

კულტურათა დიალოგი
XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში

CULTURE DIALOGUE
IN GEORGIAN ART OF 20TH CENTURY

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 ცქიტაშვილი, თათია ჩხეიძე**

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

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

Literary Editor: **Mariam Iashvili**
Editor of English texts: **Mariam Skhirtladze**
Book Binding: **Ekaterine Okroporidze**
Proof-reader: **Manana Sanadiradze**

გარეკანზე: სცენა სპექტაკლიდან „ჯაყოს ხიზნები“.
მარჯანიშვილის თეატრი. რეჟ. თ. ჩხეიძე, ჯაყო – გ. ჩეგუაშვილი,
მარგო – ნ. ჩიქვინიძე. 1984.
ფოტო – ნ. კუჭაიძის, ეროვნული ბიბლიოთეკა.

The front cover: The scene from the play “Jakos khiznebi”.
Marjanishvili Theatre. Director: T. Chkheidze, Jako – G. Cheguashvili,
Margo – N. Chikvinidze. 1984.
Photo – N. Kuchaize’s National Library.

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2017
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University Publishing House “Kentavri” 2017

ISBN 978-9941-9187-1-1 (ტომეული)
ISBN 978-9941-9522-2-7 (ტომი VII)

XX საუკუნის ხელოვნება ART OF THE 20th CENTURY

კულტურათა დიალოგი
XX საუკუნის
ქართულ ხელოვნებაში

CULTURAL DIALOGUE
IN GEORGIAN ART OF 20TH CENTURY

VII

თბილისი
2017
Tbilisi

საქართველომ XX საუკუნის დიდი ნაწილი საბჭოეთის „ძმურ“ ოჯახში გაატარა. ამ ხნის განმავლობაში არ დარჩენილა ხელოვნების დარგი, რომელშიც ქართველებს ინტენსიურად არ შეექმნათ ხელოვნების ნიმუშები; მათ შორის იყო მძარე და საშუალოც, მკაცრად იდეოლოგიზებული და მეტ-ნაკლებად თავისუფალი, მაღალი მხატვრული ღირებულებით გამოირჩეული ქმნილებები, აფიშირებულ-პრემიერებული და დამალულ-აკრძალული.

ქართული ხელოვნება ოდითგანვე უცხოეთის კულტურებთან ინტენსიურ კავშირში ვითარდებოდა: წინა აზიის უძველესი ცივილიზაციები, ბიზანტია-ევროპა, ირანი და აღმოსავლური კულტურა. აღმოსავლურ-დასავლურ კულტურათა ვხათშესაყარზე ქართული ხელოვნება თავის ინდივიდუალურ სახეს ქმნიდა. ინტენსიური კულტურული კონტაქტები საქართველოს XX საუკუნის პირველ ოცეულშიც ჰქონდა... მაგრამ რა მოხდა მაშინ, როცა ის ჩაკეტილ, საბჭოთა სივრცეში აღმოჩნდა? როცა მხოლოდ „მოძმე“ რესპუბლიკებთან კონტაქტი იყო იდეოლოგთა მიერ მოწონებული? რა განაპირობებდა მის სახეს? მხოლოდ იდეოლოგია? ტრადიცია? პარტიული დადგენილებები? იყო თუ არა სხვა კულტურებთან კონტაქტი? ეს და სხვა საკითხებია წინამდებარე კრებულიის ყურადღების ცენტრში. აქ წარმოდგენილი ნაშრომები ეძღვნება თეატრის და მუსიკის, კინოს და მედიის, მხატვრობისა და არქიტექტურის, ფოტოგრაფიის ცალკეულ თემებს.

ნატო გენგიური

Georgia spent most of the XX century in the Soviet “Family”. There was no art field during this time in which the Georgians hadn’t intensively created artifacts; Among them were poor and middle, strongly ideologized and more or less free, distinguished creations by high artistic values, publicly stated premium and hidden banned artifacts. Georgian art has always been developed with intensive relations of foreign cultures: Ancient Asian civilizations, Byzantium, Europe, Iran and Eastern Culture. The Georgian culture created its individual look at the junctures of East and Western cultures. The Georgia had Intensive cultural contacts in the first twentieth of XX century, but what happened when it appeared in the locked Soviet space? When the ideologists approved the contacts with only “Broverly” republics? What influenced its image? Only ideology? Tradition? Party resolutions? Was it in contact with other cultures? This and other issues are focus of present collection. The present works are devoted to the specific themes of theatre and music, Film and Media, Painting and Architecture or photography.

Nato Gengiuri

სარჩემი

თეატრმცოდნეობა

თამარ ბოკუჩავა რეჟიმისნივთები ქართულ თეატრში კულტურათა ღიალოგის ჭრილში	13
მაკა ვასაძე ტიმსტის მონტაჟი რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ფორმირებაში	23
მაია კიკნაძე რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ ინტერპრეტაციები ქართულ სცენაში	32
გუბაზ მეგრულიძე შან ანუის „ანტიგონეს“ ტრადიციები და თანამედროვე ვერსიები	48
თამარ მუქერია სტრუქტურის სარეჟისორო ხელოვნება ჩხეიძის „ალუბლის ბაღის“ მაგალითში	62
მანანა პაიჭაძე პირველი ჯაზ-ბალეტი საბჭოთა კავშირის თეატრალურ სივრცეში – ბალეტი „პორტი და ბესი“ თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში	68
თამარ ქუთათელაძე „ბადალასში“ საზღვრები, ამოავსეთ თხრილები“	78
თამარ ცაგარელი „ჯაყოს სიზნები“ და საბჭოთა საქართველო	86
გიორგი ცქიტიშვილი ჯერ ვნება, მერე სიყვარული?!.. ბოლოს კი სიძულვილი!..	93
მარინა ხარატიშვილი ბრესტის ეპიკური თეატრის საკითხისათვის	103

კინომცოდნეობა

მაგდა ანიკაშვილი ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა (CASH REBATE) – საქართველოს გააოცდლილქა და ქართული კერსკექტივა	108
ირინა დემეტრაძე ორმაგი კოლირება: კოსტომდერნიზმი და ქართული კინო	115
ზვიად დოლიძე ქესტქერნის გავლენა ქართულ კინოზე	122
მაია ლევანიძე 1990-იანი წლების ქართული კინო ახალი ფორმის ძიებაში	129
ლელა ოჩიაური ქართული კინო „რკინის ფარდადქ“ და შემდგმ	137
ქეთევან ტრაპაიძე გვერდამ მქტი	161
გიორგი ულრელიძე ქერანული ხმლოქნების განვითარების თავისმქურმგები საბქოთა საქართველოს კოლიტიკურ გარემოში (XX საუქუნის 60-70-იანი წლები)	172
თეო ხატიაშვილი ფარაწანოქის კიჩი – ტრადიციულის გაემორება, როგორც ნოქაცია	180

მედიოლოგია

თინათინ ბერქენიშვილი მასობრივი კულტურა – დღის წმსრების შემქმნელი	190
გიორგი გვიშიანი კირქელი ქართული „საკონი“	201
ნანა დოლიძე არის თუ არა საბქოთა აუდიოქიზუალური მემქვიდრეობა ქვეყნის კულტურული მემქვიდრეობის ნაწილი?	219

ვაჟა ზუბაშვილი	
კულტურათა დიალოგის არტეფაქტები მმ-20	
საუპუნის 60-70-იანი წლების	
საქართველოს ტელევიზიაში	229
გიორგი ჩართოლანი	
კონტსაბაქოთა ტელემედის ასალი ამგების	
წარმოების დასავლურ მოდელზე გადასვლის	
პირითადი ტენდენციები	241
რევაზ ჭიჭინაძე	
თავისუფლების პირველი მედიატალა	251

ხელთვნებათმცოდნეობა

ირინე აბესაძე	
უკრანული ჟურნალის ქართველი	
ილუსტრატორი – შალვა ძნელაძე	259
ლიანა ანთელავა	
პიტალიზმი და კონსმოლოგია მერაბ	
აბრამიშვილის მხატვრობაში	276
ნატო გენგიური	
„ფერალი“ არქიტექტურა საბაქოთა	
საქართველოში	289
ანა კლდიაშვილი	
ფემინიზმის მარინა აბრამოვიჩისეული ვერსია	
თუ ასალი პარადიგმის დაბადება?!	302
ლალი ოსეფაშვილი	
მომკონებები ლალო გუდიაშვილის მიერ ქაშვითის	
ეკლესიის მოსახვის თაობაზე	315
ნათია წულუკიძე	
ფოტობრაზია, როგორც სურვილი	321

მუსიკათმცოდნეობა

მარინა ქავთარაძე	
ბია მანჩელის მუსიკა კულტურათა	
დიალოგის ასექტში	334
გვანცა ლენჯილია	
ოთარ თაქთაქიშვილის „მინდიას“ მესამე დაღმა	
– ქართულ-გერმანული ტანდემი	345

CONTENT

THEATRE STUDIES

Tamar Bokuchava

REFLECTIONS ON GEORGIAN THEATRE FROM THE POINT
OF VIEW OF CULTURAL DIALOGUE358

Maka Vasadze

TEXT MONTAGE IN THE FORMATION OF ROBERT
STURUA'S THEATRICAL LANGUAGE359

Maia Kiknadze

INTERPRETATIONS OF RUSTAVELI'S "KNIGHT IN THE
PANTHER'S SKIN" ON GEORGIAN STAGE360

Gubaz Megrelidze

TRADITIONS AND CONTEMPORARY VERSIONS OF
"ANTIGONE" BY JEAN ANOUILH361

Tamar Mukeria

DIRECTIONAL VISION OF STREHLER ON THE EXAMPLE
OF CHEKHOV'S "CHERRY ORCHARD"362

Manana Paichadze

THE FIRST JAZZ-BALLET IN THE USSR THEATRE SPACE
THE BALLET "PORGY AND BESS" ON THE STAGE OF THE
TBILISI OPERA AND BALLET THEATRE363

Tamar Kutateladze

OVERCOME BOUNDARIES AND FILL
THE TRENCHES364

Tamar Tsagareli

"JAKO'S LODGERS" AND SOVIET GEORGIA365

Giorgi Tskitishvili

TILL THE PASSION AND THEN LOVE?!
AT THE END IS HATRED!366

Marina Kharatishvili

FOR THE ISSUE OF B. BRECHT'S EPIC THEATRE367

FILM STUDIES

Magda Anikashvili

CASH REBATE SYSTEM

(International Experience and Georgian Perspective)369

Irina Demetradze

DOUBLE ENCODING: POSTMODERNISM AND

GEORGIAN CINEMA370

Zviad Dolidze

INFLUENCE OF WESTERN ON

THE GEORGIAN CINEMA371

Maia Levanidze

„EXPRESS INFORMATION“- “90S” IN

THE QUEST FOR A NEW FORM372

Lela Ochiauri

GEORGIAN CINEMA BEFORE AND

AFTER IRON CURTAIN373

Ketevan Trapaidze

MUCH MORE374

Giorgi Ugrelidze

SCREEN ARTS DEVELOPMENT ORIGINALITY IN THE

SOVIET GEORGIA'S POLITICAL ENVIRONMENT

(60-70 years of XX century)376

Teo Khatiashvili

PHARAJANOV'S KITSCH – REPETITION OF

TRADITIONS AS NOVIATION377

MEDIA STUDIES

Tinatini Berdzenishvili

MASS CULTURE - AGENDA SETTER379

Giorgi Gvishiani

FIRST GEORGIAN “SOAP”380

Nana Dolidze

IS THE SOVIET AUDIOVISUAL HERITAGE PART OF THE

COUNTRY'S CULTURAL HERITAGE?381

Vaja Zubashvili

THE ARTEFACTS OF INTERCULTURAL DIALOG IN

GEORGIA'S TV BROADCASTING IN 60S-70S

OF THE 20TH CENTURY383

George Chartolani

THE BASIC TENDENCIES, OF THE POST SOVIET TV MEDIA
NEWS MAKING SYSTEM, TURNING INTO WESTERN
MODEL OF PRODUCTION384

Revaz Tchitchinadze

THE FIRST WAVE OF MEDIA FREEDOM385

ART STUDIES

Irine Abesadze

GEORGIAN ILLUSTRATOR OF UKRAINIAN MAGAZINE –
SHALVA DZNELADZE388

Liana Antelava

VITALISM AND COSMOLOGY IN THE PAINTINGS
OF MERAB ABRAMISHVILI389

Nato Gengiuri

“COLOURED” ARCHITECTURE IN THE
SOVIET UNION390

Ana KldiaSvili

ART HISTORICAL METHODS -
FROM THE STANDPOINT OF THE CONTEMPORARY
INTERPRETATION OF AN ART-WORK
(The Marina Abramović Version of Feminism?!)391

Lali Osepashvili

MEMORIES OF PAINTING KASHVETI CHURCH
BY LADO GUDIASHVILI391

Natia Tsulukidze

SUBLIME ESCAPE OF THE REVERSED ODYSSEUS393

MUSIC STUDIES

Marina Kavtaradze

MUSIC BY GIA KANCHELI IN THE ASPECT
OF CULTURAL DIALOGUE396

Gvantsa Ghvinjilia

THE THIRD STAGING OF OTAR TAKTAKISHVILI’S
“MINDIA” - A GEORGIAN-GERMAN TANDEM397

თეატრმცოდნეობა

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

რეჟლემსიები ქართულ თეატრში „კულტურათა დიალოგის“ ჩრდილში

ახალი დროის ქართული სახელმწიფოსა და კულტურის ისტორიაში პროფესიული ქართული თეატრი უდიდეს როლს თამაშობს – სიღრმისეული პოლიტიკური და სულიერი ცვლილებების ინდიკატორი და წამომწეებია, ხელს უწყობს როგორც შიდაეროვნული დისკურსის, ისე კულტურათაშორისი დიალოგის ფორმირებასა და წარმართვას. მისი შექმნა საქართველოს რეალობაში პარადიგმული გარდატეხის პროცესის მაუწყებელია, რაც ევროპასთან და ზოგადად დასავლეთთან კულტურული და მსოფლმხედველობრივი დაახლოებისკენ პრინციპულ შემობრუნებას გულისხმობს. პარადიგმული შემობრუნებების ვითარებაში განსაკუთრებით აქტიურდება განახლებული იდენტობის ძიების პროცესები, რომელიც თავის თავში, ერთი მხრივ, კონფორმტაციულ, მეორე მხრივ კი, კომუნიკაციურ ასპექტებს შეიცავს.

XVIII საუკუნე საქართველოს ისტორიაში სწორედ ახალი ორიენტირების ძიების, პოლიტიკური, სახელმწიფოებრივი და კულტურული თვითგამორკვევის ხანაა. ვახტანგ VI-მ ქართლში ფართო კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობა წამოიწყო. 1709 წელს დაფუძნდა პირველი სტამბა, სადაც ქართული წიგნები დაიბეჭდა: სახარება, „ვეფხისტყაოსანი“, სასულიერო და სასწავლო ხასიათის გამოცემები. შეიქმნა „სწავლულ კაცთა“ კომისია, რომელსაც „ქართლის ცხოვრების“ რედაქტირება და გაგრძელება დაევალა, სულხან-საბა ორბელიანმა შექმნა ლექსიკონი, ვახტანგ VI-მ, ფაქტობრივად, შეადგინა პირველი სპეციალური ტერმინოლოგიური ლექსიკონები ქიმისა და ასტრონომიაში,

საფუძველი ჩაუყარა პროფესიულ მთარგმნელობით სკოლას და ა.შ. ყოველივე ცხადჰყოფს, რომ ქართლში საკმაოდ ღია კულტურული გარემო იქმნება და მოწინავე საზოგადოება განათლებასა და ევროპულ ღირებულებებთან დაახლოებაზეა ორიენტირებული, რისთვისაც საკმაოდ თამამი ნაბიჯებისთვისაა მზად. როგორც სულხან-საბა ორბელიანის მიერ მინისტრ გრაფ დე პონშარტენისადმი მიწერილი სამახსოვრო ბარათიდან ირკვევა (1714 წელი), ვახტანგ VI-ის ქართლში დაბრუნების შემთხვევაში, ქართველები არა მარტო შეინარჩუნებენ მართლმადიდებლურ ქრისტიანობას, არამედ კათოლიციზმსაც მიიღებენ და საფრანგეთის მონარქის მოკავშირეები გახდებიან (იმხანად ვახტანგ VI ირანში ფაქტობრივ ტყვეობაშია, რადგან ქართლის მმართველობის სანაცვლოდ ისლამის მიღება არ სურს). სულხან-საბას მისია წარუმატებლად სრულდება. რეგიონში ვითარება მძიმდება, ირანისა და თურქების ქიშპობას საქართველოზე გავლენისთვის ყიზილბაშობა და ოსმალთა მოსდევს. საბოლოოდ, ქართლ-კახეთის მეფეები იძულებულნი ხდებიან დასავლური მიზანსწრაფვები შეზღუდონ და რუსეთის სახით აღმოსავლური იმპერიების რეგიონულ ალტერნატივას დასჯერდნენ. მიუხედავად ამისა, შენარჩუნებულია დასავლური სამყაროსა და მისი საგანმანათლებლო ფასეულობებისადმი მისწრაფება, რაც სხვა გარემოებათა ერთობლიობით, საუკუნის მიწურულს, დასავლური ტიპის დრამატული თეატრის შექმნასაც უწყობს ხელს.

1791 წელს დიპლომატი გიორგი ავალიშვილი რუსეთიდან ბრუნდება და ერეკლე მეორის კარზე ქმნის თეატრს. იგი თარგმნის რუსი დრამატურგის – სუმაროკოვის პიესებს და წერს ორიგინალურ დრამებს (მაგ., პიესას „თეიმურაზ II“, რომლის ტექსტი დაკარგულია). ცნობილია ასევე, რომ დავით ჩოლოყაშვილს რასინის „იფიგენია“ უთარგმნია. არსებული ცნობები იმაზე მეტყველებს, რომ ერეკლეს კარის თეატრი განათლებისა და ჰუმანიზმის იდეების დამკვიდრებას ცდილობს და, სავარაუდოდ, კლასიციზმისა და ადრეული განათლების ეპოქის ღირებულებებს იზიარებს.

1788 წელს თბილისში ბრუნდება გაბრიელ მაიორი, ეროვნებით სომეხი, რომელიც თავად ანდრონიკაშვილის ელჩობასთან ერთად იმყოფებოდა რუსეთში. მანაც შექმნა თბილისში თეატრი, რომელიც საკმაო პოპულარობით სარგებლობდა. ისტორიკოსი აპოლონ თაბუაშვილი თვლის, რომ რადგან გიორგი ავალიშვილისა და გაბრიელ მაიორის თეატრებს შორის დოკუმენტური კავშირი არ იქმნება, სავარაუდოდ, ეს ორი დამოუკიდებელი დასი უნდა ყოფილიყო, რომლებიც ტიპოლოგიურად სხვადასხვა თეატრს განეკუთვნებოდნენ. ეყრდნობა რა ამბერკი გაჩეჩილაძის მიერ თელავში აღმოჩენილ ხელნაწერში არსებულ „კლასიფიკაციას“, თაბუაშვილი ავალიშვილის თეატრს ე.წ. „ეზოს“ თეატრის ტიპს მიაკუთვნებს, ხოლო გაბრიელ მაიორისას – „ქალაქის“ ტიპისას (თავად ეს კლასიფიკაცია საქართველოში დრამაზე თეორიული რეფლექსიის არსებობას ადასტურებს)¹.

ამას გარდა, ცნობილია, რომ XVIII საუკუნის საქართველოში არსებობდა სასკოლო საეკლესიო თეატრიც. არ არის გამორიცხული, რომ დრამის თეორიის საწყისებს სწორედ საგანმანათლებლო დაწესებულებებში აცნობდნენ მოსწავლეებს. თაბუაშვილს მიაჩნია, რომ ქართული თეატრის დაარსებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ვენის თეატრალური დასის ანტრეპრენიორმა გრაფმა კოჰარმა და ვინმე იაკობ რაინესმა. ამკარაა, რომ XVIII საუკუნის საქართველოში უკვე რამდენიმე ტიპის თეატრი არსებობს – სამეფო კარის კლასიციზტური დრამა, სასკოლო თეატრი და ქალაქური კომერციული თეატრი. ამასთან, გვხვდება თეატრის ტიპოლოგიის თეორიული გააზრებაც.

სათეატრო პრაქტიკა, თეატრზე, მის დანიშნულებაზე, საზოგადოებისა და პიროვნების განვითარებაში მის როლზე ფიქრი ახალი დროების უტყუარი სიმპტომია. აღორძინების ეპოქაში თეატრის ანტიკური მოდელის მიხედვით, განახლება და განვითარება უკვე გულისხმობდა ადამიანის შუასაუკუნეობრივი

¹ აპოლონ თაბუაშვილი, გაზეთი „კვირის პალიტრა“, „ქართული თეატრის სათავეებთან“, 30.4.2011.

პარადიგმის დასასრულს. XVI-დან XVIII საუკუნემდე თეატრი და დრამა მხატვრულ სივრცეში თანამედროვეობის მსოფლმხედველობრივ საფუძვლებს და ახალი ადამიანის პარადიგმას ქმნის, რომელიც სამოქალაქო ღირებულებებითა და შექმნების იდეალებით ხელმძღვანელობს. ახალი სამყაროს ცენტრში სწორედ ადამიანი ექცევა, როგორც კულტურის სუბიექტი, რომელსაც ძალა შესწევს თავისუფალი აზროვნებისა და ნების გამოვლინებით გარდაქმნას რეალობა.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ამკარაა, რომ დრამატული თეატრის შექმნა ლოგიკური შედეგია XVIII საუკუნის საქართველოში მიმდინარე პროცესებისა, რომლებიც, სოციოლოგ ემზარ ჯგერენაიას აზრით, ჯერჯერობით ვერ სცდება ფეოდალურ ნარატივს და კულტურული პარადიგმის ცვლილებას ვერ ახდენს. „ვახტანგ VI-ს მიერ წამოწყებული საქმიანობა ის ინტელექტუალური პროცესი იყო, რომელსაც, იმავდროულად, სოციალური ცვლილების პროცესი არ ახლდა... არ ახლდა საზოგადოების სისტემური სტრუქტურული ცვლილება... ტრადიციას დაპირისპირებული ინტერპრეტაცია, რომელიც მხოლოდ XIX საუკუნის საქართველოში გახდა შესაძლებელი“¹, – წერს იგი. ჯგერენაიას ნაწილობრივ დავეთანხმები, თუმცა ვთვლი, რომ XIX საუკუნის საქართველოში პრინციპული ცვლილებები ვერ განხორციელდებოდა, რომ არ დაწყებულიყო XVIII საუკუნის საგანმანათლებლო და კულტურული პროცესი, რომელმაც შესაძლებელი გახადა ახალი მსოფლმხედველობრივი რეალობის ფორმირება. „ჯერ კიდევ არ არსებობს მედიაციის ის საშუალება, რომელიც საზოგადოებას შესაძლებლობას მისცემს „წარმოისახოს“ ერთიანობა, ერთიანი ისტორია და საერთო კულტურული და პოლიტიკური სივრცე“-ო,² – განაგრძობს ჯგერენაია. ვფიქრობ, XVIII საუკუნის მიწურულს დრამატულ მედიაციის ასეთი სივრცე სწორედ თეატრის სახით შეიქმნა, რომელიც

¹ „კულტურული პარადიგმის ცვლა, ანუ მეტაფორულ-მენტალური შემოტრიალება XIX საუკუნის მეორე ნახევარში“, ემზარ ჯგერენაია. ლიტემისია, სამეცნიერო ჟურნალი. 05.05.2016

² ემზარ ჯგერენაია, იქვე.

ნაციონალური დისკურსის ფორმირების ერთ-ერთი სარბიელი უნდა გამხდარიყო, თუმცა ამის განხორციელება მხოლოდ ერთი საუკუნით გვიან გახდა შესაძლებელი.

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ქართულ ნაციონალურ დისკურსს, ძირითადად, რომანტიკოსთა პოეზია ქმნის, რომელშიც ყალიბდება ეროვნული იდენტობის „მარკერები“ და მსხვერპლის არქეტიპი („ტყვე“, „ობოლი“). ქართული კულტურული ცნობიერება, ძირითადად, წარსულის რეფლექსიაზეა მიმართული და მასთან „გასაუბრების“ სახეს ატარებს. თუმცა, თავად რომანტიკოსთა პოეზიაში იძებნება ამ ჩაკეტილობის გადალახვის ენერგია, რომელიც ახალი, ჯერ უცნობი სამყაროს დაფუძნების პათოსით არის განმსჭვალული. ნიკოლოზ ბარათაშვილი „მერანში“ უარს ეუბნება მშობლიურ სივრცეს, ძველ სამყაროს, ბედისწერას და ახალი, უცნობი და თავისუფალი სივრცის შესახვედრად, ქაოსის დასაძლევად მიემართება.

ქართული თეატრის აღდგენა რეალისტური მსოფლმხედველობის ფარგლებში ხდება. თვითშებრალეობა ადგილს საკუთარი თავისადმი კრიტიკულსა და ირონიულ დამოკიდებულებას უთმობს. 1850 წელს გიორგი ერისთავი თავისი ევროპული გამოცდილების საფუძველზე პროფესიულ თეატრს განაახლებს და ქართულ საზოგადოებაში მიმდინარე სოციალურ ცვლილებებს ასახავს. გენეტიკური კავშირი XVIII საუკუნის თეატრალური პრაქტიკიდან მას, ვფიქრობ, გაბრიელ მაიორის თეატრთან შეიძლება მოეძებნოს, რომელიც ქალაქის დემოკრატიულ ფენებზეა ორიენტირებული. ერისთავის თეატრის პერსონაჟი ცოცხალ რეალობასთანაა კავშირში, მას კონკრეტული პროტოტიპები ჰყავს, რომლებსაც ყოველდღიურობაში ვხვდებით. თეატრის სცენაზე ქალაქური ცხოვრების მრავალეთნიკური და ენობრივი სპექტრი შემოდის. ამ შემთხვევაშიც, საზოგადოების თეატრალური რეფლექსია ერთ-ერთი საფეხურია სამოქალაქო და ნაციონალური ცნობიერების ფორმირების გზაზე. ამ ამოცანათა გადაჭრას უკვე მუდმივმოქმედი ქართული თეატრი (1879 წ.) და

მისი მესვეურები ცდილობენ, რომლებიც, ილია ჭავჭავაძის თაოსნობით, ქართული საზოგადოებისა და თანამედროვე ქართველის ახალ პარადიგმას ქმნიან.

XIX საუკუნის რეალობაში, ლიტერატურასა და პუბლიცისტიკასთან ერთად, თეატრი თვითშემეცნებისა და თვითკრეაციის სივრცედ რჩება და ნაციონალური და სამოქალაქო დოქტრინის შექმნას ემსახურება. ის შიდანაციონალური დისკურსის წარმართვის ადგილი და საშუალებაა. ილია ჭავჭავაძეს ნაციონალური ისტორიის სუბიექტად თავისუფალი ნებისა და პასუხისმგებლობის მქონე ადამიანი მიაჩნია. ასეთი „კაცის“ შესაქმნელად თეატრს ზემოქმედების „სასწრაფო და პირდაპირი“¹ არსენალი გააჩნია. ილია თეატრის რეპერტუარზე იწყებს ფიქრს. ჯერ კიდევ 1850-იან წლებში ის შექსპირის თარგმნის იდეით არის გატაცებული, რაც ახალი დროის ევროპული სულიერების უკეთ გააზრებას ისახავს მიზნად, შექსპირის მთავარ ღირსებად ილიას ის მიაჩნია, რომ თავის დრამებში მას „კაცად კაცნი“ გამოჰყავს. ილია ზუსტად აგნებს შექსპირის შემოქმედების ძირითად მარცვალს, რასაც სხვა ევროპელ მოაზროვნეთა შეხედულებებიც ადასტურებს. ჰეგელის აზრით, შექსპირი დრამატურგიაში დეკარტისეულ გადატრიალებას ახდენს და ადამიანს სქოლასტიკის პარადიგმებისაგან ანთავისუფლებს², გოეთე კი თვლის, რომ „შექსპირის თეატრში, ადამიანის თვალწინ მსოფლიო ისტორია ჩაივლის და ადამიანის ნების მეამბოხე თავისუფლება და აუცილებლობის გარდუვალობა ერთმანეთს ეჯახება“.³ სწორედ თავისუფალი ნებისა და პასუხისმგებლობის ადამიანი, კაცად შემდგარი კაცი იზიდავს ილიას შექსპირში, რადგან ისტორიას ის განიხილავს როგორც შესაძლებლობას, რომელსაც თავისუფალ და შემოქმედ ადამიანთა საზოგადოება ქმნის⁴. გურამ

¹ ილია ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. V, კრიტიკა. თბილისი 1991, გვ. 241.

² Kristin Gjesdal „Angelaki”, „Reading Shakespeare –Reading Modernity”, „Journal of the theoretical humanities”, volume 9, N3, 2004.

³ „Zum Schakespears Tag”, Goethes Werke in Zwolf Banden, Elfter Band, 1981, გვ.7.

⁴ გურამ თევზაძე, ნარკვევი „ილია ჭავჭავაძე და ახალი აზროვნება“, <https://>

თეგზადის აზრით, ილია ევროპული კულტურის განვითარების არსს, მის სამომავლო დინამიკასა და საქართველოსთვის მის მნიშვნელობას ღრმად ჩასწვდა. შეიძლება ითქვას, რომ მუდმივმოქმედი თეატრის პრაქტიკა ილიას მიერ დასახულ ამოცანას – თანამედროვე ქართული კულტურის სუბიექტის ძიებასა და კრეაციას ემსახურება, რასაც ის ახალი დროების ევროპულ პარადიგმასთან დიალოგში აკეთებს.

XX საუკუნის დამდეგს ქართული თეატრი სულ უფრო უახლოვდება ევროპულ პროცესებს – ვითარდება რეჟისურა, იქმნება ქართული მოდერნისტული დრამატურგია, მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს სიმბოლისტური და ექსპრესიონისტული დრამა და თეატრი. საქართველოს რეალობაში ორი ნარატივი უპირისპირდება ერთმანეთს – სოციალ-დემოკრატიული და ლიბერალურ-დემოკრატიული, რევოლუციური და ევოლუციური. ორივე ეს მსოფლმხედველობა დასავლურ ტენდენციებს ეხმიანება, თუმცა, თუ პირველში ისტორიის სუბიექტად უსახელო მასაა მიჩნეული, მეორის სუბიექტს მოაზროვნე და თავისუფალი ინდივიდი წარმოადგენს, სწორედ ის, ვინც მოდერნისტული ექსპერიმენტის საძიებო და მსხვერპლი ხდება. ვერბალური ძალადობა რეალობაში გადმოდის, ილია ჭავჭავაძემ კლავენ, რითაც ხანგრძლივ ტრაგიკულ მოვლენებს ედება სათავე.

საბჭოთა ოკუპაციის შემდეგ ქართულ კულტურას ახალ რეალობაში სჭირდება საკუთარი ადგილის, ღირებულებების, სამოქალაქო და ადამიანური კრედოს ფორმირება. სწორედ ოციან წლებში იქმნება ნაწარმოები, რომელიც ქართულ თეატრში „კულტურათა დიალოგის“ პირველ გაცნობიერებულ ნიმუშად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ეს გრიგოლ რობაქიძის „ლამარა“, რომელშიც რობაქიძეს ვაჟას „გველისმჭამელის“ ადამიანისა და ბუნების კომუნიკაციის ტრაგიკული განხეთქილების თემა საზოგადოებასა და კულტურაზე გადმოაქვს. „ლამარაში“ ვიღებთ საკომუნიკაციო წყვილებს

– ადამიანი-ადამიანი, ეთნოსი-ეთნოსი და ამ განხეთქილების გადალახვაზე რეფლექსიას. შეიძლება ითქვას, რომ „ლამარა“ XX საუკუნისათვის აქტუალური დიალოგიზმის, „მე-შენ“ ურთიერთობის ეგზისტენციურ, ფილოსოფიურ და კომუნიკაციურ სიტუაციას გამოკვეთს. მარტინ ბუბერის დიალოგურ პერსონალიზმში ჭეშმარიტი ცხოვრება, საკუთარი საზრისისა და ყოფიერების არსის წვდომა მხოლოდ „მესა“ და „შენს“ შეხვედრაში ხორციელდება. დიალოგიზმის კონცეფციებში დეკარტისეული კოგიტოსაგან განსხვავებით, „მე“ აღარ არის პირველსაწყისი, პირველადი ეგზისტენციური სიტუაცია ადამიანის სხვისადმი მიმართება ხდება. ადამიანი თავის „მეს“ სხვასთან, სხვა „მეს“-თან შეხვედრით აყალიბებს. ჭეშმარიტება კომუნიკაციის აქტში შეიმეცნება, ეგზისტენციურ წამში იხსნება. ერთხელ, რობერტ სტურუამ რობაქიდის „ლამარას“ სანდრო ახმეტელისეულ დადგმას რუსთაველის თეატრის „თოლია“ უწოდა. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ სწორედ ამ სპექტაკლითა და პიესით მიაღწია რუსთაველის თეატრმა, როგორც აღდგენილი ქართული თეატრის „სამართალმემკვიდრემ“, თავის კულტურულ იდენტობას. თვითონ სტურუამ „ლამარა“ 1996 წელს დადგა და ორი ადამიანის მიერ ერთობლივად, ერთმანეთთან ურთიერთობის გზით ჭეშმარიტების წამიერ წვდომას მიუძღვნა. იჩოსა და მინდიას კავშირი ეგზისტენციური შეხვედრის, სიღრმისეული დიალოგის ნიმუშად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

კულტურათა დიალოგზე რეფლექსია, მისი შესაძლებლობის (თუ შეუძლებლობის) თემა თანამედროვე ქართულ თეატრში სხვადასხვა ფორმით ვლინდება. რობერტ სტურუა სპექტაკლში „ნადირობის სეზონი“ გლობალური სამყაროს „ფსევდოდიალოგურობას ამხელს“ და მის საფუძველში დომინირების შენიღბულ იმპულსს აღმოაჩენს. დავით დოიაშვილის „შუა ზაფხულის ღამის სიზმარი“ სქესთა შორის დიალოგის განუხორციელებელ იდეალზე ნოსტალგიითაა განმსჭვალული, ლაშა ბულაძის „ლისისტრატე“ ტრადიციული და ლიბერალური ნარატივების „დაზავების“ პრობლემას ეხება,

ბასა ჯანთკაშვილის „გაბრაზებულ ჩიტში“ კი რელიგიური და კულტურული ჯგუფების ურთიერთობის საკითხი დგება (ორივე სპექტაკლის რეჟისორი დავით საყვარელიძეა). გურამ მაცხონაშვილს სპექტაკლში „13 თბათვისა“ კულტურასა და ბუნებას შორის დაკარგული დიალოგი ერთდროულად ეკოლოგიურ და გენდერულ ჭრილში გადააქვს და ბუნებაზე ძალადობას ფემინციდს უთანასწორებს.

ქართული თეატრის თანამედროვე პრაქტიკა დიალოგიზმის ბუნებაზე, არსსა და შესაძლებლობებზე რეფლექსიის ფართო სპექტრით ხასიათდება, ამასთან, დიალოგის სუბიექტები სხვადასხვა ლოკალური თუ გლობალური იდენტობით განისაზღვრებიან – გლობალური პარადიგმებით დაწყებული და სუბკულტურული თუ გენდერული ჯგუფებით დასრულებული. ეს დიალოგი მრავალმხრივი და მრავალვექტორიანია, ხოლო თავად თეატრი იმ უნივერსალური მედიუმის როლს ასრულებს, რომელმაც ეს რთული პროცესი უნდა განახორციელოს, პრობლემის იდენტიფიკაცია მოახდინოს და ხელი შეუწყოს მხარეებმა იდენტობა განიახლოონ და სხვასთან კომუკაციით ერთობლივი ცოდნა „შექმნან“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ცირა კილანავა. ქართული ნაციონალური დისკურსის ფორმირება: საქართველოსა და რუსეთის იმპერიის მარკირების მოდელები და ქართული ნაციონალური თვითიდენტიფიკაცია XVIII საუკუნის დასასრულსა და XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში. დისერტაცია. <http://iliauni.edu.ge/uploads/other/1/1467.pdf>.
- აპოლონ თაბუაშვილი, გაზეთი „კვირის პალიტრა“, „ქართული თეატრის სათავეებთან“, 30.4.2011 <http://www.kvirispalitra.ge/history/7493-qarthuli-theatris-sathaveebthan.html>.
- გურამ თევზაძე, „ილია ჭავჭავაძე და ახალი აზროვნება“, ნარკვევი, <https://burusi.wordpress.com/2010/10/27/guram-tevzadze/>
- ილია ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. V, კრიტიკა. თბილისი, 1991.

- ემზარ ჯგერენაია, „კულტურული პარადიგმის ცვლა, ანუ მეტაფორულ-მენტალური შემოტრიალება XIX საუკუნის მეორე ნახევარში“, „ლიტემისია“, სამეცნიერო ჟურნალი. 05.05.2016. <http://ekonomikurikonceptebi.blogspot.com/2016/05/xix.html>
- Kristin Gjesdal “Angelaki”, “Reading Shakespeare –Reading Modernity”., Journal of the theoretical humanities”, volume 9, N3, 2004.
- „Zum Shakespears Tag”, Goethes Werke in Zwolf Banden, Elfter Band, 1981.
- А. Демидов, Феномены Человеческого бытия, М.1999.
- Библиер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура. М.: Прогресс, 1991.
- В. Кокшарев, «Взаимодействие культур: диалог культур». Credo New – თეორიული ჟურნალი. №3, 2003.
- М.М. Бахтин, Проблемы творчества Достоевского, М. Русские словари, 2000, т.2.

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

ტიქსტის მონტაჟი რობერტ სტურუას სათეატრო მნის ფორმირებაში

პიესის ან ნაწარმოების ტექსტის მონტაჟს, ჩვენთან, XX საუკუნის დასაწყისში, მარჯანიშვილი იყენებდა, დღეს კი რეჟისორთა უმრავლესობა მიმართავს ამ ხერხს. ტექსტის მონტაჟის გარდა, აკეთებენ ერთ თემაზე შექმნილი სხვადასხვა ავტორის ტექსტის კომპილაციას, ცვლიან მოქმედების ადგილსაც. ეს პროცესი ძალიან მნიშვნელოვანია, ვინაიდან სათეატრო ნაწარმოები, სპექტაკლი არის ცოცხალი, დროში არსებული, რომელსაც აქვს დასაწყისი და დასასრული. ჯერ კიდევ, 1917-18 წლებში, რევოლუციის პერიოდში, როდესაც ვსევოლოდ მეიერჰოლდი იყო კომისარი, პირველ ნაშრომებში ძალიან ბევრს წერდა XX საუკუნის სათეატრო ხელოვნებაზე და უკვე ახსენებდა მონტაჟის პრინციპებს. წერდა იმის შესახებ, რომ შეიცვალა სათეატრო დრო. წერდა მონტაჟზე, ტექსტთან ახალ მიდგომებზე და ა.შ. მან თანამედროვე თეატრის თვალსაზრისით, გაცილებით გაუსწრო დროს.

თუ რობერტ სტურუას ტექსტის მონტაჟირების ხერხს განვიხილავთ, როგორც ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრინციპს მისი შემოქმედებისა, როგორც ერთგვარ „სამზარეულოს“, აღმოჩნდება, რომ რეჟისორი თანმიმდევრულად მიჰყვება ევროპულ პროცესებს. ზოგჯერ, რობერტ სტურუა არ დგამს პიესით განსაზღვრულ ყველა სურათს, მოქმედებას. გავიხსენოთ, თუნდაც, ბოლო წლებში დადგმული, სამუელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“, მაქს ფრიშის „ბიდერმანი და ცეცხლის წამკიდებელნი“, შექსპირის „იულიუს კეისარი“.

ტიქსტის მონტაჟი რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ერთ-ერთი უმთავრესი, დამახასიათებელი თავისებურებაა. ბოლო წლებში დადგმული შექსპირისა და კლავისტის დრამატურგიულ მასალაზე შექმნილი სპექტაკლების

მაგალითზე, შევეცდები წარმოვაჩინო ტექსტის მონტაჟის სტურუასეული მახასიათებლები, პრინციპები.

