტიკური წესრიგის მოვლენა, რომელიც თანდათანობით იკავებს ინდივიდის ინფორმაციულ სივრცეს. XX–XXI საუკუნეების მიჯნაზე მასობრივი მუსიკალური კულტურა ელიტარული მუსიკალური კულტურის საწინააღმდეგო მოვლენაა და გარდაუვალ კონფრონტაციაშია მასთან (განსაკუთრებით აკადემიურ კლასიკურ მუსიკასთან), რაც შესაბამისად იწვევს დისკუსიას და განსხვავებულ აზრს მუსიკოსებს, მუსიკისმცოდნეებსა და კულტუროლოგებს შორის.¹ როგორც ცნობილია, აღნიშნული წინააღმდეგობა XX საუკუნეში ჩამოყალიბდა მუსიკალური მოვლენებისა და მათი ტრანსფორმაციის რთული ურთიერთობის შედეგად. ამ ფაქტზე მეტყველებს ამ მოვლენების კანონზომიერი პოლარიზაცია, რომელიც ხსნის მათი ინტეგრაციის და სინთეზის ურთიერთქმედებას.

მასობრიობის ფენომენი მოიცავს მუსიკალური ხელოვნების

¹ Мартынов В. Зона OPUS POSTH, или рождение новой реальности, Москва, 2005, с. 34; Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? Москва, 2007, с. 21.

ყველა სფეროს, მათ შორის კლასიკურ მუსიკასაც, და ამიტომ, ის რაც წარსულში არსებობდა როგორც ელიტარული (არისტოკრატიული, სალონური) კულტურა, დღეს წარმოადგენს მასობრივი კულტურის განუყოფელ ნაწილს და პირიქით. დღეს ასევე აღიარებულია ის ფაქტიც, რომ მასობრივი მუსიკალური კულტურა, განსაკუთრებით გასართობი პოპ-მუსიკა, ფართოდაა წარმოდგენილი მედია-კულტურაში, კერძოდ, ტელე-რადიო და ინტერნეტ სივრცეში. სწორედ ამის მიზეზია ის, რომ მასობრივმა კულტურამ XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან დაიკავა დომინირებული ადგილი საზოგადოებაში და კულტურის პერიფერიაზე გადაანაცვლა აკადემიური მუსიკალური ხელოვნება.

მასობრივი და ელიტარული მუსიკალური კულტურების კონფრონტაცია განსაკუთრებით გამძაფრდა პოსტსაბჭოთა პერიოდში, როდესაც შესაძლებელი გახდა თავისუფალი წვდომა სხვადასხვა ინფორმაციულ რესურსებთან და ღირებულებათა სისტემის სრული გადაფასება მოხდა. კულტურული ორიენტირების მკვეთრმა ცვლილებამ გამოიწვია მსმენელის ინტერესის შესამჩნევი შემცირება აკადემიური მუსიკალური კულტურის მიმართ და ასევე სერიოზულად შეცვალა დამოკიდებულება მუსიკალური განათლებისადმი. აღნიშნულმა მახასიათებლებმა გამოიწვია სერიოზული შემოფოთება პროფესიონალ მუსიკოსებს, კომპოზიტორებს, კრიტიკოსებსა და მუსიკისმცოდნეებს შორის, რომელთა ნააზრევში სულ უფრო ხშირად ჩნდება კითხვა თანამედროვე აკადემიური მუსიკის კრიზისის შესახებ. მის შემცვლელად კი გვევლინება მასობრივი კულტურის იდეოლოგია, რომელიც საზოგადოებრივი ცნობიერების მანიპულირების მეთოდებს ეფუძნება. ამ მხრივ საინტერესოა კომპოზიტორ ვ. მარტინოვის საკმაოდ წინააღმდეგობრივი მოსაზრება, რომელშიც საუბარია „მუსიკის, როგორც სივრცითი ხელოვნების სიკვდილზე“¹. ახალი ეპოქის წარმოშობას ვ. მარტინოვი უკავშირებს მუსიკალური აზროვნების ახალი სტრატეგიის მოსვლას, რაც სამომხმარებლო

¹ Мартынов В. Зона OPUS POSTH, или рождение новой реальности, Москва, 2005, с.12.

ინტერესებსა და კომერციაზეა ორიენტირებული. შესაბამისად, გვაძლევს საშუალებას მანიპულაცია გავუწიოთ ინდივიდის ცნობიერებას და მის აღქმას. საკომპოზიციო მუსიკის ადგილს იკავებს ახალი ტექნოლოგიები, რომლებიც იძლევა მისი ტირაჟირების საშუალებას და მოკლებულია მხატვრულ ღირებულებას.

უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსი სიტუაცია, უპირველეს ყოვლისა, XX საუკუნის მეორე ნახევრის მუსიკალურ კულტურაში ჩნდება, როცა საზოგადოებას იპყრობს ტოტალური გლობალიზაცია და ახალი საინფორმაციო აფეთქება. მასმედიაზე დაყრდნობით, მასობრივი მუსიკალური კულტურა თანდათან ხდება ახალი ალტერნატიული რეალობა, სადაც წაშლილია საზღვრები ხელოვნებას, შემოქმედებასა და კომერციას შორის. ბიზნესის ინტერესების ზეგავლენა იგრძნობა მუსიკალური კულტურის ყველა სფეროზე, მათ შორის კლასიკურ მუსიკაზეც. ამაზე აიგება თანამედროვე საკონცერტო საფესტივალო ცხოვრების მთელი სისტემა. ასევე, სამომხმარებლო ინდუსტრიის კანონების თანახმად ვითარდება მუსიკალური თეატრიც (ოპერა და ბალეტი).

XX საუკუნის მასობრივი კულტურის სპეციფიკური ნიშნები ჩამოყალიბდა ტექნიზაციის და ვიზუალიზაციის პროცესების ზეგავლენის შედეგად, რამაც მკაფიოდ განსაზღვრა მისი თანამედროვე სახე და ხელი შეუწყო მის გლობალურ გავრცელებას საზოგადოებაში. ამ მოვლენებთან უშუალო კავშირშია მედიაკულტურა, რომელმაც, თავის მხრივ, სასურველი ინფორმაციულ-კომუნიკაციური გარემოს ფორმირება მოახდინა მასობრივი პროდუქციის ტირაჟირებისა და გავრცელებისათვის (პოსტმოდერნის ეპოქაში მხატვრული ნაწარმოები გარდაიქმნა მასობრივი წარმოების და მოხმარების პროდუქტად).

XX საუკუნეში მასმედია მასობრივი მუსიკალური კულტურის განუყოფელი ნაწილია. ქმნის ახალ მუსიკალურ ენას, რომელიც შემდგომ მთელ მსოფლიოში ვრცელდება. ტექნიკური საშუალებების (კომპიუტერული გრაფიკის, ვიდეოს,

ახალი ციფრული ტექნოლოგიების, ვიზუალური სპეცეფექტების და ა. შ.) გამოყენება სატელევიზიო კულტურაში ქმნის მასობრივი მსმენელის ტიპს, რომელიც ორიენტირებულია სანახაობაზე, მკვეთრ მუსიკალურ შოუზე. ამდენად, დღეს მუსიკალურ ხელოვნებაში ჩამოყალიბდა ვირტუალური რეალობის ახალი ტიპი, რომლის აღქმა არ მოითხოვს დიდ ინტელექტუალურ და ემოციურ დაძაბულობას, სულიერ განცდებს. მედიაკულტურა ქმნის ახალი ტიპის ხელოვანს, რომელიც მაკლუენის სიტყვებით – „უნდა გადანაცვლდეს იმ კომპში, რომელსაც მართავს საზოგადოება“.¹

კულტურის ტოტალური მასობრიობა, როგორც ცნობილია, XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე დაიწყო, ინდუსტრიული კულტურის განვითარების შედეგად, როცა განახლებულმა იდეებმა, შემოქმედების მოდერნიზაციამ მთლიანად მოიცვა სახელოვნებო სფერო. XX საუკუნის პირველი ათწლეულის მუსიკალურ კულტურაში ავანგარდისტების ახალ ნოვატორულ იდეებთან ერთად, რაც დიდ ინტერესს იწვევდა მაყურებელში, განვითარდა ყოფითი მუსიკალური კულტურაც, რომელიც უკავშირდებოდა ქალაქური მუზიციერების ტრადიციას (მიუზიკპოლი, კაბარე, ესტრადა). XX საუკუნეში ყოფითი მუსიკა ქმნის მუსიკალური კულტურის დამოუკიდებელ მესამე პლასტს რომელიც ვ. კონენის აზრით, – „ჩვენი დროის მასობრივი ცნობიერების ამსახველი“ გახდა.²

მართლაც, XX საუკუნეში მასობრივი მუსიკა იძენს სულ უფრო ბევრ ინდივიდუალურ ტიპოლოგიურ მახასიათებელს, რაც ამ ფენომენის უნიკალურობასა და თავისებურებაზე მეტყველებს. ამასთან ერთად, ამ მოვლენის სპეციფიკა სინთეზის საფუძველზე ვითარდება, რომელიც ჩნდება ყოფითი მუსიკალური კულტურის მუსიკის სხვა სახეებთან ინტენსიური ჟანრული ურთიერთქმედების შედეგად. კერძოდ, აკადემიურ მუსიკასთან, ფოლკლორთან, ჯაზთან, ეთნიკური მუსიკის

¹ Маклюэн Г. Понимание медиа: Внешние расширения человека, Москва, 2003. с. 77.

² Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века, Москва, 1994. с. 16.

სხვადასხვა ფორმებთან და ა.შ. მუსიკისმცოდნე ა. ცუკერის აზრით, მასობრივი მუსიკის, როგორც ერთიანი მუსიკალური სახის, ძირითადი ნიშანი თავს იჩენს მის ამბივალენტურობაში. „მუსიკალური პროფესიონალიზმის სხვადასხვა ფორმის მიკუთვნებულობისას მას იმავდროულად აქვს მკვეთრად გამოხატული ტენდენცია ფოლკლორიზაციისადმი, რასთანაც დაკავშირებულია გარკვეულწილად მისი გავრცელების მასობრივი ხასიათი“.¹

აღსანიშნავია, რომ მასობრივი მუსიკალური კულტურის თანამედროვე სტილისტური სახის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა იქონია ახალი საესტრადო ჟანრების შექმნამ (შანსონი, ჯაზი, როკი, ეთნიკური მუსიკა). ჟანრული ურთიერთქმედების განსაკუთრებული მახასიათებლები მასობრივ კულტურაში მის ეკლექტიკურობასა და გლობალიზაციაზე მიუთითებენ, რადგან მასში თანდათან იკარგება ენობრივი ბარიერი, ჩნდება ახალი მუსიკალური მიმართულებები, განუზომლად ფართოვდება ნაციონალური საზღვრები. მასობრივი მუსიკის ბევრ მიმართულებაში ვლინდება პოლისტილისტიკის ხერხები, რაც პოსტმოდერნის ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია. თანამედროვე მასობრივი მუსიკის პლურალიზმი და მრავალენობრიობა მუსიკალური კულტურების ურთიერთობის ახალი გზების ძიებაზე მეტყველებს. ამ საფუძველზე დაყრდნობით, თანამედროვე მუსიკა იძენს საერთაშორისო ურთიერთობის ენის მნიშვნელობას და ევროპული და არაევროპული მუსიკალური წყობის სინთეზად გვევლინება.²

განსხვავებულ მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობას ვხვდებით ჯაზის ხელოვნებაში, პოპ, როკ კულტურაში, და ასევე, ისეთ შედარებით ახალ მუსიკალურ მიმართულებაში როგორიცაა fusion. თავდაპირველად fusion წარმოიშვა ჯაზის, როკის, ეთნიკური მუსიკის ელემენტების შერწყმით. ეს თვითმპარი და ორიგინალური სტილი დღეს, უდავოდ

¹ Цукер А. И рок, и симфония, Москва, 1993, с. 66

² Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века, Москва, 1994. с. 18

მუსიკალური კულტურის ელიტარულ სფეროს მიეკუთვნება, მაგრამ თავის ენობრივ უნივერსალიზმში მიმართულია ყველაზე ფართო, მასობრივი მსმენელისაკენ. ასევე შესაძინევია, რომ კომერციული ინდუსტრიის ზეგავლენის ქვეშ, ყველა სტილის, მიმართულების, ჟანრის მუსიკა გარდაიქმნება მასობრივი მოხმარების ობიექტად. ხოლო, მუსიკალური კულტურის ის სფეროები, რომლებიც ვერ ეხება სამომხმარებლო ინდუსტრიისა და შოუბიზნესის კომერციულ ინტერესებს, კულტურის პერიფერიაზე რჩება და დროთა განმავლობაში ელიტარულ კულტურაში ტრანსფორმირდება. ასე, მაგალითად, XX საუკუნის მასობრივ მუსიკალურ კულტურაში შეიქმნა ბევრი საინტერესო მოვლენა, რომელიც დღეს უკვე აღიქმება როგორც ელიტარული კულტურის ნაწილი. ამ პროცესის ერთ-ერთი მაგალითია, ფრანგული შანსონის ჟანრი, რომლის ავტორები და შემსრულებლები უკვე კლასიკად იქცნენ: შ. აზნავური, ე. პიაფი. ჯაზის შემსრულებლები: ლ. ამსტრონგი, ე. ფიჯკერალდი და მრავალი სხვა.

შესაბამისად, ჯაზიც XX საუკუნის მეორე ნახევარში მასობრივი კულტურის სფეროდან ელიტარულ სფეროსკენ ინაცვლებს. ასევე არაერთგვაროვნად განიხილება დღეს როკ-მუსიკის ბედიც. როკ-მუსიკის ბევრი მოვლენა პოპისა და როკის კულტურების მიჯნაზეა, რომელიც ასევე განიცდის დაყოფას მასობრივ, კომერციულ და ელიტარულ სახეებად.

აღსანიშნავია, რომ თანამედროვე გასართობ კულტურას სანახაობრიობა, პლასტიკური შესაძლებლობების და ეფექტების (ცეკვა, აკრობატული ელემენტები, სიჭრელე) წინ წამოწევა ახასიათებს. ყველა ეს კულტურული უნივერსალია არსებობს თანამედროვე გასართობ მუსიკაში და მისი ნიშნები მასობრივი კომუნიკაციის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია. მაგალითად, პოპ-მუსიკა არის საცეკვაო ხასიათის საკმაოდ ეკლექტიკური და უსახო კოსმოპოლიტური სიმღერა, რომელსაც საფუძვლად უდევს ნებისმიერი შინაარსის ტექსტი. მსგავსი კოსმოპოლიტიზმის მაგალითები გვხვდება თითქმის ყველა სატელევიზიო არხზე და გვესმის რადიო ეთერში,

რომელიც დღითიდღე ივსება სასიმღერო-საცეკვაო ხასიათის ახალ-ახალი ნაწარმოებებით. ამ შემთხვევაში პოპულარობის მიღწევის მთავარი მექანიზმია კონტროლირებადი წარმატების ტექნიკა, რომელსაც იყენებენ კადრს მიღმა მყოფი შოუ-ბიზნესის სფეროში მოღვაწეები: პროდიუსერები, კინორეჟისორები, იმიჯმეიკერები. სატელევიზიო არხები კონკურენციის გარემოში იერარქიას ამყარებენ თავად გაყიდვად და მოთხოვნად სასიმღერო და საცეკვაო პროდუქციას შორის (საუკეთესო ათეული მუსიკალურ არხებზე). იმავდროულად, საინტერესოა, რომ ამ ათეულში წარმოდგენილია ყველა ტიპის შემსრულებელი, რომელსაც როგორც წესი, შემოაქვს სუბკულტურის ორიგინალური ელემენტები თანამედროვე პოპ-მუსიკის საერთო ჭრელ კოლორიტში.

XX საუკუნის მასობრივ კულტურაში, ასევე, დიდი ადგილი უჭირავს საცეკვაო მუსიკას. იგი მჭიდროდაა დაკავშირებული სხეულის პლასტიკასთან, ფესტიკულაციასთან და რიტმის პრიორიტეტს გამოკვეთს. ვ. ხოლოპოვას აზრით, „რიტმული მუსიკა – ასეთი სახით ადვილად და ბუნებრივად გადადის სხვა ხელოვნებაში – ცეკვაში“.¹ მოსასმენი ხელოვნებიდან ის გარდაიქმნება სანახაობრივ ხელოვნებად. დღეს რიტმული მუსიკა გახდა თანამედროვე აუდიო-ვიზუალური კულტურის ყველაზე მთავარი კონცეპტუალური შემადგენელი ნაწილი. თანამედროვე მასმედიაში შექმნილი „ვირტუალური რეალობა“ თანდათანობით ხდება მუსიკალური ტექსტის, მისი ავტორისა და შემსრულებლის მსმენელთან კომუნიკაციის ძირითადი საშუალება.

ამგვარად, XX საუკუნის მასობრივი კულტურისა და მისი უნივერსალიზების გაანალიზების შედეგად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მასობრივი კულტურა წარმოადგენს თანამედროვე გლობალური ინფორმაციული კულტურის მნიშვნელოვან ნაწილს, რომელიც მოქმედებს ინდივიდების აზროვნებასა და ცნობიერებაზე. XX საუკუნის მასობრივი კულტურის ჩარჩოებში ჩნდება მასობრივი მუსიკის ახალი ტიპი, რაც ეფუძნება

1 Холопова В. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург, 2000, с. 32.

გლობალურ კომუნიკაციებს, მედიატექნოლოგიებს, და ასევე, მუსიკალური აზროვნების სხვადასხვა ტიპის ჟანრობრივ და სტილურ ურთიერთქმედებასა და სინთეზს. ამავე დროს, არც ერთი ეპოქა არ გამოირჩევა სამომხმარებლო კომერციული ინდუსტრიის ასეთი დომინირებით მუსიკალურ კულტურაში. ბიზნესი და მისი ტექნოლოგიები ფართოდ გამოიყენება თანამედროვე პოპ-კულტურის სფეროში, რომლებიც ზეწოლას ახდენენ პროფესიულ მუსიკაზე და კულტურის პერიფერიაზე გადააქვთ ყველაფერი, რაც არ ჯდება სამომხმარებლო სტანდარტის ჩარჩოებში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Генис А. *Вавилонская башня: Искусство настоящего времени. Эссе.* Москва, 1997
- Конен В. *Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века.* Москва, 1994. Лебрехт Н. *Кто убил классическую музыку?* Москва, 2007
- Маклюэн Г. *Понимание медиа: Внешние расширения человека.* Москва, 2003
- Мартынов В. *Зона OPUS POSTH, или рождение новой реальности.* Москва, 2005
- Холопова В. *Музыка как вид искусства.* Санкт-Петербург, 2000
- Цукер А. *И рок, и симфония.* Москва, 1993
- Bennett, A. *Popular music and youth culture: music, identity and place,* London, 2000. Shuker R. *Understanding popular music.* New York, 2005
- Malm K. Wallis R. *Media policy and music activity.* New York, 2005
- Tia Di Nora. *After Adorno: rethinking Music Sociology.* Cambridge, 2003.

პინომცოდნეობა

მაგდა ანიკაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ლელა ოჩიაური, პროფესორი

კინოდრამატურგია – წარმოშობის სუსტი რგოლი

„დიდი ფილმის გადასაღებად სამი რამ არის აუცილებელი: სცენარი, სცენარი და კიდევ ერთხელ სცენარი!“ – ამ სიტყვების ავტორობას ერთმანეთს დიდი ხელოვნები ეცილებიან. ერთი კერსიით, ფრაზა ალფრედ ჰიჩკოკს ეკუთვნის, მეორეთი – ჟან გაბენს. არიან ისეთებიც, რომლებიც თანამედროვე კინოწარმოების მთავარი კანონის შემოქმედად სტივენ სპილბერგს ასახელებენ. მნიშვნელობა არ აქვს, ვინ იწინასწარმეტყველა პირველმა კინემატოგრაფის განვითარების ამგვარი პერსპექტივა. ისტორიის იმპერატივი შემდგარი ფაქტია. კინემატოგრაფი დღეს ამბის დიქტატის ქვეშ იქმნება. სცენარის ამგვარი განვითარება კინემატოგრაფის დაბადებისთანავე ნათელი არ ყოფილა. იმის მიუხედავად, რომ ლუმიერებისა და მელიესის პირველი ფილმები სიუჟეტური ეპიზოდები იყო, ერთ შემთხვევაში, დოკუმენტური, ხოლო მეორეში – მხატვრულ-ფანტასტიკური, პირველი წლების პროდუქცია, როგორც წესი, არა ხელოვნებად, არამედ ტექნიკურ ატრაქციონად მიიჩნეოდა. მოძრავ ფოტოგრაფიას თავად ავტორებიც მომგებიან გასართობად აღიქვამდნენ და არც ერთ შემთხვევაში, ხელოვნების ნიმუშად.

ხელოვნების ერთ-ერთ დარგად კინემატოგრაფის აღიარების პროცესი XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან ევროპაში დაიწყო, ხოლო მისთვის რევოლუციური ფუნქციების მიმნიჭებელთა შორის ყველაზე აქტიურები ავანგარდისტები გახდნენ. ეს პერიოდი მდიდარია ახალი მიმდინარეობების შექმნის, პროგრამული მანიფესტებისა და შემოქმედებითი ექსპერიმენტების თვალსაზრისით. კულტურული რევოლუციის,

ძველი წესების დამხობისა და ახალი ფორმების ძიების პროცესი კინოში მხატვრობიდან, ლიტერატურიდან და თეატრიდან მოვიდა. თუმცა, მოდერნისტული იდეების განხორციელების საუკეთესო ინსტრუმენტად, მომავლის ხელოვნებად, სწორედ კინო ჩაითვალა.

სიმბოლისტი პოეტი და ესეისტი პოლ ვალერი თვლიდა, რომ მხოლოდ კინემატოგრაფი იყო ხელოვნება, რომელიც შეძლებდა ლიტერატურასა და თეატრთან დაპირისპირებას, რადგან ამ ორისგან განსხვავებით, სიტყვაზე არ იყო დამოკიდებული.¹ სიურრეალისტები, დადაისტები, კონსტრუქტივისტები თუ „წმინდა კინოს“ (cinema pur) თეორიის ავტორები ერთმანეთს ექსპერიმენტული ფილმების შექმნაში ეჯიბრებოდნენ.

კინოზე დამყარებულ იმედებს კარგად ხსნის ფერნან ლეჟეს ფრაზა: მხატვრობის შეცდომა სიუჟეტია, კინოსი კი — სცენარი. თუ ამ ტვირთისგან გათავისუფლებას შეძლებს, კინოს შეუძლია აქამდე არნახულისა და შეუგრძნობის გიგანტური მიკროსკოპი გახდეს.² სწორედ ლეჟეს მიერ 1924 წელს გადაღებულ „მექანიკურ ბალეტში“ და ავანგარდისტ კომპოზიტორ ერიკ სატის მუსიკაზე შექმნილ, რენე კლერის „ანტრაქტში“ ჩანს, რომ რეალიზმის უარყოფასა და ქვეცნობიერის გაფეტიშებასთან ერთად, მოდერნული პერიოდის შემოქმედთა ერთ-ერთ მთავარ ამოცანას გამოსახულების სიუჟეტისგან გათავისუფლება წარმოადგენდა. ამ განწყობას ფერნან ლეჟე ასე აყალიბებდა: „სანამ კინო ლიტერატურული და თეატრალური პირველწყაროთი ისაზრდოებს, მისგან არაფერი გამოვა“.³

ევროპულ ავანგარდს რუსეთში, პოეტურ-მონტაჟური კინოს თეორიით, სერგეი ეიზენშტეინი და დოკუმენტური კინოექსპერიმენტებით, დიგა ვერტოვი პასუხობენ. თანამედროვე

¹ *Ежи Теплиц, История киноискусства 1895-1928.* Москва: Прогресс, 1967.

² *Ежи Теплиц, История киноискусства 1895-1928.* Москва: Прогресс, 1967.

³ *Ежи Теплиц, История киноискусства 1895-1928.* Москва: Прогресс, 1967

განწყობები უცხო არც ქართველი ხელოვნებისთვისაა. ლიტერატურასა და თეატრში რევოლუციურ ცვლილებებს ითხოვენ „ლეფელები“, კინოში „ლიტერატურის მონობისგან“ გათავისუფლების აუცილებლობაზე მიანიშნებს კოტე მიქაბერიძე, ალბათ ყველაზე ავანგარული ქართულ ფილმ „ჩემი ბებიას“ (1929წ.) ავტორი.

კინოში ხმის შემოჭრის ნეგატიურ ეფექტზე დღეს ბევრი საუბრობს. მათ შორის არის ქართველი კლასიკოსი ოთარ იოსელიანი. ბოლო პერიოდის ინტერვიუებში იგი აღნიშნავს, რომ ხმოვანი ფირის შექმნა კინემატოგრაფის განვითარების ისტორიაში უკანგადადგმული ნაბიჯი იყო.

„ტექნიკურ პროგრესთან ერთად (ხმა, ფერი, სამგანზომილებიანი გამოსახულება) კინომ თითქმის დაკარგა მოძრავი გამოსახულების ენობრივი თვისებები და ბარბაროსულ გასართობად იქცა, რაღაც იყო ჩაფიქრებული...“¹

იმის მიუხედავად, რომ მომდევნო ათწლეულებში მრავალი ღირებული ფილმი შეიქმნა, სავარაუდოდ, სწორედ ხმოვანი ფირის გამოგონებით დაიწყო პროცესი, რომელმაც ლიტერატურისა და თეატრის მარწყუებისგან კინოს გათავისუფლებას, დამოუკიდებელ, რევოლუციურ ხელოვნებად ჩამოყალიბებას შეუშალა ხელი. ავანგარდის ბრძოლა სიუჟეტის წინააღმდეგ მარცხით დასრულდა. კინემატოგრაფი არა თუ ვერ მოწყდა ლიტერატურულ-თეატრალურ პირველწყაროს, პირიქით, სამუდამოდ მიეჯახვა და დამოკიდებული გახდა მასზე.

დღეს კარგი ისტორია წარმატებული ფილმის შექმნის მთავარ წინაპირობად ითვლება, ხოლო ცუდი სცენარი სურათის ჩავარდნის გარანტია. ეს კანონი მხოლოდ კომერციულ კინოში არ მუშაობს. ე. წ. საავტორო სფეროშიც დრამატურგიის ფაქტორი გადამწყვეტი ხდება.

კინოდრამატურგიის მნიშვნელობის ზრდასთან ერთად სულ უფრო ხშირია საუბარი პრობლემებსა და სირთულებზე,

¹ ი. ჟორდანიას, ინტერვიუ ოთარ იოსელიანთან, ჟურნალი Filmprint, 9, 2013.

რომლებიც ამ სფეროს უკავშირდებიან. საინტერესოა, რომ განსხვავებული კინემატოგრაფიული ტრადიციის, ეკონომიკური მდგომარეობის, ფილმის დაფინანსების ფორმების, წარმოებისა და გავრცელების სხვადასხვა სისტემის ქვეყნებში განწყობები იდენტურია. კარგი ისტორიის დეფიციტზე ჩივიან ჰოლივუდში, სცენარის განვითარებას უდიდეს დროსა და რესურსს ახმარენ კინოს მხარდამჭერი ევროპული ფონდები, ხოლო პოსტსაბჭოთა სივრცეში ღიად საუბრობენ კინოდრამატურგიის კრიზისზე, რაც, კინემატოგრაფისტთა დიდი ნაწილის აზრით, წარმოების მთავარი შემაფერხებელი ფაქტორია.

ამერიკელი სცენარისტი და თეორეტიკოსი რობერტ მაკი ბესტსელერში „ისტორია“ საყურადღებო მონაცემებს გვაწვდის: უკვე გასული საუკუნის 90-იანი წლებისთვის ჰოლივუდში სცენარის შექმნაზე დახარჯულმა თანხამ წელიწადში 500 მლნ დოლარს მიაღწია. სტუდიების სასცენარო განყოფილებები ათასობით სცენარს, სცენარის გვემას, რომანს, პიესასა თუ საგაზეთო ქრონიკას ამოწმებენ. ხოლო ამერიკის შეერთებული შტატების სცენარისტთა გილდია ოფიციალურად 35 ათას დასახელებას არეგისტრირებს, არაოფიციალურად, ცხადია, გაცილებით მეტი იწერება.¹ ამ ძალისხმევის შედეგადაც კი ვერ იქმნება იმაზე უკეთესი პროდუქცია, ვიდრე ჰოლივუდი მაყურებელს დღეს სთავაზობს. მოსაწყენი, ერთფეროვანი ისტორიების საყურებლად მაყურებლის კინოდარბაზში შეტყუების ინსტრუმენტად ჰოლივუდი ხმოვან და ვიზუალურ ეფექტებს, სარეკლამო რგოლებისთვის დამახასიათებელ გამომსახველობით ხერხებს, წყვეტილ მონტაჟს, ატრაქციონს, სანახაობას იყენებს. შესაბამისად, მუსიკა და ხმაური სულ უფრო ხმამაღალი ხდება, გარემო – გროტესკული, პერსონაჟები – ყალბი, ხასიათები – სწორხაზოვანი. ახალი ტექნოლოგიური სატყუარა კინომწარმოებლებს კოლოსალური თანხა უჯდებათ, რაც საინტერესო ისტორიის ძიების პროცესს ისტერიულ ელფერს აძლევს.

¹ Robert McKee, *Story: Substance, Structure, Style and Principles of Screenwriting*, ReganBooks, 1997.

თუ ჰოლივუდის პრობლემა წარმოების მასშტაბშია, რადგან წელიწადში რამდენიმე ასეული ფილმისთვის ორიგინალური სცენარის შექმნა პრაქტიკულად შეუძლებელია, პოსტსაბჭოთა სივრცეში, კინოდრამატურგიის პრობლემებზე საუბრისას, იდეების დეფიციტზე მეტად პროფესიონალიზმის ნაკლებობაზე ამახვილებენ ყურადღებას. იმის მიუხედავად, რომ დრამატურგიის კანონები საუკუნეების განმავლობაში, სოფოკლესა და არისტოტელეს შემდეგ, უცვლელია და ხელოვნების ნებისმიერ დარგში თხრობა სულ რამდენიმე ფაბულას ეყრდნობა, გაუძარტავი კინოდრამატურგია პოსტსაბჭოთა სივრცის კინემატოგრაფიის სავიზიტო ბარათი გახდა.

საბჭოთა კავშირში სცენარისტთა მომზადების ფუნქციას კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტი ასრულებდა, სადაც ქართველი ხელოვანებიც სწავლობდნენ, სანამ 1972 წელს, საქართველოში თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის კინოფაკულტეტი არ გაიხსნა. რუსი რეჟისორი ვლადიმერ ზოტინენკო, საბჭოთა სასცენარო სკოლის ე. წ. ლიტერატურულ კომპლექსზე საუბრისას, აღნიშნავს, რომ სპეციალური ფაკულტეტის არსებობის მიუხედავად, პროფესიონალი სცენარისტები საბჭოთა კავშირში არასოდეს არსებობდნენ. ყველას მწერლობა სურდა, თუმცა, რადგან კინო შედარებით შემოსავლიანი სფერო იყო, პერიოდულად მასთან თანამშრომლობდნენ.¹

ამგვარი „საყვედური“ არც ქართული სინამდვილისთვისაა საფუძველსმოკლებული. ეროვნული კინოს მიღწევების მიუხედავად, სასცენარო სკოლის ჩამოყალიბება საბჭოთა საქართველოში მაინც ვერ მოხერხდა. რეჟისორები ხშირად თავად წერდნენ სცენარებს, ლიტერატურულ პირველწყაროს მიმართავდნენ ან, უბრალოდ, კარგი კინემატოგრაფიული ხედვის მქონე მწერლებთან თანამშრომლობდნენ (რეკავზ

¹ Владимир Хотиненко, Формула кино. Кризис российской кинодраматургии, <http://www.svoboda.org/content/transcript/398360.html>, 2007.

ჭეიშვილი, ნუგზარ შატაიძე, რევაზ ინანიშვილი, ერლომ ახვლედიანი, მერაბ ელიოზიშვილი და სხვ).

ქართული კინო განსაკუთრებით მდიდარია ეკრანიზაციებით, რაც მას ეროვნული წარმოების დაწყების პირველივე წლებიდან დაეხედა (ალექსანდრე ყაზბეგის, ეგნატე ნინოშვილის, დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებთა ეკრანიზაციები), პრაქტიკულად, არსებობს ყველა კლასიკური ნაწარმოების ეკრანული ვერსია. სავარაუდოდ, პრობლემის სათავე საბჭოთა ეპოქის ქართული კინოენის ყველაზე გავრცელებულ, თხრობის იგავურ ფორმაშია. ეზოპეს ენაზე მეტყველებისას ტექსტს, სიტყვის ძალას, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. 90-იან წლებში წარმოებისა და საგანმანათლებლო პროცესის ფაქტობრივმა შეჩერებამ კინემატოგრაფს დიდი დარტყმა მიაყენა. დარგი სწრაფად ვითარდება და დღევანდელი კინომწარმოებლები კადრების მწვავე ლეფიციტზე საუბრობენ, რის გამოც, წარმოების გარკვეული ეტაპები საქართველოში სრულიად ან ნაწილობრივ ვეღარ ხორციელდება (გამოსახულების ფერის და ხმის ეფექტების დამუშავება, PostProduction).

ანალოგიური ვითარებაა დრამატურგიის შემთხვევაშიც. ყველაზე ხშირად საზღვარგარეთ კონსულტაციებისთვის დიალოგებთან დაკავშირებით მიმართავენ. ლიტერატურული ენის „მორჯულება“ კვლავ დიდ სირთულეს წარმოადგენს. ხელოვნური მეტყველება კი პერსონაჟებს სიყალბესა და თეატრალურ ელფერს სძენს. ბოლო წლების თითქმის ყველა წარმატებული ფილმის სცენარის განვითარებაში, ამა თუ იმ ფორმით, უცხოელი სპეციალისტები იყვნენ ჩართულნი („გალმა ნაპირი“, „keep Smiling ანუ გაიღიმეთ“, „გრძელი ნათელი დღეები“, ლევან კოლუაშვილის ფილმები და სხვ.).

იმის მიუხედავად, რომ კინემატოგრაფი დიდი ხანია მულტიკულტურული სფეროა და კოპროდუქციის პირობებში ნამუშევრის ნაციონალური ნიშნით შეფასება უბრალოდ აზრს კარგავს, ეროვნული კინოს მხარდაჭერა, სახელმწიფო დონეზე, ყველაზე მეტად, წარმოების სუსტი ან არარსებული რგოლების დაფინანსებაში უნდა გამოიხატოს. სცენარის

განვითარება, განსაკუთრებით, ახალი თაობის რეჟისორების ფილმების მაგალითზე, წარმოების ერთ-ერთი ყველაზე სუსტი სეგმენტია. შესაბამისად, დრამატურგიის სწავლების მეთოდზე მსჯელობა, მისი დახვეწა, დაფინანსების გაზრდა, სტრატეგიული მნიშვნელობის ამოცანაა.

თანამედროვე ფილმებში ყველაზე გავრცელებული ტენდენცია კლასიკური სიუჟეტური კომპოზიციის უარყოფაა. ტრადიციული სქემის (ექსპოზიცია, პერიპეტია, კონფლიქტი, კულმინაცია, ფინალი) ნაცვლად რეჟისორები კადრების უსისტემო წყობას გვთავაზობენ, როგორც წესი, დაუსრულებელ ექსპოზიციასა და მოკლე ფინალს. სუსტია მოტივაციის კომპონენტი. გმირი ეკრანული ცხოვრების განმავლობაში მოქმედებათა მთელ წყებას ახორციელებს: შედის კომუნიკაციაში სხვა პერსონაჟებთან, საგნებთან, იცვლის გარემოს, თუმცა ეს მოძრაობა არ არის განპირობებული მიზეზ-შედეგობრივი ლოგიკით. ცხადია, კინოში წესების დარღვევას ვერავინ აკრძალავს. თუმცა, ეს მხოლოდ მაშინ არის ღირებული, როდესაც ავტორის ჩანაფიქრი გაცნობიერებული, გამიზნულია და არა — უვიცობის შემთხვევითი შედეგი.

ამერიკულ კინოდრამატურგიას მკვეთრად რეგლამენტირებული და მრავალწლიანი გამოცდილების შედეგად დადგენილი კანონები აქვს. თუმცა, ეს სქემატურობა იმდენად პროგნოზირებადია, რომ მაყურებლის ინტერესს, ბუნებრივია, ვეღარ აკმაყოფილებს. შესაბამისად, ყველაზე წარმატებულ ფილმებში სწორედ დრამატურგიის კანონების დარღვევას, სიუჟეტურ კომპოზიციასთან, დროის სტრუქტურასთან თამაშს ვადევნებთ თვალს. ამგვარი თავნებობის საუკეთესო მაგალითი კუენტინ ტარანტინოს ყველაზე წარმატებული ფილმი „კრიმინალური საკითხავია“. 90-იან წლებში დამწყები რეჟისორის მცირებიუჯეტოანი სურათი (8 მლნ დოლარი) ნამდვილ სენსაციად იქცა, ეროვნული კინოგაქირავების რეკორდიც მოხსნა და ავტორს, საუკეთესო რეჟისურისთვის, კანის ფესტივალის ოქროს პალმის რტო მოუტანა. წარმატების მთავარი მიზეზი, პირველ რიგში, სქემატური

დრამატურგიის უარყოფა გახდა. ტარანტინო ოსტატურად ურევს თავგზას სტანდარტულ კრიმინალურ ისტორიებს მიჩვეულ გულუბრყვილო მაყურებელს, დროსა და სივრცეში თავისუფალი მანევრებით.

როგორც ჩანს, პროფესიონალიზმის თვალსაზრისით, სამაგალითო მაინც ჰოლივუდის კინოინდუსტრიაა.

პრაქტიკულად, მხოლოდ იქ მოხერხდა კინოდრამატურგთა პროფესიული კლასის ჩამოყალიბება, რომელიც მატერიალურად ამ კონკრეტულ საქმიანობაზეა დამოკიდებული. თავად სცენარის წერის პროცესი ავტომატიზმად გადასული. მოქმედებათა აღწერისა და დიალოგების შექმნის ოსტატები, ისევე როგორც სტუდიების სპეციალიზებული დეპარტამენტები, მკვეთრადაა გამოჯნული. ნაშრომის სტრუქტურას სტანდარტული კომპიუტერული პროგრამა განსაზღვრავს. რომელიც უზრუნველყოფს ჰოლივუდური სცენარის კლასიკურ ფორმულას: ერთი გვერდი – ერთი წუთი.

კინოდრამატურგი პაველ ფინი მიიჩნევს, რომ ამ ამერიკულ მოდელს, პოსტსაბჭოთა სივრცეში გავრცელებულ ლიტერატურულ სცენართან შედარებით, გარკვეული უპირატესობები აქვს, რაც, პირველ რიგში, მის პლასტიკურობაში გამოიხატება¹. ავტორი ერთი-ერთზე რჩება მასალასთან, აღარ ეძლევა დრამატურგიის სისუსტეების ლიტერატურული ღირსეობით შემკობის საშუალება. წინა პლანზე გამოდის მოქმედება და არა, გარემოს აღწერა.

„სცენარის ამერიკული მოდელი იძლევა საშუალებას დაიცვა დრამატურგიის მთავარი ცნებები: წერო მხოლოდ ის, რასაც ხედავ და გესმის, და არასოდეს, – რასაც გრძნობ ან ფიქრობ. გრძნობები და აზრები მხოლოდ „ვხედავ“, „მესმის“ გზით უნდა გამოიხატოს. სასურველია, „იყო“ შეიცვალოს „არის“. რადგან კინო ცოცხალი რეალობის შექმნაა, ცოცხალ დროში. ხოლო სცენარი კინოს იმიტაცია უნდა იყოს“.²

რობერტ მაკი ამერიკული კინოდრამატურგიის კრიზისის,

¹ Елена Паисова, Павел Финн: Кинодраматургия все же вторична, «Искусство кино», 12, 2011.

² იქვე.

„ისტორიის დაცემის“ კიდევ ერთ საინტერესო ასპექტზე საუბრობს და სცენარის საფუძველში ღირებულებათა კონფლიქტის მნიშვნელობაზე ამახვილებს ყურადღებას.

„კინოდრამატურგიის სული ნეგატიური და პოზიტიური მუხტის მატარებელი ღირებულებებია, რომელთაც ცხოვრება მოძრაობაში მოჰყავთ. რის გამო ღირს სიცოცხლე ან სიკვდილი, რისკენ უნდა ვისწრაფოდეთ, რა არის სიძარითლე და სამართლიანობა – სცენარისტი ისტორიას ამ მარადიული თემებისადმი საკუთარი დამოკიდებულების მიხედვით აგებს. თუმცა, ამ საყოველთაო სკეფსისის ეპოქაში, სულიერი და ეთიკური ცინიზმის, უკიდურესი სუბიექტივიზმის ფონზე, შესაძლებელია თუ არა საერთო ღირებულებებზე საუბარი? მაგალითისთვის, ოჯახის დაცემისა და სექსუალური ანტაგონიზმის ზრდის პირობებში, შესწევს თუ არა ვინმეს ძალა, სიყვარულის ბუნება ამოიცნოს? ან როგორ უნდა გადასცეს ხელოვანმა სათქმელი მაყურებელს, რომელსაც სამყაროსადმი სკეპტიკური დამოკიდებულება ღლითილღე უმძაფრდება?“,¹

ეს მოსაზრება, ოდნავ სახეცვლილი, კარგად ერგება ქართულ რეალობასაც. ჩვენ საზოგადოებაშიც მოხდა და გარკვეული თვალსაზრისით, დღემდე გრძელდება ღირებულებათა ცვლილების პროცესი. ადამიანურ ურთიერთობებში ფასეულობათა ერთი სისტემა მეორემ ჩაანაცვლა, თუმცა, კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ოფიციალური იდეოლოგიის და სახელმწიფო ცენზურის გაუქმება გახდა. ათწლეულების განმავლობაში ქართველი ხელოვანი გამოხატვის ფორმებს არსებულ პოლიტიკურ წყობას არგებდა და იგავური თხრობა თუ სტრიქონებს შორის კითხვა საკმაოდ ეფექტიან ინსტრუმენტებად აქცია. უკანასკნელი ორი ათწლეულია, ამგვარი შემოქმედებითი მოტივატორი აღარ არსებობს. ახალი, როგორც ჩანს, ჯერ ვერ გამოიკვეთა. დროულია არისტოტელეს ცნობილი სიტყვების გახსენებაც, – როდესაც საზოგადოებაში მწერლობის (ამბის თხრობის/ისტორიის წერის) საქმე ცუდად

¹ Robert McKee, *Story: Substance, Structure, Style and Principles of Screenwriting*, ReganBooks, 1997.

მიდის, ღაცემის ეპოქა (დეკადანსი) იწყება („When the storytelling goes bad in a society, the result is decadence“).

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Ежи Теплиц, История киноискусства 1895-1928, Москва:, «Прогресс», 1967
- Robert Mckee, Story: Substance, Structure, Style and Principles of Screenwriting, ReganBooks, 1997
- ჟურნალი: Filmprint, 9, 2013
- ჟურნალი: Искусство кино, 12, 2011
- <http://www.svoboda.org/content/transcript/398360.html>

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

ახალი გამოწვევები 90-იანი წლების ქართული კინოსთვის

საქართველო ყოველთვის გამოირჩეოდა დიდი კინემატოგრაფიული ტრადიციებითა და მიღწევებით, XX საუკუნის დასაწყისშიც და განსაკუთრებით, 20-იანი წლებიდან, როცა ქვეყანა საბჭოთა რესპუბლიკა გახდა. საბჭოთა პერიოდში ქართული ფილმების საუკეთესო ნიმუშები, მხატვრული დამსახურებებისთვის, მსოფლიოში ღირსეულად ფასდებოდა. საბჭოთა კავშირისა და, შესაბამისად, საბჭოთა კინოწარმოების დანგრევის შემდეგ ადგილობრივი კინოსთვის ბევრი ახალი გამოწვევა წარმოიშვა, თუმცა ამგვარი ბედი არა მარტო ქართულ კინემატოგრაფს, არამედ საბჭოთა კავშირის სხვა ყოფილი რესპუბლიკების კინოწარმოებებსაც ეწიათ. ამ ქვეყნების მაშინდელ ხელისუფლებებს ჯიუტად მიაჩნდათ, რომ კინოსტუდიები აუცილებლად თვითდაფინანსებაზე უნდა გადასულიყვნენ. ამასობაში კი, გაჩნდა შიში, რომ ამ რესპუბლიკების ეროვნული კინოს აყვავება მალე მხოლოდ მოგონებად დარჩებოდა.¹

საქართველოს დამოუკიდებლობის მოპოვებას თან ახლდა სხვადასხვა სფეროს დაკნინება, ფინანსური კრიზისი, სამოქალაქო წინააღმდეგობა და საომარი მოქმედებები ქვეყნის ზოგიერთ რეგიონში. პოლიტიკურმა, სოციალურმა და ეკონომიკურმა პრობლემებმა სერიოზული დარტყმა მიაყენეს ყოველდღიურ ცხოვრებასაც და ეროვნულ კინოსაც. 1991 წლიდან დაიწყო გარდამავალი პერიოდი ქართულ კინემატოგრაფში, რასაც თან არაერთი გართულება ახლდა.

¹ The Oxford History of World Cinema. Oxford: Oxford University Press, 1996. p. 656

დაფინანსების ტრადიციული წყაროები შეწყდა, დაიშალა ძველი საბჭოთა სტრუქტურები, ასპარეზზე გამოჩნდა ახალი კომპანიები და პატარა სტუდიები. მთავარი კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ ჯერ კონცერნად, ხოლო სამ წელიწადში – სააქციო საზოგადოებად გადაკეთდა, მაგრამ საინტერესო პროდუქციის შექმნა ვერც ამან უზრუნველყო.

სამწუხაროდ, ქართველ მაყურებელში ეგ ზომ პოპულარული ისტორიული ფილმები, რომელთა გადაღება დიდ თანხებს მოითხოვდა, მუსიკალური მელოდრამები და კომედიები აღარ კეთდებოდა. ზოგი რეჟისორი და მსახიობი იძულებული გახდა უცხოეთში წასულიყო და იქ გაეგრძელებინა კარიერა, ზოგმა ტელევიზიას მიაშურა, ზოგმაც სამუდამოდ მიატოვა კინო, სადაც დარჩა მხოლოდ პროფესიონალთა მცირე ნაწილი, რომელმაც ერთგულად მიუძღვნა თავი ქართულ კინოწარმოებასა და მის მომავალს. მათ რიცხვს მიემატა არაერთი მოყვარულიც. ბუნებრივია, რომ ამ უკანასკნელთა უმრავლესობა ხეირიანად ვერ გაერკვა კინოსაქმეში, რამაც დიდად შეუშალა ხელი ქართული ეროვნული კინოს დაკვალიანებას ახალ პირობებში, თაობათა ცვლის სრულყოფილ განხორციელებას, შემოქმედებითი კადრების ახალი გამოწვევებისადმი მორგებას. ასე და ამგვარად, ჩვენს კინემატოგრაფს დაუდგა კრიზისი, რომლის გადალახვა მცირე დროში ვერ მოხერხდებოდა. მისი წარმომადგენლები ამასაც კარგად აცნობიერებდნენ.

„ქართული კინო დაფინანსების კომერციულ მოდელზე გადასვლის ეტაპს იწყებდა, რაც ხელს უწყობდა ბანალური, იაფფასიანი პროექტების, ფილმების მომრავლებას. ასეთი პროდუქცია გახლდათ უინტერესო, უგემოვნო იუმორით უხვად გაჯერებული, მხატვრულ გააზრებას მოკლებული თემებით აღსავსე“.¹ აღნიშნული შეფასება ზუსტად ასახავს 90-იანი წლების დასაწყისში, ქართულ კინოწარმოებაში დასადგურებულ სიტუაციას.

იმჟამად დომინირებდა ახალგაზრდა რეჟისორების

¹ ტრაპაიძე ქ. შტრიხები შემოქმედებითი პორტრეტისათვის (კინორეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი). თბილისი, „კენტავრი“, 2013, გვ. 93-94

ნამუშევრები. მათმა უმეტესობამ საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის კინოფაკულტეტი დაამთავრა, რაც ქართველებისთვის „ვეიკის“ ალტერნატივას წარმოადგენდა. მათ სურდათ, საფუძვლიანად შესებოდნენ აქტუალურ საკითხებს, მაგრამ ხშირად, ამაოდ, რამეთუ ცდილობდნენ, ეს ეკეთებინათ ღრმად ორიგინალური ხერხებით, რაც აუდიტორიისათვის გაუგებარი იყო. ისინი აჩვენებდნენ ანტიგმირებს, ფასეულობათა გადაფასების პროცესს, პესიმიზმს. იშლებოდა ზღვარი რეალობასა და პირობითობას შორის. ბევრი მათგანი რატომღაც ზედმეტად ირჯებოდა, წინ გამოეტანა ცხოვრების თავისებური ინტერპრეტაციები და ამ გარჯაში, ნებსით თუ უნებლიეთ ჩართულს, ავიწყდებოდა, რომ ქართული კინოს ოდინდელი სიდიადე სწორედ მის უბრალოებაში, გულწრფელობასა და პირდაპირობაში იდო.

რასაკვირველია, ზემოთ ნახსენებ კინოხელოვანთა პერსონიფიკირებას აზრი არ აქვს, რამეთუ ყველამ ყველაფერი კარგად იცის. ფაქტია, რომ 90-იან წლებში შექმნილი მხატვრული კინოსურათების უმეტესობა გადატვირთული იყო არაფრისმოძქემი მეტაფორებით, ქვეტექსტებით, ძიებებით, რომლებიც, ალბათ, მხოლოდ მათ რეჟისორებს ესმოდათ (შესაძლოა, არც კი) და მეტს არავის. გასაოცარი ისიცაა, რომ მაშინ რეჟისორობა მოუწია ყველას – მსახიობს, ოპერატორს, მხატვარს, დრამატურგსა და ა. შ. თავისთავად, ასეთი წამოწყება, უმეტეს შემთხვევაში, იმთავითვე განწირული იყო წარუმატებლობისთვის, რადგან ამასაც ჰქონდა თავისი მრავალი სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზი.

ქართველი კინემატოგრაფისტები კინოსაპროდუსერო მიმართულებასაც თავისებურად მიუდგნენ, მით უფრო, რომ ეს სფერო სრულიად უცნობი იყო მათთვის. საყოველთაოდ ცნობილია, რაოდენ შრომატევადი და საპასუხისმგებლოა პროდუსერის საქმიანობა, რაც თავის თავში ბევრ რამეს შეიცავს. აღმოჩნდა, რომ ქვეყანაში, სადაც არ არსებობდა არც ამერიკული სტუდიური სისტემის მსგავსი წარმოება, არც ევროპული კინოკომპანიების გამოცდილება, უცხად, თითქმის

ყველა კინორეჟისორი პროდუსერად გადაიქცა. მათ ის კი იცოდნენ, რომ ფილმის გადასაღებად საჭირო იყო თანხა, რასაც ახალშექმნილი სახელმწიფო, ფაქტობრივად, ვეღარ იძლეოდა, ამიტომ ფულის მოსაძიებლად მიაშურებდნენ კერძო ორგანიზაციებს, რომელთაც სულაც არ ეხატებოდათ გულზე მათი დაფინანსება.

ამან მოიტანა ახლებური პრაქტიკა – ახალგამომცხვარი რეჟისორ-პროდუსერები ყიდდნენ საკუთარ ბინებს, სახლებს, აგარაკებს, მიწის ნაკვეთებს, რათა იქიდან აღებული ფული ახალ კინოპროექტში ჩაედოთ. შემდეგ იღებდნენ რაიმე უგერგილო ფილმს, პრემიერაზე აჩვენებდნენ მეგობრებს, ნათესავებს, მეზობლებსა და ორიოდე კოლეგას, რომელთაგანაც აუცილებლად დაიმსახურებდნენ „გენიოსის“ თიკუნს და ამით თვითკმაყოფილნი თავიანთ „შედეგს“ საგულდაგულოდ შეინახავდნენ. მის დისტრიბუციაზე საერთოდ არც ფიქრობდნენ.

გასაგებია, რომ საქართველოს კინობაზარი იმ წლებში არ არსებობდა, რამეთუ ორი ან სამი კინოთეატრი შესაბამის ამინდს ვერ ქმნიდა, მაგრამ მათ არც არასოდეს უცდიათ მეზობელი ან სხვა ქვეყნების კინობაზრებზე შესვლა, საამისოდ, უცხოურ სადისტრიბუციო კომპანიებთან დაკავშირება და ა. შ.

გერმანელმა კინოისტორიკოსმა, თომას ელზაესერმა პოსტსაბჭოთა კინოსივრცეში შექმნილი მდგომარეობა შესანიშნავად დაახასიათა და ზაზი გაუსვა, რომ ყოფილ საბჭოთა რესპუბლიკებში (მათ შორის, საქართველოშიც), სწორედაც რომ საბჭოთა პერიოდში, თავიანთი კინოხელოვნებით ერთგვარ ტონს რომ იძლეოდნენ, კინორეჟისორი, რომელიც ადრე სახელმწიფოს დაქირავებული პერსონა იყო და არც საწარმოო ხარჯები და არც კომერციული შემოსავალი არ ეხებოდა, ამჟამად მარტო დარჩა კინობაზართან და თავისი პროფესიის რეორგანიზაცია უნდა მოეხდინა.¹

კინოსურათი რომ კინოწარმოების პროდუქტია, მას

¹ Elsaesser, Thomas. European Cinema: Face to Face with Hollywood. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004, p. 71

გასაღება ესაჭიროება და თანაც, როგორი ფართომასშტაბიანი – ეს უბრალო ჭეშმარიტება მაშინდელ საქართველოში რატომღაც დაივიწყეს. ყველას სურდა, თავისი ფილმი რომელიმე საერთაშორისო კინოფესტივალზე მოხვედრილიყო, იქ პრესტიჟული ჯილდო ან ჯილდოები აეღო და აქედან გამომდინარე, მათი მომავალი კარიერით ეგებ უცხოელები დაინტერესებულიყვნენ. რა თქმა უნდა, ცალკეულ ერთეულ შემთხვევაში, მართლაც ასე მოხდა, მაგრამ არა ყველასთვის.

ზოგიერთი კინოსურათის გადაღება ხანდახან ისე გაიწელებოდა წლებში და არა თვეებში, რომ მასში გაჟღერებული თემა აქტუალობასაც კარგავდა და გადამღები ჯგუფის წევრებიც შემოეფანტებოდნენ რეჟისორს, რომელიც რის ვაი-ვაგლახით ჩაამთავრებდა ფილმზე მუშაობას, გადაღების დაწყებიდან 5-6 და ხშირად მეტი წლის შემდეგ. ამას თან დაერთო სხვადასხვა ტექნიკური პრობლემებიც, რაც ისედაც მოძველებული მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის მოშლასა და კინოფირის დეფიციტში გადაიზარდა. ამის გამო კინემატოგრაფისტები იძულებული იყვნენ გადასულიყვნენ ჯერ ვიდეოფორზე, მერე კი – ციფრულ ტექნოლოგიებზე.

რასაკვირველია, ახალ რელსებზე ამგვარ გადაწყობას შესაბამისი განათლება, კვალიფიკაცია სჭირდებოდა, რაც, უმთავრესად, ქართველ კინემატოგრაფისტებს აკლდათ.

გამართულად ვეღარც სააქციო საზოგადოება „ქართული ფილმის“ კინოლაბორატორია ფუნქციონირებდა (ბოლოს ისიც დაიხურა), ამიტომ კინოფირის დასამუშავებლად ადგილობრივ კინომუშაკებს გამგზავრება ან რუსეთსა თუ უკრაინაში, ან ჩეხეთსა თუ თურქეთში უწევდათ. ვისაც სხვა ქვეყნებში უფრო მაღალი დონის კინოლაბორატორიაზე ხელიც მიუწვდებოდა და ფულიც, ის ხომ თავს ბედნიერად თვლიდა.

ამასთანავე, გახმოვანებასაც ახერხებდნენ ასევე უცხოეთში და როგორი სავალალოა, რომ, როდესაც საუკეთესო ტექნიკურ პირობებში დამზადებული კინონაწარმი მაყურებელამდე მიდიოდა, სულაც არ იმსახურებდა არც მისი და არც კინოკრიტიკის მოწონებას.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კინოკრიტიკისადმი ეგზომ აგრესიული დამოკიდებულება იმ დროიდან იწყებს ათვლას. მართალია, კინოკრიტიკოსების მიმართ როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ, არასოდეს სუფევდა განსაკუთრებული სიმპათიები კინორეჟისორთა მხრიდან, მაგრამ 90-იან წლებში ამან ერთობ მანკიერი სახე მიიღო. არადა, როცა მავანი კინოკრიტიკოსი მავანი რეჟისორის ნამუშევარზე გარკვეულ შენიშვნებს გამოთქვამდა, თუ ამ უკანასკნელს არ ძალუდდა ჩასწვდომოდა მათ არსსა და გაეზიარებინა ისინი, მტრად მიანც არ უნდა გადაკიდებოდა თეორეტიკოსს, რომელსაც მხოლოდ კეთილი სურვილები ამოძრავებდა,¹ უნდოდა, რომ როგორც მას, ისე აუდიტორიას ეხილა ყველანაირი თვალსაზრისით ჩინებულად აწყობილი კინოსურათი.

1992 წლიდან საფუძველი ჩაეყარა კინოფესტივალს „ოქროს არწივი“, რომელიც ორ წელიწადში ერთხელ იმართებოდა, როგორც შავი ზღვის აუზის ქვეყნების საერთაშორისო კინოფორუმი, სადაც მეზობელი სახელმწიფოების კინემატოგრაფისტებს იწვევდნენ. ფინანსური სირთულეებისა და ორგანიზატორული თავმოუბმელობის გამო, ამ კინოფესტივალმა დიდხანს ვერ იარსება.

შედარებით აქტიურობდა სატელევიზიო ფილმების სტუდია, რომელიც კომპანია „ქართულ ტელეფილმად“ გადაკეთდა, სადაც შეიქმნა რამდენიმე ღირშესანიშნავი მუსიკალური, დოკუმენტური და მხატვრული ფილმი. ამ კომპანიის პროდუქციის პოპულარიზაციაში თავიანთი ნამუშევრებით დიდი წვლილი შეიტანეს ახალგაზრდა რეჟისორებმა.

ამის საპირისპიროდ, ძლიერ გაუჭირდა საქართველოს ქრონიკალურ-დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდია „მემატიანეს“, რომლის მოღვაწეობა წლიდან წლამდე უფერულდებოდა და დეკადის მიწურულისთვის, წელიწადში ერთი ან ორი კინოსურათით შემოიფარგლებოდა. მისმა ხელმძღვანელობამ ვერ შეძლო ვერც სათანადო ინვესტიციების მიზიდვა, ვერც უცხოელ კოლეგებთან

¹ „ფილმპრინტი“, 2013, №9, გვ. 57

სასურველ კავშირებზე გასვლა და კოპროდუქციაზე ზრუნვა (იგივე ხდებოდა მხატვრულ კინოშიც) და სხვ.

ბევრ ახალ გამოწვევას ქართველი კინემატოგრაფისტები მოუშადადებელი და გამოუცდელი შეხვდნენ, რასაც შედეგად მოჰყვა სხვადასხვა სახის პრობლემები, რომლებმაც, თავის მხრივ, ეროვნული კინოხელოვნების წინაშე დააყენეს ახალი საწარმოო და შემოქმედებითი ამოცანები, რომელთა ნაწილობრივი გადაწყვეტა ათწლეულის ბოლოდან დაიწყო და დღემდე გრძელდება.

უდავოდ საინტერესო მოსაზრებაა, რომ 90-იანი წლების ქართული კინო თანდათანობით შორდებოდა პოეტურ-იგავურ ფორმებს, რომანტიკული, „შერეკილი“ გმირების ადგილს თითქმის მთლიანად იკავებდნენ კონკრეტული სოციუმის, მეტწილად კი ე. წ. ფსკერის წარმომადგენლები. ამ პერიოდის კინოპროდუქცია, ძირითადად, განწირულობის, დაბნეულობის, შიშისა და ტოტალური ქაოსის შეგრძნებით ხასიათდებოდა.¹

მართლაც, ქართული კინემატოგრაფი მხოლოდ მაშინ იწყებდა დამოუკიდებელ ცხოვრებას. ამდენად, რთულმა ეპოქამ თავისი დიდი დასვა მას და აქცენტები გადაანაცვლებინა, ოღონდ ეგაა დასანანი, რომ ასეთი ფილმების ავტორები ნაკლები დამაჯერებლობით (სხვა მოთხოვნებზე რომ აღარაფერი ითქვას) გადმოსცემდნენ განსახილველ თემებს.

90-იანი წლების მეორე ნახევრიდან გახშირდა პოზიცია, ქართული კინო მოკვდაო. დამოუკიდებლად არსებობის რამდენიმე წელიწადში შეუძლებელი იყო ყველაფრის ათვისება, თანამედროვე უცხოურ სტანდარტებთან მისადაგება, თემატიკის ერთბაშად გადახალისება. ქართული კინოს ნამდვილი მესვეურები გულმოდგინედ სწავლობდნენ და აანალიზებდნენ სიახლეებსა და გამოწვევებს, რათა მომავალ საუკუნეს უკეთესად შეგებებოდნენ.

¹ შუბაშვილი ა. ქართული კინოს ისტორია (მოკლე კურსი). კრებულში „ქართველი კინორეჟისორები“. თბ., საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, 2005, ნაწილი I, გვ. 19

გამოყენებული ლიტერატურა:

- The Oxford History of World Cinema. Oxford: Oxford University Press, 1996
- ტრაპაიძე ქ. შტრიხები შემოქმედებითი პორტრეტისათვის (კინორეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი). თბილისი, „კენტავრი“, 2013
- Elsaesser, Thomas. European Cinema: Face to Face with Hollywood. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004
- ჟურნალი „ფილმპრინტი“, 2013, №9
- შუბაშვილი ა. ქართული კინოს ისტორია (მოკლე კურსი). კრებულში „ქართველი კინორეჟისორები“. თბ., საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, 2005, ნაწილი I.

ელიso ერისთავი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი

ვიდეომუსიკა

ვიდეომუსიკა დღეს ვიზუალური და აუდიო ხელოვნების ურყევ სინთეზს წარმოადგენს. უპირველეს ყოვლისა, იგი არის ვიზუალური მედიისა და ციფრული კომუნიკაციების პროდუქტი. მისი მონაპოვრები ისევე, როგორც სხვა აუდიო ან ვიზუალური მეტყველების ინოვაციები, კინომეტყველების ქსოვილსა და დრამატურგიაში უხვადაა გამოყენებული. ვიდეომუსიკის თემატური და მარკეტინგული მიმართულებები პერმანენტულად იხვეწება და ვითარდება, რაც მათ ტექნოლოგიურ და შემოქმედებით ძიებებს მოტივირებულს ხდის. ეკრანის ამ ფორმამ 80-იანი წლებიდან დღემდე მეტად მნიშვნელოვანი და დინამიკურად მზარდი განვითარების გზა განვლო და დღეს უკვე მისი ფართო ტექნოლოგიური არეალის გარეშე სინთეზური ხელოვნების პროექტები ძნელად წარმოსადგენია.

მართალია, ჩვენი ქვეყნის ტექნოლოგიური მიღწევები არც თუ ისე მნიშვნელოვანია ამ დარგში, მაგრამ, უნდა ითქვას, რომ პოსტსაბჭოთა ეპოქის ეკრანული მეტყველება კარდინალურად შეიცვალა და აუდიოვიზუალური ტექნოლოგიების ჟანრული და სტილისტური მეტყველების მიმართულებით მნიშვნელოვნად გაფართოვდა.

90-იან წლებში საბჭოთა კავშირის კედელი დაინგრა და თანამედროვე ტექნოლოგიების ღირებულებები და მიღწევები დიდი ნაკადით საქართველოშიც შემოიჭრა. ჯერ კიდევ 20 წლის წინ ჩვენ შეზღუდულნი ვიყავით არა მარტო ტექნოლოგიური ინფორმაციით, არამედ ჟანრული და მარკეტინგული ინტელექტითაც. დღეს ჩვენი ეკრანის სივრცე აუდიოვიზუალური მეტყველების სიუხვმე მოიცვა, მაგრამ,

სამწუხაროდ, პროდუქტის ფასეულობა და ღირებულება მეტად ჩამორჩება როგორც მის გამოყენებით არეალს, ასევე პროფესიონალიზმის მაჩვენებლებს.

ყოველწლიურად ჩვენ ვუშვებთ მრავალ სპეციალისტს, რომლებიც დიპლომს მცირემეტრაჟის ნამუშევარში იღებენ, მაგრამ აუდიოვიზუალური სინთეზის პრობლემა, ტექნოლოგიური და სტილისტური ძიებების მხრივ, ვფიქრობ, ძალზე მდარეა. ყოველივე ეს კი, როგორც ტელემედიის ხარისხზე, ასევე მის ღირებულებაზე მკვეთრად აისახება. პრობლემა არის არა მარტო წარმოებული პროდუქტის შემოქმედებითი ფასეულობა, არამედ მისი თემატური და ინტელექტუალური მარაგიც, რაც ხშირ შემთხვევაში, პროექტის ღირებულების მიზნობრივ და შინარსობრივ განხეთქილებას იწვევს. მიუხედავად მრავალი პრობლემისა, რომელიც, პირველ რიგში, პროფესიონალიზმის ნაკლებობას უკავშირდება, არსებობს ერთგვარი გამონათებების შემთხვევებიც. სპეციალურად არ ვასახელებ არც ერთ შემთხვევას როგორც მდარე პროდუქციისა, ასევე მისი ცალკეული მიღწევებისა, ვინაიდან ვფიქრობ, რომ აუდიოვიზუალური მეტყველება ჩვენი ეკრანისთვის ჯერ კიდევ ყამირის დაუფლების საწყის ეტაპზეა, რაც უდავოდ დასავლურ კულტურასთან იზოლაციის შედეგად წარმოიშვა.

ახალგაზრდა თაობა ცდილობს, მრავალი ცდა და ცოდნა შეიძინოს ამ მიმართულებით, რაც, პირველ რიგში, ყოველგვარ ხელშეწყობას მოითხოვს. მათ უნდა მივაწოდოთ როგორც აუდიო მეტყველების წარმოების ცოდნა, ასევე ვიზუალური რიგის სტილისტური და ტონალური დრამატურგიის შექმნის ტექნოლოგიური ძიებების გზა და სტრუქტურის ანალიტიკური გააზრების ლოგიკა.

მუსიკალური ვიდეოს წარმოების პირობას აუდიო და ვიზუალური რიგები ჰორიზონტალური და ვერტიკალურ იმეტყველებით ხორციელდება – ყოველივე სინთეზური პროდუქტის კომპლექსურ მეტყველებაში აისახება. ეს საკითხები არა მარტო მუსიკალურ ვიდეოს, არამედ მრავალი ფილმის და ტელეპროექტის დრამატურგიას ეხება. მხედველობაში

მაქვს ხმოვანების (მუსიკა, დიალოგები, სპეცეფექტები) და ვიზუალური რიგის (ობიექტი, ობიექტივი, მონტაჟი) მოძრაობის როგორც ერთობრივი დრამატურგიული ქსოვილის გააზრება (დაწყებული სცენარიდან, პოსტპროდაქშენით დამთავრებული).

აუდიო და ვიზუალური მეტყველების ურთიერთობების როგორც ერთობრივი პლასტიკის წარმოების უცოდინრობამ, შეზღუდა სტუდენტების (და არამარტო სტუდენტების) ნამუშევრების სტილისტური და დრამატურგიული არეალი და მრავალ საინტერესო ნამუშევარს მხატვრული ღირებულება და დრამატურგიული ლოგიკა დააკარგვინა. დღევანდლობა მოითხოვს ვიზუალური მიქსისა და აუდიო ხაზის ერთობრივ კონტექსტში განსაზღვრას და ამ ორი მოძრაობის სპეციფიკის როგორც ერთიანი „პარტიტურის“ გააზრებას. საჭიროა სტუდენტებთან ამ პრობლემებში ჩაღრმავება, მიზანშედეგობრივ ანალიზში ჩართვა, სტილისტური და ჟანრობრივი ძიებების წარმოება და ა.შ. – ეს ის საკითხებია, რომელნიც აუცილებლად გათვალისწინებული უნდა იყოს, როგორც თეორიულ, ასევე საშემსრულებლო ფაკულტეტის სწავლების დროს (ეს მოთხოვნილებები სტუდენტებს ყოველწლიურად მზარდად გააჩნიათ).

მცირე ფორმის ნამუშევრების წარმოება არა მარტო სრულმეტრაჟის შექმნის ეტაპობრივი სტადიაა, არამედ დღევანდელი ეკრანული პროექტების სპეციფიკაც. ვიდეომუსიკის პირველი მაგალითები 1980-იან წლებთან არის დაკავშირებული.

