



ტრადიცია და
ინოვაცია

TRADITION AND INNOVATION

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, ლელა ოჩიაური, გიორგი ცქიტიშვილი, თათია ჩხეიძე**

ინგლისური ტექსტის რედაქტორი: **მარიამ სხირტლაძე**

ლიტერატურული რედაქტორი: **მარიამ იაშვილი**

დამკაბადონებელი: **ეკატერინე ოქროპირიძე**

კორექტორი: **მანანა სანადირაძე**

Editors: **Nato Gengiuri, Lela Ochiauri, Giorgi Tskitishvili, Tatia Chkeidze**

Editor of English texts: **Mariam Skhirtladze**

Literary Editor: **Mariam Iashvili**

Book Binding: **Ekaterine Okroporidze**

Proof-reader: **Manana Sanadiradze**

ვარეკანზე: სერგო ქობულაძე. კრიმჰილდა. 1969

The front cover: **Sergo Kobuladze. Krimhilda. 1969**

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2016

© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House “Kentavri”, 2016

ISBN 978-9941-9187-1-1 (ტომეული)

ISBN 978-9941-9485-0-3 (ტომი VI)

XX საუკუნის ხელოვნება
ART OF THE XX CENTURY

VI

ტრადიცია და ნოვატორობა

TRADITION AND INNOVATION

თბილისი
2016
Tbilisi

სარჩევი

თეატრგეოლოგია

თამარ ბოკუჩავა დრამატული და კოსტდრამატული თეატრის ნაწარმოებთა ზოგადი ანალიზისათვის	13
(ზოგიერთი თეორიული წინაპირობის შესახებ)	
მაკა ვასაძე პოლიკარვე კაკაბაძის კლასიკური პიესების სტურუასული კონცეფციები	23
მარიამ იაშვილი ეპიკური თეატრი და „კოსტუმირებული მენეჯმენტი“	33
მაია კიკნაძე „დურუჯის“ რეჟორები	42
გუბაზ მეგრელიძე ტრადიციისა და ნოვატორობის საკითხი თანამედროვე ქართულ თეატრში	51
თამარ ქუთათელიძე რამდენიმე არატრადიციული დაღბა	74
ლაშა ჩხარტიშვილი ტრადიცია და ავანგარდი, ანუ ტრაგიკომიკურიდან-ექსცენტრიუზამდე (რობერტ სტურუასა და ზაზა პაპუაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე)	82
თამარ ცაგარელი თეატრალური ფორმები: ეპოქები და ტენდენციები	89
გიორგი ცქიტიშვილი ყველაფერი იცვლება მარინა ხარატიშვილი სასცენო სივრცეში სიტყვის ტრანსფორმაციის საკითხისათვის (ჯორჯო სტრელერის სარეჟისორო ჩანიშვნები ანტონ ჩეხოვის პიესაზე „ალუბლის ბაღი“)	106

კინომცოდნეობა

ზვიად დოლიძე	
ჯიღანიგაპი – ერთსაუკუნოვანი ტრადიცია	115
ელისაბედ ერისთავი	
ბიორბი ოვაშვილის „სიმინდის კუნძული“	124
ლელა ოჩიაური	
საქართველოს უახლესი ისტორია – წარმატებული ქართული კინოს „ხარისხის ნიშანი“	132
მანანა ჰაიჭაძე	
რენე კლერი – ფაუსტური თემის ადაკტატორი „ეშაპის სილამაზე“ – „LA BEAUTÉ DU DIABLE“	141
ქეთევან ტრაპაძე	
არაკით ნათქვამი	156
გიორგი უღრელიძე	
კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის ფუნქციური თავისებურებები პოსტსაბჭოთა საქართველოში	165
გიორგი ღვალაძე	
კვლავ ნახევარსაუკუნოვანი იუბილეს შესახებ	172
თეო ხატიაშვილი	
შანტალ აკერმანის „არაფრის“ ხელოვნება	180

ხელოვნებათმცოდნეობა

ირინე აბესაძე	
ამერიკული მოდერნიზმის ევროპული ფესვები	191
ნატო გენგიური	
ახალი მოდერნიზმი საბჭოთა პერიოდის ქართულ არქიტექტურაში	202
(1960-70-იანი წლები)	
ეკატერინე კიკნაძე	
ორმოცდაათიანელები – მხატვრული რეფორმა და მისი ისტორიულ-კულტურული კონტექსტი	217
ლიკა მამაცაშვილი	
ალექსანდრე როინაშვილი ქართული ფოტოგრაფიის ავანგარდში	233

ნათია წულუკიძე
ფოტობრაფია – ისტორიული ოცნება241

მედიოლოგია

ლუბა ელიაშვილი
აკანზარდის ტრადიციად ქცევის სოციალ-
კულტურული ასპექტები267

გიორგი ჩართოლანი
კოსტმოდერნიზმი და ქართული
ტელემედიცინა280

თინათინ ჭაბუკიანი
ინოვაციები და ტენდენციები
ქართულ ტელევიზორებში
(2015 წელი, იანვარი-მაისი)290

მუსიკათმცოდნეობა

მარინა ქავთარაძე
უკან „ასალი ნაპირებისკენ“
(გლოკალიზაცია და აზიური მუსიკალური ავანგარდი)309

გვანცა ღვინჯილია
ქორეოგრაფიული სპექტაკლი „სუტრა“ –
კულტურათა და ეკოქალაქური
დიპლომის შუქზე317

INDEX

THEATRE STUDIES

Tamar Bokuchava FOR THE OF DRAMATIC AND POSTDRAMATIC THEATRE GENERAL	331
Maka Vasadze CONCEPTS OF POLIKARPE KAKABADZE'S CLASSICAL PLAYS BY STURUA'S METHOD	332
Mariam Iashvili EPIC THEATRE AND POST-HEROIC MANAGEMENT	334
Maia Kiknadze "DURUJI REFORMS"	335
Gubaz Megreldze ISSUE OF TRADITION AND INNOVATION IN THE MODERN GEORGIAN THEATRE	336
Tamar Qutateladze SEVERAL NON-TRADITIONAL STAGING	337
Lasha Chkhartishvili TRADITION AND AVANT-GARDE, THAT IS TRAGICOMEDY TO ECCENTRICITY	339
Tamar Tsagareli THEATRICAL FORMS: EPOCHS AND TRENDS	340
Giorgi Tskitishvili EVERYTHING CHANGES	341
Marina Kharatishvili FOR THE ISSUE OF WORD TRANSFORMATION IN A STAGE SPACE	342

FILM STUDIES

Zviad Dolidze JIDAIGEKI – THE ONE CENTURY TRADITION	347
---	-----

Elisabed Eristavi	
FOR CONFERENCE “TRADITION AND AVANT-GARDE”	
“CORN ISLAND” BY GIORGI OVASHVILI	348
Lela Ochiauri	
NEWEST HISTORY OF GEORGIA – “QUALITY MARK”	
OF SUCCESSFUL GEORGIAN FILM	349
Manana Paitchadze	
RENÉ CLAIR AS ADAPTATOR	
OF THE FAUST THEME	350
Ketevan Trapaidze	
TOLD IN THE WAY OF ARAK	351
Giorgi Ugrelidze	
UNDERSTANDING OF TIME AND SPACE	
IN THE CINEMA AND ON TV	352
Giorgi Ghvaladze	
ABOUT THE HALF CENTURY JUBILEE AGAIN.....	353
Teo Khatiasvili	
CHANTAL AKERMAN’S “	
NOTHING HAPPENS” ART	355

ART STUDIES

Irina Abesadze	
EUROPEAN ROOTS OF AMERICAN	
MODERNISM	359
Nato Gengiuri	
“THE NEW MODERNISM” IN THE ARCHITECTURE	
OF SOVIET PERIOD	360
Ekaterine Kiknadze	
THE PENTECOSTALS AND ART REFORM AND	
SOCIO-CULTURAL CONTEXT	361
Lika Mamatsashvili	
ALEKSANDRE ROINISHVILI IN THE VANGUARD	
OF GEORGIAN PHOTOGRAPHY	362
Natia Tsulukidze	
PHOTOGRAHY AS A WISH	363

MEDIA STUDIES

Luba Eliashvili	
SOCIOCULTURAL ASPECTS OF AVANT-GARDE TRADITION	367
George Chartolani	
POSTMODERNISM AND GEORGIAN TV MEDIA	369
Tinatini Tchabukiani	
INNOVATIONS AND TENDENCIES IN GEORGIAN TV-SPACE	371

MUSIC STUDIES

Marina Kavtaradze	
“BACK TO ‘NEW SHORES” (Glocalization and Asian avanguard)	375
Gvantsa Gvinjilia	
CHOREOGRAPHIC PLAY “SUTRA” IN LIGHT OF DIALOGUE OF CULTURES AND EPOCHS	376

თეატრმცოდნეობა

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

**დრამატული და აოსტდრამატული თეატრის
ნაწარმოებათა ზოგადი ანალიზისათვის**
(ზოგიერთი თეორიული წინაპირობის შესახებ)

დრამატული თეატრის ნაწარმოების ანალიზისას მკვლევარი აუცილებლად ითვალისწინებს რამდენიმე ძირითად ნიშან-თვისებას, რომლებიც დრამატული თეატრის ზოგად იდენტობას განსაზღვრავს. უპირველეს ყოვლისა, ესაა სპექტაკლის, როგორც დასრულებული მთლიანობისა და დამოუკიდებელი პროდუქტის ხედვა. ასევე, მისი ლოგოცენტრული და ლიტერატურაცენტრული ხასიათი, სიუჟეტის განვითარების დომინანტური ხაზობრივ-თანმიმდევრული ბუნება, დრო-სივრცისა და ხასიათების მოდელირების მონადური პრინციპი და სხვ. ყველა ეს მახასიათებელი ხელოვნების ასახვით-მამოდელირებელი ბუნების გაგებიდან მომდინარეობს. დრამატული თეატრის სპეციფიკა მისი ხელოვნებათმცოდნეობითი ანალიზის ზოგად თავისებურებებსაც განაპირობებს.

XX საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული, თეატრმცოდნეობის მეთოდები და მისი კვლევის ობიექტი სათეატრო პროცესის ცვალებადობასთან ერთად ძალზე სწრაფად ვითარდება. მხატვრულ პროცესებთან ერთად, თეატრმცოდნეობის ფორმირებაზე სამეცნიერო კვლევები, ენათმეცნიერების, ლინგვოსემიოტიკის, ფილოსოფიის, ფსიქოლოგიის, ანთროპოლოგიისა და სხვა მეცნიერებების განვითარება ძლიერ ზეგავლენას ახდენს. რეჟისურისა და სცენოგრაფიის განვითარება ცხადყოფს, რომ თეატრმცოდნეობის საგანი არა იმდენად დრამატურგია და ლიტერატურული ნარატივია, არამედ სპექტაკლის

გრძნობად-სტრუქტურული და ენობრივ-ნიშნობრივი მხარე. თუმცა, დრამატულ თეატრში ლიტერატურული პირველ წყარო და ნარატივი მაინც რჩება ნაწარმოების ერთგვარ შემკვერელ ღერძად, მოვლენათა მიზეზშედეგობრივი კავშირისა და პერსონაჟთა ინტერაქციის ინტერპრეტაციის საფუძველად. რეჟისორი, როგორც პიესის ინტერპრეტატორი, მოვლენათა რიგს თავისი ლოგიკით კრავს და თავისი მსოფლგანცდიდან გამომდინარე, კულტურულ, სოციალურ, ფილოსოფიურ, პოლიტიკურ, ენოთერულსა თუ სხვა კონტექსტში ათავსებს. სპექტაკლის ლიტერატურა ცენტრში მაინც აქტუალურია, რადგან მისი ანალიზისას არსებით მნიშვნელობას ინარჩუნებს იდეა, თემა და შინაარსი, რომლებიც მჭიდროდ უკავშირდებიან პიესას, როგორც სასცენო ქმედების ამოსავალს. სპექტაკლის „წაკითხვისას“, აქცენტი კეთდება საზრისობრივ მხარეზე, რომელიც ერთიანი სპექტაკლის სათქმელად, მისი ნიშნობრიობის მთავარ მეტარეფერენტად ითვლება. დრამატული თეატრი არა მხოლოდ ლიტერატურულ საფუძველზე აღმოცენებული სანახაობაა, არამედ აზროვნების წესი, სპექტაკლის დრამატურგიის აგებისა და მხატვრული ენის შექმნის პრინციპი, რომელიც, თავისი ბუნებით, ლოგოცენტრულია, რადგან აზრისა და, შესაბამისად, სიტყვის პრიმატს აღიარებს.

ჰანს-თის ლემანის წიგნი „პოსტდრამატული“ თეატრი თანამედროვე დასავლური ფილოსოფიური აზრის დარგობრივ გააზრებას წარმოადგენს. დრამატული და პოსტდრამატული თეატრის ცნებები ფილოსოფიური და ესთეტიკური ტრადიციის ცნებების რევიზიას ემყარება. ძირითადი კრიტიკა მიმეზისის, კათარზისის და ხელოვნების მოდელური ბუნების ასპექტებს ეხება და პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიური ტრადიციის თეატრმცოდნეობით რეფლექსიას წარმოადგენს. საკუთარი არსისა და იდენტობის კრიტიკული გააზრება დასავლური ცნობიერების თანმხლები მოვლენაა, თუმცა XX საუკუნის 60-იან წლებში ის საყოველთაო ხასიათს იძენს და ევროპული რაციონალიზმის, პოზიტივიზმის, ონტოლოგიისა

და ტელეოლოგიის ტოტალურ რევიზიად გვევლინება. თავის უკიდურეს გამოხატულებაში, პოსტმოდერნისტული აზროვნება ფილოსოფიის არსებობის შეუძლებლობას ამტკიცებს, რადგან ერთიანი ახალი სააზროვნო სისტემისა და მსოფლმხედველობის შექმნის შესაძლებლობას უარყოფს. პოსტმოდერნისტული კრიტიკის ობიექტი დასავლური ცივილიზაციის „ონტო-თეო-ტელეო-ფალო-ფონო-ლოგოცენტრიზმი“ ხდება (ჟაკ დერიდას მიხედვით). პოსტმოდერნისტული პოლიცენტრიზმი ერთიანი ღერძის, იდეის, ცენტრისმიმართ ორგანიზებულ სააზროვნო სისტემებს უსაფუძვლოდ აცხადებს. ლემანისათვის დრამატული თეატრის ცნება სწორედ ტრადიციული მსოფლმხედველობის გამოხატულებაა. დრამატული თეატრის ფენომენს ის მსოფლმხედველობრივი კუთხით უდგება და ხელოვნების ასახვითი თეორიის კრიტიკას გვთავაზობს. ლემანის მიხედვით, დრამატულ თეატრს განსაზღვრავს არა იმდენად მისი ფორმალური თავისებურებები, რომლებიც შეიძლება რადიკალურად იცვლებოდეს, არამედ ნიშნობრიობისა და ნიშნთა სისტემების საფუძველში არსებული იდეა, რომლის თანახმადაც, დრამატული თეატრის გრძნობად-ფორმალური მხარე გარკვეული კანონზომიერებით ორგანიზებული ერთიანი სამყაროს ტოტალურ მთლიანობაზე მიგვიითითებს. თუ ლემანის ლოგიკას მივყევით, დრამატული თეატრი დასავლური კულტურის აზროვნების წესსა და მსოფლმხედველობრივ პარადიგმას გამოხატავს. დრამატული თეატრი ცდილობს „ფიქტიური კოსმოსის აგებას და „მთელი სამყაროს აღმნიშვნელი სცენის შექმნას“¹... ლემანის აზრით, ამ მთლიანობის ილუზია მაყურებლის შთაგონებისა და ფანტაზიის თანამონაწილეობით იქმნება. „ეს ილუზია, — განაგრძობს ლემანი, — წარმოდგენის დასრულებულობასა და უწყვეტობას არ საჭიროებს, — საკმარისია დაცული იყოს პრინციპი: თეატრში რეალურად

¹ ჰანს-თის ლემანი, პოსტდრამატული თეატრი, რუსულ ენაზე, მოსკოვი, 2013. გვ. 31

აღქმული შეიძლება გაგებულ იქნას როგორც „სამყარო“, ანუ როგორც რაღაც ტოტალურობა“¹. ლემანს მიაჩნია, რომ ახალი დროის დასავლეთევროპულ ტრადიციაში, თეატრი გააზრებულ იქნა როგორც „დრამატული თეატრი“, რომლის არსს ასახვის (მიმეზისისა) და მოქმედების კატეგორიები და მათი ავტომატურად ნაგულისხმები ურთიერთკავშირი განაპირობებს. დრამატული თეატრის მიმეტურ და ქმედით ბუნებას ტრადიის მესამე წევრი – კათარზისი ემატება, რომლის ფუნქცია დარბაზისა და სცენის გაერთიანებასა და სოციალურ-მენტალური კავშირების შექმნაშია.

ლემანის კვლევაში მკაფიოდ შეინიშნება აზრი იმის შესახებ, რომ დრამატულსა და პოსტდრამატულ თეატრებს შორის განსხვავება აზროვნების წესსა და მსოფლმხედველობაშია და არა მხოლოდ ფორმალური პრინციპების განვითარებაში. შესაბამისად, პოსტდრამატული თეატრის ძირითადი სპეციფიკა სპექტაკლის, სასცენო მოვლენისა თუ პროცესის ენის მითითებითი ფუნქციის რედუქციაში უნდა ვეძებოთ. როგორც ვხედავთ, პოსტდრამატული თეატრის ენის ცნებაც კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება, ვინაიდან ენა ნიშანთა ორგანიზებული სისტემაა, ხოლო როდესაც ერთიანობის, სტრუქტურისა და მითითებისა თუ აღნიშვნის ფუნქციების კრიზისზე ვსაუბრობთ, ენის ცნებაც სიმბოლურ, პირობით ხასიათს იძენს. პოსტმოდერნისტულ დისკურსში, ერთი მხრივ, ენის აბსოლუტიზაცია, მეორე მხრივ კი, მისი დევალვაცია ხდება. განიხილავს რა კულტურას, როგორც ნიშანთა სისტემას, პოსტმოდერნიზმი ადამიანის აზროვნების და შემეცნების ენობრივ ბუნებას უფიქრდება და ენის „ძალაუფლებას“ აღმოაჩენს; ენა, როგორც ნიშანთა სისტემის პოსტმოდერნისტული კრიტიკის საფუძველი, რეალობასთან და ჭეშმარიტებასთან ურთიერთობას წარმოადგენს. „ენით მოტანილი ჭეშმარიტება“ რელატიურ ხასიათს იძენს და მასში ძალაუფლების ასპექტი წინაურდება. კერძოდ, ენა მისი

¹ იქვე. გვ. 31-32

მატარებელის ცნობიერებისა და სასიცოცხლო საქმიანობის წარმართვისა და კონტროლის საშუალება ხდება. შესაბამისად, ეჭვქვეშ დგება ცოდნის ობიექტური „უინტერესო“ შინაარსი, ხოლო დრამატული თეატრის ფუძისეული „ტრიადა“ — მიმეზისი, მოქმედება და კათარზისი, რომლებიც თეატრში შექმენებისა და თვითორგანიზების ფუნქციებს ხედავდა, „ტექსტების ისტორიის“ ნაწილი ხდება, რომლებსაც სამყაროს ჭეშმარიტების წვდომასთან უშუალო კავშირი არა აქვს.

ლემანის დრამატული თეატრის კრიტიკა პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის მსოფლმხედველობრივი პოზიციებიდან წარმოებს, რომელიც რამდენიმე ძირითად ზოგად პოსტულატამდე შეგვიძლია დავიყვანოთ: კულტურის ისტორია, სინამდვილეში დომინანტური ტექსტებისა და მათი ცვალებადობის ისტორიაა; ავტორსა და სუბიექტში საკუთრივ მისეული, დამოუკიდებელი შინაარსების ხვედრითი წილი მინიმალურია და, ძირითადად, მის მგრძობელობაში, რეალობის სპონტანურ აღქმაში, ამწუთიერგანცდაში იძებნება. ავტორის მითი ინგრევა, იმიტომ რომ ტექსტი სუბიექტზე დომინირებს და მის „მაგივრად ლაპარაკობს“. შესაბამისად, ნებისმიერი ეპისტემა და დისკურსი დისკრიმინაციულია, ვინაიდან კონკრეტული ლოგიკური მიზეზ-შედეგობრიობით გაგებულ სამყაროს წარმოადგენს. ეს ეხება ფილოსოფიურ დოქტრინებსა და თეორიებს, მათი ლოგოცენტრული და ტექსტოცენტრული ბუნებიდან გამომდინარე. ყოველივე ამას პოსტმოდერნისტული მგრძობელობის ფორმირებამდე მივყავართ, რომელიც სამყაროს სპეციფიკურ ხედვას წარმოადგენს; ესაა „დეცენტრირებული, ფრაგმენტირებული, მოუწესრიგებელი, მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებსა და ღირებულებით ორიენტირებს მოკლებული სამყარო, რომელიც ცნობიერების წინაშე მხოლოდ იერარქიულად

მოუწესრიგებელი ფრაგმენტების სახით წარმოდგება“¹. ჟილ დელეზისა და ფელიქს გვატარის აზრით, სამყარომ ღერძი დაკარგა და ქაოსად იქცა. ისინი ცოდნის არსებობას არ უარყოფენ, თუმცა „ხისებურ“, იერარქიულად ორგანიზებული ცოდნის მოდელს რიზომას (ბოლქვის) პრინციპს უპირისპირებენ, სადაც ვერტიკალურ მიზანშეწონილობას ჰორიზონტალური კავშირების შემთხვევითობა ცვლის, ხოლო კოსმოსის იდეას კი — ქაოსის, ლაბირინთისა და „ადუდგენელი ნამსხვრევების“ თეორია.

პოსტდრამატული თეატრის ფენომენი პოსტ-მოდერნისტული მსოფლგანცდისა და „მგრძნობელობის“ პროდუქტია.

„პოსტმოდერნისტული პარადიგმის ფარგლებში, ქაოტურობა ყოფიერების ყველა დონეს განმსჭვალავს — ხოლო ცნობიერება, ამ სიტუაციაში სხვა არაფერია, თუ არა ქაოსის გააზრების პროდუქტი (ვ. ვარდის მიხედვით, „დამსხვრეული სამყაროს გააზრების შედეგი“).² დელეზისა და გვატარის მიხედვით, ჩვენ იმ ფრაგმენტების არსებობისაც კი აღარ გვჯერა, რომელთაგან პირობითი ანტიკური ქანდაკების აღდგენას შევძლებთ; სამყაროსა და კულტურის მთლიანობის იდეა კი ისე დაიმსხვრა, რომ მისგან ერთიანი სურათის რეკონსტრუქცია შეუძლებელია. საინტერესოა ამ აზრის შედარება ლემანის შეხედულებასთან იმის თაობაზე, „რომ პოსტდრამატულ თეატრში უკვე არსებობს ღია და ფრაგმენტებად დანაწევრებული აღქმის მოთხოვნა, რომელსაც შეუძლია დახურული და ერთგვაროვანი აღქმის შეცვლა“.³

¹ Судас, Лариса Г. Постмодернизм. Социальная теория постмодернизма: исходные постулаты.

<http://www.chem.msu.su/rus/teaching/sociology/postmodern.html/2.html>

² А. Можейко. Постмодернистская чувствительность (Грицанов А., Можейко М. Постмодернизм. Энциклопедия) http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_61.php

³ ჰანს-თის ლემანი, პოსტდრამატული თეატრი, რუსულ ენაზე, მოსკოვი, 2013. გვ. 129.

ენახეთ, რომ პოსტდრამატულ თეატრში ენა პირობითი, პოლივალენტური კატეგორია ხდება, ხოლო სათეატრო სემიოტიზაცია აზრის ნაშთებითა და მოჩვენებითი კავშირებით „გვეთამაშება“. ესთეტიკური „იდეისა“ და ფორმის კავშირი აზროვნების კატეგორიებთან დარღვეულია. აღქმის დანაწევრება, შემთხვევითი არაპირდაპირი კავშირების ჰორიზონტალური უსისტემობა პოსტდრამატული თეატრის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია. აქ ირღვევა დროისა და სივრცის მთლიანობისა და უწყვეტობის შესახებ წარმოდგენა, წარსულის, მომავლისა და აწმყოს ლინეარულობა და არსებითი ურთიერთკავშირი; რეალურისა და მხატვრულის მიჯნები. პოსტდრამატული თეატრის ბუნდოვანი ნიშნობრიობა მისი აღქმისა და ანალიზის ფორმებსაც ცვლის. ამდენად, პოსტდრამატული თეატრის ანალიზი თავისუფალი ჰორიზონტალური ასოციაციებით, თანაბარუფლებიანი სააზროვნო სივრცეების — „პლატოების“ წარმოქმნის პრინციპით ვითარდება. აქ დიდ როლს თამაშობს ჩვენს ცნობიერებაში არსებული განსხვავებული შინაარსები, ემოციები და ასოციაციები. მიდგომა სუბიექტური და ინდივიდუალური ხდება. ობიექტური ჭეშმარიტებებისადმი სკეპტიციზმი, შემეცნების სანდობის კრიტიკა, უცვლელი და სისტემური თვითობის უარყოფა და დისკურსიული პრაქტიკებიდან გამოსვლის შეუძლებლობა პოსტმოდერნიზმის ეპოქის სათეატრო კრიტიკულ აზროვნებას საკმაოდ რთულ მდგომარეობაში აყენებს. მაშ რა შეიძლება „ამოვიკითხოთ“ პოსტდრამატული თეატრის ნომინალური ნიშნობრიობის პრაქტიკაში და როგორ მოვახდინოთ მისი გაზიარება?

ლემანი აპელირებს მარიან კერკპოვენის ესეიზე „თეატრის ტვირთი“, სადაც ბელგიელი დრამატურგი „თეატრის ახალ ენას ქაოსის თეორიას უკავშირებს, რომელიც ვარაუდობს, რომ რეალობა შედგება არა დახურული და სტაბილური

მოდულებისაგან, არამედ ღია სისტემებისაგან.¹ ამდენად, თანამედროვე თეატრისა და დრამატურგიის ენა ქაოსის თეორიას ერთდროულობის, მრავალმნიშვნელოვნების, მოციმციმე და ცვალებადი საზრისებისა და ფრაგმენტული სტრუქტურების წარმოდგენით პასუხობს. ასეთი დრამისა და თეატრის კრიტიკული ანალიზი გაურბის სისტემურ განზოგადოებებს, სამაგიეროდ, მათში იზრდება ინტერპრეტაციული სუბიექტივიზმის ხვედრითი წილი, აქ უფრო მიხვედრები და ვარაუდებია, ვიდრე მტკიცებები. მიუხედავად ამისა, თეორიული განზოგადოების, საზრისების აღმოჩენის პროცესი მაინც გრძელდება, მისი სრული გადალახვა შეუძლებელია. პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ცნობილი თეორეტიკოსი – პოლ დე მანი თავის ესეიში „თეორიისადმი წინააღმდეგობა“ წერს, რომ „თეორიისადმი წინააღმდეგობას ვერაფერი დაძლევეს, რადგან თვითონ თეორიაა ეს წინააღმდეგობა“.²

ჰანს-თის ლემანი პოსტდრამატული თეატრალური ნიშნობრიობის თავისებურ სურათს ქმნის, აქვე ის გამოკვეთს პოსტდრამატული თეატრის ზოგიერთ თავისებურებას, ისეთებს, როგორებიცაა პლეტორა (ნიშანთა გაიშვიათებული ან გახშირებული ინტენსივობა, რომელიც თავისი ბუნებით ა-ნორმალურია), სხეულებრიობა, რეალობის შემოჭრა, სიტუაციურობა და ა.შ.

ბუნებრივია, პოსტდრამატულ წარმოდგენას ხელოვნების პერფორმატიული ასპექტი უფრო „აინტერესებს“, ვიდრე ნარატიული და პირობით-კონსტიტუციური. სხეულებრიობა, რომელიც აქ და ამწუთას ყოფიერების მთელი სისავსით წარმოგვიდგება, ყურადღების ცენტრში ექცევა არა როგორც რაღაც საზრისის მატარებელი, არამედ როგორც აქ ჩვენთან ყოფიერი, ჩვენს მგრძნობელობაზე მოქმედი, გაუგებარი და რეალური.

¹ ჰანს-თის ლემანი, პოსტდრამატული თეატრი, რუსულ ენაზე, მოსკოვი, 2013, გვ.130.

² Paul de Man, “The resistance to Theory. /Theory and history of literature, volume 33/, University of Minnesota Press, Minneapolis, pg. 19.

ჩვენს მცირე წერილში დრამატული და პოსტდრამატული თეატრის ზოგიერთი „ობიექტური კანონზომიერება“ გამოიკვეთა, თუმცა, ეს მიმოხილვა ნამდვილად არ კმარა ამ ურთულესი საკითხების გასააზრებლად. ვფიქრობ, სათეატრო კრიტიკის ინეტრპრეტაციულ-აღწერითი აქტივობის თვალსაზრისით, პოსტდრამატული თეატრის ანალიზი საკმაოდ მრავალფეროვან შესაძლებლობებს იძლევა. თავად პოსტდრამატული და დრამატულის პოსტმოდერნისტული პარადიგმის ფარგლებში გააზრება, დრამატული თეატრის ანალიზის ფორმებისა და მიდგომების რევიზიასაც იწვევს, ამასთან, დრამატული თეატრი დღესაც არსებობს და ვითარდება. პოსტდრამატული თეატრი პოსტმოდერნის ეპოქის თეატრის ერთ-ერთი განშტოებაა, რომელშიც პოსტსტრუქტურალიზმისა და დეკონსტრუქციის პრაქტიკების პერფორმატიული ხორცშესხმა მოხდა.

დრამატული და პოსტდრამატული თეატრის პრაქტიკის ანალიზი სჯობს კონკრეტულ მაგალითებზე განხორციელდეს, რაც თეორიისა და ტექსტის დიქტატივსაგან თავის დაღწევის საშუალებას მოგვცემს.

ვფიქრობ, შემდეგი წერილი, რომელიც ამ „სუბიექტურ“ და საკუთარ თავზე მიმართულ „კრიტიკის პროპედევტიკას“ მოჰყვება, სათეატრო ტექსტის კითხვის და განცდის ფორმებს უნდა მიეძღვნას. საინტერესო იქნება, სპექტაკლით განპირობებული ასოციაციური აზროვნების „რიზომატულ“, „ლაბირინთულ“ ფორმებზე ფიქრი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Ханс-Тис Леман, Постдраматический театр, М., 2013
- Paul de Man, The resistance to Theory. /Theory and history of literature, volume 33/, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Bazargani D.T., Larsari V.N. "Postmodernism": Is the Contemporary State of Affairs Correctly Described as 'Postmodern'? // Journal of Social Issues & Humanities. January.
- Судас, Лариса Г. Постмодернизм. Социальная теория постмодернизма: исходные постулаты. <http://www.chem.msu.su/rus/teaching/sociology/postmodern.html/2.html>
- А. Можейко. Постмодернизмская чувствительность, (Грицанов А., Можейко М., Постмодернизм, Энциклопедия) http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_61.php
- Michel Foucault, Theatrum philosophicum, http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fuko/theatrum.php
- Философия XX века. М., 1997. http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/FIL_XX/

მაკა ვასაძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
„კენტავრის“ დირექტორი

პოლიკარპე კაკაბაძის კლასიკური პიესების სტურუასეული კონცეფციები

რობერტ სტურუასე მიერ რუსთაველის თეატრში ქართული კლასიკური პიესების დადგამა მეტ-ნაკლები წარმატება მოიპოვა. ყოველ შემთხვევაში, მეტად მწვავე დისკუსია გამოიწვია ჩვენს საზოგადოებაში. ამის მიზეზი, ალბათ, ის არის, რომ კლასიკური ნაწარმოებები რეჟისორმა სრულიად ახლებურად წაიკითხა და განახორციელა. ამჯერად შევეხები პოლიკარპე კაკაბაძის პიესების — „ყვარყვარე თუთაბერი“ და „სამი ასული“ — სტურუასეულ ინტერპრეტაციებს.

დრამატული ნაწარმოების ახლებური ინტერპრეტაციის დროს ყველაზე ძნელია შეინარჩუნო ნაწარმოების ძირითადი არსი, შინაგანი სტრუქტურა, კონცეფცია და ჟანრული სპეციფიკა. კაკაბაძის პიესების სტურუასეული კონცეფციები სწორედ ამის საუკეთესო მაგალითია. „ყვარყვარესა“ და „ასულნიში“ ტექსტი ზოგან ჩამატებულია, დარღვეულია მოქმედების თანმიმდევრობა. მოკლედ რომ ვთქვათ, რობერტ სტურუა ქართული კლასიკური ნაწარმოებების ახალ მონტაჟს გვთავაზობს. მაგალითად, „ყვარყვარეში“ შეტანილია პოლიკარპე კაკაბაძის სხვა პიესებიდან („კახაბერის ხმალი“, „ცხოვრების ჯარა“) ამოკრებილი ციტატები, სადაც ყვარყვარეს ვარიაციული სახეებია მოცემული. უფრო მეტიც, რეჟისორმა ჩაამატა სცენა ბერტოლტ ბრეხტის პიესიდან „არტურო უის კარიერა.“ „ასულნიში“ რეჟისორმა ბაზისად პიესა „სამი ასული“ აიღო, ხოლო სათქმელის გასამძაფრებლად გამოიყენა ნაწევრები „კახაბერის ხმალიდან“ და „ყვარყვარედან“.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია დრამატურგიულ მასალაზე სკრუპულოზური მუშაობა. უპირველეს ყოვლისა, რეჟისორი მუშაობს ტექსტზე და ტექსტიდან აკეთებს გარკვეულ კომპილაციას. არსებული ნაწარმოებიდან ის ქმნის თავის ტექსტს.

„ყვარყვარეს“ (1974 წ.), რომელსაც რობერტ სტურუამ დაარქვა სამნაწილიანი სანახაობა პოლიკარპე კაკაბაძის პიესების მიხედვით, იწყებდა მოხეტიალე დასი. სცენაზე ეკლესიის ინტერიერი იყო წარმოდგენილი. წარმოჩენილი მთელი დეკორაციის დანიშნულება შემდგომი მდგომარეობდა: ეჩვენებინა მიმდინარე მოვლენათა საყოველთაობა, გლობალურობა. სწორედ აქ, ამ ტაძარში, გაემართათ წისქვილი (მხატვრები უ. იმერლიშვილი, მ. შველიძე); ამ დაქცეულ ეკლესიაში მოდიოდა მოხეტიალე დასი და მართავდა სპექტაკლს. წარმოდგენის ასეთი ხერხით გადაწყვეტა რეჟისორს საშუალებას აძლევდა, გადაედგინებინა ეპიზოდები, შეექმნა იმპროვიზაციის საშუალება და, რაც მთავარია, ნათლად წარმოეჩინა დადგმის კონცეფცია. „ყვარყვარე თუთაბერის“ დასაწყისი სტურუამ სრულიად შეცვალა. პოლიკარპე კაკაბაძის პიესას ყვარყვარე იწყებს, რომელიც საყვედურის ტონით მიმართავს მეწისქვილეს: „კმარა, მუდამ ხომ არ უნდა ილიდინო?!“, ვინაიდან მეწისქვილე ხელს უშლის ნაცრის მოქექვასა და მომავალი გეგმების დაწყობაში. რობერტ სტურუამ შეცვალა არა მხოლოდ გარემო, არამედ პიესის მოქმედებათა თანმიმდევრობაც. მან სპექტაკლს შემთხვევით როდი დაარქვა „ყვარყვარე“ (პიესისაგან განსხვავებით). რეჟისორმა მაყურებელს აფიშიდანვე განუცხადა, რომ ყვარყვარეს სახე უფრო გლობალური მასშტაბით იქნებოდა წარმოდგენილი.

რობერტ სტურუასათვის ძალიან მნიშვნელოვანია ჩანაფიქრის შესაბამისი სცენის მხატვრული სივრცის შექმნა. „ასულნში“ (2014 წ.) მხატვარ ანა ნინუას მიერ შექმნილი სცენოგრაფიაც რეჟისორის კონცეფციის

გამომხატველია. სცენური სივრცე გამოირჩევა ნიშნობრივი გაჯერებულობით: ყველაფერი, რაც სცენაზეა, იღებს ტენდენციას — განიმსჭვალოს დამატებითი მნიშვნელობით. სცენაზე არსებული დეკორაცია მინიმუმამდეა დაყვანილი და აბსოლუტურად ფუნქციურია. „ასულნი“ ფერიული იგავია ჩვენს ბედკრულ სამშობლოზე და მასში მცხოვრებ ერთფეროვან მასად ქცეულ ხალხზე. სპექტაკლი შეიძლება აღვიქვათ კიდევ ერთ გაფრთხილებად, კიდევ ერთ გამოსაფხიზლებელ შემოძახილად. ხელოვანი გვეუბნება: არ შეიძლება მუდმივ შიშსა და მორჩილებაში ცხოვრება, როდესაც ხელისუფალნი მხოლოდ საკუთარ განდიდებასა და ძალაუფლების მოპოვებაზე ზრუნავენ და არა სახელმწიფოზე, სამშობლოსა თუ ხალხზე. ჩვენ კი, ჩვენი მონური მორჩილებით ხელს ვუწყობთ მათ შავბნელი ზრახვების აღსრულებაში.

რობერტ სტურუას რეჟისორული აზროვნებამიისწრაფვის თანამედროვე ბრეხტიანული თეატრის პრინციპების სინთეზისაკენ ქართულ ნაციონალურ კულტურასთან. ამის მაგალითია სპექტაკლ „ყვარყვარეს“ შექმნა. „ყვარყვარე“ რობერტ სტურუას უსაზღვრო რეჟისორული ფანტაზიის ნაყოფია. რეჟისორმა პოლიკარპე კაკაბაძის სიღრმეებში არსებული „ყვარყვარის“ ზოგადსაკაცობრიო იდეა წინა პლანზე წამოსწია და ეს იდეა სპექტაკლში თავისებური ფორმით განახორციელა.

პროლოგის დამთავრების შემდეგ, ქვემეხებისა თუ ტყვიამფრქვევთა კაკანის ფონზე სცენაზე შემობოდა თავზარდაცემული ბრბო და მიწას ერთხმოდა. მათ შორის იყო შეშინებული, სახეგაფითრებული, ჯარისკაცის ფორმაში გამოწყობილი ლტოლვილი, რომელიც ერთი თვალის გადავლებების შემდგომ, ისევ უკან გარბოდა, რათა მცირე ხნის შემდეგ მათ მესიის სახით გამოსცხადებოდა. რეჟისორის მიერ პირველსავე სცენაში ყვარყვარეს ასეთი სახით წარმოჩენა მაყურებელს თავიდანვე ამცნობდა სიტუაციის შეფასების მის არაჩვეულებრივ ნიჭს. ყვარყვარემ იგრძნო, რომ სწორედ ეს მომენტი, როდესაც ხალხს თავგზა აბნეული

აქვს და გონება დაკარგული, შეეძლო გამოეყენებინა თავისი განდიდების მიზნით.

პოლიკარპე კაკაბაძის პიესაში „სამი ასული“ სულ სამი პერსონაჟია და ერთიც უხილავი ჯაჯო, რომლის მხოლოდ ხმა ისმის. რობერტ სტურუამ სპექტაკლში 10 მოქმედი პირი შემოიყვანა. მსახიობებს თეთრი გრიმი აქვთ გაკეთებული, ამიტომ მათი გამომეტყველება უძრავი, უემოციო ნიღბის მსგავსია. ამით, რეჟისორმა კიდევ უფრო გაამძაფრა ერთფეროვანი, მორჩილი მასის არსებობა. მათი პლასტიკა, ერთი და იმავე ფიზიკური მოძრაობებით, რობოტებს მოგაგონებთ. რობერტ სტურუა სპექტაკლს იწყებს „კახაბერის ხმალის“ პროლოგით. ექსპოზიციის შემდეგ, ბახის „იოანეს ვნებანის“ ფონზე უტყვი ასულნი სცენაზე შემოდიან. შავებში გამოწყობილი ნინო არსენიშვილის პერსონაჟი საერთო მასას გამოეყოფა და ავანსცენაზე მდგარი წარმოსთქვამს: „ჩემო ერო, ჩემო მრავალტანჯულო ერო“... ამ დროს ტელეფონის ზარი გაისმის. მსახიობი ყურს უგდებს, მას „ზევიდან“ რაღაც მითითებებს აძლევენ, შემდეგ აგრძელებს: „სანდომიან ლამაზ მამულში დიდხანს გრძელდებოდა უკუნი ღამე... მაგრამ წმინდანნი შენს წიაღში იბადებოდნენ“... „ბოროტება უკუვაქციეთ და ვიხსენით ჩვენი მამული“; ამ მონოლოგის დროს ზაზა ლებანიძის ჯაჯო თითქოს მშობიარობს. იშვიათის მხსნელი, მაგრამ განა შეიძლება ბოროტმა სულმა კეთილი შვას? რეჟისორი დაუფარავად გვეუბნება, რომ ეს მორიგი ხელისუფალის კიდევ ერთი ტყუილია, რომელსაც მონა-მორჩილი მასა იჯერებს. „ჩემი ძე, ჩემი მემკვიდრე“ — ამბობს ნინო არსენიშვილის პერსონაჟი. დიან, ეს ბავშვი, მატყუარა, ფლიდი, ძალაუფლების მოპოვებისათვის ყველაფერზე წამსვლელი ადამიანის მემკვიდრე, განა შეიძლება „წმინდანი“ და „მხსნელი“ იყოს? ამ ეპიზოდში რეჟისორმა კიდევ ერთ ფაქტს გაუსვა ხაზი. ხელისუფალის ფრაზაზე: „ყოველი თქვენგანი ხომ მამულისათვის თავს გასწირავდა“ — მასა უკან იხევს და უარის გამომხატველ

ქესტს აკეთებს აკანკალებული ხელებით. მათ მონობისგან ხსნა სურთ, მაგრამ ამისთვის თავგანწირვა კი არ უნდათ და არც შეუძლიათ.

ყვარყვარემ „ქრისტეს“ ნილაბი აიფარა, რათა ხალხი მოენუსხა. იმისათვის, რომ ეს პარალელი ქრისტესა და ანტიქრისტეს შორის, მაცურებლისათვის უფრო ნათელი და გასაგები ყოფილიყო, რობერტ სტურუამ რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარეს პირველ გამოჩენას „ქრისტეს“ სახით, მუსიკალურ ფონად დაუდო ქართული ქორალის ხმები — „შობაი, შენი ქრისტეო“. რეჟისორის ეს მიგნება სავსებით ნათელია: ქვეყანაში რწმენას ურწმუნოება შეცვლის, ადამიანთა იდეალებს — გაქრობა, გადაგვარების საშიშროება მოელის. სპექტაკლი გადაწყვეტილი იყო, როგორც საკარნავალო ფარსი, ხოლო ასეთ ჟანრში ყოველგვარი პირობითობაა დასაშვები. ამიტომაც სრულიად გამართლდა რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარეს სახის წარმოჩენა ტირანის გლობალურ ასპექტში. ყვარყვარე — ტრიუმფატორი, ხაკისფერ კოსტიუმში გამოწყობილი ინტერვენტი გენერალი, ბონაპარტიზმის თვისებების მატარებელი. ნდობით აღჭურვილი ყვარყვარე ხელში იღებდა გვირგვინს და თავზე იდგამდა. სწორედ ამ დეტალში ვლინდებოდა ყვარყვარეს მიზანი — განდიდება. ხალხი, „საზოგადოება“ ჯერ ვერ ხვდებოდა, თუ რას სჩადიოდა ყვარყვარე, მაგრამ როდესაც მიხვდა, მაინც მასთან დარჩებოდა, მაინც მისი მიზნების და „იდეების“ გამტარებელი და აღმსრულებელი აღმოჩნდებოდა.

რობერტ სტურუა მუსიკას ანიჭებს ისეთივე ფუნქციას, როგორსაც სამეტყველო ენასა თუ სხეულის, პლასტიკის ენას. „ასულნში“ — ია საკანდელიძის შექმნილი მუსიკალური რიგი ქმედებისა თუ ამბის შესაბამის, ემოციურად გამძაფრებულ განწყობას ქმნის. აქ გამოყენებულია: ბეთჰოვენის, მოცარტის, არვო პიარტის, გაია ყანჩელის ნაწარმოებები. სპექტაკლს კრავს ნაწყვეტი ბაზის „იონანეს ვნებანიდან“. სწორედ ამ ნაწყვეტით იწყება და სრულდება წარმოდგენა. ძალიან დიდი

დატვირთვა ენიჭება აგრეთვე გია ყანჩელის და ყველასთვის კარგად ცნობილ ქართულ მოტივებზე შექმნილ სიმღერებს. რა თქმა უნდა, ამ სიმღერებში ტექსტი შეცვლილია. სიმღერები ცოცხლად სრულდება. პუბლიცისტურ ჟღერადობას იძენს გია ყანჩელის მიერ სპეციალურად ამ სპექტაკლისათვის დაწერილი „სიმღერა ვირის ჭკუაზე“.

„ყვარყვარეში“ რობერტ სტურუა ამხელდა არა მარტო ყვარყვარეს, არამედ ისეთ საზოგადოებასაც, რომელიც უშვებს და იტანს ყვარყვარეს არსებობას. ალბათ, სწორედ ამიტომ, რეჟისორმა სპექტაკლში დაგვანახა ყვარყვარეს მეტამორფოზები, მისი ნიღბის სხვადასხვაგვარი იმიტაციები. ყვარყვარეს მეტამორფოზები, სხვა რეჟისორულ მიგნებებთან ერთად, ყვარყვარეს კოსტიუმების ცვალებადობაშიც გამოიხატა. ამ კოსტიუმების ცვალებადობისას, ყოველთვის უცვლელი რჩებოდა ერთ-ერთი დეტალი — რამაზ ჩხიკვაძის ყვარყვარე ყოველთვის ფეხშიშველი იყო. თითქოს რეჟისორი და მსახიობი, ამ შტრიხით, ხაზს უსვამდნენ იმ გარემოებას, რომ ყვარყვარე შინაგანი ბუნებით მუდამ ნაცრისმქექვე მაწანწალად დარჩება. უცვლელი რჩებოდა აგრეთვე მისი სახის გაყინული გამომეტყველება, რომლის მიღმა ადამიანის ნამდვილი გრძნობების ამოკითხვა შეუძლებელი იყო.

რობერტ სტურუამ ყვარყვარეს მკრებელობითი სახის წარმოსაჩენად, პრინციპულად მიმართა ეკლექტიზმსა და აპლიკაციურ მეთოდს. სპექტაკლში ერთმანეთის გვერდით არსებობდნენ და ერთმანეთს ერწყმოდნენ ფოტოილუსტრაციები, ამონაჭრები გაზეთებიდან, ხალხური, ჯაზი, კლასიკა და სხვა. სწორედ ამ პრინციპით იყო გამართლებული სცენის ჩასმა სპექტაკლში, ბრეხტის პიესიდან „არტურო უის კარიერა“. ზოგადიდან რეჟისორმა კონკრეტული მაგალითი აჩვენა. ამასთანავე, ბერტოლტ ბრეხტის პიესა დაწერილია, როგორც ტრაგიკული ფარსი და ამითაც შეერწყა იგი „ყვარყვარეს“.

ასულებს ორნი მართავენ — ჯაჯო და მისი დამხმარე (მანანა გამცემლიძე). დამხმარე, დიდი ჯოხით ხელში,

თვალყურს ადევნებს მათ. ისინი მისი ზედამხედველობის ქვეშ მუდმივად კონტროლდებიან. მათ არ უნდა გადაუხვიონ ჯაჯოს ბრძანებებს, ეს ჩაკეტილი წრე ვერ უნდა გაარღვიონ. კარზე კაკუნი — პიესის მსგავსად სპექტაკლშიც ცვლილების, იმედის, სიანხლის მომასწავებელია, მაგრამ ისინი ვერ ბედავენ კარის შეღებას. ცრუ მხსნელები კი მრავლად მოდიან მათთან. ერთ-ერთ მათგანს მარინა კახიანი ასახიერებს, რომელიც გრძელკლანჭებიან, თავმოტვლეპილ ვამპირს მოგვაგონებს. რეჟისორმა მის გარეგნობაში კომიკურობის ელფერიც შეიტანა, იგი ერთდროულად ამაზრზენი და სასაცილოა. ამჯერად ვამპირი-ხელისუფალი თეთრებშია გამოწყობილი. „როდემდე უნდა ილიდინოთ ასე! თქვენი კაცად დადგომა არ იქნა“ — რობერტ სტურუა მორიგი ხელისუფალის ხალხისადმი მიმართვას „ყვარყვარედან“ ნასესხები ფრაზებით იწყებს. იგი ოქროს ყანებს ჰპირდება ხალხს. ისევ „ყვარყვარედან“ მის მიერ წარმოთქმულ სიტყვებზე: „ეს არის გეგმა, ეს არის გზა...“, ავანსცენის შუაში დახატული სამიზნე მოძრაობას იწყებს და მასზე გვირგვინი ჩნდება. სწორედ ეს ძალაუფლების სიმბოლოა მისი ნამდვილი მიზანი და არა ხალხის მონური მორჩილებიდან გამოსხნა. ნეონებით განათებულ კონსტრუქციაში მღვარი გვირგვინს თავზე იდგამს და თან ხალხს ჰპირდება — ჩიტის რძეს არ მოგაკლებთო. მაგრამ, მის მმართველობასაც არ უწყერია დიდი დრო. პირველის მსგავსად, ჯაჯო მასაც მოიშორებს თავიდან. ჯაჯო ორივეს კლავს. და, ისევ უბრუნდებიან ასულნი ერთფეროვან საქმიანობას, მოჰყვებიან წუწუნს, ოხვრას, კვნესას, — „მოკვდებით და არავინ დაგვიტირებს“, მაგრამ არაფრის შეცვლა არ ძალუძთ... ისინი სულ რაღაცის, ან ვიღაცის მოლოდინში არიან...

„ყვარყვარეში“ შემთხვევითი არ იყო ის ფაქტი, რომ რეჟისორმა, სპექტაკლის სხვა რეკვიზიტთან ერთად, სცენაზე გლობუსი გამოიტანა. სტურუა კიდევ ერთხელ უსვამდა ხაზს მისი გმირის მასშტაბურობას. ამას გარდა, მაყურებელს მიანიშნებდა იმაზე, რომ ყვარყვარე

მსოფლიოს ყველა კუთხეში შეიძლება გაჩნდეს, თუ ამას დაუშვებს და ხელს შეუწყობს საზოგადოება. საბოლოოდ, სპექტაკლში ყვარყვარე „ამხილეს“. როდესაც მას ნიღაბს ჩამოხსნიდნენ და გაამიშვლებდნენ, იგი თავისი განდიდების საბოლოო ზრიკს მიმართავდა — ყვარყვარეს გმირული სიკვდილი სურდა. მაგრამ, მას ეს ბოლო იმედიც უცრუვდებოდა. „გოლგოთის გზაზე“ მიმავალს ბოლშევიკი სევასტის სიტყვები ეწეოდა: — თავი დაანებეთ, ნიღაბი ჩამოხსნილი აქვს, ჩვენ ველარას გვავენებს და იცხოვროს თავისი ნამდვილი სახით. ნაცარქექიას სახელით იაროს ქვეყანაზე. ყვარყვარეს არ უნდოდა ჯვარცმიდან ჩამოსვლა, ებლაუჭებოდა მას. მაგრამ... ჯვარცმიდან ჩამოხსნიდნენ, სანაგვე ყუთშიც გადაუმახებდნენ და სპექტაკლი „პარად ალეთი“ მთავრდებოდა. სპექტაკლის ფინალის პირველი ვარიანტი უფრო ესადაგებოდა და ამართლებდა მის მთლიან რეჟისორულ სტრუქტურას — ყვარყვარე კვლავ აღდგებოდა სანაგვე ყუთიდან და ბრუნდებოდა სცენაზე.

სპექტაკლში „ასულნი“ სცენის სიღრმეში დიდი კარი იღება და მარინა კახიანი მარმის თანხლებით მანქანას შემოაგელვებს. მას ორი მგზავრი ჰყავს. მარინა ჯანაშიას და დარეჯან ხარშილაძის „ახალი მხსენელები“ პროკლამაციებს ყრიან და თან გაიძახიან: „რევოლუცია, თავისუფლება!“. რეჟისორმა ისინი ტყუუბებად წარმოაჩინა, ერთ თეთრ ყუთში მოათავსა, თითქოს ერთი ტანი და ორი თავი აქვთ. ტყუუბები დაპირებას იძლევიან, რომ ხალხს მხოლოდ ჭეშმარიტებას და სიმართლეს უქადაგებენ. მარინა კახიანის ლამაზ, შავ სამოსში გამოწყობილი პერსონაჟი კი, ამ დროს, ხან შხესუმზირის ნაფცქვენებს და, ხან შეჭმული კანფეტის ქაღალდებს ყრის მაყურებელთა დარბაზში. უფრო მეტიც, ერთ-ერთ ეპიზოდში ჯაჯო მაყურებელთა დარბაზს მიმართავს: „მკვლელებო“. რობერტ სტურუა არ ერიდება სიმართლის მძაფრად თქმას. ყველაფერი, რაც ქვეყანაში ხდება, ჩვენი ბრალია. არ შეიძლება ყველაფერზე თვალის დახუჭვა, წაყრუება, ყველაფრის მორჩილად მიღება. ჯაჯო

ახლადმოვლენილ მხსნელ-ტყუპებს რელიქვიას მიართმევს — წინაპრების ტახტს. ხოლო მათ შეძახილზე — გვირგვინი ერთია? ილუზიონისტის მსგავსი მოძრაობით გვირგვინს შუაზე გაყოფს და ორივეს დაადგამს თავზე. გვირგვინები მოწამლულია. ჯაჯო ტყუპებსაც იშორებს თავიდან.

ძალაუფლების ხელში ჩაგდების მსურველთა რიცხვი არ ილევა. ყოველი მათგანი თავისუფლებას, ხსნას, სიმართლეს, წესრიგს ჰპირდება ხალხს... ყველაფერი ფუჭი დაპირებაა. ეკა მინდიაშვილის პერსონაჟს, მრავალი დაპირების შემდეგ, ყვარყვარეს ფრაზები წამოსცდება, რომ თუ არ დაემორჩილებიან, რამდენიმე სოფელს აყრის, შეაშინებს ხალხს და შიშით მოიპოვებს მათ მორჩილებას. ჯაჯო მასაც მოიშორებს თავიდან.

ვინ არის ეს ხალხი, რომელიც ასე მორჩილად ენდობა ყველას? რობერტ სტურუამ მონური ფსიქოლოგიის მქონე ადამიანთა არსი წარმოაჩინა ეპიზოდში, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ „სიმღერა ვირის ჭკუაზე“. საზეიმო მარშის თანხლებით მარინა კახიანის და თათული დოლიძის პერსონაჟები მანქანით შემოსრიალდებიან. ლამაზად გამოწყობილ გასული საუკუნის 30-იანი წლების კინოპერსონაჟებს მოგვაგონებენ. ისინი იწყებენ სიმღერას „ვირის ჭკუაზე“, რომელიც გია ყანჩელმა, როგორც აღვნიშნე, სპეციალურად ამ სპექტაკლისთვის შექმნა. სიმღერა შემდეგი სიტყვებით სრულდება: „ათასი კაცის ჭკუას, ერთი კაცის ჭკუა აჯობებს, თქვენ ერთი კაცის ჭკუაც ვერ გიშველით, იმედი ნუ გაქვთ, ვერ გიშველით“. ამ დროს გაისმის ბრძანება: „ადგილებზე! დროზე!“ — ასულები მონუსხულები, მართულები უბრუნდებიან თავიანთ ადგილებს და იწყებენ ჩვეულ საქმიანობას. სცენა წრეზე ბრუნავს. ყველაფერი თავიდან იწყება.

ტრანსფორმაციაში, რომელიც პოლიკარპე კაკაბაძის პერსონაჟებმა განიცადეს, უფრო პუბლიცისტური ჟღერადობა მიანიჭა მათ სახეებს. როგორც უკვე აღვნიშნე, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ერთ-ერთი ნიშანია სცენური

თხრობისარაჩვენებრივი დინამიკურობა. რობერტ სტურუას სარეჟისორო ენას ახასიათებს სხვადასხვა თეატრალური ჟანრის თუ მიმართულების ერთ სპექტაკლში გაერთიანება. „ყვარყვარე“ და „ასულნი“ ამის საუკეთესო მაგალითებია. „ასულნი“ თანამედროვე პოსტ-პოსტმოდერნული ხერხებით დადგმული სინთეზური სპექტაკლია. წარმოდგენაში შერწყმულია ფიზიკური, ვერბალური, დრამატული, მუსიკალური თეატრის ელემენტები. ორივე სპექტაკლში, პიესების ასეთი ცვლილებების მიუხედავად, რობერტ სტურუას პოლიკარპე კაკაბაძის დრამატურგიის ძირითადი არსი არ დაურღვევია, ვინაიდან თვით პოლიკარპე კაკაბაძე თავის შემოქმედებაში ყოველთვის ამხელდა საზოგადოებრივი ცხოვრების მანკიერ მხარეებს. მისი კომედიების გმირები დიდი ოსტატობით ირგებენ სხვადასხვა ნიღაბს. რეჟისორმა კაკაბაძის შემოქმედებიდან სწორედ ეს ერთ-ერთი მთავარი თემა წინა პლანზე წამოსწია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გურაბანიძე ნ. რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., „ხელოვნება“, 1997
2. გაჩეჩილაძე გ. ყვარყვარეს მეტამორფოზები, ჟ. „ცისკარი“, №7, 1974
3. დიალოგი ყვარყვარეზე. ჟ. „თეატრალური მოამბე“, №4, 1974
4. მუშლაძე დ. რობერტ სტურუა, ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №12, თბ., 1981
5. მუშლაძე დ. ყვარყვარე, ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1998, №4
6. Innes C. Avant Garde Theatre: 1892-1992. “Routledge”, 1993
7. Ильин И. Постмодернизм, от истоков до конца века. М., «Интрада», 1996
8. Деррида Ж. Постмодернизм и Культура, М., «Институт философии», 1991

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

აკიპური თეატრი და „კოსტუმეროპული მენეჯმენტი“

„არსებობს ბრეხტის ტექსტები, რომლებსაც სერიოზულად არ აღიქვამენ, არადა, ეს მისი საუკეთესო ტექსტებია. მაგალითად *Fatzer*, რომლის მსგავსიც, ფაქტობრივად, არსად მოიპოვება. სხვა დანარჩენი ბრეხტის მხრიდან იყო კომპრომისი. „მიმიფურთხებია მსოფლიო წესრიგისთვის, მე დაკარგული ვარ“ — ეს ფრაზა არსებითია. მსგავსი ხარისხისთვის მას აღარ მიუღწევია. რადგანაც შემდეგ დისციპლინა დამყარდა“.¹

ლიტერატურულ წყაროებში, ზემოთ მოყვანილი ციტატის გარდა, რა თქმა უნდა, მოიძებნება კიდევ არაერთი უფრო ცნობილი კომენტარი, რომელიც მიუღერს ბრეხტთან მიმართებაში აქვს გაკეთებული, მაგრამ, ვფიქრობ, ეს უკანასკნელი ყველაზე ნიშანდობლივი და ზუსტია მიუღერისა და ბრეხტის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხთან მიმართებაში. თვითონ თვლიდა, რომ დაიწყო იქიდან, სადაც ბრეხტმა შეწყვიტა... და რომ შეუძლებელია ბერტოლტ ბრეხტის შემდეგ თეატრში კიდევ რაიმეს კეთება, და თუ ეს შესაძლებელია, სხვანაირად უნდა გაკეთდეს, — ღალატია ბრეხტის გამოყენება, მისი კრიტიკის გარეშე, — ნშირად ამბობდა მიუღერი...

XX საუკუნის 20-იანი წლების ბოლოსა და 40-იანი წლების დასაწყისში ბერტოლტ ბრეხტმა ახსნა-განმარტებითი სათეატრო კონცეპტი გამოაქვეყნა, სათაურით — „ქუჩის

¹ Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche, Frankfurt am Main 1986

სცენა, როგორც ეპიკური თეატრის ძირითადი მოდელი“.¹
ბრეხტი ტექსტის დასაწყისშივე მის მიერ შემოთავაზებული „თამაშის“ მთავარ წესებს გვთავაზობს. კერძოდ: „საგზაო ავარიის მოწმე შემთხვევის ადგილზე ხალხის თავშეყრის მიზნით ავარიის დემონსტრირებას ახდენს და ყველა უბედური შემთხვევის მიზეზებსზე. [...] მთავარი მიზანი, აქ, იმაში მდგომარეობს, რომ დემონსტრანტმა მძღოლის დაკავებისა და დაზარალებული პირების ისტორია, იმგვარად აღწეროს, გარშემომყოფებს საგზაო შემთხვევაზე გარკვეული წარმოდგენა რომ შეექმნათ“.²

გადამწყვეტი გარემოება, რომელიც „ქუჩის სცენას“ ახასიათებს და რომელიც მკვეთრად განასხვავებს დრამატული თეატრალური ფორმების მთავარი მახასიათებლებისგან, არის „ილუზორულობისგან გათავისუფლება“. ბრეხტი, ამ შემთხვევაში, განმეორებადობის პრინციპს ანიჭებს უპირატესობას. ოღონდ დემონსტრანტის მხრიდან ამ პროცესის არსი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ირგვლივმყოფთ „ნაცნობი“, ყოველგვარი ემოციურობის გარეშე „უცხოდ“ უჩვენოს. თანაც ისეთი ფორმით, რომ შემთხვევით გამკვლელთათვის, ამბავი თვალში საცემიც გახდეს და იმავდროულად, რაღაც აზრი გაუჩნდეთ მონათხრობიდან გამომდინარე³.

„ქუჩის სცენაში“ გამოკვეთილი „ქცევის ნორმები“, რომელიც სხვა შემთხვევაში გამკვლელთა მხრიდან შეუმჩნეველი (უფრო სიჩქარის გამო უყურადღებობით გამოწვეული), ყურადღების მიღმა დარჩებოდა, ამ

¹ წინამდებარე ფორმულირება 1938 წლის ივნისში გამოქვეყნდა, თუმცა ბრეხტს ჯერ კიდევ მანამდე ჰქონდა საკუთარი მოსაზრებები შემუშავებული დრამატულსა და ეპიკურ თეატრებს შორის არსებული სპეციფიკური განსხვავებების თაობაზე. აღნიშნული აზრი მან მკაფიოდ გაატარა 1929 წელს ლექსში: „ყოველდღიურ თეატრზე“.

² Bertolt Brecht: Die Strassenszene. in Brecht, Bertolt: Werke. Grosse Kommentiere Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 22.1. Frankfurt am Main 1993, s. 370

³ ამ პროცესს „გაუცხოების ეფექტი“ დაერქვა

შემთხვევაში „დაიშტამპება“, — ასე ვთქვათ, შთაბეჭდილების ქვეშ მოექცევა „არასპეციალისტი“ დემონსტრანტის მიერ სწორად შერჩეული გამომსახველობითი საშუალებების მეშვეობით. ეს „ავტორიზებული“ მინიშნებები კი — მოქმედება და ქცევის ხარისხი დამსწრეებს აიძულებს გადაწყვეტილების მიღებას: თვალი შეავლონ მომხდარს თუ დარჩნენ არსებულ ვითარებაში გასარკვევად.

„ქუჩის სცენის“ კიდევ ერთ მთავარ განმაპირობებელ ნიშან-თვისებად ბრეხტი „ნამდვილობას“ მიიჩნევს, ანუ, მომხდარი ამბავი არ უნდა იყოს ხელოვნურად შეთხზული და მოწოდებული; დემონსტრანტიც არ უნდა იყოს ხელოვანი და კომენტარის გაკეთება არ უნდა მოხდეს იმ პირისგან, ვინც ნებისთნე უნებლიეთ ჩათრეულია ამ „უკანონობაში“. დემონსტრანტის სუბიექტურ „დასკვნებზე“ აგებული ამბავი, თავის მხრივ, წარმოდგენილია ჟესტიკულაციით, აკუსტიკით, რომელიც შესაძლებელია, მკვეთრად გამოხატული საგნობრივი ატრიბუტებითაც იყოს შეჯერებული. ანუ, ბრეხტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ე. წ. კომენტირებულ-დემონსტრაციული მხარე განსაკუთრებულად მკაფიო და ნათელი უნდა იყოს დამსწრეთათვის. „ეპიკური თეატრი“ ბრეხტისთვის, როგორც თვითონ აღნიშნავს, არის მაღალოსტატური ორგანული სივრცე რთული შინაარსით და ახსნათებს სხვადასხვა სოციალური მიზნების დასახვა.

ვფიქრობ, ამ ყველაფრის შემდეგ საინტერესოა და აუცილებელიც, მოვიშველიოთ თავად ჰაინერ მიულერის მოსაზრება ეპიკურ თეატრთან დაკავშირებით, რომელიც მან ალექსანდრე კლუგესთვის მიცემულ ინტერვიუში დააფიქსირა. წინამდებარე მოხსენების სათაური — „ეპიკური თეატრი და „პოსტპეროიკული მენეჯმენტი“ — სწორედ ამ ვიდეომასალიდან გადმოვიღე.¹

გადაცემიდან ვიგებთ, რომ ცხოვრების უკანასკნელ პერიოდში ჰაინერ მიულერი დირკ ბეკერის პატარა ბროშურით

¹ Epishes Theater. Transcript http://muller-kluge.library.cornell.edu/de/video_transcript.php?f=106

— „პოსტჰეროიკული მენეჯმენტი“ ინტერესდება და მეტად მოხიბლულია ტექსტში ამოკითხული „მოხარშული ბაყაყის“ მეტაფორით. კლუგესთან დიალოგი სწორედ ამ მეტაფორის ეპიკურ თეატრთან კონტექსტში განხილვით იწყება.

ჩარლზ ჰენდის მიერ ფილოსოფიურად გააზრებული ამბავი „მოხარშული ბაყაყის“ შესახებ მენეჯერებისა და ზოგადად, მმართველობითი რგოლის წარმომადგენელთათვის, ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი ისტორიაა, რომელსაც ისინი სიამოვნებით ყვებიან ხოლმე, როდესაც აუდიტორიისთვის იმის დამტკიცება სურთ, თუ რა რთულია ორგანიზაციის მართვა ანუ სწორი მენეჯმენტი. ჰაინერ მიულერი სწორედ ამ პარაბოლას შესახებ მოგვითხრობს: „წარმოიდგინეთ რა დაემართება ბაყაყს, თუ მას ადუღებულ წყალში ჩავაგდებთ. ბაყაყი ყველა ძალ-ღონეს იხმარს იმისთვის, რომ რაც შეიძლება მალე დაადწიოს თავი ადუღებულ წყალს და თავი გადაირჩინოს. მაგრამ, რა მოხდება იგივე ბაყაყი თბილ წყალში რომ მოვათავსოთ და თანდათან ვუმატოთ ტემპერატურას?! გაგიკვირდებათ და არც არაფერი: — ბაყაყი კომფორტის ყველა ნიშან-თვისებას გაითავისებს და ცოცხლად დაიწყებს მოხარშვას ისე, რომ თავად ვერც კი მიხვდება ამას“.¹

მოხარშული ბაყაყის ისტორიას მიუღწერი სათეატრო სისტემასთან აკავშირებს და განმარტავს, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ეპიკური თეატრის მოდელთან. „ბაყაყმა არ იცის, რა მოხდება. წარმოდგენა არა აქვს, რა დაემართება. რადგან, მას რომ სცოდნოდა, ქვაბში მოთავსების გამო რა მოუვიდოდა, დრამატულ მასალასთან გვექნებოდა საქმე. და რადგანაც ჩვენ ბაყაყს წარმოდგენაც კი არა აქვს, თუ რა მოელის — ამიტომ ეპიკურ სარჩულამდე მივდივართ“.²

როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, მოხარშული ბაყაყის მეტაფორა პირდაპირ კავშირშია ნებისმიერ მმართველობით

¹ Epishes Theater. Transcript http://muller-kluge.library.cornell.edu/de/video_transcript.php?f=106

² Epishes Theater. Transcript http://muller-kluge.library.cornell.edu/de/video_transcript.php?f=106

სისტემასთან, რომელიც თავისუფლად შეგვიძლია მოვარგოთ ნებისმიერ სტრუქტურას. ზემოაღნიშნული კონტექსტი შეგვიძლია ასევე განვაგრძოთ თანამედროვე ადამიანის მხრიდან საკუთარი თავის მართვის სწავლების მეთოდამდე და გავიხსენოთ ის ლიტერატურა, რომელიც ინტერნეტსივრცეში უწყვეტად მუშავდება და იყიდება მთელი მსოფლიოს მასშტაბით. ჩვენ შეგვიძლია ასევე აქვეყნებდეთ გავამახვილოთ იმ გარემოებაზეც, რომ თანამედროვე ადამიანის კომფორტის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორს სწორედ ინტერნეტთან სრული წვდომა განაპირობებს და აქვე იკვეთება მთავარი პრობლემაც: თანამედროვე ადამიანი ნებით თუ უნებლიედ ხდება ტექნიკური მოწყობილობის ტყვე. ამიტომ არაა საკვირველი, რომ კლუგესთან საუბარი მიუღერს, „ეპიკურ თეატრთან“ მიმართებაშიც კი, სწორედ ამ მიმართულებით მიჰყავს, ოღონდ საკმაოდ შორიდან უვლის საკითხს — „თუმცა, რაც ჩემთვის არსებითი და ასევე მკაფიოდ საგრძნობია, არის ცინიკური მიდგომა ფრაზასთან — „კოლექტიური მუშაობის დელაინი“, — და იქვე დასძენს, — თუმცა, ეს ძალიან კარგია, მომწონს, რადგანაც გარკვეული ღირებულებები, რომლებიც დღემდე ხელშეუხებლად, ასე ვთქვათ, „წმინდად“ ითვლებოდა, მხედველობაში მაქვს საზოგადოებაში ჩამოყალიბებული და გათავისებული ინდივიდისა და პიროვნულობის კლასიკური ცნებები, რომლებიც ახლა, მხოლოდ იგულისხმება, რადგანაც მათ უკვე კარგა ხანია დაკარგეს მნიშვნელობა.“¹

საგულისხმოა, რომ ინტერვიუ, რომელიც კლუგემ მიუღერთან ჩაწერა 1990-იან წლებს ეკუთვნის, და ეს ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ინტერნეტდამოკიდებულების საკითხი არც კი მოიაზრებოდა აქტუალურად. მაგრამ, კლუგესაც და მიუღერსაც უკვე ერთხმად აქვთ აღიარებული ტექნიკის უპირატესობა; ორივე თანხმდება იმაზე, რომ წინა საუკუნეებისგან განსხვავებით, თანამედროვე სამყაროში

¹ Epishes Theater. Transcript http://muller-kluge.library.cornell.edu/de/video_transcript.php?f=106

აბსოლუტურად განსხვავებული პროცესები მიმდინარეობს; რომ ტექნიკის ბუმმა თანამედროვე ადამიანი ზღვა ინფორმაციული ნაკადის მორევში ჩაძირა; რომ კომპიუტერს, ანუ ხელოვნურ მეხსიერებას უფრო უკეთ შეუძლია ინფორმაციის ტრანსპორტირება, ვიდრე ადამიანის ტვინს და ამდენად, ადამიანი აღარ არის საკმარისი იმისათვის, რომ ინფორმაციის საფუძვლიანი განვრცობა მოხდეს; რომ დროისა და სივრცის აბსოლუტურად განსხვავებული შეგრძნების ფონზე, კომპიუტერულმა მეხსიერებამ, ერთი მხრივ, გარკვეულწილად გააქრო ადამიანი. მაგრამ... ამ ყველაფრისდა მიუხედავად: უცვლელი დარჩა მისი არსი, მისი არაცნობიერი სამყარო, რომელიც არსებობს ამ ინფორმაციული მეხსიერების მიღმა და კაცობრიობის გაუთავებელმა დაცვამ არ უნდა მიგვიყვანოს კომპიუტერული/ტექნიკური სამყაროს კატაკლიზმამდე; რადგან ტექნიკური ბუმის მიუხედავად, ადამიანი, მთელი თავისი მოცემულობით, რჩება ბოლომდე ამოუხსნელ, უნივერსალურ მოვლენად ამ სამყაროში და სწორედ ამიტომაც არის იგი ცენტრალური ფიგურა, ის ამოუცნობი ობიექტი, რომლის მიმართაც კვლევის ინტერესი მუდმივად იქნება მიმართული მანამ, სანამ ეს უკანასკნელი იარსებებს დედამიწაზე. ამ მხრივაც, თეატრის დანიშნულება, მიუღწერისთვის, უამრავი კითხვის ერთდროულად დასმაში ვლინდება... რომლებზედაც პასუხები, თუ ეს აუცილებლობას მოითხოვს, ყველამ ინდივიდუალურად, საკუთარი გრძნობისა და ინტელექტის საფუძველზე უნდა გასცეს.

ამდენად, თუ ბრეხტისთვის „ქუჩის სცენაში“ ამბის გადმოცემისა და ინფორმაციის განვრცობის მთავარი ატრიბუტი — ადამიანია, გაჯერებული საკუთარი მორალური პრინციპებით და აქედან გამომდინარე, ამოსავალი წერტილი ბრეხტის ერთ-ერთ მთავარ სლოგანს ესადაგება — „შეცვალე სამყარო და ადამიანი შეიცვლება“, — მიუღწერისთვის კაცობრიობა შეეცვლელი ფენომენია: — „არასდროს შეიცვლება ადამიანი, ამიტომ შეეშვით მას“.

თუ ბრენტთან ფოკუსში ექცევა შემთხვევით დაინტერესებული გამკლაველი, პირი, რომელიც, საკუთარი გონებრივი და ფიზიკური შესაძლებლობების ხარჯზე მანიპულირებს და საყურებლად იწვევს ირგვლივმყოფთ, რის მეშვეობითაც მათ დასკვნების გამოტანასა და გადაწყვეტილების მიღებისაკენ უბიძგებს. მიუღერისთვის, რომელიც უფრო შორს მიდის, — ადამიანი, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, იმ კოსმოსის ერთი პატარა ნაწილია, რომელიც თანამედროვე სამყაროში ხელოვნური ინტელექტის — ტექნიკური მოწყობილობების ტყვე გახდა და რაც ყველაზე მთავარია — კარგავს წინააღმდეგობის გაწევის უნარს. ამ წინააღმდეგობის გაწევის სურვილი საზოგადოებას კი, მიუღერის თანახმად, სწორედ თეატრმა უნდა გაუღვიძოს.

„ბაყაყმა გაღიზიანება უნდა იწავლოს“¹ — მიუღერი დირკ ბეკერის პერიფრაზირებას აკეთებს და ასკვნის, რომ „ერთ-ერთი ყველაზე გასაოცარი თვისება ადამიანისთვის, ბრძოლაა — ბრძოლა ცუდად აწობილი სისტემის დასანგრევად“. და აქვე, მახსენდება, 1977 წელს მიცემული ინტერვიუ, სადაც ჰაინერ მიუღერი კვლავ წინააღმდეგობის გაწევის აუცილებლობაზე საუბრობს: „ყველაფერი, რაც გერმანიაშია გასაკეთებელი, ბრძოლით უნდა ხდებოდეს [...] და თეატრის არსებობაც შეუძლებლად მიმაჩნია გერმანიაში, თუ არა ბრძოლა მაყურებლის წინააღმდეგ. ჩვენთან არ არსებობს დემოკრატიული ტრადიცია. მაყურებელს მხოლოდ ომის უსმის. და აქ არის ის მცირეოდენი იმედიც, რაც მაყურებელს იპყრობს ისე, რომ წინააღმდეგობის სურვილს უღვიძებს. ეს არის ერთადერთი იმედი.“²

ზოგადად მენეჯმენტის არსი კი, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, თავის თავში სწორედ მმართველობის სისტემას მოიაზრებს, მთელი კაცობრიობის ისტორიაში დასაბამიდან დღემდე მოყოლებული განსაზღვრავს თითოეული ინდივიდის

¹ Dirk Baecker, Postheroisches Management: Ein Vademecum (Internationaler Merve Diskurs) Taschenbuch – 1. Oktober 1994, s. 26

² Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche, hg. von Gregor Edelmann und Renate Ziemer, Frankfurt am Main, 1990

ცხოვრების არსს. და საქმეც იმაშია, — ასკენის მიუღერი, — რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ისეთ სისტემასთან — „ორგანიზაციასთან“, რომელიც მუდმივად ჩვენ ნაცვლად აკეთებს საქმეს და გამუდმებულად „გამოსავლის ძიებაშია“.

საინტერესოა, რომ მიუღერი ამ სტრუქტურას „სანაგვე ყუთს“ უწოდებს, — ესაა „უამრავი გამოსავალი, რომლებიც თავიანთ პრობლემებს ეძებენ“. და აქვე ჩნდება კაფკას ცნობილი მეტაფორაც — „გალია, რომელიც ჩიტებს ეძებს“. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ესაა მთელი კაცობრიობის ისტორია, რამაც დღემდე მოგვიყვანა: — „გამოცდილების შესაბამისი გარემოებები“, რომლებიც მუდმივად დაშვებული „შეცდომების გამოსწორებას“ ემსახურებიან¹. ეს ჰიპოთეზაც, არა მხოლოდ სახელმწიფო სტრუქტურებთან, არამედ, თავად თეატრთანაც მჭიდრო კავშირშია.

მიუღერისთვის „თეატრი, ესაა დაუსრულებელი პროცესი“, რომელიც გამოსავლის ძიების ნაცვლად, „უამრავ კითხვას სვამს“, იმისთვის, რომ „საზოგადოება საკუთარ ფესვებთან მიიყვანოს“. ამ ძიების პროცესში შეცდომების დაშვებას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს — „დაუშვით შეცდომები და დაუშვით რაც შეიძლება სწრაფად“, — ვკითხულობთ იქვე და იმავედროულად ხელოვნების დანიშნულების არსის თაობაზეც ვაწყდებით ავტორის მოსაზრებას: „არსებითი ის არის, რომ ლიტერატურის (ამ შემთხვევაში, ხელოვნების — მ. ი.) დახმარებით შეგიძლია მეტაფორულად იაზროვნო“. ეს ნიშნავს, რომ მკითხველმა საკუთარი ინტელექტის დახმარებით დასკვნა თვითონ უნდა გააკეთოს. ამ აზრთან მიმართებისას ჩვენი მხრიდან პარალელებს ბრეხტის „ქუჩის სცენასთანაც“ ვპოულობთ, რადგან მიუღერისვე აზრით, შეუძლებელია, რომ „ცნობიერების ნაკადის ამოფრქვევა“ ანუ შეცნობის გზა მხოლოდ ერთი დემონსტრაციის ხარჯზე მოხდეს.

¹ Epishes Theater. Transcript http://muller-kluge.library.cornell.edu/de/video_transcript.php?f=106

ამასთან, არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ „დაუშვებელია მხოლოდ ერთი შედეგის მიღება, რადგანაც ამას არაფრამდე მივყავართ, შეცნობასთან მას საერთო არაფერი აქვს“. ეს იგივეა, როდესაც ვინმე რაღაც მოცემულობას უბრალოდ თავისთავად იღებდეს... გამოსავლის ძიების შემთხვევაშიც იმავე პრობლემას ვაწყდებით. მიუღერის აზრით, გამოსავალი ანუ ეგრეთ წოდებული „ჭეშმარიტება“ მარტივად და პირდაპირ — რეზულტატად, დასკვნად რომ აღვიქვათ, მცდარია, რადგან — ამით არავის არაფერი წაადგება. „შეცნობის გზა ყველამ თვითონ უნდა გაიაროს, — თითოეულ მათგანს ხომ თავად უკეთ ეცოდინება — ამ გზაზე რა იპოვა“.¹

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche, Frankfurt am Main, 1986
- Bertolt Brecht: Die Strassenszene. in Brecht, Bertolt: Werke. Grosse Kommentiere Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 22. 1. Frankfurt am Main 1993
- Dirk Baecker, Postheroisches Management: Ein Vademecum (Internationaler Merve Diskurs) Taschenbuch – 1. Oktober, 1994
- Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche, hg. von Gregor Edelmann und Renate Ziemer, Frankfurt am Main, 1990
- Episches Theater. Transcript http://muller-kluge.library.cornell.edu/de/video_transcript.php?f=106

¹ Episches Theater. Transcript http://muller-kluge.library.cornell.edu/de/video_transcript.php?f=106

მაია კიკნაძე,

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

„ღურჯუის“ რეფორმები

XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში ევროპაში დაწყებულმა ავანგარდისტულმა მოძრაობებმა გავლენა იქონია ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესებზე. გაჩნდა ახალი მიმდინარეობები ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. სიმბოლისტები, ფუტურისტები, დადაისტები ქართული კულტურის ასპარეზზე მაშინ გამოჩნდნენ, როცა ევროპულ მოდერნიზმს უკვე ნახევარსაუკუნოვანი ისტორია ჰქონდა. ცნობილი მწერლები სიმონ ჩიქოვანი, ტიცინან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, გრიგოლ ცეცხლაძე და სხვები თავიანთ საპროგრამო წერილებსა თუ მანიფესტებში, მათივე დაარსებულ ჟურნალ-გაზეთებში: „ცისფერი ყანწები“ (1916), „ბარბიკადი“ (1922), „H₂SO₄“ (1924) და სხვა, ერთი მხრივ, ქართული მოდერნიზტული ტრადიციის შემქმნელებად, მეორე მხრივ, ევროპული მოდერნიზმის მქადაგებლებად გვევლინებოდნენ.¹

ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესების პარალელურად, თეატრალურ ხელოვნებაშიც მნიშვნელოვანი ცვლილებები ხდება. XX საუკუნის 10-იანი წლების საქართველო დიდი სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმებით ხასიათდება. სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის დაკარგვით გამოწვეული ტრაგედია, ასევე, სოციალურ-კლასობრივი დაპირისპირებები, ძველისა და ახლის სინთეზი, ცვლილებების მასშტაბები თავის გამოძახილს პოულობდა ხელოვნებაში, კერძოდ კი — თეატრში.

¹ ამ პერიოდში დიდი ყურადღება ექცეოდა მთარგმნელობით მუშაობას, ითარგმნებოდა ფრანგი სიმბოლისტების პოეზია, ტიცინანმა თარგმნა დადაისტების — ფილიპ სუპოსა და პოლ ელჟარის ლექსები.

1920 წელს ქართული დრამის თეატრში (ახლანდელი რუსთაველის თეატრი) ჩატარებული რეორგანიზაციის შედეგად, დასი გაერთიანდა. სხვადასხვა თაობის მსახიობებმა ეჭვქვეშ დააყენეს თეატრის განახლებისა და ერთიანი მხატვრული სახის ჩამოყალიბების იდეა. ახლის ძიების პროცესში კი აქტიურად ჩაბმულ ახალგაზრდა თაობას შესაძლებლად მიაჩნდა, რომ მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ხელმძღვანელობით თვისობრივად ახალ თეატრს შექმნიდა. 1920 წელს, ახმეტელი დგამს სიმბოლისტურ-ექსპრესიონისტულ პიესას „ბერდო ზმანია“, რომელმაც დასში დაბნეულობა და ახალგაზრდა რეჟისორის მიმართ უნდობლობაც კი გამოიწვია.

1922 წელს კოტე მარჯანიშვილის მიერ ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“ წარმატებულმა დადგმამ, ახალგაზრდა მსახიობებსა და რეჟისორ სანდრო ახმეტელსაც დაანახა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სინთეზური თეატრის შექმნას. თეატრის თანადროულობის განცდა და მოთხოვნები შეეხო სპექტაკლის იდეას. „ცხვრის წყაროს“ წარმატება საკმარისი არ აღმოჩნდა იმისათვის, რომ ერთიანი მხატვრული ხედვა ჩამოყალიბებულიყო. იმავე 1922-1923 წლების სეზონში 23 ახალი სპექტაკლი დაიდგა. ოთხი განსხვავებული ხელწერის რეჟისორის (კოტე მარჯანიშვილი, სანდრო ახმეტელი, მიხეილ ქორელი, აკაკი ფაღავეა) პირობებში შეუძლებელი იყო თეატრის ერთიანი მხატვრული სახის განსაზღვრა. სარეპერტუარო პოლიტიკა რეფორმების გატარებას ითხოვდა (ამ დროისთვის იდგმებოდა ისეთი სპექტაკლები, რომლებიც დროის მოთხოვნას ვერ აკმაყოფილებდა. მაგალითად: პ. დე კურსელის „ორი მოზარდი“, შ. ვან-დერბერგის „ცისფერი ობობა“, შელდონის „რომანი“). საჭირო იყო თეატრის მხატვრული და იდეური ორიენტირების გამოკვეთა მსახიობთა ახალი თაობის წარმოსაჩენად. თეატრში მოღვაწე სხვადასხვა თაობის მსახიობები (ნინო ჩხეიძე, ვალერიან გუნია, ვასო აბაშიძე, უშანგი ჩხეიძე, თამარ ჭავჭავაძე და სხვა) ესთეტიკური შეხედულებების

განსხვავებულობით გამოირჩეოდნენ. თავი იჩინა უდისციპლინობამ, არაორგანიზებულობამ. ახალგაზრდების ენთუზიაზმი და შემოქმედებითი წარმატებები საკმარისი არ აღმოჩნდა კოლექტიური დისციპლინის ამალგების პრობლემის გადასაწყვეტად. გრძელდებოდა ბენეფისების ძველი სისტემის პრაქტიკა, საგასტროლო სპექტაკლების მოწყობა, რაც ეწინააღმდეგებოდა ახალი თეატრის შექმნის იდეას.

სწორედ ამ მიზნით გაერთიანდნენ რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდა მსახიობები სანდრო ახმეტელის მეთაურობით, რომელთაც გადაწყვიტეს შეექმნათ ახალი ქართული თეატრი „ანთებული ქართული გულით და ადგზნებული ქართული სულით“. ახალი თეატრის დაცვისთვის საჭირო იყო მკვეთრად განსაზღვრული ორგანიზაციული საფუძვლების შექმნა, რომელიც იმავდროულად თავისი დროის თანხმეერი იქნებოდა. ასე შეიქმნა ახალგაზრდა კორპორანტთა გაერთიანება „დურუჯი“, რომელსაც სახელწოდება ახმეტელის ინიციატივით, მარჯანიშვილის პატივსაცემად დაერქვა.

„დურუჯი“, 1924 წლის 5 იანვარს, რუსთაველის სახელობის თეატრში დაფუძნდა, როგორც თანამოაზრე შემოქმედებითი გაერთიანება. მათ გააჩნდათ საკუთარი მუშაობის სტრუქტურა, მიზანი, დანიშნულება. ისინი აწყობდნენ ამხანაგურ სასამართლოებს, აწარმოებდნენ სხდომებს, მამასახლისებსა და კრების თავმჯდომარეებს მორიგეობით ირჩევდნენ. ახალი შემოქმედებითი წარმატებების მოსაპოვებლად, საჭირო იყო უკომპრომისო ბრძოლა ძველი, დრომოჭმული შაბლონისა და მოჭარბებული „სადაგელი ხალტურის“ (კ. მარჯანიშვილი) წინააღმდეგ, რაც თეატრის შემოქმედებით მუშაობას აფერხებდა. დიდი ყურადღება ექცეოდა დასის პროფესიული ჩვევების ამალგებას, მსახიობის ინტელექტუალურ და ფიზიკური შესაძლებლობების განვითარებას. წესდებაში ეწერა, რომ არტისტი „კულტურულად და მხატვრულად“ აღზრდილი უნდა ყოფილიყო.

ქართული თეატრის ისტორიაში „დურუჯის“ შექმნა ერთ-ერთი ყველაზე რევოლუციური გადატრიალება იყო, რევოლუციურად რადიკალური გახლდათ „დურუჯის“ მანიფესტი.

„ძველი თეატრი ნანგრევებში...
ნოემბრის 25... ქართული თეატრი აუქციონზე... მოგება
ჩვენ...
ფიზიოლოგიური განცდანი ისტორიის ნაოჭებში...
ქურუმთა ხარხარი და მწუხარება კეთროვან ბალდახინზე
პანთონისაკენ...
ოქროპირთა კატასტროფა ტრადედიებში...
ძველი დრამატურგია ბეწვებდამძვრალი მელოტი თავით...
არშინ მალ-ალანის გვარდია ხურჯინით მურტალ, მოდრეკილ
ზურგზე — გაზაფხულიდან შემოდგომამდე...
ბებერი კამეჩები საგასტროლოდ შოთას პროსპექტზე...
ქართული თეატრი შლამიან ჭაობიდან ამოტივტივებული...
პაროლი: „დურუჯი“!!!
ჩრდილოეთით მოვარდნილი კენჭავრი...
ქართული თეატრი ახალი ცეცხლის არტახებში...
„დურუჯი“ — მემარცხენე... ნოემბრის 25... საზეიმო ყივილი
გამარჯვების ყორეზე...
არტისტი შუშპარიანი...
არტისტი ცეცხლოვანი...
არტისტი გიჟი...
არტისტი შფოთი...
არტისტი გოროზი...
არტისტი ფაფარაყორილ რაშზე...
არტისტი კანდიერი...
არტისტი რიხიანი...
კენტავრი ვეფხების საერთაშორისო კარნავალში...
მარჯნისფერი მზე...“

„დურუჯი“¹

¹ ს. ანძელელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. I, თბ., 1978, გვ. 256

მანიფესტს ხელს აწერდნენ: კოტე მარჯანიშვილი, ალექსანდრე ახმეტელი, ვიაჩესლავ ჯიქია, დავით ჩხეიძე, კუკური პატარიძე, აკაკი ვასაძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, უშანგი ჩხეიძე, დოდო ანთაძე, შალვა ღამბაშიძე, აკაკი ხორავა, პლატონ კორიშელი, დიმიტრი მჭავია, გიორგი დავითაშვილი, ვასო პატარაია, ალექსანდრე გველესიანი, ბუჟუჟა შავიშვილი, ელენე დონაური.

„დურუჯის“ მანიფესტის ექსპრესიონისტული სტილი (მკვეთრი, სალოზუნგო, რომელიც იმ ხანად მოდური გატაცება იყო) — რიტორიკულ -პათეტიკური ფრაზეოლოგია საზოგადოების ყურადღებას იქცევდა. მართალია, ქართული თეატრის განვითარების იმ ეტაპზე, როცა „ციხფერყანწელებისა“ და „ფუტურისტების“ მოდერნისტული გატაცებები უკვე ცნობილი იყო და „დურუჯის“ მანიფესტის გამოჩენაც გარკვეულ კანონზომიერ მოვლენად აღიქმებოდა, „დურუჯის“ მანიფესტის ტექსტის პრინციპული და რადიკალური ტონი მაინც უჩვეულოდ ჟღერდა.

მანიფესტების (manifest — ლათ. სიტყვა — ნიშნავს ვუჩვენებ. ამა თუ იმ საზოგადოების, ორგანიზაციის დეკლარაციის გამოხატვა, სადაც ჩამოყალიბებულია მისი პოლიტიკური შეხედულებები) გამოქვეყნებით, ეპატაჟური გამოსვლებით მოდერნისტული მიმდინარეობები აშკარად გამოირჩეოდნენ, მაგრამ მათ შორის განსაკუთრებული ადგილი იტალიურ ფუტურისმს — მომავლის ხელოვნებას (ლათ. futurum) ეჭირა, რომელიც უარყოფდა წარსულ მემკვიდრეობას, მუზეუმებისა და ბიბლიოთეკების დაწვას ქადაგებდა და მშვენიერების კულტად ტექნიკურ პროგრესს, მოტოციკლეტს და მანქანას მიიჩნევდა.

1909 წლის 20 თებერვალს, იტალიური ფუტურისმის ფუძემდებელმა, ფილიპო ტომაზო მარინეტამ (1876-1944) პარიზულ გაზეთში „ფიგარო“, ფუტურისმის მანიფესტი გამოაქვეყნა. ამას მოჰყვა მანიფესტები მხატვრობასა და არქიტექტურაში. 1912 წელს ბოჩანი წერს „სკულპტურულ

მანიფესტს“. იწერება მანიფესტი სინტაქსის შესახებ. საქართველოში 1916 წელს ქვეყნდება ცისფერყანწელების „პირველთქმა“, 1922 წელს კი ქართველი ფუტურისტების მანიფესტი — „საქართველო-ფენიქსი“ და სხვა. ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგების გარდა, იქმნება თეატრალური მანიფესტებიც. ცნობილია, მარინეტის „თეატრი ვარიეტე“ (1913) და „სინთეტური თეატრი“ (1915), რომლებიც ერთხელ კიდევ გვახსენებენ გასული საუკუნის 10-იანი წლების ავანგარდისტული სკოლის ესთეტიკის მოთხოვნებსა და შეხედულებებს თეატრის, რეჟისორის, მსახიობის, მაცურებლის მნიშვნელობასა და დანიშნულებაზე. მარინეტის „თეატრისაგან“ მკვეთრად განსხვავდებოდა რუსთაველის თეატრის შემოქმედება, პირველ რიგში იმით, რომ ფუტურისტებს სძულდათ აკადემიური თეატრი, მეორეც ის, რომ 1879 წლიდან მოყოლებული თეატრს დიდი გზა ჰქონდა გამოვლილი და გარკვეული ტრადიცია გააჩნდა, ხოლო XX საუკუნის დასაწყისში პროფესიული რეჟისურის განვითარებასთან ერთად, თეატრი ცდილობდა რეჟისურის როლის გაძლიერებასა და „სიტყვის“ — სასცენო ლექსიკის განახლებას, რასაც მარინეტი სრულიად უარყოფდა.

„ღურუჯის“ მანიფესტის შემდგენელებს (კ. პატარიძე, აკ. ვასაძე, პლ. კორიშელი, ს. ახმეტელი) კოტე მარჯანიშვილი მხარს უჭერდა. სწორედ მისი რჩევით სურდათ მანიფესტი გაზეოთ „ქართულ სიტყვაში“ გამოექვეყნებინათ, მაგრამ რედაქციამ დაუწუნა და დაბეჭდვაზე უარი განუცხადა. გადაწყდა, რომ მანიფესტი ერთ-ერთ წარმოდგენაზე საჯაროდ წაეკითხათ. 29 იანვარს გამართული საღამო „ღურუჯის“ შემოქმედების დემონსტრაცია უნდა ყოფილიყო. ასეც მოხდა: სპექტაკლ „ინტერესთა თამაშის“ წარმოდგენისას, II მოქმედების დროს, აკაკი ვასაძემ მანიფესტი წაიკითხა. „ღურუჯის“ მანიფესტის კადნიერმა ტონმა ადამფოთა უფროსი თაობის მსახიობები. თეატრალური საზოგადოება ორ დაპირისპირებულ მხარედ დაიყო. უფროსი თაობის მსახიობებისთვის შეურაცხყოფელი იყო მანიფესტის

სტრიქონები — „ბებერი კამეჩები საგასტროლოდ შოთას პროსპექტზე“, „ქართული თეატრი შლამიან ჭაობიდან ამოტივტივებული“. იოსებ იმედაშვილი მკაცრად აკრიტიკებდა მანიფესტის ავტორებს — „ბებერი კამეჩები? თეატრის ვირთხები? — მერე ვის მიმართ, რომელთაც ქართულ თეატრს საძირკველი ჩაუყარეს...“¹

„დურუჯელთა“ საქციელმა გაანაწყენა საზოგადოების ის ნაწილიც, რომელთა შორისაც ახმეტელისა და კორპორანტთა პირადი მეგობრებიც იყვნენ (შ. დადიანი, ვ. სიღამონ-ერისთავი, მ. ქორელი). მომხდარის ირგვლივ ატეხილი სკანდალის ჩასაცხრობად, კოტე მარჯანიშვილი ეცადა საზოგადოებას სიმართლის გაგებაში დახმარებოდა და „უმსგავსო ჭორებისაგან“ თავის დასაღწევად გაზეთ „ქართული სიტყვის“ (1924, N13) რედაქციას მიმართა. წერილში „ქართული თეატრის გარშემო“, იგი პატივისცემას გამოხატავდა ძველი თაობის მსახიობთა მიმართ და ფუტურისტების გადმოსროლილ პროკლამაციებს, რომლებიც საზოგადოებამ, კორპორაციის მანიფესტად ჩათვალა, პროვოკაციას უწოდებდა.

„დურუჯის“ შექმნის ერთი წლისთავის აღსანიშნავად, 1925 წელს კორპორაციამ კვლავ მანიფესტი დაწერა. „დურუჯის“, როგორც პირველი, ასევე მეორე მანიფესტიც, აზრობრივად და სტილისტურად, ერთიან მოვლენას წარმოადგენდა. ახალი მანიფესტიც იმავე სულისკვეთებით იყო დაწერილი, როგორც ძველი. ორივე მანიფესტი მოდერნიზმის ნიმუშადაა მიჩნეული ორი თვალსაზრისით — აზრობრივი და სინტაქსური.

**„...წარსული წელი — წაღეკვა, სამარე ძველის!..
ძველი თეატრი — გაძაფრულ, მზატერულ, ნაყმევე
კულტურის ანარეკლი...
„დურუჯი“ ამზადებს მასზე ახალ ნეკროლოგს..
რევილუცია — „დურუჯი“...“**

¹ ს.ახმეტელი, ლოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. I თბ., 1978, გვ.267

„დურუჯი“ — ახალი ეპოქა ქართული თეატრის..
„დურუჯი“ — ქართული რიტმით, მეტყველებით,
ტემპერამენტით და ემოციით ნაქსოვი...
„დურუჯი“ — საყვირი ახალი ხელოვნებისა
საქართველოში...“¹

თეატრის განახლების იდეა — „თეატრალური დილექტანტიზმის დაძლევა“, გარკვეულწილად, დაკავშირებული იყო თეატრში დისციპლინის საკითხის მოგვარებასთანაც. სწორედ დისციპლინის საკითხთან დაკავშირებით, მოხდა კონფლიქტი ვერიკო ანჯაფარიძესა და სანდრო ახმეტელს შორის. „ლატავრას“ რეპეტიციანზე ახმეტელმა ვერიკოს დაუყვირა, კორპორანტთა სასამართლომ ახმეტელს ბოდიშის მოხდა დაავალა.

„დურუჯელებს“ ფიცი ჰქონდათ დადებული, რომ მკაცრად დაიცავდნენ კორპორაციის გადაწყვეტილებებს. დისციპლინის საკითხის დაცვა კი ეხებოდა თეატრის ყველა ასპექტს, უპირველესად მხატვრულ-ორგანიზაციულ საკითხს. ამ თვალსაზრისით „დურუჯის“ წესდებას ანალოგი არ აქვს, თუ არ გავიხსენებთ 1881 წლის ქართული დრამატული საზოგადოების წესდებას, სადაც გაწერილი იყო თეატრში მომუშავე ადამიანთა უფლება-მოვალეობანი, მსახიობთა ამპლუა და ხელფასებიც კი. მაგრამ „დურუჯის“ წესდება გაცილებით მასშტაბური იყო და ეხებოდა არა მხოლოდ „დურუჯელების“ თეატრში მოღვაწეობას, არამედ განსაზღვრავდა ქცევის წესებს თეატრშიც და თეატრს გარეთაც. ასეთი 28 წესი იყო:

„კორპორანტი არასოდეს არ ტყუის, კორპორანტს არ აქვს უფლება აღნიშნოს კორპორანტის რაიმე ცუდი მხარე ან აძაგოს იგი კორპორაციისა და მისი წევრების გარეშე, კორპორანტი ვალდებულია დაიცვას უკიდურესი დისციპლინა, კორპორანტი საუბრობს ქართველებთან აუცილებლად ქართულად, სხვებთან კი მათთვის გასაგებ

¹ ს.ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. I თბ., 1978, გვ.359

ენაზე, კორპორანტი ყველგან ზრდილობიანია, კორპორანტი უსაქმურად დროს არ ატარებს და ა.შ.“¹ — ეს გახლდათ კორპორაციის წევრთა ეთიკური და მორალური ქცევების კოდექსი. მკაცრი უფლება-მოვალეობანი ყოველდღიურ ცხოვრებაში ძნელად დასაცავი იყო. საინტერესო ფაქტია ისიც, რომ იმ დროს ქვეყანაში დიდი პოლიტიკური ცვლილებები ხდებოდა, კორპორანტს ეკრძალებოდა პოლიტიკურ მოვლენებში ჩარევა. წესდება მსახიობებისაგან მოითხოვდა „ყოველგვარ პოლიტიკურ მიმართულებათა გარეშე დგომას“. ყოველივე ეს ახალგაზრდული რომანტიკული გატაცებით იყო შთაგონებული. ზოგი რამ, თითქმის იდეალისტურიც იყო, რომელსაც ცხოვრებაში განხორციელება არ ეწერა. ასეც მოხდა... თანდათან გამძაფრდა შინაგანი წინააღმდეგობა. მიუხედავად ამისა, 1926 წელს „დურუჯმა“ დაარსებიდან ორი წლისთავი იხეიმა.

„დურუჯმა“ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ახალი თეატრის ფორმირების პირველ ეტაპზე, მან გააერთიანა თანამოაზრეები და გააღრმავა ახალი თეატრის შექმნის ორგანიზაციული საფუძვლები; მაგრამ ორი წლის შემდეგ, თავი იჩინა მისი მკაცრი ნორმატივების შეუსაბამობამ შემოქმედების თავისუფლების იდეასთან. მოხდა კონფლიქტი „დურუჯსა“ და მარჯანიშვილს შორის, ახმეტელსა და მარჯანიშვილს შორის; ამას დაემატა მეტად დაძაბული პოლიტიკური გარემოც, რამაც საბოლოოდ „დურუჯის“ დაშლა გამოიწვია.