რობერტ სტურუას ყოველთვის აწუხებდა ტირანულ სახელმწიფოში პიროვნების ნიველირების პრობლემა, ამიტომ, ბუნებრივია, რომ იგი ხშირად დგამს შექსპირის პიესებს. რობერტ სტურუას შექსპირიანა, ჩემი აზრით, ძალიან ნიშანდობლივი და საინტერესო თემაა, ვინაიდან, სხვასთან ერთად, სწორედ ამ სპექტაკლებში მძაფრად გამოიკვეთა რეჟისორის პოზიცია, ხელწერა. შექსპირის დრამატურგია იძლევა მრავალი, განსხვავებული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. პიტერ ბრუკის თქმით: „...შექსპირის პიესების დადგმები, უმეტესწილად, წარმოადგენენ სხვადასხვა თეატრალურ სტილთა ისტორიას, რომლებიც უბიძგებდა მსახიობებს, რეჟისორებსა და მხატვრებს გამოეძერწათ შექსპირის პიესები თავისებურად“.¹ სწორედ ამიტომ არის შექსპირი გენიოსი დრამატურგი, რობერტ სტურუა – უდიდესი რეჟისორი, რომელიც ისევე „თავისუფლად“ ექცევა შექსპირს, როგორც ამას თანამედროვე დრამატურგების მიმართ ახორციელებს. იმავდროულად, არ ცვლის ტექსტს, შეიძლება ითქვას, არც ერთ სიტყვას. და, როგორც ვსევოლოდ მეიერჰოლდისა და კოტე მარჯანიშვილის სარეჟისორო სკოლის „მემკვიდრე“, ყოველთვის რჩება დრამატურგის სულის ერთგული. იგი მხოლოდ ამონტაჟებს კლასიკად ქცეულ პიესას.

2010 წელს, მოსკოვის Et Cetera-ში განხორციელებული „ქარიშხლის“ სტურუასეული რეკონსტრუქციით, სპექტაკლში ზოგიერთი პერსონაჟი საერთოდ გაქრა, ტექსტი შემოკლდა. ხუთი მოქმედება ერთ აქტამდეა დაყვანილი. რიგი სცენები, რომლებიც შექსპირთან თანმიმდევრულად არის მოცემული, სპექტაკლში გაერთიანდა პოლიფონიურ პლასტებში. ამით ნათლად გამოიკვეთა მოვლენების ის ურთიერთშემაკავშირებელი ხაზი, რომელიც სხვა შემთხვევაში მაყურებლისათვის შეიძლება ამოუცნობი გამხდარიყო. წარმოდგენა სულ რაღაც საათი და 35 წუთი გრძელდება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, რეჟისორმა თითქმის არცერთი ეპიზოდი არ ამოიღო სპექტაკლიდან, გარდა

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

ფერდინანდის და მირანდას ქორწინების დროს, მითოლოგიური ღმერთების მიერ ახალშეუღლებულების დალოცვის სცენისა. გადასხვაფერებულია სპექტაკლის დასაწყისიც. თუკი პიესის პროლოგი აბობოქრებულ ზღვაში გემის დაღუპვაა, სპექტაკლი პროსპეროს გამოქვაბულში, უფრო სწორად, პროსპეროს სახელოსნოში იწყება. შექსპირის პოეტური, ფილოსოფიური სიტყვა სტურუამ სცენაზე ვიზუალურად გამოძერწა. ამა თუ იმ ეპიზოდში მოვლენის არსს იგი თავისებურ სცენურ ფორმას უსადაგებს. რობერტ სტურუა სხვადასხვა რეჟისორული ხერხით ამაფრებს სცენაზე წარმოდგენილი სამყაროს საშინელებებს. ამ საშინელებების წარმოჩენით მიჰყავს მაყურებელი დამაბულობის უკიდურეს ზღვრამდე. ზღვარზე მისულს კი უცებ აახარხარებს ჩაპლინისეული და ფელინის მსგავსი მოულოდნელი კლოუნადის ჩართვით. წარმოდგენის თითქმის ყველა სცენასა თუ ეპიზოდში, რამდენიმე ქმედება ერთდროულად მიმდინარეობს. თავისუფლად შემიძლია ვთქვა, რომ, თუკი ადრე სტურუა ე.წ. კინოხერხებს იყენებდა თავის სპექტაკლებში, ახლა, ამ შემთხვევაში, მან კინო დადგა თეატრის სცენაზე. და, ეს ორი ხელოვნება – რეალისტური კინო და ილუმინაციით, მაგიით აღსავსე თეატრი – ერთ მთლიანობაში გააერთიანა.

რობერტ სტურუა დადგმაზე მუშაობას წარმოდგენის ტექსტის შექმნით იწყებს. ყოველთვის, პირველ რიგში, ე. წ. „კლასიკურ“ თარგმანებსაც კი (მაგალითად, შექსპირის თარგმანებს) გადაამუშავებს ხოლმე და თავისი სპექტაკლის ტექსტს ქმნის. ტექსტს სხვადასხვა მთარგმნელთან, ფილოლოგთან, ლიტერატორთან ერთად აკეთებს. ეს ჩამონათვალი შორს წაგვიყვანს (აქ არ ვგულისხმობ, მის მუდმივ დამხმარეებს – ლილი ფოფხაძესა და ნინო კანტიძეს). ამჯერად, 2014 წელს, თელავის თეატრში განხორციელებულ კლასიკის „გატეხილ ქოთანზე“, ლიანა ტატიშვილთან ერთად იმუშავა. XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე მოღვაწე კლასიკმა თავის დროს გაუსწრო. მის მიერ „დროის გადასწრებაზე“ მეტყველებს თუნდაც ის, რომ ნიცშედან მოყოლებული, დაუსრულებელი კვლევის საგნად ქცეული მითის გათანამედროვეება, ახლებურად

გადამუშავება, რაც კოსტმოდერნიზმის ეპოქიდან დღევანდელ დღემდე, ლიტერატურაში, დრამატურგიაში (სხვა სახელოვნებო დარგებშიც) ასე უხვადაა, უკვე გვხვდება კლასიკოსთან, მაგალითად, „გატეხილ ქოთანში“. გარდა ამისა, კლასიკოს ეპოქისთვის შეუფერებელ პერსონაჟების სამეტყველო ენას და პერსონაჟთა ორბუნებოვნებას, ორმაგ სახეებს ვხვდებით. უფრო მეტიც, მის პიესაში საგნები მოქმედი პერსონაჟების ფუნქციას იღებენ. „გატეხილ ქოთანში“ კლასიკმა ადამისა და ევას ბიბლიური მითი გადაამუშავა. სხვასთან ერთად, ეს პერსონაჟთა ჩამონათვალშიც პირდაპირ გააცხადა. დაარღვია ინტრიგის ჩახლართვის ტრადიციული წესი, ინტრიგა დასაწყისშივე გახსნა და შემდგომ ჩახლართა. პერსონაჟების ხასიათები, ცოცხალი სახეები არ არის მკვეთრად დაყოფილი ე.წ. დადებით და უარყოფით გმირებად. ყოველი მათგანის საქციელს თავისი ახსნა, გამართლება აქვს. დღეს ასე მოდური სოციალური პრობლემატიკაც დევს მის კომედია-ფარსში. სიმბოლურია ისიც, რომ მან პიესა 13 მოვლენად დაყო. სამყარო, ადამიანი, სოციალური გარემო, მისტიკა და რეალობა, ფარისევლობა, დოგმატიზმი, სახელმწიფოში კანონის უზენაესობის აუცილებლობა – კლასიკის „გატეხილი ქოთნის“ პრობლემატიკაა. კლასიკის გენიალობა, ალბათ, სწორად იმაშია, რომ მან ეს სერიოზული თემები, ერთი შეხედვით მსუბუქ, კომედიურ ჟანრში გადმოსცა.

რობერტ სტურუამ და ნიკოლოზ ჰაინე-შველიძემ პიესის ტექსტის სპექტაკლის ტექსტად გადაამუშავება სათაურიდან დაიწყეს, წარმოდგენას „ვინ გატეხა ქოთანში“ უწოდეს. შეამოკლეს ტექსტი, გააკეთეს კუბიურები, ზოგი რამ ჩაამატეს კიდევ. მოკლედ რომ ვთქვა, დრამატურგიული ტექსტი გაათანაბდროვეს, საკუთარ ინტერპრეტაციას, კონცეფციას მორაგეს. ამისდამიუხედავად, კლასიკის პიესის სტრუქტურა და მთავარი სათქმელი შეინარჩუნეს. კლასიკის პერსონაჟთა ხასიათებს თავისი შტრიხები დაუმატეს. მაგალითად, მანანა აბრამიშვილის ევა ჰაეროვან, რომანტიკულ შეყვარებულად აქციეს. შეიძლება ამით იმაზე მიგვანიშნეს, რომ კლასიკი რომანტიზმის ეპოქის წარმომადგენელია, თუმცა მის

ნაწარმოებებში ეს ნაკლებად შეიგრძნობა. კლასიკის პიესა, მასში დასმული პრობლემების მიუხედავად, წმინდა წყლის კომედიაა, სპექტაკლი კი უფრო სატირაა. საათსა და ათ წუთში მოაქციეს რეჟისორებმა კლასიკის საკმაოდ გრძელი ნაწარმოები. წარმოდგენის ტემპო-რიტმი თავბრუდამხვევია. ეს მიღწეულია არა მარტო ტექსტის შემოკლებითა თუ კუბიურებით, არამედ რეჟისორების მიერ მსახიობებისთვის მიცემული ამოცანების ზუსტად განხორციელებითაც. ცისია ჩოლოყაშვილის ქორეოგრაფიული ნახაზით, სპექტაკლში გამოყენებული ვია ყანჩელის, რიუიტი საკამოტოს, მიქაელ კაპენის მუსიკალური ფრაგმენტები. ვიზუალური, სანახაობრივი ეფექტი ძლიერდება მხატვრული განათების (თელავის თეატრის ტექნიკური აღჭურვილობის სიმწირის მიუხედავად) მეშვეობით.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელ კიდევ ერთ დეტალს გამოვყოფ. მის მიერ დადგმულ თითქმის ყველა სპექტაკლში, ამა თუ იმ დოზით, ყოველთვის არსებობს ადამიანის ძალაუფლებისკენ ლტოლვის თემა, რომელიც სხვადასხვა ხერხითაა გამოხატული. თუკი, რეჟისორის მიერ შექმნილი წარმოდგენის იდეა, ძირითადად, ამ თემის წინა პლანზე წამოწევას არ ემსახურება, მაშინ იგი დეტალებში გამოისახება ხოლმე. კლასიკთან, გატენილი ქოთანი ადამიანთა სულიერი რღვევის სიმბოლოა; მოსამართლის პარიკი კანონის უზენაესობის, მოსამართლის სავარძელი კი, რეჟისორთა ჩანაფიქრით, ძალაუფლების აღმნიშვნელ სიმბოლოდ იქცა. სპექტაკლში ამაზე რამდენჯერმე კეთდება აქცენტი; ფინალში კი, აშკარად გამოხატულია, რომ ადამიანის სწრაფვა ძალაუფლების მოპოვებისაკენ დამღუპველია. მხილებული ადამის „ჩაქოლვისას“ სცენაზე „ლუკი“ იხსნება და დამნაშავე მოსამართლე თავის სავარძლიანად „ქვესკნელში“ გაუჩინარდება. რათა, შემდეგ, კვლავ მოგვევლინოს იმავე „ლუკიდან“ და სცენაზე მდგომ პერსონაჟებს, თუ მაყურებელთა დარბაზში მყოფ ადამიანებს, კლასიკის კომედიაში არარსებული, რეჟისორთა მიერ ჩამატებული ფრაზით მიმართოს: „შევხვდებით ჰაავაში!“.

2015 წელს, რუსთაველის თეატრში დადგმული „იულიუს კეისარი“ – ფრაგმენტები ერთ მოქმედებად, რობერტ სტურუამ მისი სარეჟისორო ენისთვის დამახასიათებელი, შექსპირის დრამატურგიაში არსებული „თეატრი – თეატრში“ თამაშის პრინციპზე აავო. ხუთმოქმედებიანი ტრაგედიიდან, მხოლოდ პირველი 2 მოქმედება დადგა. ამ შემთხვევაში, მას შეთქმულების, ღალატის ამბის გადმოცემა აინტერესებდა. რა მოსდით შემდგომ, შეთქმულებსა და მოღალატეებს, როგორ ავითარებს შექსპირი პიესის გმირების ცხოვრებას, ხასიათებს, მოვლენებს იულიუსის მკვლელობის შემდეგ, ეს უკვე სხვა, ცალკე ამბავია. ფარდის გახსნის შემდეგ, სცენაზე კოსტიუმებში გამოწყობილი მსახიობები შემოდიან და დარბაზისკენ ზურგით დგებიან. გაისმის რობერტ სტურუას ხმა: „შექსპირი, საბრალო შექსპირი“. ამ სიტყვებში, რა თქმა უნდა, სანახაობის შემქმნელის იუმორი არის ჩადებული. რეჟისორი, ალბათ, გვეუბნება: ნახეთ, რა გავაკეთე შექსპირის ხუთმოქმედებიანი ტრაგედიიდანო. მან პიესის რამდენიმე პერსონაჟი – მისანი, I მოქალაქე, II მოქალაქე – მამუკა ლორიას მიერ განსახიერებულ წამყვანში გააერთიანა და ბრბოს გამოხატვის ფუნქციაც დააკისრა. დამდგმელმა და შემსრულებელმა – ბალაგანური, ქუჩის თეატრის, ნახევრადმშიერი არტისტის ტიპაჟი შექმნეს. ცხოვრების სარკისებრი ასახვა, მაყურებელთა დარბაზის ნაწილის, ლოჟების სცენაზე გადატანით, რობერტ სტურუამ და მირიან შველიძემ, ჯერ კიდევ „მეფე ლირის“ დადგმის დროს (1987) გამოიყენეს. „იულიუს კეისარში“ კი ეს „რეალობა“ კიდევ უფრო მეტად გამძაფრებული და ხაზგასმულია. ამჯერად, ლოჟები სცენის მარცხენა და შუა ნაწილში განათავსეს. მარჯვენა ლოჟიდან, ხან თავად „შექსპირი“ ადევნებს თვალს წარმოდგენას და ხან, სპექტაკლის სხვა მონაწილეები. სცენის სიღრმეში გაკეთებულ ლოჟას Facebook-ის აღმნიშვნელი ლოგოს ფორმა აქვს. ამ ლოჟიდან კი, დათო უფლისაშვილის იულიუსი აკვირდება მის წინ გათამაშებულ სპექტაკლს – ტრაგი-ფარსს. რეჟისორმა და მხატვარმა, კიდევ ერთხელ გაუსვეს ხაზი იმ გარემოებას, რომ სამყარო თეატრია, და რომ ამ „თეატრში“ სხვადასხვა დროს,

სხვადასხვა მარიონეტი-პერსონაჟი გაითამაშებს ცხოვრება-სპექტაკლს. რობერტ სტურუამ შექსპირის პერსონაჟები იულიუსის ამაღლის წვერებად მოიაზრა. ისინი ერთფეროვანნი არიან – მზის შავი სათვალეებით, გრძელი ლაბადებითა და შლაპებით, იტალიური მაფიის უსახურ წარმომადგენლებს მოგვაგონებენ. სიმდიდრეზე, გვირგვინზე, ძალაუფლებაზე ოცნებობენ ლევან ხურციას კასიუსი, პაატა გულიაშვილის კასკა, „ამალის“ თითქმის ყველა წევრი. სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში, იულიუსის წინააღმდეგ შეთქმულების სულისჩამდგმელი და მოთავე, თანმიმდევრულად, მზაკვრულად დამგეგმავი და განმახორციელებელი – კასიუსია. იგი ხლართავს ინტრიგას, წერს წერილებს, რომლებშიც გაყალბებული ფაქტები და მოვლენებია. სწორედ კასიუსი თავგამოდებით ცდილობს, ისედაც ეჭვებში მყოფი ბრუტუსის, მოღალატე შეთქმულებისკენ გადმობირებას. კასკა, სტურუასეული ინტერპრეტაციით, ჰედონისტი-მორფინისტია. რეალურმა ცხოვრებამ, ნიჭიერი, ჭკვიანი, გონებაგახსნილი, პატიოსანი ადამიანი (ამგვარად ახასიათებს მას ბრუტუსი პიესაში და სპექტაკლშიც), სიმდიდრის, ფუფუნების, ფულის მოყვარულ არამზადად აქცია. ბესო ზანგურის ბრუტუსი აბსოლუტურად შექსპირული ტიპაჟია. გამჭრიახი გონების მოაზროვნე, აქედან გამომდინარე ცნობისმოყვარე (სცენა: იულიუსი, ეპილეფსიის შეტევის დროს, ვითომ მოკლული მისნის გვამის გაკვეთას ცდილობს), პატიოსანი, გულმართალი, მოსიყვარულე ქმარი და მამა, „ხალხის“ (ბრბოს) სათაყვანებელი გმირი. რობერტ სტურუამ და დავით უფლისაშვილმა იულიუს კეისრის სრულყოფილი მხატვრული სახე შექმნეს. შექსპირმა ტრაგედიას, მართალია, „იულიუს კეისარი“ უწოდა, მაგრამ პიესაში იულიუსი მეორეხარისხოვანი გმირია. მთავარი მოქმედი პირები: ბრუტუსი, კასიუსი და მეორე ნახევარში, მკვლელობის შემდეგ, – ანტონიუსია. რეჟისორმა სპექტაკლის კონცეფცია სამკუთხედზე – იულიუსი, ბრუტუსი კასიუსი, – ააგო. სტურუასეული იულიუსი ბევრად უფრო მრავალმხრივია. იგი ერთდროულად: ძლიერი და სუსტია; სასტიკი დიქტატორი და ბავშვივით გულჩვილია; ბრუტუსისგან განსხვავებით,

მშენებრად იცის, რომ რომის დემოკრატიული სახელმწიფო წყობა, უკვე ისტორიას ჩაბარდა და ახალი ეპოქა იწყება. ადამიანური ცდუნებებითა თუ სახელმწიფოს მართვით გადაღლილი, თავისი ფეხით მიდის სასაკლაოზე. თუმცა ეშინია, ძალიან ეშინია. იულიუსის მკვლელობის დროს, ბრუტუსი განზე დგას, მას ხელში დიდი დაშნა უჭირავს (ეს დაშნა მანამდეც ფიგურირებს სპექტაკლში). უკვე თითქმის მკვდარი იულიუსი ბრუტუსს უყურებს და ცნობილ ფრაზას წარმოთქვამს: „შენც ბრუტუს“?! ბრუტუსი დაშნას მოისვრის, მუხლებზე დაეცემა და მომაკვდავ იულიუსს ჩაეხუტება. ისიც კი გავიფიქრე, რომ რეჟისორმა ისტორიული ფაქტი შეცვალა და, ახლა, ბრუტუსი აღარ მოკლავდა გამზრდელსა და მეგობარს (ფინალისკენ, შექსპირთანაც ნანობს ბრუტუსი თავის არჩევანს). ოლონდ, მაშინ, ეს სტურუას მიერ დადგმული შექსპირის ტრაგედიის ფრაგმენტები კი არა, არამედ, ამერიკული, ფართო მაყურებლისათვის განსაზღვრული, ე.წ. Happy end-იანი ფილმების მსგავსი, პრიმიტიული სანახაობა იქნებოდა. ბრუტუსი ჯიბიდან იღებს დანას, გულში გაუყრის უსაყვარლეს მეგობარს, გამზრდელს და თითქოს, თავს იმართლებს ფინალში წარმოთქმული ფრაზით: „მიყვარდა იგი, ძლიერ მიყვარდა, მაგრამ უფრო ძლიერ მიყვარდა რომი, ძალაუფლების მონად იქცა, ამიტომ მოვკაღ“. რა არის მთავარი ცხოვრებაში: ადამიანური ურთიერთობები – მეგობრობა, სიყვარული, თუ მოქალაქეობრივი მოვალეობა, სახელმწიფო მოწყობა, სამშობლოს სიყვარული, საზოგადოებაზე, ხალხზე ზრუნვა? და ვინ არის ეს „ხალხი“? „საზოგადოება“? ღირს კი, ისედაც დაღუპვისკენ მიმავალი სახელმწიფო წყობის გამო, შენთვის უსაყვარლესი ადამიანის, მეგობრის, გამზრდელის, მამის, მეუღლის, შვილის გაწირვა? უფრო სწორად, მათი მსხვერპლად შეწირვა? რა უფრო მთავარია: საზოგადოებრივი, სახელმწიფო მორალი თუ კონკრეტული ადამიანის სიყვარული? და, ვინ არის, ეს „საზოგადოება“? ეს „ხალხი“? „ხალხი“ – „ბრობა“ – სხვასთან ერთად, შექსპირის ტრაგედიაში არსებული ეს აზრი რეჟისორმა ხაზგასმულად გამოკვეთა სპექტაკლში. შეთქმულება, ლალატი, ადამიანის

მიერ ადამიანის გაწირვა და, რა თქმა უნდა, შექსპირთან და რობერტ სტურუას შემოქმედებაშიც, მუდმივად არსებული უმთავრესი საკვლევი თემა: ადამიანის სწრაფვა ძალაუფლების მოპოვებისაკენ. ძალაუფლება კი, ისევე როგორც დანარჩენი სხვა, ცხოვრებაში დროებითია.

ყოველი საუკუნის ბოლოსა და დასაწყისში, ადამიანთა შეგრძნებებში, დრო თითქოს აჩქარებულად გარბის. XX საუკუნის დასაწყისში ვსევლოდ მეიერჰოლდი წერდა – სათეატრო დრო შეიცვალა. ლეგენდარული რეჟისორის მოსაზრება, ირიბად, მაგრამ მაინც, ცხოვრებისეულ დროსთან მიმართებაშიც არის ნათქვამი. XXI საუკუნის დასაწყისში, ინტერნეტსივრცის ეპოქაში, დრო თითქოს კიდევ უფრო აჩქარდა. ალბათ, სწორედ ამიტომაც, მსოფლიო სათეატრო სივრცეებში განხორციელებული, რობერტ სტურუას ბოლოდროინდელი დადგმები ორ საათს არ აჭარბებს. რობერტ სტურუა, სპექტაკლის შექმნისას, დრამატული ნაწარმოების თანაავტორია. რეჟისორი კლასიკოს, თანამედროვე თუ უახლეს დრამატურგთა ნაწარმოებებს მაქსიმალურად კვეცავს. დრამატურგიული ტექსტის მონტაჟს კონცეფციიდან გამომდინარე აკეთებს, მაგრამ ამ შემოკლება-გადაადგილება-ჩამატებისას არ ცვლის პიესის ძირითად სტრუქტურას და, რაც მთავარია, დრამატურგის მთავარ სათქმელს. რობერტ სტურუა დრამატურგიული ტექსტიდან სპექტაკლის ტექსტის შექმნის უბადლო ოსტატია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Бахтин М. Эстетика словестного творчества. М. 1979.
- Брук П. Шекспир в наше время. Ж. «Англия». 1964. №2.
- Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. ч. первая. 1891-1917. М. «Искусство». 1968.
- Мелроуз С. Семиотика драматического текста. М. «Интрада». 1994.

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

შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ ინტერპრეტაციები ქართულ სცენაზე

ქართული თეატრის ისტორიაში „ვეფხისტყაოსნის“ საჯარო კითხვის, მისი გასცენიურებისა და დადგმის არაერთი მაგალითია ცნობილი. XII საუკუნეში, „ვეფხისტყაოსანს“ „სახიობის“ მონაწილეები საკრავზე დაამღერებდნენ. დროთა განმავლობაში ყალიბდებოდა პოემის საოჯახო და საჯარო კითხვის ტრადიციაც. XIX საუკუნეში „ვეფხისტყაოსნის“ ნაწყვეტებს კითხულობდნენ სამუსიკო და ლიტერატურულ საღამოებზე – სოლომონ დოდაშვილის ლიტერატურულ წრეში, სარაჯიშვილის ოჯახში გამართული დარბაზობისას. პოემის წამკითხველთა შორის, გამორჩეული იყო მწერალი – გრიგოლ დადიანი. მამია გურიელი, დავით ერისთავი, დიმიტრი ყიფიანი საუკეთესო მკითხველებად ითვლებოდნენ. პლატონ იოსელიანის ცნობით, პოემის დიდი მოყვარული ყოფილა გიორგი XIII, რომელიც „ეტრფოდა ლექსთა წყობასა და [...] ტკბილად აბოლოებდა შოთას ტკბილთა ნათქვამთა“.¹

რუსთაველის ლექსებისათვის შექმნილა არაერთი ხალხური სიმღერა. „ხალხს ეს სასიმღერო ჰანგები დღემდე შემოუნახავს. დიმიტრი არაყიშვილს, ია კარგარეთელს, ან.ბენაშვილს, ზაქარია და გრიგოლ ჩხიკვაძეებს, ირატილს ჩაუწერიათ და შეუგროვებიათ „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტით გამართული ხალხური სიმღერების მთელი ციკლი“, – აღნიშნავდა მკვლევარი დიმიტრი ჯანელიძე.²

რუსთაველის პოემის გმირთა მონაწილეობით ქვეყნდება ხალხური „ვეფხისტყაოსანი“ – „ზღაპარი ტარიელისა“

¹ ნათელა ურუშაძე. ვეფხისტყაოსანი და ქართული სასცენო ხელოვნება, თბ., 1967, გვ.26.

² ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1937, №6.

– ხალხის მიერ გაგონილი და ჩაწერილი.¹ XIX ს-ის დასაწყისიდან ყურადღება ექცევა პოემის ინსცენირების საკითხსაც. სხვადასხვა დროს ამ თემით ინტერესდებოდნენ ცნობილი მწერლები და საზოგადო მოღვაწეები: ოქროპირ ბაგრატიონი, გოდერძი ფირალიშვილი, გიორგი ერისთავი, აკაკი ფალავა, ა.თამაზაშვილი, კოტე მარჯანიშვილი.

„ვეფხისტყაოსნის“ თემაზე შექმნილი პიესის შესახებ, მკვლევარი ზაქარია ჭიჭინაძე წერდა: „წარსული საუკუნის დამლევსვე „ვეფხისტყაოსნის“ შინაარსიდან დრამაც შეუდგენიათ. გადაკეთებას თუ შედგენას მეფის ირაკლის და გიორგი მეფის მდივანს გოდერძი ფირალოვს მიაწერენ... გოდერძი ფირალოვს [...] გადაკეთებული „ვეფხისტყაოსანი“ რუსულად გადაუთარგმნია...“.² ოქროპირ ბაგრატიონის ცნობით, პიესა „თეატრში არ უთამაშიათ“.³ „ტრადედია (დღეისათვის დაკარგულია) – „ინდოეთის ტახტის მემკვიდრე და სიყვარული სამშობლოსადმი“ გოდერძი ფირალიშვილმა (1768-1825) 1805 წელს დაწერა სანკტ-პეტერბურგში და 1808 წელს, რუსეთის საგარეო საქმეთა მინისტრს – რუმიანცევს წარუდგინა. რუმიანცევმა, თავის მხრივ, პიესა განათლების სამინისტროს გადასცა „სარეცენზიოდ“, სამინისტრომ პიესა დაიწუნა და ავტორს მისი დაბეჭდვის უფლება არ მისცა („ეს დრამა არ შეიძლება დაბეჭდოს“), იმის გამო, რომ ავტორი არ იცავდა დრამატული ხელოვნების კანონებს – დროის, ადგილისა და მოქმედების ერთიანობას. ამავე დროს, პიესა სამშობლოს სიყვარულს ჰქადაგებდა – „მამულიშვილურ გრძნობებს აღვივებდა და აღიზიანებდა“.⁴

პოემა „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით პიესის დაწერა სცადა გიორგი ერისთავმაც (1811-1864), რომელმაც რამდენიმე წესის დაცვა გადაწყვიტა: პიესის შინაარსი პოემის ტექსტთან

¹ იხ.: გაზ. „ივერია“, 1888, №230.

² შურ. „თეატრი“, 1885, №1 (ზ. ჭიჭინაძე).

³ ოქროპირ ბაგრატიონი, „ვეფხისტყაოსანი ტრადედია თქმული მეფის ძის ოქროპირისაგან“, წინასიტყვაობა, მოს., 1853.

⁴ კ. კაპელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტII, თბ.1981, გვ.699.

მიახლოებული და ამავე დროს, ადვილად დასადგმელი უნდა ყოფილიყო. ოქროპირ ბაგრატიონი თავისი პიესის წინასიტყვაობაში ამის შესახებ აღნიშნავდა: „...პირველი ჰაზრი ვეფხვის ტყავოსნის თეატრზე წარმოდგენისა ეკუთვნის თავადს გიორგი ერისთავის შვილს... იმას უნდოდა, რომ ვეფხვის ტყავოსანი წარმოდგენილი იყო, რადენიც შეიძლებოდა სცენის მიხედვით, იმავე რუსთაველის ლექსებით; და ამით სხვა ახალი გვარი რამე შემოელო“.¹ ერისთავის პიესა 5 მოქმედებისგან შედგება. პოემის 63 თავიდან ერისთავმა 33 თავი² გამოიყენა და 29 ეპიზოდი შეარჩია (პიესა გამოაქვეყნა თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძემ). დაიდგა თუ არა პიესა ერისთავის თეატრში, სამწუხაროდ, არ არის ცნობილი. ამბერკი გაჩეჩილაძის მონაცემებით,³ ის ქართული თეატრის რეპერტუარში ყოფილა შეტანილი. პიესის სიუჟეტი კი, როგორც არაერთი მკვლევარი (მუნარგია, რადიანი, ბალახაშვილი) აღნიშნავდა, იმდენად ჰგავდა პოემის ტექსტს, რომ ერისთავის თხზულებათა კრებულში არ შეუტანიათ. ი.მუნარგია წერდა: „...ვეფხვისტყავოსნის“ დაბეჭდვა პოეტის თხზულებათა კრებულში შეუძლებელი იყო, რადგან თვითონ პოეტისა აქ თითქმის არა არის რა, გარდა მაკრატელისა, რომლითაც ამოჭრა მან რუსთაველის ქმნილებიდან სხვა და სხვა სცენები...“⁴

პოემის დრამად გადაკეთება უცდია ოქროპირ ბაგრატიონს (1795-1857), გიორგი XIII-ის ვაჟს, რომელსაც გადასახლებაში ყოფნის დროს დაუწერია 5-მოქმედებიანი პიესა – „ვეფხვისტყავოსანი ტრადედია თქმული მეფის ძის ოქროპირისაგან“, ქართულ ენაზე (1853 წელს, მოსკოვში დაბეჭდა სურიკოვის სტამბაში). შესავალ ნაწილში ავტორი აღნიშნავდა, რომ არ იცნობდა ერისთავის პიესას და

¹ ოქროპირ ბაგრატიონი, ვეფხვისტყავოსანი ტრადედია თქმული მეფის ძის ოქროპირისაგან, მოს., 1853.

² ნათელა ურუშაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 113.

³ ამბერკი გაჩეჩილაძე, ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან, თბ., 1957, გვ. 303.

⁴ ნათელა ურუშაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 106.

უნდოდა თავის ინტერპრეტაციაში პოემის შინაარსი ზუსტად გადმოეცა. „ტრალედიის წერისას ვამჯობინე რუსთაველს შევდგომოდო...“ „როსტევეან მეფისაგან იმიტომ მივეყავ ხელი ამბავს, ვინაიდან რუსთაველის წარმოდგენა გვინდოდაო...“ ის, რომ პიესა ნამდვილად სცენაზე დასადგმელად დაიწერა, ამაზე რემარკებიც მიანიშნებენ: „თეატრი წარმოადგენს კლდეთა და შესაზართა ადგილთა და კლდეში გამოკვეთილს ტარიელის ქვაბსა... თეატრი წარმოადგენს მშვენიერ მღებარეობასა, ველსა, ბორცვთა და ტყეთა; თავს ორი კარავი: ერთი როსტევეან და ერთი თინათინისათვის. შორს წყლის პირას ზის ტარიელი ვეფხის ტყავთ მოსილი...“ და ა.შ. ამავე დროს, ავტორი დამდგმელებს სთავაზობდა, ფინალური სცენა – „ტარიელის ქორწილი“ საბალეტო ნომრად დაედგათ და სპექტაკლისთვის მიებათ. როგორც ჩვენთვის ცნობილია, პიესა არ დადგმულა, მაგრამ ბაგრატიონს მიმბაძველი გამოუჩნდა. ტრალედიის მიხედვით, პეტრე მირიანაშვილმა ახალი პიესა დაწერა – „ვეფხის-ტყაოსანი“ ხუთ სურათად შოთა რუსთაველ-ოქროპირ ბატონიშვილისებურად“ (პიესა დაიბეჭდა 1915 წ., ტფ.). „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით, პიესა დაუწერია რეჟისორ ა.თამაზაშვილსაც. პიესა ჯერ თბილისში დაუდგამთ, შემდეგ კი ქუთაისში უჩვენებიათ. ქუთაისური წარმოდგენა ისეთი საშინელება ყოფილა, რომ საზოგადოება აღუშფოთებია.¹ პიესა დღეისათვის დაკარგულია.

„ვეფხისტყაოსნის“ სცენური ვერსიების თვისობრივად განსხვავებულ ინტერპრეტაციებს წარმოადგენდა ცოცხალი სურათების ჩვენებაც, რაც დაკავშირებული იყო ქართულ კულტურაში უმნიშვნელოვანეს მოვლენასთან – შოთა რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსნის“ ხელახალ გამოცემასთან.

XIX ს-ის 80-იან წლებში, 1880 წლიდან მოყოლებული, მთელი 8 წლის განმავლობაში, „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემის საკითხი ქართული პრესისა და საზოგადოების ყურადღების ცენტრში მოექცა. 1880 წლის 15 ნოემბერს,

¹ გაზ. „ივერია“, 1895, №103.

განეთმა „დროებამ“ გამოაქვეყნა მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა (იონა მეუნარგიას, რაფიელ ერისთავის, იაკობ გოგებაშვილის) განზრახვა „ვეფხისტყაოსნის“ აღდგენისა და გამოცემის შესახებ. მალე შეიქმნა ტექსტის დამდგენი კომისიაც ს.მესხის, ი.ჭავჭავაძის, ივ.მაჩაბლის, ღ.ბაქრაძის, რ.ერისთავის, პ.უმიკაშვილის მონაწილეობით (პირველი სხდომა გაიმართა 1881 წლის 15 ნოემბერს). საჭირო იყო ტექსტის დაზუსტება და დასტამბული პოემის ძველ ხელნაწერებთან შედარება. კომისია ხალხს მოუწოდებდა – წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოებისთვის „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერები მიეწოდებინათ. ვინაიდან საზოგადოება პასიურობდა, გრიგოლ ორბელიანი თხოვნით მიმართავდა მოსახლეობას: „ხელნაწერები მოგვაწოდეთ და შესწორების შემდეგ დაგიბრუნდებათ“. საბოლოოდ პოემის 22 ხელნაწერი შეგროვდა. როდესაც ტექსტი გასწორდა, გადაწყდა მისი გამოცემა-დასურათება. სწორედ ამ პერიოდში, საქართველოში იმყოფებოდა უნგრელი მხატვარი მიხაი ზიჩი (1827-1906), რომელსაც ქართული საზოგადოება უკვე იცნობდა სურათებით – „თამარის ცეკვა“ და „თამარი კუბოში“ (1879).

მიხაი ზიჩი საქართველოში 1881 წელს ჩამოვიდა, ლერმონტოვის პოემა „დემონის“ ესკიზების შესაქმნელად. სურდა, რომ ქართველთა ტიპები და პოემაში აღწერილი ბუნების სურათები შეესწავლა. ტექსტის დამდგენმა კომისიამ მხატვრის თბილისში ყოფნით ისარგებლა და მას „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათება დაავალა, რაზეც ზიჩი სიამოვნებით დათანხმდა. პოემის გამოცემის ხარჯები და ფინანსური საკითხების მოგვარება თავის თავზე აიღო ცნობილმა მრეწველმა და მეცენატმა – გიორგი ქართველიშვილმა (1830-1901). თუმცა, პოემის გამოცემის ფინანსური მხარე მოგვარებული იყო, ზიჩის სურათების დახატვა მაინც „უფასოდ უკისრია“. კომისიამ მხატვარს 12 ილუსტრაცია დაუკვეთა, ზიჩიმ სულ 34 დაამზადა, საბოლოოდ კი პოემაში – 27 ილუსტრაცია დაიბეჭდა.

„ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციებზე მუშაობას ზიჩი თბილისშივე შეუდგა. როგორც მკვლევრები (ბენი

გორდეზიანი, სიმონ ბოლქვაძე, თენგიზ ფერაძე, რუსუდან თულიანი) აღნიშნავენ, ზიჩიმ პოემის დასურათება ცოცხალი სურათების დადგმით დაიწყო. ცოცხალი სურათების დადგმის ტრადიცია საქართველოში ზიჩის ჩამოსვლამდე დიდი ხნით ადრე არსებობდა. ქართული თეატრის ისტორიამ შემოგვინახა დოკუმენტი 1859 წელს „მეფე ლირის“ დადგმის შესახებ, ილია ჭავჭავაძის მონაწილეობით. ზიჩის მიერ დადგმულმა ცოცხალმა სურათებმა საზოგადოების დიდი ინტერესი გამოიწვია. „სურათები“ რამდენჯერმე გაიმართა თბილისსა და ქუთაისში.

პირველი წარმოდგენა 1882 წლის 6 თებერვალს მოეწყო თბილისის საზაფხულო თეატრში, ბაბალე ბარათაშვილის შემწეობით. სამუშაო იმდენად რთული იყო, რომ ზიჩის სხვა მხატვრებიც ხმარებოდნენ (ფილიპოვიჩი, ხოლოროვიჩი, კოლჩინი, დეკორატორი ვუსტიჩი). სპექტაკლში მონაწილეობდნენ „ქართველი არისტოკრატები და არისტოკრატკები“, რომელთა რაოდენობაც ას კაცზე და ქალზე მეტი ყოფილა. დეკორაციები და ტანსაცმელი ისეთი ძვირადღირებული იყო რომ მათზე 100 თუმანზე მეტი დახარჯულა. ნამდვილი ვეფხის ტყავე გამოიყენეს, ნამდვილი ხავერდი და სხვა. წარმოდგენის შემდეგ, დამდგმელებს განზრახული ჰქონდათ, ძვირფასი დეკორაციისა და ტანსაცმლის ჩუქება დრამატული დასისათვის. ილია წინამძღვრიშვილი დრამატულ საზოგადოებას მოუწოდებდა სცენაზე წარმოდგენილი სურათები გადმოეხატათ რამდენიმე ათას ეგზემპლარად, გაეყიდათ და ამით თეატრისთვის დახმარება გაეწიათ. „თითო ეგზემპლარს ყველა დაიტაცებს მანეთად და ამით შედგება თეატრის ფონდიო“¹ – წერდა ავტორი გაზეთ „დროებაში“.

პირველი სპექტაკლი სულ 10 სურათისგან შედგებოდა.²

I. მამისაგან, როსტევიან არაბეთის მეფისაგან, დაგვირგვინება თინათინისა;

II. მეჯლისის ფარსადან მეფისაგან;

¹ გაზ. „დროება“, 1882, №20.

² გაზ. „დროება“, 1882, №27.

III. ნესტან-დარეჯანი თავის ოთახში ზის, ასმათს ტარიელი შემოჰყავს;

IV. მაჰიდა ნესტან-დარეჯანისა ღავარი ზანგებს აძლევს ძმისწულს ზღვაში ჩასაგდებად;

V. ნადირობა და აღმოჩენა ტარიელისა მის ყმისა „ვეფხისტყაოსნისა“;

VI. გაცნობა ტარიელისა და ავთანდილისა გამოქვაბულში, აქვე ასმათი;

VII. ფატმანის კაცებისაგან დახსნა ნესტან-დარეჯანისა;

VIII. წარმოდგენა ნესტან დარეჯანისა გულანშაროს მეფის ძელიქ-სურხავის წინაშე;

IX. ქაჯეთის ციხის აღება და ნესტან-დარეჯანის განთავისუფლება;

X. მეფე ძელიქ-სურხავთან ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის დაქორწინება;

სურათები იმდენად საინტერესოდ იყო წარმოდგენილი, რომ მისი შეხედვა „დიდი ნეტარება“ ყოფილა თურმე. მხატვარმა რამდენიმე საათის განმავლობაში მაყურებელს რუსთაველის გმირები, მკვიდრი ქართველნი გაუცოცხლა სცენაზე. „ბევრი სურათი გვინახავს სცენაზე, მაგრამ ამ სურათებს არ შეედრება რაო. ...ამ ცოცხალ სურათებს მთელს რუსეთში და ევროპაში ექნება მნიშვნელობა რუსთაველისა, საქართველოს და იმის შვილების გასაცნობათ“¹ – აღნიშნავდა ილია წინამძღვრიშვილი.