მაშინ იგი თავისი დანიშნულებით და მეტყველებით ჰიბრიდული მუსიკალური ფორმის სახით ჩამოყალიბდა. იგი ინდუსტრიულ და კომერციულ თვისებებს შეიცავდა, სადაც აკუმულირებული იყო ვიზუალური, მუსიკალური და სტილისტური წარმოების ძალიან ფართო სპექტრი. მუსიკალური ვიდეოს წარმოშობა კულტურის კომერციალიზაციას უკავშირდება. 80-იანი წლების თეორეტიკოსები ვერ ხედავდნენ რაიმე საერთოს მუსიკალურ ვიდეოსა და მის კომერციალიზაციას შორის. ისინი განიხილავდნენ მას როგორც ხელოვნების ახალ სახეობას,

რომელიც პოსტმოდერნულმა ხელოვნებამ და ტელესპეციფიკამ მოითხოვა. აღსანიშნავია, რომ ვიზუალური რიგის პლასტიკისა და აუდიო თაღის არსებობა ჯერ კიდევ მუნიციპალიტეტში არსებობდა, თანაც მცირე მეტრაჟის სახით. იგი აგრეთვე გვევლინება სპორტული კომენტატორისა და ვიზუალური რიგის კლიპური მოწოდების ერთობით. ამას დავამატოთ ნიუსების მრავალსახოვანი ფორმა და გამოსახულების სტილისტური მრავალფეროვნება, რომელიც ზოგადად აუდიოვიზუალურ მიქსს წარმოადგენს. ვფიქრობ, ამ თეორეტიკოსების ხედვა მუსიკალურ ვიდეოზე (როგორც ტელეფორმატის საშუალებით მუსიკალური კომპოზიციის მიწოდება) არ უარყოფს მისი როგორც კულტურული, ასევე ინფორმაციული ნოვაციების საშუალებას. ცნობილია, რომ მუსიკალური ვიდეო პოპულარული მუსიკის კომერციალიზაციის ერთ-ერთ გზას წარმოადგენს და იგი მოითხოვს ვიზუალური რიგის წარმოების შემოქმედებით მიდგომებს. აღსანიშნავია, რომ მუსიკალური ვიდეოს საშუალებით არა მარტო კომერციული მუსიკის პოპულარობა ხორციელდება. ვიზუალური რიგის პლასტიკა მეტად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მრავალი მუსიკალური ჟანრის მიწოდებასა და პოპულარიზაციაში. იგი აგრეთვე მნიშვნელოვანია არტთერაპიის პროგრამების განხორციელებაში და სხვადასხვა სასწავლო და საგანმანათლებლო პროგრამების რეალიზაციაში.

პოპულარული მუსიკა დიდი ხნის განმავლობაში კომერციალიზაციის საგანი იყო (XIX საუკუნის დამლევიდან – ფოტოგრაფიის გამოგონებიდან, რომელმაც მუსიკას ჩაწერისა და მრავალჯეროვანი მოსმენის საშუალება მისცა), რამაც მისი ტექნოლოგიური და შემოქმედებითი ზრდა მოითხოვა. 50-იანი წლებიდან (II მსოფლიო ომის შემდეგ) ახალგაზრდა ინდუსტრიამ განვითარება დაიწყო. ყოველ ათწლეულში მუსიკალური ინდუსტრიის ფორმები ვითარდებოდა და მისი მარკეტინგული მოთხოვნილებები სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა – წარმოების სისტემები, დისტრიბუცია და ა. შ.

60-იან წლებში მუსიკალურმა ინდუსტრიამ ახალ

განვითარების საფეხურს მიაღწია. მუსიკალური ჯგუფებისა და როკ-კარსკვლავების გავლენა ახალგაზრდა თაობაზე ტოტალური გახდა. ათასობით მსმენელი ღია ცის ქვეშ იკრიფებოდა. მათი სულისკვეთება, პროტესტი და ენერგეტიკა (ვიზუალური ეფექტების საშუალებით) მნიშვნელოვნად მძაფრდებოდა და რიტმული ექსპრესიით ვლინდებოდა.

მრავალი კრიტიკოსის აზრით, მუსიკალური ვიდეოს განვითარება და მისი პოპულარიზაცია მუსიკალური კულტურის დეგრადაციას უწყობდა ხელს, რასაც მისი ვიზუალური ფაქტორი განაპირობებდა. მათი აზრით, მუსიკის თავისუფალი ვიზუალური ინტერპრეტაცია და ფრაგმენტულობა მსმენელის დეზორიენტაციას იწვევდა. ზოგადად, მუსიკალური მეტყველებიდან გამომდინარე, ვიზუალური რიგის მეტყველება (ანუ ორი მეტყველების ერთდროული ჟღერადობა), შეიძლება პრობლემად განიხილებოდეს აუდიო ღირებულების დაკნინების კუთხით, მაგრამ აუდიოვიზუალური მეტყველება – ეს უკვე სხვა ხელოვნებაა, რომელსაც მისი შემადგენელი არც აუდიო და არც ვიზუალური ხელოვნება არ წარმოადგენს.

ჩვენ ვიხილავთ მუსიკალურ ვიდეოს, როგორც ეკრანულ ფორმას, რომელიც ავითარებს ვიზუალურ პლასტიკას და ტელემეტყველებას. ვიზუალური რიგის პრივილეგია ხმოვანებასთან მიმართებაში არის სწორედ ის საკითხი, რის გამოც ჩვენ დღეს ვიხილავთ მუსიკალური ვიდეოს მნიშვნელობას ეკრანულ პროფესიონალიზმთან დაკავშირებით, რომლის გარეშე დღევანდელი ეკრანული შემოქმედება ვერ მოიაზრება. ტექნოლოგიური განვითარების პროგრესმა მუსიკალური შეგრძნებები ხედვითთან მრავალსაზოვანად დააკავშირა და პოპულარული მუსიკა მრავალი პერფორმანსის სახით XX საუკუნის ბოლოდან ეკრანული ექსპერიმენტების ძირითად ფორმად ჩამოყალიბდა.

სამწუხაროდ, მუსიკალური პერფორმანსები ჩვენთვის მხოლოდ საბჭოთა კავშირის დანგრევის შემდეგ გახდა მისაწვდომი. ჩვენ, დიდი სირთულეებით, მხოლოდ ვისმენდით 60-70-იანი წლების თანამედროვე მუსიკას, რაც თავისთავად დიდ

სიახლეს და სიაშოვნებას წარმოადგენდა, მაგრამ ვიზუალური რიგის თანამედროვე პლასტიკა აუდიოსთან მიმართებაში ჩვენი ცნობიერების მიღმა რჩებოდა და ეს დღევანდელი ეკრანის პრობლემად დარჩა. ჩვენთან აუდიოვიზუალური სინთეზის ფორმები მუსიკის მიმართულებით 20 წლის დაგვიანებით შემოვიდა. ეს მეტად გასათვალისწინებელი მიზეზია, რის გამოც დღევანდელი ჩვენი ეკრანი ვერ ახერხებს საერთაშორისო მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებას ამ კუთხით.

მუსიკალური ვიდეო აერთიანებს სპექტაკლების წარმოების კოდირების ტრადიციებსა და თანამედროვე ციფრული ტექნოლოგიების მონაპოვრების გამოყენებას სპეცეფექტების სახით: განათება და ლოკაცია, ფერადი კვამლი, აფეთქებები, სტრობული შუქი და ა. შ., რაც დღეს მრავალი სახით დაილექა ყველა სახის გადაღებების ტექნოლოგიებში. ყოველივე ეს კი ხმოვან ხაზთან კომპლექსურ ურთიერთობაში სხვადასხვანაირად აისახა ტელეინფორმაციულ მეტყველებასა და პოსტპროდაქშენის სპეციფიკაში (სწრაფვითი სივრცული ილუსტრირება, მონტაჟში მრავალსახოვანი ტექნოლოგიების გამოყენება, ექსტრემალური კამერის მიმართულება, მდორე მოძრაობა, გაყინული კადრის მოწყობილობა, ხმოვანების სხვადასხვა პროგრამული დამუშავება, ხმოვანხედვითი კორექცია და ა.შ.). ამ ნოვაციებმა თანამედროვე ეკრანული ხელოვნების აუდიოვიზუალური ქსოვილები დააბადა, სადაც შუქი, იმიჯი, მუსიკა და სპეცეფექტები ზოგად მეტყველებად განსაზღვრა.

მუსიკალური ვიდეოს წარმოებამ მრავალი ხელოვანის პროტესტი გამოიწვია. მათი აზრით, ხელოვნების ღირებულებების და პოპკულტურის პროდუქტის მიქსი აკნინებს ფასეულობების მნიშვნელობას და ამით მათი ღირებულებების განმსაზღვრელი სტილისტიკის ნიველირება ხორციელდება. მათი აზრით, ეკლექტიკური და ფრაგმენტული სტილი იწვევს კულტურის საზღვრების გაუფერულებას, ღირებულებების არევას, უარყოფს კულტურული ტრადიციების ისტორიული გამიჯვნის მნიშვნელობას, რის გამოც ხდება ღირებულებების

მაჩვენებლების ეტაპობრივი თვისობრივი წაშლა. წარსული და მომდევნო კულტურის ურთიერთობა აკარგვინებს ვიზუალურ რიგს ტრადიციულ სტილისტურ ჟღერადობას და ა. შ. მათი აზრით ის, რომ მუსიკალური ვიდეო ინტენსიურად იყენებს ყველა სახის შემოქმედების ძიებებს (ძველ ფილმებს, კომერციულ სიახლეებს, ავანგარდულ და მოდერნისტულ ხელოვნებას, ფეშენს, ანიმაციას და ა. შ.), ამით იგი კულტურული ღირებულებების დანგრევას უწყობს ხელს. ტელეთეორეტიკოსების აზრით, ეს მრავალსაზოვანი ტექსტი და სტილების მიქსი იღებს კოლაჟის, პოპურისა და იმიჯების პაროდის სახეს — ყოველივე ეს კი არის კულტურის ბანკის გაქურდვა და ტექსტური ლოგიკის (ლინეარული აზროვნების) უარყოფა. ამგვარი დისკუსიები მრავლად იყო MTV-ზე, ვინაიდან სწორედ ამ ახალგაზრდულმა არხმა 80-იან წლებში დიდი როლი ითამაშა მუსიკალური ვიდეოს ჩამოყალიბებასა და პოპულარიზაციაში. საინტერესო მსჯელობები იყო MTV-ზე ყურების (ან ხედვის) ტერმინთან დაკავშირებით (მხედველობაშია ხედვითი მუსიკა). თვლიდნენ, რომ ეს არის მაყურებლის დეზორიენტაცია და რომ MTV-ის ტიპური მაყურებელი არის ფსიქოლოგიურად დამსხვრეული და, შემოქმედების აღქმის თვალსაზრისით, დეცენტრალიზებული, რომ პოსტმოდერნიზმის თვალსაზრისით, მუსიკალური ვიდეო (და MTV ნაწილობრივ) მოითხოვს ტერმინოლოგიურ განსაზღვრას და რომ იგი იმდენად არის ფრაგმენტული სახის, რომ არ შეიძლება მისი კულტურის დარგებთან ასოცირება. ითვლებოდა, რომ ეს არის ახალგაზრდა თაობის არასწორი აღზრდა. აღსანიშნავია, რომ მუსიკალური ვიდეოს ირგვლივ ატეხილი პოლემიკა ჩვენთვის თითქმის უცნობია. ჩვენამდე მოვიდა მხოლოდ ტერმინი კლიპი, რაც ამონარიდს გულისხმობს და ხშირად არამართებულად არის ხმარებული. სიტყვა კლიპი გულისხმობს ამონარიდს რომელიმე შოუდან ან ფილმიდან. ვიზუალური რიგის ფრაგმენტული მიწოდება ჯერ კიდევ 60-იან წლებში როკ-კონცერტების გამართვისას იყო მიღებული. სცენის, მუსიკოსების, ინსტრუმენტებისა და სხვ. სეგმენტური

განათებები რიტმთან სინქრონში ზორციელდებოდა, რაც მსმენელის დიდ მასას ემოციურად მუხტავდა და აერთიანებდა.

ეს მეთოდი დღესაც გამოყენებადი ღია ცის ქვეშ გამართულ კონცერტებზე.

90-იან წლებში წარმოიშვა მუსიკალური ვიდეოს ახალი სახე – ფეშენი, რომელიც ვიზუალურ ხელოვნებაზე არის ორიენტირებული. მისი პერფორმანსები (ხშირად კლიპებად, ანუ ფრაგმენტებად ან მიქსად წარმოდგენილი) დიდი სიახლე აღმოჩნდა ტელეშოუს განვითარებაში. ფეშენის პროექტმა მრავალმხრივი ინდუსტრია მოიცვა (სხვადასხვა სახის პროდუქტის რეკლამირება) და მის ვიზუალურ მიქსში მუსიკა მნიშვნელოვანი ფუნქციით ჩაიწერა.

ფეშენის პროექტები არის ის მუსიკალური ვიდეო, რომელიც დრომ და ტექნოლოგიურმა პროგრესმა მოიტანა და სადაც პერფორმანსის მრავალი ფორმის ინტერპრეტაციამ ჭეშმარიტად მარკეტინგული ღირებულებების პროდუქტი შექმნა. ფეშენმა თავისი ადგილი, როგორც თანამედროვე კულტურის ფორმამ, დაიმკვიდრა და მძლავრი ნაკადით კინემატოგრაფიკ შემოიჭრა. ფეშენის პროექტმა ვიზუალური ხელოვნების ყველა სტილისა და ჟანრის საშუალება მოიცვა. აქ დიზაინის ფართო სპექტრი და თანამედროვე ტექნოლოგიების ნოვაციები უხვად არის წარმოდგენილი.

კომერციული წარმატებებიდან გამომდინარე, მისი ვიზუალური და მუსიკალური მეტყველების ფორმები პერმანენტულად იცვლება და დღეს იგი ვიდეომუსიკის მნიშვნელოვან შემოქმედებით ასპარეზად წარმოგვიდგა.

გასახარია ამ მიმართულებით ქართველ ხელოვანთა ყურადღება, რაც ბოლო წლებში აშკარად დიდი ძვრებით გამოირჩევა.

დღეს უკვე არა მარტო ფეშენი, არამედ მრავალი მცირემეტრაჟიანი პროექტი, მუსიკალური ვიდეოს ფორმით უხვად გამოყენებადი (ტრეილერი, პრომო, ფილმები, და ა. შ.). ყოველივე ამას ხელი სოციალურმა ქსელებმა და YOUTUBE-მა მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი. დღეს უკვე

ნებისმიერ ადამიანს შეუძლია თავისი პროდუქცია შექმნას და მისი ღირებულება სამსჯავროზე გაიტანოს. ამით უზვად სარგებლობს ახალგაზრდა თაობა და, უნდა ითქვას, რომ ხშირ შემთხვევაში, მათი შემოქმედება საინტერესო მიგნებებით გამოირჩევა.

მუსიკალური ვიდეოს განვითარება მეტად მნიშვნელოვნად ფემინისტურ მოძრაობაშიც შეიჭრა. მუსიკვიდეოს ანალიზისას, ფემინისტებმა გაითვალისწინეს მისი კულტურული და მარკეტინგული ღირებულებები და ქალის მრავალმხრივ ვიზუალურ მონაცემებზე დაყრდნობით, მისი იმიჯის პოპულარიზაციის ფორმა შექმნეს, სადაც ქალის ფიზიკური, ვოკალური და სამსახიობო შესაძლებლობები, პერფორმანსის სახით გამოიხატა. ქალის სიძლიერისა და დამოუკიდებლობის იმიჯის შექმნაში მუსიკალურმა ვიდეომ მეტად მნიშვნელოვან შედეგს მიაღწია, სადაც ქალის ისტორიების განსახიერებას (TV-ში და როკში) დიდი ადგილი ეთმობა. მრავალი მეცნიერი იძიებს სხვადასხვა თემას, რომელიც ქალის ინტერესების სფეროს უკავშირდება (ურთიერთობები მამაკაცთან, დასვენება, ყოფა, სექსი, წარმოშობა და მრავალი სხვა საკითხი, რომელიც აღელვებს ქალს). კულტურის ეს ფორმა ჩვენთვის კარგად არის ცნობილი მადონასა და სხვა შემსრულებელთა წარმოდგენებით, სადაც უმთავრესი ადგილი, სწორედ, შემსრულებლის აუდიოვიზუალურ შემოქმედებას და სცენის მრავალმხრივ დიზაინს უკავშირდება. დღეს ცნობილი შემსრულებელი ბიონსე, ფემინისტური მიმართულების შემსრულებელი, ამ ჟანრის ვარსკვლავად აღიქმება. მისი ბოლო ალბომი („სიყვარულით მოვრალი“) ფიზიკური მონაცემების დემონსტრირებით, იშვიათი მსახიობური ნიჭითა და საშემსრულებლო ღირებულების მრავალი მაგალითით ვლინდება. ბიონსეს პერფორმანსი, ამავე დროს, ფეშენის მახასიათებლებსაც უკავშირდება. სამოსთან (დოლჩე და გაბანა) მორგებული იმიჯი და პლასტიკა, ბიონსეს, როგორც მსახიობს, მომღერლს და მოცეკვავეს, მაღალი დონის შემსრულებლად ავლენს (აღსანიშნავია, რომ ეს ალბომი სრულიად განსხვავებული ხასიათის ვიდეოებს შეიცავს). მისი

მუსიკალური ვიდეოები მაღალი ღონის პერფორმანსებია, სადაც ქალის ენერგეტიკა და ხიბლი მძლავრი ემოციური ნაკადით და პროფესიული ოსტატობით მოედინება. ქალის სასცენო კულტის შექმნაში ქართველი მუსიკოსებიც მონაწილეობენ, მაგრამ აღსანიშნავი ნიმუშების დასახელება გამიჭირდება.

მუსიკალური ვიდეოს განმარტება, მისი ტექსტუალური მახასიათებლებიდან გამომდინარე, არ არის ადვილი. დიდი კრიტიკა მისმა მუსიკალურმა მხარემაც დაიმსახურა. მკვლევრები ფიქრობენ, რომ ვიზუალური მონაცემები მუსიკალურ ვიდეოში არის პრივილეგირებული ხმოვანზე, რითაც მუსიკის მნიშვნელობა ხშირად მიმომხილველობითი ხდება. ყოველივე ეს კი მუსიკის ღირებულებაზე აშკარად აისახება. მათ აზრს არ შეიძლება არ დაეთანხმო, ვინაიდან შოუს სახით წარმოდგენილი ვიდეოები, მართლაც, უფრო სანახაობრივად არის საინტერესო. ინტერტეინმენტი მეტად პოპულარულია TV შოუში და, აქედან გამომდინარე, წარმოსახვითობა ხდება მეტად მნიშვნელოვანი, რაც ეკრანული ხელოვნების აშკარა პრეროგატივაა.

ეკრანული ხელოვნების დახვეწა, მისი თანამედროვე დინამიკის შესწავლა და გამოყენება, არა მარტო ტელესივრცისთვის, არამედ კინოხელოვნებისთვისაც არის მნიშვნელოვანი. დღეს უკვე ძნელად არის წარმოსადგენი ისეთი კინო, სადაც აუდიოვიზუალური ქსოვილის სინთეზური მეტყველება მუსიკალური ვიდეოს მონაპოვრებს არ იზიარებდეს, რაც სულაც არ გამორიცხავს მისი მუსიკალური ღირებულებების მნიშვნელობას. აღსანიშნავია, რომ დღეს მრავალი ცნობილი რეჟისორი მუსიკალური ვიდეოს შექმნით არის დაკავებული (მაგალითისთვის სკორსეზე – „ოცნებების ქუჩები“).

მრავალი თეორეტიკოსის ტენდენცია – განსაზღვროს მუსიკალური ვიდეო როგორც თვითჩაკეტილი ფორმა, წარსულს ჩაბარდა. დღეს მუსიკალურმა ვიდეომ, როგორც ეკრანული ხელოვნების ფორმამ, თავისი ადგილი მყარად დაიკავა. მისი კომერციული და ინდუსტრიული საზომები, რომელნიც

შემოქმედებით ღირებულებებსა და ტექნოლოგიურ ინოვაციებზე არის დამყარებული, მრავალსახოვნად კინონდუსტრიაში და მრავალ სანახაობრივ პროექტში ვლინდება.

მუსიკალური ვიდეო არის როგორც მუსიკალური, ასევე ვიზუალური წარმოების ახალი ფორმა, რომელიც მაღალი დონის ტექნოლოგიების გამოყენებით, ღრმად შეჭრილია ეკრანული და სასცენო მეტყველების ყველა პროექტში. იგი საშუალებას აძლევს შემოქმედს, პერმანენტულად შეისწავლოს ტექნოლოგიური ნოვაციების მონაპოვრები და, მათი დანერგვის მეშვეობით, განავითაროს აუდიოვიზუალური მეტყველების სინთეზური ფორმები. ყოველივე ეს კი ხელს უწყობს ძიებების მოტივაციებს და ახალი პლასტიკური ფორმების მრავალმხრივ ინოვაციებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Fiske, J Television Culture, London and New York Routledge, 1987
- Kaplan, E. Rocking around the clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture, New York: Methuen, 1987
- Shuker, R Understanding Popular Music, London: Routledge, 1994
- Levis, L Emergence of female address on MTV, in S. Frith, A. GoodWinn and L. Grossberg (eds) Sound and Vision: The music video Reader, London: Routledge, 1993

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

90-იანი წლების ქართული კინოს ჟანრული სივრცე

წესით და რიგით, ეროვნულ კინემატოგრაფს, რომელიც არსებობის საუკუნეს ითვლის, უნდა გააჩნდეს ჟანრების კარგად განტოტვილი, ჩამოყალიბებული სისტემა, სადაც თითოეულ ჟანრს თავისი ნიშა უკავია. თუ ჟანრების სფეროში ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფის მონაპოვარს განვაზოგადებთ, შეიძლება ითქვას, რომ ჟანრული კინო მუდამ მისი „აქილევსის ქუსლი“ იყო. ძნელი შესამჩნევი არაა, ის ჟანრული მრავალფეროვნებით ნაკლებად რომ ხასიათდება. წარმატებების უდიდესი ნაწილი სულ რამდენიმე ჟანრის ჩარჩოშია მოქცეული: ქართული კინოს ჟანრული უპირატესობები მაინც ორ ძირითადს — დრამასა და კომედიას, მათ ქვესახეობებსა თუ სახეცვლილებებს შორის ტრიალებს. რაც შეეხება სხვას, განსაკუთრებით ე.წ. მასობრივ, სამაყურებლო ჟანრებს, რიცხვი იმდენად მცირეა, რომ შეიძლება ითქვას — ქართული კინო მათ საერთოდ უგულებელყოფს.

საბჭოთა პერიოდში შექმნილი დეტექტივების, სათავედასავლო ფილმების, წმინდა ჟანრის მელოდრამების, კრიმინალური დრამების ჩამოსათვლელად ათი თითიც საკმარისია, მაინცდამაინც ვერც ისტორიული ფილმებით ვიტრაბახებთ, აღარაფერს ვამბობ ისეთ ჟანრებზე, როგორებიცაა მძაფრსიუჟეტოანი ფილმი, თრილერი, საშინელებათა ფილმი და ა.შ. ქართული კინოს ამგვარი გულგრილობა მასობრივი ჟანრების მიმართ შეიძლება ამ უკანასკნელისადმი საბჭოთა იდეოლოგიისა და ოფიციალური დამოკიდებულებითაც აიხსნას. მასობრივი ჟანრების მთავარი მასაზრდოებელი წყარო და

საფუძველი ზომ მასობრივი ცნობიერების არქექტიპულობაა. საბჭოთა იდეოლოგია კი მთელი შეგნებით იბრძოდა სწორედ ასეთი არქექტიპული აზროვნების წინააღმდეგ, ახალი, ისტორიული მეხსიერებისგან თავისუფალი ადამიანის შექმნის მცდელობისას.

მაგრამ ასეა ეს? იქნებ რამდენიმე ფაქტორის დამთხვევა მოხდა? იქნებ თავისებურ გავლენას ახდენენ კულტურული პრიორიტეტები, ღირებულებათა დამკვიდრებული სკალა ან სულაც პროფესიონალიზმის დეფიციტი, ჟანრის კანონებისადმი დამორჩილების სურვილის არქონა თუ უუნარობა?

ამიტომ განსაკუთრებით საინტერესო უნდა იყოს პოსტსაბჭოთა ქართული კინოს ჟანრული თავისებურებების შესწავლა. რადგან, დიდი ალბათობით, სწორედ ამგვარ კვლევას შეუძლია კითხვაზე პასუხის გაცემა.

ქართული კინოს ჟანრული ტენდენციების კვლევისას ტრადიციულად ვაწყდებით პატარა ქვეყნის კინემატოგრაფისტების დამახასიათებელ საკვლევი მასალის სიმცირის პრობლემას.

რა გვაძლევს ჟანრზე საუბრის საფუძველს? ზოგადად რომ ვთქვათ, ეს არის ფილმების ჯგუფი, რომლებიც მსგავსი კინოპირობითობისა და მხატვრული ხერხების საფუძველზე ჩამოყალიბებულ, იდენტიფიცირებად მოდელს ეყრდნობიან. ამაში შეიძლება შედიოდეს თემა, სიუჟეტური წყობა, კონფლიქტის ტიპი, მოქმედების დრო და ადგილი, პერსონაჟთა ტიპები, სტილური ნიშნები და განწყობაც კი. აქედან გამომდინარე, ტიპობრივად მსგავსი ფილმების გარკვეული რაოდენობის არსებობა ჟანრების კვლევის, მათ თავისებურებებზე მსჯელობის აუცილებელი წინაპირობა ხდება.

პოსტსაბჭოთა ქართული კინოს მცირე წარმოების პირობებში ასეთი ტიპის ფილმების რაოდენობა, ქრონოლოგიურად საკმაოდ ვრცელი პერიოდის, მაგალითად, ათწლეულის განმავლობაშიც კი ძნელად გროვდება.

სიმცირის მიზეზი სხვადასხვა შეიძლება იყოს, მაგრამ კონკრეტულ შემთხვევაში – 1990-2000 წლებში – მთავარ მიზეზად ქვეყნის ეკონომიკური, პოლიტიკური, სოციალური თუ

კულტურული ვითარების არსებითი და მკვეთრი ცვალეადობა შეიძლება დავასახელოთ. მით უფრო, რომ ცვლილებებს გამუდმებით კრიზისული ხასიათი ჰქონდა. ამ პირობებში არამცთუ ჟანრების ჩამოყალიბების და განვითარების, არამედ თვით კინემატოგრაფის არსებობაც ხშირად კითხვის ქვეშ იდგა.

თავიდან კინემატოგრაფი, კინოწარმოების სპეციფიკიდან გამომდინარე (რომელიც ხანგრძლივ პროცესზეა ორიენტირებული), ინერციით კვლავ აგრძელებდა ჩვეულ რიტმში მუშაობას, მაგრამ 1995 წელს გარდატეხის მომენტი დგება – წარმოებული ფილმების რაოდენობა მკვეთრად ეცემა. თუ 1991-1994 წლებში სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმების რაოდენობა 50-ამდგა, 1995-2000 წლებში სულ რაღაც 25 ფილმი გადღებული. თუმცა „საკომპენსაციოდ“ მატულობს მოკლემეტრაჟიანი, ვიდეოფილმების რაოდენობა.

ძნელი და, ამავე დროს, მეთოდოლოგიურად არასწორია ერთ ტაფაში მოაქციო დამოუკიდებლობის პირველი წლების, სამოქალაქო დაპირისპირების, აფხაზეთის კონფლიქტისა და შევარდნაძის მმართველობის პერიოდის ფილმები. გასაგებია, რომ ეს კვლევის შედეგებს ძალზე მიახლოებითს ხდის. არსებულ პირობებში ტენდენციის გამოკვეთა ხშირად ძნელდება, მით უფრო რთულდება თავისებურებებზე მსჯელობა. ხელთ გვრჩება ან მხოლოდ ცალკეული ჟანრული ნიმუშების თავისებურებების კვლევა, ან ძალზე განზოგადებული სურათი.

წარმოდგენილი ნაშრომი, რომელიც მოიაზრება როგორც შემდგომში უფრო დეტალიზებული კვლევის შესავალი ნაწილი, უფრო მიმოხილვითი ხასიათის ზოგად სურათს წარმოგვიდგენს. ამის საფუძველი მომცა ქართული კინოს კიდევ ერთმა თვისებამ, რომელიც ერთგვარად ანეიტრალურს ჟანრის ჩამოყალიბება-არსებობისთვის აუცილებელი პირობების არარსებობას. ეს ქართული კინემატოგრაფის ინერტულობა და გარემო სინამდვილეზე ნაკლებად ორიენტირებულობაა. არა ფინანსურად – ფინანსური ფაქტორები სწორედაც არსებითად დაეტყო იმდროინდელ ფილმებს. ვგულისხმობ

აუჩქარებლობას რეალობისადმი ფეხის აწყობაში. ამდენად, სწრაფ ტემპში რადიკალურად ცვლადი რეალობის მიუხედავად, კინემატოგრაფის ჟანრული სურათი ნაკლებად დინამიკურად იცვლება, ზოგადად ერთფეროვანის შთაბეჭდილებასაც ტოვებს და ამ ფონზე მცირედი ცვლილებაც შესამჩნევი ხდება.

ცვლილებები რამდენიმე პუნქტად შეიძლება ჩამოყალიბდეს.

ხარისხისა და ესთეტიკური ღირებულების მიუხედავად, 90-იანი წლების ფილმებისთვის საერთო ნიშანი ხდება იუმორის სივრციდან გასვლა. 60-70-იანი წლების ქართული კინოსურათებისგან განსხვავებით, რომლებშიც, ჟანრის მიუხედავად, იუმორს საპატიო ადგილი ეკავა. მკვლევარს მნიშვნელოვანი ანალიზი სჭირდებოდა ფილმში დრამატული თუ კომიკური ელემენტების გააზრებისა და დომინანტის გამოსაყოფად. 90-იან წლების დრამებში საერთოდ აღარ დარჩა ადგილი იუმორისთვის. მეტიც, ძალზე იშვიათი გახდა დრამა არათუ კეთილი დასასრულით, არამედ მისი შესაძლებლობის დაშვებითაც კი. ქართული კინოდრამიდან სინათლე წავიდა.

ხსენებულ წლებში მხოლოდ რვა კომედიაა გადაღებული: „მერცხლები და ბელურები“ – რეჟ. დავით ურუშაძე, 1991; „გარიგება“ – რეჟ. ზაზა კოლეღიშვილი, 1993; „ექსპრეს ინფორმაცია“ – რეჟ. ელდარ შენგელაია, 1993; „გრანტუსი“ – რეჟ. ბიძინა ჩხეიძე; „დონ ჟუანის დაბადება“ – რეჟ. გია კაჭარავა, 1995; „სამოთხის გვრიტები“ – რეჟ. გოდერძი ჩოხელი, 1997, „ჩემი ძვირფასი, სანატრელი ბაბუ“ – რეჟ. პავლე ჩარკვიანი, 1998 და „მიჯაჭვული რაინდები“ – რეჟ. გოდერძი ჩოხელი, 1999.

ამ ფილმებმა ვერ მოიგეს ვერც კრიტიკისა და ვერც მაყურებლის გულები, თუ არ ჩავთვლით „გარიგების“ გარკვეულ პოპულარობას.

ხელოვნების ნაწარმოების ჟანრის გარდა, არსებობს ცნებები: „ცხოვრების ჟანრი“, „ეპოქის ჟანრი“. ერთი და იგივე მოვლენა შესაძლოა გახდეს კომედიური, დრამატული ან თუნდაც ტრაგიკული განცდის საფუძველი, გააჩნია ინდივიდის

ტემპერამენტს, ცხოვრებისეულ გამოცდილებას, სულიერ მდგომარეობას – სხვადასხვა ადამიანი სხვადასხვა „ჟანრში“ ცხოვრობს. და როდესაც ამა თუ იმ ეპოქაში ან გარკვეულ პერიოდში ერთ რომელიმე ჟანრში მაცხოვრებელ ადამიანთა რიცხვი თვალსაჩინო რაოდენობას აღწევს, შესაძლოა ეპოქის თუ პერიოდის ჟანრზეც ვისაუბროთ.

1990-2000 წლების ჟანრი აშკარად არ იყო კომედია. ცხოვრება ვერ განიცდებოდა როგორც კომედია. ამის თვალსაჩინო მაგალითი იყო ისიც, რომ ქართული ყოველდღიურობიდან გაქრა ანეკდოტიც კი. და არ არის გასაკვირი, რომ ეს სულიერი მდგომარეობა ხელოვნებაშიც აისახა. იუმორის გრძნობა თანაბრად დაკარგა როგორც ქართულმა საზოგადოებამ, ისე მისი წიაღიდან ამოზრდილმა კინემატოგრაფმაც.

ზემოთ ჩამოთვლილი კომედიებიდან არ შეიძლება არ გამოიყოს ელდარ შენგელაიას „ექსპრეს ინფორმაცია“. ფილმმა ვერ დაიმსახურა საზოგადოების მოწონება და კრიტიკაც მას საკმაოდ ცივად შეხვდა. ფორმა ზედმეტად ფრაგმენტული ჩანდა, იუმორი – უხეში და გაზვიადებული, გმირები – ჭარბად კარიკატურული. თუმცა, უკან მიხედვისას, მკაფიოდ გამოიკვეთა, რომ მოზაიკური სტრუქტურა თურმე შესაბამისი ფორმა ყოფილა იმდროინდელი გახლეჩილი, გაუფორმებელი, ქაოტური ყოფისთვის; გროტესკული იუმორი და სარკასტული სატირაც არც ისე შორს წასულა რეალობისგან. აღმოჩნდა, რომ ავტორებმა ამ აბსურდულ ორომტრიალში შეძლეს საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი ისეთი ნიშნების დაჭერა, რომლებმაც არა მხოლოდ იმდროინდელი, არამედ მომავალი წლების ყოფაც განსაზღვრა. ფილმი შესაძლოა დღესაც არ ჩანდეს სასაცილოდ, მაგრამ დამაფიქრებლად – ნამდვილად.

თუ განსახილველ პერიოდში რამე არ შეცვლილა, ეს მელოდრამებისადმი ქართული კინოს ტრადიციული დამოკიდებულებაა. მელოდრამები კვლავ არაპრესტიჟულ ჟანრად აღიქმება. მელოდრამები არის, თუმცა ავტორთა მიერ ისინი სულაც არ განიხილება ასეთად. ისინი, როგორც წესი, არ არის „გაკეთებული“ ჟანრში: ზოგი ჩაფიქრებულია

დრამად, ზოგიც – რომანტიკულ დრამად, მაგრამ ჟანრული ნიშნების, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო გადაადგილებით, საბოლოოდ მელოდრამებს ვიღებთ.

ქეთი დოლიძის „ო, რა ტკბილია განშორების ეს ნაზი სევდა“ („ევრიდიკე“, 1991) და „დინოზავრის კვერცხი“ („და სასახლეში ვნახავ სიზარულს...“, 1993) დრამებადაა გაცხადებული, თუმცა, ყველა ნიშნით, მელოდრამებია. უფრო კონკრეტულად კი, რომანტიკული მელოდრამები და ამაზე მკაფიოდ მიგვითითებს თავად ფილმების ავტორისეული სახელწოდებებიც.

დრამად იწოდება ზაზა ურუშაძის ფილმიც „აქ თენდება“ (1998). ფილმის კონფლიქტი – არჩევანი ხელისუფლებაში ყოფნასა და ძალაუფლებით ტკობასა და ავადმყოფი ახალდაბადებული შვილის სიცოცხლისთვის ბრძოლას შორის მართლაც შეიძლებოდა დრამატულ კონფლიქტად ქცეულიყო. მაგრამ კონფლიქტი განვითარებას ვერ პოულობს და ფილმი მელოდრამისკენ გადაინაცვლებს, რაშიც, პრინციპში, ცუდი არაფერია, მაგრამ უკეთესი იქნებოდა, რომ ეს გააზრებული და არა – „გამოსული“ იყოს.

არ ვიცი, როგორად თვლიან ავტორები (სცენარის ავტორები ლეილა ბეროშვილი და ერეკლე ბადურაშვილი, რეჟისორი ერეკლე ბადურაშვილი) ფილმს „თბილისი ჩემი სახლია“ (1994). ეჭვი მაქვს – სოციალურ ან ფსიქოლოგიურ დრამად. თუმცა სოციალური ფონიც და ფსიქოლოგიური მოტივაციებიც (ან მათი არარსებობა), პერსონაჟებიც და მათი ქცევა თუ მეტყველებაც იმდენად დაიტვირთა კლიშეებით, რომ ხელთ ცუდი მელოდრამა შეგვჩნა, ცუდად შენიღბული მორალით: „გულუბრყვილო სოფელელო გოგონებო, ნუ აყვებით პირველ გრძნობას, თავშესაფრის ძებნას ნუ დაიწყებთ დიდ ქალაქში, ნუ გადაუხვევთ სწორი გზიდან, თორემ... მაგალითი სახეზეა“.¹

როგორც წესი, ფილმების არასრულყოფილი ჟანრული

¹ ლეკბორაშვილი მ., ქართველი მარგარიტას გულისშემძვრელი ისტორია, გაზეთი „კავკასიონი“, №121, 20.07.1995.

განხორციელების მიზეზებს კინომცოდნეები დრამატურგიაში ვეძებთ, თუმცა კიდევ უფრო დასანანია შემთხვევები, როდესაც ფილმი დრამატურგიულ პირველწყაროში ჩადებულ შესაძლებლობებს საერთოდ უგულებელყოფს და მხოლოდ მისი ზედაპირული შრე გადააქვს ეკრანზე.

რეჟისორ მანანა ანასაშვილის ფილმს „მხოლოდ ერთხელ“ (1994) ნოდარ შამანაძის პიესა „მხოლოდ ერთხელ, ისიც ძილში“ უდევს საფუძვლად. ეს პოპულარული პიესა წარმატებით იდგმებოდა არა მხოლოდ რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების სცენებზე, არამედ, რუსთავეშიც, გორშიც, ჭიათურაშიც. პოპულარობის საფუძველი საინტერესოდ გახსნილი ოთხი ხასიათია – ოთხი ქალური ტკივილი.

პიესის მთავარი ღირსებაა, რომ ხასიათები მზად კი არ გვეძლევა, არამედ თანდათან იხსნება – გასართობად შეკრებილი მეგობრების უდარდელ და უსაგნო ბაასში უცბად გამოკრთება მიჩქმალული სევდა, ხუმრობით ნათქვამ ფრაზაში – ფარული გულისტკივილი, მოულოდნელად აფეთქებულ მხიარულებაში – სასოწარკვეთილება და საბოლოოდ, ხელში გვრჩება სამი მარტოობა, სიცარიელის გრძნობა, უძწეობა და, ყველაფრის მიუხედავად, ნათელი ცვლილებების იმედი. მათგან მხოლოდ მეოთხე, ყველაზე უმცროსი ცხოვრობს ჯერ კიდევ წრფელი გრძნობების რწმენით. ცხოვრებას მისთვის ჯერ კიდევ არ შეუჩივრებია დამცავი ნილაბი, ყველაფერი წინ აქვს და მომავალი ახლა, აქ, სიუჟეტის სივრცეში წყდება.

„პიესაში მოცემული წინააღმდეგობა ნილაბსა და შინაგან სამყაროს, ხილულსა და დაფარულს, ტექსტსა და ქვეტექსტს შორის ქმნიდა დაძაბულობის ველს, იძლეოდა ხასიათების სიღრმისეული ნიუანსირების საშუალებას; რეჟისორმა რატომღაც ეს საშუალება არ გამოიყენა, სულიერი მოძრაობის ხვეულები ერთ წრფეზე გაასწორა და ერთგანზომილებიანი, თითქმის პლაკატური ხასიათები დაგვიტოვა ეკრანზე“.¹ საბოლოოდ კი ფსიქოლოგიური დრამის ნაცვლად, ბანალური

¹ ლეკბორაშვილი მ., კიდევ ერთხელ უარყოფილი ფსიქეა, გაზეთი კავკასიონი, №113, 21.06.1995.

მელოდრამა მივიღეთ, რომელმაც მაყურებლისთვის მელოდრამის ფუნქციაც – ემოციური კათარზისის განცდა – ვერ შეასრულა ხეირიანად.

ზემოთ განხილული ფილმებისგან საპირისპიროდ, ზაზა ხალვაშის, მისივე სცენარით გადაღებული, ფილმი „იქ, ჩემთან“ (1990) თითქოს თავიდანვე განწირული იყო მელოდრამის ჟანრისთვის. თუნდაც იმიტომ, რომ მაღალმთიან აჭარაში, მარად მოგრუხუნე მთის ძირში, მეწყერის გამუდმებული საფრთხის ქვეშ შიშით განაბული მრავალრიცხოვანი ოჯახის ცხოვრება ნაყოფიერი ნიადაგი იყო თითოეული წვერის ისტორიის სენტიმენტალური გააზრებისთვის.

რეჟისორის და მსახიობების სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ისინი წარმატებით ართმევენ თავს ამ ცდუნებას. საკმაოდ მცირე ეკრანული დროის განმავლობაში, სიუჟეტის ფარგლებში, რომელიც განსაკუთრებული კოლიზიებისა და პერიპეტეიების გარეშე ვითარდება, მაყურებლის თვალწინ იხსნება ხასიათები, იკვეთება ცოცხალი სახეები, რომლებიც მხოლოდ საკუთარ რეფლექსებში კი არ არიან ჩაძირულნი, არამედ მოქმედებენ, იბრძვიან არაადამიანურ ყოფაში არა მხოლოდ ბიოლოგიური არსებობის, არამედ ადამიანური ღირსების შენარჩუნებისთვისაც.¹ საბოლოოდ კი, ვიღებთ სოციალურ დრამას, ასე იშვიათსა და ასე სანატრელს ქართულ ეკრანზე.

ასევე მინდა გამოვეყო რამაზ გიორგობიანის ფილმი „ლოლიტა“ (1991). გამოვეყო არა როგორც შედეგური – ფილმი ძალზე არათანაბარია, არამედ ფილმი, რომლის საინტერესო ნიშნები, ჩემი აზრით, უსამართლოდ უგულებელყოფილი და დაუნახავი დარჩა.

ფილმში, თუმცა არასრულყოფილი სახით, მაგრამ მაინც აშკარად გამოიკვეთა სოციალური დრამის შექმნის მცდელობა და, რაც უფრო მნიშვნელოვნად მეჩვენება, ავტორებმა დაგვიხატეს ძალიან საინტერესო სოციალური

¹ ამაზე ვრცლად იხ. ლეკბორაშვილი მ., ნათელი ტკივილი, გაზეთი „ქართული ფილმი“, №285, 21.01.1993.

ტიპი – რაიონიდან ქალაქის დაპყრობის ჟინით ჩამოსული ლოლიტასი, რომელმაც, მზია არაბულის შესრულებით, მეტად სისხლსავსე, ცოცხალი და განზოგადებული მხატვრული სახე მიიღო. ქართულ კინოსივრცეში პერსონაჟი, რომელიც არა კონკრეტული ინდივიდის განსახიერებაა და არც – უზორცო სიმბოლო, არამედ განზოგადებული მხატვრული ტიპი, რომელიც, მით უმეტეს, არ არის კონკრეტული დროის და სივრცის კუთვნილება, არცთუ ხშირია და დასანანია, რომ ეს სახე ქართული კინოპროცესისთვის შეუმჩნეველი დარჩა.

არსებობს გამოწკლისები, ზოგადად კი, თვალშისაცემია ჟანრულად გაუფორმებელი ფილმების პრევალირება, რომლებსაც ძალზე პირობითად შეიძლება დრამა ვუწოდოთ. თუმცა, კონფლიქტისა და ზოგადად დრამატურგიის ბუნდოვანების გამო, ისინი ხშირად უფრო კინომოთხრობის ან ცუდი „საავტორო კინოს“ სახეს იღებენ. მათ შორის ბევრია 80-იან წლებში ქართული კინოს სახედ ქცეული „ეგზისტენციალური დრამა“ გმირების გაუცნობიერებელი პროტესტითა და გამოუვალობის გრძნობით. ამ ჯგუფის ფილმების უმეტესობა კინემატოგრაფიული ხარისხით არ გამოირჩევა. არც არსებულ რეალობასთან მათი პირდაპირი თუ ირიბი დაკავშირება ხერხდება, რაც თავისი დროის ნიშნით აღბეჭდავდა და ამ თვალსაზრისით მაინც აქცევდა საინტერესოდ ქართული კინოს ისტორიისთვის. თუმცა, იმავდროულად გადაღებულია ფილმები, რომლებშიც დრამატული ჟანრი სრულ განვითარებას ჰპოვებს. ფსიქოლოგიური დრამის ჟანრშია გადაღებული პაატა მילორავას „ვირთხა“ (1991), პიროვნებისა და საზოგადოების კონფლიქტს ასახავს თემურ ბაბლუაშის „უძინართა მზე“ (1992), ნარკომანიისა და არასწორად არჩეული გზის დრამას გეთავაზობს ლევან ზაქარეიშვილის „ისინი“ (1992), პროსპერ მერიმეს „მატეო ფალკონეს“ მოტივებზე გადაღებულ „რჩეულს“ ცნობილი სიუჟეტის კონფლიქტი 1921 წლის საქართველოში გადმოაქვს და მარადიულ მორალურ დილემას ქართულ ხასიათს უტოლებს.

ჩნდება თანამედროვე რეალიების ამსახველი და თანამედროვე

კონფლიქტებზე აგებული დრამებიც. მათი რაოდენობა სასურველზე მცირეა. ზოგჯერ ცხელ კვალზე მიდევნების გამო, გარკვეულად ზედაპირულიც, მაგრამ მათი ღირებულება, როგორც დროის დოკუმენტის, ამით არ მცირდება.

9 აპრილის მოვლენების კვალდაკვალაა გადაღებული ლევან კიტიას ოთხნაწილიანი ფილმი „გზავარდინი“ (1991), რომელიც მორალური არჩევანის პრობლემას ეძღვნება. სამოქალაქო ომით ორად გახლეჩილი ქალაქის უცნაური არსებობის მოხელთება მოახერხა დიტო ცინცაძის ფილმმა „ზღვარზე“ (1993). ე.წ. „ეროვნული მოძრაობის ეპოქის“ რეალიზებზეა აგებული გიორგი შენგელაიას „ორფეოსის სიკვდილი“ (1996). აფხაზეთის ომის ასახვის პირველი მცდელობაა გიორგი ხაინდრავას დრამა „ოცნებების სასაფლაო“ (1997).

ამ ფილმებისთვის დამახასიათებელია მეტ-ნაკლებად წარმატებული მცდელობა ეკრანზე გადაიტანონ არა მხოლოდ თანამედროვე ეპოქის კონფლიქტები, არამედ მოვლენების კვალდაკვალ დააფიქსირონ ამ წლების ატმოსფერო, განწყობები, დამახასიათებელი ნიშნები (რომელიც, დროთა განმავლობაში, შესაძლოა სულაც არ აღმოჩნდეს დამახასიათებელი).

კიდევ ერთი ტენდენცია, რომელიც ქართულ კინოში 90-იანი წლების დასასრულისკენ გამოიკვეთა – ფილმი-ალეგორიებია. ავტორები ირგვლივ არსებული ქაოტური, მუდმივად ცვალებადი, თითქოს აზრდაკარგული რეალობაში წვდომის ნაცვლად მის მოწესრიგებას, ზოგადი ნიშნების მოხელთებასა და მისი, მეტ-ნაკლებად გასაგები, მეტაფორული მოდელის შექმნას ცდილობენ. ამ ფილმებისთვის, ძირითადად, გარეგნული ნიშნების თავმოყრა და ზედაპირული გააზრებაა დამახასიათებელი. ნოდარ მანაგაძის „ანგელოზის გადაფრენა“ (2000), ლევან ანჯაფარიძის „არის ასეთი ქვეყანა“ (2003), თინათინ მენაბდისა და კახა მელითაურის „როგორც ლურჯა

ცხენები“ (2003),¹ – ამ ტენდენციის ნათელი მაგალითებია. მოგვიანებით, მათ გიორგი შენგელაიას „მიდიოდა მატარებელიც“ (2005) დაემატა. როგორც ადრე,² ახლაც მიმაჩნია, რომ ამ ფილმებში წინასწარი მიზანდასახულებით შერჩეული რეალობის ნიშანვებების, ნიღბების, სიმბოლოების ეკრანულ სივრცესა და დროში მაქსიმალური კონცენტრაციით დახვეწება, ერთი მხრივ, საშუალებას არ აძლევს მაყურებელს თავად შეაფასოს, უცხო თვალით შეხედოს ან სხვა კუთხით დაინახოს ნაცნობი რეალობა, არამედ თავს ახვევს მას მზა, ერთი პრიზმის ქვეშ დაშუქებულ, ნიშან-შეფასებებს. მეორე მხრივ, ეს შეფასებები არ სცილდება ყოფითი განსჯის დონეს, ტრანსპორტისა თუ უბნის „საფიზნოს“, ახალს კერაფერს ეუბნება მაყურებელს ესთეტიკურ, ფილოსოფიურ თუ ფსიქოლოგიურ პლანში“. ეს ხომ ბანალური ჭეშმარიტებაა, რომ ხელოვნების ნაწარმოები უფრო ღრმად უნდა იხედებოდეს ცხოვრებაში, ვიდრე ქუჩის ბირჟა.

თუმცა, გამონაკლისი აღმოჩნდა ფილმი „როგორც ლურჯა ცხენები“. მიუხედავად იმისა, რომ იმ დროისთვის, ცხელ კვალზე ფილმი მეტიმეტად პესიმისტური მოჩანდა, ირგვლივ არსებული რეალობის განცდა („ცხოვრების ჟანრი“) ფილმში მიმოფანტულ იუმორს, მაყურებელი იმედის ნაპერწკლებს ვერ /ან სხვანაირად/ აღიქვამდა. წლების შემდეგ აღმოჩნდა, რომ სწორედ ამ ფილმს საკმაოდ ზუსტად შემოუნახავს იმდროინდელი ინტონაცია, განწყობა, ემოციები. იქნებ

¹ მიუხედავად იმისა, რომ ეს ფილმები 2003 წლით არის დათარიღებული, მათი გადაღება 90-იან წლებში დაიწყო, შემდგომში უსახსრობის გამო შეჩერდა და მხოლოდ 2003 წელს, კინოცენტრის დაფინანსებით მოხერხდა მათი დამთავრება.

² ლეკბორაშვილი მ. რეალობა და რეალობის მოდელირება ბოლო წლების ქართულ კინემატოგრაფში – კრებული „ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე“. საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2007.

იმიტომ, რომ მაშინვე გამოირჩეოდა სხვებისგან იმით, რომ ავტორები არც ცდილობდნენ „რეალობის სიმბოლოებითა და მეტაფორებით დასახლებას. აქ ყოველდღიური სინამდვილე თავის თავს უდრის, მინიშნებების, ქარავმების, ნაცნობი ფიგურების უტრირებული ნიღბების გარეშე“.¹ ფიზიკურმა რეალობამ ყველაზე კარგად მოახერხა განზოგადება, დროის შესახებ სიმართლის თქმა – სწორედ ამის დამტკიცებას ცვდილობდი რვა წლის წინანდელ სტატიაში.

დაბოლოს, სხვა სამაყურებლო ჟანრები, რომლებსაც ყველაზე ხშირად გულისხმობენ, როცა ჟანრულ კინოზეა საუბარი: კომედიისა და მელოდრამის გარდა, დეტექტივი თუ კრიმინალური, სათავედასავლო თუ ისტორიული ფილმები. ზედმეტია საუბარი ქართული კინოსთვის ისეთ არატრადიციულ ჟანრებზე, როგორებიცაა საშინელებათა ფილმი, თრილერი თუ ფანტასტიკა. შეიძლება ითქვას, ისინი არ არსებობენ. XX საუკუნის ბოლოს გადაღებული ამ ჟანრის ფილმების ჩამოთვლა ადვილია: „ზნედაცემული ანგელოზი“ (1992) და „დურუ“ (1994) – კრიმინალური ფილმი, „ოქროსობობა“ (1992) – დეტექტივი, „წარსული აჩრდილები“ (1996) – ისტორიული ფილმი. სულ ეს არის. მათგან ვერც ერთი შედგა, ჟანრული კანონების გათვალისწინებით, თუ მის გარეშე, წარმატებულ ფილმად. შესაბამისად, ამ ეპოქის კინოსურათებმაც კიდევ ერთხელ დაადასტურეს ჭეშმარიტება, რომ შეიძლება ზოგადად კინემატოგრაფსაც, მაგრამ განსაკუთრებით, ჟანრულ კინემატოგრაფს არსებობისა და განვითარებისათვის, უპირველეს ყოვლისა, სოციალურ-პოლიტიკური სტაბილურობა სჭირდება.

და ისევ პასუხაუცემელი რჩება მთავარი კითხვა: რით აიხსნება ქართული კინემატოგრაფის გულგრილი დამოკიდებულება ჟანრული კინოს მიმართ: საბჭოთა

¹ ლეკბორაშვილი მ., რეალობა და რეალობის მოდელირება ბოლო წლების ქართულ კინემატოგრაფში – კრებული „ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე“. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2007.

იდეოლოგიის დამოკიდებულებით (რომელიც 90-იან წლებში მოხსნილია), თუ მასთან სხვა ფაქტორების თანადამთხვევით? სამწუხაროდ, განხილული პერიოდი ამ კითხვაზე მკაფიო პასუხის გაცემას შეუძლებელს ხდის: რეალობა აშკარად არ არის ჟანრული კინოს არსებობისთვის, მით უმეტეს კი, ჟანრული ტრადიციის ჩამოყალიბებისა და მომწიფებისთვის ხელსაყრელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ლეკბორაშვილი მ., ქართველი მარგარიტას გულისშემძვრელი ისტორია, გაზეთი „კავკასიონი“, №121, 20.07.1995.
- ლეკბორაშვილი მ., კიდევ ერთხელ უარყოფილი ფსიქეა, გაზეთი კავკასიონი, №113, 21.06.1995
- ლეკბორაშვილი მ. რეალობა და რეალობის მოდელირება ბოლო წლების ქართულ კინემატოგრაფში, კრებული „ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე“. საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2007

დინარა მაღლაკელიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
(კინო და მედია)

ქართული კინო XXI საუკუნის კულტურულ დისკურსში

XXI საუკუნის დასაწყისის ხელოვნებისა და კულტურის შესახებ დისკურსში, ჩემი აზრით, აუცილებლად გასათვალისწინებელია თანამედროვე ეპოქის განმსაზღვრელი ორი უაღრესად მნიშვნელოვანი ფაქტორის თანაარსებობა. XXI საუკუნე, ერთი მხრივ, ტექნიკური და ეკონომიური გლობალიზაციის შეუქცევადი და უწყვეტი პროცესით ხასიათდება, რაც, რა თქმა უნდა, ხელოვნებისა და კულტურის ახლებური, ტრადიციული გაგებისგან განსხვავებული კულტურული იდენტურობის ჩამოყალიბებისთვის ქმნის ბაზისს. იმავდროულად, თანამედროვე გლობალიზებულ სამყაროში განსხვავებული კულტურული და მსოფლმხედველობითი ტრადიციები უბრალოდ კი არ განაგრძობენ ერთმანეთის გვერდით არსებობას, არამედ თავადვე წარმოადგენენ გლობალიზაციის პროცესის ფუნდამენტს.

გლობალიზაციის პროცესში ასევე ერთგვარ ტრანსფორმაციას განიცდის ეროვნულობისა და ეროვნულ-კულტურული იდენტობის ისტორიულად ჩამოყალიბებული გაგება, რაც, რა თქმა უნდა, ყველაზე უკეთ თანამედროვე ხელოვნებაში ჰპოვებს ასახვას და ჩემი აზრით, XXI საუკუნის დასაწყისის ყველაზე მნიშვნელოვან კულტურულ პარადიგმას წარმოადგენს. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ არა მხოლოდ მსოფლიო გლობალურ სირცქში, არამედ, თუნდაც, ევროპაშიც საკმაო სირთულეს წარმოადგენს ერთმანეთისგან განსხვავებული კულტურების ერთ საერთო კონტექსტში გააზრება. თანამედროვე ევროპა ნაციონალისტური მსოფლმხედველობებისა და მსოფლიო ომების გამოცდილების გზის გაგლის შედეგად ჩამოყალიბდა გაერთიანებულ,

თანასწორუფლებიან, ზენაციონალურ, სეკულარულ ევროპად ევროკავშირის სახით.

XXI საუკუნის დასაწყისის საქართველო კი, აღმოსავლეთ ევროპის რიგი პოსტტოტალიტალური ქვეყნების მსგავსად, მენტალურად დღესაც პოსტსაბჭოთა მდგომარეობაში იმყოფება, ანუ საბჭოური წარსულისგან, XX საუკუნის ტოტალიტარული გამოცდილებისგან თავის დაღწევისა და ახალი იდენტობების ფორმების ძიების მცდელობაშია.

ვფიქრობ, თანამედროვე ქართული ეროვნული და კულტურული მენტალობა XX საუკუნის ბოლოს აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში აღმოცენებული პოსტკომუნისტური ნაციონალიზმის გამოხატულებას წარმოადგენს. პოსტკომუნისტური ნაციონალიზმი კი, XIX საუკუნის ევროპისთვის დამახასიათებელი ნაციონალისტური იდეოლოგიის იდენტურია და მკვეთრად განსხვავდება ლიბერალურ-დემოკრატიულ ღირებულებებზე დამყარებული თანამედროვე ევროპის მსოფლმხედველობისა და კულტურული იდენტობისგან.

XXI საუკუნის დასაწყისის ქართული კინოს ტენდენციების, ესთეტიკური, თემატური და ჟანრობრივი სტრატეგიების ანალიზისას, თვალსაჩინო ხდება ნაციონალურ ცნობიერებისთვის დამახასიათებელი ის კულტურული პარადიგმები, რომლებიც თანამედროვე ქართულ კინემატოგრაფში დომინირებენ.

XXI საუკუნის დასაწყისის ქართული ხელოვნება, შესაბამისად, ქართული კინო, ეროვნული და კულტურული იდენტურობის ტრადიციული გაგების მანიფესტაციას წარმოადგენს და ამდენად, თავისი სოციალურ-კულტურული იდენტობით ერთგვარ სიახლოვეს ამჟღავნებს აღმოსავლეთ ევროპის, განსაკუთრებით კი, პოსტსაბჭოთა კულტურებთან.

საბჭოთა კავშირის დანგრევის შემდეგ ქართული კინო და საერთოდ, ქართული ხელოვნება არასტაბილურ სოციალურ და პოლიტიკურ გარემოში ვითარდებოდა. ვფიქრობ, უკვე არჩეულად ქცეულ, XIX საუკუნის ნაციონალისტურ ევროპულ იდეოლოგიასა და კულტურულ მოდელებზე ორიენტირებულ

საქართველოში ამიტომაც აღმოჩნდა ასე რთული სრულფასოვანი მასობრივი კულტურის ჩამოყალიბება.

ბოლო ათწლეულების განმავლობაში კულტურული პოლიტიკის არარსებობამ ქართული კინემატოგრაფის სრული დეზორიენტაცია გამოიწვია. ქართული კინოს ხანგრძლივი კრიზისი, ჩემი აზრით, არა მხოლოდ ეკონომიკური პრობლემებით იყო გამოწვეული, არამედ, კომპლექსურ ხასიათს ატარებს და მნიშვნელოვნად, მსოფლმხედველობრივი და არასწორი კინოპოლიტიკის შედეგს წარმოადგენს.

დამოუკიდებელი საქართველოს პერიოდში ჩვენ საკუთარი კინომემკვიდრეობის მიმართ განსაკუთრებული ბარბაროსობა გამოვიჩინეთ, უმოწყალოდ განადგურდა არსებული ინფრასტრუქტურა. 1990-იანი წლების ბოლოს შექმნილი ინსტიტუცია **კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი**, ჩემი აზრით, სწორედ, კინოს მიზანმიმართული პოლიტიკის არარსებობის გამო, ვერ ახერხებს კრიზისული მდგომარეობიდან ქართული კინოს საბოლოოდ გამოყვანას.

აღმოსავლეთ ევროპის ბევრი ქვეყნისაგან განსხვავებით, საქართველოში კინომატოგრაფიულ კულტურასთან ზერელე, გულგრილი დამოკიდებულება შეინიშნება. ინფრასტრუქტურის არარსებობის, კულტურული და საგანამათლებლო ინსტიტუციების გაუმართაობის, კინოწარმოების უადრესად მწირი დაფინანსების გამო, კინოში ბოლო ათწლეულების განმავლობაში არსებული კრიზისი ხანგრძლივი და ძნელად დასაძლევია აღმოჩნდა.

XXI საუკუნის ქართული კინემატოგრაფი ჯერ კიდევ გარდამავალ ეტაპზე იმყოფება, თუმცა გარკვეული ტენდენციების არსებობაც შეინიშნება. უმეტესად, კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის მიერ დაფინანსებული ე. წ. საავტორო, არტჰაუზის ფილმების პარალელურად, საქართველოში დამოუკიდებელი სტუდიებიც აწარმოებენ ე. წ. კომერციულ ფილმებს, თუმცა, აუცილებლად უნდა აღვინიშნოთ, რომ ამ ფილმების უმეტესობას ძნელად შეიძლება კინოფილმი ეწოდოს.

კომერციული კინოსკენ სწრაფვამ კიდევ უფრო

თვალსაჩინო გახადა თანამედროვე ქართულ ვიზუალურ კულტურულ სივრცეში არსებული პრობლემები. ვგულისხმობ კინემატოგრაფიული განათლების წარმოუდგენლად დაბალ დონეს, კინოს რეჟისორის პროფესიის ელემენტების არცოდნას, მდარე კინემატოგრაფიულ გემოვნებას, კინოს დრამატურგიული ხერხების არცოდნის გამო გაუმართავ, ანეკდოტის დონეზე შექმნილ სცენარებს, მსახიობთა თეატრალური მანერულობით გამორჩეული თამაშის სტილს, რომელიც ეკრანზე არაკინემატოგრაფიულობის, ხელოვნურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ქართული კინოს ძველი თაობის რეჟისორთა, ბოლო ათწლეულებში ძალზე იშვიათად გადაღებული, ფილმები კინემატოგრაფიული გამომსახველობითი ხერხებისა თუ თემატური ინოვაციების ძიებით ნაკლებად გამოირჩევიან, თუმცა ეს, ერთი მხრივ, გასაგებიცაა. კინემატოგრაფიული გამომსახველობების ახალი ფორმებისა თუ თემატიკის ძიების სურვილი, ძველი თაობის რეჟისორების ფილმებში, რომელთაც ქართულ კინოში უკვე დამკვიდრებული აქვთ საკუთარი ხელწერა, ლოგიკურადაც ნაკლებად მოსალოდნელია.

თანამედროვე ქართული კინოს საშუალო ასაკის ბევრმა რეჟისორმა, სამწუხაროდ, თითქმის ვერ მოახერხა პროფესიული თვითრეალიზაცია. იშვიათი გამონაკლისის გარდა, მათი უმეტესობის კინემატოგრაფიული შემოქმედება, უკეთეს შემთხვევაში, ორი ან სამი ფილმით ამოიწურება. ქართული კინოს ახალი თაობის რეჟისორებს მიზერული დაფინანსების პირობებში უწევთ ფილმების გადაღება, რაც, ჩემი აზრით, აუცილებლად ბადებს საფრთხეს, რომ თუ საქართველოში დღეს არსებული დაფინანსების სისტემა ძირფესვიანად არ შეიცვალა, არ შეიქმნა დამოუკიდებელი საპროდუქციო სტუდიები, არ ჩამოყალიბდა სრულყოფილი კინემატოგრაფიული ინფრასტრუქტურა, რაც უნდა იმედისმომცემი იყოს სადებიუტო პროექტები, ეს თაობაც ვერ მოახერხებს კინემატოგრაფიულ საკუთარი თავის რეალიზაციას, ვერ შესძლებს საკუთარი კინემატოგრაფიული ხელწერის

შექმნას, პროფესიონალურ სრულყოფას.

XXI საუკუნის დასაწყისში გადაღებულ ქართულ მხატვრულ ფილმებს შორის ცოტა მოიძებნება ისეთები, რომლებიც ორიგინალური ვიზუალური გამომსახველობითი ფორმებითა და დრამატურგიული სრულყოფილებით გამოირჩევიან. რაც შეეხება თანამედროვე ქართული კინოს თემატიკას, რეფლექსია, უმეტესი მხატვრული ფილმის შემთხვევაში, საქართველოს უახლეს წარსულზე, დამოუკიდებლობის შემდგომი, ე. წ. გარდატეხის პერიოდზე, XX საუკუნის 1990-იან წლებსა და ჩვენს ქვეყანაში მიმდინარე აქტუალურ საზოგადოებრივ და სოციალურ მოვლენებზე ხდება.

ლევან ზაქარეიშვილის ფილმში **თბილისი, თბილისი** (2006) 1990-იანი წლების ქართული საზოგადოებრივი ყოფის გაუსაძლისი რეალობა მთავარი გმირის – ახალგაზრდა კინორეჟისორის პერსპექტივიდანაა დანახული. ფილმის გამომსახველობითი სტრუქტურა, შავ-თეთრი და ფერადი გამოსახულების მონაცვლეობა დრამატურგიულ დატვირთვას იძენს და 1990-იანი წლების ქართული საზოგადოებრივი ყოფის მტკივნეულ რეალობაზე აკეთებს აქცენტს. მძიმე ყოველდღიურობა, დანგრეული სოციალური ურთიერთობები, გაურკვეველი მომავალისა და უპერსპექტივობით ტრაგმიკული ადამიანები, რომლებიც საკუთარი თავის გადარჩენაზე ზრუნავენ, ფილმში თბილისური ბაზრობის ფონზეა წარმოდგენილი. ბაზრობა, ზაქარეიშვილის ფილმში, 1990-იანი წლების ქართული ყოფის მიკროკოსმოსად წარმოგვიდგება. ადგილად, სადაც უახლესი წარსულის ქართული საზოგადოებრივი და სოციალური პრობლემები ყველაზე აშკარად იჩენს თავს.

ასევე, ხელოვანის პოზიციიდანაა დაფიქსირებული უახლესი წარსულის ქართული საზოგადოებრივი ყოფა ალექო ცაბაძის ფილმშიც **რენე მიდის პოლიგედში** (2010). ფილმის მთავარი პერსონაჟი რენე, კინოსკოლის პედაგოგი, საზოგადოებაში გამეფებული სულიერი და მორალური ღირებულების დეფიციტისა და პრობლემებით სავსე რეალობისგან თავის დაღწევას წარმოსახვით სამყაროში გაქცევით ცდილობს.

1990-იანი წლების ტრაგიკული, დაკარგული თაობის პორტრეტის წარმოჩენის მცდელობა, აკა მორჩილაძის რომანის **მოგზაურობა ყარაბაღში** მიხედვით, სამ სხვადასხვა რეჟისორ - ლევან თუთბერიძის, ვანო ბურდულისა და ზაზა ურუშაძის - ყარაბაღის თემაზე გაერთიანულ ტრილოგიაში, ერთგვარი road movie სახით არის წარმოდგენილი.

ტრილოგიის მთავარი გმირი გოგლიკო თანამედროვე ქართული კინოს ახალგაზრდა პერსონაჟების ერთგვარ არქეტიპად იკითხება. მისი ცხოვრება გზააბნეული, დაკარგული თაობის ტრაგიკულობით არის დაღდასმული. გოგლიკოსა და მისი მეგობრების თაობა დროითი კოლიზიების მსხვერპლნი არიან, თავისუფლების განცდას ნარკოტიკებსა და თავგადასავლებში პოულობენ. ეს ის თაობაა, რომლისთვისაც ომი რომანტიკული თავგადასავლიდან მწარე რეალობად იქცა.

ტრილოგიის მესამე ფილმი კიდევ უფრო ტრაგიკულობით წარმოაჩენს გოგლიკოს პიროვნებას. საპატიმროდან დაბრუნებული გოგლიკო სრულიად მარტოა. მისი ადგილი ახალ სოციალურ გარემოში აღარ არსებობს. რეჟისორი ზაზა ურუშაძე დრამატურგიულ აქცენტს საზოგადოებრივ ღირებულებათა გადაფასების მომენტზე აკეთებს.