1927 წელს „დურუჯი“ დაიშალა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ს. ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. I, თბ., 1978

¹ ს. ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. I თბ., 1978, გვ.246

გუბაზ მეგრელიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და
ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის მეცნიერ-
თანამშრომელი

ტრადიციისა და ნოვატოროზის საკითხი თანამედროვე ქართულ თეატრში

თეატრალურ ხელოვნებაში ხშირად კამათობენ ტრადიციის შესახებ, რადგან იგი ჯერ კიდევ არ არის განსაზღვრული ცნება. რასაც „ტრადიცია“ ჰქვია, არ შეიძლება იყოს ზუსტად კონკრეტული კატეგორია. იგი უფრო იდეურ-მხატვრულ თვისებათა ერთობლიობაა, რასაც შემოქმედებითად ითვისებენ და ავითარებენ მომდევნო თაობები. თუ ხელოვანი თავისი წინამორბედის თეატრალური ხერხების „ერთგული“ დარჩება და მხოლოდ ამ სახით გაიგებს ტრადიციას, გამომსახველობით ხერხებს კანონის ძალას მიანიჭებს, მაშინ იგი დაიშტამპება. დროთა განმავლობაში, სპექტაკლი, რომელიც ტრადიციას წარმოადგენდა, აღარ არსებობს და ისტორიის კუთვნილება ხდება. მის შესახებ მხოლოდ მოგონებებით ან რეცენზიებით ვმსჯელობთ. ასეთი სახის ინფორმაცია უმთავრესად სუბიექტურია. ამიტომ, შეუძლებელია, არსებული ჭეშმარიტი ხელოვნების უცვლელად აღდგენა. ხდება გადმოცემების, თუ ისტორიული მასალის ხელოვანის გონებაში წარმოსახვა. ამ შემთხვევაში იგი თავის თავს ტრადიციის გამგრძელებლად მიიჩნევს. სინამდვილეში კი ეს ტრადიცია აღარ არის, რადგან აქ სრულიად განსხვავებული პრინციპებია გამოყენებული და რეჟისორის ინდივიდუალური ხელწერიდან გამომდინარეობს. ამიტომ, ტრადიციის გაგება, ხშირად, მახინჯდება, დავიწყებას ეძლევა მისი მთავარი არსი, რომ ტრადიცია ხელოვნებაში მხატვრული გამოცდილების, გარკვეული ესთეტიკის გადმოცემის საშუალებაა.

სამაგალითოდ შეიძლება გავიხსენოთ კ. მარჯანიშვილის დადგმა „ცხვრის წყარო“. დრომ მოიტანა თანამედროვე მებრძოლი გმირის თემა, რომელიც იმდროინდელ რუსთაველის თეატრში ვერ აისახა. ქართული თეატრის ნიშანდობლივი თვისება ყოველთვის იყო გმირის მებრძოლი სულის წარმოსახვა, რაც სოციალ-პოლიტიკურმა ვითარებამ განაპირობა. ამიტომ „ცხვრის წყარო“ იმ მდიდარი ტრადიციის საუკეთესო გაგრძელებაა, სადაც კ. მარჯანიშვილმა განავითარა ლ. მესხიშვილის აქტიორული სკოლის საუკეთესო ტრადიცია. ის ორგანულად შეერწყა მარჯანიშვილის რეჟისორულ ოსტატობას.

დიდი შემოქმედი სრულყოფს და გარდატეხა შეაქვს დამკვიდრებულ ტრადიციებში. ასეთი მნიშვნელოვანი სახეცვლილებით ხასიათდება ს. ახმეტელის შემოქმედებაც. მან ახალი გამოშახველობითი ფორმების ძიებით ასახა ადამიანის დამოკიდებულება ახალ ცხოვრებასთან. ამ პეროიდში თეატრმა მიაგნო ჰეროიკული დრამის ფორმას, რომლისგანაც ახლებურად განავითარა ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრი. სპექტაკლებში ჩანდა მოქმედების ექსპრესია, რიტმისა და სიტყვის დინამიკურობა. გმირის ხასიათის მაღალპროფესიულ დამუშავებასთან ერთად, იკვეთებოდა პლასტიკური მონახაზიც. ამ ფონზე შინაგანი განცდისა და გარეგნული ფორმის შერწყმამ უფრო მრავალმხრივი გახადა სამსახიობო ხელოვნება, ზუსტად გამოიხატა სპექტაკლის მხატვრულ-ემოციური განწყობა. სიახლე იმაშიც ჩანდა, რომ მასა სპექტაკლის ძირითად კომპოზიციურ ბირთვის შეადგენდა. პიროვნებისა და მასის სულისკვეთების სინთეზმა ახალი ძიებითი პროცესი განავითარა რუსთაველის თეატრში. გაიზარდა სპექტაკლების მასშტაბი, გმირთან ერთად მთავარი ადგილი მასობრივ სცენებს დაეთმო, რამაც განაპირობა რეჟისორული ფორმის ძიებაც, — სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტა.

ტრადიციულობის სწორი გაგება და მისი ადგილის განსაზღვრა თანამედროვეობაში დაკავშირებულია

აუცილებელ განსხვავებასთან ტრადიციასა და მიმბაძველობას შორის. სირთულეს ის იწვევს, რომ ვერ ხერხდება ამ ორი კატეგორიის ყოველთვის ზუსტად დიფერენცირება. სმირად ხდება მათი აღრევა შემოქმედის სუბიექტურ შეხედულებებთან.

XX საუკუნის ქართული თეატრის ისტორიის 30-40-იანი წლები ამის მაგალითს იძლევა. მარჯანიშვილის თეატრში „ზოგჯერ... სპექტაკლები სრულიად არ შეესაბამებოდა მარჯანიშვილის პრინციპებს, მაგრამ ასეთ დროს ტრადიციის მანტია ხომ ყველაზე კარგი მოსასხამია? ჰოდა, ზოგიერთი რეჟისორი დამსახიობი მარჯვედიყენებდა მას! იგივე ხდებოდა რუსთაველის თეატრშიც. რომანტიკული სპექტაკლების იარლიყი ეკერა ისეთებსაც, რომელთაც არავითარი საერთო არ ჰქონდათ ს. ახმეტელის თეატრთან“.¹

დღესაც, რიგ შემთხვევებში, რეჟისორს არააქვს საკუთარი პოზიცია, გაურკვეველია მისი კრედო, რაც განსაკუთრებით მკვეთრად ჩანს კლასიკური პიესების დადგმისას. კლასიკას ამოფარებული ხელოვანი (პიესის მონტაჟი, მოქმედ პირთა შეკვეცა ან ახლის დამატება, ტექსტის გადაადგილება) თანამედროვე ფორმების გარეგნული ნიშნების საშუალებით, პრეტენზიას აცხადებს ნაწარმოების ახლებურ წაკითხვაზე. პრობლემები, რომლებიც ოდესღაც ავტორს აწუხებდა, დროთა განმავლობაში იცვლება. ახალ თაობას სხვა ინტერესები ამოძრავებს. რეჟისორსაც დიდი ყურადღება მართებს, რომ ნაწარმოებს თანამედროვე ფედერალობა მიანიჭოს, რისთვისაც აუცილებელია პრობლემისა და გმირთა ხასიათების წარმოსახვა სხვა მნიშვნელობით, რათა სპექტაკლმა მეტი აქტუალობა შეიძინოს. უკვე არსებული მხატვრული ხერხებით ნაწარმოების არსის ამოხსნა ტრადიციას შტამპავს. რეჟისორმა კი არ უნდა გაიმეოროს ისტორიად ქცეული კლასიკის ილუსტრაცია, არამედ თანამედროვეობის კუთხით გაიაზროს ნაწარმოები. რეჟისორმა უნდა უარყოს მანამდე არსებული წარმოგენა

¹ კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისურის ნარკვევები, თბ., 1982, გვ. 248

ამა თუ იმ პიესის დადგმაზე და შექმნას დამოუკიდებელი ვერსია. ამ ნიშნის გაუთვალისწინებლობა შემოქმედებით მარცხს იწვევდა, რადგან რეჟისორის სოციალური ანალიზი ნთქავდა ნაწარმოების მხატვრულ სულს.

რუსთაველის თეატრში ასეთი დადგმები იყო: ლ. ტოლსტოის „მეუფეა წყვდიადისა“ და მ. ჯავახიშვილის რომან „ქალის ტვირთის“ ინსცენირება, ხოლო თანამედროვე ფორმების ძიებამ ჟანრულ ეკლექტიკამდე მიიყვანა უ. შექსპირის „ანტონიოს და კლეოპატრა“, მოლიერის „ტარტიუფი“, გოლდონის „მშვენიერი ქართველი ქალი“. რუსთავის თეატრის დადგმებში: ნ. გოგოლის „რევიზორსა“ და ა. ჩეხოვის „თოლიაში“ ჭარბობდა ილუსტრაციულობა.

თეატრალური ფორმა, ყოველთვის, დროის გააზრებას მოითხოვს. აუცილებელი ხდება კლასიკური ნაწარმოებისადმი დამოკიდებულების კრიტიკიუმის შეცვლა. სწორედ ამ ახლის გათვალისწინებით იქმნება სპექტაკლი და იგი ვერ გახდება ტრადიციის ადრინდელი სახით გამგრძელებელი. ამის შესახებ ცნობილი ინგლისელი რეჟისორი პ. ბრუკი წერს: „არსი არასოდეს გახდება წარსულის კუთვნილება. მისი შემოწმება ნებისმიერ ადამიანს შეუძლია დღევანდელი გამოცდილების მაგალითზე“. ¹ ბრუკის აზრით, მიზანშეწონილია მხოლოდ ტრადიციის არსის გამოყენება, თუკი იგი თანამედროვე გამომსახველობით ფორმაში მოექცევა.

ამგვარ მოვლენად რუსთაველის თეატრში შეიძლება ჩაითვალოს XX ს. 60-იან წლებში დადგმული სპექტაკლები „ჭინჭრაქა“ და „სამანიშვილის დედინაცვალი“. „ჭინჭრაქაში“, როგორც მისი დამდგმელი მ. თუმანიშვილი აღნიშნავს, მთავარია მსახიობთა იმპროვიზაცია, რასაც საფუძვლად ედო ძველი ქართული ხალხური ტრადიციული თამაშობანი, ბერიკაობისა და ყეენობის ელემენტები, ცეკვები, იგავ-არაკები, შარადები და სხვა. მაგრამ სპექტაკლი არ იყო ბერიკაობის რეკონსტრუქცია. იგი თავისი ბუნებით

¹ ბრუკი პ., ცარიელი სივრცე, ჟურნ.: „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981, #1, გვ. 66

მიუახლოვდა ამ თეატრალურ ფორმას.¹ ზღაპრული ფორმა ხელს უწყობდა თანადროულობის წარმოჩენას. ამ შემთხვევაში ხალხური ტრადიცია გამოიყენეს სპექტაკლის გადაწყვეტის საშუალებად. იმავე პრინციპით განხორციელდა რუსთავის თეატრში „კახაბერის ხმალი“ (რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე), ხოლო მარჯანიშვილის თეატრში „ბერიკონი“ (რეჟისორი ლ. მირცხულავა), სადაც ბერიკაობის სანახაობით ფორმაში ფოლკლორული მოტივები თანამედროვე რეჟისორული აზროვნებით აჟღერდა.

ხალხური თეატრალური ფორმის ძიება ჯერ კიდევ ს. ახმეტელის შემოქმედებაში იღებს სათავეს. იგი ხალხური ნიღბების ამეტიყველებას პროფესიულ სცენაზე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა. ამიტომაც წერდა იგი პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალზე“, რომელსაც ავტორმა თავიდან „ბახტრიონი“ უწოდა: „ჩვენ გვზიბლავს პ. კაკაბაძის „ბახტრიონი“, რადგან იგი იყენებს ახალ ხერხებს და იძლევა სრულიად ახალ ფორმებს“. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, თანამედროვე ქართულ თეატრშიც ამ პრინციპზე განხორციელებულმა სპექტაკლებმა მოიპოვეს წარმატება და ალბათ, ფოლკლორული ტრადიციების უფრო ფართოდ გამოყენება, მომავალში მეტ საინტერესო პროცესს განავითარებს.

დღევანდელი მსახიობი თუ ერთსა და იმავე როლს მისი წინამორბედის მსგავსად განასახიერებს და მას მხატვრული ხერხებით მხოლოდ მიბაძავს, ასეთ მოვლენას პ. ბრუკი არ მიიჩნევს მაღალოსტატობად, რადგან იგი არ იძლევა ახალი საინტერესო შესაძლებლობების გამოვლენის საშუალებას და მსახიობის ინდივიდუალობაც იკარგება. კლასიკის დადგმისას, ხშირად ხდება, რომ მსახიობი ქმნის საინტერესო სახეს, მაგრამ რეჟისორი ვერ ახერხებს მოვლენები დაუკავშიროს თანამედროვეობას. რეჟისორთა უმრავლესობას მიაჩნია, რომ სპექტაკლი აუცილებლად უნდა გამომდინარეობდეს ნაწარმოების კონცეფციიდან. ეს სწორი

¹ თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, 1977, თბ., გვ.20

დებულებაა, თუმცა, უმთავრესად პიესის ილუსტრაციით იფარგლება. ტრადიციის ასეთი გაგება ბოჭავს შემოქმედის შესაძლებლობებს.

რეჟისორი გ. ტოვსტონოგოვი წერს: „ნაწარმოების თანადროულობა ნიშნავს მიმდინარე პროცესებისა და მასში ადამიანთა შეცვლილი ხასიათების ამოხსნას, ნიშნავს იმ იდეათა ამოხსნას, რომლებიც აღმოცენდა დღეს“.¹ ამიტომ, მხოლოდ კლასიკური ტრადიციის აყოლა საკმარისი აღარ არის. თეატრის დამოკიდებულება პიესაში ასახულ გარემოებებთან, სოციალურ-ეთიკურ პროცესებთან მხატვრული საშუალებებით უნდა განისაზღვროს თანამედროვეობის აქტუალურ საკითხებთან კავშირში. აქედან გამომდინარე, დადგმის სიახლე ნაწარმოების ფორმის მორგებისა და მსახიობის მიერ გმირის ხასიათის გახსნის ინდივიდუალური თავისებურებების განუმეორებელ შერწყმაში მდგომარეობს. ამასთან დაკავშირებით, ცნობილი კრიტიკოსი ი. იუზოვსკი წერს: „ყოველთვის, როდესაც დიდი კლასიკური ნაწარმოები სცენიდან მოსაწყენად ჩანს, ჩემთვის ის იმის დამამტკიცებელია, რომ ისტორია, რომელიც არ გარდატყდება თანამედროვეობის პრიზმაში, არ იძენს თანამედროვეობასთან კავშირს, ისტორიადაც არ აღიქმება“.²

ყოველგვარი მიღწეული წინსვლა გულისხმობს ახლის დამკვიდრებას. ახალი მოვლენა წარმოიქმნება უკვე განვლილი შემოქმედებითი ძიებების დონის გადახედვისა და განვითარების საფუძველზე. სწორედ ამგვარმა ჩამოყალიბებულმა პრინციპებმა განაპირობა თავის დროზე თეატრ „სოვრემენიკის“ დაბადებაც. მისი ერთ-ერთი შემქმნელი ო. ეფრემოვი, კოლექტივის შემოქმედებითი მიზანდასახულების შესახებ, ამბობდა: „ჩვენ ვეძებთ სხვაგვარ შემოქმედებით პროგრამას, სამხატვრო თეატრის პროგრამის გარდა, რომელიც ჩვენი აზრით ჯერ კიდევ

¹ გ. ტოვსტონოგოვი. „რეჟისორის პროფესია“, თბ., 1975, გვ. 107

² Ю. Юзовский „О театре и драме“, „Искусство“, М., 1982, Ст. 315

ამოწურული არ არის. ჩვენ არ გვესმის სხვა გზის, რომელიც სტანისლავსკიმ გაკვალა. „სოვრემენიკი“ ცდილობს ამ ტრადიციებისგან და სხვადასხვაგვარი შტამპებისგან განთავისუფლებას, მისი სურვილია — დაუბრუნოს მათ სიცოცხლე და სიახლე“.¹ „სოვრემენიკმა“ კი არ უარყო სამხატვრო თეატრის ძირითადი მიმართულება, პირიქით, — დაეყრდნო რა სტანისლავსკის სისტემას, იმავდროულად, შეცვალა მასთან დამოკიდებულების კრიტერიუმი, შეეცადა თანამედროვე ცხოვრების პოზიციიდან ეჩვენებინა უკვე მრავალი წლის განმავლობაში არსებული შეხედულებები და მიენიჭებინა მათთვის აქტუალური ცხოველმყოფელობა.

ხელოვნებაში ნებისმიერი ახალი მნიშვნელოვანი მხატვრული მოვლენა ან მიმართულება, თავისთავად, უარყოფს მანამდე არსებულ ტრადიციულ მეთოდოლოგიურ სისტემასა თუ შემოქმედებითი თეორიის პრინციპებს და მათ საფუძველზე ქმნის თვისობრივად განსხვავებულ ფორმასა და სტილის მეთოდს. რეჟისორის შემოქმედებითი ძიებები თეატრალური ფორმის სიახლეს წარმოქმნის, რომლის დროსაც აუცილებელი ხდება კლასიკური ნაწარმოებისადმი დამოკიდებულების შეცვლა. სწორედ ამ ახლის გათვალისწინებით იქმნება სპექტაკლი და იგი ვერ გახდება ტრადიციის ადრინდელი სახით გამგრძელებელი.

XX საუკუნის 70-იანი წლების ქართულ თეატრში ამგვარ მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს რუსთაველის თეატრში რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის მიერ განხორციელებული სპექტაკლი „სამანიშვილის დედინაცვალი“. დ. კლდიაშვილის ეს ნაწარმოები ბევრჯერ დაიდგა ქართულ სცენაზე, მაგრამ წინა პლანზე ყოველთვის სოციალური პრობლემები იყო წამოწეული. თეატრმცოდნე ვ. კიკნაძემ წიგნში „დავით კლდიაშვილის თეატრი“ საფუძვლიანად გააანალიზა „სამანიშვილის დედინაცვალის“ სცენური ისტორია. ამ სპექტაკლის შესახებ მოყვანილ ადრინდელ რეცენზიებში უმთავრესად აღნიშნული იყო მსახიობთა მიერ გმირთა

¹ Сб. „Режисерское искусство“, М., 1962, ст. 30-33

გაჭირვებული და სასაცილო მდგომარეობის კარგად გათამაშება და ავტორისეული კოლორიტის ჩვენება, იმერული კუთხურობისა და ეთნოგრაფიზმის გამოყენება. ირკვევა, რომ სხვადასხვა დადგმაში წარმატებით იყო გამოყენებული მთხრობელი, მაგრამ რეჟისორული გადაწყვეტის სხვა პრინციპზე არსად არის ლაპარაკი. ამიტომ, სპექტაკლის ფორმა ტრადიციულს არ გასცილებია. საინტერესოა გაზეთ „ქართულ სიტყვაში“ დაბეჭდილი რეცენზია, რომელიც მიეძღვნა 1923-24 წწ. სეზონში რუსთაველის თეატრში დადგმულ „სამანიშვილის დედინაცვალს“. ავტორის აზრით: „სამანიშვილის“ განსახიერება შეიძლება ორი გზით. ერთი გზა არის ის, რომლითაც ჩვენ ვიხილეთ ეს პიესა 22 და 24 აპრილს: ეს გზაა — სადა, რეალისტურ ხაზებში მომწყვდეული, გარეშე ყოველგვარი ტრიუკებისა, მაგრამ იუმორის წყაროში განბანილი. მეორე გზაა, გზა — სტილიზაციის, გროტესკის ხაზებში გამართვისა, ეს გზაც საინტერესო იქნებოდა და, რეალიზმის მოწინააღმდეგე ბანაკს უფრო დააკმაყოფილებდა“.¹ ამ რეცენზიაში პირველად აღინიშნა ნაწარმოების ახალ სტილისტურ ფორმაში გადაწყვეტის შესაძლებლობა.

რობერტ სტურუასა და თემურ ჩხეიძის სპექტაკლის ნოვატორობა იმაში მდგომარეობდა, რომ გამომსახველობითი ფორმის ახლებური გააზრებისთვის გამოყენებულ იქნა ბ. ბრეხტის სასცენო გადაწყვეტის პრინციპი. მსახიობები გმირთა ხასიათებს კი არ გადმოსცემდნენ, არამედ საკუთარ დამოკიდებულებას უჩვენებდნენ ამ პერსონაჟთა მიმართ. ეს მეთოდი დადგმისთვის ორგანული აღმოჩნდა და ხელი შეუწყო მის სტილისტურ სიახლეს. ამიტომ, მრავალჯერ განხორციელებული ნაწარმოები და მისი პერსონაჟები სრულიად ახალი მიდგომით წარმოადგინეს. მოთხრობაში აღწერილი იმერული სოფლის მაგივრად, სცენაზე ვიხილეთ დ. კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმი სიმონეთში. აქ, გ. გეგეჭკორი ხელში იღებს გამოფენის ერთ-ერთ ექსპონატს,

¹ გაზ. „ქართული სიტყვა“. 1924. #24.

წიგნს „სამანიშვილის დედინაცვალს“ და კითხვას იწყებს. მსახიობებიც თანდათან პერსონაჟებს გაითამაშებენ, მაგრამ ისინი არ არიან მხოლოდ ავტორისეული გმირები. მსახიობებმა წარმოგვიდგინეს საკუთარი პოზიციიდან დანახული ადამიანები. თვით თამაშის პირობითი თეატრალური პრინციპი, გაორებული კომიკური პერსონაჟები სპექტაკლის იდეურ-მხატვრული კონცეფციის გამომხატველნი აღმოჩნდნენ. აქტიორულმა იმპროვიზაციამ, რეჟისორული გადაწყვეტის სიხლემ და თანამედროვეობის თვალთ გროტესკულ ფორმაში გაცოცხლებულმა წარსულმა განაპირობა კიდევ სპექტაკლის წარმატება. თანამედროვე მაყურებლის დაინტერესება რთულია მხოლოდ გასული საუკუნის აზნაურთა სოციალური ყოფის ჩვენებით, ამიტომ, სპექტაკლში ყურადღება გამახვილდა პერსონაჟთა მორალურ-ეთიკური სახის ჩვენებაზე, საზოგადოებაში არსებულ დღევანდელ პრობლემებზე. დამოკიდებულების შეცვლამ, რითაც ცნობილმა შინაარსმა ახალი გამომსახველობითი ფორმა შეიძინა, დაარღვია აქამდე არსებული ტრადიცია.

კინორეჟისორ ელდარ შენგელაიას ფილმი „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ტრადიციული დარჩა. ფილმში მთავარია დრამატული საწყისი — სამანიშვილის ოჯახის დრამა. ამიტომ სოციალურმა გარემომ შთანთქა ტრაგიკომიკური ნიღბები, რაც სრულიად ეწინააღმდეგება დ. კლდიაშვილისეულ სამყაროს. ფილმში იკარგება რეჟისორის თანადროული პოზიცია და იქმნება ნაწარმოების ცალმხრივი ილუსტრაცია. აქტუალობის დაკარგვის გამო, ფილმი ქართულმა მაყურებელმა ისეთივე აღფრთოვანებით არ მიიღო, როგორც რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი.

თეატრალურ ხელოვნებაში ფორმის ძიების საკითხი ყოველთვის უმნიშვნელოვანესია და იგი დაკავშირებულია მუდმივი განვითარების პროცესთან. გ. ტოვსტონოგოვი აღნიშნავს: „დღეს ნოვატორობა ძალზე კონკრეტულად არის დაკავშირებული ჟანრის ზუსტ მიგნებასთან. ამ

გასაღებთ იხსნება მხოლოდ ამ ნაწარმოების ისტორიული თავისებურების ცხოველმყოფელი სამყარო“.¹

ამიტომ იქცა მნიშვნელოვან მოვლენად რუსთაველის თეატრში დადგმული სპექტაკლი „ყვარყვარე“. მანამდე, პოლიკარპე კაკაბაძის პიესა იმავე სახით იდგმებოდა, როგორც ეს დრამატურგმა შექმნა. რეჟისორმა რ. სტურუამ სრულიად განსხვავებულ ფორმასა და მონტაჟის სხვაგვარ ხერხს მიმართა. გამოიყენა ტექსტუალური მასალა პ. კაკაბაძის სხვა პიესებიდან („კახაბერის ხმალი“, „ცხოვრების ჯარა“) და შექმნა გმირის არა ლოკალური, არამედ განზოგადებული სახე. ყვარყვარე არის ანტიქრისტიანული მოვლენილი ცრუ წინასწარმეტყველი, ამიტომ სპექტაკლში ბიბლიური მოტივებიც იკითხება. თუ პ. კაკაბაძემ დაგვიხატა სოფლელი გლეხის კოლორიტული ხასიათი, სპექტაკლში ვიხილეთ ფართო მასშტაბის პოლიტიკურ-ისტორიული ავანტიურისტი. იგი შესაფერის სიტუაციაში იცვლის სხვადასხვა სამოსს და მრავალი ეროვნული, თუ პოლიტიკური გმირის სახით წარმოგვიდგება. პიესაში სრულიად კონკრეტულია ყვარყვარეს მოქმედების ადგილი. იგი დასაწყისში წისქვილში ზის და ნაცარში დახაზულ რკინიგზის გვეგმას აცნობს მეწისქვილეს. რობერტ სტურუა კი მასშტაბურად ასახავს ყვარყვარეს დიპაზონს. ყვარყვარე სარგებლობს ომით გამოწვეული ქაოსით და თეთრ პერანგში გამოწყობილი, მაცხოვრის სახით, დაბნეულ ხალხს მხსნელად ევლინება. პიესაში ავტორი კაკუტასა და ქუჩარას შესახებ ამბობს: „თქვენი კაცად გახდომა, ვერასოდეს რომ ვერ მოვახერხე“; სპექტაკლში კი ყვარყვარე ხალხს მიმართავს: „თქვენი კაცად გახდომა, არ იქნა და არ მოხერხდა!“

თუ პიესაში ყვარყვარე კაკუტასა და ქუჩარაზე გაბატონებით იწყებს თავის კარიერას, აქ უკვე ხალხი აღიარებს მას წინამძღოლად. სხვა გამოსავალს ხალხი ვერ ხედავს, მიენდობა და აჰყვება ყვარყვარეს, შემდგომში კი იგივე ხალხი ხელს შეუწყობს მის ავანტიურიზმს. ყვარყვარე უმაღ

¹ გ. ტოვსტონოგოვი. „რეჟისორის პროფესია“, თბ., 1975, გვ. 191

შეიფერებს შექმნილ ვითარებას და ბელადად აღიარებული იწყებს თავისი ჩანაფიქრის განხორციელებას.

თუ პიესაში ყვარყვარე მხოლოდ მეწისქვილეს აცნობს მთებში რკინიგზის გაყვანის გეგმას, სპექტაკლში მას უკვე მთელი ხალხი უსმენს. ამ შეცვლილი დეტალით რეჟისორი აღრმავებს და ამძაფრებს ყვარყვარეს ზემოქმედების ძალას ხალხზე. მას უკვე შეუძლია თავის ნება-სურვილზე ათამაშოს ადამიანები და მათი მხარდაჭერა მაქსიმალურად გამოიყენოს. ეს ეპიზოდი უფრო მძაფრდება რ. სტურუას მიერ შემდგომი დეტალის ჩვენებით. განდიდებული კაცის როლში შეჭრილი ყვარყვარე გეგმას ხალხს ჯოხით აცნობს. ამ შემთხვევაში ჯოხი აღიქმება ძალაუფლების გამომხატველ კვერთხად, რომლითაც გეგმის მოხაზვის დროს უპატრონო გვირგვინს წააწყდება. რ. ჩხიკვაძის ყვარყვარე თავდაპირველად გაკვირვებულია, ასე მალე და დროულად რომ მიაღწია საწადელს. თავზე იდგამს საბოლოოდ განდიდების უტყუარ ნიშანს და აქედან მოყოლებული თვითონაც დარწმუნებულია საკუთარ ძლიერებაში. მაგრამ ყვარყვარემ იცის, რომ გმირობისთვის მარტო ქადაგება და ლამაზი სიტყვები არ კმარა. იგი ხალხმა აღიარა, მაგრამ გმირი ჯერ კიდევ არ არის. რ. სტურუა ახალი ინტერპრეტაციით თხზავს ყვარყვარეს დაპატიმრების სცენას. პიესაში ოფიცრებს შეეშლებათ და ოსმალის ტანსაცმელში გადაცმულ ყვარყვარეს რევოლუციონერად მიიჩნევენ. ყვარყვარეს უნდა გასცეს სევასტი, მაგრამ ოფიცრები ისე აპატიმრებენ მას, რომ სიტყვის თქმასაც არ აცლიან. ე. ი. ყვარყვარეს გარეოლუციონერება სრულიად შემთხვევითია.

სპექტაკლში ეს ეპიზოდი შეცვლილია. ყვარყვარე ტანსაცმელს შეგნებულად უცვლის სევასტის და ჯარისკაცის ფორმაში რევოლუციონერად მონათლული თავისი ნებით მიჰყვება დასაპატიმრებლად მოსულ ოფიცრებს. ასე რომ, გმირული საქციელი ჩადენილია, — ყვარყვარე „რევოლუციური მოღვაწეობისთვის“ დააპატიმრეს.

აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ პიესაში ყვარყვარეს

მხოლოდ ემუქრებიან ჩამოხრჩობით. სპექტაკლში კი დასჯის სცენა თამაშდება. სახრჩობელას უჩვეულო ფორმა აქვს. ეს არის ჯვრის კონფიგურაცია, ანუ წმინდა ადამიანის საწამებელი. ამით ხაზი ესმება იმ გარემოებას, რომ ყვარყვარე რევოლუციის საქმესა და იდეებს ეწირება. იგი უკვე შხადაა სიკვდილისთვის, მაგრამ სწორედ ამ დროს შეჩერდა დასჯა. მოსულმა დეპეშამ ყველას აუწყა რევოლუციის გამარჯვება, და აქედან მოყოლებული ყვარყვარეს აღზევება იწყება. მას, როგორც გმირს, მოწიწებით ეპყრობიან. იგი სხვადასხვა ტანსაცმელში გამოწყობილი თამაშობს შემდგომ სცენებს — ხან თეთრი ნაბადი აქვს მოგდებული, როგორც ეროვნულ გმირს; ხან გენერლის ფორმაშია, ხანაც იაპონურ კიმონოში. იგი სამოსის სიტუაციის მიხედვით იცვლის, რაც სპექტაკლის იდეის მასშტაბურობაზე მიუთითებს.

აქ რეჟისორს ერთი ადამიანის ბედი კი არ აინტერესებს, არამედ მთლიანად მოვლენა — ყვარყვარეში. თემის გასამძაფრებლად, რ. სტურუა სპექტაკლში რთავს სცენას ბ. ბრეხტის პიესიდან „არტურო უის კარიერა“. აქ ყვარყვარე — ჰიტლერი ყოველი ნაბიჯის, შესტის გამოყენებასა და სიტყვის წარმოთქმას მასწავლებლის დანმარებით ეუფლება. რეჟისორი ამ სცენის ჩამატებით აზოგადებს ყვარყვარეშიმის არსს, გვიჩვენებს, თუ როგორი სახით არსებობს ეს მოვლენა საზოგადოებაში.

თუ პიესაში ყვარყვარე გამოაშკარავებული და დამარცხებული სტოვეებს სცენას, სპექტაკლში იგი ბოლომდე იბრძვის, ვერ ურიგდება გამოაშკარავებას. მეორდება ჯვარცმის სცენა, მაგრამ თუ თავდაპირველად ყვარყვარე ძალით აპყავთ, ახლა თვითონ ებლაუჭება ჯვარს, რადგან სააშკარაოზე გამოყვანას გმირად სიკვდილი ურჩევნია. ხალხი მას ძალით ჩამოათრევს გმირის კვარცხლბეკიდან და სანაგვე ყუთში აგდებს. როდესაც ყველას ჰგონია, ყვარყვარეს აღსასრული დადგაო, ყვარყვარე ცოტა ხნის შემდეგ იმავე სახით გამოეცხადებათ, როგორც დასაწყისში. ფინალის ასეთი გადაწყვეტით რ. სტურუა მიანიშნებს „ყვარყვარეშიმის“, როგორც მოვლენის სიცოცხლისუნარიანობაზე.

ასეთი სახეცვლილება განიცადა პიესამ სცენაზე განხორციელებისას. შეიქმნა გმირის სრულიად ახალი, დამოუკიდებელი მოდელი. ეს სპექტაკლი თავის წინამორბედთაგან განსხვავდება ფორმით, ჟანრით, იდეის გლობალური გადაწყვეტითა და მასშტაბურობით.

კინორეჟისორ დევი აბაშიძის ფილმში „ყვარყვარე“ საპირისპირო შედეგს ვხედავთ. ფილმში მოცემული არ არის მძაფრი ისტორიული ვითარება, რომელშიც ყვარყვარეს მხატვრული სახე ამოტივტივდა. იგი პრიმიტიული, მოძველებული ხერხებით მოგვითხრობს სიუჟეტს, რაც ყალბ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ფილმის მიხედვით, ძნელი დასაჯერებელია, რომ ისეთი ადამიანი, რომელიც ვერ ერკვევა სწრაფმონაცვლე პოლიტიკურ სიტუაციაში თავისი მოუხერხებლობით, ორატორული უნიჭობით, გონებრივი სიჩლუნგით, როგორ ახერხებს პოლიტიკურ მოღვაწედ გახდომას. მსგავსი პერსონაჟი გმირად ვერასდროს იქცევა. თანამედროვე ხელოვანისთვის საინტერესო უნდა იყოს საპირისპირო თვისებებით შენიღბული ადამიანი, რომლის ხელში ჩაგდებული ძალაუფლებაც საზოგადოებისთვის საშიშ ძალად წარმოგვიდგება. საკითხის ასე გლობალურად დაყენება, უფრო სრულყოფილად გამოხატავდა ნაწარმოების არსს. ამიტომ ფილმში ვერ გამოიხატა გმირსა და საზოგადოებას შორის წარმოქმნილი კონფლიქტი და იგი მარტივ სიუჟეტურ ქარგაზე აგებული აღმოჩნდა.

ხელოვანის პოზიციის მკაფიოდ გამოხატვა ნაწარმოების დედააზრის ახლებურ გადაწყვეტასა და მხატვრული ქმნილების გამომსახველობითი ფორმის დადგენაში მდგომარეობს. თანამედროვე სტილისტიკით იცვლება წლების განმავლობაში არსებული მხატვრული მოვლენა. იგი რეჟისორის მრწამსს ჰარმონიულად უნდა ერწყმოდეს. თუმცა არის შემთხვევები, როდესაც ფორმით ძიების გატაცებას თვით რეჟისორი შეუბოჭავს, რის გამოც ჩანაფიქრი ბუნდოვანი გამხდარა. სწორედ რეჟისორული პრინციპი განსაზღვრავს დადგმის მხატვრულ ფორმას. ხდება სახეთა

და მოვლენათა გადაფასება, მათი უფრო მრავალფეროვანი საშუალებებით გამდიდრება. ყოველივე კი მთლიანობაში ნოვატორულ საწყისს ბადებს, სადაც ფაბულასა და იდეის მთლიანობას ერთიანი მხატვრული ფორმა გამოხატავს.

ნოვატორობა ხელოვნებაში გულისხმობს მხატვრული შემეცნების დახვეწასა და გაფართოებას, იდეური შინაარსის გაღრმავებას, სტილისა და ფორმის გამდიდრებას, შემოქმედებითი შესაძლებლობების ახლებურად გამოყენებას.

თეატრალურ ტერმინოლოგიაში დამკვიდრდა გამოთქმა „შექსპირული სპექტაკლი“, მაგრამ მისი კონკრეტული არსი გაურკვეველია. არავის შეუქმნია სპეციალური თეატრალური დოგმები, რომელთა გვერდის ავლა შეუძლებელი იყოს. ქართულ სცენაზე არსებობს შექსპირის პიესების დადგმის მდიდარი ტრადიცია. ცალკეულ მსახიობთა დიდი ოსტატობის წყალობით მიღწეულ იქნა გმირთა ხასიათების მაღალმხატვრულად განსახიერება. ასეთ სახეებს განეკუთვნებიან: აკ. ხორავას ოტელო, აკ. ვასაძის იაგო, ვ. ანჯაფარიძის კლეოპატრა, გ. შავგულიძის ოქტავიოს კეისარი, ვ. გომიაშვილის რიჩარდ მესამე. ისტორიას მხოლოდ დასახელებული მსახიობები და მათი როლები შემორჩა, ხოლო რეჟისორული გადაწყვეტა უკანა პლანზე აღმოჩნდა. ამიტომ დიდი წარმატების მიუხედავად, დავიწყებას მიეცნენ.

გასული საუკუნის 60-იანი წლების ქართულ თეატრში ჩნდება ახალი ტენდენცია: შექსპირის პიესებისადმი ძიებათა რთულ პერიოდს უნდა შეეცვალა უკვე შტამპად ქცეული რეჟისორული გადაწყვეტის ფორმები. ასეთ საექსპერიმენტო სპექტაკლებს განეკუთვნება მ. თუმანიშვილის დადგმები რუსთაველის თეატრში: „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ და „მეფე ლირი“, მაგრამ მიღწეული ფორმა საკმარისი არ აღმოჩნდა დასახული პრინციპების სრულფასოვნად ჩამოყალიბებისთვის.

მოგვიანებით, ამავე თეატრში რეჟისორი გ. ქავთარაძე

დგამს „რომეო და ჯულიეტას“, სადაც კვლავ იყო სწრაფვა თანამედროვე თეატრალური ფორმების გამოყენებისკენ. აქ პერსონაჟები ტრადიციულისგან განსხვავებულად იკითხებოდნენ, მაგრამ ამ სპექტაკლმაც ვერ შეძლო თვისობრივად ახალი შემოქმედებითი მრწამსის დამკვიდრება.

ამ მოვლენის განხილვისას, რობერტ სტურუას მიერ დადგმული „რიჩარდ მესამე“, სრულ წარმოდგენას შეგვიქმნის, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია მრავალჯერ დადგმულ პიესაში ახალი ინტერპრეტაციის ძიება. უნდა აღვნიშნო, რომ ჩემი მიზანი არ არის რ. სტურუას დაუპირისპირო რომელიმე თაობის რეჟისორი ან მსახიობი, რადგან საუბარია სრულიად განსხვავებული ესთეტიკური პრინციპების გამოყენებაზე, თამაშის სტრუქტურულ სახეცვლილებებზე, რაც ჟანრის თავისებურებათა გადაწყვეტის აუცილებლობიდან გამომდინარეობს.

აქამდე არავის უცდია შექსპირის პიესებში ტრაგიკომიკური ბუნება ეძებნა, გამოყენებინა ბ. ბრესტისა და ინტელექტუალური დრამის საფუძვლები, რომლებიც მეტაფორულ სახეცვლილებას განიცდიან სცენაზე. რ. სტურუას სპექტაკლი არ არის მხოლოდ პიესის დადგმა, — იგი მოიცავს შექსპირის მიერ მოცემული სიუჟეტის სოციალური არსის განზოგადებულად ჩვენებასა და თანამედროვე პოზიციური სიმწვავეთ გადაწყვეტას. სპექტაკლი არ მოგვითხრობს მხოლოდ რიჩარდის ბოროტმოქმედების შესახებ. რ. სტურუას აინტერესებს მთლიანად რიჩარდიზმის პრობლემა თანამედროვე საზოგადოებაში. ამიტომ რეჟისორი მოვლენებს გლობალურად ასახავს.

ამ საინტერესო თვალთახედვით სპექტაკლის შექმნა განაპირობა იმ გარემოებამ, რომ რ. სტურუას რეჟისურა აღსავსეა ფორმისა და სტილის ახალი გამომსახველობითი საშუალებებით. ამასთანავე, იკვეთება რეჟისორის პოზიცია, რომელიც ყოველთვის თანადროულად ჟღერს. რეჟისორი მაქსიმალურად იყენებს სცენურ სივრცეს,

მსახიობის პლასტიკურ გამომსახველობით საშუალებებს, პირობითობას, გროტესკს, კარნავალური და სამოედნო თეატრის პრინციპს, სპექტაკლის იდეური გადაწყვეტისთვის ეფექტურ მუსიკალურ და მხატვრულ გაფორმებას. ყველა კომპონენტი მოყვანილია ერთობლიობაში და ქმნის ლოგიკური განვითარების საშუალებას. ასეთი განზოგადებით ხასიათდება სპექტაკლი „რიჩარდ მესამე“.

წარმოდგენა იწყება მარგარეტის (მ. ჩახავა) საორკესტრო ორმოდან ამოსვლით. მისი მნიშვნელობა უფრო გაზრდილია და წინასწარმეტყველის ფუნქციას ასრულებს. ეს შავად შემოსილი ქალი თითქოს ქვესკნელიდან ამოდის და სცენას სიკვდილის ჩრდილივით გადაუვლის. თეთრი კედლების ფონზე, მარგარეტი შავ ლაქად მოჩანს, რომელიც მოქმედების განვითარებასთან ერთად, ყველა გმირის ბედს წინასწარ საზღვრავს. მარგარეტის გასვლის პარალელურად, სცენის სიღრმიდან ავანსცენისკენ რიჩარდი მოემართება — თვით მკვლელი ცვლის სიკვდილის სიმბოლოს. რეჟისორი ხაზს უსვამს მათ ურთიერთკავშირს — ისინი განუყოფელი არიან, — მათ ზომ სიკვდილი მოაქვთ ადამიანებისთვის! მარგარეტი რიჩარდის იმ ფიქრების ჩრდილია, ვისაც მან სიკვდილის განაჩენი გამოუტანა. მარგარეტიც ყოველთვის მასთანაა, როგორც რიჩარდის სურვილის აღმსრულებელი.

ამ პიესის დადგმისას რეჟისორები და მსახიობებიც ყოველთვის დიდი ყურადღებას ამახვილებდნენ რიჩარდის ფიზიკურ სიმახინჯეზე. გმირისასეთი გადაწყვეტატრადიციად იქცა, რადგან ყველა დროის სპექტაკლებში, რიჩარდს თითქმის ერთი და იგივე გარეგნული ფორმა ჰქონდა. რეჟისორები გამოხატავდნენ მხოლოდ ავტორისეულ დამოკიდებულებას მოვლენისადმი. ხოლო რ. სტურუამ შექსპირის საშუალებით წარმოადგინა რიჩარდიზმის საშიშროება საზოგადოებისთვის. რ. სტურუას სპექტაკლი წინამორბედთაგან გამოირჩევა მისი მთავარი თვისებით — ჟანრული განსაზღვრით — ტრაგიკული მოვლენებისადმი ფარსული დამოკიდებულებით. სპექტაკლში ორიგინალურადაა გადაწყვეტილი რიჩარდის

კოჭლობა. ფიზიკური სიმახინჯის დროგამოშვებით ხაზგასმა ვიზუალურად განსაზღვრავს რიჩარდის მიერ ჩაფიქრებულ საქმეთა მსვლელობის წარმატებას.

რიჩარდი ავანსცენისკენ კოჭლობით მიემართება. რ. ჩხიკვაძე თავიდანვე წარმოსახავს გმირის არსს. მონოლოგის წარმოთქმისას მსახიობის ტონალობაში იგრძნობა ირონიული განწყობილება საკუთარი თავისადმი. იგი უფრო დიდ მასშტაბებზე ფიქრობს, მაგრამ არ ძალუძს უბრძოლველად აღისრულოს სანუკვარი ოცნებანი, ამიტომაც არის არსებულისადმი სიძულვილით განწყობილი. ბრძოლისთვის კი ჯერ არა აქვს პოზიცია გამაგრებული. მისი პირველივე გამოსვლა ძლიერი კოჭლობით სწორედ ამ მდგომარეობის გამომხატველია.

მომდევნო სცენაში კლარენსთან (გ. ხარაბაძე) რიჩარდი უკლებს ფეხათრეულ სიარულს, რადგან ძმას ციხისკენ აცილებს და ამით, თავის პირველ ჩანაფიქრს წარმატებით ახორციელებს. ლედი ანასთან (ნ. ფაჩუაშვილი) შეხვედრის სცენაში რიჩარდი კვლავ კოჭლობს, რადგან უჭირს მისი დამორჩილება. მიჰყვება რა ანას გვერდით, მის კოჭლობას მტკიცე ნაბიჯი ცვლის. ბოლოს, თავისი მიზნის მიღწევისას რიჩარდი აღარ კოჭლობს.

გამარჯვებული რიჩარდი გამართული შეუდგება ლედი ანას მეუღლის კუბოს და ირონიული ღიმილით გაჰყვება პროცესიას. იგი რწმუნდება საკუთარ ძლიერებაში. ამიტომაც მომდევნო სცენაში წელში გამართული და მტკიცე, ოდნავ აჩქარებული ნაბიჯით გამოდის. სცენაზე ურიკით შემოჰყავთ დედოფალი ელიზაბეთი (ს. ყანჩელი), რივერსი (ვ. ნინიძე), ღორსეტი (დ. ჩხიკვაძე), გრეი (ს. ლალიძე), რომლებიც მასიურად ასხედან ინგლისის რუკას. ამით რეჟისორი ქვეყნის შიდა-პოლიტიკურ ვითარებაზე მიუთითებს. მათკენ რიჩარდი უყავარჯნოთ მიემართება, რითაც ხაზი ესმება იმ გარემოებას, რომ ის მხოლოდ საკუთარ ძალას ეყრდნობა და რადგანაც იგი ჯერ კიდევ საბოლოოდ არ არის ძლიერი, ამიტომაც კოჭლობს. ამ სცენაში ელიზაბეთის ძმები საკუთარი

მდგომარეობით რიჩარდის თანატოლად გრძნობენ თავს. ეს ვითარება კიდევ უფრო ამწვავებს მათ ურთიერთობას. ვისკენაც კი რიჩარდი კოჭლობით მიემართება, შემდგომ მათ იგი სიკვდილით სჯის. მისი ფიზიკური მოქმედება შექმნილ მდგომარეობას გამოხატავს. რეჟისორის მიერ ფიზიკური სიმახინჯის ასეთი ორაზროვანი დატვირთვის გამოყენება მეტ სიმძაფრესა და ინტერესს მატებს სპექტაკლს.

რობერტ სტურუა გმირთა უფრო მკვეთრი დახასიათებისთვის გროტესკსაც მიმართავს. ამ ხერხითაა გადაწყვეტილი ედვარდ მეოთხის (მსახიობი ა. მახარაძე) სახე. რეჟისორი შეეცადა მრავალრიცხოვან მოქმედ პირთაგან გამოეყო ედვარდის უარყოფითი მხარეები, გაეშიშვლებინა სიმახინჯე, საშინელების მიჯნამდე რომ არის მისული. ედვარდის სახით მოცემულია ტრაგიკული და კომიკური ელემენტების შეხამება, კონტრასტის საშუალებით ხაზგასმულია მისი ტრაგიზმი. რეჟისორს წელსზემთ გაშიშვლებული მეფე ფეხშიშველი გამოჰყავს ჭოჭინათი. რეჟისორი ედვარდის მთელ სხეულს სამეფო მოსასხამით ფარავს, რითაც ირონიზირებულია მისი პიროვნებაც და მეფობაც.

თუ პიესაში მეორე მოქმედება მეფის გამოსვლით იწყება, სპექტაკლში მარგარეტი გამოდის. ამით რ. სტურუა აშხადებს ტრაგიკული მოვლენების განვითარების დასაწყისს. მარგარეტის მიერ სამეფო ტახტზე დროშის გადაფარება, აზრობრივად, ნიშნავს მთელ ქვეყანაში სიკვდილის გამეფების დასაწყისს. რიჩარდი ტახტზე ასასვლელად ეშხადება, ამიტომ მთელი მოქმედების განმავლობაში იგი აჩქარებული და ენერგიული ნაბიჯით დადის. ამ დროს რიჩარდი ირონიული ღიმილით ისმენს უფლისწულ ედვარდის (მ. ნინიძე) ლაპარაკს ინგლისის მომავალზე, ხოლო როცა უფლისწული გვირგვინს აიღებს და თავზე იდგამს, ამის გამო კოჭლობასთან ერთად მომღიმარი სახე გესვლიანი მზერით იცვლება. უყურებს არა უფლისწულს, არამედ მხოლოდ გვირგვინს. ამ მცირე ეპიზოდში რ. ჩხიკვაძე ხუსტად ავლენს

თავის დამოკიდებულებას გვირგვინისადმი, ხოლო როცა უფლისწულები სცენიდან გადიან, მარგარეთი მათ გაჰყვება და თავის მოსასხამს მოახურავს. ამ ხერხით რეჟისორი ქმნის მათი დაღუპვის გარდაუვალობას, რაც იმ წუთში რიჩარდის მიერ მიღებული გადაწყვეტილების ილუსტრაციაა. პიესის მიხედვით ამ სცენაში მარგარეთი არ მონაწილეობს, მაგრამ რეჟისორმა იგი მოქმედებაში ჩართო.

რობერტ სტურუა ამდაფრებს ჰესტინგის (მსახიობი კ. კავსაძე) სახეს. თუ პიესაში ჰესტინგის წინააღმდეგობა კანონიერი მემკვიდრის არსებობითაა განპირობებული, სპექტაკლში მას ამასთანავე გამეფების სურვილიც ამოძრავებს. ამიტომაც რიჩარდი წინასაარჩევნო თათბირს ფარსის სტილში გაითამაშებს. აღსანიშნავია, რომ პიესაში რიჩარდი მხოლოდ ბაკინგემთან ერთად გადის. რ. სტურუამ კი მომხრეთა მცირე ჯგუფი შეუქმნა, რომელიც თან დაჰყვება რიჩარდს — „ვისაც ვუყვარვარ, მომყევით!“ — ამბობს ის და ჯგუფს თანდათანობით ამცირებს... რეჟისორმა ამ ჯგუფში ჩართო რიჩმონდიც. ეს პერსონაჟი შექსპირს პიესის დასასრულს შემოჰყავს, მაგრამ რ. სტურუამ ამ სახეს სრულიად ახლებური დატვირთვა დააკისრა. იგი მთელი მოქმედების განმავლობაში საკუთარი სიცოცხლის საფრთხემდე მხარში უდგას რიჩარდს, იღებს რა მისგან ჯალათობის გაკვეთილებს და მის ერთ-ერთ დასაყრდენ ძალას წარმოადგენს.

რეჟისორმა რიჩარდის გამეფება წვიმისა და ჭექა-ქუხილის ფონზე წარმართა, რადგან ის სტიქიასავით მოველინა ქვეყანას. ამავე ვითარებაში თამაშდება რიჩარდის მიერ მეფობაზე უარის თქმა. რიჩარდი თავდაპირველად უარყოფს რა გამეფების შესაძლებლობას, უნებლიეთ ადგამს გვირგვინს ბაკინგემს. მსახიობი გ. გეგეჭკორი იმ წუთშივე აფასებს ამ მოვლენას. იგი შეკრთება, წამიერად გაუხარდება კიდევ, მაგრამ უცებ მოიხსნის მას და რიჩარდის ფეხებთან დააგდებს; ხოლო როდესაც რიჩარდს აწვდის გვირგვინს, გ. გეგეჭკორი ამოიხრებს და შესცქერის არა გვირგვინოსან

მეფეს, არამედ მხოლოდ გვირგვინს. ქვეცნობიერად ბაკინგემსაც, ჰესტინგსივით ერთი მისწრაფება ამოძრავებს, ოღონდ ნიღბავს ამ გრძნობას რიჩარდისადმი ერთგულებით. ამავე სულისკვეთებითაა განწყობილი ბრბო. თითოეული მათგანი რიჩარდთან ერთად იღვამს საკუთარ გვირგვინს — განდიდებაზე ფიქრობს ყველა.

მესამე მოქმედებაში რიჩარდის ბოროტება კულმინაციას აღწევს. ამ დროს რეჟისორს ახალი პერსონაჟი შემოჰყავს (ის პიესაში არ არის) — მასხარა (მსახიობი ა. მახარაძე). იგი დასცინის რიჩარდსა და მის საქმეთა ხელშემწყობთ. მასხარა მოქმედების დასაწყისშივე სცენის სიღრმიდან შემოდის; იღებს ავანსცენაზე დაგდებულ რიჩარდის დასაყრდენ ჯოხს და სულ ჩრდილივით დაჰყვება მას. საგალობელი ქორალის თანხლებით რიჩარდი ამაღლებულ ფიცარნაგზე ადის. სწორედ აქ მდგომს, უკვე გვირგვინით შემკობილს ემჩნევა კუზი. სამივე მოქმედების მანძილზე მისი ფიზიკური ნაკლი არ ჩანს. რ. ჩხიკვაძე მხრებში მოხრილი დადის და ყველას ქვემოდან შესცქერის; ცდილობს სახის ნაწილი მხრით დაფაროს. მსახიობი რიჩარდის ასეთ გარეგნულ ფორმას, მოქმედების მსვლელობის შესაფერისად ცვლის. მაგრამ, როცა რიჩარდმა მეფობას მიაღწია, მას ზურგზე კუზი გამოეკვეთა. რიჩარდს კუზი მისმა ბოროტებამ დაადგა. რეჟისორის ჩანაფიქრით, ადამიანის ნაკლს მისი საქმიანობა განაპირობებს. ადამიანი, რომელიც სხვების უბედურებაზე აგებს საკუთარ კეთილდღეობას — უბედურია, ფიზიკურად დამახინჯებული და სულიერად დეგრადირებული. სწორედ ეს ჩანსბოლო სცენებში, როდესაც რეჟისორი ამზადებს რიჩარდის სიკვდილს; დასჯილნი რამდენიმეჯერ გამოეცხადებიან თავიანთ ჯალათს. რამაზ ჩხიკვაძეს გმირის სულიერი მდგომარეობა ფიზიკურში გადაჰყავს. ამ ხერხით ჩანს მისი დამოკიდებულება ხილვებისადმი. იგი ვეღარ უძლებს საკუთარ ნამოქმედარს და მისი დაღუპვა გარდაუვალია. ამიტომ რიჩარდი მკვლელის სახით მოვევლინება რიჩარდს. იგი მარგარეტის მსგავსად, საორკესტრო ორმოდან ამოდის

— როგორც მარგარეტს მოაქვს ადამიანებისთვის სიკვდილი, ასევე მოუტანა იგი რიჩმონდმა რიჩარდს.

ორთავენი წელს ზემოთ შიშველდებიან. ამ დროს რიჩარდი წარმოგვიდგება მთელი თავისი ფიზიკური ნაკლით, — კუზთან ერთად ხელიც გამხმარი ჰქონია, რაც აქამდე არ ჩანდა. რიჩარდი ძლიერი კოჭლობით მიემართება სცენის სიღრმისკენ, სადაც ორთაბრძოლა იმართება. რეჟისორმა და მხატვარმა მათი შერკინება ინგლისის რუკის ფონზე გადაწყვიტეს. ამ სცენას ეფექტის გარდა საინტერესო აზრობრივი დატვირთვაც მოაქვს — ძალაუფლებისთვის ბრძოლაში ერთმანეთის გარდა, მთელ ქვეყანას, სახელმწიფოსაც ჩეხავენ. რიჩმონდი იბრძვის არა საერთოდ ტირანიის წინააღმდეგ (როგორც ეს პიესაშია), არამედ მხოლოდ პირადი მტრის, რიჩარდის გასანადგურებლად და ტახტის, გვირგვინის, ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად. მომაკვდავი რიჩარდი ავანსცენისკენ მოემართება, ზურგზე წამოსასხამივით მოათრევს რუკას. მას ფეხდაფეხ მოჰყვება მასხარაც. მარგარეტი გამარჯვებულ რიჩმონდს აწვდის გვირგვინს. ასე რომ, ფაქტობრივად, რიჩარდიზმის ახალი გამგრძელებელი მეფდება. რიჩმონდი გვირგვინით ადის ფიცარნაგზე (სადაც გამეფების შემდეგ იდგა რიჩარდი); ამავე დროს, ავანსცენას უახლოვდება მასხარა. რიჩმონდი იდგამს გვირგვინს, ხოლო მასხარა იხდის ქუდს, რაც ერთდროულად ხდება. ამ ფინალით მრავალწერტილი ესმება რიჩარდიზმის გაგრძელებას საზოგადოებაში, რასაც აძლიერებს მ. შველიძის მხატვრობა, კოსტიუმები ისტორიულად კი არ ასახავენ მოქმედების დროს, არამედ წარმოადგენენ სხვადასხვა ეპოქის კოსტიუმთა გალერეას. მათში სჭარბობს მუქი ფერი. ამიტომაც პერსონაჟები სცენის თეთრ ფონზე ლაქების სახით აღიქმებიან. რიჩარდმა იმით მიაღწია მიზანს, რომ ყველანი აჰყვნენ და ხელი შეუწყვეს მის სისასტიკეს, რითაც იკვეთება რეჟისორის სათქმელი — ბოროტების მიმართ პასიურობამ განაპირობა თითოეული მათგანის დაღუპვა.

ნოვატორული სპექტაკლების ნიშან-თვისება ფორმისა და ნაწარმოების დედაზრის ახლებურ გადაწყვეტაში, ხელოვანის პოზიციის დადგენასა და მხატვრული ქმნილების გამომსახველობით ფორმაში უნდა ვეძიოთ. თანამედროვე სტილისტიკით იცვლება წლების მანძილზე არსებული მხატვრული მოვლენა. იგი ჰარმონიულად უნდა ერწყმოდეს რეჟისორის პოზიციურ მრწამსს; თუმცა არის შემთხვევები, როდესაც ფორმის ძიებით გატაცებას თვით რეჟისორიც შეუბოჭავს და სპექტაკლის პოზიცია ბუნდოვანი გამხდარა.

სწორედ ხელოვანის ცნობიერებაში ერთხელ ჩამოყალიბებული გმირთა ხასიათების განსხვავებულ მხატვრულ ფორმაში მოქცევის დროს იცვლება დადგმის რეჟისორული პრინციპი, რაც გარკვეული მეთოდოლოგიის გამოყენებას გულისხმობს. ზდება სახეთა და მოვლენათა გადაფასება, მათი უფრო მრავალფეროვანი საშუალებებით წარმოსახვა. ყოველივე ეს კი მთლიანობაში ბადებს ნოვატორულ საწყისს, სადაც ერთიანი მხატვრული ფორმა გამოხატავს სპექტაკლის შინაარსისა და იდეის მთლიანობას.

ნოვატორობა ხელოვნებაში გულისხმობს მხატვრული შემეცნების დახვეწასა და გაფართოებას, სპექტაკლის იდეური შინაარსის გაღრმავებას, სტილისა და ფორმის გამდიდრებას, ოსტატობის დახვეწას, შემოქმედებითი შესაძლებლობების ახლებურად გამოყენებას. აქედან გამომდინარე, შინაარსის ახალი იდეური გააზრება მოითხოვს ორიგინალური საშუალებებით გადაწყვეტას, რაც წარმოშობს ახალი ფორმების ძიებას. ეს აუცილებელი ზდება იმიტომ, რომ კლასიკოსებმა თავიანთი ეპოქის დამახასიათებელი თემები და პრობლემები განზოგადებულად წარმოსახეს. ჩვენს ეპოქაში კი ამ კლასიკურ ნაწარმოებებში ხელოვანმა უნდა დაინახოს თანადროული ცხოვრებისეული და პოლიტიკურად აქტუალური საკითხები, რაც დღევანდელ მაყურებელს აადვლებს და საფიქრებლად განაწყობს. მხოლოდ ამ შემთხვევაში იქნება ეს სიახლე ფასეული. ამის მიღწევა კი

შესაძლებელია ხელოვანის გაბედული დამოკიდებულებით ტრადიციისადმი, როდესაც მას არღვევს ერთი შეხედვით „კარგი გემოვნების“ საწინააღმდეგო მეთოდით, მაგრამ იგი შეიძლება უაღრესად პროგრესული აღმოჩნდეს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ვ. კიკნაძე. ქართული რეჟისურის ნარკვევები. თბ., 1982
- მ. თუმანიშვილი. სანამ რეპეტიცია დაიწყება, სთს, 1977
- გ. ტოვსტონოგოვი. რეჟისორის პროფესია, თბ., 1975
- პ. ბრუკი. ცარიელი სივრცე, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №1, 1981.
- გაზ. „ქართული სიტყვა“. №24, 1924
- Ю. Юзовский . «О театре и драме», «Искусство», М., 1982
- Сб. «Режиссерское искусство». М., 1962

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

რამდენიმე არატრადიციული დადგმა

ნაშრომში „რამდენიმე არატრადიციული დადგმა“ გაანალიზებულია ქართულ თეატრში განხორციელებული ხუთი მნიშვნელოვანი სპექტაკლი: რ. სტურუას „**ყვარყვარე**“ (რუსთაველის თეატრი, 1974), შ. გაწერელიას „**რღვევა**“ (მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, 1980), ა. ენუქიძის „**ირინეს ბედნიერება**“ (რუსთაველის თეატრი, 1994), დ. მღებრიშვილის „**ჩემი მეგობარი ჰიტლერი**“ (სამეფო უბნის თეატრი, 2004), ვალერიან გორგოშიძის „**სტუმარ-მასპინძელი**“ (რუსთაველის თეატრი, 2010). თითოეულ მათგანში მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა სხვადასხვა თაობის ქართველ რეჟისორთა მიერ წაკითხული ტექსტი, სცენაზე ტრანსფორმირებული ქვეტექსტი და მეტაფორა. აქ ნაცნობი სიუჟეტები, პერსონაჟები თუ კონფლიქტები მოულოდნელი კუთხით წარმოჩნდა.

ქართული თეატრის ისტორიაში ახალი თეატრის მანიფესტად აღიარებული „**ყვარყვარე**“, რ. სტურუას ანტიმიმეზური, ანტიილუზიური, ანტიარისტოტელური თეატრის პირველი მნიშვნელოვანი დადგმა, მოვლენად იქცა ქართული თეატრის ისტორიაში (რუსთაველის თეატრი, 1974). ამ სპექტაკლმა შეცვალა თანამედროვე ქართული თეატრის უმთავრესი ორიენტირი, დააფუძნა ქართული თეატრალური რეჟისურის სწრაფვა გროტესკული, ფარსული, პაროდიული გამომსახველობისაკენ. სცენაზე გაჩნდა ყვარყვარე-ნაცარქექიას ახალი, ორიგინალური მეტამორფოზა, უპოვარისა და ბოგანოს განდიდების ისტორია, ბრეხტის თეატრის ანტიმიმეზური ბუნება. დედაქალაქის ცენტრალური თეატრის დასი ეზიარა მ. ბახტინის თეორიას

კარნავალის რაობაზე, ს. ეიზენშტეინის „ატრაქციონის მონტაჟის“, ბრეხტის „გაუცხოების ეფექტის“ გამოყენებას, მდებიური კლოუნადის „თეატრი-ბალაგანის“ ირონიულ კონტრაპუნქტს, მეიერხოლდის ბიომექანიკას. გარდა ამისა, ქართული სამსახიობო ხელოვნების მიღწევად იქცა რ. ჩხიკვაძის სამემსრულებლო ხელოვნება, რომელიც სწორედ ამ სპექტაკლიდან დაიბადა რ. სტურუას პოლიტიკურ-ფილოსოფიური თეატრის პროტაგონისტად.

„პოსტმოდერნული სიტუაცია“ თუ „პოსტმოდერნული მგრძობელობა“ მკაფიოდ აისახა შ. გაწერელიას მიერ მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში დადგმულ არატრადიციული გააზრების ბ. ლავრენევის „**რღვევაშიც**“. რევოლუციური პიესა აქ ანტისაბჭოური კონცეფციით დაიდგა. თავისუფალი ინტერპრეტაციის შემწეობით, კანონიკური საბჭოთა პიესა ახალი სოციალურ-პოლიტიკური ფერიცვალების გამომხატველი გახდა.

შალვა გაწერელიას ლეგენდარული „**რღვევა**“ გამორჩეული იყო 80-იანი წლების დასაწყისის თამამი რეჟისორული ძიებებისა და უაღრესად მნიშვნელოვანი დადგმების ფონზეც. ახალგაზრდული თეატრების ფესტივალზე ჩამოსული სტუმრები შოკში ჩააგდო სპექტაკლმა და „აქაც ხომ საბჭოთა კავშირიაო?...“ — გაოცებით კითხულობდნენ. სპექტაკლის თაობაზე, რიგის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მთავარი რეჟისორი ადოლფ შაპირო აცხადებდა: „თეატრმა შეძლო ამაღლევებლად ეჩვენებინა წარსული დღეების მრისხანება... შალვა გაწერელიამ სრულიად ახლებურად წაიკითხა „რღვევა“... სპექტაკლში მთელი ძალით ვლინდება თეატრის პოზიცია, სიმართლე უთხრას თავის ახალგაზრდა მაყურებელს!“¹ თეატრის კაუნასში გასტროლებისას წერდნენ: „საოცარია თუ როგორ შეძლეს რეჟისორმა და მხატვარმა ამ კამერულ სივრცეში სამყაროს „რღვევის“ ჩვენება“.²

¹ არველაძე ნ., გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1987., 20 თებ.

² ტურიაშვილი მ., გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1988., 8 სექტ.

მიხეილ ჭავჭავაძის სცენოგრაფია ღია მინიმუმებით ქმნიდა სპექტაკლის რეჟისორული კონცეფციის შესატყვის „მეტაფორას“. რუხი კედლები, შავი არშიით შემოვლებული დიდგვაროვანი წინაპრების პორტრეტებით იყო მოფენილი. სცენაზე იჭრებოდა სისხლისმღვრელი საბრძოლო ბატალიების, მსხვერველისა და ნგრევის ხმები. მოქმედების მსვლელობისას, ყოველ გასროლას თანმიმდევრულად ახლდა კედლიდან თითო წინაპრის ფოტოსურათის დამხობა, რომლის ადგილზეც შავი ორმოები რჩებოდა.

ადრეულ დადგმებში რევოლუციის მგზნებარე რაინდად აღიარებული გოდუნი ამჯერად, ო.ბაღათურიას განსახიერებით, მაფიოზურ-ყაჩაღური თავხედობით შემოაბიჯებდა სცენაზე და შეუზღუდავი ძალაუფლების უტიფარ ყოვლისშემძლეობას ასხივებდა. მიუხედავად ამისა, სწორედ ო.ბაღათურიას — გოდუნს, არა მარტო ეჭვი შეჰქონდა ძალადობაზე დაფუძნებული ახალი რეჟიმის ღირებულებებში, არამედ მტკიცედ სწამდა, რომ ისტორია მკაცრად განსჯიდა ძალაუფლების მიმტაცებლებსა და მათ გარემოცვას. „თუ დაემარცხდებით, ჩვენს ძელებს საფლაკებიდან ამოყრიან!“ — მრისხანებდა ძალაუფლების პყრობის ჟინით შეპყრობილი რევოლუციონერი და მუქარა კრთოდა მის ყოველ სიტყვასა თუ კოპებშეყრილ გამოხედვაში, არაერთხელ ენერგიულად მოღერებულ მუშტში. იგი ირონიულად დააბოტებდა ბერსენეევის ოჯახის ფილიგრანულად დახვეწილ, სარკესავით კრიალა ინტერიერში, სეტყვასავით იფურთხებოდა მხესუმხირას ჩენჩოს და ჯიბეებში ხელებჩაწყობილი, უხეშად საუბრობდა შეშინებულსა და დაბნეულ მასპინძლებთან.

დადგმაში რეჟისორმა კრიტიკულად გააიზრა ლეიტენანტ ფონ შტუბეს სახეც. გ. ცხვარიაშვილის მიერ შეიქმნა დეკლასირებული, ხელმოცარული და ცოლისაგანაც უარყოფილი მარტოსულის სახე, რომელიც უშედეგოდ ცდილობდა დაემტკიცებინა არისტოკრატიული ინტელიგენციის ყავლგასული ღირებულებებისადმი

ერთგულება და დაემკვიდრებინა რევოლუციასთან დაპირისპირებული გმირის იმიჯი. სცენაზე თამაშდებოდა ფონ შტუბესათვის სასურველი რიტუალი. სიზმარში ხედავდა საეკლესიო ქორალის თანხლებით, თეთრი კვართით შემოსილ საკუთარ თავს, მის წინაშე მუხლმოყრილი თანამებრძოლები უჩვეულო მოწიწებით რომ ემთხვეოდნენ ხელზე.

შალვა გაწერელის ამ სახელოვანი სპექტაკლის კამერტონად აღიქმებოდა დავით ტურიაშვილისა და დალი გურგენიძის მუსიკალური გაფორმების საფუძველზე შექმნილი იური ზარეცკის ქორეოგრაფიული სცენები, რომლებიც მეტაფორული სახიერებით ამდიდრებდა წარმოდგენას. მოულოდნელად, სცენაზე შემოჭრილი ტანგოს მელოდია, უეცრად გაშმაგებული ეკვეთებოდა ხოლმე და უნებურად ააცეკვებდა დაბნეულ გმირებს. ეს სცენა „იკითხებოდა“ როგორც ახალი ეპოქის სტიქიის უეცარი მოვარდნა, რომლის უხილავი ტალღებიც ელვისებურად გაიტაცებდა ხოლმე ინტელიგენციის ფაქიზ, უთანასწორო ძალებთან ჭიდილში ღონემიხდილ სხეულებს და თოჯინებივით ათამაშებდა გააყვებული დროის ფერხულში.

1994 წელს რუსთაველის თეატრის სცენაზე განხორციელებულმა ა. ენუქიძის „ირინეს ბედნიერების“ თავისუფალმა ინტერპრეტაციამ (რუსთაველის თეატრი, 1994)¹ გაამდიდრა „დავით კლდიაშვილის თეატრის“ არეალი. იმჟამად ქართული თეატრისათვის ნოვაცია იყო მაყურებლის განთავსება სცენაზე და მის ეპიცენტრში განვითარებული მოქმედება. ნოვაცია იყო წარმოდგენის ფინალში პერსონაჟებისა და მაყურებლის როლების შეცვლა. სპექტაკლის ბოლო ეპიზოდში კი, იხსნებოდა დახურული ფარდა და ნ. კასრაძის ირინე, რუსთაველის თეატრის დიდი დარბაზიდან, სევდიანად აღევნებდა თვალს სცენაზე მიმდინარე სანახაობას.

რუსთაველის თეატრის სცენაზე გათამაშებული

¹ ქუთათელაძე თ., საქართველოს სათეატრო ხელოვნების ენციკლოპედია, (I ტომი, ელ. ვერსია)

„ქუჩის რეალიზმი“ სავსებით ასახავდა ჩვენს იმჟამინდელ სინამდვილეს. მაყურებლის თვალწინ იკვეთებოდა თანამედროვე დაშლილი და გადაგვარებული სამყარო, სადაც ძველი პრობლემები ახალი შინაარსით იყო გადავსებული. სცენის სიღრმეში თამაშდებოდა მომაკვდავი ბორის წიფურის სამსონ სალამთაძის აგონია. რამპასთან, ბარბაქაძეების წვეულებაზე კი აგრესიულად დანავარდობდა ახალი დროის „რაინდი“, სამსონ სალამთაძის ვაჟი აბესალო – ზ. პაპუაშვილი. თავაშვებული დროსტარების მოტრფიალე და საკუთარი კომპლექსების ტყვეობაში მყოფი ახალგაზრდა, სხვათა ღირსების შელახვით ესწრაფვოდა თვითდამკვიდრებას. ჩვენი იმჟამინდელი „გმირი“ იარაღიანი, თავზეხელაღებული, დაუსჯელობის სინდრომით გათავსებული მამლაყინწა იყო, ავბედითი 90-იანი წლების პროტაგონისტი.

„ქუჩის რეალიზმის“ რეგალიებით წარმოჩნდა სცენაზე XX საუკუნის მიწურულის თითქმის ნატურალისტური სურათი, მისი დაურიღებელი პანორამა. დამდგმელი ჯგუფი საზოგადოების გაველურების, ინსტინქტთა რეაბილიტაციის, ქვენა იმპულსებისათვის აღვირის ახსნის სურათს წარმოგვიდგენდა. აბესალოს არც ეკა სალამთაძე ჩამორჩებოდა, არც ვიქტორი და არც პავლე. დარბაისელი ქალის ნიღაბს შეფარებული ნანა ფაჩუაშვილის ეკას გაშმაგებული ვნებიანობა ირონიას იწვევდა. მისი ასაკისა და მდგომარეობისთვის სრულიად შეუფერებელი ქმედებები განამტკიცებდა აზრს, რომ ამ საზოგადოებისთვის ზნეობრივი კატეგორიები უკიდურესად მორყეული იყო.

ანდრო ენუქიძის „ირინეს ბედნიერებაში“, თითქოს ყველა მოუგერიებელი ვნებით იყო შეპყრობილი. ინტელექტუალური დრამის წინამორბედის, დ. კლდიაშვილის ირინესაგან, რადიკალურად განსხვავდებოდა ნინო კასრაძის ირინე, რომელიც ლამის უგონოდ ეტრფოდა ზაზა პაპუაშვილის აბესალოს. თუ დ. კლდიაშვილის ირინეს ამბოხი გაბრძოლებაა ღირსების შელახვის წინააღმდეგ, ნ. კასრაძის ირინე

გამეფებული უზნეობისა და საეჭვო გრძნობის მსხვერპლი ხდებოდა. მომხიბლავი, ქალური შარმით გამორჩეული ნინო კასრაძის ირინე, ზაზა პაპუაშვილის აბესალოს აგრესიას, მის თითქმის ავადმყოფურ ეჭვიანობასა და ჟინიანობას, მზარდი ვნებით ეგებებოდა.

ახალი ათასწლეულის დასაწყისის ერთგვარ „ნიუსად“ იქცა, დ. მღებრიშვილის მიერ, სამეფო უბნის თეატრის სცენაზე განხორციელებული ი. მისიმას „ჩემი მეგობარი ჰიტლერი“ (2004)¹. სპექტაკლში შეიქმნა ორი მნიშვნელოვანი სცენური სახე – ნატო მურვანიძის ჰიტლერი და რევაზ თავართქილაძის კრუპი.

სცენაზე იყო ფინანსური მაფიის მძევლად ქცეული ავანტიურისტო რევოლუციონერების განზოგადებული სახე. 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, გამოსახავდა პოლიტიკური ავანსცენისგან მიმალული, მხოლოდ ფინანსურ მოგებებზე ორიენტირებული და პოლიტიკური თამაშების ერთპიროვნული მმართველის სახეს; მიმდინარე პროცესების მშვიდ დამკვირვებელს.

ახალი ათასწლეულის დასაწყისშივე განხორციელებული „სტუმარ-მასპინძლის“ (რუსთაველის თეატრი, რეჟ. ვალერიან გორგოშიძე, 2010) პირველი ორიგინალური დადგმა² საინტერესო პასაჟებს შეიცავდა. იგი, ვაჟა-

¹ ქუთათელაძე თ., დრო და სპექტაკლი, კრებული „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებები“, № 2(51), 2012.

² ქუთათელაძე თ., სტუმარ-მასპინძლობის ტრაგიკული რიტუალი, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2010, № 3.

ფშაველას ფილოსოფიური აზროვნების ანტიკურ ტრაგედიებთან სულიერი ნათესაობის კონცეფციას ეხმიანებოდა. სტუმარ-მასპინძლობის ფილოსოფიურ რიტუალად მოაზრებული ნაწარმოების თავისუფალი გააზრება, წარმოგვიდგენდა ამა სოფლის მარადიულ სტუმარ-მასპინძელთა ურთიერთზემოქმედების, სამყაროს ქაოსიდან აღმოცენებულთა ტრაგიკული არსებობის, შემდგომ კი მათი „გარდაცვალების“ ანუ მორიგი სახეცვლილების რიტუალს. სცენური სივრცე აქ ცოცხალთა საცხოვრისი იყო და გარდაცვლილთა სამყოფელიც. ადამიანი კი, მიწიერ ყოფასა და სულეთს შორის მარად მოარულ, ხილულ-უხილავ მგზავრად მოაზრებული.

მრავალაზროვანი სპექტაკლის თამაშის წესის მოკარნახედ გვევლინებოდა გოგი მესხიშვილის სცენოგრაფია. იგი წარმოგვიდგენდა შავ ფონზე, თითქოსდა სამყაროს ქაოსიდან აღმოცენებულთა ტრაგიკული არსებობის, შემდგომ კი მათი „გარდაცვალების“, ანუ მორიგი სახეცვლილების რიტუალს. პერსონაჟები სწორედ შავი არიერსცენის სიღრმეში დაშვებული ფარდის წყვედიადიდან ევლინებოდნენ სცენას და შემდგომ, კვლავ მის შავ სიღრმეშივე ქრებოდნენ. სცენური სივრცე ასახავდა პირქუშ გარემოს, სადაც ადამიანი მოძველებული ადათ-წესების, ან თვითნებურად შეთხზული ბრძანებების მსხვერპლად გვევლინებოდა. შავ წამოსასხამებში გახვეული და თეთრ ნიღბებმორგებული ქორო დადგმაში წინაპართა გუნდიც იყო და ყოვლისშემძლე ნიღბოსანთა ირონიით მროკავი ჯგუფიც, რომლებიც ესწრაფოდნენ მარადიულად ემართათ მიწიერთა ცხოვრება.

ამრიგად, ეს ხუთივე დადგმა გამორჩეულად ღირებული აღმოჩნდა თავისუფალი ინტერპრეტაციის გამო. მასში გაცხადდა დრამატურგის სათქმელი, დამდგმელის მკაფიო პოზიცია და იმხანად არსებული სოციოკულტურული პროცესები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არველაძე ნ., გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1987., 20 თებ.
2. ტურიაშვილი მ., გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1988., 8 სექტ.
3. ქუთათელაძე თ., საქართველოს სათეატრო ხელოვნების ენციკლოპედია (I ტომი, ელ. ვერსია)
4. ქუთათელაძე თ., დრო და სპექტაკლი, კრებული „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებები“, № 2(51), 2012.
5. ქუთათელაძე თ., „სტუმარ-მასპინძლობის ტრაგიკული რიტუალი“, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2010, №3.

ლაშა ჩხარტიშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრის
ხელმძღვანელი

**ტრადიცია და ავანგარდი, ანუ
ტრავიკომიკურიდან – ექსცენტრიკამდე**

(რობერტ სტურუასა და ზაზა პაპუაშვილის
„დარისპანის გასაჭირი“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე)

**კლდიაშვილის გადატრიალება, თუ ხელახლა
დაბადება?**

რუსთაველის თეატრის ბოლო პერიოდის დადგმებს შორის ყველაზე დიდი მითქმა-მოთქმა კრიტიკოსებში რობერტ სტურუასა და ზაზა პაპუაშვილის ერთობლივმა სპექტაკლმა, დავით კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირმა“ გამოიწვია. აზრთა სხვადასხვაობა და ცხარე დისკუსიები უცხო არ არის სტურუას რეჟისურისთვის, მისი ყველაზე უმნიშვნელო სპექტაკლებიც კი ფართო საზოგადოების მსჯელობის საგანი ხდება, თუმცა „დარისპანის გასაჭირმა“ მართლაც ბევრი აალაპარაკა.

სტურუა-პაპუაშვილის „დარისპანის გასაჭირის“ ორი სცენური რედაქცია არსებობს: ბათუმის თეატრში დადგმული, რომელიც წინ უსწრებს თბილისურ რედაქციას და რუსთაველის თეატრში განხორციელებული. პირველი ერთგვარ გენერალურ რეპეტიციას, ექსპერიმენტს ჰგავდა რეჟისორთა მხრიდან. თბილისურ რედაქციაში ბევრი რამ დაიხვეწა და სპექტაკლის ავტორთა ხედვა მკაფიოდ ჩამოყალიბდა. რეჟისორებმა მაყურებელს კბილი ბათუმში მოუსინჯეს, მაგრამ პიესის სრული მოღერნიზაცია, როგორც ჩანს, ბოლომდე მაინც ვერ „გაბედეს“. თუმცა კლდიაშვილის გათანამედროვეების ეს დოზაც საკმარისი აღმოჩნდა მაყურებელთა თავისებური პროტესტისთვის.

ცნობილია, რომ ბათუმური „დარისპანის გასაჭირის“

სცენურ ვერსიას გაცილებით თბილად შეხვდა საზოგადოება, მაგრამ ასე არ მოხდა თბილისური ვარიანტის წარმოდგენისას. დედაქალაქში, როგორც ეს სტურუას სპექტაკლებს სჩვევიათ ხოლმე, კრიტიკოსთა აზრი ორად გაიყო. უცნაური კი ისაა, რომ ორივე „ბანაკში“ გადანაწილდა როგორც საბჭოთა თეატრმცოდნეობის მნიშვნელოვანი წარმომადგენლები, ისე თავისუფალი საქართველოს ახალი თაობის თეატრმცოდნეები. ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ ცხარე კამათი მიდიოდა სპექტაკლის თაობაზე. არანაკლები „ხოცვა-ჟლეტა“ იყო თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეთა სამეცნიერო სექტორზე, სადაც ეს სპექტაკლი იყო განხილული. პროფესორთა ერთი ნაწილი ირწმუნებოდა, რომ ეს ახალი სიტყვა იყო კლდიაშვილის ინტერპრეტაციაში, მეორენი კი კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდნენ სპექტაკლის კონცეპტუალურ გადაწყვეტას.

რასთან გვაქვს საქმე სინამდვილეში?

სტურუა-პაპუაშვილის სპექტაკლი ჭეშმარიტად ახლებური გააზრებაა კლდიაშვილის დრამატურგიისა, საოცრად რეალისტური და თანამედროვე. ასე რომ არ დადგმულიყო დღეს კლდიაშვილი, შეიძლება კიდევ დიდხანს დებუდიყო თაროზე. სტურუამ გაკვალა გზა, რათა დაერღვია ის სტერეოტიპი, რომელიც თითქმის ორმოცი წელი არსებობდა. ეს არ არის გადაჭარბებული შეფასება (შეიძლება იყოს სუბიექტური). ჩვენ განვიცადეთ სცენაზე გათამაშებული ისტორია, ვუთანაგრძნეთ ამ ისტორიის მთავარ მოქმედ გმირებს და, შესაბამისად, მივიღეთ კლდიაშვილის სცენური ინტერპრეტაციის ახლებური რედაქცია. დასკვნების გამოტანას არასდროს ვჩქარობთ ქართველები იმიტომ, რომ შეფასებების გვეშინია, ესეც ერთგვარი კომპლექსია. ცნობილია, რომ „კავკასიურ ცარცის წრეს“ მაშინ შედარებით გულგრილად შეხვდა მაყურებელი. საბოლოო დასკვნებისთვის საკმარისი აღმოჩნდა მისი

უცხოეთში აღიარება. კიდევ არსებობს რამდენი მსგავსი ფაქტი... ხელოვნების არსებობას მხოლოდ მაშინ აქვს აზრი, თუკი ის მუდმივად განვითარდება, მაქსიმალურად დაუახლოვდება თანამედროვეობას და მხატვრულად ასახავს მას. კარგად თუ დავაკვირდებით, სტურუა-პაპუაშვილის სპექტაკლში ხაზგასმითაა შენარჩუნებული კოლორიტი, ისინი არ ათანამედროვებენ ტექსტს (თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე ფრაზას) და თუ ამას სიმძაფრით ვერ ვხედავთ, ის არც რეალობაში არსებობს, რადგანაც გაფერმკრთალდა, თითქმის გაქრა. დაგვცინის სტურუა? არა, მას სტკივა! განა სევდიანად არ მღერიან მოქმედი გმირები „ჩემო იმერეთოს“, რომელიც ლაიტმოტივად გასდევს სპექტაკლს? მათ ყველაზე ტრაგიკული განცდა ეუფლებათ ამ სიმღერის შესრულებისას. პრინციპში, რომ დაფიქრდეთ, სადღაა კლდიაშვილის კოლორიტული იმერეთი და ის სული, რომელიც, სამწუხაროდ, კვდება. ამ რეალობას ამხელს და გვიჩვენებს სტურუა. მაგრამ, ჩვენ ზომ თავად ვართ ექსცენტრულები, „კუდაბზიკები“, რომლებსაც არ გვსურს გავუსწოროთ თვალი ამ რეალობას.

გზა რეპეტიციიდან პრემიერამდე:

„საერთოდ, ეს პიესა არ მომწონდა, — გვიყვება რობერტ სტურუა, — მახსოვს, ბატონმა მიშა თუმანიშვილმა ჩემი სტუდენტობის პერიოდში დადგა „დარისპანის გასაჭირი“ ტელესპექტაკლად, თამაშობდნენ ბრწყინვალე მსახიობები: მელეა ჯაფარიძე, სერგო ზაქარიაძე, სალომე ყანჩელი და სხვები. ტელევიზიით რომ ვნახე, არ მომეწონა და ბატონ მიშასაც ვუთხარი, ცოტა მკვანხედაც კი გამომივიდა. „დარისპანის“ დადგმა ზაზა პაპუაშვილის ინიციატივა იყო. პრემიერამდე ორი კვირით ადრე ვნახე სპექტაკლი. რეპეტიციაზე ლევან ბერიკაშვილთან (მას უნდა ეთამაშა დარისპანი) წამომცდა ასეთი ფრაზა — ითამაშე, როგორც იტალიელი ალბერტო სორდი, ან ნინო მანფრედი ითამაშებდა მაფიოზს. თვითონ ზაზასაც დარისპანი ჩაფიქრებული

ყავდა, როგორც მსახიობი. მსახიობში კი თავისთავად უკვე ჩადებულია ავანტიურისტიკის ბუნება. მერე, როცა ბერდო როლიდან მოიხსნა და დარისპანი ზაზას უნდა ეთამაშა, იგი სწორედ ამ ფრანზას ჩაეჭიდა და რეპეტიციასზე მომზადებული მოვიდა. მიმართულება მიეცა ჟანრსაც — ტრაგიკომიკურიდან ექსცენტრიზმამდე. მუშაობისას მაინცა და მაინც არ ვფიქრობდი იდეებზე, ისე, როგორც „სამანიშვილის დედინაცვალს“ რომ ვდგამდი. მახსოვს, მიშიკო ჭავჭავაძეს ვეუბნებოდი, მოდი მოვეშვათ იდეებს და წავყვეთ ამბავს-თქო, რადგან თავად დრამატურგს აქვს „ჩაწყობილი“ მასში იდეები, რომლებიც თავისთავად გამოჟონავს. ვგრძნობდით, რომ ვმოგზაურობდით ახალ სამყაროში. ეს იყო ძალიან აზარტული. სტილისტიკაც უჩვეულო იყო, თითქოს ნაცნობიც. მივხვდით, რომ ეს პიესა მრავალწახნაგოვანია, ისე როგორც ბრილიანტი, რომელიც სხვადასხვა კუთხიდან სხვადასხვაგვარად აღიქმება. ეს მართლაც სხვა თვალთ დანახული „დარისპანია“. იქ კიდევ დარჩა ბევრი რამ, რომლებიც სხვებმა უნდა აღმოაჩინონ“.

ვინ მონაწილეობს სპექტაკლში?

რუსთაველის თეატრის ძველი და ახალი თაობის გამორჩეული მსახიობები: ზაზა პაპუაშვილი, ნინო კასრაძე, ნანა ფაჩუაშვილი, ზვიად პაპუაშვილი, ეკა მოლოდინაშვილი, ქეთი ხიტირი, დათო გოცირიძე... ისინი ქმნიან საინტერესო და აზარტულ სანახაობას, მთლიანობაში კი ანსამბლურ სპექტაკლს. მათ შორის, ლიდერები სცენაზე მაინც არსებობენ: დარისპანი (ზაზა პაპუაშვილი) და მართა (ნინო კასრაძე). ფაქტობრივად, მათზეა აგებული სპექტაკლი, ისინი არიან მოვლენათა წარმმართველნიც და ატმოსფეროს შემქმნელები, თუმცა საინტერესო აქტიორული ნამუშევრებია: პელაგია (ნანა ფაჩუაშვილი), ნატალია (ეკა მოლოდინაშვილი) და ონისიმე (ზვიად პაპუაშვილი). მისასალმებელია, რომ ახალგაზრდებმა, რომლებმაც ახლახან შეადგეს ფეხი სტურუას თეატრალურ სამყაროში,

ზუსტად აუღეს ალლო მას. განსაკუთრებით ეს ითქმის ეკა მოლოდინაშვილზე. ძალზე მნიშვნელოვანია მისი და ქეთი ხიტირის მიერ ოსიკოსთვის ფინჯნის მიწოდების სცენა, რომელიც სპექტაკლის კონცეპტუალური მნიშვნელობის ღერძია. ისინი ჯერ თითქოს ღუელში იწვევენ ერთმანეთს, შემდეგ გააცნობიერებენ რეალობას და სიცილითა და ირონიით, ერთდროულად მიართმევენ ჩაის ოსიკოს (დათო გოცირიძე).

რითი „გვატყუებს“ სტურუა?

სპექტაკლში ბევრი ნიუანსია, რომელიც ბასრ თვალს შეიძლება არ გამოეპაროს, მაგრამ სტურუას ისე ეტაპობრივად და თანმიმდევრობით შეყავხარ ამ ექსცენტრიკულ-ტრაგიკომიკურ სივრცეში, ისეთ ფერადოვან, ცოცხალ, მხიარულ, სევდიან და ირონიულ სამყაროს გიშლის თვალწინ, რომ ჩათრეული და მონაწილე ხდები მისი; ამიტომაც, „შემჩნეული“ ქრება და ორიენტაცია კონცენტრირდება მომდევნო მიზანსცენაზე, რომელსაც ასევე დინამიკურად ენაცვლება მეორე. სულერთია, სცენიდან იქნება თუ პარტერიდან (ზაზა პაპუაშვილი, მისი ამალითურთ, არაერთხელ ჩამოდის დარბაზში), უშუალო კავშირი მაყურებელსა და მონაწილეებს შორის მყარდება. ამიტომაც რჩები „მოტყუებული“. ემოცია (ძირითადად დადებითი), რომელიც პარტერიდან ქუჩაში აუცილებლად გაგყვება, შეიძლება სუმბურული მოგეჩვენოს, მაგრამ უცებ ამოგიტივტივდება: ზაზა პაპუაშვილის მიერ სევდიანად წაკითხული მონოლოგი, სპექტაკლის რეჟისორს რომ წარმოადგენს: „ძალიან დავიღალე... იქნება ღმერთს არც კი გაუჩენია ჩვენთვის ბედ-იღბალი... იქნება, კენტებად ვყავართ გაჩენილები, მაგრამ სულ თუ ვიმწუნარეთ და ვაჯვარეთ მართო, რა? ეგება ხვალ, ან ზეგ... ბედნიერი დღე გვითენდება, ვინ იცის... ღმერთო, კეთილად დააბოლოვე ჩვენი მგზავრობა“... მართლაც, გზაში ვართ ქართველები და ჩვენი მგზავრობა ებრაელთა ხეტიალს ჰგავს უდაბნოში...

რამდენიმე საინტერესო დეტალი გმირის ხასიათზე:

ვინ არის თანამედროვე მართა? — „ახალ ქართველს“ რომ ეძახიან — ის. მანქანით, ევრორემონტით, რომლის დამთავრებაც შორეული პერსპექტივაა, უზარმაცესი და უქნარა ხელოსნების (ზაზა ბარათაშვილი, პაატა გულიაშვილი, მამუკა ლორია, ნიკა ქაცარიძე) წყალობით. კომპიუტერით, რომლის არც ჩართვა იცის და არც გამოყენება, მისი კლავიატურა როიალის კლავიშები რომ ჰკონია, მაგრამ ხომ აქვს?!.. ეს არის მთავარი. ნინო კასრაძის მართა მთავრობასთან დაახლოებული პირია. ტიპური თანამედროვე გმირი, რომელიც უანგაროდ ვერ ცხოვრობს. აუცილებლად რაღაცას უნდა გამოიჩინოს. მართა, ნინო კასრაძის ამ ბოლო პერიოდის ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარია, რომელიც დადებით შეფასებას იმსახურებს.

პოლიტიკური თეატრის შტრიხები:

ოსიკო ხარებაძე, უფრო სწორად, ბატონი ოსიკო საპატივცემულო კაცია. ამიტომაც ითხოვს მოწიწებით მოექცნენ მას. იგი დიდი ხმაურით და დაცვის თანხლებით მოდის მართასთან სტუმრად (არადა, შთაბეჭდილება გრჩება, რომ ოსიკოს სულის ერთი შებერვა წააქცევს). ეკლესიას შენიშნავს, დაიჩოქებს და ისმის ტაშის ქუხილი. მოჩვენებითია რწმენასთან მისი დამოკიდებულება. ოსიკო თვითდაჯერებული მოძალადეა, მისი მსხვერპლია ნატალია. პასუხის მოთხოვნას მის საქციელზე ვერავინ გაბედავს პელაგიას გარდა, რომელსაც ერთდროულად შეაჩერებს ყველა. მას უპირისპირდება დარისპან ქარსიძე — დაფასებული მსახიობი, ანუ ხელოვნების მეტაფორა სპექტაკლში. დარისპანი თავიდანვე ამასხარავეებს ოსიკოს, ქედს არ უხრის და როცა მოტყუებული და გაბრიყვებული მართა მას გაუსწორდება, მაინც დარისპანის საპატრონო გახდება იგი, რომელიც შეხვედრისთანავე აქილიკებდა მას; მიუხედავად იმისა, რომ იცოდა ვისაც წარმოადგენდა. სცენაზე მდგარ ნამდვილ მანქანას, რომელიც თავიდან

დეკორაციის ნაწილი იყო, დარისპანი მომართავს და ოსიკოს, ალბათ, განსაკუთრად, საავადმყოფოში, გააქანებს...

და ბოლოს: სპექტაკლი happy end-ით მთავრდება; გამოსაჯანმრთელებლად გაგზავნილი ოსიკო, ჩახუტებულ-შენმატკბილებული მართა და დარისპანი, დამეგობრებული ნატალია და კაროჟნა. ბედნიერი, ნათელი მომავლის იმედი!..

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მანანა თევზაძე, „მტრისები პორტრეტისათვის, გაზ. „24 საათი“, № 85, 19.04.2006
- ლ. ჩხარტიშვილი, „ტრაგიკულიდან ექსცენტრიზმამდე“, გაზ. „კულტურა“, 8-22.12.2006
- ბაია ბოჭორიშვილი, „დარისპანის გასაჭირი მოდერნიზაციის საკითხებზე“, გაზ. „დურუჯი“, № 1 29.01. 2010.
- ლელა წიფურია, „ექსცენტრიული ქართველების გასაჭირი“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, № 1, 2006
- გ. ჩართოლანი, „საპასუხო წერილი ბატონ რობერტ სტურუას“, ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, № 1, 2006
- მ. კალანდარიშვილი, „დარისპანის... თქვენ თვითონ იცით, რაც...“, გაზ. „რეზონანსი“ № 67, 14. 03. 2006

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

თეატრალური ფორმა: ეპოქები და ტენდენციები

დღეს, XXI საუკუნეში, ზოგადად, სათეატრო ხელოვნების ფორმათა გამოხატვა და გამოსახულება მრავალფეროვანი პალიტრით აღინიშნება, ამ ფერთა გამაში გამოხატულია ტრადიციაც და ავანგარდიც.

რა არის ტრადიცია? სოციალურ და პოლიტიკურ ტერმინთა ლექსიკონ-ცნობარში განმარტებულია, რომ „ტერმინი ტრადიცია აღნიშნავს იმ იდეებს, პოლიტიკურ პრაქტიკასა და ინსტიტუტებს, რომლებმაც დროის გამოცდას გაუძლეს და საზოგადოებას წინა ეპოქებიდან გადმოეცა მემკვიდრეობით. ამასთან იოლი არ არის გავარკვიოთ, თუ რამდენად გამძლე უნდა იყოს ესა თუ ის მოვლენა სამიმსოფლო, რომ იგი ტრადიციად ჩაითვალოს. ტრადიცია, ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით, აღნიშნავს განგრძობითობას, მემკვიდრეობითობას თაობებს შორის. მიუხედავად იმისა, რომ ტრადიციულსა და თანამედროვეს საზღვრების მონიშვნა ყოველთვის იოლი არ არის, პროგრესსა და რეაქციასთან შეპირისპირებით ტრადიცია სავსებით გამოკვეთილ სახეს იღებს. კერძოდ, თუ პროგრესი წინსვლას წარსულზე დაშენებას ნიშნავს, ხოლო რეაქცია საათის ისრების უკან დაბრუნებას, ტრადიცია, უპირველეს ყოვლისა, წარსულის შენარჩუნებას ან განგრძობას მოითხოვს. სოციოლოგიური თვალსაზრისით, ტრადიციები სოციალური ან კულტურული მემკვიდრეობის ელემენტებია, რომლებიც თაობიდან თაობას გადაეცემა და სოციალურ ჯგუფში ხანგრძლივად შენარჩუნდება. ტრადიციის სახით გვევლინება გარკვეული საზოგადოებრივი დანაწესები, ნორმები და ქცევის წესები,

დამოკიდებულებები კონკრეტული მორალური და ზნეობრივი ღირებულებებისადმი, ადათები და წეს-ჩვეულებები. ტრადიციები განსხვავდება შინაარსით (იდევები, ნორმები და ა.შ.), ფუნქციებით (ტრადიციის არსი — ადათები და მათი ფორმა — წეს-ჩვეულებები ან რიტუალები), ყოფაში არსებობის ხასიათით (ზეპირი და წერილობითი ფორმები), შეფასებითი თვალსაზრისით (დადებითი, ნეიტრალური და უარყოფითი), სოციალურ-ისტორიული პლანით (ხალხური და ელიტური) და სხვ. ტრადიცია კულტურის მეტ-ნაკლებად მყარი სტერეოტიპული ნაწილია და ამ აზრით უპირისპირდება სიახლეებს (ინოვაციებს). მაგრამ ეს დაპირისპირება შედარებითია“.¹

ხოლო, ტერმინი ავანგარდი კი, რომელიც XIX საუკუნის ბოლოდან დამკვიდრდა, „ნიშნავს ახალ, ექსპერიმენტალურ წამოწყებებს, განსაკუთრებით ხელოვნებასა და კულტურაში. იგი შთაგონებულია საფრანგეთის რევოლუციის იდეებით. ავანგარდი არის აკადემიზმის საწინააღმდეგო მიმართულება. ბევრი ხელოვანი უარს აცხადებს წარსულ ტრადიციებთან რაიმე კავშირზე. თუმცა, ხშირად, ამ ტერმინს იყენებენ იმ შემოქმედთა აღსანიშნავადაც, რომლებიც წინ უსწრებენ თავიანთ ეპოქას. ავანგარდიზმი მიიჩნევს, რომ არ არსებობს მშვენიერების მარადიული მოდელი, შემოქმედმა თავის ნაწარმოებში თანამედროვეობის არსი უნდა ჩადოს, უარი თქვას ხელოვნების ხელოსნობის კონცეფციაზე, ბუნების კულტსა და ფიგურატიული ხელოვნების რეალიზმზე. ავანგარდიზმი შემოქმედების ინდივიდუალისტურ კონცეფციას აღიარებს. ყველაფერი შეიძლება ხელოვნებად იქცეს თუ ამას ხელოვანი გადაწყვეტს. ეს უკანასკნელი კი თავისუფალი უნდა იყოს ყოველგვარი სოციალური და ესთეტიკური სტერეოტიპებისგან“.²

ამ ტერმინთა გაშიფრა/გაანალიზების შემდეგ, თვალი გადავაკლოთ XXI საუკუნის სამყაროში არსებულ

¹ სოციალურ და პოლიტიკურ ტერმინთა ლექსიკონი-ცნობარი. გვ.: 351

² <https://optimisti.wordpress.com/2012/06/20/>

ძრავალფეროვან სათეატრო სანახაობების ფორმებს, რომლებმაც საუკუნეებს გაუძლეს და რომლებიც, თავისი ტენდენციებითა და ფორმებით ახალი და თანამედროვეა: ტრადიციული და სახალხო, როგორც იტალიური კომედია დელ'არტე; საკარო, როგორც ტაილანდური სანახაობა კხონი (Khon); რიტუალური, როგორც აფრიკული სათეატრო წარმოდგენა; რელიგიურ-მისტიკური, მსგავსი ევროპის შუასაუკუნეობრივი სანახაობისა ან რელიგიურ-მითური, როგორც ინდური „კატხაკალი“ — ყოველთვის წარმოსახავს და გვაჩვენებს კულტურის კონცენტრირებულ გამოხატულებას, ხალხური ზღაპრებით, ლეგენდებით, ტრადიციებით შთაგონებული და ასიმილირებული ხელოვნების ყველა სახის ფორმებით, გამოხატვის თავისუფლებითა და ადამიანთა ურთიერთობით. კაბუკის თეატრი შთამბეჭდავი წარმოდგენებით, ევროპული ოპერა და ჩრდილოეთ ამერიკული მუსიკალური დრამა, ნო-ს ასკეტური, უდეკორაციო და ურეკვიზიტო სანახაობები და ლათინურ ამერიკული არაპროფესიული დასი თუ ეჟი გროტოვსკის „ღარიბი თეატრი“. დღეს, ჩვენ გვეძლევა შესაძლებლობა, რომ ვიხილოთ სპექტაკლები მკაცრად „კანონიზებული“, როგორც ჰეკინის ოპერა ან იმპროვიზებული, როგორც ამერიკის ავანგარდულ-ექსპერიმენტული კომპანია “The Living Theatre” (ცოცხალი თეატრი). უკანასკნელი წლების მანძილზე თეატრალური ხელოვნების ფორმები გართულდა, რაც გარკვეულ წილად განაპირობა სწრაფად განვითარებადი თანამედროვე ტექნოლოგიების აქტიურმა გამოყენებამ სცენაზე. მაგრამ ულტრათანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებით შექმნილი ყველაზე თამამი გარეგნული ფორმის სპექტაკლიც კი, შემოქმედებითი თვალსაზრისით, არაფერს არ წარმოადგენს, თუკი მასში არ დევს სათქმელი, მაცურებელი ადრე თუ გვიან მაინც დაინახავს, იგრძნობს სანახაობის შინაგან სიცარიელეს.