წარმატებული სპექტაკლის შემდეგ, აღფრთოვანებული ზიჩი თავის ძმას წერილს სწერდა (წერილი გამოაქვეყნა პროფ. გურამ შარაძემ) – „ცალკეულ სურათებს შორის იმდენჯერ გამოჰმიძახეს სცენაზე, თვითონაც აღარ მახსოვს... უკანასკნელი სურათის შემდეგ მაყურებელთა ტაშის ხმა არ წყდებოდა... სცენიდან აღარ გამიშვეს... იმდენი მატრიალეს, რომ თავბრუ დამეხვა... თავადის ქალმა ბარათოვმა, წარწერით ძვირფასი ფოლადის ხმალი მაჩუქა, ვერცხლის ქარქაშით... თუკი ვინმე მათ (ქართველებს) სამსახურს გაუწევს, ისინი ყოველთვის

¹ გაზ. „დროება“, 1882, №27.

მზად არიან გადაუხადონ მას ეს სამსახური. მოკლედ ძალიან კარგი ხალხია ეს ქართველები“.¹

წარმოდგენა, როგორც დაგეგმილი იყო (ფულის ამოსაღებად), მეორედაც ითამაშეს საზაფხულო თეატრში. იმავე დღეს, დილით კი – გენერალური რეპეტიცია დანიშნეს და ბილეთებიც გაყიდეს. მეორე წარმოდგენაში (21 თებერვალი) მხატვარმა სიახლე შეიტანა. ათ სურათს მეთერთმეტეც მიუმატა – „მუხლმოდრეკილი შოთა ტახტზე მჯდომ თამარ მეფეს თავის პომეს გადასცემს“. ამ სპექტაკლსაც ისეთივე წარმატება ჰქონდა, როგორც პირველს – „კიდევ ერთხელ აავსო გული წარსული ნეტარების მოგონებითო, იმ დროის მოგონებით, როდესაც იყო თამარ მეფე და მისი მშვენიერი ქვეშევრდომი რუსთაველი დიდებული...“.²

წარმატებული დადგმის მიუხედავად, გამოითქვა კრიტიკული მოსაზრებაც. მწერალმა აექსენტი ცაგარელმა დაიწუნა სურათების სიუჟეტის არჩევანი, ჩაცმულობა და თამარ მეფის სახე. ცაგარელი ფელეტონში „დუღუკი“ აღნიშნავდა: „... თამარი! თამარი! მალლა მეფის ტახტზე გამოჭიმული იყო ერთი ასეთი „ლოპიანა“ ვინმე, რომ ესკუპა იქიდან და ერთი მუშტი გაექნია, მგონია სულ გარეთ გაცვინულიყვნენ იმის ამაღაც და მთელი მაყურებელიცა, როგორათაც სურათებს კარგი ამორჩევა უნდა, აგრეთვე აუცილებელი საჭიროებაა, მათი დადგმაც იცოდეს კაცმა. დადგმისთვის კიდევ საჭიროა სურათების სიუჟეტის გაგება. ჩვენი სურათების დადგმა მიენდოთ ზიჩისთვის, როგორც შეეტყო სრულებით არ აუხსნიათ და არ განემარტათ „ვეფხისტყაოსნის“ შინაარსი...“.³

ცაგარელს არ მოსწონდა მოქმედ გმირთა ჩაცმულობა... „ტარიელს მწვანე ფარჩის ახალუხზე დაბალივით რაღაც ჭრელი ტყავი გადაეკიდა, არ ვიცვი ვეფხისა იყო, თუ ტურისა... მეფეები კიდევ არაფერი მაგნაირად მორთული ქალები მხოლოდ ბომის დედაკაცები მინახავს...“ მიუხედავად

¹ გ.შარაძე, მიხაი ზიჩი და ქართული კულტურა, თბ., 1989. გვ.46.

² გაზ. „დროება“, 1882, №39.

³ გაზ. „დროება“, 1882, №28, თებერვალი.

ცალკეული შენიშვნებისა, ცაგარელი აქებდა ზოგიერთ სურათსა და შემსრულებელს: დავარსა და ნესტან-დარეჯანს. „...გულით მაღლობას ვსწირავთ ამ სურათების დადგმის მოთავეებს და ბ. ზიჩის ჩვენ საქმეში მხურვალე მონაწილეობის მიღებისათვის“.

სპექტაკლი თბილისში მესამედაც გამართეს (17 მარტი). თბილისური წარმოდგენის შემდეგ, ზიჩი ქუთაისშიც მიიწვიეს. სპექტაკლი აქ 2-ჯერ ითამაშეს. წარმოდგენის მოწყობის ინიციატორი ნინო წერეთელი-ჩოლოყაშვილისა სურათებშიც მონაწილეობდა და მხატვარსაც ეხმარებოდა. ქუთაისური დადგმისთვის მონაწილე მსახიობები ხელახლა შეარჩიეს და ტანსაცმელიც ახალი შეუკერეს. წარმოდგენა „სამეფო სახლის ეზოში“ გაიმართა. მაყურებელიც ბლომად დაესწრო.

„სამეფო სახლის“ ეზოში „უზარმაზარი ხეების გაშლილ ტოტების ქვეშ გრძელი სკამები დაეწყით. მომორებით ჩანდა განათებული ფიცრული სცენა... სადაც წარმოდგენა იმართებოდა. წარმოდგენა ღამით დაიწყო და დილით გამთენიისას დამთავრდა. ქუთაისის სურათები თბილისისას იმით სჯობდა თურმე, რომ მასობრივ სცენებში უფრო ნაკლები მოთამაშე მონაწილეობდა, რაც მაყურებელს პოემის გმირთა სახეების აღქმას უადვილებდა.

ცოცხალი სურათების ჩვენება, როგორც წესი, განათების ფონზე მიდიოდა. სინათლეს, წარმოდგენის დროს, დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა, ვინაიდან მაყურებელი მოქმედ პირთა სახეებს მკაფიოდ მხოლოდ კარგი განათების საშუალებით ხედავდა. თბილისური წარმოდგენის შემდეგ, რეცენზენტი წერდა: — მომეტებული სინათლე მოჭფინეთ მოქმედ პირებს, თორემ მათი სახეები და ტანსაცმელი მკრთალად ჩანდა და მაყურებელი ვერ ტკებებოდაო.¹

მოქმედ პირებს მხატვარი წინასწარ შეარჩევდა, საგანგებოდ გამოაწყობდა და გარკვეულ პოზაში დააყენებდა. მათი მონაწილეობით ცოცხალი სურათი იქმნებოდა. თითოეულ სურათს პოემიდან შესატყვისი ტექსტი ერთვოდა. მაყურებელს

¹ გაზ. „დროება“, 1882, №35.

მხოლოდ კითხვის ხმა ესმოდა, რაც რამდენიმე წუთი გრძელდებოდა. მხატვარი ამ დროს განზე იჯდა და სურათს იხატავდა. მკვლევარი რუსუდან თულიანი აღნიშნავდა, რომ ზიჩისეულ ზოგიერთ წარმოდგენაში (სურათებში) თურმე შესაძლებელი ყოფილა მცირედი მოძრაობაც. მაგ., „II სურათში მსახიობები ლანგრებით დაატარებდნენ ზილსა და სასმელს. VII სურათში ერთი ზანგი ფატმანისაგან მიღებულ ფულს ითვლიდა. IX სურათში ტარიელი ნესტან დარეჯნისკენ მიექანებოდა. კულისებიდან კი მაყურებელთ გასაგონად ყოველი სურათისთვის ტექსტის მიხედვით იკითხებოდა შესაფერი ადგილები“.¹

პოემის მოქმედ პირთა დასახატად, ზიჩი სურათისთვის შესაფერის პიროვნებებს ირჩევდა. მოპოვებული მასალისა და ფოტოების მიხედვით, ირკვევა, რომ ზიჩი კონკრეტული პერსონაჟის შექმნისას ზოგჯერ რამდენიმე პროტოტიპსაც იყენებდა. მაგ., ტარიელის სახეზე მუშაობისას, მან თბილისში ბარათაშვილი შეარჩია, შემდეგ – დავით მიქელაძე-ძეგვლე (1843-1918). ქუთაისში თავადი პოეტი შარვაშიძე, რომელიც ზიჩის განსაკუთრებულად მოსწონდა – „ვაჟკაცური იერით, ჭკვიანი სახით, ზრდილობითა და მოქცევის წესით“. გაზეთი „დროება“ წერდა: „ცოცხალ სურათებში გამოსული თავადი შარვაშიძე ტარიელის სურათად იმისთანა იყო, რომ მგონია თვით საფლავიდან ამდგარი შოთაც არ დაიწუნებდა მის იერსა და სახისმეტყველებას“.² აქებდნენ თამარ დედოფალს და შოთა რუსთაველსაც – „იოსელიანის ქალი და ზ. სარაჯიშვილი ორივე ისე შვენოდნენ ერთმანეთს, ისე უხდებოდნენ, ისე ლაზათიანები იყვნენ, რომ კაცის გული ნატრობდა ფარდის ჩამოშვების დაგვიანებას“.³ ზოგიერთი „მსახიობი“ რამდენიმე სურათში იღებდა მონაწილეობას. მაგ., ქუთაისის წარმოდგენაში შარვაშიძე სამ სურათში გამოჩნდა და „სამთავანვე უკეთესი იყო“, ზოგიერთ მოქმედ პირს კი რამდენიმე შემსრულებელი ჰყავდა (მაგ., ნესტან-დარეჯანს).

¹ ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, №4.

² გაზ. „დროება“, 1882, №129-130.

³ გაზ. „დროება“, 1882, №39.

თბილისში დადგმულ „სურათებში“ მონაწილეობდნენ: თამარი – მიოსელიანი, რუსთაველი – დ.ზ.სარაჯიშვილი, თინათინი – ს.ჩოლოყაშვილი, მეფე როსტევეანი – რაფიელ ერისთავი, მეფე ფარსადანი – ვ.თარხნიშვილი, ტარიელი – ბარათაშვილი, ნესტანი – ნ.ოგლობეიო-ორბლიანისა და ა.შ.

ქუთაისის „სურათებში“ გამოდიოდნენ: თამარ მეფე – ნინო წერეთელი-ჩოლოყაშვილისა, რუსთაველი – მამია გურიელი, ტარიელი – შარვაშიძე, ნესტანი – დესპინე ფალავა, როსტევეანი – ქაიხოსრო ქაჯაია და ა.შ. ქუთაისში დადგმული სურათები შემონახულია, თბილისში დადგმული კი არა.

ზიჩის საქართველოდან წასვლის შემდეგაც, „ვეფხისტყაოსნის“ ცოცხალი სურათები იდგმებოდა საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში. მას ატარებდნენ მხატვარი ფილიპოვიჩი და კოლჩინი.¹

1883 წელს ალექსანდრე ყაზბეგის ხელმძღვანელობით, ბათუმის სცენისმოყვარეებმა დადგეს ცოცხალი სურათები „დროების“ ცნობით, სპექტაკლს კარგად ჩაუვლია².

1900 წლის 29 სექტემბერს თბილისში ჩამოვიდა ჯონ მორისი (დავით დიდიშელაშვილი), რომელმაც ნემეცების ბაღში უჩვენა ბუნდოვან სურათებად „გამოჩენილ პოეტის შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, ხოლო თვით ბუნდოვანი სურათები მომზადებული იყო ქ. ლაიპციგში.³

ცოცხალი სურათები წარმოადგინეს გორში, სადაც უჩვენებიათ 4 სურათი ვეფხისტყაოსნიდან⁴:

- I. შეხვედრა ავთანდილისა და ტარიელისა ქვაბში;
- II. ქვაბში ავთანდილისა და ტარიელის მეგობრული ხელგადახვევა;
- III. როდესაც ასმათი მწვადს წვავს მეგობრისთვის;
- IV. მოტაცება ნესტან-დარეჯნისა ქაჯათგან.

ცოცხალი სურათების დადგმის შემდეგ, ზიჩი პეტერბურგში გაემგზავრა, სურათების ესკიზებიც თან წაიღო და გააგრძელა

¹ გაზ. „ივერია“, 1897, №253.

² გაზ. „დროება“, 1883, №130.

³ გაზ. „ივერია“, 1900, №182.

⁴ გაზ. „დროება“, 1889, №39.

პოემის დასურათებაზე მუშაობა. 1888 წელს „ვეფხისტყაოსანი“ გამოიცა ზიჩის 27 ილუსტრაციით და მხატვარ გრიგოლ ტატიშვილის გაფორმებით. ზიჩიმ პოემის ილუსტრაციები ერთ ალბომში მოათავსა, დასტამბა და საქართველოში გამოგზავნა. ალბომს ავტოგრაფი წააწერა: „ქართველ ხალხს ჩემი თანაგრძნობისა და გულითადი ერთგულების ნიშნად. ზიჩი ს-პეტერ. 10 მარტი 1889“.

„ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის მიხედვით შექმნილი პიესების, ცოცხალი სურათების და დრამატული წარმოდგენების მსგავსად, მუსიკალური თეატრებიც იჩენენ ინტერესს პოემისადმი. ცნობილ რეჟისორს, აკაკი ფალავს, 1912 წელს, როცა ჯერ კიდევ მოსკოვის უნივერსიტეტში სწავლობდა და სამხატვრო თეატრში მუშაობდა, სურვილი ჰქონდა პოემის გაცენიურების. მოგვიანებით, მან „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირების სამი რედაქცია შეადგინა. ამის შესახებ, თავად აღნიშნავდა: „...ყველაზე ვრცელი რედაქცია შესდგება 25 სურათისაგან და განკუთვნილია დიდი საგმირო-საჯარო სპექტაკლისათვის ღია ცის ქვეშ. მეორე ვარიანტი მაქვს გაკეთებული 15 სურათად დრამატული თეატრისათვის. მესამე რედაქცია არის ოთხმოქმედებიან საოპერო ლიბრეტოდ გადამუშავებული ინსცენირება, რომლის მიხედვითაც კომპოზიტორმა შალვა მშველიძემ მუსიკა დასწერა...“¹ კომპოზიტორმა შალვა მშველიძემ 10 წელი იმუშავა ოპერაზე „ამბავი ტარიელისა“ და 1945 წლისთვის დაამთავრა (ეს გახლდათ კომპოზიტორის პირველი საოპერო ნაწარმოები). პრემიერამ წარმატებით ჩაიარა (1946 წლის, 26 თებერვალი). რეჟისორ ალექსანდრე წუწუნავას დადგმამ, შალვა აზმაიფარაშვილის ღირიჟორობამ, ვახტანგ ჭაბუკიანის ცეკვებმა და სერგო ქობულაძის სცენოგრაფიამ მაყურებლის მოწონება დაიმსახურა. შემსრულებელთაგან განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ: დანდულუაძე-ტარიელი, ე.სოხაძე-ნესტანი, ნ.ცომაია-ასმათი, მჭედლიძე-ფრიდონი. სპექტაკლის მთავარი სათქმელი, როგორც თავად რეჟისორი აღნიშნავდა: „ბოროტსა სძლია კეთილმან არსება მისი გრძელია“ – ქაჯეთის ციხის

¹ გახ.„კომუნისტი“, 1946, №27 თებერვალი.

აღება მიუძღვნა საბჭოთა ხალხის გამარჯვებას დიდ სამამულო ომში: მუსიკათმცოდნე ვლადიმერ დონაძე თავის მონოგრაფიაში ცალკე თავს უძღვნის წარმოდგენას და განიხილავს ოპერის მხატვრულ ღირსებასა და ნაკლოვანებას: „...წარმოდგენაში... ავტორს არსად არ ღალატობს ნაციონალური სტილის მთლიანობის გრძნობა... ხალხური მასალის გამოყენების დროს ერთი რომელიმე მუსიკალური დიალექტით არ შემოიფარგლა და საქართველოს, თითქმის ყველა კუთხის ინტონაციურ თავისებურებათა განზოგადება სცადა... ოპერის მრავალი ღირსება ბევრად უფრო საგრძნობი იქნებოდა ჩვენთვის, რომ მისი ლიბრეტო (ლიბრეტო – აკ.ფაღავა) სერიოზულ დეფექტებს არ შეიცავდეს... წარმოუდგენელია, რომ რუსთაველის მონუმენტური პოემის რთული და მრავალგეგმიანი სიუჟეტი ერთი ოპერის ფარგლებში მოთავსდეს, როგორც ეს ლიბრეტოს ავტორს განუზრახავს... ლიბრეტოს სხვა ნაკლიც აქვს. იგი მრავალ სურათებად არის დანაკვეთებული. მასალის არა საკმარის დრამატურგიული დაგეგმვა...“¹ მიუხედავად გარკვეული შენიშვნებისა, საბოლოოდ ავტორი ოპერას „ახალ სიტყვას“ უწოდებს „მუსიკალურ რუსთველიანაში“.

„ვეფხისტყაოსანზე“ სხვადასხვა დროს მუშაობდნენ კომპოზიტორები: ანდრია ყარაშვილი, ლევან ფალიაშვილი. თბილისის სამუსიკო სკოლის დამაარსებელმა ხარლამპ სავანელმა თხოვნით მიმართა კომპოზიტორ იპოლიტ-ივანოვს დაეწერა ოპერა „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტზე. ლიბრეტო რუსულ ენაზე დაწერა ივანე მაჩაბელმა, დიდი ხნის შემდეგ იპოლიტ-ივანოვმა დაწერა მუსიკა 4-მოქმედებიანი „ოპერა-ბალეტის“ სახით.²

„ვეფხისტყაოსნის“ გმირების პარალელურად, ქართულ თეატრში იდგმება შოთა რუსთაველზე შექმნილი სპექტაკლები. 1890 წელის 4 თებერვალს, დრამატულ სცენაზე კოტე მესხი დგამს თავისივე პიესას „რუსთაველი“. ანტონ ფურცელაძის ჩაწერილი ლეგენდის, „რუსთაველი და იმისი ცოლი“

¹ შ.კაშაძე თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, თბ.1955,ტII, გვ454

² იქვე, გვ.449.

მიხედვით, იქმნება არაყიშვილის ოპერა – „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ (1919 წელს პირველად დაიდგა, ლიბრეტო რამდენჯერმე გადააკეთეს აკ.ფალავამ და ს.შანშიაშვილმა, 1922-23 წლებში შედგა მეორე რედაქცია, ტექსტი დაუმატა ვ.გუნიაძემ, დადგა კ.მარჯანიშვილმა, ღირიყ. – ივ.ფალიაშვილი). ამ ოპერას დგამდნენ ცნობილი რეჟისორები: ალ.წუწუნავა, ალ.ახმეტელი, კ. მარჯანიშვილი. კოტე მარჯანიშვილი რუსთაველის თეატრში მუშაობის პერიოდში, გამოთქვამდა „ვეფხისტყაოსნი“-ს დადგმის სურვილს. ეს იდეა მან საჯაროდ განაცხადა 1923 წლის 17 ივლისს ხელოვანთა კავშირის სხდომაზე.¹ კომისიაც (მ.ქორელი, კანდრონიკაშვილი, აკ.ფალავა, დანთაძე, ალ. გველესიანი) შეადგინა ტექსტზე სამუშაოდ და „ვეფხისტყაოსანი“ (სცენიური განსახიერება) თეატრის რეპერტუარში შეიტანა.² დადგმისთვის მზადება 13 ნოემბერს დაიწყო. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში არსებული სარეპეტიციო ჩანაწერებიდან გამოჩნდა, რომ პიესის მხოლოდ სამი რეპეტიცია ჩაუტარებიათ. „... დაიდგმება მხოლოდ ერთი მესამედი, რომელიც თავდება ასმათის მოთხრობით. მთავარი ამ პოემაში იქნება მკითხველი. დავიხმართ პანტომიმას, მუსიკას და ყოველივე სცენიურ საშუალებებს. ტექსტის სწორი აღდგენისათვის მოვიხმართ ვეფხისტყაოსნის საუკეთესო მკვლევართ... მოქმედება იწარმოება საქართველოში, მიუხედავად იმისა, რომ პოეტს მნატვრული განხორციელებისათვის მოქმედება გადატანილი აქვს არაბეთში... რეალისტური დადგმა ვეფხისტყაოსნის შეუძლებელია, საჭიროა მისი სტილიზაცია...“. რაც შეეხება როლების განაწილებას, ღღიურში განმარტებულია: „თითო როლზე ჩვენ ვცდით ხუთ, ექვსს, შეიძლება რვასაც. ყველაზე რთულია ამ შემთხვევაში მკითხველის როლი...“.³ თუ როგორ განაწილდა როლები (ამ რეპეტიციაზე გაცანეს მსახიობებს როლების განაწილება), ამის შესახებ არცერთ ჩანაწერში

¹ იხ.: გაზ. „რუბიკონი“, 1923, №12.

² ს. ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, თბ., 1978, გვ. 223, 230.

³ შოთა რუსთაველის სახ. აკად.თეატრის მუზეუმი, ფონდი №3048.

მითითებული არაა. სამი სარეპეტიციო დღიურიდან, მხოლოდ სამი მსახიობია მოხსენიებული. 14 ნოემბრის სარეპეტიციო დღიურში მითითებულია ტასო აბაშიძის გვარი (ტასო აბაშიძემ პიესა „ვეფხისტყაოსანი“ დააბრუნა). ამ რეპეტიციაზე მარჯანიშვილი არ გამოცხადებულა ავადმყოფობის გამო, 16 ნოემბრის რეპეტიციაზე კი ავადმყოფობის გამო არ მისულან პლატონ კორიშელი და უშანგი ჩხეიძე. სამწუხაროდ, პიესა სცენაზე არ დადგმულა. იგი დღეისათვის დაკარგულია. თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე აღნიშნავდა: „პიესის მონტაჟი დაცული იყო რუსთაველის თეატრის მუზეუმში, 1937 წელს გამოტანილ იქნა საიუბილეო გამოფენაზე, შემდეგ კი გაქრა“.¹

რუსთაველის თეატრმა „ვეფხისტყაოსნის“ განხორციელება მხოლოდ 1966 წელს შეძლო, მაგრამ ეს არ იყო სარეპერტუარო წარმოდგენა. მისი სცენური ცხოვრება დაკავშირებული იყო პოეტის იუბილესთან. ამ დღის აღსანიშნავად, 27 სექტემბერს, თეატრმა მაყურებელს შესთავაზა რევაზ ებრაღიძის ლიტერატურულ-დრამატული კომპოზიცია „ვეფხისტყაოსანი“. სპექტაკლზე დიდი შემოქმედებითი ჯგუფი მუშაობდა. დამდგმელი რეჟისორები იყვნენ: არჩილ ჩხარტიშვილი და მიხეილ თუმანიშვილი, მხატვარი – ოთარ ლითანიშვილი, ქორეოგრაფი – იური ზარეცკი, რეჟისორები: გ.გეგეჭკორი, გ.ჟორდანიას, ბ.კობახიძე, რ.სტურუა, ნ.ხატისკაცი, გ.ქავთარაძე. სპექტაკლი 15 ეპიზოდის, შესავლისა და დასასრულისაგან შედგებოდა. გამოყენებული იყო ქორო და მთხრობელი. სპექტაკლი მრავალრიცხოვანი იყო და მასში მონაწილეობდა მთელი დასი. თითოეულ პერსონაჟს რამდენიმე შემსრულებელი ჰყავდა, მაგ., ავთანდილს თამაშობდა გ.გეგეჭკორი, კამაზარაძე, გ.საღარაძე, ტარიელს – ს.ზაქარიაძე, ე.მაღალაშვილი, თინათინს – მ.ჩახავა, ბ.მირიანაშვილი და სხვა.

„ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით შექმნილმა პიესებმა, ინტერპრეტაციებმა, დრამატულმა თუ საოპერო სპექტაკლებმა, „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟებს ახალი სიცოცხლე შესძინა

¹ ნ.ურუშაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ.143.

და გარკვეული ადგილი მიუჩინა ქართული თეატრის ისტორიაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ამბერკი გაჩეჩილაძე, ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან, თბ., 1957.
- გ. შარაძე, მიხაი ზიჩი და ქართული კულტურა, თბ., 1989.
- კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტII, თბ. 1981. ვ. 699.
- ნათელა ურუშაძე, ვეფხისტყაოსანი და ქართული სასცენო ხელოვნება, თბ., 1967.
- ოქროპირ ბაგრატიონი, ვეფხისტყაოსანი ტრადედა თქმული მეფის ძის ოქროპირისაგან, მოს., 1853.
- ს. ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, თბ., 1978.
- შ. კაშმაძე, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, თბ. ტII. 1955.
- უურ. „თეატრი“, 1885, №1 (ზ. ჭიჭინაძე).
- უურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1937, №6.
- უურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, №4.
- გაზ. „დროება“, 1882, №20.
- გაზ. „დროება“, 1882, №27.
- გაზ. „დროება“, 1882, №28, თებერვალი.
- გაზ. „დროება“, 1882, №35.
- გაზ. „დროება“, 1882, №39.
- გაზ. „დროება“, 1882, №129-130.
- გაზ. „დროება“, 1883, №130.
- გაზ. „ივერია“, 1895, №103.
- გაზ. „ივერია“, 1897, №253.
- გაზ. „ივერია“, 1900, №182.
- გაზ. „კომუნისტი“, 1946, №27 თებერვალი.
- გაზ. „რუბიკონი“, 1923, №12.
- შოთა რუსთაველის სახ. აკად. თეატრის მუზეუმი, ფონდი №3048.

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

ჟან ანუის „ანტიგონეს“ თანამედროვე ვიზიონი

ქართული თეატრის ისტორიაში მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილის მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმული სპექტაკლი „ანტიგონე“, სადაც გაიბრწყინა სერგო ზაქარაიძის კრეონტა და ზინა კვერენჩხილაძის ანტიგონემ. XXI საუკუნეშიც ამ პიესისადმი ინტერესი არ განელებულა და მისი რამდენიმე ვერსია შეიქმნა.

მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლის დადგმიდან, 32 წლის შემდეგ, ეს პიესა მარჯანიშვილის თეატრში რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ განახორციელა. ორივე სპექტაკლი სხვადასხვა ეპოქაშია შექმნილი. ერთი – კომუნისტური რეჟიმის დროს, მეორე კი უკვე დამოუკიდებელი ქვეყნის დემოკრატიულ წყობაში. თ. ჩხეიძეს აინტერესებდა სახელმწიფოსა და პიროვნების ურთიერთდაპირისპირების პრობლემა. სახელმწიფოს მმართველობისადმი პროტესტის გამოხატვა, პიროვნების ინდივიდუალური თვისებების წინა პლანზე წამოწევა, იმ დროს, როდესაც სახელმწიფო სისტემა მორყეულია და პირველი პირი, ხელისუფლების დაკარგვას გრძნობს – აი, ის სათქმელი და აზრი, რომელიც რეჟისორს ამ პერიოდში აწუხებდა.

ოთარ მეღვინეთუხუცესის კრეონი თავიდანვე, მხოლოდ ოჯახის უფროსად გვევლინება, რომელსაც საშინაო ხალატი აცვია, მეუღლეს, ვერიდიკეს (ნანი ჩიქვინიძე) ყურადღებით უვლის – ხელკავით დაჰყავს, თავისი ხელით აჭმევს. მისთვის ეს სიმშვიდე, ერთგვარი ოჯახური მყუდროება და ცოლის მიმართ ყურადღებაა მთავარი საზრუნავი, ვინაიდან ქვეყანაში ჯერჯერობით ყველაფერი წესრიგშია. თუმცა, მის რყევასაც ხედავს და ამიტომაც ჩაფიქრებული, სიმშვიდეს ინარჩუნებს.

იგი ხანში შესული, სახელმწიფო საქმეებით გადაღლილი მმართველია, რომელიც ხელისუფლების შენარჩუნებას ცდილობს ჯერ ანტიგონეს (ნატო მურვანიძე) დარწმუნებით, შემდეგ კი მეფისთვის დამახასიათებელი სიმკაცრით, ვინაიდან სხვა გამოსავალი არ რჩება – ანტიგონეს სამართლიან ზნეობრივ მოთხოვნას შეიძლება ხალხი აჰყვეს და ისედაც შერყეულ სახელმწიფო წესრიგს, სტაბილურობას საფუძველი გამოაცალოს. მასში ადამიანური თვისებები ჭარბობს, ამიტომაც ანტიგონეს დარწმუნებასთან ერთად, საკუთარ თავსაც (როგორც მეფეს) ებრძვის. იგი ცრემლებამდეც მიდის, როდესაც ანტიგონეს შებრალებას სთხოვს. მისი გონიერება და ვნებები ერთმანეთს უპირისპირდება; ცდილობს გადაარჩინოს ის პატარა გოგო, რომელსაც პირველი თოჯინა აჩუქა, თუმცა არც სახელმწიფო ინტერესების დათმობა სურს, რათა ეს სისტემა სულ არ დაინგრეს. ამ ჭიდილში თანდათან იკვეთება კრეონის სახელისუფლო ძალა. იგი უკვე სახელმწიფო მოხელის შავ სამოსშია. დარბაზიდან კრეონს თან მიაქვს გრძელი შავი მოსასხამი, რომელიც ჯერ კიბეებს, შემდეგ სცენის გარკვეულ ნაწილს ფარავს და შემზარავ შთაბეჭდილებასაც ტოვებს. ამ ძალაში იკვეთება მისი ადამიანური თვისებებიც, როდესაც შერიგების ნიშნად, ანტიგონეს ლოყას მიუშვერს საკოცნელად.

ამ სპექტაკლზე საუბარი მინდა ბატონი თემურის სიტყვებით დავამთავრო: „მე, ისე არ ვდგამ, თუ პრობლემა არ მაწუხებს. რა ვქნათ? როგორ მოვიქცეთ? – თუ ვინმემ არ დაიკაპიწა ხელები, ქვეყანა დაინგრევა... მაინტერესებდა მეთქვა, თუ რას ნიშნავს პატრიოტობა, რაში გამოიხატება ტირანია. ქვეყნისთვის თავდადება. იმ პერიოდში კი ბევრ ყალბ თავდადებას, გმირობაზე პრეტენზიას ვხედავდი, რასაც ვერც კი წარმოვიდგენდი იმ ადამიანებისგან. იმ წუთში გიჟდება განცდა, რომ მეც ისეთივე ვარ სხვების თვალში. იმ პერიოდში რომ დამედგა ეს პიესა, როდესაც ბატონმა მიმამ დადგა, ალბათ, მეც იმ გზას გავყვებოდი – ეს თავისუფლების მოყვარე და პროგრესული ანტიგონე, როგორ იბრძვის ტირანიის

წინააღმდეგ. სიმაღლესი ვითხოვ, მე არ მქონდა იმის განცდა, რომ ტირანიის წინააღმდეგ ვდგამდი. ბოლოს და ბოლოს რომელი ტირანიის წინააღმდეგ? ტირანია კაცი, რომელიც ამბობს, ქვეყანა უნდა გადავარჩინო. ტირანია კაცი, რომელიც ამბობს, არ ვიცი აქ ვინ ვისი ნათესავიაო. ტირანია კაცი, რომელიც ამბობს ვილაცამ ხომ უნდა დაიკაპიწოს ხელები და იშრომოსო. ვილაცამ ხომ უნდა შეასრულოს ეს შავი საბუშაო, თორემ ქვეყანა თავზე გვენგრევო. დრამატურგის კონცეფციაში ძალიან მყარად დევს და რაც მან ჩაუღო ტექსტში ქოროს, რომ ტრაგედიაში არ არის მართალი და მტყუანი – ორივე მხარე მართალია და უბედურებაც ამაშია. ამ თემამაც დამინტერესა. არ უნდა დაგვევიწყდეს ისიც, მაშინ რა დრო იყო – უფრო მეტად გამძაფრებული, ვიდრე დღეს არის. ვერ გავერკვიეთ წესიერად მაშინ, როდესაც უნდა გავრკვეულიყავით. არ ვიცი, ვინ არის მტყუანი და ვინ მართალი. ეტყობა, ამანაც ზეგავლენა იქონია. სრულიად მართალია ანტიგონე, როდესაც ძმის დამარხვა უნდა. უბედურებაც ამაშია – ანტიგონემ უნდა დამარხოს და კრეონმა ამის გულისთვის უნდა დასაჯოს. იგი იძულებულია ასე მოიქცეს, ეს აუცილებელი პოლიტიკაა, რომ ბრბომ გაიგოს. ამ შემთხვევაში ჩემიანი და სხვისიანი არ არსებობს. არსებობს მხოლოდ ის ჭეშმარიტება, რამაც ქვეყანა უნდა გადაარჩინოს“.

ილიაუნის თეატრში რეჟისორმა გაგა გომამძემ საინტერესო ვერსია შემოგვთავაზა. პროგრამაში ვკითხულობთ თეატრის პოზიციას: „როგორ ვუპასუხებთ დღეს ძველ საბერძნეთში სოფოკლეს მიერ დასმულ შეკითხვას, რომელიც ჟან ანუიმ 1943 წელს საფრანგეთში ხელახლა გააუღერა: კანონის უზენაესობა, თუ პიროვნების თავისუფლება? კრეონი თუ ანტიგონე?“ პრობლემა პირდაპირ და მწვავედ დგას. ორივე საკითხი აქტუალურია თანამედროვე საზოგადოებისთვის და ამიტომაც რეჟისორი საკუთარ პოზიციას გვთავაზობს.

მთავარ საკითხზე მსჯელობა პოზიციათა სხვადასხვაობას გულისხმობს. ამის განსჯისთვის სცენაზე ვხედავთ საბავშვო ატრაქციონს – ე.წ. აიწონა-დაიწონას. სწორედ აქ იმართება

მთავარ საკითხებზე მსჯელობა-კამათი. გარშემო კი ამფითეატრია. სცენოგრაფი გოჩა აგაშენაშვილი ქმნის გარემოს, სადაც აზრთა ჭიდილი მიმდინარეობს. ამფითეატრი ხომ საზოგადოების თავშეყრის, ერთგვარი საჯაროობის სიმბოლოა. სპექტაკლში ქოროს თანამედროვე ავტორის დატვირთვა აქვს. ანდრია ვაჭარაძის პერსონაჟი მაყურებლის ნაწილია. იგი მასთან ახლო კონტაქტში შედის – თითქოს გათამაშებული ამბავი ჩვენი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია და თითოეულ მოქალაქეს მართებს საკუთარ ქმედებაზე დაფიქრება და პასუხისმგებლობა.

„აიწონა-დაიწონა“ წრეზე ბრუნავს, რომელზეც კრეონი და ანტიგონეა – თამაში-დაპირისპირება იწყება. გ. როინიშვილის კრეონი თავიდან სიმშვიდეს ინარჩუნებს, ეფერება ანტიგონეს (რომელიც გაკვირვებულია მისი თბილი დამოკიდებულებით). იგი დიდი ოჯახის უფროსია და იოლად ფიქრობს „პატარა“ გოგონას დაყოლიებას. მას არ უნდა მცველის სიტყვების დაჯერება. მსახიობი კარგად გადმოსცემს თავის ორაზროვან დამოკიდებულებას. ერთი მხრივ, როგორც მეფე იცავს თავისივე გამოცემულ კანონს, მეორე მხრივ, როგორც ბიძა, ცდილობს, განსაცდელი აარიდოს დისწულს, რომელსაც, მისი აზრით, გაცნობიერებული არა აქვს მოსალოდნელი შედეგი.

კვლავ რეჟისორულ მეტაფორას ვხედავთ – კრეონი „აიწონა-დაიწონაზე“ ანტიგონეს (თ. ნავროზაშვილი), როგორც ბედის ბორბალზე, დაატრიალებს. მერე გააჩერებს და ეტყვის – შენი გადარჩენა მსურსო. მსახიობის ქვეტექსტში კი იკითხება, – თუ ეს ბორბალი მართლა დატრიალდა, იგი უკვე მის გადარჩენას ვეღარ შეძლებს. კრეონი უფრო ღიზიანდება, როდესაც ანტიგონე პასუხის ნაცვლად, საპნის ბუშტებს უშვებს. მის სიტყვებში – „ამით რას გინდა მიაღწიო“, – დაუფარავი რისხვა მჟღავნდება. ამ მომენტში გ. როინიშვილი შინაგანად ემზადება, რომ სახელმწიფოებრივი საიდუმლოს გამხელით დაიყოლიოს ანტიგონე; ძმების ამბავი, მხოლოდ მისი პოლიტიკური გადაწყვეტილებაა! აქ უკვე ჩანს კრეონი, – დაუნდობელი და ცბიერი მმართველი. ამის დასტურად,

ანტიგონეს მიუგდებს პოლინიკეს სისხლიან ტანსაცმელს და თავად აკვარიუმში იბანს ხელებს. იგი დარწმუნებულია, ანტიგონეს დაიყოლიებს, მაგრამ ამ დროს გაისმის ანტიგონეს გამომწვევად ირონიული ხმა – გეშინია? აქ უკვე კრეონი ხედავს ანტიგონეს ზიზღნარევ გამომეტყველებას. ხვედება, რომ ვერაფერს გახდება და არაქათგამოცლილი ეუბნება – ნუ მაიძულებ, დაგსაჯო... მუხლმოყრილიც უხსნის თავის რთულ მდგომარეობას – ვილაცამ ხომ უნდა მართოს ქვეყანაო. კრეონს უნდა, რომ ანტიგონემ ადამიანურად გაუგოს. თუ აქამდე გროინიშვილის გმირი ეხვეწებოდა ანტიგონეს, ამის შემდეგ, როგორც მმართველს, გული მოსდის და მკაცრად ეუბნება – გიბრძანებ გაჩუმებას! ანტიგონეს აღარაფერი დარჩა ბავშვური კბენის გარდა, და კრეონის ყვირილზე ისმენე, ძიძა და მცველი შემორბიან... ასეთი დაძაბულობის მიუხედავად, კრეონი ცდილობს, სხვებს არაფერი შეამჩნევინოს. ანტიგონეს მიუალერსებს, ჟილეტს ჩაიცვამს, სკამს დაეყრდნობა და მცველს პატიმრის გაყვანას უბრძანებს. აქ, გროინიშვილის კრეონი უკვე უემოციო და პრინციპული მმართველი ხდება. თუმცა, როდესაც ყველანი გადიან, სკამს ეჭიდება რომ არ წაიქცეს. მსახიობი კარგად გადმოსცემს კრეონის ორმაგ განცდას. მას სულს უფორიაქებს სახელმწიფოებრივი მოვალეობა და ნათესაური გრძნობა. ბოლოს, დაღლილი კრეონი საყელოს ისწორებს, გვირგვინს იდგამს და ნელა მიემართება იმ დიდი კარისკენ, რომელიც სახელმწიფო სათათბიროსკენ უხსნის გზას. საკმაოდ რთულია გ. როინიშვილის გმირისთვის ამ მოკლე მონაკვეთის გაგლა. წელში მოხრილი და თვალცრემლიანი, იგი ადამიანურად იტანჯება, მაგრამ კართან უკვე წელში სწორდება და მტკიცე ნაბიჯით მიემართება ქვეშევრდომებისკენ. ჩაბნელებულ სცენაზე მხოლოდ განათებული კოსტიუმები რჩება, რომლებსაც ვინ იცის, როდის მოირგებენ სხვები...