XXI საუკუნის ქართული კულტურული მეხსიერებისთვის ტრაგიკული აფხაზეთისა და ეთნოკონფლიქტის თემა, road movie-ის ჟანრის სტილისტიკით არის გადაწყვეტილი გიორგი ოვაშვილის ფილმში **გაღმა ნაპირი** (2009). ამასთან, road movie ჟანრისთვის დამახასიათებელი დრამატურგიული სტრუქტურა ოვაშვილის ფილმში ერთგვარ მოდიფიცირებას განიცდის. ფილმის მთავარი გმირის, პატარა ლექსოს დაბრკოლებებით სავსე გზა კი პიროვნებად ჩამოყალიბების, საკუთარი თავისა და იდენტურობის გაცნობიერების უნივერსალურ არქეტიპულ მოდელად წარმოგვიდგება.

აფხაზეთის ომის სოციალური, ზნეობრივი და ფსიქოლოგიური ჭრილიდან გააზრების მცდელობას წარმოადგენს ზაზა ურუშაძის ფილმი **მანდარინები** (2013).

თამარ შავგულიძის სადებიუტო ფილმშიც **დაბადებულები**

საქართველოში (2011), ქვეყნის უახლეს წარსულთან ახალგაზრდა თაობის დამოკიდებულებაა თემატიზებული. ფილმი ორი ახალგაზრდა, შინაგანად ტრაგედიურული და უიმედობით დეპრირებული წყვილის ფონზე, 2008 წლის აგვისტოს ომით გამოწვეული სულიერი და ფსიქოლოგიური მდგომარეობის შესახებ ყოველგვარი პატრიოტული პათეტიკის გარეშე მოგვითხრობს. დრამატურგიული თხრობის გამიზნული სისადავე შავგულიძის ფილმში დაძაბული, დეპრესიული განწყობის ატმოსფეროს ქმნის და საქართველოში დაბადებული ახალგაზრდა ადამიანების შინაგან პროტესტზე მიანიშნებს ქვეყანაში უახლეს წარსულში განვითარებული მოვლენების მიმართ, რომელთაც მათ ბედისწერას სამუდამო დაღი დაამჩნიეს.

საქართველოს დამოუკიდებლობის შემდგომ განვითარებული პოლიტიკური თუ სოციალური მოვლენების გავლენა ცალკეული ადამიანების ცხოვრებაზე თანამედროვე ქართული კინოს ბევრ ფილმშია თემატიზირებული. მათ შორის, ემიგრანტულ ქართულ კინოშიც – დიტო ცინცაძის **გზაბნეული მკვლელები** და **მელიატორი**, გელა ბაბლუანის **ცამეტი**. ამ ფილმების პერსონაჟების გარემოსგან სრული გაუცხოება და აპათიურობა მათი წარსულიდან მომდინარეობს და უიღბლობის დაღს მათ შემდგომ ცხოვრებასაც ასვამს.

ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის ფილმში **გრძელი, ნათელი დღეები** (2013) XX საუკუნის ბოლო ათწლეულის ქართული საზოგადოებრივი და პოლიტიკური რეალობა ორი მოზარდი გოგონას პერსპექტივიდანაა დანახული. ძალადობასთან და გადარჩენისთვის ყოველდღიური ბრძოლის, ინდიფერენტული, ძალაგამოცლილი საზოგადოების ფონზე ფილმის რეჟისორები გოგონების პიროვნებად ჩამოყალიბების მტკივნეულ პროცესზე მოგვითხრობენ.

ზაზა რუსაძის ფილმი **ჩემი საბნის ნაკეცი** (2013) წარსულსა და მომავალს შორის არსებულ თითქოსდა გაყინულ რეალობაზე მოგვითხრობს, რომელშიც პერსონაჟებიცა და გარემოც იგაუვრია და ფილმის მთავარ გმირ დიმიტრის

ქვეცნობიერიდან წარმოსახული რეალობის მატერიალიზებას წარმოადგენს.

თანამედროვე ქართული რეალობის გარკვეული ფსიქო-სოციალური ტიპაჟის ფენომენი – ე. წ. **მაგარი ბიჭების** ცხოვრების წესი და ნარკომანიის პრობლემა, ბოლო ათწლეულების განმავლობაში შექმნილი ბევრი ქართული ფილმის პირდაპირ თუ არაპირდაპირ თემას წარმოადგენს. და ეს გასაგებიცაა, რადგან ნარკომანიის პრობლემა XXI საუკუნის დასაწყისის საქართველოს ერთ-ერთ პრობლემურ სოციალურ მოვლენად რჩება.

ნარკომანიის ფენომენი პიროვნულ და სოციალურ ჭრილშია გააზრებული ლევან კოლეაშვილის ფილმში **ქუჩის დღეები** (2009). მთავარი გმირი შუახნის ნარკომანი მამაკაცი (რომლის თანატოლების უმეტესობა აფხაზეთსა თუ სამაჩაბლოში დაიღუპა ან კრიმინალური გარემოსა და ნარკომანიის მსხვერპლი გახდა), მორალური დილემის წინაშე დგას, გახდეს **ჩაშვები** და ახალგაზრდა მამაკაცს დაუნგრეოს ცხოვრება თუ საკუთარ უაზრო ცხოვრებას გამოუტანოს განაჩენი.

რეჟისორის ბოლო ფილმი **შემთხვევითი პაემნები** (2013) თანამედროვე ქართული ოჯახისა და ჩვენი მენტალური რეალობის ამსახველ მელანქოლიურ ტრაგიკომედიას წარმოადგენს და ორმოც წელს მიღწეული ინფანტილური მამაკაცის ცხოვრების შესახებ მოგვითხრობს, რომელიც ჯერ კიდევ ავტორიტეტულ და აქტიურ მშობლებთან ერთად ცხოვრობს.

მასობრივი მედიის, როგორც დემაგოგიის ჩამოყალიბებული **სისტემის**, საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე გავლენის პრობლემა სტილისტურად საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი გიორგი მასხარაშვილის ფილმში **მესაათე** (2011). დეტექტივის, მძაფრსიუჟეტოანი ფილმისა თუ პოლიტიკური თრილერის სტილისტური ელემენტების გამოყენებით, რეჟისორი კრიტიკულ პოზიციას ამჟღავნებს ძალაუფლების სტრუქტურების, სამართალდამცავი ორგანოებისა და მასობრივი მედიის მიმართ.

ქართული საბჭოთა კინოს არსებობის მთელი ისტორიის განმავლობაში დოკუმენტურ კინოს ყოველთვის ნაკლები ყურადღება ექცეოდა და თითო-ორიოლა გამოჩინების გარდა, არასოდეს გამოირჩეოდა ნოვატორული, ორიგინალური სტილით. იდეოლოგიას დაქვემდებარებულ საბჭოთა ქართულ კინოდოკუმენტალისტიკას ამიტომაც არასოდეს განუცდია XX საუკუნის მეორე ნახევრის კინოს ისეთი დოკუმენტური კინომიმდინარეობების პოზიტიური ზეგავლენა, როგორებიც cinema verite ან Direkt Cinema იყვნენ.

დამოუკიდებელი საქართველოს კინემატოგრაფშიც დოკუმენტურ კინოსთან ასეთი დამოკიდებულება წლების განმავლობაში ინერციით გრძელდებოდა. ამით კი, არა მხოლოდ ქართულმა კინომ, არამედ მთლიანად ქართულმა კულტურამაც ხელიდან გაუშვა ბოლო ათწლეულებში ჩვენს ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენების კინემატოგრაფიული გააზრების უნიკალური შესაძლებლობა.

XXI საუკუნის ქართულ კინოდოკუმენტალისტიკაში სხვადასხვა თაობის რეჟისორები მოღვაწეობენ. უფროსი თაობის რეჟისორები ისევ ტრადიციულ დისკურსში განაგრძობენ ფილმების შექმნას, რაც, ჩემი აზრით, XX საუკუნის 1970-1980-იან წლებში დამკვიდრებული ქართული დოკუმენტური კინოს ტრადიციის გაგრძელებაა. ვგულისხმობთ საქართველოს ისტორიის შესახებ შექმნილ დოკუმენტურ ფილმებს, რომელთაც, ძირითადად, პლაკატურ-პატრიოტული სტილისტიკა ახასიათებთ და ნაციონალისტური, ჰეროიკული დისკურსის ვიზუალიზაციას ემსახურებიან. მაგალითად, მერაბ კოკოჩაშვილის **ღვინის აკვანი** და **ქართველი მამულეები ევგიატეში**, მერაბ გაგუას **დედაო ღვთისმშობელო** ან ბუბა ხოტივარის **ისლამი საქართველოში**.

თუმცა ეს ტრადიციული სიტუაცია ბოლო ათწლეულში დოკუმენტურ კინოში ახალი თაობის მოსვლის შემდეგ მკვეთრად შეიცვალა. ქართული დოკუმენტური კინოს ე.წ. **ახალი ტალღის** რეჟისორების – სალომე ჯაში, ნინო ორჯონიკიძე, ვანო არსენიშვილი, ალექსანდრე ქვირია – ხედვა

ტრადიციული ქართული დოკუმენტური კინოს ცნობიერებისა და გემოვნებისგან მკვეთრად განსხვავებულია. და ეს ფილმების თემატიკასა და სტილზეც აისახება.

რეჟისორების კინემატოგრაფიული გემოვნება რეალობასთან დამოკიდებულებაში ყოველგვარ იდეოლოგიურ, პროპაგანდისტულ და ესეისტურ პათოსს გამორიცხავს. მაყურებელს არ სთავაზობს მზა პასუხებს, არ ცდილობს მის რალაცაში დარწმუნებას. ამ ატმოსფერულ დოკუმენტურ ფილმებს უფრო დაკვირვებითი, მჭვრეტელობითი ხასიათი აქვთ, სადაც მაყურებელმა თავად უნდა იპოვოს საკუთარი პოზიცია ეკრანზე წარმოდგენილის მიმართ, გააანალიზოს ასახული რეალობა.

ვფიქრობ, აუცილებლად აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ თანამედროვე ქართულ კინოში მეტ-ნაკლები წარმატებით მოღვაწეობენ ახალი თაობის ქალი კინემატოგრაფისტები, რომელთა ფილმებში თანამედროვე ქართული რეალობა პიროვნული ან ქალური პერსპექტივიდანაა ასახული.

დბოლოს, თანამედროვე ქართული ფილმების ანალიზი ცხადყოფს, რომ ისევე, როგორც მთლიანად თანამედროვე ქართულ კულტურაში, კინოშიც, ბოლო ათწლეულებში მომხდარი სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებების მიუხედავად, ფუნდამენტური ძიებები და სიახლეები ნაკლებად შეინიშნება.

XXI საუკუნის დასაწყისის ქართული კინოკულტურა პოსტტოტალიტარული ცნობიერების ხელოვნების ენაზე ინტერპრეტაციას ანუ რეფლექსიას წარმოადგენს თანამედროვე საქართველოში მიმდინარე საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ პროცესებზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- სახელოვნებო მეცნიერებათა დიებანი, თბილისი 2007, №3
- სახელოვნებო მეცნიერებათა დიებანი, თბილისი 2008, №4
- XX საუკუნის ხელოვნება, დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება, თბილისი 2014

ლელა ოჩიაური,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
უნივერსიტეტის პროფესორი

ქართული კინოს „შემთხვევითი კამეზები“ (ძველი და ახალი თაობა XX-XXI საუკუნეების მიჯნაზე)

პოსტსაბჭოთა კრიზისიდან გამოსვლა ქართულმა კინომ (ეულტურამ) და ახალი ახალი გზების, ახალი ფორმების, საკუთარი თავის (თავში) თავიდან ძიება მხოლოდ XXI საუკუნის პირველი ათწლეულის შუახნებიდან დაიწყო.

ცხოვრების თავიდან დაწყებას წინ, ბუნებრივად, ძველი სისტემების ჩამოშლა, დანგრევა უძლოდა, ახალი კი, XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან მოყოლებული, მოსაფიქრებელი, შესასწავლი და დასამკვიდრებელი გახდა.

ახალი დრო და ვითარება, თავისთავად, ახალი გარემოებების შექმნის პირობებს განსაზღვრავს და ასეთ პირობებში შექმნილი ხელოვნების ნაწარმოებები, როგორც შინაარსობრივ-პრობლემატიკის კუთხით, ასევე ახალი გამომსახველი ფორმების მხრივაც, გამოხატავს ან უნდა გამოხატავდეს დროს.

„ცხოვრების ისტორიად გაგება ნათელს ჰფენს აგრეთვე ხელოვნების შინაარსისა და ფორმების ცვალებადობის ფაქტს. ხელოვნება, როგორც ცნობილია, ცხოვრებას გამოსახავს, ამიტომაც მისი თავისებურების გაგებისთვის ხშირად ცხოვრების თავისებურების გათვალისწინება გვჭირდება. ამასთან, ცხოვრება ისტორიაა, რაც იმას მოასწავებს, რომ მისი გეზი და მიმართულება, მისი წარმმართველი ყოველი იდეალი მხოლოდ დროებითია, რომ იგი ოდესმე ამოწურავს თავის შესაძლებლობებს, ანუ, როგორც იტყვიან ხოლმე, თავის დროს მოსჭამს და ახალ გეზსა და მიმართულებას, ახალ იდეალს დაუთმობს ადგილს“.¹

¹ კაკაბაძე ზ., ფილოსოფიური საუბრები, „საბჭოთა საქართველო“, 1988

ხელოვნების ყოველ ახალ საფეხურზე გადასვლა მოითხოვს გამომსახველი ხერხების განახლებას, სახეცვლილებას, რადგან სათქმელთან ერთად იცვლება ფორმაც, მით უფრო, რომ სათქმელი ამბოხების ხასიათისაა და ცხოვრების გარდაქმნისკენაა მიმართული. მარადიულ პრობლემებთან ერთად ყოველთვის არსებობს კონკრეტული დროისთვის, ერისთვის, თუნდაც თაობისთვის მახასიათებელი ნიშნები.

შეცვალეს თუ არა რაიმე შეცვლილმა დრომ, ახალმა პროცესებმა ქართულ კინოში, აირჩია თუ არა ხელოვანმა რაღაც ახალი გზა, ფორმა დროსა და დროის მიმართ საკუთარი დამოკიდებულების გამოსახატად?!

დღე გაფითრდა იაგუნდის...

ისევ დღევანდელი საქართველო. ისევ თანამედროვე საზოგადოება. ისევ დროსა და სივრცეში დაკარგული ადამიანების, ისევ ახალგაზრდების „უადგილობისა“ და ერთფეროვანი ყოველდღიურობის ამსახველი... მოკლედ, სულიერი პორტრეტი.

ახალ ფილმში „შემთხვევითი პაემნები“¹ (და არა „ბრმა პაემნები“, როგორც თარგმნიან) ლევან კოლუაშვილი, „ქუჩის დღეების“ შემდეგ (ამ ორ ნამუშევარს შეიძლება დილოგიაც ვუწოდოთ) კვლავ ამ საზოგადოების მონუმენტურ პორტრეტს, ოღონდ ახლებურად და კვლავ მეტაფორულად წარმოადგენს და კიდევ ერთხელ აჩვენებს, რომ მკაფიოდ გამოკვეთილი ხედვა, „საკუთარი“ თემები და ხელწერა აქვს; აქვს „პრინციპული“

¹ სცენარის ავტორები – ლევან კოლუაშვილი და ბორის ფრუმინი; ანდრო საყვარელიძის მონაწილეობით; რეჟისორი – ლევან კოლუაშვილი; ოპერატორი – ტატო კოტეტიშვილი; მხატვარი – კოტე ჯაფარიძე; კოსტიუმების მხატვარი – თინათინ კვინიკაძე; პროდუსერები – ლევან კოლუაშვილი, სულიკო წულუკიძე და ოლენა ერშოვა; აღმასრულებელი პროდუსერი – ქეთი მაჭავარიანი; როლებში – ანდრო საყვარელიძე, არჩილ ქიქოძე, ია სუხიტაშვილი, კახი კავსაძე, მარინე ქარცივაძე, მარლენ ეგუტია, ლევან ღლონტი, ვახო ჩაჩანიძე, სოფო გვრიტიშვილი, ჯანო იზორია და სხვები. შექმნილია – „კინო იბერია“ და „მილიმეტრ ფილმი“ საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის ხელშეწყობით; „ტატო ფილმის“, „ნემო ფილმის“ „ბარანდო სტუდიის“ მონაწილეობით.

დამოკიდებულება სინამდვილისა და კინემატოგრაფის მიმართ და, თავისი პერსონაჟებისგან განსხვავებით (რომლებიც, ფაქტობრივად, ჩიხში არიან, ბედს დამორჩილებული და პასიური), ამ დამოკიდებულებების, შეგრძნებებისა და სათქმელის მუდმივი განვითარების, ინტერპრეტირების აქტიურ პროცესში ცნობიერადაა ჩაბმული.

ლევან კოლუაშვილს აინტერესებს არა იმდენად, რაც საზოგადოების ყოფაში, ვთქვათ, პრობლემების აქტუალობის მხრივ ხდება, არამედ ამგვარი ყოფის ჩვენებით, ის, რაც ფასადს მიღმაა, რაც ხან ჩანს და ხან არ ჩანს, რასაც ხან ვხედავთ ან ვერ ვხედავთ (თუ დანახვა არ გვინდა) და რასაც არაერთი მიზეზი თუ საფუძველი აქვს.

ესაა ახალგაზრდა (ხაზგასმით, 40 წლის) კაცის – სანდროს (ანდრო საყვარელიძე), მისი მეგობრის (არჩილ ქიქოძე) – არც პირქუში და არც ტრაგიკული, არც „მძაფრსიუჟეტიანი“ და არც თავგადასავლებით აღსავსე, უბრალოდ, მოწყენილი და მოსაწყენი – ჩვეულებრივად ერთფეროვანი და განსაკუთრებულ საზრისს მოკლებული, რაღაცნაირად ნიადაგამოცლილი ცხოვრება; ცხოვრება, რომლის ყოველი დღე ერთმანეთს ჰკავს და ეს მსგავსება არაფრისმომცემი და ცარიელია. ერთფეროვნებაში, ერთგვარობაში გადის წლები, დრო გადის, მდორედ და „მშვიდად“ მიედინება, მაგრამ ამასთან, თითქოს გაჩერდა, სადღაც დაიკარგა. (რის განწყობასაც ლევან კოლუაშვილი მკაფიოდ, გამოკვეთლად ქმნის ფილმის მთელი მსვლელობასაც).

თვით მაშინაც კი, როდესაც მოვლენები სპირალისებურად იწყებს განვითარებას, ვითარება შედარებით მწვავედ, ურთიერთგადაბმული და ურთიერთგამომდინარე ურთიერთობები (მანანასთან შეხვედრა და შეხვედრები, მისი ქმრის ციხიდან გამოსვლა და თაღლითობის მცდელობა, ანგარიშსწორება, ჩხუბი, ისევ დაპატიმრება, სასიყვარულო „სამკუთხედ(ებ)“, „კონფლიქტი“ მანანას მეუღლისგან ფეხმძიმე გოგონას, ნათიას ოჯახში და სანდროსა და მისთვის „გზის დალოცვა“ და ა.შ.), სანდრო მშვიდად, აუღელვებლად, რეაქციისა და

რეაგირების გარეშე ტოვებს ყველაფერს, რაც არა მის გარშემო, არამედ უშუალოდ მის თავს ხდება, რაც პირადად მას ენება. თითქოს დამკვირვებელია, უტყვი. ფაქტობრივად არ ლაპარაკობს (ისევე, როგორც სხვები, რომლებიც მარტივი და მოკლეფრაზიანი დიალოგებით ურთიერთობენ და განსაკუთრებულს ერთმანეთს არაფერს ეუბნებიან) და მორჩილად ხვდება ყველა გამოწვევას.

იგი მოექცა თუ მოაქციეს ჩაკეტილ წრეში, რომლის გარღვევასაც ან საერთოდ არა, ან უსუსურად, პასიურად ცდილობს. სანდროს სახეზე არასდროს არანაირი ემოცია არ ისახება, არასდროს იცვლის გამომეტყველებას. თითქოს მშვიდია. აკვირდება, ფიქრობს, მექანიკურად მოქმედებს, სხვის თხოვნებს, გადაწყვეტილებებს, სურვილებს უსიტყვოდ და წინააღმდეგობის გაწევის გარეშე ასრულებს. ამ წრის ჩაკეტილობის – დროსა და სივრცეში მოქცევის სისტემას, სარეჟისორო გადაწყვეტიდან, ფილმის სტრუქტურიდან გამომდინარე, მაყურებელი ფიზიკურად შეიგრძნობს.

სიმარტოვის, იზოლირებულობისა და დროში გაწელილი პაუზის განცდა მთელ ისტორიას გასდევს, სადაც უნდა ვითარდებოდეს მოქმედება – თბილისის ქუჩებში თუ სტადიონებზე, „შემთხვევითი“ თუ „ხანმოკლე“ შეხვედრებისთვის განკუთვნილი მეორეხარისხოვანი სასტუმროების ნომრებში თუ საცხოვრებელ ბინებში, სადგურის შენობებსა თუ ზღვისპირა კაფეებში, ზღვის სანაპიროსა თუ იძულებით გადაადგილებულ პირთა საცხოვრებლებში, კედელზე დახატული ზღვის პეიზაჟის ფონზე, ციხის ჭიშკართან თუ უსახური კორპუსების გარემოცვაში მოქცეულ ნანგრევებთან.

ის, რაც სანდროში ხდება – ფარული წუხილები, სევდა, რაღაცნაირი განტევება გარემოსგან – რეალურ ელფერს იძენს, იმ ატმოსფეროში აღიბეჭდება, რომელსაც რეჟისორი ოპერატორსა (ტატო კოტეტიშვილი) და მხატვართან (კოტე ჯაფარიძე) ერთად ქმნის და ერთ მთლიანობად იქცევა, როგორც სარკეში ვინმეს ან რაიმეს ნამდვილი ანარეკლი.

შეიძლება უფრო ამიტომ, მეტად დრამატული და

შემაწუხებელია ეს ისტორია, როგორც წვიმა ან გაფითრებული დღე მის შემდეგ, როდესაც ღრუბლიანი ცა ამძაფრებს სევდას. აქ სულ მოლუშული ამინდია (ეიზენშტეინისეული „არაგულგრილი ბუნება“?), ქარი და წვიმა ცვლის ერთმანეთს. ცრის. ერთმანეთს ეწყობა გრძელი კადრები, მდორედ მოძრაობს კამერა, „მზერა“ თითქოს რაღაც მეორეხარისხოვანზე ფიქსირდება თუ ყოვნდება. ასეთი ტემპო-რიტმი შინაგანი „განვითარების“, ემოციების, შეგრძნებების გამომხატველია და ზოგადად, ცხოვრების, „გამქრალი“ დროს უღიმღამო მსვლელობის.

ირგვლივ სრული სიჩუმეა. რაღაცნაირი გარინდება. რომელსაც მხოლოდ ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ხმაურები ავსებს და ერთადერთი მუსიკალური „ჩანართი“, სიმღერა – (კომპოზიტორ იაკობ ბობოხიძის „ვერხვები“ გალაკტიონის ლექსზე), რომელიც მამასთან ტელეფონზე საუბრისას სანდროს სუფრაზე ნამღერი ესმის, როგორც შორეული ძახილი, ზღვის და წვიმის შრიალში ჩაკარგული, რომელიც შემდეგ რამდენჯერმე გაიჟღერს, მოკლე-მოკლე ფრაგმენტებად, როგორც შინაგანი განწყობის ექო და კვლავ „სამარისებური“ მღუმარება ისადგურებს.

ლევან კოლუაშვილის ახალი ფილმი იგავია თანამედროვე საზოგადოების შესახებ, რომელსაც უკვე აღარ სურს, თუ აღარ შეუძლია (XX საუკუნის 60-იანი, 70-იანი თუ 80-იანი წლების თაობის რეჟისორების ფილმების გმირებისგან განსხვავებით) წინ წასვლა, ან რაღაცის საკუთარი ქმედებით მიღწევა, რომლისთვისაც ყოველდღიურობა და საერთოდ ცხოვრება შემთხვევითი პაემანია, შემთხვევითობების ჯაჭვზე აგებული, სხვის მითითებებს, კონტროლსა თუ მსვლელობას აყოლილი, მორჩილად, მშვიდად და აუღელვებლად.

ამავე დროს ესაა ნათელი, სითბოთი და სიყვარულით, თანაგრძნობით გაჟღენთილი და იმედიანი ფილმი, შეფერილი მსუბუქი იუმორით (და არა ირონიით), თითქმის შეუგრძნობი ქვეტექსტურით, მაგრამ აშკარა და ხერხადქცეულით, როგორც სინათლის მბჭუტავი ნათება, ყველაზე პირქუშ მომენტებშიც

კი რომ გამოსჭვივის, ქარის მსუბუქ დაბერვასავით.

ერთი ბილეთი ოცნებისა და იმედის სანაპირომდე

მარილის სანაპირო ვილაციისთვის ეგზოტიკური ადგილია; ვილაციისთვის ბუნების უნიკალური მოვლენა, ვილაციისთვის კი ოცნების ახდენას ნიშნავს და კიდევ – იმედს, რომელსაც ხელი მაგრად უნდა ჩასჭიდო და თვითონვე აქციო რეალობად.

მარილივით არცთუ ისე თეთრ, ლაქებიან და დაკრისტალებულ სამყაროში სამი ადამიანის – ნინოს (რომელიც ზღვისპირა ქალაქში სეზონურ მიმტანად მუშაობს), პატრულის თანამშრომელ ნიკოსა და მიუსაფარი ბავშვის – სოფოს ცხოვრების „ფრაგმენტს“ გუყურებთ.

არც მათი აწმყო და არც წარსული ერთმანეთს არა ჰკავს. თითქოს საერთოც არაფერი აქვთ იმ სივრცის (ქალაქის) გარდა, რომელშიც ერთმანეთს შემთხვევით შეხვდნენ. შემთხვევითობამ გადაკვეთა მათი გზები, რომლებიც მალევე ისევ იყოფა.

ამ (!) ისტორიაში სხვანაირად არც შეიძლება მოხდეს. „მარილივით თეთრი“ მარტოსულთა ამბავია, რომლებიც ალბათ ველარასოდეს შეხვდებიან ერთმანეთს.

„მარილივით თეთრი“¹ ქეთი მაჭავარიანის ახალი და პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმია და პირველი „დიდი“ შეხვედრა რეჟისორთან, რომელსაც აქვს პოზიცია, სათქმელიც და მომავალი შეხვედრებისთვის ყველა პირობაც.

ფილმში ამბავი ერთი ზაფხულის სეზონის (შეიძლება, არასრულისაც კი) განმავლობაში ხდება. თითქოს არაფერია განსაკუთრებული, არაფრით გამორჩეული თუ განსხვავებული

¹ სცენარის ავტორი და რეჟისორი – ქეთი მაჭავარიანი, ოპერატორი – გიორგი შველიძე, კომპოზიტორი – გიო ცინცაძე, მონტაჟი – ნოდარ ნოზაძე, ხმის დიზაინი – პაატა გოძიაშვილი, მხატვარი – თეა თელია, კოსტუმები – თინათინ კვინიკაძე, გრიმი – სალომე საჯაია.

როლებში – ნინო ქორიძე, ფეა ცივაძე, გავი სვანიძე, გიორგი ყიფშიძე, გიორგი გიორგანაშვილი, ნინიკო საკანდელიძე, ნესტან კვინიკაძე, ბერდია ინწკირველი, მეგი კობალაძე, გუგა სულხანიშვილი...

პროდუსერები – „ჯაგა გრიპი“, ლევან კორინთელი, გია ბაზაძე. თანაპროდუსერი – კოტე რიჟინაშვილი. საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის დაფინანსებით.

სხვა „სეზონებისგან“, სხვა წლებისგან, სხვა დღეებისგან, უსასრულოდ ერთფეროვნად და უღიმღამოდ რომ ებმიან ერთმანეთს და მდორედ, მდორედ, მდორედ მიედინებიან...

ადამიანები კი შეგუებული არიან ამ ერთფეროვნებას, ამ უსასოობას, ამ უიმედობას... არაფერი იცვლება. დრო გადის. მის მსვლელობას თითქოს ვერც ერთი ამჩნევს. ყოველდღე ერთი და იგივე, ტრიალი წრეზე, რომელსაც აღარც დასაწყისი აქვს, აღარც ბოლო და აღარც მიზანი, რომელსაც არსებობის გამართლება შეუძლია.

სიმარტოვის, მოუსვენრობის მძაფრ შეგრძნებასა და სასოწარკვეთას მოუცავს ყველაფერი. არსებობს მხოლოდ შინაგანი სიჩუმე, უფრო სწორად – გარინდება და მარტოობა. არა განმარტოება. ასეთი გარინდება მხოლოდ მარტოობას მოაქვს, ასეთი განმარტოებაც – მარტოობას, და ასეთი „გულგრილობაც“ – უთქმელობაცა და მოლოდინიც – მარტოობასა და მიუსაფრობას.

სასოწარკვეთის, რაღაცნაირი განწირულობის ატმოსფეროა; სევდითა და მარტოობით გაჟღენთილი, თავშეკავებული, გაუმხელელი მღელვარებითა და ასევე უცნაური დარდით დამუხტული, რომლის „ფიზიკურამდე“ მისული შეგრძნება დროსა და სივრცეში დაკარგული ადამიანების შორეული ძახილივით აღწევს ჩვენამდე. ის გამოკრთის იაფფასიანი სასადილოებისა თუ „ბუნგალოების“ (დამის სიმყუდროვეს შეუბრალებლად რომ არღვევს) მომაბეზრებელ ხმებში, ზღვის ტალღების შრიალში, დიდი ქალაქის „მრავალხმიან“, არეულ, უსისტემო ხმაურსა და რიტმში და კვლავ სადღაც სივრცეში უკვალოდ იკარგება.

ის, რაც ადამიანებშია – ცხოვრების (ფილმის) ტემპო-რიტმიც, მოვლენების აღქმაც, რეალობის მიმართ დამოკიდებულებაც და შეგრძნებებიც – იმ შინაგან მდგომარეობას გამოხატავს, რომელსაც ფილმის გმირები ატარებენ დ იმ რეალობაში „არყოფნის“ ამსახველია, რომელიც ნინოს, ნიკოს, სოფოს გარს აკრავთ და რომელშიც მათ სიმშვიდისთვის, სიმყუდროვისთვის, საკუთარი ადგილისთვის ვერ მიუგნიათ.

ნინოსა და ნიკოს „რომანიც“, ნინოს სურვილი იზრუნოს მასზე და სოფოზე, თავისულებისკენ სოფოს უსაზღვრო სწრაფვა და მისი გავლენა ნინოს პიროვნებასა და ბედზე, ლოდინი, გაუცნობიერებელი და იმედიანი მოთმინება წრის გასარღვევად (თუნდაც ილუზორული), თითოეულ მათგანს იმ რეალობის საზღვრებს გადააღახვინებს, რომელიც ფილმში ყოველ დეტალში მჟღავნდება და ახალ სივრცეში გაჭრის საშუალებას აძლევს მათ.

სოფო გზად შემთხვევით შემხვედრი ავტობუსის საბარგულში იმალება და გაურკვეველი მიმართულებით მიდის. ნიკო სამუშაოდ სხვაგან გადაჰყავთ. ეს მისთვისაც ახალი ცხოვრების დაწყების შანსია. ნინო კი ერთ ბილეთს იღებს არაკომფორტული და ჭუჭყიანი სადგურის სალაროში და სოფოს ნაჩუქარ ფოტოზე აღბეჭდილი მარილის სანაპიროსკენ (სადაც მოხვედრაზე ბავშვი ოცნებობდა) მიემგზავრება. თუნდაც ბილეთი ოცნებისა და იმედის (ირეალური) მომავლისკენ იყოს მიმართული, ის – სითეთრესა და სიმშვიდეში ჩაძირულ განზომილებაში მოქცეულ გზაზე – მხოლოდ ერთი მიმართულებისაა.

აქ ყველაფერი სადა, ნათელი და გამჭვირვალეა, მრავალწახნაგოვანი, მარილის კრისტალებივით, ლაქებით, მინარეგებითა და მლაშე, ძალიან მლაშე გემოთი... ცრემლივით...

ფილმიდან დაბადებული შეგრძნებები კი ბევრ ასოციაციას ბადებს, შემდეგ ისევ ახალ ასოციაციებსა და ისევ ახალს.

ხოლო სინამდვილეში ბევრჯერ გვინახავს მიუსაფარი ბავშვები, გუნდ-გუნდად რომ მოსდებიან ქუჩებს. გვინახავს მიმტანი გოგონები (სეზონურ თუ ყოველდღიურ სამუშაოზე). რა თქმა უნდა, პატრულის თანამშრომლებიც გვინახავს, წესრიგს რომ იცავენ, თუნდაც მაშინ, როდესაც მაწანწალა ბავშვებს „დასდევენ“ ან გზის პირზე ხილით მოვაჭრეებს უკრძალავენ ვაჭრობას... მაგრამ ალბათ არასდროს დაფიქრებულვართ, თუ ვინ არიან „სინამდვილეში“ ისინი, რა აწუხებთ, რა უხარიათ, რას განიცდიან, რაზე ოცნებობენ, საიდან მოდიან ან საით მიდიან...

ალბათ ბევრსაც (ან ბევრჯერ) გვიოცნებია (გვიფიქრია მაინც) – აგველო „ერთი ბილეთი“ და სადღაც წავსულიყავით, თუნდაც გაურკვეველი მიმართულებით და უცნობ მხარეში (დროებით ან სამუდამოდ), რომელიც შეიძლება მხოლოდ „სურათზე“ გვინახავს. წავსულიყავით, რადგან, სადაც ვართ, იქ რატომღაც ვერც სიმშვიდე, ვერც სიმყუდროვე და ვერც ბედნიერება ვერ გვიპოვნია.

XXI საუკუნის პირველ ათწლეულში ქართულ კინოში ახალი თაობა მოვიდა. ახალი ხედვითა და ახალი აზროვნებით, ახალი გმირებით, ახალი სათქმელითა და ახალი დამოკიდებულებით ცხოვრების, წარსულის, აწმყოს, მომავლის მიმართ. ქეთი მაჭავარიანიც ამ თაობიდანაა.

ახალი იგავი სამყაროს შექმნის, წარღვნისა და ახლად დაბადების შესახებ

მზის სხივებში გახვეული, ნისლში, საღამოს ბინდსა და ღამის იდუმალებად ჩაფლული, წყლით გარემოცაზღვრული უკაცრიელი კუნძული. მდინარეში. თუმცა ნაპირთან (გაღმა ნაპირთან) ახლოა, იქამდე რომ მიაღწიო, მაინც ნავია საჭირო და ერთ დილასაც ამ დაუსახლებელ მიწას სახედადარული მოხუცი გლეხი და მისი შვილიშვილი – ჭორფლიანი გოგონა ძველი ნავით მიაღებებიან.

პირველი, რასაც კაცი კუნძულზე გადასვლისთანავე აკეთებს, მიწას გემოს უსინჯავს. შემდეგ მუშტში მოაქცევს ტალახს და თითებით მოსრესს. კარგად რომ შეიგრძნოს მისი ძალა. მას რომ უფრო მეტად გაუერთიანდეს. გორახს ვიდაცის მუნდშტუკი ამოჰყვება. საიდანღაც წყლისგან მოტანილი, თუ უკვე მოტანილ (წყლით) მიწაზე დარჩენილი. აქ ვიდაცა უკვე ნამყოფია.

ასე იწყება გიორგი ოვაშვილის გახმაურებული „სიმინდის

კუნძული“¹. მოქმედება პირობითად აფხაზეთის ომის პერიოდში ხდება. აფხაზეთში. მდინარე ენგურზე. პატარა კუნძულზე. მთელი სამყარო ტრიალებს მის გარშემო. მიწა, რომელიც სამყაროს მიკრომოდელად აღიქმება. წყალი, რომელიც ბაღებს, ქმნის, განწმენდს და კლავს. (ეს კუნძული ტყიბულის წყალსცავზე ფილმისთვის სპეციალურად აიგო და დაიშალა და აქ აღარაფერს ვიტყვი იმ ურთულეს ტექნიკურ და ფიზიკურ სამუშაოებზე, რომელიც კუნძულის ასაგებად და მის დასაშლელად თემურ ალბექონმა და მისმა ტექნიკურმა ჯგუფმა ჩაატარა. და არც იმ უმძიმეს პირობებზე, რომლებშიც გადაიღებ ჯგუფსა და მსახიობებს მოუწიათ ყოფნა).

წყლით შემოსაზღვრულ და თავისუფალ სივრცეში გაშლილ კუნძულზე, რომლის ნაპირთან, გაზაფხულის ერთ დღეს მოხუცი (ილიას სალმინი) და გოგონა (მარიამ ბუთურიშვილი) მიცურდებიან და სიცოცხლე მიაქვთ. ჯერ ფიცრების ქონს აშენებენ. თესენ სიმინდს. უვლიან. მუშაობენ. დაუღალავად. ერთფეროვნად. მონოტონურად. მშვიდად. აუღელვებლად. უსიტყვოდ. შრომის რიტუალი, რომელიც ადამიანებისა და სამყაროს ჰარმონიული ურთიერთობის, ბუნებისგან განუყოფლობის არსებობას ადასტურებს. დრო თითქოს გაჩერდა. სიმინდის ყანა კი თანდათან იზრდება. სიმინდის ყანა – როგორც ახალი (თუნდაც ხანმოკლე) და მარად მოძრავი, ცვალებადი ცხოვრების მეტაფორა. საიდან ჩნდებიან ეს უცნაური კუნძულები და სად ქრებიან?

როგორც წელიწადის დროების ცვლა, როდესაც ზამთარს

¹ საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის კონკურსის გამარჯვებული საერთაშორისო პროექტი, რომელიც კინოკომპანიების – „აღამდარი ფილმი“ (საქართველო), Arizona Productions (საფრანგეთი), 42film (გერმანია), Aman Production (ჩეხეთი), „ყაზახფილმი“ (ყაზახეთი) და რამდენიმე ქვეყნის დაფინანსებით შეიქმნა. ნუგზარ შატაიძის, გიორგი ოვაშვილისა და რულოფ იან მინეოს სცენარით. პროდუსერების – ნინო დევიდარიანი, გიომ დესეი, აიკე გორეჩკა, კარლა სტოიაკოვა, საინ გაბდულინი, კო პროდუსერი – გამორ ფერენცი – მონაწილეობით.

აუცილებლად მოჰყვება გაზაფხული, ისევ ჩნდებიან იმედისა და რწმენის ეს სიცოცხლის კუნძულები და ისევ ქრებიან, რომ შემდეგ ისევ გაჩნდნენ. მარადიული, უწყვეტი წრეა, რომელსაც ბუნება და ადამიანი გადიან დაბადებიდან გარდაცვალებამდე. და თავის კვალს ტოვებენ. თავიანთი არსებობის კვალს. სიმინდის კუნძულიც მყიფე, უნიადგო, დროებითი, სეზონური კუნძულია, რომელიც ჩნდება და ქრება, როგორც ყველაფერი ამქვეყნად, იმისთვის, თავიდან რომ დაიბადოს. მდინარის მიერ გაზაფხულზე კავკასიონიდან ჩამოტანილი და კუნძულად ქცეული, შემდეგი წყალდიდობების დროს კვლავ წალეკილი ნოყიერი ნიადაგი, რომელზეც გლეხები სიმინდს თესდნენ, რომლის მოსავლის აღება შემოდგომის წყალდიდობამდე უნდა მოესწროთ. უკიდურესად განტევებული და სამყაროს მიკრომოდელად ქცეული კუნძულის არსებობა რეალური ფაქტია, ისევ, როგორი რეალურიცაა აფხაზეთის ომი.

და იმის მიუხედავად, რომ ფილმში კონკრეტული ადგილი და დროა და იმის მიუხედავად, რომ მოქმედი გმირები – აფხაზი ბაბუა და შვილიშვილი და მათ მიერ შეფარებული ქართველი მეზობელი (ირაკლი სამუშია), ხოლო გარემო ნავეებით აქეთ-იქით რიგ-რიგობით მოარული ქართველი და აფხაზი მეომრები არიან (დროდადრო რომ ჩაუვლიან კუნძულს და მისი ბინადრების ეჭვს, შიშსა თუ უნდობლობას იწვევენ) და ეს გიორგი ოვაშვილის ფილმის ერთ-ერთი უმთავრესი საზია, „სიმინდის კუნძული“ მაინც ცდება კონკრეტულ თემასა და წრეს და სამყაროს მიკრომოდელად იქცევა. მისი პერსონაჟების თავგადასავალი – ადამიანების ისტორიებად ზოგადდება – ომისა და მშვიდობის პერიოდში, წარსულსა და აწმყოში, ძალადობისა და მტრობის გარემოცვაში. ყველგან დედამიწაზე (რომელსაც ადამიანები ვერ იყოფენ და რომელიც, სინამდვილეში – ყველასია!) როგორც ნებისმიერ იგავს, „სიმინდის კუნძულს“ განსაზღვრული დრო და გეოგრაფიული საზღვრები არ გააჩნია.

„ისტორია იზრდება. ისტორია საკუთარ თავს აღმოაჩენს – იმ პირობით, თუ ისტორია თანამედროვე ადამიანს დაუინებთ,

ჭკვიანურად უყურებს, ზდება მისი ფსიქოლოგიური და სულიერი სიღრმისეული გაცნობიერება“.¹

ამავე დროს, ენგური, ერთი მხრივ, ჰყოფს და მეორე მხრივ, აერთებს საქართველოს მის, სიმინდის კუნძულივით, მოგლეჯილ ნაწილთან – აფხაზეთთან. ის საზღვარიცაა, გამყოფი ზოლიც და სიცოცხლის მდინარეც, რომელზე გადასვლაც შესაძლებელია, თუ ბედისწერამ და ადამიანებმა ინებეს. გამოცდა თუ ცთუნება კი, რომელსაც რეალობა ამ ადამიანებს უგზავნის და რომელსაც ისინი ღირსეულად ართმევენ თავს, როდესაც არჩევანს აკეთებენ ძალადობასა და სიყვარულს, სიძულვილსა და შემწყნარებლობას შორის, განსაცდელია, რომლიდანაც განბანილები უნდა გამოვიდნენ. სიმინდის კუნძული ყველასა და ყველაფერს სახელს არქმევს. იძულებითი ერთობა (რომელიც მანამდე ნებაყოფილებითი იყო) გამოცდაცაა თითოეულისთვის (და ნებისმიერი ჩვენგანისთვის, მსოფლიოს ნებისმიერ წერტილში) და კათარზისის შესაძლებლობაც.

ბუნება ებრძვის ადამიანს და ადამიანი ებრძვის ბუნებას. თან ორივე ახალ სიცოცხლეს ბადებს და ერთმანეთის გარეშე არსებობა არ შეუძლიათ. ბუნება უქმნის ადამიანს კუნძულს და ართმევს მას შემდეგ, რაც ის იყენებს ბუნების ქმნილებას. და თუ ადამიანი კუნძულთან ერთად იღუპება, რადგან წყალში მსხვერპლის გაღება ზოგჯერ აუცილებელია, სიცოცხლე მაინც გრძელდება. ბუნება კვლავ უკეთებს ადამიანს საჩუქარს – მიწას წყლის სივრცეში და ის იღებს ძღვენს, როგორც მემკვიდრე, რომელსაც წინამორბედისგან მიწაში ჩაფლული და გადარჩენილი ნაჭრის თოჯინა რჩება.

ეს ნაჭრის თოჯინა გოგონას ეკუთვნოდა და მაშინ დაკარგა, როდესაც მოვარდნილი წყლიდან გადასარჩენად, ბაბუამ ნაგში ჩასვა და სასწრაფოდ დაატოვებინა უკვე წყალში ჩაძირული კუნძული, რომელთან ერთადაც თვითონაც ჩაიძირა. სიმინდის უკვე მოტეხილ თუ მოუტეხავ ტაროებთან ერთად. იმ მიწასთან ერთად, რომელიც დაამუშავა და გამოაღვიძა.

¹ ტროშინი ა., ისტორია – ეს რომანია, „ისკუსტკო კინო“, 1989, გვ.8.

და არც ის ვიცით, საით მიდის ეს ნავი, სიცოცხლის გადასარჩენად, თუ დასაღუპად. დააღწევს თავს ადიდებული მდინარის ტალღებს, მიაღდება ნაპირს თუ გაქრება... მაგრამ, რაც უნდა მოხდეს, ერთი რამ გარდუვალია – ისევ მოვა ვიღაც და ისევ დათესს სიმინდს, ყანას ისევ მოუვლის, რადგან ცხოვრების – ბუნების მარადიულ წრებრუნვაზე, მიწისა და წყლის არსებობაზე არაფერი მოქმედებს – არც ომი, არც სიკვდილი, არც განშორება – რადგან ყველაფერი წარმოვალია, ყველაფერი მოხდა და მოხდება. მარადიული მხოლოდ სიცოცხლეა, თუნდაც ის უკვე სხვისი იყოს. ეს მითის კანონია.

„ამ ბოლო დროს ქრიტიანულ აზროვნებასაც მითოლოგიური აზროვნების ფორმად მიიჩნევენ. ამას თავისი გამართლება აქვს, მაგრამ თუ არ გაიმიჯნა „ქრისტიანული მითოლოგიის“ თავისებურებანი წარმართული მითოლოგიიდან, ამან შეიძლება მიგვიყვანოს თვალსაზრისამდე, რომლის მიხედვით, მთელი ხელოვნება საერთოდ „მითის ქმნალობადაა“ მიჩნეული“.¹

რა თქმა უნდა, სიმინდის კუნძული არაა აღთქმული მიწა. არც სამოთხეა. არც საიმედო თავშესაფარი. მაგრამ ცოტ-ცოტა ყველაფერია და იმის ხატია, რომ იქ ვიღაც იმედითა და რწმენით სახლდება. მშვიდად და დაცულად გრძნობს თავს, სანამ ომი არ შეარყევს მის მყუდროებას. სანამ ომი ცხოვრების ნაწილად რჩება.

კუნძული იმის მოდელიცაა, თუ კიდევ როგორი შეიძლება იყოს დედამიწა, მისი ნებისმიერი კუთხე, ადამიანები როგორი შეიძლება იყვნენ, როდესაც მათი ცხოვრების ჩვეული დინება და წესრიგი ახალ გეზს იღებს და სამყარო იცვლება. რომელიც ერთი ციკლის დასრულების შემდეგ კვლავ ძველებურად გრძელდება. რადგან ეს ცვლილებები ადამიანების ღირსებას ვერაფერს აკლებს.

ისინი, პირველ რიგში – ბაბუა და შვილიშვილი – ქმნიან ამ სამყაროს. სიცოცხლეს აძლევენ მას. ისინი სიცოცხლეს

¹ სირაძე რ., „ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან“, „ხელოვნება“, თბ, 1978 წ., გვ. 24.

აძლევენ ქართველ ახალგაზრდას, რომელსაც, თავის მხრივ, გოგონასთვის შეუძლია სიახლის, ცხოვრების ხალისის, სიხარულის მოტანა.

ბუნებას კი, როგორც ყოველთვის, თავის კანონები აქვს. თავისი კანონები – მორალური და ზნეობრივი – აქვთ ადამიანებსაც, რომლებიც მათ, ყველაზე ექსტრემალურ პირობებშიც არ არღვევენ, თუნდაც პირადი უსაფრთხოების დარღვევის საშიშროებისა თუ მოვლენების მიმართ დამოკიდებულებების საწინააღმდეგოდ.

საზღვარზე მყოფი ეს კუნძული ყველას ამორებს და აერთიანებს, ადამიანებს, რომლებიც მასზე სახლდებიან, ვინც გვერდზე აუვლ-ჩაუვლის (რომლებიც არ არღვევენ წესს, რომელიც სხვის სამყაროში უხეშად შეჭრას კრძალავს), ვინც, ნადირივით დევნილი, მას ღროებით შეაფარებს თავს, გადასარჩენად.

ფილმში თითქმის არაა დიალოგი. მხოლოდ მოკლე-მოკლე და აუცილებელი რეპლიკებია აქა-იქ მიმოფანტული. მხოლოდ შინაგანი ემოცია. უსიტყვო, მაგრამ ღრმა მნიშვნელობისა და ემოციის მატარებელი მზერა და ასევე უსიტყვო, ჩუმი და თავშეკავებული ქმედება. სიტყვა საჭირო არაა. მდუმარება ბევრად მეტყველია. იოსებ ბარდანაშვილის – იშვიათად მჟღერი, ძალიან ტუნწი და ზუსტი აქცენტებიანი – მუსიკა არღვევს ზოგჯერ სიჩუმეს და ბუნების ხმები და ხმაურები, ახლო მანძილიდან თუ საიდანლაც შორიდან, უხილავი სივრციდან მომავალი.

დიდი, ხანგრძლივი პაუზები და „გაწელილი“, რაღაც განსაკუთრებულ შინაარსსა და ეფექტებს მოკლებული კადრები (ოპერატორი ელემერ რაგალი), რომლებიც ამავე ღროს მეტყველი და გამომსახველია. ერთფეროვანი მდუმარე პეიზაჟი, სივრცის უსაზღვროების შეგრძნება და რეალური სამყაროს განზოგადებული სახე, რომელიც განათების წყაროების – ბუნებრივი – დღის და ღამის და ფარნების შუქით ივსება. და მაყურებელიც, დაძაბული და ლოდინით აღსავსე, ადევნებს თვალს ამ მყუდრო და მშვიდ პეიზაჟს,

რომელიც მშვიდობიანი იქნებოდა, სადღაც ახლოს მიმდინარე ომი რომ არა. მაგრამ ომი ომია და მისი მსვლელობისას მშვიდობაზე ფიქრი შეუძლებელია.

შემდეგ, როდესაც სამყარო წყლით იფარება და მღვრიე და ძლიერი ტალღები კუნძულის ნიადაგის გამოცლას იწყებენ, როდესაც ჩვენ თვალწინ რეცხავენ და აქრობენ მიწას, რომელიც ახლახან ყვაოდა, როდესაც სტიქიას ვეღარაფერი აჩერებს, გიორგი ოვაშვილის ფილმში კიდევ ერთი ხაზი შემოდის – წარღვნის თავისებური ალევორია, მითი, რომელსაც დასასრული არ გააჩნია.

როგორც „გაღმა ნაპირის“ (რომლის პრემიების, ჯილდოებისა თუ პრიზების რაოდენობამ ყოველგვარ ზღვარს გადააჭარბა) შემთხვევაში, გიორგი ოვაშვილის „სიმიინდის კუნძულმაც“ უკვე დაიწყო საერთაშორისო ფესტივალების (კარლოვი-ვარი, მონაელი, სან-მარინო, ტორუნი, ანტალია, ანაპა) მოგება, ჟიურის, მედიის, კრიტიკოსებისა და მაყურებლის გულების დაპყრობა. წარმატებული მომავლის წინასწარმეტყველებაც მიიღო და რბილად თუ ვიტყვი, „უცნაური“ და არაადეკვატური შეფასებაც დაიმსახურა. დროზე ამაღლებასთან ერთად ამით დროის საზღვრების უკან გარღვევაც შეძლო და არა მხოლოდ „პოლიტიკური ჟღერადობის“ ფსიქოლოგიური დრამიდან იგავის სივრცეში გადასვლა. რაც ნიშნავს, რომ გიორგი ოვაშვილის ფილმი მიზანს ყველა მიმართულებით ხვდება და გულგრილს არავის ტოვებს – არც მტერს და არც – მოყვარეს. არც მათ, ვისაც ის ეძღვნება და ვისაც მისი ენა ესმის. არც მათ, ვინც ცხოვრებას ერთი ნაპირიდან აფასებს, ვინც გარშემო ვერაფერს ხედავს ერთი მარშრუტის გარდა და ვისთვისაც აფხაზეთიც, ადამიანიც, სიკეთეც, პატიებაც და შენდობაც ცარიელი და არაფრისმთქმელი სიტყვებია.

პირველ რიგში კი, ყველაფერი მეტყველებს, რომ გიორგი ოვაშვილის კუნძულს, მისი სიმიინდის კუნძულივით, წააღვრავს არ ეძუქრება. და ეს ყველაზე მთავარია.

სამყარო, რომელსაც აღმოჩენა უნდა

აღბათ დრომ მოიტანა, რომ ჩვენმა საზოგადოებამ, მრავალ მიზეზთა გამო, ბევრი ფასეულობა დაკარგა და, რადგან ასე მოხდა, ნელ-ნელა საკუთარი თავის კარგვა იწყო. დაიწყო იმ თვისებების გაქრობა, რაც ისევე განუყოფელი იყო ქართველისგან, როგორც მიწა, რომელზეც ცხოვრობს. თუმცა, ამქვეყნად მაინც შემორჩენილია ის „ნაკრძალი“ კუნძულები, სადაც თითქოს არაფრით გამორჩეული ადამიანები სახლობენ, მაგრამ დღემდე ინარჩუნებენ ერის იმ „მთავარ“ ნიშნებს, რომლების გაქრობაზეც ასე გვწყდება გული და რასაც „მივტირით“.

ეს სამყარო არსებობს, უბრალოდ, დანახვა, პოვნა უნდა და, სანამ ეს მოხდება, ვიდრე იქამდე მიხვალ, პირველ რიგში, მისი არსებობის უნდა გკეროდეს, სურვილი უნდა გქონდეს, იპოვო. შემდეგ, რა თქმა უნდა, უნდა გქონდეს ხედვის უნარი, რაღაცნაირად თვითონაც ასეთი უნდა იყო, რომ აღმოაჩინო.

სწორედ ასეთი სამყარო აღმოაჩინა გელა კანდელაკმა, რომელმაც რამდენიმე წლის წინათ ხანგრძლივი ღუმილი დაარღვია, კინოს, როგორც რეჟისორი, დაუბრუნდა და, ეროვნული კინოცენტრის დაფინანსებით, ახალი დოკუმენტური ფილმის გადაღებას შეუდგა.

აღსანიშნავია, რომ იგი არასდროს ყოფილა მხოლოდ ერთი დარგის, ერთი სფეროს ჩარჩოებში. მან შექმნა შეუდარებელი მხატვრული და დოკუმენტური ფილმები; ჩამოაყალიბა ახალი ქართული მულტიპლიკაცია თავის მოწაფეებთან ერთად; შექმნა უნიკალური და განუმეორებელი ჩრდილების თეატრი, და ახლა უჩვეულო ჩანაფიქრის, სათქმელის, ფორმის, სტილის ფილმი გადაიღო. და აღმოჩნდა, რომ გელა კანდელაკი კვლავ „გელა კანდელაკია“, ხელოვანი, რომელმაც ქართული კინოსთვის, ქართული კულტურისთვის ბევრი გააკეთა; პირველგამკვალავი (ეს გადაჭარბება არაა, საამისოდ ბევრი პირობა არსებობს), რომელმაც გვიჩვენა, რომ ღუმილი და რაღაც მნიშვნელოვანის დაგროვება და მისთვის მზადება ღირდა ღუმილად, დაგროვებად და მზადებად.

მისი ახალი, ექვსსაათიანი (!) ფილმის სახელწოდებაა „ხმელეთის 0,047%“¹, რომელიც, თავის მხრივ, სამი, ორ-ორსაათიანი ფილმისგან შედგება. პირველს ეწოდება „სოფელი“, მეორეს – „ქალაქი“ (რაც, შესაბამისად, „თემატურ“, „მინარსობრივ“ მხარეზე, მოქმედების „ადგილებზე“ მიგვითითებს, რასაც თავისთავადაც და არსებითი მნიშვნელობაც აქვს) და მესამეს – „ფიქრი“, რომელიც, ფაქტობრივად, პირველ ორს აერთიანებს, უფრო ზუსტად, მათზე დაყრდნობით, საქართველოს, მისი ისტორიის შესახებაა. ეს იქნება ფიქრი ქართველი კაცის ბუნების, მსოფლმხედველობის შესახებ, მისი ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნის მცდელობა, ის, თუ როგორ ხედავს, როგორ აღიქვამს გელა კანდელაკი საქართველოსა და ქართველებს, რაც პირველ ორ ნაწილშია ჩადებული და მესამეში განზოგადდება, თავს მოიყრის და დასრულებს.

ერთი ფილმის სამად ქცევის „აუცილებლობა“ გადაღებების პროცესში გაჩნდა. „ხმელეთის 0,047%“ წარმოებაში ჩაეშვა როგორც ერთსაათიანი, მაგრამ დაგროვილმა მასალამ, რეალურმა გარემოებებმა, ნანახმა, გაგონილმა, პერსონაჟებთან შეხვედრებმა და ა.შ., ახალი სიღრმეების აღმოჩენის სურვილმა თუ „აუცილებლობამ“, ბუნებრივად დაბადა ფორმატის, მეტრაჟის გაზრდისა და მასალის ახალ მოცემულობაში მოქცევის ყველა პირობა თუ სურვილი.

პირველი ბლოკი ორსაათიანი გამოვიდა. მინიმუმ, ოთხი

¹ „ხმელეთის 0,047%“-ის ერთი ნაწილი საქართველოს კინემატოგრაფის ეროვნული ცენტრის ყოველწლიურ კონკურსში გამარჯვების შედეგად დაფინანსდა, ეროვნული კინემატოგრაფის განვითარებისთვის განკუთვნილი ბიუჯეტის ფარგლებში. პროექტი გელა კანდელაკმა მოიგო, როგორც პროდუსერმა და რეჟისორმა და შემოქმედებით ჯგუფში თავისი ყოფილი სტუდენტები და თანამოაზრეები აიყვანა, ისე, რომ სხვის მიწვევაზე არც უფიქრია. თავიდანვე იცოდა, რომ მხოლოდ მათთან ერთად იმუშავებდა და ამბობს, რომ ძალიან სწორი არჩევანი გააკეთა.

„გარეშეთაგან“ ფილმზე მუშაობენ: სცენარის თანაავტორი, ვახტანგ როდონაია (ვისაც საქართველოში, სკოლის მოსწავლეებიდან დაწვეული ყველა იცნობს) და კომპოზიტორი თეიმურაზ ბაკურაძე (რომელიც, სხვათა შორის, გელა კანდელაკის ყველა წინამორბედი ფილმის კომპოზიტორია).

საათის მასალის ნაწილი ასევე უკვე არსებობს, რაც, თავის მხრივ, იძლევა მესამე ფილმისთვის (სადაც, როგორც ჩაფიქრებულია, ანიმაცია იქნება გამოყენებული ისტორიული მოვლენების გადმოსაცემად, იქნება პრეპარირებული გამოსახულება გარდაქმნილი ფიქრში და გარეგნული ფორმით, პირველი ორისგან განსხვავებით, უფრო მხატვრულისკენ იქნება გადახრილი, კიდრე დოკუმენტურისკენ, ფიქრის „ანალოგიით“) მზადების საშუალებას. თუმცა, არავინ უწყის, კიდევ რამდენი ასეთი „საათი“ დაგროვდება, ვინაიდან გელა კანდელაკის მიდგომა თემისა თუ საკითხისადმი, მისი სათქმელი, ფიქრის პროცესი, პრინციპში, ამოუწურავია.

ფილმში ასახულია იმ ადამიანების ცხოვრება, რომლებიც პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით ყოველდღე და ყოველ ნაბიჯზე არ გვხვდებიან, ისინი არ არიან ჩაბმული ყოველდღიურ ორომტრიალში, არც „ცნობადი სახეები“ არიან და მათ, ახლობლების, თანასოფლელებისა თუ კარის მეზობლების გარდა, არც არავინ იცნობს. ეს ის ადამიანები არიან, რომლებიც თავისთვის, უბრალოდ და მოკრძალებულად ცხოვრობენ და თავად ქმნიან საკუთარ ცხოვრებას, მიმზიდველს, კეთილი ზრახვებითა და ჩადენილი კეთილი საქმეებით აღსავსეს.

მათთან შესახვედრად გადამღები ჯგუფი ამა თუ იმ რეგიონს, სოფელს რამდენჯერმე ესტუმრა, არაერთხელ გადასერა გზები, ზოგჯერ ფაქტობრივად გაუვალიც კი, და ისინი აღმოაჩინა — სრულიად უნიკალურები, სრულიად განუმეორებლები, საოცრად ინდივიდუალური თვისებებით შემკულნი, პიროვნებები, ამ სიტყვის ყველაზე ფართო მნიშვნელობით.

შენც ნელ-ნელა შედიხარ ამ სამყაროში და გადამღებ ჯგუფთან ერთად საქართველოს კუთხეებში იწყებ საოცრად საინტერესო, მრავალფეროვან (თავად საქართველოსავით) მოგზაურობას, რომლის მთავარი ობიექტები მთასა თუ ბარში, სხვადასხვა სოფელში მცხოვრები ადამიანები არიან, რომლებიც თან ძალიან ჰგვანან ერთიანეთს და თან ძალიან განსხვავდებიან.

მზიარული, არაჩვეულებრივი იუმორითა და სიცოცხლის სიყვარულით გამსჭვავებული, ფიქრიანი და ბრძენი, ტკივილიანი და ქვეყნის გულშემატკივარი, უშუალო და პირდაპირი, წარსულიდან მომავალი და მომავალზე მზრუნველი ეს ადამიანები კეთილშობილები, გამორჩეულნი არიან. მათი ნამოქმედარი, მათი ცხოვრება, შრომის, მოღვაწეობისა თუ უბრალოდ არსებობის ნაყოფი სახეზეა, მათი დამოკიდებულება სამყაროს, ცხოვრების, ადამიანის დანიშნულების, რწმენის მიმართ არამხოლოდ სიტყვებში, არამედ ქმედებაში გამოიხატება.

მათ სწამთ და ტრადიციებს ერთგულებენ, შრომობენ, ქმნიან, ქორწინდებიან, კვდებიან, უფროსილდებიან მიწას, იმას, რაც ღმერთმა მისცა და იმას, რაც მათ მიერაა შექმნილი. ჩვენ ვუყურებთ მათ, ვისმენტ მათ ნააზრევს, მონათხრობს, ვეცნობთ მათ ამბებს, და ბევრ რამეს ვიგებთ – თუ როგორ უნდა იცხოვრო.

ისინი, ერთი მხრივ, საქართველოს კუთხეების წარმომადგენლების სპეციფიკურ თვისებებს ატარებენ, და თან ქართველი ერის განზოგადებულ სახეს ქმნიან, მიუხედავად იმისა, რომ მათი მსგავსნი სამყაროს ერთეულობითდა შემორჩნენ. სწორედ ამიტომაც აღმოჩნდნენ ისინი გელა კანდელაკის მზერის არეში და ჩვენამდე მოვიდნენ – არა გაიდევალურებულები, გალაქულ-შელამაზებულნი, არამედ ისეთები, როგორებიც არიან.

გელა კანდელაკი ხატავს ამ შრომისმოყვარე, თავიანთი მიწისა და ბალ-ვენახების, თავიანთი სახლ-კარისა და სალოცავების, თავიანთი წინაპრებისა და შვილების, ეკლესია-მონასტრებისა და საკუთარი ხელით აშენებული ქვეყნის ერთგული ადამიანების პორტრეტებს და მათი შინაგანი სამყაროს გამომზეურებით, იმ მრავალფეროვანი გარემოს ჩვენებით, სადაც მათ ბედმა არგუნა ცხოვრება, საქართველოს ვრცელ, თითქოს უკიდევანო პანორამას ქმნის და მას დიდი სამყაროს მნიშვნელოვან ნაწილად წარმოადგენს.

ესაა ფილმი ეპოპეა, რომელიც საქართველოს შესახებ მოგვითხრობს; ფილმი, რომელიც თავის განზომილებებში აქცევს

ადამიანის მთელ ცხოვრებას, დაბადებიდან ყოველდღიურობის გავლით, გარდაცვალებამდე, ამიტომ გადადის ეს ნათელი, მხიარული, სახალისო მოგზაურობა, რომლის დროსაც თითქოს არაფერი განსაკუთრებული არ ხდება, დრამაში. სამყარო ტრაგიკულ შეფერებილობას იძენს და ბოლოს კვლავ საოცარი ნათება ეფინება.

„თეორიული აზრი დრამატურგიის, კომპოზიციის, სიუჟეტის აწყობის, ეკრანის „ენის“ თაობაზე კამათის, კამათის კინოგამოსახულების „სახისა“ და „ნიშნის“, „მნიშვნელობისა“ და „აზრის“ შესახებ ისწრაფის აღმოჩინოს განსაზღვრული ფილოსოფიური პრინციპები და ფორმალური ხერხების მიღმა ცხოვრებასა და ხელოვნებაზე ფილოსოფიური შეხედულებები გამოავლინოს“.¹

ფილმის კულმინაციაა შობის ღამის ეპიზოდი ნიქოზის ეკლესიაში, სადაც შეკრებილი არიან დიდი ხნის განმავლობაში შეწყვეტილ და პირველად, მრავალი წლის შემდეგ ჩატარებულ წირვაზე მისული ადამიანები (ვისი ამ ტაძრად ყოფნა ბევრად უფრო ამაღლებულია, ვიდრე სხვაგან). თითქოს ფარული კამერით გადაღებული კადრების წყალობით შენც მონაწილე, მომსწრე ხდები ამ საოცარი მრავალმნიშვნელოვანი, იდუმალი რიტულის, როგორც პირველი ქრისტიანები. თითქოს შენც ჩუმად ათევ ღამეს ამ მოხუცებთან, ახალგაზრდებთან, ქალებთან, კაცებთან, ბავშვებთან ერთად, მათი გასხივოსნებული სახეები (ქართველთა ტიპები) ამ საოცარ რიტუალს მეტ სულიერ ღირებულებას სძენენ. ღამეს დილა მოჰყვება, როდესაც ლოცვაში ღამენათევი მრევლი ალილოობაზე მზით განათებულ შუკებში დადის განწყენილი, ამაღლებული და იმედიანი და თითქოს „შინ“ ბრუნდება, იქ, სადაც ჩვენი წინაპრები იყვნენ და საიდანაც ჩვენ მოვდივართ.

როდესაც ფილმის ნახვის შემდეგ, ორსაათიანი მოგზაურობიდან რეალობაში ბრუნდები, აღმოაჩენ, რომ ის უკვე აღარაა ისეთი მძიმე და პირქუში, ფერგახუნებული და ფასდაკარგული. იმედგაცრუებები საღლაც უკან იწევს და

¹ ვეიცმანი ე., „კინოს ფილოსოფიის ნარკვევები“, 1978, მ., გვ. 5

გრძნობ, რომ ბედნიერი ხარ.

„ადამიანს 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

...გელა კანდელაკის ფიქრები თანდათან მატერიალიზდება და მკაფიო კონტურებს იძენს. ტრიპტიკის ერთი ნაწილი დასრულებულია, მაგრამ პროცესი მიდის და გაგრძელება და დასასრული აუცილებლად ექნება.

P.S. 90-იან წლებში, სხვადასხვა თაობის რეჟისორების მიერ შექმნილი ქართული ფილმების უმეტესობის „აქტუალობა“ ჩვენი შერყეული ფასეულობების ფონზე არსებული მდგომარეობის საკმაოდ ძლიერ სურათს ხატავს და ამ პროცესში თანაბრად მოქმედებს, როგორც ხარისხი, ასევე მათი გარეგნული გამოვლინება, არა შინაარსობრივად, არა მხატვრული ამოცანების დაყენება-გადაჭრის მხრივ, არამედ მოვლენათა მიმართ დამოკიდებულების თვალსაზრისით.

განხილულის გარდა, საქართველოში, ბოლო წლებში, ერთი მეორის მიყოლებითა თუ პარალელურად, შეიქმნა ფილმები, რომლებშიც სხვადასხვა კუთხით, რაკურსითა თუ იდეურ-პრობლემური ხაზების სხვადასხვაობით აირეკლა ის იტორიული მოვლენები თუ მათი შედეგები, რომლებსაც საქართველოს უახლესი ისტორია შეიძლება ვუწოდოთ. რომლებიც, გაურკვეველი მიზეზებით, ქართველი რეჟისორების ყურადღების ობიექტივში კარგ ხნის განმავლობაში არ მოქცეულან. რასაც, წესითა და რიგით, ხელოვანი – რეჟისორი გულგრილი არ უნდა დაეტოვებინა.

გიორგი ოვაშვილის „გალმა ნაპირში“ (2008-2009) 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, კოშმარის ყველა

¹ კაკაბაძე დ. „ხელოვნება და სივრცე“, პარიზი, 1924 წ. გვ. 7

ნიშნის 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 კოლუაშვილი „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 გადაწყვიტიოს, 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 პორტრეტის შესაქმნელად და კინაობის 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 აქვთ საერთო, მოქმედება სხვადასხვა დროში ხდება, სხვადასხვა ოჯახში, სიუჟეტებიც სხვადასხვაა, გადალების 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 „გაილიმეთ“ (2012) საფუძველად მრავალშვილიანი დელების სილამაზის კონკურსის ამბავი უდევს, 10 ქალი, 10 ამბავი, 10 ბედი და ერთი მთავარი მიზანი – ფულის მოგება. ვიდაცისთვის ეს ისტორიები შოუს „წარმატების“ შემადგენელი ნაწილია, შოუს მონაწილეებისთვის – ცხოვრება. მათ უნდა იბრძოლონ გამარჯვებისთვის და რაღაც „დაკარგონ“ სანაცვლოდ, უნდა გაიღიმონ, როდესაც არ ელიმებათ, 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 ის ტრაგიკულად მთავრდება, ადამიანები არ კარგავენ მთავარს – ღირსებას. და კიდევ ერთი, უდავო მხატვრული ღირებულებების გარდა, ამ ფილმს, ბოლოდროინდელი კინოსურათებისგან ისიც განასხვავებს, რომ მასში პირველად დაიხატა ქართული საზოგადოების წევრის – ქართველი ქალის – პორტრეტი და ის მრავალფეროვანი სამყაროც გადაიშალა, რომელიც რეჟისორმა თავისი პერსონაჟების დამოუკიდებელი თუ ერთობლივი ისტორიებითა და ფსიქოლოგიური შტრიხების განზოგადებით ოსტატურად „შეაკონწიწა“.