რა არის დღეს ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემა სათეატრო ხელოვნებაში კლასიკური დრამატურგიის

ნაწარმოებებთან მიმართებაში, როცა არსებობს ტრადიციულობისა და ავანგარდულობის შერწყმის მცდელობა? ვფიქრობ, ყველაზე მწვავე პრობლემა პროფესიული თეატრების შემოქმედებითი ჯგუფის დამოკიდებულებაა ამ ნაწარმოებების მიმართ. ის რომ, კლასიკური დრამატურგიის პიესის მიხედვით დადგმული სპექტაკლი ვერანაირად ვერ იქცევა მნიშვნელოვან მხატვრულ მოვლენად, თუკი მასში არ იქნა ამოკითხული თანამედროვე შინაარსი, აქსიომაა, რომელზედაც დღეს აღარავინ კამათობს.

შეუძლებელია სპექტაკლის ღირსებებზე საუბარი მხოლოდ მისი ფორმიდან გამომდინარე, მისი გამომსახველობითი ფორმების გაუთვალისწინებლად. სპექტაკლის მხატვრული სახე მხოლოდ პიესის ავტორის მთავარ იდეასთან ერთიანობაში უნდა იქნეს განხილული. ყველანაირი ფორმა შტამპად იქცევა, თუ სპექტაკლს არ გააჩნია მკაფიოდ განსაზღვრული იდეური ჩანაფიქრი და მხატვრული გადაწყვეტა.

განსაკუთრებით სახიფათოა კლასიკური ნაწარმოების ტექსტის მიმართ (ტექსტთან) თავხედური დამოკიდებულება. სიტყვა კაცობრიობის ყველაზე დიდი მიღწევაა, და დღეს კი მისი მდგომარეობა ზოგადად თანამედროვე თეატრში გაუფასურებულია, ზოგჯერ ისიც კი ხდება, რომ კლასიკურ ტექსტებს თარგმნიან თანამედროვე სლენგზე, იმ არგუმენტით, რომ თანამედროვე მაყურებლისათვის გასაგებ ენაზე ითამაშონ.

ზშირია შემთხვევები, როდესაც სპექტაკლის შემქმნელებს კლასიკურ პიესაში მოქმედ პირთა შორის არსებული ურთულესი სტრუქტურის მქონე ურთიერთობები დაყავთ პრიმიტიულ სქემებამდე, როცა ფსევდო აქტუალურ თემებით აპელირებენ.

შესაძლოა, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი არის ის, რომ რეჟისორმა გაითავისოს — კატეგორიულად არ შეიძლება სპექტაკლში იმ იდეის, აზრის ჩადება, რაც არა

აქვს ავტორის პიესაში, მით უმეტეს მაშინ, როცა საქმე კლასიკურ დრამატურგიას ეხება.

პიესის ახლებური თანამედროვე გააზრებისა და კონცეპტუალური გადაწყვეტის ავტორი მხოლოდ დამდგმელი ჯგუფი არ არის, მათთან ერთად მათი მაყურებელიც უშუალო მონაწილეა. სპექტაკლის დამდგმელებმა მხოლოდ მათთვის საინტერესო და ძალიან ხშირად მხოლოდ მათთვისვე გასაგებ ენაზე და ფორმით კი არ უნდა დადგან სპექტაკლი, მათ უნდა აღმოაჩინონ (და არა თვითონ შეთხზან), რა აწუხებს დღევანდელ მაყურებელს, რისი ნახვა აინტერესებს, რა თემებზე სურს საუბარი. შემდეგ კი, კარგად გაიაზრონ, რომელ დრამატურგიულ მასალაში დევს მათი სათქმელი, რა და როგორ ფორმაში მოაქციონ ესა თუ ის პრობლემა/ტკივილი.

იმ ეპოქისათვის, როდესაც პიესა დაიწერა დამახასიათებელი ყოფისა, იმ საზოგადოების ზნე-ჩვეულებების და საერთო ისტორიული კონტექსტის ცოდნის გარეშე, შეუძლებელია გაერკვე პიესაში მიმდინარე მოვლენების არსში, თუმცა, რა თქმა უნდა, ამ ყველაფერში გარკვევა არ კმარა სპექტაკლის დასადგმელად, ეს მხოლოდ პირველი, მაგრამ აუცილებელი ეტაპია სპექტაკლზე მუშაობისას. რეჟისორმა უნდა გამოიყენოს ეპოქისათვის დამახასიათებელი ისტორიულ-ყოფითი დეტალები იმ ხარისხსა და დოზით, რისი აღქმის უნარიც დღევანდელ მაყურებელს გააჩნია.

თანამედროვე სადადგმო ფორმის მიგნება (პრობლემა) მეტად მნიშვნელოვანია კლასიკურ დრამატურგიაზე მუშაობის დროს, თუმცა ამ მიზნის მიღწევა არ უნდა ხდებოდეს პიესის ჟანრის, შინაარსისა და მთლიანად დრამატურგიული სტრუქტურის თავდაყირა დაყენების ფასად, რაც განსაკუთრებით დამახასიათებელი გახდა თანამედროვე თაობის რეჟისორებისათვის. მათი მხრიდან ტოტალური ხასიათი მიიღო პიესის შინაარსის სპექტაკლის დღეისათვის მოღურ გარეგნულ ფორმაში „ჩატენვის“ მცდელობამ.

როდესაც ჩვენ მიემართავთ მრავალი წლის და ხშირად საუკუნეების წინ შექმნილ დრამატურგიას, ბუნებრივია, მისი სცენური გადაწყვეტისათვის დღეს არსებული საშუალებები უნდა იქნეს გამოყენებული და არა იმდროინდელი, როდესაც პიესა იწერებოდა. დრამატურგია ყოველ ახალ თაობასთან ურთიერთობის მეტად რთულ და ხშირად მტკივნეულ პროცესს გადის. არც არის გასაკვირი, რადგან ეპოქასთან ერთად მისთვის დამახასიათებელი ესთეტიკური კატეგორიებიც ქრება. კლასიკური დრამატურგიის ძალაც სწორედ იმაშია, რომ მისი ინტერპრეტირების ულევ შესაძლებლობას იძლევა, და ყოველი ახალი ეპოქის თაობები მასში თავისი დროის შესატყვისს აღმოაჩენენ. ამავე დროს ყოველად დაუშვებელია, როდესაც რეჟისორი ცდილობს ჩადოს სპექტაკლში ის აზრობრივი დატვირთვა, რაც ავტორს არ გააჩნია თავის ნაწარმოებში.

დღეს თეატრს შეუძლია განახორციელოს კლასიკური დრამატურგია როგორც ტრადიციული სათეატრო ხერხებითა და ფორმებით, ასევე მაქსიმალური ტექნიკური საშუალებების გამოყენებით, რომელსაც მიყვავართ პიტერ ჰანდკესეულ (Peter Handke) და რობერტ უილსონისეულ (Robert Wilson) ავანგარდიზმამდე. არსებობს ტრადიციისა და ავანგარდიზმის შერწყმის გზაც, მაგალითად, პიტერ ბრუკისეული (Peter Brook).

ჭეშმარიტი ხელოვანი, როგორც წესი, ყოველთვის უსწრებს თავის დროს. ამის საუკეთესო მაგალითია დრამატურგიაში შექსპირი, რომლის პიესებიც იმდენად თანამედროვეა დღეს, რომ ზოგჯერ წინასწარმეტყველის დაწერილ ტექსტებს უფრო ჰგავს. სწორედ ამ კლასიკოსი ავტორის მიერ შექმნილ ნაწარმოებზე 2010 წელს, მოსკოვის თეატრ „Et Cetera“-ში განხორციელებული სპექტაკლი „ქარიშხალი“ (რეჟისორი რობერტ სტურუა) საუკეთესო მაგალითია ტრადიციისა და ავანგარდის შერწყმისა. გიორგი ალექსი-მესხიშვილისეული სცენოგრაფიით იკვეთება მისი „ჯვადოქრობა“, როცა ილუზიური ტექნიკა

შექსპირს დაუქვემდებარა და ჩვენ წინაშე განხორციელდა ამბავი მასშტაბური ვიდეო არტით. სპექტაკლი დახვეწილი, გემოვნებიანი და ამავე დროს ლამაზი სანახაობაცაა და ტექნიკური შესაძლებლობის საოცრებასთან ერთად — ბუნებრივიც; აქ რეჟისორსა და სცენოგრაფს „ავანგარდიზმის გასაღები“ საუკეთესოდ აქვთ მოძებნილი: მინიმალური ვერბალური აქტი და მაქსიმალური ვიზუალური გადაწყვეტა, რომლის ფონი სწორედ ის ვიდეოინსტალირებაა, რაც დღეს ასე „მოდურად“ და ავანგარდულად ითვლება. თეატრ Et Cetera-ას სცენაზე გიორგი ალექსი-მესხიშვილმა უზარმაზარი თეთრი პაკილიონი ააგო, სადაც თითქმის ცარიელი სცენური სივრცეა, სცენოგრაფისა და რეჟისორის მიერ შექმნილი ჯადოსნური კუნძული სახლის კინო-თეატრს მოგვაგონებს, სადაც ვიდეოპროექცია სცენის სიღრმიდანვე გარდაქმნის კედლებს ზღვის სანაპიროდაც და მასზე წარმოქმნილ ქარიშხლადაც, მაგრამ, სწორედ აქ შეიძლება დაიბადოს ან დაიღუპოს მთელი სამყარო. სწორედ ამ გარემოში, შთამბეჭდავი სპეცეფექტებით, სცენაზე განვითარებული ციფრული სასწაულებით, რეჟისორი — რობერტ სტურუა — შემოქმედებით ჯგუფთან ერთად, არ კარგავს ავტორისეულ სათქმელს, პიესის ბრძნულ და სამწუხარო ტონს. ტექნოლოგიური ნოვატორობის ფონზე, ავანგარდიზმის ელემენტებით ვითარდება და იკვეთება ის პრობლემები, რომლებიც აწუხებდა შექსპირს და აწუხებს თანამედროვე სამყაროს.

აქ თანაბრად მნიშვნელოვანია დროის ორივე კოორდინატი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. სოციალურ და პოლიტიკურ ტერმინთა ლექსიკონი-ცნობარი/ (სარედ. ჯგუფი: ედუარდ კოდუა და სხვ.; გამომც. ლაშა ბერაია, თბ., ლოგოს პრესი, 2004 (სოციალურ მეცნ. სერია/ რედ. მარინე ჩიტაშვილი).
2. <https://optimisti.wordpress.com/2012/06/20/>

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

ყველაფერი იცვლება

დრო გადის, ეპოქა ეპოქას ენაცვლება, მოდა მოდას, ხოლო მიმდინარეობა, მიმდინარეობას ცვლის. და რადგან მარადიული ამქვეყნად არაფერია, ბუნებრივია, თეატრალური ხელოვნების გამომსახველობითი ხერხები თუ საშუალებებიც განიცდის ხოლმე მუდმივ განახლებას. რა თქმა უნდა, ყოველივე ზემოაღნიშნული მკაფიოდ აისახება ვიზუალურ ლექსიკაზე, არავერბალურ სამეტყველო ენაზე. ინერგება ახალი ფორმა, სტილი. „... და რადგანაც ყოველი სახის ხელოვნების (და განსაკუთრებით თეატრის) ამოცანა იმაში მდგომარეობს, გარდაქმნას წარსული და მომავალი სასიამოვნო აწმყოდ, ესე იგი, გარდატეხოს იგი თანამედროვე ეპოქის რიტმით, ნათელია, რომ ყოველ ეპოქას აქვს თავისი თეატრი და თავისი სინამდვილე“ (კოტე მარჯანიშვილი).¹ გარდა ამისა, იცვლება ის პრობლემატიკა, რომელიც თანამედროვე საზოგადოებას აღელვებს, იზიდავს თუ აინტერესებს. აქტუალური ხდება იმგვარი სპექტაკლები, რომლებიც ადამიანის გონებასა და შინაგან, სულიერ სამყაროში წარმოქმნილ კითხვებს, მღელვარებას ადეკვატურად ეხმიანება. ჩვენი თანამედროვენი მაშინ უფრო დიდი ინტერესით მიდიან თეატრში „... როდესაც დრამატული ხელოვნება ერის იდუმალ გრძნობას და სულიერ ვითარებას ეწაფება“ (ალექსანდრე ახმეტელი).²

თანამედროვეობა, დღევანდელიობა განსაზღვრავს იმას, თუ კონკრეტულ შემთხვევაში რას და როგორ დგამს რეჟისორი.

¹ მარჯანიშვილის თეატრი (ავტორ-შემდგენელი: კოტე ნინიკაშვილი), თბ., 1979, გვ. 6

² ვასილ კიკნაძე, ქართული დრამატული თეატრის ისტორია (I ტომი), თბ., 2001, გვ. 250

ვეულისხმობ, როგორც პიესის არჩევას, ისე მის სცენურ ადაპტაცია-ინტერპრეტაციას. „რადგან თეატრის ცხოვრება საზოგადოებრივი ცხოვრების ნაწილია, ის ვერ იქნება გულგრილი ამ ცხოვრების მიმართ. ამიტომაც, თეატრალური მდინარის დინების პროცესში ცხოვრების მიერ დასმული საზოგადოებრივად საჭირობო საკითხები აისახება. თეატრი ამ საკითხების გადაწყვეტის საკუთარ ვერსიებს გვთავაზობს. რასაკვირველია, ამავე დროს გადასაწყვეტია მრავალი წმინდა სახელოვნებო პრობლემაც: მხატვრული სიმართლისა და მხატვრული პირობითობის, ასახვის შემოქმედებითი მეთოდის, ტრადიციის, ნოვატორობის, ჟანრის, სტილის, შემოქმედებითი რწმენის...“ (ნათელა ურუშაძე).¹ აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია ხდება ამა თუ იმ ნაწარმოების ახლებური გააზრება. თვით კლასიკური პიესაც კი, ახლებურ ფედერალობას იძენს. ყოველივე ამას, რა თქმა უნდა, ეპოქა განსაზღვრავს; ანუ, ის კონკრეტული დრო, რომელშიც იქმნება თეატრალური წარმოდგენა. „არც თეატრალური ინტერესები და მისწრაფებანია ერთგვაროვანი. ყოველი დრო, ყველა ეპოქა მრავალი სახის სათეატრო შემოქმედებითაა დატვირთული: ერთმანეთის საწინააღმდეგო, ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხველი შემოქმედებითი მისწრაფებებითა და ინტერესებით...“ (ნ. ურუშაძე).²

უილიამ შექსპირის პიესები, XIX საუკუნიდან დღემდე, ძალზე ინტენსიურად იდგმება ქართულ სცენაზე. თუმც, მათ შორის, ყველაზე მეტად, უწინ „ჰამლეტი“, „ოტელო“, „მეფე ლირი“, „რომეო და ჯულიეტა“ ხორციელდებოდა. „მაკბეტი“, რაღაც მიზეზთა გამო, ქართველ თეატრალთა ინტერესის მიღმა რჩებოდა. სხვათაშორის, ცნობილია ის ფაქტიც, რომ გასული საუკუნის 30-იან წლებში, საბჭოთა კავშირში არსებობდა სათანადო სახელმწიფო ორგანოების მიერ დამტკიცებული თეატრალური რეპერტუარი. მასში საბჭოთა

¹ ნათელა ურუშაძე, ქართული თეატრის ამბავი, თბ., 1982, გვ. 6-7

² ნათელა ურუშაძე, ქართული თეატრის ამბავი, თბ., 1982, გვ.7

და მსოფლიო დრამატურგიის ნიმუშები სამ კატეგორიად იყოფოდა. პირველ კატეგორიაში მოხვედრილი პიესები, ხელისუფლების მიერ უაპელაციოდ იყო მოწონებული; მეორე კატეგორიაში განთესილთა მიმართ, არსებობდა გარკვეული კითხვები თუ პრეტენზიები; მესამე კატეგორიაში (სადაც შეტანილი გახლდათ „მაკბეტი“) არსებული ნაწარმოებები ტერმინით „არარეკომენდირებული“ იყვნენ დაღმარებული.

გასული საუკუნის 70-იანი წლების პირველ ნახევარში, ზემოაღნიშნული ტაბუ, თითქოს ნაწილობრივ დაირღვა. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის იმჟამინდელმა თავკაცმა, დიმიტრი (დოდო) ალექსიძემ, თეატრმცოდნე კოტე ნინიკაშვილთან ერთად, სპეციალურად ვერიკო ანჯაფარიძისთვის შექმნა ერთგვარი კომპოზიცია. ეს არ იყო მთლიანი სპექტაკლი. თამაშდებოდა მაკბეტისა და ლედი მაკბეტის რამდენიმე სცენა. თუმც, მსახიობებს ეკეთათ სათანადო გრიმი, ეცვათ შესაბამისი კოსტიუმები, შექმნილი გახლდათ შესატყვისი დეკორაციაც. ვ. ანჯაფარიძე ლედი მაკბეტს განასახიერებდა, ხოლო მაკბეტს — ტარიელ საყვარელიძე. ამის შემდეგ, გავიდა ორ ათეულ წელზე მეტი და 1995 წელს, რობერტ სტურუამ, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში დადგა „მაკბეტი“.

შექსპირის ტრაგედიაში, მოცულობით არც ისე დიდია შოტლანდიის მეფე დუნკანის (ივანე მაჩაბლისეული თარგმანის მიხედვით) როლი, თუმც მას საკმაოდ მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია. პიესის მიხედვით, ის არაფრით გამორჩეული, ტრადიციული მონარქია; ქვეშევრდომთა მიმართ, საჭიროებისდამიხედვით მკაცრიცა და სამართლიანიც. ლიტერატურულ პირველწყაროში, იგი მხოლოდ პირველ მოქმედებაში, ისიც სულ სამ სურათში ჩნდება. მეორე მოქმედების პირველივე სურათში, მას სცენის მიღმა კლავენ. „...მერე დუნკანი ისე კარგად, ტკბილად მეფობდა, ისე გულწმინდად უვლიდა თვის დიადს უფლებას, რომ მის ღირსება ხმას ჩაუდგამს ანგელოზთ საყვირს და

შეაჩვენებს — სიცოცხლესთან ვინც განაშორებს!...¹ ეს სიტყვები თავად მაკბეტს ეკუთვნის. საერთოდ, რამდენიმე გამონაკლისის გარდა, შექსპირთან გვირგვინოსნები საკმაოდ ღირსეულად გამოიყურებიან.

რობერტ სტურუას მიერ დადგმულ სპექტაკლში, დავით პაპუაშვილის მიერ განსახიერებული შოტლანდიის მეფე დანკანი (გაკეთდა პიესის თარგმანის ახალი რედაქცია), მკაფიოდ გამოკვეთილი დესპოტი და ტირანია. ესაა საკუთარი ერთპიროვნული ძალაუფლებით დამტკბარი, პატიემოყვარე ბერიკაცი. იგი ერთნაირად სასტიკი, დაუნდობელია თავისი მტრების, საკუთარი ქვეშევრდომებისა და თვით ვაჟიშვილების მიმართ. სტურუას მიერ შეთხზულ წარმოდგენაში ხომ ადამიანის სიცოცხლეს ჩალის ფასი ჰქონდა... ავანსცენა ვეება, შემზარავ ნაგავსაყრელად იყო ქცეული (მხატვარი — მირიან შველიძე), რომელშიც მოკლულთა გასისხლიანებულ სხეულებსა თუ მათ მოკვეთილ თავებს ხშირ-ხშირად უდიერად მოისროდნენ ხოლმე; ხოლო, მომავალ თაობას, უფროსები ბურთის მაგივრად, ადამიანის მოკვეთილი თავით ეთამაშებოდნენ ფეხბურთს; თითქოს, პატარაობიდანვე ითრევდნენ ძალაუფლებისათვის, ტახტის ხელში ჩაგდებისათვის, პირველობისათვის, მეფის გვირგვინის მოპოვებისათვის გამართულ სისხლიან, სასტიკ მართონში... ბუნებრივი და ლოგიკური განხლდათ ის, რომ ამგვარ სამყაროში მეფე სზვანაირი არ იქნებოდა.

„ჩვენ ცოდვილნი, ერთმანეთის სახეს ვცნობთ მხოლოდ და არა გულებს... როგორ მიყვარდა ეს კაცი!“ — ეს სიტყვები, რეჟისორმა თავისივე ლეგენდარული „რიჩარდ მესამე“-დან უცვლელად გადმოიტანა „მაკბეტში“. თუ პირველ შემთხვევაში, ფრაზის პირველ ნაწილს, ბაკინგემი ჰესტინგსზე წარმოთქვამდა; ხოლო მეორე ნაწილს რიჩარდი ამას რიჩმონდზე ამბობდა, ახლა დანკანი ამ სიტყვებს მოღალატე კავლორის მთავრის მისამართით წარმოთქვამდა. „არ არის

¹ უილიამ შექსპირი, ტრადუციები, ივანე მაჩაბლის თარგმანი, წიგნი მეორე, თბ., 1940, გვ. 163

ხერხი იმისთანა, რომ კაცს შეეძლოს სულის თვისების ამოკითხვა პირისახეზე: უზომ-უსახლეროდ ვენდობოდი მე იმ დიდებულს“.¹ — ასეთ ტექსტს ვკითხულობთ ივანე მაჩაბლისეულ თარგმანში. სტურუამ განზრახ მოახდინა ადრე დადგმული საკუთარი სპექტაკლიდან ზემოაღნიშნული სიტყვების ციტირება. იქაც და აქაც, აშკარა გახლდათ არსებული გარემოს მსგავსება, იდენტურობა.

დავით პაპუაშვილის მიერ განსახიერებული მეფე უხეში, სასტიკი, დაუნდობელი იყო თვით საკუთარი ქვეშევრდომების მიმართაც. იგი, დაჭრილ ჯარისკაცს (მალხაზ ქერივიშვილი), რომელსაც მასთან გამარჯვების ამბავი მოჰქონდა, ფიზიკურ ტკივილს აყენებდა. ის არავის ენდობოდა, ყველას მიმართ ეჭვი აღძვროდა. ამიტომ, ღალატის შიშით შეპყრობილი, დაჭრილ მაცნეს დაკითხვას უწყობდა, რათა სიმათლე შეეტყო; აგდებულად ეპყრობოდა თავის შვილებს; თუმც, საჭიროების შემთხვევაში, შეეძლო მამაშვილურად მუხლზე ჩამოესვა და მოფერებოდა მაკბეტსა (ზაზა პაპუაშვილი) თუ ბენკოს (ლევან ბერიკაშვილი). ეს ორი მეომარი მას ძღვერ სჭირდებოდა საკუთარი ძალაუფლების შესანარჩუნებლად. მსახიობი ხაზგასმით ავლენდა განსახიერებული მოქმედი პირის მხცოვან ასაკს. ლამის მიხრწნილებაში ფეხგადადგმულ დანკანს, უნებლიეთ, ქვეშევრდომების თანდასწრებით ჩაეძინებოდა ხოლმე. მის გარშემო მყოფნი, მღუმარედ, სულგანაბულნი ელოდნენ მეფის გამოღვიძებას. ბებერი კი ამ დროს, მშვიდად ზვრინავდა. პარალელურად, დავით პაპუაშვილის მიერ განსახიერებული გვირგვინოსანი, დაუფარავი სიბილწით, ჟინით მიიწევდა ახალგაზრდა, მშვენიერი ლედი მაკბეტისაკენ (ნინო კასრაძე); ვნებიანად ეტორღიალებოდა და მიხრწნილი ბერიკაცის სრულ მარაზმამდე მისული გარყვნილებით უფათურებდა ღონეგამოცლილ ხელებს... მეფის ასაკის ასე პედალიზირებულად ხაზგასმა-წარმოჩენაც, ვფიქრობ, სრულიად ლოგიკური გახლდათ. მაშინ, როცა ეს სპექტაკლი

¹ იხ.: ზემოაღნიშნული გამოცემა, გვ. 157

დაიდგა, საქართველოს პრეზიდენტი ედუარდ შევარდნაძე იყო... აღსანიშნავია ისიც, რომ დანკანს სტურუასეული რიჩარდივით შავი, ტყავის შინელ-სერთუკი ეცვა და თავზეც ანალოგიური გვირგვინი ეხურა... ბოლოს კი, მის გვამს, რომელიც უბრალო ჯვალის ტომარაში იყო ჩაგდებული, შვილები გაათრევდნენ სცენიდან.

იმავე წელს, ქართველმა რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ, „მაკბეტი“ რუსეთში, სანკტ-პეტერბურგის გიორგი ტოვსტონოგოვის სახელობის დიდ დრამატულ თეატრში დადგა. უფრო ტრადიციული გახლდათ მის წარმოდგენაში დუნკანი (რუსულ თარგმანში ასე ჟღერს ეს სახელი). ამ როლს, ცნობილი მსახიობი კირილ ლავროვი ასრულებდა. ეს იყო თეთრ თმაშეთხლებული, სანდომიანი, იმადროულად, მკაცრსახიანი მმართველი. ბრძოლის დროს, იგი სამხედრო ფორმით გვევლინებოდა. რეჟისორმა, პიესისაგან განსხვავებით, უკვე გარდაცვლილი დუნკანი საბოლოოდ შემოიყვანა სცენაზე. ჩადენილით შეძრწუნებული, ლამის ჭკუიდან შეშლის ზღვარზე მყოფი მაკბეტი (გენადი ბოგანოვი), თითქოს რეალურად ხედავდა მის მიერ მოკლული მეფის აჩრდილს. თ. ჩხეიძის ამგვარი სვლა, სავსებით შეესატყვისებოდა შექსპირის ხელწერას.

გრძელ, კოჭებაძე დაშვებულ, ჯვალის ფაქტურის მქონე სადამურ პერანგში გამოწყობილი მეფე, წინდების ამარა, უხმაურად შემოდიოდა სცენაზე; თითქოს, იატაკზე ფეხს არ აბიჯებდა, უსიტყვოდ, სახის მკაცრი გამომეტყველებით, ნელა, აუჩქარებლად მიიწევდა ფერდაკარგული, აცახცახებული მაკბეტისაკენ; თან თვალს არ ამორებდა მკვლელს; ბოლოს, მისი უსულო სხეული, მთელი სიმძიმით ზედ ეცემოდა, ქვეშ მოიყოლებდა მაკბეტს, იატაკზე გააკრავდა მას. თითქოს, ჩადენილი საზარელი დანაშაულის ცოდვის სიმძიმე სრესდა მეფის მკვლელს...

უკვე XXI საუკუნეში, ჯერ რეჟისორმა ალექსი ჯაყელმა თანამედროვე ანტრეპრიზის სახით, ორი მსახიობისათვის დადგა „მაკბეტი“. მაკბეტის როლს ხათუნა იოსელიანი,

ხოლო ლედი მაკბეტისას რამაზ იოსელიანი ასრულებდნენ. ხოლო, 2009 წელს, ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკისა და დრამის თეატრში გაიმართა დავით დოიაშვილის სპექტაკლის პრემიერა. სტურუასეული ვერსიის ანალოგიურად, მსახიობ ალექსანდრე ბეგალიშვილის მიერ შესრულებული შოტლანდიის მეფე, არა მხოლოდ სულით, არამედ სხეულითაც სწეულია. დამდგმელის ჩანაფიქრით, იგი თითქოს ცოცხლად, ზეზეულად იხრწნება. უნებლიეთ გამახსენდა სტურუასეული „რიჩარდ III“-ს (1979 წ.) ერთ-ერთი მოქმედი პირი, მეფე ედვარდ IV, მსახიობ ავთანდილ მახარაძის შესრულებით. ბილწი, თავაშვებული, აღვირახსნილი ცხოვრებისაგან, ერთპიროვნული ძალაუფლებისგან ჯანის სიმრთელედაკარგული; ფიზიკურად და გონებრივად დაავადებული, რომელსაც გადაადგილების გარდა, მეტყველებაც უჭირდა. პატარა ბავშვის მსგავსად, რომელიც ეს-ესაა სიარულს სწავლობს, ე.წ. ჭოჭინით დაიარებოდა; თან საზარელ, მისტიკურ გომბემოს, ურჩხულს ჩამოჰკავდა...

დავით დოიაშვილისეულ „მაკბეტში“ (პიესის ახალ თარგმანში, რომელიც მანანა ანთაძეს ეკუთვნოდა, უკვე ასე ჟღერდა ეს სახელი), მეფე დანკანი თავად განასახიერებდა იმ სწეულ, არაჯანსაღ გარემოს, რომელშიც იგი ცხოვრობდა. მსახიობი არ გაურბოდა მყვირალა გამომსახველობით საშუალებებს, ერთგვარ უტრირებასაც კი. ჩვენ წინ იდგა ზნეობრივად, მორალურად აბსოლუტურად გახრწნილი, ბილწი, შემზარავი არსება; იგი, გარშემომყოფთა მიმართ ქედმაღალი, დამცინავი, სასტიკი და დაუნდობელი იყო. ამგვარად მეფე განურჩევლად ეპყრობოდა, როგორც მტრებს, ისე ქვეშევრდომებს; იდენტურად ამცირებდა საკუთარ ვაჟებს: მალკოლმსა (ტატო ჩახუნაშვილი) და დონალბეინს (გიორგი მოძმანაშვილი). ადამიანთა აბუჩად აგდება, მათ მიმართ გამოვლენილი ცინიზმი, თითქოს, ხაზს უსვამდა, მკაფიოდ გამოკვეთდა ერთპიროვნული ძალაუფლების გამო, თავისი განსაკუთრებული, უპირატესი მდგომარეობის შეგრძნებას.

ა. ბეგალიშვილის მიერ განსახიერებული დანკანი ბოლომდე, რაღაც სადისტური გახელებით ტკბებოდა ყოველივე ამით.

განსაკუთრებით სშირად ვხედავდით სხეულის აუტანელი, მარადიული ქაველისაგან ლამის ჭკუიდან გადასულ გვირგვინოსანს. სხეულისა და სულის ლპობის შესაჩერებლად, მეფე გააფთრებით იპკურებდა ფერუძარილს. მთელი წარმოდგენის მსვლელობის მანძილზე, ხელები და სახე მას სულ თეთრად ჰქონდა შეღებილი. ირგვლივ მყოფებსაც აფრქვევდა თავის თოვლივით თეთრ „პულრს“. დაუფარავი ირონიით, წამდაუწუმ ხელს ართმევდა, გულში იხუტებდა და ლოყაზე კოცნიდა თავისიანებს; თუმც, კარგად ხედავდა, თუ როგორი ზიზღით ემორჩილებოდნენ ქვეშევრდომნი სხეულ მეფეს. ა. ბეგალიშვილის მიერ განსახიერებული დანკანი, მათი ამგვარი მეთოდით ტანჯვისაგან მოგვრილ ავადმყოფურ სიხარულს არც კი მალავდა... იგი, განურჩეველ სექსუალურ ლტოლვას იჩენდა, როგორც დაჭრილი ჯარისკაცის (არჩილ სოლოლაშვილი), ისე ლედი მაკბეთის (ბუბა გოგორიშვილი და ნანკა კალატოზიშვილი) მიმართ. ისეთი შეგრძნება იქმნებოდა, რომ ამ გახრწნილი, სულით, გონებითა თუ სხეულით ავადმყოფი, ბილწი არსებისათვის არანაირი სიწმინდე, ხელშეუხები ღირებულება თუ ჭეშმარიტი ფასეულობა ამქვეყნად არ არსებობდა. მსახიობი და რეჟისორი, თვით უმნიშვნელო, ოდნავ შესამჩნევ დადებით თვისებასაც კი ვერ ხედავდნენ ამ ყოვლად უღირს ადამიანში.

შესაბამისი გროტესკით, ირონიით გვიჩვენებდა დ. დოიაშვილი მისი ცხედრის ე.წ. გაპატიოსნების რიტუალს. მოხუც ექიმს (ა. სოლოლაშვილი), რომელიც ყოველივე ამას თავისი ასისტენტების (ანა ალექსიშვილი და ნანა ბუთხუზი) დახმარებით ართმევდა თავს, სულაც არ ანალვლებდა გვამის ღიდებული წარმომავლობა. ის თავის ყოველდღიურ, რუტინულ, ჩვეულ საქმეს უძღვებოდა. ყბააკრულ დანკანს, მორგის ექიმებად ქცეული სამი კუდიანი, სამუდამო განსასვენებლისათვის ამზადებდა. ექიმს ტელეფონით იმქვეყნიური ავტორიტეტი უკავშირდებოდა.

მოგვიანებით, გვირგვინოსნის სული უკუნეთი ღამის წყვდიადში უჩინარდებოდა. დამდგმელის ნებით, მისი ადგილი ჯოჯოხეთში იყო.

ვიდრე დანკანი ცოცხალი გახლდათ, მას კისერზე სამეფო რეგალიასავით თუ ჩადენილ ავკაცობათა კრებულებით, განუყრელად ეკიდა „პუდრის“ ყუთი. მოგვიანებით, იგივე ნივთიმაკბეთის(თორნიკეგოგრიჭიანი),ბოლოსკიმაღკოლმის (ტ. ჩახუნაშვილი) საკუთრება ხდებოდა. დ. დოიაშვილი, უმაღლესი, უზენაესი ხელისუფლებით აღჭურვილთ, სახე და ხელებშეთეთრებულებს წარმოგვიდგენდა. დამდგმელის პოზიცია აბსოლუტურად გასაგები ხდებოდა — ძალაუფლების მქონე, უცილობლად გადის სულიერი დაცემის, გაზრწნის გარდაუვალ პროცესს!..

დრო გადის, ამა თუ იმ საკითხზე, მოვლენაზე ადამიანთა შეხედულება იცვლება. იგივე ითქმის კლასიკად ქცეულ ნაწარმოებსა თუ მის პერსონაჟებზე. 2014 წელს, ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის თეატრში, უკვე რეჟისორმა იოანე ხუციშვილმა დადგა „მაკბეტი“. დავით როინიშვილის მიერ განსახიერებული დანკანი, თავიდან ჩემ მიერ შემოადინიშნული ინტერპრეტაციების ლოგიკურ გაგრძელებად მომეჩვენა. მელოტი, სწეულებისაგან ღამის ოთხადმოკეცილი, ყავარჯნების მეშვეობით ძლივს მოძრავი მეფე, რაღაც დემონურ ქმნილებას ჩამოჰგავს. ამაზრზენია, როგორც მისი გარეგნობა, ისე ხმა; ასევე, ცივი და ავისმომასწავებელი მზერა...

თუმცა, წარმოდგენის მსვლელობამ, კიდევ უფრო დიდი პარადოქსის წინაშე დაგვაყენა. როგორც ფინალში გაირკვა, ყოველივე ის, რაც შექსპირის პიესაში თამაშდება, ქუთაისის თეატრის სპექტაკლში, სწორედ დანკანის მიერ დადგმულ-გათამაშებული ტრაგი-ფარსია. კუდიანები (ევა ხუტუნაშვილი, კახაბერ შარტავა, გაგი შენგელია) მის ბრძანებას ასრულებენ, რათა საბოლოოდ გაანადგურონ სარდლები: მაკბეტი (ბაჩო ჩაჩიბაია) და ბენქო (გიორგი ზანგური). ამის მეშვეობით, იგი მისთვის და მისი

მემკვიდრეებისათვის საშიშ მეტოქეებს სამუდამოდ იშორებს გზიდან. ამ საკამათო ინტერპრეტაციით, აბსოლუტურად თავდაყირა დგება შექსპირის ტრაგედიის დადგმის ტრადიცია. ი. ხუციშვილის მიერ შეთხზულ წარმოდგენაში, შოტლანდიის მეფე კი არა, არამედ მაკბეტი და ლედი მაკბეტი ზღებიან მსხვერპლი...

სპექტაკლის ფინალში, ჩვენ თვალწინააღმდეგობრივად, რომელიც აქამდე, ტრადიციისამებრ, მაკბეტის მიერ მოკლული გვეგონა. ახლა, როცა ოსტატურად გათამაშებული ფანდის წყალობით, ყველა საშიში მეტოქე გზიდან ჩამოშორებულია, დ. როინიშვილის მიერ განსახიერებული გვირგვინოსანი თამაძადა გადაყრის ყავარჯნებს, წელში გაიმართება... ჩვენ წინაშეა ფიზიკურად აბსოლუტურად ჯანსაღი ადამიანი, ცბიერი, ვერაგი, სასტიკი, ჭკვიანი მეფე...

დრო გადის, ეპოქა ეპოქას ცვლის, მოდა მოდას... ყველაფერი იცვლება. ინგრევა სტერეოტიპი, თითქოსდა მყარად დამკვიდრებული ტრადიცია, შტამპი, კლიშე... ადამიანები ახლებურად იაზრებენ ამა თუ იმ მოვლენას. თეატრი კი, ხელოვნების სხვა დარგების მსგავსად, კლასიკის საკმაოდ თამამ, არც თუ ისე იშვიათად, საკამათო, თანამედროვე ინტერპრეტაციას გვთავაზობს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კიკნაძე ვასილ, ქართული დრამატული თეატრის ისტორია (I ტომი), თბ., 2001;
- მარჯანიშვილის თეატრი (ავტორ-შემდგენელი — კოტე ნინიკაშვილი), თბ., 1979;
- ურუშაძე ნათელა, ქართული თეატრის ამბავი, თბ., 1982;
- შექსპირი უილიამ, ტრადედიები (ივანე მაჩაბლის თარგმანი), წიგნი მეორე, თბ., 1940;

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

**სასცენო სივრცეში სიტყვის ტრანსფორმაციის
საკითხისათვის**

(ჯორჯო სტრელერის სარეჟისორო ჩანიშვნები
ანტონ ჩეხოვის პიესაზე „აღუბლის ბაღი“)

თანამედროვეობის გამორჩეული რეჟისორი ჯორჯო სტრელერი თავის შესანიშნავ წიგნში „თეატრი ხალხისათვის“, ჩვენთვის მნიშვნელოვან პრობლემას ეხება. მისი ნაშრომის ერთი ნაწილი ეძღვნება განხორციელებული სპექტაკლების რეჟისორული ინტერპრეტაციის საკითხს. როგორც თავად აღნიშნავს: „რეჟისორის ჩანიშვნები დადგმისათვის“ ან „ტექსტი რეჟისორული დამუშავებისა“.¹ ამ მხრივ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს რეჟისორული ჩანიშვნები უილიამ შექსპირის „მეფე ლირზე“, კარლო გოლდონის „ორი ბატონის მსახურზე“ და ანტონ ჩეხოვის „აღუბლის ბაღზე“ მუშაობის დროს.

ამ კომენტარების მიხედვით, სტრელერი წარმოჩნდა არა მარტო როგორც მაღალი რანგის პროფესიონალი, არამედ მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკური პროცესების და კულტურის საკითხებში ღრმად ჩახედული, მოაზროვნე შემოქმედი. ამასთანავე, ეს განსჯანი გვეხმარება რეჟისორის შემოქმედებითი ლაბორატორიის გააზრებაში, ინდივიდუალობის დადგენასა და შემოქმედებითი პროცესის გაცნობიერებაში.

ჯორჯო სტრელერმა რეჟისორის ფუნქცია ასე განსაზღვრა: „რეჟისორის როლი იგივეა, რაც პოლიტიკაში ბელადის როლი“.² ამრიგად, რეჟისორი ერთპიროვნული

¹ Джорджо Стрелер. Театр для людей, М, 1984, с. 114

² იხ.: იქვე

მმართველი, მტკიცე ავტორიტეტის მფლობელი და გამწვევი ძალა ხდება მთელი დამდგმელი გუნდისა. ხოლო წინამძღოლს, როგორც ყოველ „ბელადს“, უპირველესად გამოკვეთილი უნდა ჰქონდეს, საით და როგორ წარუძღვება შემოქმედებით კოლექტივს. „საით და როგორ“ – აი, ამის დადგენა ხდება პიესაზე ინდივიდუალური მუშაობის პროცესში, რომელსაც ჯორჯო სტრელერი უწოდებს რეჟისორის ტექსტს, ავტორის ტექსტისაგან განსხვავებით: „ჩვენ ვიცით, რომ დაწერილი ფურცელი – ეს ერთია, სცენაზე წარმოდგენილი, იგივე ფურცელი – სულ სხვაა. სპეციალურად „სცენისათვის“ დაწერილი ფურცელი (ანუ რეჟისორული ჩანიშვნები – მ.ხ.) განსაზღვრავს წარმოდგენას. იგი იმისათვის შეიქმნა, რათა წარმოდგენილი იყოს, იგი ითხოვს თავის დასრულებულ ფორმას... ზოგჯერ ეს ორი ასპექტი (ავტორის ტექსტი და რეჟისორის ტექსტი – მ.ხ.) განსხვავებულია, დაშორებულია ერთმანეთისაგან, ზოგჯერ კი ავსებენ ერთმანეთს. მაგრამ ყველა შემთხვევაში, ეს ტექსტი ყოველთვის ორია“.¹

როგორც ვხედავთ, ჯორჯო სტრელერი ძალზე სპეციფიკურ პრობლემას აყალიბებს და ამდენად, გამოკვეთს რეჟისორის ფუნქციას — რეჟისორი-შემოქმედი — აგნებს არამართო სიტყვის სასცენო სივრცეში ტრანსფორმაციის ფორმებს, ამავე დროს ქმნის ამ ტრანსფორმაციის პროექტს, რეჟისორული ტექსტის სახით. ამ მხრივ საქმე გვაქვს სარეჟისორო ხელოვნების პრაქტიკული განვითარების ფაქტთან, ასევე სპეციფიკური სათეატრო ლიტერატურის მაღალი საფეხურის არსებობასთან. ეს კი მიგვანიშნებს, თუ რაოდენ დიდია ჯორჯო სტრელერის როლი სათეატრო ხელოვნების განვითარებაში, როგორც პრაქტიკული, ასევე თეორიული თვალსაზრისითაც. ეს მოძრაობა საერთოდ დამახასიათებელია XX საუკუნის II ნახევრის რეჟისორთა მოღვაწეობისათვის. წინამდებარე ნაშრომის მიზანია სწორედ შემოქმედებითი პროცესის ამ ერთი ასპექტის გაცნობიერება.

¹ Джорджо Стрелер. Театр для людей, М, 1984, с. 209

ჯორჯო სტრელერის, ისევე როგორც პიტერ ბრუკის, ანატოლი ეფროსის, მიხეილ თუმანიშვილის და სხვათა ჩანიშვნები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სათეატრო „ბელეტრისტიკა“, არის უკვე განსაკუთრებული და სპეციფიკური ნააზრევი არა მარტო თეატრზე ან სასცენო ნაწარმოებზე საერთოდ, არამედ შემოქმედებითი პროცესის იდუმალი შრეების გაცნობიერების საშუალებაც. ამავე დროს ეს სათეატრო ლიტერატურა შესაძლებელია მივიჩნიოთ განმანათლებლური ფუნქციის მატარებელ მოვლენად, რომელიც საკუთარი პროფესიის არსში გარკვევას შეაძლებინებს არაერთ ახალგაზრდა რეჟისორს. ისიც ფაქტია, რომ ჯორჯო სტრელერის მოსაზრებანი ამა თუ იმ პიესის ან როლის გადაწყვეტაზე, არაერთი რეჟისორის პრაქტიკული საქმიანობისათვის ზდება ამოსავალი მომენტი, რაც გვიდასტურებს, რომ იტალიელმა რეჟისორმა არამარტო პრაქტიკული მოღვაწეობით შეძლო განსაცვიფრებელი როლი შეესრულებინა მსოფლიო სასცენო შემოქმედებაში, არამედ განაგრცო, გააღრმავა და ახალი ტერმინოლოგიით გაამდიდრა სათეატრო ლიტერატურა. ისიც მნიშვნელოვანია, რომ მისი კომენტარების ანუ მისი „რეჟისორული ტექსტის“ შემწეობით თვალწინ წარმოგვიდგება პიესის ცალკეული ეპიზოდების სასცენო ვარიანტი, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც მკითხველს არა აქვს ნანახი სპექტაკლი. ამიტომაცაა შესაძლებელი აღინიშნოს, რომ რეჟისორთა ახალი თაობის წარმომადგენლები ფლობენ არამარტო სიტყვის მოქმედებაში ტრანსფორმაციის ხელოვნებას, არამედ ამ პროცესის სიტყვიერი ქარგით წარმოჩენის ხელოვნებასაც, რაც რეჟისორთა განსაკუთრებულ ნიჭზე მიგვანიშნებს. ამ ნიჭით კი ყველა რეჟისორი არაა დაჯილდოებული.

საილუსტრაციოდ საკმარისია დავასახელოთ „სარეჟისორო ტექსტის“ ერთი მაგალითი, ანტონ ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ I მოქმედების რეჟისორული ჩანიშვნები, რომელიც ჯორჯო სტრელერის აღნიშნულ

ნაშრომშია წარმოდგენილი. ჩეხოვის რემარკა ასეთია: „ოთახი, რომელსაც დღემდე ეძახიან საბავშვო ოთახს“, რაც იგულისხმება სიტყვაში „დღემდე“, არის ის გრძნობა, რომელიც, შესაძლოა ჩეხოვს სურდა მიენიჭებინა მთელი გარემოს – ამბის – სცენის – სიტუაციისათვის. ამ ოთახს დღემდე ჰქვია საბავშვო, მაგრამ იგი კარგა ხანია აღარაა ბავშვებისათვის განკუთვნილი, იმიტომ, რომ ბავშვები ამ სახლში აღარ არსებობენ, უკანასკნელი მათგანი ხუთი წლის წინ გარდაიცვალა. იგი იყო ლუბას შვილი... ამ ოთახისათვის მუდმივი, ჭეშმარიტი ბავშვობა უკვე დასრულდა, იგი წარსულის საკუთრებადიქცა. მე ვფიქრობ, სცენაზე ნაჩვენები უნდა იყოს ის, რაც, საერთოდ, საბავშვო ოთახისათვის არის ტიპიური, ანუ მისაგნებია ამ ოთახისათვის განკუთვნილი საგნები, რომლებიც ნაგულისხმები აქვს ჩეხოვს თავის რემარკაში“.¹

შემდეგ ჯორჯო სტრელერი ვრცლად აღწერს იმ საგნებს, რომლებიც სიმბოლურად გამოხატავენ ცნებას „საბავშვო ოთახი“. იგი მიუთითებს, რომ ოთახში შესაძლოა იყოს — ორი პატარა მერხი; პაწია ჯუჯა მაგიდა; გაპრიალებული მაგიდა; ორი მომცრო სავარძელი; სათამაშო სასტუმროსათვის; ჯადოსნური ნავთის ფარანი; აქა-იქ შემთხვევით შემორჩენილი სათამაშოები და ა.შ. ამავე დროს, მითითებულია, რომ ოთახში დგას უზარმაზარი თეთრი სავარძელი უფროსთათვის. ერთი კედლის გასწვრივ დგას დიდი კარადა, კარადა – დედა, უშველებელი და თეთრი... უბრალო, მაგრამ იდუმალებით მოსილი.²

რეჟისორი თხზავს გარემოს, დაწვრილებით აღწერს ყოველ დეტალს. როგორც ირკვევა, ამ ოთახის არსებობა ძალზე მნიშვნელოვანია იმ სათქმელის გამოსახატავად, რისთვისაც აირჩია რეჟისორმა ეს პიესა დასადგმელად. აქ ძალზე ზუსტად, სიღრმითა და მასშტაბურობით არის გაშიფრული ჩეხოვის ერთი სიტყვა — „დღემდე“.

¹ Джорджо Стрелер. Театр для людей, М, 1984, с. 210

² Джорджо Стрелер. Театр для людей, М, 1984, с. 210

რეჟისორისათვის ავტორის რემარკა ხდება გასაღები არამართო ვიზუალური პლასტიკების მისაგნებად, არამედ განწყობის შესაქმნელად, რაც ჩეხოვის პიესების დადგმისთვის თითქმის გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს. საგულისხმოა, როგორი სიტყვებით „ხატავს“ რეჟისორი თითოეულ ნივთს, მასში უკვე კოდირებულია ატმოსფეროც, განწყობაც და ეპიზოდის ინტონაციური ჟღერადობაც, სადაც ამბავი – თხრობა, გრძნობა – საქციელთა სისტემის დაბადებისთვის არის განკუთვნილი. რეჟისორი წერს – „ჯუჯა მაგიდა“ და თითქოს იმაზეც მიუთითებს, რომ ამ ოჯახში იყო საბავშვო ოთახი, რადგანაც იყვნენ ბავშვები, მაგრამ ამ ოთახში არ იყო ბავშვების კულტი. ბავშვები თამაშობდნენ ოჯახობანას, მაგრამ უფროსების მეთვალყურეობით – ეს დიდი სავარძელი ამ „ჯუჯა“ მაგიდის გვერდით, რაღაც ზედამხედველ-დამსჯელ მონსტრადაც კი გვევლინება, ხოლო უზარმაზარი თეთრი კარადა – დედა, აქ იმპერატივის მნიშვნელობასაც იძენს და უნებურად გიბიძგებს გაევის რეპლიკისაკენ: „ღრმად პატივცემულო კარადავ!“. რეჟისორის ამ აღწერით ნათელი ხდება, რომ სპექტაკლი იქნება წარსულის იდეალიზაცია – დეიდეალიზაციის ზღვარზე გათამაშებული სანახაობა. სიძველე (ანუ წარსული), ჩეხოვის დიდი დედა-კარადა, როგორც ამ წარსულის სიმბოლო, ჩანს, რეჟისორისთვის არის სანახაობის მთავარი მეტაფორა. როგორც თავად წერს – „კარადა ამჟამფრებს დროის გათამაშებას“. ეს კარადა-დედა წარმოქმნის სანახაობის ძირითად მელოდიას – ყველაფერი ძველი, გაცვეთილი, ხანდაზმული, თვით ბაღიც კი უკვე აღარაა პატივსაცემი! შემთხვევითი ხომ არ არის, რომ ბოლოს ფირსი საერთოდ დაავიწყდება ყველას.

ერთი შეხედვით, ეს „უბრალო“ სარეჟისორო ტექსტი უამრავ ინფორმაციას გვაწვდის იმის თაობაზე, თუ როგორ ამოიკითხა, იგრძნო, გაშიფრა, თავის სულში გაატარა და სასცენო მეტაფორის რანგში აამაღლა ჯორჯო სტრელერმა ანტონ ჩეხოვის ტექსტი. შემდგომ კი ფილოსოფიური, მასშტაბური მეტაფორა შექმნა ამ საბავშვო ოთახისაგან.

ასე დაასრულა მთავარი მოვლენა რეჟისორმა: „გაევი და ლუბა თანდათან აღმოჩენენ თავიანთ დაკარგულ ბავშვობას, როცა მოხვდებიან საბავშვო ოთახში, წარსულის აჩრდილთა გარემოცვაში, აღმოჩნდებიან მათ შორის, რაც გადაურჩა დროის მიერ დამარხულ ბავშვობას... ისინი შემოუსხდებიან პაწაწინა მაგიდას, რათა ითამაშონ რაღაც შეუძლებელი თამაში და ეს თამაში დასრულდება იმით, რომ უცებ გაიხსნება დიდი კარადის კარიბჭე, რადგანაც მასში შეჩურთულია უამრავი რამ და ეს ყველაფერი გადმოიფრქვევა იატაკზე... და ბოლოს, ნიკელის პატარა საბავშვო ეტლი თავდაყირა გადმოგორდება კარადიდან იატაკზე, რომელსაც ფსკერზე შავი ფერის ქსოვილი აქვს გაკრული, საბავშვო ეტლი – კუბო... იგი გაგორდება ავანსცენაზე მარჯვნიდან მარცხნივ და დაეჯახება ლუბას... ეტლი, რომლითაც დაატარებდნენ მის შვილს. ლუბა უხმოდ აქვითინდება. მაშინ კი ოთახი თითქოს გადაიქცევა დროის სასაფლაოდ“.¹ რეჟისორის ამ სიტყვებში კოდირებულია არამარტო რემარკის სასცენო ტრანსფორმაციის ფორმა, განწყობა, სცენოგრაფია, სასცენო რეკვიზიტი, პერსონაჟთა საქციელთა რიგი, არამედ თავად წარმოდგენის მთავარი მეტაფორა – წარსულის დასაფლავების უსახური, მაგრამ უსაშველოდ ტკივილიანი ცერემონიალი. აქ კარადა მოიაზრება, როგორც წარსულის რეგალიათა „შენახვის“ ადგილი, როგორც წარსულის სიმბოლო. ამიტომაც, უბრალოდ, კარადის კარი კი არ გაიღო, არამედ წარსულის კარიბჭე განიხსნა და რეალობას ჩაენაცვლა ყოფილი აღტკინებული რომანტიკაც და მტანჯველი რეალობაც. ამან გამოიწვია ლუბასა და გაევის ახალი შეგრძნებაც წარსულისა და აწმყოს შეუთავსებლობის თაობაზე. ეს, უთუოდ, ერთგვარი რეკვიემი – სანახაობა იყო, რომელიც ინტელიგენციის ხვედრზე მიაპყრობდა მაცურებლის ყურადღებას.

ჯორჯო სტრელერმა აღნიშნული სტრიქონები XX საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისში დაწერა. მაშინ,

¹ Джорджо Стрелер. Театр для людей, М, 1984, с. 212

როდესაც საზოგადოებას ახალი ტიპის ლოპანინთა მომძლავრების მიზნებით წარსულის ნოსტალგია გაუმძაფრდა. როგორც ნივთიერების ნებისმიერი მოლეკულა ატარებს მისი შემადგენლობის ყოველ თვისებას, ასევე ნებისმიერი მოვლენა (ეპიზოდის კი) ატარებს მთლიანი წარმოდგენის რეჟისორული გადაწყვეტის მარცვალს. ამიტომაც, მოგვეცა შესაძლებლობა, ამ ერთი ეპიზოდის „რეჟისორული ტექსტის“ შემწეობით გვემსჯელა სანახაობის აზრობრივ სტრუქტურაზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Джорджо Стрелер. Театр для людей, М, 1984

კინომცოდნეობა

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

ჯიდაიგეკი – ერთსაუკუნოვანი ტრადიცია

ყველა ქვეყნის კინემატოგრაფს გააჩნია თავისი ჟანრობრივი ტრადიციები, რომლებიც ათეულობით წლების განმავლობაში მყარად იმკვიდრებდნენ თავისთავად ადგილს. უმეტესი მათგანი განიცდიდა დიფერენციაციას, ტრანსფორმაციას, ევოლუციას, თუმცა არასოდეს უჩიოდა მაცურებლის ნაკლებობას, შემოქმედებითი წრეების მხრიდან ინტერესის მოღუნებას. მათი დამსახურება უდავოდ საგულისხმოა ეროვნული კინოწარმოებების განვითარების საქმეში.

ჯიდაიგეკი იაპონური კინოს ჟანრია, რომელიც თეატრიდან მივიდა, ისევე, როგორც დანარჩენი კინოჟანრები. იაპონურმა თეატრალურმა ხელოვნებამ საგრძნობი გავლენა იქონია ადგილობრივ კინემატოგრაფზე. დედამიწის ზურგზე არ მოიძებნება სხვა ქვეყანა, სადაც თეატრმა ასე დაიქვემდებარა ახალაღმოცენებული კინო.

ჯიდაიგეკის ათვლა იწყება ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისიდან, როდესაც ეკრანებს მოეწვინა იაპონელი კინოპიონერების ისეთი ნამუშევრები, რომლებშიც აჩვენებდნენ წარსულ დროებას, ისტორიულ-ჰეროიკულ თემებს, დიდი ფეოდალებისა და სამურაების ბრძოლებს, გლეხებისა და ვაჭრების სადაგ დღეებს. ჯიდაიგეკი (ანუ „კოსტიუმირებული დრამა“) იგივეა, რაც ისტორიული ფილმი, რასაც დასავლეთის ზოგიერთ ქვეყანაში პერიოდულ კინოსურათებად მოიხსენიებდნენ. ცალკეული მკვლევარები მათ სამურაულ ფილმებსაც უწოდებენ.¹

თავისთავად, ჯიდაიგეკის იმთავითვე ჰქონდა მკაცრად

¹ Thorne, Roland. Samurai Films. Harpenden: Kamera Books, 2008, p. 11

გაწერილი სტილისტური და კონცეპტუალური ჩარჩოები. პირველ ხანებში ყველა მათგანს იღებდნენ იაპონიის ძველ დედაქალაქ კიოტოში, რადგან ხელოვნური განათების უქონლობის გამო გადაღება მხოლოდ ნატურაზე მიმდინარეობდა, ხოლო ეს ქალაქი ძველებური ციხესიმაგრეებით, ქუჩებითა და ხეივნებით ზედგამოჭრილი იყო ასეთი კინოჟანრისთვის. ჯიგაიდეკიში მოღვაწეობდნენ საუკეთესო იაპონელი კინორეჟისორები და პირველი იაპონელი „კინოვარსკვლავი“ მსახიობიც სწორედ ამ ჟანრიდან ამოიწვერა.

ჯიდაიგეკების უმრავლესობა მოიცავს ხანგრძლივ ეპოქას, დაწყებულს სენგო-კუს პერიოდით, რომელიც გულისხმობს 1478-1603 წლებს, როცა ფეოდალურად დაქუცმაცებულ იაპონიაში გაჩაღებული იყო დაუნდობელი შინაომები. ამას ემატება ედოს პერიოდი მეიჯის რესტავრაციამდე, ანუ 1603 წლიდან, როდესაც ქვეყანამ გვიანფეოდალურ ხანაში მიაღწია ეკონომიკურ-პოლიტიკური და კულტურული განვითარების უმაღლეს საფეხურს, 1868 წლამდე, როცა ახალი იმპერატორის – მეიჯის მეთაურობით უარი ეთქვა სამხედრო-ფეოდალურ სისტემას და არჩეულ იქნა დასავლური კაპიტალიზმის გზა. ამავე ხანებში მოხდა სამურაების ინსტიტუტის დაშლა, გატარდა ბევრი სხვა რეფორმა, რითაც სულ მალე, XIX საუკუნის მიწურულიდან, „ამომავალი შხის ქვეყანა“, სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიაში რეგიონალურ ლიდერობასაც კი წაეპოტინა.

თითოეული იაპონური კინოკომპანია ცდილობდა თავის ჯიდაიგეკებში, რაც შეიძლება წინ წამოეწია ეროვნული სულისკვეთება, ძირძველი ტრადიციები, საბრძოლო ხელოვნება, თეატრალური თუ ლიტერატურული მემკვიდრეობა და ა. შ. ისტორიული ფილმის გადაღება ერთობ ღირსეულ საქმედ ითვლებოდა. პროფესიული სცენიდან კინოსტუდიებში გადაბარგებული რეჟისორები ძალ-ღონეს არ იშურებდნენ, რათა ისტორიულ წყაროებში მოექცნათ საინტერესო, სათავგადასავლო ამბები და მათზე დაყრდნობით

შექმნათ ამდღევადელი სიუჟეტების კინოსურათები. ამას გარდა, ისინი წარმატებით იყენებდნენ ეროვნული თეატრის პოპულარული პიესების ეკრანიზაციების პრაქტიკასაც.¹ ძირითადად, იგულისხმება „კაბუკისა“ და „ნოს“ სპექტაკლები, რომლებშიც ქალების როლებს მამაკაცები ასრულებდნენ. კინემატოგრაფისტებმა იგივე გადაიტანეს კინოში, რადგანაც, თეატრალების მსგავსად, მიაჩნდათ, რომ საგანგებოდ შერჩეული მამაკაცი მსახიობები, რომლებსაც „ონაგატას“ ეძახდნენ, ქალურობას უფრო აღწევდნენ.

უზნო კინოს პერიოდის ჯიდაიგეკების უმთავრეს ფიგურას წარმოადგენდა რეჟისორი შოძო მაკინო, რომელიც ასევე თეატრიდან მივიდა კინოში. მას კიოტოში ჰქონდა საკუთარი თეატრი, სადაც ბრწყინვალე დადგმებს ახორციელებდა და ერთ-ერთი კინოკომპანიის ხელმძღვანელობის დაჟინებული თხოვნით, 1908 წელს გადაიღო სადებიუტო ფილმი, რითაც უმაღლესი მიიპყრო ყურადღება.

მაკინომ თავისებური სტილი ჩამოაყალიბა – გადაღებისას დგებოდა კინოკამერის გვერდით და კითხულობდა მოქმედებისა და დიალოგების ტექსტს, რის მიხედვითაც მსახიობებს უნდა ეთამაშათ. მისი პირველი ნამუშევრების ხანგრძლივობა 4-5 წუთს გრძელდებოდა. მათი წარმოება 2-3 დღეში მთავრდებოდა. შოძოს დამსახურებაა თეატრის მსახიობის — მაცუნოსუკე ონოეს კინოსთვის აღმოჩენა და მისგან პირველი პოპულარული კინომსახიობის გამოძეგრვა.

ონოე მხოლოდ ჯიდაიგეკებში თამაშობდა და მისი კინოგმირები თაობებისთვის მისაბაძი ეკრანული პერსონაჟები იყვნენ. მაკინო-ონოეს დუეტის ჯიდაიგეკები აშკარად გამოირჩეოდნენ სხვა კინოკომპანიების შექმნილი ამავე ჟანრის კინოსურათებისაგან. მათ ისე უწევდათ მუშაობა, რომ წელიწადში რამდენიმე ათეულ ფილმს იღებდნენ.

ჯიდაიგეკებზე ბევრი იწერებოდა ადგილობრივ პრესაში

¹ McDonald, Keiko. Japanese Classical Theater in Films. Toronto: Associated University Presses, p. 138

და განსაკუთრებით, კინოს საკითხებისადმი მიძღვნილ სპეციალიზებულ, პერიოდულ ჟურნალებში — „კაცუდო შაშინკაი“ („მოდრავი სურათის სამყარო“), „კაცუდო ნო სეკაი“ („მოდრავი სამყარო“) და „კინემა რეკოდო“ („კინოს მატიანე“). ამ უკანასკნელის გამომცემელი, კინოკრიტიკოსი და რეჟისორი — ნორიმასა კაერიამა კინოს თანამემამულე მესვეურებს მოუწოდებდა თამამი გარდაქმნებისკენ, რაშიც, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობდა არსებულ კინოწარმოებაში მსოფლიოში მიღებული და აპრობირებული მეთოდების დანერგვასა და იაპონური კინოჟანრების მისადაგებას დასავლურ ჟანრებთან, მით უფრო, ამერიკულებთან. იგი აცხადებდა, რომ ფართოდ უნდა გამოეყენებინათ კამერის სხვადასხვაგვარი მოძრაობები, მრავალფეროვანი მონტაჟი, და რაც მთავარია, ახლო ხედი, რითაც „ონაგატას“ ადგილი აღარ იქნებოდა კინოში და მის ადგილს დაიკავებდა ქალი მსახიობი, რომ ამით ხელი შეეწყობოდა ჯიდაიგეკებისთვის (და ასევე სხვა ჟანრის ფილმებისთვის) თეატრალური შტამპების მოცილებას და უფრო მეტი კინემატოგრაფიული გამომსახველობის შექმნას.¹

1920-იანი წლებიდან მოყოლებული, ჯიდაიგეკიმ მართლაც განიცადა სახეცვლილება — „კაბუკისა“ და „ნოს“ სპექტაკლების სტილისტიკიდან ის გადაერთო სუფთა კინოს სპეციფიკაზე. ამავე დროს, ეს ჟანრი დაიტოვა რამდენიმე სუბჟანრად, რომელთაგანაც ყველაზე პოპულარული გახდა პეროიკულ-რომანტიკული კენგეკი, რომელსაც სხვანაირად ჩანბარას უწოდებენ. მასში ბევრი დინამიკა ჩაიდო. ის დასაბამს იღებს ზღაპრიდან, ძლიერი, მამაცი, სამართლიანობისათვის მებრძოლი ზღაპრული გმირებიდან. მასში, რა თქმა უნდა, ერთგვარ კოდად ძვეს სამურაების ღირსების კოდექსი „ბუშიდო“, ეროვნული ფოლკლორის საფუძვლები, წმინდათაწმინდა ტრადიციები და ა. შ. მოგვიანებით მას

¹ Sharp, Jasper. The Historical Dictionary of Japanese Cinema. Plymouth: Scarecrow Press, 2011, p. 201-202

დასავლელი მკვლევარების ნაწილმა ახალი ტერმინი — „ისტერნი“¹ დაარქვა, რადგანაც ჩათვალა, რომ ის განიცდიდა პოპულარული ამერიკული კინოჟანრის — ვესტერნის გავლენას. თავად იაპონელებმა ამგვარი ტერმინი არ მიიღეს და ყოველთვის ამტკიცებენ, რომ კენგეკი ვესტერნისა და ზოგადად, დასავლური კინემატოგრაფის გავლენის გარეშე ჩამოყალიბდა, მიუხედავად იმისა, რომ ფინალი ძალიან ჰგავს ტიპური ვესტერნის საფინალო ეპიზოდს. დადებითი გმირი ორთაბრძოლაში რომ ამარცხებს უარყოფითს ანუ, სიკეთე — ბოროტებას. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ თუკი ვესტერნში ისინი ერთმანეთს ცეცხლსასროლი იარაღებით ებრძვიან, კენგეკიში დაპირისპირება ხმლებით მიმდინარეობს. მას აქვს პირობითი ნიშნების სისტემაც, რომელიც განსაზღვრავს ქვეყანრის ხასიათს. საკმარისია, ეკრანზე გამოჩნდეს ადამიანი ხმლით, რომ უკვე წინასწარ იცი მომავალი ბრძოლის ან ბრძოლების შესახებ.

კენგეკის გმირი არ არის ფსიქოლოგიურად დამუშავებული პერსონაჟი, არამედ პირობითი მოდელია, ნიღბის გაგებას რომ ეყრდნობა. ტრადიციული იაპონური თეატრის პერსონაჟის ქცევის მთელი სისტემა, კოსტიუმი, ყესტები, მიმიკა შედის თვისებების ერთიანობაში, რაც მის გაშიფვრაში გვეხმარება. ამ შემთხვევაში ნიღაბი კი არ ფარავს, არამედ აშიშვლებს ადამიანის ხასიათს. კენგეკის ერთ-ერთი მთავარი ინტრიგა ისაა, რომ თავიდან ვერ გაიგებ, მთავარი გმირი დადებითია თუ უარყოფითი. მოქმედების განვითარების მიხედვით, იარაღის ფლობის მისი ტექნიკა ხდება პერსონაჟის აღქმის თავისებური სავიზიტო ბარათი.²

იაპონური კინო ამაშიც იაპონურ თეატრს დაესესხა — პერსონაჟები თეატრალურ გმირებს ბაძავდნენ და ხმლით ორთაბრძოლებისას შენელებულ საცეკვაო მოძრაობებს ასრულებდნენ. ის თავის დროზე მაცუნოსუკე ონოემ შემოიღო,

¹ Horizon, #4, 1962, p. 43

² Lowry, Dave. Bokken: Art of the Japanese Sword. Burbank: Ohara Publications, 1986, p. 26

რომელიც მახვილს ნელ-ნელა იქნევდა და განუმეორებელ პოზებში დგებოდა. შემდეგ ჯერი მიდგა ტრადიციული საბრძოლო ფარიკაობის – კენდოს ოსტატების მიწვევაზე. მათ ვესტერნის ტემპისა და რიტმის აშკარა გათვალისწინებით შეცვალეს ორთაბრძოლების სახე და უფრო მიუსადაგეს ეკრანს.¹

როდესაც კინო გახმოვანდა, ჯიდაიგეკიმ თავიდან მოიცილა გადამეტებულად ფორმალიზებული სქემები და მანერულობა. მასში დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა ხმლის ხმასა და სამურაის ყვირილს, ასევე სხვა ხმოვან ეფექტებს. ჟანრში ახალი იდეები მიიტანეს ახალგაზრდა კინორეჟისორებმა, რომელთა ნამუშევრების მთავარი გმირი სამურაები თითქმის აღარ შეესაბამებოდნენ ჯიდაიგეკის სახასიათო ვაჟკაცურ ტიპაჟებს. ამასთან, გაჩნდა რამდენიმე კენგეკი, რომლებშიც გაიჟღერა ნიჰილისტურმა ინტონაციებმა, წინ წამოიწია პაროდიულმა ელემენტებმა. იმხანად, კრიტიკოსთა უმეტესობა ჟანრის გაქრობასაც წინასწარმეტყველებდა, თუმცა ფორმის ექსპერიმენტებში გაწაფულ რეჟისორებს ჯიდაიგეკიში შეჭქონდათ ახლებური, ორიგინალური სტილი, ლირიკული სენტემენტალიზმი, სოციალური კრიტიციზმი, ფოკუსირებას ახდენდნენ არა გამოსახულებაზე, არამედ სიტყვაზე, უფრო მეტად აინტერესებდათ გმირის ხასიათი და მისი შინაგანი სამყარო, ხოლო ისტორიულ მასალას საუცხოოდ იყენებდნენ ემოციების გადმოსაცემად.

მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში, გასაგებია, თუ რაოდენ პატრიოტული დატვირთვა მიეცა ჯიდაიგეკის. თანაც იაპონელი კინემატოგრაფისტები, რომლებმაც ვერა და ვერ აუღეს ალღო სათანადო პროპაგანდისტული კინოსურათების კეთებას, კვლავაც ჯიდაიგეკებს იღებდნენ და ამით აღასრულებდნენ ვალს სამშობლოსა თუ იმპერატორის წინაშე. ომის შემდეგ დამყარებულმა ამერიკულმა საოკუპაციო რეჟიმმა ძალზე ბევრი ადრე გადაღებული ჯიდაიგეკი

¹ West, David. Chasing Dragons: An Introduction to the Marital Arts Film. New York: Taurus, 2006, p. 16

აკრძალა, ვინაიდან ამერიკელები თვლიდნენ, რომ იწვევდა ფეოდალურ სენტიმენტებს მაყურებელში. რასაკვირველია, ამან ჟანრის თავისებური დაცემა გამოიწვია, თუმცა ის ასპარეზიდან არც მაშინ გამქრალა.

1950-იანი წლების დასაწყისისთვის, როცა საოკუპაციო რეჟიმი დასრულდა, ხელახლა აღორძინდა — ერთიმეორის მიყოლებით კეთდებოდა ფილმები (ხანდახან სერიებიც) ისტორიულ გმირებზე, ამაყ სამურაებზე, რომლებიც ყველა სირთულეს ლახავდნენ, რათა მოვალეობა შეესრულებინათ, თავიანთი ფენის რაინდული სული და რომანტიკის ორეოლი შეენარჩუნებინათ.¹ ჯიდაიგეკი მითოლოგიის დონეზე ავიდა. ის არა მარტო ჩვეულებრივ ისტორიულ რეკონსტრუქციას წარმოადგენდა, არამედ აცხადებდა პრეტენზიას წარსულის დაკანონებაზე, მისი, როგორც ისტორიული დოკუმენტის მნიშვნელობაზე.

იაპონურ კინობაზარზე გასულ ჯიდაიგეკებს საშუალოდ 250-პროცენტიანი მოგება ჰქონდათ, რამაც ბიძგი მისცა ეროვნული კინოწარმოების ხელმძღვანელებს, უფრო მეტი რაოდენობითა და უფრო ფართო მასშტაბით გაეტანათ ისინი საზღვარგარეთ.

იმავე ხანებსა და მომდევნო ათწლეულებში გამოჩნდა ჯიდაიგეკები, რომლებიც გარეგნულად კი მიჰყვებოდნენ ჟანრის სქემებს, თუმცა გამოხატავდნენ აზრებსა და გრძნობებს, რომლებიც მისთვის დამახასიათებელი სულაც არ იყო.

აკირა კუროსავას, კენჯი მიძოგუჩის, მასაკი კობაიაშის, ჰიროში ინაგაკისა და სხვათა ნამუშევრები ნაწილობრივ მაინც იყვნენ ამოვარდნილი ჟანრის კანონებიდან, თუმცა ჟანრმა ამით მხოლოდ მოიგო. ამგვარი კინოპროდუქციის გმირები წინ აღუდგნენ დაძველებულ დოგმებს, წარმოაჩინეს არა ლეგენდარული, არამედ რეალური პიროვნებები. იდეური გადასხვაფერების მიუხედავად, ჯიდაიგეკის კინოენა

¹ Desjardins, Chris. *Outlaw Masters of Japanese Film*. New York: Taurus, 2005, p. 32

უცვლელი დარჩა. ჟანრის ნიშნების სისტემა გაცილებით მდგრადი აღმოჩნდა, ვიდრე მისი იდეოლოგია.

იაპონიაში ტელევიზიის გაჩენისთანავე ჯიდაიგეკიმ ცისფერ ეკრანს მიაშურა. სატელევიზიო ჯიდაიგეკები გადაიქცნენ მასობრივი კულტურის ისეთ სეგმენტად, რომელსაც ბლომად მაყურებელი ჰყავდა. ტელევიზიასთან პაექრობას გამოდევნებულმა კინომ აუდიტორიის დასაბრუნებლად ისევ ექსპერიმენტებს მიმართა. ამის ერთ-ერთი მაგალითია მუსიკალური ჯიდაიგეკები, რომლებმაც ვერ ივარგეს და მალევე მიეცნენ დავიწყებას, ამიტომ კინემატოგრაფისტებმა ხელი მიჰყვეს ისევ ტრადიციული ჯიდაიგეკების გადაღებას. აღნიშნულმა კინოპოლიტიკამ 70-90-იან წლებში საგრძნობლად გაამართლა და მნახველიც მიიზიდა.

საუკუნეზე მეტი გავიდა, რაც ჯიდაიგეკი ამშვენებს იაპონურ კინოხელოვნებას. მისი გავლენა გადასწვდა სხვა ქვეყნებსაც, რომელთა წარმოებულ ფილმებში იყენებენ ჯიდაიგეკის გამოცდილებას. ამის ნათელ დადასტურებად არაერთი ნიმუშის მოყვანა შეიძლება, რომელთაგან ყველაზე თვალსაჩინოა ამერიკელი ჯორჯ ლუკასის განხმაურებული სერიები — „ვარსკვლავთა ომები“ და მათი ჯედაის ორდენის რაინდები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Thorne, Roland. Samurai Films. Harpenden: Kamera Books, 2008
- McDonald, Keiko. Japanese Classical Theater in Films. Toronto: Associated University Presses, 1994
- Sharp, Jasper. The Historical Dictionary of Japanese Cinema. Plymouth: Scarecrow Press, 2011
- Horizon. #4, 1962
- Lowry, Dave. Bokken: Art of the Japanese Sword. Burbank: Ohara Publications, 1986
- West, David. Chasing Dragons: An Introduction to the Marital Arts Film. New York: Taurus, 2006
- Desjardins, Chris. Outlaw Masters of Japanese Film. New York: Taurus, 2005

ელისაბედ ერისთავი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინო-ტელე ფაკულტეტის
ასოცირებული პროფესორი

გიორგი ოვაშვილის „სიმინდის კუნძული“

გიორგი ოვაშვილის „სიმინდის კუნძული“ არა მარტო ქართულ, არამედ მსოფლიო კინემატოგრაფშიც ავანგარდულ ქმნილებად აღიქმება. ამ ფილმმა მაღალი შეფასება მიიღო, რაზეც მრავალი საერთაშორისო ჯილდო და ნომინაცია მეტყველებს.

ავანგარდულ ფილმს ახასიათებს:

- ექსპერიმენტული სტილი ან ფორმა.
- არალინეარული, არაქრონოლოგიური ან არათხრობითი მოწოდების ფორმა.
- არატრადიციული გამომსახველი ვიზუალური რიგი.
- ხმოვანი რიგის არატრადიციული გამოყენება.
- სტილისა და ჟანრის მიქსი.
- პოეტური ან ლირიკული გადახვევები.
- გაურკვევლობა ან განუსაზღვრელობა დროში ან თემატიკაში.

ყოველი ავანგარდული ნამუშევარი მკვეთრად ინდივიდუალური და განსხვავებული ენით შექმნილი ნაწარმოებია. **ენა**, რომლითაც მეტყველებს ეკრანი — ის მახასიათებელია, რომელიც საშუალებას გვაძლევს ამოვიცნოთ ავტორი, ჟანრი, დრო და ა.შ.. ტრადიციულ და ავანგარდულ ქმნილებებს მკვეთრად განსხვავებული ენა ახასიათებთ, რაც, ძირითადად, იმიჯების, შუქის, სეთინგისა და მონტაჟის სპეციფიკაში ვლინდება.

„სიმინდის კუნძული“, ტრადიციული თემატიკის მიუხედავად, განსხვავებული ენით მეტყველებს, რის გამოც მარტივი ისტორია ფსიქოლოგიური დრამის ელფერს იძენს

და რეალური გმირები ფერწერულ ტილოში ბუნებრივად ეწერებიან. ეს არის ტიპური არტ ფილმი, რომელშიც რეჟისორის ხელვა ღრმა ესთეტიზმით გაჯერებულ, პოეტურ გამოვლენებს იძენს და მთელი ფილმის აუდიოვიზუალური კონცეფციის ავტორისეულ ხელვას გვაწვდის.

თუმის ისტორიული საფუძველის მიუხედავად, გიორგი ოვაშვილის შემოქმედებითი ხელვა ამბის მოყოლას არ ჯერდება, რის გამოც, ესპლასტიკური ფილმი ფსიქოლოგიური მონაპოვებისა და ფილოსოფიური განზოგადოებების ჰუმანური ხედვით მოწოდებულ კომპოზიციად გვევლინება. გმირების მონოტონური ყოფა ფილმის რიტმზე აისახება და სიუჟეტი ზოგად ჟღერადობაში იკითხება. არ ყვება ამბავს, რომელიც გაიტაცებს მაყურებელს, აუღელვებლად, პერმანენტულად გვაწვდის დეტალებს, რომლებიც ბუნების ჟღერადობაში იკითხებიან.

ფილმის თემა: კაცი აღმოაჩენს პატარა კუნძულს, რომელიც ყოველ წელს წყლის ნაკადით მოტანილი მიწით წარმოიშობა. არსებულ კუნძულზე გლეხი ამენებს სახლს, ამუშავებს მიწას და მოჰყავს მოსავალი, მაგრამ მოსავლის აღებას ვერ ასწრებს, ვინაიდან მოუარდნილი სტიქიის გამო კუნძული წყალში იძირება.

ეს თემა მრავალ მითოლოგიურ და ისტორიულ ანალოგს გვაგონებს (როგორც ლიტერატურაში, ასევე კინემატოგრაფსა და ცხოვრებაში) და ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური განსჯის მნიშვნელოვან საგანს წარმოადგენს, რომელიც მხატვრის ცნობიერებაში იღექება და მრავალმხრივ ინტერპრეტაციას პოულობს.

გიორგი ოვაშვილის ფილმში ყოფითი და სულიერი, ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური, მორალური და ზნეობრივი საკითხები ბუნების გარსშია ჩაქსოვილი. ყოველივე სიმბოლოებით დატვირთულ ფერწერულ და ემოციურ ტილოს წარმოადგენს, რაც ქართულ კინემატოგრაფში (და არა მარტო ქართულში) ავანგარდის სახეს იძენს.

ფილმის მეორე თემა — საქართველო-აფხაზეთის

ომი — გიორგი ოვაშვილისთვის კვლავ მნიშვნელოვანია. მნიშვნელოვანია, როგორც ყველა ომი, რომელიც უბრალო მოქალაქეებისთვის ტრაგედია და ბუნების საწინააღმდეგო მოვლენაა.

ფილმის ყველა გმირი იძულებულია ომის წესები მიიღოს და დაემორჩილოს. ამ ვითარებაში ცხოვრებისეულ პრობლემებთან გამკლავება უფრო ასაკოვან კაცს შეუძლია. ამ წესის დაცვა ახალგაზრდისთვის ხშირად თითქმის შეუძლებელია. ბუნებას კი თავისი წესები გააჩნია, რომელნიც ფილმში მრავალმხრივი წარმოსახვის დინამიკაში ვლინდებიან. ის ხან მშვიდია, ხან აღელვებული, ხან იღუმალებით აღსავსე, ხან გალადებული, ხან გააფთრებული... ბუნება არა მარტო მთავარი იმიჯია, არამედ ფილმის ყოველი კადრის სეთინგის შემქმნელი, რომელიც კუნძულის გმირებთან ფსიქოლოგიურ კავშირშია.

ბუნება ფილმში ყოველთვის ცვალებადი, ჟღერადი და ფერწერულია. მისი მეტყველება თხრობის მოვლენებთან სულიერ და დრამატურგიულ კავშირშია. ის გოგონას ერთგვარი თანამოაზრეც არის (როდესაც გოგონას ხალისიანი განწყობა ეუფლება — შზის სხივები მას აყვება და მთელი ეკრანი და წყალი ათინათებით მოიფინება). ეს ძალიან რომანტიკული ერთობაა, როდესაც ეკრანის მაქმანი კადრები, მოზარდის განწყობით აინთება... როგორც კი ამ უშუალობას გლქი კაცი შექნინააღმდეგება — ათინათები ქრება, ფერი ხუნდება (ნარინჯისფერი ჩალისფერში გადადის) გოგონას სამოსიც უფერულდება... ბუნება დრამატულ ტონებში იძირება (როგორც ვიზუალში, ასევე ხმოვანებაში) და გააფთრდება... ეკრანი ქარიშხლის საბედისწერო მეტყველებაში იძირება.

ნაშრომის დასაწყისში ავანგარდული ფილმის რამდენიმე კრიტიკერიუმი ჩამოვთვალე. მათგან „სიმინდის კუნძულში“ თავს იჩენს:

- არატრადიციული ვიზუალური რიგი
- ხმოვანი რიგის არატრადიციული გამოყენება
- სტილისა და ჟანრის მიქსი
- პოეტური ან ლირიკული გადახვევები

რამი გამოიხატება არატრადიციული ვიზუალური რიგი? ფილმის მოქმედება ვითარდება სიმინდის კუნძულზე, სადაც ორი ლოკაციაა: ექსტერიერი — კუნძული და პირობითი ინტერიერი — ქოხი. ორივე მცირე ზომისაა, რის გამოც გმირები ახლო, საშუალო და ზედხედით არიან წარმოდგენილი. გლეხის საქმიანობას კამერა პერმანენტულად აფიქსირებს და რამდენიმეჯერ შვილიშვილთან ერთად გვიჩვენებს. ბაბუასა და შვილიშვილის ურთიერთობა გაუცხოების შთაბეჭდილებას ტოვებს, რაც ზედხედში კარგად იკითხება: ერთად და განცალკევებულად წვანან ისინი მიწაზე. კუნძულის მცირე ზომები კამერის მოძრაობას ზღუდავს და ის მეტწილად წყლის ტონალური მოდიფიკაციებით გამოირჩევა. რაც შეეხება ქოხს, გმირები თითქმის სტატიკაში იმყოფებიან, მაგრამ ოპერატორი (ელემერ რაგაი) აქაც რომანტიკულად იჭრება და ხან ათინათით და ხან ფანჯრიდან შესული ბუნების ესთეტიკით ამ მცირე სივრცესაც ფერწერული მიგნებებით ამდიდრებს.

ამ ფილმში ყველაფერი (კუნძული, ქოხი, გმირები) ბუნებასთანაა დაკავშირებული. ბუნების ძირითადი იმიჯია წყალი, რომელმაც შექმნა კუნძული, ხელი შეუწყო იქ დაბინადრებას, მოსავლის მოყვანას... ბუნება ბატონობს როგორც თემატურად, ასევე დრამატურგიულად და ფსიქოლოგიურად. ყოვლისმომსწრე და გამზიარებელია. მისი სახე ძირითადად პირქუშია, როგორც გმირების განწყობა. ბუნების სადებავები მინორულია: ძირითადად ლურჯისა და მწვანე ფერების მუქი გრადაციებით. ყოველივე ეს მთავარი გმირების სამოსზეც აისახება. ფილმში მხოლოდ ერთხელ ჩნდება წითელი ფერი (გოგონას მაისური), რომელიც ბუნების ლალ განწყობას ავლენს: მზის სხივები, ათინათები, ნარინჯისფერი ქოხი... მხოლოდ ერთხელ გაიხარა გოგონამ და მისი განწყობა ბუნებამაც აიტაცა....

რა არის არატრადიციული ასეთ ვიზუალურ რიგში? — არატრადიციულია ფილმის, როგორც სიმფონიური პოემის მოწოდება, სადაც ყველა მოვლენა თუ გმირი ეკრანის

„მუსიკის“ ტილოში ეწერება და კინოს სიუჟეტი ამ ერთიანი აუდიოვიზუალური კომპოზიციით იძერწება.

რაც შეეხება ხმოვანი რიგის არატრადიციულ გამოყენებას — ის ვიზუალურ რიგშია ჩაქსოვილი და ეს მდიდარი აუდიოვიზუალური პალიტრა (თემებით, გმირებითა და მოვლენებით), პლასტიკური გარდასახვებითა და ჟღერადობით ჭეშმარიტ სიმფონიურ სურათს წარმოშობს (გლენი კაცი და მასთან დაკავშირებული მოვლენები აქ არ იგულისხმება).

მუსიკა შესანიშნავ კომპოზიტორ სოსო ბარდნაშვილს ეკუთვნის. იგი, როგორც ვიცი, კარგად ხატავს, ამიტომ გასაკვირი არაა, თუ რატომ ჩაეწერა მისი მუსიკა ვიზუალურ რიგში. შთაბეჭდილება მრჩება, რომ მუსიკა ვიზუალური რიგის განწყობითაა შექმნილი (იმდენად ორგანულია მისი პარტია ზოგად პარტიტურაში). ფილმში რამდენიმე ძელოდია ჟღერს: გოგონას ლეითთემა, ყოფითი მოვლენების თანამგზავრი ძელოდია და დრამატიზმით აღსავსე მუსიკა. ფსიქოლოგიურ-ემოციური მიმოქცევები და a'kappella — გუნდი, რომელსაც რეკვიემის ხასიათი აქვს, ფილმის კულმინაციურ ნაწილში მეტად ემოციურად ჟღერს და ტრაგიკული მოვლენების აღქმის პარტიტურას წარმოადგენს. სოსო ბარდნაშვილის მუსიკაში აღსანიშნავია ქართული მიმოქცევების პერმანენტული არსებობა.

საუნდ ჯგუფს უდიდესი როლი მიუძღვის ფილმის აუდიოვიზუალური სიმფონიური სურათის შექმნაში. ხმის დეპარტამენტის ჯგუფი იშვიათად ფასეულ მონაპოვრებს გვაწვდის. ხელოვნურად შექმნილ კუნძულზე არ არის ის ხმები, რომლებიც ბუნებას უკავშირდება. ვიზუალური რიგი აღსავსეა შუქის, ფერის, კოლორიტის მრავალი გრადაციით — ეს იშვიათად ღირებული ტონალური ვარიაციებია პერმანენტული მოდულიაციებით. მასთან ერთობაშია ხმოვანი რიგი, რომელიც სრულფასოვნადაა ჩართული როგორც დრამატურგიულ, ასევე ტონალურ და თემატურ იმპროვიზაციებში. ხმოვანი და ხედვითი რიგების დიფერენციაცია ფილმის პარტიტურაში შეუძლებელია — ეს

ერთიანი აუდიოვიზუალური ორკესტრია!

შემოქმედებითად შესრულებული პოსტფროდაქშენი – ხმის მონტაჟი, განსაკუთრებულად ხაზგასასმელია. ფილმის ხუთი დიალოგი და ორი სიტყვიერი მიმართვა ხმოვან ხაზს არ მიეკუთვნება. ეს მხოლოდ ინფორმაციული დანიშნულების მეტყველებაა

ავანგარდის დამახასიათებელ თვისებად მე დავასახელებ სტილისა და ჟანრის მიქსი. გლეხი და მისი შრომა, ყოფითი ამბები და სიტუაციური ურთიერთობები. ყოველივე ეს ტრადიციული მოვლენების ჩარჩოშია მოქცეული, მაგრამ მათი არსებობა ავანგარდულ აუდიოვიზუალური მეტყველების დინამიზმში ჭეშმარიტი მიქსის მაგალითია. პოეტური და ლირიკული გადახვევები ამ დრამატულ ტილოში უხვადაა. მთავარი გმირი გოგონა — ჭეშმარიტად პოეტური მონაპოვარია. ყოველი მისი მოძრაობა, ქცევა, პრობლემები, სიხარული, პერმანენტული გარდასახვები — რეჟისორის დიდ შრომასა და ფსიქოლოგიურ ძიებებზე მეტყველებს.

ლირიკასა და პოეტურობაზე მეტყველებს ყველაფერი, ასაკოვანი კაცისა და ძრავიანი ნავით მოძრავი ჯარისკაცების გარდა. გიორგი ოვაშვილის მიერ კუნძულის ხელოვნური შექმნა, მასზე მოსავლის მოყვანა, არაპროფესიონალ გოგონაში პოტენციის დანახვა და ყოველივე ამასთან, ნამდვილი სიმფონიური პოემის შექმნა კინოში — უდავოდ დიდი შემოქმედებითი მიღწევაა.

მეინსტრუმისა და ავანგარდის განსხვავება ძირითადად ენის ანუ ეკრანული მეტყველების სპეციფიკაში ვლინდება. განვიხილოთ, თუ როგორია გიორგი ოვაშვილის იმიჯები „სიმინდის კუნძულში“. ფილმის ანალიზისას შევეჩე იმიჯების ფუნქციებს — ბუნება, ბაბუა, გოგონა და ახალგაზრდების თემატიკა. ფაქტი, რომ ბუნება ფილმის ერთ-ერთი წამყვანი იმიჯია — მკვეთრად მეტყველებს ამ ნამუშევრის აბსტრაქტულ-ფსიქოლოგიურ ჩანაფიქრზე. აუდიოვიზუალური ტილო, რომლის საშუალებითაც მოწოდებულია ყველა კადრის სეთინგი, მუსიკალური კომპოზიციის მსგავსად, განწყობის

ესთეტიკას პროცესუალურად განაგებს, რაც მონტაჟის პლასტიკურობით ხორციელდება.

ფილმში მხოლოდ ორი გამოკვეთილი ეპიზოდია – ბაბუას მიერ მიწის აღმოჩენა და სხვა ადამიანის მიერ კვლავ მიწის პოვნა. ეს ორი ეპიზოდი ფილმის ფილოსოფიური ნააზრევია: ცხოვრება იწყება და მთავრდება და კვლავ იწყება. ეს არის ის, რაც მარადიულად მეორდება.

ფილმში ორი ტიპის ნავი ფიგურირებს – ნიჩბებიანი და ძრავიანი. ნიჩბებიანი ნავი ერთ-ერთი სიმბოლოა, რომელიც პერმანენტულად ჩნდება: მიდის, მოდის, მასში ხან გოგო ზის, ხან მოხუცი, ხან კი, ორივე ერთად. ნავი არის მათი უსაფრთხოების, საქმიანობის ატრიბუტი, რომელსაც რეჟისორმა პლასტიკური მონტაჟის ფუნქციაც მიანიჭა. ფილმის კიდევ ერთი სიმბოლო – გამხმარი ხის გრაფიკული დიზაინი — მდიდარი და კოლორიტული ბუნების კონტრასტი. ამ ხეს ჯერ ფუნქციური დატვირთვა აქვს — მასზე აბამენ ნავს, მის ფონზე შრომობს ბაბუა... ფილმის ბოლოს კი ის ისევე მიაქვს მდინარეს, როგორც ჩამოშლილი ქოხი...

ფილმის პლასტიკური მონტაჟი მისმა ჟღერადობამ განაპირობა, რომელიც ან ტონალურ, ან თემატურ გადასვლებს ემორჩილება და ამით ტონფილმს ემსგავსება (დავესესხე სერგეი ეიზენშტეინს). ტონფილმი შექმნა გიორგი ოჯაშვილმა, რომელშიც მისთვის მნიშვნელოვანი სემანტიკა და ცნებები მოათავსა.

როგორც ვხედავთ, „სიმინდის კუნძულის“ ავანგარდულობა აშკარაა. ეს არის სწორედ ის მიმართულება, რომელიც ფართო მაყურებლისთვის ხშირად გაუგებარია, ვინაიდან ამბავი, როგორც ასეთი, ფილმში ნაკლებად ჟღერადია. მაყურებელი ელის დინამიკას, დრამატულ მოვლენებს და ა. შ.. ის არ ემზადება აუდიოვიზუალური მუსიკის მოსასმენად, არ მიდის კინოში მნიშვნელოვანი მხატვრული მიგნებების დასაფიქსირებლად, არ არის განწყობილი გმირების შინაგანი მონოლოგების მოსასმენად, რომელთაც ბუნება გამოხატავს. მაყურებელი უყურებს გლეხი კაცის მონოტონურ შრომას,

გოგონას შებოჭილობას, განცდებს, აფხაზ და ქართველ ჯარისკაცებს და ყოველივე ამაში ვერ პოულობს ვერაფერს მნიშვნელოვანს, ვინაიდან ეს ფილმი სულ სხვა წესებით არის აგებული და სხვა იდეალებს ემსახურება. მომზადებულ მაყურებელს ის მნიშვნელოვან გზაწილს უტოვებს, რომლის რეზონანსის ღირებულება დროში ვლინდება.

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

**საქართველოს უახლესი ისტორია –
წარმატებული ქართული კინოს
„ხარისხის ნიშანი“**

ბოლო წლებში, საქართველოში, ერთი მეორის მიყოლებითა თუ პარალელურად, შეიქმნა ფილმები, რომლებშიც სხვადასხვა კუთხით, რაკურსითა თუ იდეურ-პრობლემური ხაზების სხვადასხვაობით აირეკლა ის ისტორიული მოვლენები და მათი შედეგები, რომლებსაც საქართველოს უახლესი ისტორია შეიძლება ვუწოდოთ; რომლებიც, გაურკვეველი მიზეზებით, რეჟისორების ყურადღების ობიექტივში კარგა ხანი არ მოქცეულან, თუმცა, რომლებსაც, წესითა და რიგით, ხელოვანი - რეჟისორი გულგრილი არ უნდა დაეტოვებინა. ვგულისხმობ 90-იანი წლების საქართველოს სახელმწიფოებრივი წყობის, სახელისუფლო ფორმაციის ცვლილებებს, ე.წ. თბილისის, სამოქალაქო ომებს, ომებს აფხაზეთში, სამაჩაბლოში (მაგრამ არა ომების ასახვას პირდაპირი მნიშვნელობით, ბატალური სცენებითა და საბრძოლო შეტაკებებით, არამედ როგორც პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ მოვლენებს), პროცესებს, რომლებმაც ქვეყნის ფიზიკური და სულიერი ცხოვრების წესზე, ადამიანების, განსაკუთრებით, ახალგაზრდების, შინაგან მდგომარეობაზე, აწმყოსა და მომავლის განსაზღვრაზე, გაპირობებაზე, არსებობაზე მოახდინეს გავლენა.

ზემოსხენებული თემატიკის ქართულ კინოში შემოსვლა მხოლოდ 2005 წლიდან, ლევან თუთბერიძის ფილმით „გასეირნება ყარაბაღში“ იწყება და გრძელდება კინოსურათებში — ვანო ბურდულის „კონფლიქტის ზონა“, გიორგი ოვაშვილის „გაღმა ნაპირი“ და „სიმინდის კუნძული“;

ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“, რუსუდან ჭყონიას „სუსა“, თამარ შავეგულიძის „დაბადებულები საქართველოში“, რუსუდან პირველის „გაილიმთ“, თონა მღვდელაძე-გრენადესა და ტიერი გრენადეს „ძმა“, თინათინ გურჩიანის „მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს“, ზაზა ურუშაძის „მანდარინები“. სწორედ ეს კინოსურათები აღმოჩნდნენ, ერთი მხრივ, ახალი ქართული კინოს არსებობის გამომხატველი, და მეორეც, ახალი წარმატების მომტანი.

ზაზა ურუშაძის „მანდარინებმა“ კი, ყველა, მანამდე არსებული „ტრადიცია“ დაარღვია და ევროპიდან ამერიკის კონტინენტზე გადაინაცვლა. ამერიკის კინოაკადემიის უცხოენოვანი ფილმის ნომინაციაში, 5 საუკეთესოს შორის აღმოჩნდა და გამარჯვებულს სულ რამდენიმე ხმით ჩამორჩა.

მოქმედება „მანდარინებში“ აფხაზეთის ომის დროს, აფხაზეთში, ესტონელების დაცარიელებულ სოფელში ხდება, სადაც ერთმანეთს, ასაკოვანი ესტონელი მამაკაცის სახლში, ორი დაპირისპირებული ბანაკის წარმომადგენელი – ახალგაზრდა ქართველი და ჩეჩენი დაჭრილი მეომრები ხვდებიან.

ფილმი, შეიძლება ითქვას, ტრადიციული ამერიკული „ბოევიკის“ სქემის მიხედვითაა შექმნილი და სიუჟეტური სვლებიც, საბრძოლო პერიპეტიებიც, მოვლენების დრამატურგიული განვითარებაც, ფინალიც, პერსონაჟებიც თითქოს ამ „დაკანონებული“ ჩარჩოდან არიან გადმოსულები. ამავე დროს, ქართველიც, ჩეჩენიც, ესტონელებიც, აფხაზებიც – მებრძოლებიცა და ისინიც, ვინც იარაღი არ აიღო და მშვიდობიანი ცხოვრება სურდა, განზოგადებული, კრებითი სახეებია, ხასიათების მრავალეროვნული ნიშნებითა და ტიპური თვისებრივი მახასიათებლებით, რაც დროის, ისტორიის კონკრეტული და ზუსტად გამოკვეთილი ფაქტობრივი „ფიქსირების“ სტადიიდან მოვლენათა განყენებულობის ეფექტს აძლიერებს.

ომმა უკვე შეიწირა ესტონელი უვოს ვაჟი (რომელიც, როგორც ფინალში ირკვევა, აფხაზების მხარეს იბრძოდა და ქართველმა მოკლა), ომმა უკვე ლტოლვილად აქცია ქართველები აფხაზეთიდან და ესტონელებიც იძულებით დააბრუნა ისტორიულ სამშობლოში (მათი დასახლებიდან ბოლო სამი მამაკაცია დარჩენილი და ისინიც მანდარინის ბოლო მოსავლის აღებას ელოდებიან, საკუთარ სახლთან სამუდამო განშორებამდე). ომი უკვე უვოს კართანაა მომდგარი, მის ეზოში ინაცვლებს და, რა თქმა უნდა, მსხვერპლიც მოსდევს. თუმცა ეს მსხვერპლი აუცილებელია, ტრაგედიის კანონის თანახმად, სწორედ ის იწვევს კათარზისს და მის შემდეგ იწყება მთავარი – პატიება და შერიგება.

„და ნუ დაგვაიწყდება, რომ მარტოოდენ ძლიერნი და სხარტნი იმკობა დაფნის გვირგვინით. იესოს გვირგვინი დაადგეს იმათ, რომელთაც უყვარდათ იგი და ასევე გვირგვინით შეამკეს მტრებმა, თუმცა ეს ამბავი თვითონ არც კი გაუგიათ“.¹

შნის სხივებში გახვეული, ნისლში, საღამოს ბინდსა და ღამის იდუმალებაში ჩაფლული, წყლით გარშემოსაზღვრული უკაცრიელი კუნძული. მდინარეში. ნაპირთან (გალმა ნაპირთან) კი ახლოა, მაგრამ იქამდე მისაღწევად, მაინც ნავია საჭირო და ერთ დილასაც ამ დაუსახლებელ მიწას სახედარული მოხუცი გლეხი და მისი შვილიშვილი — ჭორფლიანი გოგონა ძველი ნავით მიადგებიან.

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

ასე იწყება გიორგი ოვაშვილის ფილმი „სიმინდის

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

კუნძული“. მოქმედება პირობითად აფხაზეთის ომის პერიოდში ხდება. აფხაზეთში. მდინარე ენგურზე. პატარა კუნძულზე. მთელი სამყარო ტრიალებს მის გარშემო. მიწა, რომელიც სამყაროს მიკრომოდელად აღიქმება. წყალი, რომელიც ბადებს, ქმნის, განწმენდს და კლავს. წყლით შემოსაზღვრულ და თავისუფალ სივრცეში გაშლილ კუნძულზე, რომლის ნაპირთან, გაზაფხულის ერთ დღეს მოხუცი და გოგონა მიცურდებიან და სიცოცხლე მიაქვთ. ჯერ ფიცრების ქოხს აშენებენ. თესენ სიმინდს. უელიან. 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. როგორც ახალი და მარად მოძრავი, ცვალებადი ცხოვრების მეტაფორა. საიდან ჩნდებიან ეს უცნაური კუნძულები და სად ქრებიან?

როგორც წელიწადის დროების ცვლა, როდესაც ზამთარს აუცილებლად მოჰყვება გაზაფხული, ისევე ჩნდებიან იმედისა და რწმენის ეს სიცოცხლის კუნძულები და ისევე ქრებიან, რომ შემდეგ ისევე გაჩნდნენ. მარადიული, უწყვეტი წრეა, რომელსაც ბუნება და ადამიანი გადიან დაბადებიდან გარდაცვალებამდე. და თავის კვალს ტოვებენ. თავიანთი არსებობის კვალს. სიმინდის კუნძულიც მყიფე, უნიადაგო, დროებითი, სეზონური კუნძულია, რომელიც ჩნდება და ქრება, როგორც ყველაფერი ამქვეყნად, იმისთვის, თავიდან რომ დაიბადოს.