სხვა გადაწყვეტით დაიდგა „ანტიგონე“ ოზურგეთის თეატრში. აქ რეჟისორი ვჩიგოვიძე ერთგულად მიჰყვება პიესისეულ ვერსიას. სცენაზე ვხედავთ 7 სკამს, რომლებსაც მხატვრული დატვირთვა აქვთ. საზურგეები ციხის გისოსებს

გვაგონებენ, ხოლო სკამის თავებზე გამოჭრილი მრგვალი ხვრელი – ჩიტის ბუდეს. ამ შემთხვევაში ჩიტად ანტიგონე მოიაზრება, რომელსაც კრეონტი ბელურას უწოდებს. ამდენად, სცენოგრაფ ვია გვიჩიას ჩანაფიქრით, ანტიგონე ციხეში გამომწყვდეულ მსხვერპლად აღიქმება. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ასეთი ჩანაფიქრი უფერულდება დეკორაციის უხარისხო შესრულებით.

სცენის სიღრმეში საათი ჰკიდია, რომელსაც ისრები არა აქვს. ეს დროის მარადიულ მსვლელობაზე მიანიშნება. საუკუნეთა განმავლობაში ეს პრობლემა, ყველა დროისა და ფორმაციის გამოვლის მიუხედავად, კვლავაც აქტუალურია. სცენის ერთ მხარეს სარეკლამო ბანერია, რომელზედაც „ანტიგონეს“ აფიშაა გაკრული. აშკარაა, თანამედროვე გული და გონება იაზრებს მარადიულ სატიკვარს. ანტიგონე ყველა მოქმედ პირს ჩაუვლის, წითელ ყელსახვევს აგდებს და აფიშასთან ჯდება. ასე იწყება და მთავრდება სპექტაკლი.

წარმოდგენას იწყებს ქორო-მთხრობელი, რომელიც მაყურებელს არსებულ ვითარებას აცნობს. თან თავის დამოკიდებულებას გამოხატავს გმირებისა და შექმნილი გარემოებებისადმი. მსახიობი ლევან სალინაძე ამ ფუნქციას სათანადოდ ვერ ასრულებს ცუდი მეტყველების, ყალბი მანერულობისა და მხატვრული აზროვნების უქონლობის გამო. ტექსტის მონოტონური კითხვა ანელებს მაყურებლის ინტერესს. იგივე შეიძლება ითქვას მაცნეს როლის შემსრულებელ ვახტანგ ჩხარტიშვილიზეც. ბევრ სპექტაკლში ეს ორი როლი გაერთიანებულია ქოროს სახით, რაც მხატვრულად გამართლებულია. ძნელია დაეთანხმო რეჟისორ ვასილ ჩიგოვიძეს. როდესაც თეატრს არა ჰყავს ამა თუ იმ როლის შემსრულებელი მსახიობი, მან კონკრეტული პიესის დადგმაზე უარი უნდა თქვას.

კრეონტთან შემოდის ჩაფარი გ. ნიკოლაიშვილის ჟონა, რომელიც შეშინებული ამცნობს მეფეს მისი ბრძანების დარღვევის ამბავს. იგი აღელვებულია და ინცინდენტის გაჭიანურებულ თხრობაში საკუთარი ქმედების გამართლებას

ემებს. მსახიობი კარგად იყენებს სიტყვებს შორის პაუზებსა და მიმიკას. ცდილობს დაარწმუნოს მმართველი, რომ მისი ყურადღების მოდუნება შემთხვევითი იყო და დანარჩენ დროს ფხიზლობდა. მას მხოლოდ გადარჩენის სურვილი ამოძრავებს, რომ სამსახური არ დაკარგოს და პატრონის რისხვა არ დაიმსახუროს. სპექტაკლში კარგად არის გადაწყვეტილი მცველების – ჟონას (გ. ნიკოლაიშვილი), ბუდუნის (ი. ჩხაიძე) და ღურანის (ზ. ჯინჭარაძე) სახეები. ისინი ერთ „ბანდას“ წარმოადგენენ, რომლებიც ფულისა და კარიერის გამო ყველაფერს იკადრებენ. ამ სამეულის დანიშნულება კარგად იკვეთება კრეონტის სახელმწიფოში. სწორედ ამ პოლიციურ, ძალმომრეობით რეჟიმს ეყრდნობა მეფის ძალაუფლება.

ცალკე განხილვის ობიექტია კრეონტი, – ალ. ლომიძის შესრულებით. თავიდანვე აღვნიშნავთ, რომ თუ თეატრში ამ როლის სათანადო შემსრულებელი არ არის, მაშინ სპექტაკლი არც უნდა დაიდგას. სამწუხაროდ, მსახიობი მზად არ აღმოჩნდა ამ რთული როლის შესასრულებლად. ეს წარუმატებლობა თავიდანვე იჩენს თავს. ალ. ლომიძე სათანადოდ ვერ აფასებს ჟონას ნაამბობს. ხელოვნური შესტიკულაციითა და ყალბი მანერით მეტყველებაში დაიკარგა შინაგანი განცდა. მაყურებელმაც მხოლოდ ტექსტის ერთფეროვნად კითხვა იხილა. ამიტომაც, კრეონტის სახე ვერ იქცა ანტიგონეს მეტოქედ. ბუნებრივია, არც მათ შორის შედგა შინაგანი დაპირისპირება. ალ. ლომიძის გმირის ანტიგონესთან დამოკიდებულება გაურკვეველია. იგი მას ინცინდენტის დავიწყებას სთავაზობს, მაგრამ ვერ გამოხატავს ანტიგონეს პროტესტზე რეაქციას. მასში არ ჩანს ის ახლობლური განცდა, არც თანაგრძნობა, რისთვისაც კრეონტს ძმისწულის გადარჩენა სურს. მსახიობი ვერც კრეონტის სიძლიერეს გადმოსცემს. როდესაც იგი ხელს უჭერს ანტიგონეს და ყვირის, მისი „სიძლიერე“ არადამაჯერებელია.

ვასილ ჩიგოგიძის მიერ დადგმულ წარმოდგენაში ანტიგონე არ არის ის 15-16 წლის ჯიუტი და ცელქი გოგო, როგორც ეს პიესაშია. მსახიობი თამარ მდინარაძე შუა

ხნის ქალია, რომელიც შეგნებულად ილაშქრებს კრეონტის წინააღმდეგ, ხოლო მისი ძმის დამარხვა, მხოლოდ საბაბი ხდება. ანტიგონეს კი ყველაფერი გააზრებული აქვს და არ აინტერესებს საწინააღმდეგო აზრი. ჰემონი (გ. დოლიძე) თავისი გულუბრყვილობით ვერ ხვდება ანტიგონეს ჩანაფიქრს. აღსანიშნავია ისიც, რომ მსახიობებს შორის დიდი ასაკობრივი სხვაობის გამო, ისინი დედა-შვილს უფრო ჰგვანან, ვიდრე შეყვარებულებს.

თამარ მდინარაძის გმირი სიძულვილითაა გამსჭვალული კრეონტის მიმართ და პროტესტს გამოხატავს მისი მმართველობის წინააღმდეგ. მან იცის, რომ განწირულია და ვერავინ გადაარჩენს, ამიტომ მის დაცინვასაც არ ერიდება. იგი რომანტიკული ბუნების ქალია და არ უნდა დაიჯეროს კრეონტის ნათქვამი, რომ პოლინიკე მამას, ოიდიპოსს სცემდა კიდეც. მსახიობი კარგად გადმოსცემს განცდათა სახეცვლილებებს. იგი გაოგნებულია ძმების ღალატის გაგებით. ანტიგონე დაბნეულია და არ იცის, როგორ მოიქცეს, მაგრამ ეს წუთიერი ყოყმანი მთავრდება. იგი უარს ამბობს ცხოვრებისეულ, ამქვეყნიურ ბედნიერებაზე, რადგან არ უნდა კრეონტის მორჩილებაში იცხოვროს.

მესხეთის თეატრში, სოსო ნემსაძემ ეს პიესა დადგა სათაურით: „ანტიგონე, კრეონტი, პოლინიკე და ჩაფარი“. რეჟისორმა განსხვავებული კონცეფცია შესთავაზა მაყურებელს. სცენაზე ვხედავთ მხოლოდ მთავარ მოქმედ პირებს: კრეონტს – სახელმწიფოს მეთაურს, ანტიგონეს – მასის ნაწილს, რომელიც დაუპირისპირდა მეფეს და განსხვავებული აზრი გამოხატა, ჩაფარს – კრეონტის ბრძანების შემსრულებელს. ამოღებულია მოქმედი პირები: ძიძა, ისმენე, ჰემონი, სამი მცველიდან მხოლოდ ერთი – ჟონაა დატოვებული. მოქმედება კრეონტის კაბინეტში ვითარდება, რომელიც რკინის კონსტრუქციასაა ჩასმული. ამ გარემოში შემსვლელი აუცილებლად დაითრგუნებოდა (მხატვარი ლ. ფერაძე). ჩაფარსაც (მ. გოგოლაური) თავისი დატვირთვა აქვს. იგი მხოლოდ ბრძანებების უსიტყვო შემსრულებელია, რომელიც

არსებობისთვის იბრძვის და დღევანდელი დღით ცხოვრობს.

რეჟისორმა ძირითადი სცენები კრეონტისა (კ. გოგიძე) და ანტიგონეს (ქ. თუმანიშვილი) ურთიერთობაზე ააგო. მასში ჩასმული იყო სცენები, სადაც ანტიგონეს პოლინიკე (ნ. გოგიძე) ეცხადებოდა. მხოლოდ ანტიგონე ხედავდა რეალურად დალუპულ ძმას, რომელიც არ საუბრობდა, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებდა ანტიგონეს სიბრალოლის გრძნობას. მას ძალიან უყვარდა ძმა, რომლის სიკვდილმაც გააჩინა მოუშუშებელი ტკივილი, ემოციების მოჭარბებამ სძლია შიშს და სამოქმედოდ განაწყო. ამოტომ, მისი მგრძნობიარე ფსიქიკა ზმანებას იწვევდა. ამისთვის რეჟისორმა კინოპროექცია გამოიყენა. ანტიგონეს ადამიანთა სხვადასხვა ხმა ესმოდა, თვალები უჭრელდებოდა და სხვადასხვა სიუჟეტს ხედავდა. ამ კალეიდოსკოპში ბაბუაწვერას მოსაწყვეტად მისულს პოლინიკეს გვაში ხვდებოდა. ანდა, კრეონტის უკან, ნიჩბებით შეიარაღებული ჯარი იდგა და სხვა.

ერთ მომენტში კრეონტი ანტიგონეს დაითანხმებს, როცა მოუყვება, თუ რა ცუდად ექცეოდა მამას პოლინიკე, მაგრამ ანტიგონეს კვლავ პოლინიკე ეცხადება, რაც ბრძოლის გაგრძელების სტიმულს აძლევს. გაკვირვებული კრეონტი ვერ ხსნის, თუ რატომ არღვევს პირობას ანტიგონე. ფინალურ სცენაში ანტიგონე აკლდამაში ჩასასვლელად ჯაჭვს ეჭიდება და ასე ხმაურით ეშვება ქვესკნელში. ამით რეჟისორი ავითარებს იმ აზრს, რომ ანტიგონეს ამბავი შეუმჩნეველად, უხმაუროდ არ ჩაივლის და კრეონტის წინააღმდეგ ხალხი გაილაშქრებს.

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის, დრამის ფაკულტეტის მესამე კურსის სტუდენტებმა დამდგმელი რეჟისორის ნანა ხუსკივაძის ხელმძღვანელობით (სადოქტორო პროექტის ხელმძღვანელები: გიზო ჟორდანიას, დავით კობახიძე), საინტერესო ვერსია განახორციელეს. აქ არ არის კორიფეს მონოლოგები, მთავარი ყურადღება კრეონტისა და ანტიგონეს ურთიერთობაზეა გადატანილი, სადაც გადახლართულია პირობითობა და რეალობა. ერთმანეთს ეჯახება – ხელისუფალის მოვალეობა-პასუხისმგებლობა ქვეყნის წინაშე და ანტიგონეს

მორალური ვალდებულება და და-ძმური სიყვარულის გამოვლინება. ეს სათქმელი სპექტაკლს მოაქვს ლაკონურად და მეტაფორული მინიშნებებით, რაც სასცენო მოძრაობითა და პლასტიკით (შოთა სხირტლაძე) მდიდრდება.

კორიფეს (ნიკა გორდეზიანი) ხელით შემოჰყავს მძინარე ანტიგონე (ნატალია ჯუღელი), აწვენს და კოსტიუმს აფარებს, ხოლო ყუთიდან სათამაშოებს უყრის. ამით ხაზი ესმება მის ბავშვურ ხასიათს. ანტიგონეს კორიფე აწვდის ნიჩაბსა და ქუდს, თან ხელით ანიშნებს – წადიო.

სცენაზე დიდ საწერ მაგიდას შემოაგორებენ. ნიკა ქაცარიძის კრეონი სახელმწიფო მნიშვნელობის ქაღალდებშია ჩაფლული. ჯერ, სხვათა შორის უსმენს ღურანს (ნიკა გოგიძე), შემდგომ მოუთმენლად ელის ამბის დამთავრებას. გაუკვირდება ანტიგონეს საქციელი, რაც მისთვის მოულოდნელია. შეშფოთებულიცაა, რადგან ანტიგონემ მისი მკაცრი ბრძანება დაარღვია. მას გაცნობიერებული აქვს, თუ რა შეიძლება ამ ამბავს მოჰყვეს. ნ. ქაცარიძის გმირი გრძნობებში მშრალია, არაემოციურია, რადგან მის ღარიგებას ბრძანების ტონი აქვს და ამ ინცინდენტს პოლიტიკური თვალთ შეყურებს. ეშინია, ურჩობის სხვა პრეცედენტი არ შეიქმნას. ამიტომ ანტიგონეს სიჯიუტე აცოფებს, რადგან მისი დაყოლიება იოლი ეგონა. უყვირის და უხეშადაც ექცევა, რადგან თავის საწინააღმდეგო ქმედებას ხედავს და ეშინია, ხალხს ურჩობის მაგალითი არ აჩვენოს. ნ. ქაცარიძის კრეონი თავიდანვე ტირანი მმართველია, ოჯახურ სიბოოს არ ამჟღავნებს. მისთვის სახელმწიფოს მართვა მთავარი საზრუნავია. ამიტომ დროს არ კარგავს და სადილობისას უხსნის ანტიგონეს პოლინიკეს დაუმარხავობის მიზეზს, რაც მისი პოლიტიკის ნაწილია. ამის გამო, გული არ ერევა, როცა სადილობისას გვამებზე საუბრობს. ასევე, ტუალეტიდან ეუბნება ანტიგონეს – იძულებული ვარ სიკვდილით დაგსაჯო და უნიტაზს ჩარეცხავს (უნებლიედ, ყოფილი ხელისუფლების მიერ ამბოხებული ინტელიგენციის მისამართით ნათქვამი „ჩარეცხილები“ გამახსენდა). მათი საუბარი მაგიდასთან დაკითხვას უფრო ჰგავს, როცა ბავშვობას

ასწენებს და ძმების ღალატს უყვება. საუბრისას არ წყვეტს სახელმწიფო მნიშვნელობის დოკუმენტებზე ხელის მოწერას. მას ანტიგონესთვის არ სცალია, როცა ოჯახურ ბედნიერებაზე გულგრილად, ფორმალურად ესაუბრება. მათი დიალოგისას ზემოდან ქაღალდები იყრება. ესაა მეტაფორა იმისა, რომ კრეონის კანონები ფარატინა ქაღალდების ტოლფასია, რადგან კანონი მარადიულ ღირებულებებზე უნდა იდგეს. ანტიგონე კრეონის მაგიდაზე გაივლის, რაც მისი ხელისუფლების არაფრად ჩაგდების სიმბოლოა. ამიტომ უფრო მკვეთრად აღიქმება მისი სიტყვები – მეფე კი არა, მონა ხარ, ხოლო კრეონის თავგანწირული პასუხი – არა, მეფე ვარ და პასუხისმგებელი ვარ ქვეყნის წინაშე, უფრო ძაბავს ვითარებას.

კრეონი, მართალია, ამ საუბარს სერიოზულად არ აღიქვამს, მაგრამ სიტუაცია უფრო იძაბება. ანტიგონე დოკუმენტებს უჭმუჭნის და უყრის, სკამს ფეხს ჰკრავს და აგდებს... ისმენე ანტიგონეს თანაუგრძნობს და მისი მიმბაძველი ხდება. ვერც ჰემონი ეგუება ასეთ ვითარებას. ჰემონის (გიორგი გომელაური) ირონიულად ნათქვამი – ქვეყანას აშენებ? და კრეონის პასუხი – ჰო, ქვეყანას ვაშენებ, – ნათლად წარმოაჩენს ხელისუფლებისადმი მის დამოკიდებულებას. ამას ემატება გარედან შემოსული ხალხის ხმა, რამაც შეიძლება სახელმწიფოს არასტაბილურობა გამოიწვიოს.

ამდენად, სპექტაკლის გადაწყვეტა მიმართულია კრეონის მიერ ხელისუფლების შენარჩუნებისკენ. იგი ამ მიზნის მისარწევად ყველაფერს გაწირავს; მეფე გრძნობს ძალაუფლების შესუსტების საფრთხეს და არავის ინდობს. ფინალში ვხედავთ, რომ ანტიგონეს, ჰემონისა და ევრიდიკეს გვაძების, ამ სამი მსხვერპლის არსებობის მიუხედავად, კრეონი პიჯაკს იცვამს და დანიშნულ თათბირზე მიდის. კიბეებზე ჩასვლისას მის ხელებსა და ბრძანების ფურცელს წითელი ფერი თანსდევს. იგი ფურცლებს ხევს და სინანულით ამბობს: რა ცუდი როლი შემხვდა. გვიან აცნობიერებს მიღებული და აღსრულებული გადაწყვეტილების მთელ სიმძიმეს. სცენა ნათდება და ანტიგონე წამოდგება, კორიფე ქულს გადაუგდებს, გოგონა ქულს იხურავს

და კვლავ ძმის დასამარხად მიდის. ეს ანტიგონეს პრობლემის მარადიულობაზე, სიცოცხლისუნარიანობაზე მიანიშნებს, რამაც საუკუნეებს გაუძლო და სულიერმა გაუტეხელობამ კანონს აჯობა...

სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში „თეტრი ტალღა“ რეჟისორმა, დავით კობახიძემ „ანტიგონე“ 2012 წელს დადგა. ამ პერიოდში არჩევნების გზით ხელისუფლება შეიცვალა. საზოგადოება გაყოფილი იყო, ერთმანეთს სიტყვიერად და ფიზიკურადაც უპირისპირდებოდნენ. ამ დროს ხელისუფლების შეგინება-დამცირებით ყველას თავი გმირი ეგონა. სახელმწიფოს არსებობისთვის კი მთავრობა და წესრიგია საჭირო. ანტიგონეს სიკვდილით ქვეყანაში არაფერი შეიცვალა, ე.ი., გონივრული პოლიტიკის გატარება აუცილებელი. ამიტომ, უფრო მკვეთრად უღერდა ანტიგონეს სიტყვები: „კრეონტი მართალია, არც კი ვიცი რისთვის ვკვდები“. სპექტაკლშიც დაისვა კითხვა – რა გამოვიდა ანტიგონეს სიკვდილით? არადა, როცა საჭიროა, ხელები უნდა დაიკაპიწო და ქვეყანა გადაარჩინო. ასეთია თეატრის პოზიცია.

მოქმედების დასაწყისში მუზეუმის თანამშრომლები ანტიკურ ექსპონატებს წმენდნენ. შემოდინ დამთვალიერებლები. წამყვანი (რ. თავართქილაძე) მოქმედ პირებს წარმოადგენს. ყველას თანამედროვე კოსტიუმი აცვია, ანტიგონეს (მ. კობახიძე) გარდა. ამ პროლოგით სპექტაკლში სახიერადაა წარმოჩენილი ის გარემოება, რომ „ანტიგონეს“ პრობლემა ანტიკური ეპოქიდან დღემდე ცოცხლობს, მისი გმირებიც თანამედროვენი არიან, ხოლო ანტიგონე ყოველთვის შეიძლება არ აღმოჩნდეს ჩვენ შორის, მაგრამ მისი მსგავსი ყოველთვის სჭირდება საზოგადოებას.

სპექტაკლი იწყება არა ძიძისა და ანტიგონეს სცენით, არამედ კრეონტისა და ჩაფრის დიალოგით. ქვეყანაში წესრიგის დამყარებით დაღლილი კრეონტი (გ. რატიანი) ტახტზეა წამოწოლილი და ისვენებს. მძინარე მეფეს ჩაფარი (ო. ბელთაძე) აღვიძებს. მეფეს ჯერ მოსმენაც კი ეზარება და ვერც წარმოუდგენია სერიოზული პრობლემის არსებობა.

მხოლოდ განგაშის ხსენებაზე წამოდგება, მაგრამ კვლავ წამოწოლას აპირებს და დარწმუნებით ამბობს – ვინ გიყი გაბედავდა ჩემი ბრძანების დარღვევასო. პოლინიკეს გვამზე მიწის მიყრას ჯერ ოპოზოციას აბრალებს, მერე ბავშვურ ახირებად მიიჩნევს, მაგრამ კარგად რომ დაუკვირდება, ხვდება, ვინც წავიდა მისი ბრძანების წინააღმდეგ. ამ კრეონტისთვის პოლინიკეს გვამის დამარხვა პირადი ავტორიტეტის შერყევას ნიშნავს, მაგრამ ქვეყნის არევას არ დაუშვებს (ამის მაგალითია ისიც, როდესაც ანტიგონესა და ისმენეს საუბრისას ქუჩაში ჯარის გავლის ხმა ისმის). მსახიობი გ. რატიანი მოქმედებისას სულ ხელებს იკაპიწებს, რაც მისი საქმიანობის ნიშანია ქვეყანაში სტაბილურობის შესანარჩუნებლად. მაგრამ ანტიგონე დაიჭირეს, რომელსაც სასახლისკენ მიმავალ გზაზე ხალხი ჩასაქოლად მიჰყვება. ისმის გამძვინვარებული ბრბოს ხმა, რომელსაც სასახლეში შეჭრა სურს, მაგრამ სასახლეს ჩაფრები იცავენ. შემდგომ ისინი ალაგებენ წაქცეულ სკამებს, ნივთებსაც თავიანთ ადგილს მიუჩენენ. ანტიკურ ქანდაკებაზე მიბმულ ანტიგონეს ჩაფარი ჩუმად ფიალით წყალს ასმევს და თოჯინასაც აძლევს. შექმნილი ვითარებით გაბრაზებული კრეონტი ჩაფრებს უყვირის და სასახლიდან აძევებს. შემდეგ, ჰიჯაკს იხდის ხელებს იკაპიწებს (ეს მისი ჩვევაა) და ანტიგონეს გვერდით მოისვამს. ანტიგონეს შეგონებით, მოფერებით, მამაშვილურად ესაუბრება, ყავას აღულებს, მუხლებზე დაისვამს, ეფერება, ეხვეწება და ურჩ გოგონას არიგებს, თუ როგორ უნდა მოიქცეს. კრეონტი ამბობს: „ეს ქვეყანა ცოტა გონივრულად უნდა მოვაწესრიგო, თუ ეს შესაძლებელია“ და ამისთვის თავის ინტელექტუალურ შესაძლებლობებს იყენებს. შვებითაც ამოისუნთქავს, როცა ანტიგონე თავის ოთახში წასვლას გადაწყვეტს, მაგრამ როცა ანტიგონე აიძულებს მას და, თვითონაც დარწმუნდება ამ საუბრის უაზრობაში, იძულებულია, ჩაფრებს დაუძახოს და დიშვილის ხელებზე ბორკილები დაადებინოს. ანტიგონე (მ. კობახიძე) მიზანმიმართულია თავისი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად და გამომწვევად იქცევა. მისი შეუვალი

მრწამსია – ყველამ ის უნდა აკეთოს, რასაც შესძლებს. მისთვის აუტანელი ხდება არსებული გარემო, სადაც ძიძა (ლ. მიქაშავიძე) ჭკუას ასწავლის, და ისმენე (ნ. ჯავახიშვილი) – გადარჩენაზე ესაუბრება, ხოლო კრეონტის საქციელი მისთვის მიუღებელია. ამიტომაც ფინალურ სცენაში წამყვანი ხელებს შლის და ანტიკური ქანდაკებები განათებული რჩება. თეატრი მაყურებელს უტოვებს კითხვაზე გასაცემ პასუხს – მაინც ვინ არის მართალი, ვინ აგებს პასუხს სახელმწიფოს წინაშე, ან ვინ უნდა იკისროს მორალურ-ზნეობრივი პასუხისმგებლობა?!

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ჟან ანუი. „ანტიგონე“. „მედია“ (პიესები). ი. ბაჩიაშვილის წინასიტყვაობა. 1969.
- ი. ბაჩიაშვილი. „ჟან ანუის დრამატურგია“. თბ., 1972.
- ვ. კიკნაძე. „თანამედროვეობის ტრაგედია სცენაზე“. გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“ (დამატება „სახიობა“). 2000. 16 დეკემბერი. №327.
- ნ. გურაბანიძე. „არ მოკლა ანტიგონე, კრეონტი!“ ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“. 2001. №1.
- ნ. ბობოხიძე. „რადგან სიმართლე სისულელედ ითვლება ახლა“. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“. 14 იანვარი, 2001.
- ავტორმა გამოიყენა პირადი საუბარი თ. ჩხეიძესთან.

თამარ მუქერია,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. თამარ ბოკუჩავა

სტრემლის სარემისორო ხმდვა ჩხროვის „ალუბლის ბაღის“ მამალითჴმ

რუსულენოვან დრამატურგიასთან შეხება ჯორჯო სტრელერისთვის ყოველთვის მნიშვნელოვანი იყო. იგი ხშირად ინტერესდებოდა გორკის, ჩეხოვის, გოგოლის ნაწარმოებებით. ასევე საოპერო ჟანრშიც, მისი სარეჟისორო ნამუშევრებიდან, აღსანიშნავია პროკოფიევისა და სტრავინსკის ოპერები. სტრელერმა არაერთხელ განახორციელა ჩეხოვის პიესები პიკოლოს სცენაზე, ესენია: „თოლია“, „ალუბლის ბაღი“, „პლატონოვი და სხვანი“. არსებობს „ალუბლის ბაღის“ ორი მისეული ვერსია. პირველია 1955 წლის, თუმცა განსაკუთრებით აღსანიშნავია მეორე – 1974 წლის ინტერპრეტაცია. ამ წარმოდგენამ დიდი როლი შეასრულა პიკოლო თეატრის ისტორიაში და ის საეტაპო სპექტაკლად არის მიჩნეული. სტრელერი დიდ აქცენტს აკეთებს დროსა და მასთან დაკავშირებულ მოვლენებზე, ნივთებზე. რეჟისორის მოსაზრებით, ამ კავშირებს თვითონ ადამიანები ქმნიან და თავად ექცევიან მათი გავლენის ქვეშ. მოძველებული, უსარგებლო ნივთები მხოლოდ წარსულის ანარეკლია. რეჟისორისთვის ადამიანები, რომლებიც ასეთ გარემოში ცხოვრობენ, თავად ემსგავსებიან უსარგებლო ნივთებს და სწორედ ეს ხდება მათი ტრაგიკული ცხოვრების მიზეზიც.

1955 წლის სპექტაკლი ბევრად განსხვავდება 1974 წლის დადგმისგან. პირველ ვერსიაში უფრო რეალისტური სტილია დაცული. სტრელერი ითვალისწინებს პიესაში არსებული ეპოქისათვის დამახასიათებელ გარეგნულ იერსახესაც. იგი თითქოს მიჰყვება სტანისლავსკის, შემდეგ ვისკონტის და რეალისტური ესთეტიკის მიმდევართა არჩევანს, თუმცა

სპექტაკლის მეორე ვერსია მთლიანად მოქცეულია რეჟისორის კონცეპტუალურ ხედვაში და მხოლოდ აქედან გამომდინარეობს ნებისმიერი წვრილმანი დეტალიც კი. სრულიად შეცვლილია სპექტაკლის ესთეტიკა. სცილდება ადრეული დადგმისთვის დამახასიათებელი რეალიზმის სკრუპულოზურ, ყოფით სტილიზაციას. სტრელების სარეჟისორო ნამუშევარმა ერთგვარად გაათავისუფლა პიესა კლიშეებისგან და საზოგადოებას აჩვენა, რომ ჩეხოვის დრამატურგია გაცილებით მეტ შესაძლებლობას იძლევა დადგმის თვალსაზრისით, ვიდრე ეს მანამდე იყო ცნობილი და გარკვეულ სტერეოტიპსაც წარმოადგენდა.

კონსტანტინე სტანისლავსკი თავის ჩანაწერებში იხსენებს ჩეხოვის დამოკიდებულებას პიესის სათაურის მიმართ. დრამატურგის მოსაზრებით, ეს სათაური მოიცავს უმშვენიერეს და ლალ ცხოვრებას, რომელიც ახლა აბსოლუტურად გამოუსადეგარია და მისი წარსული დიდებისგან აღარაფერი დარჩა. წარსულის მშვენიერება მხოლოდ ილუსტრირებულ სახეს იძენს და მისი შენარჩუნება იმ შინაარსით, როგორც ადრე იყო, მომავალი ცხოვრების გაგრძელებას აფერხებს. ახალი დრო ცვლილებებს მოითხოვდა. მაგრამ, სურთ კი ჩეხოვის გმირებს საკუთარი ცხოვრების შეცვლა? ჯორჯო სტრელების ერთ-ერთი უმთავრესი ამოცანაც სწორედ ეს იყო. მისთვის მნიშვნელოვანია ადამიანი და მისი არსებობის აზრი. რეჟისორმა აქცენტი ადამიანის შინაგან მდგომარეობაზე გააკეთა, – რას ცდილობს, როგორ იბრძვის საკუთარი ცხოვრებისთვის, ან იბრძვის თუ არა. მისთვის საინტერესოა პერსონაჟების დამოკიდებულება რეალობასთან და მათ მიერ შექმნილ სამყაროსთან, – ილუზორულ სამყაროსთან, რომელსაც არანაირი კავშირი არა აქვს რეალობასთან და მხოლოდ მოგონებებისგან შედგება. თუმცა, ეს წარმოსახვითი სამყარო, ერთი შეხედვით, თავდაცვა და მტკივნეული რეალობიდან გაქცევაა.

სტრელების „ალუბლის ბაღში“ ლუბა რანევსკაიას (ვალენტინა კორტეზე) და მისი ძმის – გაევის (რენატო დი კარმინე) ინფანტილური დამოკიდებულება გარესამყაროს

მიმართ ანგრევს მათსავე ცხოვრებას. ისინი თავიანთი ძველი სათამაშოებით თამაშს კვლავაც ისეთივე განწყობით აგრძელებენ, როგორც ამას, ალბათ, ბავშვობისას აკეთებდნენ.

1974 წლის ვერსიაში სტრუქტურული სპექტაკლის ესთეტიკას რადიკალურად ცვლის. რეალისტური სტილიდან პირობით სტილზე გადადის და გარეგნული იერსახე, ამ შემთხვევაში, რეჟისორისთვის მნიშვნელობას კარგავს. მას მხოლოდ მაშინ აქვს მნიშვნელობა, თუ შინაარსობრივი დატვირთვა გააჩნია, სხვა შემთხვევაში ესა თუ ის ნივთი სრულიად უფუნქციოა. თუ პირველ ვერსიაში რეჟისორი ისტორიული რეალობის აღდგენას ცდილობს, მეორე დადგმაში იგი გამოდის ამგვარი ჩარჩოებიდან და სრულიად უგულებელყოფილია. წარმოდგენა მინიმალისტური დეკორაციით არის გაფორმებული (სცენოგრაფი და კოსტიუმების მხატვარი – ლუჩანო დამიანი). რეჟისორი ახალი თეატრალური ენით გადმოგვცემს „ალუბლის ბაღის“ ამბავს და ეს ახალი ხედვა იდეალურად ერწყმის ჩეხოვის დრამატურგიას.

სტრუქტურის დადგმაში თეთრი ფერი დომინირებს. ფერთა სიმბოლიკიდან გამოძინარე, თეთრი სიწმინდის, სისუფთავის, უმანკოების მნიშვნელობას ატარებს. ამიტომაც, ყოველი გმირი ინფანტილური და უმწიფარია. თავიდანვე ჩანს, რომ ვერ გაუმკლავდებიან ცხოვრებისეულ სირთულეებს და ბედნიერები ვერ იქნებიან. მათ არ შეუძლიათ დაძლიონ სირთულეები და არ იციან, თუ როგორ უნდა მოაგვარონ პრობლემები. თუ ჩეხოვთან თეთრი ფერი გაზაფხულთან და, ასევე ზამთართან, იგივდება, სადაც ყველაფერი გაყინული და უმოძრაოა, სტრუქტურის ამ მნიშვნელობებს კიდევ ახალ დატვირთვას სძენს: ეს გამოიხატება დიდ, გრძელ ფარდაში, რომელიც სცენის სიღრმიდან ჭერზე გადმოდის და მაყურებელთა დარბაზში გადადის. ეს ფარდა ოდნავ ჩამოშვებულია და ზედ ფოთლები აყრია, რაშიც თავისთავად ალუბლის ბაღი მოიაზრება. როდესაც ვარია (ჯულია ლაძარინი) ბაღის მშვენიერებაზე საუბრობს, ეს ნაჭერი ოდნავ ძირს ეშვება და იქმნება ერთგვარი ნოსტალგიის განწყობა. ეს სითეთრე სახლზეც და მის მაცხოვრებლებზეც

არის გადმოსული. ბაღზე საუბრისას, ლუბა თმებს იხვევს თითზე, როგორც ეს პატარებმა იციან. ეს ბავშვობის მოგონება მისთვის ჩვევად იქცა და ზრდასრულ ასაკშიც გამოჰყვია. ლუბა ბაღზე საუბრობს, რომ ის გაზაფხულზე ისევ ისეთი ახალგაზრდა, მზიარული და ლაღია. ამ დახასიათებაში ქალი საკუთარ თავთან ავლებს პარალელს. ლუბა და ალუბლის ბაღი განუყოფელია ერთმანეთისგან.

სპექტაკლის უმეტესი ნაწილი, პიესის მიხედვით, შუალაშით მიმდინარეობს. თითქმის ყველა პერსონაჟი და, განსაკუთრებით, შორიგზიდან ჩამოსული – ნახევრადმიწარე მდგომარეობაში იმყოფება, – ბოლომდე არც კი შეუძლიათ მოვლენების რეალურად შეფასება. მათ არაადეკვატურობას ეს ბურუსის მდგომარეობაც განსაზღვრავს.

სტრელერმა პიესა თავიდან ათარგმნინა. სურდა, რომ ახალი თარგმანი ჰქონოდა, რაც მის აქტუალობას მეტად გაამძაფრებდა. ტექსტის ახალი რედაქცია თანამედროვე და სადა იყო. სადა არის რეჟისურაც, ყოველგვარი ვიზუალური თუ აუდიო ეფექტების გარეშე. „ალუბლის ბაღში“ თავს იყრის სტრელერის რეჟისორული მოწიფულობა, ცხოვრებისეული და პროფესიული გამოცდილება. მას, ამ დროს, ათობით სპექტაკლი აქვს დადგმული და შეხებია გოლდონის, ბრეხტის, შექსპირის ესთეტიკას, რაც თავისთავად მის სხვა წარმოდგენებშიც აისახება.

ბევრს მსჯელობენ „ალუბლის ბაღის“ პერსონაჟები ცხოვრებაზე, ბევრს ფილოსოფოსობენ და კამათობენ ერთმანეთში. სტრელერი ამ საუბრებსაც ფუჭ მოვლენად აქცევს, ისინი არაფრის მომტანია, იმიტომ რომ ეს მხოლოდ საუბრებია და დრო უკანმოუხედავად მიდის, ისევე, როგორც ამ საუბრების დროს, სცენაზე გამავალი სათამაშო მატარებელი. პესიმისტურ ელფერს იძენს გაევის ტექსტი მატარებლის ჩავლისას: „მზე ჩავიდა“. დასრულდა ეს დღეც, დასრულდა ძველი ცხოვრება. ძველი ცხოვრების დასრულება კი ლუბასა (ვ. კორტეზე) და გაევისთვის (რ. დე კარმინე) საერთოდ ცხოვრების დასრულებას ნიშნავს.

აღსანიშნავია, ლოპაზინის სახე (ფრანკო გრაციოზი). ის თანამედროვე ტიპის ვაჭარია, რომელმაც დაბალი წარმოშობის მიუხედავად, თავისი გამჭვრიახობით მსხვილი კაპიტალი დააგროვა. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, ვიდრე თავად იყიდა ბალს, დიდი პატივისცემით ეპყრობოდა სახლის მაცხოვრებლებს. ბალის შეძენის შემდეგ, მისმა ემოციამ გადაფარა ეს პატივისცემა და ოთახში სკამები მიმოფანტა. უკვე იმ სახლის მეპატრონე გამხდარიყო, სადაც მისი მშობლები მსახურებად მუშაობდნენ. პიესის თანახმად, თითქოს ლოპაზინს სურს ვარიას ხელი სთხოვოს და ლუბაც ამაში ეხმარება, მაგრამ მას, მაინც უნებლდება შეთავაზება და ისე ტოვებს სახლს. სტრელერის ვერსიაში გრაციოზის გმირი, ერთგვარად უარზეა ცოლად შეირთოს ვარია, მაგრამ რანევსკაიასაც ვერ ჰკადრებს ამ უარს, ამიტომაც ვარია, პიესის მსგავსად, წარმოღვენაშიც მარტო რჩება. სტრელერისთვის მნიშვნელოვანია არა შედეგი – თუ რა მოხდება საბოლოოდ ადამიანების ურთიერთობაში, არამედ ადამიანებს შორის დამოკიდებულება, თვითონ ეს ურთიერთობაა მისთვის უმნიშვნელოვანესი.

სტრელერი „ალუბლის ბალის“ სადადგმო დღიურებში არაერთხელ ახსენებს სასაფლაოს. გარემოსა და განწყობას უნდა შეექმნა სასაფლაოს ასოციაცია. არის კიდევაც ერთი სცენა, როდესაც სიჩუმეში მხოლოდ ლუბას ტირილის ხმა ისმის. ეს არის დატირების სცენა. სტრელერის მოსაზრებით, ეს – დროის, მოვონებებისა და არარეალიზებული ცხოვრების სასაფლაოა. ამიტომაც, სპექტაკლის დასასრულს, როდესაც სცენაზე მომაკვდავი ფირსი (რენცო რიჩი) რჩება, სცენა ბნელდება, და მის თავზე მოფრიალე თეთრი ნაჭერი, რომელიც ადრე ბალს მიანიშნებდა, სცენას სუდარასავით ეფინება. ამას ხეების ჭრის ხმაც ემატება, რაც, თავისთავად სიცოცხლის დასასრულს ნიშნავს.

სტრელერმა ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადა: „ჩეხოვის დადგმა ნიშნავს გააანალიზო ყოველი სიუჟეტური დეტალი, ჩაუღრმავდე და გაითვალისწინო თითოეული თეატრალური პირობითობა. უნდა ეძიო რეალური ცხოვრების იდუმალი დინება.

მასში არის დრო, რომელშიც არასდროს არაფერი ხდება, მაგრამ იმავდროულად, არცერთი წამი არ ჰგავს მის წინამორბედს. ჩეხოვის თეატრალურობა მის ანტითეატრალურობაშია. აი, ამ სიმშვიდეში, სადაც იქმნება რევოლუცია“. სწორედ ეს იყო ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ამოცანა სტრელერისათვის, როდესაც იგი „ალუბლის ბაღს“ დგამდა და ზუსტად ამ ერთგვარ სტაგნაციაში გამოსახა მან ადამიანების ნამდვილი ტრაგედია, რაც გარეგნული სიმშვიდის მიღმა იმალებოდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- “Io, Strehler. Una vita per il teatro” – Conversazioni con Ugo Ronfani, Rusconi.1986.
- “Invito al teatro di Strehler” – Alberto Bentoglio, Mursia. 2002.
- „Un gioco di scatole cinesi“ – Nadia Palazzo. სპექტაკლის ჩანაწერის ბროშურა, 2011.
- სპექტაკლის ვიდეო ჩანაწერი. 1978 წელი.