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.

XXI საუკუნის დასაწყისში ვითარება ასე თუ ისე სტაბილურდება, ჩნდებიან ახალი ავტორები, ახალი ფილმები, ახალი ტენდენციები ისახება, მაგრამ საფესტივალო წარმატებებისა და სადისტრიბუციო მიღწევების მიუხედავად, ყველაფერს ჯერ მაინც „შემთხვევითი პაემნების სახე“ აქვს და ალბათ კინოს კრიზისიდან გამოსვლაზე საუბარიც ჯერ ადრეა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კაკაბაძე ზურაბ, ფილოსოფიური საუბრები, „საბჭოთა საქართველო“, 1988
2. ვეიცმანი ე., „კინოს ფილოსოფიის ნარკვევები“, მ, 1978
3. სირაძე რ., „ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან“, „ხელოვნება“, თბ., 1978
4. კაკაბაძე დ., „ხელოვნება და სივრცე“, პარიზი, 1924
5. ტროშინი ა., ისტორია – ეს რომანია, 1989

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

მკრანემა ადამიანი

რა თქმა უნდა, მრავალფეროვნების, დასახული მიზნის სხვადასხვაობის, ჩანაფიქრისა თუ სათქმელის ნაირგვარობის მიუხედავად, უმეტესად, ხელოვნების ნებისმიერი დარგისთვის უმთავრესი მაინც ადამიანია. ხელოვნების ესა თუ ის ქმნილება, ნაწარმოები, ცდილობს გვესაუბროს იმაზე, თუ რას ფიქრობს, რას განიცდის, რის თაობაზე წუხს ადამიანი; რა ზრახვები ამოძრავებს მას, რისკენ ისწრაფვის, რა მიზნები დაუსახავს...

ლიტერატურის, თეატრის, მუსიკისა თუ სახვითი ხელოვნების გვერდით კინემატოგრაფიც მიზნად ისახავს – უფრო ღრმად ჩასწვდეს ადამიანის შინაგან სამყაროს, კარგად გაერკვეს იმაში, რაც ერთი შეხედვით, შეუიარაღებელი თვალით არც თუ იოლი შესამჩნევია. არადა, რამდენ რამეს იტევს თითოეული ჩვენგანი – ცნობიერსა თუ ქვეცნობიერს, ემოციასა თუ აზრს, გრძნობას, განცდას, კომპლექსებსა და სხვა მრავალს. ხელოვანი ჯიუტად, მოთმინებით აკვირდება ადამიანს. იკვლევს მის შინაგან სამყაროს. შემდეგ ცდილობს ყოველივე, რაც შეიტყო, გაიგო თუ გაიაზრა, თავის ქმნილებაში ასახოს, რათა საბოლოოდ, ჩვენ, საზოგადოებას, ადამიანთა საკრებულოს წარმოგვიდგინოს განსასჯელად.

თითოეული ჩვენგანი ზომ ბედნიერებისთვისაა მოვლენილი ამქვეყნად. ყველა ადამიანს სურს ისე განვლოს, განგების ნებით ასეთი ხანმოკლე სიცოცხლე, რომ ყველა ზრახვა, სურვილი, ოცნება და თუ უფრო პრაგმატულნი ვიქნებით, დასახული მიზანი უდანაკარგოდ, ბოლომდე აისრულოს. მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს სულაც არაა იოლი. პირიქით, შეუძლებელიც კია, ვინაიდან, ჩვენი ცხოვრება მარადიული ბრძოლაა

გარემოსთან, ბუნებასთან, სამყაროსთან, პრობლემებთან, ყოფასთან. რა თქმა უნდა, ირგვლივ მყოფ თვისებებთან, ასე განსაჯეთ, საზოგადოებასთანაც კი. ყოველივეს აგვირგვინებს ისიც, რომ საკუთარ თავთან, ჩვენს შინაგან მეორე „მესთანაც“ კი შეუპოვარ, უკომპრომისო, გააფთრებულ დაპირისპირებაში ვიმყოფებით... ყველაფერ გარეშესაც თუ წამით დავივიწყებთ, რა მოვუხერხოთ თავად ჩვენს არსებას?! ის ხომ თითქმის არასოდეს გვაძლევს მოსვენების საშუალებას. არა და არ ისაღვურებს ასე ნანატრი, ნაოცნებარი ჰარმონიული იდილია საკუთარ თავთან... ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, რაც საყოველთაოდ ცნობილმა ფსიქოანალიტიკოსმა, ზიგმუნდ ფროიდმა გამოიკვლია, მხოლოდ ის გვეყოფა სამუდამო სატანჯველად...

ამდენად, ხელოვნების სხვა დარგების მსგავსად, კინემატოგრაფისთვისაც მარადიული, ამოუწურავი თემაა ადამიანი და სამყარო!.. კინო, არსებობის 119 წლის განმავლობაში, მეტ-ნაკლები კომპეტენტურობითა თუ წარმატებით იკვლევს, შეისწავლის, ანალიზებს ამ საკითხს, პრობლემას. შემდეგ კი, შესაძლებლობების ფარგლებში წარმოაჩენს, ასახავს. როგორც ცნობილი ფრანგი მსახიობი, რეჟისორი, თეატრალური მოღვაწე, ჟან-ლუი ბარო თავის წიგნში წერდა: „აი, რატომ არის ჩვენი დევიზი: ადამიანზე. ადამიანით. ადამიანისთვის“.¹

ამ მხრივ, ბუნებრივია, არც ქართული კინოა გამონაკლისი. ძალზე სასიამოვნოა ფაქტი, რომ ხელოვნების ამ დარგის რეანიმაცია ლამის თხუთმეტწლიანი სტაგნაციის მდგომარეობიდან უკვე დაწყებულია. ვერც იმას უარყოფს ვინმე, თუ რა საინტერესოდ მუშაობენ ჩვენი რეჟისორები საქართველოსა თუ უცხოეთში.

XXI საუკუნეში მართლაც შეიქმნა რამდენიმე საყურადღებო ფილმი. ჩემი სიტყვების დასადასტურებლად დავასახელებ რეჟისორებს, რომელთა ქმნილებებმა, როგორც ჩვენთან, ისე საზღვარგარეთ, სამართლიანად მიიქცია სპეციალისტების,

¹ ბარო ჟ.-ლ., ფიქრები თეატრზე, თბილისი, 1980, გვ. 27.

პროფესიონალებისა თუ ფართო საზოგადოების ყურადღება. ესენია: ზაზა ურუშაძე, ლევან კოლუაშვილი, გიორგი ოვაშვილი, ლევან თუთბერიძე, ალექო ცაბაძე, გელა ბაბლუანი, გიორგი მასხარაშვილი... უნებლიეთ, შეიძლება ვინმე გამოძრწა, რისთვისაც ბოდიშს ვიხდი.

XXI საუკუნის ქართული კინემატოგრაფიცი (რა თქმა უნდა, მის საუკეთესო გამოვლინებებში) დაინტერესებულია ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრებით. ჩვენს რეჟისორებს მოთხოვნილებად ექცათ ინდივიდის ყოფის, სულიერი მდგომარეობის ასახვა. მათი კვლევის, ფიქრის, ინტერესის ობიექტში მოექცა პიროვნების განცდა, ვნება, გრძნობა, სატკივარი, წუხილი, ფიქრი, განსჯა, ტკივილი. სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ეს თავად საზოგადოების, სოციალური ერთგვარი დაკვეთაცაა. დღევანდელ მაყურებელს აინტერესებს, როგორია მისი თანამედროვე ადამიანის ყოფა. ამდენად, ბუნებრივია, ნამდვილი ხელოვანი უტყუარად გრძნობს, რაც საზოგადოებას, ხალხს აინტერესებს.

თანამედროვე მსოფლიო კინო ადამიანის ცხოვრების არაერთ ასპექტს იკვლევს, შეისწავლის და ასახავს. მათ შორისაა ყბადაღებული ე.წ. ძალადობის მოტივი, რომლის მოძალდებაც უკვე არა ერთი ათეული წელია, იოლად შეინიშნება ევროპულ თუ ამერიკულ კინოპროდუქციაში.

„ძალადობა, პიროვნების თვითგამოხატვის საბოლოო, დასკვნითი ფორმაა, რომელიც მარტოდმარტო იბრძვის ცხოვრების ყველა ფორმისა და სახეობის წინააღმდეგ (თავისი საკუთარის გარდა). ძალადობა, არსებულიდან ყველაზე საკუთრივი, კერძო ადამიანური მონაპოვარია და არაფერი სხვა, ისე ნათლად, ამოწურავად არ გამოხატავს კერძომესაკუთრულ „მე“-ს, როგორც სხვისი ცემის, დამცირების ან მოკვლის დაუოკებელი მისწრაფება. ყოველივე ამის საბოლოო მიზანია, საკუთარი თავის ხელშეუხებად შენახვა“.¹

ეს, ჩემი აზრით, ორიგინალური, საინტერესო მოსაზრებაა ექუთენის XX საუკუნის ცნობილ ინგლისელ მწერალ

¹ ოლდრიჯი ჯ. გაუცხოება – სოციალური თვითმკვლელობა, გაზეთი „სოვეტსკაია კულტურა“ (რუსულ ენაზე), 1966 წლის 12 მაისი.

ჯეიმს ოლდრიჯს. საბედნიეროდ, ზემოაღნიშნულის გარდა, მსოფლიო და მათ შორის, ქართული კინემატოგრაფიც სხვა მოტივებითა და თემებითაცაა დაინტერესებული. ვფიქრობ, თანამედროვე ქართველ რეჟისორთაგან, ზაზა ურუშაძე მაღალი პროფესიონალიზმით, თანაბრად წარმატებით იყენებს ყველა ასპექტს, რისგანაც, როგორც სინთეზური ხელოვნება, შედგება კინემატოგრაფი. ესაა: კინოდრამატურგია, სარეჟისორო, სამსახიობო და საოპერატორო ხელოვნება, ხმის რეჟისორის, მხატვრის, კომპოზიტორისა თუ სხვათა ნამუშევარი.

გარკვეული წლების წინ იყო დრო, როცა მეც, სხვების მსგავსად, ერთგვარი ეჭვით ვუყურებდი პროფესიონალ მსახიობთა კინოში მუშაობის საკითხს. დროთა განმავლობაში, თავისთავად, ბუნებრივად მოხდა ღირებულებათა გადაფასება. დღესაც, არაერთი სპეციალისტი თვლის, რომ მხატვრულ ფილმში მონაწილეობისას, უპირატესობა ე. წ. ტიპაჟს, ფაქტურას, მოდელს ანუ არაპროფესიონალს უნდა მიენიჭოს. რატომღაც, გავრცელებულია მცდარი მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ თუ ეკრანზე მსახიობი ყალბი და პათეტიკურია, ესე იგი ის „თეატრალურია“. არადა, სიყალბე თეატრშიც და კინემატოგრაფშიც ერთნაირადაა დაგმოხილი. უფრო მეტიც. არსებობს ცნობილ რუს მსახიობ და რეჟისორ კონსტანტინე სტანისლავსკის მსოფლიოში აღიარებული ე.წ. სისტემა, რომელსაც ქმედითი ანალიზის მეთოდი ეწოდება. მისი მიზანია ასწავლოს და გამოუმუშაოს მსახიობს ის პროფესიული უნარ-ჩვევები, რომელთა მეოხებითაც სცენაზე ბუნებრივი, ორგანული, დამაჯერებელი, ზედმიწევნით რეალისტური იქნება. სხვათა შორის, ეს სისტემა ჯერ კიდევ XX საუკუნის პირველი ნახევრიდან აქტიურად, ფართოდ გამოიყენება ამერიკის შეერთებულ შტატებში არსებულ ერთ-ერთ ყველაზე პრესტიჟულ კინოსამსახიობო სტუდიაში, რომელსაც, წლების განმავლობაში, გარდაცვალებამდე ხელმძღვანელობდა მიხეილ ჩეხოვის (ცნობილი რუსი მსახიობი, კონსტანტინე სტანისლავსკის აღზრდილი) მოწაფე ლი სტრასბერგი. ამ სტუდიამ „ჰოლივუდს“, ათწლეულების განმავლობაში,

მსოფლიოში აღიარებული არაერთი ე. წ. კინოვარსკვლავი აღზარდა, რომლებიც უდავოდ მაღალი რანგის პროფესიონალები იყვნენ თუ არიან. მსოფლიო და ქართულმა კინემატოგრაფმა, არსებობის ისტორიაში არაერთხელ დაამტკიცეს, თუ რა რანგის მხატვრული წარმატების მიღწევა შეუძლია პროფესიონალი მსახიობისა და რეჟისორის თანაშემოქმედებას.

„როდესაც ვლაპარაკობ მსახიობზე, რასაკვირველია, მხედველობაში მყავს პროფესიონალი მსახიობი, თავისი ხელოვნების ოსტატი, რომელსაც აქვს მსახიობის შემოქმედებითი ტექნიკა და არც ერთ წუთს მე არ ვგულისხმობ დილეტანტს. ჩემში საბოლოოდ განმტკიცდა ის აზრი, რომ თუ თეატრისათვის საჭიროა მსახიობი და არა სცენის მოყვარე, მით უმეტეს კინოსათვის, საჭიროა მსახიობი და მსახიობი“.¹ – ეს სიტყვები ეკუთვნის კოტე მარჯანიშვილს, რომელსაც გარკვეული შეხება ჰქონდა კინემატოგრაფთან (იგი სპექტაკლებში იყენებდა კინოს სპეციფიკასა და კინოპროექციას).

მარჯანიშვილი შვიდი (ერთი რუსეთში და ექვსი – საქართველოში) ფილმის დამდგმელი რეჟისორია. თუ ზემოთქმულს დავუბრუნდებით, ალბათ, მთავარია, თუ რამდენად იცნობს მსახიობი კინოსპეციფიკას და რამდენად კარგად შეუძლია რეჟისორს მასთან მუშაობა; თუნდაც, ლაკონურად, ზუსტად იმ ამოცანის, დავალების მიცემა, რაც ორივესთვის სასურველ შედეგს გამოიღებს. ამ მხრივ, ვფიქრობ ერთგვარი ეტალონია რეჟისორ ზაზა ურუშადის მაგალითი. მოცულობით მცირე ფორმატის ნაშრომში, ბუნებრივია შეუძლებელია მის ფილმებში შექმნილი ყველა ეკრანული მხატვრული სახის თაობაზე საუბარი. ამიტომ, მხოლოდ ერთ მათგანზე შევაჩერებ ყურადღებას. ზედმიწევნით დახვეწილი, არისტოკრატიული მანერების მქონეა ნატა მურვანიძის განსახიერებული გენერლის ცოლი („სამი სახლი“, მეორე ნოველა. 2008 წელი).

ისევე, როგორც ყველა სხვა ფილმში, რეჟისორი ამ კინოსურათშიც დიდი სიზუსტით, უტყუარად ქმნის საჭირო ატმოსფეროს. „სამი სახლი“ სამი ნოველისაგან შედგება.

¹ კოპალეიშვილი ნათია, ქართული კინოსამსახიობო სკოლა (XX საუკუნის 20-ანი წლები), თბ., 2010, გვ. 33.

აქედან, მხოლოდ მეორეა შავ-თეთრი. ამიტომ გამოსახულებაც გრაფიკული (ოპერატორები: გიორგი შველიძე, გიორგი ბერიძე) ელფერით გამოირჩევა. ყრუ აგურის კედელი, ყოველი მხრიდან ნაგებობებითა თუ მესერიტ ჩაკეტილი ეზო. ნანახი დამთრგუნველად მოქმედებს ჩვენზე. აშკარად იბადება შიშის, გამოუვალი მდგომარეობის, ადამიანის სიცოცხლის დაუცველობის შეგრძნება. მოქმედება XX საუკუნის 40-იანი წლების დასაწყისში ვითარდება. მიმდინარეობს მეორე მსოფლიო ომი. საბჭოთა იმპერიის სათავეშია სტალინი. სულ რაღაც 4 თუ 5 წლის წინ ამ ადამიანებმა 1937 წლის სასტიკი რეპრესიები გადაიტანეს...

ეკრანზე ვხედავთ ე. წ. საბჭოურ კომუნალურ ბინას, სადაც მეზობლებს საერთო დერეფნები, აივნები, საპირფარეშოები, სამზარეულოები ჰქონდათ. აქ ყოველგვარ სიმყუდროვეზე საუბარი ზედმეტია. თითქოს შენი ცხოვრება განზრახ, ყველას დასანახად, საჯაროდ, სააშკარაოზეა გამოტანილი. ძალზე ზუსტადაა შერჩეული იმ წლების ყოფისთვის დამახასიათებელი, ინტერიერის, ავეჯის, ნივთების ცალკეული დეტალები (მხატვარი – თეა თელია).

ნატა მურვანიძის გმირი თავიდან შეურაცხყოფილი, ძლივს რისხვაშეკავებული ქალია. მსახიობი ძალზე ლაკონური, თავშეკავებული, მაგრამ მკაფიო გამომსახველობითი საშუალებებით გადმოსცემს პერსონაჟის განცდებს. გამოყენებულია მზერა, მიმიკა, პლასტიკა, ხმის ინტონაცია. თავიდან ის ემუქრება ეკა ანდრონიკაშვილის მიერ შექმნილ პერსონაჟს. ქალს, რომელთანაც მისი მეუღლე გარდაიცვალა... შემდეგ წმინდა ქალური ინტერესი იღვიძებს და ვერ გაუგია, რითი სჯობს ქმრის საყვარელი მას.

ნატა მურვანიძის გმირი ცნობისმოყვარეობით ათვალიერებს მეტოქეს. მსახიობი და რეჟისორი ძალზე რელიეფურად გამოკვეთენ კიდევ ერთ მოტივს – სადღაც გულის, სულისა თუ გონების რომელიღაც ბნელ კუთხეში შეყუჟული განცდა, შეგრძნება თუ ფიქრი, რომლის გამხელასაც საკუთარ თავთანაც ვერ ბედავს ღალატით შეურაცხყოფილი, თავმოყვარეობა,

ღირსებაშელახული ქალი. თან, როგორც ირკვევა, ახალგაზრდა ქალთან მის მეუღლეს წლების განმავლობაში ჰქონია ურთიერთობა.

ზაზა ურუშაძე კიდევ ერთ დეტალს ზაზგასმით წამოსწევს წინ. კაცი ამკარად სექსუალური აქტის დროსაა (გარკვეულ პოზაში, პოზიციაში) გარდაცვლილი. ცოლი იმასაც აქცევს ყურადღებას, რომ მასთან, მრავალწლიანი თანაცხოვრების მიუხედავად, მეუღლეს ამგვარი რამ არც კი უცდია. ნატა მურვანიძის მიერ განსაზიერებული პერსონაჟისთვის ყველაზე მტკივნეული სწორედ ეს, ერთი შეხედვით, წერილმანი, ინტიმური დეტალი აღმოჩნდება. თითქოს საკუთარ, როგორც სექსუალური პარტნიორის, არასრულფასოვნებას მთელი სიცხადით გააცნობიერებს... თანდათან, უცნაური, აუხსნელი გრძნობა ეუფლება გენერლის, აწ უკვე ქვრივს. თითქოს, მასში ქალური სოლიდარობის განცდა იღვიძებს. უკვე ებრალება კიდევ უპატრონო, უთვისტომო მეტოქე, რომლის ერთადერთი მიმედი, თურმე წლების განმავლობაში, მისი ქმარი იყო.

ნატა მურვანიძის გმირი მკვეთრად იცვლება. შვილსა და ქმრის მძლოლს საქმიან დავალებებს აძლევს. ახლა მთავარია საზოგადოების თვალში ოჯახის რეპუტაციის, ასევე, საკუთარი თავმოყვარეობის გადარჩენა. თუმცა, ამ საქციელით მეტოქესაც უნარჩუნებს სიცოცხლეს. მიცვალებული, ყველასაგან მალულად, ისე უნდა წაიღონ გარდაცვალების ადგილიდან, თითქოს იგი საკუთარ ოჯახში აღესრულა... ნატა მურვანიძე ოსტატურად, დამაჯერებლად ახერხებს ქალის ფიქრთა, განცდათა მრავალფეროვანი პალიტრის წარმოჩენას. თან, ყოველივე ეს ხდება ყოველგვარი ეგზალტაციის, ზაზგასმული მიმოკისა თუ შესტიკულობის გარეშე. სადა, ასკეტური, თავშეკავებული, ძუნწია გამომსახველობითი საშუალებები, რომელთა არსენალსაც მიმართავს მსახიობი. ამასთან, ეს ყველაფერი ძალზე მეტყველია.

ამდენად, მაყურებელი სათანადოდ შეიგრძნობს, განიცდის იმას, რაც ეკრანზე ხდება და სრულიად ძალდაუტანებლად, თავისთავად იბადება თანაგანცდის, თანაგრძნობის

კეთილშობილური შეგრძნება...

„თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სამსახიობო ოსტატობის როგორც ღირსება, ისე ნაკლოვანება, კინემატოგრაფის მიერ უფრო თვალშისაცემად ფიქსირდება, ვიდრე ეს თეატრში შეიძლება მოხდეს. მსახიობი, უმეტეს შემთხვევაში, მაყურებელთან ერთი მეტრის (ან უფრო ნაკლების) მანძილზეა მიახლოებული...“¹

ამდენად, ყველაფერი პროფესიონალი, თავისი საქმის ნამდვილი სპეციალისტი რეჟისორისა და მსახიობის შეწყობილ, თანხმიერ ურთიერთთანამშრომლობაზეა დამოკიდებული. ყოველივე ზემოაღნიშნულის შედეგად კი ვიღებთ ისეთ შედეგს, რომელზეც ზემოთ მქონდა საუბარი. რაც მთავარია, შესაძლებელია ეკრანზე ცოცხალი, რეალური ადამიანი ვიხილოთ, საკუთარი ფიქრით, განცდითა თუ სატკივარით რომ ხდება ჩვენთვის საინტერესო.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბარო ჟ-ლ., ფიქრები თეატრზე, თბ., 1980
- გერასიმოვი ს., აზრი — მოქმედება (კინომსახიობის ხელოვნება და თანამედროვე ფილმი), კინემატოგრაფი დღეს (სტატიების კრებული რუსულ ენაზე), მოს., 1967
- კოპალეიშვილი ნ., ქართული კინოსამსახიობო სკოლა (XX საუკუნის 20-ანი წლები), თბ., 2010
- ოლდრიჯი ჯ., გაუცხოება — სოციალური თვითმკვლელობა, გაზეთი „სოვეტსკაია კულტურა“, (რუსულ ენაზე), 1966 წლის 12 მაისი.

¹ გერასიმოვი ს., აზრი - მოქმედება (კინომსახიობის ხელოვნება და თანამედროვე ფილმი), კინემატოგრაფი დღეს (სტატიების კრებული რუსულ ენაზე), მოს., 1967 წ., გვ.48.

გიორგი უდრელიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
დოქტორანტი
ხელმძღვანელები: პროფესორი დავით ჯანელიძე,
პროფესორი ლელა ოჩიაური

კინემატოგრაფიისა და ტელევიზიის ფუნქციური თავისებურებები პოსტსაბჭოთა საქართველოში

კინემატოგრაფიისა და ტელევიზიის ფუნქცია საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე გარკვეული თავისებურებებით ხასიათდება. ეკრანული ხელოვნების ორივე მიმართულება სპეციფიკური მახასიათებლებით გამოირჩევა. პოსტსაბჭოთა პერიოდში კინო და ტელევიზია სოციალისტური რეალობიდან რადიკალურად განსხვავებულ გარემოში აღმოჩნდნენ საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის დაშლის შემდეგ პლანეტის მოსახლეობის მნიშვნელოვან ნაწილს სოციალისტურიდან კაპიტალისტურ სისტემაზე მოუხდა გადასვლა. მსოფლიო პოლიტიკურ რუკაზე ახალი სუვერენული სახელმწიფოები გაჩნდა. სახელმწიფო – როგორც ადამიანთა გაერთიანების უმაღლესი ფორმა – პოსტსაბჭოთა პერიოდში ცდილობს დემოკრატიული თამაშის წესების ცხოვრებაში დანერგვასა და განვითარებას. იქმნება სოციალისტური გარემოსგან განსხვავებული საკანონმდებლო სივრცე.

XX საუკუნის 90-იან წლებში (საზოგადოებისა და სახელმწიფოს განვითარების პოსტსაბჭოთა ეტაპზე) კინემატოგრაფსა და ტელევიზიას მიეცათ საუკეთესო შანსი, ყოფილიყვნენ ქართული კულტურის ექსპორტიორები მთელ მსოფლიოში. თუმცა ამ წლებში არსებულმა მძიმე პოლიტიკურ-ეკონომიკურმა მდგომარეობამ მკვეთრად შეაფერხა აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების განვითარება.

საბჭოთა კავშირის რღვევის შედეგად საქართველოში (და ზოგადად მთელ პოსტსაბჭოთა და პოსტსოციალისტურ ქვეყნებში) შექმნილი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური რეალობა ხშირად მოლოდინების არაადეკვატური იყო. ახალ, კაპიტალისტურ ფორმაციაზე გადასვლას თან სდევდა მძიმე ეკონომიკურ-პოლიტიკური რყევები. საქართველოში ტრაგიკული მოვლენები განვითარდა, სისხლიანი დაპირისპირების შედეგად ქართული სახელმწიფოს იურისდიქცია შეჩერდა აფხაზეთისა და ცხინვალის რეგიონებში. დამოუკიდებლობა აღდგენილ საქართველოში სხვადასხვა პოლიტიკური პარტიის ლიდერების მხარდამჭერებს შორის შეიარაღებული შეტაკებები გაჩაღდა. მოსახლეობის გარკვეული ნაწილი აქტიურად იყო ჩართული მიმდინარე პროცესებში. იმავდროულად, ქვეყნის მოქალაქეები ცდილობდნენ საბჭოთა მოდელისგან განსხვავებული, უკეთესი სახელმწიფო სისტემის შექმნას.

„თითოეულ ადამიანს ბუნებრივად ახასიათებს მისწრაფება სახელმწიფოებრივი ურთიერთობისაკენ. ხოლო, ვინც პირველად შემოიღო სახელმწიფოებრივი კავშირი, მან ადამიანებს დიდი სიკეთე მოუტანა. ადამიანი, რომელმაც მიაღწია სრულყოფას, ის ცოცხალ არსებათა შორის საუკეთესოა. ხოლო ადამიანი მოცილებული კანონსა და სამართალს, ყველაზე მდაბალი არსებაა. რადგან ყველაზე უფრო დიდი საშინელებაა შეიარაღებული უსამართლობა“¹ – წერდა ბერძენი მოაზროვნე არისტოტელე 24 საუკუნის წინათ ნაშრომში „პოლიტიკა“. XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართულ საზოგადოებას ახასიათებდა „მისწრაფება სახელმწიფოებრივი ურთიერთობისაკენ“ და თავისუფალი, დამოუკიდებელი სახელმწიფოს შენების სურვილი, თუმცა მიზნის მისაღწევად არასაკმარისი ცოდნისა და გამოუცდელობის გამო, დიდი ძალისხმევა სჭირდებოდა. სახელმწიფოს შენების რთულ გზაზე სწორი გადაწყვეტილებების გვერდით, მძიმე შეცდომებიც იყო დაშვებული.

მიმდინარე პროცესების პარალელურად კაპიტალისტური

¹ არისტოტელე, პოლიტიკა, ნაწილი პირველი, თბილისი, 1995, გვ 13.

სისტემის რელსებზე გადასვლა, ბუნებრივია, სახელოვნებო სფეროსაც უხდებოდა. დამოუკიდებლობის აღდგენის პირველ წლებში ქვეყანაში არსებული შეიარაღებული დაპირისპირებების ფონზე ხელოვნება სახელმწიფოს მთავარი პრიორიტეტი არ იყო. საბჭოთა ხელოვნება სოციალისტური სისტემის პირობებში ძირითადად ხელისუფლების ინტერესებს გამოხატავდა. სამაგიეროდ, სახელმწიფოსგან ფინანსურად უზრუნველყოფილი იყო. დამოუკიდებელ საქართველოში საბაზრო ეკონომიკის დამკვიდრებას, პირველ ხანებში მთელი რიგი სირთულეები მოჰყვა. ფინანსური პრობლემების გამო კინო და ტელეპროდუქციის წარმოებას მუდმივი წინააღმდეგობები ხდებოდა. განსაკუთრებით დაზარალდა კინემატოგრაფი. ქვეყანაში მოიშალა კინოთეატრების ქსელი, რთულად და შეფერხებებით ხდებოდა ფილმწარმოების ახალ სისტემაზე გადასვლა, ველარ შემოდიოდა ძვირადღირებული ახალი კინოაპარატურა. 90-იანი წლების დასრულებასთან ერთად ნელ-ნელა გამოიკვეთა ახალი ქართული სახელმწიფოს შინაარსობრივი და ფუნქციური კონტურები, თანდათან ყალიბდება სხვადასხვა სფეროსადმი სახელმწიფო მიდგომები.

2000 წლის 5 დეკემბერს მიიღეს საქართველოს კანონი ეროვნული კინემატოგრაფიის მხარდაჭერის შესახებ, სადაც აღნიშნულია რომ „ეროვნული კინემატოგრაფია ეროვნული ხელოვნების განუყოფელი ნაწილია, რომელმაც თავისი არსებობის მანძილზე მნიშვნელოვანი აღიარება ჰპოვა როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ“.

იმავე კანონით მუხლი 3-ში განისაზღვრა კინოს სახელმწიფო მხარდაჭერის ძირითადი პრინციპები

- ა) კინოს განვითარებისათვის ზრუნვა;
- ბ) შემოქმედებითი მოღვაწეობის თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის გარანტიების შექმნა;
- გ) საავტორო უფლებათა დაცვის ხელშეწყობა;
- დ) კინოს განვითარებისათვის ტექნოლოგიური, სამეცნიერო, საინფორმაციო, საწარმოო და საგანმანათლებლო ბაზის სრულყოფა;

ე)ეროვნული ფილმის წარმოებისა და კინოპროდუქციის გავრცელებისთვის ხელის შეწყობა;

ვ) მსოფლიო კინოპროცესებში ქართული კინოს ინტეგრაციისთვის ზრუნვა;

ზ) სახელმწიფოს მიერ ნაკისრი საერთაშორისო ვალდებულებების განხორციელების უზრუნველყოფა“.¹

კანონის მიღებიდან მოკლე ხანში, 2001 წელს, საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს დაქვემდებარებაში დაარსდა საჯარო სამართლის იურიდიული პირი კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი, რომელიც დღემდე რჩება ქართული ფილმების მთავარ დამფინანსებლად (შესაბამისი პროცედურების გავლის შემდეგ აფინანსებს კინოპროექტის საერთო ბიუჯეტის მაქსიმუმ 75 პროცენტს).

2004 წელს მიიღეს საქართველოს კანონი მაუწყებლობის შესახებ, რომელშიც განისაზღვრა მაუწყებლობის განხორციელების წესი, ამ სფეროში საქმიანობის რეგულირების პირობები, საზოგადოებრივი მაუწყებლის ჩამოყალიბება.

კანონის მე-15 მუხლში ვკითხულობთ: „პოლიტიკური და კომერციული გავლენისგან თავისუფალი, საზოგადოებრივი ინტერესების შესაბამისი, მრავალფეროვანი პროგრამების საზოგადოებისათვის მიწოდების მიზნით ეს კანონი აფუძნებს ერთ საზოგადოებრივ მაუწყებელს, რომელიც არის საქართველოს კანონმდებლობის შესაბამისად სახელმწიფო ქონების საფუძველზე ტელერადიომაუწყებლობისთვის შექმნილი, საჯარო დაფინანსებით მოქმედი, ხელისუფლებისაგან დამოუკიდებელი და საზოგადოების წინაშე ანგარიშვალდებული საჯარო სამართლის იურიდიული პირი, რომელიც არ ექვემდებარება არც ერთ სახელმწიფო უწყებას“.²

კანონში განისაზღვრა საზოგადოებრივი მაუწყებლის ვალდებულებებიც.

აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების მიმართ სახელმწიფოს მიდგომები განისაზღვრა კინემატოგრაფიისა და მაუწყებლობის

¹ იხ.: კანონი ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ, თბილისი, 2000.

² იხ.: კანონი მაუწყებლობის შესახებ, თბილისი, 2004.

შესახებ კანონის შექმნის შემდეგ.

დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ საქართველოში თანდათან დაიწყო კულტურის სფეროს გამოღვიძება, მაგრამ საზოგადოებისგან მოთხოვნა უფრო კიჩზე შეიმჩნეოდა და შეიმჩნევა, ვიდრე ნამდვილ ხელოვნებაზე.

ქვეყანაში არსებულ რამდენიმე კინოთეატრში ძირითადად საზღვარგარეთიდან შემოტანილ ფილმებს აჩვენებდნენ, სატელევიზიო ბადე გადატვირთული იყო უცხოური ტელესერიალებით. ასეთი მიდგომა დღესაც გრძელდება. ქართული აუდიო-ვიზუალური პროდუქციის წარმოება ცდილობდა და ცდილობს თანამედროვე მოთხოვნებისთვის ფეხის აწყობას. სახელმწიფო პოლიტიკის გატარებამ კინოხელოვნების განვითარების გაუმჯობესება გამოიწვია, სახელმწიფო სუბსიდირებამ გაზარდა ფილმწარმოება და ხელი შეუწყო მაღალმხატვრული კინოპროდუქციის განვითარებას. ფსევდოხელოვნების გვერდით შეიქმნა მაღალი ხელოვნების ნიმუშები.

პოსტსაბჭოთა ქართულ კინემატოგრაფში შეიქმნა სხვადასხვა საერთაშორისო ფესტივალზე აღიარებული ფილმები. გამოვარჩევ კინოსურათებს „თბილისი-თბილისი“ (2005 წელი) და „ქუჩის დღეები“ (2010 წელი).

ლევან ზაქარეიშვილის ფილმში „თბილისი, თბილისი“ 90-იანი წლების თბილისში არსებული რეალობაა ასახული. პოსტსაბჭოთა პერიოდში დედაქალაქი იქცა ერთგვარ სახელმწიფოდ სახელმწიფოში, სადაც უამრავმა ადამიანმა მოიყარა თავი. ზოგი რეგიონებიდან ჩამოვიდა უკეთესი მომავლის საძიებლად, ზოგი სეპარატისტებმა გამოდევნეს საკუთარი სახლებიდან. ეკრანზე ვხედავთ ხეიბარ სამხედრო ფორმიანს, ჯიბის ქურდებს, ყოფილ პროფესორს, საშოვარზე გამოსულ ფორმიან პოლიციელს, მეოცნებე და მეამბოხე კინორეჟისორს, მათხოვარ ბავშვებს.

ლევან კოლუაშვილის ფილმის „ქუჩის დღეები“ ამბავი 90-იანი წლების შემდგომ პერიოდში ვითარდება. შეიარაღებული კონფლიქტები უკვე დასრულებულია, დამარცხებული

და გახლეჩილი ქართული საზოგადოების დიდი ნაწილი დემორალიზებულია. ფილმის პერსონაჟები სხვადასხვა სოციალური წრის წარმომადგენლები არიან – უმუშევარი ნარკომანები, კორუმპირებული და გულგრილი მინისტრი და სამართალდამცავები, წუწურაქი ბანკირები, დაბნეული თინეიჯერები, აგრესიული დიასახლისები, ფუნქციადაკარგული პედაგოგები. სასტიკი, ძალადობრივი გარემოს მიზეზები სახელმწიფო და საზოგადოებრივ სისტემურ ნაკლოვანებებში ჩანს. სისტემური ძალადობის მსხვერპლთა ქმედებების ანალიზის დროს, ძნელია, მორალისა და სამართლის ჩარჩოებზე საუბარი.

პოსტსაბჭოთა ქართული ფილმების დიდი ნაწილი გამოირჩევა მკვეთრი სამოქალაქო პოზიციის გამოხატვით, რეჟისორული სითამამით.

ლევან ზაქარეიშვილის ფილმი „თბილისი, თბილისი“ სრულდება წარწერით – S.O.S. რეჟისორი შველას სთხოვს მაყურებელს.

პოსტსაბჭოთა ქართველი კინემატოგრაფისტების მთავარი პრობლემა მაყურებელთან კომუნიკაციაა. ახალგადაღებულ ფილმებს აჩვენებენ ჩვენს ქვეყანაში მოქმედ თითზე ჩამოსათვლელ კინოთეატრებში, სადაც მოსახლეობის უმეტესი ნაწილი არ დადის.

სხვა ვითარებაა ტელევიზორცეში. ტელევიზია, თავად „მიდის“ ადამიანებთან. შესაბამისად, ტელევიზიის ფუნქციური თავისებურება კინოსგან განსხვავებულია. კინოფილმების მაყურებლამდე მიტანის საშუალება ტელეეკრანს დაეკისრა. საქართველოში კომერციულ ტელევიზიებსა და საზოგადოებრივ მაუწყებელს უფრო მეტი მაყურებელი ჰყავს, ვიდრე კინოთეატრებს. საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ საქართველოში გაჩნდა რამდენიმე დამოუკიდებელი, კერძო ტელეკომპანია. თუმცა ახალი ტელევიზიების დიდმა ნაწილმა განვითარება ვერ შეძლო და მალე დაიხურა. კინემატოგრაფისგან განსხვავებით, ტელევიზორცე პოლიტიკური პროცესების ერთ-ერთ მთავარ მონაწილედ იქცა. ტელევიზიების მნიშვნელობა

მკვეთრად გაიზარდა საქართველოში პოლიტიკური რყევების დროს.

ამრიგად, საზოგადოების განვითარების საქმეში, არსებული პრობლემებისა და გამოწვევების დაძლევის საკითხში პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული ტელევიზიისა და კინემატოგრაფიის ფუნქცია უმნიშვნელოვანესია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არისტოტელე, პოლიტიკა, ნაწილი პირველი, თბ., 1995
- საქართველოს კანონი ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ, თბ. 2000
- საქართველოს კანონი მაუწყებლობის შესახებ, თბ., 2004

როცა მზე უპინარტათვისაც ანათმზს

1991 წლის ბოლო დღეს, 31 დეკემბერს, საბჭოთა იმპერია ოფიციალურად დასრულდა. ამის შესახებ სამყაროს ე.წ. პერესტროიკის მამამ, საბჭოთა კავშირის პირველმა და უკანასკნელმა პრეზიდენტმა, მიხეილ გორბაჩოვმა ამცნო. ნომინალურად არსებობა შეწყვიტა „ბოროტების იმპერიად“ შერაცხულმა ხელოვნურმა წარმონაქმნმა, სახელად, საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირი, რომელმაც 70 წელი გაძლო. ბუნებრივია, ამ ფაქტმა, ვითომდა ძმურ ოჯახში შეზრდილი 15 რესპუბლიკის ცნობიერებასა და ყოფაში ბევრი რამ შეცვალა. ამან ჩვენ ეროვნულ კინოზეც იქონია გავლენა.

ეპოქისა და თაობათა ცვლა, როგორც ცხოვრების ყველა სფეროში, ასევე ხელოვნებაშიც, განსაკუთრებულ ტრანსფორმაციასთანაა კავშირში. კანონზომიერია, რომ ახალი დროების მოთხოვნასთან ერთად, უახლეს ტენდენციათა ჩამოყალიბებაში ერთ-ერთ გადამწყვეტ როლს სწორედ ახალი შემოქმედებითი თაობის შემოღინება ითამაშებდა. რადგან ყოველი ახალი თაობა არა მარტო ახალი მსოფლშეგრძნებით, ახალი იდეებითა და სინამდვილის ახლებური ხედვით მოდის, არამედ ფორმალური ძიებისა თუ კინოენის სფეროში ექსპერიმენტირების თვალსაზრისით მეტი სითამამე ახასიათებს.

ქართული კინო აღნიშნულ ეტაპზე ერთგვარი გარდატეხის მდგომარეობაში იმყოფებოდა, განვითარების ახალი გზების ძიების პროცესში იყო. ძნელია ისეთი საერთო შეფასების მოძებნა, რომელიც ამ პერიოდის ქართული კინოპროცესის ყველა ასპექტს მოიცავდა. პოსტსაბჭოთა ეროვნულ კინოში გმირმა თვალშისაცემი ცვლილება განიცადა. ეს შეეხო ადამიანის არსებობის პრობლემასა და მის მხატვრულ ასახვას ახალ დროებაში. ახალ გმირს ახალი სათქმელი უნდა ეთქვა, რადგან თავისი ეპოქის პრობლემები უნდა გამოეხატა.

90-იანი წლების დასაწყისიდან ეროვნული კინო

მნიშვნელოვანი ძიების ეტაპზე იმყოფებოდა. კინომცოდნე ნინო მხეიძე სტატიას „ხელოვანი, გმირი, დრო საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა ქართულ კინოში“ წერს: „90-იან წლებში მდგომარეობა რადიკალურად შეიცვალა, თუ ჩვენი საზოგადოება, ცხოვრება მეტ-ნაკლებად მდორედ, უინტერესოდ ვითარდებოდა, თუკი წლების განმავლობაში ჩვენ სხვისი იდეების, თავსმოხვეული ცხოვრების მოდელის მონები ვიყავით, ახლა საქართველო უკვე დემოკრატიული ქვეყანა გახდა, კომუნისტური რეჟიმი დაემხო, ჩვენ განვითავისუფლდით, შეიცვალა საზოგადოება, შესაბამისად შეცვლილ იყო ხელოვანი და „გმირი“ ეკრანზე“.¹

90-იანი წლების დასაწყისში საბჭოთა კავშირის დაშლამ მანამდე უცხო ტერმინის „პოსტსაბჭოთა“ ქვეყნის დეფინიცია დაამკვიდრა. კინო პროცესების მიღმა ვერ დარჩებოდა და შესაბამისად, ყოფიერების პრობლემების გადაწყვეტის ახალი ხერხები და სათქმელი დაამკვიდრა. 70 წლის ურწმუნოებამ, ტოტალიტარულმა რეჟიმმა, „კოლექტიურმა“ აზროვნებამ, დოგმატიზმმა და რეტროგრადობამ ამ ფასეულობათა სრული დევალვაცია გამოიწვია.

რეჟისორ თემურ ბაბლუანის ფილმი „უძინართა მზე“ 1991 წელს, საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ გამოვიდა ეკრანებზე, მაგრამ უნდა აღვნიშნოთ, მასზე მუშაობა ავტორმა ჯერ კიდევ იმპერიის არსებობის პირობებში, 80-იანი წლების შუა ხანებში დაიწყო მაშინ, როდესაც ე.წ. პერესტროიკისა და საჯაროობის ხანა იდგა და როგორც ხშირად ხდება ხოლმე საქართველოში, ფილმის წარმოების პროცესი სხვადასხვა მიზეზით ძალზე გაიწელა. ლოდინი ღირდა, რადგანაც ფაქტი ფაქტად რჩება – ახალი ეპოქის დადგომა და დამოუკიდებელი ქართული კინოს პირველი წარმატება, მათ შორის, გაქირავების თვალსაზრისითაც, სწორედ „უძინართა მზეს“ უკავშირდება. ის თითქმის ნახევარი წლის განმავლობაში გადიოდა კინოთეატრ „ამირანში“ და

¹ მხეიძე ნ., „ხელოვანი, გმირი, დრო საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა ქართულ კინოში“. კრებ. თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი. №1 (20), 2004, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გვ. 135

მაყურებელი არ მოჰკლებია. პირველ ეტაპზე ბილეთის შოვნა წარმოუდგენელიც კი იყო. თითქმის მეოთხედი საუკუნის გასვლის შემდეგ შევეცადოთ ავხსნათ, თუ რა ფენომენთან გვქონდა საქმე.

თემურ ბაბლუანი საქართველოში, მაშინდელი თეატრალური ინსტიტუტის ახალგაზსნილი კინოფაკულტეტის პირველი გამოშვების თაობას ეკუთვნის. სარეჟისორო სახელოსნოს თენგიზ აბულაძე და ირაკლი კვირიკაძე ხელმძღვანელობდნენ, ეს იყო პირველი მცდელობა, რომ ადგილობრივ კადრებს კინოგანათლება მშობლიურ წიაღში მიეღოთ და არა საკავშირო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში.

თემურ ბაბლუანის სადიპლომო ნამუშევარი „ბელურების გადაფრენა“ არა მარტო წარმატებულ დებიუტად, არამედ თვისებრივად სრულიად ახალ მოვლენად, საეტაპო ნამუშევრად იქცა რეჟისორისა და, ზოგადად, ქართული კინოსთვის.

ბაბლუანი განსაკუთრებული ემოციურობით აიძულებს თავის გმირებს მარტოსულობის, გულჩათხრობილობის, გაუცხოების გადალახვას და პერსონაჟებს სულიერი დანათესავების საკუთარ ხედვას სთავაზობს.

წარმატებულ დებიუტს რამდენიმე წელიწადში ფილმი „ძმა“ მოჰყვა, რომელშიც, პირველის მსგავსად, ხელოვანი ძალადობის და უზნეობის წინააღმდეგ ილაშქრებდა. ამავე პრინციპების ერთგული დარჩა იგი კინოფილმზე „უძინართა მზე“ მუშაობისას, რომლის სცენარის ავტორიც თავად გახლდათ და რომელიც მამის ხსოვნას მიუძღვნა. რაც ფილმშია მოთხრობილი, იმჟამინდელი ყოფის გამოძახილი იყო, თუმცა ეს სრულებით არ ნიშნავს, რომ იგივე ამბავი შედარებით ადრე, დღეს, ანდაც სხვაგან არ შეიძლება მოხდეს ან მომხდარიყო.

ქუჩა ხალხით არის სავსე, ერთ ადგილას ჩოჩქოლებენ და გარს შემორტყმიან მოხუცებულ ქალბატონს, რომელიც ნათესავთან წასვლას ლამობს. მასაში სოლიდური გარეგნობის მამაკაცი გამოჩნდება (მსახიობი გუჯა ბურდული), რომელიც მოხუცის გაცილებას ითავებს. შემდეგ ირკვევა, რომ ზემოხსენებული ნათესავი ცოცხალი აღარ არის. მამაკაცი

მოხუცს შინ წაიყვანს და შეიფარებს.

პირველი კადრებიდან მაყურებელი ეცნობა ექიმ გელა ბენდელიანს, ფილმის მთავარ გმირს, რომლის მსგავს ადამიანსაც იშვიათად შეხვდები რეალობაში. ეს ის თაობაა, რომელსაც ჯერ კიდევ სჯერა იდეალების, ტრადიციების.

საწყისი ეპიზოდიცა და სიუჟეტის შემდგომი განვითარებაც ნათელს ხდის, რომ ბაბლუნიანისთვის უწინარესად საინტერესოა ამბავი – სწორედ ერთი ოჯახის ამბავი, რომლის ცხოვრების კინემატოგრაფიული თხრობა სულისშემძვრელს ხდის ფილმს.

მოქმედების განვითარებისას თანდათან ახალ პერსონაჟებს ვეცნობით. გელა ბენდელიანის შვილ დათოს (დავით კაზიშვილი), რომელიც ციხეში იჯდა, რომელსაც მოუპარავს, ტყუილიც უთქვამს, ქუჩის გარჩევებშიც მონაწილეობდა და რომელიც, ამის მიუხედავად, მაღალი ზნეობის ადამიანია. მამისგან განსხვავებით, არც გულუბრყვილოა, არც უსუსური და არც მეოცნებე. განსხვავებულობის მიუხედავად, მამა-შვილი ერთ მთლიანობას წარმოადგენს და არა მარტო გენეტიკის გამო.

დათოს ფილმის დასაწყისში ვეცნობით, როგორც პასუხიგებაში მიცემულ, არასრულწლოვნთა კოლონიაში მყოფ პატიმარს, რომელსაც იქ ყოფნის ვადა გაუვიდა და სახლში უნდა დაბრუნდეს.

ქართველებს ერთი ხატოვანი გამოთქმა გვაქვს, „კაცმა, სადაც მოხვდები, იქაური ქუდი უნდა დაიხურო“. დათო ვითარების ექსტრემალურობის მიუხედავად, კოლონიაშიც მეგობრის ერთგული რჩება – ზედამხედველს მის ცემას არ შეარჩენს, რისთვისაც პატიმრობა შეიძლება გაუხანგრძლივონ. კვანძი იკვრება, როცა მეორე ზედამხედველი ლეო სასტიკად სცემს დათოს მამას. ციხის უფროსს, კომპრომისის სახით, ისდა დარჩენია, თვალდასიებული მშობელი და მორალურად შეურაცხყოფილი შვილი შინ გაუშვას.

პირველს, რასაც სახლში დაბრუნებული დათო აკეთებს, მეგობრისგან ავტომატს თხოულობს და მეორე მეგობართან ერთად იმ ქალაქში მიემგზავრება სადაც ლეო ეგულება, რათა სამაგიერო გადაუხადოს, მაგრამ ადგილზე ჩასულს, ლეო შინ

არ დახვდება – ავადმყოფი ბავშვი რუსეთში სამკურნალოდ ჰყავს წაყვანილი.

ცოტა მოგვიანებით განხორციელებული განმეორებითი „ვიზიტიც“ უშედეგოდ მთავრდება.

რა არის ყოველივე ეს? მოქმედების განვითარებიდან ნათელი ხდება, რომ მამა თანახმაა მორალური და ფიზიკური შეურაცხყოფა აიტანოს და აპატიოს ციხის ზედამხედველს, ხოლო შვილი მზადაა სამართლიანობა აღადგინოს, თუნდაც ძალადობით, თავი არავის დააჩაგვრინოს. შეიძლება, ერთი შეხვედრით მოგვეჩვენოს, რომ დათო თანამედროვე ახალგაზრდების განზოგადებული სახეა, რომლებიც ნაკლებად კონფორმისტები არიან, ვიდრე მამების თაობა და ამ აზრს არსებობის უფლება ნამდვილად აქვს.

კიბო განუკურნებელი ავადმყოფობაა. ამ სენით შეპყრობილებს სამყაროს ყველასგან განსხვავებული აღქმა აქვთ. ისინი მომავალს ვერ ხედავენ და ხვალინდელ დღეს შიშით ხვდებიან, ელიან სასწაულს, ხავსს ეჭიდებიან. გუჯა ბურდულის გმირი ფიქრობს, რომ სასწაულის მოხდენა ძალუძს და კაცობრიობას გადაარჩენს. ამ მიზნით, ათწლეულებია, საკუთარი სახლის სხვენში ვირთხებზე აწარმოებს ცდებსა და დაკვირვებებს, მაგრამ ექსპერიმენტის ბოლოსკენ მღრღნელებს „ვიღაც“ გალიებიდან გაუშვებს.

ასეთივე ახირებად შეიძლება ჩაითვალოს გელა ბენდელიანის სურვილი, საკუთარი ხელით გაიკეთოს ბრმა ნაწლავის ოპერაცია, რომელსაც უნაკლოდ შეასრულებს, მაგრამ სამედიცინო ხელსაწყოთა არასტერილურობის გამო გარდაიცვლება.

ლევ ტოლსტოი წერდა: „თუ სიკვდილი საშინელია, ამის მიზეზი ჩვენშია და არა სიკვდილში. რაც უფრო უკეთესია ადამიანი, მით უფრო ნაკლებად ეშინია მას სიკვდილის“.¹ ასე რომ, თავისუფლად შეიძლება ვიფიქროთ, გელა ექიმი შიშის გარეშე მიიცვალა.

¹ პოლიაკოვა ე., ლევ ტოლსტოის თეატრი. მოსკოვი, „ხელოვნება“, 1978, გვ. 114 (რუსულ ენაზე)

სიკვდილამდე ერთს კი მოასწრებს, ვაჟს უკანასკნელ სათხოვარს გაუმხელს და თავისებურ ანდერძს უტოვებს, რომელშიც მთელი ფილმის სათქმელია თავმოყრილი.

„ყველა ადამიანში ჩადებულია ისეთი რამ, რისთვისაც უნდა გიყვარდეს იგი, მაგრამ თუ არ გიყვარს, შებრალებით მაინც უნდა გებრალებოდეს“.

ალბათ, ამ შეგონებითაც, მამის დაწყებულ საქმეს დათო აგრძელებს, იგი ყოფით სიძნელეებს არ უშინდება და ცდილობს მამის ნაფიქრალი აუცილებლად დაავიზგეინოს.

თემურ ბაბლუანი სახეების გამოძერწვისას პესიმიზმს არსმივე გამოირიცხავს. ამიტომაც პოულობს გამოსავალს ყველა სიტუაციიდან, მის გმირებს ფესვები ხალხში, სოციუმში აქვთ გადგმული და დასაყრდენსაც იქ პოულობენ.

შეიძლება ბევრს საეჭვოდ მოეჩვენოს, მაგრამ, ვფიქრობ, ფილმის თემად ბედისწერაც შეიძლება ჩაითვალოს. ამ ამოცანის მისაღწევად რეჟისორი სუბიექტურ, ემოციურ მეხსიერებას ეყრდნობა, რაც სხვა არაფერია, თუ არა მის მიერვე განცდილის განმეორება.

თემურ ბაბლუანი თითქოს მთელი მოქმედების განვითარების განმავლობაში გვამზადებს რაღაც განსაკუთრებულისთვის. ეს განსაკუთრებული კი ფინალშია, სადაც კვანძის გახსნა და კულმინაცია ერთდროულად ხდება.

დათო ზედამხედველ ლეოს ქუჩაში შემთხვევით გადაეყრება და მანქანით დაედევნება, მხოლოდ ერთი მიზნით, რომ სამაგიერო გადაუხადოს. აკეთებს კიდევ ამას რამდენიმე გასროლით, მაგრამ ლეო ცოცხალი გადარჩება. მანქანა გადატრიალდება, საიდანაც გარდაცვლილი გოგონას კუბო ვარდება.

ბევრი შეიძლება იკამათო ამ ეპიზოდზე. შეიძლება დაეთანხმო რეჟისორს ფინალური სცენის ამგვარად გადაწყვეტაში, ბევრმა სიტუაციის ხელოვნურად გამწვავებადაც შეიძლება აღიქვას. მაგრამ ერთი რამ ცხადია – დაძაბულობა პიკს აღწევს. თითქოს დრო ჩერდება და ამ, ერთი შეხედვით, პირობით უმოძრაობაში მაყურებლისთვის ნათელი ხდება, რომ დათო ლეოს მოსაკლავად ვერ გაიმეტებს და ამის მიზეზი უცოდველი ბავშვის ცხედარი

კი არა, მომაკვდავი მამის დანაბარებია.

ნათელი ხდება, რომ დათოში სულიერი გარდატეხა მოხდა. მასში სიყვარულმა სძლია ბოროტებას და ახალგაზრდა მოზარდობიდან კაცობის სტადიაში გადავიდა. იგი სიმპათიას აღძრავს და ვგრძნობთ, რომ დათოში არის ძლიერი გენი, სწორედ შესანიშნავი წინაპრის.

კინოსურათიდან ჩანს, რომ როდესაც საზოგადოებისა და ადამიანის ზნეობა ერთმანეთს ესადაგება, მაშინ ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი, თავისი მოქმედებითა და ცხოვრების წესით, მისივე გარემოს ახასიათებს. მაგრამ, ამის მიუხედავად, არსებობს ვითარება, როცა პიროვნება თავისი პროგრესული შეხედულებით, საზოგადოების მიერ დაკანონებულ წესებს ეწინააღმდეგება, დროთა ვითარების ცვალებადობის გამო რომ მოძველდნენ. ხშირად იგი უპირისპირდება ყველა ეპოქისთვის დამახასიათებელ – ბოროტებას, გულგრილობას, ინდუფერენტულობას, რასაც საზოგადოება შემგუებლობით იტანს. მეტიც – ყველაფრის მონაწილეა.

ხელოვნებას ზოგადად და კინემატოგრაფს კონკრეტულად, შეუძლიათ გადმოსცენ საზოგადოებრივი პრობლემები და მათ არსს ჩასწვდნენ. ხოლო, რა ფორმით, ხერხითა და საშუალებით მოხდება ყოველივეს გადმოცემა, თავად ხელოვანზე, ამ შემთხვევაში, თემურ ბაბლუანზეა დამოკიდებული.

რეჟისორი ამბობს იმას, რასაც ხედავს, რის დანახვასაც ახერხებს. გადმოგვცემს ნაფიქრალს ისე, როგორც შეუძლია და როგორც მოსწონს.

თემურ ბაბლუანს ღრმად სწამს, რომ უძინართა მზე კვლავ გაანათებს, მაშინაც კი, როდესაც უზარმაზარი შავი ღრუბლები დაეფარებიან, რადგან მზე ყველაზე ღიდი და თბილი ციური სხეულია და ყველასთვის ანათებს, მათ შორის, უძინართათვისაც.

თეო ხატიაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი

GENDER TROUBLE – დაკვირვებები ბოლო კერიოდის ქართულ კინოში

ჯერ ნაადრევია და გაზვიადებულიც ქართულ „ახალ ტალღაზე“ ლაპარაკი, მაგრამ უდავოა, რომ ქართულ კინოში რაღაც ხდება. ეს პროცესი მნიშვნელოვნად უკავშირდება ახალ თაობას, რადგან ფილმები, რომლებსაც განვიხილავ და რომლებშიც, ჩემი აზრით, თავს ახალი სიმპტომები იჩენს, – უმეტესად დებიუტებია სრულმეტრაჟიან კინოში (ერთის გამოკლებით).

რას ან ვის რეპრეზენტირებენ ეს ავტორები? ე. წ. დაკარგულ თაობას, რომელიც მშობლების შეცდომებისა თუ მათგან (წინაპრებისგან) მიღებული მითებითა და მორალით დამძიმებული რეალობის ტყვეობაში არიან? ქართული კინოსთვის დამახასიათებელი მეტაფორული პირობითობისგან გათავისუფლებულ სოციალურ რეალობას? შეიძლება სხვა თვისებებიც გავიხსენოთ, რაც ბოლო ორი წლის ფილმების შესახებ დაწერილა ან გამოთქმულა, მაგრამ მათზე ფიქრისას, მე პირადად, თავიდანვე ამეკვიატა ერთი ფრაზა - Gender Trouble, რაც ქართულ რეალობაში დაწყებული შფოთვების რეფლექსიად მიმაჩნია.

ეს შფოთვები უფრო ადრე დაიწყო – 90-იანი წლების კინოში „მამის სიკვდილთან“ ვერ შეგუებით, ძლიერი მამის ძიების გამძაფრებული სურვილით. საბჭოთა კავშირის ნგრევის შედეგად, ფაქტობრივად, კოლაფსის მდგომარეობაში მყოფ ქვეყანაში ჩნდება ახალი ავტორიტეტის/ავტორიტარის მოთხოვნილება. ეს მოთხოვნილება კინოში რეპრეზენტირდება, ერთი მხრივ, როგორც ნოსტალგია მამაზე ან მისი სიკვდილით მიღებული ტრაგედია (გოდერძი ჩოხელის „ლუკას სახარება“,

კახა კიკაბიძის „ტბასთან“), მეორე მხრივ კი, როგორც ძლიერი მამის რეანიმაცია (ლევან ანჯაფარიძის „ორმაგი სახე“, ზაზა ურუშაძის „აქ თენდება“). ამ ფილმებში მამებს საკმარისად აქვთ ცოდვები, რომელთა გამოსყიდვა შვილისადმი შეწირულობით ხდება. შვილები კი ავად არიან, ანუ – ორმაგად უმწეონი, ამდენად, კიდევ უფრო მეტ მზრუნველობას ითხოვენ.

„მე შენ არ მიგატოვებ, მამა!“ – მიჰყვება ორივე ფილმს რეფერენად, რაც ქაოტურ გაურკვევლობაში მყოფი საზოგადოების ქვეცნობიერის პროეცირებად შეიძლება განვიხილოთ. საზოგადოების, რომელიც მიჩვეული იყო მამა-პატრიარქის წესრიგზე დამყარებულ ტოტალიტარულ სისტემაში უპასუხისმგებლო „ლივლივს“.

ამავე პერიოდის ფილმებისთვის დამახასიათებელია ფუნქციონალური კაცი-გმირების გამოჩენა (პაატა მთლარავას „ვირთხა“, მიხო ბორაშვილის „ცარიელი სივრცე“), რომლებიც მასკულიზაციის კრიზისის მაუწყებელნი არიან. სუსტი, მშიშარა კაცები გადარჩენისთვის ქალებს აფარებენ თავს. თუმცა, ამ შემთხვევაში, არა იმდენად გენდერული იერარქიის რღვევასთან და კულტურული კონტექსტის ცვლილების გააზრებასთან გვაქვს საქმე, რამდენადაც ეკონომიკური ფაქტორით გამოაშკარავებულ კრიზისთან, როდესაც ქართულ რეალობაში „მამა-მარჩენალს“ მნიშვნელობა დაეკარგა.

ამ ფილმებში კრიზისის, ჯერ მხოლოდ ირაციონალურის დონეზე, რეფლექსირებად იკითხება სუსტი მამაკაცის საპირისპიროდ აქტიური ქალის სახის გამოჩენა. უფრო სწორი იქნება, თუ ვიტყვი – აგრესიული ქალების. მათი აქტიურობა არა მათთვის (პატრიარქის მიერ) წართმეულ სივრცეში თვითდამკვიდრების მცდელობად წარმოჩნდება, რამდენადაც სასტიკი შურისძიებად (სუსტ) კაცებზე. შესაბამისად, ქალის სიძლიერე ჯერ კიდევ დესტრუქციულ მოვლენად, საფრთხედ განიხილება.

პატრიარქალური კულტურის კრიზისის კონტურები სულ უფრო მკაფიოდ იკვეთება. ერთი მხრივ, კეთილშობილი, სათნო ქალის, როგორც დამატებისა და თაყვანისცემის ობიექტის

და მეორე მხრივ, პრინციპული, ღირებულებების მქონე და გადაწყვეტილების მიმღები კაცის კულტურულად მიღებული როლები დიდი ხანია ფიქციად იქცა. თუმცა კრიზისის აღიარება და გააზრება, მაინც, მხოლოდ ფრაგმენტულად ხდება (თანამედროვე კინოში ამ თვალსაზრისით მხოლოდ დიტო ცინცადის „რევერსი“ მახსენდება).

- როგორი უნდა იყოს ახალი ქართლის დედა?
- ძველზე უკეთესი...
- რა ყვავილი იქნებოდით?
- ღიღილო...

ამ აბსურული და რიტორიკული კითხვა-პასუხის ბლიც-ინტერვიუში, რომელსაც Keep Smiling-ის კონკურსანტებს უწყობენ, მკაფიოდ ჩანს რეჟისორ რუსუდან ჭყონიას ირონიული დამოკიდებულება მთელი იმ ზედაპირულობისა და ფარისევლეურობის მიმართ, რასაც „ქალის კულტი“ ან უფრო სწორად, საქართველოში „დედის კულტი“ ჰქვია.

სილამაზის კონკურსი, რომელზეც ფილმის დრამატურგია იგება, უჩვეულოა. ის არ არის ტიპური, შოუბიზნესში ტირაჟირებულ, სტანდარტულ მონაცემებს მორგებული ახალგაზრდა გოგონების კონკურსი (ამჯერად იმაზე არ შეგჩერდები, თუ როგორ ჯდება ფილმი ფემინისტურ დისკურსში – მზერის/თვალთვლების ობიექტი ქალი – მზერის მფლობელი სუბიექტი კაცი).

ეს კონკურსი საუკეთესო დედის – „ქართლის დედა – 2010“ – გამოსავლენად ტარდება. თუმცა ქართულ კულტურაში დედის „საკრალიზაციის“ მიუხედავად, მაინც შენარჩუნებულია მთავარი პირობა: გახადო, ათვალიერო, შეაფასო. კონკურსში მონაწილე სხვადასხვა ასაკის, სოციალური თუ ფიზიკური პარამეტრების მქონე ქალებიც იხდებიან – ზოგი უფრო თამამად და თავდაჯერებულად, ზოგი მორცხვად და უხალისოდ. ამის გამო კონკურსის ორგანიზატორები ერთგვარ უხერხულობას გრძნობენ. ცდილობენ, მოჩვენებითი რესპექტაბელურობა შეინარჩუნონ და ქართველი დედის „უმწიკველობას“ გაშიშვლებით ჩრდილი არ მიაყენონ.

„თქვენგან რაც გვჭირდება, ეს არის სულის სტრიპტიზი“, — ამბობს სილამაზის კონკურსის ფინალში გამართული შოუს წამყვანი. პურიტანი საზოგადოება, რომელიც შიშველ სხეულს უზნეობად მიიჩნევს, სულის გაშიშვლებაში ამორალურს ვერაფერს ხედავს. პრინციპში, კონკურსის ორგანიზატორებს მაინცდამაინც არც მონაწილეთა სულში ჩახედვა (მით უმეტეს, მათი პრობლემების გაზიარება) აინტერესებთ. ისინი უბრალოდ ობიექტები, სამომხმარებლო პროდუქტები არიან, რომლიდანაც რაღაც ტიპის მოგება უნდა ნახონ.

„ჩვენ ვართ ცოლები, ჩვენ ვართ ქალები, ჩვენ ვართ დედები საქართველოსი!...“ — ეს არის კონკურსის მთავარი სლოგანი, რომელსაც „პლასტმასის ღიმილის“ მსგავსად ყალბი ოპტიმიზმით წარმოთქვამენ კონკურსანტები.

საგულისხმოა, რომ სიტყვა „ქალები“ „ცოლებსა“ და „დედებს“ შორის არის მოთავსებული/შეფუთული, რაც საქართველოში (ისევე როგორც ზოგადად ტრადიციულ კულტურებში) ქალის ფუნქციის მკაფიო დეფინიციისა და მისთვის შემოსაზღვრული სივრცის აქცენტირებას აკეთებს. თუმცა ფილმი კონკურსის მზადებისა და ფინალური შოუს თვალისგადევნებით ქალის სხეულებთან ერთად იმის გაშიშვლებასაც ახდენს, თუ რამდენად პრობლემატურია თავად ეს მითური „დედის კულტი“.

როგორც აღვნიშნე, კონკურსში სხვადასხვა ასაკის, სოციუმისა და ინტერესების (მათ შორის, კონკურსისადმი მათი ინტერესების) ქალები მონაწილეობენ, — ზოგი მხოლოდ საკუთარი ეგოს დასაკმაყოფილებლად ერთვება, ზოგისთვის კი, სასიცოცხლო მნიშვნელობისაა. მაგრამ კონკურსანტების მსგავსება გაცილებით არსებითია, ვიდრე განსხვავება — ისინი არიან ქალები, რომლებსაც ცოლისა და დედის სტატუსმა, სინამდვილეში, ბედნიერება და სოციალური სრულფასოვნება/რეალიზებულობა ვერ შესძინა. ფილმში ინგრევა მითი ოჯახზე, როგორც მთავარ „ქალურ ბედნიერებაზე“. დედობისადმი მიძღვნილი პათეტიკური ლოზუნგების ფონზე, განსაკუთრებით ცინიკურად ჩანს გვანცას მიმართ

საზოგადოების დამოკიდებულება. მისი დედობა, რომელსაც ჰყავს სამი შვილი, მაგრამ არ ჰყავს ქმარი, მუდმივი ქილიკის, ჭორაობისა და მორალური გაკიცხვის მიზეზი ხდება. თუ დასაწყისში კონკურსანტები ერთმანეთისადმი მტრულად არიან განწყობილი, თანდათან მათ შორის სოლიდარობის გრძნობა ჩნდება, რადგან იაზრებენ, რომ ყველა მათგანი მსხვერპლია. ერთადერთი, რასაც მათგან ითხოვენ – მორჩილება და სახეზე მიყინული ყალბი ღიმილია, მაშინაც კი, როდესაც ქვითინი უნდათ. იაზრებენ, რომ ამ საზოგადოებაში მათ მიერ შესრულებული ბაზის „ჩაკონა“ არავის დააინტერესებს მანამ, სანამ უფრო მიმზიდველი სანახაობა შიშველი ძუძუების ჩვენებაა, სანამ, როგორც „უკანონო“ შვილების დედას, გამცირებენ, სანამ შენ ღირსებას არა ადამიანურად, არამედ ცოლისა და დედის სტატუსით აფასებენ, რაც კეთილდღეობის ფარისევლურ იმიჯს ფარავს. მაგრამ ფილმის გმირებს ამ ფარსში მონაწილეობა აღარ უნდათ.