საზღვარზე მყოფი ეს კუნძული ყველას ამორებს და აერთიანებს, ადამიანებს, რომლებიც მასზე სახლდებიან, ვინც გვერდზე აუკლ-ჩაუკლის (რომლებიც არ არღვევენ წესს, სხვის სამყაროში შეჭრას რომ კრძალავს), ვინც, ნადირივით დევნილი, მას დროებით შეაფარებს თავს, გადასარჩენად. შემდეგ, როდესაც სამყარო წყლით იფარება და მღვრიე და ძლიერი ტალღები კუნძულის ნიადაგის გამოცლას იწყებენ,

როდესაც ჩვენს თვალწინ რეცხავენ და აქრობენ მიწას, რომელიც ახლახან ყვავდა, როდესაც სტიქიას ვეღარაფერი აჩერებს, გიორგი ოვაშვილის ფილმში კიდევ ერთი ხაზი შემოდის — წარღვნის თავისებური ალევორია, მითი, რომელსაც დასასრული არ გააჩნია.

„მითოსის თვითოეულ სიმბოლოსა და ალევორიას სპეციფიური ისტორია აქვს. ალევორია („სხვა რამის თქმა“) ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს არა მხოლოდ იგავურ მეტყველებას, არამედ საერთოდ, მეტაფორულ, ხატოვან მეტყველებასაც... სიტყვა „სიმბოლოც“ ბერძნული წარმოშობისაა და ნიშნავს ნიშს, ხატს, სახეს, აგრეთვე იგავურ გამოთქმას, გარკვეული იდეის გამომეტყველს. ამდენად, ეს ორივე ცნება, შეიძლება ითქვას, რომ განუყოფელია, როგორც მითოსისგან, ასევე პოეზიისგან. ამრიგად... ანტიკურობაში ალევორია განიმარტებოდა, როგორც განგრძობილი მეტაფორა, მეტაფორათა ჯაჭვი, რომელშიც სიტყვები მათი ჩვეული მნიშვნელობით როდი იხმარება, არამედ იმ მნიშვნელობით, რომელიც ავტორმა ჩაღო მასში“.¹

თონა მღვდელაძე-გრენადესა და ტიერი გრენადეს ფილმი „ძმაც“ ამ თემატიკის ფილმებს მიეკუთვნება. მან ახალ ჭრილში დაგვანახა საზოგადოების პორტრეტის ფრაგმენტი 90-იანი წლების დასაწყისის საქართველოში. თითქოს ყველაფერი ისევეა, როგორ სინამდილეში იყო, ისევე, რაც და როგორც შინ და გარეთ — ოჯახებში და ქვეყანაში ხდებოდა.

მღორე ტემპო-რიტმი, რომელიც, ერთი მხრივ, ცხოვრების დინების მსვლელობას, ყოველდღიურობას ასახავს, მეორე მხრივ, გარკვეულ წინააღმდეგობაშია მოვლენებთან, რომლებიც ფილმშია და რომლებიც ქრონოლოგიურად აგრძელებენ ერთმანეთს — თბილისის ომი, ომი აფხაზეთში, დაპირისპირება საზოგადოებაში და განუკითხაობა, რომელიც

¹ გამსახურდია ზ., „ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება“, თბ., „მეცნიერება“, 1991, გვ. 18

მთელ ქალაქს მოსდებია და რომლის ექოც სხვადასხვა ფორმითა თუ საშუალებით „ისმის“ ამ სამყაროში. რაც ქვეყანაში ხდება, არაა ფონი, არამედ მჭიდროდ და უშუალოდაა ეპიზოდებითაა დაკავშირებული თითოეული ადამიანის ბედთან და არსებობის კანონთან.

ყველა პირობითობას, რომლებსაც რეალობა ქმნის, რეჟისორები ახალ, კინემატოგრაფიულ პირობითობად აქცევენ და ეს მთელი ფილმის არსსა და კონსტრუქციას, გადაღების მანერასა და სტილისტიკას განსაზღვრავს. და იმის მიუხედავად, რომ ქვეყანაში ომია, რომელიც ყველაფერს ანადგურებს — როგორც ფიზიკურად, ასევე, სულიერად, რომლის მსველელობისას ადამიანები „იძულებული“ ხდებიან უარი თქვან ცხოვრების ჩვეულ წესსა და წესრიგზე, შეიცვალონ — მოინდომონ ან იძულებული გახდნენ იცხოვრონ ისე, როგორც „სხვები“ ცხოვრობენ, როგორი ფორმაც ახალმა რეალობამ დააწესა — მრავლისმეტყველ სიბნელეში, უამინდობასა თუ ფიზიკურ შეგრძობებამდე მისულ სიცივეში — ისინი ერთმანეთის სიხარულსა თუ ტკივილებს იზიარებენ და ერთმანეთს ანიჭებენ იმას, რაც დრომ წაართვა — სიკეთეს, სიყვარულსა და სიბოროტს, ერთგულებასა და თავდადებას.

„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

ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი, ნათელი დღეები“ უახლესი ქართული კინემატოგრაფიის „მთავარ“ ფილმად იქცა. ალბათ დიდი ხანია ქართულ კინოზე (საქართველოსა თუ მის საზღვრებს გარეთ) ამდენი არავის დაუწერია და უსაუბრია (ქართულ და უცხოურ მედიაში). მან გიორგი ოვაშვილის „გაღმა ნაპირის“ წარმატება გაიმეორა და „სარეკორდო თამასა“ კიდევ მაღლა ასწია.

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

„ადამიანი პასუხს აგებს არამხოლოდ იმაზე, რაც უნდოდა, არამედ იმაზეც, რისი გაკეთებაც მოუხდა საკუთარი ნამოქმედარის შედეგად, თუმცა კი, არანაირი შესაძლებლობა არ ჰქონია, განეჭვრიტა ეს შედეგები და მით უმეტეს, თავიდან აეცილებინა ისინი“.¹

მოქმედების დრო — მე-20 საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისი. ძველი უბანი ქვეყნის მიკრომოდელადაა ქცეული, მისი მცხოვრებლები — მთელი ქვეყნის მოსახლეობის სახესიმბოლოებად, იმის მიუხედავად, რომ დროც, გარემოც, ადამიანებიც, ვითარებაც — ძალიან რეალური, ნაცნობი და კონკრეტულია.

სწორედ ამ კონკრეტიკიდან — ეპოქის, დამაჯერებლად შექმნილი, ატმოსფეროდან, ყოფითი თუ პირობითი დეტალებიდან (ნიშნებიდან) ხდება სათქმელის განზოგადება და დროის, ადგილის, გეოგრაფიული საზღვრების, ამბის ჩარჩოების გარღვევა და ლოკალური სათქმელისა თუ პრობლების ახალ სივრცეში გაშლა.

ფილმის მთავარი გმირები მოზარდები არიან, რომლებსაც ცხოვრების (მისი ყველა წახნაგის) შეცნობა, ადამიანებსა და ურთიერთობებში გარკვევა, პირადი გამოცდილებით აღმოჩენებისა და არჩევანის გაკეთება დამოუკიდებლად, რთულ და ექსტრემალურ ვითარებაში უწევთ. მთავარია, რომ ისინი აკეთებენ არჩევანს. მათი თაობა აკეთებს არჩევანს და სხვასაც ამ გზით ცხოვრებისკენ, ამ მიმართულებით სვლისკენ „მოუწოდებს“.

„გრძელი ნათელი დღეების“ გმირები არჩევანს აკეთებენ და არა მარტო არჩევანს — ძალადობასა და მშვიდობიანობას, არამედ შეუბრალებლობას, შეუწყნარებლობასა და შენდობას შორის — ისინი ამ ნაბიჯით, ქმედებით სიძულვილის მტანჯველი გრძნობისგან თავისუფლდებიან.

„ტრაგედიის დიდ ეპოქებში ადამიანებმა შეძლეს მიეღწიათ არსებობის ტრაგიკული ხედვისათვის და შეიძლება

¹ Bonnard A, Greek Civilization, A. Lytton Sells, L., 1957, <http://www.questia.com/library/65822299/greek-civilization>

ერთადერთი იყო ის არ იყო თეატრი, რომელიც ცხოვრების იმიტაციას აკეთებს, არამედ სიცოცხლე, რომელმაც თეატრისაგან მიიღო ღირსება და ჭეშმარიტად მეომრული სული. ამგვარად, ამ ეპოქებში და ამ ურთიერთგაცვლაში სცენასა და სამყაროს შორის რეალიზდება სტილის ერთიანობა, რომელიც ნიცშეს სიტყვებით განსაზღვრავს კულტურას.

ომისათვის, რომ დაიმსახუროს ტრაგედია, საზოგადოების კოლექტიურმა სულმა უნდა მიაღწიოს კულტურის გარკვეულ საფეხურს და არა ცოდნის კულტურას, არამედ სტილის კულტურას¹.

სწორედ ამიტომ 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) მნიშვნელოვანი ქართველი რეჟისორებისთვის.

ამ დრამატული, მეტიც, ტრაგიკული მოვლენებიდან დისტანცირების შემდეგ გაჩნდა ისეთი ქართული ფილმები, რომლებშიც რეჟისორები ცდილობენ დაინახონ წარსული, თანამედროვე ადამიანის შხერით შეხედონ იმას, რაც იყო, გაერკვნენ მიზეზებსა და შედეგებში, შეაფასონ კონკრეტული დრო და ზოგადად აქციონ ის; შეაღონ კარი, რომელიც მანამდე დაკეტილი იყო, რადგან ვიღაცას არ ეყო ძალა მის გასაღებად, საკუთარ თავში „საკუთარი ნამოქმედარისა“ თუ უმოქმედობის დასაძლევად.

„ჩვენი დრო გლობალური პროცესების დროა. არაფერი „ადგილობრივი“ აღარ არსებობს — არც ომები, არც სახელმწიფო გადატრიალებები, აღარც სოციალური ძვრები. სიტყვა „ლოკალურმა“ დაკარგა აბსოლუტური

¹ ბარტი რ., კულტურა და ტრაგედია, <https://kate9alukard.wordpress.com/2010/03/10>

მნიშვნელობა“.¹

პოსტ და ალბათ, უფრო სწორი იქნება, უკვე — პოსტ პოსტმოდერნიზმის ეპოქის კინოს მთავარი პრინციპია — არსებობა „აქ“ და „ახლა“. ის მოქმედებს დღეს და უნდა აღიქმებოდეს მაშინ, როდესაც ფილმი შეიქმნა, რადგან უკეთ მოქმედებს მაყურებელზე. რაც შეეხება პროფესიულ აღქმას, ანალიზის პროცესს, მთავარი, რისი გაკეთებაც საჭიროა, იმ სტერეოტიპებისგან გათავისუფლებაა, რომლებიც ხელს უშლიან ამა თუ იმ ნაწარმოების აღქმას საზოგადოების პირადი გამოცდილებიდან, მოვლენისადმი ინდივიდუალური მიდგომებიდან გამომდინარე. დღეს გათავისუფლების ეს პროცესიც თითქოს დაწყებულია.

ფილმები, რომლებიც ქართული კინოს კრიზისის დაძლევის ფაქტს იუწყებიან, პირველ რიგში, თავად რეჟისორების მიერვე „აკრძალული“ თემებიდან „ტაბუს ახსნას“ შეიძლება დავუკავშიროთ. ისინი არსებული სტერეოტიპების გავლენიდან გამოსვლის მცდელობით არიან გამორჩეული. მათში ახალი, თანამედროვე კინოენის ძიებისა და გამომსახველობითი ხერხების, ახალი პერსონაჟებისა და ისტორიების ასახვისკენ სწრაფვაა გამოკვეთილი. ამავე დროს, ეროვნული კინემატოგრაფის საუკეთესო ტრადიციების ერთგული რჩებიან და იზიარებენ საავტორო კინოს მსოფლიო გამოცდილებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ასათიანი გ., „საუკუნის პოეტები“, თბ., „მერანი“, 1991
- გამსახურდია ზ., „ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება“, თბ., „მეცნიერება“, 1991
- კაკაბაძე დ., „ხელოვნება და სივრცე“, პარიზი, 1924
- ბარტი რ., <https://kate9alukard.wordpress.com/2010/03/10>
- Bonnard A, Greek Civilization, A. Lytton Sells, L., 1957, <http://www.questia.com/library/65822299>

¹ ასათიანი გ., „საუკუნის პოეტები“, თბ., მერანი, 1991 წ., გვ. 574

მანანა პაიჭაძე,

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი

**რენე კლერი – ფაუსტური თემის ადაპტატორი
„ეშმაკის სილამაზე“ – „LA BEAUTÉ DU DIABLE“**

რენე კლერი მსოფლიოს კინოხლოვნებაში ის სახელია, რომელიც ასოცირდება როგორც ავანგარდთან, ასევე ტრადიციასთან. მეტიც, რენე კლერმა თავისი საავტორო ტრადიცია შექმნა – პოეტური რეალიზმის პრინციპებზე დამყარებული მელოდრამატული ტრაგიკომედია, რომელიც უხვად არის გაჯერებული ირონიით, პაროდითა და ლირიზმით.

1950 წელს გადაღებული კინოფილმი „ეშმაკის სილამაზე“ (La Beauté du Diable) ამის საუკეთესო ნიმუშია. ცნობილი ამერიკელი კინომცოდნე ჯეიმზ მონაკო აღნიშნავს: „მხატვრული ფილმის ნარატიული პოტენციალი ისე არის სტრუქტურირებული, რომ მან ყველაზე მჭიდრო კავშირი დაამყარა არა მხატვრობასა და დრამატურგიასთან, არამედ რომანთან. ფილმიც და რომანიც ვრცელ ამბებს მოგვითხრობენ დეტალების სიუხვით, თანაც ამას მთხრობელის პერსპექტივიდან ახერხებენ“.¹

„ფაუსტი“ კი ის იშვიათი გამონაკლისია, როდესაც დრამატული ნაწარმოები ხდება კინონაწარმოების არა მხოლოდ ინსპირაციის წყარო, არამედ მისი სიუჟეტური, იდეური, სტილისტური აქციონალობის საფუძველი. და საერთოდ ირკვევა, რომ „ფაუსტი“ არის პირველი ლიტერატურული ნაწარმოები, რომლის საეკრანო ვერსიის ანუ ადაპტაციის შექმნას ცდილობდნენ კინორეჟისორები.

¹ James Monaco/Hans-Michael Bock (Hrsg.): Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. rororo, 2009 (Originaltitel: How to Read a Film, übersetzt von Hans-Michael Bock, Brigitte Westermeier, Robert Wohlleben).

რატომ? იმიტომ, რომ „ფაუსტი“ უნივერსალური დრამაა!

გოეთეს „ფაუსტს“ წინ უძღვოდა 1500-იან წლებში მრავალრიცხოვან გრიმუარებში (ჯადოქრულ წიგნებში) მოთხრობილი ლეგენდები თუ თქმულებები, რომლებიც ვინმე იოჰან ფაუსტს უკავშირდებოდა. 1587 წელს კი გერმანიაში გამოქვეყნდა ხალხური წიგნი (Volksbuch) დოქტორ იოჰან გეორგ ფაუსტზე – „Historia von D. Johann Fausten“ (ცხოვრების წლები, სავარაუდოდ – 1480-1540), რომელიც იმდენად პოპულარული გახდა, რომ სცენებს ამ წიგნიდან მოხეტილად მსახიობთა დასები ასრულებდნენ; იმართებოდა ასევე თოჯინების/მარიონეტების თეატრალიზებული წარმოდგენები. 1588-1611 წლებში წიგნი ითარგმნა ინგლისურ, პოლანდიურ, ფრანგულ და ჩეხურ ენებზე. ასე მოხვდა ფაუსტური სიუჟეტი და თემა უცხოეთში.

1588 წელს, წიგნის ინგლისური თარგმანის გამოსვლისთანავე, ინგლისში იწერება პირველი ლიტერატურული დრამატული ნაწარმოები ფაუსტურ თემაზე ქრისტოფერ მარლოს მიერ, თავდაპირველად სათაურით „ბალადა დოქტორ ფაუსტუსის ცხოვრებასა და გარდაცვალებაზე“ (A Ballad of the life and death of doctor Faustus the great conquerer Doctor Faustus), ხოლო 1589 წელს კი, მისივე „დოქტორ ფაუსტუსის ტრაგიკული ისტორია“ (Historie of the Damnable Life, and Deserved Death of Doctor Iohn Faustus). ორივე ვარიანტი 1589 წელს დაიდგა ლონდონში, ჰენსლოუს ვარდის თეატრში (Henslowe's Rose Theater).

მარლოს დრამაში ფაუსტის ფიგურამ გარკვეული გარდატეხა განიცადა – ის აშკარად რენესანსული ტიპის ლიტერატურული ფიგურა გახდა. ქრისტოფერ მარლოს დრამა შეიცავს ფაუსტის მონოლოგებს, რომლებშიც ფოკუსირებულია მისი წყურვილი მეცნიერებისადმი და ზოგადად ცოდნის გაღრმავებისადმი. ეს სიახლეს წარმოადგენდა ფაუსტზე აქამდე არსებულ ყველა სხვა

ვერსიასთან შედარებით, სადაც ფაუსტი გამოყვანილი იყო როგორც ალქიმიკოსი, ჯადოქარი და შარლატანი. მარლო იყო პირველი ავტორი, რომელმაც ფაუსტს დადებითი თვისებები შესძინა.

1600 წელს ინგლისელი მსახიობების დასმა მარლოს პიესა გერმანიაში ჩაიტანეს. დადგმა მაშინვე აიტაცეს გერმანელმა მოხეტიალე დასებმა. მარლოს ტექსტი, რა თქმა უნდა, დაქუცმაცდა და ბევრი კომიკური სცენაც დაემატა. ფაუსტი დაემსგავსა გერმანული სპონტანური თეატრის (Stegreiftheater) ცნობილ გმირ კასპერლს (Kasperl).

ქრისტოფერ მარლოს დრამა გერმანულ ენაზე პირველად 1604 წელს ადოლფ ზებასმა თარგმნა. გოეთეს შთაგონების წყაროც, ხალხურ წიგნთან ერთად, სწორედ ქრისტოფერ მარლოს გენიალური დრამატული თხზულება „დოქტორ ფაუსტუსის ტრაგიკული ისტორია“ გახდა. გოეთე „ფაუსტის“ წერას 1772 წელს იწყებს. მთლიანად „ფაუსტზე“ მუშაობა 60 წელიწადს გაგრძელდა.

კითხვები, რომლებიც აუცილებლად ჩნდება გოეთეს „ფაუსტის“ ტექსტთან დაკავშირებით:

ვინ არის მეფისტო? რომელი ძალის ნაწილია? დამოუკიდებელია, თუ მხოლოდ ინსტრუმენტია სხვა უფრო მაღალი ძალების (ლუციფერისა და ღმერთის) ხელში? რა არის შემთხვევითობა და კანონზომიერება? რა არის მარად ქალური? ვის გამოაქვს ფაუსტის ხსნის განაჩენი? რატომ იხსნეს იგი? რატომ აღარ ფიგურირებს ღმერთი II ნაწილის ფინალში? ხომ არ იმალება ის ანგელოზების გუნდის წარმოთქმულ ნაცვალსახელში „ჩვენ“ – „wir“?

ვერ ვიტყვით, რომ ფაუსტი უდანაშაულოა: მას ბრალი მიუძღვის 14 წლის გრეთხენის შეცდენასა და სიკვდილში; ის ვერ იოკებს ხორციელ ვნებებს; თანადამნაშავეა გრეთხენის დედის, ძმისა და შვილის სიკვდილში; თანადამნაშავეა ფილემონისა და ბავკიდეს სიკვდილში; მისი საქმიანობა იმპერატორის კარზე ღუბიოზურია. დაბოლოს, ბრალი მიუძღვის იმაში, რომ ეშმაკს მიჰყიდა სული ახალგაზრდობის

სანაცვლოდ, იმისთვის, რომ ხელახლა განველო ცხოვრებისეული გზა და ხორცი შეესხა თავისი აუხდენელი ოცნებებისთვის. წესით, ის ჯოჯოხეთში უნდა მოხვდეს. მაგრამ ფაუსტი არის უნივერსალური ტიპის სწავლული. სამუშაო ოთახში ჩაკეტილი, თვითმკვლელობამდეც მიდის, რადგან ვერ ეზიარა ყოვლისმომცველ ცოდნას. თვითმკვლელობას ფაუსტი არ აღიქვამს ცოდვად (ვერთერის პარალელი), მას ამ საბედისწერო ქმედებას სააღდგომო წირვის ზარების ხმა გადააფიქრებინებს. მაგრამ შემდგომ სცენაში ისევ უბრუნდება მძიმე ფიქრებს და იძახებს ჯერ მიწის სულს, შემდეგ კი, ბოროტ სულს.

ჩნდება მეფისტოფელი, რომელიც სწორედ ამ მომენტს იხელთებს და ფაუსტს პაქტს დაადებინებს. მათი ცნობილი შეთანხმება მაშინ შევა ძალაში, თუ ფაუსტი იტყვის, რომ ბედნიერია და სურს ეს წამი გაახანგრძლივოს ან შეაჩეროს: „შეჩერდი, წამო!“ (ორიგინალის თანახმად უნდა იყოს: „შეყოვნი წამო!“ („Verweile doch! Du bist so schön!“). ფაუსტური პარადიგმის ეს ქვაკუთხედი სტრუქტურული და სემანტიკური ელემენტი უკვე დიდი ხანია მეტაფორად და ფრთოსან სიტყვად იქცა.

ამდენად, ფაუსტის ხსნა/შეწყალება ხდება შემდეგი მოსაზრებებით:

1. Apokatastasis panton, ანუ საყოველთაო შემწყნარებლობა/შერიგება, რის თანახმადაც, ყველა არსებას, ეშმაკსაც, ეძლევა შესაძლებლობა ეზიაროს შემოქმედს;
2. ფაუსტის მრავალრიცხოვანი ცოდვების მიუხედავად, მას სიკვდილის შემდეგ ეძლევა ენტელექიური მონადის შანსი;
3. რადგან ფაუსტს სიყვარული განუცდია, მას გადაარჩენს „მარად ქალური“, როგორც სიყვარულისა და შეწყალების, ქრისტიანულ-ეთიკური პრინციპი.

ფაუსტის ტრაგედია სცილდება ერთი კონკრეტული პიროვნების ტრაგედიას და საყოველთაო საკაცობრიო მასშტაბს აღწევს. ეს ქმნის მის უკვდავებას.

„ფაუსტის“ ინტერპრეტაციის სირთულეს წარმოადგენს, ერთი მხრივ, ამ ინტერპრეტაციების სიმრავლე და მათი ურთიერთგამომრიცხავი ხასიათი. უმთავრესი მიზეზი კი ისაა, რომ „ფაუსტში“ გოეთე შეეხო უსაღვროდ ბევრ და რთულ საკაცობრიო თემას: ბოროტება, სიკეთე, ჭეშმარიტება, რეალობა, ილუზია, შემეცნება, საქმისადმი ერთგულება, ღწვა, პასუხისმგებლობა, ადამიანისადმი ერთგულება, ტყუილი, თვალთმაქცობა, სიყვარული, გულგრილობა, ფანატიზმი, რაციონალიზმი, ნების თავისუფლება, მორჩილება, რწმენა, ურწმუნოება. სწორედ ამიტომ არის „ფაუსტი“ უნივერსალური ტრაგედია. ამიტომაცაა ესოდენ დიდი მისი მომხიბვლელობა. ამიტომ იზიდავს ხელოვანთა ყურადღებას. ამიტომაც იქმნება მის მიხედვით ნაწარმოებები ხელოვნების სხვადასხვა დარგში, და არა უკანასკნელ რიგში, კინოში.

„ფაუსტის“ პირველი ეკრანიზაცია შეიქმნა 1897 წელს. რეჟისორები იყვნენ თავად კინოს დამაარსებლები — ოგიუსტ და ლუი ლუმიერები. ფილმი 1-წუთიანია და წარმოადგენს მეფისტოფელის გამოჩენის სცენას (Faust - Apparition de Méphistophélès).

1897 წელს ჟორჟ მელიესი იღებს მოკლემეტრაჟიან ფილმს „მეფისტოფელის კაბინეტი“ (Le cabinet de Méphistophélès). ფილმი, სამწუხაროდ, დაკარგულია. მეფისტოფელის როლს თავად ჟორჟ მელიესი ასრულებდა. იმავე წელს, იღებს ფანტასტიკურ მოკლემეტრაჟიან ფილმს „ფაუსტი და მარგარიტა“.

1903 წელს ჟორჟ მელიესმა გადაიღო „ფაუსტი ჯოჯოხეთში“ (Faust aux enfers) და შემდეგ 1904 წელს, უფრო ვრცელი ვერსია სათაურით, „ფაუსტის გასამართლება“ (La Damnation de Faust). აშშ-ში მას ეწოდებოდა „ფაუსტი და მარგარიტა“, დიდ ბრიტანეთში — „ფაუსტი“. 15-წუთიან ფილმში კონდენსირებულია დოქტორ ფაუსტის ტრაგედია. მუსიკალურად შარლ გუნოს ოპერის თემებითაა გაფორმული. ჟორჟ მელიესი აქაც თავად თამაშობდა მეფისტოფელს.

რეჟისორმა უხვად გამოიყენა პიროტექნიკური ეფექტები. საფრანგეთში ფილმს თვლიდნენ ფანტასტიკურ პიესად, დიდ სანახაობად 20 სურათად და ტიტრებშიც მითითებული იყო, რომ ფილმი გოეთეს „ფაუსტის“ მიხედვით იყო გადაღებული. დღესდღეობით ამ კინოსურათის შემონახულ ვერსიაში რამდენიმე სცენა აკლია.

ეს ფილმები, რა თქმა უნდა, არ წარმოადგენენ გოეთეს ურთულესი ორიგინალის კანონიკურ ადაპტაციას, თუნდაც, ქრონომეტრაჟის სიმცირის გამო. მაგრამ იმხანად კინოს ტექნიკური შესაძლებლობები შეზღუდული იყო. მხოლოდ 1909 წელს გახდა შესაძლებელი ფილმების უფრო დიდი ქრონომეტრაჟით გადაღება.

„ფაუსტის“ შემდგომდროინდელ კინოადაპტაციებს შორის უნდა დავასახელოთ:

1. ფრიდრიხ მურნაუს „ფაუსტი – გერმანული ხალხური თქმულება“, 1926. (Friedrich Murnau. „Faust – eine deutsche Volkssage“, 1926).
2. რენე კლერის „ეშმაკის სილამაზე“, 1950 (Rene Clair. „La Beauté du Diable“ 1950).
3. პეტერ გორსკის და გუსტავ გრიუნდგენსის „ფაუსტი“, 1960 წ. (Peter Gorski, Gustaf Gründgens, „Faust“, 1960).
4. რიჩარდ ბარტონის და ნევილ კოგილის „დოქტორ ფაუსტუსი“ ქრისტოფერ მარლოს დრამის მიხედვით, 1967. (Richard Burton, Nevil Coghill, Doktor Faustus, 1967).
5. პიტერ უსტინოვის, გოეთეს „ფაუსტის“ I ნაწილის თავისუფალი ადაპტაცია, სათაურით, „ჰამერსმიტი გასულია“, 1972 (Peter Ustinov, „Hammersmith is out“, 1972).
6. დიტერ დორნის, გოეთეს „ფაუსტის“ I ნაწილის ეკრანიზაცია „ფაუსტი – ზეციდან სამყაროს გავლით ჯოჯოხეთამდე“, 1988 (Dieter Dorn, „Faust – Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“, 1988).
7. იან ლვანკმაიერის „ფაუსტი“, 1994 (Jan Lvanckmajer, „Faust“, 1994).

8. ჰაროლდ რემისის „ემშაკით შეპყრობილი“, 2000 (Harold Ramis „Bedazzled“, 2000).
9. ტერი გილიამის „დოქტორ ჰარნასუსის იმაგინარიუმი“, 2009 (Terry Gilliam, „The Imaginarium of Doctor Parnassus“, 2009),
10. ალექსანდრე სოკუროვის „ფაუსტი“, 2011 (Александр Сокуров «Фауст». 2011).

პოეტური რეალიზმის პრინციპებზე დამყარებული მელოდრამატული ტრაგიკომედია – პოლისინთეზური ჟანრია, რომლის სემანტიკაცა და ესთეტიკაც ძალზე დახვეწილი და დამაჯერებელი უნდა იყოს იმისთვის, რომ ამ ჟანრში შესრულებულმა ნაწარმოებმა ადრესატზე წარუშლელი ეფექტი მოახდინოს. რენე კლერის ფილმები კი სწორედ ასეთ ეფექტს ახდენდნენ და ახდენენ მაყურებელზე. ხოლო მისი „ემშაკის სილამაზე“ უფრო ემშაკის მაცდურ მომხიბვლელობაზეა ფოკუსირებული, რომელსაც ანრი ფაუსტი (ანრი გერმანული ჰაინრიხის ფრანგული ეკვივალენტი) ეწინააღმდეგება გარკვეულ მომენტამდე. ფილმის მოქმედება გადატანილია XIX საუკუნის შუა პერიოდის ფსევდოსაფრანგეთში. შესაბამისად, პერსონაჟების ყოფა, ჩაცმულობა და ცხოვრების ტემპო-რიტმიც ამ ეპოქისთვისაა დამახასიათებელი.

ფაუსტურ თემაზე შექმნილ კინოადაპტაციებს შორის ფილმს განსაკუთრებული ადგილი უკავია, რაც განპირობებულია, პირველ რიგში, იმით, რომ რენე კლერი გვთავაზობს არა მხოლოდ გოეთეს „ფაუსტის“, არამედ ასევე ფაუსტური თქმულებისა და ქრისტოფერ მარლოს „დოქტორ ფაუსტუსის ტრაგიკული ისტორიის“ ადაპტაციას. ამდენად, რენე კლერის „ემშაკის სილამაზე“ არის რეჟისორის საავტორო კინოიგავი, რომლის სიუჟეტის ძირითადი ღერძი, მართალია, თითქოს გოეთეს დრამაზეა აგებული, მაგრამ, ამავე დროს, სავსეა თქმულებისა და მარლოს ფაუსტის სიუჟეტური კოლიზიებით და ალუზიებით.

ფილმის სიუჟეტურ-სემანტიკური ანალიზი

რენე კლერის ფილმში „ემმაკის სილამაზე“ მეფისტოფელი გამოჩნდება მაშინ, როდესაც უნივერსიტეტში ანრი ფაუსტის საპატივცემულოდ გამართულია სხდომა, რომელზეც დეკანი ლაუდაციოს კითხულობს. ლაუდაციოში დეკანი ამბობს, რომ ფაუსტმა უარი თქვა სიცოცხლის ხორციელ მხარეზე, რომ მას თავისი სიცოცხლის **არც ერთი წუთი არ დაუკარგავს** ფუჭად, რათა მეცნიერებისთვის ემსახურა, აი, სწორედ ამ სიტყვების („**არც ერთი წუთი**“) წარმოთქმისთანავე გამოჩნდება მეფისტოფელი აუდიტორიის კარებში. **(ალუზია გოეთეს „წამთან“ და ზოგადად ფაუსტის მიერ უშედეგოდ დაკარგულ დროზე).**

ჟერარ ფილიპის მეფისტოფელის ირონიული ღიმილი, მთელი ატიტიუდი, სარდონიკული სიცილი განუმეორებელ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე. მიშელ სიმონის ფაუსტი არის ბებერი, დაბნეული და უმწეო ცხოვრებისეულ საკითხებში, როგორც შეჭფერის ჭეშმარიტ ასკეტ მეცნიერს.

ჟერარ ფილიპის მეფისტოფელის ხმა ესაუბრება ფაუსტს. ეუბნება, რომ ფაუსტს ეშინია, რომ ამაოდ და უშედეგოდ კარგავს ცხოვრების უკანასკნელ წუთებს, რადგან წიგნებიდან ვერაფერს შეიტყობს სიცოცხლის ენერჯის დაუმრეტელი წყაროსა და ძალის შესახებ.

მეფისტოფელი თავიდან ფაუსტისვე გარეგნული იერით ეცხადება, ოღონდ ამ იერში ემმაკი იმალება. ფაუსტი ორეულს ეუბნება: „წადი, ლუციფერო!“ მაგრამ პასუხად ესმის, რომ ის ლუციფერი არ არის, მხოლოდ ერთ-ერთია ლუციფერის მრავალრიცხოვანი მსახურებიდან და მეფისტოფელი ჰქვია. ამ სიტყვების შემდეგ ორეული გამოსახულება ქრება. და ისევ ჩნდება ჟერარ ფილიპის მეფისტოფელი. შემდეგ კვლავ ორეული მეფისტოფელი, რომელსაც ამიერიდან მიშელ სიმონის მეფისტოფელს დავარქმევთ. ეს მეფისტოფელი ჰპირდება ფაუსტს ახალ სიცოცხლეს, სანაცვლოდ კი, საჭიროებს მის ხელმოწერას ეტრატზე. მაგრამ ფაუსტი

მერყეობს, რადგან იცის, რომ ამის უკან რაღაც მზაკერული ჩანაფიქრი იმალება.

მეფისტოფელი ფაუსტს სარკეში თავის ახალ იერს უჩვენებს (**შებრუნებული ალუზია: გოეთესთან გრეთხენი, სამკაულების სცენაში, სარკეში ტკება თავისი გამოსახულებით, აქ კი პირიქით, ფაუსტი**) და ამგვარად ხდება მოხუცი ფაუსტის მეტამორფოზა ახალგაზრდა ფაუსტად, რომელსაც ჟერარ ფილიპის მეფისტოფელის გარეგნობა აქვს.

მეფისტოფელი ფაუსტს ნაძღვეს სთავაზობს: „ამ ეტრატს ხელს მაშინ მოაწერ, როცა მოისურვებ. არ გაჩქარებ, რომ შენი უკანასკნელი საქმე დაასრულო. აქ შენი მსახური ვიქნებიო, იქ კი – შენ მემსახურები!“

ფაუსტი – ჟერარ ფილიპი დაბნეულია, მეფისტოფელი გაქრა, მაგრამ ფაუსტს ესმის მისი სიტყვები: „ეტრატს ხელი მოაწერე და შენი მსახური ვიქნები, მანამდე კი, კარგად გამოიყენე ჩემი ახალგაზრდობა!“

პირველი, რასაც სახლიდან გამოსული გაახალგაზრდაებული ფაუსტი ხედავს, მოხეტიალე ცირკია, რომელშიც ახალგაზრდა მსახიობი ქალი თამაშობს. ეს მარგარიტაა. მსახიობები გონიხდილ ფაუსტს მოასულიერებენ, არაყს დააღვეინებენ. ფაუსტი პირველად შეიგრძნობს სხეულის გაახალგაზრდავებას, ის მარიონეტით აამოძრავებს ხელებსა და ფეხებს, შემდეგ კი შიმშილის გრძნობა შეიპყრობს და თავის ახალ მეგობრებთან ერთად დუქანში მიდის. დუქანში ფაუსტი სვამს იმ პიროვნების (ორიგინალში – პერსონაჟის) სადღეგრძელოს, რომელმაც შესაძლებელი გახადა მისი გარდაქმნა, თანაც ისე, რომ საფასური არ აუღია (ირონიული ალუზია გოეთეს მეფისტოფელის სიტყვებისა: “Ich bin ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will, doch stets das Gute schafft“ – „მე ვარ ნაწილი იმ ძალისა, რომელსაც მუდამ ბოროტობა სურს, მაგრამ მუდამ სიკეთეს სჩადის“).

სცენის კომიკურობას აძლიერებს გარემოებაც, რომ

მედუქნე ამ სიტყვებს თავისი მისამართით თქმულად ჩათვლის, ანუ, თითქოს, ვახშაშში ფულს არ გამოართმევს. ამიტომ სასწრაფოდ მოსთხოვს ფულის გადახდას. აღმოჩნდება, რომ ფაუსტს ფული არ აქვს. ის მიდის სახლში და იღებს ფულს, მაგრამ მსახურები ვერ ცნობენ და ჩათვლიან, რომ ქურდია. თავის ახალ მდგომარეობას ფაუსტიც ხვდება, როდესაც პოლიციელთან საუბრისას ამბობს: „ღიას, ჩემი არსებობა კანონით დამოწმებული არ არის. ბინა მაქვს და არ მაქვს კიდეც“.

ფაუსტს მარგარიტა თავის ფურგონში შეიფარებს. ირკვევა, რომ მარგარიტას კარტებზე მკითხაობის სჯერა. ფაუსტი კი გამოუტყვდება, რომ არც ღმერთის სწამს, არც, კარტების და სჯერა მხოლოდ ეშმაკის.

საინტერესოა მარგარიტას მარჩიელობის სცენაც, როდესაც ფაუსტს სიმართლეს ეუბნება: თითქოს მისი სიცოცხლე შეწყდა და შემდეგ თავიდან დაიწყო. ფაუსტი ტოვებს ქალაქს და მოხეტიალე ცირკს მიჰყვება. ის მარგარიტასთან ბედნიერია. მათი სიყვარული მეფისტოფელის ჩაურევლად დაიწყო (ამის შემდეგ მარგარიტა ფილმიდან გარკვეულ დრომდე – ფილმის ქრონომეტრაჟით, 27 წუთზე — ქრება).

ამასობაში, რეალურ სამყაროში დაკარგულ პროფესორ ფაუსტს ეძებენ. მის სახლში პოლიცია მიდის. პროკურორი იგებს, რომ ფაუსტი ოქროს მოპოვების საკითხზე მუშაობდა. რენე კლერი ფაუსტს ნამდვილ ალქიმიკოსად აქცევს. ეს სიუჟეტისთვის ჟანრობრივად ძალზე მომგებიანია.

ანრი ფაუსტი ცირკში გამოდის და მაყურებელს ეუბნება, რომ აქ ისინი გაიგებენ ერთადერთ საიდუმლოს, რომელიც შეიძლება არსებობდეს: ეს არის ახალგაზრდობისა და ბედნიერების საიდუმლო! შემდეგ ანრის აკავებენ და ქალაქში ჩაჰყავთ. აბრალებენ, რომ მან მოკლა პროფესორი ფაუსტი და შემდეგ მისი გვამი ბუხარში დაწვა. მას აპატიმრებენ. ეწყობა სამაგალითო პროცესი, რომელზეც, როგორც კი ანრი იტყვის, რომ ფაუსტი ცოცხალია და ის აქაა, მაშინვე ჩნდება პროფესორ ფაუსტის ორეული მეფისტოფელი (მიშელ

სიმონი). ამგვარად, ანრი თავისუფალია. მეფისტოფელი სთხოვს, ხელი მოაწეროს ეტრატს. ანრი კვლავ უარზეა. ეწყება ეგზისტენციალური პრობლემები, რომელთა გადაწყვეტაც მხოლოდ მეფისტოფელის დახმარებით შეუძლია. ამასობაში ქვეყნის მმართველი პრინცი დაიბარებს პროფესორ ფაუსტს და გამოუტყდება, რომ ქვეყანა გაკოტრების პირასდგას. ოქრო აღარ არის, ფულის მონეტებს ვეღარ ჭრიან და ქალაქის ფულს იყენებენ, რომელიც მალე ძალას დაკარგავს. ფაუსტს სთხოვენ, დაასრულოს გამოკვლევები ოქროს მისაღებად. ანრი კი მუშაობას იწყებს. ნიჩბით ხელში სანგარს თხრის. მაგრამ ეს საქმიანობა არ ხელეწიფება. ყველა დასცინის.

ფილმის ერთ-ერთი კულმინაციური მომენტი არის სცენა ღუქანში (პაროღია აუერბახის სარდაფზე). ანრი ქუჩაში ოქროს მონეტას პოულობს და ღუქანში შედის, მაგრამ, როდესაც მეღუქნეს მონეტას უჩვენებს, ის ქვიშად გადაიქცევა. იმავე ღუქანში, მის უკან კი, მიშელ სიმონის მეფისტოფელი ზის და იცინის.

მეფისტოფელი კვლავ სთხოვს ანრის, ხელი მოაწეროს ეტრატს. ანრი კვლავ უარზეა. მეფისტოფელი თავის ასისტენტობას სთავაზობს და ამიერიდან, იგი კავალერი ანრი ხდება. ლაბორატორიაში მათი ერთობლივი ნაყოფიერი მუშაობა იწყება. მეფისტოს მიღებული ოქროს მონეტები სასახლეში მიაქვს და სახელმწიფო თათბირზე წარადგენს. პრინცი ეკითხება პროფესორ ფაუსტს, თუ რა არის საჭირო ამდაგვარი ოქროს მონეტების დიდი რაოდენობით დასამზადებლად. პასუხად პროფესორი ეუბნება: „ცოტა გენია და ბევრი ქვიშა. გენია გვაქვს, აი ქვიშა კი, უხვად დაგვჭირდება“.

კიდევ ერთი კულმინაცია — ფაქტის ლეგიტიმაცია: მეჯლისის სცენა და სცენა პრინცესასთან /ალუზია მშვენიერ ელენეზე/. ანრის პრინცესა მოეწონება და მეფისტოს სთხოვს ქალი შეახვედროს. მეფისტო ეკითხება, არის თუ არა ბედნიერი? ანრი პასუხობს, რომ უსაზღვროდ ბედნიერია. ამ საბედისწერო სიტყვების შემდეგ ისმის გამარჯვებული

მეფისტოს სარდონიკული სიცილი. იგი მიმართავს ლუციფერს და შესრულებული სამუშაოს პატაკს აბარებს: „მე შევასრულე შენი დავალება, ლუციფერ! ახლა გააკეთე ისე, რომ ანრი ისევ ისეთი ღარიბ-ღატაკი გახდეს, როგორც უწინ“.

რეჟისორი გვაბრუნებს იმ ეპიზოდსა და დროში, როდესაც ანრი ხიდის ქვეშ თივაში აპირებდა ღამის გათევას. ანრი იღვიძებს თივაში, ვირთხების გარემოცვაში. შედის იმავე ღუქანში, სადაც ადრე ოქროს მონეტა ქვიშად ექცა/ და იქ მეფისტოფელს დახვდება. მათ შორის საინტერესო საუბარი იმართება, რომლის დროსაც ანრი ეტრატს სისხლით ხელს აწერს.

ფილმის ქრონომეტრაჟით 1 საათია გასული და რჩება 30 წუთი.

ამის შემდეგ ორივე კვლავ ილუზორულ დროში ბრუნდება, სადაც დავტოვეთ. სასახლეში ანრი პრინცესას საყვარელი ხდება, მას აჯილდობენ მედლებით, სიტყვით გამოდის უნივერსიტეტში, საზოგადოებას თავის პროექტებს აცნობს. მაგრამ, როდესაც მეფისტოფელი სარკეში მომავალს დაანახებს, ანრის მელანქოლია იპყრობს. ლაბორატორიაში იკეტება და გარეთ მხოლოდ ღამ-ღამობით გამოდის, თანაც ისევ ღარიბულად ჩაცმული. ის მარგარიტასთან მიდის.

ფილმის ქრონომეტრაჟით 1 სთ. და 14 წუთია გასული. დარჩა 15 წუთი.

ისევ ჩნდება მარგარიტა, რომელმაც ახლა თავისი მისია უნდა შეასრულოს. სწორედ მარგარიტას განსახიერებულ ჭეშმარიტ სიყვარულს, რომელიც მზად არის სატროფოსა და სიმართლისთვის ყველანაირი მსხვერპლი გაიღოს, ანიჭებს რენე კლერი გადამწყვეტ როლს.

მარგარიტას და ანრის პაემანს უთვალთვალებენ მეფისტოფელი და პრინცი. ანრი იძულებულია დატოვოს მარგარიტა.

მარგარიტა ღეთისმშობლის ქანდაკებასთან იჩოქებს და ლოცულობს. ქანდაკების უკან დგას მეფისტოფელი /ალუზია

გოეთეს „ფაუსტის“ სცენაზე ტამარში/. მეფისტოფელი გაეცნობა მარგარიტას, როგორც პროფესორი ფაუსტი და ეუბნება, რომ იცის, თუ როგორ უყვარს მარგარიტას ანრი, რომ მზადაა, მის გადასარჩენად ყველაფერი იღონოს, რაც კი შეუძლია. მარგარიტა თანხმობის ნიშნად უსიტყვოდ აქნევს თავს და მეფისტოფელიც გაიყოლიებს, რათა გზად აუხსნას, რა უნდა მოიმოქმედოს.

ფინალური კულმინაცია:

ანრი ლაბორატორიაშია და ქაღალდების განადგურებას ცდილობს. შემოდის მეფისტოფელი, რომელსაც ანრი უბრძანებს, წავიდეს სასახლეში და მათი სამუშაოს შედეგები მოსპოს, რომ ოქროს ფული ისევ ქვიშად იქცეს. /ალუზია ეკლეზიასტეს წიგნზე/ 3, 20: და ყოველივე ერთსა ადგილსა მივაღს. ყოველივე შეიქმნა მიწისგან და ყოველივე მიიქცევის მიწად).

მეფისტოფელი სასახლეში ხვდება პრინცსა და პრინცესას და უამბობს, რომ ანრი ერთ ბოშა ქალზეა შეყვარებული, რომელიც ჯადოქარია. მარგარიტას აპატიმრებენ. როდესაც პოლიციელები სასახლეში მიიყვანენ, მეფისტოფელი თავად გაუძღვება მას დარბაზებში და სთავაზობს სიმდიდრეს, სამკაულებს. მარგარიტა უარზეა. მეფისტოფელი ჰპირდება, რომ ანრი დაუბრუნდება, თუ ის ქაღალდზე სისხლით მოაწერს ხელს. მარგარიტა გამოუტყდება, რომ წერა-კითხვის უცოდინარია. მეფისტოფელს გაეცინება და აღმოხდება: „რა გაუთვალისწინებელი სირთულეა!“ მეფისტოფელი ხელმოწერის სანაცვლოდ ანრისთან ბედნიერ მომავალს ჰპირდება. მაგრამ მარგარიტა მასში ბოროტ ძალას ამოიცნობს, მისი არ სჯერა.

პრინცსა და პრინცესასთან შეხვედრისას დამტკიცდება, რომ მარგარიტა ჯადოქარია, რადგან ოქროს კანდელიაბრი, რომელიც მეფისტოფელს ხელიდან უვარდება, ქვიშად იქცევა. მარგარიტას საპყრობილეში სვამენ. გარეთ კი სტიქია ბობოქრობს, ჭექა-ქუხილი, ხანძარი, მთელი ოქროს ფული ქვიშად იქცა. ქალაქი პანიკამ შეიპყრო. ხალხი

აჯანყდება, მთავრობას ადანაშაულებს ქურდობაში, რადგან ფული ყველას ქვიშად გადაექცა. აჯანყებულთა პირველ რიგებში მეფისტოფელი მიაბიჯებს. სასახლეში პრინცი კავალერ ანრის დაპატიმრებას მოითხოვს. აჯანყებულებს უცხადებენ, რომ სახელმწიფოსა და მოქალაქეების წინააღმდეგ შეთქმულებაა და ეს ჯადოქრისა და ეშმაკის ბრალიაო. ხალხი დამნაშავეთა გაცემას მოითხოვს. ამასობაში აპატიმრებენ ანრის, რომელიც მეფისტოს მარგარიტას გადარჩენას სთხოვს. მეფისტოფელი შედის მარგარიტას საპყრობილეში და უჩვენებს ეტრატს, ეუბნება, რომ ანრი დაწყევლილია და რომ სიკვდილის შემდეგ მათი სულები ვერ გაერთიანდებიან. მარგარიტა არ იჯერებს. უცებ მეფისტოფელს ხელიდან გამოგლეჯს ეტრატს და ფანჯრიდან გადაისვრის. აჯანყებულები ეტრატს დაეპატრონებიან და სასახლეში შევარდებიან. მეფისტოფელი სასახლიდან ეტრატის საძებნელად გამობის. ხალხი ხელშეკრულების ტექსტს კითხულობს და მეფისტოფელს გაეკიდება, რომელიც პროფესორი ფაუსტი ჰგონიათ. მეფისტოფელი პანიკაშია. ის ლუციფერს სთხოვს, არ დასაჯოს თავისი სისუფელის გამო, აივნის მოაჯირიდან ხტება. მკვდარ მეფისტოფელს ხელში ეტრათი უჭირავს, რომელსაც ცეცხლი წაეკიდება. შავი კვამლი დაფარავს მთელ ქალაქს.

მირაჟი გაქრა. ანრი და მარგარიტა კი ცირკის ფურგონებით გზას გაუდგებიან. მათი გზა აღმართს მიჰყვება.

გერმანელი მეცნიერი ჰელმუთ კროიცერი (1981) გამოპყოფს ლიტერატურული ტექსტების ადაპტაციის 4 სახეობას:

1. ადაპტაცია, როგორც ლიტერატურული ტექსტის მისადაგება ფილმისადმი. ამ შემთხვევაში პირობითად იყენებენ ლიტერატურული ნაწარმოების სიუჟეტურ ქარგასა და პერსონაჟთა კონსტელაციას, რომელთაც სრულიად სხვა, ახალ სიცოცხლეს ანიჭებენ. საქმე გვაქვს თავისუფალ ადაპტაციასთან;
2. ადაპტაცია, როგორც ილუსტრაცია (ფილმი ზუსტად

მიჰყვება ლიტერატურულ პირველწყაროს, ამდენად, როგორც წესი, ამგვარი ფილმები ნაკლებად მოსწონს მაყურებელს);

3. მაინტერპრეტირებელი ტრანსფორმაცია. ამგვარი ადაპტაციისას არა მხოლოდ შინაარსზე კეთდება აქცენტი, არამედ ფორმაზეც და იქმნება ანალოგიური კინონაწარმოები, რომელშიც ლიტერატურულმა პირველწყარომ შესაძლოა რადიკალური ცვლილება განიცადოს, თუმცა შენარჩუნებული იყოს ორიგინალის ძირითადი კონცეფცია და საზრისი.
4. ადაპტაცია, როგორც დოკუმენტაცია. ადაპტაციის ამ ტიპს მიეკუთვნება თეატრალური დადგმების ვიდეოჩანაწერები.¹

რენე კლერის „ემშაკის სილამაზე“ უდავოდ ამ კლასიფიკაციის მესამე ტიპს – მაინტერპრეტირებელ ადაპტაციას განეკუთვნება. ეს ტრაგიკომედია იყო და არის ახალი თამამი სიტყვა ლიტერატურული ნაწარმოებების, კერძოდ კი, „ფაუსტის“ კინოადაპტაციების რიგში. აშკარაა ამ ფილმის გავლენა ტერი გილიამის, 2008 წლის ფილმზე „დოქტორ პარნასუსის იმაგინარიუმი“ და ასევე – ალექსანდრე სოკუროვის 2011 წლის „ფაუსტზე“.

¹ Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaption. In: Gast, Wolfgang. Literaturverfilmung. Buchner 1993, S. 27-32.

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

არაკით ნათქვამი

არაკი — ზღაპრული შინაარსის იგავი¹

ყველასათვის კარგადაა ცნობილი, რომ არც თუ იშვიათად, ხელოვნების ესა თუ ის დარგი, საკუთარი სათქმელის უკეთ წარმოსაჩენად, ალევორიას² მიმართავს. ბუნებრივია, ამ მხრივ, გამონაკლისი არც კინემატოგრაფია. XX საუკუნის 60-70-იან წლებში, ზემოაღნიშნულ ხერხს ძალზე ხშირად იყენებდა ქართული კინო. სამაგალითოდ, ფილმების გახსენება, მათი ჩამოთვლა, თითოეულ მათგანზე ყურადღების შეჩერება, მართლაც შორს წაგვიყვანს. ფაქტია, რომ არაკი, იგავი,³ ზღაპარი,⁴ თითქოს, იმ უმთავრეს მხატვრულ საშუალებად იქცა, რომლის მეშვეობითაც ქართველი კინოხელოვანები თავიანთ პოზიციას გამოხატავდნენ; მაცურებელს, საზოგადოებას მათთვის აქტუალურ საკითხზე ესაუბრებოდნენ; წარმოაჩენდნენ იმ სატყვიარს, რომლის ხმამაღლა, აშკარად გაჟღერებას ვერავინ ბედავდა.

ყოველივე ზემოთქმულის გარდა, რა თქმა უნდა, ქართულ კინოშიც მიდიოდა მხატვრულ, გამომსახველობით საშუალებათა ერთგვარი ვიზუალური სამეტყველო ენის,

¹ ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ერთტომეული, ნაკვეთი პირველი (ა-ლ), თბილისი, 1990, გვ. 73.

² ბერძნულად — იგავურად, ქარაგმულად გამოხატვა აზრისა მხატვრულ ლიტერატურასა სახვით ხელოვნებაში. იქვე, გვ. 44.

³ მოკლე, ალევორიული მოთხრობა ან ლექსი ზნეობრივ- დამრიგებლური შინაარსისა. იქვე, გვ. 531.

⁴ თხრობითი, ჩვეულებრივ ხალხური ნაწარმოები, უპირატესად ფანტასტიკური შინაარსისა... გადატანითი მნიშვნელობით, მოგონილი, დაუჯერებელი ამბავი, ტყუილი. იქვე. გვ. 507.

ფორმის ძიება. „50-იანი წლების შუა ხანებისათვის ქართულ კინოში იწყება ახალი ეტაპი, რომელსაც, ერთი მხრივ, ახასიათებს უდიდესი ყურადღება უბრალო ადამიანისადმი, თანამედროვე რთული ხასიათისადმი, მეორე მხრივ, კინემატოგრაფის გამომსახველობით საშუალებათა, მისი ლექსიკის არაჩვეულებრივი სიახლე, გამდიდრება...“¹

ბუნებრივია, ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ სათქმელის ამარა ვერ დარჩება. აუცილებელია მისთვის შესატყვისი, ადეკვატური მხატვრული ფორმის მიგნებამოძიება. ამდენად, რა თქმა უნდა, შინაარსის გარდა, ქართველი კინემატოგრაფისტები დიდ ყურადღებას უთმობდნენ სათანადო ფორმისა და სტილის ძიებას.

ძიების ეს პროცესი ქართული კინოს არსებობის პირველი ნაბიჯებიდანვე დაიწყო. თუმცა, ამ მხრივ, ყველაზე საინტერესო მაინც XX საუკუნის 20-იანი წლების მიწურული აღმოჩნდა. თითქმის, ერთმანეთის მიყოლებით იქმნება ისეთი ფილმები, როგორებიცაა: ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისო“ (1928), კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“ (1929) და მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთე!“ („მარილი სვანეთს!“). 1930) სამწუხაროდ, მომდევნო 30-40-იან წლებში ძიება ამ მიმართულებით ხელოვნურად იქნა შეწყვეტილ-შეჩერებული; ყოველივე ზემოაღნიშნული ფორმალისმად შეირაცხა და საბჭოთა ხელოვნებისათვის მიუღებლად გამოცხადდა. XX საუკუნის 50-იანი წლების მეორე ნახევარში, ქართულ კინოში კვლავ დაიწყო გამომსახველობითი ენის, ლექსიკის განახლების პროცესი.

„... კინოში ფორმა არის შინაარსი, აზრი გაშიშვლებული ცხოვრობს მხოლოდ კინოში...“² 1920-იან წლებში გამოთქმული ეს რადიკალური მოსაზრება, ბუნებრივია, პირდაპირ არ გადაუღიათ 50-60-იან წლებში მოღვაწე რეჟისორებს. თუმცა, ვიზუალური ძიებანი, რა თქმა უნდა, ფორმისეული, სტილური მიგნებების განუყოფელი

¹ „ქართული კინემატოგრაფიის სახელოვანი გზა“, აღმანახი „კინო“ (კინომასალების კრებული), თბ., 1979 წ.,

² ჟურნალი „H2SO4“, თბ., 1924 წ., გვ.20.

გახლდათ. საერთოდ, ცალკე არათუ მსჯელობის, არამედ ფუნდამენტური კვლევის თემაა ნაწარმოები — ფორმა და შინაარსი!..

ერთგვარ ზღაპრულ სიუჟეტში ქართველი კინემატოგრაფისტები ახერხებდნენ თანამედროვე საჭირობოროტო პრობლემებზე, აქტუალურ საკითხებზე მაცურებელთან საუბარს... საზოგადოება ამგვარ იგავში თუ არაკეში ადეკვატურად ამოიკითხავდა ხელოვანის სათქმელს, აქცენტირებულ, ნათლად, მკაფიოდ გამოკვეტილ სატკივარს. ამ გზაზე, არც თუ ისე იშვიათად, კინემატოგრაფისტები ახალ მხატვრულ ხერხებს იყენებდნენ; ერთგვარად მოსინჯავდნენ ხოლმე.

ვფიქრობ, ზემოაღნიშნულის ერთ-ერთი მაგალითია იმჟამინდელი კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ 1966 წლის პროდუქცია, მხატვრული ფილმი „ლონდრე“. აქედანვე ვიტყვი, ის არც ეკრანებზე გამოსვლისას და არც მომდევნო წლებში ქცეულა ქართული კინოხელოვნების საეტაპო ქმნილებად. თუმცა, ვთვლი, რომ რამდენიმე საგულისხმო დეტალი თუ შტრიხი, უდავოდ აღნიშვნის ღირსია. ეს გახლავთ, თუ არ ვცდები, ერთადერთი შემთხვევა, როდესაც აღიარებულმა ქართველმა პოეტმა და პროზაიკოსმა, ოთარ ჭილაძემ¹ მხატვრული ფილმის სცენარი შექმნა. ის, ქართული ხალხური ზღაპრების მოტივებზეა დაწერილი. დამდგმელი რეჟისორია თამაზ მელიავა.²

ბუნებრივია, იმ დროს, როდესაც ფილმი იქმნებოდა, სოცრეალიზმის (რომელიც ხელისუფლების მიერ იყო

¹ 1933-2009 წწ., მწერალი. მისი ყველაზე ცნობილი ნაწარმოებებია: „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ (1973), „ყოველმან ჩემმან მპოუნელმან“ (1976 წ.), „რკინის თეატრ“ (1981 წ.), „მარტის მამაღ“ (1991 წ.), „აველუმი“ (1995 წ.), „გოდორი“ (2003 წ.)

² 1929-1972 წწ., რუსეთში და უკრაინაში გადაღებული სამი ფილმის შემდეგ, დაბრუნდა საქართველოში, სადაც მხოლოდ სამი (ბოლო ფილმზე მუშაობისა გარდაიცვალა) ნამუშევარი შექმნა. ესენია: „ოთორი ქარავანი“ (რეჟისორ ელდარ შენგელაიასთან ერთად. 1963 წ.), „ლონდრე“ (1966 წ.) და „მთვარის მოტაცება“ (ორი სერია. 1973 წ.).

მხარდაჭერილი) გვერდით ქართულ კინემატოგრაფში უკვე თანაარსებობდა ცნება— ფილმი-იგავი. ამდენად, „ლონდრე“ ამ კუთხით ნამდვილად არაა ნოვატორული. არც კინოპირობითობა, რომელსაც ფილმის ავტორები მიმართავენ, რა თქმა უნდა, „ლონდრედან“ არ იღებს სათავეს არც ჩვენს და მით უფრო, არც მსოფლიო კინოში. თუმცა, დარწმუნებული ვარ, ფილმს მაინც გააჩნია რამდენიმე შტრიხი, რომელთა მეშვეობითაც ინარჩუნებს თავის თავადობას და არ იკარგება XX საუკუნის 60-იანი წლების კინოპროდუქციაში.

თავისთავად, ვინაიდან ფილმი ქართული ხალხური ზღაპრის მოტივებზეა შექმნილი, მოკლებულია ყოველგვარ კონკრეტიკას და პირობით გარემოშია გადატანილი. როგორც ასეთ შემთხვევებშია ხოლმე მიღებული, მოქმედება რომელიღაც, პირობითად „N“ ქალაქში ხდება. არც ეპოქაა მაინცდამაინც დადგენილი. პირობითად — ძველი დროა, დაახლოებით, XIX საუკუნე... ჯარს გაურკვეველი კუთვნილების სამოსი, ფორმა (მხატვარი ქრისტესია ლებანიძე) აცვია; მოქმედ პირებს კი — ზემოაღნიშნული საუკუნისთვის დამახასიათებელი, ქართული და ევროპული კოსტიუმები; ვეტერანი სამხედრო პირები ფრანგულად (და არა რუსულად) მეტყველებენ... თუმცა, მაყურებელს წამითაც არ ეპარება ეჭვი, რომ ამბავი საქართველოში ხდება. როგორც რეალურ ცხოვრებაში, ამ ქალაქშიც (რომელიც ჩვენი ქვეყნის იმჟამინდელი მიკრომოდელია) არიან ე.წ. ძლიერნი ამა ქვეყნისანი და უბრალო ადამიანები, თვით ლატაკ-უპოვარნიც კი... აქაც ისევე, როგორც სინამდვილეში, გვერდიგვერდ ჰარმონიულად თანაარსებობს სიცოცხლე და სიკვდილი... ამიტომ, ვიდრე მღვდელი (ეროსი მანჯგალაძე) მომაკვდავ მეკუბოვეს (სპარტაკ ბადაშვილი) აზიარებს და წესს აუგებს, მანამდე მის შვილიშვილსა თუ შვილთაშვილს ნათლავს... არის ყოველივე ამაში რაღაც ამ სამყაროსავით მარადიული, იღუმალი... თითქოს ფილმის ავტორთა ნებით, პირობით ხერხში გადაწყვეტილი თუ მოთხრობილი სიუჟეტი, ბიბლიური ამბის, თქმულების, იგავის სახეს იღებს;

ზოგადდება და ფართო მასშტაბს იძენს; ახალი აღთქმისეულ ბრძნულ, ჭკუისდამრიგებლურ არაკად იქცევა...

„პირობითობა სინამდვილის მხატვრული ასახვის სპეციფიკური პირობიდან, მეთოდიდან გამომდინარეობს და მჭიდროდ უკავშირდება, როგორც თავად ასახვის ე.წ. ტექნიკას, ისე თავად მხატვრული აზროვნების „ტექნიკას“; აქედან გამომდინარე კი, ის უწყვეტადაა დაკავშირებული გამოხატვის პირობასა თუ მეთოდთან. მისი საფუძველი თვით მხატვრული სახის სტრუქტურაში ძევს“.¹ სწორედ პირობითია ის უამრავი მხატვრული ხერხი, რომელიც თამაზ მელიაკამ „ლონდრეს“ გადაღებისას აირჩია. ზემოაღნიშნულ უსახელო ქალაქს ოდნავ ირონიაშეპარული ინტონაციით გვაცნობს მთხრობელი (კადრს გარეთ მსახიობ გურამ სალარაძის ხმა ისმის). აშკარად კომიკურია დროის გარკვეულ მონაკვეთში ფრანგულად მოსაუბრე ორი, სიბერისაგან ლამის მიხრწნილი, სამხედრო ფორმაში გამოწყობილი მოხუცი კაცის მიერ ზარბაზნის გამაყრუებელი გასროლა... ყოველივე ეს, მთელ ფილმს ერთგვარ რეფრენად გასდევს.

ყველაზე ხალხმრავალი ადგილი ამ უსახელო ქალაქში, რა თქმა უნდა, ჭრელი, აღმოსავლური ბაზარია. ვის არ შეხვდებით აქ, უპოვარსა თუ მდიდარს, უბრალო მოკვდავსა თუ თავად ქალაქის სიამაყეს, დიამბეგს, რომელიც თავის ვნებიან ცოლთან ერთად სეირნობს... კამეჩების ჯოგს შარაგზაზე მტკერის ბუღი დაუყენებია. იქვე, სიცხის, წყურვილისა და გაუთავებელი მწყობრი სიარულისაგან გათანგული ჯარისკაცები ძლივს მიათრევენ ფეხებს. ამასობაში კი, ვითომდა დიდი საეკლესიო დღესასწაულის აღსანიშნავად, ქალაქის ყველაზე გავლენიანი, დიდი ძალაუფლებისა და ქონების მქონე ადამიანები შეკრებილან სანადიმოდ. მათი ქეიფი უფრო ღრეობას ჰგავს. ობიექტივი (ოპერატორი გიორგი კალატოზიშვილი) სათითაოდ გამოყოფს, აფიქსირებს მათ პორტრეტებს. ესენი არიან:

¹ უდანი ვ., „კინემატოგრაფიული პირობითობის შესახებ“, კინემატოგრაფი დღეს (სტატიების კრებული), მოსკოვი (რუსულ ენაზე), 1967 წ., გვ. 128.

ქალაქის თავი, იგივე დიამბევი ნოშრევანი (რამაზ ჩხიკვაძე), მისი მეუღლე ამეთვისტო (ლია გუდაძე), მდიდარი ვაჭარი გეო (კოტე დაუშვილი), მისი მეუღლე (თეა გაბუნია) და მღვდელი, მამა ამბროსი (ეროსი მანჯგალაძე). თითქოს, ქალაქის (განზოგადებულად ქვეყნის) მმართველი ყველა შტოა წარმოდგენილი: საერო-სახელისუფლებო დიამბეგის სახით; მსხვილ კაპიტალს ვაჭარი განასახიერებს და აქვეა არანაკლებ გავლენიანი სამღვდელოება, მამა ამბროსის სახით. რეჟისორი მსახიობებთან ერთად გვიჩვენებს, რომ ეს ადამიანები თავიანთი ზნეობით საკმაოდ შორს დგანან იმ იდეალისგან, ხალხის წინამძღოლს რომ უნდა გამოარჩევდეს მასისგან.

რეჟისორი, სცენარის ავტორთან ერთად, იმხანად (ვგულისხმობ 1966 წელს) საკმაოდ ორიგინალურ ხერხს მიმართავს. მთხრობელი, თითქოს რეპორტიორია, თანამედროვე გაგებით — ჟურნალისტი, რომელიც ცდილობს პერსონაჟებს რამდენიმე კითხვა დაუსვას. კადრს გარეთ გაჟღერებული ხმა მოულოდნელად ერთვება ფილმის მსვლელობაში. ტრადიციულად, მთხრობელი მანამდე მხოლოდ ნეიტრალური ფიგურა იყო ქართულ საბჭოთა ფილმში. მისი ფუნქცია სიუჟეტისთვის აუცილებელი ინფორმაციის მაცურებლისთვის მიწოდებით განისაზღვრებოდა. „ლონდრეში“ მთხრობელი, რომელიც, ბუნებრივია, ეკრანზე ვიზუალურად არ ჩნდება, მოულოდნელად ერთ-ერთი მოქმედი პირი გახდა. პერსონაჟებთან უშუალო კონტაქტში შევიდა. ეს მართლაც დიდი პირობითობა და თამაშის ახალი წესი იყო. ამის შემდეგობით, რეჟისორმა თითქოს ჩვენ, მაცურებელიც ჩაგვართო ეკრანზე გათამაშებული ამბის მსვლელობაში. ეს ხერხი რეჟისორმა ძალზე მახვილგონივრულად გამოიყენა კიდევ ერთ ეპიზოდში, როდესაც მთავარი გმირი, ლონდრე (გივი ბერიკაშვილი) მზარდი დინამიკით აღბეჭდილ მომენტში, ობიექტივის მეშვეობით, თითქოს ჩვენს, მაცურებელთა შორის მყოფ უხილავ მედოლეს შემოსძახებს — შენ დაუკარ!.. დოლის ხმა ფონად, ხმოვან რიგად დაედება ფილმის

ზემოაღნიშნულ მონაკვეთს. ეკლესიასა და თავის სახლს შორის თავქუდმოგლეჯით მორბენალ მღვდელს ერთგვარ აკომპანემენტს უკეთებს. ამავე დროს, გამოსახულების ტემპო-რიტმს, დინამიკას განსაზღვრავს. ხოლო მაშინ, როდესაც მამა ამბროსი თავისი მშვენიერი, ტურფა ტყვის ცხრაკლიტულ კართან ჩამოჯდება და გასაღების ჭუჭყრუტანაში ცირას (ლელია ყიფიანი) მოჰკრავს თვალს, საბოლოოდ დამშვიდდება. დაწყნარებული სიამოვნებით ბუღბუღივით გააბამს სტვენას. აი, ამ დროს დოლის რიტმი უკვე ამკარად დისონანსურია გამოსახულებასთან და უეცრად, მამა ამბროსი გაჯავრებული გამოხედავს ობიექტივს. — გააჩერე ეგ დოლი!.. — უყვირებს ჩვენს, ანუ მაყურებელს შორის მყოფ უჩინარ მედოლეს... დოლის ხმა მყის წყდება. მღვდელი შთაგონებული სახით აგრძელებს სტვენით შესრულებულ სოლოს...

გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, ზემოაღნიშნული ხერხი უდავოდ სიახლე იყო. და გულდასაწყვეტია, რომ ფილმის მხოლოდ ორ ეპიზოდშია გამოყენებული. ის ალბათ იმ დომინანტად უნდა ქცეულიყო, რომელიც ერთ სტილურ მთლიანობაში გააერთიანებდა ნამუშევარს და აზრობრივადაც აბსოლუტურად გამართლებული იქნებოდა. ამ ხარვეზის მიუხედავად, ნამდვილად დიდი უმადურობა იქნება, თამაზ მელიავას მიგნებული, ნოვატორული ხერხის სრული უგულვებლყოფა ან ვერ შემჩნევა. ეს ქართული კინოს არა მხოლოდ წარსულია, არამედ ისტორიაა, რომელსაც სერიოზული ფუნდამენტური კვლევა ესაჭიროება.

როგორც ზღაპარში ხდება ხოლმე, „ლონდრეშიც“ სიკეთემ სძლია ბოროტებას; ალალ-მართალმა აჯობა ხარბს, გაიძვერას, თაღლითს, ფარისეველს... მაგრამ ავტორები შორს არიან ე.წ. ბედნიერი ფინალის მაჟორული პათოსისგან. თითქოს კიდევ ერთხელ არაკის, იგავის სახიერ მეტაფორათა მეშვეობით შეგვახსენებენ — ეს ყველაფერი გამონაგონია, რეალობა კი სულ სხვაა... აჯობებს კი, ხალხის წიაღიდან გამოსული მოხერხებული, გონებამახვილი ლონდრე ჭკუით

დიამბეგს, ვაჭარსა და მღვდელს?!.. ალალი, კეთილშობილი სახე, უეშმაკო გამოხედვა აქვს გაბრიელს (იოსებ ლალიძე). სწორედ მას წაართვა საცოლე, მშვენიერი ცირა ხარბმა, ფარისეველმა მღვდელმა და ცხრაკლიტულში გამოამწყვდია. გაბრიელს კი იგი და მისი დამქაშები — დიამბეგი, ვაჭარი „ბრძნულ შეგონებას“ უტარებენ — ცხოვრება ბრძოლააო; მგელი უნდა იყო და მგელზე უარესიო; თუ საჭიროა, უნდა იცრუო კიდეცო; თუ საჭიროა, უნდა მოიპარო კიდეცო და თუ საჭიროა, კაციც უნდა მოკლაო!.. მოძღვრავენ ჭაბუკს... ყველაფერი თავდაყირა დგას. ისინი დაუფარავად, ხმამაღლა, აშკარად უარყოფენ მოსესეულ ბიბლიურ ათ მცნებას... რადგან არცერთი ამ ცოდვათაგანი გაბრიელს არ ჩაუდენია, დაუფარავი ირონიით მიუთითებენ სახრჩობელას ყულფისკენ... თუ წმინდანი ხარ, შენი ადგილი ცაშიაო... თვითმკვლევლობისკენ უბიძგებენ მას...

თამაზ მელიაევას ფილმი უდავოდ შეიცავს მეტაფორული არაქის, პოეტური იგავის ყველა ნიშან-თვისებას. ამავე დროს, მასში აშკარად იგრძნობა მძაფრი სოციალურ-პოლიტიკური ჟღერადობა. ნათლად, მკაფიოდაა გამოკვეთილი ხელოვანისა და მოქალაქის სათქმელი, სატკივარი. პირველად, ქართულ ფილმში, ძალზე მახვილგონივრულადაა გამოყენებული მთხრობელის კადრს მიღმა ხმის სიუჟეტის განვითარებაში აქტიური ჩართვა. „ლონდრეს“ ერთ-ერთი მონაწილე ხდება, მასავით უჩინარი მედოლე...

დაბოლოს, ფილმის ეკრანებზე გამოსვლის დროს არაერთმა მაყურებელმა აშკარად შენიშნა მსახიობ რამაზ ჩხიკვაძის განსახიერებულ ქალაქის თავ ნოშრევანსა და საქართველოს იმჟამინდელ პირველ პირს, კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველ მდივანს, ვასილ მჟავანაძეს შორის არსებული მსგავსება. ეკრანული გმირი ქცევის, მეტყველების, მოძრაობის მანერების გარდა, გარეგნულადაც ძლიერ ჩამოჰგავდა საქართველოს იმდროინდელ მმართველს... ალბათ, ესეც ფილმის დამდგმელი რეჟისორის მოქალაქეობრივი პოზიციის ნათელი გამოხატულება იყო.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კინემატოგრაფი დღეს (სტატიების კრებული, რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1967.
- კინო (ალმანახი. კინომასალების კრებული), თბილისი, 1979.
- ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ერთტომეული, ნაკვეთი პირველი (ა - ლ), თბ., 1990.
- “H2 SO4”, ჟურნალი, თბ., 1924.

კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის ფუნქციური თავისებურებები პოსტსაბჭოთა საქართველოში

კინემატოგრაფისა 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 აღმოჩნდა.

საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის დაშლის შემდეგ პლანეტის მოსახლეობის მნიშვნელოვან ნაწილს სოციალისტურიდან კაპიტალისტურ სისტემაზე მოუხდა გადასვლა. მსოფლიო პოლიტიკურ რუკაზე ახალი სუვერენული სახელმწიფოები გაჩნდნენ.

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 შემდეგ ქართული სახელმწიფოს იურისდიქცია შეჩერდა აფხაზეთისა და ცხინვალის რეგიონებში. დამოუკიდებლობა აღდგენილ საქართველოში სხვადასხვა პოლიტიკური ლიდერების მხარდაჭერებს შორის შეიარაღებული შეტაკებები დაიწყო. მოსახლეობის გარკვეული ნაწილი აქტიურად იყო ჩართული მიმდინარე პროცესებში, ქვეყნის მოქალაქეები ცდილობდნენ საბჭოთა მოდელისგან განსხვავებული, უკეთესი სახელმწიფო სისტემის შექმნას.

„ბუნებრივად თითოეულ ადამიანს 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 — 24 საუკუნის წინათ წერდა ნაშრომში „პოლიტიკა“ ძველი ბერძენი მოაზროვნე არისტოტელე.

XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართულ საზოგადოებას ახასიათებდა „მისწრაფება სახელმწიფოებრივი ურთიერთობისაკენ“ და თავისუფალი, დამოუკიდებელი სახელმწიფოს შენების სურვილი, თუმცა, მიზნის მისაღწევად არასაკმარისი ცოდნისა და გამოცდილების გამო, დიდი ძალისხმევა სჭირდებოდა. სახელმწიფოს შენების რთულ გზაზე სწორი გადაწყვეტილებების გვერდით მძიმე შეცდომებიც იყო დაშვებული.

მიმდინარე პროცესების პარალელურად კაპიტალისტური სისტემის რელსებზე გადასვლა, ბუნებრივია, სახელოვნებო სფეროსაც უზღებოდა. დამოუკიდებლობის აღდგენის

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

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 ზედბოდა. განსაკუთრებით დაზარადა კინემატოგრაფი. ქვეყანაში მოიშალა კინოთეატრების ქსელი, რთულად და შეფერხებებით ხდებოდა ფილმწარმოების ახალ სისტემაზე გადასვლა, ვეღარ შემოდიოდა ძვირადღირებული ახალი კინოაპარატურა.

90-იანი წლების დასრულებასთან ერთად ნელ-ნელა გამოიკვეთა ახალი ქართული სახელმწიფოს შინაარსობრივი და ფუნქციური კონტურები, თანდათან ხდება სხვადასხვა სფეროებისადმი სახელმწიფო მიდგომების ჩამოყალიბება. 2000 წლის 5 დეკემბერს მიიღეს საქართველოს კანონი ეროვნული კინემატოგრაფის მხარდაჭერის შესახებ, რომელშიც აღნიშნულია, რომ: „ეროვნული კინემატოგრაფია ეროვნული ხელოვნების განუყოფელი ნაწილია, რომელმაც თავისი არსებობის მანძილზე მნიშვნელოვანი აღიარება პოვა როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ“.

ამავე 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;

ეკროვნული ფილმის წარმოებისა და კინოპროდუქციის გავრცელებისთვის ხელისშეწყობა;

ვ) მსოფლიო კინოპროცესებში ქართული კინოს ინტეგრაციისთვის ზრუნვა;

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

კანონის მიღებიდან მოკლე ხანში, 2001 წელს, კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს შემადგენლობაში 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, კანონში განისაზღვრა მაუწყებლობის განხორციელების წესი, ამ სფეროში საქმიანობის რეგულირების პირობები, საზოგადოებრივი მაუწყებლის ფორმირება.

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.

¹ საქართველოს კანონი ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ, თბილისი, 2000

² საქართველოს კანონი მაუწყებლობის შესახებ, თბილისი, 2004

აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების მიმართ სახელმწიფოს მიდგომები განისაზღვრა კინემატოგრაფისა და მაუწყებლობის შესახებ კანონმდებლობის შექმნის საფუძველზე.

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

ქვეყანაში არსებულ რამდენიმე კინოთეატრში ძირითადად საზღვარგარეთიდან შემოტანილი ფილმების ჩვენება ხდებოდა, სატელევიზიო ბადე გადატვირთული იყო უცხოური ტელესერიალებით. ასეთი მიდგომა დღესაც გრძელდება.

ქართული აუდიო-ვიზუალური პროდუქციის წარმოება ცდილობდა და ცდილობს თანამედროვე მოთხოვნებისთვის ფეხის აწყობას. ფსევდოხელოვნების გვერდით შეიქმნა მაღალი ხელოვნების ნიმუშები.

სახელმწიფო პოლიტიკის გატარებამ კინოხელოვნების განვითარების გაუმჯობესება გამოიწვია, სახელმწიფო სუბსიდირებამ გაზარდა ფილმწარმოება და ხელი შეუწყო მაღალმხატვრული კინოპროდუქციის განვითარებას.

პოსტსაბჭოთა ქართულ კინემატოგრაფიაში შეიქმნა სხვადასხვა საერთაშორისო ფესტივალზე აღიარებული ფილმები. გამოვარჩევთ ფილმებს „თბილისი-თბილისი“ (2005 წელი) და „ქუჩის დღეები“ (2010 წელი).

ლევან ზაქარეიშვილის ფილმში „თბილისი-თბილისი“ (2005) გასული საუკუნის 90-იანი წლების თბილისში არსებული რეალობა აღწერილი. პოსტსაბჭოთა პერიოდში დედაქალაქი ერთგვარ სახელმწიფოდ იქცა, სადაც უამრავმა ადამიანმა მოიყარა თავი, — ზოგი რეგიონებიდან ჩამოვიდა უკეთესი მომავლის საძიებლად, ზოგი სეპატარისტებმა გამოდევნეს საკუთარი სახლებიდან, ეკრანზე ვხვდავთ ხეიბარ სამხედრო ფორმიანს, ჯიბის ქურდებს, ყოფილ პროფესორს, საშოკარზე გამოსულ ფორმიან პოლიციელს, მეოცნებე და

მეამბოხე კინორეჟისორს, მათხოვარ ბავშვებს.

ლევან კოლუაშვილის ფილმის „ქუჩის დღეები“ (2010 წელი) ფაბულა 1990-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, ფუნქციონირებად არც არაა პედაგოგები. სასტიკი, ძალადობრივი გარემოს მიზეზები სახელმწიფო და საზოგადოებრივ სისტემურ ნაკლოვანებებში ჩანს. სისტემური ძალადობის მსხვერპლთა ქმედებების ანალიზის დროს ძნელია მორალითა და სამართლის ჩარჩოებზე საუბარი.

პოსტსაბჭოთა ქართული ფილმების დიდი ნაწილი გამოირჩევა მკვეთრი სამოქალაქო პოზიციის გამოხატვით, რეჟისორული სითამამით. ლევან ზაქარეიშვილის ფილმი „თბილისი-თბილისი“ სრულდება წარწერით SOS რეჟისორი შველას თხოვს მაყურებელს.

პოსტსაბჭოთა ქართველი კინემატოგრაფისტების მთავარი პრობლემა მაყურებელთან კომუნიკაციაა, ახალგადადებული ფილმების ჩვენება ქვეყანაში მოქმედ თითზე ჩამოსათვლელ კინოთეატრებში ხდება, სადაც მოსახლეობის უმეტესი ნაწილი არ დადის.

სხვა ვითარებაა ტელევიზორცეში. ტელევიზია თავად „მიდის“ ადამიანებთან. შესაბამისად, ტელევიზიის ფუნქციური თავისებურება კინოსგან განსხვავებულია. კინოფილმების მაყურებლამდე მიტანის „მისია“ 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.

მკვეთრად გაიზარდა ტელევიზიების მნიშვნელობა საქართველოში პოლიტიკური რყევების დროს.

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

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არისტოტელე, პოლიტიკა, ნაწილი პირველი, გვ 13, თბილისი 1995
- საქართველოს კანონი ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ, თბილისი 2000
- საქართველოს კანონი მაუწყებლობის შესახებ, თბილისი 2004

გიორგი ღვალაძე,
კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

კვლავ ნახევარსაუკუნოვანი იუბილუს უმსახეობა

სულ ახლახან კინემატოგრაფიულ წრეებში აღინიშნა ცნობილ ქართველ კინორეჟისორ მერაბ კოკოჩაშვილის 80 წლის იუბილე. მისი ღვაწლის შესაფასებლად თუნდაც ისიც კმარა, რომ ათიოდე წლის წინათ, კინოკრიტიკოსებს შორის ჩატარებულმა გამოკითხვამ რეჟისორის „დიდი მწვანე ველი“ საუკუნის ფილმად აღიარა, მაგრამ ამ წარმატებულ ქმნილებამდე, ზუსტად ნახევარი საუკუნის წინათ ეკრანებზე გამოვიდა მერაბ კოკოჩაშვილის მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „მიხა“ დიდ ქართველ კლასიკოს მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობა „მუსუსის“ მიხედვით.

ეს ის შემთხვევაა, როდესაც პირველწყარო ეროვნულ საფუძველს, ლიტერატურულ მემკვიდრეობას წარმოადგენდა. მწერლის შემოქმედებისთვის სახასიათოა რეალისტური გამომსახველობა, სათქმელის სისხარტე, კომპოზიციის აგების განსაკუთრებული ხელწერა, დინამიზმი თხრობაში და რაც კინემატოგრაფისტვის განსაკუთრებულად მომგებიანია, პერსონაჟების ხასიათების მრავალფეროვნება და მოქმედების განვითარების სურათოვნება. მიხეილ ჯავახიშვილის ენა, უბრალო, მკაფიო მეტყველება, ცოცხალი, ხალასი დიალოგები ორგანული აღმოჩნდა კინოსთვის.

ცხოვრებისეული პოზიცია, პიროვნების დამოკიდებულება გარესსამყაროსადმი და სხვა ადამიანებთან ურთიერთობა — აი, ის ძირითადი თემები, რომლებსაც მერაბ კოკოჩაშვილი თავის შემოქმედებაში გვთავაზობს.

ყველაფერი კი, როგორც აღვნიშნე, მიხეილ ჯავახიშვილის „მუსუსის“ მიხედვით შექმნილი „მიხათი“ დაიწყო. ხელოვანის დაბადება ყველაზე ნათლად და ხმაძიებლად სწორედ ამ ფილმმა გვამცნო.

რეჟისორი 60-იანელთა თაობას მიეკუთვნება. თაობას,

რომელიც ეროვნული ძირების ძიების გარდა, წეს-ჩვეულებებისა და ხელოვნებაში არსებული პრინციპების გამოყენებისას, ითვალისწინებდა დროის ახალ მოთხოვნებს.

ქართული კინოს ამ, მართლაც „ოქროს ხანის“, წარმომადგენლების გმირები გაადამიანურდნენ, ხალხის მასებიდან გამოვიდნენ და რაც მთავარია, ცხოვრება ფილმებში ყოველგვარი ლაკირების გარეშე ასახეს. ეროვნული ძირების, საწყისებისა და ეროვნული ფორმის ძიება იქცა კოკოჩაშვილის შემოქმედების მთავარ პრინციპად. ქართული კინოს წარმატებები ყოველთვის არსებითადაა დაკავშირებული ეროვნულ მწერლობასთან.

ჯარიდან დაბრუნებულმა მიხამ გაიგო, რომ მის შეყვარებულ ფეფელოს ათხოვებენ. მიხა ყველანაირად ცდილობს ფეფელოს მამას გადაწყვეტილება გადააფიქრებინოს, მაგრამ ამაოდ — პეტრეს მდიდარი სიძე უნდა, სიყვარული მისთვის არაფერს ნიშნავს.

„სირბილანთ მიხამ სამხედრო ბეგარა მოიხადა და ისევ თავის სოფელს დაუბრუნდა“. ასე იწყება „მუსუსი“. ვნახოთ, როგორ იწყება ფილმი.

უსასრულო სივრცეში შორიდან ჩნდება შავი წერტილი, რომელიც სწრაფად გვიახლოვდება და ეკრანზე ჩნდება მიხა (ზურაბ ქაფიანიძე). მის აჩქარებულ ნაბიჯს სდევს დოლის საცეკვაო რიტმი. ნაბიჯი ამ რიტმში ჯდება. მოძრაობა დინამიკურია. მიხა შედგება და მთის კედედან სოფლის პეიზაჟს გადახედავს. ოპერატორი დიდი პანორამით გვიჩვენებს ხეობას, სახლებსა და ბაღებს.

60-იანი წლების დასაწყისში მოზღვავებული სქემატური, მდარე გმირების ნაცვლად მაყურებელმა განსხვავებული — თავაშვებული, სახასიათო გმირი დაინახა. ჯავახიშვილი უპირატესობას ანიჭებს ნაწარმოების დასაწყისს, როგორც სტილის, კოლორიტის შექმნის აუცილებელ პირობას. ფილმის ასეთმა დასაწყისმა უკვე განსაზღვრა მთლიანი სტილისტიკა, სახვითი გარემო.

ექსპოზიცია რეჟისორისთვის მნიშვნელოვანია, როგორც კომპოზიციური ქარგის განმსაზღვრელი ნაწილი და „მიხა“, ამ შემთხვევაში, გამონაკლისი არაა. ნახსენები „დიდი მწვანე ველიც“ ასევე დასამახსოვრებელი ეპიზოდით იწყება, რომელშიც შემდგომი მოქმედების განვითარების გასაღები დევს.

მიხას ნაბიჯები დოლის უწყვეტ ხმას ერწყმის. რიტმი მით უფრო ხშირდება, რაც კამერა მთავარ გმირს უახლოვდება და მცირე ხანში ცეკვაში გადაიზრდება. შეყვარებულები წრეში ჩამდგარან და ჩვენ წინაშე კადრების მონაცვლეობაა, რომლებიც დოლის რიტმს მიჰყვება. ვხედავთ ხან მოცეკვავე წყვილს, ხან — მათ ირგვლივ შეკრებილთ.

„წრეში მოულოდნელად შევარდნილი მიხა ქალს დასდევს, არ ასვენებს, მოუხეშავად და მოუქნელად ირჯება, მაგრამ იმდენად ბუნებრივია თავისი წადილით და ემოციით, რომ ეს არც თუ ოსტატურად შესრულებული ცეკვა, იტაცებს, აღაფრთოვანებს და თავისი მონტაჟური რიტმითაც იმსახურებს მაყურებლის ყურადღებას“.¹

კამერა თანმიმდევრული ცვალებადობით აღწესნავს ფეფელოსა და მიხას შეჯიბრს როკვაში. ზედა რაკურსიდან გადაღებული ბრუნვა საცეკვაოს ფონზე, ვაჟის დაკრული ტაში, რომელიც, ბუნებრივია, აპლოდისმენტის ფუნქციას არ ასრულებს, დაბნეული ფეფელო, რომელსაც თითქოს გამოსავალს არ უტოვებენ. ყოველივე ეს ეპიზოდსა და მთელ შემდგომ თხრობას განსაკუთრებულ მუხტს სძენს.

„მერაბ კოკოჩაშვილი თავის ფილმში „მიხა“ ყოფიერების მოდელს გაიანზრებს. სიყვარულის და ბოროტების მკვეთრი დაპირისპირებით რეჟისორი სიყვარულს უმღერის პოეტური კინოენით. გამომსახველ საშუალებათაგან უმთავრესია შუქის პლასტიკური მრავალფეროვნება, იშვიათად გვიგვრძენია ეკრანიდან ისეთი სიყვარული, როგორიც ფილმის დაწყებიდან რამდენიმე კადრის შემდგომ წარმოჩინდება. ეს

¹ ქეთევან ტრაპაიძე, „შტრიხები შემოქმედებითი პორტრეტისათვის“ (კინორეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი), გამ. „კენტაური“, თბ., 2013, გვ.35.

განწყობა იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ მთელი ფილმის სიმძლავრეს ეყო“.¹

ფილმიდან კიდევ მრავალი ეპიზოდია აღსანიშნავი. თუნდაც, ფეფელოსა და სიკოს ქორწილისთვის მზადება. მაყრულის ფონზე, კადრების მონაცვლეობით, ვხედავთ ხან მზარეულის ფიგურას, რომელიც კმაყოფილი ლესავს დანებს, ხან ბიჭს, რომელიც მოზვერს რქებში ეჭიდება, ხან საქორწილოდ მომზადებულ პეტრეს, რომელსაც შავი ნაჭრის თვალსახვევი მოუხსნია და შუშის თვალს ისვამს. მთელი ამ სამზადისის უფრო გამომსახველობით და უფრო ლაკონურად თხრობა კინოენაზე დღესაც წარმოუდგენლად მეჩვენება.

საინტერესოდ და ნოვატორულად არის გადაწყვეტილი თიბვის ეპიზოდი. განათება და ხმოვანი რიგი ჰარმონიულად ერწყმის ამ მონაკვეთს. კინემატოგრაფიული მეტყველების ეს საშუალებები ავსებს კადრის მათემატიკური სიზუსტით გათვლილ კომპოზიციას. ისეთ შრომით რიტუალს, როგორიც თიბვაა, დადებული აქვს ხალხური „ნამგლურის“ მელოდია. ეს მუსიკალური ჟღერადობა არა მარტო სათანადო შრომის განწყობის შემქმნელია, არამედ ბუნებრივობისა და სილადის გამოხატულებაა. ამგვარად, მუსიკალური ხმოვანების დრამატურგიული დატვირთვის შეძენით, კოკოჩაშვილი კიდევ ერთჯერ გვახსენებს, თუ რა მდიდარი ფოლკლორისა და ზოგადად კულტურის მემკვიდრენი ვართ ქართველები. ბუნებისა და ადამიანის ჰარმონიული შეთავსება, თავად ამ ბუნების შვილთა ყოფაც გამხდარა (ბევრ სხვა პრობლემასთან ერთად) რეჟისორის კვლევის ობიექტი.

თიბვის დასრულების შემდეგ შეყვარებულები ერთმანეთს ზვდებიან. ისინი ხელიდან არ უშვებენ ერთად ყოფნის ბუნებრივ სურვილს. რეჟისორი ცალ-ცალკე „მოძრავ“ ორ ზვინს ერთად აქცევს, მაგრამ სოფელი პატარაა... კოცნით

¹ ელისაბედ ერისთავი, „ქართული მხატვრული მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ზოგიერთი ღირსება-თავისებურების შესახებ“, გამ. „ხელოვნება“, 1992, გვ.11-12

გატაცებული შეყვარებულების ურთიერთტკობას დედაბერი წააწყდება. მათ გასაგონად და უხერხულობის მოსახნელად, იქვე მიადახებს — გაამოთ, შვილებო, მაგრამ მიხასა და ფეფელოს ალერსი დასრულებულიც კი არა აქვთ, რომ ამის შესახებ უკვე მთელმა სოფელმა ყველაფერი იცის.

ეპიზოდი სახვითი ხერხის დრამატურგიულ საწყისთან შერწყმის კიდევ ერთი მშვენიერი მაგალითია, ისე რომ, არც პირველწყაროს სათქმელი და არც კონკრეტული მონაკვეთის რეჟისორული გადაწყვეტა არ ზარალდება.

ფილმში, ისევე როგორც მოთხრობაში, ნამდვილი, წრფელი სიყვარულის უძლეველობის თემაა წამოჭრილი. მიხასა და ფეფელოს შორის მშობლის ნებადაურთველობა დგას, რომელიც პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით დაუძლეველ ღობედ აღიმართება დაპირისპირებულ ინტერესებს შორის. შესაბამისი ეპიზოდი, ცეკვის სცენასთან ერთად, რეჟისორული მიგნებით განსაკუთრებულად გამორჩეულია. სწორედ ასეთი სვლებით მიიღწევა დამაჯერებლობა, თხრობის სილაღე და ბუნებრივობა ჯერ მოთხრობაში, შემდეგ კი ეკრანიზაციაში.

როგორც აღვნიშნე, მიხეილ ჯავახიშვილი უტყუარი ალლოთი ქმნის ქართული ყოფის, ეროვნული ხასიათის გამოვლინებებს. ამავე დროს, პერსონაჟების ფსიქოლოგიური პორტრეტების შექმნასაც არ ივიწყებს. მწერალი ეცადა, ფინალის ორიგინალური, მის სუბიექტურ აზროვნებაში მომწიფებული ვარიანტი ყოველმხრივ გაემართლებინა ორი ადამიანის სიყვარულში ჩაურევლობის მოტივით. ფილმში ეს სათქმელი და საშემსრულებლო მახვილები მსახიობებზეა გადატანილი.

ამას უდავოდ ბრწყინვალედ შერჩეულმა სამსახიობო ანსამბლმა შეუწყო ხელი, რომელთა შორის განსაკუთრებულად უნდა გამოვარჩიო ზურაბ ქაფიანიძე (რომლისთვისაც ეს როლი დებიუტი იყო).

60-70-იანი წლების კინოსამსახიობო მიღწევები მჭიდროდ არის დაკავშირებული მოკლემეტრაჟიან ფილმებთან.

ნოველისტიკის პრინციპებზე აგებულმა ამ სტილისტიკის კინომ იძულებული გახდა რეჟისორები, მსახიობების საშუალებით მოეტანათ სათქმელი. კოკონაშვილის ხელთ იყო საოცარი დრამატული მუხტის მქონე მოთხრობა. მსახიობს სწორედ ასეთი გარემო განაწყობს შთაგონებით სამუშაოსადმი. ქაფიანიძემ შეძლო გმირის განცდა და ვნება, ერთი შეხედვით წრეგადასული ლტოლვის პირობებში, მასშტაბურ სათქმელად ექცია, ისე, რომ ზომიერება შეენარჩუნებინა. მან წარმატებით მოახერხა მე-20 საუკუნის ოციანი წლების სოფლის ატმოსფეროს დახატვა.

არანაკლებ საინტერესოდ შექმნეს რეჟისორმა და მსახიობებმა პეტრეს (ვ. ჩუბინიძე), ფეფელოს (მ. ბახტაძე), სიკო (ა. მახარაძე) სახეები. ზემოთ ჩამოთვლილი მსახიობების სახელები მაშინ არავის არაფერს ეუბნებოდა. ამის მიუხედავად, რეჟისორი თამამ ექსპერიმენტზე წავიდა და ქვეცნობიერი ინტუიციით იგრძნო მათი შესაძლებლობები. კოკონაშვილს მსახიობთან მუშაობის იშვიათი ნიჭი აქვს. ამიტომაც არ შეუშინდა, ასეთი საპასუხიმგებლო როლები დებიუტანტებისთვის ენდო. დღეს ამ პერსონაჟების გარეშე „მიხას“ წარმატება წარმოუდგენელია.

ღრო შემთხვევით არ მიხსენებია. ფილმში დაკონკრეტებულია მოქმედების ღრო — ესაა 1920-1921 წლები. მიხას პოლიტიკური არჩევანი მკვეთრად არ ჩანს, მაგრამ სხვას რომ ვერაფერს გახდა პეტრესთან ბრძოლაში, ბოლშევიკების მოსვლითაც კი აშინებს მას.

მერაბ კოკონაშვილის გმირები, ისევე როგორც, მიხეილ ჯავახიშვილის პერსონაჟები, შეუპოვრობაში და სირთულეებთან ბრძოლაში ამჟღავნებენ ხასიათის სიმტკიცეს. ბედთან დაუმორჩილების ამგვარი ამბოხება პირადი ბედნიერების მოსაპოვებლად გარკვეულ მეტაფორულ ასოციაციას აღძრავს. სამუშაო მასალამ, იმ ეპოქისათვის წარმოუდგენლად თამამი ინტონაციებით, შეძლო მაშინ ახალფენადგმული რეჟისორისთვის მხატვრული ხედვისა და პრინციპების ჩამოყალიბება, რაც, საბოლოო ჯამში,

ხელოვანის სამოქალაქო პოზიციის, შემოქმედებითი სიმართლისა და სათქმელის გამოხატულებათა.

გზა, რომელმაც შეყვარებულები გამარჯვებამდე მიიყვანა, უჩვეულოა და ერთი შეხვედით, არაჯანსაღი. მაგრამ ორიგინალური ფინალის დამაჯერებლობას ჯაგაზიშვილი მხოლოდ მისთვის სახასიათო მწერლური გუმანით ახერხებს. ავტორი ქალის ხასიათის ერთ-ერთ უბადლო მცოდნედ ითვლება ეროვნულ ლიტერატურაში და კოკონაშვილს ამანაც გაუადვილა იმ გზისა და სახიერი გადაწყვეტის გამონახვა, რომლის მეშვეობითაც მიხა და ფეფელო, შესაბამისად, სიყვარული ფილმში იმარჯვებს. თავისუფლებისა და სილალის ამგვარად წარმოდგენა ეპოქაში, როცა ჩავლილია მაშინდელი საბჭოეთის მმართველის, ნიკიტა ხრუშჩოვის ე.წ. დათბობის პერიოდი, მით უფრო გამბედავი ნაბიჯი იყო რეჟისორის მხრიდან.

მერაბ კოკონაშვილმა ლიტერატურული პირველწყაროს ეკრანიზება იმდაგვარი ინტერპრეტაციითა და იმაზე მეტად მოახერხა, ვიდრე ეს თუნდაც კლასიკოსის გამორჩეული ნაწარმოები ყოფილიყოს სიყვარულზე.

„მიხა“ რეჟისორის გამორჩეული ნამუშევარია. ეკრანებზე მისმა გამოჩენამ ხელოვანის დაბადება გვამცნო, რითაც გზა გაიკვალა შემდგომი შემოქმედებითი წარმატებებისაკენ, რაც არაერთი იყო მერაბ კოკონაშვილის ცხოვრებაში.

„მიხას“ ნახევარსაუკუნოვანი დღეგრძელობის მიზეზი მერაბ კოკონაშვილის პოეტურ თხრობასა და შეუზღუდავი, მეტყველი კინოენის სიღმეში დევს. ისევე, როგორც ყველა გამორჩეულ ნამუშევარში, წარმატებას სხვადასხვა შემადგენელი კომპონენტის ერთი მიზნისკენ წარმართვა განაპირობებს — მსახიობის ოსტატობა, რეჟისორის ნოვატორული ხედვა, მხატვარ ვასილ არაბიძისა და ოპერატორ გია გერსამიას შეთანხმებული თანამშრომლობა და კომპოზიტორ ნოდარ მამისაშვილის მუსიკა. ის მეტად ზომიერი და ზედმიწევნით ზუსტია. თუ არ ჩავთვლით დასაწყისში აღწერილ ეპიზოდს, რომელშიც დოლს

განსაკუთრებული ჟღერადობა ენიჭება, მუსიკა მხოლოდ ფილმის ფინალში ისმის. სწორედ იმ მომენტში, როდესაც სიკეთის (ამ შემთხვევაში, სიყვარულის) გამარჯვებას დიდი ემოცია მოაქვს მაყურებელთან. შესაბამისად, გამოსახულებას ყველაზე მეტად სჭირდება შესატყვისი გამომსახველობითი მუსიკალური კონტრაპუნქტი. აი, ყველაფერი ის, რაც ისეთ სინთეზს აყალიბებს, რომელმაც ნახევარ საუკუნეს გაუძლო.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ქ. ტრაპაიძე „მტრისები შემოქმედებითი პორტრეტიზაციის“. გამომცემლობა „კენტავრი“, 2013
- ე. ერისთავი „ქართული მხატვრული მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ზოგიერთი ღირსება-თავისებურების შესახებ“, ჟურნ. „ხელოვნება“, თბ., 1992, N11-12
- ე. ერისთავი „ფილმის ხმოვანი სტრუქტურა“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2010
- ი. კუჭუხიძე, „ეკრანი და დრო“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2009

თეო ხატიაშვილი,
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

შანტალ აკერმანის „არაფრის“ ხელოვნება

შანტალ აკერმანი მკვლევრებს ყოველთვის უჩენს თავსატეხს, როგორ განსაზღვრონ მისი კინო, როგორც ფემინისტური თუ ექსპერიმენტული, სტრუქტურალისტური თუ დეკონსტრუქციული? მისი ფილმები, რომლებიც ადვილად შეიძლება მოაქციო ნებისმიერ ამ ჩარჩო-კონტექსტში, რეჟისორის მრავალფეროვან პოლიტიკურ თუ ესთეტიკურ ინტერესებს წარმოაჩენენ. აკერმანის კინოს დეფინიცია მით უფრო რთულდება, რომ ეჭვქვეშ აყენებს თავად ოპოზიციას — რეალიზმი VS მოდერნიზმი/ავანგარდი. მისი ჰიპერრეალისტური ფილმები სოციალური რეალიზმის პირობებში იბადება და ამავე დროს ქმნის უკიდურესად პირობით, მინიმალისტური ხერხებით კონსტრუირებულ გარემოს. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ სწორედ ექსპერიმენტული კინოენით აღწევს აკერმანი კინემატოგრაფიული ნარატივის სრულყოფილებას ბაზენისეული გაგებით, ყოველდღიურობისა თუ ყოველდღიურობისთვის მახასიათებელი განმეორებადი მოქმედებ(ებ)ის ბანალურობის, ერთნაირობისა და უწყვეტობის რეპრეზენტირებით.