მანანა პაიჭაძე,

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული სპეციალისტი

პირველი ჯაზ-ბალეტი საბჭოთა კავშირის თეატრალურ სივრცეში

(ბალეტი „პორგი და ბესი“

თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში)

1984 წლის 23 მაისს თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის აკადემიურ თეატრში შედგა ბალეტის „პორგი და ბესი“ მსოფლიო პრემიერა. სპექტაკლი შეიქმნა გამოჩენილი ამერიკელი კომპოზიტორის, ჯორჯ გერშვინის იმავე სახელწოდების ოპერის (1935) მოტივების მიხედვით (მუსიკალური ადაპტაცია და რედაქცია – კომპოზიტორ მიხეილ ოძელისა). სპექტაკლის დამდგმელი ბალეტმაისტერი და ლიბრეტოს ავტორი, აგრეთვე პორგის პარტიის შემსრულებელი იყო საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, ლენინური და სსრკ სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი, სსრკ დიდი თეატრის სოლისტი, თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარი ბალეტმაისტერი – მიხეილ ლავროვსკი.

ჯორჯ გერშვინის ნაწარმოებების მუსიკაზე მსოფლიოს არაერთმა გამოჩენილმა ქორეოგრაფმა დადგა ბალეტი, მათ შორის ლეონიდ მიასინმა, ჯორჯ ბალანჩინმა, ანტონ დოლინმა, ჯონ კლიფორდმა, ჟოზეფ რუსილიომ, ჯორჯ კელიმ... ისინი ძირითადად ირჩევდნენ კომპოზიტორის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებს – „რაფსოდია ბლუზის სტილში“, „ამერიკელი პარიზში“ და სხვა. რაც შეეხება ჯორჯ გერშვინის ოპერას „პორგი და ბესი“, იგი პირველად გახდა ქორეოგრაფიული კვლევისა და ინსცენირების ობიექტი.

რამ განაპირობა მიხეილ ლავროვსკის ყურადღების შექმერება ჯ. გერშვინის სწორედ ამ ნაწარმოებზე? იმისათვის, რომ პასუხი გავცეთ ამ კითხვას, საჭიროა გავიხსენოთ ამ

ოპერის ლიტერატურული პირველწყარო, მისი შექმნის ისტორია, სიუჟეტი და მუსიკა.

XX საუკუნის 20-30-იან წლებში ამერიკის შეერთებული შტატების მრავალ პროგრესულ მოღვაწეს აღელვებდა ევრეთწოდებული „ზანგების პრობლემა“. მათ შორის იყო მწერალი დიუბოზე ჰეივორდი (DuBose Heyward), რომელმაც 1925 წელს დაწერა რომანი „პორგი და ბესი“, რომელშიც იგი მოგვითხრობს ლატაკ ხეიბარ პორგიზე და მისი განცდებითა თუ წამებით აღსავსე სიყვარულის შესახებ, მსუბუქი ყოფაქცევის ქალის, ბესის მიმართ. ეს სიუჟეტი არ არის გამოგონილი, მწერალმა იგი სინამდვილიდან აიღო. დ. ჰეივორდი დაიბადა და გაიზარდა ჩარლსტონში, სადაც გაეცნო ამერიკელი ზანგების ცხოვრებას, კერძოდ კი პორგის პროტოტიპის – ხეიბარი სემის თავგადასავალსაც. ჰეივორდი მუშაობდა გაზეთებისა და წიგნის მაღაზიის გამყიდველად, ბოლოს დაზღვევის აგენტად და, ყოველდღე, ჩარლსტონის ქუჩებში, განსაკუთრებით კი ქეთფიშ როუზე ხვდებოდა ლატაკ ზანგებს (სხვათა შორის უნდა აღინიშნოს, რომ დ. ჰეივორდის დიდი ბაბუა იყო სენატორი, რომელმაც ხელი მოაწერა დამოუკიდებლობის დეკლარაციას). 1925 წელს დ. ჰეივორდმა დაწერა რომანი „პორგი და ბესი“. 1927 წელს კი მან თავის ცოლთან, დოროთისთან ერთად, ეს რომანი გადააკეთა პიესად, რომელიც სრულიად ახალგაზრდა რუბენ მამულიანმა დადგა „თეატრალურ გილდიაში“. ეს პიესა 1927-1928 წლების ბროდვეის დიდ წარმატებად იქცა.

ჟ. გერშვინის რაც შეეხება – მან, ჯერ კიდევ 1922 წელს, დაწერა ერთაქტიანი ჯაზური ოპერა „ცისფერი ორშაბათი“ (ანუ „135-ე ქუჩა“) ამერიკელი ზანგების ცხოვრების სიუჟეტზე, მაგრამ ამ ოპერამ მოწონება ვერ ჰპოვა, უპირველესად პრიმიტიული სიუჟეტების გამო, რამაც კომპოზიტორს არ მისცა საშუალება განეხილავინა მწყობრი მუსიკალური თემა. ამიტომაც არ იყო გასაკვირი, რომ დ. ჰეივორდის რომანმა „პორგი და ბესი“ იმთავითვე მიიქცია ჟ. გერშვინის ყურადღება და დაწერა ოპერა, რომლის პრემიერაც შედგა 1935 წლის 30 სექტემბერს, ბოსტონში.

ამერიკულ მუსიკალურ სივრცეში გერმინამდეც იწერებოდა და იდგმებოდა ოპერები. მაგალითად, ცნობილია, რომ უილიამ ჰენრი ფრაის (1813-1864) ოპერა „ლენორა“ (1845 წ.) ითვლება ამერიკაში დაბადებული კომპოზიტორის მიერ დაწერილ პირველ ოპერად. ასევე ცნობილია, რომ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ჯორჯ ფედერიკ ბრისტოუს (1825-1898) ოპერა „რიბ ვან ვინკლი“ (1855 წ.). მაგრამ ძირითადად ეს ნაწარმოებები ევროპული ოპერების ტრადიციითა თუ მიბაძვით იქმნებოდა.¹

უშუალოდ ოპერა „პორგი და ბესი“ პრემიერას წინ უსწრებდა ჯ. ტელიორის „მეფის მცველი“ (1927 წ.), რომელიც სამი სეზონის მანძილზე სულ 14-ჯერ დაიდგა. ჯ. გერშვინის „პორგი და ბესი“ კი – სიუჟეტურადაც, ხასიათებითაც, ორიგინალური დრამატურგითაც და საოცრად ახალი მუსიკალური ენითაც, ჭეშმარიტად ამერიკულ სახალხო ოპერას წარმოადგენდა. ჯ. გერშვინის სიცოცხლეში (პრემიერიდან წელიწადნახევრის განმავლობაში) შედგა 124 წარმოდგენა ნიუ-იორკის ალვინის თეატრში, რაც იმხანად საკმაოდ სოლიდურ წარმატებაზე მეტყველებდა. შემდგომ, ოპერა დაიდგა ფილადელფიაში, პიტსბურგში, ჩიკაგოში, დეტროიტში, ვაშინგტონში.

მაგრამ, მატერიალური მოგების ნაცვლად, გერშვინმა და მისმა ძმამ, აირამ (რომელიც ოპერის სასიმღერო ტექსტის ავტორი იყო) 10 000 დოლარის ზარალი ნახეს.

ოპერის ჭეშმარიტი აღიარება დაიწყო უკვე კომპოზიტორის გარდაცვალების შემდეგ. „პორგი და ბესი“ შეიცავს მთელ კასკადს არაჩვეულებრივი ზონგებისა. საკმარისია დავასახელოთ „Summertime“, „I Got Plenty o'Nothin'“, „It Ain't Necessarily So“ და სხვა.² ეს მსოფლიო ჰიტებია და უკვე დიდი ხანია თავისი დამოუკიდებელი ცხოვრებით ცხოვრობენ. ჯ. გერშვინის

¹ M. Rösch. Studien zur amerikanischen Oper im mittleren 20. Jahrhundert. Inauguraldissertation. Albert-Ludwig-Universität zu Freiburg i. Br. 1997. S.6.

² „There is no borrowed Negro folk material but I have composed a number of original 'Spirituals'“. George Gershwin. In: John Dizikes, Opera in America. A Cultural History, New Haven/London 1993, S. 461.

მუსიკალურ დრამატურგიაში კი ისინი ოპერის შემადგენელი ორგანული ნაწილებია. ჯორჯ გერშვინის ოპერა „პორგი და ბესი“ არის პირველი ამერიკული ეროვნული ოპერა, რომელიც ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე, მსოფლიო დონის შედეგია.

ჯორჯ გერშვინის მუსიკისათვის დამახასიათებელია თავისებური შერწყმა „სერიოზული“ და „მსუბუქი“ ჟანრებისა, ჯაზისა და სიმფონიზმისა. გერშვინის სტილი არის „დახვეწილი, მეოცნებე ჯაზი. ჯორჯ გერშვინმა გაბედულად შემოსა ეს ძალზე დამოუკიდებელი ლედი-ჯაზი კლასიკური საბურველით“, – წერდა ცნობილი ამერიკელი ღირიჟორი უოლტერ დამროში.¹

„გერშვინის „რაფსოდით ბლუზის სტილში“ და ევროპული „სანქციით“, ჯაზი გახდა პირველი მშობლიური ვერნაკულარული მუსიკა, რომელმაც მოხიბლა ამერიკელების უმრავლესობა. ამდენად, მუსიკალური ამერიკანიზმი, რომელიც ემყარებოდა ჩრდილო-ამერიკელი ინდიელებისა და ადრეულ აფრო-ამერიკულ სტილებს, ამოვარდა ამერიკული მუსიკის ძირითადი მიმართულებიდან. მაგრამ, ჯაზით მხოლოდ ეზოთერული გემოვნების მქონე ადამიანები როდი ინტერესდებოდნენ. ჯაზმა მოიპოვა ტრანსკონტინენტური პოპულარობა და ამავე დროს, დარჩა „ამერიკულად“, რამაც ახალგაზრდა თაობას შესაძლებლობა მისცა განევითარებინათ თავიანთ მუსიკაში ორივე – მოდერნიც და ამერიკანიზმიც. ეს იყო გასაღები გაცილებით უფრო ფართო აუდიტორიისაკენ, ვიდრე აქამდე ღირსებოდათ ამერიკელ კომპოზიტორებს.“²

თემის აქტუალობა, პლასტიკური გადაჭრისათვის მოხერხებული სიუჟეტი, კოლორიტიანი, ძარღვიანი მუსიკა – აი, ის ძირითადი ფაქტორები, რომელთაც განაპირობეს ქორეოგრაფ მიხეილ ლავროვსკის დიდი ინტერესი ამ ნაწარმოებისადმი.

თვითონ მიხეილ ლავროვსკი, თავისი სპექტაკლის შესახებ,

¹ М. Пайчадзе. Синтез классики и модерна. «Это внутреннее беспокойство». . .», «Молодежь Грузии», №67, (9169), 5-ое июня 1984 г.

² Barbara A. Zuck. A History of Musical Americanism. NY. 1980. P. 80.

წერს: „სპექტაკლი ადამიანურ ღირსებათა პრობლემებს აყენებს, წარმოშობს პროტესტს, განამტკიცებს სულიერ სიმხნევებს, რომელიც ხორციელ დაღუპვაზე უფრო ძლიერია. სწორედ ამაზე მეტყველებს წარსულის არაერთი მაგალითი – იქნება ეს სამამულო ომის მონაწილეთა გმირობა, თუ უძველესი საბერძნეთის სპარტანელთა თავდადება“.¹

მიხეილ ლავროვსკიმ შესანიშნავად გაართვა თავი ყველა სიძნელეს, რომლებმაც კი თავი იჩინეს საოპერო სპექტაკლის ბალეტის „ენაზე“ ამეტყველებისას. პერსონაჟების რაოდენობა ბალეტმაისტერმა მაქსიმალურად შეამცირა არა იმიტომ, რომ ძნელი იყო ყველა როლისათვის შემსრულებლის მოძებნა, არამედ სულ ხვა მიზნების გამო. დამდგმელმა და ლიბრეტოს ავტორმა მ. ლავროვსკიმ მთელი ყურადღების კონცენტრირება მოახდინა მთავარ გმირებზე – პორგიზე, ბესიზე, სპორტინგ-ლაიფზე, კრაუნზე, სირინასა და რობინსზე და, რაღა თქმა უნდა კორდებალეტზე, რომელიც სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი გმირია. ბალეტში არ არის მეორეხარისხოვანი მოვლენები და მოქმედებები. აქ ყველაფერი თავიდანვე ამზადებს კულმინაციას, რომელიც მძაფრდება პირველი მოქმედების ბოლოსათვის. კვანძის გახსნა კი სპექტაკლის ბოლო წუთებში ხდება.

„ჩემს სპექტაკლში მინდოდა შემეერთებინა „ცეკვა-მოდერნის“ თანამედროვე ჯაზური რიტმები და ტრადიციული კლასიკა“, – ამბობს მიხეილ ლავროვსკი.² სპექტაკლის ქორეოგრაფია, ისევე როგორც გერმანიის მუსიკა, უტყუარად გამოხატავს გმირების განწყობილებას, განცდებს, მათ ხასიათებს. მასში გამოიკვეთა როგორც კლასიკური ცეკვის ელემენტები (პორგის ოცნების სცენებში), ისე ზანგური ხალხური ცეკვებისათვის დამახასიათებელი ნიშნები (კორდებალეტის ცეკვებში) და, რა თქმა უნდა, ჯაზური ელემენტები. ამ მხრივ განსაკუთრებით გვინდა გამოვყოთ სირინასა და რობინსის ცეკვა, ეგრეთწოდებული „ინტერტეინერ-რეგტაიმი“ /Entertainer Ragtime/ შესანიშნავად

¹ მ. პაიჭაძე. ახალი წარმატება. გაზეთი „სამშობლო“, №12, (603), 1984 წლის ივნისი

² მ. პაიჭაძე. ახალი წარმატება. გაზეთი „სამშობლო“, №12, (603), 1984 წლის ივნისი

შესრულებული მარინე გოდერძიშვილისა (სირინა) და ჯემალ/ჯონი ცხვედიანის (რობინსი) მიერ. მათ შეძლეს შემოეტანათ თავიანთ ცეკვაში იმპროვიზაციული განწყობილება, შეგრძნება იმისა, თითქოს ეს ცეკვა ეს-ესაა იბადება მაყურებლის წინაშე, რაც ესოდენ დამახასიათებელია ჯორჯ გერშვინის მუსიკისათვის, განსაკუთრებით კი მისი ბლიუზებისა და სიმღერებისათვის.¹

ბალეტის არქიტექტონიკასთან (პროლოგი, პირველი და მეორე მოქმედება, ეპილოგი) სრულ ჰარმონიაშია მისი აზრობრივი ინტერპრეტაცია – სპექტაკლის დაყოფა ორ შრედ: რეალურსა და პორგის ოცნების შრეებად. ამიტომაც არის, რომ ბესის სპექტაკლში ასრულებს ორი ბალერინა – ნათელა არობელიძე – ბესი-ოცნება – აღსავსე გრაციითა და ჰაეროვნებით, რომელიც მთელი თავისი არსებით განასახიერებს სათნოებასა და სიმშვიდეს, რითაც ძალას მატებს პორგის, რათა დაივიწყოს თავისი ფიზიკური ნაკლი და გული გადაუშალოს საყვარელ ქალს. ნ. არობელიძის ცეკვა გამოირჩევა ნახაზის სისუფთავით, გამლილი, მსუბუქი ნახტომებით, სკულპტურული ბატმანით. სვეტლანა გოჩიაშვილი – რეალური ბესი – დიდი ოსტატობითა და დამაჯერებლობით ასახავს თავისი გმირის რთულ განცდებსა და გრძნობებს. ს.გოჩიაშვილი დიდი საშემსრულებლო დიაპაზონის ბალერინაა. ბესი – დრამატული და ნაწილობრივ სახასიათო ელემენტების შემცველი პარტია – ყველაზე უფრო ზუსტად შეესაბამება მოცეკვავის დიდ შესაძლებლობებს.

ხეიბარი პორგის საბალეტო გმირად გადაქცევის პრობლემის გადაჭრისას მიხეილ ლავროვსკიმ წარმოაჩინა მთელი თავისი შემოქმედებითი ფანტაზია. პორგის ცნობილ არიას, ეგრეთწოდებულ, „ბანჯოსონგს“ /Bangosong/, იგი ასრულებს ტორისის მუსკულატურის არნახელი დაძაბულობით, ძალდატანებით ადგილებს თავისი გმირის უმოქმედო ფეხებს. პორგის ოცნების სცენებში მ. ლავროვსკი გამოდის დრამატული მოცეკვავისათვის ჩვეული დიდი ოსტატობით.

¹ საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლში „Summertime“-ს ცოცხალი შესრულებით მღეროდა არაჩვეულებრივი ქართველი სოპრანო მაია თომაძე.

დაუეიწყარ შთაბეჭდილებას ტოვებს ნარკოტიკებით მოვაჭრე სპორტინგ-ლაიფისა და ბანდიტ კრაუნის სცენები. ორივე პერსონაჟისათვის, განასახიერებენ რა ბოროტებასა და გარყვნილებას, დამახასიათებელია ტეხილი, მრუდე მოძრაობები. შესანიშნავ ანსამბლს ქმნიან ნუკრი მაღალაშვილი (სპორტინგ-ლაიფი) და თამაზ ქამხაძე/ვაშაკიძე (კრაუნი). მათ მიერ შესრულებულმა პარტიებმა დიდი წვლილი შეიტანეს სპექტაკლის წარმატებაში. ნ. მაღალაშვილი და თ. ქამხაძე ჩინებულად ავსებენ ერთმანეთს დუეტში, მით უფრო, რომ ისინი უკვე შეხვედრიან ერთმანეთს უშუალო პარტნიორების სახით მიხეილ ლავროვსკის მიერ თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე გადმოტანილ სერგეი პროკოფიევის ბალეტ „რომეო და ჯულიეტას“ ერთაქტიან ვერსიაში, სადაც ნ. მაღალაშვილი ასრულებდა მერკუციოს პარტიას, ხოლო თ. ქამხაძე/ვაშაკიძე ტიბალტისას.¹

სპექტაკლის დიდი წარმატება და მისი ყველა კომპონენტის ჰარმონია განაპირობა დამდგმელი მხატვრის მურაზ მურვანიძის სცენოგრაფიამ. მუსიკალური რედაქციის ავტორ, კომპოზიტორ მიხეილ ოძელთან, სპექტაკლის დირიჟორ ირაკლი ჭიაურელთან ერთად, მიხეილ ლავროვსკი მურაზ მურვანიძეს სამართლიანად ასახელებს ამ ბალეტის თანაავტორად.

სამი წლის მანძილზე (1982-1985 წწ.) მიხეილ ლავროვსკი თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მთავარი ბალეტმამისტერი იყო. ამ მოკლე ხანში მ. ლავროვსკიმ თეატრის საბალეტო დასს შთაბერა თავისი მჩქეფარე ტემპერამენტი და საქმისადმი უსაზღვრო სიყვარული. მ. ლავროვსკის შთავონების ტრფიალია ქართული ბალეტი და ეს შემთხვევითი როდია. გამოჩენილი საბჭოთა ქორეოგრაფის ლეონიდ ლავროვსკისა და ცნობილი ქართველი ბალერინას ელენე ჩიკვაიძის ვაჟიშვილი მიხეილ ლავროვსკი თბილისში დაიბადა, ბავშვობა საქართველოში გაატარა, შეიყვარა მისი ისტორია და კულტურა. ამდენად,

¹ М. Пайчадзе. Поэма о вечной любви, «Молодежь Грузии», 15-ое января 1983 г. №7 (8953)

გასაკვირი არ არის, რომ მ. ლავროვსკის ბალეტმაისტერული დებიუტიც სწორედ საქართველოში შედგა – აქ გადაიღო მან 1978 წელს ფილმი-ბალეტი „მწირი“, დავით თორაძის მუსიკაზე, მიხეილ ლერმონტოვის იმავე სახელწოდების პოემის მიხედვით. უკვე ამ დებიუტმა მოუტანა მას დიდი ჯილდო და აღიარება – პირველი პრემია ნიუ-იორკის VII საერთაშორისო კონოფესტივალზე.¹

1983 წელს მ. ლავროვსკიმ გადაიღო კინო-ბალეტი „პრომეთე“ ა. სკრიაბინის მუსიკაზე. ესეც ქართული ტელეფილმების სტუდიაში, მხატვარი გ. გუნია-კუზნეცოვი, ოპერატორები პ. შნაიდერი და გ. მელქაძე, რეჟისორი – ზაალ კაკაბაძე.²

მიხეილ ლავროვსკის დიდი შრომისა და ნოვატორობის შედეგია მისი ახალი ბალეტიც, რომელმაც ნათელყო, რომ თეატრის საბალეტო დასმა დიდი ნაბიჯი გადადგა წინ და უდიდესი წარმატებით წარმოაჩინა ეს გენიალური თხზულება. ქორეოგრაფმა მიხეილ ლავროვსკიმ თავისი სპექტაკლით „პორგი და ბესი“ ახალი სიტყვა თქვა საბჭოთა (მათ შორის ქართული) და მსოფლიო ბალეტის ისტორიაში.

თავისი მოგონების წიგნში „პირველ პირში მოთხრობილი ამბავი“ (2006) მ. ლავროვსკი დაწვრილებით საუბრობს „პორგი და ბესიზე“ მუშაობის პროცესზე. ამ ჩანაფიქრის განხორციელებაში დახმარება გაუწიეს ქართველმა, რუსმა, ამერიკელმა მეგობრებმა. მოდერნ-დანსის მასტერკლასებს

¹ ქართული ტელეფილმების სტუდიის ფილმი-ბალეტი „მწირი“ გადაიღო რეჟისორმა ზაალ კაკაბაძემ. სცენარი და ქორეოგრაფია ეკუთვნის მიხეილ ლავროვსკის, რომელიც ასევე მწირის საცეკვაო პარტიას ასრულებს. მუსიკა ბალეტისათვის დაწერა ცნობილმა ქართველმა კომპოზიტორმა დავით თორაძემ. აღსანიშნავია აგრეთვე ოპერატორების – პ. შნაიდერის და გ. მელქაძის, მხატვარ მ. მურვანიძის უდავოდ რთული სამუშაო, რომლისთვისაც შესანიშნავად გაურთმევიათ თავი. ამის დამადასტურებელია ფილმის დახვეწილი და ფრესკული ელფერით აღსავსე კადრები.

იხ.: მ. პაიჭაძე. „მწირი“ ეკრანზე. გაზეთი „თბილისის უნივერსიტეტი“ № 8-9 (1188) 10 მარტი, 1979 წ.

² М. Пайчадзе. «Прометей» - Поэма огня. Газ. «Заря Востока» №14 (17789), 17-ое января 1984 г.

ატარებდა მიგელ ლოპესი ალვინ ეილის საცეკვაო კომპანიიდან, რომელიც თბილისში თავის სამ მოწაფესთან ერთად ჩამოვიდა. დამხმარე რეპეტიტორად მოიწვია ვალერი ლაგუნოვი. დღეში შვიდი საათის განმავლობაში გრძელდებოდა რეპეტიციები. დაუღალავი შრომის შედეგად მოხერხდა მაღალი საშემსრულებლო დონის მიღწევა და ბალეტის სამი მიმდინარეობის თუ სტილის დახვეწა და გაერთიანება ერთ მთლიანობად – მოდერნის, დემიმოდერნის და კლასიკის. ამ სპექტაკლით მ. ლავროვსკიმ დასი წაიყვანა გასტროლებზე რუსეთსა და ფინეთში, სადაც კრიტიკოსების უმაღლესი შეფასება დაიმსახურა. სამწუხაროდ, ამ წარმატებას იმხანად საქართველოს გარკვეულ სტრუქტურებში აღმაცერად აფასებდნენ. მიხეილ ლავროვსკიც აღარ დაელოდა ოფიციალურ გათავისუფლებას საბალეტო დასის მთავარი ბალეტმანისტერისა და სამხატვრო ხელმძღვანელის პოსტიდან და თავისი სურვილით დაწერა გადადგომის განცხადება.¹

მეხსიერებაში კი დარჩა წარუშლელი შთაბეჭდილება არა მარტო სპექტაკლზე, არამედ იმაზეც, თუ როგორ მიიღო იგი მაცურებელმა: გადაჭედილი (განსაკუთრებით ახალგაზრდობით) ოპერისა და ბალეტის თეატრის დარბაზი, ანთებული, გაბრწყინებული სახეები და ოვაციები, რომელთაც ბოლო არ უჩანდა...

გამოყენებული ლიტერატურა:

- М. Пайчадзе. Синтез классики и модерна. «Это внутреннее бкспокойство». . .», «Молодежь Грузии» №67 (9169) 5-ое июня 1984 г.
- М. Пайчадзе. «Прометей» - Поэма огня. «Заря Востока» №14 (17789) 17-ое января 1984 г.

¹ М. Лавровский. “От первого лица”. Глава “Порги и Бесс”, или “Блюз” Гершвина. М., 2006 г. с. 92.

- М. Лавровский. “От первого лица”. 2006 г. Глава “Порги и Бесс”, или “Блюз” Гершвина.
- მ. პაიჭაძე. „მწირო“ ეკრანზე,გაზეთი „თბილისის უნივერსიტეტი“ №9 (1188), 10 მარტი, 1979 წ.
- მ. პაიჭაძე. ახალი წარმატება, გაზეთი „სამშობლო“, №12 (603), 1984 წლის ივნისი
- М. Пайчадзе. Поэма о вечной любви . «Молодежь Грузии» 15-ое января ,1983 г. №7 (8953)
- Barbara A. Zuck. A History of Musical Americanism. NY. 1980. P. 80.
- М. Rösch. Studien zur amerikanischen Oper im mittleren 20. Jahrhundert. Inauguraldissertation. Albert-Ludwig-Universität zu Freiburg i. Br. 1997. S.
- George Gershwin. In: John Dizikes, Opera in America. A Cultural History, New Haven/London 1993, S. 461.

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

„ბადალახეთ საზღვრები, ამოავსეთ თხრილები“

„1969 წელს გამოქვეყნებული, პოსტმოდერნული ხელოვნების მანიფესტად ქცეული ლესლი ფიდლერის ცნობილი წერილი „გადალახეთ საზღვრები, ამოავსეთ თხრილები“,¹ მრავალმხრივ წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა მსოფლიო თეატრალური ხელოვნებისთვის. ამ პროცესში, „რკინის ფარდის“ მიუხედავად, ჩართული აღმოჩნდა საბჭოური თეატრიც. იგი თეატრის მეტაფორული ენის შემწეობით იბრძოდა მყარი ტოტალიტარული რეჟიმის შესარყევად და დიალოგს მართავდა საზოგადოებასთან მნიშვნელოვან თემებზე. პროცესის გააზრება თვალნათელი გახდა საბჭოთა იმპერიის ნგრევისა და კონტაქტების აღდგენის შემდგომ. XXI საუკუნის 10-იანი წლებიდან გაირკვა, რომ არა იდეოლოგიური კლიშეები, არამედ თავად მისი უდიდებულესობა დრო აღმოჩნდა ცნობიერების პრიორიტეტთა განმსაზღვრელი. ჩაკეტილი საზღვრების მიუხედავად, კვლავაც გაგრძელდა კულტურათა დიალოგიცა და მათი ურთიერთზემოქმედების ინტენსიური პროცესიც. ამ თეზის დასტურად შესაძლოა მოვიხმოთ თანამედროვეობის ერთ-ერთი გამორჩეული რეჟისორის, ანდრე ჟოლდაკისა და XX საუკუნის II ნახევრის დიდი ქართველი რეჟისორის, შალვა გაწერელიას ნააზრევთა იდენტური პასაჟები. ისინი მკაფიოდ გაცხადდა ამ რეჟისორთა სათეატრო ესთეტიკასა და მეთოდოლოგიაშიც.

2014 წლის შემოდგომაზე, ქართველმა მაყურებელმა კინომსახიობთა თეატრში გამართული ფესტივალის

¹ „პოსტმოდერნი, როგორც „ასეთი“, გამომცემლობა „მერანი“, თბ., 1999, გვ.11.

„საჩუქარი“ ფარგლებში იხილა ანდრე ჟოლდაკის დაუვიწყარი სპექტაკლი, გუსტავ ფლობერის „მადამ ბოვარი“. ემა ბოვარის შემსრულებელი მსახიობი ელენა კალინინა, პროზაული რეალობიდან გაჭრის ვნებით გახელებული, აღმოღებული ავსუღივით დარბოდა კედლებზე და ხილულს ხდიდა მის შინაგან სამყაროში მიმდინარე ქარიშხალს. უაღრესად თამამ დადგმაში სცენაზე იყო ემა ბოვარის თანამედროვე პეტერბურგელი ორეულიც – პოლინა ტოლსტუნის განსახიერებით. იგი რეზინის შავ ჩექმებსა და მოკლე შავ კაბაში გამოწყობილი, XXI საუკუნის თინეიჯერად იყო გააზრებული. ახალი ათასწლეულის პრაგმატული, საზრიანი, თავდაჯერებული ქალიშვილი, მრავალმხრივ განსხვავდებოდა წინამორბედისაგან. იგი თანაუგრძნობდა წინაპარს, თავშეკავებისკენ მოუწოდებდა და უზენაესს სდებდა ბრალს ემას სულიერი ტანჯვის, დაუსრულებელი მარცხისა და ბოლოს მისი თვითმკვლელობის პროვოცირებაში. სპექტაკლი ეხმიანებოდა ფლობერისეული რომანის ძირითად სულისკვეთებას, თუმცა იქვე მკაფიოდ შორდებოდა კიდევ მას, რომ აესახა მოვლენებისადმი ჟოლდაკისეული ათეისტური ხედვა. ასეთი ტანდემი ძალზე ორიგინალურად ავსებდა ერთმანეთს, უჩვეულოდ თანამედროვესა და ღრმააზროვანს ხდიდა XIX საუკუნეში შექმნილი ამ სახელოვანი რომანის არატრადიციულ, უაღრესად თანამედროვე სასცენო ინტერპრეტაციას.

ანდრე ჟოლდაკის „მადამ ბოვარი“ აღმოჩნდა 2014 წლის ფესტივალ „საჩუქრის“ ყველაზე დიდი საჩუქარი. მოგვიანებით გაიმართა შეხვედრა რეჟისორთან, რომელიც თავის სპექტაკლებში მუდამ ცდილობს და ახერხებს კიდევ სცენაზე შექმნას ძალზე გაბედული და შთამბეჭდავი სანახაობა, მაყურებელს აჩვენოს არასრულფასოვანი სამყაროს შემოქმედთან სამკვდრო-სასიცოცხლო კონფლიქტში ჩაბმული მსახიობი.

არატრადიციული და თამამი გააზრებით შექმნილი სპექტაკლები ქართულ თეატრში, და მათ შორის შალვა გაწერელიას რეჟისურაშიც, მრავლადაა („ირინეს ბედნიერება“,

„რღვევა“, „ვასა ჟელეზნოვა“ და სხვა). თავად ანდრე ჟოლდაკმაც აღიარა რომ, დიდ სულიერ კავშირშია ქართულ თეატრთან, რადგან თეატრალური მეტაფორა, რომელიც მისთვის უმნიშვნელოვანესია, საქართველოში ესმით და უყვართ, რაც დიდი კულტურის მქონე ერის თვისებაა.

განსაკუთრებით საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ანდრე ჟოლდაკის მსოფლმხედველობა, მისი თეატრალური მოდელი, მეთოდოლოგია და სათეატრო მანიფესტი, მრავალმხრივ იდენტური აღმოჩნდა შალვა გაწერელიას სათეატრო ესთეტიკასა და მეთოდოლოგიასთან მიმართებაში. მაგალითად, ანდრე ჟოლდაკი მიიჩნევს, რომ – „მსახიობი არ თამაშობს მაყურებლისთვის, რადგან მაყურებელი საშიშია. მაგრამ მაყურებელმა უნდა იგრძნოს, რომ მსახიობი სწორედ მისთვის თამაშობს“.¹ 2010 წლის 16 დეკემბრის ჩანაწერში მაყურებლის თაობაზე გაწერელია წერს: „თუ ერთი ბილეთის ფასად, ადამიანს უნდა რომ მიიღოს ტკობა, არაფერი არ გამოვა!.. რა შრომასაც ხარჯავს ხელოვანი მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად, რა რაოდენობითაც იხარჯება ღვთისგან ბოძებული ნიჭი, ამდენადვე შრომადანაზარჯული, განათლებული, ემოციური, მხატვრული აღქმის, ღვთისაგან ბოძებული უნარით აღჭურვილი უნდა მივიდეს ადამიანი თეატრში. სხვა შემთხვევაში ნონსენსია... მიმაჩნია, რომ ესთეტიკური ტკობის განცდა ყველას არ შეუძლია. ამიტომაც ვფიქრობ, რომ თეატრი პატარა უნდა იყოს, რადგან თეატრალია არა ის მაყურებელი, რომელიც ხშირად დადის თეატრში, არამედ ის, ვისაც მეტაფორის გაგება შეუძლია. ხელოვნება არ არის გართობის საგანი. იგი ბრძოლის იარაღია... ყველა კარგ დრამატურგიაში უამრავი ქვეთემა და დადგმისას, ვაძლიერებ თემას რომელიც გამძაფრებულია იმ რეალობაში, როდესაც ვდგამ. ამიტომაც მეტაფორამდე რომ მივიდე, აქცენტს ვუკეთებ მას მსახიობის მოქმედების საშუალებით. მაყურებელს სწორედ მეტაფორის საშუალებით ველაპარაკებით და მაყურებელიც, პირველად სწორედ ამ მეტაფორას აღიქვამს სპექტაკლში, ხოლო აღიქვამს

¹ქუთათელაძე თ., „პრომეთეს სახლი“ (ანდრე ჟოლდაკის ლექცია კინომსახიობთა თეატრში), გაზ. „დურუჯი“, №1, 2015.

ისე, როგორც მას შეუძლია. ასე რომ, თეატრში ყოველთვის ორი სპექტაკლი იქმნება, – მსახიობების მიერ შექმნილი და მაყურებლის მიერ აღქმული“.¹

ანდრე ჟოლდაკიც ისევე, როგორც შალვა გაწერელია, აღიარებს, რომ თანამედროვე თეატრი პატარა უნდა იყოს, რადგან თეატრალური ხელოვნება იქმნება მხოლოდ რჩეულთათვის, ანუ მათთვის, ვისაც მისი გაგება ხელეწიფება. ეს კი, სრულ წინააღმდეგობაში იყო „რკინის ფარდის“ მიღმა დამკვიდრებული საბჭოური იდეოლოგიის ნორმატიულ ხელოვნებასთან, რომელიც მოითხოვდა – შეექმნათ „ყველასათვის ხელმისაწვდომი და გასაგები თეატრი“. მოზარდთა თეატრს განშორებული შალვა გაწერელია, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო აუდიტორიაში ქმნიდა მომავლის თეატრის მოდელს. ეს თეატრი, მისი რწმენით, უნდა ყოფილიყო პატარა და მობილური, მოგზაურთა დასის ან ქუჩის თეატრის ფორმის, სადაც მსახიობის სათამაშო არენის ირგვლივ განლაგებული მაყურებელი თავისთავად შექმნიდა წინაპირობას, რომ მსახიობს მუდმივად ეზრუნა მისი საშემსრულებლო რესურსის სრულყოფაზე.

ჟოლდაკი შენიშნავს, რომ „თეატრი საიდუმლოა, მისიაა. მსახიობი კი მუდამ ექსტაზში უნდა იყოს“. ამისათვის რეპეტიციებზე ხშირად იწვევს ხოლმე სტუმრებს, რათა მსახიობებს განუვითაროს სწორი ორიენტირი და ისინი ყველა მიმართულებით თამაშობდნენ – ზემოთ, ქვემოთ, სცენაზე, დარბაზში. „რეჟისორის ჩანაწერებში“ გაწერელიაც წერს: „...ვცდილობ სტუდენტს შევავარო მაძიებლური პათოსი, თვითდამკვიდრებისათვის ბრძოლის მოთხოვნილება. 28-ე აუდიტორია მუდამ ხმაურიანია და ღია სტუმრებისთვის. მომავალი მსახიობები ამითაც ვცდილობ მივაჩვიო ექსცენტრიულ მაყურებელთან ურთიერთობის კულტურას, მისი ყურადღების დაპყრობის ჩვევას. ხშირად მეკითხებიან, როგორი თეატრი გინდაო? მე მინდა: საიდუმლოებით მოცული თეატრი, სადაც მაყურებელი უნდა ელოდეს საიდუმლოს ამოხსნას. სცენაზე

¹ გაწერელია შ., რეჟისორის ჩანაწერები, თბ., 2016, გვ. 64.

მე მეამბოხე, რევოლუციონერი მსახიობი მინდა, რომელმაც იცის, რომ ქრისტიცი არ იყოს, სცენაზე მხოლოდ ვჯვარცმა და წამებაა, ხოლო ყველაზე დიდი პატრიოტიზმი – პროფესიონალიზმი“.¹

ანდრე ჟოლდაკი მიიჩნევს, რომ „...დიდი რეჟისორები მუშაობენ სწორედ ახალგაზრდებთან, რადგან მხოლოდ მათთანაა შესაძლებელი შემოქმედებითი ძიებების წარმატებული შედეგების მიღწევა...“.² გაწერელია წერს: „ყოველთვის მიყვარდა ახალგაზრდები. მათთან ურთიერთობა მიმდგრებდა ახალი დროის რიტმისა და პრიორიტეტების შეცნობას. დღეს, 28-ე აუდიტორიაშია ჩემი თეატრი. აქ ძალიან მიყვარს სპექტაკლების დადგმა. აქ რეპეტიციებიც საინტერესოა... ის გამომსახველი ხერხები, რაც თეატრში უნდა იყოს დღეს, სწორედ აქ იკვეთება. სწორედ ეს ახალგაზრდები არიან დღევანდელი დღის გამომსახველი ხერხების მატარებელი. ვერაფრით ვეგუები როდესაც მსახიობი სცენაზე გამოდის და მას არ გააჩნია თავისი სათქმელი... სიტყვები კი არ უნდა წარმოთქვას მსახიობმა, არამედ ის უნდა ითამაშოს. სიტყვის თქმამდე სწორედ მისი საფუძველია შესამზადებელი. სცენაზე დიალოგი ხან მაყურებელთან, ხან კი პარტნიორთან მიმდინარეობს. არც მსჯელობა შეიძლება სცენაზე, თეატრი ხომ ბრძოლის არენაა? აქ უნდა იბრძოლოთ გარკვეული მიზნისათვის. სცენაზე ფიქრიანი, ტკივილიანი ხალხია და არა მოთამაშე. მიმაჩნია, რომ სპექტაკლები ყოველთვის მეამბოხური, ყოფით რეალობაზე ამაღლებული უნდა იყოს“.³

მაძიებლური პათოსით გამორჩეულ რეჟისორს, ყველაზე მეტად, ხიბლავდა ახალგაზრდებში სამსახიობო უნარის გამოვლენა და მისი ზრდის პროცესისათვის ხელშეწყობა, მათში ახალი გამომსახველობითი ხერხების მაძიებლური პათოსის გაღვივება. ამიტომაც გაწერელია არასდროს მუშაობდა სხვის მსახიობთან ან სხვის თეატრში. „ხშირად

¹ გაწერელია შ., რეჟისორის ჩანაწერები, თბ., 2016, გვ. 33.

² ქუთათელაძე თ., „პრომეთეს სახლი“ (ანდრე ჟოლდაკის ლექცია კინომსახიობთა თეატრში), გაზ. „დურუჯი“, №1, 2015.

³ გაწერელია შ., რეჟისორის ჩანაწერები, თბ., 2016, გვ. 93.