არც ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის ფილმის „გრძელი ნათელი დღეები“ გმირები აპირებენ მამების კანონის საზღვრებში დარჩენას, მით უმეტეს, რომ ამ უკანასკნელთა ფალოცენტრული, იარაღით კონტროლირებული სისტემა ციხის კრიზისშია – მამის კანონი ველარ უზრუნველყოფს მამისეულ წესრიგს. საგულისხმოა, რომ ფილმში კაცები/მამები, ფაქტობრივად, არ არიან. ორი მთავარი გმირიდან ერთის მამა ციხეშია, მეორესი კი – გაუწონასწორებელი მოძალადე ლოთი. კაცების არსებობა ფილმში ძირითადად დესტრუქციულობის ნიშნით შემოდის, რაც, ტრადიციულად, ქალურ „როლს“ წარმოადგენდა. ფილმში გაცოცხლებული 90-იანი წლები ტოტალურად ძალადობრივია. ძალადობას აწყდები ყველაგან – სახლში, სკოლაში, ქუჩაში... ყველაანაირ ურთიერთობაში – ცოლ-ქმარს შორის, შეყვარებულებს შორის, ბავშვებს შორის, მასწავლებელსა და მოსწავლეს შორის... ამ საზოგადოებაში ძალადობა – ნორმაა, ამიტომ არავის უჩნდება პროტესტი, არავინ ეწინააღმდეგება შეიარაღებულ კაცებს, პურის რიგში თავხედურად რომ იჭრებიან; არავინ ეწინააღმდეგება ბიჭებს,

გოგოს რომ იტაცებენ. და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იარაღის ემინიათ – უბრალოდ, ძალადობის მიმართ სრული იმუნიტეტი აქვთ. მხოლოდ ერთადერთი ადამიანი – ჩვეულებრივი პატარა შავგვრემანი გოგო ეკა აცნობიერებს, რომ ძალადობრივი წრე უნდა გაწყდეს; სადღაც უნდა დაესვას წერტილი, ყოველგვარი შურისძიების გარეშე, რომელიც მორიგი ჯაჭვური რეაქციის წყარო გახდება. ეკას დაპირისპირება ამ რეპრესიული და თვითკმაყოფილი სისტემის მიმართ მეგობრის ქორწილში კინტაურის ცეკვის ეპიზოდში ჩანს – ცეკვის, რომელსაც, როგორც წესი, მამაკაცები ასრულებენ.

ეკა ერთგვარი ირონიულობით ასრულებს ამ (მამაკაცურ) ცეკვას, ბეჯითი მოსწავლის მიერ ზუსტად შესრულებული მანერებით. თუმცა ავტორებს ამ ხანგრძლივ ეპიზოდში ნაკლებად აინტერესებთ ქორეოგრაფიული მონახაზის ჩვენება. შუა ხედზე გაჩერებული სტატიკური კამერისთვის მნიშვნელოვანია მთავარი გმირის განწყობა, რომელიც ერთდროულად სასოწარკვეთილებასა და ამბოხს გამოხატავს. შეიძლება ითქვას, რომ ფილმს ორი ფინალი აქვს: 1. როდესაც ეკა მეგობართან ერთად იარაღს გადაადგებს; 2. და რეალური ფინალი, როდესაც ის ციხეში მამის მოსაწახულებლად მიდის.

შემთხვევითი არ არის, რომ მამასთან ვიზიტს წინ უსწრებს იარაღის გადადგების სიმბოლური აქტი/აქცია, რაც ძალადობაზე, ფალიკურ-მასკულინურ სისტემაზე უარის თქმას, მასთან დაპირისპირებას ნიშნავს. ამიტომ ეკას ვიზიტი მამასთან არ არის ჩვეულებრივი უძღები შვილის მითის გაცოცხლება, ეს უფრო ბრძოლის დასაწყისია – მამებთან/პატრიარქებთან/ფალიკურთან/იარაღთან ბრძოლის დასაწყისი.

მასკულინურობის კრიზისი მხოლოდ თავიანთ როლს შეუეუებელი ქალების გამოჩენით არ ვლინდება. იერარქიულ ტრადიციულ საზოგადოებაში კაციც ისეთივე მსხვერპლია, როგორც ქალი, თუ ის ვერ პასუხობს მასკულინურობის ნორმას.

ლევან კოლუაშვილის „შემთხვევითი პაემნების“ გმირი

ანდრო ამოვარდნილია კულტურის მიერ დაკანონებული კონტექსტიდან, – ის უფრო მამაკაცის პრობლემატურობას რეპრეზენტირებს, ვიდრე მას, როგორც ნორმას. შუახნის, წარუმატებელი, საკუთარ თავში დაუჯერებელი, უცოლო, მშობლებზე დაქვემდებარებული ანდრო „საშუალო სტატისტიკური ქართველის“ უტირებული სახეა, რომელიც ასევე საეჭვოს ხდის ძლიერი, აქტიური, დამოუკიდებელი ჰეტეროსექსუალი ქართველი კაცის მითს.

მშობლების გადამეტებული მზრუნველობის, მათ აზრდილქვეშ მყოფი ანდრო ვერასდროს დგამს გაბედულ ნაბიჯს. ის ინერციით მიჰყვება მშობლების მითითებებსა თუ მეგობრის დაგეგმილ პაემნებს. თვითონაც არ არის დარწმუნებული, უნდა კი, საერთოდ, ქალის გაცნობა? მით უმეტეს, ოჯახის შექმნა, რასაც კულტურულად მიღებული მამაკაცური როლი ავალდებულებს და რასაც მშობლები მუდმივად ახსენებენ.

ანდროს უკიდურესი ინფანტილიზმი ქართული ტრადიციული სოციალის კრიზისის გამომხატველია. ინფანტილური გმირები ქართული კინოსთვის უცხო არაა. 60-იანი წლებიდან ჩამოყალიბებული, ე.წ. იგავური კინოს ერთ-ერთი მახასიათებელი სწორედ ასეთი ინფანტილური, „შერეკილი“ გმირები არიან, რომლების ტირაჟირებაც ათწლეულების განმავლობაში ხდებოდა. მაგრამ ეს პერსონაჟები უფრო რომანტიზებული სახეები იყვნენ. მათი მომხიბვლელობა, ერთგავრი ნონკონფორმიზმი თუ უსახური მასისგან გამორჩეულობა მათ ინფანტილურობაშიც იყო. ლევან კოდუაშვილის ფილმში კი სწორედ ინფანტილიზმია ანდროს უსახურობის პირობა.

ზაზა რუსაძის ფილმის „ჩემი საბნის ნაკეცი“ გმირები დიმიტრი და ანდრეი თითქოს უკვე სულ სხვა თაობაა, არა ინფანტილური, უფრო პრაგმატული, თითქოს უფრო დამოუკიდებელი და ჯიუტი, მაგრამ მაინც მშობლების გავლენის სფეროში ჩაკეტილები.

– არ მოწიო, რა აქ, ეს მამაჩემის კანონებია, – ეუბნება ანდრეი დიმიტრის.

დიმიტრის ოჯახიც მამის კანონებით ცხოვრობს, რომლის ასრულება დიდიდან – „იდილიური“ საუზმის მაგიდიდან იწყება. საგულისხმოა, რომ მამა მოსამართლეა ანუ ის, ვინც მართლმსაჯულებას აღასრულებს.

ფილმი, რომელიც პირობით და განზოგადებულ დროსა და გარემოში ვითარდება, მუდმივად აღძრავს საბჭოეთის აღუზიებს – ჩაკეტილი სისტემის, რომელიც ტრანსფორმირებული და მოდერნიზებულია, მაგრამ, სადაც ადამიანები მაინც რაღაც გაუცნობიერებელი შიშებით არიან დეტერმინირებულნი.

დიმიტრისა და ანდრეის დიალოგებში ხშირად არის ნახსენები შიში – ისინი ხან კლდეზე ცოცვის შიშზე ლაპარაკობენ ან იხსენებენ, როგორ გაპარულან ღრმა ბავშვობაში ერთი სოფლიდან მეორეში ისე, რომ არაფრის შეშინებიათ... თუმცა რეალურად სულ სხვა, ირაციონალური შიში იგულისხმება – იმის შიში, როგორ მოახდენენ სოციალურად საკუთარი თავის არტიკულაციას და როგორ გაიგებს ამას საზოგადოება?

ფილმში, რომელიც „შენი საკუთარი ილუზიებისადმი“ მიძღვნა, არაფერია ბოლომდე მკაფიოდ მიყვანილი, ბოლომდე მკაფიოდ ნათქვამი, რაც მთავარია – დრამატურგიული ხარვეზია, მაგრამ, იმავდროულად, სწორედ ეს დაუსრულებლობა იძლევა ინტერპრეტაცი(ებ)ის საშუალებას.

– ბოლოს და ბოლოს გამაგებინე, რა ხდება თქვენ შორის? – ეკითხება მამა დიმიტრის.

ეს ერთ-ერთი იმ მწირი მინიშნებათაგანია, რომელიც დიმიტრისა და ანდრეის ურთიერთობას განსაზღვრავს. მაყურებელი ხვდება, თუმცა, ვერ ხედავს, შესაძლოა ისევე, როგორც თავად პერსონაჟები.

ფილმი თითქოს ილუზიებიდან ფრაგმენტულად ამოტივტივებულ განცდებს თანმიმდევრულად ალაგებს, რომელსაც გრძნობ, მაგრამ სახელს ვერ არქმევ. არა მხოლოდ იმიტომ, რომ გეშინია საზოგადოებრივი ნორმის ან თუნდაც საკუთარი თავის წინაშე. არამედ იმიტომაც, რომ უბრალოდ არ არსებობს ახალი ენა, რომლითაც არტიკულაციას მოახდენ.

„სინამდვილე ის არის, რაც შენ იცი. სხვა სინამდვილე არ

არსებობს“, – ეუბნება დიმიტრის ბაბუა. ზაზა რუსაძის ფილმში ეს სინამდვილე ბუნდოვანი და ქაოტურია, მოჩვენებითად (პატრიარქალურ, ჰეტეროცენტრისტულ) მკაფიო წესრიგში, მკაფიო კონტურში მოქცეული, მაგრამ რეალურად, არარეპრეზენტატული. ქართული სინამდვილე კი ის არის, რაც შეიძლება ჯერ კიდევ ბოლომდე არ ვიცით, რასაც ვგრძნობთ, ვხვდებით, მაგრამ საკმარისად არ გაგვიანზრებია, რომ სამყარო ა(ღა)რ არის მკვეთრად განსაზღვრული წარმოდგენების ჯამი, რომელიც „მამებმა“ დაგვიკანონეს. ის გახსნილი სივრცეა, სადაც მნიშვნელობებს ყველა ჩვენგანი ვქმნით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ხატიაშვილი თ., ქართული კინო 1993-98 წლებში, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1999/12.
- მალეი ლ., ვიზუალური სიამოვნება და ნარატიული კინემატოგრაფი, „გენდერი. კულტურა. თანამედროვეობა“, 2007.

მედიოლოგია

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

პოსტსაბჭოთა რუსეთის I არხის საბჭოთა პროპაგანდა

რუსეთის ფედერაციის I არხი – მემკვიდრე საბჭოთა კავშირის ცენტრალური ტელევიზიის, იმ ტელევიზიის, რომელიც მთელი საბჭოთა იმპერიის არსებობის პერიოდში, მაუწყებლობდა ყველა საბჭოთა რესპუბლიკაში და, შესაბამისად, საბჭოთა სისტემის, კომუნისტური იდეოლოგიისა და სოციალისტური წყობის პროპაგანდის მძლავრ იდეოლოგიურ იარაღს წარმოადგენდა.

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, სსრკ ცენტრალური ტელევიზიის ბაზაზე რამდენიმე ტელეკომპანია შეიქმნა, მათ შორის, I არხი, რომელის 1995 წლის 25 იანვარს დაფუძნდა, როგორც რუსეთის საზოგადოებრივი მაუწყებელი. სტატუსი იმ პერიოდში სახელმწიფოს საკუთრებაში მყოფი ცენტრალური ტელევიზიის განსახელმწიფოებრიობაზე და დამოუკიდებელ საზოგადოებრივ მაუწყებლად გადაქცევაზე მიანიშნებდა.

ეს ის პერიოდია, როდესაც თავად რუსეთი ძალზე ეპიზოდურად და არაეფექტურად ცდილობს თავი დააღწიოს კომუნისტური წყობის მენტალურ მარწუხებს და შექმნას ახალი მოდერნიზებული სახელმწიფო, სადაც კერძო საკუთრება, კაპიტალის უპირატესობა გახდება წარმმართველი როგორც სახელმწიფოებრივი აღმშენებლობის, ისე ახალი საზოგადოებრივი აზროვნების ჩამოყალიბების პროცესში.

ბორის ელცინის მმართველობის პერიოდში რუსეთის ფედერაციის უდიდესი მცდელობები გარდაქმნილიყო ცივილებული სამყაროსთვის დამახასიათებელი დემოკრატიული

ღირებულებებისა და ლიბერალური ფასეულობების სახელმწიფოდ, პოლიტიკური ნების სისუსტის, ძლიერი კომუნისტური მემკვიდრეობისა და მყარად გაბატონებული საბჭოთა მენტალობის გამო მალე კრაჩით დასრულდა.

რუსეთის ფედერაციამ არ გააკეთა შეგნებული არჩევანი ახალი სახელმწიფოებრივი აზროვნების სასარგებლოდ და მყარი გადაწყვეტილება მიიღო დაბრუნებოდა ეპოქას, როდესაც, როგორც სუპერსახელმწიფო, კვლავ გაბატონებულ ადგილს დაიკავებდა მსოფლიო პოლიტიკის წარმართვის საკითხებში.

მიზნის მიღწევა, ბუნებრივია, შესაძლებელი იქნებოდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ თავად რუსეთის ფედერაცია იტყოდა უარს ყველა სახის დემოკრატიული ინსტიტუტების ჩამოყალიბებაზე, რაშიც ყველაზე მნიშვნელოვანი როლი ისევ იმ აპრობირებული პროპაგანდისტული მანქანების ამუშავებას ეკუთვნოდა, რომელიც, 70 წლის განმავლობაში, მოსახლეობაში რუსეთის სიძლიერის და ჰეგემონური მდგომარეობის მითოლოგიას ნერგავდა. ყველაზე მძლავრი სახის პროპაგანდისტული მანქანა კი იყო ტელემედია.

2000 წლის მაისში რუსეთის ფედერაციის პრეზიდენტად ვლადიმერ პუტინი აირჩიეს. ხოლო 2002 წლის 1 სექტემბერს რუსეთის საზოგადოებრივი მაუწყებლის – სრულიად რუსეთის ტელეკომპანია I არხად გადაკეთებამ ანუ, საზოგადოებრივი მაუწყებლის სტატუსის მოხსნამ, პრაქტიკულად, თავად ფედერაციის მოსახლეობასაც და მთელ მსოფლიოსაც აჩვენა, რომ რუსეთი ღიად ამბობდა უარს დასავლური მოდელის ცხოვრების წესზე. ეს იყო მთელი მსოფლიოს ცივილიზებული სამყაროსთვის სერიოზული ახალი გამოწვევა, თუმცა, ძნელი სათქმელია, რომ იმ პერიოდში მსოფლიოს წამყვანმა სახელმწიფოებმა გამოწვევას რამე რეაგირებით უპასუხეს.

2002 წელს ჯერ კიდევ მკაფიოდ არ იყო გამოხატული რუსეთის ფედერაციის ნება: იწყებდა ახალი, განსხვავებული ავტორიტარული სახელმწიფოს მშენებლობას, თუ გადაწყვეტდა აღედგინა საბჭოთა კავშირის სახის „სუპერდერჟავა“. არც ის იყო გარკვეული, ამ უკანასკნელის შემთხვევაში, რუსეთის

ფედერაცია საბჭოთა იდეოლოგიის აღდგენას მხოლოდ საკუთარ ტერიტორიაზე გადაწყვეტდა, თუ მისი ამბიციები უფრო შორს წავიდოდა და ის საბჭოთა კავშირში შემავალი რესპუბლიკების დაბრუნებას ეცდებოდა, მისი გავლენის სფეროში მოდერნიზებული საბჭოთა სახელმწიფოს მოდელის მეშვეობით, ნებაყოფლობით, თუ ძალის გამოყენებით.

როგორც ვლადიმერ პუტინის მმართველობის შემდგომ პერიოდში გაირკვა, რუსეთის ფედერაციამ მკაფიოდ გამოხატა საკუთარი მიზანი – აღედგინა საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირი.

მიზნის პირველი განაცხადი პუტინმა გააჟღერა გამოსვლაში, რომელშიც მთელი მსოფლიოსთვის შოკისმომგვრელი განცხადება გააკეთა: „საბჭოთა კავშირის დაშლა იყო ყველაზე დიდი გეოპოლიტიკური შეცდომა“. ხოლო ბოლო ნაბიჯი რუსეთის ფედერაციის საკონსტიტუციო სასამართლოში შეტანილი სარჩელი იყო სსრკ-ის დაშლის იურიდიული კანონიერების შესახებ.

მოკლედ, ვლადიმერ პუტინი სსრკ-ის აღდგენაზე მეოცნებე პოლიტიკოსია, რომელსაც არა მხოლოდ დაკარგული გავლენებისა და მსოფლიო პოლიტიკის მართვის სადავეების დაბრუნება სურს, არამედ იმ საბჭოური ცხოვრების წესის, რომლის ნოსტალგიაც გასაოცარი ძალით აქვს მოჭარბებული.

სამწუხარო რეალობაა ისიც, რომ საბჭოთა ყოფისადმი ნოსტალგიური შეგრძნებები არა მხოლოდ პუტინისთვისაა დამახასიათებელი. რუსეთის მოსახლეობის გარკვეული (საკმაოდ დიდი) ნაწილი კვლავ ამ შეგრძნებებით ცხოვრობს.

რუსეთის I არხის სამაუწყებლო ბადეს თუ გადავხედავთ, ნათელი გახდება ზემოხსენებულ მიზნების განხორციელების პროპაგანდისტული მეთოდები. ვიდრე თავად ტელეკომპანიის გადაცემებს ჩაუვლრმავდებით, თავად არხის შეფუთვა, ტიხრები, გადაცემების ქუდები, მუსიკალური გაფორმება, რიტმი, გამოსახულების ექსპრესია და, რაც მთავარია, ვიზუალური სიმბოლიკა სრულად ასახავს საბჭოთა სინამდვილისთვის

დამახასიათებელ ნიშან-სიმბოლოებს.

გადაცემების ქუდების, ტიხრების, საანონსო ჭრებისა და პრომორგოლების უმეტეს ნაწილში გვხვდება საბჭოთა კავშირის გერბი, ნამგალი და ურო, კოლმეურნისა და მუშის, ვერა მუხინას ცნობილი ქანდაკება, მეორე მსოფლიო ომისთვის დამახასიათებელი ატრიბუტიკა: საბჭოთა მუნდირი, საბჭოთა იარაღი და ა.შ. მუსიკალური თანხლებაც, რომელიც ამ ვიდეოგამოსახულებებს ახლავს, ან უკვე კარგად ნაცნობი საბჭოთა მელოდიების ფრაზებს შეიცავს, ან ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური მელოდიკის და ჰარმონიის მატარებელია.

რაც შეეხება თავად პროგრამირებას, უმთავრესი პროპაგანდისტული ტელეპროექტი, საბჭოთა კავშირის ცენტრალურ ტელევიზიის მსგავსად, არის საინფორმაციო გამოშვება „ერემია“, რომლის ქუდი, სტუდია, განათება ანუ ვიზუალური მხარე ერთმნიშვნელოვნად მიგვანიშნებს იმ სიძლიერესა და მონუმენტალიზმზე, რომლისკენაც მიილტვის რუსეთის ფედერაცია.

წამყვანების საუბრის ტონი, განსაკუთრებით მამაკაცების, ლამის იმეორებს სსრკ-ის ტელეკომპანიის დიქტორების ინტონაციებს. ასევე გამოშვების სტრუქტურა, სამაუწყებლო ბადე, სიუჟეტების ტექსტებიც კვლავ გაჟღენთილია ე.წ. კაპიტალისტური სამყაროს კრიტიკითა და რუსეთის ფედერაციის ხელისუფლების, ძირითადად, კი ვლადიმერ პუტინის მოღვაწეობის აბსოლუტური იდეალიზაციით.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ პროგრამა „ერემია“ სრულად ემსახურება რუსეთის ფედერაციის პრეზიდენტის აპარატს და აშუქებს უმთავრესად პრეზიდენტის აქტივობებს, მხოლოდ დადებით კონტექსტში.

მნიშვნელოვანია აღნიშვნა, რომ რუსეთის I არხი, განსაკუთრებით, საინფორმაციო გამოშვებებში არ ცდილობს შეფარული პროპაგანდის მეთოდების გამოყენებას. პირიქით, ის აგრესიულად მიშველია, პირდაპირი შეტევის პრინციპებს ემყარება და თამამი ტენდენციურობით ხასიათდება.

აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ტელეკომპანია კარგად იცნობს მომხმარებელს და შესანიშნავად აქვს შესწავლილი მისი მოთხოვნები. სამიზნე აუდიტორიას სწორედ ასეთი აგრესიული, ტენდენციური და ხშირად დაუნდობელი სიცრუე უფრო დიდ სიამოვნებას ანიჭებს, ვიდრე მოვლენათა ობიექტური ასახვა.

„ვრემია“ უკვე დიდი ხანია გაცდა ყველა სახის, საერთაშორისოდ აღიარებულ ჟურნალისტურ სტანდარტებს და იქცა სიცრუისა და ძალადობის მქადაგებელ, საკამოდ დაბალი ხარისხის ჟურნალისტური პროდუქციის მწარმოებელ პროპაგანდისტულ პროექტად, საიდანაც ძნელია რამე სახის ობიექტური ინფორმაციის მიღება.

საინფორმაციო გამოშვებები და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური შოუები, რომლებშიც, უმთავრესად, პოლიტიკოსების საქმიანობებია გაშუქებული, I არხის საბჭოთა იდეოლოგიის პროპაგანდისტული საქმიანობის ერთი მხარეა. ყველაზე მნიშვნელოვანი ყველა ის შეშუიანებითი, კულტუროლოგიური და, რაც მთავარია, მასობრივ-გასართობი პროექტებია, რომლებსაც საკამოდ მაღალი ხარისხით ამზადებს ეს ტელეკომპანია და გამორჩეული ინტენსივობით სთავაზობს მაყურებელს. მათ შორის, განსაკუთრებული ადგილი უკავია ტელესერიალებს.

რუსეთის I არხის ტელესერიალების 90 პროცენტი ეხება საბჭოთა კავშირის ცხოვრებას სხვადასხვა პერიოდში. სერიალები მოიცავს XX საუკუნის როგორც 20-იან, ისე 30-იან წლებს. 60-იანი წლების დათბობის პერიოდსაც და 80-იანი წლების პერესტოიკასაც. მაგრამ ყველაზე დიდი ფული და ენერგია იხარჯება ისეთი სერიალების შექმნაში, რომლებიც მეორე მსოფლიო ომის პერიოდს ასახავენ. რადგან რუსეთის ფედერაციის იდეოლოგიური ღერძი ემყარება არა იმდენად, ზოგადად, საბჭოთა ცხოვრების წესსა და საბჭოთა ადამიანს, რამდენადაც კონკრეტულად საბჭოთა სამხედრო მოსამსახურეს.

არ არსებობს თითქმის არც ერთი სერიალი, რომელშიც

სამხედრო მოსამსახურე არ იყოს წარმოდგენილი, უკიდურესად პოზიტიურ როლში. ის ყველაგან მისაბადი, სანიშნო და, რაც მთავარია, საოცნებო სატრფო ან/და საქმროა ქალბატონებისთვის.

როგორც ჩანს, თავად ვლადიმერ ვლადიმერის ძისთვის, როგორც ყოფილი სამხედროსთვის, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სამხედრო ცხოვრების წესის გამოჩენულად აღმატებით ხარისხში ჩვენებას.

რუსეთის მოსახლეობისთვის პატრიოტიზმი და სამშობლოს სიყვარული ჯარის, ყაზარმის, შინელის, მუნდირისა და ჩექმის სიყვარულის პირდაპირპროპორციულია. სამხედრო მოსამსახურისა და ზოგადად, ომის იდეალიზაცია რუსეთის სახელმწიფო პოლიტიკის განუყოფელი შემადგენელი ნაწილია.

საბჭოთა კავშირის მოდერნიზებული სახით აღდგენისთვისაც ზომ რუსეთის ფედერაცია, რა თქმა უნდა, ძალისმიერ მეთოდებს ანიჭებს უპირატესობას, რადგან კარგად ესმის, რომ რუსეთის გავლენის სივრცეში ნებაყოფლობით დაბრუნება არც ერთ ყოფილ საბჭოთა რესპუბლიკას არ შეიძლება უნდოდეს. ამიტომ, პროპაგანდისტული მანქანა, რომელსაც ამ შემთხვევაში, I არხი წარმოადგენს, აუცილებლად უნდა აღვივებდეს ახალგაზრდა თაობაში სწორედ ამ სამხედრო, დამპყრობლურ, ანუ მამულიშვილურ (ეს ცნებები რუსეთისთვის იდენტურია) გრძნობებს, როგორც თავის დროზე, ომში მიმავალ საბჭოთა მეომრებს აჩვენებდნენ პროპაგანდისტულ კინოსურათებს მათზე ფსიქო-ემოციური ზემოქმედებისა და პატრიოტული გრძნობების გამძაფრების მიზნით. რამდენად შედეგიანია ასეთი წარსული გამოცდილება თანამედროვე რუსი ახალგაზრდების იდეურ-პოლიტიკური აღზრდისთვის, ძნელი სათქმელია, ეს არც წარმოადგენს, ამჯერად, ჩვენი კვლევის მიზანს. ჩვენ გვაინტერესებს ის მცდელობები და მეთოდები, რა მეთოდებითაც თანამედროვე სუპერტექნოლოგიით აღჭურვილი უმდიდრესი ტელეკომპანია I არხი ახორციელებს წმინდა საბჭოთა ეპოქისთვის დამახასიათებელ იდეოლოგიურ პროპაგანდას.

უახლოეს ერთ წელიწადში I არხმა აჩვენა სერიალები, რომლებიც ეძღვნებოდა ჟუკოვის, ჩაპაევის, ბუდიონის, სტალინის, ბერიას, კულტურის ყოფილ მინისტრ ფურცევას, გაგარინის ცხოვრებასა და ა.შ. საუბარია მხატვრულ სერიალებზე.

ამას გარდა, I არხი ასეთივე ინტენსივობით აჩვენებს საბჭოთა პერიოდის გამოჩენილი და სახელოვანი პიროვნებების ბიოგრაფიულ დოკუმენტური ფილმებსა და სერიალებს.

სამხედრო სიძლიერის მქადაგებლის გარდა, ეკრანზე სისტემატურად ჩნდება სერიალები საბჭოთა პერიოდის ისეთი მოღვაწეების შესახებაც, რომლებიც თავისი ცხოვრებით ეწინააღმდეგებოდნენ კიდეც საბჭოთა სისტემას. მაგრამ ასეთ შემთხვევაშიც კი, წინა პლანზე აუცილებლად წამოწეულია ამ პიროვნების რუსული ბუნება, მათი წმინდა რუსული შემოქმედება, რუსული სულის ამაღლებისთვის საჭირო ყველა ნიშანი (მაგალითად, კლადიმერ ვისოცკისადმი მიძღვნილი სერიალი).

ამით I არხი ცდილობს ერთგვარად აიცილოს ტენდენციურობის, პლაკატურობის კლიშე და ობიექტური მაუწყებლის იმიჯი დაიმკვიდროს. და, რაც მთავარია, მიიზიდოს ნებისმიერი თაობისა და ნებისმიერი გემოვნების მაყურებელი.

თუმცა დისიდენტთა, თავისუფლად მოაზროვნეთა თუ საბჭოთა იდეოლოგიის ერთგულთა ცხოვრების ჩვენებით, ნებისმიერ შემთხვევაში, I არხის მექანიკური ტელეპროდუქცია, სერიალები უმეტესად არ სცდება საბჭოთა ეპოქას.

მაგალითად, რუსული ესტრადის პრიმადონად აღიარებული ალა პუგაჩოვასადმი მიძღვნილი სერიალი. საინტერესო დეტალია, რომ სერიალში, რომელიც აგებულია ალა პუგაჩოვას ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე, მთავარ მოქმედ გმირს (რომელიც, ბუნებრივია, პუგაჩოვას ყველას სიმღერას მღერის) ჰქვია არა ალა, არამედ, გალა. როგორც ჩანს, პუგაჩოვა ის მწვერვალია, რომლის სახელის ტარების უფლება არ აქვს მისი ბიოგრაფიის გადმოძცემელ მხატვრულ გმირსაც კი.

მრავალ სერიალს შორის ყურადღება მინდა გავამახვილო

ერთი შეხედვით უმნიშვნელო ფილმზე, „მანეკენი“. სიუჟეტი ვითარდება 1980-იანი წლების ბოლოს, როდესაც სსრკ-ის დაშლის პროცესი იწყება. ახალგაზრდა პროვინციელი გოგო ბავშვთა სახლში გაზრდილი (ეს აუცილებელი პირობაა გმირის დადებითი სახის შექმნისთვის), მოსკოვში ბედისა და სამსახურის საძიებლად ჩადის. შემთხვევით სამოდელი სააგენტოში ხვდება, სადაც ბრწყინვალე კარიერა ელოდება.

გოგო გაიცნობს მეზობელ ახალგაზრდა კაცს, რომელიც ერთი შეხედვით მაწანწალას ჰგავს. ყმაწვილი სინამდვილეში ავანგარდისტი მხატვარი აღმოჩნდება, რომელიც ცხოვრების წესითა და შემოქმედებით საბჭოთა იდეოლოგიას ებრძვის. ანუ დისიდენტული იდეების მატარებელია. მაგრამ პრობლემა ისაა, რომ ამავე დროს, სამხედრო მაღალჩინოსნის, გავლენიანი გენერლის ვაჟია, რომელიც, საბოლოო ჯამში, უარს იტყვის განსხვავებულ, ანტისაბჭოთა იდეებით შეპყრობილ შვილზე.

გოგოსა და ყმაწვილს შორის გაჩაღებულ რომანში სუკ-ის მაიორი (ასევე ბავშვთა სახლში აღზრდილი, რაც აპრიორში მიანიშნებს მაყურებელს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ სუკ-ის თანამშრომელია, არ შეიძლება ცუდი ადამიანი იყოს) ერევა, რომელიც მთელი ფილმის განმავლობაში უნგრევს ცხოვრებას როგორც ყმაწვილს, ისე მთავარ მოქმედ გმირს. სერიული სრულდება მოულოდნელი ფინალით, როდესაც ირკვევა, რომ ეს, ბავშვთა სახლში აღზრდილი მაიორი, სინამდვილეში მოვალეობას ასრულებდა. მოვალეობას, რომელსაც სამსახური და მაშინდელი სამშობლო აკისრებდა, ხოლო სსრკ-ის დაშლის შემდეგ, იგი კეთილ ბიძიად გადაიქცევა, რომელიც ყველაფერს გააკეთებს, რომ ლამაზ წყვილს ბედნიერი ცხოვრება შეუქმნას.

ფიქრობ, განსაკუთრებული დაკვირვება არ სჭირდება გარემოებას, რომ სერიული პირდაპირ ვლადიმერ პუტინის სახე-ხატების სრული იდეალიზაციისთვის არის შექმნილი. ბავშვთა სახლში გაზრდილი სუკ-ის ოფიცერი, რომელიც მაშინაც ერთგულად ემსახურებოდა სამშობლოს, დღესაც მოწოდებულია მხოლოდ სიკეთის ქმნისკენ.

ამ სერიალით სამხედრო ჩინოსნების არა მხოლოდ პროფესიული საქმიანობის იდეალიზაციაზეა საუბარი, არამედ მაყურებლისთვის უფრო მნიშვნელოვანზე – მის ადამიანურ მხარეზე. მაყურებლის ფსიქო-ემოციურ სამყაროზე მოქმედი ასეთი სახის პროპაგანდისტული ფილმები არცთუ იშვიათია თანამედროვე რუსეთის I არხის სამაუწყებლო ბადეში.

სერიالების გარდა, საბჭოთა პროპაგანდისტული იდეოლოგიით გამსჭვალულ პროექტებს შორის, გამორჩეული ადგილი უკავია მუსიკალურ და გასართობ შოუ პროგრამებს. ამ პროექტების მთავარი მამოძრავებელი არიან ის გმირები და პერსონაჟები, რომლებიც პროექტებში მონაწილეობენ.

საბჭოთა პერიოდის ცნობილ ვარსკვლავებთან ერთად, პროგრამებში აუცილებლად მონაწილეობდნენ ახალგაზრდა თაობის ღამეელები ან უკვე აღიარებული ხელოვანები. ამით მაყურებელმა თვალნათლივ უნდა იხილოს სრულიად განსხვავებული თაობის ადამიანების როგორც შემოქმედებითი, ისე იდეურ-მხატვრული ერთიანობა, რომ კარგად „გარემონტებულ“, 60 წელს გადაცილებულ ხელოვანებსა და 20 წლის ახალგაზრდებს ერთი მასაზრდოებელი წყარო – რუსული შემოქმედება აქვთ, რომ მათი ძირი ერთია, რომ მათ შორის არ არსებობს წყვეტა, მით უფრო, ჩატეხილი ხიდი.

ამ პროექტებიდან თავისი სიმბოლიკით, სახელწოდებით, ქუდითა და კონტენტით გამორჩეულია პროექტი „დოსტოიანე რესპუბლიკი“ (რესპუბლიკის მონაპოვარი), რომლის ქუდი შედგება ნახევრად საბჭოთა და ნახევრად რუსეთის ფერდერაციის გერბისგან.

რაც შეეხება პროექტის ფორმატს, ის მარტივია: ცნობილი საბჭოთა მომღერლების, კომპოზიტორების სიმღერებს მღერიან ახალგაზრდა ვარსკვლავები და ამით ახალი თაობა პატივს მიაგებს რუსული ესტრადის წინა თაობების ხელოვანებს.

ბუნებრივია, ამ გასართობ მუსიკალურ შოუ პროგრამებში ძირითადად ჟღერს ცნობილი საბჭოთა მელოდიები, საბჭოთა პოეტების შექმნილ ლექსებზე, სადაც სიყვარულის თემატიკასთან ერთად ისმის ტექსტებიც ხალხთა შორის

მეგობრობის, საბჭოთა ქვეყნის სიძლიერის, ერთიანი საბჭოთა ოჯახის შესახებ.

რომ შევაჯამოთ ამ მოკლე სტატიაში წარმოდგენილი პრობლემატიკა, უნდა აღვნიშნოთ – იმის გარდა, რომ თავად ამ სახის პროპაგანდისტული არხი, რომელიც რუსეთის მოსახლეობის აზროვნების სისტემის კონკრეტული მიმართულებებით წარმართვას უწყობს ხელს, საყურადღებოა არა მარტო რუსეთის მომავლისთვის, არამედ ზოგადად მსოფლიოსთვის. ამ არხის მსოფლიო და განსაკუთრებით, პოსტსაბჭოთა სისტემის ქვეყნებში ტრანსლირება, ვფიქრობ, გამორჩეულად საშიშ ტენდენციებამდე მიგვიყვანს.

პოსტსაბჭოთა ქვეყნების ცხოვრება არ გამოირჩევა განვითარების მაღალი ეტაპებით. ეს ქვეყნები დიდი გამოცდის წინ დგანან დღემდე. მოუგვარებელია ეკონომიკური და სოციალური პრობლემები. მოსახლეობების დიდ ნაწილს ჯერ კიდევ წარმოადგენენ ადამიანები, რომლებსაც საბჭოთა სინამდვილეში ჩამოუყალიბდათ სხვადასხვა სახის ცხოვრებისეული (ეთიკური, ზნეობრივი, ემოციური, რაციონალური და სხვ.) კრიტერიუმები და რომელთა გარკვეულ ნაწილსაც განხილვის საშუალება გრძნობა დაეუფლა სახელმწიფოების ახალი მოწყობის მიმართ.

მათ, არც თუ მცირე ნაწილს, სულ უფრო ნაკლებად სჯერა შემფოთებული ევროპისა და ამერიკის. როდესაც რუსეთის I არხი მაუწყებლობს ისეთი ქვეყნების ტერიტორიებზე, სადაც იდეალურადაა ნაჩვენები საბჭოთა სისტემის ყველა „სიკეთე“ „ურავნილოვკა“, სადაც უმეტესად ყველა ღარიბი იყო და ამიტომ არავის არავისი შურდა, სადაც სახელმწიფო ფიქრობდა შენს მაგივრად და, სადაც ბედნიერი მონა იყავი, ადვილად შესაძლებელია, ასეთმა პროპაგანდამ დამღუპველი შედეგები გამოიღოს ამ ქვეყნების მოსახლეობის მომავალ არჩევანში. და შესაძლებელია, ასეთი პროპაგანდით შთაგონებულმა საზოგადოებამ პოლიტიკური ვექტორი დიდი საბჭოთა ოჯახის აღდგენისთვის ბრძოლისკენ წარმართოს. ამიტომ, რეალურად დასაფიქრებელია, უნდა მაუწყებლობდეს თუ არა რუსეთის

I არხის პროპაგანდისტული მანქანა პოსტსაბჭოთა სივრცის ქვეყნებში და რა შედეგებით შეიძლება დასრულდეს ამ ქვეყნების დამოუკიდებლობისა და დემოკრატიული სახელმწიფოს მშენებლობისკენ სწრაფვა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Почепцов Г.Г. Коммуникативные технологии двадцатого века. М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер». 2002
- Володарский А.- Политическая пропаганда- <http://politpropaganda.com/>
- Войтасик Л. Использование психологии в системе пропаганды - Издательский Дом «БАХРАХ-М», 2001.
- Киселёв В. - Психологические аспекты пропаганды - <http://psyfactor.org/propaganda5.htm>

თინათინ ჭაბუკიანი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ასოცირებული პროფესორი

საბავშვო ტელემაუწყებლობის განვითარების მტკიცებელი კოსტისაგან საქართველოში

XX საუკუნე ისტორიაში კინოს ეპოქად უნდა შესულიყო, რომ არა მოგვიანებით შექმნილი ტელევიზია, რომელმაც ლამის გადაფარა ეს უკანასკნელი თავისი ყოვლისმომცველობით. ტელევიზია კინემატოგრაფს, რადიოსა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგს (მხატვრობა, თეატრი, მუსიკა) გამოშასხველობით საშუალებებს დაესესხა, გაითავისა ისინი, განავითარა და შემდეგ, საკუთარი, ასე ვთქვათ, სპეციფიკური ნიშან-თვისებები შეიძინა.

თბილისის სატელევიზიო გადაცემების სტუდია საქართველოს რადიოინფორმაციის მთავარი სამმართველოს ბაზაზე, 1956 წლის ნოემბერში შეიქმნა და 1989-1990 წლებამდე სახელმწიფო ტელევიზიას წარმოადგენდა.

„ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში მედია კონცენტრირებულია მცირე ჯგუფის ხელში და ტიპობრივად ერთგვაროვანია, შესაბამისად, მედიაპროდუქტი შეზღუდული და სტანდარტულია“.¹

ცხადია, საბავშვო მაუწყებლობაც საბჭოთა იდეოლოგიას ეყრდნობოდა და ძირითადად დიდაქტიკურ-პროპაგანდისტულ ხასიათს ატარებდა.

წიგნში „ტელევიზია და ბავშვები“ ერთ-ერთი პედაგოგი წერს: „ჩვენი ამოცანაა, რომ ბავშვის ცხოვრებაზე სრული ზეგავლენა მოახდინოთ... ბავშვებმა ისე უნდა შეისწავლონ ხელოვნება, დაინახონ და შეაფასონ მოვლენები, როგორც საჭიროა კომუნიკური აღზრდისთვის“.²

¹ ჟურნალისტიკა. ავტორთა ჯგუფი; გამოც. „მერიდიანი“, 2012, გვ. 181

² Телевидение и дети., «Искусство», 1976. стр. 139

ასეთ ვითარებაში მოზარდი თაობა ორმაგი ზეწოლის ქვეშ იმყოფებოდა, საბჭოთა იმპერია კი ქართულ კულტურას, მათ შორის ტელემაუწყებლობასაც, თანამედროვე ცივილიზაციის ადეკვატურ განვითარებას უსპობდა.

1989 წელს, საქართველოში რთული პოლიტიკური ვითარება შეიქმნა. 9 აპრილს საბჭოთა არმიამ რუსთაველზე, მთავრობის სახლთან საქართველოს დამოუკიდებლობის მოთხოვნით შეკრებილთა მასობრივი მშვიდობიანი აქცია დაარბია. ამან, ფაქტობრივად, საბჭოთა საქართველოს პოლიტიკური და ეკონომიკური ცხოვრების პარალიზება გამოიწვია. დაიწყო კომუნისტური რეჟიმის სრული დელიგიმიტაცია და ქაოსი საზოგადოებაში.

მიმდინარე მძაფრი პროცესების მიუხედავად, ზვიად გამსახურდიას ხელისუფლებისთვის საბავშვო პროგრამებს სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა ჰქონდა. მაუწყებლობა მთავრობის სასახლიდან მიმდინარეობდა, შეზღუდულ პირობებში, ლიმიტირებულ დროში საბავშვო პროგრამები („ძილისპირული“) რვასაათიანი საინფორმაციო გამოშვების წინ გადიოდა. შეიქმნა ახალი თოჯინები, დევები: „დედა ღუ“ და „მამა ღუ“, (ავტორი – მწერალი გურამ პეტრიაშვილი). ეს იყო მოზარდებზე საბჭოთა იდეოლოგიის ტოტალური ზემოქმედების განეიტრალებისა და მისი ეროვნული მოტივებით ჩანაცვლების პირველი მცდელობა.

1991-1992 წლების დეკემბერ-იანვრის სახელმწიფო გადატრიალება, რომელიც „დემოკრატიის აღდგენის“ ლოზუნგით მიმდინარეობდა, საბჭოთა კავშირის დაშლას დაემთხვა. ტელემკვლევარი ელდარ იბერი წერს: „ტოტალიტარიზმისგან გათავისუფლების პროცესმა დეიდეოლოგიზაცია გამოიწვია, რამაც მანამდე არსებული იდეურ-აღმზრდელობითი ფუნქციები აბსოლუტურად შეცვალა. ძველი სტრუქტურები აღარ იყო საჭირო, როგორი უნდა ყოფილიყო ახალი ტელეპროდუქცია, ჯერ კიდევ ბუნდოვანი იყო“.¹

¹ იბერი ე. „ტელეკრანის პედაგოგიკა“. ჟურნ. „სკოლა და ცხოვრება“. 1993, №2, გვ. 10

„რკინის ფარდის“ გახსნამ უალტერნატივო ტელევიზიას კერძო ტელეკომპანიების სახით კონკურენტები გაუჩინა. 1991-1992 წლებში ამოქმედდა „მერმისი“, „იბერევიზია“, „კაკასია“, „თამარიონი“, „რუსთავი 2“, „ევრიკა“ და სხვ. მათი სამაუწყებლო ბადე უმთავრესად შევსებული იყო „მეკობრული“, უკონტროლო ვიდეოპროდუქციით.

კრიტიკოსი ლალი ავალიანი წერს: „მდარე მასკულტურის „ტრიუმფალური სვლა“ საქართველოში გრძელდება, ლავასავით მოზღვაკებული, განვითარებადი ქვეყნებისათვის გამიზნული იაფი ოკეანისგაღმური ნაწარმი წალეკვით გვემუქრება“.¹

მასკულტურამ ყველაზე ძლიერი დარტყმა სწორედ მოზარდ თაობას მიაყენა. ამოქმედდა „აკრძალული ხილის“ სინდრომიც. აღარ არსებობდა ორიენტირები, თუმცა, მეორე მხრივ, ამ ფაქტორმა გზა გაუხსნა თამამ ექსპერიმენტებს. ძველი სტერეოტიპების მსხვრევის პროცესში საბავშვო მაუწყებლობაშიც გაჩნდა სრულიად ახალი შტრიხები.

ჯერ კიდევ საბჭოთა ხელისუფლების დროს, 1990 წელს, განათლების სამინისტროსთან შეიქმნა პირველი დამოუკიდებელი ტელეორგანიზაცია „საყმაწვილო სტუდია“ (ხელმძღვანელი ზურაბ ოშხენელი), რომელიც თავის ტელეპროდუქციას სახელმწიფო არხზე ათავსებდა.

მათი ტელეპროექტები სკაუტებზე, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის მოზარდთა ცხოვრებაზე ბავშვებს თანდათან ამზადებდა ინტეგრაციისა და გლობალიზაციის რთულ პროცესებში ჩართვისთვის.

დაიწყო საბჭოთა ცნობიერების შეცვლისა და ცენზორისაგან დატყვევებული სიტყვის გათავისუფლების პროცესი. გამოიკვეთა სხვა ფასეულობები, სამყაროს ახლებური ხედვა. ამავე პერიოდში გაჩნდა ახალი ტექნოლოგიები (BTK-ის ვიდეოპარატურა და კომპიუტერული მონტაჟი), რომლებმაც ტელეწარმოება თვისებრივად შეცვალეს.

1993-2000 წლებში სრულიად ახალი საგანმანათლებლო პროექტები განხორციელდა: („პატარა ამბები დიდ თემებზე“,

¹ [http:// Lib. ge// bodi – textst. Php?3233](http://Lib.ge//bodi-textst.Php?3233) (მოძიებულია 01.03. 2011.)

„შოკოლადის მიკროფონი“, „გრამატიკონი“, „აბდა-უბდა“, „ტელეზლაპარი, და სხვ.). ყურადღებას გაავამახვილებ პროექტებზე, რომლებმაც გარკვეული კვალი დატოვეს საბავშვო მაუწყებლობის განვითარებაზე.

1994-1995 წლებში თინეიჯერებისათვის შეიქმნა პირველი საინფორმაციო პროგრამა – „საყმაწვილო ქრონიკები“, (ავტორები – ლ. გერაშვილი, გ. ლეონიძე, რეჟისორი თ. ჭაბუკიანი), რომელიც მანამდე არსებული საბავშვო ტელეპროგრამებისაგან რადიკალურად განსხვავდებოდა. პოსტსაბჭოთა საქართველოს მოზარდების თვალწინ იწვოდა შენობები, ინგრეოდა ქალაქები, ბევრმა მათგანმა დაკარგა ახლობლები; თვითონ გამოიარა „გოლგოთის გზა“ სოხუმიდან თბილისამდე. მათ გაიარეს ენერგოკრიზისი, უტრანსპორტობა, გაკვეთილები გაყინულ საკლასო ოთახებში. საათობით იდგნენ პურის რიგებში... გაჩნდა უამრავი პასუხაუცემელი კითხვა. გაღიზიანებული თაობა უფროსებისგან დიდაქტიკასა და მორალზე საუბარს არ მიიღებდა. მათ უკვე იცოდნენ, რომ ბავშვებს თავიანთი უფლებები ჰქონდათ. პროექტის ავტორების მთავარი ამოცანა იყო ბავშვებისთვის გასაგებ ენაზე აეხსნათ ქვეყანაში მიმდინარე პროცესები. მოზარდებთან ურთიერთობა მათივე თანატოლების მეშვეობით გადაწყვიტეს. პროგრამა ზუსტად პასუხობდა დროის მოთხოვნებს. შეიძლება ითქვას, რომ „საყმაწვილო ქრონიკებში“, მოზარდები უფროსებზე უფრო ადვილად და თამამად ალაპარაკდნენ ტაბუდადებულ თემებზე. პროექტი ერთგვარ სამჭედლოდაც გადაიქცა, სადაც მოზარდები თავის შემოქმედებით ძალებს სინჯავდნენ.

1994 წელს, პირველი არხის ეთერში გაჩნდა ჩარჩოში მოქცეული კაცუნა „ტელეევიზირი“, რომელიც მოულოდნელად გაცოცხლდა და ბავშვებს ახალი თამაში შესთავაზა: გაეგზავნათ ნახატები, რომლებიც შემდეგ ტელეევიზორში გაცოცხლდებოდნენ. კომპიუტერულ თამაშებში გაწაფულმა პატარებმა უპირობოდ მიიღეს კომპიუტერული ტელეევიზორის შეთავაზება. ურთიერთთანამშრომლობა შედგა. ეს იყო ინტერაქტიული ტელეევიზიისკენ გადადგმული პირველი ნაბიჯები.

„ტელეევიზირი“ აბსოლუტურად აკმაყოფილებდა თანამედროვე სტანდარტებს, რაზეც მეტყველებს უამრავი საერთაშორისო პრიზი (1994 წელი – „მანა – 94“, სანკტ-პეტერბურგი, საერთაშორისო ფესტივალი „მწვანე ზედა“ – პრიზი საუკეთესო საბავშვო ფილმისთვის. 1999 – პარიზი, Riena – საერთაშორისო ფესტივალი, პრიზი საუკეთესო ანიმაციური ფილმისთვის. 2001 – გერმანია, ფრაიბურგი – პრიზები „Hoimar von Ditfurth – Priz da best children film“, ფილმისთვის „შავი, შავი ზღვა“ და სხვ).

1992 წლის 10 მაისს ქართულ ტელევიზორებში სრულიად განსხვავებული გადაცემა „ბასტი-ბუბუ“ დაიბადა (ხელმძღვანელი – თამარ სხვიტარიძე). პროექტი თავიდან მოზაიკური სტრუქტურის, ტიპური საინფორმაციო გადაცემა იყო. ორი წლის შემდეგ შემოქმედებითმა ჯგუფმა ბავშვთა ფედერაციაში კერძო სტუდია გახსნა, რომელიც გადაცემისთვის ამზადებდა ბავშვებს ცეკვასა და სიმღერაში.

ქართული მენტალიტეტიდან გამომდინარე, სტუდიას უამრავი მსურველი გამოუჩნდა და პროექტიც თანდათან მხოლოდ გასართობ-სანახაობითი ფუნქციებით შემოიფარგლა. პრაქტიკულად, „ბასტი-ბუბუს“ შემოქმედებითმა ჯგუფმა სახელმწიფო სტრუქტურა საკუთარი ბიზნესწარმოებისთვის გამოიყენა და შემდეგ ფინანსურ დამოუკიდებლობასაც მიაღწია.

„ბასტი-ბუბუ“ პოსტსაბჭოთა ქართულ ტელეევიზიაში პირველი საბავშვო პროექტი იყო, რომელიც ერთგვარ „ბრენდად“ იქცა და საბავშვო სეგმენტის სრულ მონოპოლიზაციას მიაღწია. წარმატებას განაპირობებდა, ერთი მხრივ, გათავისუფლებული შემოქმედებითი პოტენციალი და ბიზნესაზროვნება, მეორე მხრივ კი, კომუნიკური ტელეპროგრამისგან დიამეტრულად განსხვავებული მიდგომა საბავშვო მაუწყებლობაში, რომელიც მოზარდების ბუნებრივი განვითარების ხელშეწყობას ისახავდა მიზნად.

90-იანი წლებიდან მოყოლებული, მასმედიაში საქართველოში როტული გზა განვლო. „ქვეყნების უმრავლესობამ დემოკრატიის

მიმართულებით რამდენიმე ნაბიჯი გადადგა... ამ ქვეყნებში ჩამოყალიბდა გაურკვეველი, ჰიბრიდული რეჟიმები, რომლებშიც შერწყმულია დემოკრატიისა და ავტორიტარიზმის ელემენტები... რაც (არშემდგარი სახელმწიფოს) სინდრომად არის ცნობილი. საქართველო აშკარად ამ ტიპის – „ნაცრისფერი ზონის“ ქვეყნებს მიეკუთვნება...¹

2003 წელს საქართველოში პოლიტიკური კრიზისი გადამწყვეტ ფაზაში შევიდა, რაც „ვარდების რევოლუციით“ დასრულდა. 23 ნოემბერს, საქართველოს ტელეეთერში მოვლენათა განვითარების ორი ვერსია გაჩნდა: „ვარდების რევოლუციისა“ და „სახელმწიფო გადატრიალების“. „ვარდების რევოლუციის“ ტრანსლაციის შემდეგ „რუსთავი 2-მა“ საკუთარ თავს გამარჯვებული ხალხის ტელევიზია უწოდა. მისი რეიტინგი მატულობდა, შესაბამისად, სახელმწიფო ტელევიზიის მიმართ უარყოფითი დამოკიდებულება იზრდებოდა.

შეიძლება ითქვას, რომ ერთი, საკმაოდ განსხვავებული პლატფორმიდან, რასაც სახელმწიფო ტელევიზია ერქვა, მეორეზე – საზოგადოებრივ მაუწყებელზე გადასვლა არც თუ მარტივი აღმოჩნდა.

2004 წელს, სახელმწიფო ტელევიზიაში (თავმჯდომარე ზაზა შენგელია) რეორგანიზაცია დაიწყო, რასაც, პირველ ყოვლისა, საბავშვო რედაქცია ემსხვერპლა. განუკითხავად დაიხურა ყველა პროექტი, გადარჩა მხოლოდ „ბასტი-ბუბუს“, რომელიც 2010 წლამდე ფუნქციონერებს. „ბასტი-ბუბუს“ დროდადრო „მულტი-პულტი“ და „ბაბილინა“ ენაცვლებიან, თუმცა პროგრამებში თვისებრივად არაფერი იცვლება. საწყის ეტაპზე პროექტი მაღალმხატვრული პროდუქციით გამოირჩეოდა, მაგრამ თანდათან მდარე ხარისხის მასკულტურის სამჭედლოდ გადაიქცა. 2010 წელს „ბასტი-ბუბუს“ შემოქმედებით ჯგუფს ხელშეკრულება აღარ გაუგრძელეს და მას პრიმიტიული და საეჭვო მხატვრული ღირებულების „პეპეს ზღაპარი“

¹ ნოდია გ. „დემოკრატიის შექმნის ორი მცდელობა საქართველოში: თხუთმეტწლიანი გზის შეჯამება...“ კრებული „დემოკრატიის მშენებლობა საქართველოში“, თბ. „იდეა“, 2003, გვ. 38

ჩაენაცვლა“. პარალელურად ეთერში მეორდება „პლანეტა ბასტი-ბუბუ“ და ორიგინალური გადაცემა“ „ბავშვობანა“.

„რევოლუციური განწყობისთვის“ დამახასიათებელია ყველაფრის „ახალი ფურცლიდან“ დაწყება. ეს ვითარება საბავშვო ტელემაუწყებლობასაც შეეხო. „რუსთავი 2“ მაყურებლის მისაზიდად ყველა ხერხს იყენებს. ანონსები იწყება შემდეგი ფრაზებით: პირველად ქართულ ტელევიზორში... გაჩნდა „დუტას ზღაპრები“ (2007 წ.), რომელიც I არხის „ტელეზღაპრის“ გადამღერება იყო, „მზიარული სტარტები“ – „მზიარული შეჯიბრის“, ხოლო „ვისწავლოთ ზატა“ – „მზატერის სახელოსნოს“ – 90-იანი წლების გადაცემების კალკირება. ის, რომ ტექნოლოგიურ პროგრესთან ერთად იცვლება ფორმები, არ ნიშნავს, რომ ასეთი რამ ჯერ არ გაკეთებულა.

იმავე წლებში, არხზე მზადდება ორი ბრიტანული („ეკივოკი“, „ყველაზე ნიჭიერი“) და ერთი ამერიკული პროექტი („საბავშვო ამბები“). თანდათან იკვეთება არხის პოზიცია. ის უპირატესობას ამერიკულ და ევროპულ სტანდარტებს ანიჭებს. განსხვავებით „რუსთავი 2-სგან“, ტელეკომპანია „იმედზე“ ორი ორიგინალური გადაცემა მზადდება „რაო-რაო“ და „ეტალონი“ (2006 წელი), რომელიც ევროპის საბუნებისმეტყველო აკადემიამ ოქროს მედლით დააჯილდოვა და „მედიავადაგოგიკა“ უწოდა.

2008 წელს მაუწყებლობას იწყებს საქართველოს საპატრიარქოს ტელევიზია „ერთსულოვნება“, რომელიც თავის საბავშვო პროგრამებში „ძილი ნებისა, პატარებო“ და „სუფთა დაფა“ მართლმადიდებლურ ღირებულებებს ამკვიდრებს, თუმცა პროდუქცია, მხატვრული თვალსაზრისით, ვერანაირ კრიტიკას ვერ უძლებს.

2011 წლიდან მაუწყებლობას შეუდგა პირველი საბავშვო არხი „ენკი-ბენკი“, რომელიც საეთერო დროს უმეტესად უცხოური ტელეპროდუქციის ხარჯზე ავსებს. რაც შეეხება მის რამდენიმე ორიგინალურ გადაცემას (აქ ძირითადად კონცერტებს ვგულისხმობ), აშკარად შეიმჩნევა ბიზნესინტერესები და არა – პროფესიონალიზმი.

„ვარდების რევოლუციის“ შემდეგ კადრების დანიშვნა არა მხოლოდ პარტიულ სტრუქტურებში, არამედ სხვა სფეროებშიც, მათ შორის, ტელევიზიაშიც, არა პროფესიონალიზმისა და გამოცდილების, არამედ „რევოლუციური“ დამსახურების მიხედვით“ ხდებოდა. დაიწყო შემთხვევითი კადრების დამკვიდრების პროცესი. თუმცა პროფესიონალების საჭიროება აღარც იყო, რადგან, ძირითადად, უცხო ქვეყნების პროექტების ზუსტი კალკირება ხდებოდა.

2012 წლის 1 ოქტომბერს დამთავრდა „ვარდების რევოლუციის“ ეპოქა. სახელმწიფოს სათავეში პოლიტიკური გაერთიანება „ქართული ოცნება“ მოვიდა, თუმცა ქართულ ტელევიზორებში პრიორიტეტული ისევ პოლიტიკური დებატები, თოქშოუები და გაუთავებელი ჟურნალისტური გამოძიებებია.

2011 წელს საზოგადოებრივმა მაუწყებელმა ტექნიკური გადაიარაღების პროცესი განახორციელა. შეიქმნა ყველაზე მაღალი გარჩევადობის (HDV) სისტემის 12-კამერაანი მოძრავი სატელევიზიო სადგური, ვირტუალური სტუდიები, თუმცა ისინი, ძირითადად, ახალ ამბებსა და პოლიტიკურ გადაცემებს ემსახურებიან. სამწუხაროდ, საბავშვო მაუწყებლობის მიმართ ისევ ინერტული და ქოტური დამოკიდებულება ვლინდება. დღეისთვის ამ მიმართულებით თითზე ჩამოსათვლელი პროექტები მზადდება. საზოგადოებრივი მაუწყებელი – „ყოჩაღების ქუჩაზე“ (კვირაში ერთხელ), ტ/კ „იმედი“ – ყველსათვის კარგად ცნობილი „ბასტი-ბუბუ“ (კვირაში ერთხელ), ტ/კ „ერთსულოვნება“ „ძილი ნებისა, პატარებო“ (ყოველდღე, შაბათ-კვირის გარდა), კომედი არხი - „Komeidy kids“.

ჩამოთვლილი პროგრამებიდან ნამდვილად გამოირჩევა ორიგინალური გადაცემა: „ყოჩაღების ქუჩაზე“. წამყვანი (დავით გოგიჩაიშვილი) დროის პატარა მონაკვეთში ორ საინტერესო მხატვრულ სახეს („ბუას“ და „კაპიტანს“) ქმნის. კალეიდოსკოპური სიჩქარით ერთმანეთს ენაცვლება ფრაგმენტები ღოკუმენტური თუ ანიმაციური ფილმებიდან, ბავშვების მიერ შესრულებული მუსიკალური ნომრები, ნახატები.

სანახაობითობას ორგანულად ერწყმის შეძენებითი აქცენტები, რაც სასიამოვნოსთან ერთად, სასარგებლოცაა. თუმცა ეს პროექტი მხოლოდ სკოლამდელი ასაკის ბავშვებისთვისაა. ისიც, კვირაში ერთხელ. სხვა ასაკობრივი კატეგორიებისთვის კი „ნიშა“, ისევ ცარიელია.

კინომცოდნე ლიკა ციხისელი სტატიაში „მოზარდი და კინო“ წერს: „კრიტიკოსები ხშირად დავობენ იმის შესახებ, რომ უნდა შეიცავდეს თუ არა საყმაწვილო ლიტერატურა და კინო გარკვეულ მიმანიშნებელ დამრიგებულ ტონს, თუ სჯობს, გვერდი აუშაროთ ამას. მიუხედავად იმისა, რომ მოზარდები მკაცრად უარყოფენ მენტორულ ტონს, ისინი მაინც ყოველთვის, მართალია, გაუცნობიერებლად, მაგრამ მაინც ელიან უფროსებისგან გარკვეულ ზნეობრივ გაკვეთილებს...“¹

ცხადია, ამ მხრივ საბავშვო მაუწყებლობა საქართველოში ჯეროვნად არაა გამოყენებული.

XXI საუკუნეში ელექტრონული კომუნიკაციის სწრაფი განვითარება ცვლის ადამიანთა ურთიერთობებს, სოციალურ-პოლიტიკურ და კულტურულ ყოფას, ხელს უწყობს ახალი აზროვნების დამკვიდრებას. სულ უფრო და უფრო მძაფრდება გლობალიზაციის პროცესები, რომელიც უკანა რიგებისკენ სწევს ენას, რელიგიას, ისტორიასა და ა.შ., რაც მომავალ თაობაში ეროვნული მენტალობის შესუსტებას იწვევს. ამას, ცხადია, ხელს უწყობს ინტერნეტიც, რომლის საშუალებით მომხმარებლისთვის ყველანაირი ინფორმაციაა ხელმისაწვდომი, მათ შორის, პორნოგრაფიაც, რომლის ძირითადი მომხმარებლები ბავშვები და მოზარდები არიან. არასრულწლოვანთა დაცვის პრინციპი მკაფიოდაა განსაზღვრული „მაუწყებელთა ქცევის კოდექსში“, რომელიც 2007 წლის აპრილიდან ამოქმედდა და ვრცელდება საქართველოში მოქმედ ყველა მაუწყებელზე, რომელიც დროით შეზღუდვით ზღვარს (ე.წ. წყალგამყოფს) აწესებს. „მაუწყებელთა ქცევის კოდექსი“ ავალდებულებს მაუწყებლებს სამაუწყებლო ბადე

1 ლ. ციხისელი „მოზარდი და კინო“ ჟურნ. Filmprint, №11 გაზაფხული 2014. გვ. 57

დაგეგმოს დროითი შეზღუდვებით, რაც მკაფიოდ არის განსაზღვრული ყველა ასაკობრივი კატეგორიისა და ყველა სახის ტელეპროგრამებისთვის“.¹ კოდექსში საგანგებოდაა ჩამოყალიბებული ბავშვებსა და არასრულწლოვანებთან დაკავშირებით გასათვალისწინებელი სტანდარტები. თუმცა სტანდარტები ხშირად ირღვევა.

ჟურნალისტიკის დოქტორი ლაურა კუტუბიძე წერს: „კომერციული ტელეარხები ვერ ახერხებენ საბავშვო აუდიტორიისთვის განკუთვნილი პროგრამების გამიჯვნას, კრიტიკულ მომენტებში ერთვება რეკლამა ყოველგვარი წინასწარი მინიმუმების გარეშე“.²

ბოლოდროინდელი კვლევები ცხადყოფენ, რომ რაც უფრო პატარაა ბავშვი, მით უფრო მეტად ექცევა რეკლამის გავლენის ქვეშ. ტელევიზიის მთავარ მახასიათებლად ხომ სიმულტანურობა, დემონსტრირებისა და დაკვირვების ერთდროულობა და „თანდასწრების ეფექტია“ მიჩნეული. აუდიო-ვიზუალურ ელექტრონულ სივრცეს თან მოაქვს ინფორმაცია ცნობიერისა და ქვეცნობიერისთვის. პროცესში უამრავი ადამიანია ჩართული და ის, თავისდაუნებურად, მანიპულირების ობიექტს წარმოადგენს. პიერ რონდიერი ამ მოვლენას „მასიფიკაციას“ უწოდებდა.

„ერთნაირი შთაბეჭდილებები, ერთნაირი აზრები, ერთნაირი შეგრძნებები და ბოლოს ჩამოყალიბდება ერთნაირი შეხედულებები... შემდგომში ეს შეხედულებები განსაზღვრავენ ადამიანის ქცევას, თუმცა მათ ამის შესახებ წარმოდგენაც კი არა აქვთ“.³ ამგვარი ზემოქმედების გასანიტრალებლად ზრდასრულ ადამიანებს გარკვეული ფილტრები აქვთ, ბავშვები კი ასეთ საშუალებას მოკლებული არიან.

¹ [h. \[http://gpb.ge/uploads/documents/144b075e-3c2b-4859-99400-aa29a93fdd17GPB_Code_of_Conduct.pdf\]\(http://gpb.ge/uploads/documents/144b075e-3c2b-4859-99400-aa29a93fdd17GPB_Code_of_Conduct.pdf\). \(მოძიებულია 10.10.2011](http://gpb.ge/uploads/documents/144b075e-3c2b-4859-99400-aa29a93fdd17GPB_Code_of_Conduct.pdf)

² კუტუბიძე ლ. ზუბაშვილი ვ. „მედიის გავლენა: ყოვლისმომცველი თუ შეზღუდული/ სელექტ – ტური?“ ჟურნ. „ხელისუფლება და საზოგადოება“, 2010, № 3, გვ. 23

³ Рондьер П. «40 мнений о телевидении», М. «Искусство», 1978, стр. 9

აუდიტორიაზე მედიის გავლენის კვლევა უახლესი მიმართულებაა და ამ თვალსაზრისით, საქართველოში თითქმის არაფერია გაკეთებული. დღეს, როგორც არასდროს, საბავშვო მაუწყებლობის სტრატეგიას სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს. რა არის ჩვენი მოტივაცია? რას ვაშენებთ: დემოკრატიას თუ ისევ უკან ვბრუნდებით? ალბათ, საჭიროა ყველა ასაკობრივი კატეგორიის საბავშვო აუდიტორიაზე ზრუნვა, განსაკუთრებული ყურადღება კი უნდა მივაქციოთ „თინეიჯერებს“. სწორედ მათთვის უნდა მომზადდეს თოქშოუები. პრიორიტეტული უნდა გახდეს საგანმანათლებლო, შემეცნებითი ხასიათის პროექტები. უნდა ვაჩვენოთ ჩვენთან ახლოს მდგომი პატარა ქვეყნების განვითარების (ფინეთი, ბულგარეთი, რუმინეთი) ისტორია. მეტი ყურადღება უნდა მივაქციოთ სამშობლოსთვის თავდადებულ მოღვაწეებს, კლასიკური ნაწარმოებების ეკრანიზაციას.

დრო დადგა, შეიქმნას სპეციალისტთა ჯგუფი (მკვლევრები, ფსიქოლოგები, სოციოლოგები, პედაგოგები, ტელემკვლევრები და სხვ.), რომელიც საბავშვო მაუწყებლობის სტრატეგიაზე იმუშავებს, რათა შემდგომში ჭეშმარიტ ფასეულობებზე ორიენტირებული ტელეპროდუქცია შეიქმნას, რაც ხელს შეუწყობს ეროვნულ თავისთავადობის გაძლიერებისა და მოზარდი თაობის ჩამოყალიბების საპასუხისმგებლო საქმეს.

რეზო ჭიჭინაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასისტენტ პროფესორი

მენტალური რეპოლუციის პირველი მცდელობა პოსტსაბჭოთა საქართველოში

1990 წლის 28 ოქტომბერს პირველ მრავალპარტიულ არჩევნებში საარჩევნო ბლოკ „მრგვალი მაგიდის“ გამარჯვების შემდეგ, საქართველოს რესპუბლიკის მოსახლეობის აბსოლუტური უმრავლესობა ცვლილებებს ელოდა, თუმცა შედეგმა მაინც ერთგვარი დაბნეულობა გამოიწვია როგორც მოსახლეობაში, ისე ჟურნალისტებს შორის.

იმ პერიოდის სახელმწიფო ტელევიზიის საინფორმაციო პროგრამის პასუხისმგებელი რედაქტორი იხსენებს: „როდესაც 28 ოქტომბერს არჩევნები დამთავრდა და „მრგვალმა მაგიდამ“ გაიმარჯვა, 29-ში დილით კამერას არ ავ ზავნიდნენ გამარჯვებულ პარტიასთან... იყო სრული ქაოსი. 15-წუთიან საინფორმაციო პროგრამას ძლივს ვაკონწიწებდით. ჟურნალისტებმა არ იცოდნენ რა გაეკეთებინათ“¹.