„თუ მე მაქვს რთული [რეჟისორის] რეპუტაცია, ეს იმიტომ, რომ მიყვარს ყოველდღიურობა და მინდა მისი ჩვენება. ზოგადად ადამიანები კი იმიტომ დადიან კინოში, რომ გაექცნენ ყოველდღიურობას“, — ამბობს აკერმანი ერთ-ერთ ინტერვიუში. თუმცა ყოფითი ცხოვრების დეტალებისა და რიტმის თანმიმდევრული გადმოცემა არ აქცევს ნატურალისტად, პირიქით, „ყოველდღიურობის შესტიკულაციაზე“ დაკვირვება, გარკვეულწილად, თეატრალურსაც ხდის მის კინოს. აკერმანი გადის მყიფე ზღვარზე ბუნებრივსა და ხელოვნურს, რეალურსა და

რეპრეზენტირებულს შორის. ალბათ, შემთხვევითი არ არის, რომ მასზე გადამწყვეტი გავლენა — გამხდარიყო რეჟისორი — მოახდინა ჟან-ლუკ გოდარმა, კერძოდ, კი მისმა „შეშლილმა პიერომ“ — ფრანგული ახალი ტალღის ერთ-ერთმა ლიდერმა, რომელიც „ცხოვრებისეული ნაკადის ფაქტურას“ გამოიყენებს ესთეტიკური ექსპერიმენტებისა თუ პოლიტიკური იდეების რეპრეზენტირებისთვის.

შანტალ აკერმანის პირველ მოკლემეტრაჟიან ფილმს „ჩემი ქალაქის აფეთქება“ (1968) „შეშლილი პიეროს“ „ქალური“ ვერსიაც შეიძლება ვუწოდოთ, საზრისსმოკლებული რუტინული ცხოვრებისგან თავის დაღწევას რადიკალური ფორმით რომ წყვეტს მთავარი გმირი. აკერმანის ყველაზე ცნობილი და აღიარებული „ჟან დილმანის“ (1975) გამჭოლი მოტივიც უკვე გამოკვეთილია: ბინის შემოსაზღვრული სივრცე და მასში „დატყვევებული“ ქალის ყოველდღიური ცხოვრების მონოტონურობა, რომელსაც მკვლელობამდე (ამ შემთხვევაში, თვითმკვლელობამდე) მიჰყავს. თუმცა დილმანის სრულიად დეპრესიული, უსიხარულო და უდიდამო გარემოსგან და ტრაგიკული ატომოსფეროსგან განსხვავებით, „ჩემი ქალაქის აფეთქება“ მხიარული ფარსია, რაშიც ასევე იგრძნობა „შეშლილი პიეროს“ გავლენა.

ბინა, ოთახი, ინტერიერი, გარემო აკერმანის ფილმებში განსაკუთრებულ ადგილს დაიკავენ, როგორც ცალკე პერსონაჟი ან უფრო ზუსტად — მთავარი გმირის ალტერ ეგო, რომელთან მიმართებაშიც ყალიბდება მისი იდენტობა. ეს განსაკუთრებული კავშირი უკვე აკერმანის შემდგომ, ასევე მოკლემეტრაჟიან ფილმში „ოთახი“ (1972) გამოაშკარავდება.

კამერა პანორამული მოძრაობით აუჩქარებლად აკვირდება ირგვლივ განლაგებულ ნივთებს. წრიული მოძრაობა ციკლურად ვითარდება უფრო სწორად — მეორდება. ისევ და ისევ ვუბრუნდებით კამერით აღბეჭდილ ნივთებსა და ლოგინში მწოლ გოგოს, რომელსაც თვითონ აკერმანი ასრულებს; ერთადერთ სუბიექტ/ობიექტს,

რომელიც მოძრაობს, იცვლება, მოქმედებაშია, თუმცა ეს მოძრაობაც უმნიშვნელოა.

ყველაზე მნიშვნელოვანი თავად ფილმის გმირის რეპრეზენტაციის ფორმაა, რომელიც პრინციპულად განსხვავდება ლორა მალვის განხილულ, ნარატიულ კინოში ქალის, როგორც ჭვრეტის ობიექტის, კონვენციური წარმოდგენისგან. „ოთახში“ ქალი არა მხოლოდ დაკვირვების, „თვალთვალის“ ობიექტია (ისევე, როგორც ოთახში განლაგებული დანარჩენი ნივთები), არამედ „მზერის მფლობელი“ სუბიექტი, რომელიც კამერის მზერას ასეთივე დაჟინებული მზერით პასუხობს. „მზერა, რომელიც ქალის სხეულს მხოლოდ შემთხვევით, მომენტალურად „იჭერს“, უარს ამბობს, მოაქციოს ის კადრის ჩარჩოში. კამერა მუდმივად გარდაქმნის საკუთარ მოჩარჩოებას, რათა ქალის სხეულის ფეტიშიზაცია გამორიცხოს“.

ამ შემთხვევაში უკვე ენდი უორპოლის ექსპერიმენტული ფილმები გვახსენებს თავს. სატვირთო მანქანის მძღოლთან მთავარი გმირის ორალური სექსის ეპიზოდი ფილმიდან „მე, შენ, ის [ქალი/კაცი]“ (1974) უორპოლის Blow Job-ის პირდაპირ პერიფრაზირებადაც კი იკითხება. სტატიკური კამერა ფოკუსირებულია კაცს სახეზე, რომელიც მითითებას აძლევს გოგოს, როგორ მოეფეროს. კამერა არ აკმაყოფილებს მაყურებლის ცნობისმოყვარეობას, რჩება უძრავად და ჭვრეტის „ყველაზე საინტერესო ობიექტს“ კადრს მიღმა და მაყურებლის წარმოსახვაში ტოვებს. თუმცა აკერმანის კინო უორპოლის ექსპერიმენტებთან შედარებით კიდევ უფრო დატვირთულია გეოგრაფიისა და იდენტობის, სივრცისა და დროის, სექსუალობისა და კულტურული კონტექსტის კვლევით. ფილმი „მე, შენ, ისიც“ აკერმანისეული ნაცნობი თემის ვრცელი ექსპოზიციით იწყება — საკუთარი სხეულისა და ოთახის გულმოდგინეობსერვაცია. ოთახის ამ აკვიატებულ თემას გარკვეული ალუზიებით ვირჯინია ვულფის „საკუთარ ოთახთან“ მიყვავართ, თუმცა სულ სხვა — თანამედროვე, „ემანსიპირებული“ საზოგადოების კონტექსტში, სადაც

ქალი უკვე ფლობს საკუთარ სივრცეს, მაგრამ რეალურად არ არის თავისუფალი, მაინც ტრადიციული ქალური დისკურსის საზღვრებში რჩება ამიტომ ეს სივრცე სავსეა სიმარტოვით, სიცარიელით, სევდით.

„ჟანმა ორგანიზება უნდა გაუკეთოს თავის ცხოვრებას, რათა არ ჰქონდეს არანაირი სივრცე, არანაირი დრო, იმისთვის, რომ არ იყოს დეპრესიული და აფორიაქებული. მას არ უნდა, რომ ჰქონდეს ერთი საათი თავისუფალი დროც კი, რადგან არ იცის, როგორ შეავსოს ეს საათი“ — ასე აღწერს აკერმანი ჟან დილმანს, სანიმუშო, აკურატულ დედა/დიასახლისს და აკურატულ მეძავს, რომლის ყოველდღიური ცხოვრების დეტალებს სამი საათის განმავლობაში თითქმის რეალურ დროში ვაკვირდებით. შემთხვევითი არ არის, რომ დილმანი ითავებს და განასახიერებს ქალის ორ მთავარ კულტურულ არქეტიპს — დედისა და მეძავის ანუ, ვინც ასრულებს რებროლუქციულ და მამაკაცის სექსუალური მომსახურების ფუნქციას, რაც ამწყვედევს მას რუტინული მონოტონურობის შეკრულ წრეში — დილის საუზმის მომზადება, საწოლის დალაგება, კლიენტის მომსახურება, საყიდლებზე გასვლა, სადილის მომზადება, სადილი, ძილი და დილიდან ისევ იგივე რიტუალი, რაც, შესაძლოა, მცირე სიახლეებმა გაახალისოს (მაგალითად, დეიდის გამოგზავნილი ამანათი კანადიდან).

სამშუალო ხედები და გრძელი, უწყვეტი კადრები ამძაფრებენ სტატიკურობისა და შინაგანი სიცარიელის ატმოსფეროს. მთელი თავისი კამერულობის მიუხედავად, ფილმი ისტორიულ-კულტურულ და სოციალურ სახეს წარმოქმნის. ამასთან ისე, რომ აკერმანი არ აკეთებს მასშტაბურ ტილოს; მართალია, მასთან ყოველთვის იგრძნობა ისტორიის კვალი, მაგრამ ინტერესდება არა ისტორიული მოვლენებით, არამედ ისტორიით „პატარა ასოთი“, დეტალებში ჩაკარგული, ჩუმი, შეუმჩნეველი ისტორიით. უკიდურესი კონკრეტიკიდან დაბადებული ეს ისტორიულ-კულტურული სახე იმდენად ზოგადდება, რომ დიდია გმირთან იდენტიფიკაციის ცდუნება, მეტიც — ფილმს

„აქვს უნარი გაგრძნობინოს, რასაც ყოველი ჟან დილმანი გრძნობს და გაგვაგებინოს, რატომ არის, რაღაც გაგებით, თითოეული ჩვენგანი ჟან დილმანი“.

მომაბეზრებელ ერთფეროვნებას დილმანი კლიენტის მკვლევლობით ასრულებს. მთელი ფილმის განმავლობაში კი გვესმის, რომ მისი ქმარი მოკვდა. ყოველდღიური რიტუალის სიკვდილით „დაგვირგვინება“, კაცის მკვლევლობა, ცხადია, სიმბოლურ დონეზე უნდა განვიხილოთ, როგორც პატრიარქის წესრიგის, პატრიარქის რეპრესიის აღმოფხვრა.

ფილმმა ეკრანზე გამოსვლისთანავე კრიტიკოსთა მაღალი შეფასება დაიმსახურა, „ნიუ-იორკერის“ თქმით, ესაა ფემინისტური თეორიების მიხედვით გაკეთებული პირველი შედეგრი. თუმცა, თვითონ აკერძანი ყოველთვის ეწინააღმდეგებოდა მისი ფილმების ერთ განზომილებაში აღქმას და აღნიშნავდა, რომ უბრალოდ უნდოდა ეჩვენებინა ყოველდღიური და განმეორებადი შესტები, მოქმედებები, რომლებიც, როგორც წესი, ამოჭრილია და ეკრანზე არ გვიჩვენებენ. სწორედ ეს შესტები ქმნიან მარტოობის ყველაზე მკაფიო სურათს. ამიტომ ფილმის გმირი სრულიად თავისუფლად შეიძლება ყოფილიყო კაცი, უბარლოდ, აკერძანი ქალის ყოველდღიურ პრაქტიკას უკეთესად იცნობდა.

ეს ის შესტებია, რომელსაც ყველაზე ხშირად ხედავს და აკვირდება ბავშვი, ამიტომ მათი განმეორება არის, ფაქტობრივად, ბავშვობის, სახლის, გარკვეულწილად, დედისეული წიაღის გახსენება. მაგრამ, თუ ჩვეულებისამებრ ბავშვისთვის ეს კარგად ნაცნობი და განმეორებადი შესტები (საჭმლისმზადება, დასუფთავება, მოვლადა.შ.) კომფორტის, დაცულობის, „შინყოფნის“ სასიამოვნო განცდას ბადებს, „ჟან დილმანში“ ისინი დაძაბულ ატმოსფეროს ქმნიან.

პოლონეთიდან ბელგიაში ემიგრირებული ებრაელების ოჯახში დაბადებული აკერძანი ამას თავისი წარმომავლობითა და ე.წ. მეორე თაობის ბავშვობით ხსნის, რაც „ნიშნავს, რომ დედაჩემი აუშვიცში იყო, დედაჩემიც მასთან ერთად

იყო აუშვიცში, ბებია და პაპა იქ დაიღუპნენ...“. მათი ყოველდღიური საქმიანობა აუშვიცის ტრავმის გადაფარვასა და დავიწყებას ემსახურება, რომ თითოეული წუთი დაკავებული იყოს საოჯახო საქმიანობით, რომ არ გქონდეს ფიქრის ანუ გახსენების დრო. „ბავშვი ყველაფერს გრძნობს, — აგრძელებს იმავე ინტერვიუში აკერმანი, — ეს [ოჯახური ფუსფუსი] მას დაცულს არ ხდის. თქვენ ბავშვს ციხეში ათავსებთ“.

ამიტომაც იქცევა საკუთარი ოთახი დაცულობაზე მეტად ციხის სახე-სიმბოლოდ, საიდანაც გაძრომას, თავის დაღწევას ცდილობენ აკერმანის ფილმების გმირები. „მე ყოველთვის ვათავსებ ჩემ თავს ციხეში, მაგრამ ყოველთვის მაქვს პატარა კარი, რომელსაც ვტეხავ და მერე ფილმს ვაკეთებ“. „ციხიდან“ გაქცევის სურვილიდან მოდის აკერმანის „მომთაბარეობაც“, რა გზასაც ადგანან მისი პერსონაჟები, რა გზასაც გაივლის თვითონ, როდესაც სრულიად ახალგაზრდა ტოვებს მშობლიურ სახლს, ბრუსელს და მიდის მეგაქალაქში, ნიუ-იორკში საკუთარი თავის სამეზობლოდ.

კანონზომიერია, რომ ნიუ-იორკში გადაღებულ ფილმში „წერილები შინიდან“ (1977) ოთახის ჩაკეტილ სივრცულ მოდელს მეგაპოლოსის ღია, უსაზღვრო სივრცე ენაცვლება, სადაც მან ადგილი უნდა დაიკავოს, გახსნილ სივრცეში მოახდინოს იდენტიფიკაცია. თუ იდენტობის ძიება აკერმანის სხვა ფილმებში საკუთარი სხეულისა და ოთახის შესწავლა-დაკვირვებით ხდება, აქარქიტექტურული სხეული, ურბანული სივრცე ხდება ამ იდენტობის განმსაზღვრელი, რომელსაც ოჯახურ, ნათესაურ, მიკროსოციუმის კონტექსტიდან მაკროსოციუმში გადაჰყავს. „წერილები შინიდან“ არ არის ტრადიციული ობსერვაციული კინო, რომელშიც ყოველთვის იგრძნობა დამკვირვებლის თანამყოფობა, ხედვის რაკურსი, მისი, როგორც ეკრანული სივრცის არქიტექტორის, ხედვა. „აკერმანის სახე მთლიანად გამორიცხულია ფილმიდან. მონაწილეობს მხოლოდ იმ გაგებით, რომ იკავებს იმავე

სივრცეებს, სადაც მისი პერსონაჟი/სუბიექტები ცხოვრობენ და მუშაობენ“. აკერმანი გაურბის ნაცნობი, ტურისტული ხედების აღბეჭდვას, ეს არ არის თავისუფლების ქანდაკებისა თუ თაიმ-სკვერის ნიუ-იორკი, არამედ კონკრეტული, ცოცხალი ადამიანების „შინ“, უფრო ინტიმური, უფრო ყოფითი.

მთელი ფილმი აგებულია ორ პარალელურ ხაზზე: ვიზუალურ, რომელიც ნიუ-იორკის ყოველდღიურ ცხოვრებას ასახავს და აუდიო შეტყობინებებზე, რომელიც ერთი კონკრეტული — აკერმანის ბრუსელში დარჩენილი ოჯახის მონოტონურ ცხოვრებას გვამცნობს. აკერმანი თავად კითხულობს წერილებს, რომლებსაც დედამისი ნიუ-იორკში ჩასვლის პირველ წელს (1972) უგზავნიდა. მათი შინაარსი დაახლოებით ერთნაირია, რასაც ლაიტმოტივად მიჰყვება შვილის მონატრება და თხოვნა, ხშირად მოიწეროს.

წერილებში გამოხატულ, დედის ერთგვარი მანიპულაციის ვნებას შვილის დამოუკიდებლად ცხოვრების სურვილი უპირისპირდება ვიზუალური კონტრაპუნქტის სახით. ეს უკანასკნელი ნიუ-იორკის ცოცხალ, ურბანულ გამოსახულებასა და რიტმში აისახება. „პირდაპირი კინოს“ მეთოდით გადაღებული ცხოვრების ქაოტური ნაკადის მიუხედავად, აკერმანი თითქმის ყოველ კადრში იცავს მკაცრ სიმეტრიულობას და ქმნის ნიუ-იორკის ურბანულ პორტრეტს. ამ უკანასკნელს მოფუსფუსე და მოუსვენარი მეგაპოლისის ფართო გზატკეცილებზე, მეტროსადგურებსა თუ მიწისქვეშა გადასასვლელებზე მეტად მაინც ნიუ-იორკელები ქმნიან — ლალი, თავისუფალი, თუმცა, ამავე დროს, ინერტული და ინდიფერენტული სახეები, რომელთა შორის ჩაკარგულია აკერმანის პერსონა.

უკვე ციტირებულ ინტერვიუში, რომელშიც აკერმანი ოთახის, როგორც ციხის, მეტაფორაზე საუბრობს, აღნიშნავს, რომ სიტუაციის პარადოქსულობა ისაა, რომ მოსწონს, უყვარს ეს „ციხე“ და რაც უფრო ახლოსაა თავისუფლებასთან მას შემდეგ, რაც ტეხავს გასაქცევ კარს, საბოლოოდ

მანც „ციხეს“ უბრუნდება. დედის წერილები სწორედ ამ „ციხისადმი“ ერთაგვარი ნოსტალგიის გამოვლინებაა, რაც ემოციური საჭიროების აუცილებლობასთან ერთად იდენტობის განსაზღვრასაც ემსახურება.

თუ „ჟან დილმანს“ აკერმანი დედისადმი მიძღვნილ სასიყვარულო წერილს უწოდებდა, „წერილები შინიდან“ პირიქით — შვილისადმი სასიყვარულო წერილ(ებ)ია. თუმცა, იმის მიუხედავად, რომ არ გვესმის, რას პასუხობს ქალიშვილი დედას, შანტალ აკერმანის წაკითხული კადრსგარე ტექსტი საპასუხო წერილებად ანუ მისი სიყვარულის ახსნადაც უნდა ჩაითვალოს.

ნიუ-იორკში ცხოვრების პირველი წლები, გაცოცხლებული დედის ტექსტით და საკუთარი ხმით, წარმოსახავს დედა-ქალიშვილის „შეუხორცებელი“ გაყოფის მუდმივ სწრაფვას გაერთიანებისკენ. დედა ბრუსელში გრძნობს თავს მარტოდ (ტექსტუალური ინფორმაცია), ქალიშვილი — მანჰეტენზე (ვიზუალური ინფორმაცია). მეგაპოლისის ხმაური „ებრძვის“ დედის სიტყვებს და ხშირად ახშობს კიდევაც მას. ორი ალტერნატიული სივრცის ურთიერთობასა და წინააღმდეგობაში ყალიბდება აკერმანის პიროვნება.

ცხოვრების ორ სხვადასხვა — საზოგადოსა და პრივატულის — შრეზე აწყობა, მათი „ასინქრონულობა“ და ამავე დროს, თანხვედრა, წარმოქმნის „იმიჯი-დროის“ ვიზუალიზაციას. ადრეული ავანგარდის ფილმებისგან განსხვავებით, როგორებიცაა, ვთქვათ, რუტმანის „ბერლინი, დიდი ქალაქის სიმფონია“ ან დიგა ვერტოვის „კაცი კინოაპარატი“, რომლებიც ასევე დიდი ქალაქის რიტმს, ყოველდღიურ ცხოვრებას ასახავს, აკერმანი არ მიჰყვება ერთი დღის ქრონოლოგიას. მასთან დრო არ იწყება და არ მთავრდება, შესაბამისად, ქალაქის რიტმი არც ნელდება და არც ჩქარდება, არამედ ერთიანი, მონოტონური, ისეთივე მუდმივი და „მიმდინარეა“, როგორიც მდინარე ჰუდონი, რომლის კადრებითაც ასრულებს ფილმს რეჟისორი.

აკერძანის კინოც ასეთია — მონოტონური, მაგრამ მდინარესავით მოძრავი, კონკრეტული და ამავე დროს, აბსტრაგირებული, რუტინული და თან, ამავე დროს, მაგიური. კინო, რომელიც აკვირდება ყველაფერს და ამავე დროს, გიჩვენებს „არაფერს“ — სუფთა კინო.

სელოვნებათმცოდნეობა

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

ამერიკული მოღერნიზმის ევროპული ფესვა

მოგეხსენებათ, როდესაც ზოგადად ჩრდილო ამერიკული კულტურის გენეზისზე საუბრობენ, აუცილებლად აღნიშნავენ იმ სამ მძლავრ არტერიას, რომელიც კვებას ამერიკულ სულიერ ფასეულობებს. ეს არის: საკუთრივ აბორიგენულ-ამერიკელ ინდიელთა კულტურა, ევროპული კულტურული ღირებულებები და ნეგროიდულ-აფრიკული ფესვები, გამოყოფილი კოლონიზატორული პოლიტიკის შედეგად. ჩემი მიზანია, თვალი გავადევნო, ისტორიზმის პრინციპის დაცვით, მოღერნიზტული სახვითი ხელოვნების ამერიკის კონტინენტზე ჩასახვის გზას.

ნიუ-იორკში, ლექსტინგტონის ავენიუზე, 1913 წლის 7 თებერვლიდან 15 მარტამდე, მიმდინარეობდა საერთაშორისო მოღერნიზტული ხელოვნების გამოფენა „Armory Show“. ვინაიდან ექსპოზიცია ამერიკის ნაციონალური გვარდიის არსენალის სივრცეში მოეწყო, სახელწოდებაც „the Armory Show“ აქედან მიიღო. გამოფენის დევიზი იყო — „The new spirit“ (ახალი სული), გამოფენის ლოგო — ფესვებიანი ფიჭვის ხე — ამერიკული რევოლუციის წლებში მასაჩუსეტის დროშაზე იყო დაფიქსირებული. გამოფენაზე 1300 ექსპონატი გამოიტანეს. შეიძლება ითქვას, რომ ფაქტობრივად ამ მიჯნიდან გაეხსნა მოღერნიზმს გზა ჩრდილოეთ ამერიკის კონტინენტზე. აღნიშნულ გამოფენაზე დიდწილად უჩვენეს ევროპული მხატვრობა დაწყებული ეჟენ დელაკრუდან, ფრანსისკო გოიას, გუსტავ კურბეს ჩათვლით, შემდგომ ექსპონირებული იყო იმპრესიონისტთა, პოსტიმპრესიონისტთა, ფოვისტთა, კუბისტთა და აბსტრაქციონისტთა ნამუშევრები. აქ იყო წარმოდგენილი: ა.

მატისის, პ. პიკასოს, ვ. კანდინსკის, მ. დიუშანის და სხვათა შემოქმედება. რაც შეეხება, საკუთრივ ამერიკულ მხატვრობას, ექსპოზიციაზე ძალიან მწირად ყოფილა წარმოდგენილი. იყო მხოლოდ: მენ-რეის (იგივე ემანუელ რადინსკი-რაბინოვიჩის) და ფოტოგრაფის, გამომცემლის და დილერის ალფრედ შტიგლიცის ნამუშევრები. აღსანიშნავია, რომ შტიგლიცმა ძალიან ბევრი გააკეთა ევროპული ავანგარდის ამერიკაში წარსადგენად. მის სახელს უკავშირდება ნიუ-იორკში, მე-5 ავენიუზე სურათების პატარა გალერეების გახსნა, სადაც 1908 წლიდან დაწყებული ყოველწლიურად იფინებოდა ცნობილი ევროპელი მხატვრების: ტულუზ-ლოტრეკის, მატისის, რუსოს, პიკაბიას, სევერინის, მოქანდაკე ბრანკუსის ნამუშევრები. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ 1917 წელს შტიგლიცმა იქორწინა ირლანდიური წარმოშობის ამერიკელ მხატვარზე — ჯორჯია ო'კიფზე, რომელმაც ამავე წელს გალერეაში „Camera Work“ გამოფინა თავისი ნახევრად აბსტრაქტული ნამუშევრები. ამდენად შეიძლება ითქვას, რომ ამერიკის შეერთებულ შტატებში აბსტრაქტული მიმართულების პიონერი ქალი იყო (სურ. 18).

რაც შეეხება, 1913 წლის „Armory Show“ საერთაშორისო გამოფენის ნიუ-იორკში გამართვას, მას ნიადაგი შემდეგმა მოვლენებმა მოუშადა... ჯერ კიდევ 1911 წელს, როდესაც პარიზში აღმოცენდა კუბიზმის ერთ-ერთი განშტოება-ორფიზმი, რომლის ნიშნებიც ამ მიმართულების „ნათლიამ“ გიომ აპოლინერმა დაინახა ფრანგი მხატვრების: დელონეს, პიკაბიას და მარსელ დიუშანის შემოქმედებაში. ამ ერთგვარად ლირიკული და ფერწერული განშტოებით დაინტერესდნენ, იმხანად პარიზში მხატვრობის შესასწავლად მყოფი ამერიკელი მხატვრები: სტანტონ მაკდონალდ-რაიტი და მორგან რასელი. მათ თავიანთ სტილს ორფიზმისგან განსასხვავებლად სინქრონიზმი უწოდეს. ამ ამერიკელთა მიერ, ევროპული ორფიზმის ტრანსფორმაციის შედეგად ხაზი გაესვა უფრო მეტად სინქრონულად ამეტიყველებული ფერებით ამოწერილ მოცულობით ფორმებს, რაც ფრანგული

სასურათე სიბრტყობრიობის ხაზგასმის საწინააღმდეგო ეფექტს იძლეოდა.

პირველი იმპერიალისტური ომის წლებში, ლონდონში მოხვედრილმა ცნობილმა ამერიკელმა პოეტმა ეზრა პაუნდმა ერთგვარად „გემო გაუსინჯა“ წმინდა ინგლისურ მხატვრულ მიმართულებას — ვორტიციზმს (რაც სიტყვასიტყვით — „მორევს“ ნიშნავს). ის დაუმეგობრდა ინგლისელ მწერალს და მხატვარს, აღნიშნული მიმართულების ფუძემდებელს უინდჰემ ლევისს. ვორტიციზმს ნახევრად აბსტრაქტული, ნონფიგურატიული საფუძველი გააჩნია, და იგი ეზრა პაუნდის თვალთახედვით, გამონახატვის ენერგიით არაჩვეულებრივად მიესადაგებოდა მეოცე საუკუნის დასაწყისის ხელოვანთა მიერ ასე პატივდებულ — „მაშინიზმის“ ეპოქას.

ეზრა პაუნდმა ერთ-ერთ ამერიკელ კოლექციონერს შეასყიდინა ინგლისელი ვორტიციზტების: ჰენრი გოდიერის და ჯესიკა დისმურის ნამუშევრები. პაუნდმა თავისი ეს გატაცება „გადასდო“ ამერიკელ ფოტოგრაფ ელვინ ქობურნს, რომელმაც ნახევრად აბსტრაქტული ფოტოების, ე.წ. ვორტოგრაფების გადაღება დაიწყო, რამაც ამერიკელთა მოწონება დაიმსახურა.

მეორე მსოფლიო ომის წლებში ამერიკის შეერთებულ შტატებში ევროპული მოდერნისტული მხატვრობის მრავალი მიმართულება გავრცელდა, რასაც ხელი შეუწყო, ოკეანის გაღმა ევროპელ ავანგარდისტ-მხატვართა გაზრდილმა მიგრაციამ. ყოველივე კი, განსაზღვრა — პირველ რიგში, გერმანული ნაციზმის აზვირთებულმა ანტისემიტიზმმა, ფაშისტური იდეების გაბატონებამ გერმანიაში, საფრანგეთსა და ევროპის სხვა ქვეყნებში კი, მოახლოებულმა მსოფლიო ომის წინათგრძნობამ და შიშმა. ამ დროს, ამერიკის შეერთებულ შტატებში შემოქმედი მიგრანტისთვის ყველა პირობა არსებობდა, შედარებით სტაბილურ გარემოში ემოლვაწვეა, ამას აგრეთვე ხელს უწყობდა, ამერიკელი კოლექციონერების მზარდი ინტერესი. მათი თანამედროვე ევროპული, ავანგარდული მხატვრობის

ექსპერიმენტებისადმი, რასაც ბუნებრივად მოჰყვა, ამერიკელი არტ-დილერების მართებული ეკონომიკური გათვლა, ფსონი — სწორედ იმ მხატვართა შემოქმედებაზე დაელოთ, რომელთაც ევროპული საზოგადოების ფართო წრეების მხრივ, არათუ დაფასება აკლდათ, არამედ მათ ნამუშევრებს აბუჩადაც კი იგდებდნენ, საგამოფენო სალონების კედლებიდან ხსნიდნენ და კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებდნენ. დღეს, თვალნათელია, რომ სოლომონ და პეგი გუგენჰაიმების, როზენბერგების, ჰამერის, თუ კრენის ეკონომიკურმა გათვლებმა გაამართლა და მეოცე საუკუნის ევროპული მოდერნიზმის საუკეთესო კოლექციები ძირითადად მათ ხელში მოხვდა.

სწორედ მეორე მსოფლიო ომის წლებში, აბსტრაქტული ხელოვნების ცენტრმა ევროპიდან (კერძოდ გერმანია-საფრანგეთიდან) ამერიკის შეერთებულ შტატებში გადაინაცვლა. აქ, ამ მიმართულებამ სახე იცვალა და აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მიმდინარეობად ჩამოყალიბდა. ამ მიმართულების ამერიკელი მიმდევრები გახდნენ: ჯექსონ პოლოკი, რობერტ მაზერველი, ადოლფ გოტლიბი (სურ.19), კლიფორდ სტილი, ბარნეტ ნიუმენი, ფრანც კლაინი და სხვები. შემთხვევით, როდი უწოდა ქლემენტ გრინბერგმა ამერიკულ-აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმს „ამერიკული ტიპის ფერწერა“, თუმცა მისი სახელის დამკვიდრებაში დიდი მონაწილეობა აქვთ მიღებული ამერიკაში მოღვაწე არაამერიკელი წარმოშობის მხატვრებს: ჰოლანდიელ უილემ დე კუნინგს, ლიტვიდან წამოსულ ებრაელ მარკ როთკოს, სომეხ არჩილ გორკის და სხვ.

ახლა უფრო დაწვრილებით შევეხოთ, ამერიკელი კრიტიკოსის ქლემენტ გრინბერგის მიერ „წმინდა ამერიკულ ფერწერად“ მონათლულ აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ევროპულ ფესვებს.

1940-50-იან წლებში, ნიუ-იორკში განვითარდა ახალი მხატვრული მიმდინარეობა, რომელსაც ხელოვნების ისტორიაში სხვადასხვა სახელით მოიხსენიებენ. ესენია:

ამერიკული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი, მხატვართა დაჯგუფება „ნიუ-იორკის სკოლა“, ქმედითი ფერწერა (Action Painting), ეს იყო პირველი ორიგინალური მიმდინარეობა ამერიკულ სახვით ხელოვნებაში, რომელმაც საერთაშორისო მნიშვნელობა შეიძინა. შეიძლება ითქვას, რომ ის პირველი მნიშვნელოვანი ავანგარდული მიმდინარეობა იყო, რომელმაც თვალნათელი გახადა, რომ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, ნიუ-იორკი ოფიციალურად ჩაენაცვლა „მხატვრობის მექაღწოდებულ“ პარიზს და მსოფლიოს ამცნო, რომ დაიწყო ამერიკული ხელოვნების „ოქროს ხანა“. სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ სიტყვათშეთანხმება „აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი“ კრიტიკოსებმა, პირველად 1919 წელს მიუსადაგეს ვასილი კანდინსკის ზოგიერთ ნამუშევარს. ხოლო თანამედროვე ამერიკულ ხელოვნებასთან მიმართებით იგი გამოიყენა კრიტიკოსმა რობერტ ქოუტმა, მის მიერ, 1946 წელს „ნიუ იორკერში“ გამოქვეყნებულ რეცენზიაში, რომელიც შეეხებოდა ნიუ-იორკელი მხატვრების დაჯგუფებას. ამ დაჯგუფების წევრებს ერთმანეთთან უფრო საერთო შეხედულებები აერთიანებდათ, ვიდრე სტილური ერთობა. ისინი, ზოგადად, ტრადიციის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ და ცდილობდნენ შემოქმედებითი თავისუფლებისთვის სპონტანურად მიედწიათ. ეს, ერთგვარად ახალი მხატვრობის სამეტყველო ენა ამერიკულ ნონფიგურატულ ხელოვნებაში რამდენიმე სტილურ-ტექნოლოგიური მიმართულების ფონზე შეიქმნა. ე.წ. Dripping Painting („მწვეთავი ტილო“) ჰანს ჰოფმანთან და ჯექსონ პოლოკთან (სურ. 20), „Gesture Painting“ („ჟესტის ფერწერა“) უილიამ დე კუნინგთან და დანიელ ლევინთან (სურ. 21), რობერტ მაზერველთან; „Open color-field“ („ღია ფერადი სივრცეები“) ბარნეტ ნიუმანთან და მარკ როთკოსთან (სურ. 22); „Reductive color abstraction“ („რედუცირებული ფერადი აბსტრაქციები“) კლიფორდ სტილთან და ფრანც კლაინთან. შეიძლება ითქვას, რომ ყველა შემთხვევაში გამოყენებულია ასოციაციურობა,

როგორც მეთოდი,, რომელიც ზოგადად სიურრეალისტური ტექნიკისთვის იყო დამახასიათებელი.

ამ ასპექტით, აუცილებელია აღინიშნოს, რომ 40-იანი წლების დასაწყისში, კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ევროპული სახელოვნებო მიმართულება დაიდებს ბინას ამერიკის შეერთებულ შტატებში. ეს იქნება ფრანგულ-ესპანური სიურრეალიზმი, რომელიც დაკავშირებულია ანდრე ბრეტონის, ივ ტანგის, მარსელ დიუმანის, სალვადორ დალის ამერიკულ დროებით ემიგრაციასთან. აქაც, სახეზე იყო ევროპული სიურრეალიზმის ამერიკულ ყაიდაზე გარდაქმნის მცდელობა. ამერიკელ სიურრეალისტებში უფრო მეტად მომძლავრდა არტი-ფაქტების სიუჟეტური ორიენტაცია მისტიციზმისკენ, ერთგვარი მანერული სტილიზაციით გაჯერებული. სიურრეალისტური ტექნიკის გარდა, „ნიუ-იორკის“ მხატვართა დაჯგუფებაში გაერთიანებული ჯექსონ პოლოკის მეუღლე ლი კრასნერი დაგლეჯილი ქაღალდის ნაკუწების საშუალებით კოლაჟებს ქმნიდა, რომელთა საშუალებითაც, თანმიმდევრულად განათებადი ფერადი ფრაგმენტებით მრავალპლანურ გამოსახულების მიღებას ცდილობდა. რაც შეეხებათ, ბარნეთ ნიუმანს და მარკ როთკოს, ისინი საკუთარი მხატვრული მეთოდით ყურადღებას დიდ ფერად სიბრტყეებზე ამახვილებდნენ, რომლებიც ხან დაბზარულ ეფექტს ქმნიდნენ, ხანაც მოლივლივე ფერებად ირეკლებოდნენ ერთიანად მოხატულ „სივრცობრივ“ ფონზე. მათგან განსხვავებით, კლიფორდ სტილი და ფრანც კლაინი ერთფეროვან ნეიტრალურ სიბრტყეებს ანიჭებდნენ უპირატესობას. ისინი აღნიშნულ ფონზე რედუცირებულ რამოდენიმე ფერში ასახავდნენ კომპოზიციებს. „ნიუ-იორკის“ მხატვართა დაჯგუფების ჩამოყალიბებაში განსაკუთრებული როლი ითამაშა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იმ ფაქტმა, რომ ამერიკაში თავი მოიყარეს ომის და ფაშიზმის გამო, ევროპიდან დევნილმა მხატვრებმა, კრიტიკოსებმა, კოლექციონერებმა. იმ წლებში, ამერიკაში ჩავიდნენ: პიტ მონდრიანი, მარკ შაგალი, ფერნან ლეჟე.

ამერიკის მოქალაქეობა მიიღო მაქს ერნსტმა. ასევე, უნდა აღინიშნოს, რომ ამერიკელ მხატვრებზე ძალიან ძლიერი იყო პიკასოს და მათისის გავლენა. ამერიკელ მხატვრებს საშუალება მიეცათ აეთვისებინათ, აგრეთვე, კლეეს, მიროს, ადრეული კანდინსკის შემოქმედება. და ისინიც ისე დაეწაფნენ მათ შემოქმედებას, როგორც ამას ადგილი არ ჰქონია ევროპაში.

გასული საუკუნის 40-50-იან წლებში, ნიუ-იორკში ფუნქციონირებდა გერმანელი მხატვრის ჰანს ჰოფმანის სამხატვრო სკოლა, რომელმაც განსაკუთრებით შეუწყო ხელი ახალი სტილის ჩამოყალიბებას. ამერიკელმა მხატვრებმა დაიწყეს დიდი ზომის, ფორმით და შინაარსით აბსტრაქტული ტილოების შექმნა. მათ სულაც არ აღელვებდათ საზოგადოებრივ-სოციალური თემატიკა. მარკ როთკო, უილიამ დე კუნიზი, ფრანც კლაინი, ბარნეტ ნიუმანი, კლიფორდ სტილი გატაცებული იყვნენ ფორმალისტური ამოცანებით. მათი შემოქმედება ძირეულად განსხვავდებოდა მეოცე საუკუნის დასაწყისის ევროპელი აბსტრაქციონისტებისგან, რადგან მათ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, დამატებით სიურრეალისტური ავტომატიზმის სკოლა გამოიარეს და ამით გაამდიდრეს არაფიგურატიული მხატვრობა ახალი მეთოდებით. შეიძლება ითქვას, რომ მათი შთაგონების წყარო, მეორე მსოფლიო ომის წლებში აშშ-ს შეფარებული ევროპელი სიურრეალისტები იყვნენ. სწორედ მათი გავლენით ამერიკელ აბსტრაქციონისტებთან მეტი მნიშვნელობა მიენიჭა მუშაობის პროცესს, მხატვრობას, როგორც აქტს, ფაქტურის გამოვლენას, შემთხვევითობის მომენტს. მათ უფრო მეტი კონცენტრაცია მოახდინეს ფერის სტრუქტურირებაზე.

მეორე მსოფლიო ომის წლებში ევროპიდან ამერიკაში ბრუნდება კოლექციონერი პეგი გუგენჰეიმი, რომლის ნიუ-იორკის გალერეაშიც 1845 წელს მოეწყო გამოფენა დამაინტრიგებელი სახელწოდებით „პრობლემა კრიტიკოსებისათვის“, სადაც ექსპონირებული

იყო აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ამერიკელ წარმომადგენელთა ნამუშევრები. 1948 წელს, როდესაც კუნინგმა პირველი პერსონალური გამოფენა მოაწყო და ჯექსონ პოლოკმა პირველად გამოიტანა მათგან მათგან დაიწყო ე.წ. შესხურებული ფერწერა, მიმდინარეობა, თითქმის, ჩამოყალიბებული იყო. პოლოკის მრავალშრიანი არაბესკები, როტკოს ფერადოვანი ზოლები, კუნინგის ექსპრესიული მონასმები, მაზერველის შავი ხვეული ფორმები თეთრ ფონზე, კლანის გადიდებული მასშტაბის შავ-თეთრი შტრიხები მხატვართა განსხვავებულ ინდივიდუალურ სამყაროებს ქმნიდნენ და შემოქმედის სულის თავისუფლების დემონსტრირებას ახდენდნენ. განსხვავებათა მიუხედავად, მათ შორის მსგავსებაც ბევრი იყო. უპირველეს ყოვლისა, დიდი ზომის ტილოთა უპირატესობა, სიბრტყის ხაზგასმა, თვით ხატვის პროცესის, როგორც აქტის მნიშვნელობის აქცენტირება, რწმენა იმისა, რომ აბსტრაქტულ მხატვრობას შესწევს უნარი არა მარტო ფორმალისტურ ამოცანებს გასცეს პასუხი, არამედ მნიშვნელოვანი აზრის გამტარებელიც იყოს.

აღსანიშნავია, რომ 1950-იან წლებში, ეს მიმდინარეობა ფინანსური წარმატების კარგ წყაროდ იქცა. ამას კი, მნიშვნელოვნად ხელი შეუწყო კრიტიკოსების ქლემენტ გრინბერგის და ჰაროლდ როზენბერგის აქტიურმა მხარდაჭერამ. თუმცა, მიმდინარეობის პიკი 1960-იან წლებს აღარ გასცდენია. მიუხედავად იმისა, რომ ზემოთ ჩამოთვლილ მხატვართა უმრავლესობა შემდგომაც განაგრძობდა ხატვას და ახალგაზრდა მიმდევრებიც გაიჩინა, მაინც, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი თითქოს შემდგომი პერიოდის ამერიკელი მხატვრებისთვის, ერთგვარ ათვლის წერტილად იქცა. დაახლოებით ისე, როგორც კუბიზმი იყო ევროპელი მოდერნისტებისთვის.

ყველაზე დიდი აპოლოგეტი აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმისა იყო კრიტიკოსი ქლემენტ გრინბერგი. 1939 წელს მან დაწერა საინტერესო ესეე „ავანგარდი

და კიბჩი“, იმავე წელს იგი აქვეყნებს ესეების ციკლს სახელწოდებით „ახალი ლაოკონის ირგვლივ“. ორივე ამ ნაშრომში, ცნობილი არტ-კრიტიკოსი თვლის, რომ აბსტრაქტული ფერწერა გარდაუვალი მოცემულობა გახლდათ, სადაც მედიუმის არავითარი საჭიროება არ არის. მედიუმში, ამ შემთხვევაში იგულისხმება ახსნა-განმარტება, არტ-კრიტიკოსის ამხსნელი ნარატივი. გრინბერგი თვლის, ყოველი ხელოვნება უნდა დაიწმინდოს და თავის სიწმინდეში მიაღწიოს სრული დამოუკიდებლობის ხარისხს. ამერიკული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის იდეოლოგი ფორმულისებრ განმარტებას გვთავაზობს. იგი ამბობს: პურიზმი ფერწერაში (იგულისხმება აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი — ი.ა.) ნიშნავს თვითგანსაზღვრას და თვითკრიტიციზმის შემოტანას ხელოვნებაში. ეს კი, თავის მხრივ, იქცევა მის თვითდებინიციად. მეორე ცნობილი ამერიკელი არტ-კრიტიკოსი არტურ დანტო ზოგიერთ საკითხში არ ეთანხმება ქლემენტ გრინბერგს. თუ გრინბერგი მხატვრობის თვითდებინიციას ხედავს პურიზმში, დანტოს ხედავს ანტიპურიზტულია. მისთვის, როგორც ხელოვნების ფილოსოფოსისთვის, ხელოვნება პლურალისტული მიდგომებით უნდა ხასიათდებოდეს. დანტოსთვის სრულიად მიუღებელია გრინბერგის ერთგვარი იმპერატივი, „თუ არ არის პურიზმი, არ არის არტი“.

უფრო გასაგები რომ გახდეს, ისევ გრინბერგს მივუბრუნდეთ. მისთვის აბსტრაქტული მხატვრობა ისტორიული აუცილებლობაა და უფრო მეტიც, აბსტრაქცია შეიძლება გარკვეული ტიპისაც იყოს. მაგ. ვასილი კანდინსკის აბსტრაქტული ფორმები იმგვარ ცხად სასურათე სივრცეში ჰკიდია, რომელიც უნდა გაიწმინდოს, რის გამოც ის მიეკუთვნება, გრინბერგის გაგებით, მოდერნისტული ფერწერის სკულპტურულ ილუზიას, რადგან კანდინსკის შემოაქვს სამგანზომილებიანობა ნახატში, რაც პურიზმის აბსოლუტური სიბრტყობრიობისთვის სრულიად შეუთავსებელია. ე.ი. გრინბერგი აღიარებს

მხოლოდ ორგანოზომილებიან-სიბრტყობრივ აბსტრაქციას (ამიტომ, მას ყველაზე მეტად მოსწონს „Open color-field“ და საუკეთესო მხატვრად თვლის ჯულის ოლიტსკის). არტურ დანტოსთვის კი, მოდერნისტული მხატვრობის სამყარო არის შესაძლებლობების დიდი ველი, სადაც არაფერია აუცილებელი და სავალდებულო. ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ამერიკაში აბსტრაქციონიზმით გატაცების ერთგვარი ბუმი, თითქოს მინავლდა 60-იან წლებში, მაგრამ დაახლოებით 80-იანი წლების მიწურულიდან შეინიშნებოდა ამერიკელების მიერ ასე გათავისებული მიმართულებისკენ მიბრუნების ერთგვარი რეციდივი. 1990 წელს, ამერიკის შეერთებული შტატების მთელი მასშტაბით მოეწყო ხუთი ძალიან მნიშვნელოვანი რეტროსპექტივა, რომელზეც აბსტრაქტული ხელოვნების ოსტატების ნამუშევრები იყო წარმოდგენილი. მაშინ ამერიკულ მასმედიაში დაისვა კითხვა: — რა იყო ეს? მიბრუნება თუ აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ახალი ძალით აღორძინება? მაშინ, მოსახლეობის, ერთგვარი სოციოლოგიური ანკეტირებაც კი მოხდა. ამერიკულმა პერიოდულმა გამოცემამ „სელესტემ“, კრიტიკოსებს და ხელოვანებს დაუსვა კითხვა, თუ რატომ აკეთებს თანამედროვე მხატვარი ისეთ ნახატს, სადაც გამოსახულება ამოუცნობია? პასუხებმა, აღნიშნული ჟურნალის მთელი სამი ნომერი მოიცვა. რესპონდენტთა შორის, არტურ დანტოც იყო და მისი პასუხი შემდეგ „ნიუ-იორკ ტაიმსის“ ჟურნალისტმა გაახმოვანა. მან მომხდარი ფაქტი ასე შეაფასა: „აბსტრაქციამ თავის თავი საბოლოოდ ამოწურა“. აქვე ითქვა, რომ დანტოსთვისაც და გრინბერგისთვისაც აბსტრაქტულმა ექსპრესიონიზმმა დაიწყო სვლა თავისი მეტაენისკენ და, რომ დადგა მომენტი, როდესაც ხელოვნების მასალად მისივე ასახვის ობიექტი იქცა.

ევროპული მოდერნიზმის ამერიკული ვარიაციების კონტექსტში, საინტერესოა აგრეთვე, თვით ყველაზე ამერიკული მიმდინარეობის პოპ-არტის ევროპული ძირების

დაძებნაც, რადგან მისი საფუძველი ფრანგი მარსელ დიუშანის სკანდალური „შადრევანია“, ასევე, სამართლიანობა მოითხოვს, არც ბრიტანელ ფრენსის ბეკონს დაუუკარგოთ ამერიკული პოპ-არტის ფუძემდებლის როლი.

ევროპულ-ამერიკული მოდერნისტული მხატვრობის სიმბიოზის შედეგებად უნდა ჩაითვალოს ოპ-არტის (ოპტიკური ხელოვნების) და აღქმის ფსიქოლოგიურ საკითხებზე დაკვირვებით შექმნილი ხელოვნების ნიმუშები, რომელთაც ამერიკელი კრიტიკოსები „კინეტიზმის“ სახელით მონათლავენ და მის მამამთავრად ვაზარელის მოიაზრებენ.

ამრიგად, მსოფლიო ავანგარდისტული ხელოვნების განვითარების ისტორიისთვის, ევროპული მოდერნიზმის შეჩერება ამერიკის მიწა-წყალზე ძალიან ნაყოფიერი აღმოჩნდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ქ. კინწურაშვილი, მეოცე საუკუნის ხელოვნება (ავანგარდი), თბ., 2005;
- Культурология, под ред. Проф. Марковой Т., М., 1992;
- Останина Е. А., Мастера Авангарда, М., 2003;
- Masters of Modern Art. MoMa, ed. by Alfred H. Barr, New-York, 1986;
- Read H., A Concise History of Modern Painting, New-York, 1986.

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

**ახალი მოდერნიზმი საბჭოთა პერიოდის
ქართულ არქიტექტურაში
(1960-70-იანი წლები)**

მოხდა ისე რომ, უეცრად, 1970-იან წლებში მსოფლიოს არქიტექტურული ჟურნალების ყურადღება თბილისმა მიიპყრო: 1974 წელს თბილისში აშენდა ახალი შენობა — გზათა მშენებლობის სამინისტრო — ორიგინალური და მიშხიდველი არქიტექტურით (არქიტექტორები: გიორგი ჩახავა; ზურაბ ჯალაღანია). სამინისტროს შენობის ფოტოები მაშინვე მრავალმა სპეციალურმა ჟურნალმა დაბეჭდა, საბჭოეთშიც და უცხოეთშიც.

დღეს, როცა ამ შენობის აშენებიდან ორმოც წელზე მეტია გასული, ჩვენ შეგვიძლია ის განვიხილოთ დროის გადმოსახედიდან, როგორც ქართული არქიტექტურული პროცესების ნაწილი და წარმოვაჩინოთ ის ისტორიულ კონტექსტში.

ჩემი აზრით, გზათა მშენებლობის სამინისტროს შენობა წინა წლების ძიებებს აგვირგვინებს და წარმოგვიდგება ეპოქის არქიტექტურის ისეთ ნიმუშად, რომელიც თავისი კომპოზიციური სტრუქტურით და გარემოსთან მიმართებით თავის სათქმელს ამბობს და გამორჩეულ ადგილს იკავებს არა მხოლოდ ქართული, არამედ მსოფლიო არქიტექტურის ისტორიის გადმოსახედიდან.

1960-იან წლებში წამოვიდა „ახალი ტალღა“ ქართულ საბჭოთა პერიოდის არქიტექტურაში: „სტალინური ამპირის“ შენობების სიმძიმე და იმპოზანტურობა, ჰაეროვანმა, სინათლითა და სიმსუბუქით სავსე შენობებმა შეცვალა. 1970-იანი წლები კი წინა ათწლეულის

არქიტექტურული მიმართულების ლოგიკური გაგრძელებაა. საბჭოთა კავშირში 1960-იანი წლების ხელოვნებაში ცვლილებების წინაპირობა სტალინის ეპოქის დასასრული იყო. საბჭოთა მთავრობამ თითქოს დაუშვა შედარებით თავისუფლება ხელოვნებაში, რამაც მხატვრულ ძიებებს მისცა სტიმული. თუმცა ხელისუფლების დიქტატი ისევ ძალაში იყო და ცენტრალიზებული მმართველობა მოსკოვში კონცენტრირდებოდა. მოსკოვი, როგორც დედაქალაქი, ყველაფრით გამორჩეულის ფუნქციას ინარჩუნებდა. იქ იყრიდა თავს ყველაზე მასშტაბური, ყველაზე თვალშისაცემი ნაგებობები და შეუძლებელი იყო, სხვა რეგიონებს პაექრობა გაეწიათ მისთვის. მაგალითად, რესპუბლიკებს არ შეეძლოთ თავისუფლად ეშენებინათ ნებისმიერი ფუნქციის და სიდიდის შენობები. მაგალითად, საკონცერტო დარბაზი. იგივე ითქმის სტადიონის ზომაზე. მოსკოვის სტადიონზე დიდი სტადიონი არსად შენდებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ თბილისში ფეხბურთის უზარმაზარი პოპულარობის გამო, გაცილებით მეტი მაყურებელი იყრიდა თავს და დიდი მოთხოვნა იყო ადგილებზე.

ასეა თუ ისეა, 1950-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ცვლილებები დაიწყო და არქიტექტურის შემდგომი ბედ-იღბალი ბევრად განაპირობა 1950-იანი წლების დადგენილებებმა და მითითებებმა, რომლებშიც მკაცრად იყო გაკრიტიკებული სტალინის პერიოდის მშენებლობები: 1955 წლის ნოემბერში გამოქვეყნდა მთავრობის დადგენილება, საინტერესო სათაურით „დაპროექტებასა და მშენებლობაში ზედმეტობის აღმოფხვრის შესახებ“¹. იქ პირდაპირ იყო მითითებული, რა უნდა ახასიათებდეს საბჭოთა არქიტექტურას. ეს იყო „სიმარტივე, მკაცრი ფორმები და ეკონომიური გადაწყვეტა... მიმზიდველი სახე უნდა იქმნებოდეს არა მოგონილი, ძვირად ღირებული დეკორაციული სამკაულით, არამედ... კარგი პროპორციებით, მასალების, კონსტრუქციებისა და დეტალების სწორი

¹ნ. ჯანბერიძე, ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, თბ., 1971.

გამოყენებით“¹. ამ დადგენილებით მწვანე შუქი აენტო იმ არქიტექტურულ პრინციპებს, რაც ევროპის ქვეყნებში ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისიდანვე იკიდებდა ფეხს, რაც 1920-იან წლებში საქართველოშიც შემოვიდა; ხოლო 1930-იან წლებში იდეოლოგიური დიქტატის უკიდურესად გამკაცრების პირობებში სამთავრობო დადგენილებით შეწყდა². მეორე, მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომელმაც გავლენა მოახდინა ახალ არქიტექტურულ ძიებებზე ამ პერიოდში იყო დასავლური ინფორმაციის შემოჭრევა საბჭოთა კავშირში: ამ დროს შედარებით მისაწვდომი გახდა ის, რაზე ოცნებაც იქამდე რკინის ფარდის აქეთ დარჩენილებს არ შეეძლოთ: საინფორმაციო ვაკუუმიდან თავდაღწევის შანსი იყო უცხოური არქიტექტურული ჟურნალების შოვნის შესაძლებლობა (მაგალითად, ფრანგული „არქიტექტურა დღეს“ Architecture d’Aujourd’hui); შეიძლება მომხდარიყო ისე, რომ არქიტექტორი მივლინებაში გაეგზავნათ უცხოეთში, ბუნებრივია, სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებში – უნგრეთსა თუ პოლონეთში, ჩეხოსლოვაკიასა თუ კუბაში. ეს კი ინფორმაციის მოპოვების კიდევ ერთი შანსი იყო. განახლების ტალღამ საბჭოთა რესპუბლიკებს გადაუარა და წარმოშვა გლობალური მოვლენა, რომელსაც დღეს „საბჭოთა მოდერნიზმი“ უწოდებენ. ამერიკაში მოღვაწე მკვლევარებმა ფელიქს ნოვიკოვმა და ვლადიმერ ბელოგოლოვსკიმ ამ პერიოდის არქიტექტურა შეისწავლეს და მათი წიგნის³ გამოცემის (2010 წელს) შემდგომ ეს ტერმინი „საბჭოთა მოდერნიზმი“ — დამკვიდრდა, როგორც 1960-1980-იანი წლების არქიტექტურის აღმნიშვნელი.

¹ ნ. ჯანბერიძე, ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, თბ., 1971., გვ. 362.

² ამ საკითხზე: ნ. გენგიური, კონსტრუქტივიზმი და 1920-იანი წლების ქართული არქიტექტურა, XX საუკუნის ხელოვნება, ტ. I, თბ., 2011, გვ. 207-221; მ. მანია, მოდერნიზმი თბილისის არქიტექტურაში, საქართველოს სიბველენი, 16, თბ., 2013, გვ. 237- 259; ნ. გენგიური, სტალინური ამპირი – იდეოლოგიური ინსცენირება, XX საუკუნის ხელოვნება, ტ. II, თბ., 2012, გვ. 228-240.

³ Новиков Ф., Белоголовский В. Советский модернизм. 1955 – 1985. – Екатеринбург: Tatlin, 2010.

ის, თუ რა ხდებოდა საბჭოთა მოდერნიზმის ხანის ქართულ არქიტექტურაში, მონოგრაფიულად არ შესწავლილა¹. თუმცა ამ ბოლო ხანს შეინიშნება ინტერესი ამ პერიოდის არქიტექტურის მიმართ. მით უფრო რომ ბევრ მათგანს საფრთხეც ემუქრება, რადგან ბევრია ისეთი, რომელიც გულგრილად უყურებს ამ შენობებს, როგორც საბჭოთა დანატოვარს. რა თქმა უნდა, ამ პერიოდმა დაგვიტოვა ბევრი უსახური ნაგებობა, მაგრამ გვაქვს მხატვრულად ღირებულნი, გამორჩეული ნიმუშები, რომლებსაც გაფრთხილება და შენარჩუნება ესაჭიროება.

მართალია, ჩემი ნაშრომის ძირითადი ამოცანა ინდივიდუალური პროექტებია, რომლებიც საზოგადოებრივი დანიშნულებისა თუ სხვა ფუნქციის შენობებისთვის შეიქმნა, მაგრამ როდესაც ვსაუბრობთ 1960-70-იან წლებზე, შეუძლებელია არ შევეხოთ საბინაო მშენებლობებს. ამ მხრივ კი სახლები, რომლებიც ჩვეულებრივი ადამიანების საცხოვრებლად შენდებოდა, ბევრ რამეს გვეუბნება ეპოქის შესახებ. ეს იყო მასობრივი საბინაო მშენებლობის ეპოქა. მოსკოვის ცენტრალურ საპროექტოებში ტიპური პროექტები კეთდებოდა და ვრცელდებოდა ყველგან. დღეს „ხრუშოვკა“ ყველასათვის ნაცნობი სიტყვაა. ყველამ იცის ისიც, რომ ეს არის ბინა, რომელიც კორპუსების შემადგენელი უჯრედი იყო ერთი ოჯახისთვის გათვლილი. ის ასოცირდება ასანთის კოლოფივით პატარა საცხოვრებელთან დაბალი ჭერითა და მცირე ფართის ოთახებით, რომლებიც ადამიანისთვის კომფორტულ ცხოვრებას კი არ უზრუნველყოფდა, არამედ მხოლოდ ღამის გასათევად, დასაძინებლად გამოდგებოდა. მოგვიანებით ასეთი კორპუსებით დაკომპლექტებულ უბნებს „საძილე რაიონები“ უწოდეს. ეს არის საცხოვრებლების მშენებლობაში ტიპური პროექტების დამკვიდრების ხანა, საბჭოთა კორპუსების ეპოქა. ამ უსახური კვარტლების

¹ ჩვენ მხეველობაში გვაქვს ახალი კვლევა, რომელიც პერიოდს ისტორიული გადასახედიდან გააანალიზებდა, თორემ არ დაგვეიწყებია ნ. ჯანბერიძის წიგნი საბჭოთა არქიტექტურაზე, რომელშიც ამ ეპოქის საწყისი ეტაპის შენობებზეცაა ინფორმაცია თაემოყრილი.

ეპოქა სწორედ 1960-იან წლებში დაიწყო და არ შეცვლილა საბჭოთა კავშირის არსებობის დასასრულამდე.

ამ პერიოდმა მოიტანა ისეთი ფუნქციის შენობები, რომლებიც სრულიად ახალი იყო ქართული ხუროთმოძღვრებისთვის. ეს არის მეტროსა და საბაგირო გზის სადგურები. როგორც ცნობილია, მეტროპოლიტენი – დიდი ქალაქების ახალი სატრანსპორტო საშუალება XIX საუკუნიდან ჩნდება¹. პირველად მეტრო ლონდონსა (1863 წ.) და ნიუ-იორკში (1868 წ.) გაიხსნა². მათ მოჰყვა ბუდაპეშტის, პარიზის, ბერლინის, ჩიკაგოს მეტროები, რომელთა სადგურები მოდერნის სტილის შესანიშნავ ნიმუშებს წარმოადგენენ. ხოლო საბჭოთა კავშირში პირველი – მოსკოვის მეტროპოლიტენი 1935 წელს აშენდა. თბილისის 1966 წელს გახსნილი მეტროპოლიტენი ამიერკავკასიაში პირველი იყო და ბუნებრივია, არქიტექტორები დიდი ინტერესით აპროექტებდნენ მეტროსადგურებს. 1966 წელს გახსნილი პირველი სადგურები – „რუსთაველის მოედანი“ (არქ. ოთარ კალანდარიშვილი), „თავისუფლების მოედანი“ (მაშინ „ლენინის მოედანი“, არქ. ვლადიმერ ალექსიმესხიშვილი, ქ. კობახიძე), „მარჯანიშვილის მოედანი“ (არქ. გიორგი მელქაძე და სხვები) – იმ პერიოდის სტილში ჯდება. მათი მხატვრული გადაწყვეტა ემყარება გეომეტრიული, უბრალო ფორმებისა და დეკორატიული ელემენტების – ქვაზე კვეთილობისა თუ ჭედურობის გამოყენებას, რაც მაშინდელ სხვა შენობებშიც გვხვდება.

ის, რაც თბილისში 1960-იანი წლებიდან აშენდა – სპორტის სასახლე, სასტუმრო „ივერია“, თბილისის ტელეცენტრი, ჭადრაკის სასახლე, ფილარმონია და სხვა შენობები გვიჩვენებენ ახალ ეტაპს ქართული არქიტექტურის

¹ ლონდონში მეტროპოლიტენი ააშენა კომპანია *'Metropolitan Railway'*. სახელწოდება ითარგმნება, როგორც „დედაქალაქის რკინიგზა“. ჩვენშიც და სხვა ქვეყნებშიც სახელი „მეტროპოლიტენი“ დამკვიდრდა, როგორც ამ სახეობის საქალაქო ტრანსპორტის აღმნიშვნელი.

² W. J. Hinkel, K. Treiber, G. Valenta und H. Liebsch: *gestern-heute-morgen – U-Bahnen von 1863 bis 2010*. Schmid-Verlag, Wien 2004

ისტორიაში. ამ პერიოდის მხატვრული მისწრაფებები გარკვეულად უკავშირდება და მსგავსია იმ პროცესებისა, რაც 1920-იანი წლების ავანგარდულ არქიტექტურაში ჩანს და ასევე მე-20 საუკუნეში იყო ძირითადი არქიტექტურული მიმართულება უცხოეთში. ესაა ფორმის უბრალოება და გეომეტრიზმი, სისადავე, ფართო სარკმელთა დიდი მნიშვნელობა ფასადისა და ინტერიერისთვის და ა. შ. 1960-70-იანი წლების არქიტექტურას შემოაქვს სიახლე და თავისუფალი მიდგომა, რაც სხვა ფაქტორებთან ერთად, საფუძველს გვაძლევს, ეს ეტაპი ცალკე გამოვეყოთ ქართული არქიტექტურის ისტორიაში, როგორც მოდერნიზმის პრინციპებისკენ შემობრუნება, თავისებური „ახალი მოდერნიზმის“ პერიოდი. შეცდომა იქნება, თუ ვიფიქრებთ, რომ ეს იყო საუკუნის პირველი ნახევრის არქიტექტურის ზუსტი გამეორება ანდა უცხოურის ბრმა მიბაძვა. არა, რა თქმა უნდა, ეს იყო ახალი ეტაპი, თავისი მხატვრული თავისებურებებით, რომლის მოკლე დახასიათებას შევეცდები წინამდებარე სტატიაში.

ცვლილებები, ჩემი აზრით, იწყება იმ პროექტში, რომელიც სტალინის პერიოდის „ამპირის“ კლასიკურ ნიმუშად ითვლება. ესაა „საქნახშირის“ ადმინისტრაციული სახლი, სადაც დღეს მეცნიერებათა აკადემიაა განთავსებული. სიახლე ამ კომპლექსის შიდა ეზოში განთავსებულ საბაგირო გზის სადგურის შენობაში ჩანს (სურ. 23). საქნახშირის ადმინისტრაციული შენობის მშენებლობა 1953 წელს დაიწყო, ხოლო პროექტი უფრო ადრე, 1946 წელს გამოცხადებული კონკურსისთვის გაკეთდა. მშენებლობა დიდხანს გაგრძელდა და როგორც ჩანს, საბაგირო გზის სადგურის დასრულება გვიან ეტაპზე, 1950-იანი წლების ბოლოს მოხდა. მისი არქიტექტორები არიან მიხეილ ჩხიკვაძე (1903-1987) და კონსტანტინე ჩხეიძე. საქნახშირის შენობის ქუჩის მხარეს გამოშავალი ფასადები მართლაც სტალინის პერიოდის იმპოზანტურ სტილშია შესრულებული, მაგრამ სულ სხვა მყუდროებაა ეზოში, სადაც განთავსებულია საბაგირო

სადგურის უნიკალური შენობა (სურ 23). გარეგნულად, ექსტერიერში ისიც მონუმენტურ იერს ატარებს თუმცა შიგნით ისეთი სიმსუბუქე და ჰაეროვნება სუფევს, რომ არაფერი აქვს საერთო წინა ეპოქის მძიმე კლასიციზმთან. ის მოგვაგონებს არტ-დეკოს სტილს, რომელიც 1920-იანი წლების საფრანგეთში შეიქმნა და ამერიკაში დიდი ენთუზიაზმით აიტაცა. ვფიქრობ, მას საერთო აქვს იმავე წლებში აგებულ ფრენკ ლოიდ რაიტის ნიუ-ორკის გუგენჰაიმის მუზეუმთან (დასრულდა 1959 წ.). ორივე ეს ქმინლება ერთ პერიოდში შენდებოდა და საოცარია დამთხვევა. როგორ მოხდა, რომ ჩაკეტილ სივრცეში მოქცეულ საქართველოში მსგავსი არქიტექტურული იდეა დაიბადა? ორივეგან, თბილისური საბაგირო გზის სადგურშიც და გუგენჰაიმის მუზეუმშიც მსგავსი იდეა კრავს შენობას — ინტერიერის მთელ სიმაღლეზე გახსნილ ცენტრალურ სივრცეს შემოყოლებული სპირალული პანდუსები (სურ. 24, 25). თითქოს ჰაერში გადმოკიდებული „უსაყრდენო“, თეთრი პანდუსები ჰაეროვნების საოცარ განცდას ბადებენ გუგენჰაიმის მუზეუმში. მსგავსი გრძნობა გიჩნდება თბილისის სადგურშიც, როდესაც ლითონის მსუბუქმოაჯირიან პანდუსებს მაღალი დიობებიდან შემოსულ სინათლის სხივებში გახვეულს ხედავ.

ამის შემდგომ, 1960-იანი წლების ქართული არქიტექტურა აქცენტს აკეთებს მსუბუქი ფორმებისა და ინტერიერში ბუნებრივი სინათლის წილის გაზრდაზე, ფორმების მარტივ შეხამებაზე, რასაც იმავე პერიოდის კიდევ ერთი ნიმუში ეხმიანება. ესაა მდ. მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე 1959-65 წლებში აგებული საცხოვრებელი სახლის პირველ სართულზე განთავსებული ქორწინების სახლის ინტერიერის გადაწყვეტა (არქ. შ. ყავლაშვილი, რ. კიკნაძე). არქიტექტორებმა აქ კიდევ უფრო გააძლიერეს ინტერიერში სინათლის მაქსიმალურად „შეშვების“ ტენდენცია. მთავარი ფასადის მხარე მინის „კედლით“ შემოსეს და, ფაქტობრივად, ინტერიერსა და ექსტერიერს შორის საზღვარი მოშალეს. ისიც სიახლეა, რომ ბუნების სიმწვანე ინტერიერის ნაწილი გახდა — შუშის კედლის გაყოლებაზე შიგნითაც ნიადაგი

იყო დატოვებული და ზედ მცენარეული „კუნძულები“ იყო მოწყობილი. ეს მის ბუნებრივ გარემოსთან კავშირს უსვამდა ხაზს¹. ნიშანდობლივია, რომ კედლის მასის მნიშვნელობა ქორწინების სახლში არ გამჭრალა: სხვა მხარეები, მაგალითად, სანაპიროსკენ მიმართული ფასადი სრულიად ყრუა. მასიური კედლისა და გამჭვირვალე მინის კონტრასტი 1960-იანი წლების არქიტექტურისთვის სახასიათო ხდება.

1961 წელს აშენებული სპორტის სასახლე კი თითქოს უარყოფს ამ მოსაზრებას: მართალია, აქაც ვხედავთ ფართო მინით გახსნილ დიობებს, მაგრამ დიობები საფასადო არის სიღრმეში თაღედს უკან არიან მოქცეულნი და შენობის აღქმაში თაღედით დანაწევრებული კედელი ხდება წამყვანი (სურ. 28). თუმცა შენობის მხატვრული ხასიათი იმ პერიოდის „სულშია“: განიერი თაღების პროპორციები, პორიზონტალურად განფენილი მოცულობისა და ნახევარსფერული გადახურვის შეხამება, კედლების თბილი მოთეთრო ქვით მოპირკეთება შენობის მსუბუქ და ჰარმონიულ იერსახეს განაპირობებს. და თუ ბოლოს იმასაც დავამატებთ, რომ არქიტექტორ ვლადიმერ ალექსი-მესხიშვილს, მის თანაშემწე იური კასრაძეს და კონსტრუქტორ დავით ქაჯაიას რთული კონსტრუქციული ამოცანების გადაწყვეტაც მოუწიათ, აშკარა გახდება სპორტის სასახლის მნიშვნელობა იმ პერიოდის არქიტექტურაში.

იმავე, 1961 წელს მიეკუთვნება ფილარმონიის საკონცერტო დარბაზის პროექტი (არქ. ივანე ჩხენკელი), თუმცა მშენებლობა 1971 წელს დამთავრდა². აქ შენობის ბირთვს მინის ცილინდრი წარმოადგენს, რომლის მომრგვალებული ფორმა კარგად ეხამება არსებულ გარემო-სიტუაციას – ის ხომ ქუჩების გაყოფა-შეერთების ადგილასაა აგებული (სურ. 29). იზრუნეს გარემოს მოწყობაზე: შენობის წინა არე

¹ ქორწინების სახლის გაფორმებაში გამოიყენეს გიორგი ოჩიაურის რელიეფური ქანაკება და ირაკლი ოჩიაურის მშვენიერი ჭედური კომპოზიციები.

² Т. Квирквелия, Н. Мгалоблишвили, Архитектура Советской Грузии, Стройиздат, 1986, с. 174

— კიბეები, შადრევანი, მერაბ ბერძენიშვილის ქანდაკება „მუზა“ ხელსაყრელ პირობებს ქმნის შენობის აღქმისათვის და მის გარემოსთან კარგად დაკავშირებისთვის.

1969 წელს აგებული სასტუმრო „ივერია“ (არქ. ოთარ კალანდარიშვილი)¹ ახალი დომინანტი გახდა ქალაქისთვის. სამწუხარო ისაა, რომ ამ პროექტის განხორციელებას ამ ადგილზე არსებული ძველი უბანი შეეწირა. უბრალო სწორკუთხა სილუეტი ახალს თითქოს არაფერს ამბობს არქიტექტურაში. უფრო მეტიც, ის ტიპური საცხოვრებელი კორპუსების სილუეტს მოგვაგონებს, მაგრამ ზოგიერთი ელემენტით – მომწვანო მოპირკეთებით (თეძამის ტუფი), აივნის ჰაეროვანი მოაჯირებით, მხატვართა და მოქანდაკეთა შესანიშნავი ნამუშევრებით, რომლებიც ამ შენობის ინტერიერს ამკობდა, მას საინტერესოს ზღის (სურ. 26). სასტუმროს მომხიბვლელობას ვესტიბული და შიდა ეზო განაპირობებდა. ვესტიბულის სპირალური კიბე მომგებიანი არქიტექტურული მახვილია (სურ 27). შიდა ეზო დეკორატიული აუზით, ვაზით და გურამ კორძაბიას (1923-1970) მშვენიერი ქანდაკებით — „გოგონა ყვავილით“², თავისებურ მყუდროებას ქმნიდა. რესტორანს ამშვენებდა ბელა ბერძენიშვილის მიერ შესრულებული ფრესკა ხალხური ცხოვრების თემაზე. ანთიმოზ გიორგაძემ ფოლკლორულ მოტივებზე შეასრულა ჭედური კომპოზიციები, რომლებიც ინტერიერს ამკობდა, ხოლო ვიტრაჟები — ვახტანგ ქოქიაშვილმა. გულდა კალაძემ კერამიკული პანო და ბარელიეფი გააკეთა. ამ ყველა ნამუშევარში ოსტატები ეროვნული ხელოვნების წიაღიდან გამოდიოდნენ.

¹ დღეს შეუძლებელია ამ შენობის ძველი სახით ხილვა, რადგან სახემეცვლილია, სასტუმრო „რედისონი ბლუ ივერიას“ სახელით არსებობს.

² ეს ქანდაკება 1959 წელს გაკეთდა. ეს უნდა იყოს პირველი შიშველი ქანდაკება საბჭოთა კავშირში. მას შემდეგ, რაც სასტუმრო გადაკეთდა (2006 წ), მოიხსნა ძველი დეკორი, აიღეს ეს ქანდაკებაც. დღეს ის ლისის ტბაზეა გადატანილი და კაფე-რესტორნის ეზოში დგას. ყვავილი, რომელიც ფიგურას ხელში ეჭირა, დაკარგულია.

ბუნებრივია, ამ მცირე სტატიაში ჩვენ არ შეგვიძლია შევჩერდეთ იმ წლებში აგებულ ყველა ნაგებობაზე. ეს არ არის ჩვენი მიზანი. ისინი ცალკე კვლევის ობიექტები უნდა გახდნენ. თუმცა ჩამოვთვლით რამდენიმე მათაგანს. ესაა 1965 წელს აგებული ხელნაწერთა ინსტიტუტის შენობა (არქ. გიორგი ლეჟავა, ვახტანგ ხუციშვილი), ტელეცენტრი ახლანდელ კოსტავას ქუჩაზე (1966, არქ. არჩილ ქურდიანი), სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტი დილოში (1967, არქ. ვლადიმერ ალექსი-მესხიშვილი) და სხვა.

ჩვენ შევეცდებით გამოვყოთ 1960-იანი წლების არქიტექტურის მახასიათებლები და მხატვრული ღირსებები:

1. ბუნებასთან სიახლოვე – ბუნებრივი სიმწვანე კომპოზიციის ნაწილი: ქორწინების სახლში (1965), ინტერიერში დიდი ვიტრინების გასწვრივ გადაინაცვლა მიწის მონაკვეთმა გამწვანებით, ხელნაწერთა ინსტიტუტი გააზრებულია, როგორც ბაღში მდგომი შენობა თავისი მყუდრო შიდა ეზოთი. ქართულ არქიტექტურაში პირველად ხდება, რომ დიდი შუშებით გახსნილი არეების გამო ინტერიერის აღქმაში აქტიურად მონაწილეობს. ის, რაც მის გარეთაა – ქუჩა, ბაღი და სიმწვანე. (ქორწინების სახლი, მუსკომედია, სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტი, სასტუმრო ივერია). ეს თავისებური განვითარებაა მყუდრო ეზოში, რომელიც ტრადიციულად მოდის თბილისურ არქიტექტურაში.
2. დიდი მინით გახსნილი არეებისა და ყრუ კედლის მასების ბალანსი. ზოგან კი დაპირისპირება კედლის, როგორც მოცულობის მარგანიზების შენარჩუნება. კედლის მნიშვნელობა დიდია ქართული არქიტექტურისთვის ოდითგანვე, რაც ადგილობრივი კლიმატითაა განპირობებული.
3. ზოგიერთი დეტალი – მაგალითად, სპირალური კიბე (ვერტიკალური საყრდენის გარეშე) – 1960-იანი წლების თავისებური სავიზიტო ბარათი ხდება. ძნელი სათქმელია,

საიდან მომდინარეობს არქიტექტორთა შთაგონება — ძველთბილისურ აივნებზე აყოლებული ხვეული კიბეებისგან თუ სულ ახალშენებული გუგენჰაიმის მუზეუმისგან, რომლის ფოტოებმაც, ალბათ, „ოტკეპლის“ პერიოდში საბჭოეთის დახურულ სივრცეშიც შემოაღწია. ასეთი, ვერტიკალური საყრდენის გარეშე ზეახიდული კიბეები გვაქვს სასტუმრო „ივერიაში“, ხელნაწერთა ინსტიტუტში. ამათ ყველას კი წინ უსწრებს საბაგირო სადგურის მსუბუქი პანდუსები, რომელიც პირველად ავლენს ახალ სტილისტურ ძიებებს და ფორმას ვიზუალურ სიმსუბუქეს ანიჭებს.

4. არქიტექტურა და დეკორი. ჭედურობა და რელიეფები, რომელთაც ხშირად გრაფიკული მანერა ახასიათებთ, ასევე ამ პერიოდის არქიტექტურის განუმეორებელ სახეს განაპირობებს. გიორგი ოჩიაურის რელიეფები ქორწინების სახლის ფასადზე, შესასვლელთან მოცულობითი ფორმებითა და იმპოზანტური ხასიათითაა გამორჩეული და ნ. ჯანბერიძის ქებას იმსახურებს. ხოლო გვერდითა ფასადის რელიეფს „ახალგაზრობა“ აკრიტიკებს, — მოდერნულიაო¹. არა და ეს უკანასკნელია სწორედ 1960-იანი წლების ახალი სტილის ნიმუში, რომელიც ისევეა სიმსუბუქით გამსჭვალული, როგორც ამ დროის ახალი ტალღის შენობები.
5. ეროვნული ტრადიციული შემოქმედებისადმი ინტერესი და ძველი მოტივების გადამუშავება დამახასიათებელია ამ პერიოდისთვის. ეს ძირითადად ინტერიერებს შეეხო იმ აზრით, რომ გაფორმებაში გამოყენებულია კედლის მხატვრობის, კერამიკის, ლითონმქანდაკეობის ნიმუშები, რომლებიც ძველ ქართულ ხელოვნებასთან, ათასწლეულებამოვლილ ეროვნულ კულტურასთან კავშირის განცდას ბადებდა. არქიტექტურულ ფორმებს ეს ნაკლებად ეხება, თუმცა აქაც ვხედავთ გადაძახილებს ქართულ ხუროთმოძღვრებასთან. მაგალითად,

16. ჯანბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 236

ხელნაწერთა ინსტიტუტის ერთ-ერთ დარბაზში ჭერის გადაწყვეტა საცხოვრებელი სახლის ტიპის — დარბაზის გვირგვინოვანი გადახურვის მოტივითაა ნაკარნახევი¹.

6. მხატვრულ გადაწყვეტაში შემოდის ასიმეტრიულობა — სტალინის პერიოდის სიმეტრიულობის საპირისპიროდ.

ყველაფერი თავს იყრის ერთ შენობაში, რომელიც ერთდროულად ტრადიციულიცაა და ავანგარდულიც. ეს გახლავთ 1974 წელს აშენებული გზათა მშენებლობის სამინისტრო (სურ. 30, 31). შენობამ მაშინვე მიიქცია ყურადღება და თანაც არა მხოლოდ ადგილობრივად, ან თუნდაც საბჭოთა კავშირში, არამედ უფრო ფართო მასშტაბით: მისი ფოტო მსოფლიოს არაერთ არქიტექტურულ ჟურნალში გამოჩნდა.

გიორგი ჩახავამ, რომელიც შენობის მთავარი არქიტექტორია, 1949 წელს დაამთავრა თბილისის პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტი. აპროექტებდა საქართველოში, უკრაინაში, უზბეკეთში, ტაჯიკეთში, ავღანეთში. მაგრამ ყველაზე გამორჩეული ადგილი მის შემოქმედებაში სწორედ გზათა მშენებლობის სამინისტროს უკავია. ვფიქრობთ, ის აჯამებს იმ ძიებებს, რომლებიც საქართველოს არქიტექტურაში ჯერ კიდევ 1920-იან წლებში დაიწყო, შემდგომ საბჭოთა იდეოლოგიური დიქტატის გამო შეწყდა და 1960-იანი წლების ე. წ. დათბობის პერიოდში განახლდა. მხედველობაში მაქვს თანამედროვე ფორმის ადგილობრივ ტრადიციაზე დაფუძნება, რისკენაც 1920-იან წლებშივე მიისწაფოდნენ ჩვენი არქიტექტორები². შესაძლოა ვინმე მომეძალოს, თუ რას ვხედავ ამ ბეტონის გეომეტრიულ შენობაში ტრადიციულს. ტრადიციულში, ბუნებრივია, არ ვგულისხმობ, რომელიმე ძველი ფორმის გამეორებას. ვგულისხმობ არასწორ რელიეფზე ნაგებობის

¹ აქ უნდა ითქვას, რომ გვირგვინის მოტივის გამოყენებას იქამდეც ვხვდებით. კერძოდ, საქნახშირის შენობაში.

² ამის თაობაზე წერდა არქიტექტორი მიხეილ მაჭავარიანი 1920-იან წლებში. ამასვე იხ. ნ. გენგიური, კონსტრუქტივიზმი და 1920-იანი წლების ქართული არქიტექტურა, XX საუკუნის ხელოვნება, ტ. I, თბ., 2011, გვ. 207-221

მორგებისადმი ინტერესს, გარემოს თავისებურებების არქიტექტურულ კომპონიციაში გათვალისწინებას, შენობიდან ლანდშაფტური ხედების ესთეტიკაზე აქცენტს. გიორგი ჩახავა თავად წერს, რომ მისი პროექტებისთვის შთაგონების წყარო საქართველოს ლანდშაფტია, თითოეული რეგიონის ინდივიდუალობა და თავისებურება, მისი მთებზე შეფენილი სოფლები¹. ცნობილია, რომ სამინისტროს ასაშენებლად გამოყოფილი იყო სხვა ადგილი, რომელიც ფართო სიბრტყეს წარმოადგენდა და არქიტექტორს არ მოეწონა. ჩახავამ და მისმა თანამოაზრემ ჯალაღანამ თავად შეარჩიეს ის 33 მ. სიმაღლის კლდოვანი ფერდობი, რომელზეც შემდგომ სამინისტროს შენობა² ააშენეს. რკინა-ბეტონის კოშკებზე მდგომი ჰაერში ჰორიზონტალურად გაშლილი მოცულობებით (კონსტრუქტორი — თეიმურაზ თხილავა) მაშინვე იპყრობს ყურადღებას. შენობის ქვეშ სიმწვანეს და ეზოს ეთმობა ადგილი. არქიტექტორი თავის ბიოგრაფიაში წერს, თუ როგორ აღაფრთოვანებდა „ქართველი გლეხის უნარი, აიშენოს სახლი იქ, საიდანაც ყველაზე გამომსახველი ხედი იშლება, ხშირად ის უპირატესობას ანიჭებდა ბუნების სილამაზეს საყოფაცხოვრებო კომფორტს“³.

სამინისტროს შენობის ერთ-ერთი ღირსება სწორედ ისაა, რომ საინტერესოდ და მომგებიანად ჯდება გარემოში. ქალაქ თბილისის რთული რელიეფი ოდითგანვე იყო წინაპირობა, რომელსაც აქაური არქიტექტურა ითვალისწინებდა; მასთან თანხმობაში ხდებოდა ნაგებობათა ფორმირება, მთლიანად ქალაქის განუმეორებელი სახის შექმნა. დამრეცი რელიეფის სირთულეების დაძლევა და სირთულეების უპირატესობად ქცევა — ეს თბილისური ტრადიციული განაშენიანების თვისებაა და სწორედ ამ ტრადიციას აგრძელებს

¹ ნ. ინაშვილი, გაფრენილი სახლი, ჟურნალი „ეპიზოდი“, თბ. 2011, გვ. 129-135.

² იმ დროს გიორგი ჩახავა თავად იყო გზათა მშენებლობის მინისტრის მოადგილე.

³ გიორგი ჩახავა, ავტობიოგრაფია, განთავსებულია მის ვებ-გვერდზე http://www.chakhava.ge/ru_bio.htm

სამინისტროს შენობა, თუმცა არა ძველის გამეორებით, არამედ ნოვატორული, თანამედროვე ფორმით. ვხედავთ, რომ დაპროექტებისას მთავარი ამოცანაა გარემოსა და არქიტექტურის ჰარმონიული შერწყმა. არქიტექტურის ისტორიკოსებს შენობა აგონებთ იაპონურ მეტაბოლიზმს, ზოგიერთი მასში საბჭოთა ჰეროიკული ფორმების გამოძახილსაც ხედავს, შენობამ შეიძლება გაგვახსენოს 1920-იანი წლების ელ ლისიცკის ჰორიზონტალური ცატამბჯენებიც, ხოლო დახრილ რელიეფზე შენობის მორგებამ, ღია ვერანდების მნიშვნელობამ და ქალაქზე ხედების „გახსნამ“ — ძველი ქართული არქიტექტურული პრიორიტეტები... თუმცა მისი ღირსება სწორედ ისაა, რომ ყველა ამ იმპულსს ორიგინალურად კრავს თამამი არქიტექტურული იდეა და აქცევს თავისი ეპოქის გამორჩეულ ნიმუშად, თავისუფალი შემოქმედების სიმბოლოდ, რომელსაც ჩაკეტილი სფერცის საზღვრების გარღვევის ძალა შესწევს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ნ. გენგიური, კონსტრუქტივიზმი და 1920-იანი წლების ქართული არქიტექტურა, XX საუკუნის ხელოვნება, ტ. I, თბ., 2011.
- ნ. გენგიური, სტალინური ამპირი – იდეოლოგიური ინსცენირება, XX საუკუნის ხელოვნება, ტ. II, თბ., 2012.

- გ. ბეჟანიშვილი, რუსთაველის პროსპექტი და მოედანი, თბ., 1967.
- ნ. ინაშვილი, გაფრენილი სახლი, ჟურნალი „ეპიზოდი“, თბ. 2011.
- მ. მანია, მოდერნიზმი თბილისის არქიტექტურაში, საქართველოს სიძველენი, 16, თბ., 2013.
- გ. ჩახავა, ავტობიოგრაფია, განთავსებულია მის ვებ-გვერდზე http://www.chakhava.ge/ru_bio.htm
- გ. ზუციშვილი, ჩემი თბილის ქალაქი, თბ., 1980
- ნ. ჯანბერიძე, ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, თბ., 1971
- Coverstory of Time Europe 8.3.1976: *It's a hard live for Ivan — Ultramodern office complex under construction in Tblisi*
- Arthur Drexler: *Transformations in modern architecture*, Distributed by New York Graphic Society, 1979
- Udo Kultermann: *Zeitgenössische Architektur in Osteuropa (DuMont Dokumente)* (DE), Cologne, DuMont 1985
- Architecture magazine domus, (IT/EN) Issue 577, Dec 1977.
- W. J. Hinkel, K. Treiber, G. Valenta und H. Liebsch: *gestern-heute-morgen – U-Bahnen von 1863 bis 2010*. Schmid-Verlag, Wien , 2004
- Казакова О.В., СОВЕТСКИЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ МОДЕРНИЗМ: ФОРМЫ ВРЕМЕНИ. К ИТОГАМ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. МОСКВА, НИИТИАИГ, ЦЕНТР АВАНГАРДА В ЕВРЕЙСКОМ МУЗЕЕ, 21-22 НОЯБРЯ 2013 Г.
- Chaubin, F. *Cosmic Communist Constructions Photographed*. – Cölln: TASHEN, 2011.
Новиков Ф., Белоголовский В. Советский модернизм. 1955 – 1985. – Екатеринбург: Tatlin, 2010.
- Чахава Г., Дома на башенных опорах, *Архитектура СССР*, № 8, 1974.
- Martin Zaiček. Architecture of Tbilisi in Vibration of the Last Decades. <http://www.abandonedrecreation.com/architecture-of-tbilisi-in-vibration-of-the-last-decades>

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

**ორმოცდათიანელები –
მხატვრული რეფორმა და მისი ისტორიულ-
კულტურული კონტექსტი**

საკუთარი უადრესად საინტერესო შემოქმედებითი პოზიციით და პიროვნული უკომპრომისობით, ქართული მხატვრობის 50-იანელთა თაობის წარმომადგენლებმა ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ეტაპი შექმნეს მე-20 საუკუნის ქართულ მხატვრობაში. როგორც ნებისმიერ ნოვაციას, მათ მხატვრულ რეფორმასაც წინ უსწრებდა კონკრეტული ისტორიულ-კულტურული და სოციალური კონტექსტი და მოვლენები, რამაც ქართული მხატვრობა 50-იან წლებამდე მოიყვანა და გამოიწვია პროცესის წარმოქმნა, რომელსაც მოგვიანებით, პოსტსტალინური ლიბერალიზაცია¹ ეწოდა.

¹ როდესაც საბჭოთა მხატვრობასთან მიმართებაში ვიყენებ ლათინური წარმომავლობის სიტყვას — ლიბერალიზაციას, რომლის საფუძველში თავისუფალი/თავისუფლება დევს, ანუ, ცნება, რომელიც საბჭოთა კავშირში არ არსებობდა, მკაფიოდ უნდა განვსაზღვროთ, რას ვგულისხმობთ ლიბერალიზაციაში, რას ვარქმევთ თავისუფლებას. მახსოვს, პირად საუბარში ვკითხე ედმონდ კალანდაძეს: თქვენ და თქვენი თაობა ასპარეზზე გამოხვედით 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, როდესაც ჩავლილი იყო საბჭოთა ისტორიის ყველაზე მძიმე მონაკვეთი 30-40-იანი წლების სახით, რეპრესიებს აღარ ჰქონდა მასობრივი ხასიათი და შედარებით თავისუფლად სუნთქვის საშუალება იყო, გქონდათ, თუ არა თავისუფლების მცირედი განცდა მაინც?... იგი კატეგორიულად არ დამეთანხმა, თქვა, რომ არავითარი თავისუფლება მას არ უგრძნია და სტუდენტობა, ახალგაზრდობა და შეგნებული ცხოვრების დიდი ნაწილი სწორედ თავისუფლების უდიდეს დეფიციტში გაატარა. და იგი აბსოლუტურად მართალი იყო ამაში. მანაც და ამ თაობის, ისე, როგორც შემდგომი თაობების ბევრმა მხატვარმა საკუთარ თავზე გამოცადა, რას ნიშნავს იყო ხელოვანი ტოტალიტარულ, დახშულ სივრცეში და რის ფასად გიჯდება ასეთ გარემოში შემოქმედებითი თავისუფლება.

სწორედ ამ წანამძღვრების ანალიზია ჩვენი მიმოხილვის მიზანი.

1932 წელს საბჭოთა კავშირში სოცრეალიზმის დოქტრინა ამოქმედდა. მას წინ უძღოდა რამდენიმეწლიანი მოსამზადებელი პროცესი, როდესაც საბჭოთა ცენზურის მუშაობის პრინციპი და ხელოვნების და ხელოვანის სახელისუფლებო იდეების აგიტატორად ქცევის ყველაზე ეფექტური მეთოდები ფორმირდებოდა. პირველი ნაბიჯი ამ მიმართულებით ლენინის 1918 წელს გამოქვეყნებული დადგენილება „მონუმენტური პროპაგანდის გეგმა“ გახდა. გეგმა რუსეთის დიდი ქალაქებიდან მეფეების და მათი მოხელეების ძეგლების აღებას და მათ ნაცვლად რევოლუციის გმირების და ბელადების მონუმენტების დადგმას გულისხმობდა.¹ რევოლუციის შემდგომ, უძძიმეს ეკონომიკურ მდგომარეობაში მყოფ რუსეთში ბრინჯაოს მონუმენტების ჩამოსხმა არ იყო შესაძლებელი, ამიტომ დასაწყისში „მონუმენტური პროპაგანდის გეგმა“ თაბაშირში განხორციელდა. გეგმის ფარგლებში შემდგომ 5 წელიწადში მოსკოვში 30-მდე ძეგლი და ბიუსტი გაიხსნა, შენობების ფასადებზე კი მშრომელი ხალხის ცხოვრების ამსახველი რელიეფები განთავსდა. ახალი ძეგლების საზეიმო გახსნებზე პარტიული აქტივისტები ხალხის მაქსიმალურ დასწრებას უზრუნველყოფდნენ, იმართებოდა საზეიმო მიტინგები, შეკრებილ საზოგადოებას კი სიტყვით პარტიის ლიდერები მიმართავდნენ (სურ. 32). რაც შეეხება თავად ნამუშევრის მხატვრულ ღირებულებას, მას დიდი მნიშვნელობა არ ენიჭებოდა. საბჭოთა კულტურის პოლიტიკის პირველივე ეტაპიდან ნათელი გახდა, რომ საბჭოთა ხელოვნებაში მხატვრული ღირებულება მეორე პლანზე გადაინაცვლებს. ის შეეწირება იდეოლოგიურ ფუნქციას, რომელიც პირველადი

¹ მონუმენტური ქანდაკება, როგორც საჯარო სივრცეში მდგომი, მასშტაბური ზემოქმედების მომხდენი ობიექტი და მასობრივი აზრის და შეგნების ფორმირების საუკეთესო იარაღი, სსრკ-ის არსებობის მანძილზე სახვითი ხელოვნების უმნიშვნელოვანეს სფეროდ დარჩა და დღემდე შემორჩა გრანდიოზული ბრინჯაოს მონუმენტების სახით.

მნიშვნელობის გახდება და კარგ და ცუდ ხელოვნებას არა ნამუშევრის მხატვრული რანგი, არამედ მისი იდეოლოგიური მიზანშეწონილობა განსაზღვრავს.

ეს იდეოლოგიური ისტერია ხშირად მიდიოდა აბსურდამდე. ერთი ამგვარი ფაქტია მოთხრობილი დანიელი დიპლომატის ჰენინგ კეპლერის წიგნში — „წითელი ბაღი“, რომელიც ავტორმა 1921 წელს დანიაში გამოსცა და მასში 1917-1920 წლებში რუსეთში მოგზაურობისას მიღებული შთაბეჭდილებები აღწერა. 1918 წელს, ერთ-ერთ ქალაქში, იგი ახალი ძეგლის საზეიმო გახსნას დაესწრო. გახსნის ცერემონიაზე სიტყვით გამოსვლისას ადგილობრივმა ნარკომმა აღნიშნა, რომ მათი მიზანი იყო — ძეგლი დაედგათ ადამიანისთვის, რომელიც რელიგიის სიბნელისა და დრომოჭმულობის განმასახიერებელი იქნებოდა და საბჭოთა ადამიანს მის ზედმეტობაში დაარწმუნებდა. მსჯელობისას განიხილებოდა ლუციფერი, კაენი, საბოლოოდ კი, შეჩერდნენ იუდა ისკარიოტელზე, როგორც კონკრეტულ ისტორიულ პირზე და პირველ ადამიანზე, ვინც პრინციპულად გაილაშქრა რელიგიის და რელიგიური სიბნელის წინააღმდეგ, მაგრამ კაპიტალისტური სამყაროს მიერ მისი ისტორიის არასწორი ინტერპრეტირების გამო, ორი ათასი წლის მანძილზე სამარცხვინო ბოძზე იყო გაკრული. ამიტომ, სწორედ იუდა მიიჩნეეს პერსონად, რომელიც უარყოფითი გმირიდან დადებითად უნდა აქციონ და ძეგლიც უნდა დაუდგან. ტყვე ავსტრიელი მოქანდაკის მიერ თაბაშირში შესრულებული იუდა ზეადამიანის მასშტაბით იყო წარმოდგენილი, განრისხებული სახით (რომელიც ნარკომისას ძალიან ჰგავდა) შეჭყურებდა ზეცას, ხელებით კი ყელზე შემოხვეული ნამდვილი თოკის მოშორებას ცდილობდა.¹

ხელოვნების მასობრივ იდეოლოგიზაციასთან ერთად, უკიდურესად ნეგატიური კულტურის განვითარების თვალსაზრისით, იყო ე.წ. რკინის ფარდის ფაქტორი, რომელიც საბჭოთა მოქალაქის გარე სამყაროსგან სრულ ფიზიკურ და

¹ Henning Kehler. The Red Garden ,1922, Alfred A. Knopf, p. 155-159

ინფორმაციულ იზოლირებას გულისხმობდა. რკინის ფარდის შიგნით იქმნებოდა სოციალისტური სამოთხის ილუზია, ხოლო რკინის ფარდის მიღმა ბურჟუაზიული, ხრწნადი სამყაროა, რომელიც საბჭოთა სამოთხის დაუძინებელი მტერია. ამ ტიპის პროპაგანდა მიეწოდებოდა საბჭოთა მოქალაქეს, ხოლო ოფიციალურის გარდა ინფორმაციის სხვა წყარო მას არ ჰქონდა, ვინაიდან ყველა საინფორმაციო საშუალებას სახელისუფლებო ცენზურა აკონტროლებდა. იზოლაცია, რომელშიც საბჭოთა ხელოვანი მოექცა, ბუნებრივია, იქცა უკიდურესად შემაფერხებელ ფაქტორად კულტურის განვითარებისთვის.