მკითხებიან – რატომ არ წახვედი ამა თუ იმ თეატრში სპექტაკლის დასადგმელადო?.. არ ვიცი!.. სხვის თეატრში რა უნდა ვაკეთო? ყველას თავისი ესთეტიკა აქვს და თავისი შეხედულების თეატრი უნდა. სხვის თეატრში შენ ან მისი გადამღერება უნდა მოახდინო, ან კონფლიქტი შექმნა“.¹

ანდრე ჟოლდაკისათვის, ისევე როგორც გაწერელიასათვის, „მსახიობი მეომარია, ზემარინეტია, დისიდენტი, მეამბოხეა, უშიშარი არსებაა. იგი ღმერთს იწვევს და უჯანყდება, ფიქსირებულს ხდის ჩვენს დროს მარადისობისთვის. სწორედ ეს არის ხელოვნების ფუნქცია“.² შალვა გაწერელიას პროტაგონისტიც ხშირად მიმართავდა უზენაესს. ამ მხრივ, შესაძლოა გავიხსენოთ ალექო მახარობლიშვილის აბესალო და ბესო მეგრელიშვილის გია. ორივე მათგანი უსიტყვოდ, მაგრამ სიტყვაზე მძაფრად საყვედურობდნენ და გულგრილობაში სდებდნენ ბრალს შემოქმედს. დავით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერებაში“, ა. მახარობლიშვილის აბესალოს აოცებდა ადამიანის ტკივილისადმი ტოტალური სიყრუისა და აგრესიის შეცნობა. ხშირად ვხედავდით ხოლმე გაუზიარებელი სიყვარულით ტანჯულ მის გმირს ავანსცენის კიდესთან მომდგარს, თვალცრემლიანსა და ჩაფიქრებულს. საკუთარი მარტოობის შეცნობით შემფოთებული, ათრთოლებული ხმით ანლობდა ხოლმე თავის მწარე ხვედრს უზენაესს, შემდეგ მიაყურადებდა მის ხმას და ამაოდ ელოდა მისტიკურ ნიშანს. ირგვლივ კი ყრუ, შეუსმენელი ღუმილი იდგა და ისიც ხელის ჩაქნევით ტოვებდა სცენას.

ირაკლი სამსონაძის „ბედნიერ ბილეთში“, გაუსაძლისი რეალობით შემფოთებული ახალგაზრდები, მიუღებელი სინამდვილისაგან დისტანცირების მიზნით, დაუსრულებლად იხდიდნენ წინასწარ დაბადების დღეებს და ისტერიული ცეკვა-სიმღერითა თუ ხელოვნური მხიარულებით იკლებდნენ სცენას. ერთ-ერთი მორიგი „ზეიმისას“, უგონოდ შემთვრალთა გუნდს,

¹ გაწერელია შ., რეჟისორის ჩანაწერები, თბ., 2016, გვ. 92.

² ქუთათელაძე თ., „პრომეთეს სახლი“ (ანდრე ჟოლდაკის ლექცია კინომსახიობთა თეატრში), გაზ. „დურუჯი“, №1, 2015.

უეცრად ბ. მეგრელიშვილის გია გამოეყოფოდა. ავანსცენაზე იჩოქებდა, სევდიან მზერას მიაპყრობდა უზენაესს, რამდენჯერმე ძალღივიტ დაიყვებდა, თითქოს ვიღაცას უხმობსო და თავზარდამცემი შინაგანი ტკივილით იწყებდა ყმუილს. მას „გამოფხიზლებული“ მეგობრებიც ნელ-ნელა აჰყვებოდნენ და ეს შემზარავი ძახილი, უსამართლო სამყაროში უდანაშაულოდ ჩამწყვდეულთა ტირილად, პროტესტის გაცხადების უიმედო, მაგრამ თავდავიწყებულ წადილად იკითხებოდა.

ანდრე ჟოლდაკი მიიჩნევს, რომ სპექტაკლში აუცილებელია ავტორის მკვლევლობა. „თუ მსახიობი ვერ მოკლავს ჩეხოვსა და მის როლს, – დამარცხებულია. მსახიობი, რაც უფრო უახლოვდება და ერწყმის ავტორისეულ პერსონაჟს, კლავს კიდევ მას“.¹ „რეჟისორის ჩანაწერებში“ გაწერელია ც წერს: „გმირი ისე უნდა ატაროს მსახიობმა, როგორც მას უნდა. სცენაზე, – გმირისა და მსახიობის კონფლიქტის პროცესია. მსახიობი ზეიმობს მაშინ, როცა გმირს ამარცხებს... გმირისა და მსახიობის სრული შერწყმა სიცრუეა, მხოლოდ დროებით ვშორდებით და კვლავ ვუახლოვებით მას, ეს მანძილი მუდამ მოძრავია, რაც თავად დისტანციის კანონიდან იღებს საფუძველს. შემომქმედი, როგორც ობიექტი, ყოველთვის ჩანს გმირში. იგი იმ რაკურსით, იმ კუთხით წარუდგენს მას საზოგადოებას, თავად რომ მიაჩნია უფრო მნიშვნელოვნად. [...] „მსახიობი უნდა მოკვდეს როლში“ – სისულელეა!.. მკვდარი შემომქმედი არავის უნდა. მსახიობი რომ მოკვდეს, შექმნის პროცესი, მოქმედება უნდა შეჩერდეს. მსახიობი კი სულ ქმნის გმირის სახეს, ატრიალებს მას ყველა კუთხით მაყურებლის თვალწინ, სწორედ ამ პროცესის სახილველად მივდივართ თეატრში. მსახიობი თხზავს არა გმირს, არამედ გმირის რაკურსს, რაც უფრო უჩვეულო, მოულოდნელი, მაგრამ დამაჯერებელია რაკურსი, მით უფრო მომხიბვლელი და ამაღლევებულია, რადგან იგი შეთხზულია, მხატვრულია.

თეატრში გმირზე მეტად გვინტერესებს მსახიობი,

¹ ქუთათელაძე თ., „პრომეთეს სახლი“ (ანდრე ჟოლდაკის ლექცია კინომსახიობთა თეატრში), გაზ. „დურუჯი“, №1, 2015.

რადგან სწორედ ეს გმირი-მსახიობია შეთხზული, მხატვრული. ჩვენ გვინტერესებს არა შექსპირის ჰამლეტი, არამედ მსახიობი, რომელიც ჰამლეტს გვაჩვენებს. შექსპირის „ჰამლეტი“ გვინტერესებს წასაკითხად, სანახავად და მოსასმენად კი – მხოლოდ მსახიობი.

თეატრი რელიგიაა. მორწმუნეობა არა მარტო ღვთისმსახურების რიტუალის დაცვაა, არა მარტო ზნეობაა, არამედ – ქმედებაა, მოღვაწეობაა, ღვთის საქმის გავრცობაა ურწმუნოთა შორის. ასე რომ, ჩვენი საქმე არა მარტო კარგი სპექტაკლია თეატრის სახსრებით შექმნილი, არამედ ჩვენს მიერ გაწეული მსხვერპლითა და მაღალ მოქალაქეობრიობაზე დამკვიდრებული მსოფლმხედველობაა, აღსარებაა¹.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- „პოსტმოდერნიზმი როგორც ასეთი“, თბ., 1999,
- გაწერელია შ., რეჟისორის ჩანაწერები, თბ., 2016,
- ქუთათელაძე თ., „პრომეთეს სახლი“ (ანდრე ჟოლდაკის ლექცია კინომსახიობთა თეატრში), გაზ. „დურუჯი“, №1, 2015.

¹ გაწერელია შ., რეჟისორის ჩანაწერები, თბ., 2016, გვ. 33, 77.

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

„ჯაყოს სიზნები“ და საბჭოთა საქართველო

ტერმინი „კულტურული ნაცია“ XIX საუკუნის მიწურულის ევროპაში გაჩნდა. მისი ერთ-ერთი პირველი თეორეტიკოსი, გერმანელი ისტორიკოსი ფრიდრიხ მაინეკე ერების ორ კატეგორიას განასხვავებდა: კულტურულ ნაციებს და სახელმწიფო ნაციებს. XX საუკუნის 20-30-იანი წლების საბჭოთა კავშირში იქმნება ახალი, საბჭოთა ერების და მათი კულტურების განმსაზღვრელი სტერეოტიპები და ცხადდება ეროვნულ ხელოვნებად. თუ ვინმე ჭეშმარიტი „საბჭოთა“ ადამიანია, მან ლენინის მავზოლეუმი, თავისი ლიდერის კარგად შემონახული გვაძითურთ, იდეოლოგიური სამყაროს გარკვეულ წმინდა ცენტრად უნდა აღიაროს. მას უნდა სწამდეს, ლენინისა და ჩერნიშევსკის კვალდაკვალ, რომ ხელოვნების მთავარი დანიშნულებაა ხალხს ასწავლოს, როგორ იცხოვროს. მაგრამ როდესაც იგი შემოქმედების სხვა სახეებს ეცნობა, აღარ არის წმინდად „საბჭოთა“ ადამიანი; თანამედროვე გაგებით, ცნება „კულტურა“ განსაზღვრავს საზოგადოების სულიერი განვითარების მდგომარეობას, განაპირობებს ერის, როგორც ერთიანი კულტურული ფენომენის არსებობას, როგორც საერთო ენის, მენსიერებისა და იდეის მატარებელ საზოგადოებრივ ერთობას.¹

დღევანდელი ქართული ცნობიერება XX საუკუნის მძლავრი კატაკლიზმების შედეგად ჩამოყალიბდა. პარადოქსულად, დიქტატურისა და უმძიმესი იდეოლოგიური წნეხის პირობებში, საბჭოთა საქართველოში მაინც იკვეთებოდა ეროვნულ ძირებზე დამყარებული კულტურული ცხოვრება.

¹ http://www.age-of-the-sage.org/history/historian/friedrich_meinecke.html;
Friedrich Meinecke Cosmopolitanism and the National State.

XX საუკუნის კატაკლიზმებმა სათავე დაუდო ღირებულებათა რღვევას, ზნეობრივი იდეალების დეკლავაციას და სულიერი ღირებულებების გაუფასურების საძრახის პროცესს. ეპოქალური ძვრების ფონზე მიხეილ ჯავახიშვილის რომანში „ჯაყოს ხიზნები“ იკვეთება ეპოქისათვის დამახასიათებელი ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური წინამძღვრები, რომელთა მიხედვითაც შესაძლებელია განვსაზღვროთ ეპოქის სულიერი ჩამოყალიბების პროცესი, მისი სახე.

1928 წელს მიხეილ ჯავახიშვილი მწერალ დავით კასრაძესთან საუბარში აღნიშნავდა: „კვაჭი კვაჭანტირაძეს“ მივყავოლე „ჯაყოს ხიზნები“, ეს ქურთა-თამარამენში ყოფნის სახსოვარია. მართალია, რომანმა აუარებელი მკითხველი გაძინა, მაგრამ აუარება დამაწყევარიც! კრიტიკაში ბევრი მაქებდა გულახდილობისათვის, ბევრი მაძაგებდა. ზოგიერთებმა ისიც კი მითხრეს, თუ გინდა, რომ ძველებურად მიგილოთ და გულთბილად მოგეპყრათ, შენი შემოქმედებიდან ჯაყო ამოშალეო. ჯერ ერთი, რუსების თქმისა არ იყოს: კალმით დაწერილს ნაჯახით ვერ ამოშლი, და მეორეც, საკითხი მართლაც ასე რომ იყოს დაყენებული, მაშინ მე ყველაფერს დავთმობ, მაგრამ ჯაყოს და „თეთრ საყელოს“ ვერავინ გამამეტებინებს...“

1933 წელს მიხეილ ჯავახიშვილი, ჟურნალ „მნათობში“ წერდა: „უცნაურია, ყველაზე მეტი დავა „ჯაყოს ხიზნებმა“ გამოიწვია, მაგრამ ყველაზე მეტი სიხარულიც ამ რომანის დასრულებამ მაგრძნობინა. იმ დღეს ნამდვილ ბაღდად გადავიქეცი, რომელსაც გაუსაძლისი ბედნიერება დაატყდა. ვეღარც მე ვცნობდი ჩემს თავს და ვეღარც ჩემი ცოლ-შვილი მცნობდა... ჯაყოს 1924 წლის სექტემბერ-ოქტომბერში ვწერდი. ვწერდი და ვგრძნობდი, რომ ჩემს გულს ცეცხლი ედებოდა. ჯაყო გმინავა ჩემი სულის“. მწერლის უბის წიგნაკში შემონახულია მისი ტრაგიკული განცდა: „ზოგჯერ მგონია, ჩემს დასაფლავებას ვესწრები-მეთქი“.¹

XX საუკუნის 70-80 წლების არცერთ მხატვრულ ნაწარმოებს საბჭოთა საქართველოს საზოგადოებაში არ

¹ ჟურნალი „მნათობი“, №3, 1933. გვ. 5-9.

გამოუწვევია იმგვარი პოლემიკა, როგორც თემურ ჩხეიძის ტელე და სცენურმა სპექტაკლებმა „ჯაყოს ხიზნები“ წარმოქმნა, რაც წარმოდგენებში დასმული პრობლემის სიმწვავემ და ნაწარმოების მხატვრულმა ხარისხმა განაპირობა.

კლასიკოსი მწერლის პროზა მრავალგზის ცოცხლდებოდა და ცოცხლდება ქართულ თეატრსა და კინოში, მაგრამ თემურ ჩხეიძის ტელესპექტაკლები „ჯაყოს ხიზნები“ და „თეთრი კურდღელი“ მიხეილ ჯავახიშვილის თხზულებათა პირველი ხორცშესხმაა ტელეეკრანზე. რეჟისორი ვერ ან არ ივიწყებს „ჯაყოს“ და იმავე პერიოდში, სულ რამოდენიმე წლის შემდეგ, მარჯანიშვილის სახელობის დრამატულ თეატრში, სცენაზე აცოცხლებს ტლანქ, გაუნათლებელ, უზნეო ჯაყოსა და მის ხიზნებს. რომანის მხატვრულმა კონსტრუქციამ, ნაწარმოებში ასახულმა საზოგადოებრივი და სულიერ-ინტელექტუალური გარემოს ექსპრესიულობამ უთუოდ დიდი საფუძველი შეუქმნეს რეჟისორს და მან შეძლო განეხორციელებინა თეატრისა და კინოს სინთეზი თანამედროვე ხელოვნების უმაღლეს დონეზე. გამოეყენებინა ვიდეოფილმის სპეციფიკური შესაძლებლობანი და ამავე დროს სტილურად და შინაარსობრივად დარჩენილიყო რომანის ფარგლებში. აღსანიშნავია, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების სრული ადაპტაციის ამ ტრადიციულ და კლასიკურ გზას თავისი საშიშროებაც ახლავს: რეჟისორის შემოქმედებითი სუბიექტივიზმის მციროდენი მოღუწების შემთხვევაშიც კი, ის უსიცოცხლო კეთილსინდისიერებითა და მოსაწყენი ერთფეროვნებით „დაგვემუქრებოდა“. საბედნიეროდ, ეს საშიშროება სავსებით დაძლეულია.

ჯავახიშვილის გენიალურმა მწერლურმა ალლომ საგულდაგულოდ შეაღწია ადამიანის საზოგადოებრივი ცნობიერების დაფარულ შრეებში და „ჯაყოს ხიზნები“, როგორც თხზულება-სათქმელი, ეპოქალურ ტკივილად აქცია. ეპოქა, როგორც ზოგადი გააზრება ქვეყნის, ერის, კაცობრიობის ისტორიის გარკვეული მონაკვეთის, არ ჯდება ერთი პიროვნების საზღვრულ კალაპოტში, მაგრამ თამამად შეიძლება ითქვას, ჩვენ წინაშე წარმოდგენილ პერსონაჟებში

განსხეულებული სახე-სიმბოლოებით შეიქმნა ეპოქა, რომელიც ყველა დროის სათქმელად იქცა. ჯაყოიზმი – ესაა XX საუკუნის საზოგადოებრივი ფორმაციის და ფენის მახასიათებელი ნიშანი, ხოლო „ჯაყოს ხიზნების“ პერსონაჟები კი გულუხვი გალერეა, სადაც ერთმანეთს ცვლიან ერთიმეორეზე უარესი თუ გნებავთ უკეთესი ჯაყო-მარგოები და თეიმურაზები. „ეგრე ვიცის ჯაყომ“ – იტყვის მარგოს გაბახებით და თეიმურაზის ნაკაცრობით ალტკინებული ჯაყო-ნაკაცარი. ეს ეპოქალური პერიფრაზია ყველა დროს ზნედაცემული და ქვევამხედვარი ადამიანებისა, ადამიანებისა რომელთა სურათიც დიდმა ჯავახიშვილმა ამ შემთხვევაში „ჯაყოს“ სამოსით შემოსა და საზოგადოებას ჯაყოიზმის, ნაკაცარობის საშინელი სენის დამლუპველობა ამცნო.

თემურ ჩხეიძის რეჟისორული დამოკიდებულება ტრაგიკული მოვლენებისადმი საოცრად ემთხვევა საუკუნის დასაწყისის ქრისტიან ფილოსოფოსთა შეხედულებებს. „ტრაგიკული ისტორიული მოვლენები, არეულობები და უბედურებები იმისათვის გადაგვხდება თავს, რათა გავიხსენოთ ჩვენი შემოქმედებითი თავისუფლება და საკუთარ თავში მოვიძიოთ სულიერი სიდრმე იმ მხრივ, რომ აქედან წარემართოთ ჩვენი აღორძინება თავისუფლად, გაჟკაცურად და აქტიურად და, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღება უნდა მივაპყროთ იმას, თუ რა დაგვარგეთ. უკანასკნელი ორი საუკუნის მანძილზე კაცობრიობა ცდილობდა შეექმნა კულტურა რწმენის, გულის, ჭვრეტისა და სინდისის გარეშე და ახლა ეს კულტურა ავლენს თავის უძლურებას და განიცდის რღვევას.

რა არის ჭეშმარიტება?

სად არს სამართალი?

რაი არს ცხოვრება ესე?¹

მათი პასუხები კი ადამიანის სულში უნდა იშვას, როგორც პირმშო, როგორც გამართლება სულიერი ყოფიერებისა. ისიც აღსანიშნავია, რომ გონებას არ ძალუძს მათი ამოხსნა.

„რა არის ჭეშმარიტება?“ – კითხულობს სამყაროს უდიდესი

¹ http://ruskolokol.narod.ru/biblio/iljin/put_k_ochividnosti.html; И. Ильин, „Путь к очевидности“;

მისტერიის უშუალო მონაწილე, რომის პროკურატორი და „თვალწინ უდგას“ ჭეშმარიტება. შესანიშნავად აგრძელებს ამ კითხვას ბულგაკოვი: „რა არის ჭეშმარიტება“ – თქვა ეს პროკურატორმა და უმაღლვე გაიფიქრა: „ო, ღმერთებო, ისეთ რაღაცას ვეკითხები, რაც სასამართლოზე საკითხავი არ არის გონება აღარ მემორჩილება“.¹ ჭეშმარიტების წინაშე გონება უძღურია, აქ იგი „ვიღაც სხვას“ უთმობს ასპარეზს.

ნახუცარ ივანესთან საუბარში თეიმურაზი აღიარებს, რომ მასში რწმენის სული ჩაკლულია, რომ გონება ცოდნისკენ მიუწევს, გული კი რწმენისკენ და ამით ეპოქის სატკივარს გამოხატავს. მაგრამ ამავე დროს ეს აღიარება საკუთარი გაორებისა მასში იწვევს იმგვარი სულიერი ძალების აღორძინებას, რამაც უნდა მოკლას წარმავალი, დროითი და შვას მარადიული. კლასიკურ განმარტებას გვაძლევს ამ მხრივ ნ. ბერდიაევი: „მხოლოდ ხელახალი დაბადება, სულიერი ადამიანის დაბადება, რომელიც ადრე თვლემდა და ჩახშული იყო, არის ნამდვილი მოვლინება ახალი ადამიანისა, რაც შესაძლებელია მხოლოდ ძველ ადამიანზე გამარჯვებით. მაგრამ საიდუმლო კაცობრიული არსებობისა გულისხმობს განვითარების სუბიექტს. არ არსებობს განვითარება იმის გარეშე, რაც ან ვინც ვითარდება“ და აქვე მსჯავრს გამოუტანს იმ ცრუ იდეოლოგიებს, რომელნიც ღვთისობებულ წესრიგს ცრუ მრწამსით არღვევენ, თითქოს შესაძლებელი იყოს მხოლოდ უტილიტარულ მისწრაფებებზე დაყრდნობით ახალ ფასეულობათა შექმნა. „ახალი ადამიანის დაბადება თითქმის შეუძლებელია რევოლუციის გზით, რადგან რევოლუცია არის ბედისწერის პირმშო და არა თავისუფლებისა“. ის, რაც ასეთ დროს ამოტივტივდება, ვერ იქნება კულტურის მსაზღვრელი, ვინაიდან კულტურა თავისუფალ შემოქმედებას გულისხმობს. რომანში ამგვარი ნიადაგი თეიმურაზ ხევისთავის, როგორც წარსულით დატვირთული სულიერი ფენომენის სახეში არსებობს. მწერალს ნაკლებად აინტერესებს დროის მიერ

¹ Михаил Булгаков. Мастер и Маргарита. Русская классика, Советская литература. 2011. стр.:67

ცხოვრების ზედაპირზე ამოტივტივებულ ადამიანთა ბედი, რადგან ისინი შემთხვევამ დააყენა აქ და შემთხვევა შეუცვლის ადგილს. მთავარი ის არის, რომ უკიდურესი კრიზისის ფაზს დროებისგან წელში მოხრილი არისტოკრატი თეიმურაზ ხევისთავი, რომელსაც „ღაშლია“ თავისი „ცოცხალი ხატი“, იწყებს საკუთარი სულიერი ძალების კულტივირებას, რაც ზოგადად თვითშემეცნებაში ვლინდება.¹

რეჟისორ თემურ ჩხეიძეს, ისევე როგორც ავტორს, თავის დროზე, „ჯაყოს ხიზნების“ „გაცოცხლებისთვისაც“ XX საუკუნის 70-80-იანი წლების საქართველოშიც ისევე წყველიდნენ და ლანძღავდნენ, როგორც თავის დროზე კლასიკოს მწერალს. სწორედ ეპოქის უკუღმართობამ, ეპოქის „მახინჯმა“ თვალთახედვამ დააწერინა ჯავახიშვილს ჯაყო და მრავალი წლის შემდეგ გააცოცხლებინა ეკრანსა თუ სცენაზე რეჟისორ თემურ ჩხეიძეს, რაც, სამწუხაროდ, დღესაც აქტუალურია და რასაც თანამედროვე კინო თუ თეატრის რეჟისორები ამ ნაწარმოების ინტერესითა და შემოქმედებით გამოხატავენ.

2009 წელს მიხეილ ჯავახიშვილის იმავე ნაწარმოების მიხედვით რეჟისორმა დავით ჯანელიძემ გადაიღო ფილმი, რომელმაც საზოგადოების არაერთგვაროვანი შეფასება დაიმსახურა. 2014 წელს ცხინვალის ივანე მანაბლის სახელობის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა, ერთმოქმედებიანი წარმოდგენა მიხეილ ჯავახიშვილის უკვდავი რომანის, „ჯაყოს ხიზნების“ მიხედვით შექმნა, რომლის რეჟისორი გორჩა კაპანაძეა. სპექტაკლში თითქმის უცვლელადაა ასახული გასული საუკუნის 20-30-იანი წლების საზოგადოებრივ-კულტურული მდგომარეობა და იმდროინდელი მოვლენები. 2015 წლის 10 მარტს რეჟისორმა ალექსანდრე ელოშვილმა მაყურებელს მ.ჯავახიშვილის რომანის საკუთარი და განსხვავებული თეატრალური ვერსია შესთავაზა. „ჯაყოს ხიზნების“ ავტორი, ამ წარმოდგენაში პერსონაჟადაც იქცა. ნაწარმოების ფაბულა

¹ „ადამიანის ბედი თანამედროვე სამყაროში“. ნიკოლოზ ბერდიაევი; მთარგმნელი: ბაჩანა ბრეგვაძე, 2001, ლოგოს პრესი; გვ. 43

და ლაიტმოტივი უცვლელი რჩება, რეჟისორმა თანამედროვე რეალობასთან გაავლო პარალელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- „ადამიანის ბედი თანამედროვე სამყაროში“. ნიკოლოზ ბერდიაევი, მთარგმნელი – ბაჩანა ბრეგვაძე, გამომც. „ლოგოს პრესი“, 2001.
- ჟურნალი „მნათობი“, №3, 1933.
- Михаил Булгаков. Мастер и Маргарита. Русская классика, Советская литература. 2011.
- Friedrich Meinecke Cosmopolitanism and the National State -http://www.age-of-the-sage.org/history/historian/friedrich_meinecke.html
- И. Ильин, „Путь к очевидности“ - http://ruskolokol.narod.ru/biblio/iljin/put_k_очевидности.html

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

**ჯერ ვნება, მერე სიყვარული?..
ბოლოს კი სიძულვილი!..**

კაცობრიობის არსებობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე, არცერთი ერი, ბუნებრივია, კარჩაკეტილად, იზოლირებულად არ ვითარდებოდა; მიუხედავად იმისა, რომ ამა თუ იმ ეტაპზე, არც თუ იშვიათი გახლდათ ტოტალიტარული სახელმწიფო სისტემის არსებობა, ხალხთა შორის ურთიერთობა, კულტურათა დიალოგი მაინც ხორციელდებოდა. ამ მხრივ, გამონაკლისი, ბუნებრივია, არც საქართველოა. „...საუკუნეთა განმავლობაში ქართული ეთნოსი ყველა იმ ხალხისაგან, ვისთანაც კი ურთიერთობა ჰქონია, შემოქმედებითად ითვისებდა არაერთ კულტურულ მიღწევას, როგორც მატერიალური, ისე სულიერი კულტურის სფეროში. თავის მხრივ, ქართველი ხალხის მრავალი კულტურული მონაპოვარი ყველა მეზობელს, როგორც ჩრდილოეთით, ისე სამხრეთით და აღმოსავლეთით გადაეცემოდა...“¹ ამგვარი რამ, ყველა ერის განვითარების ისტორიისთვისაა დამახასიათებელი; ორგანულად, ბუნებრივად, თავისთავად, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე ხდება ურთიერთგამდიდრება. ეს პროცესი, ბუნებრივია, თეატრალურ ხელოვნებასაც ეხება. ამ მიმართულებით აქტიური მოძრაობა, რა თქმა უნდა, დღეს, საყოველთაო „სავალდებულო“ გლობალიზაციის პირობებში არ დაწყებულა. საკმარისია, ქართული თეატრის ისტორიას ზერეკლედ გადაავლო თვალი, რომ კიდევ ერთხელ ირწმუნო უდავო ჭეშმარიტება; ჩვენი თეატრალური ხელოვნება, საუკუნეების განმავლობაში განიცდიდა კეთილისმყოფელ

¹ თოფჩიშვილი რევაზ, კაკასიის ხალხთა ეთნოგრაფია, ეთნიკური ისტორია, ეთნიკური კულტურა, თბილისი, 2007, გვ. 5.

გავლენას, როგორც დასავლეთიდან, ისე აღმოსავლეთიდან; ამასთან, არასოდეს კარგავდა თვითმყოფადობას, თავისთავადობას; არ წყდებოდა ეროვნულ ფესვებს. „...ქართული რეჟისურა არასოდეს ყოფილა ჩაკეტილი თავის ეთნო-კულტურულ სივრცეში; ალბათ, ამიტომაც არ შეიქმნა და განვითარდა სუფთა ნაციონალური ქართული თეატრი; ვგულისხმობთ, თეატრის განსაკუთრებულ, უნიკალურ ეროვნულ ფორმას, რომელსაც ვხედავთ აღმოსავლურ თეატრში (კაბუკისა და ნოს თეატრები); საქართველოში ყოველთვის ხდებოდა სხვადასხვა კულტურათა უცნაური სინთეზი, რომელიც ყოველთვის ქართული ხასიათისა თუ ტრადიციის პრიზმაში გარდატყდებოდა და შედეგად ქმნიდა ხელოვნების ახალ ნაწარმოებს, აზროვნების გამონატყულების ახალ ნიმუშს...“¹ ამ მოსაზრებას შეიძლება ნაწილობრივ დაეთანხმო; ვინაიდან, „განსაკუთრებული, უნიკალური ეროვნული ფორმა“ თეატრისა, ჩვენშიც იყო. უძველეს ხანაში შეიქმნა ნიღბოსანთა იმპროვიზებული სახალხო თეატრის ორი ნაირსახეობა: ბერიკაობა და ყეენობა; შუა საუკუნეებში მათ სახიობაც დაემატა... ეს გახლდათ ნამდვილი ეროვნული თეატრი; თუმცა, დასავლური გავლენის შედეგად, XIX საუკუნიდან, საქართველოში ევროპული ყადის თეატრალური ესთეტიკა იკიდებს ფეხს; საბოლოოდ კი ვიღებთ უნიკალურ, განუმეორებელ, თვითმყოფად სინთეზს ქართული და ევროპული თეატრალური ხელოვნებისა.

მართალია, ეს ძალზე საინტერესო საკითხია, მაგრამ ამჯერად, ამ ისტორიული პროცესის კვლევა არ შეადგენს ჩემს მიზანს. 1999 წელს, თბილისის ალექსანდრე გრიბოედოვის სახელობის რუსულ სახელმწიფო დრამატულ თეატრში პრემიერა შედგა. თეატრის ახალმა სამხატვრო ხელმძღვანელმა, რეჟისორმა ავთანდილ ვარსიმაშვილმა, ემილ ზოლას² რომანის მიხედვით დადგმული სპექტაკლი, „ტერეზა რაკენი“ უჩვენა მაყურებელს. ეს გახლდათ მისი, როგორც

¹ კახიანი თეა, თანამედროვე ქართული რეჟისურის ტენდენციები (1990-2000 წწ.), სადოქტორო საკვალიფიკაციო ნაშრომი, თბ., 2015, გვ. 161.

² ემილ ზოლა (1840-1902 წწ.) – ფრანგი მწერალი.

ამ თეატრის ხელმძღვანელის დებიუტი. ე. ზოლამ, რომელიც ლიტერატურაში ნატურალიზმის ერთ-ერთ ფუძემდებლად და მიჩნეული, ეს რომანი საკმაოდ ახალგაზრდამ, 1867 წელს შექმნა. ზემოაღნიშნული წარმოდგენის პრემიერიდან, თითქმის 17 წელი გავიდა... უამრავი დეტალი, სცენა, ეპიზოდი აღარ შემორჩა მეხსიერებას. შევეცდები ვისაუბრო იმაზე, რაც მახსოვს... თუმცა, ჩემს არჩევანში, უმთავრესი ფაქტორი მაინც კულტურათა დიאלოგია. თავად განსაჯეთ: ფრანგი მწერლის ნაწარმოები – ქართველი რეჟისორი – თბილისში არსებული რუსული თეატრი!..

რამ განაპირობა რეჟისორის არჩევანი?.. დღეს, შეუძლებელია ამ კითხვას დამოუკიდებლად უტყუარად უპასუხო; ალბათ, ეს კითხვა ა. ვარსიმაშვილს უნდა დაუსვა; მაგრამ, ერთიცაა... რეჟისორი საკუთარ სათქმელს, სატკივარს, დადგმული სპექტაკლით ამბობს; ამისათვის სულაც არაა აუცილებელი (ფფიქრობ, ზედმეტიც კია) საგანგებო პრესკონფერენციის გამართვა!.. მეხსიერებაში ვცდილობ წარმოდგენის აღდგენას... მე მაინც მგონია (შეიძლება, ვცდები), ა. ვარსიმაშვილის არჩევანი შემდეგმა ასპექტებმა განაპირობა; აკრძალული ვნება; ქალისა და მამაკაცის ერთმანეთისადმი მხურვალე, აულაგმავი ლტოლვა; მიზნის მისაღწევად დანაშაულის ჩადენა და... სინდისის ქენჯნით მოგვრილი აუტანელი ტანჯვა, სასტიკი წამება... ბოლოს და ბოლოს, ამქვეყნად უკვალოდ არაფერი ჩაივლის... მით უფრო ჩადენილი დანაშაული... ოდესმე, ყველას პასუხი მოგვეთხოვება... საკუთარი ცოდვები სულს აუტანლად გვიმძიმებს... თუნდაც, უილიამ შექსპირისეული რიჩარდ III, მაკბეტი ან ლედი მაკბეტი გავიხსენოთ...

„მაგ განკითხვის დღის ხსენებამ თითქო სინდისი ამიშალა“¹ – ეს სიტყვები „ქილერს“, მკვლელს ეკუთვნის („რიჩარდ მესამე“); „... არა, მოკვლისა არ მეშინიან, რადგან მაგისი ნება-რთვა თანა გვაქვს. იმისი მეშინიან, რომ ამ კაცის – კვლისათვის იქ დაგვსჯიან, საცა ნება-რთვა ველარას

¹ შექსპირი უილიამ, ტრაგედიები, რიჩარდ მესამე, ივანე მაჩაბლის თარგმანი, ტომი I, თბ., 1953., გვ. 57.

გვიშველის“;¹ „...სინდისი მორცხვი, გაუბედავი აჩრდილია; ადამიანს გულს უღელვებს და ყველგან გზაზედ წინ ეხიდება... ვისაც კეთილ-ცხოვრება სურს, თავის თავს უნდა მიენდოს და სინდისზედ კი ხელი აიღოს“.² თითქოს, პარადოქსია – ზემოაღნიშნულ ტექსტს, უილიამ შექსპირის ტრაგედიაში მკვლელი წარმოთქვამს; ადამიანი, რომელიც კაცისკვლით მოიპოვებს საკუთარ გასამრჯელოს!.. „სისხლით უძღებო, ცოდვით აღსავსე, მაგ ცოდვებმა ნუ მოგასვენოს... იტანჯე, მოკვდი!“³ გადამწყვეტი ბრძოლის წინ, რიჩარდს ძილს უფრთხობენ მის მიერ მოკლულთა საზარელი აჩრდილები. კაცი, რომელმაც ტახტის, ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად ყველა საშუალება გამოიყენა, საბოლოოდ, მიღწეულით ვერ ტკბება; პირიქით, სასტიკად იტანჯება... „...იესო, ღვთის ძეგ, შემობრალე!.. ჰოი, ლაჩარო სინდისო, როგორ მაწუხებ!.. მაკანკალებს და ცივს ოფლს მასხამს წვეთ-წვეთად ტანზედ... ყველა ცოდვები გარდასულნი ზომას და წონას, – ერთად იყრიან სამსჯავროს წინ თავს და ბლავიან: „დამნაშავეა, დამნაშავე“... სრულად დავიბენ... არც ერთ არსებას არ ვუყვარვარ: როცა მოკვდები, არ დავნანდები არავისა; ან რად დავნანდე, როცა მე თვითონ ვერას ვპოვებ ჩემში დასანანს!“⁴ ჩადენილის გამო, არანაკლებ იტანჯება ცოლ-ქმარი მაკბეტი...⁵ „მე მომესმა თითქო რაღაც ხმა: „ძილი გაგიქრა!“ მაკბეტმაო მოჰკლავო ძილი... ძილი თვით უბიწო, ძილი – სიკვდილი ყოველდღიურის ცხოვრებისა; ტანჯულ სულთა ხსნა... და დღეის იქით ვერ დაიძინებს... მაკბეტი!“ და თუ ადამიანი, საკუთარი ნამოქმედარის გამო, ასე სასტიკად უნდა ეწამოს, ლოგიკურად ჩნდება კითხვა: ნუთუ, ღირდა ყოველივე ის, რაც მან ჩაიდინა,

¹ შექსპირი უილიამ, ტრაგედიები, რიჩარდ მესამე, ივანე მაჩაბლის თარგმანი, ტომი I, თბ., 1953, გვ. 57.

² იქვე, გვ. 59.

³ იქვე, გვ. 214-215.

⁴ იქვე, გვ. 216-217.

⁵ შექსპირი უ., ტრაგედიები, მაკბეტი, ივანე მაჩაბლის თარგმანი, წიგნი მეორე, თბ., 1940, გვ. 170.

ამად?!... „ამბობენ, სისხლს სისხლი მოსდევსო!“¹ „გამშორდი, წყეულო ლაქავ, გამშორდი-მეთქი!.. ჯოჯოხეთში უკუნეთის სიბნელეა... ვინ იფიქრებდა, რომ ბერიკაცს იმდენი სისხლი ექნებოდა!.. რა ვქნა, ამ ხელებს თავის-ღლეში სიწმინდე აღარ მოეკიდებათ!.. მაინც სისხლის სუნი მომდის; მთელი არაბეთის სურნელოვანი ბალახები ამ პატარა ხელს ვერ გაწმენდენ...“² შექსპირი დაუფარავად, შეულამაზებლად წარმოაჩენს იმ ძვირ, უმძიმეს „საფასურს“, რომლის გადახდაც ცოდვილებისათვის გარდაუვალია. საჭოჭმანო ხდება ყველასათვის ცნობილი პოსტულატი – დასახული მიზნის მისაღწევად, ყველა ხერხი თუ საშუალება მისაღები ან დასაშვებია!..

„სცენაზე ორნი არიან. აქეთ-იქეთ აწყდება სიფრიფანა აღნავობის ქალი. აღისფერი, მოწითალო თმა და პლასტიკა მას იმ კოცონს ამსგავსებს, რომელიც ხან ეს ესაა უნდა მიილიოს, ჩაქრეს; ხან კი მთელი ძალით აბრიალდება ხოლმე. ქალი, ტერეზა რაკენია (ირინა მეღვინეთუხუცესი), რომელმაც ქმარი მოკლა. კაცი, ლორანია (დამსახურებული არტისტი, ჯემალ სიხარულიძე), მხატვარი, ქალის საყვარელი და მკვლელობაში მისი თანამზრახველი“³. დამდგმელ რეჟისორს, მთელი სპექტაკლი დინამიკურ, მძაფრ ტემპო-რიტმზე ჰქონდა აგებული. თითქოს, ჩვენ, მაყურებელთა დარბაზში მყოფნიც იმავე ემოციური ზეწოლის ქვეშ ვიყავით მოქცეულნი, როგორშიც სცენაზე მყოფი, მკვლელობის ჩამდენი წყვილი; ჩვენც ამოვარდნაზე გვქონდა მაჯისცემა, დაწყვეტაზე ნერვები და გულს, ლამის შეეწყვიტა მონოტონური, ჩვეული რეჟიმით მუშაობა... ა. ვარსიმაშვილი ახერხებდა სათანადო განწყობის, შესატყვისი ატმოსფეროს შექმნას. ი. მეღვინეთუხუცესის შესრულებით, ტერეზა იმპულსური, ეგზალტირებული, ზედმეტად ემოციური ადამიანი გახლდათ. მსახიობის პლასტიკა, მიმიკა, ჩვენს თვალწინ ძერწავდა

¹ შექსპირი უ., ტრადეიები, მაკბეტი, ივანე მაჩაბლის თარგმანი, წიგნი მეორე, თბ., 1940 წ., გვ. 193.

² იქვე, გვ. 218.

³ ბეზირგანოვა ინა, „საითლა გავცუროთ?..“, გაზეთი „სვობოდნაია გრუზია“ (რუსულ ენაზე), 1999 წლის 29 ოქტომბერი, № 267-268, გვ. 8.

გამიშვლებულ ნერვივით მორთოლვარე არსებას; რომელსაც გვერდით ნამდვილი მამაკაცი ესაჭიროებოდა. დაუფარავი, ლამის მყვირალა სექსუალურობა, მხოლოდ ტერეზას სახის გამომწვევეი მაკიაჟით, თმის ვარცხნილობითა თუ ჩაცმულობით არ გამოიხატებოდა; ყოველივე ამას, ი. მეღვინეთუხუცესის მიერ განსახიერებული სცენური გმირის სხეული დაუფარავად ასწივებდა. „... თავდაპირველად, მისი ტერეზა, თავის ნამდვილ შინაგან არსს, მორჩილებისა და თავშეკავების ნიღაბს მიღმა, ოსტატურად მაღავეს. მაგრამ, მკვეთრი ჟესტი, თავის მოუთმენელი აქეთ-იქეთ ტრიალი, მცხუნვარე, ცეცხლოვანი გამოხედვა, მზერა, მყის წარმოაჩენს, აშიშვლებს მის არსებაში ჩაბუდებულ „მწითურ ჭინკას“. მსახიობის ტემპერამენტი მაყურებელთა დარბაზს ლამის ელექტროშოკს გვრის...“¹

ტერეზას მეუღლე, კამილი (მიხაილ ამბროსოვი), უცნაური ქმნილება გახლდათ. ის, მაყურებელში, ერთდროულად ორგვარ განცდას ბადებდა. ამ უხერხემლო, უსუსურ, ლამის უკვე სიკვდილის პირას მისულ არსებას, თანაუგრძნობდნენ; ამასთან, იქვე იბადებოდა მის მიმართ ზიზღის გრძობაც. მსახიობის შესრულებით, კამილის არსებაში თანდათან, ნელ-ნელა ქრებოდა სიცოცხლის ნიშან-წყალი; მაგრამ, იგი, სხეულისათვის ჩვეული ეგოიზმით, სიხარბით, ჯიუტად ებლაუჭებოდა მას; ცდილობდა, რაც შეიძლება დიდხანს დარჩენილიყო ამქვეყნად. მ. ამბროსოვი, ერთდროულად ნატიფი სულის მქონე, რომანტიკულ ადამიანსაც წარმოგვიდგენდა და ამავე დროს, თვითირონითაც ცდილობდა თავისი უსუსური ყოფის თუ უბადრუკი არსებობის გამართლება-შელამაზებას თუ დაცვას!.. ლორანი (ჯ. სიხარულიძე), წარმოდგენის დასაწყისში, კამილის პორტრეტზე მუშაობდა. თუმცა, მისი ნამუშევარი, მნახველში უცნაურ ასოციაციას ბადებდა... მაგალითად, ყოფილმა პოლიციელმა, ბატონმა მიშომ (ლევ გაგრილოვი), მასში წყალში დამხრჩვალის სახე დაინახა...