იმავედროულად, უმრავლესობაში იყვნენ ჟურნალისტები, რომლებიც თვლიდნენ, რომ ეროვნული მოძრაობის ლიდერები მათი მოვალენი იყვნენ.

„ტელევიზიაში მომუშავეები არ თვლიდნენ, რომ მხოლოდ ზვიადმა და ეროვნულმა მოძრაობამ მოუტანა მათ დამოუკიდებლობა. ისინი თვლიდნენ, რომ ეს ყველაფერი ერთად გააკეთა, უბრალოდ ზვიადი და კოსტავა ლიდერები იყვნენ. ისინი (ტელევიზიაში მომუშავენი), თავს თვლიდნენ არა მხოლოდ ჯარისკაცებად, ზოგს ოფიცრის თანამდებობაზეც ჰქონდა პრეტენზია“² – ამბობს მამუკა არეშიძე, რომელიც გამსახურდიას ხელისუფლების აქტიური მოწინააღმდეგე და

¹ ინტერვიუ ფისო ქათამაძესთან – საინფორმაციო პროგრამა „მოამბის“ ყოფილი პასუხისმგებელი რედაქტორი. დოკ. ფილმი „მაღლა დაღმავალი კიბით“, 1997წ. სსმ-ს არქივი

² ინტერვიუ მამუკა არეშიძესთან – დოკ. ფილმი „მაღლა დაღმავალი კიბით“ 1997წ. სსმ-ს არქივი

ჟურნალისტთა აქციების ერთ-ერთი ორგანიზატორი იყო.

პირველი პრეზიდენტის მიზანი საბჭოური მენტალიტეტისგან საზოგადოების გათავისუფლებას წარმოადგენდა. ზვიად გამსახურდიასთვის დამოუკიდებლობის აღდგენის მხოლოდ დეკლარირება არ იყო საკმარისი. ეროვნული მოძრაობის ლიდერი მუდამ საფრთხის მოლოდინში იყო და იმ პერიოდის ინტელიგენციის უდიდეს ნაწილს „სუკის“ აგენტებად აღიქვამდა. ე. წ. წითელი ინტელიგენციის წინააღმდეგ, საქართველოს უზენაესი საბჭოს თავმჯდომარემ და შემდეგ პირველმა პრეზიდენტმა, პროპაგანდის მანქანის ამუშავება გადაწყვიტა.

ეროვნულ ხელისუფლებას საინფორმაციო პოლიტიკის შესახებ საკუთარი შეხედულება ჰქონდა, რაც დემოკრატიის ყოველგვარ ჩარჩოს სცდებოდა და ჟურნალისტთა ერთი ნაწილისთვის კატეგორიულად მიუღებელი, მეორე ნაწილისთვის კი, მისაღები და გასაგები იყო.

ახალი ხელისუფლების ერთ-ერთ მთავარ იდეოლოგ თემურ ქორიძის განცხადებით, გამსახურდიას ხელისუფლებისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო რეალური დამოუკიდებლობის მიღწევა და სწორედ ამიტომ ყველაფერი ამ მიზანს უნდა დამორჩილებოდა. სწორედ ასეთი ტიპის მიდგომა გახდა ახალი მმართველობისა და საზოგადოების დიდი ნაწილის დაპირისპირების მიზეზი. ეროვნულ ხელისუფლებას სურდა იდეოლოგიური პროპაგანდის მეშვეობით მენტალური რევოლუცია მოეხდინა.

კვლევის მიზანია გავაანალიზოთ, თუ რამდენად მართებულად იყენებდა ზვიად გამსახურდია პროპაგანდის კლასიკურ ფორმებსა და მეთოდებს და რა შეცდომები დაუშვეს გამოუცდელმა იდეოლოგებმა.

„მრგვალი მაგიდის“ ლიდერის ერთ-ერთი პირველი ამოცანა პროპაგანდის მანქანაზე სრული კონტროლის დამყარება იყო. ზვიად გამსახურდიას გადაწყვეტილებით, ტელე-რადიო დეპარტამენტის თავმჯდომარედ მისი ერთგული, თუმცა ტელევიზიისთვის აბსოლუტურად უცნობი პიროვნება

– თეიმურაზ კვანტალიანი დაინიშნა. გამსახურდიას სწორედ ამ გადაწყვეტილებით გაჩნდა პირველი ბზარი ქართველ ჟურნალისტებს შორის და მეტად გაღრმავდა ახალ ხელისუფლებასთან ჟურნალისტთა დაპირისპირება.

თეიმურაზ კვანტალიანმა თავის პირველ განცხადებაში (ოფიციალურ დანიშვნამდე) აღნიშნა, რომ ტელევიზია არის გართობის საშუალება. დეპარტამენტის თავმჯდომარემ „ინფორმაციული ბლოკადისა“ და „ყურადღების გადატანის“ ხერხების ამუშავება გადაწყვიტა. დახურა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პროგრამები, ძირითადი აქცენტი გასართობ გადაცემებზე გააკეთა, გაამკაცრა კონტროლი საინფორმაციო სამსახურზე, რამაც ჟურნალისტთა ერთი ნაწილის პროტესტი გამოიწვია. სხვანი თვლიდნენ, რომ ამგვარი ქმედებით საქართველოს სახელმწიფოებრიობა უფრო განმტკიცდებოდა.

კომიტეტში მოსალოდნელი „ბუნტის“ თავიდან ასაცილებლად, 1990 წლის 25 დეკემბერს, უზენაესი საბჭოს თავმჯდომარემ გადაწყვიტა ჟურნალისტებს შეხვედროდა. ზვიად გამსახურდია ტელევიზიაში თავად მივიდა. მას, კვანტალიანის დასაცავად, მხოლოდ ერთი არგუმენტი ჰქონდა – რომ კვანტალიანი არის ძლიერი კაცი, რომელიც სახელმწიფო ტელევიზიაში არ შემოუშვებს ძალებს, რომლებიც პირადად გამსახურდიასა და ასევე ქვეყნის მტრები არიან.

ტელევიზიის მუშაკებთან საუბრის სტრატეგია „ცრუ ანალოგიებზე“ იყო აგებული. არა მხოლოდ ამ კონკრეტულ შეხვედრას, არამედ გამსახურდიას თითქმის ყველა საჯარო გამოსვლას ერთგვარ მოტივად მიჰყვებოდა, რომ მისი გზა არის ჭეშმარიტი (ისე, როგორც იესო ქრისტესი), ხოლო დანარჩენი ყველა ვარიანტი არის ცრუ (ე. წ. ბარაბას გზა).

სწორედ ასეთივე ხისტი, ერთგვარად სწორხაზოვანი პროპაგანდის გატარება სურდა მას სახელმწიფო ტელევიზიის საშუალებით. გამსახურდია ასევე ცდილობდა, მედიის საშუალებით, ე. წ. კლასიფიკატორის ეფექტი აქტიურად აეშუშავებინა, რათა მისი პირადი მტრები მოსახლეობის გონებაში ავტომატურად აღქმულიყვნენ ქვეყნის მოღალატეებად.

ასეთი მიდგომა შეუქცევადი პროცესების მაპროვოცირებელი გახდა. ჟურნალისტთა დიდმა ნაწილმა, რომელსაც ახალი ხელისუფლების გადაწყვეტილებით, ეთერზე ხელი აღარ მიუწვდებოდა, ოპოზიციური აზრისთვის ალტერნატიული საათის გამოყოფის, ე. წ. სამშობლოს მოღალატეების სიების ტელევიზიით გადაცემის აკრძალვისა და ტელე-რადიო დეპარტამენტის ხელმძღვანელობის შეცვლის მოთხოვნით, 1991წ 12 სექტემბერს, სახელმწიფო ტელევიზიის კიბეზე საპროტესტო აქცია დაიწყო.

კიბეზე მსხდომი ჟურნალისტები, როგორც თავად აცხადებდნენ, სიტყვის თავისუფლებისთვის, სახელმწიფო ტელევიზიის შენობაში დარჩენილნი კი – საქართველოს თავისუფლებისთვის იბრძოდნენ. რაც მთავარი კითხვის ერთგვარი შედეგი – ჯერ დემოკრატია, თუ ჯერ დამოუკიდებლობა?

აქციის მეორე დღეს ტელევიზიის კიბეები ოპოზიციონერ პოლიტიკოსთა ტრიბუნად გადაიქცა. ხელისუფლების მომხრე ჟურნალისტებს მუშაობის საშუალება აღარ ჰქონდათ. მათ ტელეაპარატურის ნაწილი უზენაესი საბჭოში გადაიტანეს, სადაც მინი სტუდია მოაწყვეს და ტელევიზიის შენობა დატოვეს. დარჩენილი აპარატურის მეშვეობით კი, გაფიცულმა ჟურნალისტებმა ე. წ. კიბის ტელევიზია შექმნეს. ალტერნატიული ტელევიზიის სიგნალის მიღება მხოლოდ ტელევიზიის მიმდებარე ტერიტორიაზე იყო შესაძლებელი. კიბეებთან გამოტანილი იყო ორი ტელევიზორი, სადაც ოპოზიციურად განწყობილი ჟურნალისტების მომზადებული სიუჟეტები გადიოდა.

ხელისუფლების მიერ უნებლიეთ თუ შეგნებულად აწყობილი პროპაგანდის – „ინფორმაციული ბლოკადისა“ და „ყურადღების გადატანის“ ჯაჭვი ნაწილობრივ გაირღვა.

ხელისუფლების გადადგმული ნაბიჯებიდან გამომდინარე, იკვეთება პროპაგანდის რამდენიმე მეთოდი. ესენია: „პრობლემის შექმნა“, „დემონიზაცია“, „ისტორიის გადაწერა“, „ხელოვნურად შექმნილი საშიშროებები“, „კლასიფიკატორი“, „გამეორება“ და „ინფორმაციული ბლოკადა“.

მოსახლეობისათვის მთავარი საფიქრალი და პრობლემა

უნდა გამხდარიყო არა სოციალური საკითხები, არა დისკუსია დემოკრატიული საზოგადოების შენების შესახებ, არამედ რუსეთი, მისი ჩანერგილი აგენტურა და დამოუკიდებლობის დაკარგვის საფრთხე. საკითხების მთავარ პრიორიტეტად ქვეყანა კი ინფორმაციის მიზანმიმართულად გადარჩევითა და ამა თუ იმ მოვლენისათვის დიდი მნიშვნელობის მინიჭებით ხერხდებოდა. უნდა დანერგილიყო რუსეთის მხრიდან საქართველოში დესტაბილიზაციის მცდელობის, მოსალოდნელი ანექსიის, სხვადასხვა ტიპის პროვოკაციების მოწყობის შიში.

შიშის მხოლოდ დანერგვა არ არის საკმარისი, ის უნდა იყოს მართული – კონკრეტული გარემოებიდან გამომდინარე, შესაძლებელია შიშის გამძაფრება, გამწვავება. ზოგ შემთხვევაში, პირიქით, მინელება და ილუზორული პატარ-პატარა გამარჯვებების ზეიმიც კი (ამის დასტურია გამსახურდიასა და მისი გუნდის წევრების მიერ, სხვადასხვა დროს გაკეთებული საჯარო განცხადებები, რუსეთის მხრიდან რეალური საშიშროების მოახლოების შესახებ, ისევე, როგორც განცხადებები, რომ იმპერია უძლურია და უკან დაიხია). ე. წ. შიშის მართვა კი არამხოლოდ მოსახლეობაზე ემოციური ზემოქმედების საშუალება, არამედ, საზოგადოების მართვის, მისი კონტროლის ტოლფასია.

ასევე, გამუდმებული პროპაგანდის წყალობით, უნდა დაიწყოს რუსეთის და მასთან ასოცირებული ჯგუფების ე. წ. დემონიზაცია. საზოგადოების უმრავლესობას უნდა შეეცვალოს შეხედულება ამა თუ იმ მოვლენისა თუ ადამიანთა ჯგუფის მიმართ. უნდა დაინგრეს ძველი და ჩამოყალიბდეს ახალი სტერეოტიპები. მაგალითისთვის, როგორიცაა „წითელი ინტელიგენცია“ „დამსახურებული მოღვაწეების“ ნაცვლად. აქვე უნდა აღდგეს ისტორიული სამართლიანობა, გამოირეცხოს მეხსიერება და მოსახლეობას ჩამოუყალიბდეს რეალური, „საჭირო“ მსოფლმხედველობა, რისთვისაც საჭიროა დაიწყოს ისტორიის გადაწერა.

მოსახლეობისთვის განკუთვნილი გზავნილები უნდა იყოს მარტივად აღსაქმელი და არ უნდა იყოს მრავალფეროვანი,

რადგან „გამეორებაში“ ეფექტურად იმუშაოს. ზოლო იმისთვის, რომ დასახული მიზნები განხორციელდეს, საჭიროა ალტერნატიული მოსაზრებების „დაბლოკვა“ და მოვლენების ცალმხრივად გაშუქება.

არსებობდა საფრთხე და მტერი, შესაძლოა, ზოგ შემთხვევაში, გადაჭარბებული, თუმცა რეალური. არსებობდა უდიდესი სურვილი და მიზანი, ქვეყანას მოეპოვებინა სრული დამოუკიდებლობა. ამას დამატებული 90-იანი წლების მოცემულობა, რაც ქვეყანაში არსებული რესურსების უდიდესი ნაწილის, მათ შორის, სამაუწყებლო მედიის, სახელმწიფო საკუთრებას გულისხმობს (მსხვილი და საშუალო ბიზნესი არ არსებობდა), ზვიად გამსახურდიას უდიდესი რეიტინგი და დამოუკიდებლობას მოწყურებული საზოგადოება.

ყოველივეს გათვალისწინებით, პროპაგანდას მარტივად უნდა ემუშავა, თუმცა გეგმამ მხოლოდ ნაწილობრივ იმოქმედა, რამაც, საბოლოო ჯამში, სამოქალაქო დაპირისპირება გამოიწვია. ზემოთ მოყვანილი მოვლენების გაანალიზების საფუძველზე, შეგვიძლია გამოვიკვლიოთ, თუ რატომ წააგო საქართველოს მოსახლეობის 87 პროცენტის არჩეულმა პრეზიდენტმა პროპაგანდისტული ომი.

თეორიულად, გამსახურდიას ყველა საშუალება ჰქონდა განეხორციელებინა ზემოთ ჩამოთვლილი მეთოდები. პირველი გეგმა, რომელიც ეროვნულ ხელისუფლებას ჰქონდა დასახული – ჩაეჭრა კავშირები საბჭოთა (რუსულ) მენტალობასთან – მხოლოდ ნაწილობრივ შესრულდა. მართალია, ეროვნულ ხელისუფლებას ჰქონდა კანონიერი ბერკეტი გაეკონტროლებინა მედია (რადგან სახელმწიფოს საკუთრება იყო), რასაც ახორციელებდა კიდეც, მან დაუშვა მთავარი შეცდომა – არ გათიშა რუსული ტელეარხების მაუწყებლობა. თუმცა, მოგვიანებით, გამსახურდია მიხვდა, რომ ეს მის წინააღმდეგ მოქმედი მძლავრი ბერკეტი იყო და შეცდომის გამოსწორება სცადა, მაგრამ უკვე დაგვიანებული იყო.

ყოფილი საკავშირო ტელევიზია საქართველოში განვითარებულ მოვლენებს უდიდეს მნიშვნელობას არ ანიჭებდა.

არც ეროვნული ხელისუფლების საწინააღმდეგო პირდაპირი მოწოდებები ისმოდა. სავარაუდოა, რომ სწორედ ამიტომ არ დადგა დღის წესრიგში რუსული ტელემაუწყებლობის გათიშვა. სწორედ აქ იკვეთება გამსახურდიას ხელისუფლების იდეოლოგია არაპროფესიონალიზმი. მაშინ, როდესაც აღებული კურსის მიხედვით ცდილობ შექმნა საშიშროებები, გადაწერო ისტორია, მოახდინო მტრისა და მასთან ასოცირებული ადამიანთა ჯგუფების დემონიზაცია, დაუშვებელია, მოსახლეობა პარალელურად უყურებდეს „მტრის“ ტელეკომპანიას, არა იმიტომ, რომ მასზე, ეთერის საშუალებით, პროპაგანდისტული ზეწოლა ხორციელდება; არამედ იმიტომ, რომ სწორედ იმ ტელეკომპანიის საინფორმაციოს წამყვანები არიან მოსახლეობისთვის ავტორიტეტები. იმ არხის სხვადასხვა პროგრამის წამყვანები არიან მისაბადი. სწორედ შენი „მტრის“ ღირებულებები, ფასეულობებია ახლობელი შენივე მოსახლეობისთვის.

სწორედ რუსული არხის მიერ მიწოდებული კულტურა და, განსაკუთრებით, პოპ კულტურა ხდება პოპულარული. ჩნდება მათი ავტორიტეტებისადმი სიყვარული და თანაგანცდა. ასეთი მოცემულობისას კი, წარმოუდგენელი იყო ეროვნული ხელისუფლების აღებული კურსის სრულყოფილად გატრება. შედეგიც ამის დასტურია.

ზვიად გამსახურდიას მომხრეები უმეტესად რეგიონებში ჰყავდა, სადაც რუსულ ტელევიზიას არ უყურებდნენ. დედაქალაქში, კი, სადაც „საკავშირო ტელევიზიის“ ყურების დონე მაღალი იყო, სადაც რუსული სამაუწყებლო მედია აღიქმებოდა როგორც ცივილიზებულ სამყაროსთან ერთადერთი კავშირი, პირველი პრეზიდენტი მხარდამჭერებს კარგავდა. შედეგად, რუსული მედია პრაქტიკულად უბრძოლველად, ზედმეტი პროპაგანდისტული სქემების შექმნის გარეშე იგებდა მედია ომს, თან ისე, რომ ფაქტობრივად შეუძლებელია რუსეთის მაშინდელი პირველი არხის მიკერძოებულობაში დადანაშაულება.

გარდა ამისა, როდესაც პროპაგანდისტს ასეთი ტიპის

მასშტაბურ ცვლილებებზე, ფაქტობრივად, მენტალური რევოლუციის განხორციელება აქვს მიზნად დასახული, მხოლოდ ვიწრო, საინფორმაციო ჩარჩოს აუცილებლად უნდა გასცდეს. ამ მეთოდების განსახორციელებლად აუცილებელია ჩართული იყოს, კინოპროდუქციაც. მცირე პერიოდში ამის მოხერხება რთულია, თუმცა „ისტორიის გადაწერა“ მოკლე ხანში ვერ მოხერხდება.

ამასთან, თუ რესურსი და დრო საკმარისი არაა მხატვრულისთვის, შესაძლოა გაკეთდეს სატელევიზიო, დოკუმენტურ მასალაზე დაფუძნებული ფილმები, რაც ამგვარი სტრატეგიის წარმოებისას აუცილებელია. თუმცა, რეჟისორებსა და სცენარისტებთან, ვისაც ღირებული პროდუქციის შექმნა შეეძლო, გამსახურდიამ გააზრებულად გაწყვიტა კონტაქტი და გარიყა.

ზაზი, რომელიც ხელისუფლებას ჰქონდა არჩეული, გამყარებული უნდა ყოფილიყო საქართველოს ტელევიზიის პროგრამირების მკაცრი კურსითაც. აღსანიშნავია, რომ ტელერადიო კომიტეტის თავმჯდომარე ცდილობდა, ეროვნული თვითშეგნების ამაღლების მიზნით, ზმირად გაეშვა ქართული ფილმები, თუმცა მათი შერჩევა და ბადეში განთავსება სტიქიურად ხდებოდა. ე.წ. დემონიზაციის პროპაგანდისტული პროცესი კომიკურ ხასიათს იძენდა, რადგან მექანიკური პროდუქციის უმრავლესობა (მხატვრული თუ დოკუმენტური ფილმები, ტელესპექტაკლები და ა.შ.), იმ ხელოვნების მიერ იყო შექმნილი და ფილმებში ის მსახიობები მონაწილეობდნენ, რომლების მიმართაც „დემონიზაციის“ მეთოდი უნდა განხორციელებულიყო.

ერთ შემთხვევაში, ზვიად გამსახურდია ხელოვნების უმრავლესობას „წითელ ინტელიგენციას“ უწოდებდა და ზმირად ბრალს სდებდა საბჭოთა უშიშროების კომიტეტთან თანამშრომლობაში. მეორე მხრივ კი, მისივე ტელევიზია სწორედ მათ ნაწარმოებ პროდუქტს იყენებდა ქართული, ეროვნული სულისკვეთების ასამაღლებლად.

„ისტორიის გადაწერის“ მეთოდიც ასევე

არათანმიმდევრულად შერჩევითობის პრინციპის მიხედვით სორციელდებოდა.

პირველმა პრეზიდენტმა დამოუკიდებელი საქართველოსთვის არასასურველი პირების, ავტორიტეტების ლუსტრაცია დაიწყო, თუმცა აქაც დაშვებული იყო მნიშვნელოვანი შეცდომა. შეცდომა არა ლუსტრაციის გზით ისტორიის გადაწერა, არამედ ის სუბიექტური მიდგომა იყო, რომელსაც ეროვნული ხელისუფლება მიმართავდა. ავტორიტეტების მსხვერვა არა გლობალურად, არამედ ზვიად გამსახურდიას პირადი სიმაპათიანტიპათიის მიხედვით ხდებოდა.

უშიშროების არქივში დაცული დოკუმენტები ისტორიული სამართლიანობის აღდგენის ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალება იყო, თუმცა ეს მძლავრი ბერკეტი, საბჭოთა საქართველოს სახელოვან ხელოვანთა შთამომავლების დაშანტაჟების იარაღად იქცა. ასეთი მიდგომით, ეროვნულმა ხელისუფლებამ საბჭოთა ავტორიტეტების იმიჯის რღვევის ნაცვლად, საზოგადოებაში აგრესია გამოიწვია.

გაუაზრებლად და არათანმიმდევრულად მიმდინარეობდა „ინფორმაციული ბლოკადაც“. არსებული მოცემულობის მიხედვით, ამ მიმართულებით, ხელისუფლებაში ახალმოსულ ეროვნულ მთავრობას არჩევანი ჰქონდა, მიზნის მისაღწევად რამდენიმე მეთოდი გამოეყენებინა. კერძოდ: „ინფორმაციული ბლოკადა“, „ნახევრად სიმაართლე“ ან „ორთქლის გამოშვება“. სახელმწიფო ტელევიზიაში განხორციელებული საკადრო პოლიტიკისა და შემდეგ ტელერადიოკომიტეტის მუშაობის მიხედვით, ზემოთ განხილულიდან ნათელია, რომ არჩევანი ხელისუფლებამ „ინფორმაციულ ბლოკადაზე“ შეაჩერა.

პროპაგანდისტული მეთოდების გამოყენებისას, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი, აღებული გეზის ნაბიჯ-ნაბიჯ უცვლელად განხორციელება. თუმცა, ამ შემთხვევაშიც, ზვიად გამსახურდიას ხელისუფლების პრობლემა სწორედ არათანმიმდევრულობა იყო.

თავიდან აღებულ გეზს – ინფორმაციულ ბლოკადას პერიოდულად „ნახევრად სიმაართლის“ მეთოდით ანაცვლებდნენ,

რისი ერთ-ერთი ნათელი მაგალითიცაა, 1991 წლის 2 სექტემბერს განვითარებული მოვლენები. ხოლო, როდესაც პოლიტიკურმა დაპირისპირებამ კულმინაციას მიაღწია, ხელისუფლებამ ორთქლის გამოშვების სტრატეგიას მიმართა, რის შედეგადაც გაჩნდა ე. წ. კიბის ტელევიზია. ასეთი სტრატეგიული შეცდომების გამო, გასაკვირი არაა, რომ ყველა ამ მეთოდმა, სასურველი შედეგის ნაცვლად, სამოქალაქო დაპირისპირება გამოიწვია.

ს ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა თ ი მ ც ო დ ნ ე ბ ა

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

პოსტმოდერნისტული ქართული ფერწერის რელიგიური ასპექტი

გასული საუკუნის პირველი მეოთხედის განმავლობაში, ქართული ხელოვნება აჩქარებული ტემპით ცდილობდა სხვადასხვა მხატვრული მიმართულების დაჭაშნიკებას, თითქოს გრძნობდა მოსალოდნელი „მკაცრი ცენზორის“ ნაბიჯების მოახლოვებას, სტაგნაციის პერიოდის დადგომის საშიშროებას, რომელმაც მთელი სამი ათეული წელი გასტანა, დროის ამ მონაკვეთში ქართულ კულტურას, რომელიც ერთდროულად, რამდენიმე ავანგარდული მიმართულებისათვის ნიშანდობლივი ელემენტების ეკლექტურ ნაზავს წარმოადგენდა, ერთგვარი შუასაუკუნეებრივი თეატრისათვის დამახასიათებელი სიმულტანურობა გამოარჩევდა. თუმცა ნიჭიერ მხატვართა: პეტრე ოცხელის, ირაკლი გამრეკელის, მიხეილ გოცირიძის, ბენო გორდეზიანის და სხვათა შემოქმედებაში ეს სიმულტანურობა გარკვეული ჰარმონიზაციით ეპოქისათვის დამახასიათებელ იმ ტენდენციას უსვამდა ხაზს, მხატვრულ სახეთა გამოთქმისაკენ, ე.წ. სინთეტური ფორმების შექმნისაკენ რომ ისწრაფვოდა. შესაძლოა სწორედ აღნიშნულმა ფაქტორმა განაპირობა ის, რომ, როგორც კი, შედარებითი ლიბერალიზაცია (იგულისხმება ე. წ. „პოსტსტალინური ლიბერალიზაცია“) იგრძნო, 50-60-იანი წლების ხელოვანთა ახალი თაობა არსებული ვაკუუმის ამოვსებას შეუდგა.

ევროპასა და ამერიკაში უკვე ჩავლილი მხატვრულ მიმართულებათა სტილური თავისებურებათა საკუთარ ხელწერასთან მორგებით, შემოქმედი ახალგაზრდობა დაკარგული დროის ანაზღაურებას შეეცადა. ამიტომაც

ეს „ვარჯიში“ პუანტელიზმსა და ფოვიზმში, კუბიზმსა და აბსტრაქციონიზმში კალეიდოსკოპური სისწრაფით ცვლიდნენ ერთმანეთს. ჯერ კიდევ 70-იანი წლების ბოლოს, პოლიტიკურ- დისიდენტური მოძრაობის გააქტიურებამ ქართულ სახელოვნებო სივრცეში გააღვივა მხატვართა ე. წ. ანდერ გრაუნდი, რომელიც იატაქვეშეთის ნაცვლად, თბილისის სამხატვრო აკადემიის „მეათე სართულის“ ჯგუფის სახით ჩამოყალიბდა (მამუკა, ნიკო და მაია ცეცხლაძეების, ოლეგ ტიშჩენკოს, მამუკა ჯაფარიძის, კარლო კაჭარავას, გია ღოლიძის, თემურ იაკობაშვილის, ზურაბ სუმბაძის, გია ლორიას, გიორგი მალაქელიძის და აკაკი რამიშვილის შემადგენლობით). ჯგუფი მალე შეივსო მხატვართა ახალი ნაკადით (გია რიგვავა, ნიკო ლომაშვილი, გურამ წიბახაშვილი, დავით ჩიხლაძე, ზურაბ გომელაური, გია ებგვერაძე, ლია შველიძე), რომელიც თავის „ნონ-კონფორმისტულ“, მკვეთრად უარყოფით დამოკიდებულებას არსებული რეალობისადმი, ირონიისა და გროტესკის მხატვრული ხერხების გამოყენებით გამოხატავდა. ძირითადად, არატრადიციულ მასალაში (სამეურნეო საღებავი, დისპრესია, რკინისა და ხის გამოყენებით) განსხეულებული ეს ტრანსავანგარდული მხატვრული სახეები ქართული მსოფლალქმისათვის ნიშანდობლივი რომანტიკული ზეაწეულობით გამორჩეულ კარნავალურ განწყობას ქმნიდნენ.

აღნიშნული წლების რუსული ამავე მიმართულების მხატვრობის წმინდა პოლიტიკურ-იდეური პროტესტის ეპატაჟური გამოვლინებისაგან განსხვავებით, აღნიშნულ მიმართულებას საქართველოში, იმ წლებში შედარებით უფრო მოზომილი და თავშემკავებული ხასიათი ჰქონდა. ქართველმა მხატვრებმა სულიერი თავშესაფარი ჰპოვეს სარწმუნოების წიაღში. მათ მიმართეს მართლმადიდებლურ ქრისტიანობას, როგორც ხსნის ერთადერთ ჭეშმარიტ გზას. ამავე დროს, სრულიად გაცნობიერებულად მზერა წარსულისაკენ მიაპყრეს და ეროვნულ, თუ საკაცობრიო ისტორიულ მემკვიდრეობას დაეწაფნენ.

ამ მხრივ, განსაკუთრებით აღსანიშნავია იმ მხატვრების

შემოქმედება, რომელნიც არც ფორმალურად და არც ორგანიზაციულად არც ერთ გაერთიანებას არ ეკუთვნოდნენ, თუმცა ტრანსსავანგარდული მიმართულებას თანაუგრძნობდნენ. ირაკლი ფარჯიანი, ლევან ჭოლოშვილი, გია ბულაძე, მერაბ აბრამიშვილი, ლევან მარგიანი და სხვ., როდი უარყოფდნენ კულტურულ მემკვიდრეობას, საკუთარს, ან მსოფლიო ცივილიზაციათა დანატოვარს, არამედ დიდის რუდუნებით სწავლობდნენ მათგან.

ამ ასპექტით, XX ს-ის 70-80-იან წლებში სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსულ ქართველ მხატვართა შემოქმედების მაგალითზე, ერთი საინტერესო ნიშანი დაიკვირვება – ქართულ ტრანსსავანგარდს, იმავე პოსტმოდერნიზმს გამოარჩევს სწორედ არა დაპირისპირება გასული საუკუნის 20-იანი წლების ავანგარდული მემკვიდრეობისადმი, არამედ მათი შემოქმედებითი ათვისება. ეს ხაზგასმით აღსანიშნავი თვისებაა, რადგან თითქმის ყველგან ევროპაში ტრანსსავანგარდი მის წინარე პერიოდის ავანგარდულ მოძრაობას აგრესიულად უპირისპირდებოდა. თუმცა, გარკვეული იდეური დაპირისპირება ქართველი ტრანსსავანგარდისტებისა უფრო უშუალო წინამორბედი თაობის მხატვარ-აბსტრაქციონისტთა ჯგუფის (ილია და გელა ზაუტაშვილების, ლუკა ლასარეიშვილის, სოსო წერეთელის) მიმართ შეინიშნებოდა.

ამრიგად, ქართული პოსტმოდერნისტული მხატვრობის პირველი ჩანასახები ჯერ კიდევ 70-იანი წლებიდან იწყება და იგი პოსტმოდერნიზმის პირველ ფაზად შეიძლება ჩაითვალოს. 80-იანი წლების მეორე ნახევრიდან 90-იანი წლების ჩათვლით, უკვე სახეზეა აღნიშნული მიმართულების მეორე ეტაპი, ხოლო 90-იანი წლების მიწურულიდან XXI ს. მიმდინარე პერიოდის ჩათვლით საქმე გვაქვს ამ მიმართულების მესამე ფაზასთან, როდესაც საქართველოში პოსტმოდერნიზმის ყველა ნიშანი მეტ-ნაკლები სახიერებით ვლინდება.

მეტად მნიშვნელოვანია, რომ თითქმის იმავე წლებს განეკუთვნება ევროპულ ესთეტიკურ სააზროვნო სივრცეში აღნიშნული მიმართულების გაჩენა და განვითარება.

აღსანიშნავია, რომ თუკი საბჭოთა იდეოლოგიურ მარწუხებში მოქცეულ ქართულ კულტურულ-სახელოვნებო სფეროს მესვეურებს 50-იანი წლებიდან დაგვიანებით უხდებოდათ აეთვისებინათ ის ტენდენციები, რომელიც ევროპულმა და მასთან ნაზიარებმა ამერიკულმა მხატვრობამ თითქმის 20-30 წლის წინ განვლო. 70-იანი წლების ბოლოსთვის აჩქარებული ტემპით მოხდა მიახლოება თანადროულ საერთო მისწრაფებებთან. აღვილი ჰქონდა, როგორც დასავლეთ ისე აღმოსავლეთ ევროპის შემოქმედებითი ინტელიგენციის ინტერესების ერთვარ თანხვედრას. აღნიშნული დაახლოება, თუ მისწრაფებების თანხვედრა განაპირობა და მომავალშიც განაპირობებს ელექტრონული მასობრივი საინფორმაციო ქსელების არსებობამ. ეს კომუნიკაციური ე. წ. ინტერნეტ კავშირები, თანამედროვე მედია ტექნოლოგიების მიღწევები ხომ პოსტმოდერნისტული სამყაროს, მისი ესთეტიკის მთავარი მამოძრავებელი იარაღია, რომლის განუზომელ სიკეთესთან ერთად, განათლებული კაცობრიობა მის საფრთხეებზეც მიანიშნებს.

მართალია, ქართულ სახვით ხელოვნებაში მიმდინარე სამხატვრო პროცესებზე, შეფასების თვალსაზრისით, ჯერ კიდევ ნაადრევია საუბარი, რადგან ისინი კვლავაც იდეურ-ფორმალური ჩამოყალიბების სტადიაში იმყოფებიან, რასაც დროითი დისტანცირება სამომავლოდ შესაძლებელს გახდის. დღეისათვის, მხოლოდ იმ მოვლენათა კონსტატაციაა შესაძლებელი, რომელნიც შემდეგი ტენდენციების სახით გამოიკვეთა. ესენია: 1) აბსტრაქტული მხატვრობის ნონფიგურატიულობის საპირისპიროდ, ნეოფიგურატივიზმის დამკვიდრება; 2) გროტესკის, ირონიის ძირითად მხატვრულ ხერხებად გამოყენება; 3) სტილური ეკლექტიზმის დამკვიდრება, ე.წ. ინტერტექსტუალობა; 4) რელიგიური და მითოლოგიური მოტივაციების არსებობა; 5) ისტორიული წარსულის ნოსტალგია; 6) ორმაგი კოდირების ტენდენცია. აღნიშნული ტენდენციებიდან ამჯერად შევჩერდები ერთზე და ჩემი აზრით ქართული პოსტმოდერნიზმისთვის განმსაზღვრელ

ტენდენციაზე, რომელიც რელიგიური მოტივების წინა პლანზე წამოწევას გულისხმობს. სწორედ რელიგიური ფაქტორის არსებობა ქართულ პოსტმოდერნისტულ მხატვრობას განსაკუთრებულ თვითმყოფადობას ანიჭებს. სანამ უშუალოდ კონკრეტულ მაგალითებზე გადავიდოდე მინდა შევხზო რელიგიის თემის მნიშვნელობას ზოგადად პოსტმოდერნიზმში. თუ დავესესხები მკვლევარ ტატიანა გორიჩევას, რომელიც რუსულ პოსტმოდერნიზმს განიხილავს მართლმადიდებლობის ჭრილში, წინა პლანზე წამოიწევს სალოსის ე. წ. ღვთისგლახის აპოლოგია. ხელოვნებათმცოდნე აღნიშნავს, რომ „სწორედ სალოსის წმინდანად შერაცხვა იმ ძალას ქმნის, რომელსაც შეუძლია პოსტმოდერნისტული კულტურა სეკულარული ჯოჯოხეთიდან გამოიყვანოს.“¹ თანამედროვე დასავლურ პუბლიკაციებში პოსტმოდერნისტული კულტურის შესახებ, სულ უფრო ხშირად ავლებენ პარალელს პოსტმოდერნიზმს და ეკუმენიზმს შორის.

პოსტმოდერნიზმში ერთგვარი დესაკრალიზაცია ხდება, რადგან საკრალური თავისი არსით უპირისპირდება პროფანულ პოსტმოდერნისტულ კულტურას. ამერიკელი მეცნიერი ი.პასანი პოსტმოდერნიზმის თავისებურებებს ხედავს მის ღიაობაში (გახსნილობაში) ყველა ტიპის „მრევლისადმი“, თეოლოგიაზე ფუტუროლოგიის უპირატესობაში, მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ ბინარულ ოპოზიციებზე უარის თქმაში, ახალი პოლითეიზმის დამკვიდრებაში, რომლის დროსაც პიროვნული „ეგო“ ეროზიას განიცდის.“

პოსტმოდერნიზმში შეიმჩნევა ერთგვარი ნოსტალგია დაკარგული ჰარმონიის და მშვენიერის კატეგორიის დაკარგვის გამო. ლამაზი მხატვრული სახეების მახინჯი ფორმებით ჩანაცვლებამ საოცარი მონატრება გამოიწვია კლასიკური ღიადი ფორმებისადმი, ალეგორიულ-მითოსური მეტყველებისადმი. ეს „რეტრო“ ნოტი თავის ჟღერადობას კიდევ უფრო აძლიერებს, როდესაც ხედავს პოსტმოდერნისტული კულტურა თანდათან როგორ კარგავს მაყურებელთან კომუნიკაციის

¹ Т. Горичева „Православие и Постмодернизм“, Л., 1991, стр. 48

უნარს, იმ თანაშემოქმედებით აქტს არტეფაქტის აღქმისას, როდესაც ავტორის სათქმელს მაყურებელი გონებისმიერად ასრულებს. დასავლურ პოსტმოდერნისტულ ფერწერაში ზოგადად გამოიყოფა ხუთი მიმართულება. ეს არის: მეტაფიზიკური, თხრობითი, ალეგორიული, რეალისტური, სენტიმენტალური. მინდა ხაზგასმით აღვნიშნო, რომ ქართული პოსტმოდერნისტული მხატვრობისათვის დაწყებული მისი განვითარების პირველი ფაზიდან 70-იანი წლებიდან, როდესაც დაიკვირვებოდა მეტაფიზიკური და ირაციონალური ელფერი, მისი განვითარების მეორე ფაზის – (80-90-იანი წწ.) ჩათვლით და მესამე ფაზაზე (XXI ს. დასაწყისიდან-დღემდე,) ანუ პოსტმოდერნიზმის სამივე ეტაპზე სახეზეა ქართული მხატვრობის ალეგორიულ-რეალისტურისკენ გადახრის ტენდენცია. ქართული პოსტმოდერნიზმის პირველ ფაზაში მოხვდა ირაკლი ფარჯიანის იმანენტური ბუნების მატარებელი სერიული პრინციპით შესრულებული ფერწერული ქმნილებები ქრისტიანულ თემატიკაზე. მართლაც იმქვეყნიური მიღმისეული ნათებით გამორჩეული ვარიაციები „ხარების „თემაზე. ან, თუნდაც იმავე თემაზე 1977 წ. ლევან ჭოლოშვილის მიერ შესრულებული, მეტაფიზიკური ირაციონალიზმით გამორჩეული ნაწარმოები. იგივე ავტორი, უფრო ადრე, 1972 წელს ასრულებს მითოლოგიური თემაზე „ვენერა და მარსი“ სერიულობის პრინციპით დამუშავებულ ფერწერულ საინტერესო ნიმუშებს. პოსტმოდერნიზმის მეორე ფაზაში განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა მერაბ აბრამიშვილის ორიგინალურმა შემოქმედებამ. ინტერტექსტუალობა, ეკლექტურობა, ორმაგი კოდირება, როდესაც ნაწარმოების სემანტიკა საცნაურია, როგორც ელიტისთვის, გაცნობიერებული მაყურებლისათვის ისე მასის წარმომადგენელთათვის გამოჩნდა ამ მხატვრის მიერ შემოთავაზებულ მხატვრულ სახეებში.

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში მკვეთრად წარმოჩინდა ორი თემა. წარმართული მზის ღვთაებრივი მხურვალეობით ნაფერი მხატვრული ფორმები და ქრისტიანული ღვთაებრივი ნათლით განბანული ეიკონურ სახეებში გამოვლენილი. მიუხედავად

იმისა, რომ ამ ორ ჯგუფში გაერთიანებულ ნაწარმოებებს თავიანთი არქეტიპები საუკუნეთა სიღრმეში მოეძებნებათ, რაც თავის მხრივ პოსტმოდერნისტული წარმოშობისაა, თითოეული ნაწარმოების მისამართს მხატვრის ხასიათთან, მისი ცხოვრების წესთან, ფართო ინტერესთა სფეროსთან და ბოლოს მის შემოქმედებით ლაბორატორიასთან მიეყვართ.

მხატვრის შემოქმედებით მეთოდში გასარკვევად უპირველეს ყოვლისა პასუხი უნდა გაეცეს კითხვას, როგორია მხატვრის მიერ სასურათე სიბრტყეზე შემოთავაზებული სიმართლე. მერაბ აბრამიშვილის მხატვრული სიმართლე ყოველთვის უშუალო და გულწრფელია. იგი ყოველთვის იმ კანონზომიერებას ემყარება, ადამიანს ცვალებადი სამყაროს განუყრელ ნაწილად რომ წარმოიდგენს, დაუცველობის, არასტაბილურობის განცდით შეპყრობილ XXI აუკუნის მკვიდრს შეიძლება ანაქრონიზმდაც კი, მოეჩვენოს, ჩვენს გენეტიკურ მეხსიერებაში ჩაკირული სამყაროს გაჩენის იმ პირველი დღეების გახსენება, როდესაც მზის მხურვალე სხივებით გამთბარი მიწიდან ამოღერილი პირველი ბალახი, მასთან ახლოს მოფარფატე მწერი, თუ მიწაზე გართხმული ქვეწარმავალი, დამბადებლის კალთას ამოფარებულნი თავს მყარად და იმედიანად გრძნობენ („მესამე დღე სამყაროს შექმნისა“), ამ ჰარმონიის დამრღვევ პირველ ადამიანებს-ადამსა და ევას კი, ჩადენილი ცოდვის საზღაურად სამაგიერო მიეზღოთ („სამოთხიდან განდევნა“).

სრულიად განსხვავებული მიდგომით გამოირჩევა ქრისტიანული იკონოგრაფიული სქემების მხატვრისეული ინტერპრეტაცია. საღვთისმეტყველო სცენების სერიულობის პრინციპით გადაწყვეტისას, მერაბ აბრამიშვილი სხვადასხვა ფორმატის სასურათე სიბრტყეზე, დამცხრალი, თუ ჩამორეცხილი ფერთა პალიტრით, ცხადი ნათელი კომპოზიციური ნახატი, თავშეკავებული დინამიზმით ეძებდა იკონოგრაფიულ სახეებში დაფარული იდუმალი აზრის უკეთ გადმოცემის გზებს („ხარება“, „საიდუმლო სერობა“, „ჯვართამაღლება“, „სამოთხე“, „ჯოჯოხეთი“). მხატვრის მიერ გარკვეულ კანონიკურ სისტემაში მოქცეული გარეგნულად მშვიდი,

გაწონასწორებული ეს ფერწერული ქმნილებები თითქოს იმავე ღვთაებრივი ენერგიით არიან დამუხტულნი, რომელსაც საქართველოს მთასა და ბარში მიმოხეული ეკლესია-მონასტრების კედლებზე აღბეჭდილი მართლმადიდებლური ქრისტიანობის მოდარაჯე წმინდა მამები გადმოსცემდნენ.

ქართულ პოსტმოდერნისტულ მხატვრობაში რელიგიურ თემასთან დაკავშირებით, მინდა განსაკუთრებით შევეხო კიდევ ერთ წარმომადგენელს ლევან მარგიანს, რომელიც სამოღვაწეო ასპარეზზე 90-იან წლებში გამოვიდა. საქართველოსთვის ეს იყო, როგორც აღვნიშნე, მძაფრი სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმების ხანა. ყოფილ საბჭოურ სივრცეში საზოგადოებრივ ფორმაციათა ცვლამ, ვითარების არასტაბილურობის განცდამ, მიუსაფრობის შეგრძნებამ ცხოვრების მიერ დასმული მრავალი კითხვა უპასუხოდ დატოვა. ამ და სხვაგვარ სიძნელეთა მიუხედავად, ახალგაზრდა ხელოვანის წინაშე მთელი სიგრძე-სიგანით დაისვა საკითხი საკუთარი თვითდამკვიდრების, იმ ინდივიდუალური ხელწერის პოვნის დამოუკიდებელ შემოქმედებით ბილიკზე რომ გაიყვანდა. მხატვრის შეუმცდარი ალლოთი შერჩეული ბილიკი აღმოჩნდა სწორედ ჭეშმარიტი ქრისტესმიერი რწმენის ფართო გზაზე გამავალი, სათნოებისა და მიმტყვებლობის მარადიული ფასეულობებით გამყარებული.

ასე შემოვიდა ლევან მარგიანის შემოქმედებაში ის საღვთისმეტყველო თემატიკა, რომელიც მალე მხატვრის ხელოვნების განმსაზღვრელი გახდა. თეორიული ცოდნის პრაქტიკული გამოყენების, ქრისტიანული იკონოგრაფიის სამეტყველო ენის მდიდარ ტექნოლოგიურ არსენალში ჩაღრმავების შესაძლებლობა კი პირველად შუასაუკუნეების ქართული მონუმენტური ხელოვნების უბრწყინვალესი ქმნილების დავით-გარეჯის სამონასტრო კომპლექსის ერთ-ერთი გამორჩეული ძეგლის, იოანე ნათლისმცემელის ეკლესიის მხატვრობის სარესტავრაციო სამუშაოებმა დასახა. ამას მოჰყვა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მცხეთის მუდმივმოქმედ არქეოლოგიურ ექსპედიციაში მხატვრად მუშაობის ხანმოკლე გამოცდილება, რამაც კიდევ უფრო სრულყო და გააფართოვა

თბილისის სამხატვრო აკადემიის მონუმენტური მხატვრობის რესტავრაციის ფაკულტეტზე სწავლისას, ლევან მარგიანის მიერ მიღებული საეკლესიო მხატვრობის ცოდნის არეალი.

მიუხედავად აღნიშნულისა, როგორც თვით მხატვარმა ჩვენთან საუბრისას აღნიშნა, საკუთარი ხელწერის პოვნა არც ისე იოლი აღმოჩნდა. პირველ ასეთ დამოუკიდებელ „სასინჯ ქვად“ მხატვრის შემოქმედებაში უნდა ჩაითვალოს ბიბლიური სიუჟეტის მართასა და მარიამის ძმის-ლაზარეს აღდგომის სცენის მხატვრული ინტერპრეტაცია.

ლევან მარგიანმა მაცხოვრის ნების აღსრულება „ლაზარეს აღდგენების“ ესგამოხატულება ზეთის საღებავებით შესრულებულ სხვადასხვა ფერწერული ვარიაციით წარმოადგინა. თუმცა აღნიშნული იკონოგრაფიული სქემის სხვადასხვა სამოსელით შემოსვის ცდამაც ვერ დაფარა დადგენილი კანონიკური ნორმებითა და შერჩეული მასალით გამოწვეული უკმარობის განცდა. ამიტომაც სულ მალე ლევან მარგიანი განსხვავებული ტექნიკით, შემცირებული ფორმატის სასურათე სიბრტყეზე, მინიატურულ ზომებში იწყებს მუშაობას. მეტი შემოქმედებითი თავისუფლებისათვის კი, ყურადღებას ამაჯერად ახალ აღთქმაში მიმოხილული იგავების დაქარაგმებულ მეტყველებაზე ამახვილებს. მხატვრის არჩევანი შეჩერდა მათესა და იოანეს სახარებაში ჩართულ მრავლისმეტყველ აღევორიებზე: ცათა სასუფეველის, გონიერი და უგუნური მშენებლების, მთესველისა და მებაღურთა შესახებ. მას დაემატა სერიულობის პრინციპით გადაწყვეტილი „ათორმეტი დღესასწაულის“ ციკლის რამდენიმე თემა. აღნიშნულ ნაწარმოებთა მხატვრულ სტრუქტურულმა გადაწყვეტამ, არაჩვეულებრივად ფაქიზმა ხელწერამ, მოხიბლა ქართველი და უცხოელი მაყურებელი მხატვრის არაერთ პერსონალურ და ჯგუფურ გამოფენებზე (განსაკუთრებით დიდი იყო მხატვრის რელიგიური მოტივებით ფრანგი მაყურებლების დაინტერესება. ფრანგმა და გერმანელმა კოლექციონერებმა მხატვრის მრავალი ნამუშევარი შეიძინეს).

ლევან მარგიანის ეს მინიატურები კომპოზიციათა სტრუქტურული ორგანიზების თვალსაზრისით მონუმენტურობის

ყველა ნიშნით ხასიათდება. მხატვრის მიერ სასურათე სიბრტყეზე წარმოდგენილ მიკროკოსმში, როგორც წყლის წვეთში, ისე ირეკლება მაკროკოსმის უსაზღვროება.

ეს გარკვეულწილად იმ ლიტერატურული პირველწყაროთა გაპირობებული, რის მხატვრულ ინტერპრეტაციასაც ახდენს ხელოვანი. ახალი აღთქმის იგავების სიუჟეტებზე შექმნილ ამ ნაწარმოებთა აღქმას თხრობისათვის ნიშანდობლივი დროში განგრძობის, ხანგრძლივობის შეგრძნება ახლავს. ხატვრის მახვილი თვალი მაყურებელთან ერთად მიმართულია დეტალების მიმოხილვიდან მთელის კონსტრუირებისკენ. შუასაუკუნეების მინიატურული მხატვრობის უსახელო ოსტატთა მსგავსად ლევან მარგიანი უდიდესი გულისყურით, დინჯად, შეუპოვარი თანმიმდევრობით წყვეტს ყველა იმ მხატვრულ ამოცანას, რომელიც მთლიანი მხატვრული სახის შექმნისათვის დაუსახავს. პირველეს ყოვლისა, ეს არის მასალა, ნაწარმოების ტექნიკური მხარე. ლევან მარგიანის აღნიშნულ ნაწარმოებთა სერია შესრულებულია ძველი ბიზანტიელი,თუ ქართველ მინიატურისტ მხატვართა მიერ აპრობირებული ტექნოლოგიის შემოქმედებითად ათვისებით.

კერცხის ემულსიაში გახსნილი ტემპერის საღებავებში გარეული ნატურალური პიგმენტებით მხატვარი მოოქროვილ (tinsel), ან მოვერცხლილი თითბერის ფირფიტებს ფარავს მრავალშრიანი ლესირების ფერწერული ტექნიკით. ასევე, დიდი ყურადღება ექცევა სასურათე სიბრტყეთა მოჩარჩოებას.

აწარმოების ესთეტიკის სრულყოფის მიზნით მხატვარი ნაწარმოების შესაფერის ჭედურ ჩარჩოს თვითონ ამზადებს. ხშირად ამ მოჩარჩოებას ამშვენებს ფრაგმენტები ეროვნული ორნამენტული რეპერტუარიდან. უაღრესად მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ამ სერიის კომპოზიციათა მთლიან აღქმაში ჩართულია არამარტო ნაწარმოებთა ძირითადი სემანტიკის მატარებელი გამოსახულებები, არამედ ე. წ. „სივრცობრივი პაუზები“ (ფიგურატულად შეუვსებელი ადგილი), რომლებიც ემოციურად არის დამუხტული. ხატვარს ხშირად კომპოზიციის გარეთ (მიღა მოჩარჩოების მიღმა) გააქვს ერთი შეხედვით თითქოს

მეორეხარისხოვანი დეტალები, რომლებიც თავის გარშემო ერთგვარ „დანადმულ ველს“ ქმნიან. ამ დამაბულ ემოციურ განწყობას კიდევ უფრო ამძაფრებს ფერწერულ ქსოვილში ჩართული სახარების ტექსტის ცალკეული პასაჟები. ეს ნაცადი ხერხი მაყურებელს ეხმარება მაცხოვრის თითოეულ გამოცხადებაში დაუნჯებული ღვთაებრივი კოდის ამოხსნაში, რომელიც 21 საუკუნის მკვიდრმა პოსტმოდერნისტმა მხატვარმა ლევან მარგიანმა „ცოდვილი სულის საოხად“ წარმოადგინა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მერაბ აბრამიშვილის და ლევან მარგიანის ნამუშევრების გამოფენა კვიპროსში, კატალოგი (ქართულ, ბერძნულ, ინგლისურ ენებზე. ტექსტი ირინე აბესაძის), ნიქოზია, 2001
2. I. Hassan, The Right Promethean Fire. Imagination, Science and Cultural Change, Chicago, London, 1980.
3. Т. Горичева, Православие и Постмодернизм „Л., 1991

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

ბაძცემა წარსულისგან თუ ბაძცემა წარსულში (პოსტსაბჭოთა პერიოდის არქიტექტურა საქართველოში)

საბჭოთა კავშირის დანგრევადან თითქმის მეოთხედი საუკუნე გავიდა. ისტორიისთვის ეს საკმაოდ ხანგრძლივი პერიოდია. ასეა არქიტექტურისთვისაც, რომელმაც საქართველოში ამ ისტორიული მოვლენის შემდგომ გარკვეული ეტაპები გაიარა და მიმართულებების წინააღმდეგობრივი სურათი მოგვცა.

რა აშენდა საქართველოში და რას გამოხატავს ბოლო ოცწლეულის ქართული არქიტექტურა? რა გეზს ირჩევს ის?

შევეცდებით, პასუხი გავცეთ ამ კითხვებზე და პირველი ნაბიჯები გადავდგათ ბოლოდროინდელი არქიტექტურული პროცესების გააზრებისკენ. ბუნებრივია, რომ ხელოვნების ისტორიის ნამდვილი სურათის წარმოსაჩენად, კვლევა მკვლევარისაგან მოითხოვს გარკვეულ დროით დისტანციას საკვლევ ობიექტთან. თუმცა პირველადი შეფასება და კლასიფიკაცია „ახლო მანძილიდანაც“ შესაძლებელია.

არსებული მასალის საფუძველზე, ვფიქრობ, პოსტსაბჭოთა პერიოდის არქიტექტურა საქართველოში ორ ეტაპად უნდა დავყოთ: ერთი ეტაპია 1990-იანი წლები და XXI საუკუნის დასაწყისი, მეორე კი უნდა მოვნიშნოთ დაახლოებით 2005 წლიდან, როცა საქართველოში ახალი ნიშან-თვისებების მატარებელი არქიტექტურული პროექტები ჩნდება და მშენებლობა, შეიძლება ითქვას, სახელმწიფოებრივ პრიორიტეტთა რიგშია. თუმცა წინა წლების მტკივნეული პრობლემები თან მიყვება ამ პერიოდს და მუდმივად იჩენს თავს. ქვემოთ შევეცდებით ცალ-ცალკე დავახასიათოთ ეს ორივე ეტაპი.

1990-იანი წლები განკერძოებულად დგას. საბჭოთა კავშირის დანგრევის შემდგომ იქმნება ახალი რეალობა, რომელსაც მოაქვს დადებითი და უარყოფითი. ირღვევა ქვეყნის მრავალწლიანი ჩაკეტილობა, იზრდება მსოფლიოს ქვეყნებთან კონტაქტის შესაძლებლობა. ამ დროს ჩნდება პირველი კერძო არქიტექტურული კომპანიები. უკიდურესად მძიმე ეკონომიკური, კრიზისული მდგომარეობა მშენებლობის წარმოების ხელისშემშლელი ფაქტორია. ძალიან სუსტია ან არც არსებობს საკანონმდებლო რეგულაციები, რომელიც მშენებლობის საქმეს გონივრულ ფარგლებში მოქცევს. ამის გამოა რომ ის, რაც კეთდება იმ დროს არქიტექტურულ სფეროში, მძიმე სურათს გვაჩვენებს: ამ ეტაპს „ლოჯიების მიშენების“ პერიოდს ვუწოდებდი... ამ დროს ინტენსიურად მიმდინარეობს საბჭოთა კორპუსებზე მიშენება-დაშენება. საბჭოთა კორპუსების გადაკეთების ამ პროცესში, ვერ ვხედავთ მხატვრული გააზრების მინიმალურ მოთხოვნილებასაც კი. „საძილე რაიონებისა“ თუ იმ დროისათვის უკვე ქალაქის ცენტრალურ უბნებში მოხვედრილი კორპუსების საბჭოურად ერთფეროვანი, მონოტონური, ტიპური განაშენიანება უარეს სახეს იღებს და წარმოუდგენელ სიმახინჯედ გარდაიქმნება. არავინ ზრუნავს კორპუსს მიანიჭოს ესთეტიკური იერი, მინაშენი შეუხამოს გარემოს, იზრუნოს ქალაქის ქუჩისა თუ უბნის არქიტექტურულად გააზრებულ სახეზე (სურ. 20). ბატონობს გარემოსადმი მომხმარებლური დამოკიდებულება, როცა ცხოვრების პირობების, „პირადი სივრცის“ გაუმჯობესების მიზნით, ადამიანები არ ზრუნავენ „ყველას სივრცეზე“ – ქუჩისა თუ ქალაქის იერზე. იგივე მიდგომაა ახალი კომპანიების მიერ წარმოებული ახალი კორპუსების მშენებლობისას. ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში „ლოჯიების პერიოდზე“ უარესი მდგომარეობა არასდროს ყოფილა. ეს იყო არქიტექტურის სრული დაცემის პერიოდი. ბინების პრივატიზებისა და მათი გაფართოებისკენ სწრაფვამ მიიღო სრულიად მახინჯი ფორმა, რაც პოსტსაბჭოთა მოვლენად უნდა ჩავთვალოთ. „ლოჯიების არქიტექტურა“ გვიჩვენებს არა მხოლოდ ახალი რეალობის

შესაფერის, გონივრული საკანონმდებლო ბაზის სისუსტეს ან არარსებობას, არამედ საზოგადოების კრიზისს, სამოქალაქო პასუხისმგებლობისა და თვითშეგნების უქონლობას: როცა პირადი და საზოგადოებრივი ინტერესები მოქალაქეთა წარმოდგენაში გამიჯნულია და ბინის გარეთ არსებული, საერთო სივრცისადმი აბსოლუტური გულგრილობა სუფევს. ქალაქის სივრცის, საერთო სამყოფელის მოწესრიგების ამოცანა ამ დროს არ არსებობს და ხშირ შემთხვევაში, დღემდე ქალაქის არქიტექტურის პრობლემაა.

არსებობს მეორე „ხაზი“, რომელსაც 1990-იან წლებში ეყრება საფუძველი არქიტექტურაში და დღემდე გრძელდება. მხედველობაში მაქვს საეკლესიო მშენებლობა, რომელიც მტკიცედაა შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრებაზე ორიენტირებული და სახარბიელო არქიტექტურულ „სურათს“ ვერ ქმნის. ეს არის პოსტსაბჭოთა პერიოდის არქიტექტურის თავისებური „ისტორიზმი“, რომელიც XIX საუკუნის ევროპაში გაბატონებული ისტორიზმის მსგავსად, წარსულის დანატოვარში გარკვევას, მის კარგად გამეორებას ცდილობს და არც ეძებს შემოქმედებითი შთაგონების სხვა იმპულსებს. ამ ხაზის დასაწყისი დიდი მშენებლობაა: პოსტსაბჭოთა პერიოდის თბილისში მიმდინარეობს სამების საკათედრო ტაძრის მშენებლობა (1995-2004, არქიტექტორი – არჩილ მინდიაშვილი). ქართულ ხუროთმოძღვრებაში კათედრალი XI საუკუნის შემდეგ არ აშენებულა და სამების ტაძრის არქიტექტორი ხუროთმოძღვრულ ტიპს სწორედ X-XI საუკუნეების კათედრალებიდან იღებს, თუმცა პროპორციული შეხამებები, შიდა სივრცე ისეთი ორგანიზებული, შეკრული და აწყობილი არ გამოდის, როგორც ძველ არქიტექტურაში გვაქვს. სამების ტაძარში პირველად გამოვლენილი პრინციპები დღემდე საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ორიენტირია და უამრავი, შემდგომ აშენებული ეკლესიის მთავარი თავისებურება: არქიტექტურული ტიპი, გარე მასების გადაწყვეტა, ცალკეული დეტალი თუ ორნამენტი ამჟღავნებს შუა საუკუნეების არქიტექტურის ალდგენის სურვილს. ეს მიბაძვით შექმნილი

ნიმუშები, ბუნებრივია, ერთგვაროვანი არაა – არის მდარე და არის უკეთესი... თუმცა მთლიანობაში აშკარაა, ეს გზა ტრადიციის დამკვიდრების მცდარ განცდას ბადებს: ტრადიცია ისეთი ფენომენია, რაც გარდასული ეპოქის ხელოვნებიდან ცალკეული მომენტის თუ ელემენტის გადმოღება-კოპირებით ვერ იქნება განსაზღვრული. საკუთარ ხუროთმოძღვრულ წარსულში ჩაღრმავება, ეროვნულის გათავისება, კარგია შესწავლის და გაცნობიერების პროცესში... მაგრამ მხოლოდ წარსულზე ორიენტირი, ის გზაა, რომელიც, ჩაკეტილობამდე და კრიზისამდე მიდის. შუა საუკუნეების წარსულში გაქცევის ეს გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებელი სურვილი, ვფიქრობ, ახალი სულიერი ორიენტირის ძიების და იმავდროულად კრიზისის გამომხატველია.

საინტერესოა, რომ ძველი სატაძრო ხუროთმოძღვრებისგან განმასხვავებელი ერთ-ერთი მკაფიო თავისებურება, რაც სამების კათედრალს ახასიათებს, არის დიდი მასშტაბი, გრანდიოზულობისკენ სწრაფვა. ეს კი არასდროს ყოფილა ქართული ხუროთმოძღვრების თავისებურება და ტოტალიტარული რეჟიმების არქიტექტურამ მოიტანა. ტრადიციის სწორხაზოვანი გაგება, სიახლის და ქვეცნობიერში გამჯდარი საბჭოთა დანალექის, ფასეულისა და მცდარი ფასეულობის აღრევა ხაზად გასდევს ჩვენთვის საინტერესო პერიოდს. გავიხსენოთ, თავისუფლების მოედანზე მაღალ სვეტზე განთავსებული წმ. გიორგის მოოქროვილი ქანდაკება (მოქანდაკე – ზურაბ წერეთელი). ის 2006 წლის 23 ნოემბერს გაიხსნა ვარდების რევოლუციის სამი წლის თავზე. მონუმენტის აღმართვის მიზანი, იდეა და განხორციელების ფორმა წინააღმდეგობრივ ხასიათს ატარებს: იდეა ნათელია – უნდა აღმართულიყო თავისუფლების მონუმენტი. ამ იდეას ხაზს უსამს ის ქმედებებიც, რაც მისი საფუძვლის ჩაყრის მომენტში განხორციელდა: მონუმენტს საფუძველში ჩააყოლეს სპეციალურ კაფსულაში მოთავსებული და საქართველოს, რუმინეთის, ესტონეთის და უკრაინის პრეზიდენტების მიერ

ხელმოწერილი თავისუფლების მემორანდუმი¹. მაგრამ როგორია თავად მონუმენტის მხატვრული ფორმა? მან მოედნის ცენტრში დაიკავა ის ადგილი, სადაც ოდესღაც, საბჭოთა წარსულში, პროლეტარიატის ბელადის – ლენინის ქანდაკება იდგა. სიმბოლური მინიშნება აშკარაა! მაგრამ განხორციელების ფორმა საბჭოურ მონუმენტური პროპაგანდის დროინდელ ქანდაკებებთანაა წილნაყარი: ასეთ ასოციაციებს აჩენს, პირველ რიგში, პოსტამენტის დიდი სიმაღლე და მონუმენტის გარემოზე გაბატონების პრეტენზია (სურ. 22). ხოლო ოქროსფერ ლაქად გაბრდღვიალებული ქანდაკების აღქმას ხელს უშობის ფერიც, მაყურებლისგან დაშორებაც და გადაწყვეტის ფორმაც².

აშკარაა, რომ მნიშვნელოვანი ცვლილება ხდება ამ დროიდან და საქართველოს არქიტექტურული პროცესები განსხვავებულ ელფერს იძენს. ახალი მისწრაფება – იდეების გამოხატვისაკენ უკვე თავისუფლების მოედნის მონუმენტშიც გამოჩნდა. თუმცა ამ პერიოდსაც შლეიფად მიყვება პრობლემები – ადრევე დაწყებული „მომხმარებლური“, გარემოს დამანგრეველი მშენებლობები ისევ გრძელდება. სწრაფ ტემპში მშენებლობა, დასრულებისთვის „მოკლე ვადები“ კი უარყოფითად მოქმედებს როგორც წინა საპროექტო კვლევებზე, ისე შესრულების ხარისხზე. ისევ გრძელდება პრინციპი – ქალაქის უბანი კარგი ინვესტიცია და არა ჰარმონული გარემო ადამიანებისთვის. ყველაზე სავალალო ისაა, რომ ამ პროცესში ძველი ქალაქის ფასეულობები მოხვდა დარტყმის ქვეშ. მცირე ნაკვეთებად გაყიდულ მიწებზე გრანდიოზული კორპუსები მაქსიმალური მოგების მიზნით შენდება. მაგალითად გამოდგება კორპუსები სპორტის სასახლის უკან. მათ უკვე უწოდეს „ბეტონის

¹ The Freedom Monument (Tbilisi). [http://en.wikipedia.org/wiki/Freedom_Monument_\(Tbilisi\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Freedom_Monument_(Tbilisi)) 2014. 06.10.

² აქ ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ მოედნის ქანდაკების ასეთი ტიპი – სვეტზე აღმართული წმინდანის რეალისტურად შესრულებული ფიგურა – რენესანსის პერიოდის ევროპისთვისაა სახასიათო, თუმცა კი გარემოსთან მეტად შეხამებული (მაგალითად, მიუნხენის მარიენპლატცი). შესაძლოა, თავისუფლების მოედნისთვის სწორედ ევროპული იერის მინიჭება იყო პრიორიტეტი დამკვეთისთვის.

ჯუნგლები“. ასევე ხშირია ძველი ქალაქის სტრუქტურაში უხეში ჩარევები. საკმაოზე მეტია გაუაზრებელი ფორმის შენობების ჩადგმა. თუმცა მათ გვერდით ჩნდება ახალი, გარემოსთან უკეთ შეხამებული და თავის მხრივ, ქუჩის მყუდრო „შიდა სივრცის“ შემქმნელი ნაგებობებიც. ამ მხრივ ნიშანდობლივია, მაგალითად, კომპანია „არსის“ მიერ აშენებული, ზომიერი მასშტაბის სახლები თენგიზ აბულაძის ქუჩაზე (2007-2008, არქ. აბულაძე, ჩომახიძე, ბალავაძე).

XXI საუკუნის მშენებლობების ახალი ნიშანია თანამედროვე არქიტექტურული ფორმებისადმი ინტერესი, ხშირად უცნაური კონტრასტები (სურ. 21).

სახელმწიფო დაწესებულები, რომლებიც ბოლო წლებში აშენდა უცხოელი და ქართველი არქიტექტორების პროექტებითაა შექმნილი: იუსტიციის სახლები და პოლიციის შენობები, პროკურატურა, პარლამენტი... ეს არის ლითონისა და შუშის არქიტექტურა, რომელიც გამიზნულად ახდენს სამთავრობო სტრუქტურების გამჭვირვალობის სიმბოლიზებას. სიმბოლიკა, არქიტექტურულ ფორმებში იდეების გამოხატვის სურვილი სახელმწიფო დაკვეთით აგებულ შენობებში აშკარაა და ალბათ შემდგომში განხილვის ცალკე თემად გადაიტეკვა. დამკვეთისგან არის ნაკარნახევი შენობების „ფიზიკური“ გამჭვირვალობა, როგორც სახელმწიფო სტრუქტურის მუშაობის „სისუფთავის“ სიმბოლური გამოხატულება¹.

ახალი არქიტექტურა, ცალკე აღებული ხშირად ეფექტურია, თანამედროვე. თუმცა ნაკლი აშკარაა: მრავალი მათგანი სუსტად ან საერთოდ არ ითვალისწინებს მნიშვნელოვან ადგილობრივ თავისებურებებს, რომლის გარეშეც, მაღალი ღონის არქიტექტურა წარმოუდგენელია. ადგილობრივი გარემოს და კლიმატის სპეციფიკის იგნორირება მეტ-ნაკლებად ყოველ

¹ ამ მხრივ საინტერესოა, 2012 წელს გამოცემული ფოტოალბომი „ახალი საქართველო“, რომელშიც თავმოყრილია 2004-2012 წლებში შექმნილი არქიტექტურის ფოტოები. ერთ-ერთი ნაწილის სათაური ასეთია: „გამჭვირვალე სახელმწიფო დაწესებულებები“. იხ. ახალი საქართველო. ქართული არქიტექტურა ვარდების რევოლუციის შემდეგ 2004-2012. თბ. 2012.