ზოგადად, მტრის ხატის შექმნა საბჭოთა პროპაგანდის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი იყო. მტრული კაპიტალისტური საზღვარგარეთის პროპაგანდირებულ მითს, ქვეყნის შიდა მტრის — კლასობრივი მტრის ხელოვნურად წარმოქმნილი ხატი დაემატა, რომლის ფიზიკური განადგურების მიზნით საბჭოთა კავშირში „წითელი ტერორის“ სახელით ცნობილი მასობრივი რეპრესიები განხორციელდა. რეპრესიები, რომელიც 20-იანი წლების დასაწყისიდან აღმავალი ხაზით განვითარდა და პიკს 30-იან წლებში მიაღწია, იყო ერთ-ერთი ყველაზე მძლავრი იარაღი ხელისუფლების ხელში მოქალაქეების მორალური ტერორისა და მათი ტოტალური კონტროლისთვის. რეპრესიების ტალღის სწრაფ ზრდას თან ახლდა ხმამაღალი სასამართლო პროცესები, სადაც ბრალმძებლები ხალხის მტრების და მავნებლების „ცოფიანი ძაღლებივით დახოცვას“ ითხოვდნენ. პროკურორი კრილენკო ამბობდა: „როგორც არ უნდა იყოს ბრალდებულის ინდივიდუალური თვისებები, მის მიმართ შეფასების მხოლოდ ერთი მეთოდი უნდა გამოვიყენოთ: ეს არის შეფასება მისი კლასობრივი მიზანშეწონილობის თვალსაზრისით.“¹

თუ როგორი აბსურდული მიზეზით ხდებოდა სისხლის სამართლის კოდექსის 58 მუხლით (მუხლი

¹ Александр Солженицын. Архипелаг ГУЛАГ, Астрель, М., 2010, т. I, ст. 287

ანტისახელმწიფოებრივ ქმედებას გულისხმობდა) „კლასობრივად არამიზანშეწონილი“ საბჭოთა ადამიანისთვის სასიკვდილო, ან ათწლეულების მანძილზე გადასახლების და მონურ პირობებში ცხოვრების განაჩენის გამოტანა, ამის საინტერესო მაგალითები მოჰყავს ალექსანდრე სოლჟენიცინს: მოქალაქე ირინა ტუჩინსკაია დაიჭირეს, როდესაც ეკლესიიდან მოდიოდა და დაადანაშაულეს, რომ ეკლესიაში სტალინის სიკვდილისთვის ილოცა! სასამართლომ მას ტერორიზმში დასდო ბრალი და 25 წელი მიუსაჯა; მოქალაქე სკვორცოვი გადასახლების ვადას იხდიდა ბანაკში, როდესაც ხელმეორედ გაასამართლეს ახალი დანაშაულის გამო და სასჯელის ვადა გაუორმაგეს. მისი დანაშაული ასე განისაზღვრა — „პროლეტარიატის პოეტი, რევოლუციის მომღერალი მაიაკოვსკი ვიღაც ბურჟუაზიის პოეტს შეადარაო“. დაკითხვის პროტოკოლების მიხედვით კი, ეს „ვიღაც პოეტი“ პუშკინი იყო; 58 მუხლით მოხვდნენ ბანაკებში ბავშვები ერთ-ერთი კოლმეურნეობიდან, რომლებმაც თამაშისას შემთხვევით კედელზე გაკრული სააგიტაციო პლაკატი ჩამოაგდეს; ან ყრუ-მუნჯი დარაჯი, რომელმაც სოფლის კლუბში მუშაობისას თავის პიჯაკი ლენინის ბიუსტზე გადაკიდა. მისი ეს ქმედება ანტისაბჭოთა აგიტაცია-პროპაგანდად შერაცხეს და ამავე ბრალდებით გაასამართლეს.¹

ამ ჩამონათვალის გაგრძელება უსასრულოდ შეიძლება, რადგან რეპრესიების მსხვერპლთა რაოდენობა მილიონებს ითვლის, ხოლო ამ მასობრივ ტერორში მცხოვრებ, რეპრესიებს გადარჩენილ საბჭოთა მოქალაქეებს, უკვე საკუთარი თავი აჰყავთ კონტროლზე, ხდებიან მორჩილნი და უმუშავდებათ თვითცენზურის მექანიზმი, რომელიც თაობებს გადაეცა და დღემდე სახასიათოა ჰომო სოვიეტიკუსისთვის. ამ ფონზე რიტორიკულად ჟღერს კითხვა, რატომ დახვრიტეს პეტრე ოცხელი, დიმიტრი

¹ Александр Солженицын, Архипелаг Г УЛАГ, Астрель, М., 2010, т. I. ст. 234-257

შეგარდნაძე, ვახტანგ კოტეტიშვილი, რატომ გაქრა უკვალოდ მათი სახელი ქართული სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურიდან ათწლეულების მანძილზე, ისე, როგორც რეპრესირებული ადამიანების სახეები ქრებოდა უკვალოდ ჯგუფური ფოტოებიდან (სურ. 33) ისე, თითქოს ისინი არასდროს არსებობდნენ; ადვილად ასახსნელი ხდება, რატომ ემორჩილებოდნენ უმაღლესი მხატვრული კულტურის მქონე მხატვრები სოცრეალიზმის ანტიმხატვრულ მოთხოვნებს. პასუხი მარტივია — მათ არჩევანი მორჩილებასა და სიკვდილს შორის ჰქონდათ. სხვა გარემოებებში, სავარაუდოდ, დავით კაკაბაძის მხატვრული ინტერესის საგანი არასდროს გახდებოდა „ფოთის ელევატორის“ (სურ. 34) უსახური მიწები, არც კორნელი სანაძე იტყოდა უარს თავის უაღრესად საინტერესო ფერწერულ ძიებებზე ყალბი, საჩვენებელი ბედნიერებით გაბრწყინებული მშრომელი ადამიანის გადმოსაცემად, რომელიც განსხვავებით 1932 წელს შესრულებული „აჭარელი ქალის“ მხატვრული უსარგებლობისგან (ასე შეფასდა სურათი ცენზურის მიერ), „იდეოლოგიურად მიზანშეწონილი“ იყო (სურ. 35). დავით კაკაბაძის და კორნელი სანაძის ნამუშევრების მაგალითზე მოყვანილია სოცრეალისტური ხელოვნების ორი მთავარი თემა: ინდუსტრიალიზაცია და მშრომელი ადამიანი. ცენზურის მოთხოვნით, ასევე პრიორიტეტულ თემებს შორის იყო პარტიის ბელადების გმირულ-რომანტიზებული ასახვა, რაც პიროვნების კულტის ფენომენს უწყობდა ხელს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სოცრეალიზმი საბჭოთა კავშირში 1932 წლის 23 აპრილიდან მკვიდრდება, როდესაც გამოიცა კომუნისტური პარტიის დადგენილება „ლიტერატურულ-მხატვრული ორგანიზაციების გარდაქმნის“ შესახებ. ხელოვნებაზე ტოტალური კონტროლის პროცესი საბჭოთა კავშირშიც, ისევე როგორც ნაცისტურ გერმანიაში, ლიტერატურიდან დაიწყო და შემდეგ სახვითი ხელოვნებაც მოიცვა. ახალი ხელოვნების მიზანი ახალი ადამიანის აღზრდა იყო. სტალინი მწერალს „ადამიანის

სულის ინჟინერს“ უწოდებდა და ეს მიდგომა ზოგადად ხელოვანებზე შეიძლება გაკავრცელოთ. სოციალური ინჟინერია, ადამიანის ახალი სახეობის გამოყვანის იდეა, ზოგადად არის დამახასიათებელი ტოტალიტარული სისტემებისთვის და კიდევ ერთი საერთო მახასიათებელი საბჭოთა კავშირსა და ნაცისტურ გერმანიას შორის. საბჭოთა და გერმანულ ხელოვნებას შორის არის დიდი სხვაობა, მაგრამ მათ საერთო უფრო მეტი აქვთ, ვიდრე განმასხვავებელი. გამოკვეთილი პროპაგანდისტული ხასიათის პარალელურად, 30-იანი წლების გერმანული და საბჭოთა ხელოვნების საერთო ნიშანია, რომ ორივეგან ხელოვნების ერთადერთ დასაშვებ ფორმად მიიჩნეოდა რეალიზმი. ამ მხრივ ჰიტლერიც და სტალინიც კონსერვატულები იყვნენ. საბჭოეთში რეალისტური ხელოვნების არგუმენტად ლენინის სიტყვებს იშველიებენ, რომ „ხელოვნება უნდა იყოს გასაგები მუშისთვის და გლეხისთვის“ და ეს „გასაგებობა“ გამოსახულების ლამის ფოტოგრაფიული სიზუსტით ასახვაში გამოიხატა. ხოლო გერმანიაში 1937 წელს ჰიტლერის პირადი დავალებით სახვითი ხელოვნების სახელმწიფო პალატის ხელმძღვანელმა ადოლფ ციგლერმა გერმანიის 100-მდე მუზეუმი „გაწმინდა“ „გადაგვარებული“ ხელოვნების ნიმუშებისგან. შერისხულებს შორის კანდინსკი, მოდრიანი, ლისიცკი, ლემბრუკი, მუნკი, ოტო დიქსი და ევროპული მხატვრობის სხვა ბრწყინვალე წარმომადგენლები აღმოჩნდნენ. მუზეუმებიდან ამოღებული ნამუშევრებისგან შედგა გამოფენა „გადაგვარებული მხატვრობა“, რომელიც მესამე რეიხის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი პროექტი იყო, ვინაიდან იმოგზაურა 12 ქალაქში და 2 მილიონზე მეტ დამთვალიერებელს უმასპინძლა. გამოფენას წარადგენდნენ, როგორც ებრაულ-ბოლშევიკურ, ანტიგერმანულ და არიული რასისთვის მიუღებელ ხელოვნებას, ვინაიდან ჩამოთვლილი ავტორები ფართოდ სცდებოდნენ რეალიზმის ჩარჩოებს და ნაცისტური ცენზურის აზრით სიმახინჯის პროპაგანდას ახდენენ. ისევე როგორც გერმანიაში, საბჭოთა კავშირშიც

ცენზურა განსაზღვრავდა ხელოვნების ფორმასაც და შინაარსსაც.

1932 წლის დადგენილება „ლიტერატურულ-მხატვრული გაერთიანებების გარდაქმნის შესახებ“ მცირე სახელოვნებო გაერთიანებების გაუქმებასა და პროფესიული ნიშნით ერთიანი კავშირების შექმნას გულისხმობდა. 1933 წელს დადგენილების საფუძველზე შეიქმნა საქართველოს მხატვართა კავშირი. კავშირის კონცეფცია კადრებისა და იდეოლოგიის ცენტრალიზებას და მათ მკაფიო მართვას გულისხმობდა. მომავალ ათწლეულებში სწორედ მხატვართა კავშირი იქნება ის ორგანო, რომელიც უშუალოდ წარმართავს მხატვრულ პროცესებს საბჭოთა კავშირში. საქართველოს ეროვნულ არქივში ინახება მხატვართა კავშირის „საგაზაფხულო შემოქმედებითი მივლინების თემატური გეგმა მხატვრებისა და მოქანდაკეებისთვის“ (სურ. 36), რომელშიც მოცემულია ჩამონათვალი, თუ რა თემებზე უნდა შეიქმნას ნამუშევრები: „წითელარმიელები და საკოლმეურნეო ახალგაზრდობა დასვენებას ატარებენ სიმღერასა და ცეკვაში“; „პარტიზანის მოგონებები“; „თბილისის ცნობილი კუთხის ფონზე მილიციელი აწესრიგებს მოძრაობას“ და ა.შ.

საბჭოთა ხელოვნება „სოციალისტურ სამოთხეში“ მცხოვრები საბჭოთა მოქალაქის ბედნიერი ყოფის ილუზიის შექმნას მიეძღვნა. ინდუსტრიალიცაზიის, ბელადებისა და მშრომელი ადამიანის დაკანონებულ თემატიკას 40-იანი წლების დასაწყისიდან II მსოფლიო ომის გმირების, განადგურებული მტრისა და ბრძენი გენერლებით მართული უძღვევლი საბჭოთა არმიის თემა შეემატა. სიყალბით სავსე თემატიკამ და ნატურალიზმთან მიახლოებულმა რეალისტურმა მანერამ 40-იან წლების II ნახევრიდან სოცრეალისტური ხელოვნების უკიდურესი ვულგარიზაცია გამოიწვია და ამ ფონზე მხატვრული საწყისისა და რანგის შენარჩუნება მხოლოდ ერთეულებმა მოახერხეს. თუმცა, ამ ტოტალური ნეგატივის ფონზე ერთი ფაქტორი უნდა

აღინიშნოს: ნებისმიერი კულტურა აუცილებლად შეიცავს 2 ასპექტს — კონსერვაციას და ნოვაციას. კონცერვაცია იცავს ტრადიციას, არსებულ კულტურულ მონაპოვარს, ხოლო ნოვაცია რეაგირებს ცვალებად, თანამედროვე გარემოზე. კულტურის ჭეშმარიტი ცნება ამ ორი ასპექტის ორგანულ შეხამებას გულისხმობს იმ თანაფარდობით, რომელიც მოცემულ ეპოქას, მის მოთხოვნებსა და პრობლემატიკას შეესაბამება. დასავლეთ ევროპის ქვეყნებსა და ამერიკაში, ცხადია, მეტი გასაქანი ნოვაციას მიეცა. ნოვაციის თვალსაზრისით საბჭოთა სამხატვრო საგანმანათლებლო სისტემამ ნეგატიური როლი შეასრულა, თუმცა სსრკ-ში დანერგილი სამხატვრო სწავლების მეთოდი მხატვრული სკოლის შენარჩუნების, მისი კონსერვაციის თვალსაზრისით გარკვეულ პოზიტიურ ელემენტს შეიცავდა.

ასეთი იყო საქართველოს მხატვრული რეალობის ზოგადი სურათი 1940-1950-იანი წლების მიჯნაზე. 1953 წელს კი მოხდა მოვლენა, რომელმაც კარდინალურად შეცვალა ქვეყნის ისტორია და ისტორიაში „დათბილვის“ სახელით ცნობილ ახალ ეტაპს დაუდო საფუძველი. სტიმული საერთო განახლებისათვის სტალინის გარდაცვალება გახდა. საბჭოთა კავშირის მოქალაქეების უმეტესობისთვის ეს უკეთესი მომავლის იმედის ჩასახვას ნიშნავდა, ხოლო სახელისუფლებო ელიტაში — დიდი ძვრებისა და რეფორმირების ხანას. სახელმწიფოს სათავეში მოსულმა ნიკიტა ხრუშჩოვმა მალევე მოახდინა სტალინის უახლოესი გარემოცვის ლიკვიდაცია ბერიას მეთაურობით, ხოლო 1956 წლის 25 თებერვალს, პარტიის XX ყრილობის დელეგატების დახურულ სხდომაზე მან წაიკითხა თავისი ისტორიული სიტყვა — „პიროვნების კულტის და მისი შედეგების შესახებ“, რომელშიც მკაცრად გააკრიტიკა სტალინის მოღვაწეობის ყველა სფერო. მოხსენებაში სტალინს ბრალი ედებოდა ლენინური ანდერძის დალატში, ერთპიროვნულ მმართველობაში, სისასტიკეში, მასობრივ რეპრესიებში. ხრუშჩოვმა, რომელიც უკრაინაში მუშაობის დროს თავად

იყო ორგანიზატორი და აქტიური მონაწილე სტალინური რეპრესიებისა, მთელი პასუხისმგებლობა სტალინს და ბერიას „ბანდას“ დააკისრა. რეპრესიების გარდა ხრუშჩოვმა სტალინის მოღვაწეობის პრაქტიკულად ყველა სფერო გააკრიტიკა, ხაზი გაუსვა მისი, როგორც მთავარსარდლის უხეშ შეცდომებს მეორე მსოფლიო ომის დროს, არასწორ საგარეო პოლიტიკას და ამავე გამოსვლისას გამოაცხადა პიროვნების კულტის დასასრული.

ბუნებრივია, ხრუშჩოვის ეს ნაბიჯი პოლიტიკური ოპონენტების დაშინებისა და საკუთარი პოზიციის გამაგრების სურვილით უფრო იყო განპირობებული, ვიდრე რეალური ცვლილებებისთვის მზაობით. ისტორიამ მალევე აჩვენა, რომ ხრუშჩოვის აღმფოთება სტალინის ტირანიით მხოლოდ საჩვენებელი პათეტიკა იყო. მართალია, პიროვნების კულტის დაგმობის შემდეგ საბჭოთა კავშირში დაიწყო რეპრესირებულთა მასობრივი რეაბილიტაციის პროცესი, მაგრამ ხრუშჩოვის რეჟიმმა თავადაც წარმატებით გააგრძელა რეპრესიები და მისი მმართველობის ხანას ორი მშვიდობიანი დემონსტრაციის სისხლიანი დარბევაც უკავშირდება. პირველი მათგანი XX ყრილობის შემდეგ მალევე თბილისში მოხდა. სტალინის კრიტიკა და მისი კულტის დამხობის დასაწყისი ქართველებმა ნაციონალურ შეურაცხყოფად მიიღეს, რაც 1956 წლის მარტში მასობრივ საპროტესტო მიტინგებში გამოიხატა. პროტესტი 9 მარტს ტრაგედიით დასრულდა. მობილიზებულმა სამხედროებმა ცეცხლი გახსნეს და ასობით ადამიანი დახოცეს ტყვეობით, გაქცეულები აჩეხეს ხიშტებით და სისხლში ჩაახშეს პროტესტი. 9 მარტს, ოფიციალური მონაცემით, 21 ადამიანი მოკლეს, მათ შორის ყველაზე ახალგაზრდა 15 წლისა, მაგრამ რეალურად ეს ციფრი გაცილებით დიდი იყო. რეზონანსის თავიდან არიდების მიზნით, ოჯახის წევრებს დასაფლავების წესიერად ჩატარების უფლებაც არ მისცეს; 1962 წელს მიტინგის დახვრეტა მოხდა როსტოვის ოლქში, ქალაქ ნოვოჩერკასკში. თბილისისგან განსხვავებით, სადაც

პროტესტი პოლიტიკურ შინაარსს ატარებდა, ნოვოჩერკასკში პროტესტის მიზეზი მხოლოდ სოციალური მოთხოვნები — მუშებისთვის ხელფასის გაზრდა და პროდუქტზე ფასების დაწევა იყო, თუმცა რეჟიმი მათაც უკიდურესი სისასტიკით გაუსწორდა. ნოვოჩერკასკში მიტინგის დახვრეტა ასევე არ განმარტებულა. მეორე დღეს გამოსულ გაზეთებში ერთი სიტყვაც კი არ ეწერა მომხდარის შესახებ. ეს ორი ფაქტიც მეტყველებს, რომ საბჭოთა კავშირის სტალინის კულტის დამხობის შემდეგაც ტოტალიტარულ რეჟიმად დარჩა, შენარჩუნდა გარე სამყაროსგან იზოლაციის ფაქტორიც და მოქალაქეებსა და მათი მოღვაწეობის ყველა სფეროზე მასობრივი კონტროლიც. ამავე დროს, ჩვენ მიერ უკვე ნახსენები, შეგნებაში გამჯდარი თვითცენზურის გამო, საბჭოთა მოქალაქეს გათავისებული აქვს მორჩილება და ეს საბჭოთა ხელოვნებაში ძალზე სპეციფიკურად გამოიხატება. სოცრეალისტურ თემატიკაზე შესრულებულ რიგ ნამუშევრებს (სურ. 37) აღარ ახლავს გარეგნული მორჩილების ფონზე ის შინაგანი ტრაგიზმის განცდა, რაც ასე თვალნათელია გასული საუკუნის 30-40-იანი წლების მხატვრობაში.

თაობამ კი, რომელიც 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან გამოვიდა ასპარეზზე, ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებიდან განაცხადა საკუთარი ახალი მხატვრული პოზიციის შესახებ. მიუხედავად რეჟიმის ყველა ნიშნის სრული შენარჩუნებისა, დიდმა ისტორიულმა ძვრებმა ბუნებრივად გამოიწვია ცენზურის ოდნავი შესუსტება, რაც მყისვე აისახა 50-იანელების მხატვრულ აზროვნებასა და მათ სითამამეში. ბუნებრივია, ამ განახლებას არაფერი ჰქონდა საერთო იმ პროცესებთან, რომლებიც პოსტმოდერნისტულ ეტაპზე ამერიკისა და დასავლეთ ევროპის ქვეყნების ხელოვნებაში მიმდინარეობდა, მაგრამ საბჭოთა, ჩაკეტილ სამყაროში ახალგაზრდა მხატვრებმა — ედმონდ კალანდაძემ, ზურაბ ნიჟარაძემ, ჯიბსონ ხუნდაძემ, გურამ ქუთათელაძემ, თენგიზ მირზაშვილმა, ავთო ვარაზმა, ალექსანდრე

ბანძელაძემ, ჟანგო მეძმარიაშვილმა, დიმიტრი ერისთავმა, ლევან ცუცქერიძემ, რევაზ თარხან-მოურავმა თუ სხვებმა ფერწერასა და გრაფიკაში სოცრეალისტურ თხრობით-სიუჟეტურ მხატვრობას და ნეიტრალურ მონაცრისფრო-ყავისფერ გამას ზურგი აქციეს, უარი თქვეს „ლაკირებული“, შელამაზებული ყალბი „რეალობის“ ფოტოგრაფიული სიზუსტით ასახვაზე, დაინტერესდნენ იმპრესიონიზმით, პოსტიმპრესიონიზმით, კოლაჟისა და აბსტრაქციის გააზრებით და მხატვრული ენის, მისი სპეციფიკის წინა პლანზე წამოწვეა დაისახეს მიზნად. და რაც მთავარია, ეს არის არა კოლექტიური, არამედ ინდივიდუალური ძიებებით გამორჩეული თაობა, სადაც თითოეული მხატვარი საკუთარი მხატვრული პრობლემატიკით ინტერესდება და სოცრეალისტური მხატვრობის დამკვიდრებულ პრინციპებს ემიჯნება.

50-იანელების გამოჩენას კრიტიკა არაერთგვაროვნად შეხვდა. მათი მისამართით მკვეთრად ნეგატიური შეფასება და ექსპერიმენტატორობაში, ფორმალიზმში ბრალდება ისმოდა. თაობის რამდენიმე წარმომადგენელი სხვადასხვა დროს გაირიცხა სამხატვრო აკადემიიდან, 14 წელი გაგრძელდა ედმონდ კალანდაძის სტუდენტობა, თუმცა, მიუხედავად ყველაფრისა, ხელოვნებაში არსებული სტაგნაცია სწორედ მათი ასპარეზზე გამოსვლით დასრულდა.

მნიშვნელოვანი სტიმული ახალი თაობის მხატვრული აზროვნებისთვის ლადო გუდიაშვილის 1957 წლის 14 მაისს გამართული რეტროსპექტული გამოფენა იყო, რომლის გახსნაც, ცენტურის გადაწყვეტილებით, აიკრძალა, მაგრამ გალერეასთან თავმოყრილმა ხალხმა ძალით შეაღო დარბაზის კარი. გამოფენამ, სადაც გუდიაშვილის შემოქმედების რეტროსპექტივა იყო წარმოდგენილი, ნაღმის ეფექტი მოახდინა, აჩვენა, რომ უმკაცრესი რეჟიმის პირობებშიც შესაძლებელია შეინარჩუნო მხატვრული საწყისი, არ იქცე სისტემის მეხოტბედ და ბევრწილად განსაზღვრა ორმოცდაათიანელების მხატვრული აზროვნება.

ასევე, მნიშვნელოვანი იყო უფროსი თაობის მხატვრების — ვალენტინ შერპილოვის, ალექსანდრე ციმაკურიძის, დავით გაბაშვილის, ალექსანდრე ბაჟბუქ-მელიქოვის, თუ სხვათა შემოქმედება, რომელთაც სოცრეალისტური მანერის ტოტალური ბატონობის პერიოდშიც შეძლეს მაღალმხატვრული რანგის შენარჩუნება.

50-იანელთა თაობის კიდევ ერთი მახასიათებელია, რომ მასში წიგნიერი და პრინციპული პიროვნებები გაერთიანდნენ. მხატვრები, რომლებიც უკვე აღარ უფრთხოდნენ პროტესტის გამოხატვას, თუნდაც ეს მრავალი უსიამოვნების მომტანი ყოფილიყო მათთვის. ცნობილია ედმონდ კალანდაძის შეურიგებელი პოზიციები, სტუდენტი ჯიბსონ ხუნდაძის პრინციპულობა, როდესაც მან საჯაროდ დაიცვა რეჟიმის მიერ შერისხული დავით კაკაბაძე, რის გამოც მისი სურათები მოიხსნა სტუდენტური გამოფენიდან. აკადემიიდან გაირიცხა ალექსანდრე ბანძელაძეც, თუმცა ყველაფრის მიუხედავად არცერთი მათგანი არ ამბობს უარს ეპოქის მიერ ნაკარნახევ განახლებაზე და არსებული მხატვრული რეალობის რეფორმირებაზე, რისი შანსიც მათ ისტორიამ მისცა.

50-იანელთა შემოქმედებაზე საუბარს დავიწყებ ნამუშევრიდან, რომელიც ეტაპურია ქართული მხატვრობისთვის: ედმონდ კალანდაძის მიერ 1956 წელს შესრულებული „ზურაბ ნიჟარაძის პორტრეტი“ (სურ. 38). სურათი კალანდაძის ადრეულ პერიოდს მიეკუთვნება, აქ ჯერ არ არის ის თამამი ფერწერული ძიებები, რომელიც შემდგომში გახდება სახასიათო მისთვის, მაგრამ არის მაღალი მხატვრული კულტურა, უაღრესად დამაჯერებელი მხატვრული სახე და მხატვრული სახის უშუალო ბუნებრივობა, რაც ასე აკლდა წინა ათწლეულების მხატვრობას. ედმონდ კალანდაძე შემდგომში განვითარების უაღრესად საინტერესო გზას გაივლის, შემოქმედების ყველა ეტაპზე დაისახავს მაქსიმალური ინტენსივობის ფერში საგნის და სივრცის მოდელირების ურთულეს მხატვრულ ამოცანას, მისთვის ყოველთვის მნიშვნელოვანი

იქნება ასახვის საგანი, ღრმა და პოეტური, ამავე დროს მძაფრად ექსპრესიული განცდით. მისი შემოქმედება არის მხატვრობაში გამოთქმული გენიალური დამოკიდებულება სიცოცხლის მიმართ, ინტენსიური ფერის მიმართ, რომელსაც ასეთი ძალით მსოფლიო მხატვრობაში არ უფლერია ფოვისტების შემდეგ და სამართლიანობა მოითხოვს, ვთქვათ, რომ ფოვისტებთან ისეთ ჰარმონიაში არ ჟღერდა, როგორც კალანდაძის შემოქმედების განვითარებულ ეტაპზე ვხედავთ. ფერთან ერთად მისთვის მნიშვნელოვანია საგნობრივი სიმყარე და ფორმის პლასტიკური განცდა, რომელიც სივრცობრივობასთან ერთად, მის ნამუშევრებში ყოველთვის გამოკვეთილია. ამავე დროს, ფერწერულად ტრანსფორმირებული ასახვის საგნის ის საოცარი სახვითი სიზუსტე და მეტყველება, რომელსაც კალანდაძე აღწევს 80-იანი წლების მიწურულიდან და სიცოცხლის ბოლომდე ინარჩუნებს.

თენგიზ მირზაშვილის შემოქმედება ისეთივე საყვარელი და ორგანული გახდა ქართული ყოფისთვის, როგორც ჭრელი ფარდაგები, ან ხის აივნები ძველ თბილისში. მან ერთ-ერთმა პირველმა 50-იანელთა თაობაში მიაგნო ჰარმონიას, საკუთარ ასახვის საგანს და მოტივებს, რომელთაც მთელი შემოქმედების მანძილზე გაიმეორებს, მაგრამ ყოველ განმეორებაზე სურათი ახლებური და გაუნელებელი ემოციით მივა მნახველამდე. ჯერ კიდევ 40-იანი წლების მიწურულში გაკეთებულ გრაფიკულ ჩანახატებში ჩანს მისი უნარი, სულ რამდენიმე შტრიხით და ლაქით გადმოსცეს სურათის განწყობა და ფორმის ხასიათი. იგი პრაქტიკულად უარს ამბობს მოდელირებაზე, მაქსიმალურად ამარტივებს ფორმას და ამ სისადავის, ინტუიციის თუ უტყუარი გემოვნების წყალობით ყველაზე მარტივი ფერადოვანი ლაქაც კი აბსოლუტური სიზუსტით გადაჰყავს გამოსახულებაში. როგორც ზუსტად განსაზღვრა მისმა შვილმა, მხატვარმა გია მირზაშვილმა, თენგიზ მირზაშვილის შემოქმედებაში ჩანს, რომ შეიძლება იმდერო ერთი და იგივე სიმღერა, მაგრამ ყოველ ჯერზე

დახვეწო და განსხვავებულად ააქედრო ის (სურ. 39).

50-იანელების მოტანილი კიდევ ერთი პრინციპული სიახლე ქართული მხატვრობისთვის არის აბსტრაქცია, რომელიც დავით კაკაბაძის 20-იანი წლების შემოქმედების შემდეგ ქართულ მხატვრობაში არ ყოფილა და ამ თაობის ერთდროულად ორ წარმომადგენელთან გაჩნდა. ჯიბსონ ხუნდაძე ჯერ კიდევ 50-იანი წლების მიწურულს იწყებს მუშაობას აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმში, სივრცის ფერწერული კომპონირების არაჩვეულებრივი უნარით, როგორც ხელოვნებათმცოდნე სამსონ ლეჟავა უწოდებს, ქმნის ფერწერულ ლენდ არტს (სურ. 40). განსხვავებული მიდგომა აქვს აბსტრაქციის მიმართ ალექსანდრე ბანძელაძეს, რომელმაც რეალიზმიდან — აბსტრაქციამდე განვითარების საინტერესო გზა გაიარა და წარმატებით იმუშავა როგორც დახვეწილ, ისე მონუმენტურ მხატვრობაში დიდუბის ეკლესიის მოხატვისას; თაობის უადრესად საინტერესო ფიგურაა ავთო ვარაზი, საკუთარი ნონკონფორმიზმითა და ქართული მხატვრობის პოსტმოდერნისტულ სივრცეში მიმდინარე პროცესებთან ინტეგრაციის პირველი ცდით ქართულ მხატვრობაში. ავთო ვარაზის შემოქმედებაში, თაობის სხვა წარმომადგენლებისგან განსხვავებით, მეტად ჩანს ის ტენდენციები, რაც ამ პერიოდის რუსულ ანდერგრაუნდულ ხელოვნებაში განვითარდა და 1962 წელს მანეჟზე ავანგარდისტი მხატვრების გამოფენაზე მისული ხრუშჩოვის უკიდურესი აღშფოთება გამოიწვია; ქართულ მხატვრობაში სეზანის რეფორმის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო გააზრებას ვხედავთ 50-იანელთა უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლის, გურამ ქუთათელაძის შემოქმედებაში, რომელიც უადრესად მაღალი მხატვრული კულტურით ერთმანეთთან ათავსებს ნოვატორობასა და აკადემიურობას; ზურაბ ნიჟარაძე შემოქმედების საწყის ეტაპზე ასევე ინტერესდება ინტენსიური ფერით საგნის მოდელირების პრობლემათ, ისევე როგორც ჟანგო მემდარიაშვილი, რომელიც სუფთა ფერისა და საგნობრივი კომპოზიციის უადრესად

მხატვრულ შეხამებას აღწევს (სურ. 41). საინტერესოდ აისახა 50-იანელთა რეფორმა გრაფიკაში, სადაც დიმიტრი ერისთავის ხალასმა მხატვრულმა სამყარომ ახლებური დატვირთვა მისცა ხაზით მეტყველებას, რევან თარხან-მოურავისა და ზურაბ ლეჟავას გრაფიკულმა ლაკონიზმმა და ხაზის და ლაქის მინიმალისტურ კონტრასტებზე აგებულმა ჟღერადობამ ახალი იმპულსი მისცა სფეროს განვითარებას, ისევე, როგორც სისადავისა და მონუმენტალიზმის განცდით გამორჩეულმა წიგნის გრაფიკამ ლევან ცუცქერიძის შემოქმედებაში.

ნებისმიერი მხატვრული მოვლენა განპირობებულია ისტორიულ-კულტურული კონტექსტით, რომელიც წინ უძღვის მის წარმოშობას და მოვლენის არსს განსაზღვრავს. კონკრეტული ისტორიული ვითარებით გამოწვეულ 50-იანელთა მხატვრულ რეფორმას უკავშირდება ახალი შემოქმედებითი იმპულსის გაჩენა ქართული საბჭოთა ხელოვნების წიაღში, რომელიც, თავის მხრივ, შემდგომი თაობების მხატვრულ ძიებებს წარმართავს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Henning Kehler. „The Red Garden“, Alfred A, Knopf, 1922
- Александр Солженицын. „Архипелаг Г УЛАГ“, Астрель, Москва, т. I., 2010

ლიკა მამაცაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის
მიმართულეების დოქტორანტი

ალექსანდრე როინაშვილი ქართული ფოტოგრაფიის ავანგარდი

მეცხრამეტე საუკუნის საქართველოში, ფოტოგრაფია ქვეყნის კულტურული და ისტორიული განვითარების ავანგარდში მოექცა, ასახა ყველაფერი, რაც ტრადიციას უკავშირდებოდა და ვრცელი მატრიანე შექმნა. პროფესიონალმა, თუ მოყვარულმა ფოტოგრაფებმა, განუმეორებელი მრავალფეროვნებით აღბეჭდეს ეპოქა, რომელშიც ცხოვრობდნენ და ადამიანები, მოგვცეს შესაძლებლობა, ნათლად წარმოვიდგინოთ დრო და გარემო, სადაც ისინი მოღვაწეობდნენ.

მეცხრამეტე საუკუნის 70-იანი წლებიდან, ფოტოგრაფია ქართული საზოგადოების მრავალი წარჩინებული და სხვადასხვა პროფესიის ადამიანების გატაცებად იქცა. მხატვრები: დავით გურამიშვილი, კოტე ქავთარაძე, ლევ ართაზოვი, დიმიტრი შევარდნაძე, გიგო გაბაშვილი, ინჟინერი იოსებ ანდრონიკაშვილი, ლოტბარი ლადო აღნიაშვილი, პოლიტიკური მოღვაწე ნიკო ნიკოლაძე, და მრავალი სხვა გამოჩენილი პიროვნება მოჯადოებული იყო ფოტოგრაფიით. ეს ფაქტი მეტყველებს იმ მზარდ ინტერესზე, რომელიც ფოტოგრაფიამ მოიტანა საქართველოში.

1870 წლის ბოლოდან, ფოტოგრაფია თბილისში ჩვეულებრივ და საშუალო ფენისთვის ხელმისაწვდომ მოვლენად, შემოსავლიან საქმიანობად იქცა. ფოტოგრაფია გასცდა თბილისის ფარგლებს და საქართველოს პროვინციებშიც გავრცელდა.

ფოტოგრაფიის შესწავლის ინტერესი იზრდებოდა. ჩამოსული ფოტოგრაფები შეგირდებად ადგილობრივი

მოსახლეობიდან ირჩევდნენ ნიჭიერ ახალგაზრდებს. 1866 წლიდან, თბილისის ცენტრში, გოლოვინის პროსპექტზე, თავად მუხრანელის სახლში, ცნობილი ფერმწერ-ფოტოგრაფი ფელიქს ზლამოვი გაკვეთილებს უტარებდა ნიჭიერ შეგირდებს. სწორედ მასთან¹ შეისწავლა და დაეუფლა ფოტოგრაფიას, პირველი ქართველი მესურათხატე ალექსანდრე როინაშვილი (1846 – 1898 წ.), რომლის დამსახურებაც ქართული ფოტოგრაფიის განვითარების საქმეში ძალზე დიდია.

ალექსანდრე როინაშვილმა ქართულ-კავკასიური ფოტოგრაფიული მატრიანე შექმნა, რომელიც მოიცავს ისტორიულ ძეგლებს, გამოჩენილი ადამიანების, ეთნოტიპების პორტრეტებს, მათ ყოფას. აგროვებდა და ფოტოფიზიკურ აღბეჭდავდა სიძველეებს: ქართულ საომარ და სამხედრო აღკაზმულობას, სპილენძისა და ვერცხლის ჭურჭელს, ნუმიზმატიკურ ნიმუშებს, არქეოლოგიურ და ანტიკვარულ ნივთებს, იბრძოდა ტრადიციული ხელსაქმის, ხალხური ხელოვნების გადარჩენა-აღორძინებისათვის. ამზადებდა ფრესკებისა და მხატვრული ტილოების რეპროდუქციებს, აქვეყნებდა პუბლიცისტურ წერილებს სიძველეებთან დაკავშირებით და იკვლევდა მათ წარსულს.

1893 წლის აპრილში, ალექსანდრე როინაშვილის ფოტოატელიეში თბილისის მოყვარულ ფოტოგრაფთა საზოგადოების დამფუძნებელი კრება შედგა. საზოგადოების მიზანი იყო საქართველოში ფოტოგრაფიის შესწავლის ხელშეწყობა, მისი გამოყენება სხვადასხვა დარგში, თეორიულ-პრაქტიკული მეცადინეობების ჩატარება და ყველა საჭირო ფოტოგრაფიული ხელსაწყოთი აღჭურვილი ლაბორატორიის შექმნა.

ასევე, ამ საზოგადოების ერთ-ერთი უმთავრესი მიზანი, ფოტოსურათების კოლექციის შექმნა და გამოფენის ორგანიზება იყო. 1895 წლის მარტში, მხატვარ ლევ ართაზოვის გამოფენაზე, სივრცის ერთი ნაწილი,

¹ ბესარიონ ტაბიძე, ალექსანდრე როინაშვილი, თბ., 1962, გვ 24

ფოტომოკვარულთა ნამუშევრებს დაეთმო. გამოფენილი იყო 150-ზე მეტი ფოტოსურათი – ქალაქის ხედები, შენობათა ინტერიერები, პორტრეტები, ხელის კამერით შესრულებული მომენტალური და მაგნიუმის გაელვებაზე გადაღებული ღამის სურათები. ამ ღონისძიებას იმდენად დიდი გამოხმაურება მოჰყვა საქართველოში, რომ მოყვარულ ფოტოგრაფთა საზოგადოებამ, საკუთარი გამოფენის მოწყობა განიზრახა.

ალექსანდრე როინაშვილის მხრიდან დიდი ძალისხმევის შედეგად, 1897 წლის 20 აპრილს, დიდების ტაძარში, გაიხსნა მოყვარულ ფოტოგრაფთა საზოგადოების პირველი გამოფენა, სადაც გარდა ფოტოგრაფიული სურათებისა, წარმოდგენილი იყო ფოტოგრაფიული აპარატები და სხვადასხვა, ფოტოსაქმისთვის საჭირო მოწყობილობები.

1897 წლის 24 აპრილის გაზეთში „ივერია“, პირველ გვერდზე, დაიბეჭდა შემდეგი განცხადება: „ტფილისის საზახინო თეატრში დემონსტრირებული იქნება ძმები ლუმიერების სინემატოგრაფი /მოდრავი და ცოცხალი ფოტოსურათები/ და ტფილისის დიდების ტაძარში ამ აპრილის 20 დგან გამართულია საფოტოგრაფო გამოფენა ფოტოგრაფიის მოყვარულთა საზოგადოებისა და გასტანს ამავე წლის მაისის 25-მდე“.¹

გამოფენა ამავე წლის 25 მაისს დაიხურა. საექსპერტო კომისიამ მონაწილეები ოქროს, ვერცხლის და ბრინჯაოს მედლებით დააჯილდოვა. გაიცა 18 მედალი და 13 სიგელი. ასევე დაჯილდოვნენ, საზოგადოების დამაარსებლები და გამოფენის ორგანიზატორები – ალექსანდრე როინაშვილი და დავით ყორღანოვი.

ალექსანდრე როინაშვილი აქტიურად მონაწილეობდა საქართველოში ბიბლიოთეკებისა და სკოლების შექმნა-განვითარებაში. იყო ასევე პირველი, ვინც თავისი მოღვაწეობით ფოტოგრაფიას ეროვნული დატვირთვა შესძინა. „...გადაიღო ყოველივე ეს და თავის სასურათხატოს

¹ გაზ. „ივერია“, 1897 წლის 24 აპრილი.

შესთვისა ნაციონალური იერი“¹ — წერდა ისტორიკოსი მოსე ჯანაშვილი. როინაშვილმა, პირველმა გახსნა სკოლა საერთო საცხოვრებლით, სადაც მოსწავლეებს უსასყიდლოდ აცხოვრებდა და ასწავლიდა ფოტოგრაფიას. მისი მოსწავლეები იყვნენ: ილია აბულაძე, ვასო როინაშვილი, ზაქარია ლაბაური, ნიკო ფირცხალაური, გიორგი ხუნდაძე, ორი ძმა ნორშტეინი, ვანო გუნცაძე, ივანე ფურცელაძე და სხვ. ალექსანდრე როინაშვილმა თავის ერთ-ერთ ამოცანად დაისახა ხელმოკლე ოჯახებიდან წამოსული ბავშვებისთვის განათლების მიცემის საქმე, განურჩევლად ეროვნებისა და სარწმუნოებისა. ის თვითონ ეძებდა ობოლ და ხელმოკლე ოჯახის შვილებს, თავად ასწავლიდა და პატრონობდა მათ.

ალექსანდრე როინაშვილი იყო თბილისში მოქმედი ყველა კულტურული და საზოგადოებრივი ორგანიზაციის წევრი, ხელს უწყობდა, უსასყიდლოდ ემსახურებოდა ქართული თეატრის განვითარებას და ფოტოზე აფიქსირებდა ყოველივე ამას. თბილისში საკუთარ ჭერს მოკლებული ქართული თეატრალური დასი ავქსენტი ცაგარელის ხელმძღვანელობით, სწორედ ალექსანდრე როინაშვილის ფოტოატელიეში მართავს რეპეტიციებს. ამაზე მეტყველებს, ავქსენტი ცაგარელის მოგონება: „...1878 წელს... ერთს სადამოს, სასახლის ქუჩაზე, მოვიდი; გზაში შემხვდა აწ განსვენებული თ. დავით ერისთავი და მკითხა: „სად მიდიხარ?... მოდი შევიდეთ როინაშვილის ფოტოგრაფიაში, რეპეტიციას დავესწროთ... სიამოვნებით შეგყევი დათიკოს ფოტოგრაფიაში. სუფთა და ლაზათიანად მორთულ ოთახში ჩემს თვალს წარმოუდგა ძვირფასი ჯგუფი ყმაწვილ ქალთა და კაცთა, რომელნიც მზიარულად ბაასობდნენ. ოთახში ერთი ყრიაპული იდგა და ეს ყმაწვილები ჩაის მიირთმევდნენ და სტოლზე ნაირნაირი შესატანებლები ედგათ. (შემდეგ გავიგე, რომ განსვენებულს, ალექსანდრე როინაშვილს ყოველი რეპეტიცია 10-15 მანეთად უჯდებოდა).“²

¹ გაზეთი „ივერია“ 1998 წ. №10

² იქვე

ალექსანდრე როინაშვილს სამი ფოტოატელიე ჰქონდა: „სასურათხატო“, „ამხანაგობა“ და „რემბრანდტი“. სამივე მათგანი ქალაქის ცენტრში მდებარეობდა.

ალექსანდრე როინაშვილის მიერ ქართული ფოტოგრაფიის განვითარებაზე, ქართულ კულტურაზე ზრუნვა განაპირობებდა იმას, რომ იგი მუდმივად ფიქრობდა სამუზეუმო საქმეზეც და მისი პროგრესისთვის, როგორც ქართული ფოტოგრაფიის ფუძემდებელი, კარგად იყენებდა ფოტოგრაფიას.

1895 წელს, როინაშვილმა გაზეთ „ივერიაში“ გამოაქვეყნა სტატია, სადაც წერდა: „რუსეთის იმპერიაში თითქმის არც ერთი ერი არ მოიპოვება, რომ საკუთარი ეროვნული სახლი ანუ მუზეუმი ჰქონდეს... ჩვენ კი, რომელთაც უპირატესობა გვაქვს წარსულის დიდებითა, ხელოვნებითა, მწიგნობრობითა, აზრდაც არ მოგვდის, რომ დავაარსოთ ამგვარი ეროვნული სახლი, რათა დაინახოს ჩვენმა მომავალმა თაობამ თავისი წარსული, თავისი დიდება“.¹

1880-88 წლებში, ალექსანდრე როინაშვილის სიძველეთა კოლექციები იმდენად ცნობილი ხდება, რომ მას პეტერბურგის საიმპერატორო-არქეოლოგიური საზოგადოების წევრად ირჩევენ. მათი დაკვეთით აკეთებს კავკასიის ხელებისა და პორტრეტების ალბომებს, რის გამოც, უმაღლესი საიმპერატორო ჯილდოები ენიჭება. ამავე წლებში, როინაშვილმა შექმნა მოძრავი მუზეუმი გამოფენითა და კატალოგით, სადაც აჩვენებდა კავკასიურ სიძველეებს და ხედებს სტერეოსკოპული ეფექტით. ამ მუზეუმით იმოგზაურა ასტრახანში, სარატოვში, სამარაში, პეტერბურგსა და მოსკოვში. მისი მიზანი იყო შექმნა ქართული ეროვნული მუზეუმი, რისთვისაც გერმანელ არქიტექტორს, პეტრე შტერნს შეუკვეთა მუზეუმის პროექტი. ეს პროექტი როინაშვილს, სამწუხაროდ, განუხორციელებელი დარჩა. ორმოცდათორმეტი წლის ასაკში, ალექსანდრე როინაშვილი მოულოდნელად გარდაიცვალა. მან სიცოცხლეშივე

¹ გაზეთი „ივერია“ 1998 წ. №10

უანდერძა საქართველოში წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას უძრავ-მოდრავი ქონება, სიძველეები და ფოტონეგატივები. მისი გარდაცვალების შემდეგ, 1905 წელს, ალექსანდრე როინაშვილის ფოტოგრაფიული სურათები და ნეგატივები გადაეცა დიმიტრი ერმაკოვს მოსაველელად და შესანახად. დღეს, დიმიტრი ერმაკოვის და ალექსანდრე როინაშვილის ფოტოგრაფია ერთმანეთშია არეული და საჭიროებს ავტორების დადგენას, რაც ორივე ფოტოგრაფის მემკვიდრეობისთვის იქნება აუცილებელი.

დაგეროტიპიის გამოგონების შემდეგ, რაც უფრო ვითარდება და სრულყოფილი ხდება ფოტოტექნიკა და ფოტოს გადაღების შესაძლებლობა, მით უფრო იზრდება ფოტომოყვარულთა რიცხვი — ამ პროცესმა თავისი შედეგი გამოიღო და თბილისში 1895 წლის თებერვალში, ალექსანდრე როინაშვილის ხელმძღვანელობით, მისივე ატელიეში, ჩატარდა მოყვარულ ფოტოგრაფთა საზოგადოების პირველი კრება. საზოგადოების მიზანი იყო, ფოტოგრაფიის სწავლების ხელშეწყობა, მისი გამოყენება სხვადასხვა დარგში, ფოტოლაბორატორიის შექმნა, აღჭურვა, ფოტოსურათების შეგროვება და გამოფენის მოწყობა.

1895 წლის მარტში, ფოტომოყვარულთა საზოგადოება ახერხებს მცირე ზომის გამოფენის მოწყობას, სადაც ქალაქის ხედები, შენობათა ინტერიერები, ხელის კამერით შესრულებული მომენტალური სურათები და ქალაქის ყოფა იყო წარმოდგენილი. გამოფენამ ქართულ საზოგადოებაში წარმატება მოიპოვა. მოგვიანებით, 1897 წლის 23 აპრილს, ფოტომოყვარულთა საზოგადოება აწყობს ვრცელ გამოფენას, სამხედრო-ისტორიული მუზეუმის შენობაში, სადაც ფოტოსურათებთან ერთად, ფოტოგრაფიული ტექნიკაა წარმოდგენილი. გამოფენას მრავალი დამთვალიერებელი ჰყავდა, რომელსაც ფოტოს შექმნის სურვილი ჰქონდა, მაგრამ ფოტოები არ იყიდებოდა. ამან, პრესის მონაცემთა მიხედვით, დიდი სინანული გამოიწვია. გამოფენის საექსპერტო კომისიამ მონაწილეებს 18 მედალი და 13 სიგელი

მიანიჭა. დაჯილდოვდნენ: საზოგადოების თავმჯდომარე დ. ყორღანოვი და ალექსანდრე როინაშვილი. ოქროს მედალი გადაეცა საზოგადოების ფოტოლაბორატორიის ხელმძღვანელს, სერგეი მარგულოვს. ვერცხლის მედალი კი ედუარდ კლარმა მოიპოვა. ეს გამოფენა საქართველოში ფოტოგრაფიის მიღწევათა ერთგვარი შეჯამება იყო. მეოცე საუკუნის დასაწყისში იმართება სხვა გამოფენებიც, რომლებიც ასევე უწყობს ხელს საქართველოში ფოტოგრაფიის განვითარებას.

ალექსანდრე როინაშვილის მიერ დაწყებული ქართული ფოტოგრაფიის საქმეს ღირსეული გამგრძელებლები ჰყავდა ქუთაისში, თელავში, გორში, ახალციხესა და აბასთუმანში. მათი მიზანი იყო ფოტოზე აღებეჭდათ და შთამომავლობისათვის შემოენახათ ისტორია, ყოფა, პორტრეტები, დრო.

ალექსანდრე როინაშვილი ქართული ფოტოგრაფიის ავანგარდში მოექცა იმის გამო, რომ ქართულ ფოტოგრაფიას ეროვნული იერ-სახე შესძინა, შექმნა ქართულ-კავკასიური ფოტოგრაფიული მატრიანე, ასევე დააარსა ფოტოგრაფიული სკოლა საერთო საცხოვრებლით, იყო საქართველოში ფოტომოყვარულთა საზოგადოების დაარსებისა და ფოტოგამოფენის მოწყობის ინიციატორი. გარდა ამისა, ის ყველა ეროვნული საქმის ავანგარდში იმყოფებოდა: საქართველოში წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების საქმიანობაში ერთ-ერთი წამყვანი და გამორჩეული ფიგურა იყო, ხელს უწყობდა ბიბლიოთეკების დაარსებას, რითაც წინ წასწია საგანმანათლებლო საქმე საქართველოში, ხელი შეუწყო ქართული თეატრის განვითარებას, რაც ასევე ეროვნულობის შენარჩუნებასა და ახლის დამკვიდრებაში აისახა და ერთ-ერთი უმთავრესი, მის საქმიანობაში სამუხეუმო კოლექციების შეგროვება-ასახვა და პირველი მოძრავი მუზეუმის შექმნა იყო. აქედან გამომდინარე, ალექსანდრე როინაშვილი არა მხოლოდ ფოტოგრაფიული საქმიანობის ავანგარდში, არამედ

მეცხრამეტე საუკუნის საზოგადოებრივ-საგანმანათლებლო-კულტურული სპექტრის ავანგარდში მოღვაწე გამორჩეული ფიგურაა, რომელმაც თავისი მრავალმხრივი და ხანმოკლე მოღვაწეობით, იმ პერიოდის საქართველოსთვის ყველაზე აუცილებელ სფეროებში მოახერხა სიახლის დამკვიდრება, ძველის შენარჩუნება, არსებული კულტურული ფასეულობების შენახვა და საჯაროდ გამოტანა. ის ერთ-ერთი პირველი იყო, ვინც ბოლომდე სრულფასოვნად გაიაზრა მუზეუმის მნიშვნელობა ქვეყნის განვითარებისთვის, ვინც ფოტოგრაფია ერის ისტორიის სამსახურში ჩააყენა და შექმნა ფოტოგრაფიის პროფესიული სკოლა, რომელმაც უკვე როინაშვილის მიერ დანერგილ ტრადიციებზე განაგრძო განვითარება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ტაბიძე ბ., ალექსანდრე როინაშვილი, თბ., 1962
- გაზეთი „ივერია“ №10, 1998,
- გაზეთი „ივერია“ № 256, 26 ნოემბერი, 1895
- გაზეთი „ივერია“, 1897 წლის 24 აპრილი

ნათია წულუკიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი

ფოტოგრაფია – ისტორიული ოცნება

„დღევ არ გავა, რომ ფოტოგრაფიის ახალი აღმოჩენი არ გამოჩნდეს“ — წერდა ერთ-ერთი ინგლისური გაზეთი მას შემდეგ, რაც 1839 წლის 7 იანვარს საფრანგეთის სამეცნიერო აკადემიის საბჭომ დაგეროტიპიის აღმოჩენა სცნო, ხოლო, საფრანგეთის მთავრობამ დაგერისაგან შეიძინა და კაცობრიობას უსასყიდლოდ გადასცა ფოტოპროცესის საიდუმლოება. მნიშვნელოვანია, რომ, როგორც ისტორიული წყაროებით დასტურდება, თითოეული მათგანი მართლაც დამოუკიდებელი აღმოჩენი იყო. უბრალოდ, ოფიციალური პირველობა დაგერს ხვდა წილად. უფრო მნიშვნელოვანია, რომ ფოტოგრაფიის ისტორია გაცილებით ადრე იწყება, — პირველი ჩანაწერები კამერა ობსკურას შესახებ ჯერ კიდევ ჩვ. წ. აღ-მდე V ათასწლეულში ჩინელ ფილოსოფოს მო ცისთან, შემდეგ კი, IV ათასწლეულში არისტოტელესთან გვხვდება. ამდენად, თუკი, ფოტოგრაფიაზე საუბარს კამერა ობსკურადან დავიწყებთ, კონკურენტებად უძველესი ფილოსოფოსებიც უნდა მივიჩნიოთ. თუმცა, მნიშვნელოვანი მოვლენების ჯაჭვი ფოტოგრაფიის ისტორიაში აქნამდვილად არ წყდება: ფოტოგრაფიული ბუძის ავტორებში ლეონარდოს და კიდევ სხვა დიდ სახელებსაც წავაწყდებით და საბოლოოდ იმ დასკვნამდეც მივალთ, რომ XIX ს-ში ათასწლეულების მანძილზე ნატარები, ის ისტორიული ოცნება აცხადდა, რომელიც, ვფიქრობ, ჩვ. წ. აღ-მდე V ათასწლეულზე გაცილებით ადრე, ადამიანთან ერთად გაჩნდა.

ბუნებრივად ჩნდება კითხვა — რატომ უნდა ჰქონოდა ადამიანს ასეთი დაუძლეველი სურვილი მიეღო ნატურალისტური გამოსახულება მყარ ზედაპირზე? რატომ

იოცნება და იშრომა ადამიანმა ამდენი საუკუნის მანძილზე ფოტოგრაფიული სურათის მისაღებად? რატომ ჰყავს მსოფლიოს ფოტოგრაფიის „უამრავი“ აღმოჩენი? პასუხი, უფრო სავარაუდო, ვიდრე ზუსტი, რამდენიმე ძირითად თეზად შეგვიძლია ჩამოვაცალიბოთ:

1. პირველი და ყველაზე ნათელი მიზეზი ალბათ რელობის, რეალური ყოფის ასახვა-დაფიქსირება უნდა ყოფილიყო;
2. ადამიანის მიერ ადამიანის და საკუთარ თავის შეცნობა – პორტრეტი;
3. სამყაროს დეტალური სიზუსტით აღქმა;
4. სამყაროს შესახებ ზუსტი წარმოდგენის შექმნა;
5. რელობის, ფაქტის დოკუმენტირება, ვიზუალური დადასტურება, რომ „ეს აქ იყო“;
6. თვალის მიერ დანახულის ასახვა-დაფიქსირება გონებისმიერი გააზრება-გაშიფვრის მიზნით;
7. რაიმე კონკრეტული იმიჯის ფლობის სურვილი – ტირაჟირება;
8. ბრძოლა დროის წინააღმდეგ – წარმავლობის დამარცხების სურვილი;

ადამიანისა და ფოტოგრაფიული გამოსახულების შექმნის სურვილის ამ ერთობლივ წარმომობაზე სწორედ ვიზუალური ხელოვნების ის, პრეისტორიული კედლის მხატვრობიდან მოყოლებული თანამედროვე ხელოვნებამდე,¹ შექმნილი ნიმუშები მეტყველებენ, რომლებშიც აშკარაა გარემოს ნატურალისტურად, რეალისტურად, მოქმედების რეპორტაჟულად ასახვის მცდელობა. ამრიგად, ფოტოგრაფიანე შეგვიძლია ვისაუბროთ როგორც ტრადიციანზე, ასევე იმ ავანგარდულ მოვლენაზე, რომელმაც

¹ თანამედროვე ხელოვნების ათვლის წერტილად, რა თქმა უნდა, იმპრესიონიზმს ვიღებთ, რომელმაც, მართლაც ყველაზე მეტი რადიკალური ცვლილება, სიახლე დანერგა ვიზუალური ხელოვნების ისტორიაში. ამ ცვლილებების და ნოვაციების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კატალიზატორი და ავტორი კი ფოტოგრაფია — მყარ ზედაპირზე მიღებული ნატურალისტური გამოსახულება, იყო.

XIX ს-ში ვიზუალური შოკი მოახდინა დარომელიც, ადამიანის აზროვნებისა და ფსიქოლოგიის ლიბერალიზაციისა და დემოკრატიზაციის პროცესების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანეს საფუძველს წარმოადგენს. ამ პროცესების წარმართვაში კი, გადამწყვეტი როლი სწორედ ზემოთ ჩამოთვლილმა იმ თეზებმა შეასრულეს, რომლებიც ადამიანის ძიების ობიექტი იყო და რომლებიც ფოტოგრაფიის სახასიათო ორგანულ თვისებებს წარმოადგენს:

რეალობის, რეალური ყოფის ასახვა-დაფიქსირება

რეალობის ნატურალისტურად, ბუნებრივად ასახვა მუდმივად წარმოადგენდა ვიზუალური ხელოვნების უმთავრეს ამოცანას. პრეისტორიული კედლის მხატვრობაშიც კი ადამიანი ცდილობს ნანახი რეალისტურად გადმოსცეს – ხელოვნების ისტორიაში პირველი მხატვარი სახავს ამოცანას, რომელიც მუდმივად წარმოადგენს ხელოვნების უმთავრეს პრობლემას. მაშინაც კი, როდესაც გამოსახვის ხერხები სხვადასხვა კანონიკით არის შეზღუდული ან განსაზღვრული, მხატვარი გარკვეულწილად მაინც ინარჩუნებს კავშირს რეალობასთან. რეალობისა და ხელოვნების, – ხელოვანის სრული გამიჯვნა მხოლოდ თანამედროვე ხელოვნებაში ხდება, მას შემდეგ, რაც ხელოვნებაში არსებული რეალობის ასახვის ისტორიული სურვილი სრულყოფილად იქნა ასრულებული ფოტოგრაფიაში. ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნებაში ავტორი არარეალისტური მხატვრული ხერხებით ასახავს რეალობას ან რელიგიურ, ყოფით სცენებს, რომლებიც ზმირად ნარატიული ხასიათისაა, მოქმედების სიუჟეტურ განვითარებას რეპორტაჟულად გადმოსცემს;

ანტიკური ხელოვნების თემა უკვე გაადამიანებული ღმერთია, ან სრულყოფილი ადამიანია, აქ წარმოსახვითი სცენების, მითოლოგიური პერსონაჟების გამოსახვის მხატვრული ხერხებია ნატურალისტური; ბიზანტიური და შუა საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნების მთავარი ამოცანა უკვე არა რეალობის, არამედ მარადიული სულიერი საწყისის გამოსახვაა, სხეულები აბსოლუტურად

სქემატიზირებულია, თუმცა „სპირიტუალისტურ“¹ სახეებში იმდენად არის შენარჩუნებული ბუნებრივი ნიშნები, რომ თითოეული მათგანი ღრმა პორტრეტულობას ინარჩუნებს; რენესანსულ ხელოვნებაში ლამაზი სულისა და სხეულის ჰარმონიის გადმოსაცემად მხატვარი მეცნიერი ხდება, მან ზედმიწევნით იცის ანატომია, გეომეტრია, პერსპექტივის კანონები, რათა ფორმები მოცულობითი, ხელშესახები, მესამე განზომილება, სივრცე რეალისტური იყოს, თუმცა თემა თითქმის სრულიად მოწყვეტილია ყოფას და რელიგიურ-მითოლოგიურ სიუჟეტებს ეფუძნება. რენესანსიდან იმპრესიონიზმამდე ვიზუალურ ხელოვნებაში არ გვხვდება რადიკალური ცვლილებები, განვითარების ძირითადი ხაზი შენარჩუნებულია და მხოლოდ თემატურ ან სტილისტურ ცვლილებებზე შეგვიძლია საუბარი. ამ შშრალი და მოკლე ისტორიული ექსკურსის საფუძველზე თამამად შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ ნებისმიერი ეპოქისა და ჟანრის ხელოვნების მთავარი პრობლემა მიმეზისი იყო, ყოფის, რეალობის, თავისი განსხვავებული გამოვლინებებით ასახვა-დაფიქსირება, მუდმივად წარმოადგენდა ვიზუალური ხელოვნების ძირითად თემას და სურვილს, ოცნებას, რომლის დაკმაყოფილებასაც ადამიანი სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვა ხერხით ცდილობდა. საბოლოოდ ეს ოცნება XIX ს-ში მთელი სისრულით აცხადდა, ფოტოზე რეალობა უცვლელი სახით, სრულყოფილად და ბუნებრივად იყო ასახული. მოკლედ, ვიზუალურ ხელოვნებაში მიმეზისის პრობლემა გადაიჭრა, ადამიანმა ისტორიული ოცნება აისრულა. შედეგად, ვიზუალური ხელოვნება, ფოტოგრაფიის აღმოჩენის შემდგომ, პირველად და აშკარად, წყვეტს კავშირს რეალობასთან, ამიმეტური ხდება, – იმპრესიონიზმმა² საგანი შთაბეჭდილებით ჩაანაცვლა, რითიც ხელოვნების დეკუმანიზაციას, „ხელოვნებიდან ადამიანურის

¹ კ. მაჩაბელი, საქართველო და ირანი – მხატვრულ-კულტურულ ურთიერთობათა ასპექტები (სასანური ირანი და ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება) http://www.dzeglbi.ge/statiebi/xelovneba/saqartvelo_da_irani.html

² ფოტოგრაფიის აღმოჩენის შედეგად გაჩენილი პირველი მხატვრული მიმდინარეობა, ერთგვარი რეაქცია ფოტოგრაფიულ გამოსახულებასა და თვისებებზე და თანამედროვე ხელოვნების ათელის წერტილი.

პროგრესირებად გამოდევნას“ დაუდო საფუძველი, თანამედროვე ხელოვანისთვის მთელი სამყარო ერთი დიდი, ლაბირინთივით რთული და დახლართული ტექსტია, რომლის ნაწყვეტებსა და ციტატებსაც მხოლოდ პირადი სურვილისა და შეხედულებების მიხედვით გამოსახავს.

ადამიანის მიერ ადამიანის და საკუთარი თავის შეცნობა
– პორტრეტი

„ფოტოგრაფიის დანიშნულებაა—
აუხსნას ადამიანს ადამიანი და თითოეული ადამიანი საკუთარ
თავს“.

ედვარდ სტეიხენი

ადამიანის დაუძლეველ სურვილზე — ენახა საკუთარი გამოსახულება — ჯერ კიდევ ანტიკური მითოლოგიიდან შეგვიძლია ვისაუბროთ (ნარცისი). საუკუნეების განმავლობაში ეს მხოლოდ არისტოკრატიული ფენის პრივილეგია იყო, რადგანაც ფერწერული, გრაფიურის ან სხვა ტექნიკით შესრულებული პორტრეტის დაკვეთა მხოლოდ მათ შეეძლოთ. ფოტოგრაფიამ კი ადამიანთა ფართო ფენას შესაძლებლობა მისცა ჰქონოდა საკუთარი პორტრეტი. ამიტომაც იყო ფოტოგრაფიის განვითარების პირველ ეტაპზე ყველაზე გავრცელებლი ჟანრი ფოტოპორტრეტი და ამ პერიოდს პორტრეტების ერასაც კი უწოდებენ. მნიშვნელოვანია, რომ ფოტოგრაფიამ მოიტანა სრულიად ახალი თვისება — აბსოლუტური რეალისტურობა, გამოსახულებისა და რეალური პერსონაჟის მაქსიმალური მსგავსება, იდენტურობა, რაც არაფოტოგრაფიულ პორტრეტს არ ახასიათებდა. ვიზუალური ხელოვნების სხვა დარგებში მოდელი ავტორის სუბიექტური ხედვის ობიექტი ხდება, მისი ინიდივიდუალიზმი კონკრეტული შემოქმედის საავტორო პრიზმაში არის გარდატეხილი, ხშირად კი მოდელის სურვილიც არის გათვალისწინებული და დამკვეთი გამოსახულია ისეთი, როგორც სურს რომ

იყოს.¹ ფოტოგრაფია, ობიექტივიზმისა და სუბიექტივიზმის რთული ურთიერთმიმართების მიუხედავად, ინარჩუნებს ობიექტურობას: „კონკრეტული ფოტო მართლაც არაფრით განსხვავდება საკუთარი რეფერენტიისაგან (უშუალოდ მასზე გამოსახული საგნისაგან). უკიდურეს შემთხვევაში, სხვაობა არ არის უშუალო. მაშინ, როდესაც ეს განსხვავება ახასიათებს ყველა სხვა გამოსახულებას, რამდენადაც თავისი სტატუსით ის უკვე დამძიმებულია რაიმეს მიბაძვის ამოცანით. ფოტოგრაფია, საკუთარი ბუნებით მოიცავს ტავტოლოგიურ თვისებას: ჩიბუხი მასზე ყოველთვის არის ჩიბუხი. ფოტოგრაფიას მუდმივად თან ახლავს საკუთარი რეფერენტი“.²

სწორედ ტავტოლოგიური თვისებისა და დემოკრატიული ხასიათის გამო, ფოტოგრაფია ადამიანის ერთ-ერთი ყველაზე ღრმა მკვლევარი, საუკეთესო ანთროპოლოგია (სურ. 42). ხელოვნებაში არასოდეს ყოფილა ასეთი ფართო სპექტრით ასახული ყველა ფენის, რასის, სქესისა და სარწმუნოების ადამიანი თავისი მოღვაწეობისა და საქმიანობის ყველა სფეროში. ფოტოგრაფიის თემა სწორედ ადამიანურობა, ადამიანის ყოფაა. თუმცა, ფოტოგრაფიას, როგორც ხელოვნების დარგს, გარკვეული შრომა დასჭირდა ამ კვლევის განსახორციელებლად. პირველი ეტაპის ფოტოების მაგალითზე აშკარად შეგვიძლია საუბარი მხატვრობის გავლენაზე: კომპოზიციის განაწილება, განათება, შუქ-ჩრდილი, პერსონაჟის შერჩევა, პოზა... მოკლედ, ისევე, როგორც მხატვრობაში, ფოტოგრაფიაშიც წინასწარ არის შემუშავებული-ჩამოყალიბებული კომპოზიციური სქემა. რასაკვირველია, დარგის სიახლესა და გამოუცდლობასთან ერთად, ეს ფოტოგრაფიის განვითარების ამ ეტაპზე არსებული

¹ ეს ვიზუალური ხელოვნების ერთ-ერთ დადებით თვისებასაც კი წარმოადგენდა. საკმარისია, გავისხენოთ ერთი საინტერესო ფაქტი, როდესაც მინიატურისტი ალფრედ შალონი დედოფალ ვიქტორიას პორტრეტს ასრულებდა, დედოფალმა ჰკითხა, მართლა ჩაანაცვლებდა თუ არა ფოტოგრაფია გრავიურას, — „შეუძლებელია, ფოტოგრაფიას ხომ არ შესწევს ძალა ხოტბა შეგასხათ“ — იყო არგუმენტი.

² Барт Р., Camera Lucida, Москва, 1997 გვ. 13

ტექნიკური თავისებურებებითა და სირთულეებითაც არის გამოწვეული: ხანგრძლივი ექსპოზიცია, მძიმე ტექნიკა...

თუმცა, 1888 წელს ფოტოგრაფიის ისტორიაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენა ხდება, ჩნდება კოდაკი და ფოტოგრაფია განვითარების ახალ ეტაპზე გადადის (სურ. 43). ეს მსუბუქი, სწრაფი და იაფი ტექნიკა ყველაფერს რადიკალურად ცვლის. ფოტო აღარ არის მხოლოდ პროფესიონალების მიერ განსაკუთრებული ტექნიკური ცოდნის, სპეციალური ძვირადღირებული აპარატურით შექმნილი, ძვირადღირებული ნივთი. ნებისმიერ მსურველს შეუძლია, უამრავი ფოტო გადაიღოს. შედეგად ადამიანი თავისუფლდება ფოტოკამერის წინაშე, ქრება თეატრალური, წინასწარ დაყენებული პოზები, ჩნდება ბუნებრივი ემოციები, მოძრაობა, და ფოტოგრაფიას უფრო დიდი შესაძლებლობები ეხსნება შეიცნოს ადამიანი, ადამიანური გარემო, ფსიქოლოგია. ამასთანავე, გაცილებით მაღალი ხარისხით მკვიდრდება ერთ-ერთი უმთავრესი ფოტოგრაფიული თვისება – შემთხვევითობა. ფოტოგრაფია კი აკეთებს ვიზუალური ხელოვნების ისტორიაში ერთ-ერთ უდიდეს აღმოჩენას — შემთხვევევითობაში არსებულ კანონზომიერებას, ადასტურებს, რომ ბუნებაში თავისთავად არსებობს კომპოზიციური წონასწორობა, რომელსაც წამის მეთასხედში გადაღებული კადრი ავლენს და აფიქსირებს, რომ მისი შექმნისა და შენარჩუნებისათვის სულაც არ ყოფილა საჭირო კომპოზიციის აგების ხერხებისა და გეომეტრიული პერსპექტივის სრულყოფილი ცოდნა.

სამყაროს დეტალური სიზუსტით აღქმა

შემთხვევითობის კანონზომიერება ნამდვილად არ არის ფოტოგრაფიის მიერ გაკეთებული ერთადერთი აღმოჩენა. თუნდაც კარგად გათვლილი კომპოზიციის, ხანგრძლივი ექსპოზიციის შემთხვევაშიც კი, ფოტოკამერა თვალისთვის უხილავს, მოულოდნელობას აფიქსირებს. რის შესახებაც, ერთ-ერთი პირველი ფოტოგრაფი, ტალბოტიც კი წერს:

„ხშირად ხდება, და სწორედ ეს არის ფოტოგრაფიის ერთ-ერთი მომხიბვლელობა, რომ ავტორი დაკვირვებისას, შესაძლოა დიდი ხნის შემდეგ, აღმოაჩინოს, რომ უამრავი ისეთი რამ გადაიღო, რაზეც წარმოდგენაც კი არ ჰქონდა გადაღებისას. ზოგჯერ ეს არის თარიღები ან წარწერები, ან სრულიად შეუსაბამო, ნაბეჭდი პლაკატები შენობების კედლებზე, ზოგჯერ კი სადღაც შორის საათის ციფერბლატი იკვეთება და – სრულიად გაუცნობიერებლად – ხედავ დროს, როდესაც ეს სურათი გადაიღე“.¹

მხატვარი გარემოს ბუნებრივად ასახვისათვის კომპოზიციას მუდმივად ავსებდა მეორადი, თითქოს უმნიშვნელო დეტალებით, ამისათვის აკეთებდა ჩანახატებს, სწრაფი მონასმებით შესრულებულ გრაფიკულ ნახატებს, რომელთა საფუძველზეც იქმნებოდა საბოლოო სურათი. თუმცა, ვერცერთ ჩანახატში აღმოვაჩინეთ იმ მოულოდნელობას, რომელზეც ტალბოტი საუბრობს, ტექნიკური ანუ ფოტოაპარატის ჩარევის გარეშე ეს უბრალოდ შეუძლებელიცაა, რადგანაც ავტორის თვალი, გონება და ხელი ამ შემთხვევაში კომპლექსურად მუშაობს. თვალს კი არ შესწევს რეპროდუცირების ფოტოგრაფიული ხარისხი. „ფოტოგრაფიული გამოსახულების შექმნის ავტომატიზმმა ვიზუალური ფსიქოლოგიის სრული გადატრიალება გამოიწვია. ფოტოგრაფიის ობიექტურობა გამოსახულებას ჭეშმარიტების ისეთ ხარისხს ანიჭებს, რომელსაც ფერწერა უბრალოდ არ ფლობს. კრიტიკული გონების ყველა წინააღმდეგობის მიუხედავად, ჩვენ იძულებულნი ვართ დავიჯეროთ გამოსახული საგნის არსებობა, რადგანაც ფოტოგრაფიის წყალობით ის არსებობს სივრცესა და დროში. ფოტოგრაფია აიძულებს რეალობას, საგნიდან მის რეპროდუქციაზე გადაინაცვლოს. ზედმიწევნით შესრულებულმა ნახატმა, შესაძლოა, უფრო დაწვრილებითი ინფორმაცია მოგვაწოდოს საგანზე, მაგრამ მას არასდროს

¹ Robert Leggat, A History of Photography from its beginnings till the 1920s, 1997, გვ.34

ექნება ფოტოგრაფიის ირაციონალური ძალა, რომელიც გვარწმუნებს მის რეალურობაში. ზუსტად აქ ვლინდება ფერწერის, როგორც რეპროდუცირების საშუალების ტექნიკური ხარვეზი.“¹

ზუსტად ამგვარ ოპტიკურ მოულოდნელობაზე არის აგებული მიქელანჯელო ანტონიონის ფილმი „ფოტოგადიდება“ (1966წ.) – ფოტოგრაფი, ფილმის მთავრი გმირი, ერთი შეხედვით, რომანტიკულ სასიყვარულო სცენებს იღებს ლონდონის ერთ-ერთ პარკში, თუმცა დაბეჭდილ ფოტოებზე დაკვირვებისას, კადრების გადიდებით ერთგვარ ფოტოგამოძიებას ატარებს და მისთვისაც მოულოდნელად სრულიად საპირისპიროს აღმოაჩენს – ეს კრიმინალური დრამაა, რომელიც მკვლევლობით დასრულდა და მწვანე მოლზე მამაკაცის გვამს ვპოულობთ (სურ. 44).

გარემოს დეტალური ასახვით გამოწვეული ასეთი კომპოზიციური სიურპრიზები სრულიად გამორიცხულია, რომ სხვა სახის ვიზუალურ ხელოვნებაში ავტორის გააზრებული მოქმედებისა და ჩარევის გარეშე გაჩნდეს, მაშინ, როცა ფოტოგრაფიაში ეს მოულოდნელობები სრულიად ბუნებრივია, ამდენად გარემო მთელი თავისი სრულყოფილებითა და სისავსით ვიზუალურ ხელოვნებაში პირველად, სწორედ ფოტოგრაფიაში აისახა და შესაბამისად, აღიქვა ადამიანმა.

„ფოტოგრაფიამ ოპტიკური არაცნობიერი აღმოაჩინა“² გაგვაცნობიერებინა ის ძალიან ნაცნობი, ან სრულიად უცნობი დეტალები, რომლებიც, ხშირად, ვიზუალური ცნობიერების მიღმა რჩებოდნენ. ამგვარად ადამიანს კიდევ ერთი სურვილი აუსრულა – დაენახა და გაეაზრებინა გარემო მაქსიმალური სიზუსტით.

¹Базен А., Онтология фотографического образа, Что такое кино?, Москва, 1972, გვ 45

² ვ. ბენიამინი, ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირების ხანაში. ისტორიის ცნებების შესახებ, თბილისი, 2007, გვ 68

ზუსტი წარმოდგენა სამყაროს შესახებ

ადამიანს ყოველთვის ჰქონდა სურვილი — ენახა რაც შეიძლება მეტი, სცოდნოდა — როგორია სამყარო მის გარშემო და წარმოდგენას სამყაროს შესახებ მოგზაურების ზუსტი ან არც თუ ზუსტი ჩანაწერების, ჩანახატების, მონათხრობის საშუალებით იქმნიდა. თავისთავად ბუნებრივია, რომ ნებისმიერ შემთხვევაში განუსაზღვრელად დიდი იყო სუბიექტურობის წილი. რაც შეეხება მოვლენებს, რომელთა მომსწრეც და თვითმხილველიც სურდა რომ ყოფილიყო, აქაც ინტერესის დაკმაყოფილება მხოლოდ სხვისი ნარატივით ან ნახატით უწევდა, სადაც ფაქტის ობიექტურობა, სინამდვილე ავტორის სუბიექტურობას ეწირებოდა. ამიტომაც, ძალიან ზშირად, ცნობილი ისტორიული ფაქტები ეჭვს იწვევს, თანამედროვე გამოთვლებით მათი მონაცემები ზშირად ზედმეტად გადაჭარბებული და გაზვიადებულია, როგორც XXI საუკუნის სკეპტიკოსმა ადამიანმა განაცხადა, ერთ დღეში ვერც 40 000 მოწამის წამება მოესწრებოდაო და ვერც დიდგორის ველზე დაეტეოდაო დავით აღმაშენებლის (დაახ. 56 000 მეომარი) და თურქ-სელჩუკთა (დაახ. 300 000) ლაშქარი. ფოტოგრაფიამ, და ზოგადად თანამედროვე ტექნოლოგიებმა, სამყარო დააპატარავეს, დედამიწა თითქოს შეიკუმშა, 1839 წლიდან ადამიანი უკვე სახლიდან გაუსვლელად იკმაყოფილებს საკუთარ ცნობისმოყვარეობას, და ეს მიღწევა, იმდენად მნიშვნელოვანი იყო მისთვის, რომ „ობტიკური დაზღვები“ რაიმე დაგეროტიპის შექმნის მსურველებით გაივსო; ყველაზე სუსტი ანაბეჭდებიც კი უძვირაფასეს ნივთად ითვლებოდა.¹

აქ მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ, რომ თანამედროვე ადამიანს ეპოქა უამრავ არჩევანს სთავაზობს, და მას ძალიან მარტივად შეუძლია დაიკმაყოფილოს საკუთარი ცნობისმოყვარეობა, ან რამდენიმე საათში სულაც პირამიდებთან გაჩნდეს. იგი სულაც აღარ არის

¹ Бажак К., История фотографии, Возникновение изображения, Москва, 2003, გვ.25

დამოკიდებული ფოტოგრაფიაზე, როგორც ვიზუალური ინფორმაციის მატარებელსა და წყაროზე. მაგრამ, აქ კიდევ ერთი ფაქტია ძალიან მნიშვნელოვანი, როგორც წესი, ადამიანი აუცილებლად გადაიღებს ფოტოს პირამიდებთან. შესაბამისად, ადამიანი დღესაც დამოკიდებულია ფოტოგრაფიაზე, როგორც ვიზუალური ინფორმაციის მატარებელსა და წყაროზე, მაგრამ ამ შემთხვევაში პირამიდების ფონზე იგი საკუთარ არსებობას, მნიშვნელოვნებას, მისთვის მნიშვნელოვან და სხვისთვის სასურველ წამს, ამ წამის მომხიბვლელობას აფიქსირებს. აქ კი ფოტოგრაფია შეუცვლელი მედიუმი, რომელიც „ეს აქ იყო“ დამადასტურებელ ვიზუალურ დოკუმენტებს ქმნის.

ვიზუალური დოკუმენტი — „ეს აქ იყო“

რეალობის, ფაქტის, მნიშვნელოვანი მოვლენის ვიზუალური დაფიქსირების მუდმივად არსებული მოთხოვნილების დასადასტურებლად უამრავი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, თუნდაც კვლავ პრეისტორიული მხატვრობიდან, როდესაც ბიზონებით გაოცებული პირველყოფილი ადამიანი გამოქვაბულის კედლებზე მის მიერ ნანახს ასახავს. ნანახის დაფიქსირებით ადამიანი აცნობიერებს, იაზრებს, აკვირდება, სწავლობს, ითავისებს რაიმე კონკრეტულ ფაქტს ან მოვლენას. სასურველი კონტექსტით ამცირებს დისტანცირების მანძილს მასსა და გამოსახულებას შორის. ადამიანი უხსოვარი დროიდან აცნობიერებს გამოსახულების ზემოქმედების ძალას, უხსოვარი დროიდან იყენებს მას როგორც პროპაგანდის, საკუთარი რწმენა-შეხედულებების გამყარებისა და გაერცვლების საშუალებას. მაგალითად, პირველყოფილ ადამიანს სჯეროდა, რომ, თუ დამარცხებულ ცხოველს დახატავდა, ნადირობისას მართლაც შეძლებდა მასზე გამარჯვებას. მოგვიანებით, კი ხელოვანები რელიგიის ჭეშმარიტებას, ფარაონების, მეფე-დედოფლების, იმპერატორების, ფეოდალების გარეგნულ სილამაზეს,

ძლიერებას, გამარჯვებებსა და წარმატებებს ასახავდნენ. თუმცა, ეს იყო ფანტაზიის, რეალობის, ავტორის სუბიექტივიზმისა და ინტერპრეტაციების, დამკვეთის პრეტენზიების, იმ ეტაპზე გაბატონებული გემოვნებისა და მხატვრული სტილის ნაზავი, რომელიც რეალობის სახელით მიეწოდებოდა საზოგადოებას და მეტ-ნაკლებად ასეთადაც მკვიდრდებოდა. ბუნებრივია, რომ ამ ტიპის ხელოვნება ვერ აკმაყოფილებდა ადამიანის ინტერესს რეალობისადმი, მოვლენის დეტალური და მყისიერი ასახვის და ცხოვრებისეული მოცემულობის სასურათე ზედაპირზე უცვლელად დაფიქსირების სურვილს.

ასევე აბსოლუტურად ნათელია იმ ობიექტივიზმის ფლობისა და შენარჩუნების სურვილი, რომელსაც ვიზუალური ხელოვნება ვერ აღწევს, და ადამიანი ფოტოგრაფიის აღმოჩენამდე მიჰყავს. ფოტოგრაფიაში, როგორი დაუჯერებელი და მოულოდნელიც არ უნდა იყოს, არასოდეს გვებადება ეჭვი რეფერენტის, მომხდარი ფაქტის რეალურობაში, ნებისმიერი ფოტო, მისი მხატვრული ღირებულებების მიუხედავად, ფლობს ირაციონალურ ძალას, თვისებას, რომელიც მის ჭეშმარიტებაში გარწმუნებს და აშკარად განახებს, რომ „ეს აქ იყო“. სწორედ ამ თვისების გამო ვიყენებთ ფოტოგრაფიას ვიზუალურ დოკუმენტებად და ერმაკოვის ან როინიშვილის ფოტოებზე ძველი თბილისის ისტორიულ შენობებს ვეძებთ, რეალობის გამქრალ სურათს აღვადგენთ. მოკლედ, როგორც როინაშვილი უწოდებდა, ფოტოგრაფია ნამდვილად არის „წარსულის საბუთი“.

ფოტოგრაფიის, როგორც ოცნების არსებობა ნამდვილად არ უნდა ყოფილიყო განპირობებული მხოლოდ რეალობის დოკუმენტური სიზუსტით ასახვის სურვილით. ადამიანი მუდმივად ჰყვებოდა რაიმე მნიშვნელოვან ამბავს გამოსახულებებით, მაგალითად, სახარებას საეკლესიო მხატვრობით. ცნობილია, რომ ეს მოსახლეობის ფართო ფენების მიერ წერა-კითხვის უცოდინრობით იყო გამოწვეული. მხატვრობა კი ამბის გავრცელების

მარტივი, სწრაფი და ეფექტური საშუალება იყო. სრულიად აშკარაა, და ეს მაგალითიც ნათლად ადასტურებს, რომ ადამიანი მუდმივად აცნობიერებდა, მიმართავდა და იყენებდა გამოსახულების ძალას. წერა-კითხვის ცოდნის შემთხვევაშიც კი, თუ წარმოვიდგენთ ან დავუშვებთ, რომ ადამიანთა უმრავლესობა სახარებას წაიკითხავს, მათზე უფრო დიდ ემოციური ზეგავლენას მოახდენს მაგ: მათიას გრიუნევალდის ჯვარცმის სცენა, უამრავი იართ, სისხლით, ტკივილისაგან დაკრუნხული სხეულით, მწამებელთა უტრირებულად მახინჯი და სასტიკი სახეებით ქრისტეს სიმშვიდის ფონზე, ვიდრე იგივე სცენა რომელიმე მახარებლის ნარატიული აღწერით. სწორად შერჩეულ, ასახულ, მიწოდებულ ვიზუალური იმიჯების ძალას ზოგჯერ დაუჯერებელ პოლიტიკურ ცვლილებებამდეც კი მივყავართ: აშშ-ში მცირეწლოვან ბავშვთა შრომის ექსპლოატაცია მხოლოდ ლუის ჰაინის მიერ გამოქვეყნებული ბავშვთა შრომის ამსახველი ფოტოების გამოქვეყნების შემდეგ აიკრძალა.

ოცნების ერთ-ერთი საგანიც სწორედ ფოტოს, ისეთი ვიზუალური დოკუმენტის შექმნა წარმოადგენდა, რომელიც ეჭვგარეშე დაამტკიცებდა და მთელი სისავესით დაგანახებდა, რომ „ეს აქ იყო“, საშუალებას არ მოგცემდა თვალი დაგეხუჭა, აგერიდებინა, რეალობის ინტერპრეტირება მოგეხდინა.

თვალის მიერ დანახულის ასახვა-დაფიქსირება გონებისმიერი გააზრება-გაშიფვრის მიზნით

ადამიანი თავისი არსებობის მანძილზე მუდმივად ქმნიდა სხვადასხვა ტიპის ოპტიკურ ხელსაწყოებს, სხვადასხვა სახის იარაღებს სამყაროს უკეთ შესაცნობად. საბოლოოდ, მხოლოდ XIX ს-ში შეიქმნა „იარაღი“ თვალისათვის, რომლის საშუალებითაც ზუსტად შეიძლებოდა სამყაროს აღქმა და ამასთანავე გამოთავისუფლდა, ხილვადი გახდა ოპტიკური არაცნობიერი. 1839 წელს კამერა ობსკურამ პირველად დააფიქსირა რეალობა და დაადასტურა, რომ „ეს

აქ იყო“. სრულიად ნათელია, რომ მხოლოდ დაფიქსირება ვერ იქნებოდა მიზანი, არამედ დაფიქსირების მიზანი იყო დაფიქსირებულის შეცნობა-გააზრება. ფოტოგრაფიის საშუალებით ადამიანი ქმნიდა მყარ, უცვლელ ვიზუალურ დოკუმენტებს, რომელთა მეშვეობითაც შეეძლო მისთვის სასურველ ნებისმიერ ობიექტზე განეხორციელებინა დაკვირვება. ამ შემთხვევაში, ქრესტომათიულ მაგალითებად, ქრონოფოტოგრაფიული ნიმუში ედვარდ მაიბრიჯის „ცხენი მოძრაობაში“ ან ვილსონ ბენტლის „თოვლის ფიფქები“ შეიძლება მოვიყვანოთ (სურ. 45). პირველმა დაამტკიცა, რომ ცხენი ჭენებისას ოთხივე ფეხით, მთელი სხეულით ჰაერში იწევა, მეორემ კი პირველად დაგვანახა, რომ იდენტური თოვლის ფიფქები არ არსებობენ და ყველა მათგანი ერთმანეთისგან განსხვავდება. მართალია, ორივე ფაქტი სენსაციურია, თუმცა აქ ისევე ფაქტობრივ ვიზუალურ დაზუსტებებზეა საუბარი, რაც ფოტობიექტივის ორგანული ტექნიკური თვისებაა და შესაძლოა ითქვას, დიდ მხატვრულ ოსტატობასაც არ მოითხოვს.

აქედან გამომდინარე, ლოგიკურად ჩნდება კითხვა: აქვს თუ არა ფოტოგრაფიას ფაქტების დაფიქსირების პარალელურად, ფაქტების არსში წვდომის უნარი? პასუხისათვის, ნათელ მაგალითად, და დასტურად, რომ ფოტოგრაფია ამ ასპექტშიც ნოვატორია, ხელოვნებაში ომის თემატიკის ასახვა შეგვიძლია მოვიყვანოთ. ომს ადამიანი უხსოვარი დროიდან აწარმოებდა და ასახავდა კიდევ, თუმცა ძირითადად ეს იყო ფერწერაში გაცოცხლებული ბატალური სცენები, პათეტიზირებული, ჰეროიზირებული ისტორიული მონაცემები, მხატვრული ფიქციები სინამდვილის ნაცვლად,¹ მეომართა დაკუნთული ლამაზი სხეულები, მებრძოლთა და გარდაცვლილთა თეატრალური პოზები, ყალბზე შემდგარი ჯიშინი ცხენები, გმირების შუქზე მოელვარე იარაღები,

¹ გამონაკლისი, რა თქმა უნდა, არსებობს. მაგალითად, ფრანცისკო გოიას ოფორტების სერია „ომის საშინელებანიც“ კმარა, თუმცა, ამ სერიას ვერ განვიხილავთ ტიპურ ბატალურ სცენებად. ჩემი აზრით, ეს ნახატები უფრო სხვა ჭრილში განსახილველი ნიმუშებია.

უფრო კონკრეტულად კი, ომისადმი მიძღვნილი ვიზუალური კომპლიმენტები საშინელი რეალობის ნაცვლად.

ფოტოგრაფიამ არა მხოლოდ ასახა, არამედ აღმოაჩინა კიდევ უცნობი რეალობა. ის რეალობის განსხვავებულ ინტერპრეტაციას, სხვა ვერსიას გეთავაზობს. ფოტოგრაფიამ მყისიერად შეძლო აესახა ომი, როგორც საშინელება (სურ. 46). აქ მებრძოლები დაღლილი, გამხდარი, თვალებში შიშამდგარი ჩვეულებრივი ადამიანები არიან და არა გმირები ანტიკური სხეულებით, ბრძოლის ველი ადამიანებისა და ცხენების გვამებით სავსე გადამწვარი ტერიტორიაა, პირდია, უკვე ხრწნადაწყებული გვამებისაგან თითქოს სუნიც კი იგრძნობა. მოკლედ, ფოტოგრაფია შეუღამაზებელი რეალობისასახვითნამდვილ ემოციებს, განცდებს, ადამიანურ ტრაგიზმს, ომის რეალურ საშინელებებს ასახავს.

აქ კი, ფოტოგრაფიასთან მიმართებაში კიდევ ერთი კითხვა ჩნდება — რადგან ფოტოგრაფია რეალობას, ხილვადს მიჯაჭვული ხელოვნებაა და რადგან ომთან დაკავშირებული მთელი ეს ემოციები და განცდები, სწორედ რეალობის თანმხლები მახასიათებლებია, მაშინ როგორ ხდება ან საერთოდ ხდება თუ არა ფოტოგრაფიაში შინაგანი სამყაროს, ემოციების, განცდის, ექსპრესიის ასახვა? თუ მას მხოლოდ გარკვეული ფაქტის დოკუმენტირების ფუნქცია აქვს და თვით ფაქტის ტრაგიზმს აქვს ზემოქმედების ძალა? მაშინ როგორ ფორმირდება ფოტოგრაფია, როგორც ხელოვნება?

ამ კითხვაზე პასუხისათვის განვიხილოთ ყველაზე ექსპრესიული ექსპრესიონისტის ედვარდ მუნკის ყველაზე ცნობილი ტილო „ყვირილი“, რომელშიც ემოციების გამოსახვა პიკამდეა მიყვანილი და ყველაფერი — ფორმა, ფერი, კომპოზიცია სწორედ ამ ემოციის სივრცის შექმნერელი კივილის გამოსახვას ემსახურება. ფოტოში შეუძლებელია ამგვარი პლასტიკური ტრანსფორმაციების განხორციელება. აქ მხოლოდ წამის მეთათსედი, რაკურსის, ობიექტის შერჩევა და ღილაკზე თითის დაჭერა შეგიძლია, ოღონდ მნიშვნელოვანია, რომ მოვლენის, კომპოზიციის

შერჩევა დაფიქრების გარეშე გიწევს. ნათელია, რომ ფოტოგრაფიული პროცესი თავისი ტექნიკური სიმარტივით შემოქმედებით სირთულეებს იწვევს. ამ სირთულის გადალახვის შემთხვევაში სრულიად აშკარაა, რომ ფოტოგრაფიას ემოციის ვიზუალიზაციის უნარი მაღალი ხარისხით გააჩნია, თუმცა მისი ლინგვისტური კოდი აბსოლუტურად სხვა და არაიდენტურია. აქ უკვე კარტიე-ბრესონის ფოტოზე შეგვიძლია ვისაუბროთ, აქაც ისევე აშკარად ისმის განწირული ყვირილი, როგორც მუნკთან, მაგრამ აქ ამ კვილის „ავტორი“ ქალი საერთოდ არ ჩანს, მის ემოციას ძალიან გამხდარი სუსტი ხელი გადმოგცემს, რომელიც თავისი უსუსურობით ფარად ეფარება სხეულზე მიკრულ პატარას, ამ განწირულობას სწორედ უსუსურობაში ჩამდგარი ფოლადი გადმოგცემს. ფონზე გამოსახული რკინის ბორბალიც ისეთივე ავისმომასწავებელია, როგორც მუნკის გაღვრილ ფერებში ჩაგრეხილი აბსტრაქტული აურა. კომპოზიცია იმდენად შეკრული და ჩაკეტილია, რომ მთელი ეს ექსპრესია ერთ დეტალში აქვს დაგუბებული და აკუმულირებული ფოტოგრაფს. კიდევ ერთი საინტერესო დეტალია, რომ თუკი მუნკი ამ ექსპრესიაზე მიგვიითიებს და გვეუბნება, რომ ეს „კვილია“, კარტიე-ბრესონი უბრალოდ გადაღების თარიღსა და ადგილს აწერს ფოტოს — „ინდოეთი. ტამილ ნადუ. მადურა. 1950“ (სურ. 47). ფოტოგრაფიაში ავტორი მხოლოდ იმ მთელი სამყაროს დეტალს და წამის მეთასედს გთავაზობს, რომელიც თვითონ უნდა განიცადო, ამიტომაც ძირითადად არ გვაქვს სათაურები, ეს ფერწერული და ფოტოგრაფიული ენის კიდევ ერთი ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანია, ფოტოსთვის სიტყვები მართლაც „ლინგვისტური რედუცირებაა, ფოტოგრაფიული ენის ასიმბოლიზაცია“¹ მაშინ როდესაც მხატვრობაში ეს ჩვეულებრივი მოვლენა და მნიშვნელოვანი დეტალია.

¹ Барт П., Camera Lucida, Москва, 1997

იმიჯის ფლობის სურვილი — ტირაჟირება

კიდევ ერთი სურვილი, რომელსაც ადამიანი უხსოვარი დროიდან ატარებდა — ეს იყო მისთვის ძვირფასი იმიჯის, კონკრეტული გამოსახულების ფლობის სურვილი. მხატვრული ორიგინალების რაოდენობის შეზღუდულობის, თვით მხატვრობის ნიმუშების ძვირადღირებულების გამო გასაგებია, რომ ადამიანი ამ სურვილს ვერ დაიკმაყოფილებდა და ნახატის მფლობელი მხოლოდ ელიტური ფენის წარმომადგენელი ერთეულები შეიძლებოდა ყოფილიყვნენ. ადამიანი ტირაჟირების სურვილს ოფორტის და გრავიურის ტექნიკით ისრულებდა და ამიტომაც მიიჩნევს მათ ვალტერ ბენიამინი ფოტოგრაფიის წინაპრად, „რადგანაც ორივე ტექნიკაში უკვე არსებობს ერთი მოდელიდან რამდენიმე ანაბეჭდის მიღების საშუალება“.¹ ფოტო ყველასთვის ხელმისაწვდომი, იაფი ნივთია, ამიტომაც არის ის ერთ-ერთი ყველაზე დემოკრატიული ხელოვნება. დღეს ფოტოასლების საშუალებით ყველას შეუძლია კედელზე გაკრული საკუთარი კუძირის — იესო ქრისტეს, ჯოკონდას, ემინემის ან ბიონსეს გამოსახულებით დატკბეს, დღეს ჩვენ ძალიან მარტივად ვხდებით ჩვენთვის ძვირფასი იმიჯის მფლობელები, ჩვენ შორის არსებული სიშორის და განსხვავებულობის მიუხედავად. სწორედ აქ ვხდებით თანასწორები — ფოტოგრაფია შლის ადამიანთა შორის განსხვავებულობას ინფორმაციის ფლობის, ესთეტიკური ტკბობის თვალსაზრისით. ჯოკონდას გამოსახულება შესაძლოა მეწადის ჯიხურშიც ეკიდოს და ლუვრშიც.

1960-იანი წლებიდან სწორედ ხელოვნების დემოკრატიზაციაა წარმოადგენს კონცეპტუალისტების ერთ-ერთ მთავარ იდეას. ისინი ხელოვნების ნიმუშის, როგორც რომელიმე ცნობილი მუზეუმის ან კოლექციონერის ერთ-ერთი ძვირადღირებული ექსპონატის არარსებობის მიზნით ქმნიან ნამუშევრებს მხოლოდ იდეის დონეზე. თუმცა, ეს

¹ ვ. ბენიამინი, ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირების ხანაში. ისტორიის ცნებების შესახებ, თბილისი, 2007, გვ 68

იდეა-ნამუშევრები მაინც მუზეუმებისა და კოლექციონერების „მსხვერპლი“ გახდნენ მათი ერთადერთობის, უნიკალურობის გამო. ფოტოგრაფია კი საკუთარი ტირაჟირების უნარით ატარებს და ავრცელებს ერთი და იმავე სახის სრულიად იდენტურ ინფორმაციას, რომელშიც შენარჩუნებულია როგორც შინაარსობრივი, ასევე მხატვრული ხარისხი, უნიკალურობა და ამ ინფორმაციის აქტუალობა. საბოლოოდ, მხოლოდ ფოტოგრაფია ახერხებს, რომ მოახდინოს ადამიანის ცნობიერებაში, ვიზუალურ ფსიქოლოგიაში უზარმაზარი გადატრიალება — ხელოვნებაში აუქმებს ორიგინალის სტატუსს.

განსხვავების გამოასააშკარავებლად მარტივი მაგალითი შეგვიძლია მოვიყვანოთ ორი ძალიან პოპულარული და გავრცელებული ხელოვნების ნიმუშის შედარებით: ლეონარდოს „ჯოკონდა“ და სემ შოუს მერლინ მონროს ფოტო თეთრ, აფრიალებულ კაბაში. მათი ასლები, ალბათ, ყველაზე ხშირად შეგვხვედრია თითოეულ ჩვენგანს. თუმცა, ჯოკონდას შემთხვევაში ზუსტად იცი, რომ ორიგინალში არსებული მხატვრული ღირებულებების მხოლოდ მკრთალ ანარეკლს ხედავ, ანუ ეს არის ინფორმაცია ორიგინალის შესახებ (ფოტოგრაფიის საშუალებით ზუსტად ამგვარი ინფორმაციის გავრცელების გამო ჩამოყალიბდა ხელოვნებამცოდნეობა როგორც მეცნიერება), მაშინ როდესაც მონროს შემთხვევაში შეგიძლია მშვიდად დატკბე XX საუკუნის „ჯოკონდას“ მომხიბვლელით და ფოტოგრაფის მხატვრული ოსტატობით, ანუ ფოტოგრაფიაში ფერწერული ასლისაგან განსხვავებით, ორიგინალის უნიკალურობა შენარჩუნებულია და ტირაჟირებას არ ეწირება.

ბრძოლა დროის წინააღმდეგ — წარმავლობის დამარცხების სურვილი

ეს ბოლო სურვილი-ოცნება — „ბრძოლა დროის წინააღმდეგ — წარმავლობის დამარცხების სურვილი“, ალბათ, ყველაზე მნიშვნელოვანი, ყველაზე წონადი მიზეზია.

დროის წარმავლობის, სიკვდილის ადამიანს მუდმივად ეშინოდა, ამ შიშის დასტურად არა მხოლოდ ვიზუალური, არამედ ხელოვნების ნებისმიერი დარგის პირველივე ნიმუშები შეგვიძლია მოვიყვანოთ. რელიგიაც სხვა არაფერია თუ არა თავის დამშვიდება ამქვეყნიური წარმავლობის, ამაოების გამო. იმედი, რომ იქ, სხვაგან ოდესღაც უკეთეს მომავალს დაიმსახურებ, რომელიც მუდმივი იქნება, რომ ოდესღაც მოუგებ დროის უღმობლობას და სადღაც მუდმივსა და უცვლელს აღმოაჩენ. შესაძლოა, სწორედ ამიტომ „აფარებდა“ თავს ადამიანი მუდმივად რელიგიას, მოგონილსა თუ ჭეშმარიტს. ადამიანი ღმერთის — მასზე ძლიერის გარეშე — ძალიან სუსტი, უსუსურია მარტოდ დარჩენილი, ათასწლეულების ისტორიის პირისპირ, — ღმერთის, როგორც მუდმივობის გარანტიის გარეშე. საუკუნეების მანძილზე ორი მარადიული ღირებულება — რელიგია და ხელოვნება არც კი იმიჯნებოდა ერთმანეთისაგან და ხელოვნებას სწორედ საკულტო დანიშნულება ჰქონდა.

უდავოა, რომ თანამედროვე ხელოვნებამდე, ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი დანიშნულება სწორედ მარადიულობასთან შეხება, ადამიანის უკდავყოფა იყო. ისიც უდავოა, რომ ხელოვნება, და აქ კვლავ ხელოვნების ნებისმიერ დარგს ვგულისხმობთ, ამას უნაკლოდ ახერხებდა. თუმცა აქ კვლავ სუბიექტურობისა და ობიექტურობის იმ რთულ ურთიერთმიმართებასთან მივდივართ, რომელიც ზოგადად ახასიათებს ხელოვნებას, და რომელიც, როგორც პრობლემა, სწორედ ფოტოგრაფიამ გამოააშკარავა და წარმოშვა. ხელოვნება იდეალიზირებულ ადამიანს ასხამს ხოტბას, ფაქტობრივად, ისინი უკვე

მითების ჰერსონაჟები, გავრცელებული წარმოსახვის მიხედვით შექმნილი სტერეოტიპული გმირები, არიან და არა რეალური ადამიანები. ისინი, ვის შესახებაც დაწერეს, ასახეს, დახატეს გამორჩეული გამონაკლისები, „არა ჩვეულებრივი“ ადამიანები არიან. ფოტოგრაფია კი თითოეული ჩვეულებრივი ადამიანის მემორიალებს ქმნის, ყველას და თითოეულს სთავაზობს დროის წარმავლობის დამარცხების მარტივ საშუალებას, და სთავაზობს სწორედ მათი „გამორჩეული ჩვეულებრივობის“ გამო. ფოტო, რომელზეც ადამიანი გამოიყურება ისე, როგორც სურს ან ვერც კი ისურვებდა, რომ გამოიყურებოდეს, შესანიშნავი საშუალებაა გარდაცვალების შემდგომი არსებობისათვის, შთამომავლობის მეხსიერებაში დასამკვიდრებლად, ოდესღაც დაფიქსირებული სიცოცხლის მუდმივად შესანარჩუნებლად, წარსულის მომავალში დასამკვიდრებლად.

ფოტოგრაფია ერთგვარ დროით კონტინიუმს ქმნის, ფოტოგრაფიული დრო ატემპორალურია, მუდმივობაში გადატანილი წარმავალია (სურ. 48). ჩვენს ციფრულ ეპოქაში კი სწორედ მეხსიერებაა ერთ-ერთი მთავარი ფასეულობა, „ჩვენ ომი უნდა გამოვუცხადოთ დავიწყებას. ციფრულ ეპოქაში მთელი არქივი რომელიღაც ბაზაზე გროვდება და შეგვიძლია ნებისმიერ დროს მივაკითხოთ მას, რაც იმაზე გვაფიქრებს, რომ მეხსიერების საჭიროება ნელ-ნელა ქრება“.¹ თუმცა, ამ შემთხვევაში სწორედ ადამიანური მეხსიერების საჭიროება ქრება, ციფრული მეხსიერების კი იზრდება. აქედან გამომდინარე, ფოტოების, როგორც ვიზუალურ მეხსიერების მნიშვნელოვნება კიდევ უფრო გადამწყვეტი ხდება. ციფრული მეხსიერების ბაზები, თითქოს, არსებობასაც გვიადვილებს, თავისუფლად შეგვიძლია ჩვენი მეხსიერება „ხედმეტად აღარ დავტვიროთ“, და „ნებისმიერ დროს მივაკითხოთ“ ციფრულს. თანაც, შესაძლოა, ადამიანურ მეხსიერებას დაავიწყდეს ან ხედვას გამორჩეს

¹ აი ვეივეი/ჰანს ულრიხ ობრისტი, თარგმნა და წინასიტყვაობა დაურთო მიხეილ ციხელაშვილმა <http://arilimag.ge/ai-veivvei-ჰანს-ულრიხ-ობრი/>

ის დეტალები, რომლებიც ფოტოზე მუდმივად უცვლელი დაგვხვდება, ფოტოს სახით კი ჩვენ უკვე დაგროვებული გვაქვს მნიშვნელოვანი წამებისა თუ მოვლენების ამსახველი მუდმივი, უცვლელი ვიზუალური დოკუმენტები.