„ლორანის როლში ძალზე დამაჯერებელია ჯემალ

¹ ბეზირგანოვა ინა, „საითლა გავცუროთ?..“, გაზეთი „სოვოზდნაია გრუზია“ (რუსულ ენაზე), 1999 წლის 29 ოქტომბერი, № 267-268, გვ. 8.

სისარულიძე. ლორანი – უხეში ძალის განსხეულება; ცინიკური ადამიანია, რომელიც თითქოს, ერთი შეხედვით, სულაც არაა მიდრეკილი რეფლექსიისაკენ და სინდისის ქენჯნით ტანჯვისაკენ. თუმც, ამგვარი სახის სასტიკ სულიერ წამებას, საბოლოოდ ვერც ის გაექცა“.¹ თავდაპირველად, ა. ვარსიმაშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლში, ჩნდებოდა ველური, აულაგმავი ლტოლვა, ვნება, ტერეზასა და ლორანს შორის. მათ შუაში, უადგილოდ „გაჩხერილიყო“ ქმარი, კამილი. წყვილში, ძალზე ბუნებრივად, ორგანულად ჩნდებოდა მისი თავიდან მოშორების იდეა; და ეს იმდენად ძლიერად სურდა ჯერ ცოლს, მერე კი მისგან მიღებული სათანადო იმპულსით, საყვარელს, რომ შედეგებზე არავინ ფიქრობდა; მძაფრი ურთიერთლტოლვა განსჯის ადგილსა და დროს აღარ ტოვებდა... საყვარლები არ აცნობიერებდნენ, რომ საზარელი, უპატიებელი დანაშაულის ჩადენა ჰქონდათ განზრახული!.. მათ, ვერც ბატონი მიშოს (ლ. გავრილოვი) მიერ განზრახ მონათხრობი ანალოგიური ისტორია გაუნათებდა გონებას!..

სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი, მხატვართან (გიორგი ნადირაძე) ერთად, ძალზე ძუნწ, ასკეტურ, მაგრამ, სახიერ გარემოს ქმნიდა. თითქმის ცარიელ სცენაზე, დიდი წრე ბრუნავდა, რომელზეც ნავი (უფრო სწორად, მისი აჩრდილი) მოჩანდა. ფაქტობრივად, ეს გახლდათ ლამის დამპალ-გაზრწნილი ჩონჩხი, ოდესღაც არსებული ნავისა. უფრო მეტად, ის მეტაფორა, სიმბოლო იყო, ვიდრე რეალური... სცენის წრე ბრუნავდა და ნავი-მოჩვენებაც ხან ავანსცენას უახლოვდებოდა, ხან კი საქუსართან იდგა... მასში, დროდადრო, ტერეზა და ლორანიც აღმოჩნდებოდნენ... ა. ვარსიმაშვილი გვიჩვენებდა ნავში გარინდულ კამილს (მ. ამბროსოვი), რომელსაც მისი ორეული (სტას კრასოვიცკი) ჩაენაცვლებოდა... ნავი-მოჩვენება და მოკლული კამილის აჩრდილი (ს. კრასოვიცკი), ტერეზასა და ლორანის მუდმივ თანმდევ ხილვად იყვნენ ქცეულნი. ამის გამო, წყვილს მოსვენება ჰქონდა დაკარგული. რეჟისორი

¹ ბეზირგანოვა ინა, „საითლა ვაცუროთ?“, გაზეთი „სოვობოდნაია გრუზია“ (რუსულ ენაზე), 1999 წლის 29 ოქტომბერი, № 267-268, გვ.8.

სახიერად გვიჩვენებდა, რომ ჩადენილი დანაშაული, ცოდვის სიმძიმის განცდა, შინაგანად სპობს, ანადგურებს ადამიანს. გარდა წმინდა სიმბოლური, მეტაფორული დატვირთვისა, ნავი იმის შესხენებაც გახლდათ, რომ წყვილმა მსხვერპლი მდინარეში, სწორედ ნავიდან გადაავლო. „ხანდახან, ნავი თითქოს იმქვეყნიური სამყაროდან მოულოდნელად მოგვევლინება; სცენაზე მაგიურ წრეს შემოივლის, თითქოს დროის ციკლორობასა და ტრაგიკულ განწირულობას კიდევ ერთხელ შეგვანსენებს. სწორედ, ამ ფანტომური ხატების წყალობით, სპექტაკლი სიღრმისეულ-ფილოსოფიური აზრით იმუხტება...“¹ ჩაკეტილი წრის, გამოუვალი მდგომარეობის მისტიკურ შებენებას აძლიერებდა საქუსარზე გამოსახული წრე...

ჩადენილი დანაშაულის უძიმესი ცოდვა, მარადიული, თანმდევი ხატების (ნავი, მოკლეულის ორეული) მეშვეობით, ლამის ჭკუიდან შეშლიდა წყვილს. ეს გახლდათ აუტანელი ტანჯვის, სასტიკი წამების პროცესი, რომელსაც რეჟისორი თანმიმდევრულად გვიჩვენებდა. მისი რეციდივები, ჯერ ი. მეღვინეთუხუცესის მიერ განსახიერებულ სცენურ გამირში იჩენდა თავს; თანდათან, ლორანშიც გადადიოდა. ა. ვარსიმაშვილი, ლამის ნატურალისტური პირდაპირობით გვიჩვენებდა ყოველივე ამას. ჯ. სიხარულიძის შესრულებით, მხატვარი თავიდან ახერხებდა თავის მოთოკვას; პირიქით, ტერეზას „ჭკუაზე მოყვანასაც“ კი ცდილობდა. ამას აკეთებდა უხეშად, დაუნდობლად, შეუბრალებლად. ქალი შეშლილივით აქეთ-იქეთ აწყდებოდა; გაუთავებლად მოძრაობდა; ხან, რკინის კიბის მეშვეობით, ნერვული ნაბიჯით, სადღაც ზემოთ ადიოდა; მერე, ისევ ჩამოდიოდა... ადგილს ვერ პოულობდა... მბრუნავ სცენაზე მყოფს, თითქოს ფეხქვეშ ნიადაგი ეცლებოდა... ი. მეღვინეთუხუცესის შესრულებით, ტერეზა მოფარფატე აჩრდილს ემსგავსებოდა...

ყველა ლოგიკის მიხედვით, ბატონი რაკენის თავიდან

¹ ბეზირგანოვა ინა, „საითღა გავცუროთ?..“, გაზეთი „სვობოდნაია გრუზია“ (რუსულ ენაზე), 1999 წლის 29 ოქტომბერი, № 267 – 268, გვ. 8.

მოშორების შემდეგ, წყვილი, რომელიც, როგორც იქნა მარტო დარჩა, ბედნიერი უნდა ყოფილიყო!.. ერთმანეთის აღერსითა და კამილის ქონებით უზრუნველად, განცხრომით ცხოვრების ნაცვლად, მათ ერთმანეთის მიმართ გაუჩნდათ აგრესია. პარალელს თუ გავავლებთ, გავიხსენოთ შექსპირის ტრაგედიის წყვილი – მაკბეტი და ლედი მაკბეტი. ჩადენილი დანაშაული სიყვარულსაც კლავს!.. ტერეზასა და ლორანის მძაფრი ურთიერთლოცვა, ვნება, უკიდურესი სიძულვილით, ერთმანეთის ვერ ატანით შეიცვალა. ისინი ყველა უმნიშვნელო, წვრილმანი მიზეზის გამო იწყებდნენ გაუთავებელ კამათს, კინკლაობას, რომელიც ხშირად ჩხუბში გადაიზრდებოდა ხოლმე. ამიერიდან, მათი ურთიერთობა დაუსრულებელი ძალადობის კალეიდოსკოპად იქცეოდა. ამის ერთ-ერთი სახიერი დემონსტრაცია გახლდათ, ლორანის მიერ ტერეზას წყლით საესე სათლში ჩახრჩობის მცდელობა. ყოველივე ეს რეჟისორს ნატურალისტური ხერხებით ჰქონდა გადმოცემული და მაყურებელზე შოკისმომგვრელ, შემზარავ შთაბეჭდილებას ახდენდა. უდავოდ იყო ამ წყვილის ურთიერთობაში, რაღაც „სადო-მაზოხისტური“!.. უნებურად, ჩნდებოდა კითხვა – და სადაა აქ სიყვარული?!.. თითქოს, ვნება პირდაპირ ვერ ატანამ, უფრო მეტიც, სიძულვილმა შეცვალა თუ ჩაანაცვლა. გრიბოედოვის თეატრის „ტერეზა რაკენში“, სიყვარულისათვის დრო და ადგილი არ რჩებოდა. ქალისა და კაცის ურთიერთობაში, ეს „ეტაპი“ თუ „ასპექტი“, როგორც ზედმეტი, უადგილო რამ, ა. ვარსიმაშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლში, აშკარად გამოტოვებული გახლდათ.

და როცა მათი ურთიერთობა აუტანელ ზღვარს აღწევდა, ორი ტანჯული, ცოდვებით დამძიმებული სულის ადამიანი ხვდებოდა, რომ ცხოვრების ასე გაგრძელების აღარც სურვილი და აღარც ფსიქო-ფიზიკური რესურსი აღარ არსებობდა... ისინი უსიტყვოდ უგებდნენ ერთმანეთს. საწამლაკის მიღების შემდეგ, ორივე მშვიდდებოდა. წყვილს, რაღაც შინაგანი კმაყოფილება ეუფლებოდა. ა. ვარსიმაშვილი სახიერი მიზანსცენით ამთავრებდა სპექტაკლს. „აი, კულმინაცია. გმირები (იქნებ,

მათი სულები) სცენის თავზე დაფარფატებენ; თითქოს, სრულიად განთავისუფლდნენ იმ მიწიერი ვნებებისაგან, რომლებმაც ისინი დამნაშავეებად აქცია. და შეიცნობენ რა თავიანთ შინაგან არსს, ტერეზა და ლორანი საკუთარ თავს ველარ პატიობენ ჩადენილს. ერთადერთი გამოსავალია რჩევა: ამ ქვეყნიდან წასვლა. ნავ-ფანტომს გმირები იმ ქვეყნად მიჰყავს...⁴¹

აღბათ, დედამიწაზე არსებულ ყველა რელიგიის მიმდევართა შორის, არსებობს ისეთი ცოდვა, რომლის მიტევება არ ხდება; რომელსაც ვერანაირი აღსარებითა თუ მონანიებით ვერ გამოისყიდო. „ზოგიერთ ცოდვას არც ლოცვა აბათილებს, არც მარხულობა და არც სალოცავთა ზიარება. მათ მხოლოდ მძიმე სასჯელი ჩამორეცხავს.“⁴²

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბეზირგანოვა ინა, „საითღა გავცუროთ?..“, გაზეთი „სვობოდნაია გრუზია“ (რუსულ ენაზე), № 267-268, 29.10.1999 წ.
- თოფჩიშვილი რევაზ, კავკასიის ხალხთა ეთნოგრაფია, ეთნიკური ისტორია, ეთნიკური კულტურა, თბილისი, 2007 წ.
- კახიანი თეა, თანამედროვე ქართული რეჟისურის ტენდენციები (1990-2000 წწ.), სადოქტორო საკვალიფიკაციო ნაშრომი, თბ., 2015 წ.
- მაჰმადის შეგონებანი, თარგმნა იმირა მამედლიმ, თბ., 1996 წ.
- შექსპირი უ. ტრადედიები, ივანე მაჩაბლის თარგმანი, წიგნი მეორე, თბ., 1940 წ.
- შექსპირი უ. ტრადედიები, ივანე მაჩაბლის თარგმანი, ტომი I, თბ., 1953 წ.

¹ ბეზირგანოვა ინა, „საითღა გავცუროთ?..“, გაზეთი „სვობოდნაია გრუზია“ (რუსულ ენაზე), № 267 – 268, 29. 10. 1999 წ., გვ. 8.

² მაჰმადის შეგონებანი, თარგმნა იმირა მამედლიმ, თბ., 1996., გვ. 137.

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

ბერტოლტ ბრეხტის ეპიკური თეატრის საკითხისათვის

XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, უფრო ზუსტად, მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდიდან, იწყება კიდევ ერთი ეტაპი რეჟისურის ისტორიაში. შეინიშნება რამდენიმე თეატრის დაბადება, მათ შორის გამოირჩევა ევროპის ცენტრში აღმოცენებული „ბერლინელ ანსამბლის“ დასი. თანამოაზრეთა კოლექტივი მისი დამაარსებლის, ბერტოლტ ბრეხტის მოქალაქეობრივი პოზიციისა და შემოქმედებითი პრინციპების გამომხატველი გახდა. იგი იქცა მსოფლიო საზოგადოებრივი ყოფის მძლავრ და მეტროლ ტრიბუნად. ბერტოლტ ბრეხტის თეატრი, ამ მხრივ, დღესაც კლასიკურ მაგალითს წარმოადგენს.

ბერტოლტ ბრეხტის ეპიკური თეატრის თვისებათა ამსახველი თეორიული ნაშრომები ძალიან მნიშვნელოვანია სათეატრო ხელოვნების არაერთი პრობლემის როგორც წარმოსაჩენად, ასევე გადასაჭრელადაც. მათ შორის საგულისხმოა რეჟისორის ჩანისვნები სპექტაკლზე მუშაობის ან შემდგომ პერიოდში: „გალილეის ცხოვრება“, „დედილო კურაჟი და მისი შვილები“, „ლუკულუსის დაკითხვა“, „კავკასიური ცარცის წრე“. მიუხედავად იმისა, რომ ბრეხტი-რეჟისორი, ბრეხტი-დრამატურგის პიესებზე მუშაობს და თავად, დრამის შექმნის დროს, უთუოდ ითვალისწინებდა სადადგმო პრინციპსაც, ეს ჩანაწერები მაინც დეტალიზაციითა და კონკრეტული მითითებებით გამოირჩევა. როგორც ამ მაგალითიდან დასტურდება, პიესის შექმნა შემოქმედებითი პროცესის ერთი სახეობაა, ხოლო მისი სასცენო ტრანსფორმაცია, სულ სხვა. მაშინაც კი, როდესაც შემოქმედი საკუთარ პიესას თავად

დგამს, ნებისმიერი ფორმის რეჟისორული ჩანიშვნების არსებობა გარდაუვალი ხდება. პროფესიული რეჟისურა ამგვარი პრინციპით იწყებს მოღვაწეობას.

ბერტოლტ ბრეხტის ჩანაწერები ნოველის სახითაა შესრულებული, თითოეული მათგანი თავისთავადაა საგულისხმო დოკუმენტი დასრულებული აზრობრივი და ფიზიკური პარტიტურით, ხოლო მოკლე ჩანართები მთავარი მიზანსცენების აღწერითა და განმარტებით ამთლიანებენ რეჟისორის მითითებებს და ქმნიან სიტყვის სასცენო სივრცეში ტრანსფორმაციის სახეობას. აქაც მკითხველს თვალწინ წარმოუდგება სასცენო ქმედების ესა თუ ის მხარე.

წარმოდგენის გარეგნული პარტიტურის, მუსიკის, სცენოგრაფიის მითითებით, ბერტოლტ ბრეხტი იძლევა არა მარტო ერთი კონკრეტული დადგმისათვის აუცილებელ განმარტებებს, არამედ „შიფრავს“ კიდეც ეპიკური თეატრის სადადგმო თავისებურებასაც. ეს ჩანაწერები იქმნებოდა მაშინ, როდესაც ბრეხტისეული ეპიკური თეატრის პრინციპები მსოფლიო სასცენო ხელოვნების განვითარებაში განსაკუთრებულ მდგომარეობას იმკვიდრებდა. ბერტოლტ ბრეხტსა და მის თეატრს უჩნდებოდა არა მარტო თავყანისმცემლები, არამედ პრაქტიკოსი მიმდევრებიც. ჭეშმარიტებას მოკლებული არ არის ჩემი ვარაუდი, რომ ზემოთ ხსენებული, მცირე ზომის ჩანართები ამ ვითარებამაც წარმოქმნა. ბერტოლტ ბრეხტი, თითქოს გამოხატავს არა მარტო კონკრეტული სპექტაკლის რეჟისორული ხედვის თავისებურებას, არამედ იძლევა თავისი თეატრის პრინციპების განმარტებასაც. წერის ის ფორმაც, რეჟისორი რომ მიმართავს, უთუოდ, ისტორიულმა ვითარებამ დაბადა.

როგორც აღინიშნა, ამ ჩანაწერებში ჭარბობს ეპიკური სათეატრო ესთეტიკის „თეორიული საფუძვლების“ აღნიშვნა, თამაშის წესის თვისებათა ახსნა, ამგვარი აქტიური სასცენო ქმედების წარმოსაქმნელად თეატრის პრიორიტეტის წარმოჩენა და სხვა. მაგალითისათვის ზოგადად განვიხილავ „დედილო კურაჟისთვის“ განკუთვნილ ჩანაწერებს.

ძალიან საინტერესოდ მეჩვენება ამ ნაშრომის ქვესათაური

– „კურაჟის მოდელი“. რეჟისორი თავიდანვე მიუთითებს ეპიკური თეატრის უმთავრეს ღირებულებას. მან ხომ ე.წ. არისტოტელესეული თეატრის ცხოვრებისეულ ილუზიას დაუპირისპირა ცხოვრების მოდელირების თეატრი. უწინარესად, რეჟისორი განმარტავს, თუ როგორი ცხოვრება დამკვიდრდა ომის შემდგომ ნანგრევებადქცეულ ქალაქში: „ნახევრად დანგრეული სახლების სიახლოვე საშიშია გადარჩენილი შენობებისათვის, რადგან ისინი ხელს უშლიან ახალ დაგეგმარებას... ხელოვნება ამას ყველაფერს ასახავს; აზროვნების სახეობა არის ცხოვრების ფორმის ნაწილი. რაც შეეხება თეატრს, ჩვენ მის ნანგრევებში ვისვრით საკუთარ მოდელს...“¹ – აღნიშნავს იგი. ეპიკური სათეატრო ესთეტიკა სწორედაც ითვალისწინებს მსახიობ-მოქალაქის აზრობრივი ნაკადის ინტენსიურობას, ზუსტ აქცენტს. სწორედ ამის წარმოჩენისათვის ქმნის რეჟისორი ამ ჩანაწერს.

ბერტოლტ ბრეხტის პოლიტიკური თეატრი შიშველ მოწოდებასაც ეყრდნობა, როგორც დარბაზზე ზემოქმედების ეფექტსა და ასოციაციური ნაკადის სასურველი მიმართულებით წარმართვის საშუალებას. ჩანაწერების შინაარსი ამითაა განპირობებული. ცხოვრების მოდელირება, ამ მოვლენათა ვერსიების შექმნა და მათი სიზუსტით წარმოდგენა სცენაზე ღია თამაშის წესით, გაუცხოების ეფექტის მისაღწევად, არის სწორედ ბრეხტისეული ეპიკური თეატრის საფუძველი. ამიტომაც, რეჟისორი სწორედ მოდელის თაობაზე იწყებს მსჯელობას, – იძლევა მოვლენის ინტონაციურ ჟღერადობას პოლიტიკური სიმძაფრის წარმოქმნისათვის და მხოლოდ ამის შემდეგ მიუთითებს სადადგმო ხერხზე, საშუალებებსა და სხვა ასპექტებზე.

„პირველ რიგში, რა უნდა უჩვენოს „დედილო კურაჟის“ დადგამა?“, – ბერტოლტ ბრეხტი სვამს კითხვას და აყალიბებს წარმოდგენის ზეამოცანასა და საკუთარ ზეამოცანას, – „ის, რომ ომის დიდ საქმეებს პატარა ადამიანები არ ასრულებენ. ის, რომ ომი, – ეს არის საქმიანი ცხოვრების გაგრძელება სხვა საშუალებებით და, რომ საუკეთესო ადამიანური

¹ Бертольт Брехт. Театр, М., 1984, с. 382

თვისებები დამღუპველია თავად მათი მფლობელისათვის. რომ ომის წინააღმდეგ ბრძოლა ნებისმიერ მსხვერპლად ღირს“.¹ ამგვარი აქტიური მოქალაქეობრივი პათოსის გამომხატველი იყო ამ სცენაზე განხორციელებული სპექტაკლი, რომლის ფარდასაც პაბლო პიკასოს მშვიდობის მტრედის გამოსახულება ამშვენებს.

„დედილო კურაჟი“ იქცა არა მარტო დრამატურგისა და თეატრის პოზიციის გამომხატველ სანახაობად, არამედ პროგრესულად მოაზროვნე კაცობრიობის „მანიფესტად“. სპექტაკლი ომს უცხადებდა ომს და ამ საყოველთაო გაბრძოლებისათვის უხმობდა მსოფლიო საზოგადოებას. ამგვარი მასშტაბის ნაღმი იყო ჩადებული სანახაობის საფუძველში.

რეჟისორის ამ პატარა ჩანაწერების მხოლოდ სათაურს რომ შევავლოთ თვალი, ნათელი გახდება, რომ ბრეხტი სპექტაკლს ქმნის ეპოქალური ნიშან-თვისებათა სიმბოლიკით. ამასთანავე, ეს „ნოველები“ სავსეა კონკრეტული მითითებებით, რაც პროზის ენაზე აფიქსირებს ეპიკური თეატრის პრინციპთა არსსა და თვისებას. ბერტოლტ ბრეხტი ამ ჩანაწერებს ქმნის 50-იანი წლების დასაწყისში, როდესაც ნათლად იკვეთება მისი თეატრის თეორია და პრაქტიკა, როცა „ბერლინელ ანსამბლი“ ეს-ესაა გამოდის მსოფლიო სათეატრო ასპარეზზე. მართალია, თეატრი მყარად იკიდებდა ფეხს ამ სარბიელზე, მაგრამ ანტიილუზიური თეატრის პრინციპების, თამაშის წესის დაფუძნება და მათი სხვათათვის გასაგებად ჩამოყალიბება, უდიდეს ძალისხმევას საჭიროებდა. უთუოდ, ეს ჩანაწერები ამ მისიის აღსრულებისათვისაც იწერებოდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბერტოლტ ბრეხტი. პიესები. ხელმოწერა, თბ, 1986.
- Бертольт Брехт. Театр, М., 1984 г.
- Бертольт Брехт. Теория эпического театра. Театр, М., 1965

¹ Бертольт Брехт. Театр, М., 1984, с. 386

კინომცოდნეობა

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

ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა (CASH REBATE)

საერთაშორისო გამოცდილება და ქართული პერსპექტივა

საქართველოს კანონში „ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“ წერია, რომ: „კინო შემოქმედებითი საქმიანობის გარდა მოიცავს რთულ ტექნოლოგიურ, საწარმოო, ეკონომიკურ და ფინანსურ პროცესებს, რის გამოც მისი განვითარება ბევრადაა დამოკიდებული სახელმწიფო ზრუნვასა და ხელშეწყობაზე“.¹ კანონის მეექვსე მუხლი მხარდაჭერის ფორმებს განსაზღვრავს, სადაც პირველი პუნქტია – „შესაბამისი საკანონმდებლო ბაზის შემუშავება და მისი სრულყოფა“.² თუმცა, ბოლო პერიოდამდე ადგილობრივი კანონმდებლობა კინოინდუსტრიის წახალისების საგადასახადო მექანიზმს არ ითვალისწინებდა. აღნიშნული კანონის მე-15 მუხლში ზოგად ფორმულირებას ვკითხულობთ: „ამ კანონის მოთხოვნათა გათვალისწინებით, კინოორგანიზაციების საქმიანობის საგადასახადო რეგულირების თავისებურებანი განისაზღვრება საქართველოს კანონმდებლობით“.³ რეალურად კი, არავითარი საკანონმდებლო ბაზა არავითარ თავისებურებას არ ცნობდა.

საქართველოს კინოექსპორტის ეკონომიკური რუკის 2012 წლის კვლევაში ხაზგასმულია, რომ ადგილობრივი კანონმდებლობა, წამახალისებელი მექანიზმების ნაცვლად, კინოინდუსტრიის განვითარების შემაფერხებელ ელემენტებს მოიცავს. ეროვნული კინოცენტრის სუბსიდირებული და

¹ საქართველოს კანონი „ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“, <https://matsne.gov.ge>

² იქვე, მუხლი 6.

³ იქვე, მუხლი 15.

როგორც არამატერიალური აქტივი, პროდუსერის საკუთრებაში გადაცემული ფილმის მოგება სტანდარტულად, საშემოსავლო და ქონების გადასახადებით იბეგრება. საქართველოში არ მოქმედებს კინოწარმოებასთან დაკავშირებული არც ერთი შეღავათი არც უცხოური და არც ადგილობრივი კომპანიებისთვის.

„საქართველოს საგადასახადო კოდექსით სახელმწიფო სუბსიდია იბეგრება ისევე, როგორც ყველა დანარჩენი შემოსავალი: მოგების გადასახადით: მთელი შემოსავლის 15% (700 000 ლარის მიღების შემთხვევაში უნდა გადაიხადოს 105 000 ლარი) ან საშემოსავლო გადასახადით: მთელი შემოსავლის 20% (700 000 ლარის მიღების შემთხვევაში უნდა გადაიხადოს 140 000 ლარი) და ქონების გადასახადით (ფილმის ღირებულების 1%, თუ ფილმის ღირებულება 1 000 000 ლარია, ქონების გადასახადი გამოდის 10 000 ლარი).

ქონების გადასახადთან დაკავშირებული პრობლემა არის ის, რომ ფილმი არის ძვირადღირებული არამატერიალური აქტივი (მაგ., 1 800 000 ლარი). შესაბამისად, ქონების გადასახადიც დიდია (თვითღირებულების 1% – 18 000 ლარი), ხოლო ქონების მესაკუთრე იხდის ამ გადასახადს ყოველწლიურად მის სრულ ამორტიზაციამდე“¹.

გასათვალისწინებელია, რომ საგადასახადო შეღავათები ეროვნული კინოს მხარდაჭერის ფართო სპექტრის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი შეიძლება იყოს. „საქართველომ არა მარტო საგადასახადო შეღავათები უნდა დააწესოს, არამედ მაღალი პროფესიული დონის მომსახურება უნდა უზრუნველყოს ისეთ სფეროებში, როგორცაა სასტუმრო, კომუნიკაციები, სტუდიის ინფრასტრუქტურა, უცხო ენის ცოდნა, მაქსიმალურად მცირე ბიუროკრატია და გადაძვლები ჯგუფის უსაფრთხოება. ამ კომპონენტების გათვალისწინებით შესაძლებელი გახდება აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებისთვის კონკურენციის გაწევა“².

¹ საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, საბოლოო ანგარიში, მარტი 2012, გვ. 28

² ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკა, სტრატეგიული მიმოხილვა, აპრილი 2009, Bop Consulting, გვ. 56

– ნათქვამია ქართული კინემატოგრაფის ინდუსტრიის პოლიტიკის 2009 წლის სტრატეგიულ მიმოხილვაში.

საერთაშორისო გამოცდილება ამტკიცებს, რომ კინოინდუსტრიის მხარდაჭერის ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტიანი გზა სახელმწიფოს მხრიდან საგადასახადო შეღავათების დაწესებაა. საერთაშორისო ბაზარზე მსხვილი სტუდიების მიზიდვის მსურველი ქვეყნები, უკვე დიდი ხანია ერთმანეთს კონკრეტული შეღავათების დაწესებაში ეჯიბრებიან. ეს ქვეყნები ითვალისწინებენ კინოსექტორის ეფექტს ეკონომიკის სხვა დარგებზე, როგორებიცაა ტურიზმი, რეგიონული განვითარება და სხვა. ფილმების გადაღებისას გამოიყენება რეგიონის როგორც ბუნებრივი, ისე ადამიანური და ტექნიკური რესურსი. კინოწარმოებას ქვეყნის პოპულარიზაციის მისია ეკისრება. შესაბამისად, მწარმოებელთათვის დაწესებული შეღავათები სახელმწიფოს ეკონომიკური პოლიტიკის ნაწილად განიხილება.

მსოფლიოს 50-ამდე ქვეყანა უცხოელი კინომწარმოებლების დაინტერესების სხვადასხვა გზას იყენებს:

საგადასახადო შეღავათი (Tax Shelter) – კინომწარმოებელი ინვესტიციებს კომპანიებისგან ფილმის წარმოების ეტაპზევე იზიდავს (საერთო ბიუჯეტის განსაზღვრული პროცენტით), ხოლო ინვესტორი, თავის მხრივ, აღნიშნულ თანხას საკუთარ გადასახადებში ითვლის.

საგადასახადო კრედიტი (Tax Credit) – მწარმოებელ კომპანიას გადახდილი გადასახადები ფილმის დასრულების შემდეგ უბრუნდება.

ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა (Cash Rebate) – წინასწარ დადგენილი კრიტერიუმებით, ფილმის წარმოების ხარჯებიდან განისაზღვრება კვალიფიციური ხარჯები. მათი, წინასწარ გაცხადებული, პროცენტი უბრუნდება ფილმის მწარმოებელ კომპანიას.

სხვადასხვა კვლევა ამტკიცებს, რომ ევროპის ქვეყნებში, რომლებშიც კინომწარმოებელთათვის შეღავათები სტაბილურად მოქმედებს, იზრდება მთლიანი შიდა პროდუქტი.

ავტორიტეტული გამოცემა Oxford Economics-ის მონაცემებით, ბრიტანეთში კინოს წამახალისებელი მექანიზმი ქვეყნის მშპ-ს წელიწადში 1,4 მილიარდ ფუნტ სტერლინგს მატებს. ხოლო ტურიზმის სექტორში კინოტურიზმის წილი 12 პროცენტია. 2011 წლიდან, ამ სფეროში დასაქმებულთა რიცხვმა 183 000-ს მიაღწია. უნგრეთსა და ირლანდიაში შეღავათების სისტემის ამოქმედების შემდეგ ბიუჯეტი კინოსექტორიდან შესული გადასახადები 24,2 პროცენტით გაიზარდა. საფრანგეთში სახელმწიფოს მიერ კინონდღუსტრიაში ინვესტირებულ ყოველ ევროს მიჰყვება 14 ევრო ადგილობრივი და უცხოური კერძო ინვესტიცია. Hollywood Reporter-ის მონაცემებით, ფილმში ქვეყნის პოზიტიური წარმოჩენის შემთხვევაში, გადაღების ადგილებში მაყურებლის 0,6 პროცენტი მოგზაურობს.

ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემის გამოყენების ყველაზე წარმატებულ მაგალითებად ითვლება: უნგრეთი (25 პროცენტი, სტივენ სპილბერგის ფილმი „მიუნჰენი“), მალტა (27 პროცენტი, ვოლფგანგ პეტერსენის ფილმი „ტროა“), ახალი ზელანდია (40 პროცენტი, პიტერ ჯექსონის ფილმი „ბეჭდების მბრძანებელი“) და სხვა.

უნგრეთი, კინონდღუსტრიის წახალისების საგადასახადო მექანიზმების გამოყენების თვალსაზრისით, საინტერესო მაგალითია. ბოლო წლებში უნგრეთის კინოწარმოებამ დინამიკური განვითარება დაიწყო, რასაც ბიძგი საკანონმდებლო ცვლილებებმა მისცა. დაწესდა ე.წ. კორპორაციული საგადასახადო შეღავათი, რაც კინოწარმოებაზე დახარჯული თანხების 25 პროცენტის საგადასახადო ვალდებულებისგან გათავისუფლებას გულისხმობს. უნგრეთში ასევე მოქმედებს კანონმდებლობა კინოწარმოების პირდაპირი სახელმწიფო დაფინანსების შესახებ. იმის მიუხედავად, რომ ეს კანონი ადგილობრივ ნაწარმს ეხება, რიგ შემთხვევებში, უნგრეთის სახელმწიფო უცხოურ კომპანიებსაც აფინანსებს¹.

ქართულ კინოწარმოებას მსხვილ უცხოურ კომპანიებთან

¹ Film Financing and Television Programming, A Taxation Guide, KPMG, 2012, p. 254

თანამშრომლობის გამოცდილება ბოლო წლებში არაერთხელ ჰქონია. ერთ-ერთ ყველაზე წარმატებულ მაგალითად, მიშელ ჰანანავიჩუსის „ძენა“ შეიძლება მოვიყვანოთ. ეს კორდლუქცია ცხადყოფს, რამდენად მნიშვნელოვანია ქართული კინონდუსტრიისთვის უცხოელი მწარმოებლების მოზიდვა.

ფილმი „ძენა“ აშშ-ის, საფრაგეთისა და საქართველოს ერთობლივი პროდუქტია. ეროვნული კინოცენტრის მონაცემებით, წარმოების ქართულ ნაწილზე 11 მლნ ლარი დაიხარჯა. პროცესში 350 პროფესიონალი იყო ჩართული, რვა ათასი ადამიანი მასობრივ სცენებში მონაწილეობდა. გადაღებები რამდენიმე სპორტულ მოედანზე მიმდინარეობდა. მათ შორის პანკისის ხეობაში. წალკაში მოხდა სკოლის შენობის რეაბილიტაცია. საქართველოს მოქალაქეების სახელფასო ანაზღაურებამ – 3 მლნ ლარს გადააჭარბა. ამაზე მეტი იყო კვების, სასტუმრო/ბინებისა და სხვა ხარჯები.

წლის დასაწყისში კინონდუსტრიის წახალისება სამთავრობო პროგრამის, „აწარმოე საქართველოში“, ნაწილი გახდა. პროგრამა „გადაიღე საქართველოში“ კინომწარმოებელთათვის საგადასახადო შეღავათის ერთ-ერთ ფორმას – ნაღდი ფულის უკან დაბრუნებას ითვალისწინებს, რაც ფილმის გადასაღებად გაწეული კვალიფიციური ხარჯის (20 პროცენტი + 5 პროცენტი) მწარმოებლისთვის ანაზღაურებას გულისხმობს.

სახელმწიფო პროგრამაში ვკითხულობთ, რომ ამ სისტემის ამოქმედების მიზნებია: „ადგილობრივი კინონდუსტრიის განვითარების ხელშეწყობა, უცხოური კინოწარმოების მოზიდვა, ადგილობრივი კინონდუსტრიის ბაზრის ზრდა, ქვეყნის ტურისტული პოტენციალის განვითარება, პირდაპირი უცხოური ინვესტიციების ზრდა“.¹ ასევე, აღმოსავლეთ ევროპის კინობაზარზე საქართველოს მიმზიდველ და კონკურენტუნარიან ქვეყნად გადაქცევა.

აქვე განმარტებულია, რა იგულისხმება კვალიფიციურ და არაკვალიფიციურ ხარჯებში: ხარჯი კვალიფიციურია, თუ

¹ სახელმწიფო პროგრამა „აწარმოე საქართველოში“, კინონდუსტრიის ნაწილი, მუხლი 12, <https://matsne.gov.ge>

ფინანსური დანახარჯი გაწეულია საქართველოში და პირდაპირ კავშირშია ფილმის წარმოებასთან. ხარჯი არაკვალიფიციურია, თუ გაწეულია საქართველოს გარეთ, ხელფასები და პონორარები გაცემულია ქვეყნის არარეზიდენტ პირებზე ან არ არის დაკავშირებული ნაღდი ფულის მოძრაობასთან¹ (დეფერმენტი, ავანსი, ცვეთა და ამორტიზაცია).

სამთავრობო პროგრამა საგადასახადო წახალისების მექანიზმის მუშაობის სპეციფიკას აღწერს. ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა სამი ეტაპისგან შედგება:

პირველი ეტაპი: განაცხადის გაკეთება და დროებითი სერტიფიკატის მიღება. (წარმოების დაწყებამდე მინიმუმ 25, მაქსიმუმ 50 დღე). განაცხადი მოიცავს: პროექტის სცენარს, გადაღებების განრიგს, წარმოების მთლიან ბიუჯეტს, საქართველოს ტერიტორიაზე გასაწევი საწარმოო კვალიფიციური და არაკვალიფიციური ხარჯების დეტალურ ჩამონათვალს.

მეორე ეტაპი: წარმოების დასრულების შემდეგ აუდიტის საფუძველზე საბოლოო სერტიფიკატის მიღებას გულისხმობს.

მესამე ეტაპი: ნაღდი ფულის უკან დაბრუნება. (საბოლოო სერტიფიკატის მიღებიდან 30 დღე).

პროგრამის თანახმად, დაგეგმილია სპეციალური კინოწარმოების წახალისების კომისიის შექმნა, რომელიც განიხილავს განაცხადებს, გასცემს სერტიფიკატებს და იღებს გადაწყვეტილებებს ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების შესახებ. კომისია სრულ განაკვეთზე მომუშავე სამი წევრისგან და მიწვეული სპეციალისტებისგან შედგება. სპეციალისტები კულტურისა და ძეგლთა დაცვის, ეკონომიკისა და მდგრადი განვითარებისა და ფინანსთა სამინისტროებს წარმოადგენენ.

ინიციატივის პოპულარიზაციის მიზნით, შექმნილია სპეციალური ვებ გვერდი filminggeorgia.ge, რომელიც საქართველოში ფილმის გადაღების მსურველ უცხოელ

¹ სახელმწიფო პროგრამა „წარმოე საქართველოში“, კინონდუსტრიის ნაწილი, ტერმინთა განმარტება, <https://matsne.gov.ge>

კინომეწარმეს ეროვნული კინოსექტორის შესახებ ამომწურავ ინფორმაციას აწვდის და განაცხადის გაკეთების ელექტრონულ ფორმას სთავაზობს.

Cash Rebate სისტემა ოფიციალურად ძალაში 2017 წლის მარტიდან შევიდა. შედეგების შესახებ მსჯელობისა და მონაცემების ანალიზის შესაძლებლობა მომავალი წლიდან მოგვეცემა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, 2012.
- ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკა, სტრატეგიული მიმოხილვა, Bop Consulting, 2009.
- Film Financing and Television Programming, A Taxation Guide, KPMG, 2012.
- საქართველოს კანონი „ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“ - <https://matsne.gov.ge>
- სახელმწიფო პროგრამა „აწარმოე საქართველოში“, კინოინდუსტრიის ნაწილი – <https://matsne.gov.ge>
- www.filmingeorgia.ge

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

ორმაგი კოდირება: პოსტმოდერნიზმი და ქართული კინო

დასავლური და აღმოსავლური – ორი განსხვავებული სოციოკულტურული პარადიგმა, ჩვენს ცნობიერებაში ლოგიკურად ასოცირდება დემოკრატიასა თუ ავტორიტარიზმთან, ცნობიერების რელატივიზმთან თუ იმპერსონალურ იდეოლოგიასთან.

არსებობს კიდევ უფრო ლოკალური მნიშვნელობის დიქტომია – სამხრეთი-ჩრდილოეთი. კავკასია, არც ისე შორეულ წარსულში, ეგრეთ წოდებული, „თბილი ციმბირი“ იყო. სწორედ აქ ასახლებდა რუსეთის იმპერია არასაიმედო ადამიანებს. ველური კავკასიელის ნარატივიც ამ პერიოდში ჩამოყალიბდა, „ერთმორწმუნე“ და ჩვენი „განმანათლებელი“ რუსეთის დიდი მეცადინეობით.