კონკრეტულ შემთხვევაში იჩენს თავს. პროექტების ნაკლად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ ავტორები ხშირად ვერ პოულობენ გარემო პირობებთან შესაბამის მიმართებას, ეს ეფექტური ფორმის, მინის შენობები გადაიქცნენ სათბურის ეფექტის მქონე ნაგებობებად, რომლებიც ხშირად დისკომფორტის წყაროა იქ მომუშავე ადამიანებისთვის (პარლამენტი ქუთაისში. 2012. არქ. კარბო, კასტელანო). ახალი არქიტექტურა ხშირად ვერ პოულობს საერთო ენას ძველთან, აგრესიულად იჭრება უკვე ჩემოყალიბებულ ძველი ქალაქის სტრუქტურაში და ვნებს მას (მაგალითად, საკონცერტო დარბაზი და თეატრი რიყეზე. არქ. ფუქსასი). ჩვენი ნაშრომის მცირე ფორმატი არ გვაძლევს საშუალებას, მსჯელობა ფართოდ გავშალოთ და ამიტომ მხოლოდ ზოგიერთი შენობის მიმოხილვით შემოვიფარგლებით.

იუსტიციის სახლი თბილისში, 2010-2012 წლებში, სწრაფი ტემპით აშენდა. შენობა ცნობილი იტალიური არქიტექტურული სტუდიის – ფუქსასის სტუდიის დაპროექტებულია. მისი ავტორები მაქსიმელიანო და ღორიანა ფუქსასები არიან. იუსტიციის სახლი 28000 კვადრატულ მეტრს მოიცავს. ის „Detail daily“-ის მონაცემებით მსოფლოში ყველაზე დიდი სოციალური მომსახურების ცენტრია¹.

იუსტიციის სასახლის არქიტექტურული სტრუქტურა უცნაურია: ის ცოცხალი ბუნებიდან „ნაკარნახევი“ მომრგვალებული ფორმების და მკაცრად სწორხაზოვანი კუბების კომბინაციაზეა აგებული (სურ. 23, 24, 25). არქიტექტურული კომპოზიციის ძირითადი სტრუქტურა შედგენილია სხვადასხვა სიმაღლის, ლითონისა და მინის შეიდი „ბლოკისგან“, რომელთაგან თითოეული ოთხსართულიანია. ისინი ერთდაა დაჯგუფებული და ზემოდან ექსტრაგავანტური „სახურავების“ სისტემა ფარავს: თეთრი, ქოლგისებრ გადაშლილი სოკოები თუ გიგანტური ყვავილის ფურცლები უცნაურ სანახაობას

¹ Petal power: Tbilisi Public Service Hall. Tbilisi, Georgia by Fukas Studio. Detail daily. 10. 17. 2012. <http://www.detail-online.com/daily/petal-power-tbilisi-public-service-hall-tbilisi-georgia-by-fukas-studio-7453/>

ქმნის. სახურავებს იჭერს ფოლადის მაღალი, ვერტიკალური საყრდენები, რომლებსაც ხის ფორმა აქვს მინიჭებული. ზოგიერთი მათგანის სიმაღლე 35 მეტრსაც აღწევს. როცა შენობას შორი მანძილიდან, ზემოდან გადახედავ, მაშინ ამჩნევ, რომ სახურავების სისტემა ფორმით უზარმაზარ გადაშლილ ყვავილს ჰგავს. რამ შთაგონა არქიტექტორებს მტკვრის სანაპიროზე გადაშლილი „ყვავილის“ შექმნა? ყვავილის სიმბოლიკა ნათელია – აყვავებას გამოხატავს. საფიქრებელია, რომ არქიტექტურას, დამკვეთის აზრით, უნდა მოეხდინა საქართველოს წინსვლის სიმბოლიკება¹. მეორე მხრივ კი არქიტექტორის გადაწყვეტა მომგებიანია ფუნქციური თვალსაზრისით: სახურავები თავისებური მსუბუქი „ქოლგებია“ და მის ქვეშ შეფარებული მინის კუბები მზის პირდაპირი სხივებისაგან იცავენ თავს. ეს აქაური კლიმატური პირობებისთვის მომგებიანი გადაწყვეტაა, რომლითაც არქიტექტორმა მის წინაშე დასმული მხატვრული და ფუნქციური ამოცანები გადაჭრა. თუმცა ბუნებრივი აირაციის მეტი შესაძლებლობა არ აწყენდა შენობას.

ამ პერიოდის მნიშვნელოვანი შენობაა საქართველოს პროკურატურის ოფისი აღმაშენებლის ხეივანში (2012). ის არქიტექტურულ ბიუროს Architects of Invention ეკუთვნის და ქართველი არქიტექტორების დაპროექტებულია: ნიკა ჯაფარიძე, გოგლიკო საყვარელიძე, ივანე ქსნელაშვილი, დათო ცანავა. შენობის საინჟინრო გადაწყვეტამ ყურადღება მიიქცია და ამისთვის ჯილდოც გადაეცა². შენობა გვიჩვენებს, რომ მისი არქიტექტურა ნაფიქრია და თანამედროვე უცხოური არქიტექტურის გაუაზრებელ გადმოღებასთან აქ საქმე არ გვაქვს (სურ. 26). მინის გამოყენების ზომიერება და ტონირება შენობას თავიდან აცილებს „სათბურის“ ეფექტს,

¹ ერთ-ერთ გამოცემაში ამაზე თვით არქიტექტორები ლაპარაკობენ. იხ. Mischka, der Erbauer, Kaukasische Post, 19 Juli, 2012. <http://www.kaukasische-post.com/?p=975>

² ჯილდო საინჟინრო გადაწყვეტას. ჟურ. „ტაბულა“, 18 დეკემბერი, 2012. <http://www.tabula.ge/ge/story/63208-jildo-sainzhinro-gadatskvetas-უკანასკნელად nanaxia 15>. 04. 2015.

რომელზეც ზემოთ ვისაუბრეთ. ის კუბის უბრალო ფორმებშია გადაწყვეტილი და მკაცრად ელევანტურ იერს ატარებს. ქუჩის მხარეს მიმართული ფასადი ყველაზე „გახსნილია“, თავისი სართულებად განლაგებული, გამოწეული და შეწეული მინის კუბების კომბინაციით. სხვა ფასადები კი „ჩაკეტილია“ მუქ სწორ ზედაპირებში. პროკურატურის ოფისი მინისა და თითქმის ყრუ ფასადების ოპტიმალურ შეხამებას გვიჩვენებს.

საქართველოს ეროვნული ბანკის შენობა აშენდა აეროპორტის გზატკეცილზე, 2012 წელს, სტუდია „არისი“ მიერ (არქიტექტორები: თ. კვანტალიანი, რ. ხეთაშვილი, რ. ჭანტურია). შენობა წარმოადგენს ბეტონის, ლითონის, მინის საინტერესო კომბინაციას. აქვს შიდა ეზო, რომელიც გახსნილია სარკმლებით და თავისებურ კონტრასტს ქმნის გარეთ მიმართულ „ყრუ“ ფასადებთან (სურ. 27,28). არქიტექტურული მოცულობა ჰორიზონტალში აქცენტირებული სწორკუთხედის უბრალო ფორმას ატარებს. უჩვეულოა, რომ შენობის ფასადებზე საერთოდ არ არის გამოყენებული მინა. ისინი უფანჯროა, სწორი კედლებით „იფურება“ გარეთ. ამის გამო შენობა შეუვალი სეიფის შთაბეჭდილებას ახდენს. ეფექტურია თავისებური „პორტალი“, რომელიც ორი ფასადის შეყრის ადგილას, კუთხეში „გაკვეთილი“ ნაპრალივით გამოიყურება. ყოველივე კი, არქიტექტორთა ჩანაფიქრით, ირეკლება წყლის სწორ ზედაპირზე, რომელიც შენობასთან დაპროექტებულ აუზშია განთავსებული.

გარემოსა და არქიტექტურის კარგი ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით უნდა გამოვყო მედიათეკის შენობა ვაკის პარკში, რომელიც გაიხსნა 2013 წლის მარტში (სურ. 29, 30). შენობა დაპროექტა არქიტექტურულმა კომპანიამ „ლაბორატორია №3“. ხეების ჩრდილში შეყუჟული მედათეკა ჰარმონიულად ჩაერთო პარკის ბუნებრივ გარემოში და მალე იქცა ერთ-ერთ პოპულარულ ადგილად. ადამიანებისთვის მიმზიდველობას მისი არქიტექტურის თანაზომიერი, მყუდრო ხასიათი განაპირობებს. მედიათეკის შენობაც „შემის არქიტექტურის“ რიგს მიეკუთვნება, მაგრამ მინით გახსნილი

ფასადების „გამართლება“ და პრიორიტეტი აქ ბუნებასთან, მწვანე საფართან უშუალო კავშირია, რომელიც მის ვან დერ როეს ცნობილი ფრანსუორტის სახლის ასოციაციას ბადებს. თუმცა თემის გადამუშავება, შენობის რელიეფთან მორგება და სხვა დეტალები შენობის მომხიბვლელობას განსაზღვრავს.

ვაანალიზებთ ბოლო ათეული წლების არქიტექტურას და ვხედავთ წინააღმდეგობრივ სურათს: კონტრასტები მისაღები და აბსოლუტურად მიუღებელი მშენებლობებისა, მთლიანად ძველ არქიტექტურაზე ორიენტირება და გარდასულ ეპოქათა მხატვრული ფორმების გამოყენებაში ტრადიციების დამკვიდრების ილუზიის შექმნა ანდა ახალი არქიტექტურის გაუზრებელი გადმოღება. მძიმე სურათს ქმნის მხოლოდ მოგებაზე ორიენტირებული მშენებლობები... თუმცა ამ სიჭრელეში ჩვენ ვხედავთ ისეთ არქიტექტურულ გადაწყვეტებსაც, რომლებშიც, მართალია, ამოიცნობა რეპლიკები მსოფლიო არქიტექტურაში ცნობილი ნიმუშებიდან, მაგრამ ციტატების გააზრება და ახალ კონტექსტში ჩაყენება მათ ღირებულებას ანიჭებს. ისინი ფორმის მოფიქრებულობით, გააზრებით, საინტერესო გადაწყვეტით გამოირჩევიან. მთლიანობაში პოსტსაბჭოთა პერიოდის არქიტექტურის მიმოხილვა, გვიჩვენებს საზოგადოების იდეოლოგიური პრობლემების გადაჭრის მცდელობას, ახალი ორიენტირების ძიებას. ეს ეპოქა ისწრაფის დასავლურ ცივილიზაციაში შევიდეს და თავი დააღწიოს საბჭოთა პერიოდს, მის ისტორიულ და კულტურულ გამოცდილებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ახალი საქართველო. ქართული არქიტექტურა ვარდების რევოლუციის შემდეგ 2004-2012. თბ., 2012
- მ. მანია, ციხისუბანი, ძველი თბილისის დაკარგული ფასეულობა.

არს გეორგიკა, გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული
ზელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის
ცენტრის ელექტრონული ჟურნალი. სერია b, 2012. [http://
georgianart.ge/index.php?option=com_magazine&func=show_
edition&id=9&Itemid=&lang=ka](http://georgianart.ge/index.php?option=com_magazine&func=show_edition&id=9&Itemid=&lang=ka)

- ჯილდო საინჟინრო გადაწყვეტას. ჟურ. „ტაბულა“, 18 დეკემბერი, 2012
- Petal power: Tbilisi Public Service Hall. Tbilisi, Georgia by Fukas Studio. Detail daily. 10. 17. 2012. [http://www.detail-online.com/
daily/petal-power-tbilisi-public-service-hall-tbilisi-georgia-
by-fukas-studio-7453/](http://www.detail-online.com/daily/petal-power-tbilisi-public-service-hall-tbilisi-georgia-by-fukas-studio-7453/)

ირმა დოლიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

**კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის
პირითადი ტენდენციები
პოსტსაბჭოთა პერიოდის საქართველოში**

სიძველეთა დაცვას საქართველოში დიდი ტრადიცია აქვს და სათავეს XIX საუკუნიდან იღებს, როცა ცალკეული მეცნიერები და საზოგადო მოღვაწეები (დ. ბაქრაძე, ექვ. თაყაიშვილი, ნ. მარი, პლ. იოსელიანი, დ. მეღვინეთუხუცესიშვილი და სხვ.) მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების შესწავლისა და დაცვის საქმეში – აყალიბებენ სხვადასხვა გაერთიანებებს, საზოგადოებებსა და ორგანიზაციებს და მიზნად ისახავენ შემორჩენილ სიძველეთა თავმოყრას, შენარჩუნებას, კვლევასა და დაცვას. ასეთია „კავკასიის არქეოლოგიის მოყვარულთა საზოგადოება“ (1873 წ.); საეკლესიო მუზეუმი (1888 წ.), „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება“ (1879 წ.), რომელსაც დიმიტრი ყიფიანი, შემდეგ კი ილია ჭავჭავაძე ხელმძღვანელობდნენ, „საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოება“ (1907 წ.) დაარსებული ექვთიმე თაყაიშვილის თაოსნობით, „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოება“ (1916 წ.), რომლის მიზანიც ქართული ხელოვნების ნიმუშების გადარჩენა და შესწავლა იყო და ა.შ. „1918 წელს გ. ჩუბინაშვილის ხელმძღვანელობით უნივერსიტეტში დაარსდა ხელოვნების ისტორიის კათედრა და მასთან ხელოვნების მეცნიერების კაბინეტი“. აქ თავი მოიყარა წინა წლების ექსპედიციებში მოპოვებულმა უმდიდრესმა მასალამ. კულტურულ მემკვიდრეობასთან დაკავშირებულმა შრომებმა. ეს იყო კულტურის სფეროში ყველა წამოწყების ძირითადი კერა, რომელიც აერთიანებდა ძეგლების დაცვა-ფიქსაციას, მუზეუმმცოდნეობას, არქეოლოგიას და სხვა მიმართულებებს. 1924 წელს ამ ბაზაზე შეიქმნა ძველი ქართული ხელოვნების

მუზეუმი... შემდგომში აქ დაცული მასალა გადაეცა საქართველოს მუზეუმს, ხოლო მოგვიანებით – ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმს... 1921 წელს სახალხო კომისარიატთან უკვე შეიქმნა სამუზეუმო სიძველეებისა და ხელოვნების ძეგლთა დაცვის სექცია. ამ დროიდან საქართველოს კულტურის ძეგლებს სახელმწიფო იცავდა¹. განსაკუთრებული იყო მისი როლი ანტირელიგიური კამპანიის დროს 1923-1924 წლებში. 1934 წელს საქართველოს მთავრობის დადგენილებით შეიქმნა კულტურისა და ძეგლთა დაცვის კომიტეტი. 1941 წელს გ. ჩუბინაშვილის თაოსნობით ჩამოყალიბდა ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი.

ყველაფერი ეს ქმნიდა ტრადიციას და ამზადებდა მყარ საფუძველს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის, როგორც სფეროს ფორმირებისთვის. ასევე, მისი მართვის ორგანიზაციული სისტემის შექმნისა და ფუნქციონირებისთვის. სწორედ ამან განაპირობა, რომ საქართველოში, პირველად საბჭოთა კავშირში, შეიქმნა სპეციალური ძეგლთა დაცვის სტრუქტურები (1949-1950 წწ.). კერძოდ, 1948 წელს საქართველოს მთავრობის (კპ ცენტრალური კომიტეტის და მინისტრთა საბჭოს) დადგენილებაში – „კულტურის ძეგლთა დაცვის გაუმჯობესების შესახებ“ – ხაზგასმული იყო: „ვინაიდან საქართველოში არსებობს ძეგლთა დიდი რაოდენობა, ეთნოვოს საბჭოთა კავშირის მინისტრთა საბჭოსთან არსებულ არქიტექტურის სამმართველოსთან მოეწეოს სამეცნიერო-სარესტავრაციო სახელოსნოები... და ნება დაერთოს საქათველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიას შექმნას სამეცნიერო-მეთოდური საბჭო, რომელიც განახორციელებს სამეცნიერო-მეთოდურ ხელმძღვანელობას, კულტურის ძეგლთა დაცვასა და შესწავლას“. ამგვარად, პირველად საბჭოთა კავშირში შეიქმნა სამეცნიერო-სარესტავრაციო სახელოსნოები და 1959 წელს, ასევე პირველად საბჭოთა კავშირში ნებაყოფლობითი ორგანიზაცია დაარსდა – საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოება. „შემდეგ ამ

¹ არქიტექტურის რესტავრაცია საქართველოში, თბილისი, 2012, გვ.21

ორივე წამოწყებას ბევრი მიმდევარი გაუჩნდა და ყველა რესპუბლიკაში ჩამოყალიბდა მსგავსი საზოგადოება.¹ მის მიზანს წარმოადგენდა საქართველოსა და ქვეყნის ფარგლებს გარეთ არსებული კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების გამოვლენა, დაცვა, აღდგენა-გამაგრება და შესწავლა. 1964 წელს ძეგლთა დაცვის საზოგადოებასთან შეიქმნა ჟურნალი „ძეგლის მეგობარი“, რომელმაც 30 წელი – 1994 წლამდე – იარსება და მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის, კვლევისა და პოპულარიზაციის საქმეში.²

განსაკუთრებით აქტიური იყო XX საუკუნის 70-იანი წლები. 1977 წელს საქართველომ მიიღო კანონი „ისტორიისა და კულტურის ძეგლების დაცვისა და გამოყენების შესახებ“, ხოლო 1978 წლის დადგენილებით გაუქმდა ძეგლთა დაცვის მანამდე არსებული ორგანო და შეიქმნა ისტორიის, კულტურის, ბუნების ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების მთავარი სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველო (შემოკლებით ძეგლთა დაცვის სამმართველო).³ იგი ემყარებოდა სამ უმთავრეს რგოლს – ძეგლთა კვლევის სამმართველო, არქიტექტორ-რესტავრატორთა ჯგუფი და სპეციალური სამეცნიერო-სარესტავრაციო სახელოსნოების გაერთიანება.⁴

ამგვარად, XX საუკუნის II ნახევარში საქართველოში, პირველად საბჭოთა კავშირში, ყალიბდება ძეგლთა დაცვის სამსახური როგორც მსხვილი ორგანიზაცია ღიდი დაფინანსებით, საბჭოთა კავშირისათვის დამახასიათებელი ერთიანი ცენტრალიზებული სისტემით. ორგანიზაცია, რომელიც თავად

¹ ირ. ციციშვილი, დავიცვათ ჩვენი კულტურის ძეგლები, თბილისი, 1988 წ. გვ. 12

² 1995 წლიდან დაიწყო სამეცნიერო შრომების კრებულის – წელიწადულის – გამოცემა, სადაც ჟურნალის – „ძეგლის მეგობარი“-მსგავსად შეუქდებოდა სფეროში მიმდინარე პროცესები.

³ 1978-1991 წლებში ძეგლთა დაცვის სამმართველოს ხელმძღვანელობდა ირაკლი ციციშვილი; 1991-2001 წლებში – ლერი მემძარიაშვილი; 2001-2003 – კახა ტრაპაიძე; 2004-2012 – ნიკოლოზ ვაჩიშვილი.

⁴ ირ. ციციშვილი, იგივე. გვ.13

ეწევა როგორც კვლევით, ისე სარეაბილიტაციო სამუშაოებს. საბჭოთა სისტემის პირობებში კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ასეთი სტრუქტურა, განსაკუთრებით მისი ასრეობის პირველ ეტაპზე, წარმატებული იყო. ასე მაგალითად: 1970-იან წლებში შემუშავდა უძრავი ძეგლის უნიფიცირებული სააღრიცხვო დოკუმენტაცია, რითაც მიმდინარეობდა კულტურული მემკვიდრეობის არქიტექტურული ნიმუშების ინვენტარიზაცია ქვეყნის მასშტაბით და რაც ძეგლთა დაცვის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მიმართულებად ჩამოყალიბდა. იგი დღესაც აქტუალურია და ტექნიკური საშუალებების გაფართოების გამო ფიქსაციისა და ინტეგრაციის მეტ საშუალებას იძლევა. სწორედ ამ დროიდან ფართოვდება კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლთა ტიპოლოგიაც და, საკულტო არქიტექტურის გარდა, დაცვის ობიექტი ხდება საერო ზეოთმოდღერების ნიმუშები – ციხე-გალავნები, სასახლეები, აბანოები, ხიდეები, საცხოვრებელი და სამეურნეო ნაგებობები.

ყოველწლიურად სარესტავრაციო სამუშაოები ხორციელდებოდა 120-140 ძეგლზე, რაც დროის ამ მცირე მონაკვეთისთვის დიდი რიცხვია და სახელმწიფოს მხრიდან სფეროს სოლიდური დაფინანსების პარალელურად (70-იანი წლების 80-200 ათასი მანეთიდან დაწყებული, 80-იანი წლების 4,5 მილიონი მანეთით წელიწადში) გაფართოებულ საწარმო-ორგანიზაციულ სტრუქტურასაც მოიცავდა შესაბამისი სამშენებლო ბაზებით. უფრო სწორად, ორგანიზაციების ერთობლიობას. კერძოდ, სამმართველოსთან არსებობდა აგურის, კრამიტის, ხისა და ლითონის ნაკეთობათა ქარხნები, ამ და სხვა მასალების მასობრივი წარმოებით.

გარდა სამშენებლო-საწარმოო ერთეულებისა, სამმართველოსთან შეიქმნა ხელოვნების ძეგლების ფიქსაციის ექსპერიმენტული ლაბორატორია, რომელიც 1973 წელს ს. ქობულაძის თაოსნობით დაფუძნდა. სარესტავრაციო სახელოსნოების გაერთიანებასთან ფუნქციონირებდა სამეცნიერო-ტექნიკური ლაბორატორია, სადაც წარმოებული

კვლევები და ცდები გამოიყენებოდა სარესტავრაციო საქმიანობაში.

„1980-იანი წლების ბოლოს ძეგლთა დაცვის სისტემამ გარკვეული ცვლილებები განიცადა, რაც პირდაპირ უკავშირდებოდა საბჭოთა სახელმწიფოს რღვევის დასაწყისს. ამ დრომდე დარგი იმართებოდა ცენტრალიზებულად. კულტურული მემკვიდრეობა ე. წ. ეროვნული პოლიტიკის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა, რასაც თავისი იდეოლოგიური საფუძველი გააჩნდა. საბიუჯეტო სახსრებიდან კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისათვის გამოიყოფოდა დიდი თანხები, თუმცა მიუხედავად ქვეყანაში არსებული ზოგადი კორუფციული ფონისა, დარგი ვითარდებოდა და უარყოფითთან ერთად დადებითი შედეგებიც აღინიშნებოდა: გრძელდებოდა ძეგლების ფიქსაცია და რესტავრაცია, სპეციალიზირებულ ფაკულტეტზე მზადდებოდა კადრები და ხდებოდა მათი დასაქმება.

საბჭოთა კავშირის დაშლამდე არქიტექტურის რესტავრაციის სფეროში საპროექტო დოკუმენტაციის შედგენა, დამტკიცება და საავტორო ზედამხედველობა ხორციელდებოდა სსრკ კულტურის სამინისტროს მიერ დამტკიცებული ინსტრუქციის მიხედვით“.¹

კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ამ ცენტრალიზებული სისტემის პირობებში აქტიური როლი ეკისრებოდა რეგიონებს. „ამჟამად საქართველოში არ არის ქალაქი, რაიონი, მსხვილი დასახლებული ადგილი, სადაც არ იყოს ძეგლების დაცვის შესაბამისი ორგანიზაცია... კანონის თანახმად, ძეგლების დაცვა, პირველ ყოვლისა, ევალება რაიონულ, საქალაქო და სასოფლო საბჭოებს. მათ უნდა უზრუნველყონ ძეგლის დაცვაც და მოვლაც“.² – 1988 წელს წერს ირ. ციციშვილი.

ამდენად, საბჭოთა სივრცეში შექმნილი ძეგლთა დაცვითი ორგანიზაცია, რომელიც თავის თავში აერთიანებდა აღმასრულებელ, სამეცნიერო-მეთოდოლოგიურ,

¹ არქიტექტურის რესტავრაცია საქართველოში, თბილისი, 2012 წ. გვ. 35-36

² ირ. ციციშვილი, იგივე, გვ. 22, 30

შემსრულებლისა და, ამავედროულად, მაკონტროლებლის ფუნქციებს, მასშტაბურად და წარმატებით ეწეოდა ძეგლთა დაცვის, შესწავლის, პოპულარიზაციისა და მოვლა-პატრონობის საქმეს. დანარჩენი მსოფლიოსგან სამართლებრივ იზოლაციაში არსებული ქვეყნის პირობებში ასეთი სისტემა ნაყოფიერიც კი იყო: შენარჩუნდა ასეულობით ძეგლი, დაიწყო მათი კვლევა-ინვენტარიზაცია, შეიქმნა მუზეუმ-ნაკრძალები როგორც კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ადგილობრივი ცენტრები, პირველი ნაბიჯები გადაიდგა ისტორიული ქალაქების შესწავლისა და რეაბილიტაციის მიმართულებით (თბილისი, სიღნაღი) და ა.შ. საბჭოთა კავშირის რღვევამ შეაჩერა ეს პროცესები.

„დამოუკიდებელი ქვეყნის ფორმირებამ, საერთაშორისო კანონმდებლობაში ინტეგრაციაზე კურსის აღებამ მოითხოვა ძეგლთა დაცვის შესაბამისი ტრანსფორმირება აღმასრულებელი ხელისუფლების დაწესებულებად.

ცხადი გახდა, რომ მოდელი, რომელიც ითავსებდა დამკვეთის, აღმასრულებლის, შემსრულებლის და მაკონტროლებლის ფუნქციებს, ქმნიდა განსაკუთრებულ მონოპოლისტურ სისტემას, რომელიც დარგის განვითარების შეფერხებას იწვევდა. კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის კანონის მიღების შემდეგ (იგულისხმება 1999 წლის კანონი – ი.დ.) თითქოს უნდა დაწყებულიყო დეპარტამენტის აღმასრულებელ ხელისუფლებად ტრანსფორმირების პროცესი.

ძეგლთა დაცვის სამმართველოს 90-იან წლებში თანდათანობით ჩამოსცილდა მისი საწარმოო ბაზა, მოხდა უზარმაზარი ქონების გადინება, რამაც, ფაქტობრივად, დაწესებულების კოლაფსი გამოიწვია. ასეთ ვითარებაში ორგანიზაციამ ვერ შეძლო მორგებოდა ახალ კანონმდებლობას, აღმასრულებელი ფუნქციებისთვის უცილობელი ბერკეტების უქონლობამ კი იგი შუალედურ მდგომარეობაში დატოვა, – როდესაც დეპარტამენტი ბოლომდე ვერ გათავისუფლდა ძველი ფუნქციური დატვირთვისგან და არც ახალი კანონმდებლობის

შესაბამისი სტრუქტურა ჩამოყალიბდა“.¹

ეს ვითარება, ცხადია, პირდაპირ იყო დაკავშირებული ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკურ, ეკონომიკურ და სოციალურ მდგომარეობასთან. უახლესი წარსულის ამ მნიშვნელოვან ისტორიულ მოვლენათა ამსახველი ფაქტების მხოლოდ ქრონოლოგიური ჩამონათვალიც კი, რომელიც 1991-2000 წლებს მოიცავს, ნათლად ასახავს იმ პერიოდის უაღრესად რთულ და არაერთგვაროვან ვითარებას.² საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირი (სსრკ) მართვის მკაცრად განსაზღვრული, ჩაკეტილი სისტემით, თანდათანობითი რღვევის რეჟიმში აღმოჩნდა, რაც მძიმედ აისახა პოლიტიკური, საზოგადოებრივი და კულტურული ცხოვრების თითქმის ყველა

¹ კ. ტრაპაიძე, მემკვიდრეობის დაცვის სისტემის რეფორმა ძლიერი ცენტრიდან დეცენტრალიზაციამდე, სამეცნიერო შრომების ჟურნალი „წელიწდეული“, VI-VII, თბილისი, 2002-2003 წწ. გვ. 5-6

² 1991 წლის 31 მარტის რეფერენდუმის საფუძველზე 1991 წლის 9 აპრილს გამოცხადდა საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა. ამ დროისათვის აფხაზეთსა და სამხრეთ ოსეთს უკვე მიღებული ჰქონდათ დეკლარაციები დამოუკიდებლობის შესახებ (1990 წ.), რაც კონფლიქტების გაღვივების საფუძველი გახდა.

1991 წლის 21 დეკემბერს საბჭოთა კავშირი დაიშალა და შეიქმნა დამოუკიდებელ სახელმწიფოთა თანამეგობრობა. მალევე დაიწყო სამოქალაქო ომი თბილისში.

1992 წელს დაიწყო ომი აფხაზეთში, რომელიც 1993 წელს ენგურზე გავლებული „საზღვრით“ დასრულდა;

1992 წელს საქართველო შევიდა ჩრდილო-ატლანტიკური თანამშრომლობის საბჭოში და 1994 წელს ხელი მოაწერა ნატოს პროგრამას „პარტნიორობა მშვიდობისათვის“;

1993 წელს გაწვევიანდა გაერთიანებული ერების ორგანიზაციაში და ამაღროულად დსთ-ში (საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ მოსკოვის ინიციატივით შექმნილ დამოუკიდებელ სახელმწიფოთა თანამეგობრობაში).

1999 წელს საქართველო გახდა ევროპის საბჭოს სრულუფლებიანი წევრი. ამავე წელს, ევროპის საბჭოს სტამბულის სამიტის გადაწყვეტილებით, საქართველოს ტერიტორიიდან რუსეთის ჯარების გაყვანა უნდა დასრულებულიყო 2001 წელს (ვაზიანიდან და გუდაუთიდან), სამხედრო ბაზები ქვეყნიდან მხოლოდ ნაწილობრივ (ვაზიანი) გავიდა. 2000 წლის 1 იანვრის მონაცემებით, საქართველოს დიპლომატიური ურთიერთობა დამყარებული ჰქონდა 110-ზე მეტ ქვეყანასთან. საქართველოს ისტორია XX საუკუნე, თბილისი, 2003 წ. გვ. 225-240

მიმართულებაზე, მათ შორის კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სფეროზეც.

1991 წელს, დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგ, საქართველო მალე ჩაება სამოქალაქო და რუსეთის მიერ ინსპირირებულ ეთნოკონფლიქტურ ომებში, რასაც მოჰყვა ტერიტორიების მნიშვნელოვანი ნაწილის (აფხაზეთი, სამაჩაბლო – სამხრეთ ოსეთი) ქვეყნის დანარჩენი სივრციდან იზოლირება. ასეთ ვითარებაში კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სფერო ახალი გამოწვევების წინაშე დადგა.

ძველი სისტემის რღვევას არ მოჰყოლია მართვის ახალი მექანიზმების ჩამოყალიბება, რომელიც დარგის განვითარებაზე აისახებოდა, არც იმ დროისათვის არსებული სისტემა აღმოჩნდა ქმედითი. შეიქმნა ერთგვარი ლაკუნა.

პოლიტიკური სირთულეების თანმდევი იყო ეკონომიკური კრიზისიც. კულტურული მემკვიდრეობა, ისევე როგორც სხვა სფეროები, სახელმწიფო ინტერესების მიღმა, სრული დაუფინანსებლობის პირობებში აღმოჩნდა. ძეგლთა რეაბილიტაციის პროცესი მინიმუმამდე დავიდა. ერთგვარი გამონაკლისი იყო აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკა, სადაც 1991 – 2001 წლებში ბევრი რამ გაკეთდა კულტურული მონაპოვრის დაცვისა და, ზოგადად, კულტურული ცხოვრების აღმავლობისთვის.¹ დაარსდა აჭარის ხელოვნების მუზეუმი, აჭარის არქეოლოგიური მუზეუმი, გონიო-აფსაროსის მუზეუმ-ნაკრძალი კულტურული მემკვიდრეობის და განსაკუთრებით არქეოლოგიური კვლევის მნიშვნელოვანი პოტენციალით.

კულტურული მემკვიდრეობის მართვის სფეროში მიმდინარე ცვლილებებისა და სხვადასხვა სისტემათა ფორმირების პროცესში ჩართული იყო უმთავრესად დედაქალაქი, სადაც თავიდანვე იყო კონცენტრირებული ძეგლთა დაცვის ცენტრალიზებული

¹ დაარსდა ბათუმის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, ბათუმის სახელმწიფო კონსერვატორია, ბათუმის სამხატვრო გალერეა, ბათუმის ბავშვთა ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრი, აჭარის სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი, აჭარის სახელმწიფო კაპელა, კინოსტუდია „აჭარა“, დიდი წარმატებები მოიპოვა აჭარის ტელევიზიამ, გამოქვეყნდა „აჭარამ“ გამოსცა 405 დასახელების წიგნი. საქართველოს ისტორია XX საუკუნე, თბილისი, 2003 წ. გვ. 237

სტრუქტურა. აქედან ხდებოდა სფეროში მიმდინარე პროცესების მართვა ქვეყნის მასშტაბით. ერთ-ერთ უმთავრეს საკითხთაგანი – ახალ სისტემაზე გადასვლის პროცესი იყო. მდგომარეობას ართულებდა – გასული ათწლეულების მანძილზე დარვიდან გასული პროფესიონალებისა და შემსრულებელ ოსტატთა ნაკლებობა, ტრადიციული მასალების სიმწირე, ინსტიტუციური მოუწესრიგებლობა. სისტემის მოშლის შემდეგ, რაიონებსა თუ მუნიციპალიტეტებში კულტურული მემკვიდრეობის სფეროსთან დაკავშირებული ადგილობრივი სამსახურებისა და სხვა სტრუქტურული ერთეულების გაუქმებამ, საერთო ვითარება უფრო მეტად დაამძიმა, ვინაიდან ადგილებზე კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების მონიტორინგისა და დაცვის შესაძლებლობა სრულად მოიშალა.

მიუხედავად კრიზისული ვითარებისა, გამოიკვეთა ახალი ტენდენციებიც – გაიხსნა საბჭოეთის დახშული სივრცე და გაჩნდა ინფორმაციის გაცვლისა და საერთაშორისო გამოცდილების გაზიარების შესაძლებლობა.

დაარსდა UNESCO-ს საქმეთა ეროვნული კომისია, ICOMOS-ის საქართველოს ეროვნული კომიტეტი (1992 წ.). 1994-1996 წლებში კულტურული მემკვიდრეობის ქართული ძეგლები მსოფლიო მემკვიდრეობის ძეგლთა ნუსხაში გაერთიანდა. 1993 წელს თბილისის ისტორიული ნაწილი, როგორც ურბანული მემკვიდრეობის ძეგლი, შევიდა მსოფლიო მემკვიდრეობის წინასწარულ ნუსხაში (მართვის გეგმის არ არსებობის გამო, 1999 წელს, ნომინაციის დოკუმენტაცია, მის საბოლოო დამუშავებამდე, უკან დაუბრუნდა საქართველოს).

კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის მიმართულებით აქტიურ საქმიანობას იწყებენ სხვადასხვა ტიპის ფონდები, რომელთა დახმარებითაც შესაძლებელი ხდება ცალკეული პროექტების განხორციელება. ასე მაგალითად, 1997 წელს ამოქმედდა ფონდის – „ღია საზოგადოება – საქართველო“ – კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, რომლის მიზანი იყო სფეროს პოპულარიზაცია და განვითარების ხელშეწყობა. 1998 წელს მსოფლიო ბანკის და საქართველოს მთავრობის

თანადაფინანსებით შეიქმნა საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ფონდი, რომლის საქმიანობა მოიცავდა ხუროთმოძღვრული ძეგლების რეაბილიტაციას, ინვენტარიზაციას, ინსტიტუციური მოწყობისა და საკანონმდებლო ბაზის გაუმჯობესებას.

ყოველივე ეს განაპირობებდა საკანონმდებლო გარემოს რეფორმირებას. 1999 წელს მიღებულ იქნა კანონი „კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ“, რამაც სრულიად ახლებური სამართლებრივი სივრცე შექმნა კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა და მართვის სფეროში. უძრავი ძეგლის პარალელურად პირველად გაჩნდა მოძრავი ძეგლის ცნება, რომელიც საერთაშორისო კანონმდებლობაში უკვე სამი ათეული წლის წინ გაჩნდა. ამიერიდან, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობა განიხილება როგორც უძრავ და მოძრავ ძეგლთა ერთობლიობა.

როგორც XX ს. 70-იან წლებში უძრავი ძეგლისთვის შეიქმნა უნიფიცირებული სააღრიცხვო დოკუმენტაცია, ამ კანონის მიღების შემდეგ სახელმწიფომ (კულტურის სამინისტროს კულტურულ ფასეულობათა დეპარტამენტის ინიცირებული სახელმწიფო მიზნობრივი პროგრამა) პირველად დაიწყო კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის იდენტური მექანიზმების შემუშავება მოძრავი ძეგლისთვისაც. პირველ ყოვლისა, ის კანონმდებლობით დადგენილი დოკუმენტაციის ფორმებისა და ძეგლზე განსაზღვრულ საშუალოთა სანებართო სისტემის განსაზღვრაშიც აისახა.

მოძრავ ძეგლთა აღრიცხვა-პასპორტიზაციის პროგრამის განხორციელება ნ. ფიროსმანის ნამუშევრების (მიუხედავად საკუთრების ფორმისა) სისტემატიზაციით დაიწყო და შემდეგ დარგობრივად (არქეოლოგია, ეთნოგრაფია, სახვითი ხელოვნება და ა. შ.) გაფართოვდა. ეს იყო სახელმწიფოს პირველი ცდა მუზეუმებსა და კერძო კოლექციებში არსებული ეროვნული საგანძურის აღრიცხვის, რაც ამჟამადაც მიმდინარეობს, მუდმივი პროცესია და მოძრავი კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ერთ-ერთ მექანიზმად გვევლინება.

საინფორმაციო სისტემების ახალი ტექნოლოგიების

გამოყენებით დღეს უძრავ და მოძრავ კულტურულ მემკვიდრეობაზე მიმდინარე ინვენტარიზაციის პროცესი ელექტრონულ ფორმატში მიმდინარეობს და მონაცემთა ბაზის სტრუქტურაში იყრის თავს. ამას გარდა, იგი იძლევა ძველი საარქივო მასალის ინტეგრირებისა და ამ სახით მისი დაცვა-გამოყენების შესაძლებლობას. ასე მაგ. ათწლეულების განმავლობაში დაგროვილი უნიკალური მასალა, როგორიცაა უძრავი ძეგლის ათეულ ათასობით პასპორტი, ფოტო და გრაფიკული დოკუმენტაცია, რაც ამჟამად კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს საცავშია, სადღეისოდ ერთადერთია ქვეყნის მასშტაბით (თბილისის სამოქალაქო ომის დროს გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის არქივის დაწვის შემდეგ). აქ კომპლექსურადაა თავმოყრილი ქართული ხუროთმოძღვრების, კედლისმხატვრობისა და სახვითი ხელოვნების ნიმუშებზე შესრულებული სამეცნიერო-კვლევითი მასალები, მოყვლილი XIX საუკუნის ფოტონეგატივებიდან, ვიდრე თანამედროვე პერიოდის საძიებო დოკუმენტაციის ჩათვლით (რამდენიმე ათეული ათასი ერთეული). აქედან გამომდინარე, არქივი კულტურული მემკვიდრეობის ის უმნიშვნელოვანესი ნაწილია, რომლის გარეშეც დღეს წარმოუდგენელია მეცნიერულად დასაბუთებული აღდგენა-გამაგრებითი თუ სხვა სახის სარეაბილიტაციო სამუშაოების ჩატარება. ერთიანი საინფორმაციო სისტემის შექმნამ რეალურად, უნდა უზრუნველყოს კულტურული მემკვიდრეობის მართვის ეფექტური მექანიზმების ჩამოყალიბება, რის გამოც მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება.

ძირეული ცვლილებები განხორციელდა XXI საუკუნის დასაწყისში, რასაც შეიძლება ერთგვარად გარდამავალი პერიოდიც ვუწოდოთ. 2003 წელს გაფორდა ხელშეკრულება საქართველოს მართლმადიდებლურ ეკლესიასა და სახელმწიფოს შორის – „კონკორდატი“, რომლის საფუძველზეც საკულტო ხასიათის (მართლმადიდებლური) კულტურული მემკვიდრეობის მფლობელი გახდა ეკლესია (ამავე პერიოდში საქართველოს

საპატრიარქოსთან შეიქმნა ხუროთმოძღვრების ხელოვნებისა და რესტავრაციის ცენტრი). ძეგლად აღრიცხული საცხოვრებელი სახლები საკუთრებაში გადაეცა მობინადრეებს. საერო არქიტექტურის სხვა ძეგლები და საფორთიფიკაციო ნაგებობები კვლავ სახელმწიფო საკუთრებაში დარჩა. ამდენად, აუცილებელი გახდა ახალი რეგულაციებისა და კულტურული მემკვიდრეობის მართვის სფეროს ახლებური ინსტიტუციური მოწყობა.

ძეგლთა დაცვის დეპარტამენტის ლიკვიდაციის შემდეგ, 2004 წელს საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს სტრუქტურაში შეიქმნა კულტურული მემკვიდრეობის დეპარტამენტი სხვადასხვა მიმართულების სამმართველოებით, რომელმაც დამკვეთისა და მაკონტროლებლის ფუნქცია შეითავსა (არქიტექტურის რესტავრაციასთან დაკავშირებით). საპროექტო-კვლევითი და საწარმოო საქმიანობით დაკავებული სპეციალისტები გადანაწილდნენ სხვადასხვა ფირმებსა და არასამთავრობო ორგანიზაციებში¹.

ამ პერიოდიდან დაიწყო ახალი ეტაპი კულტურული მემკვიდრეობის მართვის სფეროში. სახელმწიფო პოლიტიკის გატარებისა და დარგის განვითარების ხელშეწყობის მიზნით, შეიქმნა „კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის პროგრამა“ სახელმწიფოს მიერ სფეროს მზარდი დაფინანსების მკაფიოდ გამოხატული ტენდენციით და კულტურული მემკვიდრეობის მართვის ევროპულ მოდელთან მისადაგებული

¹ არქიტექტურის რესტავრაცია საქართველოში, თბილისი, 2012 წ. გვ.36-38

სტრუქტურით. იმ დროისათვის შექმნილი ამ ახალი სისტემის¹ ჩამოყალიბების პროცესი სხვადასხვა ცვლილებების ფონზე, დღემდე მიმდინარეობს ძირითადი ტენდენციით – „ძეგლთა დაცვიდან ძეგლთა დაცვამდე – ცენტარლიზაციიდან დეცენტარალიზაციამდე.“

¹ 2004 წელს ძეგლთა დაცვის დეპარტამენტისა და სამინისტროს შესაბამისი სტრუქტურული ერთეულების ბაზაზე კულტურის სამინისტროში ჩამოყალიბდა კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის დეპარტამენტი, რომელმაც გააერთიანა ძეგლთა დაცვისა და კულტურის სამინისტროში ადრე ცალკე არსებული ფუნქციები, გააქტიურა ქმედებები კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის დასავლური გამოცდილების გაზიარების მიმართულებით და ერთიანი მენეჯმენტით თავი მოუყარა ყველა იმ სფეროს, რომელიც სახელმწიფოში კულტურული მემკვიდრეობის დაცვას, აღრიცხვა-ფიქსაციას, რესტავრაცია-კონსერვაციასა და გამოყენებას შეეხებოდა. 2004-2008 წლებში მნიშვნელოვანი ეტაპი იყო კულტურული მემკვიდრეობის მართვის ახალი სისტემის ფორმირებასა და ამოქმედებაში, რომელიც 2008 წელს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს, როგორც ძეგლთა დაცვითი ორგანიზაციის ახალი სტრუქტურის ჩამოყალიბებით დასრულდა.

ლალი ოსეფაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასისტენტ პროფესორი

XXI საუკუნის დასაწყისის სამკლესიო მხატვრობის ზოგიერთ თავისებურებათა შესახებ

თანამედროვე საეკლესიო მხატვრობა მრავალ საინტერესო პლასტს შეიცავს. მას შემდეგ რაც დაინგრა საბჭოთა კავშირი, ამოქმედდა ბევრი ძველი ეკლესია და აშენდა ახალი. ქრისტეს შობის 2000 წელს მორწმუნე ქართველი ერი გრანდიოზული ზომისა და მასშტაბის წმიდა სამების სახელობის საკათედრო ტაძრის აგებით შეზდა. ასევე რესტავრირებულ იქნა არა მხოლოდ არქიტექტურა, არამედ მხატვრობაც.

თუ თვალს გავადევნებთ 1990-იან წლებში შექმნილ მოხატულობებს, შეინიშნება მცდელობა ქართული ტრადიციული მხატვრობის აღორძინებისა. საშემსრულებლო ხელოვნებაში ხაზის უპირატესი მნიშვნელობა, თხელი გრაციოზული, უხორცო ფიგურები, ანუ წამყვანია წერის ხაზობრივ-დეკორატიული მანერა; ეს რაც შეეხება ფორმას, ხოლო იკონოგრაფია, რასაკვირველია, ისევ ძველია და ზოგიერთები პირდაპირ კონკრეტული ეკლესიის მხატვრობის სცენების რეპლიკებს წარმოადგენენ.¹

თუ როგორია 2000 წლიდან დღემდე მოყოლებული მხატვრობანი, ამის ნიშნად ორი ეკლესიის მოხატულობა შევარჩიე. 2007 წელს შესრულებული „ჯვრის მამის“ მოხატულობა – მხატვარი მერაბ ჩაკვატაძე და 2008-09 წლებში შესრულებული თბილისის სიონის ტაძარში წმიდა

¹ ლ. ოსეფაშვილი, XX საუკუნის 70-90-იანი წლების საეკლესიო მხატვრობის ზოგიერთი ტენდენციები, XX საუკუნის ხელოვნება, სახელოვნებო პროცესები 1960-2000, თბ., 2013, გვ. 334-337.

მეფე ვახტანგ გორგასლის სახელზე ნაკურთხი მცირე ეკლესიის მოხატულობა – მხატვარი ლაშა კინწურაშვილი.

ამ ორი ეკლესიის შერჩევა იმ გარემოებამ განაპირობა, რომ ორივე მხატვარმა ერთ-ერთ მთავარ და მნიშვნელოვან სცენად შეარჩია ეროვნული იკონოგრაფიული თემა – სვეტი-ცხოველი, ანუ ნათლის სვეტი და მის ირგვლივ განვითარებული მოვლენები.

ქართულ ეროვნულ იკონოგრაფიაში სვეტი-ცხოვლის თემას ხანგრძლივი ისტორია აქვს. მის შესახებ ცნობებს გვაწვდიან ჯერ კიდევ მემკვიდრეობის, ლიტერატურული წყაროები. ეს საფუძველს უყრის სახვით ხელოვნებაში იმ თემის ასახვას, რომლის შესახებაც მდიდარი სამეცნიერო ლიტერატურა არსებობს.¹

როგორც ისტორიული ქრონიკები გვამცნობენ, კვართი უფლისა „წილით ხვდა მცხეთელთა“. ელიოზისა და ლონგინოზის მიერ ჩამოტანილი უფლის კვართი ელიოზის დამ, სიდონიამ გულში ჩაიკრა და მიიცვალა. მის საფლავზე ამოვიდა ხე. „მოქცევაი ქართლისაიში“ ეს ხე იხსენიება, როგორც „ლიბანის ნაძვი“, „შატბერდული რედაქციით: „ნაძვსა მას ლიბანით მოსულსა და მცხეთას დანერგულსა“, ჭელიშურით: „ნაძუსა მას ლიბანით მოსრულსა და მცხეთას ამაღლებულსა.“ იგი უნდა იყოს იგივე ლიბანის კედარი (*Cedrus libani*), რომელიც საქართველოში ბუნებრივად არ გვხვდება. თუმცა, სავსებით შესაძლებელია, მეფის სასახლის ბაღში საგანგებოდ ყოფილიყო მოშენებული, როგორც გამორჩეულად ლაშაზი და ძვირფასი სახეობა.

სვეტი-ცხოველი გამოიკვეთა უფლის კვართის ადგილას მოჭრილი ხის ტანისგან. მისი აღმართვა „ქართლის ემბაზის“ წმ. ნინოს წყალობითაც და ღმრთის „მკლავით“ მოხდა. „სვეტიცხოვლის აღმართვით გაცხადდა დიდი საიდუმლო უფლის კვართისა“. წმ. ნინომ იცოდა კვართის ადგილი და

¹ ლ. ოსევაშვილი, სასწაულმოქმედი სვეტის გამოსახულება სვეტიცხოვლისეული ბასილი დიდის ლიტურგიკული გრაგნილიდან (S-4980, XIII ს.), მწიგნობარი, თბ., 2005, გვ. 84.

ამიტომაც მოჭრეს მასზე ამოსული ხე. მამასადაძე, ნათლის სვეტი ეყრდნობოდა უფლის კვართს. უფლის კვართზე ნათლის სვეტის გააზრება სვეტი-ცხოველს უფლის აღდგომის იდეას სძენს.¹

ამ ხეს უკავშირდება ქართლში IV საუკუნეში მომხდარი მოვლენები. წმიდა ნინოს მისიონერული მოღვაწეობა. კაბადოკიელი ქალწული, ქართლის ემბაზი, იერუსალიმიდან ეწვია ივერიას – ღმრთისმშობლის წილხვედრ ქვეყანას, მან ახალ რჯულზე მოაქცია ერი. სიტყვითა და ლოცვის ძალით მოახდინა სასწაულები, შეცვალა ქართველთა ცნობიერება, მრავალღმერთიან ქვეყანაში ერთი ღმერთი იქადაგა, დაამსხვრია, შეშუსრა კერპები და ქვეყანას სრული ნათელი მოჰფინა, გააბრწყინა.

ამიტომაც იყო, რომ ქართველი საუკუნეების განმავლობაში ამ თემის ძირა ფენებს უკირკიტებდა და სწორედ სვეტიცხოვლით იწყება ქართული ეკლესიოლოგიური აზროვნება. შემთხვევითი არაა, რომ ნათლის სვეტი, რომელიც ქართული ეკლესიის სიმბოლოდ იქცა, ჯერ კიდევ ბიბლიაში – ძველ აღთქმაში გვხვდება.

სვეტიცხოვლის თემა თვით სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძარშივეა ფართოდ წარმოჩენილი, უშუალოდ წმიდა სიღონისა და კვართის დაფვლის ადგილას აღმართულ ცხოველმყოფელ სვეტზე; ასევე მეტად საინტერესოა ხატი „დიდება საქართველოს ეკლესიისა“, რომელიც შექმნა XIX საუკუნეში მოღვაწე სიძველეთა მკვლევარმა მიხეილ (გობრონ) საბინინმა. იგი იყო ცნობილი აგიოგრაფი და ხატმწერი. მან შეისწავლა ძველი ქართული ფრესკები, ხატები და მინიატურები, ქართველ წმიდანთა ცხოვრებანი.

როგორც არქიმანდრიტი რაფაელი (კარელინი) წერს, „... მსცოვანების ჟამს მან შექმნა ხატი, როგორც სულიერი ანდერძი შთამომავლობისადმი, როგორც საქართველოს ეკლესიის ჰიმნი. ხატი საქართველოს წმინდანების, მოწამეთა, ღირსთა,

¹ ლ. ოსეფაშვილი, სასწაულმოქმედი სვეტის გამოსახულება სვეტიცხოვლისეული ბასილი დიდის ლიტურგიკული გრაგნილიდან (S-4980, XIII ს.), მწიგნობარი, თბ., 2005, გვ. 85

მეფეებისა და მეორების, ეპისკოპოსებისა და ბერების სახეებში ხორცი შესახა საქართველოს სულიერ ისტორიას“.¹(3,3-4)

საბინიმა შექმნა მრავალფეგურიანი ხატი, სადაც კომპოზიცია ვითარდება ცენტრში აღმართული ხის ტანის – სვეტი-ცხოვლის მიმართ. ასეთივე კომპოზიცია იმლება „ჯვრის მამის“ დასავლეთ მკლავსა და წმიდა მეფე ვახტანგ გორგასლის ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე. ამ კომპოზიციის შემოტანით აშკარად ცხადდება გენეტიკური კავშირი დღევანდულობისა წარსულთან, ანუ წარმოჩენილია ის ფესვები, საიდანაც მოვდივართ.

როგორ გადაწყვიტა მ. ჩაკვეტაძემ კომპოზიცია? ძირს წმიდა სიღონიაა, მის ზემოთ აღმართულია ჰაერში გამოკიდებული სვეტი-ცხოველი ფლანკირებული ორი ანგელოზით და ზემოთ აღსაყდრებული დედა ღმრთისა ყრმითურთ, რომელიც ასევე ფლანკირებულია ორი ანგელოზითა და მოციქულთა ფიგურებით.

მარჯვნივ ქვემოთ მეფეები დგანან, მარცხნივ კი, ბერები. ერთ-ერთ მათგანს ხელში უჭირავს უფლის ხელთუქმნელი ხატი, ალბათ, კერამიონი უნდა იყოს. ყველა ბერს ხელში ჯვარი უკავია, ერთ-ერთს კი, ტაძრის მაკეტი. მეფეთა შორის დედოფლებსაც ვხედავთ. ამ სცენაში საბინინისეულია კომპოზიციის ღერძი, ანუ იდეური ბირთვი, დედა აზრი.

უფრო მეტადაა ახლოს საბინინისეულ იკონოგრაფიასთან წმიდა მეფე ვახტანგ გორგასლის ეკლესიის მხატვრობის ანალოგიური სცენა. ქვემოთ წევს წმიდა სიღონია, ხის ტანი, ანუ ნათლის სვეტი მაღლა აზიდულა და საძირკველზე ჯერ არ არის დაშვებული, იგი ხელთ უკავია სპეტაკით მოსილ ჭაბუკს.

მარცხნივ დგანან ბერები, ერთ-ერთს ხელში ხელთუქმნელი ხატი უკავია, აქვე დგანან მეფეებიც. მეორე მხარეს კი, წმიდა დედანი.

კომპოზიცია ტრიუმფალური თაღითაა შემოფარგლული. ფონად გამოყენებულია ცისფერი ფერი; სამოსში დომინირებს წითელი, ლურჯი, თეთრი ფერები. „ჯვრის მამაში“ ფონი

¹ არქიმანდრიტი რაფაელი (კარელინი), ხატი დიდება საქართველოს საკათოლიკოსო ეკლესიისა“, თბ., 2006, გვ.3-4.

თეთრია, ასევე გამოყენებულია მეწამული, ცისფერი, მოვარდისფრო, ოქროსფერი ფერები.

ანუ თუ შევაჯამებთ, ორივე მხატვარი საბინინისგან იღებს კომპოზიციის ღერძს, განსვენებულ წმიდა სიღონიას ცხედარს, ხის ძირს და სვეტს, რომელიც ანგელოზებითაა ფლანკირებული. ცხადია, საბინინისეული კომპოზიცია უფრო ვრცელია, არც ჩაკვეტაძის სასურათო სიბრტყეა მცირე ზომის, იგი უზარმაზარია, მაგრამ პაუზებია „ვრცელი“. დიდ, უზარმაზარ კედელზე ფართოდ იშლება კომპოზიცია. ასევე არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ წმიდა ვახტანგ გორგასლის ეკლესია იქნება ეს თუ „ჯვრის მამის“, სასულიერო და საერო პირები მრავლად გვხვდება. განსხვავება ხატის ზედა სეგმენტზე მოდის, სადაც მაცხოვარია გამოსახული ზეციური პერსონაჟებით.

უფრო შორს მიდის მ. ჩაკვეტაძე, როცა ქართველ წმიდანთა ქვედა რიგს ზემოთ, ცენტრში კომპოზიციას აგვირგვინებს აღსაყდრებული ჩვილელი ღმრთისმშობლის გამოსახულება.

როგორც ცნობილია, საქართველო ღმრთისმშობლის წილხვედრი ქვეყანაა. ჩემი აზრით, აქ ხაზგასასმელია ამ დროისათვის ერის სულში გაღვივებული ქრისტიანული სარწმუნოება, სასოება, ნათელი მომავლის იმედი. 70 წლიანი ძალად შეკავების შემდეგ 90-იანებში უცბად ამოფეთქა. არ შემოიძლია აქვე არ მოვიხსენიო „ჯვრის მამის“ მოპირდაპირე შენობა ახლანდელ კოტე აფხაზის ქუჩაზე (ყოფილი ლესელიძის ქ.). გარეთა კედელზე მხატვრობა XX-XXI საუკუნეთა მიჯნაზეა შესრულებული; მოცემულია საქართველოს რუკა, ცენტრში ღმრთისმშობელი პლატიტერა და მის ერთ მხარეს წნიდა გიორგი, მეორე მხარეს წმიდა ნინო. გააჩნია წარწერა „ქართველო, ერთად ღვთისავენ“.

ამრიგად, მხატვრები ცდილობენ ტრადიციული მხატვრობიდან აიღონ გარკვეული იკონოგრაფიული მოტივები (ეს არა მხოლოდ მხატვრობაში, არამედ ხატწერასა და ხუროთმოძღვრებაშიც შეინიშნება); ზოგჯერ მხატვრულ ფორმასაც ზუსტად ამოწერენ და ამასთან, თვითონაც

შეაქვთ „სიახლეები“, მაგრამ, რასაკვირველია, ამ სიახლეთა შემოტანა დღეს XXI საუკუნეში ძალიან რთულია, ამიტომ ისინი გარკვეული სირთულეების წინაშე დგანან, რომელიც შეეხება როგორც იკონოგრაფიას, ისე მხატვრულ ფორმას, საშემსრულებლო ხელოვნებას. ამიტომაც, რომ ამ მოხატულობებში ნაკლებად ჩანს მხატვარი, მისეული მხატვრობის მრწამსი. ის ხატავს, მაგრამ ძნელია ვთქვათ, რამდენად მოსწონს ის, რასაც ქმნის.

როგორც ცნობილია, XX საუკუნეშიც შესრულდა საეკლესიო მხატვრობის ნიმუშები და შეასრულეს ისეთმა მხატვრებმა, როგორებიც იყვნენ: ლ. გუდიაშვილი, ალ. ბანძელაძე, ლ. ცუცქერიძე. ამ მოხატულობებს შორის განსხვავება ძალიან დიდია. XX საუკუნის მხატვრები ჩამოყალიბებული ხელწერის, ინდივიდუალური მხატვრები იყვნენ, ამიტომ მათი ქმნილებანი დიდად განსხვავდება. ეს მოხატულობანი მათთვის შემოქმედებითი ძიების სახეობაა, ახალი პლასტიკა, სადაც თავი უნდა მოძებნონ, ახალი სიტყვა უნდა თქვან, თანაც განსხვავებულ გარემოში ცხოვრობდნენ, ამიტაც იყო მათი ინტერესი განპირობებული.

აქვე არ შემიძლია, არ ვთქვა, ჩემდა სამწუხაროდ, არ ვიცნობ არც მ. ჩაკვეტაძის და არც ლ. კინწურაშვილის სხვა ნამუშევრებს, რომ შემედარებინა. ეს ალბათ, სამომავლო საკვლევი.

იმედია, დღეს, როცა დღევანდელი მხატვრები პირდაპირ საეკლესიო მხატვრობაში იწყებენ დასპეციალებას უკეთეს, თანამედროვე ადამიანისთვის უფრო ახლოს მყოფ მხატვრულ ფორმას შეიძულებენ, ხოლო თეოლოგები ქრისტიანულ ნააზრევებს შესთავაზებენ მხატვრებს, რომელნიც უსათუოდ გასაგები და ახლობელი იქნება მრევლისთვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ლ. ოსეფაშვილი, XX საუკუნის 70-90-იანი წლების საეკლესიო მხატვრობის ზოგიერთი ტენდენციები, XX საუკუნის ხელოვნება, სახელოვნებო პროცესები 1960-2000, თბ., 2013.

2. ლ. ოსეფაშვილი, სასწაულოქმედი სვეტის გამოსახულება სვეტიცხოვლისეული ბასილი დიდის ლიტურგიკული გრაგნილიდან (S-4980, XIII ს.), მწიგნობარი, თბ., 2005.
3. არქიმანდრიტი რაფაელი (კარელინი), ხატი დიდება საქართველოს საკათოლიკოსო ეკლესიისა, თბ., 2006.

ნათია წულუკიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი

ფემინოტოგაფია – ინდივიდუალიზმი თუ ავტოქსენოფობია?

ფოტოგრაფიის ერთ-ერთი ძირითადი მიზანი გარემოს, რეალობის, ადამიანის მაქსიმალური ბუნებრივობით ასახვა-დაფიქსირება და ამ გზით მათი, ანუ გარემოს, რეალობის, ადამიანის შეცნობა-გააზრებაა. ფოტოგრაფიის ნოემას, არსს უპირობოდ წარმოადგენს „ეს აქ იყო“ ანუ არსებულის, ფაქტის, კონკრეტული რეალური იმიჯის და, რაც მთავარია, დროის დაფიქსირება. თუმცა, როდესაც ფოტოგრაფიამ, ტექნიკური განვითარების საშუალებით და დახმარებით, ყველა ეს ამოცანა მაქსიმალური წარმატებით გადაჭრა და რეალობა მთელი თავისი სრულყოფილებით დააფიქსირა, მოგვიანებით თითქოს მობეზრდა რეალობა, საკუთარი კონცეფტი, დანიშნულება შეცვალა და ახალი ამოცანა დაისახა:

1. არა „ეს აქ იყო“, არამედ ეს აქ შეიძლებოდა ყოფილიყო
– ფოტოკონცეფტუალიზმი.

2. არა ასეთია ადამიანი, არამედ ასეთი უნდა იყოს ადამიანი
– ფემინოტოგრაფია.

თუ ფოტოკონცეფტუალიზმს უხილავი შრეები შემოაქვს, ახალ ვიზუალურ რეალობას ქმნის და სააზროვნო არეალს აფართოვებს, ფემინოტოგრაფია პირიქით, სამყაროს წვრილმანებად აკონკრეტებს: ლამაზ გარეგნობაში, კოსტიუმში, აქსესუარებში გამოვლენილ გამორჩეულ ინდივიდუალიზმს აფიქსირებს, თუმცა ერთის ინდივიდუალიზმს მისაბად, სამაგალითო მოდელად წარადგენს და შაბლონად ამკვიდრებს სხვებისათვის.

როგორი უნდა იყოს ადამიანი, ანუ სტილს, გემოვნებას და სტატუსს დამკვიდრებული, გაბატონებული ტონი ანუ

მოდა გეკარნახობს, ზოლო მისი დეკლარირების საშუალებას ფოტოგრაფია წარმოადგენს. თუკი გარკვეულ ეტაპამდე ფოტოგრაფიის დანიშნულება „ადამიანის მიერ ადამიანის და საკუთარი თავის შეცნობა იყო“, ანუ ადამიანს სურდა გაეგო — როგორი იყო, მოგვიანებით თვითშეცნობის ნაცვლად ანუ „ასეთი ვარ“-ის ნაცვლად ჩნდება სურვილი დავინახოთ — „ასეთი უნდა ვიყო“. თანამედროვე ადამიანის ამგვარ დამოკიდებულებას საკუთარი თავისადმი, საკუთარი გარეგნობის შეცვლის, სხვად ყოფნის სურვილს, სხვის მიერ დამკვიდრებულ ნორმებს, შაბლონებს დაქვემდებარების სურვილს, რა თქმა უნდა, უფრო ღრმა ფსიქოლოგიური საფუძველი აქვს, თანამედროვე მოდური ადამიანი ერთგვარ ავტოქსენოფობად ყალიბდება. მას არათუ სხვისი, საკუთარი განსხვავებულობაც კი აშინებს, ერთგვაროვნების, ერთფეროვნების დაუძლეველი სურვილი აქვს და ინდივიდუალიზმის გამოვლინების ნაცვლად მკაცრად დადგენილ მოდურ ნორმებს ემორჩილება. აქ მენტორის როლს, რა თქმა უნდა, მოდა და ფეშენფოტოგრაფია ასრულებს, რადგანაც ფოტოგრაფია არის სტილისა და მოდის აფიშირებისა და გავრცელების საშუალება. თუმცა, მნიშვნელოვანია, რომ აქ „მორჩილება“ აბსოლუტურად ნებაყოფლობითია, პოზიციის ამგვარი ცვლილება თვითონ ადამიანის სურვილით მოხდა და ადამიანი გაცნობიერებული ტკბობით და სიამოვნებით დაემორჩილა მოდას. სასურველი და ლამაზი ქალის იმიჯს და სტანდარტებს მოდა და ფოტოგრაფია ათეული წლების განმავლობაში ხვეწავს, ავრცელებს და ამკვიდრებს. ეს არის ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული ინდუსტრია გემოვნების შესახებ, რომელიც გეკარნახობს არა მხოლოდ ჩაცმის სტილს, არამედ ყველაფერს — ქცევის და განწყობის სტანდარტების ჩათვლით.

მოდის დიქტატურის, ნებაყოფლობითი „მორჩილების“, ავტოქსენოფობიის წინააღმდეგ „ბრძოლის“ ყველაზე ეფექტური ნიშნუბები ზუსტად ფეშენფოტოგრაფიის წიაღშივე ჩნდება — ჰელმუტ ნიუტონის და გვიანი რიჩარდ ავედონის ფოტოგრაფია მძიმე სარკაზმით თანამედროვე კერპების, ფეტიშების, ელიტის

შესახებ. ისინი ერთგვარი ხატმებრძოლები არიან და ანტიმიჯებს ქმნიან, მოდის წინააღმდეგ მოდის კანონებისავე დაცვით იბრძვიან. ისინი ფეშენფოტოგრაფიას აშორებენ გამოყენებითი ხელოვნების სტატუსს და ყოველგვარი მინარევების გარეშე არსებულ არტად აყალიბებენ, ეს ფოტოგრაფია უკვე აღარ არის კაბის, აქსესუარების, მაკიაჟის, სუნამოს შესახებ, ეს პოსტ პოსტმოდერნული ეპოქის ეგზისტენციალური ხასიათის ხელოვნებაა.

60-იან წლებში ჩნდება მოდის ინდუსტრიის ყველაზე ავტორიტეტული და ღრმა ფოტოკომენტატორი, ყველაზე მოდური ფეშენფოტოგრაფი ჰელმუტ ნიუტონი (1920-2004), რომელიც კვლავ გვკარნახობს, როგორი უნდა იყო, უფრო სწორად, როგორი არ უნდა იყო. ის პირველია, ვისთვისაც ეს ფეშენდიქტატურა, ელიტური საზოგადოება უბრალოდ სარკაზმის თემაა. თუმცა, პრობლემა იგივე რჩება – ნიუტონი მოდურია, ამიტომ მის სარკაზმს უპირობოდ ემორჩილებიან ყველაზე ელიტური პერსონები (მადონა, მონიკა ბელუჩი, ჰიუ ჰეფნერი, ბილ ვაილდერი, ელიზაბეტ ტეილორი, ჰანა შიგულა, დალი, სტინგი), XX საუკუნის კერპები, ფეტიშები, სოციალური ელიტის წარმომადგენლები, ძირითადად ფეშენ და კინოვარსკვლავები. მას მდიდრების გადაღება უფრო იზიდავს – „მართალია, ვერ აცნობიერებენ, მაგრამ ღარიბებზე გაცილებით სასაცილოები არიანო.“

თუმცა, ნიუტონისთვის ეს ტაბუირებული, ზუსტად გაზომილ-აწონილი მოდის ინდუსტრია მძაფრი ირონიის საგანია და არა კერპთაყვანისმცემლობა. მოდელ ჯენი კეპიტანის სამოსი ნიუტონის ფოტოზე მხოლოდ ფეხზე და ყელზე მორგებული თაბაშირია. ეს ნამდვილად აღარ იყო ნიუტონის ფანტაზია. ჯენიმ მართლაც იღრძო ფეხი როკ-ენ-როლის ცეკვისას. „ზუსტად ის არის, რაც მჭირდება“ – თქვა ნიუტონმა და ულამაზესი სხეული ფოტოზე ტრავმირებული დააფიქსირა. სახის გამომეტყველება ამ შემთხვევაშიც მაღაზიის ვიტრინაში გამოდგმული მანეკენის მზერასავით ცივია, თუმცა დაძაბული სხეული და ტკივილით გაჟღენთილი მოძრაობა

მთელ ისტორიას ყვება სამყაროზე, რომლის ზედმიწევნით გათვლილი და მკაცრად დადგენილი წესები მუდმივად გაიძულებს „ფორმაში იყო“ და თაბაშირში ჩასმულიც „უყურე და მოკვდი სურვილით“ განწყობით დგამდე გაბეღულ ნაბიჯებს ცხოვრების პოდიუმზე.