იმისთვის, რომ ისტორიის და დროის წარმავლობის ჩარჩოებს გაექცეს, ფოტოგრაფია კვლავ დროს აფიქსირებს. ანუ აუქმებს დროის, როგორც ცოცხალი სუბიექტის თვისებას იყოს წარმავალი, მას აბსოლუტურად კონკრეტულ სახეს ანიჭებს და ატემპორალურ ობიექტად აქცევს. შემდეგ კი, დაფიქსირებულ დროს, ანუ ფოტოებს იყენებს როგორც ინფორმაციას, მესიჯს მომავალი ეპოქებისთვის და როგორც მედიუმი კონტაქტის ახალ, მარადიულ თვისებას ქმნის რადიკალურად განსხვავებული ეპოქების რადიკალურად განსხვავებულ ადამიანებს შორის.

ფოტოგრაფიის, როგორც ისტორიული სურვილის არსებობას, იმედია, მყარად ადასტურებს ზემოთ მოყვანილი თეზები და მაგალითები ვიზუალური ხელოვნების ისტორიიდან. საუკუნეების მანძილზე ნატარები ოცნების ერთ-ერთი უმთავრესი მიზანი სწორედ ისეთი ლიბერალური და დემოკრატიული ხელოვნების შექმნა უნდა ყოფილიყო, როგორც ფოტოგრაფიის, ხელოვნების, რომელიც არ იგონებს და სინამდვილეს ასახავს, რომლის ობიექტიც ზოგადად ადამიანია და არა ადამიანი განსაკუთრებული მონაცემებით – მაგალითად არისტოკრატი ან რელიგიურ-მოთოლოგიური პერსონაჟი, ხელოვნება რომელიც ყველასათვის ხელმისაწვდომია და ყველასათვის ერთი და იგივე მესიჯი მიაქვს, ხელოვნება, რომელიც დროსა და სივრცეში გამოგზავრებს და ზუსტად გაჩვენებს, როგორია „ქვეყანა ცხრა მთის გადაღმა“, ხელოვნება, რომელსაც შენი ოცნების ობიექტი შენს ოთახში მოჰყავს, ხელოვნება, რომელიც არაადამიანურ სისასტიკეზე გიყვება და შენთვის ძვირფას წამსაც აჩერებს, დროს აკონსერვებს, უფრო კონკრეტულად კი, ფოტოგრაფია თავისი არსით არის ცნობიერი და არაცნობიერი, თვალისათვის ხილვადი და არახილვადი რეალობის ხელმისაწვდომობა, ეს ფოტოგრაფიული რეალობა არსებულ რეალობაზე უფრო რეალურია, ამიტომ

არის ადამიანისთვის ასეთი მნიშვნელოვანი მისი შექმნა და ფლობა, ამიტომაც არის ის ისტორიული ოცნება, რომელიც ძალიან დიდი ხნის შემდეგ, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს ახდა.

ამიტომაც არის ასე პოპულარული ფოტოგრაფია, ამიტომაც აქვს დღეს თითქმის ყველა სახის ტექნიკას ფოტოს გადაღების ფუნქცია, ამიტომაც იღებენ დღეში მილიარდობით ფოტოს, ამიტომაც იღებს ყველა და ყველგან, ამიტომაც გახდა ასე პოპულარული „სელფი“ — სხვისი სურვილისა და არჩევანის, სხვისი ჩარევის გარეშე დროის დამარცხების უმარტივესი საშუალება, ადამიანის გენეტიკური მეხსიერების ერთგვარი რევანში, რომელიც საუკუნეების მანძილზე მხოლოდ წარჩინებულთა პორტრეტებისა და ავტოპორტრეტების ხილვით არის გამოწვეული, ამიტომ ხარჯავს თანამედროვე ადამიანი ყოველი დღის მნიშვნელოვან ნაწილს ფოტოების გადაღებასა და დათვალიერებაზე (სოციალური ქსელები), ეს საკუთარი იმიჯის შექმნის, სტატუსის ჩამოყალიბების საშუალებაა. საკუთარ მესთან მიმართებაში არსებული სურვილის ასრულება-დაკმაყოფილებაა. მოკლედ, პირველად როლან ბარტს „დააბრალებს“, რომ მას რომანი ჰქონდა ფოტოგრაფიასთან, დღეს კი თითოეულმა უნდა ვაღიაროთ, რომ ყველა ჩვენგანს გვაქვს, შესაძლოა, ყველაზე მყარი, ყველაზე ერთგული, ურღვევი რომანი — რომანი ფოტოგრაფიასთან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კ. მაჩაბელი, საქართველო და ირანი — მხატვრულ-კულტურულ ურთიერთობათა ასპექტები (სასანური ირანი და ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება) [http://www.dzeglebi.ge/statiebi/xelovneba/saqartvelo da irani.html](http://www.dzeglebi.ge/statiebi/xelovneba/saqartvelo_da_irani.html)
- Барт Р., Camera Lucida, Москва, 1997
- Robert Leggat., A History of Photography from its beginnings till the 1920, 1997
- Базен А., Онтология фотографического образа, Что такое кино?, Москва, 1972
- ვ. ბენიამინი, ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირების ხანაში. ისტორიის ცნებების შესახებ, თბილისი, 2007
- Бажак К., История фотографии, Возникновение изображения, Москва, 2003
- აი ვეივეი/ჰანს ულრიხ ობრისტი; <http://arilimag.ge/აი-ვეივეი-ჰანს-ულრიხ-ობრი/#>

მედიოლოგია

ლუბა ელიაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრის და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ,
სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესის და მართვის
ფაკულტეტის დოქტორანტი

ავანგარდის ტრადიციად ქვეყნის სოცო-კულტურული ასაქმტეპი

1. კულტურა, როგორც ფენომენი

ფრიდრიხ ნიცშეს აფორიზმს თუ მოვიშველიებთ, „კულტურა ეს მხოლოდ უთხელესი ვაშლის კანია გაგარვარებული ქაოსის ზედაპირზე“¹. თუ ეს ასეა, მაშინ ყოველთვის, როდესაც კულტურა რყევებსა და ცვლილებებს განიცდის, გაგარვარებულმა ქაოსმა შესაძლოა ვულკანივით ამოხეთქოს ზედაპირზე და გადაიყოლოს კულტურაც და კაცობრიობაც. ალბათ, ისიც უნდა ითქვას, რომ კულტურა და ტრადიცია სწორედ ისაა, რასაც ფროიდი „სუპერეგოს“² უწოდებს და რაც საშუალებას არ აძლევს ჩვენს ხარბ „ეგოსა“ და „იდის“ ანუ ქვეცნობიერის პირველყოფილ ენერგიასა და სურვილებს — შეიპყრონ ჩვენი არსება. ავანგარდი განვითარების წინა ხაზზე ყოფნას იჩემებს. უსწრებს დროს და ისევეა ამოგლეჯილი ტრადიციული კულტურული სხეულიდან, როგორც ვაშლის კანზე ნასეტყვი ლაქები. თუ ამ ჩემს მეტაფორასაც გაიზიარებთ, შეგვიძლია უფრო შორს წავიდეთ და ვთქვათ, რომ ავანგარდს ანუ თავისუფლებას თავის უმაღლეს გამოხატვაში შეუძლია ზედაპირზე ამოიტანოს გაგარვარებული ქაოსის სახიფათო ენერგია. თუმცა კულტურა დღემდე ახერხებს დარჩეს ვაშლის თხელი კანის მთლიანობის მდგომარეობაში და კაცობრიობის უმეცრებისა და ცხოველური საწყისების ტყვეობასა და ქაოსში შთანთქმა არ დაუშვას.

¹ Ф. Ницше. сочинение в 2-х томах, т. 1. М.: “Мысль;”, 1990, 767 - “Злая мудрость, афоризм”, М., с. 304:

² Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции., М., Наука, 1989

2. კლიმენტ გრინბერგი ავანგარდისა და კიჩის შესახებ

ნოვავანგარდის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მკვლევარი და თეორეტიკოსი კლიმენტ გრინბერგი ნაშრომში „ავანგარდი და კიჩი“¹, ავანგარდის ფენომენს ასე აღწერს: „ავანგარდის დაბადება ქრონოლოგიურად და გეოგრაფიულად, ევროპაში სამეცნიერო აზროვნების რევოლუციურ გარღვევას დაემთხვა. ბოჰემის პირველმა წარმომადგენლებმა, რომელნიც მომავალი ავანგარდის არსს წარმოადგენდნენ, დაუყოვნებლივ განაცხადეს თავიანთი გულგრილობის შესახებ პოლიტიკის მიმართ. მიუხედავად ამისა, მათ ატმოსფეროში რევოლუციური იდეები რომ არ ყოფილიყო, ისინი ვერასდროს შეძლებდნენ გამოეკვეთათ ცნება „ბურჟუაზიული“, როცა განსაზღვრავდნენ, რომ ისინი ბურჟუაზიას არ ეკუთვნოდნენ“.

ბურჟუაზიული რევოლუციის შემდეგ, სოციალური ძვრებისა და ღირებულებათა გადაფასების XX საუკუნეში დარვინის, ფროიდისა და ნიცშეს იდეებით თავდაყირადაყენებულმა დესაკრალიზებულმა კულტურულმა გარემომ მოაზროვნე ადამიანები ცინიკოსებად აქცია და მაგიურისა და საკრალურის ძებნა ხელოვნებაში დააწყებინა. ენა, როგორც კომუნიკაციის საშუალება ლიტერატურაში, ასევე მიმეზისი მხატვრობაში ნაკლოვანად ჩაითვალა ხელოვნების მაგიური დანიშნულების შესრულებისთვის და ყოველივე მანამდე არსებულის ტირაჟირება ხელოვნობად და არახელოვნებად იქნა მიჩნეული.

კანადელ მეცნიერ ჰერბერტ მარშალ მაკლუენს² თავისი თანამედროვე მოაზროვნებისაგან განსხვავებით, არ დაუყვია კულტურა „ჭეშმარიტად“ და „არაჭეშმარიტად“. იგი

¹ http://artgallery.ucoz.com/blog/grinbergi_avangardi_da_k'it'chi/2011-12-11-10

http://yanko.lib.ru/books/cultur/mcluhan-understanding_media=ann.htm
Маклюэн М., Понимание медиа: внешние расширения человека, 2003

² http://yanko.lib.ru/books/cultur/mcluhan-understanding_media=ann.htm
Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. 2003

მშვიდად წერდა მეოცე საუკუნეში გამქრალი ჰუმანისტური იდეალებისა და საყოველთაო განმანათლებლობის დამსხვრეული ილუზიების შესახებ. მასკულტურის ფენომენს კი ამრეზის გარეშე აკვირდებოდა და შეისწავლიდა. ეს ფენომენი განსაკუთრებული ყურადღების ღირსად, მისი შესწავლა კი ძალზე მნიშვნელოვნად მიაჩნდა.

თუ კაცობრიობის ისტორიის განვითარების სპირალზე რევოლუციური ცვლილებების პერიოდები მოკლე და რადიკალურია, კულტურასა და ტრადიციაში სიახლის შეტანის პროცესი ხანგრძლივია და ისეა განფენილი, რომ მათი დროში კონკრეტული ლოკალიზაციის დადგენა ჭირს. ხელოვნებათმცოდნეები დღემდე დავობენ, დროის რა მონაკვეთშია მოდერნის პერიოდი და კონკრეტულ შეთანხმებამდე ჯერაც ვერ მისულან.

როგორც კლიმენტ გრინბერგი ნაშრომში „ავანგარდი და კიჩი“ აღნიშნავს, „სადაც ავანგარდია, იქ არიერგარდიც არის. ავანგარდის გამოჩენასთან ერთად ინდუსტრიულ დასავლეთში წარმოიშვა მეორე ფენომენიც, რომელსაც გერმანელებმა საუკეთესო სახელი — „კიჩი“ დაარქვეს: მასებზე გათვლილი კომერციული ხელოვნება და ლიტერატურა, მისთვის სახასიათო კოლორისტიკით, ჟურნალის ყდებით, ილუსტრაციებით, რეკლამით, საკითხავით, კომიქსებით, პოპ მუსიკით, ცეკვებით ჩაწერილ მუსიკაზე, ჰოლივუდის ფილმებითა და ა.შ. გარკვეული მიზეზებით ეს უდიდესი მოვლენა ყოველთვის რაღაც თავისთავად ითვლებოდა“.¹

3. ავანგარდი და სოციალისტური რეალიზმი

ავანგარდმა, როგორც ახალმა გზამ კულტურაში, მოიცვა ყველა სახელოვნებო სფერო. პოეტი არტურ რემბო ტრადიციულ კულტურაზე უარის თქმის აუცილებლობას ერთ ფრაზაში განმარტავს: „Il faut être absolument moderne“² (უნდა იყო აუცილებლად თანამედროვე).

¹ http://artgallery.ucoz.com/blog/grinbergi_avangardi_da_k'it'chi/2011-12-11-10

² <http://www.mag4.net/Rimbaud/poesies/Adieu.html> “Une Saison en Enfer”

ავანგარდის ქართული შესატყვისია წინა ხაზი. უკვე ამ განმარტებიდანაც ცხადია, რომ ის ბრძოლის პათოსს შეიცავს. XVIII-XX საუკუნეები გამოირჩეოდა ევოლუციური განვითარებიდან რევოლუციური განვითარების ნახტომისებურად გადასვლის ეტაპებით, როგორც მეცნიერებასა და საზოგადოების ცხოვრებაში, ასევე ხელოვნებაში. თავად ტერმინი ავანგარდიც ხომ საფრანგეთის რევოლუციის შემდგომდროინდელია და ნიშნავს ძველ არქეტიპებზე, ტრადიციით გამყარებულ კულტურულ-კონსერვატიულ მიდგომებზე უარის თქმას.

საფრანგეთიდან ავანგარდის იდეებმა საქართველოშიც შემოაღწია. ფრანგულ კულტურას ნაზიარები დავით კაკაბაძისა და მისი თანამედროვე პოეტებისა და ლიტერატორების სახით. ტოტალიტარულ სახელმწიფოში, რომელშიც ერთადერთი ხელოვნება ე.წ. სოციალისტური რეალიზმი ბატონობდა, ყოველივე მისგან განსხვავებული სასტიკად იღვენებოდა და სასიკვდილო საფრთხესაც შეიცავდა.

დავით კაკაბაძემ სოციალისტური პარადის ამსახველ ტილოში შეძლო ავანგარდისტული სიმბოლოებისა და კოდების ჩადება. ცენზურა რომ გაეელო, კაკაბაძემ იმერეთის „ხალიჩისებრ“ პეიზაჟებში ჯერ ელექტროსადგურის გამოსახულება ჩართო, როცა ესეც არ მოუწონეს — სოციალიზმის მშენებლები არ ჩანანო — ერთ-ერთ სურათში, იმერეთის მთის ქვეშ, დემონსტრანტები წარმოადგინა ტრანსპარანტებით ხელში („მიტინგი იმერეთში“, 1942). ლენინის, სტალინის და ბერიას პორტრეტები იყო გამოსახული ტრანსპარანტებზე, რომლებიც დემონსტრანტებს თავს ზემოთ ეჭირათ. ტრანსპარანტები ბელადების პორტრეტებით ტილოზე ადამიანებზე გაცილებით დიდია, მაგრამ ამ ყოველივეს თავზე ადგას მოდერნისტულ მანერაში შესრულებული მთა, როგორც მარადიულობის სიმბოლო. მის ძირში კი წარმავალი ადამიანები და ბელადები ჩანან. ეს წარმავალობა ისტორიამაც დაადასტურა და საკმაოდ

ირონიულადაც — სტალინის გარდაცვალების შემდეგ, როდესაც ხრუშჩოვმა ბრძოლა გამოაცხადა „პიროვნების კულტის“ წინააღმდეგ, მუხეუმის საცავში, კაკაბაძის ტილოზე, ბერიას და სტალინის პორტრეტები საღებავებით გადაფერეს.

ავანგარდმა შემოგვთავაზა ხელოვნების სრულიად ახალი, არატრადიციული ხერხები. სწორედ ამ დროს დაიბადა ფოტოგრაფია და კინემატოგრაფიც, რომელიც თავისი ნოვატორული ტექნიკური საშუალებებით ჯერ არ იყო ხელოსნობა, ხოლო ავანგარდული გამოსახულებისთვის სრულიად ახალი ხერხები ჰქონდა. ამ თვალსაზრისით, აღსანიშნავია საბჭოთა რეჟისორის, სერგეი ეიზენშტეინის პირველი ინტელექტუალური მონტაჟი ფილმში „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“. 1917 წლის ბოლშევიკურმა რევოლუციამ ადაფრთოვანა ინტელექტუალი ხელოვნები.

ფილმი იწყება ლენინის ციტატით: „რევოლუცია არის ომი. ეს არის ერთადერთი კანონიერი, უფლებამოსილი, სამართლიანი, ნამდვილად დიდებული ომი ყველა ომს შორის, რომელიც ოდესმე ყოფილა ისტორიაში...

რუსეთში ეს ომი გამოცხადებულია და დაწყებული“ (1905 წელი).

ხელოვანის განსაზღვრებისათვის სერგეი ეიზენშტეინი ასეთ ფორმულას გვთავაზობს: „დაამსხვრიო შენში, მოცემული, ამორფული, ნეიტრალური, მიუკერძოებელი „ყოფიერება“, ყოფა, ან მოვლენა, იმისთვის, რომ შემდგომში თავიდან გააერთიანო, შენი მის მიმართ შეხედულებისამებრ, იმ შეხედულების, რომელსაც მკარნახობს „ჩემი მე“ მასთან დამოკიდებულება, განპირობებული ჩემი იდეოლოგიით, მსოფლმხედველობით, რაც ჩვენს იდეოლოგიას, ჩვენს მსოფლმხედველობას წარმოადგენს“.¹

ამ „ჩემისა“ და „ჩვენის“ აუცილებელი თანხვედრა ათქმევინებს შემდგომში ეიზენშტეინს თავის ცნობილ აფორიზმს სოცრეალიზმისა და „ცხოვრების სიმართლის“

¹Эйзенштейн С. М. Избр. произв. В 6-ти тт. — Т. 3. — М., 1964. — с. 584.

შესახებ – „ჩვენს ცხოვრებაში სიმართლე ყოველთვის ზეიმობს, მაგრამ ცხოვრება ხშირად არასაკმარისია“. ნოვატორ საბჭოთა რეჟისორ სერგეი ეიზენშტეინის „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“ 1952 წელს ბელგიური „სინემატეკის“ ჩატარებულ გამოკითხვაში, 58-მა ევროპელმა და ამერიკელმა რეჟისორმა საუკეთესო ფილმად დაასახელა.

მეორე მსოფლიო ომმა, რომელმაც საკონცენტრაციო ბანაკები და ადამიანების მასობრივი წამება და მკვლელობები უხვად მოიტანა, ევროპა შოკში ჩააგდო. საიდან შეიძლებოდა შეკრებილიყო ამდენი სადისტი და მწამებელი, რომლებიც ადოლფ ჰიტლერის ხელმძღვანელობით ამ სისხლიან სასაკლავოს მოაწყობდა?! ეს კითხვა ყველა ევროპელისთვის დაისვა და აისახა ტრადიციული კულტურის (რომელმაც ეს გაუგონარი სიმხეცე დაუშვა) მიმართ უკმაყოფილებაში. დაეჭვებამ ტრადიციულ ღირებულებებში გააჩინა ნიჰილიზმის, დეკადენსის იდეები ლიტერატურასა და პოეზიაში.

ევროპული კულტურული ტრადიციის წიაღში შობილი ამ მოვლენის გაანალიზებისას, ფსიქო-სოციოლოგმა მილგრემმა აღმოაჩინა, რომ საშინელ დანაშაულში მონაწილეობისთვის სულაც არ არის საჭირო პიროვნება სადისტური მიდრეკილებებით გამოირჩეოდეს. იმისთვის, რომ რიგითმა ადამიანმა სისასტიკე ჩაიდინოს, სრულიად საკმარისია აღიარებული ავტორიტეტისადმი მორჩილება და ამ უკანასკნელის დავალების შესრულება ეჭვის შეტანის გარეშე. მილგრემის ექსპერიმენტმა დაამტკიცა, რომ კონფორმიზმი ადამიანების თითქმის 50 პროცენტს ახასიათებს. ფუნქციური ქცევა, რომელიც მეორე ლოყის მიშვერისა და მორჩილების ქრისტიანულ მორალს სრულიად იზიარებდა, დისფუნქციური აღმოჩნდა კონკრეტულ ისტორიულ კონტექსტში.

ჰიტლერიც, რომელიც ნიცშეანური იდეებით აღტაცებული ევროპელების ნაწილმა ზეკაცად აღიქვა,

ბანალური მოძალადე და კაცისმკველი აღმოჩნდა, რომელიც დამარცხდა. ქრისტიანული მორჩილების ტრადიციაზე აღზრდილი კონფორმული ადამიანები კი, ძალადობრივი მიზნების განხორციელების იარაღად აქცია.

სწორედ ამიტომ 40-იან წლებში არსებული ღირებულებებისადმი კრიტიკული დამოკიდებულების პრიორიტეტად აღიარება გახდა კულტურული ტრადიციების გადასინჯვის მიზეზი. ნონკონფორმიზმზე მოთხოვნილებამ, პიროვნული თავისუფლებისა და ახლის ძიებამ ავანგარდს ახალი სული შთაბერა. ყოველივე ძველზე უარის თქმამ და ახლის ძიებამ მოიტანა არა მხოლოდ კულტურული, არამედ რევოლუციური ძვრები და მღვლვარებები ევროპულ საზოგადოებაში.

ბურჟუაზიული მორალი, რომელიც პიროვნების პრიმიტიულ ყოფით კომფორტზე იყო მიბმული; ბიურგერი, რომელსაც არ აინტერესებდა, რას ჩადიოდნენ სხვები, უბრალოდ არ იხედებოდა მხარეს, სადაც გაზის კამერებიდან ყვითელი კვამლი ამოდიოდა — პრიმიტიული არსებობა ყოფიერებაზე რეფლექსიისა და პიროვნული თავისუფლების მოთხოვნილებამ შეცვალა.

ეგზისტენციალურ პრობლემებში გარკვევის მისია ავანგარდისტულმა ხელოვნებამ იტვირთა და აუმხედრდა ბურჟუაზიულ მორალს. ელექტრონული საშუალებების შექმნამ ავანგარდს გამოხატვის ახალი საზღვრები გაუხსნა. ავანგარდი კინოშიც მალე დამკვიდრდა. თუმცა, გამოხატვის ახალი ხერხები მასკულტურამაც სწრაფად მოიხედა.

4. სოციალური ქსელები — ილუზორული გარემო თვითგამოხატვისა და ინდივიდუალური თავისუფლებისთვის

ელექტრონულმა მედიამ დაამთავრა საკუთარ თავში ჩაკეტილი ხელოვნება — ხელოვნებისთვის. თავისთავად საინტერესოა, რომ წინასწარმეტყველური სწორედ მასობრივი

მომხმარებლისთვის გასაგები და ადვილადმისაღები პოპულარულ მწერალ ჟიულ ვერნის ნაწარმოებები აღმოჩნდა. მეცნიერების განვითარების მომავალი ყველაზე რეალურად მან დაინახა.

მეცნიერების განვითარებამ, კომუნიკაციების საშუალებების უკიდურესმა დახვეწამ და ხელმისაწვდომობამ სამყარო კიდევ უფრო გააფართოვა და ამავე დროს დააახლოვა. ხელოვანის ინდივიდუალური თავისუფლება ბევრად გაიზარდა. დღეს მხატვარს აღარ სჭირდება გალერეები, ხოლო მწერალს და პოეტს გამომცემლები, რომ თავისი შემოქმედება უზარმაზარ აუდიტორიას გააცნოს. ავანგარდული პერფორმანსები ასევე იოლად ხელმისაწვდომია ინტერნეტში ვიდეოჩანაწერების სახით. აქვე აირეკლება ამ ნამუშევრებით გამოწვეული რეფლექსია.

XX საუკუნის ცივილიზაციის მოტანილი ადამიანური მართობა მრავალმილიონიანი მეგაპოლისების ცათამბჯენების „ქვის ჯუნგლებში“ XXI საუკუნის სოციალურმა ქსელებმა შეამცირეს. „ფეისბუქის მეგობრები“ ფსიქონალიტიკოსისა და მოძღვარის ალტერნატივად იქცა. ღიაობის შესაძლებლობამ და ინკოგნიტოდ დარჩენის შემთხვევაში მაქსიმალური გულწრფელობის შანსმა ბევრად გააიოლა სულიერ ტანჯვებთან გამკლავების პოვნის შესაძლებლობა. იოლი გახდა საერთო ინტერესთა ჯგუფების მოძიება. შესაბამისად, გლობალური ქსელით გაერთიანებულმა გლობალურმა სამყარომ ყველაზე დიდ უმცირესობას — თითოეულ კონკრეტულ ადამიანს მოუტანა შვება. სოლიდარობისა და ურთიერთდახმარების ჯგუფებმა, რომლებიც სოციალურ ქსელებში შეიქმნა, ადამიანებს ქველმოქმედების გაცემისა და მიღების საშუალება მისცა.

სოციალური ქსელები გახდა რეკოლუციური გამოსვლებისა და საპროტესტო აქციების დაგეგმვის ველიც კი. ამ საშუალებით გამოიკვეთნენ ახალი დროის პოლიტიკოსები. ინტერნეტმა განახორციელა საყოველთაო განათლების იდეა და სწორედ ამ ღია და გარეგამოხატვისთვის

ჯერჯერობით საუკეთესო სამყაროს პირობებში დაიბადა მასკულტურაში ადამიანის შესაძლებლობების არსებული საზღვრების გაფართოების და განვითარების იდეა.

5. ტრადიციის გენეზისი ფუნქციონლიზმის თეორიის მიხედვით

ტრადიციულ ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაზე აღმოცენებული კულტურა მსოფლმხედველობრივი ცვლილებების გამო XIX-XX საუკუნეებში მთლიანად ეჭვქვეშ დადგა და ახალი იმპულსი ევროპულმა კულტურამ აღმოსავლური კულტურისა და მსოფლმხედველობის შეთვისებიდან და გააზრებიდან მიიღო. ისევე, როგორც დავიწყებული ანტიკური ხელოვნების თავიდან აღმოჩენამ მისცა ბიძგი შუა საუკუნეებში რენესანსის ხანის კულტურას. აქვე მინდა გავიხსენო, რომ კულტურის წყვეტა შეუძლებელია, მასში უბრალოდ შეგიძლია შეხვიდე, რადგან კულტურის მთავარი თვისება მემკვიდრეობითობაა.¹ რადგან ამ მემკვიდრეობითობის გარეშე შეუძლებელია რაიმე სახის კულტურული აქტი შედგეს, უნდა მოხდეს რაღაც ისეთი, რომელზეც ინასკვება ისტორია და ყველაფერი, რაც იყო მანამდე. ისტორიის დაწყება შეუძლებელია, უბრალოდ უნდა შეხვიდე მასში, ისევე, როგორც შეუძლებელია თავიდან დაიწყო აზროვნება².

XXI საუკუნეში ახალი სამყაროების, განსხვავებული კულტურული ტრადიციების ქვეყნების აღმოჩენა შეუძლებელი გახდა გეოგრაფიული სივრცის სრული ათვისებისა და კულტურის გლობალიზაციის გამო. ნებისმიერი ავანგარდული იდეა, შესაბამისად, არსებული მასკულტურის წიაღში იბადება და მაშინვე იქცევა ამ კულტურული ტრადიციის გაგრძელებად ანუ თავად ხდება ტრადიცია. გავიხსენოთ, თუნდაც ენდი უორპოლი, რომელმაც

¹ Мамардашвили Мераб. Эстетика мышления. — М., 2001. — с. 148

² იქვე, გვ. 64

თავიდან კიჩის ანუ მასკულტურის ნიშან-სიმბოლოები აქცია ხელოვნების ობიექტებად (მერილინ მონრო და სხვა). მალე უორჰოლი თავად იქცა ამ მასკულტურის განუყოფელ ნაწილად ანუ თანამედროვე კულტურულ ტრადიციად. კარგად რომ გაგიაზროთ უორჰოლის ფენომენი¹, ერთ ფაქტს შეგახსენებთ მისი ბიოგრაფიიდან. როგორც წერს, ერთი კომპანია დაინტერესდა მისი „აურის“ შექმნით, ხელოვანი მზად იყო მიეყიდა კომპანიისთვის ნებისმიერი ნამუშევარი. „აურასთან“ დაკავშირებით, ამბობს — თუ ადამიანები მზად არიან „აურაში“ ძვირი გადაიხადონ, იგი შეეცდება გაარკვიოს, რა არის ეს. მისივე გააზრებით, „აურა“ ისაა, რასაც მხოლოდ სხვა ადამიანები ხედავენ შენში და ისინი ხედავენ იმდენს, რამდენის დანახვაც სურთ. ის სხვა ადამიანების თვალებით არის შექმნილი და არსებობს მანამდე, ვიდრე ადამიანი დუმს.

როდესაც კულტურაში ტრადიციისა და ავანგარდის შესახებ ვსაუბრობთ, საინტერესო იქნება ისეთი ავტორების მოხმობა, როგორებიც არიან კანადელი სოციოლოგი მერტონი და ამერიკელი ტ. პარსონსი. მათი შემოთავაზებული ფუნქციონალიზმის თეორია სისტემურად გაიაზრებს სოციალური ზემოქმედების ელემენტების გამოყოფას, მათ ადგილსა და მნიშვნელობას. მერტონის სოციოლოგიაში ფუნქციონალური გააზრება ითვალისწინებს ცხადსა და ლატენტურ (ფარულ) ფუნქციებს.

ანალიზის ობიექტი სტანდარტიზებული მოვლენებია: სოციალური მოვლენები, პროცესები, ინსტიტუტები, კულტურული მოვლენები და სუბიექტური წანამძღვრები (მოტივები, ინდივიდთა მოქმედების მიზნები, მიმართებები), რომლებიც გათვალისწინებული უნდა იყოს სისტემის გააზრებისას.

ობიექტური შედეგებია: ფუნქცია, დისფუნქცია (ფუნქცია — არის ისეთი ქცევები, რომლებიც ხელს უწყობს ადაპტაციას

¹ Энди Уорхол о славе Энди Уорхол, Автопортрет http://bungalos.ru/b/uorhol_filosofiya_endi_uorhola/6

ან მოცემულ სისტემასთან შეგუებას; დისფუნქცია — შედეგები, რომლებიც ამცირებენ სისტემასთან ადაპტაციას). სოციალური შედეგები, რომლებიც სისტემისთვის უმნიშვნელოა ან პირიქით, ხელს უშლის სისტემის ფუნქციონირებას, დისფუნქციურად იწოდება.

თუ წარმოვიდგენთ, როგორ ყალიბდებოდა ტრადიცია სისტემად პირველყოფილი ადამიანის ცხოვრებაში, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის წარმოადგენს საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილ ფუნქციური ქცევების (ქმედებების) ერთობლიობას. მაგალითად, ენა, როგორც კომუნიკაციის საშუალება, ასევე ტრადიციაა. ავანგარდმა სცადა ენის, როგორც კომუნიკაციის ნაკლოვანი საშუალების, უარყოფა, მაგრამ ფუტურისტულმა და სხვა ავანგარდისტულმა მცდელობებმა ლიტერატურაში საერთო კულტურულ სისტემაზე მნიშვნელოვანი გავლენა ვერ მოახდინეს, ანუ დისფუნქციური აღმოჩნდნენ.

პარსონსმა XX საუკუნის სოციალური თეორიის ისტორიაში შემოგვთავაზა სოციალური მექანიზმის შესასწავლი ყველაზე დახვეწილი ფორმალური მიდგომა. მისი მიხედვით, მონაწილეები ითავისებენ წესრიგს (კულტურული სისტემა), რომელიც უფრო ზოგადია, ვიდრე სოციალურ ურთიერთობათა კომპლექსი (სოციალური სისტემა) და რომელთა ნაწილს ისინი ასევე წარმოადგენენ. ეს ანალიტიკური არგუმენტი, ერთი მხრივ, ნიშნავს, რომ ყოველი სოციალური აქტი აკონკრეტებს უფრო ფართო კულტურულ მოცემულობას. სოციალური ქმედება არ უნდა განიხილებოდეს მექანიზტურად, რადგანაც მისი კულტურული ასპექტი ყოველთვის აქტუალურია. მეორე მხრივ, მოქმედება ასევე სოციალურია და არა მხოლოდ კულტურული სისტემის ნაწილი. აქ იდეალისტური პერსპექტივა უარიყოფა. იმდენად, რამდენადაც პარსონსი ასევე აღიარებს მესამე ანალიტიკური სისტემის არსებობას, რომელსაც წარმოადგენს პიროვნება, ამბობს, რომ ვერც კულტურული კოდები და ვერც სოციალური დეტერმინიზმი ვერ აკნინებს

ფსიქოლოგიური იმპერატივების მნიშვნელობას. ქმედება არის სიმბოლური, სოციალური და მოტივაციური ერთსა და იმავე დროს. სრული ემპირიული ანალიზის ჩასატარებლად მკვლევარმა უნდა შეისწავლოს სამივე ანალიტიკურ სისტემას შორის კონკრეტული ურთიერთმიმართება. რაც შეეხება ამერიკელ სოციოლოგ რობერტ მერტონს, მან შემოიტანა ისეთი ტერმინები, როგორებიცაა: ინოვაცია, რიტუალიზმი, რეტრიტიზმი, ჯანყი.

6. ავანგარდი – პერმანენტული რევოლუცია – კულტურული ტრადიცია

ტრადიციასა და ავანგარდზე საუბარი წარმოუდგენელია, თუ არ ვახსენებთ ტერმინებს — ჯანყი და მემბოხე სული. კვლავ კულტურის ფაქტების მიმოხილვას რომ დავუბრუნდეთ, ავანგარდულობა ნიშნავს ამბოხს ტრადიციული, დამკვიდრებული კლიშეების, სიმბოლოებისა და არქეტიპების, ანუ, საერთო ჯამში, ტრადიციის წინააღმდეგ. ისევე, როგორც თავად ტრადიცია არ შეიძლება განვიხილოთ კონკრეტული სოციალურ-ისტორიული კონტექსტის გარეშე, ასევე შეუძლებელია ავანგარდზე საუბრისას, გვერდი ავუაროთ პოლიტიკურ-სოციალურ-ისტორიულ კონტექსტს. საბოლოო ჯამში, ავანგარდულობა პერმანენტული რევოლუციის სახეს იღებს, რომელიც ბუნებრივად ეწერება ტრადიციის სხეულში, როგორც მისი ერთ-ერთი თვისება. ანუ ავანგარდულობა ხდება ტრადიციული კულტურის არქეტიპების გამოხატვის საშუალებებისა და კოდების უარყოფის ტრადიცია. საინტერესოა ამავე საკითხზე იურგენ ჰაბერმასის მოსაზრება: „რევოლუცია თავად იქცა ტრადიციად“ და ამ თვალსაზრისით, უკვე აღარ წარმოადგენს რევოლუციას.

პოსტმოდერნისტულმა სამყარომ დიდი წვლილი შეიტანა პიროვნების უფლებებისა და თავისუფლებების აღიარებაში. დღეისთვის ადამიანის უფლებათა ბრძოლითა და ეკროპულ

ქვეყნებში გაბატონებული დამოკიდებულებებით, დაცულია ქალთა უფლებები და თავისუფლებები, პიროვნების არჩევანი და თანაარსებობს სრულიად განსხვავებული სუბკულტურა. შესაბამისად, ერთგვაროვან კულტურულ ტრადიციასზე საუბარი შეუძლებელია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Ф. Ницше. сочинение в 2-х томах, т. 1. М.: “Мысль;”, 1990, 767 - «Злая мудрость, афоризм», с. 304:
- Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М. Наука, 1989
- МаклюэнМ.Понимание медиа: внешние расширения человека. 2003http://yanko.lib.ru/books/cultur/mcluhan-understanding_media=ann.htm
- http://artgallery.ucoz.com/blog/grinbergi_avangardi_da_k'it'chi/2011-12-11-10
- <http://www.mag4.net/Rimbaud/poesies/Adieu.html>”Une Saison en Enfer”
- Эйзенштейн С. М. Избр. произв. В 6-ти тт. — Т. 3. — М., 1964. — с. 584.
- <https://ru.wikiquote.org>
- Мамардашвили М. Эстетика мышления. — М., 2001. — с. 148
- http://bungalos.ru/b/uorhol_filosofiya_endi_uorhola/6 (Энди Уорхол о славе Энди Уорхол, Автопортрет)
- ასათიანი მარიკა. კულტურის სოციოლოგია: სალექციო კურსი სოც. მეცნ. მაგისტრატურისათვის / მარიკა ასათიანი; [მთ. რედ. მარინე ჩიტაშვილი, ენობრ. რედ. ლია კაჭარავა] - თბ.: სოციალურ მეცნიერებათა ცენტრი, 2006

გიორგი ჩართოლანი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
მედიის და მასკომუნიკაციის პროფესორი

პოსტმოდერნიზმი და ქართული ტელევიზია

ტელევიზია, როგორც სოციო-კულტურული ფენომენი, პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში წარმოიშვა. ტელევიზიამ შეითვისა პოსტმოდერნიზმის მთავარი მახასიათებლები არა მხოლოდ კონტენტურ, შინაარსობრივ ასპექტებში, არამედ სტრუქტურულ, გარეგნულ სახეშიც, რამაც ის აქცია კულტურულ ღირებულებებსა და სოციალურ გარემოს შორის პოსტმოდერნისტული მსოფლმხედველობის ერთ-ერთ ყველაზე პროდუქტიულ გამტარად.

პოსტმოდერნიზმი, როგორც კულტურული ფენომენი, მოვლენა, ბუნებრივია, საზრდოობს პოსტმოდერნით, რომელიც თავისთავად გვევლინება, როგორც უპირატესად ეპოქის ისტორიულ-სოციალური მახასიათებელი. თუ პოსტმოდერნისტული კულტურა, რომელსაც წინ უძღოდა უფრო მწყობრი კულტურული მიმდინარეობა — მოდერნი, წარმოადგენს კულტურულ ღირებულებათა იმგვარ ფილოსოფიურ გააზრებას, რომლის დროსაც დაიწყო ნგრევა კულტურის სისტემათა და ფილოსოფიურ თეზისთა სტრუქტურამ, დაიწყო მსხვერველ თავად ერთნიშნა სტილისტიკამ, რომელიც განსაკუთრებით ხელოვნების სფეროში პირდაპირ მიანიშნებდა სტილის სიწმინდეზე, პოსტმოდერნიზმმა დაამსხვრია მოდერნიზმის ჩარჩოები და სრულიად შეგნებულად ეკლექტურობა საკუთარი შემოქმედებითი ბუნების მთავარ პრიორიტეტად აქცია.

ეს გააზრებული ეკლექტურობა სწორედ პოსტმოდერნის ეპოქის პირმშოა, ეპოქის, როდესაც გაძლიერდა ინდუსტრიული გარემო, როდესაც ტექნიკური პროგრესისკენ სწრაფვის ტენდენციამ ადამიანის ცხოვრების ყველა სფერო

თანაბრად მოიცვა, როდესაც ადამიანმა ცხოვრებისეული კომფორტის შექმნის მთავარ პირობად ერთპიროვნულად მიიჩნია მარტივი ტექნიკური აპარატურა და ღილაკების საშუალებით საკუთარი ცხოვრების მართვა. ამ ღილაკების სტრუქტურაში ყველაზე ზუსტად და უშეცდომოდ ჩაეწერა ტელევიზია, რომელმაც, ყუთში განთავსებით, მფლობელს შესაძლებლობა მისცა სწორედ ღილაკების საშუალებით მიეღო სასურველი ინფორმაცია საზოგადოებაში იმ წუთს მიმდინარე, განვლილ თუ მოსალოდნელ მოვლენებზე. ღილაკების საშუალებით თავად გაეკეთებინა რაციონალური თუ ემოციური არჩევანი.

სწორედ საზოგადოებისთვის მინიჭებული არჩევნის ეს ე.წ. თავისუფლება აქცია ტელემედია მასებზე მოქმედების ყველაზე კარგ და ეფექტურ საშუალებად. ამისთვის კი გამოიყენა საზოგადოების ცნობიერების დეცენტრალიზაციის, ყურადღების გადატანისა და უზომო რაოდენობის კალეიდოსკოპურად თავბრუდამხვევი ინფორმაციის უსწრაფესად მიწოდების მეთოდები და საშუალებები.

სოციალურ-ყოფითი გარემო, რომელმაც განაპირობა პოსტმოდერნული ეპოქის ძირითადი ნიშნები, პირდაპირპროპორციულად იქცა ტელევიზიის, როგორც ახალი სოციო-კულტურული ფენომენის მთავარ მოდერატორად. ტელემედია პოსტმოდერნისტული მსოფლმხედველობის რამდენიმე ისეთ ძირითად პრინციპს დაეყრდნო, როგორებიცაა ფრაგმენტულობა, ინტერტექსტუალურობა, სიმულტანურობა, სიმულაცია და პლურალიზმი. ამ ჩამონათვალიდან რამდენიმემ თანამედროვე მედიის ცხოვრებაში გარკვეული ტრანსფორმაცია განიცადა, უფრო მეტიც, ზოგიერთი მათგანი თვისებრივ წინააღმდეგობაშიც კი აღმოჩნდა მათ ტრადიციულ გაგებასთან.

ტელეკომპანიების სამაუწყებლო ბაღე ყველაზე სრულად წარმოადგენს ტელემედიის სოციუმთან ურთიერთობის თავისებურ ენას. სამაუწყებლო ბაღე

არის არა მხოლოდ მაყურებლისთვის შესათავაზებელ პროგრამათა ჩამონათვალი, არამედ ამ პროგრამების აუდიტორიისთვის მიწოდების გრაფიკიც. იგი პირდაპირ განსაზღვრავს, თუ როდის, რა დროს, რა რაოდენობითა და რა ხასიათის სატელევიზიო პროექტები უნდა, რომ იხილოს კონკრეტულმა საზოგადოებამ, სოციუმმა, რომლის მოთხოვნების დაკმაყოფილებაც არის ტელევიზიის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა. აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ტელემედია არ იზღუდება მხოლოდ ამ ამოცანით, ის ხშირად ღიად, აგრესიულად, პროპაგანდისტულად თავს ახვევს საზოგადოებას კონკრეტულ იდეებს, ფასეულობებს, განუსაზღვრავს პოლიტიკურ თუ კულტურულ პრიორიტეტებს და ა.შ.

ამას გარდა, ტელემედია აკვირდება საზოგადოებას, სწავლობს მას, იკვლევს მისთვის ჯერ კიდევ შეუცნობ, გაუაზრებელ მოთხოვნებს და ცდილობს შესთავაზოს აუდიტორიას ისეთი ახალი პლაცდარმები, რომელთა ათვისებაც სოციალურ გარემოს გაჯანსაღებას შეუწყობს ხელს. რა მიზნებსაც უნდა ემსახურებოდეს ტელევიზია, ნებისმიერ შემთხვევაში, ის სოციუმზე ზემოქმედებისკენაა მიმართული. საზრდოობს სოციუმით და არსებობს მხოლოდ სოციალური დაკვეთის ხარჯზე.

ყველაზე მეტად ტელევიზია მიისწრაფვის მასზე დამოკიდებული გახადოს საზოგადოება, ამყოფოს მუდმივად ინფორმაციული „შიმშილის“ მდგომარეობაში. სამაუწყებლო ბადე ტელევიზიისთვის ის ე.წ. მენიუა, რომელიც ამ „დამშეულ“ საზოგადოებას სხვადასხვა სახის საკვებს სთავაზობს: ინტელექტუალურს, გასართობს, შემეცნებითს, კულტურულს, და ა.შ. ეს საკვები ყველასთვისაა: დიდისთვის, პატარასთვის, ქალისთვის, კაცისთვის, თეთრისთვის, შავისთვის, ფერადისთვის, ყველასთვის, ვინც საზოგადოებას წარმოადგენს. ამდენად, პირველი, სადაც ტელემედიაში ყველაზე მეტად იკვეთება აბსოლუტური ფრაგმენტულობა და კალეიდოსკოპურობა, არის სამაუწყებლო ბადე.

როგორც უკვე აღვნიშნე, სამაუწყებლო ბადე შედგება ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული პროექტებისგან. ეს პროექტები სოციუმის იმ მრავალათასიანი კუნძულების ერთგვარ მიკრო მოდელებს წამოადგენენ, რომლებზეც დღეს ერთმანეთისგან ხშირად სრულიად დამოუკიდებლად და გაუცხოებულად არსებობენ საზოგადოების მრავალფეროვანი ჯგუფები. რაც უფრო მრავალი სახის, ერთმანეთისგან განსხვავებული სატელევიზიო პროექტი გვხვდება ტელევიზიების სამაუწყებლო ბადეებში, მით უფრო განსხვავებულია სოციალური ჯგუფები, რომელთა „შიმშილის“ დაკმაყოფილებასაც ტელევიზიები ესწრაფვიან. ამდენად, სატელევიზო პროექტები, მათი შინაარსი, ფორმა, იდეა, ქრონომეტრაჟი და სხვ. თავისუფლად შეიძლება ჩაითვალოს ამა თუ იმ კონკრეტული საზოგადოების მოთხოვნების ინდიკატორად.

არსებობს კიდევ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი ასპექტი, რომელიც სატელევიზიო პროექტებს, კონკრეტული ეპოქის სოციალური გარემოს მახასიათებლად ხდის. ეს არის ე.წ. რეიტინგი. სოციოლოგებისთვის მეტად მნიშვნელოვანია სატელევიზიო პროექტების რეიტინგების კვლევა იმის გამო, რომ ის თითქმის უტყუარ სურათს იძლევა კონკრეტული საზოგადოების სოც-კულტურული მისწრაფებების, ცხოვრების წესის, ყოფის დინამიკის შესასწავლად.

ტელევიზიის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი თვისება სიმულტანურობაა, რაც გულისხმობს მოქმედების რეალურ დროში ტრანსლირებას. ანუ მაყურებელი ტელეეითით ხედავს და ესმის მოვლენების შესახებ, რომლებიც იმ წუთს მსოფლიოს ნებისმიერ ადგილზე მიმდინარეობენ. პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის გააზრებით სწორედ სიმულტანურობის ეფექტის მიღწევას ცდილობს ამ მიმდინარეობისთვის დამახასიათებელი ხელოვნების ესა თუ ის პროდუქტი. პოსტმოდერნული ეპოქისთვის სიმულტანურობა სამყაროს იმგვარი მოწყობაა, სადაც რეალური სივრცე,

რეალურ დროში იმგვარ ერთ მთლიან უწყვეტ პროცესს წარმოადგენს, რომელიც მრავალი კონკრეტული ფრაგმენტისგან შედგება. ფრაგმენტების ერთობლიობა ქმნის ნაკადის უწყვეტობას, მაგრამ ეს უწყვეტობა არ გულისხმობს ჰარმონიულობას. ანუ სოციალური და უფრო კი, ყოფითი რეალობა, რომელიც დროსა და სივრცეში მიედინება, მიედინება მრავალი შენაკადით, განსხვავებული სახით, განსხვავებული მიზნებით. პოსტმოდერნული სამყაროსთვის ეს დინება არის დისჰარმონიული, რადგან სამყაროს მდინარების უწყვეტი ნაკადის შემადგენელი ნაწილები მუდმივ კონფლიქტში არიან ერთმანეთთან, მუდმივად ცდილობენ მისგან თავის დაღწევას და ახალი დამოუკიდებელი ნაკადის შექმნას. ეს კი სრულად იწვევს სამყაროს ფრაგმენტაციას, დაშლას, ახალი კუნძულების აღმოცენებას.

სწორედ სიმულტანურობის ანუ ქმედების რეალურ დროში უწყვეტი ჩვენების შესაძლებლობას დაეყრდნო ტელევიზია წარმოშობისთანავე. მრავალი წლის განმავლობაში, სანამ გაჩნდებოდა ჩაწერის ტექნოლოგია, გადაცემები პირდაპირ ეთერში გადაიცემოდა. მაგრამ ისე, როგორც სოციალურ გარემოში, ტელევიზიაშიც მოვლენათა უწყვეტ ნაკადებში პერიოდულად ჩნდება პრიორიტეტები და ამ პრიორიტეტებისადმი სოციუმის, საზოგადოების, აუდიტორიის ყურადღების კონცენტრაცია. ტელემედია არასდროს ყოფილა ერთი ურყევი კამერა, რომელიც მუდამ ჩართულია და მაყურებელს უწყვეტად მხოლოდ ერთი რაკურსით აჩვენებს ამა თუ იმ მოვლენას. არა, ტელევიზია ახდენს სამყაროში მიმდინარე მოვლენების ფრაგმენტაციას, გამოყოფს პრიორიტეტებს, საკუთარი სელექციის შედეგად ათავსებს სამაუწყებლო ბადეში და ასე სთავაზობს მაყურებელს. ამდენად, ტელევიზია, მიუხედავად იმისა, რომ ქმნის ილუზიას, თითქოს ცხოვრებას შეულამაზებლად აჩვენებს და არ ერევა მის მიმდინარეობაში, რეალურად სიმულტანურობას ირგებს საკუთარი მიზნების განსახორციელებლად.

მაყურებელს „ცხოვრებისეული ნაკადებიდან“ რეალურად სთავაზობს იმ, მისთვის მისაღებ ფრაგმენტებს, რომლებზეც საზოგადოების ყურადღების კონცენტრირებასაც ესწრაფვის კონკრეტულ მომენტში. ანუ ეს არის ერთგვარი სიმულაცია, რეალური სამყაროში მიმდინარე მოვლენების რეალურ დროში ჩვენების ილუზიის შექმნა სიმულტანურობის პრინციპის გამოყენებით. ამდენად, ეკრანზე ხდება სინამდვილის ოსტატური, შენიღბული პროფანაცია, რეალური სურათის ერთგვარი სიმულაციის ჩვენება, სადაც ყველაფერი წინასწარაა დაგეგმილი, არეალი შერჩეული, რაკურსი დაყენებული, კომენტარი გაკეთებული და პულტის შესაბამის ღილაკზე თითო დაჭერილი.

სარეჟისორო პულტის ღილაკები განსაზღვრავს, ხშირ შემთხვევაში, იმ რაკურსს, როგორც ტელემედიას სურს მაყურებლისთვის საზოგადოებაში მიმდინარე მოვლენების შეთავაზება. ეს რაკურსი კი აჩვენებს სამყაროს როგორც ერთიანი გლობალური სივრცეს, ისე საზოგადოებრივი ცხოვრების ფრაგმენტულ ნაწილებს. სწორედ ტელემედიის პოსტმოდერნისტული ხაზი განაპირობებს ორი ურთიერთგამომრიცხავი პროცესის თანაარსებობას ერთ სატელევიზიო სივრცეში — გლობალიზაციას და ფრაგმენტაციას. ერთი მხრივ, ის კონცენტრირდება მსოფლიო გლობალურ საკითხებზე და მეორე მხრივ, უკიდურესად უღრმავდება ცალკეული ადამიანის პირადი სივრცის დეტალებს.

მაყურებლის აზროვნებითა და ემოციით მანიპულირების მექანიზმები დროთა განმავლობაში სრულიად დახვეწა ტელევიზიამ, როგორც მასობრივი კომუნიკაციის ძლიერმა იარაღმა, რომელმაც ინფორმაციის გავრცელების სრული მონოპოლიზაცია მოახდინა. ამ საკითხში დღეს ტელემედიას ყველაზე ძლიერი კონკურენტი ახალი მედია, იგივე, სოციალური მედია, ინტერნეტი გამოუჩნდა. თუმცა ქართულ რეალობაში ტელევიზია ჯერ კიდევ ინარჩუნებს ლიდერის როლს ინფორმაციის აუდიტორიამდე მასობრივად მიტანის საქმეში.

ტელემედიის საინფორმაციო საშუალებებს ყველაზე ოპტიმალურად შეუძლიათ საზოგადოებას შესთავაზონ სამყაროს იმგვარი მოდელი, რომელიც, შესაძლოა, ან სრულიად დაშორებული იყოს სინამდვილეს, ან იმგვარად ოსტატურად მოდელირებული, რომ ქმნიდეს სინამდვილის სრული სიზუსტით ჩვენების ილუზიას. მანიპულაციის ეს მეთოდები დიდი ხნის წინ არის აპრობირებული მედიის ახალი ამბების სამსახურების მიერ.

სწორედ ქართული ტელევიზიების ამ სამსახურების მუშაობაში ყველაზე კარგად გამოვლინდა პოსტმოდერნისტული კულტურის ერთ-ერთი ფუნდამენტური პრინციპის — პლურალიზმის სრულიად პროფანაციული გააზრება და დამახინჯებული შეთავაზება საზოგადოებისათვის. პლურალიზმი, რაც მედიის თავისუფლების განმსაზღვრელი ერთ-ერთი ფაქტორიცაა, ჩაანაცვლა პოლიტორექტულობამ და მულტიკულტურულობამ. სწორედ პოლიტორექტულობა იქცა ქართული მედიის საშუალებების უმთავრეს სახედ. მაგრამ, რაც ყველაზე დასაფიქრებელია, თავად საზოგადოებაში მოხდა ამ ცნებების აღრევა და დღეს მისი დიდი ნაწილი პოლიტორექტულობას აღიქვამს, როგორც პლურალიზმს.

პოლიტორექტული მედია დამახასიათებელია ავტორიტარული სახელმწიფოების მედიის ცხოვრებისთვის, როდესაც მედია, ერთი მხრივ, ცდილობს მოიპოვოს სახელმწიფო მესვეურთა ნდობა და მეორე მხრივ, მიაწოდოს „დამშეულ“ საზოგადოებას იმგვარი საკვები, რომელიც სწორედ სახელმწიფო პოლიტიკისა და იდეოლოგიის მიერ იქნება დაშვებული ამ ე.წ. საკვებად. პოლიტორექტულობა საკმაოდ საშიში ტერმინია და კიდევ უფრო საშიში მისი ცხოვრების წესად დანერგვაა. საზოგადოებაც პოლიტორექტული ხდება, როდესაც მედიის შემოთავაზებულ მოდელს ბაძავს.

პოლიტორექტულობის სტანდარტების დანერგვაში მედია ყველაზე კარგად პოსტმოდერნისტული კულტურის კიდევ

ერთ დამახასიათებელ ნიშანს — ინტერტექსტუალურობას იყენებს. ტექსტი მედიისთვის არ არის მხოლოდ სიტყვათა კრებული. მედიის ტექსტი არის ყველა აუდიო და ვიზუალური რიგი, რომლის საშუალებითაც ის აუდიტორიას ესაუბრება. მეტიც, ვერბალური ტექსტი, ხშირ შემთხვევაში, მედიის ტექსტუალურ ქარგაში გაცილებით ნაკლებ ადგილს იკავებს, ვიდრე ვიზუალური ტექსტი. მაყურებელიც უფრო კარგად რეაგირებს იმაზე, რასაც ხედავს, ვიდრე იმაზე — რაც ესმის, რადგან ვიზუალური რიგი არა მხოლოდ მის შემეცნებაზე — მის ემოციურ სამყაროზეც მოქმედებს. ეს უკანასკნელი კი, საშუალებას აძლევს მედიას გამოიწვიოს აუდიტორიის იმგვარი ქმედება, რომელიც კონკრეტულად ამა თუ იმ მიზნის განხორციელებისთვის ესაჭიროება.

ამის ნათელი მაგალითია „ვარდების რევოლუციის“ დროს ტელეკომპანია „რუსთავი 2-ის“ მიერ ჯვრის მონასტრის ტერიტორიიდან გადაღებული კადრები, რომლებიც თბილისში რეგიონებიდან დაძრული მანქანების კოლონას ასახავდნენ. ამ ვიდეოტექსტმა ყველაზე მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა პარლამენტის წინ მოსახლეობის მობილიზების საქმეში, 2003 წლის 23 ნოემბერს.

იგივე შეიძლება ითქვას ტელეკომპანია „იმედის“ მოდელირებულ „ქრონიკაზე“, სადაც მაყურებელმა არ მიაქცია დეტალური ყურადღება მოდელირებულ „ქრონიკაში“ გასული კადრების სიძველეს. მისთვის ამ ტექსტმა გამოიწვია პროპაგანდისტული ზემოქმედების ცნობილი — „ემოციური რეზონანსის“ — ეფექტი და მოსახლეობა სრულ პანიკაში ჩააგდო.

ზემოხსენებული პრიორიტეტების გარდა, თანამედროვე ქართული ტელემედია ეფუძნება პოსტმოდერნისტული მსოფლმხედველობის სხვა მნიშვნელოვან გამოვლინებებს. ის არის ეკლექტურობის, კულტურათა კალეიდოსკოპულობის, ესთეტიკური მრავალწახნაგოვნების, ჟანრულ-სტილისტიკური ნაირგვარობის ზუსტი გამომხატველი. ეს ე.წ. დისპარმონია ვლინდება ტელევიზიების როგორც

სამაუწყებლო ბადის ფორმირებაში, პროგრამირების პოლიტიკაში, ისე თავად სატელევიზიო პროექტების ფორმატებში, გადაცემების იდეურ-მხატვრულ ეკლექტიკაში.

ამავე დროს, ვერც ქართული ტელემედია ასცდა პოსტმოდერნისტული ღირებულებების მსხვერვის პროცესს და ძირითადი ცნებები, რომლებიც ამ მიმდინარეობის ფილოსოფიური საფუძვლებისთვისაა დამახასიათებელი, ერთგვარად ნიველირდა. ამა თუ იმ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა რეალობამ ტელემედია საზოგადოებასა და მმართველ იდეოლოგიას შორის ახალი ღირებულებების (ფსევდოღირებულებების) ინფორმაციულ-იდეოლოგიურ გამტარად აქცია.

პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსები თვლიდნენ, რომ თანამედროვე საზოგადოება აღარ აირჩევს ერთ გმირს, რომ ცალკეული საზოგადოებრივი ჯგუფები შექმნიან საკუთარ გმირებს. ქართული საზოგადოების განვითარების უახლესმა ისტორიამ კი გვიჩვენა, რომ ასე არ მოხდა და რომ ის კვლავაც ერთი კულტის შექმნისკენ ისწრაფვის, რის შექმნაშიც ქართული მედია დღემდე ერთ-ერთ ყველაზე ფუნდამენტურ როლს თამაშობს. საზოგადოების დაბრუნება ცხოვრების და აზროვნების მოდელისკენ, რომლის საწინააღმდეგოდაც თავად პოსტმოდერნისტული მსოფლმხედველობა წარმოიშვა, მეტყველებს იმაზე, რომ ქართულმა საზოგადოებამ ჯერ კიდევ ვერ დაძლია საბჭოური იდეოლოგიის გავლენა, ხოლო მმართველობის ავტორიტარული რეჟიმის მიმდევარმა აპარატმა მედია კვლავ პროპაგანდისტულ მანქანად აქცია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Fiske J. Television and Postmodernism. In: Curran J., Gurevitch M. (eds.) Mass Media and Society. L.: Edward Arnold, 1991-
http://sbiblio.com/biblio/archive/hrest_pr/06.aspx
- Емелин В.А. Телевидение: стиль и образ постмодерна- <http://emeline.narod.ru/tv.htm>
- Кроузер А.,Кук Д. Телевидение и торжество культуры - kassandrion.narod.ru/commentary/11/12tv.htm
- Азарян С.Г. - ТЕЛЕВИДЕНИЕ В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА - <http://cyberleninka.ru/article/n/televidenie-v-kulturologicheskom-diskurse-postmodernizma-1>

თინათინ ჭაბუკიანი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, პროფესორი

**ინოვაციები და ტენდენციები ქართულ
ტელევიზორებში**

(2015 წელი, იანვარი-მაისი)

საბჭოთა კავშირში „რკინის ფარდის“ გახსნამ ქართულ უაღტერნატივო ტელევიზიასაც კერძო ტელეკომპანიების სახით რეალური კონკურენტები გაუჩინა. 1990 წელს გამოჩნდა პირველი დამოუკიდებელი ტელეკომპანია „მერმისი“, რასაც 1991-1992 წლებიდან მოჰყვა დამოუკიდებელი ტელეკომპანიების განვითარება თბილისსა და საქართველოს დიდ თუ პატარა ქალაქებში. თანდათანობით იშლებოდა საბჭოთა სისტემა, მთელი ქვეყნის მასშტაბით ინგრეოდა ძველი სტრუქტურები, რეფორმები ტარდებოდა ყველგან, მათ შორის, სახელმწიფო ტელევიზიაშიც, სადაც ელვის სისწრაფით დაიწყო სატელევიზიო პროგრამების ტრანსფორმაცია. შედეგად, I არხზე 1996-1999 წლებში გაჩნდა ერთ-ერთი პირველი თოქშოუ „რეტრო(პერ)სპექტივა“, ამერიკული თოქშოუს ანალოგია. ტოტალიტარული რეჟიმისგან გათავისუფლებული ადამიანებისთვის ყველაფერი სიახლე იყო: პროცესები, ტერმინები, ცნებები.

ჟურნალისტი თამარ ცაგარეიშვილი ყოველ სამშაბათს ღამით, პირდაპირ ეთერში ორ სტუმართან ერთად, აქტუალურ საკითხებზე საუბრობდა (სასამართლო რეფორმა, აბრეშუმის გზა, ფისკალური პოლიტიკა და სხვ.). სტუდიაში მიწვეული აუდიტორია (დაახლოებით 40-50 ადამიანი) დებატებში ერთვებოდა. თოქშოუ მოსახლეობას აწვდიდა აქტუალურ ინფორმაციას, აზიარებდა პლურალიზმს და საკუთარი შეხედულებების ჩამოყალიბებისკენ უბიძგებდა. ადამიანები თანდათან სწავლობდნენ მოსაზრებების საჯაროდ

გამოხატვას. პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე, ეს ჟანრი განსაკუთრებულად პოპულარული გახდა და სხვადასხვა დროს თითქმის ყველა ტელეკომპანიაში მზადდებოდა თოქშოუები: „რას ფიქრობს ხალხი“, „ცაიტნოტი“, „აუდიტორია“, „კედელი“ — (I არხი), „ტაბუ“ (ტელეკომანია „მზე“), „რეაქცია“, „100 გრადუსი C“ (ტელეკომპანია „იმედი“), „ბარიერი“ (ტელეკომპანია „კავკასია“) და სხვ.

იმ დროისთვის საქართველოს მოსახლეობისთვის კიდევ ერთ სიახლედ შეიძლება ჩაითვალოს რეალითი შოუს გამოჩენა. „კონცეფცია, რომელიც ჩაკეტილ სივრცეში ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის „ჩასახლებასა“ და რაღაც პერიოდის განმავლობაში მათზე დაკვირვებებს გულისხმობდა, „ემ ტი ვიმ“ წარმოადგინა შოუში რეალური სამყარო (The real world). სწორედ მან გამოიყენა პირველად ის მრავალი სპეციფიკური დეტალი, რომლებიც დღევანდელ რეალითი შოუებში სტანდარტადაა მიჩნეული“.¹

ქართული ტელევიზიის ისტორიაში პირველი რეალური შოუ „ამტანი“, სადაც მოვლენები უწყვეტი რეჟიმით, დაუმონტაჟებლად გადაიცემოდა, ტელეკომპანია „მაესტრომ“ წარმოადგინა. „მაესტრო“ ნოვატორ სტუდიად ითვლებოდა. პირველად სწორედ მან შექმნა მუსიკალურ-გასართობი არხი, რომლის ფორმატიც 50-ზე მეტი სხვადასხვა პროექტი განხორციელდა. შემდეგ „რუსთავი 2-ზე“ გაჩნდა შვედური პროექტი „ჯეობარი“, რომელიც რეალითი შოუ Big Brother-ის (ნიდერლანდები, 1999 წელი) ანალოგი იყო. პროექტმა საზოგადოებაში დიდი ენებათაღელვა გამოიწვია. ჟურნალისტი ზვიად ქორიძე წერდა: „ბესოს უყვარს ექსტრიმი, მაგრამ არ იცის, როგორ იმოქმედოს ექსტრემალურ ვითარებაში და ყოველთვის გაურბის მას... ბესო ნაციონალურ თვითიდენტიფიკაციას მხოლოდ მაშინ ახდენს, როდესაც უკრაინელ ნადიას

¹ ჟურნალისტიკა, ავტორთა ჯგუფი, თსუ. გამომც. „მერიდიანი“, 2013, გვ. 185

„გაუიმავეს“ და მხოლოდ მაშინ ჩაიცვამს ქართულ ჩოხას“.¹
„რუსთავი 2“-ის გენერალური დირექტორი აცხადებდა:
„ვერ გეტყვი, რომ მე „ჯეობარის“ ფანი ვარ, ეს ასე
ნამდვილად არ არის, მაგრამ რაოდენ უცნაურიც უნდა
იყოს, პროექტი ფინანსურად წარმატებული აღმოჩნდა. ჩემს
დროს ის დამთავრდა და არ ვაპირებ მის გაგრძელებას...
რა თქმა უნდა, გასათვალისწინებელია საზოგადოების ზნე-
ჩვეულებები. ეს საქართველოა და ამისათვის ანგარიშია
გასაწევი“.²

„როდესაც ქვეყანაში პოპულარულია ე. წ. ტელესახე
ან „შოუს მონაწილე“ და არა მწერალი, მსახიობი, ექიმი,
ეს იმას ნიშნავს, რომ ქვეყანა, საქართველო, გადაქცეულია
„ტელემედიკუმების საზოგადოებად“. ტელემედიკუმების
ქვეყანაში ხომ ხალხი დაუსაქმებელია“, — წერდა
კინომცოდნე გოგი გვახარია.³

ცხადია, ამ ტიპის პროექტები ვერ ქმნიდნენ კლიმატს,
რომელიც აუცილებელი იყო ტერიტორიადაკარგული,
დამარცხებული ხალხის სულიერი წონასწორობის
აღსადგენად. თუმცა პროექტი რეიტინგული იყო,
განსაკუთრებით, მოზარდებში. მათთვის „ჯეობარის“
გამარჯვებული „მაჩო“ ანუ, ვინმე ბესო, მისაბაძი პერსონა
გახდა, რაც განაპირობა იმ სიახლემ და თავისუფლების
დემონსტრირებამ, რომელიც პოსტსაბჭოთა ვითარებაში
საზოგადოების ღიაობამ მოიტანა.

დაარსების პირველივე დღიდან ტელეკომპანია „რუსთავი
2“ საზოგადოებრივი მაუწყებლის ძლიერ კონკურენტად, ე.წ.
გამარჯვებული ხალხის ტელევიზიად იქცა. მის სამაუწყებლო
ბადეში ყოველი ახალი პროექტი მრავალჯერ ანონსდებოდა
ერთი და იმავე ამბიციური განაცხადით: „პირველად
საქართველოს ეთერში.... საბავშვო ტელეპროექტი
„მხიარული სტარტები“. თუმცა, I არხზე, ჯერ კიდევ 1978

¹ გაზ. „ახალი 7 დღე“, 13-19 იანვარი, 2006

² გაზ. „24 საათი“, 1 მარტი, 2008

³ გაზ. „ახალი 7 დღე“, 27 იანვარი, 2 თებერვალი, 2006

წლებიდან ეთერში გადიოდა საბავშვო გადაცემა „მხიარული შეჯიბრება“. თურმე პირველად მომზადდა საქართველოში ბავშვებისათვის გადაცემა „ვისწავლოთ ხატვა“ (წამყვანი ზაალ სულაკაური). სინამდვილეში კი, ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდში არსებობდა გადაცემები: „ჯადოსნური საღებავი“ (1985 წლიდან მისი წამყვანი გოგი გვახარია იყო), „მხატვრის სახელოსნოში“, „გზა მშენიერებისაკენ“ და სხვ. ცხადია, გამომსახველობით ფორმათა ცვლილება არ ნიშნავს ნოვაციას, იმას, რომ ასეთი რამ ჯერ არ გაკეთებულა. ხშირად სიახლის სახელით ჩნდებოდა ისეთივე პროექტები, რომლებიც I არხზე დიდი ხნის წინ გადიოდა და მათში თვისებრივად არც არაფერი იცვლებოდა. ეტყობა, არხის იდეოლოგები ქართველ ფუტურისტებს დაესესხნენ, რომლებიც თავის პირველივე მანიფესტში „საქართველო ფენიქსი“ (გამოიცა 1922 წლის 6-7 მაისს) მომავლის სახელით უარყოფდნენ წარსულს. „უარყოფთ რაც ჩვენ უკან არის და ამიერიდან საქართველო ჩვენგან იწყება“.¹

თუმცა მაშინ მათ განაცხადს სიღრმისეული საფუძველი ჰქონდა, რადგან XX საუკუნის დასაწყისი მოდერნიზმ-ავანგარდიზმის აპოთეოზის ხანა იყო. სამყაროს ტოტალური განახლების ქარიშხალმა გადაუარა, თითქოს ყველაფერი თავიდან იწყებოდა: ვ. ლენინი – სოციალურ სფეროში, ა. აინშტაინი – მეცნიერებაში, ჩ. ჩაპლინი – კინემატოგრაფში, პიკასო – ფერწერაში, ა. შონბერგი – მუსიკაში, თ. ს. ელიოტი – პოეზიაში, ჯ. ჯოისი – პროზაში. ისინი მომავლის კულტურასა და ადამიანის ურთიერთობების ახლებურ მოდელს ქმნიდნენ. „ევროპასა და რუსეთის ანალოგიით ჩვენშიც დაიწყო ანტირომანტიკული მოძრაობა. სიმეტრიას უნდა მოჰყოლოდა ასიმეტრია, დისციპლინას – ქაოსი, ესთეტიკას – ანტიესთეტიკა, სულს – გონება, ავადმყოფობას – სიჯანსაღე“.²

¹ ს. სიგუა, ავანგარდიზმი ქართულ ლიტერატურაში, გამომც. „დიდოსტატი“, თბ., 1994, გვ. 194

² ს. სიგუა, „ავანგარდიზმი ქართულ ლიტერატურაში“, გამომც.

1924 წლის 25 მაისს გამოვიდა ჟურნალი “H₂SO₄” — ყველაზე უცნაური ქართული ჟურნალი კუბისტურ-კონსტრუქტივისტული სურათებით, როგორც გრაფიკულად, ისე შინაარსობრივად გაუგებარი ლექსებითა და თეორიული სტატიებით. „ეს არ იყო მხოლოდ ჟურნალის სახელწოდება. “H₂SO₄” ერქვა ჯგუფს, რომელმაც გააერთიანა დადაიზმის, კონსტრუქტივიზმის და ფუტურიზმის პრინციპები და თავისი თავი გამოაცხადა სოციალისტური რევოლუციის ერთადერთ ხელოვნებად“.¹ ჟურნალში “H₂SO₄” გაერთიანებული იყვნენ პოეტები, პროზაიკოსები, მხატვრები, კინორეჟისორები და კრიტიკოსები. მათი აზრით, ძველ მუზას შეცვლიდა ტექნიკა, ღირებულებას — პროდუქტი, კეთილშობილებას — ავანტიურა. კინოხელოვნებას მიიჩნევდნენ მომავლის ხელოვნებად.

ამონაწერი ჟურნალიდან “H₂SO₄”: „ყოველი ხელოვნება თავისთავად სტატიურია. კინო როგორც ხელოვნება ყოველთვის დინამიურია... კინოში ფორმა უკვე თავისთავად იძლევა შინაარსს. აზრი გაცოცხლებული ცხოვრობს მხოლოდ კინოში... კინო — მიმიკა სრულიად განსხვავდება თეატრის აქტიორის მიმიკისაგან... ეკრანის პირველი პლანი არის აზრის გამოფენა. თვალები. სახის კუნთები. ხელის თითები. ფეხის მოძრაობა... კინო არის ერთადერთი მომავლის მასსიური ხელოვნება... ავანგარდი — არის კინო...“.²

ერთი შეხედვით, თითქოს უჩვეულოდ გაფორმებულ ჟურნალის რუბრიკაში „კინო აპოლოგია“ ზუსტადაა განსაზღვრული საეკრანო ხელოვნების ძირითადი ნიშნები, მისი დანიშნულება საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებასა და ინტეგრაციის პროცესებში. თუ კარგად ჩავუკვირდებით მათ მოწოდებებსა და ლოზუნგებს, უეჭველად ვიპოვით პასუხებს პრობლემებზე, რომლებიც ხელოვნების სხვადასხვა დარგში დღესაც მეტად აქტუალურია. ისინი

„დიდოსტატი“, თბ., 1994, გვ. 198

¹ ს. სიგუა, „ავანგარდიზმი ქართულ ლიტერატურაში“, გამომც. „დიდოსტატი“, თბ., 1994, გვ. 195

² ჟურნალი „H₂SO₄“, 1924, ს. მ. უ. პოლიგრაფან. მე-3 სტამბა, გვ. 45

დაბეჯითებით წინასწარმეტყველებდნენ ხელოვნების გამოყენებით ფუნქციას, რისი მაგალითიცაა სხვადასხვა დროს განხორციელებული და სულ უფრო პოპულარული კულინარიული გადაცემები.

საზოგადოდ, „H2SO4“ ნამდვილად იყო სიახლე, ამ გაერთიანებამ სიღრმისეული კვალი დატოვა ქართულ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით კი ლიტერატურაში. აი, რას წერს ქართული ავანგარდიზმის მკვლევარი სოსო სიგუა: „ავანგარდისტი ძველი სამყაროს უარყოფელია, ლაინერის ფრთებით მქროლავე, მჭვრეტელი და მხრეკელი. იგი გემბანიდან ყრის იმ ქანდაკებებს, რომელთაც წინაპართა ჩვენთა მხერა შეეზარდა“.¹ ეს მცირე გადახვევა იმისთვის დამჭირდა, რომ ნათლად დაგვენახა, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი განაცხადია — სიახლედ, ინოვაციად მოიხსენიო ესა თუ ის ტელეპროდუქცია. რთულია, თვალყური მიადევნო ყველა არხს და მათ სამაუწყებლო ბადეში განთავსებულ გადაცემებს.

დღეისთვის (18.05.2015) ინტერნეტში MY VIDEO GE-ზე დაახლოებით 45-ამდე არხი ფიქსირდება. ამას ემატება ინტერნეტმაუწყებლობაც. ჩვენი ტელესივრცე, ძირითადად, კერძო ტელეკომპანიებისგან შედგება. ცნობილია, რომ კერძო კომერციული ტელევიზია ინფორმაციული ბიზნესის სახეობაა, ისევე, როგორც საბაზრო ეკონომიკაა საზოგადოების დემოკრატიული სისტემის ერთ-ერთი აუცილებელი ელემენტი. მისი ძირითადი მიზანი ტელეაუდიტორიის გართობა და მოგების მიღებაა, რითაც აიხსნება შოუპროგრამების, ტელეთამაშებისა და სერიალების ინტენსიური ზრდა. სწორედ ამიტომ რეიტინგებისთვის გამართულ ბრძოლაში ჩვენი ცნობილი წამყვანები ძალ-ღონეს არ იშურებენ. მაგალითად, თუ ეკა ხოფერია პატრიარქთანაა სტუმრად, ნანუკა ჟორჯოლიანი სტუდიაში იმ ბერს იწვევს, რომელიც აღკვეცამდე პოპულარული მოდელი იყო (მამა

¹ ს. სიგუა, ავანგარდიზმი ქართულ ლიტერატურაში, გამომც. „დიდოსტა-ტა“, თბ., 1994, გვ. 3

დიოგენე); როდესაც ნანუკას შოუში სტუდიაში თეთრი ცხენი შეიყვანეს, გადაცემაში „სხვა რაკურსი გია ჯაჯანიძესთან ერთად“ უმაღლვე — ძროხა, რომელიც იქვე, მაყურებლის თვალწინ ჩამოწველა წამყვანმა. ამდაგვარი „სენსაციური“ ელემენტების მოძიებაში „არაორდინალურად“ ჩაცმული წამყვანები ერთმანეთს ტოლს არ უდებენ. პოპულარულ შოუებში („პროფილი“, „ნანუკას შოუ“, „სხვა რაკურსით გია ჯაჯანიძესთან ერთად“ და სხვ.) განსაკუთრებული ფუფუნებით მოწყობილ სტუდიებში ძირითადად ერთი და იგივე „ფეისები“ ან სტუმართა ის კატეგორიაა მიწვეული, რომლებიც იქ მოხვედრის შემდეგ „ცნობად სახედ“ გადაიქცევიან. თუმცა ეს პროექტები თავისუფლების სახელით ახალი „ფეისების“ შექმნისა და ზოგჯერ საეჭვო ღირებულებების იდეების ტირაჟირების გარანტია ნამდვილად არის.

ცხადია, კომერციულ ტელევიზიებს არც მოეთხოვებათ სულიერი ფასეულობების დაცვა, თუმცა უკანასკნელ პერიოდში კერძო ტელეკომპანიებში მაყურებლის განვითარებაზე ორიენტირებული ნაყიდი შოუებიც დამკვიდრდნენ. („ვის უნდა 20 ათასი?“, „ნიჭიერი“, „ცეკვავენ ვარსკვლავები“, „X ფაქტორი“, „ერთი ერთში“ სხვ.). აქვე უნდა აღინიშნოს საქართველოს საპატრიარქოს ტელევიზიის ორიგინალური პროექტი „ერთსულოვნების სალონი“. წამყვანი დეკანოზი ზურაბ ცხოვრებაძე სტუმრებთან ერთად ყოველთვის ისეთ თემებს ეხება, რომლებიც ჩვენი საზოგადოებისათვის მტკივნეული და ღირებულია. პროექტი ხაზგასმით ემსახურება ტრადიციებისა და სულიერი ფასეულობების დამკვიდრებას, რაც საზოგადოებრივი მაუწყებლის უპირველესი მოვალეობაა.

„კომერციული და საზოგადოებრივი ტელევიზიის ამოცანები ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავდება. თუ კომერციული მაუწყებლობის ძირითადი ფუნქცია აუდიტორიის გართობა-შექცევა, ხოლო მიზანი მოგების მიღებაა, საზოგადოებრივი მაუწყებლის ფუნქციები და მიზნები საერთო სახელმწიფოებრივ, საერთო

ეროვნულ ინტერესებს უკავშირდება. მისი დანიშნულებაა საზოგადოების ყველა ჯგუფის ინტეგრაცია, ამ საზოგადოების ზნეობრივი პრინციპების, ტრადიციების, ღირებულებების დამკვიდრება, ეროვნული კულტურის პოპულარიზაცია, სულიერი ფასეულობების დაცვა და განვითარება, რაც ნიშანდობლივია ცივილიზებული სამოქალაქო საზოგადოების ჩამოყალიბებისათვის“.¹ თუმცა, იმის მიუხედავად, რომ უკვე ოცდახუთი წელი გავიდა, რაც საბჭოთა ტელევიზია აღარ არსებობს, საზოგადოებრივი მაუწყებლის სამაუწყებლო ბადეში, რამდენიმე პროექტის გამოკლებით („გააგრძელებს საქართველოს ისტორია“, „საქართველო არის ესე“ „თავისუფალი სივრცე“ და სხვ.), მკვეთრად გამოხატული სიახლე არ შეიმჩნევა. იცვლება ხელმძღვანელობა და დღემდე რჩება იმედი, რომ ყველაფერი უკეთესობისკენ შეიცვლება.

სიახლის თვალსაზრისით ჩემი ყურადღება მიიპყრო ტელეკომპანია GDS-მა. თავისი გამომსახველობითი საშუალებებით არხი სხვა ტელეკომპანიებისგან ამკარად განსხვავდება, რაც განპირობებულია უახლესი ტექნოლოგიური აღჭურვილობით. თვალშისაცემია არხის „შეფუთვა“: ტიხრები, რეკლამები, ანონსები, პროექტების ქუდები. ისინი ძირითადად შესრულებულია 3D-ში, კომპიუტერული გრაფიკით, ორიგინალური მუსიკითა და ხმის დიზაინით, რასაც ნამდვილად ვერ ვიტყვით სხვა ტელეარხებზე, რადგანაც ჯერჯერობით ქართულ ტელესივრცეში ხმის მნიშვნელობა სათანადად არაა შეფასებული. არადა, „ხმა ადამიანის ტვინის ქერქზე უფრო ძლიერად ზემოქმედებს, ვიდრე გამოსახულება... რადგანაც სმენაში თქვენი წარმოსახვით კიდევ იმას ამატებთ, რასაც თქვენ ვერ ხედავთ. გამოსახულებაზე კი არაფრის დამატება შეუძლებელია. ამიტომ გირჩევთ, ხმას პატივი ეცით და ძალიან დიდი ყურადღებით მოეკიდეთ“,² — წერს ნიკიტა მიხალკოვი.

¹ ჟურნალისტიკა, ავტორთა ჯგუფი, ოსუ.-ს გამომც. „მერიდიანი“, თბ., 2013, გვ. 181

² საუბრები კინორეჟისურაზე, გამომც. „კენტავრი“, წიგნი I, თბ., 2014, გვ. 247

ამ არხის მცირეოდენი ორიგინალური გადაცემებიდან („კინოდეტალები“, „კიმონო“, „კინოგაცია“, „ვიკიპედია“ და სხვ.), ყურადღებას შევაჩერებ შემეცნებით გადაცემაზე „პეპლის ეფექტი“. პროექტი სინთეზურია, მასში გამოყენებულია თითქმის ყველა სატელევიზიო საშუალება: წამყვანი, მიწვეული ექსპერტები, უნიკალური დოკუმენტური კინო და ფოტო-საარქივო მასალა, ჟურნალ-გაზეთები, ინკრუსტაცია, სტუდიური ჩანაწერები, კომპიუტერული გრაფიკა და სხვ. თუმცა ამ შემთხვევაში სიახლედ შეიძლება ჩაითვალოს საქართველოს უახლესი ისტორიის სრულიად განსხვავებულ ფორმატში ჩვენება. პროექტის გზავნილი ილია ჭავჭავაძის ცნობილი სიტყვებია: „მხოლოდ წარსულის ცოდნით დაუცავს ყოველ ერს თავისი ეროვნება, თავისი არსებობა, თავისი ვინაობა...“ უდავოა, რომ საკუთარი ერის ისტორიის, სულიერი მემკვიდრეობის დავიწყება მომავალ თაობებში გარდაუვალ რყევებსა და დეგრადაციას იწვევს, თუმცა არსებითი მნიშვნელობა აქვს, როგორ ვაჩვენებთ ისტორიას. გადაცემა (ეთერში გავიდა 20. 04. 2015) ეძღვნებოდა ედუარდ შევარდნაძეს, რომელიც არა მარტო საქართველოს, არამედ XX საუკუნის დიპლომატიის ისტორიაში მსოფლიო მნიშვნელობის გამორჩეულ ფიგურად შევიდა. პროექტი ორნაწილიანია. პირველ ნაწილში ავტორები ტრადიციული ხერხებით, ფაქტებზე დაყრდნობით, ცდილობენ გამორჩეული პოლიტიკოსის პორტრეტი შექმნან და დასკვნის ნაცლად მაყურებელს მიმართავენ: როგორი იქნებოდა სამყარო ისეთი პოლიტიკური ფიგურის გარეშე, როგორიც ედუარდ შევარდნაძე იყო? რა შეიცვლებოდა საქართველოს ისტორიაში? გადაცემის მეორე ნაწილი პოლიტიკოსის ალტერნატიული პორტრეტია, ისტორია კი, იმავე ფაქტებზე დაყრდნობით, სრულიად სხვა რაკურსითაა მოწოდებული. ავტორთამოსაზრებით, 1978წელს შევარდნაძეს ტელევიზიით საბჭოთა კონსტიტუციის პროექტში სახელმწიფო ენასთან დაკავშირებით ცვლილებების შესახებ რომ არ გაეცხადებინა (უტყუარ ფაქტად მისი გამოსვლის

ვიდეოჩანაწერია ნაჩვენები), სავარაუდოდ, ვერავინ გაიგებდა და შესაბამისად, ვერც „ქართულ ენასთან“ დაკავშირებით გაიმართებოდა მრავალათასიანი მიტინგი.

ავტორები პოზიციების გასამყარებლად პოლიტოლოგ რამაზ კლიმიანიშვილს იშველიებენ: „რომ არა ე. შევარდნაძე, მისი კომპეტენტურობა და შუამდგომლობა, გარდაუვალი იყო მიტინგის დარბევა, სისხლისღვრა, მით უფრო წარმოუდგენელი იყო, რომ ქართულ ენას სტატუსი შეენარჩუნებინა“. გამოდის, რომ მიტინგის პროვოცირება ედუარდ შევარდნაძის დამსახურება ყოფილა. პროექტი მთლიანად ამ პრინციპითაა აგებული. ცნობილი ისტორიული მოვლენები და ფაქტები არგუმენტირებულია უნიკალური საარქივო ფოტო და ვიდეომასალით. იქმნება აზრი, რომ არა შევარდნაძის ძალისხმევა, არ შეიქმნებოდა „დათა თუთაშხია“, „მონანიება“, „ცისფერი მთები“, ოთარ იოსელიანს არ მიეცემოდა საშუალება გადაეღო ისეთი ფილმები, რომლებიც საბჭოთა კონტექსტში არ ჯდებოდა, არ დაიდგებოდა „კაკკასიური ცარცის წრე“, „ყვარყვარე“, „რიჩარდ III“, არ შეიქმნებოდა ეროვნული იდენტობის დამცველი ლიტერატურა და საერთოდაც, ქართული ხელოვნება მსოფლიო ასპარეზზე ვერ გავიდოდა.

1992 წელს თენგიზ კიტოვანსა და ჯაბა იოსელიანს ედუარდ შევარდნაძე რომ არ ჩამოეყვანათ, საქართველოში სტაბილურობა არასდროს დამყარდებოდა, რომ ე. შევარდნაძეს ორჯერ ტერაქტი მოუწყვეს, რომ 2003 წელს ე. შევარდნაძემ პრაქტიკულად ნებაყოფლობით დათმო პრეზიდენტობა და „ვარდების რევოლუციაც“ მშვიდობიანი დემოკრატიული გზით განვითარდა. რაც შეეხება იმას, რომ საქართველოში ე. შევარდნაძეს დღემდე უამრავი მოწინააღმდეგე ჰყავს, ავტორთა მოსაზრებით, ამის ერთ-ერთ მიზეზად საზოგადოებრივ აზრზე გარკვეული პერსონების (ზ. გამსახურდიას, მ. სააკაშვილის, თ კიტოვანისა და ჯ. იოსელიანის და სხვ.) უარყოფითი გავლენა სახელდება. ვფიქრობთ, პროექტი გარკვეულწილად ტენდენციურია,

თუმცა იდეის მხატვრული გადაწყვეტით მასში სიახლის ელემენტები ნამდვილად შეინიშნება.

სატელევიზიო „პორტრეტი“, როგორც ჟანრი, ქართულ ტელესივრცეში ყოველთვის პოპულარული იყო („საუკუნის პორტრეტები“ — საზოგადოებრივი მაუწყებელი, „ეპოქა და ადამიანი“ — საპატრიარქოს ტელევიზია, „იმედის გმირები“ — ტელეკომპანია „იმედი“ და სხვ.), მაგრამ არც ერთი მათგანი სიახლით არ გამოიჩინოდა. სიახლის თვალსაზრისით ამ ჟანრის კიდევ ერთ პროექტზე შევაჩერებ ყურადღებას.

ტელეკომპანია „არტარეას“ (02. 05. 2015) ეთერში ცნობილი მხატვრისა და არტკრიტიკოს კარლო კაჭარავას პორტრეტი აჩვენეს. გადაცემა ვიდეორეჟივით იწყება: „ჩვენ ქართველი ავანგარდისტები არასოდეს არ აღვიქმებოდით საბჭოთა ხელოვნების კონტექსტში, არა ნაციონალური მოსაზრებით, არამედ ეს ლახავდა ჩვენს პიროვნულ დამოუკიდებლობას“. გადაცემაში აქცენტები კეთდება თემებზე, რომლებიც მნიშვნელოვანია კ. კაჭარავას ხასიათის გასახსნელად და გამოტანილია ქვესათაურებად: სოციალური ხელოვნება, რელიგია, პოეზია, არტკრიტიკოსი, მხატვარი, არქივი და სხვ. ტელევიზია, თავისი ბუნებით, საინფორმაციო საშუალებაა და ხშირად ზერელე ინფორმაციას გვაწვდის. იშვიათად, ავტორი ღრმად გაანალიზებული კითხვებითა და აქცენტებით აიძულებს მაყურებელს, არსობრივად აღიქვას და ჩაწვდეს შეთავაზებულ მოვლენებს, რაც შემოსენებულ გადაცემაში აღინიშნება.

გადაცემაში, ერთი შეხედვით, თითქოს არაფერია განსხვავებული, მაგრამ, თუ კარგად დავაკვირდებით, შევნიშნავთ, რომ მთელი გადაცემა გადაღებულია საერთო ხედზე; წინა ხედზე მაგიდასთან წამყვანი ზის, მის უკან მთელ კედლებზე კარლო კაჭარავას ნახატებია, სიღრმეში კიდევ ერთი ოთახია, რომელიც კადრში პერსპექტივას ქმნის. „მაღალი კლასი მდგომარეობს შესაძლებლობაში — შექმნა ისეთი ატმოსფერო საერთო ხედზე, რომ შენ იქ არაფრის შეგრცხვებს... ანუ შენ გაქვს უნარი — შესაძლებლობა

მისცე მაყურებელს, დაათვალიეროს საერთო ხედი“.¹ ამ შემთხვევაში ავტორები საერთო ხედის შიგნით პოულობენ იმას, რისი აქცენტირებაც სურთ და შიდაკადრული მონტაჟით, საუბრიდან გამომდინარე, გააზრებულად ამსხვილებენ კადრს. ხან კედლებზე გამოფენილ ფოტოს, ხან კი ფერწერულ ნამუშევარს უახლოვდებიან, ხან კი თავად წამყვანს (კრიტიკოსის დას) აახლოებენ, როდესაც ძმაზე საუბარში ვეღარ ფარავს ემოციას და თვალეში სევდა უჩნდება. „მსხვილი ხედი ეს არ არის სატელევიზიო მოახლოება, რომ დავათვალიეროთ. ხედის სიდიდე – ეს არ არის სიდიდეების მონაცვლეობა. ეს არის დრამატურგიული ხასიათის მატარებელი მონაცვლეობა“.²

სიახლის თვალსაზრისით, ნამდვილად გამოირჩევა ტელეკომპანია „არტარეა“, პირველი ქართული მედია კულტურაზე. თვალშისაცემია არხის დიზაინი. მესიჯები „ხელოვნება მართავს“, „კულტურა შენს ხელშია“, „განხორციელდი“ და სხვ. კომპიუტერული გრაფიკითაა შესრულებული და მთელი დღის სამაუწყებლო ბადეში ისეთი პროპორციითაა განთავსებული, რომ მოზაიკური სტრუქტურის პროგრამებს აერთიანებს, არხის აუდიოვიზუალურ სახესა და არსს გამოხატავს. აქ წარმოდგენილი არიან: ავთო ვარაზი, ნიკო ფიროსმანი, ირაკლი ფარჯიანი, მიქელანჯელო, ბრეიგელი და სხვ. შედეგები, ხშირ შემთხვევაში, თანამედროვე ტექნოლოგიითაა მოწოდებული (გაცოცხლებულია კომპიუტერული გრაფიკით). კადრის მარჯვენა კუთხეში ავტორი, ნამუშევრის სახელწოდება და თარიღია. ანუ არხი მაყურებელს აცნობს და მუდმივად ახსენებს ხელოვნების შედეგებს. ზოგადად არხზე აშკარად იგრძნობა სიახლის, ექსპერიმენტების, ახალი ფორმების ძიების მცდელობები. ამის ერთ-ერთ მაგალითად გამოდგება გადაცემა სახელწოდებით UfO (ეთერში იყო 01.05.2015), ავტორი და რეჟისორი გ. მაისურაძე.

¹ საუბრები კინორეჟისურაზე, წიგნი I, გამომც. „კენტავრი“, თბ., 2014, გვ. 236
² იქვე: გვ. 237

პროექტი წარმოგვიდგენს გელა კუპრაშვილს, ადამიანს, რომელიც ცდილობს შეიცნოს სამყარო. პირველივე კადრიდან ვხვდებით, რომ საქმე გვაქვს არაორდინალურ ადამიანთან... იგი ჩვენგან ზურგშექცევით დგას და ყინულიან მწვერვალს შესცქერის... შემდეგ დინჯად მიემართება... იისფერ თოვლში თანდათან ჩნდება მისი ნაფეხურები, როგორც იმედი, რომ აუცილებლად მიაღწევს მწვერვალს... მონოტონური ელექტრონული მუსიკის ფონზე კადრგარეთ გელას მონოლოგი ერთვება, საიდანაც ვგებულობთ, რომ მას ცხოვრების დიდი ნაწილი გზაში აქვს გატარებული. შემოიარა პიმალაი, პაკისტანი, ჩინეთი, ტიბეტი, აფხაზეთი... მისთვის არ არსებობს საზღვრები... რეჟისორი პერსონაჟის ხასიათის გასახსნელად ზუსტად იყენებს გარემოს და ქმნის განსაკუთრებულ ხედვით რიგს. ჭარბობს საერთო სიმბოლური ხედები, რომლებიც პოსტმოდერნისტულ ფერწერულ ტილოებს მოგვაგონებს. ეს ხან ტრიალი მინდორია, სადაც უზარმაზარი უცნაური რკინის ბეტონის კონსტრუქცია გდია კორიზონტალურად და როდესაც გელა ბარიერს გადალახავს, ჩნდება აზრი, რომ არ არსებობს საზღვრები, რომ სამყაროში ყველაფერი პირობითია და ის, რომ იგი ყოველგვარი დაბრკოლების გარეშე აფხაზეთში გადავიდა, სრულიად ბუნებრივია. ან ნაჩვენებია პეიზაჟი, ტყე წყლის პირას, სადაც გელა ჩაივლის. კადრის ბოლოს კი მისი ანარეკლი წყალში უჩინარდება. ამ შემთხვევაშიც მისი მონოლოგი, რომ ადამიანი ერთი მთლიანის ნაწილია, არა ილუსტრირებულად, არამედ ხატოვნად და შესაბამისად მხატვრულადაა გადაწყვეტილი. პროექტში თითოეული კადრია გააზრებული, არაფერია ილუსტრირებული და შემთხვევითი, ტექსტი მინიმალურია, ორიგინალური მუსიკა აზუსტებს და აძლიერებს იმ განწყობას, რომელიც ავტორს პერსონაჟის ხასიათის გახსნაში ეხმარება, რის შედეგად, მაყურებელს მრავალ საინტერესო ინფორმაციასთან ერთად სხვაგვარად მოაზროვნე ადამიანებს სულ სხვა კუთხით დაანახვებს. ამის მიღწევა ტელევიზიაში არც თუ ადვილია,

რადგან ხშირად საინტერესო შემეცნებითი გადაცემები კადრების ისეთი სისწრაფითა და მრავალი ინფორმაციითაა გადატვირთული, რომ მათი ყურების შემდეგ აღმოჩნდება, რომ სინამდვილეში არაფერი დაგმანსოვრებია. ამის მაგალითად გამოდგება ამავე არხზე წარმოდგენილი გადაცემათა ციკლი „სიტყვის გასაღები“ (05.05.2015).

გადაცემაში განხილული იყო „შრომანი“ არა მარტო როგორც მცენარე, არამედ როგორც გარკვეული შინაგანი მდგომარეობის, პოზიციის სამყაროსთან მიმართების ასახვა. გადაცემა მიჰყავდა პოეტ რატი ამაღლობელს. მოკლე დროში განიხილეს მცენარის წარმომავლობა და მნიშვნელობა კლასიკური მითოლოგიაში, (ჰერა, გალაქტიკა, ირმის ნახტომი), ქრისტიანულ რელიგიაში (სოლომონის ქებათ-ქება, მათეს სახარება, შუა საუკუნეების ფერწერული ტილოები). გამოყენებული იყო საარქივო მასალა (იოსებ ბროდსკი „ნატურმორტს“ კითხულობდა). არც საქართველო დაივიწყეს. გაიხსენეს დემეტრე მეფის იამბიკო ღვთისმშობლისადმი – „შენ ხარ ვენახი“ და სხვ. ამ, საკმაოდ დიდი ინფორმაციით დატვირთულ გადაცემას ახლდა შესატყვისი ვიზუალური მასალაც, რომელიც კადრში წამყვანთან ერთად იყო განთავსებული და რომ არა ახალი ტექნოლოგიები, აზრის გამოტანა გაჭირდებოდა (ვგულისხმობთ გადახვევის რეჟიმს).

„არმისცე ადამიანს აღქმის საშუალება. ეს თაღლითობაა... შენ უყურებ ყველაფერს... კლიპური აზროვნების ქვეშ ხვდები და იღებ ინფორმაციას, მაგრამ არა დაძაბულობას, არა ჭვრეტით ტკობას, არა შემოქმედებით მუხტს, არა შესაძლებლობას, შეიგრძნო ენერგეტიკა... შენ უბრალოდ ყურებით გატარებენ და იმას გიჩვენებენ, რისი ჩვენებაც უნდათ. მიუხედავად იმისა, შენ გინდა ამის ყურება თუ არა“.¹

კლიპს, როგორც ხერხს, რეჟისორები ფილმებში იყენებენ

¹ საუბრები კინორეჟისურაზე, წიგნი I, გამომც. „კინტავრი“, თბ., 2014, გვ. 236

კონკრეტულ შემთხვევებში, აზრისა და დინამიკურობის გასაძლიერებლად, ხოლო ტელემედიაში უმეტესად გამოიყენება რეკლამებში, მუსიკალურ რგოლებში, ანონსებში და სხვ. ვფიქრობ, ზემოაღნიშნული შემეცნებითი გადაცემისთვის ეს ფორმა წამგებიანია.

ყურადღება კიდევ ერთ პროექტზე, „რეკომენდაციებზე“, შევაჩერე, თუმცა გაუგებარია პროექტის სათაური: რატომაა ის ინგლისური ანბანით დაწერილი. რეკომენდაციები ანუ რჩევები სამაუწყებლო ბადეში უხვადაა განთავსებული და მთელი დღის განმავლობაში ხელოვნების სხვადასხვა დარგში წარმატებული ადამიანები (პ. ბურჭლაძე, ქ. მელუა, ბ. ბაკურაძე და სხვ.) გვიზიარებენ თავიანთი წარმატებების „საიდუმლოებს“. გვირჩევენ, როგორ მუსიკას მოვუსმინოთ, რომელი ფილმები ვნახოთ, რა წავიკითხოთ. ავტორები იუმორით სავსე ინფორმაციასაც გვთავაზობენ. მაგალითად, თუ როგორ უნდა მოვიშოროთ „საღეჭი რეზინა“ თმებიდან. ესეც მისაღებია, თუმცა სრულიად გაუგებარი იყო რეჟისორ გიო მგელაძის „რეკომენდაცია“ (ეთერში გავიდა 14.05.2015), რომლისთვისაც თურმე ძია მიშა (საუბარია რეჟისორ მიხეილ კობახიძეზე) მაგარი ახლობელია, ჩაწერაზე მისვლამდე შეხვდა და „კაროჩე ბევრი იბაზრეს მიზიდულობაზე“. გვირჩევს წავიკითხოთ წიგნი, რუსული, ოღონდ არ იცის, ვინაა ავტორი, მაგრამ დოკუმენტური ლიტერატურაა და ბოლო ხანებში ამაზე „კაიფობს“... გიოს უყვარს მაიაკოვსკი, გვირჩევს წავიკითხოთ, თუმცა იქვე დასძენს, რომ არ დავუჯეროთ იმ ტიპებს, ვინც გვირჩევს რამეს, რადგან ისინი არიან დიდაქტიკოსები და მორალისტები და ასეთი ადამიანები არიან „ლოჟნი, ფაღმივი“ ტიპები და თვითონაც ასეთია. ვფიქრობთ, ტელემედიურებელთან ასეთი ენით ურთიერთობის ფორმა არაკორექტული და მიუღებელია. ამგვარი პერსონების „რეკომენდაციები“ კი პროექტის ღირებულებას მნიშვნელოვნად აკნინებს და მას ბუნდოვანსაც კი ხდის.

პროექტის ავტორები ქმნიან გარკვეულ ტელესივრცეს

— „რეკომენდაციებს“, სადაც ტელეაუდიტორიას წინდაწინ აქვს მოლოდინი, რომ შეხვდება ნამდვილად ღირსეულ და წარმატებულ ადამიანებს, თუმცა მათ გვერდით ჩნდებიან საეჭვო „ფეისები“, რომლებიც ჭკუასაც გვასწავლიან და სიამოვნებით „გვმოძღვრავენ“.

ტელემედიაში ამდგარი ტიპის ჩამოყალიბებაზე კარლო კაჭარავა ჯერ კიდევ 90-იან წლებში წერდა: „იქმნება ტელეეარსკვლავის განსაკუთრებული ნაირსახეობა, რეპრეზენტატიული „ტელემოძღვარი“, რომელიც, მისდაუნებურად, ამჟღავნებს მთელი ჩვენი გარემოსთვის დამახასიათებელ ნიშნებს: დღევანდელ საქართველოში ყოველი მეორე „ვერშეცნობილი მესიასი და თავის შელახულ პატივმოყვარეობას სხვისი დათრგუნვის მომაკვდინებელი სურვილით იკმაყოფილებს... საშინელებაა, როცა დიალოგის საჭიროების შეგრძნება თანდათან ქრება – ყველა თავისას მღერის ან კვნის, ყველას მხოლოდ თავისი მონოლოგი მიაჩნია ყველაზე ხმაბლდა წარმოთქმის ღირსად“.¹ ეს სიტყვები 90-იან წლებში დაიწერა, თუმცა დამოძღვრის ტენდენცია არხების ზრდასთან ერთად უფრო გაძლიერდა და გააქტიურდა. ასეთ შემთხვევაში რთულია გაერკვე, სად არის სიმართლე. რთულია თვალი გაადევნო საქართველოს მთელ ტელესივრცეს, მით უფრო, როცა გადაცემები ტელეარხებზე ელვის სისწრაფით მრავლდებიან და ასეთივე სისწრაფით ქრებიან. ტელეპროექტების უმრავლესობას ხომ პეპლებივით დღემოკლე სიცოცხლე აქვთ. თუმცა მათ შორისაც არის პროექტები, რომლებიც მიზანდასახულად მოქმედებენ და სერიოზულ გავლენას ახდენენ საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებაზე.

დაკვირვების შემდეგ შემიძლია ვთქვა, რომ დღეისთვის ქართულ ტელესივრცეში, სხვადასხვა ტელეკომპანიაში აშკარად იკვეთება სიახლის შემცველი ერთეული პროექტები. თუმცა აშკარად გამოირჩევა ტელეკომპანია „არტარეა“ — პირველი ქართული არხი კულტურაზე, სადაც თითქმის ყველა

¹ კ. კაჭარავა „სტატიები“, გამომცემელი ო. ყარალაშვილი, თბ., 1994, გვ. 165

პროექტში უკვე დამკვიდრებული თემებისადმი ინოვაციური მიდგომებია. („მუზეუმის გიდი“, „თემა“, „ქუჩის აკადემია“, „ქალაქი გუმინ, დღეს, ხვალ“, „ვაშლი და წიგნი“ და სხვ.). გაჩნდა პროგრამები, რომლებიც ახალმა ტექნოლოგიებმა მოიტანა: „სახელმძღვანელო ნორჩი მუტანტებისთვის“, „რადიო თავისუფლების გადაცემა გენდერული ამბები“...

ზოგადად კი, განვითარებადი ქვეყნების მსგავსად, ჩვენთანაც პრიორიტეტული ისევ საინფორმაციო პროგრამები და პოლიტიკური თოქშოუებია. მათთან ასევე წარმატებულად თანაარსებობენ გასართობი ტელეპროექტებიც, რომლებიც შეფარვით, ძირითადად, პოლიტიკური თემებით მანიპულირებენ და სულ სხვადასხვა მიმართულებით „გვმოდვრავენ“. მაგრამ დრო გავა და ისტორია თავის ადგილს მიუჩენს ყველა „ტელეეარსკვლავს“, „ტელემოდვარსა“ თუ „ტელემოდვარს“... ყველაფერს და ყველას თავისი სახელი დაერქმევა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ჟურნალისტიკა, ავტორთა ჯგუფი; თსუ. გამომც. მერიდიანი, 2013;
- გაზ. „ახალი 7 დღე“, 2006, 13 – 19 იანვარი;
- გაზ. „ახალი 7 დღე“, 2006, 27 ივნარი – 2 თებერვალი;
- ს. სიგუა, „ავანგარდიზმი ქართულ ლიტერატურაში“, გამომც. „დიდოსტატი“, თბილისი – 1994
- ჟურნალი „H2SO4“, ს. მ. უ. პოლიგრაფან. მე-3 სტამბა, 1924
- „საუბრები კინორეჟისურაზე“, წიგნი I, თბილისი, გამომც. „კენტავრი“, 2014;
- კ. კაჭარავა, სტატიები, გამომცემელი ო. ყარალაშვილი, 1994

მუსიკათმცოდნეობა

მარინა ქავთარაძე,

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო
კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის
კათედრის გამგე, სრული პროფესორი

უკან „ახალი ნაპირებისკენ“

(გლოკალიზაცია და აზიური მუსიკალური ავანგარდი)

*„მე ჩემი საკუთარი კულტურის გაგებადვე მივდი
თანამედროვე დასავლური მუსიკის გაელის გზით“*

ტორუ ტაკამიცუ

ინტროდუქცია

ჩვენს გლობალიზებულ სამყაროში სხვადასხვა კულტურებს შორის ურთიერთობა განუწყვეტლივ მყარდება; მიუხედავად იმისა, რომ ინტერ და ტრანსკულტურულობა კაცობრიობის თანმდევი ფენომენია და მათი გამომწვევი მიზეზი ადამიანის არსებისთვის დამახასიათებელი მობილობაა, XX საუკუნეში ის აქტუალობას იძენს ისე, როგორც არასდროს.

ნებისმიერი სახის ურთიერთობამრავალმხრივი პროცესია და აუცილებლად საჭიროებს მასში მონაწილე მხარეების ნიშან-თვისებების გათვალისწინებას. ურთიერთობის ფორმები განსაზღვრულია ტრადიციათა ტიპით, რომელიც ჩამოყალიბდა ამა თუ იმ კულტურაში და მათი განვითარების დონით, ანუ იმით თუ რაოდენ მსგავსი და განსხვავებულია „თავისი“ „სხვისაგან“, ვინაიდან თვითიდენტიფიკაცია ნებისმიერი ცოცხალი სტრუქტურის (პიროვნების, ხალხის, ქვეყნის და ა. შ.) ერთ-ერთი ძირეული მოთხოვნილებაა

ყოველი კულტურა მუსიკალური იდენტობის გამოვლენის საკუთარ ფორმებსა და მუსიკალურ-ენობრივ მოდელებს ქმნის, შესაბამისად მათი თვითიდენტობის მარკერებიც განსხვავებულია. მაგრამ იცვლებიან თუ არა ისინი დროის შესაბამისად?

დიაქრონულ პერსპექტივაში საკითხის განხილვისას

მკაფიოდ ჩანს, რომ XX საუკუნის ოთხმოცდაათიანი წლებიდან ბევრ კულტურაზე აღიბეჭდა ინტერფენცია და ინტერკულტურული ურთიერთობა. მკვლევრები „განსხვავების“ ჟაკ დერიდასეულ ცნებას ეყრდნობიან (Derrida) და შემოაქვთ ინტერკულტურულობისა და ტრანსკულტურულობის კონცეფციები. დერიდას მიხედვით „განსხვავებათა“ ურთიერთმონაცვლეობა განუწყვეტელ მოძრაობაშია და მათი შედეგიც ვერასოდეს იქნება უცვლელი, იმის გამო, რომ „განსხვავებები“ არ შეიძლება უძრავად შენარჩუნდეს. მართლაც, „თავისი“-სხვისი“ დაპირისპირებისას ერთმანეთს გადაეჯაჭვება ორი ბინარიზმი და ორი სხვადასხვა ოპერაცია. „თავისი“ — „სხვისი“ აზრს იმ განსხვავების მეშვეობით იძენს, რაც მას „სხვა-უცხოვსთან“ მიმართებაში აქვს. როგორც ჩანს, აქ საქმე გვაქვს განსხვავების მეშვეობით დაპირისპირებასთან, რომელიც მიზნად ისახავს გაამყაროს „მე“, იდენტობა. ამასთანავე, „თავისსა“ და „სხვისსა“ შორის კავშირი დინამიკურია, ვინაიდან განსხვავება შეიძლება ასიმილაციამ თანდათან წაშალოს. სწორედ ამის გამო, საზოგადოებრივი მეცნიერებები იძულებული არიან ეჭვის ქვეშ დააყენონ ტრადიციული ბინარიზმები, განსაკუთრებით კი ბინარულობა — „საკუთარი“ — „სხვისი“.

აღნიშნული პრობლემა განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს პოსტმოდერნის ეპოქის მუსიკალურ კულტურაში, რომლის ყურადღების ცენტრშია განსხვავებული მუსიკალური ტრადიციების გადაკვეთის საკითხი.

ჩემს მოხსენებაში შევეცდები წარმოვაჩინო ურთიერთობის ის ტრანსკულტურული პროცესი, რომელიც მიმდინარეობს პოსტმოდერნის ეპოქის საკომპოზიტორო შემოქმედებაში **აზიური ავანგარდის** მაგალითზე. ტერმინი, ცხადია, პირობითია და ასახავს იმ სიახლეს, რომელიც აზიის კომპოზიტორთა ახალ თაობაში აღინიშნა.

აზიური ავანგარდი

„აღმოსავლური“ მუსიკა თავისი არსით ინტროვერტულია და უფრო ნაკლებად იტანს უცხო გავლენებს, თუმცა, XX საუკუნეში აღმოსავლეთ აზიის ქვეყნებში იწყება ევროპულ მუსიკალურ კულტურასთან დაახლოების პროცესი, რომლის შედეგადაც გაჩნდა ევროპული ტიპის საკომპოზიტორო შემოქმედების ფენომენი და ყოველივე ის, რაც მასთან ასოცირდება: ევროპული მუსიკალური კომპოზიციის კანონები, ჟანრები, ფორმები და შესაბამისად ის სიმბიოზიც, რომელიც მათი შერწყმის შედეგი აღმოჩნდა. ცხადია, ეს პროცესი გამოიარა ევროპულთან დაახლოების გზაზე დამდგარმა ყველა კულტურამ, მათ შორის ქართულმაც. ლოკალური კულტურების გლობალიზაციის პროცესში ჩართვა სხვადასხვა ინტენსივობითა და ხანგრძლივობით ხასიათდება.

დასავლური და აღმოსავლური, ორი **ტიპის პროფესიონალიზმის ურთიერთქმედების** შედეგად ახალ ფორმებს იძენენ ევროპული სიმფონიზმი და აზიური მულამური იმპროვიზაციის პრინციპები სიმფონიურ მულამებში (აზერბაიჯანელი ფ. ამიროვი, ნიაზი), მაკომებში (ტაჯიკი ტ. შახიდი); მსხვილ ციკლურ ფორმებში ტრადიციული პროფესიული ჟანრების სტრუქტურული ორგანიზების დომინირებით. ევროპული ფორმის დომინირების შემთხვევაში მათში შემოდის ცერემონიული, შამანური რიტუალი (ჩინელი ტან ღუნი), ძველებური სცენური წარმოდგენები (ტან ღუნი, ჩჟუ ცზიან ერი).

ახალმა დრომ მოითხოვა ნაციონალური კომპოზიტორებისგან თავის დამკვიდრება ჯერ დასავლეთში (კონსერვატორიაში სწავლის პერიოდი და ა.შ.), ხოლო შემდეგ სამშობლოში. ხანდახან აღიარება მოდიოდა დასავლეთში მოპოვებული პოპულარობის შემდეგ (სამხრეთ კორეელმა ისან იუნმა აღიარება მოიპოვა დარმშტადტის თანამედროვე მუსიკის კურსებზე დებიუტის შემდეგ, ხოლო ჩინელმა ტან ღუნმა აშშ-ში, თურქმა ფასილ სეიმ გერმანიაში

დამკვიდრების შემდეგ.

აზიური ავანგარდისტების „დაბრუნება“ საკუთარ კულტურაში ხდება პრინციპით — უკან „ახალი ნაპირებისაკენ“, შემოქმედებითი მეთოდის მორღიფიკაციით: ტორუ ტაკემიცუ, ისან იუნი და ტან დუნი ჯერ დასავლურ ავანგარდში ეძიებენ საკუთარ თავს, ხოლო შემდეგ ჩნდება ნაციონალურ მასალასთან მუშაობის მოთხოვნილება, რაც იმპულსს აძლევს არქაული პლასტების წარმოჩენას, ახალი საკომპოზიტორო ტექნიკების გაჩენას („მთავარი ბგერისა და მთავარი თანხმოვანების“ ისან იუნთან, „ახალი სინკრეზისის“ ტან დუნთან. ასე იბადება აღმოსავლური (აზიური) მუსიკალური ავანგარდი. „მე ჩემი საკუთარი კულტურის გაგებამდე მივედი თანამედროვე დასავლური მუსიკის შესწავლის გზით“ — წერდა ტორუ ტაკემიცუ. **გზა აღმოსავლეთიდან აღმოსავლეთში დასავლეთის გავლით აზიის, აფრიკის, სსრკ რესპუბლიკების ნაციონალური სკოლის კომპოზიტორების მიერ განვლილი გზაა.**

თუ დასავლეთევროპელმა კომპოზიტორებმა, განსაკუთრებით ავანგარდისტებმა (ჯ. კოუელი, ჯ. კეიჯი, ფ. გლასი, ს. რაიპი, ტ. რაილი, მ. კაგელი, ჯ. კრამი, ჯ. მაკინტოში, ს. გუბაიდულინა და სხვ.) მოახდინეს აღმოსავლური ტრადიციების ინტეგრირება და სპეციფიკურად გარდატეხეს თავის ნაწარმოებებში აღმოსავლური ფილოსოფიური სიბრძნე, დროის, სივრცისა და ბგერის კონცეპტები; აზიელმა კომპოზიტორებმა, რომლებმაც მუსიკალური განათლება დასავლეთში მიიღეს, აითვისეს XX საუკუნის ის საკომპოზიტორო ტექნიკები, რომლებიც უფრო მეტად შეესაბამებოდნენ მათ მუსიკალურ აზროვნებას (სერიალიზმი, ალგებრული, მინიმალისტი, სონორისტიკა).

აზიურ ავანგარდულ თხზულებებში მუსიკის ეროვნული იდენტობის გამოვლენა ხდება როგორც არაცნობიერის დონეზე გამოვლენილი სააზროვნო პრინციპებით: დროის კონტინუალური აღქმა, მედიტაციურობა,

იმპროვიზაციულობა, ისე ბგერის კონცეპტით, რაც თავს იჩენს ტემბრისადმი, ინსტრუმენტების არჩევანისადმი, ნებისმიერი ახმოვანებული საგნისადმი (ქაღალდი, ქვა, წყალი და ა.შ.) სპეციფიკურ დამოკიდებულებაში. აქ სახეზეა ნაციონალური მუსიკალური სოლო საკრავების და ევროპული ანსამბლების ან ორკესტრის, ეთნიკური მომღერლების ავთენტური ჟღერადობა, ნაციონალური საკრავების ტემბრის იმიტაცია ან შესაბამისი საშემსრულებლო ხერხების გამოყენება ევროპულ ინსტრუმენტებზე; ტრადიციული რიტუალის შესამება ევროპული ორკესტრის ჟღერადობასთან და სხვ.

იაპონელმა ავანგარდისტმა **ტაკემიკუ ტორუმ** (1930-1996) შექმნა რიგი ავანგარდული ნაწარმოებებისა ეროვნული ინსტრუმენტებისათვის. მაგ., კონცერტი „დაბნელება“ ბივასა და იაპონური ბამბუკის ფლეიტის — შიაკუსაჩისთვის. ამ თხზულებაში ის იყენებს ბივას დამახასიათებელ ბგერათწარმოქმნის პრინციპებს, განსაკუთრებულ ვიბრატოს და შიაკუსაჩის „ხმაურიან სუნთქვას“. 60-იანი წლებიდან კომპოზიტორი აქტიურად იყენებდა ეროვნული ინსტრუმენტების ტემბრებს კინომუსიკაში.

ჩინელ ტან ღუნს (დაბ. 1957) მიაკუთვნებენ XX ს-ის ყველაზე თვალსაჩინო კომპოზიტორთა რიცხვს, რომლის შემოქმედებაც დაკავშირებულია, უპირველეს ყოვლისა, ავანგარდული ტიპის ძიებებთან (ოპერა „მარკო პოლო“, სიმფონია „ცა, დედამიწა, კაცობრიობა“). მაგ., ტან ღუნის თხზულებათა მთელი ჯგუფი განეკუთვნება ინსტრუმენტული თეატრის ტიპს, რომელიც აერთიანებს ტრადიციული აღმოსავლური მუსიკალური დრამის (კუნქუ, პეკინური ოპერა, იაპონური თეატრი - კაბუკი და ნო) პრინციპებს ევროპულ საორკესტრო მუსიკასთან, ანსამბლთან. ტან ღუნი მიმართავს საკმაოდ განსხვავებულ და სპეციფიკურ აღმოსავლურ და კლასიკურ დასავლურ საოპერო ტრადიციებს. მსოფლიო მუსიკის შექმნის იდეა მან განაგრძო youtube-სა და Google-ს მიერ დაკვეთილ სიმფონიაში „2000 — დღეს: „სამყაროს სიმფონია“ მილენიუმისათვის“, რომელიც

გაჟღერდა 2000 წლის 1 იანვარს 55 ტელეკომპანიის ეთერში. ამ თხზულებაში, კომპოზიტორის თქმით, ის „თავისუფლად დაცურავს სხვადასხვა კულტურაში“.

ტან ღუნის თხზულებებს შორის განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს „წყლის პასიონი“ შექმნილი 2000 წელს, შტუტგარტში ბახის საერთაშორისო აკადემიის დაკვეთით, მათეს სახარების კანონიკური ტექსტის გამოყენებით. ამ თხზულების მუსიკალური ენა, ერთი შეხედვით, გამოირჩევა ეკლექტიზმით. ტან ღუნის „წყლის პასიონში“ ერთიანდება განსხვავებული ვოკალური წერის ტექნიკები: მონდოლური ობერტონული მღერა, პეკინური ოპერის შესრულების მანერა შეთავსებული ოთხხმიან ევროპულ ქორალსა და დეკლამაციურ რეჩიტატივთან ბახის სტილში. კრიტიკა აღნიშნავდა იმ განსაკუთრებულ ყურადღებას, რომელსაც კომპოზიტორი ვენებების ჟანრის მუსიკალურ ქსოვილში ჩართულ წყლის ხმოვანებას უთმობს, „მე ვთვლი ძალზე საინტერესოდ — წერდა კომპოზიტორი, — რომ ამდენი კულტურა აღიქვამს წყალს, როგორც მნიშვნელოვან მეტაფორას. ეს ნათლისღების სიმბოლოა, დაკავშირებული დაბადებასთან, შექმნასა და აღორძინებასთან. წყლის ბუნებრივი წრებრუნვა წარმოადგენს აღდგომის სიმბოლოს, რაც თავის მხრივ, იმედის, უკეთესი ცხოვრებისთვის ახალი სამყაროს დაბადების მეტაფორაა“.

ანალოგიური კროსკულტურული ფენომენია დან ღუნის „მოჩვენებითი ოპერა“, რომელიც წარმოადგენს ავანგარდულ პერფორმანსს; მასში ერთიან ტექსტად იკვრება წყლის ხმა, ბახის დო დიეზ მინორული პრელუდია (კარგად ტემპერირებული კლავირის II ტომი), შამანური რიტუალი, ბავშვობის მოგონებებში ჩარჩენილი ჩინური სიმღერა „კომბოსტოზე“ შესრულებული ავტენტურ მანერაში, ჩინური პიპას ჟღერადობა (მაგ: „ტანღუნის „მოჩვენებითი ოპერის“ II ნაწ.)

დასკვნა

აზიური ავანგარდის მაგალითზე ნათლად ჩანს, რომ გლობალიზაციის პროცესს მივეყვართ ერთიანი ტრანსკულტურული სივრცის შექმნამდე, სადაც თანაარსებობენ კულტურის სხვადასხვა მოვლენები. მაგრამ ასეთი სივრცის ფორმირება ხანგრძლივი პროცესია. თანამედროვე ეტაპზე ვლინდება უნივერსალიზაციისა და ლოკალიზაციის, გლობალიზაციისა და თვითიდენტიფიკაციის თანაარსებობა. ეს გარემოება კარგად ხსნის გლოკალიზაციის ფენომენს, რომელიც რეგიონალური სპეციფიკით გამოწვეული გლობალიზაციის თანმდევ ცვლილებათა ერთობლიობას ახასიათებს.

„გლოკალიზაციის“ ტერმინი (როლანდ რობერტსონი) დღეს ფართოდ არის აღიარებული თანამედროვე გლობალისტიკაში. პოლარულად დაპირისპირებულ ტერმინთა (გლობალიზაცია და ლოკალიზაცია) შერწყმის გზით წარმოქმნილი ახალი ფენომენი ჰუმანიტარულ მეცნიერებაში შევიდაროგორც კულტურის ორი საპირისპირო ტენდენციის უნიფიკაციის განსაკუთრებული მარკერი და ვფიქრობ მუსიკალური ხელოვნების თანამედროვე პროცესებს მიესადაგება.

ორი მენტალობის, ორი ტრადიციის — ევროპულის და არაევროპულის, დასავლურის და აღმოსავლურის კონვერგენტულ პროცესებთან დაკავშირებული თანამედროვე მუსიკალური ხელოვნება აპელირებს მრავალი კულტურული კონტექსტით. ურთიერთობა ხდება სტილებს, ჟანრებს, ფორმებს, მუსიკალური ენის ელემენტებს, სემანტიკურ კოდებს შორის, მოიცავს სხვადასხვა პარამეტრებს, შინაგან და გარეგან კავშირებს, მთელის ორგანიზების პრინციპებს და გააჩნია საყოველთაო ხასიათი; შედეგად იქმნება „ახალი კომუნიკაციური სივრცე“, რომელიც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ტრანსკულტურული ბუნების *ახალი სინერჯისი*. მუსიკალური კონტინიუმი იძენს ჟღერადი რეალობის ახალ ხარისხს, რომელიც კრავს ერთ

მთელად სხვადასხვა მუსიკალურ ტექსტებს (სივრცულს, გრაფიკულს, მედიტაციურს) და ამით ახალი მუსიკალური სისტემის პრეზენტაციას ახდენს.

აღმოსავლეთის და დასავლეთის ერთიან მსოფლიო კულტურაში ჩართვამ თანდათან წაშალა ზღვარი მათ შორის, როგორც დიქტომური ცნებების მიმართ, რის გამოც სულ უფრო ნაკლებად აქტუალურია რ. კიპლინგის ცნობილი სიტყვები იმის შესახებ, რომ დასავლეთი დასავლეთია, აღმოსავლეთი კი აღმოსავლეთი და ისინი ვერასდროს შეხვდებიან ერთმანეთს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Derrida, Jacques. “Différance”, *Margins of Philosophy*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1982/
- Erlmann, Veit. “How Beautiful Is Small? Music, Globalization and the Aesthetics of the Local”, In *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 30, 1998.
- Grossberg, Lawrence. *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*. Duke University Press, 1997/
- Петров, Владислав, «Призрачная опера» Тан Дуна: к определению концепции цикла. 2012. <http://www.21israel-music.com/Tan%20Dun.htm>
- Stokes. Martin. *Ethnicity, identity, and music: the musical construction of place*. Oxford/New York :Berg Publishers, 1994.
- Kavtaradze, Marina, « Le multiculturalisme et l’identité nationale », in Dokhtourichvili, Mzaro, Dédéyan, Gérard, Augé, Isabelle (dir.), *Actes du colloque, L’Europe et le Caucase. Les relations interrégionales et la question de l’identité*, Tbilisi, Ilia State University Press, 2012.
- Schirmer, G., *Tan Dun. Ghost opera.* –Inc., (დისკის ანოტაცია), 1994.
- Шахназарова Н.Г. *Музыка Востока и музыка Запада*. Москва. 1983.

გვანცა ღვინჯილია,
თბილისის ვნო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ქორეოგრაფიული საქმტაკლი „სუტრა“ – კულტურათა და ეპოქალური დიალოგის შუქვა

მხატვარ ენტონი გორმლის, კომპოზიტორ შიმონ ბჟოსკას და ქორეოგრაფ სიდი ლარბი შერკაუის ერთობლივი ქორეოგრაფიული სპექტაკლი „სუტრა“ (2008 წ.) აერთიანებს თანამედროვე ევროპული ქორეოგრაფიისა და უძველესი ჩინური საბრძოლო ხელოვნების თავისებურებებს. მეოცე საუკუნის დასავლური სამყაროდან ჩინეთში შაოლინის ბერებთან სტუმრად ჩასული პრაგმატულად მოაზროვნე მთავარი გმირი ცდილობს მდიდარი ისტორიული მეხსიერების მქონე აღმოსავლური მედიტაციის არსის შემეცნებას, აღმოსავლურ სამყაროში ინტეგრირებას. იმდენად რამდენადც შუა საუკუნეებში აგებული შაოლინის ტაძრის რიტუალებში დღიდან წარმოშობისა თითქმის არაფერი შეცვლილა, სპექტაკლში ორი ცივილიზაციის შეხვედრა ერთმანეთისგან საუკუნეებით დამორეული ეპოქების დიალოგში გადადის.

„სუტრაში“, აუტსაიდერის გარდა, მონაწილეობენ შაოლინელი ბერები (ათიდან 26 წლის ასაკის ჩათვლით), რომელთა მიზანი სულიერი და ფიზიკური თვითსრულყოფაა. ამ გზაზე ისინი ეუფლებიან მედიტაციის ტექნიკას, სწავლობენ ძენ ბუდიზმის დოქტრინას, კუნგ ფუს და ტაითიციუანის საბრძოლო ხელოვნებებს, რაც მათი ყოველდღიური რიტუალის ნაწილია.¹ პროვინცია ხენანში აგებული 1500-წლიანი ტაძრის ტრადიციები, კუნგ-ფუს სტილი, ძენ-ბუდიზმის ფილოსოფია არაერთხელ გამხადა ევროპელების ინტერესის საგანი, მაგრამ ქორეოგრაფიულ სპექტაკლში

¹ http://www.birminghamhippodrome.com/WhatsOn_focus.asp?showId=1765

ეს თემა ასე თანმიმდევრულად მანამდე არ გახსნილა. კუნგ-ფუს სტილის და ბუდიზმის პოპულარიზაციით დაინტერესებული შაოლინელი ბერების ხშირი ჩართვა ბიზნეს პროექტებში, საჩვენებელ ტურნეებსა და ტელე-შოუებში, რელიგიური კომერციალიზაციის გამო დავის საგანია. ბერების კრეატიულობის მხარდასაჭერად ხშირად იშველიებენ ძლიერ არგუმენტს, რომლის თანახმად, ბუდიზმის ჩინური ფორმა მნიშვნელოვნად მიიჩნევა სამონასტრო ეკონომიკურ კეთილდღეობას იმ პირობებში, რომ „შეწირულობის კულტურა“ ისტორიულად არასოდეს ყოფილა მაღალგანვითარებული ჩინეთში.

საექტაკლის დამდგმელ ჯგუფს აერთიანებთ ავანგარდის ტენდენციები, მინიმალისმის პრინციპები და, რაც მთავარია, ინტერესი აზიური კულტურისადმი.

ლარბის დადგმებს მუდამ გამოარჩევს ნოვატორობისა და ბალეტის ჟანრის უზარმაზარი ისტორიული მეხსიერების სინთეზი. თანამედროვე ქორეოგრაფიაში „ქორეოგრაფი საკუთარი დეკლარაციებით, თითქოსდა, შედის უკვე არსებულ გლობალურ ქორეოგრაფიულ სივრცეში და ხელს უწყობს ერთიანი მხატვრული პროცესის წინსვლას, რომელშიც მსოფლიო ცივილიზაციების წარსულისა და აწმყოს შემოქმედებითი გამოცდილებაა შედუღებული“.¹ საექტაკლში სახეზეა თანამედროვე საბალეტო ცეკვისთვის დამახასიათებელი ანტიიერარქიული ქორეოგრაფიული აზროვნება.² ასევე ტიპურია გასაოცარი სისწრაფე და მუდმივი რიტმული ცვლილება.³ მეორე მხრივ, საექტაკლში ვლინდება ლარბის გატაცება აზიური კულტურით, იოგათი და საბრძოლო ხელოვნებებით. „სუტრას“ შექმნა მას შთააგონა შაოლინელ ბერებთან ვიზიტმა, რაც საექტაკლს ერთგვარ ავტობიოგრაფიულობასაც ანიჭებს.

ენტონი გორმლი, რომელიც ადამიანის სხეულის

¹ ლორია ნანა. ბალეტის ისტორია. თბ.: შპს „სი-ჰო-მს“, 2014, გვ. 154

² <http://www.east-man.be/en/10//>

³ <http://www.contemporary-dance.org/contemporary-dance-history.html>

მუსიკით, შინაგანი რიტმით ინტერესდება, მუდამ გვაიძულებს შევხედოთ სხეულს სრულიად სხვა ამპლუაში. ამდენად, ბუნებრივია მისი ინტერესი ქორეოგრაფიისადმი, რაც მას ადამიანის სხეულის შესაძლებლობებზე დაკვირვების საშუალებას აძლევს დრამატურგიულ სივრცესა და დინამიკაში. გორმლისთვის ცეკვა კომუნიკაციის საუკეთესო ინსტრუმენტია. იგი ქორეოგრაფიას ხელოვნების ყველაზე პირდაპირ და გაბედულ ფორმად მოიაზრებს, რადგან ცეკვა, მისი აზრით, გრძნობებს შეამავლის გარეშე გამოხატავს. გორმლიც გატაცებულია ინდოეთის მონასტრებში სტუმრობისას შესწავლილი ბუდიზმით და მედიტაციის ხელოვნებით.¹ ამ გავლენამ განსაზღვრა მისი შემოქმედებითი კრედი — დაგვანახოს ადამიანის ადგილი ნაკლებად ვერსტერნულ სამყაროში, რადგან პრაგმატულ, სულიერებისგან, ინტელექტუალური დეტერმინატებისგან დაცლილ დასავლურ კულტურაში ადამიანს აღარაფერი ესაქმება.²

სპექტაკლის მუსიკის ავტორი შიმონ ბჟოსკა, რომელიც განიცდის ბალტიისპირეთის კომპოზიტორების — არვო პიარტის, პეტერის ვასკის, ლეპო სუმერას, ერკი-სვენ ტიურის, ამერიკელი მინიმალისტების — სტივ რაიზის და ჯონ ადამსის მინიმალისტური მუსიკის გავლენას, სპექტაკლისთვის ორგანულად მორგებულ რაფსოდოულ პარტიტურას ქმნის (2 ვიოლინოს, ჩელოს, ფორტეპიანოს და დასარტყამების ცოცხალი შესრულება).³ ეს მუსიკა, რომელიც აერთიანებს ავანგარდის, მინიმალიზმის ტენდენციებს და რომანტიკული მუსიკის ლირიკულ სახიერებასაც, უდიდეს როლს თამაშობს სპექტაკლის იდეის გახსნაში. აღმოსავლური საბრძოლო ხელოვნების პოეტურობა და აუტსაიდერის პერსონაჟი ბჟოსკამ რომანტიკული მუსიკით, საბრძოლო

¹ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/a-box-of-delights-antony-gormleys-sutra-831379.html>

² http://www.seriousart.org/archive/gormley_interview.html

³ http://www.ballet.co.uk/cgi/reviews_database_search/db_search.cgi?production=Sutra

სული კი მინიმალისტური მუსიკით გამოხატა. ამ სტილური შენაკადების წყალობით კომპოზიტორმა, თავის მხრივ, გაამძაფრა ეპოქალური დიალოგის განცდა. იგი უპირისპირებს რომანტიკულ და საოცრად მოტორულ მუსიკას, რითაც სურს დაგვანახოს ბერების შინაგანი სიმშვიდე და გარეგნული ენერგეტიკა, ფიქრისა და მოქმედების დაპირისპირება. იდეის და საკომპოზიტორო ჩანაფიქრის სრული თანხვედრის გამო ბუოსკას მუსიკით გაფორმებული სპექტაკლები წარმატებით იდგმება მსოფლიოში.¹

„სუტრა“ სტილებისა და კულტურების შეხვედრის ადგილია.² ტრადიციასა და თანამედროვეობას შორის გადებული ხიდი კი მისი იდეაა. ამ მხრივ, უპირველესად ყურადღებას იქცევს სათაური, რომელშიც რაღაცის დაკავშირებაზეა მინიშნება. ცნობილია, რომ სიუჟეტურად ავტონომიური ჩინური სუტრები კრებულებში შეერთებული იყო პალმის ფოთლებისგან მოქსოვილი ძაფებით.³ ქორეოგრაფმა მართლაც დაგვანახა კავშირები, რომელიც მყარდება დასავლური ტანვარჯიშის სალტოებს, ჰიპ ჰოპის ტრადიციებსა და აღმოსავლურ საბრძოლო ილეთებს შორის, ასევე სპექტაკლში გამოყენებულ მინიატურულ და რეალურ ყუთებს შორის. ფიქსირდება წინააღმდეგობრივი კავშირიც ბერების საბრძოლო სტრატეგიასა და ბუდიზმში ძალადობის ფუნდამენტურ აკრძალვას შორის.

სპექტაკლი ადამიანის სრულყოფილებისკენ სწრაფვის ეტაპებს ისე აღწერს, რომ სიუჟეტური ფაბულა არ ექვემდებარება სცენების მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების ლოგიკას, მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული პაუსებით გამიჯნული 16 მონაკვეთი რეალობისა ხალ-ახალი სურათებია. ეს თანამედროვე ქორეოგრაფიის თავისებურებებით და სპექტაკლის თემატიკით თანაბრადაა გამოწვეული. როგორც

¹ <http://en.opera.se/om-oss/personal/portratt/szymon-brzoska>

² http://www.ballet.co.uk/cgi/reviews_database_search/db_search.cgi?production=Sutra

³ http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_10/apr10/gw_rev_sidi_larbi_cherkaoui-shaolin_monks_0310.htm

ცნობილია, თანამედროვე ბალეტში ნარატივი აზრს კარგავს, პრიორიტეტულია სივრცესა და დროში მიზნის გარეშე მოძრაობა.¹ უძველესი ჩინური სუტრებიც ხომ ყოველგვარი სიუჟეტის გარეშეა დაკავშირებული, მათში არც თხრობაა, არც სიუჟეტური ფაბულა.² შემთხვევით არ უწოდა პრესამ სპექტაკლს „აფორიზმების ან მოკლე სურათების კოლექცია“.³ საგულისხმოა, რომ ჩინური პეიზაჟი არაფრის ანალიზს არ ითვალისწინებს. მან ბუნების სრულყოფილების და მშვენიერების განცდით ბედნიერების პროვოცირება უნდა მოახდინოს. ალექსანდრე მენი თვლიდა, რომ ევროპელისთვის ჩინური სულიერების შემეცნების პირველი საფეხური სწორედ მათი პეიზაჟების ხილვაა. „ეს ზოგადსაკაცობრიო სულიერი ფესვებია, რომლებიც ხალხების დაახლოების საწინდარია“.⁴ მოქმედების მსვლელობის პლანს სპექტაკლშიც სწორედ პეიზაჟურობა ჩაანაცვლებს. ლოგიკური იყო, რომ დადგმაში ყუთებით აწყობილი ლოტუსის ყვავილიც ვიხილეთ, რასაც ესთეტიკური მშვენიერების განზომილებაში გადავყავართ. ჩინურ ფერწერაში სიწმინდის სიმბოლოდ აღიარებულ ლოტუსის ყვავილს შერკაუიმ უდიდესი დატვირთვა მიანიჭა. ყვავილის პირობითად ბუტკოზე ჩამომჯდარი ბიჭუნა მედიტირებს, ყვავილის ფურცლებში ჩამსხდარი ბერები ლოცულობენ, რაც „ბერებით გარშემორტყმული ბუდას ინკარნაციის ასოციაციას იწვევს“.⁵

როგორც ცნობილია, XXI საუკუნის თეატრალური დადგმები ხასიათდება დეკორაციის ნაკლებობით. კონკრეტულ შემთხვევაში დეკორაციის პრაქტიკული არარსებობის და განათების ნულოვანი გამოყენების

¹ <http://www.contemporary-dance.org/contemporary-dance-history.html>

² http://www.huffingtonpost.com/jillian-burt/sidi-larbi-cherkaouisut_b_734307.html

³ <http://bachtrack.com/review-sadlers-wells-sidi-larbi-cherkaoui-sutra-alithabet>

⁴ http://www.alexandrmen.ru/books/histrel/hr_1_03.html

⁵ <http://bachtrack.com/review-sadlers-wells-sidi-larbi-cherkaoui-sutra-alithabet>

შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, თუმცა სახეზეა მკაფიო პოზიცია სცენის ფერითი გაფორმებისადმი. თეთრი ფერის გაუფერულებული ტანსაცმელი, თეთრი ყუთები, თეთრად განათებული სცენა თეთრის, როგორც გარკვეული ემოციის მასიმბოლოვებელი ფერის ფსიქოლოგიურ შესაძლებლობებს ავლენს. ამ შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს ჩინური პეიზაჟური ფერწერის არაცნობიერ ან სულაც ცნობიერ გავლენასთან. გრანდიოზული მონოქრომული პეიზაჟები ჩინეთში გრაგნილის ფორმით ინახებოდა. დათვალიერებისას მას ნელ-ნელა ხსნიდნენ და მაყურებლის ფანტაზიის გააქტიურების მიზნით თეთრ მონაკვეთზე ყოვნიდებოდნენ. სწორედ ასე, თანდათან იხსენება ჩვენ თვალწინ ლეგოს პრინციპით გადაწყობილი ყუთების პეიზაჟები. თეთრი ყუთების გადაადგილების მომენტი ფანტაზიის გააქტიურებას იწვევს, რის გამოც გვიადვილდება ახალი ფიგურის გონებაში წარმოდგენა ყუთების მორიგი რეალური კონფიგურაციის დასრულებამდე. მთავარი ამ „ჩანახატებს“ შორის არსებული კონტრასტებია, რომელიც თვით მუსიკალურ მხარეშიც მოძრავი და მედიტაციური, რომანტიკული და თანამედროვე ბგერითი სამყაროს მუდმივი დაპირისპირებით აისახა. სცენებს შორის დეკორაციის შეცვლა და „ქორეოგრაფიულ-მუსიკალური სიჩუმე“ სუიტასთანაც იწვევს ასოციაციას, რომელიც ასევე გამორიცხავს გამჭოლი განვითარების დრამატურგიას. სცენები მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული პაუზებითაა გადაბმული. შემთხვევით არ შეაფასა ეს დადგმა პრესამ, როგორც „სიჩუმეების პასაჟებით აქცენტირებული ჭვრეტითი ნაწარმოები“.¹

განსაკუთრებულ განმარტებას ითხოვს სპექტაკლის ერთადერთი დეკორაცია — ნაძვის მასალისგან გამოჭედილი ადამიანის ზომის ყუთები. ეგზისტენციურ საგნად გადაქცეული ყუთების გეომეტრიული კონფიგურაციებით წარმოდგენილია კელია, სარკოფაგი, საწოლი, საყოველთაო

¹ http://www.ballet.co.uk/cgi/reviews_database_search/db_search.cgi?production=Sutra

სასაფლაო, მაგიდა, ნავი, ლოტუსის ყვავილი, დომინოს ქვები. მონაწილეები იკავებენ ყუთის შიდა და გარე სივრცეს, თავსდება მის ზემოთ, გვერდით, იმალებიან მასში, რაც სხვა არაფერია თუ არა ყუთის სივრცის მენტალური ათვისება მიზნის შესაბამისად. ამგვარი იმპროვიზაცია მძაფრად გვაგრძნობინებს თეატრალიზაციის ელემენტს.¹ ხის ნაჭრების რეალური ზემოქმედება სწორედ ამ „თეატრალურ და არქიტექტურულ ილეთებში მდგომარეობს“.² ადამიანის ზომის ყუთები განასახიერებს სამყაროს სამყაროს შიგნით.³ ვინაიდან ყუთში მოძრაობა შეზღუდულია, მასში მოთავსებული ადამიანების ქმედება შერკაუის მიერ შემოთავაზებულ ტესტად აღიქმება. როგორ მივიღებთ შეზღუდვას, ვეცდებით თუ არა მის გადალახვას, ვაქცევთ თუ არა მიკრო სივრცეს მაკრო სამყაროდ. მხატვრისთვის ყველაზე ძლიერი სცენა სწორედ იარუსებიან საძინებელში მყოფი ბერების სიზმარია, სადაც ისინი ამ მასობრივი შეზღუდულობის გადალახვას ყუთებზე დარტყმებით ცდილობენ. „ეს ცოცხალი სხეულებია, რომლებსაც სიზმარში მოძრაობის საკუთარი სქემა აქვთ, თუმცა სიარული და ტრიალი კოორდინირებულ მოძრაობებში გადაიზრდება“.⁴ ქორეოგრაფის გენიალურ მიგნებად უნდა აღვიქვათ ყუთების უშუალო ჩართვა „ქორეოგრაფიულ პარტიტურაში“, როდესაც ისინი სხეულის ნაწილად აღიქმება. „აცეკვებული ყუთები“ დეკორაციის ფუნქციას კარგავს და იქმნება მოქმედების სრულიად ცარიელ სცენაზე მიმდინარეობის ილუზია. მულტიმედიური საშუალებების ბუმის ეპოქაში მინიმალისტური მხატვრის და ქორეოგრაფის კრეატიულობა სცენის ერთადერთი დეკორაციით

¹ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/a-box-of-delights-antony-gormleys-sutra-831379.html>

² http://www.ballet.co.uk/cgi/reviews_database_search/db_search.cgi?production=Sutra

³ http://www.huffingtonpost.com/jillian-burt/sidi-larbi-cherkaouis-sut_b_734307.html Bottom of Form

⁴ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/a-box-of-delights-antony-gormleys-sutra-831379.html>

მანიპულირებაა, რაც სრულიად უპრეცედენტოა თვით მეოცე საუკუნის თეატრისთვის.

ტრადიციულის და ნოვატორულის შერწყმა ყუთების დონეზეცაა გამოხატული. კერძოდ, ეპოქათა შეხვედრის მორიგ გამოვლინებად გვევლინება სპექტაკლის ანომალია — ერთადერთი ალუმიინისგან დამზადებული ყუთი, რომელიც დისციპლინირებულ სამონასტრო ცხოვრებაში „უცხო სხეულის“ შეჭრას სიმბოლიზირებს. ამ „გამონაკლისით“ ქორეოგრაფი შეგვახსენებს, რომ არსებობს მკაცრი წესები, რომლებმაც საუკუნეებს გაუძლეს. მხატვრის აზრით, ალუმიინის ფუტურისტული ყუთი გვაგონებს ტექნოს, სულ სხვა საუკუნეს.¹

ქორეოგრაფს სურს დაგვანახოს კონტრასტი რიტუალურ საბრძოლო ვარჯიშებს და აუტსაიდერის პირადულ განცდებს შორის, რომელსაც ავანგარდული ქორეოგრაფიით გადმოსცემს. ბერების გასაოცარი სისწრაფე, ქორეოგრაფიული სინქრონი კინემატოგრაფთან იწვევს ასოციაციებს და კონკურენციას უწევს თანამედროვე შოუებში მულტიმედიური საშუალებებით მიღწეულ ეფექტებს. საბრძოლო ილეთები ქორეოგრაფიის მოდერნიზებული მოძრაობების წყალობით ათლეტიზმის და ჰიპ ჰოპის ელემენტებსაც ითავსებს, რაც ჰიპნოზურად ზემოქმედებს.² საბრძოლო ვარჯიში შაოლინის ბერების ყოველდღიური ყოფის ნაწილია, რომელიც თანაბრად ითვალისწინებს როგორც გონების, ისე სხეულის დისციპლინირებას. ეს იდეა იმთავითვე იყო ჩადებული საბრძოლო ილეთებში, როდესაც ტანის დინასტიის ყველაზე ძლევამოსილი იმპერატორის ტან ლი შიმინიუს ტანზე დასაბრუნებლად ბერობას საბრძოლო ხელოვნების შესწავლა მოუწია. დილის ტრადიციული ბუდისტური რიტუალის შემდეგ იწყებოდა კუნგ ფუს ვარჯიშები მუშტებით და თვითდაცვის ყველაზე

¹ იქვე

² <http://www.manchesthertheatres.com/sutra.htm>

ეფექტური იარაღით — ჯოხით.¹ საბრძოლო ჯოხის, იმავე გუნის ნაირსახეობებიდან შერკაუიმ გამოიყენა გუნბან-ჯოხი, ხმლის, იმავე დაოს ჯგუფიდან კი გრძელი ფუდაო. გასაოცარია, თუ როგორ ახერხებს ქორეოგრაფი ეფექტური საბრძოლო სცენების დაპირისპირებას სუბიექტური განცდების გადმომცემ მიზანსცენებთან. ამ კუთხით დადგმის უძლიერესი მონაკვეთი საბრძოლო ვარჯიშის დამთავრების შემდეგ ალუმიინის ყუთში მოკალათებული ბიჭუნას და სტუმრის მედიტაციურ ცეკვას უკავშირდება. ისინი ცდილობენ მოერგონ პატარა სივრცეს, მიაღწიონ ტანდემს. ქორეოგრაფის აზრით, მედიტაციისას სწორედ ასეთ პატარა კელიაში ყოფნა ახდენს ექსტრაორდინალური სულიერი შესაძლებლობების სტიმულირებას. მარტოსულობის ტრაგედიის გადმომცემი სცენა ასოციაციას იწვევს როდენის მოაზროვნესთან. შერკაუი თავს მარტოსულად გრძნობს ბერის კელიაში. აქ ქორეოგრაფი იყენებს თანამედროვე ქორეოგრაფიის ისეთ პრინციპებს, როგორიცაა „იზოლაცია“, (სხეულის სხვადასხვა ნაწილის გამოყოფა და მათი დამოუკიდებელი მოძრაობა) და „ოპოზიცია“ (სხეულის ერთი ნაწილის მის ოპოზიციურ ნაწილთან საპირისპირო მოძრაობა).²

სპექტაკლის ავტორებს სურთ დაამსხვრიონ დასავლეთის და აღმოსავლეთის მცდარი წარმოდგენები ერთმანეთის შესახებ, აზრი აღმოსავლური კონტინუალური და დასავლური დისკრეტული აზროვნების, ასევე ტრადიციისა და ნოვატორობის შეუთავსებლობაზე. მათ აიტერესებთ, შედგება თუ არა დიალოგი თანამედროვე ადამიანს და საუკუნეთა სიღრმიდან მომდინარე ტრადიციების დამცველთ შორის. აუტსაიდერი უხილავი ბარიერის გადალახვას ცდილობს, რომელიც თუნდაც ჩინეთის კედელში შეუღწევლობითაა სიმბოლიზებული. სპექტაკლის ბოლოს ორი სამყაროს წარმომადგენლების ურთიერთსიმპათიებიც გამოინატება

¹ <http://www.shaolin.ru/shaolin/kungfu/shaolin-inshougun.php>

² ლორია ნანა. დასახელ. ნაშრომი, გვ. 157

— ბერები ევროპულ ტანსაცმელს იცვამენ, ხოლო შერკაუი საოცარი სიზუსტით იმეორებს ბერების ილეთებს. დიალოგი შედგა, მაგრამ რომანტიკული, ტონალური მუსიკის დინამიკა აშკარად აცდენილია შაოლინის ბერების მოძრაობების დინამიკას. ამ მუსიკის ქრონოტოპი აღმოსავლური საბრძოლო სცენის ქრონოტოპს არ ემთხვევა. ხომ არ არის ეს მინიშნება იმაზე, რომ აუტსაიდერის მიერ მათემატიკური სიზუსტით შესრულებულ საბრძოლო ილეთებს რაღაც შინაგანი მაინც აკლია, რაც 2 თვეში ან 2 წელიწადში არ ისწავლება.¹

მოსაზრება ბალეტის დრამატურგიის შესახებ, რომლის თანახმად, იგი „ოთხი ტიპის დრამატურგიის სინთეზია (თეატრალური, მუსიკალური, ქორეოგრაფიული, ფერწერული)“² შესაძლოა გავრცელდეს „სუტრაზეც“. კონკრეტული დირექტივებით შერკაუიმ მუსიკალური გაფორმება და მხატვრობა თეატრალურ-ქორეოგრაფიულ იდეას და დრამატურგიას ორგანულად დაუქვემდებარა. სპექტაკლი ფუტურისტული ტენდენციით, კონტრუქტივიზმის ესთეტიკასთან დაკავშირებული ყუთების გეომეტრიზმით, ჯგუფის და სოლისტის ქორეოგრაფიული პარტიის დაპირისპირებით, სცენური სივრცის დეცენტრალიზაციით, მუსიკის და საცეკვაო მოძრაობების დამოუკიდებლობით უფრო ავანგარდის ესთეტიკისკენ იხრება, რომელიც ქორეოგრაფიულ თუ საბალეტო დადგმაში სცენური სივრცის გასაოცარ გაფართოებას ითვალისწინებდა.

¹http://www.ballet.co.uk/cgi/reviews_database_search/db_search.cgi?production=Sutra

² ლორია ნანა. დასახელ. ნაშრომი, გვ. 7

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ლორია ნანა. ბალეტის ისტორია. თბ.: შპს „სი-ჯი-მს“, 2014
- http://www.alexandrmen.ru/books/histrel/hr_1_03.html
- <http://bachtrack.com/review-sadlers-wells-sidi-larbi-cherkaoui-sutra-ali-thabet>
- http://www.ballet.co.uk/cgi/reviews_database_search/db_search.cgi?production=Sutra
- http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_10/apr10/gw_rev_sidi_larbi_cherkaoui-shaolin_monks_0310.htm
- http://www.birminghamhippodrome.com/WhatsOn_focus.asp?showId=1765
- <http://www.contemporary-dance.org/contemporary-dance-history.html>
- <http://www.east-man.be/en/10/>
- [Http://en.opera.se/om-oss/personal/portratt/szymon-brzoska](http://en.opera.se/om-oss/personal/portratt/szymon-brzoska)
- http://www.huffingtonpost.com/jillian-burt/sidi-larbi-cherkaouis-sut_b_734307.html
- <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/a-box-of-delights-antony-gormleys-sutra-831379.html>
- <http://www.manchestertheatres.com/sutra.htm>
- <http://www.shaolin.ru/shaolin/kungfu/shaolin-inshougun.php>
- http://www.seriousart.org/archive/gormley_interview.html

THEATRE STUDIES

Tamar Bokuchava,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University
Professor

FOR THE OF DRAMATIC AND POSTDRAMATIC THEATRE GENERAL

1. While analyzing dramatic theatre the researcher takes into consideration some main features of dramatic theatre shaping its identity. First of all it is the attitude to the spectacle as to the accomplished independent product. Besides its logocentric and literature centric mood, fable's development dominant linear-progressive character, monadic principle of time-space modeling etc. All those features come from the reflecting-mimetic understanding of the arts nature. The specifics of dramatic theatre define the general features of its scientific analyses.
2. The postdramatic theatre opposes the dramatic one through overcoming the principle of dominancy of drama (literary base). It creates theatrical events based on different principles. The task of postdramatic theatre features essential analyses sets new objectives and challenges for art criticism because the new theatrical practice questioned the old methodology.
3. Hans-Thies Lehmann in his book underlines some peculiarities of postdramatic theatre and shows, that new theatrical practice contradicts the old one. It seeks to overcome the structure hierarchy, sign-symbol language. Continuing the modernist trend of provocation, it goes much further and calls into question all concepts or ideas of logocentric rationalistic consciousness.
4. The adequate critical analyses of postdramatic theatre must be based on the conception of non mimetic theatre. The

communicative and artistic nature of postdramatic theatre, its principally different relation to reality must be analyzed as a sensual experience of postmodern world view and philosophy.

5. Elements of Postdramatic Theatre in Robert Sturua's "Styx".
6. Conclusion.

Maka Vasadze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University

The doctor of Arts,

CONCEPTS OF POLIKARPE KAKABADZE'S CLASSICAL PLAYS BY STURUA'S METHOD

Robert Sturua's staging of the Georgian classical plays in Rustaveli theatre gained more or less success. Anyway it caused the fierce discussion in our society. The reason might be the classical works what was read and carried out by director absolutely in a different way. This time I refer sturua's interpretations of the plays of Polikarpe Kakabadze – "Kvarkvare Tutaberi" and "Three Virgins".

Maintaining the basic essence, internal structure, concept and generic characteristics of the work is very difficult during the re-interpretation of dramatic work. The best example is the concepts of Kakabadze's plays' with the method of Sturua. There are some places where the text is inserted in "Kvarkvare" and also in "Virgins" or sequence of actions is violated. In short, Robert Sturua offers us the new installation of Georgian classical works. In "Kvarkvare" there is extracted quotations from the other plays of Polikarpe Kakabadze where are given variation of faces. Moreover the director added a scene "The Career of Arturo Ui" from the play of Bertolt Brecht. The director used the play "Three Virgins" in "Virgins" as a base but for aggravation

of the idea he used the excerpts from “Kakhaberi’s Sword” and “Kvarkvare”. Meticulous working on dramaturgical material is characteristic for the theatre language of Robert Sturua. First of all, director is working on text and then he is doing some compilation from the text. He creates his text from the existing work. In “Kvarkvare” Robert Sturua exposed not only Kvarkvare but a society what allows and stand the existence of Kvarkvare. Perhaps that is why director showed us Kvarkvare’s metamorphoses in the play and the different imitations of his masks. “Virgins” is fairy-scene allegory of our unfortunate country and of the people living in and becoming the flattening mass. We could perceive the performance as another warning or another plea for awakening. The artist tell us: Living in constant fear and obedience is impossible when the authorities don’t care about the state, motherland or people and they think only for their own glory or how to gain the power. We of our slavish obedience encourage them to enforce their criminal intentions.

Transformation what was undergone by Polikarpe Kakabadze’s characters gave more publicist sonority to their faces. As I already mentioned unusual dynamics of scenic narration is one of the signs of Robert Sturua’s theatrical language. Unification of the different theatrical genres or direction in one play is characteristic for Robert Sturua’s directing language. The best example is “Kvarkvare and “Virgins”. “Virgins” is synthetic play staged with the modern post-modernistic methods. Physical, verbal, dramatic, musical theatre elements are combined in the play. Despite having such changes of plays in both performances Robert Sturua hasn’t violated the main dramaturgical essence of Polikarpe Kakabadze because itself Polikarpe Kakabadze always used to expose the negative parts of public life in his creation. Characters of his comedies expertly use a different masks. Director raised exactly one of the main topics in the foreground from the creativity of Kakabadze.

Mariam Iashvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University

EPIC THEATRE AND POST-HEROIC MANAGEMENT

“Epic theatre” for Brecht is high-skillfully arranged organic space with its difficult content and is characterized by a various social objectives.

Heiner Muller considered impossible to do anything in the theatre after Bertolt Brecht but if it is possible it should be done in a different way – To use Brecht without criticism is treason – was often said by Muller, therefore Muller started to continue from where Brecht stopped.

In the recent period of his life Heiner Muller was interested by Dirk Becker’s booklet “Post-heroic Management” and he is fascinated by the metaphor of “Boiled Frog” in it.

The metaphor of “Boiled Frog” is directly connected to any management system what we could freely fit to any governmental structure, including theatre. Muller believes that in this case we are dealing with the model of epic theatre.

“The frog need to learn how to tease” Muller makes periphrasis of Dirk Becker and concludes that fight is one of the most astonishing feature of human – fight for breaking down a badly build system.

Theatre for Muller is unfinished process what sets a lot of questions instead of looking for a solution to lead the society to their roots. Making mistakes takes a special place in this process – “make mistakes and make it as soon as it is possible”.

Maia Kiknadze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University
The doctor of Arts

“DURUJI REFORMS”

1. Georgian drama in 20s of XX century – in Rustaveli Theater, in the young creators’ circle came to the opinion of the necessity for creation of new theatrical aesthetics. In the atmosphere of great social and political changes which took place in the country, for the purpose of artistic and administrative transformation grounds of the theatre, and by the initiative of Sandro Akhmeteli and young actors there was established a corporate union “Duruji”.
2. In the history of Georgian theater creation of “Duruji” was one of the most revolutionary coups. The manifesto of “Duruji” was revolutionarily radical. The text of “Duruji” represented a modern sample of modern Georgian theatrical manifesto. “Duruji” developed reforms, corporate charter, adopted a manifesto, a hymn, a badge.
3. On January 29, 1924 in Rustaveli theater there was publicly announced the manifesto of «Duruji», which was followed by the broad public interest. The manifesto was supported by “Tsisferkantselebi” and “Futurists”.
4. The strict disciplinary rules of “Duruji” caused the conflict with the Artistic Director of the theatre Kote Marjanishvili, because of which he left the theater.
5. The role and importance of “Duruji” in solving of artistic and administrative grounds of the theatre.

Gubaz Megrelidze,
The doctor of Arts

ISSUE OF TRADITION AND INNOVATION IN THE MODERN GEORGIAN THEATRE

1. The tradition is the unity of ideological, artistic qualities what is developed and creatively learned by the next generation. If an artist stays committed to the theatrical methods of his predecessor then he will be extruded. In fact, this is no longer a tradition because there are used completely different principles.
2. Theatrical form always requires the understanding of time. The criteria of attitudes towards the classical works is becoming necessary to be changed. According to this new one is exactly being created a play and it won't become a follower of tradition in the form of earlier one. P. Brook thinks that only use of tradition essence is recommended if it has got the modern expressive form. Such an event can be considered the plays "Chinchraka" and "Stepmother of Samanishvili" staged in 60s of XX century in Rustaveli Theatre.
3. The director's creativity searches make the innovation of theatrical form and at the same time changing approach to the classical work is important. So a play is created according to this new one and it won't become a follower of tradition in the form of earlier one. Such an event of the Georgian theatre in 70s of the last century can be considered a play "Stepmother of SamaniShvili" staged by R. Sturua and T. Chkheidze in Rustaveli theatre.
4. Issue of searching form in a theatrical art is always important and is connected to the process of ongoing development. G. Tovstonogov notes that innovation is concretely related to exact finding of genre according to which there opens a

life-giving Universe of features of this work. Therefore the play “Kvarkvare” staged in Rustaveli theatre has become a significant event.

5. Robert Sturua’s “Richard III” is the best example of the importance of searching a new interpretations in the play was staged many times. Until now nobody ever tried to find the tragic-comic nature in Shakespeare’s play or using the B. Brecht’s and the fundamentals of intellectual drama what are making metaphorical changes on the stage.
6. Innovation in the art means refinement of art cognition and expansion, deepening the ideological content of the play, enriching the style and form, improving the skills and using the creativity capabilities in a new way. Therefore a new ideological understanding of content requires a solution by the original means what gives rise to the search of a new forms.

Tamar Qutateladze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University

SEVERAL NON-TRADITIONAL STAGING

In the paper - “few non-traditional staging“ - analyzes the five major Georgian theater performance. They have to find a different generation of directors will read the text, the stage transformed implication and metaphor. The familiar stories, characters and conflicts, and opening the directors declared a rich gut, savvy citizen, the artist irreconcilable principles, why the sudden manifested in Georgian and foreign dramatists masterpieces.

„Postmodern situation” or, “Postmodern sensitivity” reflected Sh. Gatsrelia’s understanding of non-traditional

audience of young Georgian Theatre staged. In the B. Lavrenevi's "The decomposition." The play was staged here again st Soviet revolutionary concept, it has become particularly valuable assistance and a free interpretation of the new socio-political, the latest expression of Transfiguration.

A. Enuqidze's "Irene happiness" the free interpretation (theater, 1994) enriched in the „David Kldiashvili's Theatre" area. At that time it was almost revolutionary courage performance was outstanding. Georgian Theater was an innovation in the audience on stage and be in the center of the action, characters and the audience in the final presentation of role reversal. The scene played out on the street realism" also is reflected in the reality of that time.

D. Mgebrishvili implemented has become "News" by the I. Mishima "My Friend Hitler" (Royal District Theatre, 2004). Hitler played by Nato Revaz Murvanidze and Krupi played by Revaz Tavartkiladze clearly portrayed the modern rules of the game of politics from behind the scenes.

In the Central Theatre of the capital staged the original staging "Guest-host" (Theatre, dir. Valerian Gorgoshidze) Vaja Pshavela's philosophical thought of antiquity tragedies connected with the spiritual kinship.

Implicated in a ritual of hospitality philosophical work free of understanding also present on the host-guest interaction lasting guest-host if the universe emerged from the chaos outside the tragic existence, even after their death or another transformation ritual, Vaja Pshavela's philosophy was one of the A fundamental feature.

Lasha Chkhartishvili,
The doctor of Arts,
Modern Georgian Theatre research Center of Ilia State
University

TRADITION AND AVANT-GARDE, THAT IS TRAGICOMEDY TO ECCENTRICITY

In last decades the co-production of Robert Sturua and Zaza Papuashvili “The Misfortunes of Darispan” was the most discussed performance by art critics between the other productions of The Rustaveli Theatre. The variety of opinions and sharp debates seemed familiar to Robert Sturua’s works. Even small performances of the producer are discussed by general public, but “The Misfortunes of Darispan” exaggerated all expectations. The opinions of art critics were divided in two parts. The strangest thing was that the best representatives of art critics of soviet times and new generation were on both sides. One part was sure that it was a sensation in the interpretation of Davit Kldiashvili, the others were against of the concept of the performance.

The new interpretation of the drama of David Kldiashvili by Sturua&Papuashvili production was pretty realistic and contemporary. This play prevented the work of Kldiashvili from being unused. Robert Sturua has broken old stereotype that has been existing for about forty years.

Art has a sense if it evolves interminably. Its approaches to the matter should be contemporary and should be described in an artistic manner. If we take a look of the performance, we will see that specific features are emphasized and the text is maintained (except several phrases). And if we don’t see the distinct features of the work it means they don’t exist anymore, they have been disappeared from daily life. Robert Sturua makes us recognize new reality.

Tamar Tsagareli,

Theatre critic; The doctor of Arts; Associated professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

THEATRICAL FORMS: EPOCHS AND TRENDS

It is very difficult to avoid reiteration, citation and sometimes more banal conclusions when one reflects on the general theatre art.

What is the most important problem in the relationship of our students' youth generation and the work of classic dramaturgy literature at our educational institutions? As I think the most acute problem is their relationship towards these works of literature. I would also like to mention that unfortunately you will often meet problems of the same character at the professional theatres.

At any case the performance arranged according to the play of classical dramaturgy will not become an important art occasion if there will not be read modern essence. It is an axiom on which nobody is arguing today.

During the last years the forms of theatre art became more difficult. To some extent it is caused by using of rapidly developed modern theatre technologies on the stage, but from the point of art view even the most bold performance of the exterior form arranged using the ultramodern technologies doesn't represent anything if there is not included something valuable. The audience sooner or later will see, feel the inner emptiness of the show.

As a rule true artist always is ahead to his/her time. The best example of it is Sheakpeare, whose plays are as modern today that sometimes they look like the texts written by prophet.

When a young stage director (and not only) starts staging of the classical play, he/she should remember that he/she is staging the play about today, written in the past! Here both coordinates of time are equally important.

Giorgi Tskitishvili,
The doctor of Arts,
The professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian
State University

EVERYTHING CHANGES

Time is running out, era is replaced by the epoch and fashion is changed by fashion but the progress is changed by the ongoing. The same is true about the expressing methods and means of theatre. They are also being renewed constantly. All above mentioned is clearly reflected on the visual vocabulary or non-verbal language of speech. A new form and style is being introduced. The problem is being changed what attracts, concerns or is interesting for the modern society. In short, the modernity and present determines directors' plays today. There is a new way of work analysis. Even the classic play gains a new sound.

In the work the talk is about the character from Macbeth by William Shakespeare and in particular the different understanding of Scottish king Duncan's person in the several plays of Georgian directors. These are : Shota Rustaveli Theatre (1995), Director – Robert Sturua, Duncan – David Papuashvili; Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre of St. Peterburg(Russia) (1995), director – Temur Chkheidze, Duncan _ Kiril Lavrov; Vaso Abashidze Music and Drama State Theatre (2009), director – David Doiashvili, Duncan – Aleksander Begalishvili; Kutaisi Lado Meskhishvili State Drama Theatre (2014), director – Ioane Khutsishvili, Duncan – David Roinishvili. All four performances present the features of kind of artistic analysis of Scottish King. Actors' and directors' different, individual interpretations. Four different scenic implementation of an acting person is being appeared in Shakespeare's "Macbeth". Of course its creators saw, perceived, recognized the Scottish

King's artistic image on their own way. Therefore we have four various characters.

Every art work should be considered in the context of the era because a specific time determines its creation. The time, the era, fashion, trends are changed, so a well-established stereotype, tradition, stamp, cliché are falling down and people are aware of this or that event in a new way. Like other branches of Art theatre offers us the modern interpretation.

Marina Kharatishvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Associated professor

FOR THE ISSUE OF WORD TRANSFORMATION IN A STAGE SPACE

(Giorgio Strehler's directing notes on Chekhov's play "The
Cherry Orchard")

The work concerns with the specific issues of directing art and in particular it emphasizes the function of director-creator who creates not only the transformation forms of word in the stage space but also the project of this transformation as the form of directing text. "Directing Text" of A. Chekhov's performance "The Cherry Orchard" is examined in the work what was organized by distinguished director of modernity Giorgio Strehler, in particular directing notes of the first action. The reference work presents the fact of directing art's practical development and existence of upper levels of the specific theatrical literature. This indicates on Giorgio Strehler's great role in development of theatrical language as for the practical but also theoretical point of view.

Giorgio Strehler's notes are special thoughts not only about the theatre or stage work but also it is the means of understanding the mysterious layers of creative process.

Giorgio Strehler could fulfill his special role not only by the practical working in world's stage works but also he extended, deepened and enriched the theatrical literature with a new terminology.

FILM STUDIES

Zviad Dolidze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University
Professor

JIDAIGEKI – THE ONE CENTURY TRADITION

The film arts of all countries have their genre traditions that had gained the original positions during the decades. Most of them were tested by differentiation, transformation, evolution, but never complained the lack of film-goers, relaxation of interest from the side of the creative circles. Indeed their merit is very considerable in the development of the national film industries.

Jidaigeki is the Japanese film genre which came from the theater as the other first film genres. The Japanese theatrical art had the significant impact on the local film. It is no other country in the world where the newly emerged cinema thus obeyed to the theater.

The starting point of Jidaigeki begins since the end of the XIX century when there were appeared the first films of the Japanese film pioneers. Those works depicted the past times, historical-heroic subjects, battles of great feudal lords and samurais, ordinary days of peasants and merchants. Jidaigeki is the same with historical film which in the era of silent cinema in the some west countries was called as the period or costume films.

Jidaigeki had the strictly defined stylistic and conceptual frames. In the first years all of them were shot in the old capital of Japan – Kyoto because in absence of artificial lighting the shooting process took place in exterior only and this city was the suitable for the filming of production of this genre by its old castles, other buildings, streets and alleys. The best Japanese film directors worked in Jidaigeki and the first Japanese film star arose exactly in this genre.

Elisabed Eristavi,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University
Associated professor of the film faculty

**FOR CONFERENCE “TRADITION AND AVANT-
GARDE” “CORN ISLAND” BY GIORGI OVASHVILI**

1. Film’s idea
2. Film’s themes
3. Definition of images
4. Image of the old man
5. Image of the girl
6. Specific of narrative
7. This film is avant-garde in Georgian cinematography
8. Rhythmical movement of narrative
9. Psychological texture
10. Nature as main theme
11. Frames style
12. Camera movement
13. Lighting style
14. Tonal variation of the structure
15. Symbols as rhythmical movement
16. Symbols as part of the narrative
17. Images and nature
18. Visualization of location
19. Style of soundtrack
20. Character of soundtrack
21. Function of soundtrack
22. Music as voice of hero and part of sound structure
23. Dialog system
24. Audiovisual structure
25. Function of Postproduction
26. What kind of film is “Corn Island
27. Philosophical sounding film

Lela Ochiauri,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University
The doctor of Arts, Professor

NEWEST HISTORY OF GEORGIA – “QUALITY MARK” OF SUCCESSFUL GEORGIAN FILM

Recently almost in parallel several films have been made in Georgia which have reflected the historical events and outcomes that comprises the newest history of Georgia. The films showed those events from different standpoints, based on different backgrounds and highlighting different problems. It has been long since the abovementioned issues have not attracted the attention of the contemporary Georgian filmmakers although those event were worth of being narrated.

Those issues were the changes which took place in 90-ies in Georgia: change of State system, administrative structures, outcomes of so called, Tbilisi civil war, wars in Abkhazia and Samachablo (I mean political and social situations but not the battles or attacks as such), the processes that had influenced physical and spiritual lifestyle, inner state, conditioning of present and future perspectives of the Georgian people, and especially the young generation.

The themes mentioned above were touched by Georgian cinematography starting only from 2005, by the film of Levan Tutberidze “Trip to Karabakh” and then followed by the “Conflict Zone” by Vano Burduli, “On the Other Side” by George Ovashvili, “Long Bright Days” by Nana Ekvtimishvili and Simon Gross, “Susa” by Rusudan Chkonia, “Born in Georgia” by Tamar Shavgulidze, “Smile” by Rusudan Pirveli, “Brother” by Teona Mghvdeladze-Granade and Tier Granade, “Machine that Extinguishes Everything” and “Tangerines” by Zaza Urushadze.

These very films, on one hand, have presented new

Georgian cinematography and on the other hand, they brought international success to it.

Zaza Urushadze's film "Tangerines" made even more, it broke all existing "traditions" and moved forward, from European to American continent. The film was nominated among the five Oscars Foreign Language Films and was left behind of the Oscar winner by a few votes.

Manana Paitchadze

PhD. Philologist

hota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

RENÉ CLAIR AS ADAPTATOR OF THE FAUST THEME

In world movie art is René Clair the name associated with avantguard and with tradition. Moreover, René Clair created the author's tradition – the melodramatic tragicomedy based on the principles of poetic realism full of irony and parody.

The movie "Beauty of the Devil" shot in 1950, is the best illustration of this. Among the other film adaptations shot on the Faust theme, René Clair's movie takes a special place first of all because of the fact that the director offers the viewer "Faust's" adaptation by Goethe and the legend of Faust as well as "A tragic story of doctor Faustus" by Christopher Marlow. Consequently, "The Beauty of the Devil" of René Clair represents a director author's film-parable which theme core is seemingly based on "Faust" by Goethe, but at the same time it is full of collisions and allusions of "Faust" from the legend and from Marlow's play.

René Clair's tragicomedy "Beauty of the Devil" was and still remains to be a new word in a number of movie adaptations on the Faust Theme. The influence of this movie and its author

– the director and the screenwriter René Clair - on modern Faustmovies vs. Adaptations – such as Terry Gilliam’s movie “The Imaginarium of Doctor Parnassus” (2008) and on “Faust” by Alexander Sokurov (2012) is obvious enough.

Ketevan Trapaidze,
The Doctor of Arts,
Associated professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

TOLD IN THE WAY OF ARAK

The work concerns to innovative conditional method in the film “Londre” shot by director Tamaz Meliava in 1966 what is based on the Georgian folk tales with the script created by the writer Otar Chiladze. This work has got all characteristics and qualities of metaphorical fable or poetic parable. At the same time, the strong social-political sonority is obviously felt in it. Say and pain of artist and citizen is clearly and sharply separated. The first time in the Georgian film history there is wittily used active involvement of narrator in development of the voice plot beyond the scenes. Also like the narrator invisible drummer who is one of the participants of the film becomes an acting person.

The Georgian filmmakers often resorted to allegory to deceive the Soviet censor in 60s. Artists could easily demonstrate their stance with the tale and fable. By the help of reliable intuition a viewer accurately understood the say through the metaphor or subtext what was in the film. In this way, the Georgian filmmakers were talking to people about the issues of their interest. They presented the pain what was not said loudly.

Giorgi Ugrelidze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,
PHD student of cinema and television faculty,
Supervisors: Davit Janelidze, Lela Ochiauri

UNDERSTANDING OF TIME AND SPACE IN THE CINEMA AND ON TV

The issues that time and space resolve in cinema and on TV are almost identical. When the story is being told on the screen, it is time for the filmmaker to use creative methods and present the past, present and future time of the story to the viewer with specific language, according the scenery.

The understanding of space issues is raised in almost all of the work that is displayed. If the film's characters move from one geographical point to another, it is necessary for the director to have creative solutions for issues, because the story on the screen should be clear and convincing for the audience.

Creative time and creative space differs from real time and real space.

In general, television and film production are subjected to certain standard of time. For example, short and feature films have a specific, accepted and recognized duration. During the story, the film length is important because although history develops over several decades it must be condensed in a film which is composed of a series of short feature length screen shots. In all these cases, it is necessary to transform real time into creative time.

According to the screen specifics, it is important to resolve space issues too, as the story of the scenery can be developed in different geographical environments such as interior and exterior. In this case, the director of the movie follows the continuity of the principles established in various episodes of combining work on location so that viewers perceive the film

as a whole. In this case, time and space creatively transform the main instrument in the hands of the director, which is montage.

With the help of film montage the film director makes screens in the desired condition.

Giorgi Ghvaladze,
Associate professor

ABOUT THE HALF CENTURY JUBILEE AGAIN

Recently, the cinematographic circles celebrated the 80th anniversary of the well-known Georgian film director Merab Kokochashvili. The survey conducted among the cinema critics ten years ago uncovered “Big Green Valley” as the century movie; even this is enough for evaluation of Kokochashvili’s merit, though, exactly half a century before this successful work, was released a short film “Mikha” directed by M. Kokochashvili based on the story “Ladykiller” (Mususi) written by the big Georgian classical writer M. Javakhishvili. This is a case when the original story represented the national treasure, cultural heritage. Realistic expression of personality is characteristic to the writer’s creative work as well as his laconism, outstanding composition set-up, dynamism of story-telling and what is especially profitable for cinematography – diversity of personality of the characters and figurativeness of action development.

The issue of real, true and unconquerable love is given both in the story and the movie. After returning from military service, Mikha learns that his enamored Fefelo is getting married by force. He tries at his best to make Fefelo’s father change his decision, though in vain – Peter wants a rich son-in-law, love has no meaning to him. Absence of the permission stands

between Mikha and Fefelo and looks like an invincible fence erected between the oppositional interests. The corresponding episode along with the dancing scene carved by the film director is extremely luminous. These moves bring cogency, fluency in narration and naturality first in the story, then in the screening. The ensemble of perfectly selected actors undoubtedly contributed to this; among them Z. Kapanidze shall be outlined, performing Mikha's role. This was the actor's debut.

The road bringing the enamored to victory is uncommon and at a glance, even unhealthy, but Javakhishvili manages to provide original finale and persuasiveness using the writer's intuition characteristic only to him as to one of the best experts of women's characters in the national literature. This also facilitated Kokochashvili to find that way out and make the right decision according to which Mikha and Fefelo - shortly saying their love – are the winners in the movie. Showing that much freedom and independence in that era, when the so-called N. Khrushchov's (Soviet Union governor of that period) "Warming period" has already passed, was a bold step from the director's side. Kokochashvili managed to animate the literature source and interpret it in a better way than the impressive story of the classical writer on love.

The reason of longevity of "Mikha" lies in Kokochashvili's poetic narration and depth of unlimited, articulate movie language. Like in all well-known works, success is conditioned by integration of different components: mastership of actors, innovative view of director, synchronized collaboration of the artist V. Arabidze and the cameraman G. Gersamia, also beautiful music of the composer N. Mamisashvili. All these compounds brought in a synthesis that endured half a century.

Teo Khatiasvili,
Associated professor at
Ilia State University

CHANTAL AKERMAN'S "NOTHING HAPPENS" ART

1. Chantal Akerman's hyperrealism as her experiment;
2. Space and body – the main objects of investigation for Chantal Akerman's self-identification;
3. The room as a metaphor of everyday routine, of jail;
4. Killing of man as a symbolic act to eliminate patriarchal repression (Jeanne Dielman);
5. Megapolis as a body and other space of identification (News from Home).

ART STUDIES

Irina Abesadze,
Professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,
Humanities, social sciences, business and management faculty
The doctor of Arts,

EUROPEAN ROOTS OF AMERICAN MODERNISM

In the years of World War 2 number of European directions of art spread in the USA. The main reason of this tendency was increased migration of European avant-garde artists. Increased migration on the other hand was caused by aggressive anti-Semitism of Nazis in Germany and terror of upcoming war in France and other European countries. By that time in the USA, there existed every condition for artists to work and live without fear, American collectors were highly interested in their avant-garde experiments and Art-dealers were motivated to bet on those artists who not only were not adequately praised in Europe, but also were degraded and criticized. Nowadays it is obvious, that economic decisions of Solomon and Peggy Guggenheim, spouses Rosenbergs, Hammer or Crane's were profitable and the best pieces of modernist European art of 20th century were in their ownership.

In the years of World War 2 center of abstract art moved from Europe (Germany-France) to USA, where this direction underwent some alterations and was founded as direction of abstract expressionism. American followers of this direction were: Jackson Pollok, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, Clyfford Still, Barnett Newman, Franz Klein and etc. Kl. Grinberg named American-abstract expressionism "American painting", however in development of this direction participated such non- native American artists like: Dutch William de Kunning, Lithuanian Mark Rodhko, Armenian Archil Gorky and etc.

In the beginning of 40s of 20th century one more important European direction of art is developed in the USA. This direction was French-Spanish surrealism and was linked with temporal migration of Andre Breton, Marcel Duchamp and Salvador Dali in America. Here we also faced transformation of European surrealism into American one.

Development of Op-art (optic art) and art based on psychological aspects of perception should be counted as the result of symbiosis of Euro-American art.

In the context of American variations of European modernism, it is also interesting to research the European roots of such an American direction of art as it is Op-Art, as far as its basis comes from Marcel Duchamp's Fountain and also we should not forget British Frances Bacon, who also took great part in founding American Op-art.

Thus, as we can see, migration of European modernism in the USA came to be very fruitful for development of history of World avant-garde art.

Nato Gengiuri,
The Doctor of Arts ,
The professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

“THE NEW MODERNISM” IN THE ARCHITECTURE OF SOVIET PERIOD

Attention of world architecture magazines suddenly attracted Tbilisi in 1974: A new building was built in Tbilisi this year – The ministry of way construction (architects: George Chakhava, Zurab Jalagania). No one was indifferent to this original and attractive architecture. Many magazine published the photos of Ministry building even in the Soviet period and abroad.

Today even after 40 years passed we can consider it from the perspective of time as the part of the process of the Georgian architecture and we can represent it in historical context.

In 1960s appeared a “New Wave” in the Georgian Soviet architecture: Severity of Stalinist Empire’s building was changed by airy, light buildings. The 1970s was the logical continuation of architectural direction of the previous decades.

Sports Palace, the hotel “Iveria”, Philharmonia and other buildings are the result of the new stage in the history of the Georgian architecture. Artistic aspirations in this period was partially connected and is similar to those processes what was seemed in avant-garde architecture of 1920s and was dropped because of the political-ideological dictate. 1960-70-ies architecture introduces the innovation and free approach, what encourages us to separate this stage in the history of the Georgian architecture as “the New Period of Modernism”.

Ekaterine Kiknadze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

THE PENTECOSTALS AND ART REFORM AND SOCIO-CULTURAL CONTEXT

On April 23, 1932 year, the Soviet Union Communist (B) party issued a “Resolution of the literary and art organizations in the transformation.” This decision referring abolition of the minor art unions and organize the unions due to professions. In 1933, on the basis of the resolution organized Georgian Union of Artists. The concept of Union included personnel and a distinct ideology and centralizes management.

This form of art has become an important instrument of government propaganda ideas. Not determinative of the artistic value of his paintings in the standings, but has become an

ideological expediency. Such approach conditioned general look of the Georgian painting of the 30-40 years.

30-40 years of Socialist Realism didactic-artistic propaganda, on the background of the story-narrative works finished in Georgian Painting of a certain stagnation in the second half of the 50s, out at arena of the Young artists.

The Pentecostals are beginning a different way of thinking, based on clearly colorful, specifically artistic objectives, no collective, but individual searches and findings, which appeared to be the most important impetus for the further development of Georgian art. The report concerns the socio-cultural factors, the pentecostals in anticipating artistic reform.

Lika Mamatsashvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Ph.D Student

Supervisor: Prof. Nato Gengiuri

ALEKSANDRE ROINISHVILI IN THE VANGUARD OF GEORGIAN PHOTOGRAPHY

Photography of nineteenth century in Georgia appeared in the vanguard of country's cultural and historical development. The vanguard reflected everything in photography what was connected with tradition and it created the long chronicle.

Roinashvili was the first Georgian photographer in Georgia who gave to photography the national significance with his work, created a photo chronicles of life of the Georgian-Caucasian historical sites, famous people and ethno-types. He was the member of all acting cultural and social organization in Tbilisi. He helped and served without charge to the development of the Georgian theatre. Aleksandre Roinishvili was intensively participated in development and creation of Georgian Libraries

and schools. He collected archeological-ethnographic ancientness. He struggled for survival or revival of folk art. Published the publicist letters connected to the ancientness and he was exploring their past. Aleksandre Roinishvili's charitable and educational activities are the best example of culture vanguard of nineteenth century. At the same time his work was closely related to the Georgian and Caucasian history with traditional life and ethnography.

Natia Tsulukidze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University,
The doctor of Arts,
Invited lecturer

PHOTOGRAHY AS A WISH

„Every single day, with no exception, a new inventor of photography shows up” – one of the English newspapers reported after on January 7, 1839 Council of French Academy of Sciences announced an invention of daguerreotype, and the French Government purchased from Daguerre and gifted the mankind a secret of the photographic process. However, it is important to note that each inventor, according to the historical sources, was an independent discoverer. Yet, the official recognition was given to Daguerre. But more importantly, the history of photography begins much earlier – first records on Camera Obscura can be found in Aristotle's writings dated III B.C. Thus, in discussing the origins of photography and the invention of Camera Obscura Aristotle should be included as one of the contenders too. However, this is not a final step in the chain of important events in the history of photography: we can also see Leonardo Da Vinci and other well-known names among the generators of the photographic boom, and finally we reach the most important conclusion - photography, as a wish,

was born in the time immemorial, simultaneously with the birth of the mankind.

With this conclusion, many logical questions arise: why did the mankind have such a strong wish of having a naturalistic image reflected on the solid surface? Why did the mankind strive throughout the centuries to obtain a photographic image? Why are there a score of inventors of photography? An answer, more probable than exact, can be formed as several basic hypotheses:

1. The first, and the most clear reason must be a wish to depict reality
2. “To explain man to man and each man to himself” – portrait photography
3. To comprehend and decipher mentally, what an eye has seen
4. To get a clear and exact idea about the world
5. To perceive the world with detailed precision
6. To document the reality, a fact, that “it was here”
7. A wish to possess some concrete image – to copy, make reproductions

Signs of the simultaneous birth of the mankind and a wish of having photographic image can be found in the earliest examples of visual art, in which the attempts to depict life/environment realistically, to represent development of an action successively as a reportage, are clear in the Prehistoric, ancient Egyptian and Chinese art.

In conclusion, we can view phenomenon of photography as both, a tradition and as a progress, which caused a visual shock in the 19th century and still continuous to be one of the most important factors in the liberalization and democratization of human mentality and psychology.

MEDIA STUDIES

Luba Eliashvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University
Phd student
of the program “Culture in Media”, Humanities, social
sciences, business and management faculty

SOCIOCULTURAL ASPECTS OF AVANT-GARDE TRADITION

- Culture as a phenomenon - if we combine the Friedrich Nietzsche’s aphorism that “culture is nothing but a thin apple peel over the glowing chaos” with the Sigmund Freud’s idea that culture is a “super-ego”, which controls and does not allow primitive animal instincts immersed in a human to rise up the surface and to take effect, it will become clear what did the world of the modernism period rebelled against and what danger the “glowing chaos energy” contains.
- Clement Greenberg about the avant-garde and kitsch: “True, the first settlers of bohemia - which was then identical with the avant-garde - turned out soon to be demonstratively uninterested in politics. Nevertheless, without the circulation of revolutionary ideas in the air about them, they would never have been able to isolate their concept of the “bourgeois” in order to define what they were not.” As Clement Greenberg notes, “Where there is an avant-garde, generally we also find a rear-guard. True enough - simultaneously with the entrance of the avant-garde, a second new cultural phenomenon appeared in the industrial West: that thing to which the Germans give the wonderful name of Kitsch: popular, commercial art and literature”.
- Avant-garde and Socialist Realism: Avant-garde, as a new trend of culture, embraced all the arts. Poet Arthur Rimbaud explains the need to deny traditional culture with

one phrase: “Il faut être absolument moderne” (should be modern without fail). In a totalitarian state, where the only trend, the so called “socialist realism” was dominating, the totalitarian censorship was imposed to control all any different (bourgeois) trends. Avant-garde soon established in the cinema as well. Eisenstein who had emerged from the revolutionary euphoria suggested an ingenious aphorism about the social realism and “truth of life” – “In our life, the truth always triumphs, but life is often not enough”. Avant-garde artists still managed to include the avant-garde codes in their works. For example, David Kakabadze even managed to communicate his own ideas about the eternal and the temporal in the work depicting the socialist parade by the avant-garde, non-traditional ways.

- Social networks - the illusory environment for self-expression and individual freedom - The electronic media has abolished the self-locked “l’art pour l’art”. The artist’s individual freedom has increased much. The global world connected with the global network has simplified the possibility of self-expression for the most extreme minority - a particular individual.
- Tradition genesis according to the theory of functionalism: If we imagine, how a tradition evolved into a system in the life of a primitive human, we can say that it represents the unity of functional behaviors (actions) that have been accumulated throughout centuries. For example, the language as a means of communication is a tradition as well. The avant-garde tried to reject the language as a defective medium of communication, but futuristic and other avant-garde endeavors in the literature did not have the significant impact on the overall cultural system, i.e. turned out to be dysfunctional.
- Avant-garde-permanent revolution - cultural tradition - Ultimately, the avant-garde trend has obtained the image of

permanent revolution which naturally involves in the body of tradition, as one of its features. That is, the avant-garde trend becomes the means for expression of archetypes of traditional culture and the tradition of codes rejecting.

George Chartolani,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University
Professor of Media and Mass Communication

POSTMODERNISM AND GEORGIAN TV MEDIA

- Television, as a socio-cultural phenomenon emerged in the era of postmodernism. Television adapted not only the main characteristics of postmodernism as its content, but also its structure and external appearance. This transformed it into the most productive conduit, between the cultural values and social environment.
- TV as media includes the principles of postmodern such as the fragmentation, simultaneousness, simulation and pluralism. Few points from this list transformed in the modern media. Moreover, some of them even turned against their traditional understanding.
- Line of postmodern media includes two contradictory processes - globalization and fragmentation. It is concentrated on the global issues and the other hand it is extremely concentrates on the details of certain people's personal space.
- Contemporary Georgian media is also based on a postmodern worldview. It is the exact representation of eclectic, multicultural, aesthetic variety, genre and stylistic diversity. This so-called "Disharmony" reveals itself in a television broadcasting networks. As in its policy of

programming, as well as in the format of television projects, programs, Ideological and artistic eclecticism.

- Georgian TV media could not pass, go thought the process of crushing postmodern values, so the basic concept, which is typical for this kind of course, meaning the basis of the philosophy of postmodernism, was level. For some political-social reality, TV media turns in to some information conductor, between people and the new ideology, new values (pseudo values) of the rulers.
- In fact there was lost the concept of the postmodern culture such as pluralism, which is the one of the factors of free media space. Instead of this concept there appears “political correction”, proofs and multicultural concepts.
- Theorists of the postmodernism deemed, that modern society wouldn't choose one hero; that some public gatherings will create their own heroes. If we look back on the newest history about evolve of the Georgian society, we can see that, it doesn't happened. That public is revitalizing old principals. Georgian society still tries to create some kind of united culture. On this way Georgian media till today has main role. Returning society back in to the old model of mentality, the reason why postmodernism ideology, outline raised, proves, that Georgian society sill can't get rid of the Soviet ideology, also the followers of the regime of authoritarian rule, still turned media into the propaganda machine.

Tinatin Tchabukiani,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University
Director, Associated Professor, The doctor of Arts

INNOVATIONS AND TENDENCIES IN GEORGIAN TV-SPACE

Any epoch with social progress and scientific technical innovations influences the world culture, between them television-media. In recent decades, major social and political changes are taking place in Georgia, which was accordingly reflected on all the fields of the art, including television broadcasting. After releasing from totalitarian regime the one and only television acting in Georgia loses monopoly position, as private TV companies are gradually introduced and formed.

Unfortunately, at present like in other developing countries priority is still news programs and political talk shows, the entertainment TV projects also successfully coexist with them, but secretly they also manipulate mainly with political topics. Public Broadcaster or other companies constantly offer us “innovative” projects, but in fact most of them are ugly surrogates. Their objectives are often popularization of people with questionable values.

We'll try to represent on the ground of analysis of TV projects, how a new pseudo- TV hero, TV star, TV instructor is modeled and created ... We also discuss the TV products, which promotes the true values of Georgian spirituality and at the same time contains deeply understood elements of novelties, as an idea, as well as at the level of artistic solution.

MUSIC STUDIES

Marina Kavtaradze,
Full professor at
Music History Department of V. Sarajishvili Tbilisi State
Conservatoire,
Head of Department

“BACK TO ‘NEW SHORES”
(Glocalization and Asian avanguard)

Globalization process leads to the creation of united transcultural space, where diverse cultural phenomena coexist. But formation of such space is a long process. On the contemporary level revealed is the coexistence of universalization and localization tendencies. This provides a good explanation of glocalization phenomenon, which is characteristic of the complex of changes accompanying globalization.

Musical identity of each culture creates their own forms of expression and musical-linguistic models therefore, their markers of self-identity differ. But they can change according to time?

The report considers the processes of interaction between the European composer’s art and non-European traditional music in the second half of the XX century. The goal of the study is to demonstrate the parallel and cross topics in this process on the example of the musicians of eastern tradition.

Contemporary musical art related to the convergent processes of two mentalities, two traditions – European and non-European, Western and Eastern makes reference to many cultural contexts. There is interrelation between styles, genres, forms, elements of musical language, semantic codes i.e. encompasses different parameters, interior and exterior connections, principles for the organization of the whole and is of universal character. This results in the creation of “new communication space”, which can be discussed as a cross-

cultural phenomenon. Proceeding from this musical continuum acquires new quality of sounding reality, which ties different musical texts together, thus presenting new musical system.

In the paper I will discuss Western and Eastern Cross-Cultural Process between European composers' creative works and Eastern traditional music in the second half of the 20th century on the example of the composer's creative work of Asian countries. On the background of the presented problems, the report focuses on such events, as Asian avanguard.

Gvantsa Gvinjilia,

V. Sarajishvili Tbilisi State conservatoire, Associate Professor,
Doctor of Arts

CHOREOGRAPHIC PLAY "SUTRA" IN LIGHT OF DIALOGUE OF CULTURES AND EPOCHS

The article is dedicated to a joint project by British sculptor, Antony Gormley, Polish composer, Szymon Brzoska and Belgian choreographer, Sidi Larbi Cherkaoui – a choreographic play "Sutra", uniting the peculiarities of modern European choreography and ancient Chinese martial arts. A pragmatically thinking main character, who arrived from modern western world in China, tries to comprehend the essence of eastern mediation with rich historical memory. Since nothing has changed in the philosophy of everyday rituals and martial arts of Shaolin monks since the day of its creation, the meeting of two civilizations overgrows into the dialogue of epochs separated from each other by centuries. To realize this idea, the choreographer turned the styles of Chinese martial arts into the language of avant-garde choreography. The authors of the play want to break false opinions of the West and the East about each other, opinions about eastern continual and western

discrete thinking, as well as incompatibility between traditions and innovation.

The play describes the stages of aspiration towards perfection so that the plot is not subject to the logic of cause and effect links of the scenes. In particular, the sections separated by musical and choreographic pauses are new pictures of reality, owing to which the actions are replaced by landscape scenes. In the epoch of the boom in multimedia means, creativeness of the minimalist artist largely determines such manipulation of the stage with a single decoration (boxes) that is absolutely unprecedented for the theatre of the 20th century. According to the idea of the choreographer and the artist, boxes turn into a part of a body and they are directly involved in “a choreographic score.” The box loses a function of decoration and an illusion is created as if the stage is completely empty.

The composer’s style, which unites the tendencies of avant-gardism and minimalism, as well as the lyrical style of romantic music, plays a huge role in opening up the idea of the play. Brzoska expressed the poetic nature of eastern martial arts with romantic music and martial spirit - with minimalist music. Owing to these stylistic tributaries, the composer intensified the feeling of epochal dialogue. Thus, by concrete directives, Cherkaoui organically subjected musical setting and painting to the choreographic idea and aspirations.

ილუსტრაციები



1. სცენა რუსთაველის თეატრის
სპექტაკლიდან
„დარისპანის გასაჭირი“, 2006.
ოსიკო – დავით გოცირიძე.

2. სცენა რუსთაველის თეატრის
სპექტაკლიდან
„დარისპანის გასაჭირი“, 2006.
(რეჟისორი რობერტ სტურუა),
მუშა – ნიკა ქაცარიძე,
დარისპანი – ზაზა პაპუაშვილი.





3. სცენა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიდან „დარისპანის გასაჭირი“. 2006.
რეჟისორი რობერტ სტურუა, ოსიკო – დავით გოცირიძე,
ონისიძე – ზვიად პაპუაშვილი, მართა – ნინო კასრაძე.



4. „მაკბეთი“, რუსთაველის
თეატრი, 1995.
რეჟ. – რობერტ სტურუა,
დანკანი –
დავით პაპუაშვილი.

5. „მაკბეთი“, ქუთაისის
თეატრი, 2014.
რეჟ. – იოანე ხუციშვილი,
დანკანი –
დავით როინიშვილი.



6. „მაკბეთი“ მუსიკისა და დრამის თეატრი,
1998. რეჟ. – დავით დოიაშვილი,
დანკანი – ალექო ბეგალიშვილი.



7, 8. გიორგი ოვაშვილი – „სიმინდის კუნბული“.



9, 10. ნანა ექვთიმიშვილი, სიმონ გროსი – „გრძელი, ნათელი დღეები“.



11, 12. კადრები ფილმიდან „მანდარინები“, რეჟ. ზაზა ურუშაძე.



13, 14. თეონა მღვდელაძე-დრენაძე, ტიერი გრენაძე – „მზა“.



15. თამაზ მელიავა.



16. კადრები ფილმიდან „ლონდრე“.



17. ოთარ ჯილაძე.



18. ვორუგია ო'კიიფი „ყვავილი“.



19. ადოლფ გოტლიბი. აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი.



20. ჯეკსონ პოლოკი.
„Dripping Painting“.



21. დანიელ ლიბსკინი. „Gesture Painting“.



22. მარკ როთკო.
„Open color-field“



23. საბავირო გზის სადგური საქნახშირის შენობის ეზოში. თბილისი.
არქ. მიხეილ ჩხიკვაძე, კონსტანტინე ჩხეიძე. 1953-1959.



24. საბაგირო გზის სადგურის ინტერიერი. 1953-1959.



25. გუგენჰაიმის მუზეუმი ნიუ-იორკში. ინტერიერი.
არქ. ფრენკ ლოიდ რაიტი. 1943-1959.



26. სასტუმრო „ივერია“
თბილისში.
არქ. ოთარ კალანდარიშვილი.
1967.



27. სასტუმრო „ივერია“, ინტერიერი. 1967.



28. სპორტის სასახლე თბილისში. არქ. ვლადიმერ ალექსი-მეხსიშვილი. 1961.



29. საკონცერტო დარბაზი. არქ. მიხეილ ჩხენკელი. 1971.



30, 31. გზათა მშენებლობის სამინისტრო.
არქ. გიორგი ჩახავა, ზურაბ ჯალაღანი. 1974.



32. ლენინი მარქსის და ენგელსის
მონუმენტის გახსნაზე.
მოსკოვი, რევოლუციის მოედანი,
1918 წელი, 7 ნოემბერი.



33. წყნეთის სკოლა, საქართველოს პარლამენტის პროექტი „ციფრული მატთანე“.



34. დავით კაკაბაძე, ფოთის ელევატორი. 1949 წ.
საქ. ეროვნული მუზეუმი. შალვა ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმი.



35. კორნელი სანაძე.
მეჩაიე გოგონა. 1957 წ.
საქ. ეროვნული მუზეუმი.
შალვა ამირანაშვილის სახ.
ხელოვნების მუზეუმი.



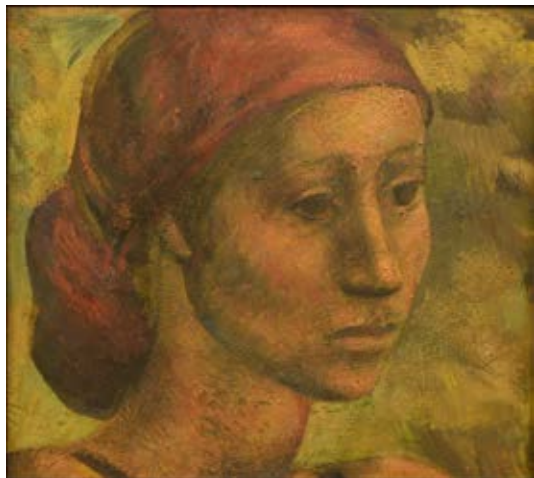
36. მსატერების და მოქანდაკეების საგაზაფხულო შემოქმედებითი მივლინების გეგმა. გვ. 1.



37. რობერტ სტურუა.
1 მაისი. 1962 წ.
საქ. ეროვნული მუზეუმი.
დინიტრი შუვარდნაძის სახ.
ეროვნული გალერეა.



38. ედმონდ კალანდაძე.
ზურაბ ნიუარადის პორტრეტი. 1956 წ.
საქ. ეროვნული მუზეუმი.
შალვა ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმი.



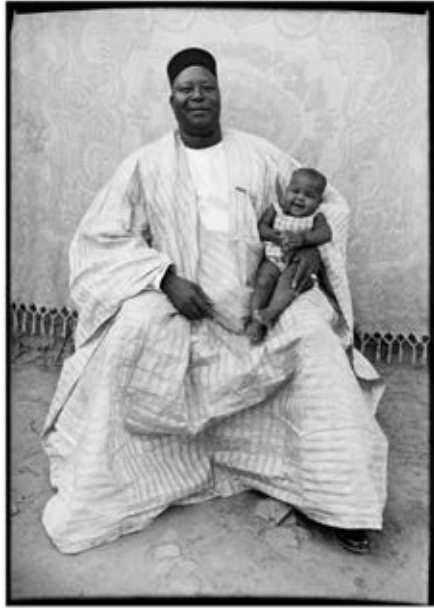
39. თენგიზ მირზაშვილი.
„ქალიშვილი წითელი
თავსაფრით“ 1967 წ.
საქ. ეროვნული მუზეუმი.
შალვა ამირანაშვილის
სახ. ხელოვნების მუზეუმი.



40. ჯიბსონ ზუნდაძე. „დილა მთაში. 1959 წ.საქ. ეროვნული მუზეუმი.
შალვა ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმი.



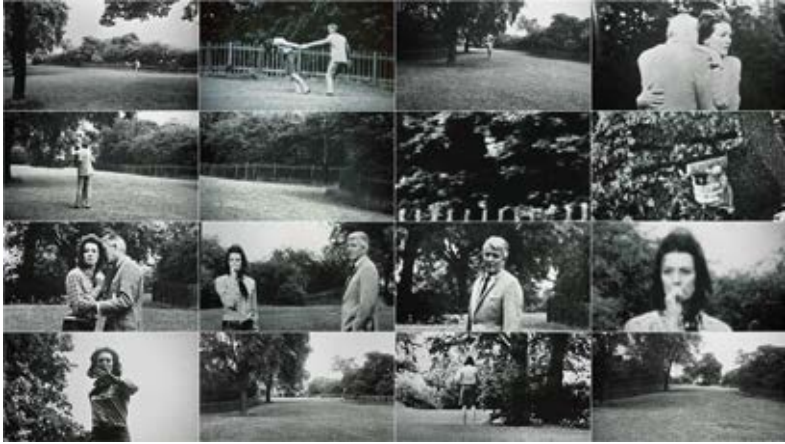
41. ჟანგო მემმარიაშვილი.
„აფიშების გამკვერელი. 1962 წ.
საქ. ეროვნული მუზეუმი.
დინიტრი შვეარდნაძის სახ.
ეროვნული გალერეა.



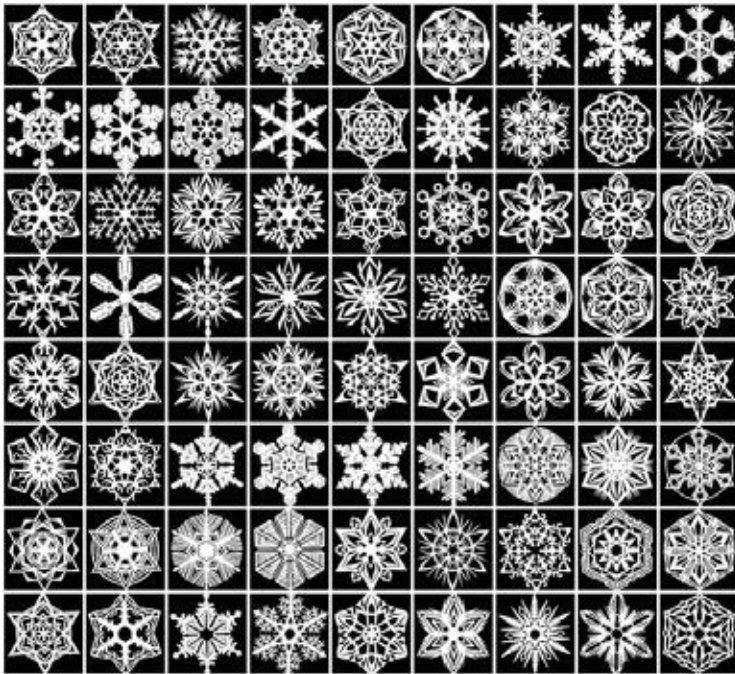
42. სეილუ კეიტა, ბამაკო,
მალი. 1949-1951.



43. უცნობი ავტორი, კოდაკით გადაღებული ფოტო, 1890-იანი წლები.



44. მიქელანჯელო ანტონიონი, კადრები „ფოტოგადიდებიდან“. 1966.



45. ვილსონ ბენტლი, თოვლის ფიფქები, 1902.



46. ალექსანდრ გარდნერი, სიკვდილის ნაკვალევი, 1863.



47. ანრი კარტიე-ბრესონი, ინდოეთი. ტამილ ნადუ. მადურა. 1950.



48. მარტინ მუნკანი, ბიჭები ტანგანიიკას ტალღებში, 1930.

დაიბეჭდა სტამბაში „კონტაური“

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