„სტილი სიცოცხლეს გართმევს, ეს არის ძალადობა. სხვების მიმართაც კი“ – ამ სიტყვებს თვითონ ნიუტონი აწერს ჯენი კეპიტანის ფოტოს. ამ ფოტოში გამოყენებულ „ქირურგიულ ელემენტებს“, ისევე როგორც მათრახებსა და ხელბორკილებს, ძაღლის საყელურებს სხვა ფოტოებში, ის ეროტიკული აქსესუარების ფუნქციას ანიჭებს და მოგვიანებით ნადია აუერმანს რკინის ბასრი მილებისაგან სპეციალურად შექმნილ დეკორატიულ თაბაშირში იღებს.

პელმუტ ნიუტონის თოთოეული პერსონაჟი აუცილებლად ემორჩილება ავტორის ტრანსფორმაციას: ადამიანობიდან მანეკენობამდე. ნიუტონი ყველაზე „არაჰუმანური“ ფოტოგრაფია. მდიდრულ, ხუთვარსკვლავიან სასტუმროებში, ან მონტე კარლოში საკუთარი ვილის სახელოსნოში ის უმოწყალოდ თამაშობს ადამიანებით და ადამიანობით. მისი მზერა დემონსტრაციულად მხოლოდ ზედაპირზე იყენება და სულაც არ ცდილობს ადამიანის სულიერ შრეებში შეღწევას. მისთვის მხოლოდ გარეგნული სილამაზე არსებობს და ამ პერსონაჟების ეფექტური ფიზიკური მონაცემების მიღმა ყველაზე გამოცდილი თვალიც კი ვეღარ იპოვნის ადამიანურ გრძნობებს ან განცდებს: „მე ზედაპირული ვარ. ჩემი სურათები არ არის ღრმა. კარგი გემოვნება ანტი-მოდური, ანტი-ფოტოგრაფიული, ანტი-ქალური, ანტი-ეროტიკულია. ვულგარიზმი ცხოვრება, გართობა, ექსტრემალური რეაქციების სურვილია“.

ნიუტონის სამყარო ქალებისთვის ნამდვილი გამოცდა იყო, ფოტოგრაფის მზერა მათ უზადო, მაგრამ აგრესიულ, ცივ სექსსათამაშოებად გადაქცევით ემუქრებოდა. ის ყველაზე არაემოციური ფოტოგრაფია, მისი ფოტოპერსონაჟების ეროტიზმში ვნების კვალიც კი არ არის დარჩენილი, მათ სახეზე თითქმის არ იკითხება ფსიქოლოგიური შტრიხები.

მათი აგრესიაც არაემოციურობაში, ცივ განწყობაში ვლინდება. ნიუტონი საკუთარ მოდელებს ჩვეულებრივი ლამაზი ქალებიდან ყინულის დედოფლებად გარდაქმნის.

ნიუტონის ზედაპირულობა მხოლოდ აგრესიას, სამყაროს მიმართ, რომლის განუყოფელი ნაწილიც თვითონვე არის. ის თან დასცინის და თანაც ქმნის ამ სამყაროს. უფრო ზუსტად კი აფიშირებას უკეთებს ფუფუნებასა და უზადოებაში გამჭრალ, მოდური სტილისთვის შეწირულ ადამიანურ განცდებს. მოგვიანებით ამიტომაც ინტერესდება პლასტმასის მანეკენების გადაღებით, რომლებსაც სპეციალურად მისთვის ამზადებენ. ამ ფოტოებზე მართლაც ძნელი გასარჩევია პლასტმასის მანეკენი ჩვეულებრივი მოდელისაგან, თუმცა ეს სიძნელე მხოლოდ გარეგნული მსგავსებით ნამდვილად არ შემოიფარგლება: ორივე სტილს დამორჩილებული სათამაშოა. ამ სერიის ყველაზე ეფექტური ნაწილი მანეკენების დანაწევრებული კიდურების ფოტოებია: გრძელი, პრიალა და უნაკლო ფეხები თავის გარეშეც მშვენიერად მოაბიჯებენ და პოზებსაც მოხერხებულად არჩევენ.

ნიუტონთან ერთად ამ ცივი და აგრესიული „ღმერთის“ ავტორი ზუსტად ეს მაღალი კლასია და მისი უარყოფის ალბათ აღარც უფლება აქვს და აღარც სურვილი. მას არჩევანი არ რჩება და უბრალოდ იძულებულია თავყვანი სცეს და მსხვერპლი შესწიროს მისივე შექმნილ კერპს. მოდისა და სტილის ფანატების სულიერ შრეებში შეღწევა კი თითქმის არარსებულის ძიებაა. ამდენად, ნიუტონი მხოლოდ არარსებული სულიერების ვიზუალურ კონსტატაციას ახდენს და მისი არაემოციური და არაჰუმანური ფოტოგაფია, ეროტიკული ან სადო-მაზოხისტური სცენებით, ზნეობრივ ღირებულებებს იძენს. ეს ტრაგიზმია, რომელიც ვიზუალური თვისებებით შედგება – ცივი, უემოციო ეროტიზმი და უზადო სილამაზე. ნიუტონი საკუთარ ფოტოპერსონაჟებს ისევე უნაკლოდ ლამაზს წარმოგვიდგენს, როგორც ჭირისუფალი – მისთვის ძვირფას მიცვალებულს.

მის მიერ გადაღებულ ცნობილ და უნიკალურ ადამიანებში

ნიუტონი სწორედ მათ ავტოქსენოფობიურ მდგომარეობას გვიჩვენებს, ერთი მხრივ, ისინი ის იმიჯები არიან, რომელთაც მილიონები ბაძავენ, რომლებზეც მილიონები ოცნებობენ, მეორე მხრივ, კი ისინი ისეთები არიან, როგორებიც უნდა იყვნენ, აცვიათ ისე, როგორც უნდა ეცვათ, იქცევიან ისე, როგორც მოდური, ნიუტონის სტილი კარნახობს, მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად, თუ ყოველთვის არა, ეს სტილი სარკასტულია და მათ სისუსტეს უსვამს ხაზს, მათ „მიცვალებულებად“ წარმოაჩენს, ანუ ადამიანებად, რომლებიც სხვებმა უნაკლოდ გაპრანჭეს და გამოაწყვეს ან სხვების კარნახით უნაკლოდ გაიპრანჭნენ და ისინიც გარდაცვლილის ავტოქსენოფობიური მორჩილებით დაექვემდებარენ სხვის ნებას საკუთარი ინდივიდუალიზმის წინააღმდეგ.

მნიშვნელოვანია, რომ, XX ს-ის დასაწყისში, ვიდრე მოდა, როგორც ინდუსტრია ჩამოყალიბდებოდა, მაღალი წრის წარმომადგენელი ქალბატონები საკუთარ კოსტიუმებშივე იღებდნენ ფოტოებს, მაგალითად, პირველი ფეშენოლოგრაფის — ბარონ დე მეიერის ფოტოები. მაგრამ, როდესაც მოდა ინდუსტრიად, ფართო მასებისათვის განკუთვნილ კულტურად ჩამოყალიბდა, დასრულდა ფანტაზიის, დენდიზმის ეპოქა. ადამიანები დენდებიდან მანეკენებად იქცნენ, მათ ვეღარ ან აღარ შეაქვთ საკუთარი განსხვავებული, მხოლოდ მათთვის სახასიათო დეტალები კოსტიუმში, ისინი ვერ კითხულობენ, ან ვერ ქმნიან, მხოლოდ ემორჩილებიან ერთეულების მიერ შექმნილ ამ სრულყოფილ ვესტიმენტარულ კოდს და მასში ჩარევის, ამ სრულყოფილების დარღვევის შიშით მხოლოდ კოსტიუმის, ბრენდის მატარებლები გახდნენ. კოსტიუმი აღარც არის ინდივიდუალიზმის გამოკვეთის, გამოვლინების საშუალება, კარგი კოსტიუმი სხეულსაც შაბლონურს — უფორმობამდე გამხდარს და ძალიან გარუჯულს მოითხოვს, აქედან გამომდინარე, თითქმის ყველა ჩვენგანი ანორექსიის ან ტანორექსიის გარკვეული, მსუბუქი ფორმით მაინც არის დაავადებული.

მოკლედ, მოდა განსხვავებულობის დაფარვის,

მასკულტურაში ჩაწერის საშუალება გახდა. თუმცა, ასევე მასობრივად სახასიათოა მცდელობა – ამ მასის ლიდერი იყო, ანუ პირველი ფლობდე ყველაზე ძვირადღირებულ და მასისთვის საოცნებოს. ანუ იყო არა ინდივიდუალური, არამედ პრივილეგირებული კონსიუმერი და ავტოქსენოფობია, როგორც ზოგადი შიში განსხვავებულობისადმი, ამით გადაფარო. შესაძლოა ეს პიროვნული ცვლილება თანამედროვე დამაბული დროის მოთხოვნა და მკაცრი პირობაც იყოს რადგანაც ერთს, განსხვავებულს და ინდივიდუალურს უმოწყალოდ გაგთელავს, უკეთეს შემთხვევაში კი სადღაც ჩაკარგავს პრივილეგიებისთვის, პირველობისთვის სასტიკ შეჯიბრში ჩართული მასა. ამიტომაც ხდებიან „უხილავი“ ის ერთეული განსხვავებული გამონაკლისები.

ჰელმუტ ნიუტონის ხაზის, ფეშენისადმი დამოკიდებულებას რიჩარდ აველონი (1923-2004) აგრძელებს¹, მაგრამ თუკი ნიუტონს თავიდანვე ფიქსირებული პოზიცია ჰქონდა და მისთვის საინტერესო იყო ემუშავა ტაბუირებულ საზოგადოებაში: „ფეშენფოტოგრაფია ზუსტად ასეთი საზოგადოებაა. საინტერესოა გქონდეს ტაბუ, რომელიც უნდა გადალახო“. აველონი ფეშენფოტოგრაფიულ ნამუშევრებში თვითონ არის ამ ტაბუს ერთ-ერთი ავტორი. მართლაც შესანიშნავი, სრულიად განსხვავებული ხედვის მქონე პორტრეტისტის, AMERICAN WEST-ს ავტორისათვის მოდის ფოტოგრაფიაში ადამიანი მხოლოდ კოსტიუმის, სტილის წარდგენის საშუალებაა, ერთგვარი აუცილებელი და მარტივი მედიუმი მომხმარებელსა და კარგ გემოვნებას შორის. თუმცა განსხვავებული და ნოვატორული ხაზი მასთან თავიდანვე არსებობდა – ის პირველი იყო, ვინც არ დაეთანხმა ფოტოტექნიკის არსებულ სტანდარტებს, თავის მინიმალისტურ ფოტოებში გააუქმა საზღვარი სტუდიურსა და რეპორტაჟულ ფოტოგრაფიას

¹ ფეშენფოტოგრაფიაში მოდისადმი ამგვარი დამოკიდებულება დღესაც გრძელდება, მაგ: ერვინ ოლაფი და დევიდ ლაშაელი. თუმცა, ჩემი აზრით, მოდის გადააზრებაში უმნიშვნელოვანესი როლი, მაინც, ნიუტონმა და აველონმა შეასრულეს და მათი ფოტოგრაფიაც უფრო მაღალ რეგისტრს მიეკუთვნება.

შორის, და მართლაც მანეკენებივით გაყინული, არაემოციური მოდელები აამოძრავა, ფეშენფოტოგრაფიაში თეატრალურობა, დინამიკა შემოიტანა, მოდელები თითქოს მის ფოტოაპარატთან ურთიერთობენ.

რიჩარდ აველონს მოძრაობისადმი სრულიად განსაკუთრებული დამოკიდებულება აქვს: „მოძრაობის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი მხარე მუდმივი გაოცებაა. არასოდეს იცი როგორ მოიქცევა ქსოვილი, ან თმა. ამას ვერ გააკონტროლებ, და აქ იბადება სიურპრიზი. ასევე უნდა მახსოვდეს, რომ როდესაც მოძრაობას ვიღებ უნდა ვიწინასწარმეტყველო ის, ვიდრე მოხდება, რადგანაც როდესაც მოხდება, უკვე ძალიან გვიანი იქნება ფოტოგრაფირებისათვის. არსებობს შესანიშნავი ურთიერთგაცვლა ჩემსა და მოძრავ ფიგურას შორის, ეს ცეკვას ჰგავს.“

აველონს მართლაც ზუსტად შეეძლო ეწინასწარმეტყველა ადამიანის დინამიკის ის მოულოდნელობები, რომლებსაც საკუთარ ფოტოებზე აფიქსირებდა და ამასთანავე კოსტიუმის ხასიათისთვის, არქიტექტონიკისთვის ზუსტად შეერჩია და შეესაბამებინა მოდელი, მისი გარეგნობა და მოძრაობა. თუმცა, ეს დინამიზმი ზოგჯერ უბრალოდ გაყინული სტატიკაც კი შეიძლებოდა ყოფილიყო. შესაბამისად, ის სამართლიანად იყო მოდის ინდუსტრიის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი და პოპულარული ფიგურა. მისთვის „მოდა ადამიანის სურვილების, ამბიციების, მოთხოვნილებების, სისუსტეების, საფრთხის, უსაფრთხოების ერთ-ერთი საუკეთესო გამოხატულებაა. ჩაცმულობა ადამიანის თვითშეფასების ინდიკატორია. ეს საჩუქარია! მოდა ყოველთვის არსებობდა კაცობრიობის ისტორიის მანძილზე“.

რიჩარდ აველონი შემოქმედების თითქმის ბოლომდე შესანიშნავი, მაგრამ ტიპური ფეშენფოტოგრაფი იყო, რომელმაც საოცრად მაღალი ხარისხის ფოტოგრაფია შექმნა. ამ მოდური კერპის, სტანდარტების ერთ-ერთი მთავარი ავტორი ისიც იყო. მხოლოდ ბოლოს შეცვალა სტანდარტები და შექმნა ალბათ ერთ-ერთი ყველაზე ანტიმიჯური ანუ დამკვიდრებული იმიჯის წინააღმდეგ მიმართული სერია „გარდაცვლილი

მისტერ და მისის კომფორტების სახსოვრად“ (ჟურნალ The New Yorker-ისთვის, 1995წ.) ფოტოგრაფიის ისტორიაში ეს ალბათ ერთ-ერთი ყველაზე ძვირადღირებული პროექტია, რომელიც ოჯახური წყვილის შესახებ გვიყვება, მაგრამ ლამაზი ქალის პარტნიორი აქ მდიდარი ჩონჩხია. ჩონჩხი ისეთივე მოდურია როგორც ადამიანი, ისიც უზადოდ ატარებს Hot Couture-ის Handmade კოსტიუმებს, პლასტმასის თოჯინა კი ძალიან „საყვარელი ბავშვია“. მოკლედ, თუ ნიუტონი მოდელებს მიცვალებულებივით უნაკლოდ გაპრანჭულებს წარმოგვიდგენდა, ავედონს საერთოდაც უსულო პერსონაჟები, ჩონჩხი და თოჯინა შემოჰყავს თავის ფოტოსივრცეში, მაგრამ როგორც ცოცხალი პერსონაჟები, მთავარი მოქმედი გმირები, რომლებიც იმ ქალის გარემოცვას წარმოადგენენ, რომელიც თანამედროვე საზოგადოებაში არსებულ ყველა სტანდარტს უნაკლოდ და სრულყოფილად აკმაყოფილებს. მან ადამიანობიდან ქალღმერთობას მიაღწია, მაგრამ ამ არაადამიანურმა სრულყოფილებამ მის გვერდით ადგილი აღარ დატოვა ადამიანურისათვის, და ამ სრულყოფილი სილამაზით, მისი სხეულით, სიყვარულით ახლა ჩონჩხი ტკება, უნაკლო მკერდით პლასტმასის თოჯინა იკვებება, ფული, მატერიალური ღირებულება კი არა, სიგარეტის მოსაკიდებელი საშუალებაა...

თუ ჰელმუტ ნიუტონი ადამიანთა ერთფეროვნებაზე გვესაუბრება, რიჩარდ ავედონი ამ კონცეპტს კიდევ უფრო ამძაფრებს, ადამიანებს საერთოდაც რიცხავს საარსებო სივრციდან და აშკარად გვანახებს, რომ კომ დე გარსონი ან ჰუსეინ ჩალაიანი ჩონჩხსაც ისეთივე წარმატებით შემოსავენ, როგორც ფემენსაზოგადოების მიერ დამკვიდრებულ სტანდარტებს დამორჩილებულ ნებისმიერ ადამიანს. თუმცა, ორივე ფოტოგრაფის შემთხვევაში ეს არა მხატვრული ხერხი, არამედ რეალობაზე გაკეთებული ვიზუალური კომენტარია. ჰელმუტ ნიუტონის ფოტოების და რიჩარდ ავედონის ამ სერიის მიზანი „ვეყიდულობ ესე იგი ვარსებობ“ დევიზით გაჟღერთილი კონსიუმერულ საზოგადოებაში დამკვიდრებული

ფასეულობების დანგრევაა, იმ საზოგადოების რეალური სახის აღწერა-დანახებაა, რომელმაც განაცხადა „VOGUE რომ არ ყოფილიყო, მას ადამიანი გამოიგონებდაო“ – ცნობილი გამოთქმა ასე გადათამაშა და გარკვევით განაცხადა, ჩვენ სხვა ღმერთი – VOGUE გვყავსო.

ჰელმუტ ნიუტონის ფოტოგრაფია და რიჩარდ ავედონის ეს უმნიშვნელოვანესი ფოტოსერია – „გარდაცვლილი მისტერ და მისის კომფორტების სახსოვრად“ სრული სარკაზმი და სრულყოფილი ცინიზმია თანამედროვე საზოგადოების მიმართ. ეს ალბათ, ერთი მხრივ, თუმცა ხელოვნებაში ჭეშმარიტება ხომ მრავალია, და როგორც ავედონი ამბობდა – „ყველა ფოტოსურათი არის ზუსტი, მაგრამ არცერთი არის სიმართლე“, ამდენად, იქნებ ამ ფოტოებს კიდევ სხვა სიმართლეებიც აქვთ და უბრალოდ ადამიანური ტკივილია, ფოტორეჟიჟიამა დაკარგული ადამიანურობის გამო.

ეს რეჟიჟიმი, ნიუტონმა, როდესაც წიგნად შეკრა, „სამყარო მამაკაცების გარეშე“ უწოდა, ანუ სამყარო შემოქმედებითი საწყისის გარეშე დატოვა, ავედონმა კი მამაკაცი საერთოდაც გარდაცვლილად, ჩონჩხად გამოაცხადა. მოკლედ, ქალები ჩვენ მიერ მიღწეული სრულყოფილი გარეგნობის და კარგად მორგებული დახვეწილი კოსტიუმის მიუხედავად, მამაკაცებთან ერთად მაინც მამაკაცის, როგორც შემოქმედებითი საწყისის გარეშე დავრჩით და ის ჩვენი მოსაძებნია. თუმცა, მანამდე, ალბათ თანამედროვე აქტუალურ შეკითხვაზეც კარგად უნდა დავფიქრდეთ – კიდევ გვჭირდება ის? თუ ასეთი გარემო უფრო ორგანული გახდა ჩვენთვის?

ეს ფოტორეჟიჟიმი კი კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ XX საუკუნემ მოიტანა დრო, რომელსაც შესაძლოა ეუწოდოთ „ფილოსოფიის დასასრული და არტის დასაწყისი“, რომ „რაღაც, რაც შესაძლოა ვთქვათ ხელოვნებაზე, არის ის, რომ ის არის რაღაც. ხელოვნება არის ხელოვნება, როგორც ხელოვნება და ყველაფერი სხვა არის ყველაფერი სხვა. ხელოვნება არის არაფერი, გარდა ხელოვნებისა. ხელოვნება არ არის ის, რაც არ არის ხელოვნება“, რომ ჩვენი ეპოქა

აღარ ქმნის ისტორიას, ის ისტორიით იკვებება. აქ ავტორი მკვდარია და მხოლოდ პერსონაჟები ცოცხლობენ, მათ კი შემოქმედებითი დამოუკიდებლობისთვის კვლავ ავტორი სჭირდებათ, მოკლედ წრე ჩაკეტილია და ალბათ გაირღვევა, როდესაც გავბედავთ და მორჩილი ავტოქსენოზობიდან ინდივიდუებად, პერსონაჟებიდან ავტორებად, მანეკენებიდან შემოქმედებად ვიქცევით და ჩვენს ისტორიას დავწერთ.

THEATRE STUDIES

Tamar Bokuchava,

PhD,

Shota Rustaveli Theater and Film Georgian State University

**“TWO SHAKESPEARES ON THE GEORGIAN STAGE –
DAVID DOIASHVILI’S “A MIDSUMMER NIGHT’S DREAM”
AND LEVAN TSULADZE’S “AS YOU LIKE IT”**

The article concerns the stage interpretation of Shakespearean plays on Georgian Stage, “A Midsummer Night’s Dream” and “As You like It” in particular. Works of two contemporary directors - David DoiaSvili and Levan Tsuladze are analyzed. The author underlines and discusses the strategies of Shakespeare texts interpretation in the light of modern attitudes and approaches. She discovers the differences and similarities between these two absolutely opposite performances. The general feature what unites them is the meta-theatrical reflections and mood of both interpretations. “A Midsummer Night’s Dream” is presented as a performance with emphasize on power - sexuality relationships and symbolism of desire. The meta-theatrical idea of David Doiashvili is based on dream - theatre comparison.

Tsuladze’s “As you like it” crates absolutely different aesthetics using the strategy of problems reduction through several staging and interpretative methodologies. It could be called the “day light performance” in contrary to “moonlight play” by Doiashvili.

Maia Goshadze,

PhD,

An associated professor at Shota Rustaveli Theater and Film
Georgian State University

**POST-DRAMATIC THEATRE ELEMENT IN THE
GEORGIAN THEATRE**

It’s more than the half century that the Western theatre - creativity of world leading directors like (Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Robert Wilson, Jan Fabre and others’ work) are considered in the context of post-dramatic development. One of the main feature of post-dramatic theatre could be considered to release the text from the leading role,

denial of drama, as only the basis of performance, replacement of literary text with performance language, establishment of visual dramaturgy and in some respects returning to the ritual forms of previous dramatic existence. Re-evaluation of the leading role of the text "equality" of verbal and non-verbal expressing means appeared to be given impetus for expressing the process of the theatre art of Synthetic theatre nature with a new potential. At the same time, phenomenon of post-dramatic theatre is discussed in general Cultural context and first of all by considering the current processes in prose, breaking the laws of Literal composition, different structure of text building, subjective attitude towards time and space and often uncertainty of the plot hero.

If the based performance on drama means consecutive acting of a certain history or story (with its beginning, the node joining, opening and ending) then, post-drama theatre with the fragmentariness of divided plot is characterized by performing action of the essence like link including the structured and non-textual space performance.

Characteristic deconstruction or other elements of post-drama theatre is being revealed since the bound of XIX-XX centuries in the theory of bosom of symbolism of Maurice Maeterlinck's silence theatre and brutality theatre of Antonin Artaud, untold by words or story and at the same time, striving for the aspiration of the essence of visible and invisible.

Striving towards search of a new theatre forms in the staged performances of the Georgian theatre ("Styx" of Rustaveli theatre, "Strip" of Royal District theatre) for presenting the depth layers beyond the apparent and obvious of consistently developing within the boundaries of empirical time and space is being revealed in the context of the tendencies characteristic for the post-drama scenic art.

Nino Gunia-Kuznetsova

Theater center scenography teacher of Art and Sciences Faculty
at Ilya State University

Ph.D. student (art history studies) at Humanitarian, Social
Sciences, Business and Management Faculty, Shota Rustaveli
Theater and Film Georgian State University

MODERN TRENDS IN SCENOGRAPHY & CURATING (BASED ON 2003, 2007, 2011 PRAGUE QUADRENNIALS)

- At 2003, 2007, 2011 Quadrennials in the scenography of South Europe and Latin America countries have emerged the domination of linear and individual time, or tendency to the traditional narrative; while the time recurrence or alternation modus of spiral form which is typical both for the post-drama theater scenography and for that part of intersectional performance of 2011 which is lacking the expressed narrativeness and is oriented at the predominance of shape, is often robotized and technocratic.

- The performance provides development of the virtual space as the parallel simultaneous action and `virtualization~ (the term by Pierre Levy) phenomenon that is closely related to the action, and by its essence has enforced the interference of temporal and spatial principles creating the scenography.

- The function of a curator in representation of the scenography increases as in other arts, the treatment `artist-director~ has almost lost its previous adequacy and along with restoration and development of the so called artist's theater has obtained another connotation.

- On the one side, the 2011 Quadrennial due to its typologically different nature has revealed the trend of almost total assimilation of director's function by an artist, and on the other side, the curator in the exposition uses the artist or several artists for realization of own ideas and consequently, often attains the best result.

Maka (Marine) Vasadze,
PhD, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University

ROBERT STURUA'S GEORGIAN SHAKESPEARIAN IN XXI CENTURY

Nowadays, the Georgian Theatre history is inconceivable without Shakespeare's dramaturgy. Shakespeare is known in Georgia since the first half of nineteenth century and his popularity is directly connected with the rising of the Georgian theatre culture.

At the same time, the classic play means to find in it the big problems, what is impossible to not cause the passions in viewer today. Shakespeare's dramaturgy belongs to such number of classic work, what director might line up to the modern problems, in particular the talk is about Robert Sturua's Georgian Shakespearian of XXI century. Joyful but in some point of view, cynical "Situation Comedy" "Twelfth Night or what you will" of Shakespeare staged on Rustaveli theatre had become the tragic farce in XXI century by the interpretation of Robert Sturua. Robert Sturua showed the plot to viewer with the different perspective. Unification of different theatre genre or direction in one play is characteristic for the directing language of Robert Sturua. In this staging you can recognize all genre starting from the middle century theatre: Liturgical drama, Miracle, Mystery, Farce, Pastoral, Commedia dell'arte, Characteristic slapstick... Genre intended eclecticism are bound as one whole in this play.

Characteristic Drama and Irony of Robert Sturua coexists side by side in *'Hamlet'* staged on Rustaveli Theater in 2002. Classic and farce style of staging replace one another. Heroes of the play had become the participants of tragic farce. There is no genre division in *'Hamlet'*. Here we simultaneously perceive everything – tragedy, psychological drama, farce, comedy and etc. In the play, each detail is processed with mathematical accuracy as it is characteristic for the theatre language of Robert Sturua. Each episode and stage is based on truth, for what, as if the genre eclecticism is tied as one whole composition.

Gubaz Megrelidze,
PhD

REFLECTION OF THE CURRENT POLITICAL EVENTS IN THE MODERN STAGE

1. The Polish playwright Slawomir Mrozek's play 'Police~ perfectly responses to the current political processes in Georgia. Therefore, Akhmeteli and Actors Theatre carried out this play almost at the same time but with different style.

2. The play staged on Akhmeteli theatre is distinguished by the sharp slapstick-sarcastic form, where are exaggerated the general faces of presented heroes, who will think the viewer again about the existing current dictatorial regime.

3. The same play staged in the Actors Theatre was staged in a satirical way and it represents a specific political figures. Here attention is paid to the show of tragedy under the conditions of existing totalitarian regime.

4. Both plays response to the recent past of our political life, what reminds us our country's management by the previous government, undemocratic regime and inhuman attitude towards people. That is why the both plays calls the viewer for not to adopt alike forms of governance in the future.

Manana Paitchadze,
The doctor of Philological Sciences

ARTHUR SCHNITZLER'S ONE ACT PLAY "MERRY-GO- ROUND" ("REIGEN" OR "LA RONDE")

For the first time on the Georgian Theatre stage 2008

The article deals with the most famous and scandalised One Act Play by the outstanding Austrian writer of Young Vienna Arthur Schnitzler (1862-1931) "Merry-go-round" ("Reigen" or "La Ronde", written 1897, published 1903). Schnitzler was branded as a pornographer after the release of his play "Reigen", in which ten pairs of characters are shown before and after the sexual act, leading and ending with a prostitute. The scenic history of the play, as well as

several dramatic and movie adaptations of the play are reflected in this article. Special accent is put on the semantic and psychological singularities of the characters, their moral features. The play consists of 10 scenes or dialogues and 10 figures. The structure of the appearance and acting looks like the following scheme:

$$A+B \rightarrow B+C \rightarrow C+D \rightarrow D+E \rightarrow E+F \rightarrow F+G \rightarrow G+H \rightarrow H+I \rightarrow I+K \rightarrow K+A.$$

It means, the circle is hermetically closed. The play is still a symbol of modern drama.

The theatre director Levan Zuladze is known as an Adaptator of European literature. He is the director of new style. It was he, who made a scenic variation of the famous story by Schnitzler "Casanova's Homecoming" at the Tbilisi Celery Theater. The première of the "Merry-go-round" ("Reigen" or "La Ronde") took place on the new stage of the Marjanishvili Theatre on the 1st July 2008. Zuladze is reading the literary score in a right way and from the right angle of view, but his scenic concept is non-traditional and modern as well as equal to the concept of the origin play.

Tamar Qutateladze,

PhD, An assistant professor of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University

THE CREATIVE STUDY OF THE ALTERNATIVE THEATRE IN POST-SOVIET PERIOD

In this article there is study general panorama motion of the alternative theaters in the Georgia. Here is noted that the emergence of small theater in the tradition of Georgia were laid in 60-70 years. This tradition were update, only after the post-Soviet period, it became impossible after the civil war was. On 31 March 1997, on the Rustaveli Avenue, in the building, where located established "Sakinformi" (Information of Georgia) was basement "Basement Theatre" („სარდაფის თეატრი“), in the same year, in 1997, showed the first performance in the "Royal District Theatre" („სამეფო უბნის

თეატრი“), and later opened a “Free Theater” („თავისუფალი თეატრი“) (2000) .

It should be noted that this process began in 80 years of the XX century, since the beginning of the collapse of the totalitarian regime, in the study theatre of the named Dimitry Aleqsidze was staged-Frances Goodrich and Albert Hackett “Diary of Anne Frank” and D . Kldiashvili’s “Stepmother of Samanishvili.” All the members of the group by leading of Gizo Jordania were dwelt on the newly restored small stage of the Rustaveli Theater called the “Minor theater” due to the of social position and increasing popularity.

Research critical pathos and spirit continues in the beginning if the XXIst century some popularity among the youth featured in the Royal District theatre. In this paper explores this important theater performances: L. Bughadze’s “Nugzari and Mephistopheles “(directed by G. Tavadze, 2004), Y. Mishima “My Friend Hitler” (directed by D. Mgebrishvili , 2006),

S. Mrożek “Striptease” (directed by N. Tavadze, 2012) and A. Strindberg “Fröken Julie”(directed by D. Tavadze , 2012) .

This clearly demonstrated the performances of theater repertoires policies and sharply reacted to the problem issues. The stage was being set up with the financial mafia hostage revolutionaries face turned adventurer, the tragic fate of intellectuals in the modern world and has become a victim of wrong upbringing nihilist generation that was not successful was the fastest and the values of the vast of breakage.

It should be noted that in the post-Soviet period, in contrast to the alternative theaters of the 60-70 years small theater movement has significantly contributed to the rapid, radical and successful reforms, and the collapse of the Russian Empire at the beginning the “Minor theater” of the Rustaveli theater became a small stage of the young actress, other theaters co-lead a successful young actors and famous grandmasters .

Tamar Tsagareli

PhD, An associated professor at Shota Rustaveli Theatre and
Film Georgian State University

PROCESS OF GLOBALIZATION AND THEATRE ARTS

From the last decades of the XXth century to up to date the overall processes of integration already has a total character in all spheres of human activity. In general the cosmic quickness of development of technologies and especially information technologies has long been torn the borders between different countries and civilizations. This triumphal move of globalization on our planet is quite difficult process full of resistances. Its ongoing process is far ahead of comprehensive deliberation and assessing of possible positive and negative consequences raised by this occurrence.

The essence of globalization supposedly means rapprochement and mutual enrichment of different ethnic groups, communities, governments and different civilizations, their harmonious co-existence in the common calm world, which evidently is only welcomed. The problem is that the ideal theoretical model of globalization so far quite differs from its ongoing version in reality. The reality shows us that instead of different cultures' mutual enrichment with diversity it is developing and settling the total unification, which might provoke destruction and leveling of different national cultural values. Despite the fact that under the idea of globalization it is considered dialogue between different cultures, in reality on the current phase (at least for now) we have received only a monologue. This in the first place and mainly is expressed in dissemination and rooting of social conceptions and cultural values, created to date by western civilization. Different kind problems oblige us newly comprehend and define supposedly already clear notions like for instance identity. Today the matter of identity appears too many of us as the only main problem, which concerns to the interests of every individual, community, different governments, culture of nations and civilizations. There is a fear that as a result of globalization the universe will be imposed with united, faceless monotonous vulgar mass culture. The economic factor, domination of market rules that promotes production of mass culture and dissemination is named as its main reason. The cultural values

became a product which must be sold a lot and most importantly with the highest possible price and as it's impossible to transform real values of culture into the mass culture product, the circulation of pseudo-cultural values has gained unprecedented coverage.

At the same time modern world still has all chances to preserve the diversity of civilizations and cultures, where the special mission belongs to traditional cultures of different nations. And exactly here, the theatre art can play firmly defined role.

Georgi Tkitishvili,

PhD, Professor

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

WAS IT WORTH?

The work is about some aspects of staged performances by two well-known Georgian director (Robert Sturua and Temur Chkheidze) in recent years. These are: Tamaz Chiladze's "The Hunting season" (Shota Rustaveli Theatre. 2011) and Jordi Galseranis "Gronholm method" (Marjanishvili theatre. 2013). The author tries to present the staging solution of both plays and their directing concept; through which it becomes clear what the problems are talking about in both work. According to the author, both performances concerns to the urgent and pressing issues, which worries not only our society but the whole modern Universe. In the first case ("The hunting season") it is composed beautiful, attractive tale. Myth, legend and reality, truth, which doesn't look like imaginary, illusionary world. Thus, in the play decided in tragicomic phantasmagoria genre is shown how reality relentlessly breaks trumped. How dramatically people perceive everything.

The second performance ("Gronholm method") focuses on how humanity's achievement vigorously turned to it contrary. Competition for position emerged in the company became a real struggle. At this time, people are uncompromisingly oppose to each other. All available methods are in their arsenal; eligible and ineligible as well. Through the promotion of above mentioned, director sharply reveals moral, ethical problems and issues. He forces the viewer to ponder deeply into the mind of performance.

Author of the work tries to generalize the discussion to show us that despite the passed evolution, progress during a centuries' existence of humanity, there are numerous acute, actual problem and challenge again on the above mentioned example of two plays of directing conceptual solution. Sometimes there is doubt, why the human as a result of her own past analysis and research has still not learned much; or maybe she couldn't made a proper, adequate conclusions. Then, what was all that, which she had gained with her hard work and sacrifices?

Mariam Chincharauli,

PhD student of Tbilisi Iv. Javakhishvili State University
Faculty of Humanitarian Sciences

The head: Full professor of Tbilisi State University of
Conservatoire,
M.Kavtaradze

Full professor. Tbilisi Iv. Javakhishvili State
University, N.Chikovani

THE RELATION OF MASS AND ELITE CULTURES IN 20TH AND 21ST CENTURIES' ART

The report discusses the relationship of mass and elite musical cultures on the edge of 20th and 21st centuries in conditions of global media culture and mass media development. As it is known media culture takes an important part in 20th century art. Media culture is the main means of circulating and passing the information. It has become stronger in the postmodern epoch and is represented in larger scales. Consequently, modern musical culture is one of the media featured sphere of art. Music is in every sphere of person's life, as musical pieces are permanently heard on the radio, television, internet and on different electronic means. Media character of modern culture, technical feature of music, difficult interrelationship of musical texts of various origin, gives music Multilanguage feature.

In our report the relation of mass and elite cultures is analyzed from this point of view. In the mass music we mean the music, which

is well-known and popular for the society and in the elite music we mean classical academic music.

Postindustrial society, media and computer technologies rises another important issue in the modern musical culture, the issue of the relationship of performer and listener, which as a result of development of informational society and global media culture, gains new characteristic feature.

Thus, modern musical culture represents global, informational polystructural system, which consists of different local, informational, historical and social cultural layers and spheres of musical art and deliver musical information and understand culture as well.

FILM STUDIES

Magda Anikashvili,
PhD student of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian
State University

FILM DRAMATURGY – WEAK LINK IN THE PRODUCTION

The topicality of researching the importance, development and problems of film dramaturgy is increasing from year to year. Avant-garde experiments, “Cinéma Pur” (Pure Cinema) theory, attempts to set cinematography free from pincers have long become the property of the history of cinematography. It can be said that the struggle against a plot has ended in failure. Modern cinematography is created under the dictatorship of a history, a story. Although, the creative process focuses on using technological achievements and searching new methods of expression, an expression itself frequently turns into a tool of simply telling a good story.

Dramaturgy plays a dominant role in the process of filmmaking. It is interesting that moods are identical in the countries with different cinematographic traditions, economic situations, and systems of financing, producing and distributing films. A good story is considered a guarantee of film success in Hollywood; European film promotion funds allocate much time and resources to the development of a script, while the post-Soviet space openly speaks about the crisis in film dramaturgy that, in the opinion of a great part of cinematographers, is the main hampering factor for film production.

However, the problems related to film dramaturgy, as well as their causes and attempts to settle them are different everywhere. If Hollywood faces a problem of production scales, whereas the process of scriptwriting has almost reached automatism, the post-Soviet space complains about lack of professionalism and unawareness about dramaturgy laws.

Comparison and analysis of these processes enable to assess the current situation in Georgia without which it is impossible to discuss the issue of teaching dramaturgy and generally the issue of state strategy on promoting cinematography in the country.

Zviad Dolidze,
PhD, Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian
State University

THE NEW CHALLENGES FOR GEORGIAN CINEMA OF THE NINETIES

Georgia is distinguished for its great film traditions and achievements always - in the beginning of XX century and especially from the twenties when this country became a Soviet republic. During the Soviet period the best specimens of Georgian films were appreciated around the world for their true artistic value. After the collapse of the Soviet Union and therefore Soviet system of film industry many new challenges for local film development were appeared.

Decline in different fields, financial crisis, civil resistance and war actions in several regions of the country accompanied the independence. Some political, social and economic problems had a serious impact on everyday life and future of the national cinema too. Since 1991 the transition period accompanied with many difficulties began.

Indeed the situation resulted in radical changes in everything, including cinema. The traditional sources of financing were closed, old Soviet structures were destroyed, and new film companies and little studios sprang up. The main film studio `Kartuli Filmi~` (The Georgian Film~) was transformed into a cinema concern and three years later – into a joint-stock company but this arrangement could not help to produce more interesting production.

In the cinema production of this period the films of young film directors dominated. Many of them were graduated from the local film school – Theatre and Film Georgian State University, what was a good alternative way from the famous high film school of Moscow (VGIK). These films were not commercial but problematic. The authors of them wanted to touch upon the pressing questions, but frequently in vain because they tried to do that with profoundly original methods, what was incomprehensible for audience. They featured antiheroes, reevaluation of values, pessimism, the border between reality and convention was erased. Besides, such a direction as Escapism started spreading in Georgian films.

Unfortunately, so popular for the Georgian filmgoer historical films, which demanded the big financial expenses; musical melodramas and comedies were not shot. Some filmmakers and actors were compelled to go abroad and continue the career there, some went to work on TV, others left cinema studios eternal and there were a small amount of film professionals who were truly devoted to the Georgian cinema business and its future.

This paper dedicated to the above mentioned problems of Georgian film of the nineties and first steps in the new era of national independent cinema which had exceptional peculiarities and tendencies, in most cases very experimental, but unsuccessful. The Georgian film workers were unpracticed in various dimensions of film industry like promotion of projects, finding resources of coproduction with foreign colleagues, distribution of films, etc.

Elisabed Eristavi,

PhD, An associated professor of Shota Rustaveli Theatre and
Film Georgian State University

VIDEOMUSIC

- Music video, as a hybrid cultural form in that it is an industrial and commercial product combining visuals, music and a very distinctive form

It's focused on the commercialization of culture

- Visual elements of music video are privileged over the aural
- Music videos combine the codes of the spectacle of life performance

- Music video blurring the cultural boundaries
- It, s combine cultural and pop form
- Borrows heavily from whatever cultural resources are available

- Promiscuous intertextuality and mixing of styles
- Feminism in music video
- Music video must be understood as a music industry or TV.

Culture

- Technology of the montage

- It's possibilities of the experiments
- Innovations of the music videos technology find place in the film industry always

Manana Lekborashvili,

PhD, An associated professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

GENRE SPACE OF GEORGIAN FILM IN 90S

If we generalize the achievements of Georgian Soviet cinematography in the field of genre, we can say that the genre film has always been his 'Achille's heel'. Genre advantages of Georgian film is going round between the two major genres – drama or comedy and their subspecies and modifications. As for other genres, especially the number of so-called mass viewer genres are so small that it can be said – Georgia film ignore them altogether.

Such indifference of Georgian film towards the mass genres can be explained even with the attitude of the Soviet officials and ideology, so learning the genre peculiarities of post-Soviet Georgian film should be interesting.

Though, 90s film for this kind of research appeared to be a difficult material. During this decade, Georgia had to live constantly in changeable reality. Public consciousness had to endure the hardest pain. Naturally, it was particularly difficult for cinematography, which is one of the most strongly tied art to the physical reality.

Consequently, genre film had been suffered most of all, which primarily needs social-political stability for existence and development. This was clearly confirmed by the Georgian film of the 90's : Just a few film we could find, which has got the formed genre marks. Drama captures the space of film process as realistic film. Almost complete disappearance of comedy from the Georgian film space is especially remarkable. It disappears not only as a specific genre, but also in the form of elements in other genres. Image of Georgian film becomes shadowed drama in this period.

Another trend what had been emerged in this decade was an increased number of film-allegory. The authors were trying to regulate it or getting the general signs and creating its more or less obvious

metaphorical model instead of describing the chaotic, ever-changing as if nonsense lost concrete exposures of reality what had been existed around them.

Dinara Maglaklelidze,
PhD of Film and Media

GEORGIAN CINEMA IN CULTURAL DISCOURSE OF THE XXI CENTURY

In our opinion, the culture and presence of XXI century, as well as cultural discourse about the modern art and culture, is significantly defined by the coexistence of two factors. On the one hand the unstoppable process of technical and economical globalization and on the other hand the existence of different cultures, traditions and ideology, which are not just signing in the globalized world, but creating the fundament in the globalization process.

The historical understanding of nation and national culture is transforming due to the globalization process. However Europe and the European culture, which also includes the Georgian culture, remains the same in the XXI century, since it represents the manifestation of its own national and cultural understanding.

The object of this lecture is to comprehend the Georgian Cinema of XXI century with the modern European along with the world culture discourse and to analyze the typical tendencies of esthetical, thematic and genre strategies of the post-soviet era of Georgian Cinema.

Lela Ochiauri,
PhD Professor of Shota Rustaveli Theatre and
Film Georgian State University

**RANDOM RENDEZVOUS OF GEORGIAN
CINEMATOGRAPHY
(The Old and the New Generation on the Edge of the XX and
XXI Centuries)**

In the mid of the first decade of the XXI century Georgian cinematography (culture) started to overcome so called post-soviet crises through seeking for new ways and forms and regaining self-acknowledgment.

Beginning of new times was premised by collapse of old systems and thus the steps to be made starting from 90-ies of the XX century were to be figured out, examined and settled anew.

New times and new circumstances from their side determine new conditions and the art works produced in such conditions depict or are supposed to depict existing period, with its contents, problems and forms of expression.

Movement from one to another stage of art development demands renovation of methods of expression and their modification, as forms of expression are being changed according to subject of expression, especially when the subject carries the character of rebellion and is directed to transformation of life. Alongside the eternal problems there always exist problems typical for specific period, nation and generation.

Does the change of times, systems and processes change anything at all in Georgian cinematography? Do Georgian artists choose any new and different ways and forms to express own attitude towards the new times?

The “urgency” presented in most of Georgian movies of 90-ies made by the film-makers of different generation showed really impressive picture of existing situation backed by concussed values. In such process the quality and the forms of outward expression equally matter from the viewpoint of attitude towards the existing events but not necessarily from the viewpoint of content and by presenting and/or solving artistic tasks.

Situation in Georgia became more or less stable at the beginning of XXI century. New authors, new movies and new tendencies have started to show up. But despite some success achieved at some film festivals and in distribution this process looks like “random rendezvous” and probably it is still very early to talk about overcoming crises.

Ketevan Trapaidze,

PhD An associated professor of Shota Rustaveli Theatre and
Film Georgian State University

HUMAN ON SCREEN

One of the most important tasks for the cinematography as well is to present the human properly on screen as it for the Art's other branches. Also film is trying to talk to viewer about what he thinks or feels and what concerns to human; what are his intentions, for where is he striving for, what goals has he set?

Besides the literature, theatre, music or visual arts, cinematography also wants to dig deeper into the inner Universe of the human, to understand it well what at first glance is not so easy to detect with superficially or naked eye. However, how much can hold all of us – conscious or unconscious, emotions or thoughts, feelings, perceptions and many others. Artist is patiently observing human, explores her inner Universe; Then he is trying to reflect all in his work what he learned, heard, understand or realized for presenting to society to judge it.

On the example of Nata Murmanidze, who embodied the role of general's wife in the film the three houses, the second novel (consists of three novels) of director Zaza Urushadze (2008), there is displayed how high artistic achievement is possible when on location there are real professionals. Their collaboration creates a reliable, credible, real screen artistic look. She is so alive, that her feelings, thoughts causes solidarity and sympathy in viewer. Thus, the debates about as if, the professional actors are fake and unnatural in film is devoid of truth. Therefore, the opinion as if, cinematography prefers not the professional actor, but the so-called type of actor, the texture or model is not true. Many Georgian and foreign films refutes this opinion. Zaza

Papuaashvili reaches the special result among the Georgian modern filmmakers. This is proved by the fact that, a number of actors created memorable screen artistic image in his film.

Giorgi Ugrelidze,

PhD student of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian
State University

The head: prof. Davit Janelidze, prof. Lela Ochiauri

FUNCTIONAL PECULIARITIES OF THE CINEMATOGRAPHY AND TV IN THE POST-SOVIET GEORGIA

After the destruction of the Union of the Soviet Socialist Republics the significant part of the population of the planet had to move from the socialist into the capitalist system. The new sovereign states appeared on the World's political map.

The state as the higher form of Men's association during the Post-Soviet period tries to implement and develop the rules of democratic games.

The legal sphere, different from the social sphere is created.

During the 90-ies of the XX century the cinematography and the television were given the best chance to become the expert of the Georgian culture into the whole word.

Through the current hard political and economic situation strongly hampered the Art's audio-visual development during these years.

Parallel to the current processes the state sphere had to move to the capitalist "rails". The Soviet Art in the conditions of the socialist system often expressed the interests of the state.

So it was financed by the state. At the first time the market economy of the Independent Georgia had a number of complications.

In the Georgian television sphere in the Post-Soviet period, some independent private TV companies. But the most part of the new TV companies were able to develop and soon they were closed.

A few years later after the date of finding the independence of the country, the cultural sphere started gradually to awake, but the requirement of public was more noticeable on a Kitsch, then in the real art.

At some cinemas, existing in the country the screening was generally with the films, delivered from abroad. The television space was overlooked by foreign TV series.

Manufacturing of the Georgian audio-visual production was trying to keep up with the modern requirements.

The models of high art near kitsch were created.

In contrast to the cinematography the television sphere became one of the important participant of the political processes.

Giorgi Ghvaladze,
PhD

WHEN THE SUN SHINES TO SLEEPLESS AS WELL

On the last day of the year 1991, on the 31st of December, the Soviet Empire officially came to a halt. Naturally, this fact had big impact on our national cinematography. Change of epochs and generations is connected to specific transformation in art as in all other spheres of life. Georgian movies at that stage were in specific transition period, in search for new ways of development.

In the beginning of the 90s, collapse of the Soviet Union introduced the new definition of “Post-Soviet” country (unknown term before) into the planet. The cinema was also touched by these processes and the so-called newcomers began to search for new methods of solution of existence and for new words in the cinema. Lack in belief over 70 years, totalitarian thinking, dogmatism and retrogradism resulted in full devaluation of these values.

Temur Babluani’s movie “The Sun of the Sleepless” was shown on screens after the collapse of the Soviet Union, but to say the truth, the author started working on it yet in the middle of the 80s, in the conditions of the Empire, and as it often happens in Georgia, production process of this movie was extremely delayed due to different reasons. Based on the general opinion, the movie was worth waiting and this fact is obvious – arrival of the new era and success of the first Georgian movie coincided with each other; the video rental shops also succeeded in its renting.

A story of a family stirred up an extreme interesting of Babluani

and the cinematographic narration of the family's life makes the movie breathtaking. Let's admit that the story and the method of its cinematographic narration represents the main foundation for the film director, as, in other viewpoint, there is nothing new happening in the movie in regard to its form or montage. Babluani lays down his thoughts in the way he likes. The director deeply believes that "The Sun of the Sleepless" will shine again, even when it is hidden with black huge clouds, because it is the biggest and the warmest celestial body and shines for everybody, including the sleepless.

Teo Khatiashvili,

PhD, An associated professor of Ilia State University

GENDER TROUBLE - REFLECTION ABOUT LATEST GEORGIAN CINEMA

1. Absence of father/strong man is the main symptom of patriarchal culture's crisis that is represented in 90-th Georgian Cinema. Weak, functionless man on one hand and aggressive women on the other hand is reflection (more accurately - reaction) of this crisis only at irrational levels. Women's activity is not an attempt to self-affirmation in space which he took from the Patriarch, but cruel revenge; therefore her strength is still considered destructively, dangerously.

2. Rusudan Chkonia's film *Keep Smiling* as the destruction of myth about "woman's cult" that is exposed during the absurd beauty contest *Georgian mother-Kartlis Deda-2010*

3. Nana Ekvimishvili's and Simon Gross's film *In Bloom* as a feminine resistant against violence/masculine society.

4. Levan Koguashvili's film *Blind Dates* - destruction man's as a norm's image by showing middle-aged, unsuccessful, not self-confidence, infantile character.

5. Zaza Rusadze's film *A fold in My Blanket* – open text for interpretation about collapse of heteronormative.

MEDIA STUDIES

George Chartolani,
PhD Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian
State University

THE SOVIET PROPAGANDA OF THE POST-SOVIET RUSSIA'S FIRST CHANNEL

□ The main aim of the government of Russian federation is to somehow, with some form renovate, restore the USSR. So rulers are putting in motion every possible lever to rich success on their way.

□ The positive aspects of soviet lifestyle and nostalgic mood by the USSR is propagandized by the most powerful weapon – Broadcasting media which is one of the best lever to have an influence on people. Most of the Russian TV channels became much more powerful weapon of propaganda, than it was central soviet broadcasting media.

□ The First Cannel of the Russian federation, which nominally has a title `Russian Public Broadcaster~, turned into governmental, even we can say presidential TV channel. For carrying out the main aim, the broadcaster is using its mass cultural TV projects, such as: musical, entertainment mega-shows, soap operas, movies, documentary an ext. Even the visual and audio promotion of the first channel of Russian federation is based on Soviet symbols and attributes.

□ The main heroes and personages, anchors, guests, members of judges of the TV mass cultural mega shows, are the well-known stars of the Soviet era. In all musical TV shows, all the time we can hear the popular soviet period songs. Also there is the very important topic, it is the fact that the nostalgic soviet songs on the Russian broadcasting media, are presenting by old soviet stars as well as by the young Russian show-biz artists.

□ The main stories of the TV soap operas, mostly are based on Soviet period especially favorite themes are second world war or post war period. So mostly the plot of scenario of the soap operas is the propaganda of the Russian/Soviet powerful forces, as well as the propagandizing, idealization the army life or lifestyle of the military people.

□ Under the special interest there is the programing the schedule of the broadcasting on the first channel of Russia; what

kinds of psycho-social and moral of influence it has on the post-soviet audience, especially for our research it is important to find out the level of influence of these types of TV products on Georgian audience.

□ By getting in motion the broadcasting media, as one of the most powerful propagandistic lever, the main aim of the Russian rulers are to have an influence upon the audience of the post-soviet republics. By the various entertainment TV shows, they are trying to have cultural, psychological, and social and mostly the main target is that, at the end, their aim is to have political influence over the post-soviet people, which finally in the nearest future will form their voluntary, free-will political choice, and will rule their political vector in the circle of Russia, it will be so called `voluntary~ comeback.

Tinatin Chabukiani,

PhD, An associated professor of Shota Rustaveli Theatre and
Film Georgian State University

STAGES OF CHILDREN'S BROADCASTING DEVELOPMENT IN POST-SOVIET GEORGIA

History teaches us that socio-political processes taking place in the country directly influence all the spheres of culture, between them TV media.

There started new political processes in Soviet Socialistic Georgia at the end of XX century. Living in Soviet Empire in tenth of years annihilated ability of development and joining modern civilized processes of Georgian national culture and Georgian TV broadcasting. Starting from 90-ies development of broadcasting as other spheres were tightly connected to the events which took place in the country.

In that position the special state meaning had to have Children's broadcasting, as one of the most effective and acting mechanisms of upbringing of future generation and development of world outlook. The serious scientific researches are held for studying the children's broadcasting sphere and analyzing its influence on different countries of the world. Yet in Georgia in this direction is revealed inert and chaotic approach. We are offering you the stages of post-soviet children's broadcasting in post-Soviet Georgia.

1. 1989 – 1990 (process of destruction of old stereotypes);

2. 2003 – 2012 (factor of Rose Revolution);
3. From October 1, 2013 by now (Georgian Dream Political Organization and children's broadcasting policy);

In the scientific work is presented some kind of analysis of Georgian children's broadcasting (in social and private TV companies) of 25 years period and those dangers which the globalization processes have caused, that requires appropriate reaction and working out of completely new policy.

Revaz Tchitchinadze,

PhD, An assistant professor of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

THE FIRST TRIAL OF MENTAL REVOLUTION IN POST-SOVIET GEORGIA

□ The main aim of the first president of Georgia was, to get rid people of the soviet mentality. For the President Zviad Gamsakhurdia wasn't enough just to declare independence of the state. The leader of the national-liberation movement was expecting danger from foreign as well as from internal enemies. Against the "Red Intelligence" (that is the term how Z. Gamsakhurdia named the most part of popular and high authority Georgian celebrities, among them were also journalists who were working on state TV broadcaster), the head of supreme council and after the first president of Georgia, decided to put in motion propaganda machine – Television.

□ The very first sum of the leader of "Round Table Independent Georgia" was absolute control over the propaganda lever. For Zviad Gamsakhurdia, was known the mode of the journalists and all the stuff working on the state TV broadcaster. He estimated their view as anti-governmental, anti-national; that's why by the decision of the president, the head of the state TV-Radio department became his devoted ally Teimuraz Kvantaliani, who wasn't known for the stuff of the broadcaster. This decision of Z. Gamsakhurdia became the reason of the first crack among the Georgian journalists and it makes deeper the confrontation between journalists and new government.

□ The preference of the new government of Georgia was the evident fact that in that period, in Georgia there was just one TV broadcaster, accordingly controlling state TV-Radio department wasn't a problem for the President. Z. Gamsakhurdia also had devoted allies like T. Kvantaliani, but the biggest problem were professionalism, and discord among the journalists

□ There was obvious peril and enemy, in some cases maybe risks were exaggerated, but however, it was real. There were the biggest wish and bright aim to deserve, reach the total independence of the state. Also there was the reality of 90-s, which gave all resource to the government, including broadcasting media which officially was under the state (important fact is that there was not business sector). There was the huge popularity of Z. Gamsakhurdia and the dream – freedom which came true. By these circumstances, the trial of the mental revolution had to be succeeded, but in sum Georgia came into civil war.

ART STUDIES

Irine Abesadze,
PhD, Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian
State University

RELIGIOUS ASPECTS OF POSTMODERN GEORGIAN PAINTING

90s of 20th century are acknowledged as the beginning of Georgian postmodern painting, whereas, first signals of its existence were already present in the 2nd half of 80s. It is important that, almost at the same period appeared mentioned style of art in Europe. It is mentionable that, from 50s of 20th century due to Ideological boundaries of Soviet Union, Georgian artists were informed about the new tendencies of modern European art too late, approximately only after 20-30 years. But This tendency has undergone severe alterations after 80s, when Georgian art accelerated its development and took pace with global modern tendencies of art. There were present some sort of matching between the creative ideas of Eastern and Western artists. Mentioned matching was and still is determined by the existence of electronic social networks. This networking and development of modern media technologies are the driving force of postmodern world, which, although has a lot of advantages, but still its disadvantages can not be undervalued.

As far as, Georgian art of 90s of 20th century is still on its way of development, it can not be valued properly. Nowadays, it is only possible to mention some tendencies, which are:

1. Changing nonfigurative abstract painting with neofigurativism;
2. Applying grotesque as main artistic method;
3. Establishing stylistic eclecticism, a.k.a. Intertextuality;
4. Existence of religious and mythological motivations.
5. Nostalgia of historic background;
6. Tendency of double coding.

Georgian postmodern painting obtains its special self-sufficiency thanks to existence of religious factors. Perfect example of it is the art of Levan margiani, Merab Abramishvili and others.

Nato Gengiuri,
PhD, Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian
State University

ESCAPE FROM THE PAST OR IN THE PAST (The period of Post-Soviet Architecture in Georgia)

Almost a quarter of a century has passed since the fall of the Soviet Union. It's quite a long period for history as well as for architecture, which passed the certain stages in Georgia after this historical event and gave us contradictory picture of directions. What does the recent 20 years' Architecture express in Georgia? What course did it choose? These issues are discussed in this work.

When we analyze the architecture of the last decades, we see ideological problem-solving attempts of a new society and search for new target. There is contradictory picture: on the one hand orientation is being on the Georgian architecture of middle centuries, on creation of establishing illusion of traditions in repeating artistic forms of the past epochs. On the other hand, the post-Soviet architecture also reveals that this epoch is striving to enter the Western civilization, escape the Soviet period and its historical and cultural experiences.

Irma Dolidze,
PhD, Head of the Department of Museums and Museum-
Reserves of the National Agency for Cultural Heritage Protection
of Georgia

MAIN TRENDS OF CULTURAL HERITAGE PROTECTION IN GEORGIA OF POST SOVIET PERIOD

The last decade of XX century has been rather controversial, diverse and complicated period of the recent history of Georgia. Union of Soviet Socialist Republics, with strict, isolated system of management, has gradually found itself in the mode of disintegration. The above mentioned process has been reflected on nearly all directions of political, social and cultural life, including

cultural heritage protection domain.

In 1991, after restoration of independence, Georgia became soon engaged in civil and ethnic conflicts, inspired by Russia, which resulted in isolation of substantial territories (Abkhazia, Samachablo – South Ossetia) from the rest of Georgia. In this new reality cultural heritage protection domain had to face new challenges. Disintegration of the old system has not been followed by development of new management mechanisms, which would be reflected on the sector development; the system, existing by that time proved to be ineffective. Some kind of gap was created, scattering of professionals and brain drain took place.

Political hardships had been followed by economic crisis. Cultural heritage, similarly to other sectors, was left beyond the state interest, without any financial support. Monument rehabilitation process was decreased to the minimum. Concurrently new trends became clear – closed space of the Soviet Union was now opened and opportunities for information exchange and sharing of international experience had appeared. National Commission of UNESCO affairs, National committee of ICOMOS were established. In 1994-1996 Georgian monuments of cultural heritage were entered on the lists of the world heritage monuments. Various foundations were established, which facilitated implementation of individual projects. State agency of monument protection, which used to have a nominal function, underwent gradual changes. An important stage was started in 2004 – “Cultural heritage protection program” was established for the purpose of implementation of state policy and facilitation of sector development; the program implied clear trend of increased funding on behalf of the state and had an organizational structure, approximated and adapted to the European model of cultural heritage management. The process of formulation and modification of the system, established at that period still continues in the context of ongoing changes.

Lali Osepashvili,

PhD, An assistant professor of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

ABOUT SOME PECULIARITIES OF CHURCH PAINTING OF THE EARLY 21ST CENTURY

Church painting still exists in the 21st century and observation on it does not lack interest, as it is possible to demonstrate many interesting aspects.

Destruction of the Soviet Union was followed by construction, restoration, painting and decoration of churches. Churches became full of parish, due to which the need respective to the religious faith emerged.

In 2006, Jvris Mama Church (Father of the Cross) was painted. In 2007-09, at Sioni Cathedral, a small church was consecrated in the Name of Saint King Vakhtang Gorgasali.

Why have I chosen these two churches? While in 1990s, painters were restricted by the cycle of the twelve holidays only, now the interest towards Georgian iconography has been emerged. In both churches, subjects connected with the greatest national sacredness of Georgian people – Svetitskhoveli – become visible. As for the iconography, they apply to the icon created by M. Sabinini – The Glory of Georgian Church, but it is clear that both artists suggest free variations. Lasha Kintsurashvili repeats only the lower part of the icon. Bellow, Saint Sidonia, bottom of column, the column hanging in the haven, a haloed young man are painted according to the principle of isocephalism.

As for Jvris Mama Church, Merab Chakvetadze applies to the same iconographic source i.e. that of Sabinini, and as opposed to Lasha Kintsurashvili, he decides the upper part of the composition in a different way. If Sabinini has painted Saviour Jesus Christ, here we have Virgin Mary surrounded by Saints. This is obvious that in such a way, the painter has expressed that Georgia has fallen to Virgin Mary's lot.

Natia Tsulukidze,
PhD, Invited lecturer at Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

FASHION PHOTOGRAPHY - INDIVIDUALISM OR AUTO- XENOPHOBIA?

One of the primary goals of photography is to depict the environment, reality and human being, and in doing so chronicle, comprehend and portray environment, reality and human being. The noema of photography `it was here` can be interpreted as capturing the reality, fact and human being in a specific moment in time, and more importantly capturing the *time*. Photography, through and with the help of technical advancement, realized all these goals with the great success and captured, described and presented reality with the utter completeness. However, recently the art of photography appears to be bored with accomplishing only the above mentioned, thus redefining its concept and setting the following new tasks:

1. Instead of `it was here` to depict `it might be here`, which we identify as photoconceptualism
2. Instead of `such is a man` to depict `such must be a man`, a fundamental principle of fashion photography.

Photo conceptualism depicts invisible, creates new visual reality and expands the horizons of human thinking, while fashion photography gets down to the smallest details: it depicts exclusive individualism manifested in the good appearance, costume, accessories. Fashion photography, however, presents one's individualism as a model and establishes a trend for others to follow.

What must be a style, good taste, status and who must be a man is dictated by the established, dominant tone, i.e. by the fashion, and photography is a medium for declaring the rules. If until certain stage the mission of the photography was `to explain a man to a man and each man to himself`, recently we have been observing a transformation similar to photo conceptualism - instead of `such am I` we see `such must be I`. This approach of a modern man towards himself, a desire to change appearance according to established trends and standards, to become some other person, to be subordinated to norms and patterns set by others has deep physiological roots. Modern

stylish man becomes an auto-xenophobe, for whom even his own distinction makes him fearful, and strives towards the homogeneity and assimilation. Instead of showing private individualism he becomes a slave of existing fashion norms. But, more importantly, this slavery is absolutely voluntary; such transformation of position is at man's own will and he consciously and with the great pleasure surrenders to the fashion.

Most striking examples of the fight against fashion dictatorship, against conscious and voluntary fashion slavery and auto-xenophobia are provided exactly within the frames of fashion photography. Helmut Newton and Richard Avedon's photos are manifestation of sharp sarcasm towards contemporary idols, fetishes, and elite. Being iconoclasts, these photo artists create anti images; they are fighting against fashion by using rules of fashion itself as their weapon; they strip fashion photography of the status of applied art and create absolutely independent type of art, which is no longer about dresses, accessories, makeup, perfumes. It is an existential art of post postmodern era, which reconfirms that "the twentieth century brought in a time that could be called the end of philosophy and the beginning of art". In this remarkable time "the one thing, to say about art is that is one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else. Art as art is nothing but art. Art is not what is not art."

ილუსტრაციები



1. „გონიერების მეთოდი“. მარჯანიშვილის თეატრი. 2013.



2. „ნადირობის სეზონი“. რუსთაველის თეატრი. 2011.



3. ერნანდო – ნიკოლოზ თაყაძე; მერსედესი – ეკა ჩხეიძე;
 კარლოსი – აპოლონ კუბლაშვილი; ენრიკე – ალექო მახარობლიშვილი
 „გრონპოლმის მეთოდი“. მარჯანიშვილის თეატრი. 2013.



4. რობერტ სტურუა.



5. თეიმურ ჩხეიძე.



6. ია – იამზე სუხიტაშვილი,
„ნადირობის სეზონი“.
რუსთაველის თეატრი. 2011.



7. კუნძულზე პირველად - მარიამ ბუთურიშვილი. „სიმინდის კუნძული“. 2013.



8. ბოლო მშვიდობიანი დღე - ილიას სალმანი და მარიამ ბუთურიშვილი. „სიმინდის კუნძული“. 2013.



9. შეფარებული ჯარისკაცი - ირაკლი სამუშია. „სიმინდის კუნძული“. 2013.



10. სიმინდის კუნძული იბადება. „სიმინდის კუნძული“. 2013.



11. შემთხვევითი შეხვედრა - არჩილ ქიქოძე. „შემთხვევითი პაემნები“. 2014.



12. თავისუფლების ძიებაში - ანდრო საყვარელიძე და არჩილ ქიქოძე; „ნამდვილი“ შეხვედრა - ია სუხიტაშვილი და ანდრო საყვარელიძე. „შემთხვევითი პაემნები“. 2014.

13. პარტოლა - ნინო ქორიძე.
„მარილივით თეთრი“. 2011.



14. ერთად ოცნება ოცნების სანაპიროზე - ნინო ქორიძე და ჟუა ცივაძე;
„მარილივით თეთრი“. 2011.



15. „სამი სახლი“. გენერლის ცოლი –
ნატა ბურვანიძე. 2008.



16. ნატა ბურვანიძე და ზაზა ურუშაძე.



17,18. კადრები ფილმიდან „გრძელი, ნათელი ღლეხები“. 2013.



19. კადრი ფილმიდან „Keep Smiling“. 2013



20. 1990-იან წლებში მოშენებულ-დაშენებული საბჭოთა „ხრუშჩოვკა“.



21. პოსტსაბჭოთა არქიტექტურის კონტრასტები: ერთ პერიოდში აშენებული ეკლესია შუა საუკუნეების სტილში და საგანგებო სიტუაციების მართვის ცენტრის (112) ოფისი.



22. თავისუფლების მოედანი და მონუმენტი წმ. გიორგი. 2006.



23. იუსტიციის სახლი თბილისში. ფუკსასი. 2012.



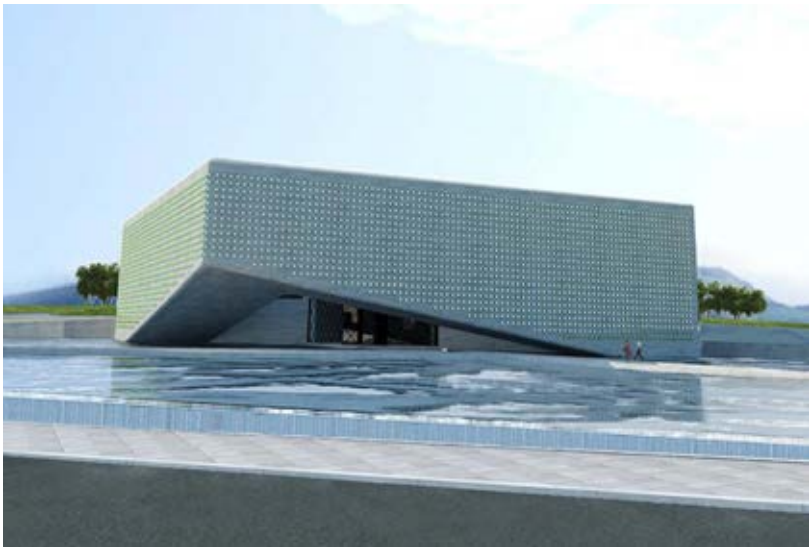
24. იუსტიციის სახლი თბილისში. 2012.



25. ოუსტიციის სახლი თბილისში. ინტერიერი. 2012.



26. პროკურატურა. არქ.: ჯაფარიძე, საყვარელიძე, ქსნელაშვილი, ცანავა. 2012.



27. საქართველოს ბანკი. სტუდია „არსი“. 2012.



28. საქართველოს ბანკი. სტუდია „არსი“. 2012.



29,30. მედიათეკა ვაკის პარკში. „ლაბორატორია №3“. 2013.



31. ნორმან პარკინსონი, კრიზიას საცურო კოსტუმის რეკლამა



32. ჰელმუტ ნიუტონი. ნადია.



33. ჰელმუტ ნიუტონი. ნადია აუერმანი.



34. ჰელმუტ ნიუტონი. უნაგირი. 1976.



35. რიჩარდ ავედონი.



36. რიჩარდ ავედონი. გარდაცვლილი მისის და მისტერ კომფორტების სახსურად.



37. რიჩარდ ავედონი. გარდაცვლილი მისის და მისტერ კომფორტების სახსურად.

დაბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

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