ერთმა ამერიკელმა, ამას წინათ, მკითხა – მართალია თუ არა სისხლის აღების ტრადიციაო. როგორც ჩემთვის ცნობილია, ეს წეს-ჩვეულება XX საუკუნემდე იყო შემორჩენილი... და ეს, იმ ქვეყანაზე საუბარი, რომელიც ევროპული ცივილიზაციის ნაწილი იყო დასაბამიდანვე და ევროპულ რენესანსს უყრიდა საფუძველს. მოკლედ, ამ დისკურსში ისევ ის მარადიული კონფლიქტი ვლინდება, როდესაც გონი, ანუ ცნობიერების დიალექტიკური განვითარების პროცესი, ბუნებრივი ცოდნიდან აბსოლუტურ ცოდნამდე არ აღწევს. ლოგიკა/რაციონალიზმი ადვილს უთმობს კულტურას, ინტუიციას, ტრადიციას. ანუ მარტივად რომ ვთქვათ, ცივილიზაციისა და კულტურის დაპირისპირებაა სახეზე.

რაც შეეხება ლიბერალიზმსა და ლიბერალური ფასეულობების თავგადასავალს საქართველოში – საქმე აქაც

რთულადაა. მაგ., იმავე ჩინეთში – კომპარტიის ყოფილი, თუ ახლანდელი ზოგიერთი ლიდერი, ან დაპატიმრებულია, ან გადაყენებული. ეს ფაქტები განზოგადების კარგ საშუალებას იძლევა. ესაა ქვეყანა, სადაც სოციალისტური (გეგმიური) ეკონომიკა, ათწლეულებია, რაც საბაზრო მოდელმა ჩაანაცვლა; სადაც იდეოლოგია, რომელიც წლების განმავლობაში მხოლოდ ფასადური ხასიათისა რჩებოდა, საბოლოოდ ემშვიდობება წარსულს; ანუ, რეალურად, სახეზე გვაქვს ლიბერალური იდეოლოგიის საწყისები. ეკონომიკის, სამოქალაქო ინსტიტუციების მოდერნიზაცია საქართველოშიც მოხდა. მაგრამ, ვერ და არ ხერხდება ცნობიერების, კულტურის, მენტალობის გარდაქმნა. რაც შეეხება ხელოვნებას, – მოდერნიზაცია ყველაზე ნაკლებად შეეხო თეატრსა და კინოს, მეტწილად – ვიზუალურ ხელოვნებასა და ლიტერატურას. მიზეზი? იქ, სადაც არტისტი/მწერალი ინტეგრირდება ფართო კულტურულ კონტექსტში, ევროპულ სივრცეში/ბაზარზე – შედეგი სახეზეა. მაგალითად, ლიტერატურაში მახსენდება – ზაზა ბურჭულაძე, აკა მორჩილაძე, ნინო ხარატიშვილი. არტისტების ჩამონათვალი ძალიან ვრცელია. კინოში – გვაქვს კობროდუქცია, რაც თავისთავად კარგია; უბრალოდ, ამ კობროდუქციის უმეტესი წილი თუ არა, მთელი – ლოკალური მნიშვნელობისაა, ხშირად მხოლოდ თანხობრივ მოწილეობას გულისხმობს და არა – კრეატიულს; არც შესაბამისი კონტექსტი გააჩნია. გამონაკლისი – დიტო ცინცაძის, ოთარ იოსელიანის და ნანა ექვთიმიშვილის ფილმებია.

თეატრის სფეროში – ერთი აბსურდული, ცოტა სარკასტულ-ირონიული მაგალითი მახსენდება, რომელიც მსახიობ რეზო ჩხიკვიშვილს ეხება, ესენის თეატრიდან. თუმცა, ვერ ვიტყვი, რომ ესენის (გერმანია) თეატრზე დიდი წარმოდგენა მქონდეს... მედიის საშუალებით ვგებულობ, რომ რეზო ჩხიკვიშვილი საქართველოში ჩამოდის და ისეთ გაუგებარ პროექტში მონაწილეობს, როგორცაა – „სამოსელი პირველი“ ოპერის თეატრში, კომპოზიტორ ზაზა მარჯანიშვილისა და რეჟისორ ლაშა ონიანის ავტორობით; ან, თუნდაც, იღებენ ფილმში – „ექვთიმე ღვთისკაცი“, ოდიოზური

ფიგურის, ნიკა ხომასურიდის რეჟისორობით. მოკლედ, ამით, იმის თქმა მინდა, რომ ხელოვნების ისეთ პროდუქტში, სადაც გონი, რაციო უფუნქციოა, შესაბამისად არ არსებობს ენა. ესე იგი ცნობიერება არ ვითარდება და გვრჩება მხოლოდ კლიშე, სტიგმა, ფსევდოხელოვნება.

სამწუხაროა, რომ თემაზე – კულტურათა დიალოგი – საუბარი მოგვიწევს თენგიზ აბულაძისა და ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაზე. ეპოქაზე, როცა ამ იზოლაციურ სივრცეში პოსტმოდერნიზმი არაპირდაპირი, გაშუალებული სახით შემოდიოდა. როგორც ზურაბ ქარუმიძე აღნიშნავს – პოსტმოდერნიზმს რობერტ სტურუაზე გავლენა მიხეილ ბახტინის ტექსტებმა იქონიეს და არა დერიდას თუ ბოდრიარის ფილოსოფიამ.

თენგიზ აბულაძის „მონანიება“ საინტერესო და რეალობისადმი რელევანტური ტექსტია. ფილმი, ამ კუთხით, ვფიქრობ, დღესაც აქტუალურია. არსებობდა „ორი“ „მონანიება“ – თავად ფილმი და მეორე – მითი ფილმ „მონანიებაზე“. სურათის აკრძალვა, მთავარი როლის შემსრულებლის, გეგა კობახიძის საბედისწერო „გაფრენა“, ეღუარდ შევარდნადის „დამსახურება“ ფილმის შექმნასა თუ გადარჩენაში (იგულისხმება სუკ-ის როლი გორბაჩოვის რეფორმებში და შესაბამისად შევარდნადის, როგორც ერთ-ერთი მთავარი სუკის აგენტისა), ანუ, გამოდის, რომ ეს კონკრეტული აკრძალვებიცა და ბრძოლაც თამაში იყო.

საგულისხმოა ასევე მაყურებლის რეაქცია ფილმზე. ფილმი მილიონობით მაყურებელმა ნახა. გვანსოვს ზეპირი ისტორიები, რომ მაყურებლის ემპათია იმდენად დიდი იყო, კინოთეატრებთან სასწრაფო დახმარების ბრიგადები ყოფილა მობილიზებული. მოკლედ, თენგიზ აბულაძის „მონანიება“ გვიანსაბჭოური ეპოქის, გორბაჩოვის „პერესტროიკის“ ერთ-ერთ ნიშან-ხატად ჩამოყალიბდა. შემდგომ, 90-იანებში, როდესაც ჩვენი დროის გმირები გახდნენ ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები, ასეთ ნიშნულად იქცა ფილმი – „ერთხელ ამერიკაში“, – განსხვავებული, ამერიკული, მეინსტრიმული კულტურის ტექსტი და ენო მორიკონეს მუსიკის თანხლებით შესრულებული ჰანაშვილების

რიტუალებიც, შესაბამისად, ჩამოყალიბდა როგორც ჩვენი კულტურული ყოფის შემადგენელ ნაწილად. დღეს კონტექსტი შეიცვალა და იმავე ენიო მორიკონეს კინოშეხიკა, ამჟამად – სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის ჰიტია, როგორც კულტურის მენისტრიმიზაციის ნაწილი და, არა პანაშვიდზე, არამედ უკვე საკონცერტო დარბაზში სრულდება.

„მონანიებაში“ ტირანის გვამს „უპატიურებენ“. ცნობილი ფრაზაც – „მინც ამოვთხრი“ – ყველას კარგად გვახსოვს. იმხანად ეს, რეჟისორის მხრიდან, ერთი მხრივ, გაბედული პოზიცია იყო, – როგორც ახალი დროის დადგომის მიმანიშნებელი აქტი. დღეს კი აშკარად ჩანს, რომ „გვამების გაუპატიურება“, ლამის ეროვნულ საქმედ იქცა. გვამებს, მათ შორის, პოლიტიკურ გვამებს, დიდი დრო და ენერგია ეთმობათ. მაგრამ მხოლოდ იმაზე ფოკუსირება, რაც ვიცით, და რასაც ვხედავთ, ნაკლებად პროდუქტიულ შედეგს იძლევა, რადგან არ ვთხოვთ პასუხს მასას, არც საკუთარ თავს... არ ვსვამთ კითხვებს და შესაბამისად – არ გვაქვს პასუხები.

„მონანიება“ პოსტმოდერნული კინის ელემენტებზეა აგებული. მაგ., მარციპანის ეკლესიებით მორთული ტორტები, ჩემი აზრით, ლიბერტალიანური, სეკულარული გადმოსახედიდან, ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ნიშან-ხატია ფილმში. რეჟისორი ამ გზით რეალობის ორმაგ კოდირებას ახდენს, ანუ იმ რეალობაში, რომელშიც ღმერთი დიდი ხანია მოკვდა, არსებობს მხოლოდ ამგვარი სულიერება – ბუნეელი-დალის სულისკვეთებით გადმოცემული. გავა დრო და ტოტალურ საბჭოურ მავნებლობას ტოტალური მართლმადიდებლური დიქტატურა ჩაანაცვლებს. ისევ უფროს ერთმორწმუნე ძმაზე გადაყვანილი ისრებით.

ამ ინტერპრეტაციასთან წინააღმდეგობაში მოდის ტაძრამდე მიმავალი გზის მითოლოგემა. მიზეზი ჩემთვის ერთია – თენგიზ აბულაძე ამ ფილმში არ არის თანმიმდევრული, რაც ფილმის მთლიან სტრუქტურაზე, ენაზე, სტილისტურ თავისებურებაზეც აისახება. ტაძრამდე მიმავალი გზა შაბლონია, კონიუნქტურა, უბრალოდ, არასაბჭოური – „დისიდენტური“.

„მონანიების“ მითოლოგია ტრადიციულ ქრისტიანულ

მითხეა აგებული, რომლის საზრისიც (მაგალითად, ქრისტიანული მითოლოგიისთვის დამახასიათებელი მსხვერპლშეწირვა) რეჟიმთან მიმართებაში აიხსნება. თორნიკეს, როგორც არავიძეების შთამომავლის, თვითმკვლელობა, ასევე რეპრესირებული მხატვარი და მისი ოჯახი, არისტოკრატები, ფილმში მსხვერპლის როლში გამოდიან, რაც რეჟისორის მხრიდან, ჩემი აზრით, ერთ-ერთი სუსტი, ანუ – კონიუნქტურული ხაზია. თავად მითი კი, როგორც ტექსტის კონსტრუირების ხერხი, თავის მხრივ, ფილმის ენის პოსტმოდერნისტულ მიმართებას ამყარებს.

ფილმში, ვფიქრობ, ბევრად ცოცხალი და საინტერესოა აბელის სახე, რომელსაც, კვლავ ქრისტიანულ-მითოლოგიურ რემინისცენციებთან მივყავართ. გავიხსენოთ, აბელის სიზმარი-მონანიება. აღმოჩნდება, რომ აბელი ცოდვების მოსანანიებლად აღსარებაზე მიდის ვარლამთან, ანუ – ეშმაკთან. ამ ეპიზოდში ნაჩვენებია თევზის ჩონჩხი. თევზი – ქრისტიანობის ერთ-ერთი მთავარი სიმბოლოა. სასამართლოს დარბაზში გამოღვიძებულ აბელს, სწორედ ეს თევზის ჩონჩხი შერჩება ხელში, ანუ – მემკვიდრეობა... მიძიმე მემკვიდრეობა და რაც ყველაზე ცუდია – გამოუვალობა.

ესაა ფილმი არა მონანიებაზე, არამედ გამოუვალობაზე. ფილმის გამოსვლიდან 30 წელია გასული. სახეზე კი გვაქვს – ტოტალიტარიზმის რეინკარნაცია. ცხადია, პუტინის რეჟიმს ვგულისხმობ, როდესაც იგივე „რეფორმატორი“ გორბაჩოვი ყირიმის რუსეთთან მიერთებას უჭერს მხარს, ხოლო შევარდნაძე, კარგად ვიცით, როგორი „დემოკრატიც“ იყო...

ნობელიანტი მწერალი სვეტლანა ალექსიევიჩი ამბობს: „ჩვენ ვფიქრობდით, რომ კომუნიზმი დავასამარეთ. მოვიდა პუტინი და დავინახეთ, რომ ეს პროცესი არ ყოფილა შეუქცევადი“.¹ ის საუბრობს ახალ „წითელ ადამიანზე“ და იმაზე, თუ რატომ არ უნდა ვიამაყოთ ჩვენი ისტორიით, რადგან მსგავსი „წითელი ადამიანები“ ჩვენ შორისაც მრავლად არიან: საბჭოური წარსულით ამყობენ და სტალინის მონუმენტებსაც დგამენ საკუთარ ეზოებში.

¹ Светлана Алексиевич- Коллективный Путин. <http://www.dw.com/ru>

ოთარ იოსელიანის სურათი – „პეპლებზე ნადირობა“ სულ სხვა კინოტრადიციებს ეყრდნობა. მართალია, ამ ფილმშიც გვხვდება ციტირება, პოსტმოდერნული თამაშის ელემენტები, მაგრამ, რეჟისორის მხრიდან, ესაა სიყვარულის ახსნა მათდამი, ვინც ევროპული კინოანბანი შექმნეს: ჟან ვიგო, ლუის ბუნუელი, ჟაკ ტატი. ესაა საფრანგეთში გადაღებული ქართველი რეჟისორის ყველაზე ფრანგული ფილმი. და კვლავ – ნოსტალგია წარსულისადმი, არასაბჭოურისადმი. ესაა არისტოკრატიული სულის გაელვება, არამხოლოდ კანტიანური გაგებით.

ფილმში ერთ-ერთ მთავარ როლს ასრულებს ფილოსოფოსი ალექსანდრ პიატიგორსკი – ნიშნობრივი ფიგურა ანტისაბჭოური სულისკვთებისა. იგი არაწითელი ინტელექტუალია. მისი თქმით, არ არსებობს იოსელიანზე ანტიდემოკრატი ადამიანი. მისთვის (ანუ, იოსელიანისთვის) კაცობრიობა იყოფა ორ ნაწილად: ისინი, ვისაც ახსოვთ, უყვართ, პატივს სცემენ მამებს, ბაბუებს, წინაპრებს და ისინი, რომლებიც მეორე, ანუ კრებით – „შპანა“, „ბიდლო“ – ნაწილში მოიაზრებიან და რომელთაც იოსელიანი ვერ იტანს. – „Посмотри на своих Русских“, – რეჟისორის ამ ირონიულ ფრაზას იხსენებს ფილმში პიატიგორსკი. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ იოსელიანს ერთნაირად არ უყვარს ფრანგებიც და ქართველებიც, უფრო სწორად, ნებისმიერი ეროვნების ის ადამიანები, რომლებიც – ШПАНА-ში მოიაზრებიან.

განსაკუთრებული „სითბოთი“ ეპყრობა გმირი რუს ქალებს. მოსკოვური კომუნალური ბინიდან პარიზამდე გზა მოკლე აღმოჩნდა „პეპლების“ ერთ-ერთი გმირისთვის. იგი ხომ ამ „შატოს“ ახალი მეპატრონეა, ისევე, როგორც – აფროამერიკელი ქალი ან იაპონელი ინვესტორები. იცვლება მხოლოდ გეოგრაფია. მოსკოვი ჩაანაცვლა პარიზმა... მენტალობა კი უცვლელი დარჩა. ეგრეთ წოდებული „სოვოკი“ ვერასდროს გახდება ფრანგი, პარიზელი.

ფილმში ისტორია ერთ-ერთ შატოში ვითარდება. ასეთი შატოები მრავლადაა საფრანგეთში. პოლიტიკორექტულობის ეპოქაში არა სოციალური ფენები, არამედ – რასები ანაცვლებენ

ერთმანეთს. მეტად მახვილგონივრული პოსტმოდერნული იგავია საფრანგეთისთვის, მით უფრო, აქტუალური – ბოლო ათწლეულების განმავლობაში. იოსელიანიც, როგორც არარეტროგრადი რეჟისორი, ინტელიგენციის რუსული გაგებისგან შორსაა და, ეს ბუნებრივია. – «Кто это придумал в России, что настоящему человеку надо плохо есть и плохо одеваться?!», – ეს კონცეპტი რუსმა ინტელექტუალმა, როზანოვმა ჯერ კიდევ ძალიან ადრე გააპროტესტა. იოსელიანი ამ შემთხვევაშიც „ანტიდემოკრატად“ გვევლინება: რუსები მისთვის ან საბჭოელი ხამები არიან, ან ისინი, ვისაც ცხოვრების ნიჭი არ აქვთ... და ამას ათასგვარი ცრუ თეორიით ამართლებენ.

ჩემი აზრით, ევროპა, საფრანგეთი იოსელიანის ფილმში, რაღაცით – უელბეკისეულია. „პეპლებზე ნადირობა“ 1992 წელსაა გადაღებული, მაშინ, როდესაც უელბეკის რომანი „მორჩილება“ 2015 წელს დაიწერა. უელბეკის რომანში 2022 წელს მეხუთე რესპუბლიკის პრეზიდენტი ხდება არა ექსტრემისტი, ტერორისტი, არამედ – ზომიერი მუსლიმი, მოჰამედ ბენ აბასი. მუსლიმიზაცია – აქ, განახლების ტოლფასია, ანუ, საფუძველი ახალ იდენტობას ეყრება. ფრაგული სინამდვილეც არაა შორს მხატვრულისგან – 2016 წელს საფრანგეთის განათლების მინისტრი მაროკოელი მუსლიმია. ოთარ იოსელიანმა და მე ვიცით, რომ ეს ყველაფერი ევროპის ბურჟუაზიული კეთილდღეობის ნაყოფია, ან, უფრო ზუსტად – საფასური.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ფრენსის ფუკუიამა, ისტორიის დასასრული და უკანასკნელი ადამიანი, გამოცემლობა „მშვიდობის დემოკრატიისა და განვითარების ინსტიტუტი“, თბ., 1999.
- Георгий Гачев, *Ментальности народов мира*, 2003.
- Светлана Алексиевич- Коллективный Путин. <http://www.dw.com/ru>

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

ვისტერნის გავლენა ქართულ კინოზე

ამერიკული კინემატოგრაფის პოპულარული ჟანრი ვესტერნი კინოში ამერიკული მხატვრული ლიტერატურიდან და სახვითი ხელოვნებიდან მივიდა და მაშინვე უსაზღვრო ავტორიტეტი მოიპოვა. როგორც ცნობილი ისტორიკოსი ჰენრი სთილ ქომეიჯერი წერს, – ამით „ამერიკელებმა მოიმარაგეს ბრწყინვალე, მდიდარი, რომანტიკული და თითქმის უმწიკვლო წარსული, რომელშიც იყვნენ მხოლოდ გმირები და გამარჯვებები – წარსული, რომელიც ამერიკის ამომავალ დიდებას პროლოგის მაგივრობას უწევდა“.¹

მცირე ხანში ვესტერნი მსოფლიოს მოედო და არაერთი თაყვანისმცემელი გაიჩინა. ამასთან ერთად, ვესტერნების გადაღება სხვადასხვა ქვეყანაშიც დაიწყო, მაგრამ ისინი ვერაფრით სჯობდნენ ამერიკულ ნამუშევრებს და მხოლოდ განწირულნი აღმოჩნდნენ მათთან საპაექროდ. ამის თვალსაჩინო მაგალითებია – იტალიური „სპაგეტი ვესტერნები“ თუ მექსიკური „ვესტერნ ტორტილები“.

ვესტერნის ესთეტიკა და ელემენტები: ჯირითი, დენა, ურთიერთსროლა, ფინალური დუელი და ა. შ. გადაედო სხვა კინოჟანრებსაც. ამ მხრივ, განსაკუთრებით იხეირა სათავგადასავლო კინომ, რომლის ნიმუშები მრავლად კეთდებოდა ამა თუ იმ ქვეყნის კინოსტუდიებში.

ვესტერნის სტილისტიკა და ელემენტები ქართულ კინემატოგრაფშიც შემოვიდა მას შემდეგ, რაც საქართველოში, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შედეგად, შესაძლებელი გახდა საფუძველი ჩაყროდა სისტემურ კინოწარმოებას. იმხანად,

¹ Commager, Henry Steele. The Search for a Usable Past, and Other Essays in Historiography. New York: Knopf, 1965, p. 27

საბჭოთა კინოში გაჩნდა ახალი მიმართულება – ისტორიულ-რევოლუციური ფილმი, რომელიც თანდათანობით ჟანრად „აკურთხეს“. მის მიზანს შეადგენდა, ერვენებინა ადამიანების გამოჩენილი გმირობა რევოლუციისა და სამოქალაქო ომის მსვლელობისას, რათა მაყურებლისთვის დაენახვებინა, როგორ სწირავდნენ ისინი თავს მაღალი იდეალებისთვის.

აქედან მოყოლებული, ქართულ კინომცოდნეობაში (და კინომაყურებელშიც) წარმოიშვა ტენდენცია, რომ ასეთ ფილმებს ზოგჯერ ქართულ ვესტერნებად მოიხსენიებდნენ, რაც არასწორია, რამეთუ თავად ვესტერნს აქვს მკვეთრად გამიჯნული ნორმები და კანონები, ისტორიული და გეოგრაფიული ჩარჩოები. ამდენად, რომელიმე ქართული ისტორიული (ან ისტორიულ-რევოლუციური) კინოსურათი, რომლის მოქმედება საქართველოს (ან, როგორც ადრე იყო, საბჭოთა კავშირის) რომელიმე კუთხეში მიმდინარეობს, არაც და არამც არ შეიძლება იწოდებოდეს ვესტერნად, ვინაიდან, ბოლოს და ბოლოს, თვით ჟანრის სახელწოდება მიუთითებს, რომ მასში იგულისხმება ამერიკული ე.წ. ველური დასავლეთი (ან მიმდებარე ტერიტორია) თავისი კოვბოებით, შერიფებითა თუ ინდიელებით.

არა მარტო ქართული, არამედ, ზოგადად, საბჭოთა კინემატოგრაფის პირველ ვესტერნად მოიხსენიებენ ივანე პერესტიანის ფილმს – „წითელი ეშმაკუნები“, რომელიც 1923 წელს გადაიღეს საქართველოს სახკინმრეწვში.¹

თავისთავად, ეს ნამუშევარი არ იყო ვესტერნი, ვინაიდან მოქმედება ხდება აღმოსავლეთ უკრაინაში, სადაც რუსეთის იმპერიის დაშლისა და ბოლშევიკების მიერ ხელისუფლების ხელში ჩაგდების შედეგად, სამოქალაქო ომი მიმდინარეობდა.

კინოსურათის გმირები, ეტელ ლილიან ვოინიჩისა და ჯეიმზ ფენიმორ კუპერის რომანტიკულ-სათავგადასავლო რომანების კითხვით გატაცებული ახალგაზრდები, შავკანიან მეგობართან

¹ “Искусство кино”, 1990, №9, стр. 114, Землянухин С., Сегида М. Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996, Москва, “Дубль-д”, 1996, стр. 283

ერთად, მზვერავებად ჩაეწერებიან სახელისუფლებო ცხენოსან არმიაში და მედგრად ებრძვიან მტერს. რასაკვირველია, ფილმს ვესტერნის გავლენა საკმაოდ ბევრ ნიუანსში აქვს. თუნდაც იმაში, რომ რეჟისორმა, როგორც კინემატოგრაფისტები იტყვიან ხოლმე – „ქუჩიდან აიყვანა“ მსახიობები, ანუ მთავარ როლებზე მიიწვია ცირკის არტისტები – აკრობატები და მოკრივე, რომლებიც შესანიშნავად ასრულებდნენ ვესტერნის ჟანრისთვის სახასიათო, ურთულეს ტრიუკებს – საუცხოოდ აჯირითებდნენ ცხენებს, გადიოდნენ ბაგირზე, დარბოდნენ მატარებლის სახურავზე და სხვ. ამასთან, ფილმი აგებულია ვესტერნის ერთ-ერთ პოპულარულ თემაზე – ესაა პერსონაჟის (ან პერსონაჟების) პირადი შურისძიების ამბავი, რომელიც სწორედ „პოლივუდურ სტილში“, „ჰევი ენდით“ („ბენდიერი დასასრული“) მთავრდება.

„წითელ ეშმაკუნებს“ მაყურებლის აღტაცება და საოცარი კომერციული მოგება მოჰყვა, ხოლო იმდროინდელმა პრესამ ხოტბით ცაში აიყვანა. „პირველი მერცხალი“, „საბჭოთა კინემატოგრაფის სასწაული“, „დიდებული საწყისი“, „პირველი საბჭოთა კინოშუქურა“ – ასეთი სათაურებით იწერებოდა მასზე სტატიები.¹ ფილმმა ერთგვარი დასაბამი დაუდო ვესტერნის სტილისტიკის ფართო გამოყენებას საბჭოთა, და მათ შორის, ქართულ კინოწარმოებაში.

აღსანიშნავია გარემოებაც, რომ ამერიკული ვესტერნის ე.წ. ოქროს ხანის (რომელიც XX საუკუნის 40-60-იან წლებს მოიცავდა) საუკეთესო ნაწარმოებები საქართველოში, როგორც საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთ რესპუბლიკაში, თითქმის არ შემოდიოდა. ამაში, უპირველეს ყოვლისა, „დამნაშავე“ იყო „ცივი ომის“ პოლიტიკა, როდესაც მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, ნაციზმის წინააღმდეგ ერთად მებრძოლი ორი ბანაკის წარმომადგენლები – საბჭოთა კავშირი და მისი მოკავშირეები ერთმანეთს დაუპირისპირდნენ (ვესტერნი ზომ ამერიკანიზმის იდეოლოგიას ემსახურებოდა). ამასთან, ცალკეულ შემთხვევებში, საბჭოთა კინოს მესვეურებს გულზე

¹ დოლიძე ზ. ქართული კინო. თბილისი, „რაიო“, 2004, გვ. 31

არ ესატებოდათ ამა თუ იმ ამერიკული ვესტერნის შემქმნელი კინემატოგრაფისტებიც (მაგალითად, ჯონ ფორდი, ჯონ უეინი, ჰაუარდ ჰოქსი, სესილ დემილი და ა.შ.), რომლებიც აშკარა ანტიისოვეტიზმით გამოირჩეოდნენ, კომუნიზმისა თუ კომუნისტების წინააღმდეგ მებრძოლებად მოიაზრებოდნენ¹ და მათ ნამუშევრებს – ჟანრის შედეგებს საბჭოთა კინოეკრანებს არც აკარებდნენ (თუ ამაში არ ჩავთვლით ჯონ ფორდის შედეგ „დილიჯანსს“, რომელიც ომის პერე გაუშვეს როგორც „ნაალაფარი ფილმი“, გადაკეთებული სათაურით). ამის მიუხედავად, ქართულ კინემატოგრაფში მოღვაწე იმჟამინდელი რეჟისორები მაინც სარგებლობდნენ ვესტერნის ელემენტებით და თავიანთ ფილმებში მცირე ან დიდი ღოზებით სვამდნენ მათ.

ამის შესანიშნავი ნიმუშია გიორგი შენგელაიას კინოსურათი „მაცი ხვიტია“ (1966), რომლის მთავარი პერსონაჟი არაფრით ჩამოუვარდება ვესტერნის განხმაურებულ გმირებს. ფილმს საფუძვლად დაედო ანტონ ფურცელაძის, XIX საუკუნის 60-იან წლებში დაწერილი, იმავე სახელწოდების რომანი, რომელშიც აღწერილია წინა საუკუნეში, დასავლეთ საქართველოში მცხოვრები, ერთი, თავისუფლების მოყვარე ვაჟკაცის ტრაგიკული თავგადასავალი.

იგი უზადოდ ფლობს იარაღსა და ცხენს, გამეტებით ებრძვის ტყვეთა სყიდვის ყოვლად უზნეო პრაქტიკას, რაც გამეფებული იყო სამეგრელოს მაშინდელ სამთავროში (და არა მარტო იქ), ილტვის საკუთარი დებისა და შეყვარებულის გადასარჩენად, რისთვისაც ყაჩაღებთან გარიგებაზეც კი მიდის და ა.შ. მოკლედ რომ ითქვას, ყველანაირი ღირსებით შეძკული, დადებითი და მისაბაძი კინოგმირია, მართლაც ისეთი, როგორებიც იყვნენ ტრადიციულ ამერიკულ ვესტერნებში, სიკეთისა და მოყვასის კეთილდღეობისათვის თავს რომ არ ზოგავდნენ.

„მაცი ხვიტიას“ გადამღები ჯგუფის და, რა თქმა უნდა,

¹Studlar, Gaylyn and Mathew Bernstein (ed.). John Ford Made Westerns. Filming the Legend in the Sound Era. Bloomington: Indiana University Press, 2011, p. 220

პირველ რიგში, მისი რეჟისორის დამსახურებაა არა მხოლოდ უზადოდ და ამღელვებლად მოთხრობილი ამბავი, არამედ ჩინებულად დადგმული ბატალური ან დუელანტური სცენებიც, რაშიც ვესტერნის გავლენა ნათლად იგრძნობა. და ეს დიდად მისასალმებელი ფაქტია, რომ ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა პოპულარული კინოჟანრიდან აიღეს და ქართულ კინოში გადმოიტანეს მისი საფირმო ელემენტები, მიუსადაგეს ქართულ თემატიკას და მშვენიერი შედეგი მიიღეს.

იგივე გაიმეორა გიორგი შენგელაიამ მორიგ ისტორიულ-სათავგადასავლო ნამუშევარში – „ზარება და გოგია“. აღსანიშნავია ისიც, რომ ორივეგან, მთავარ როლებში რეჟისორმა არაპროფესიონალი მსახიობები ათამაშა.

დღეს, როდესაც ინფორმაციის მოძიების მთავარ წყაროდ ინტერნეტი იქცა, აქა-იქ მაინც ვხვდებით „მაცი ხვითას“ ქართულ ვესტერნად მოხსენების მაგალითებს,¹ რაც არასწორია და ხელს უწყობს დეზინფორმაციის გავრცელებას მაყურებელში.

ფილმი ვესტერნი იქნებოდა მაშინ, თუკი მის სიუჟეტურ ქარგას გადაიტანდნენ XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის დასაწყისის ამერიკულ „ველურ დასავლეთში“, მისი გმირები იქნებოდნენ ამერიკელები და ა.შ. ერთი სიტყვით ისე, როგორც მოხდა დაახლოებით 50 წლის წინ, როდესაც გამოჩენილ იაპონელ კინორეჟისორ აკირა კუროსავას პოპულარული ფილმის – „შვიდი სამურაი“ ამერიკული ე.წ. რიმეიქი, ვესტერნი – „შესანიშნავი შვიდეული“ გადაიღეს.

ცალკე უნდა გამოიყოს ყარამან (გუგული) მგელაძის ისტორიულ-რევოლუციური კინოსურათი „გათენების წინ“ (1971), რომელიც დიდი ხანია არც კინო და არც ტელეეკრანებზე არ გასულა, არადა, ვესტერნის გავლენა ქართულ კინოში ყველაზე მეტად მას ეტყობა.

სიუჟეტი დამოუკიდებელი საქართველოს (1918-1921 წწ.) ბოლო პერიოდს აღწერს და მოგვითხრობს, თუ როგორ

¹ <https://culturefinders.wordpress.com/2015/01/20/1960-70-იანი-წლების-ქართული-კინო/>

ებრძოდნენ ერთმანეთს სახელისუფლებო დანაყოფები და მათ წინააღმდეგ აჯანყებული, ბოლშევიკების მართული გლეხები.

მთავარი პერსონაჟი – ფარნაოზ მორჩაძე (რომლის როლს ცნობილი მსახიობი გურამ ფირცხალავა ასრულებს), მართლაც კლასიკური ვესტერნისთვის სახასიათო ჰეროიკული ფიგურაა – მამაცი ლიდერი, ერთგული მეგობარი და იდეისთვის თავდადებული მებრძოლია.

ჩემი აზრით, გურამ ფირცხალავა, ორიგინალური ტიპაჟითა და სამსახიობო მონაცემებით, ფრიად დაამშვენებდა ნებისმიერ ვესტერნს. კინოსურათის პირველივე ეპიზოდებში ისეთი სცენები და სიტუაციებია წარმოდგენილი, ისეთი მარჯვე და ოსტატური დეენისა თუ ურთიერთსროლის ფრაგმენტებია ნაჩვენები, რომ შთაბეჭდილება გრჩება – ისინი ან ჯონ სტერჯესმა, ან სერჯო ლეონემ დადგესო, ჩვეულ სტილში. სრულებითაც არაა გასაკვირი, რომ გუგული მგელაძემ, ამ ფილმზე მუშაობისას, ალბათ, ბევრ რამეში მათი ვესტერნებით იხელმძღვანელა. ესეც ხომ ფაქტია, რომ რეზო ჩხეიძემ და თენგიზ აბულაძემ იტალიური ნეორეალიზმის გავლენით გადაიღეს „მაგდანას ლურჯა“, რომელსაც, ლიტერატურული პირველწყაროსაგან განსხვავებით, ფინალი შეუცვალეს.

„კოლხური ბალადა“ (1975) და „მიზანი“ (1979) კინორეჟისორ გენო ხოჯავას ისტორიული ჟანრის ფილმებია, რომლებშიც ასევე თვალნათლივ იგრძნობა ვესტერნის გავლენა როგორც სიუჟეტის აგების პრინციპში, ისე ცალკეულ პერიპეტეიებში. თუმცა, არც ერთია ვესტერნი და არც მეორე (ნიშანდობლივია, რომ ორივეში მთავარ როლებს გურამ ფირცხალავა ასრულებს).

ამ ორ, საქართველოს ისტორიის სხვადასხვა ეპოქაში მიმდინარე ამბავში, კინოდრამატული თხრობის ესთეტიკა ბევრადაა დავალებული ვესტერნისგან, რომელსაც, როგორც კინოჟანრს, კინემატოგრაფიული და ნარატიული კრიტერიუმები, პერსონაჟების კლასიფიკაციები და სხვ. გააჩნია, რომელთა შესახებ ყოველთვის წერდნენ ჟანრის თეორეტიკოსები.⁶¹

¹ La Review du Cinema. 1969, N4, p. 24

ორივე შემთხვევაში რეჟისორმა, რომელსაც ზოგიერთი ახლაც ქართული ვესტერნების ავტორად მოიხსენიებს, პატიოსნად გამოიყენა ზემოაღნიშნული ნიშანთვისებები, ოღონდ ქართული კინოგმირებითა და გარემოებებით.

ბუნებრივია, რომ ვესტერნის გავლენა, ამა თუ იმ სახით, სხვა ქართულ ფილმებზეც გავრცელდა. კინოში, როგორც ხელოვნების სხვა დარგებში, ეს სრულებით ჩვეულებრივი მოვლენაა. თუმცა, მსგავს კინოპროდუქციას ვესტერნს ნუ დავარქმევთ. იქნებ, მომავალში რომელიმე ქართველმა კინორეჟისორმა მართლაც გადაიღოს ნამდვილი ვესტერნი თავისი ისტორიულ-გეოგრაფიული ჩარჩოებით, მხატვრული ნორმებითა და კანონებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- დოლიძე ზ. ქართული კინო. თბილისი, „რაეო“, 2004.
- “Искусство кино”, 1990, №9, стр. 114, Землянухин С., Сегида М. Домашняя синеотека: отечественное кино 1918-1996, Москва, “Дубль-д”, 1996.
- Commager, Henry Steele. The Search for a Usable Past, and Other Essays in Historiography. New York: Knopf, 1965.
- Studlar, Gaylyn and Mathew Bernstein (ed.). John Ford Made Westerns. Filming the Legend in the Sound Era. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- <https://culturefinders.wordpress.com/2015/01/20/1960-70-იანი-წლების-ქართული-კინო>.
- La Review du Cinema., N4. 1969.

მაია ლევანიძე,

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

1990-იანი წლების ქართული კინო ახალი ფორმის კიშკაში

XX საუკუნის 80-90-იანი წლების კინემატოგრაფში რამდენიმე ლოკალური მიმართულების არსებობის მიუხედავად, ფორმათა მრავალფეროვნება არ აღინიშნებოდა. იქნებოდა ერთგვარი „მინი“ მიმართულებები, მაგალითად, ამ პერიოდის ევროპულ კინოში დასაბამი მიეცა ისეთ მიმდინარეობას, როგორიცაა – look (ხედვა), რომლის ლოზუნგიც იყო „გამოსახულება – გამოსახულებისთვის“. უპირატესობა მიენიჭა გამოსახულების რაობას, მონოქრომულობას, გამოიყენებოდა მკვეთრი ლოკალური ტონები, პავილიონის ესთეტიკა, რთული განათების სისტემები, ფორმის ძიებები, მეტაფორულობა, სტილიზირებული გამოსახულება. ამ მიმართულების თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო ჟან-ჟაკ ბენექსი.

მსგავსი მცირე მიმართულებები დიდ სკოლას არ ქმნიდნენ. დროის პატარა მონაკვეთში იბადებოდნენ, ვითარდებოდნენ, ქრებოდნენ – ისევე, როგორც, ვთქვათ, „ჰიპერრეალიზმი“. ის ფერწერაში „ფოტორეალიზმის პრინციპებს ეყრდნობოდა. არარსებული რეალობის „ფოტოგრაფიული იმიტირება“ ქმნიდა ამ მიმართულების სპეციფიკას, რაც მკვეთრად აისახა ვიმ ვენდერსის შემოქმედებაში.

თხრობის მღორე რიტმი, მკვეთრი, კონტრასტული, შავ-თეთრი, მონოქრომული გამოსახულება განსაკუთრებულ ესთეტიკურ ნიშანს ქმნიდა. მაგრამ ეს მიმართულებები უკვე არსებული ესთეტიკური კატეგორიების, ფორმის, სტილის გამგრძელებლად შესაძლოა მივიჩნიოთ, რადგან ძირითადად, ახალი სტილისტური ელემენტების შეტანით, მათ

გავრცობას, დახვეწას ცდილობენ. 80-იან წლებში არსებული პატარა მიმართულებები ერთგვარად შთანთქა უფრო ფართო მიმართულებამ, როგორცაა „პოსტმოდერნიზმი“. 70-იანი წლებიდან დასავლურ კინოში და საერთოდ, ხელოვნებაში აღმოცენებული ეს მიმართულება 80-იან წლებში უფრო ფართოვდება, დგინდება. პოპულარული ხდება საბჭოთა კავშირშიც. მისი არაკანონიკური განუსაზღვრელი ფორმები უფრო და უფრო იპყრობს კინემატოგრაფს.

რას გულისხმობდა „პოსტმოდერნი“? „ახალ ბარბაროსებს“ შეეძლოთ, „აპოკალიფსის“ შემდგომ კინემატოგრაფში, გამოეხატათ თავისუფალი, ზოგჯერ მკვეთრი, „ხულიგნური“ დამოკიდებულება ფორმის, სტილის, ჟანრისადმი. „პოსტმოდერნიზმი“ განიხილება არა, როგორც კონკრეტული მიმართულება, არამედ როგორც საერთო სიტუაცია კულტურაში, ფილოსოფიაში. იქმნება ატმოსფერო, რომელიც კინს აქცევს ხელოვნებად და პირიქით. პოსტმოდერნიზმი, პირველ რიგში, იყო მსოფლმხედველობა, რომელიც განსაზღვრავდა აზროვნების სტილს – ეკლექტურს, ქაოტურს, მაგრამ, იმავდროულად, ძალიან საინტერესო ტექსტს.

პოსტმოდერნიზმის ცენტრალურ იდეად გვევლინება ყველა შესაძლებელი დისკურსის თანასწორად არსებობა. ის, მდიდარი ინტელექტუალური ტრადიციების არსებობის პარალელურად, უარჰყოფს აბსოლუტური ჭეშმარიტების არსებობას.

პოსტმოდერნისტები მიდიან იმ განცდამდე, რომ ხელოვნებაში – „უკვე ყველაფერი ითქვა“. ამიტომ, სამყაროც კულტურულ კონტექსტში განიხილება – „სამყარო, როგორც ტექსტი“. ნაწარმოებში ძირითადი აქცენტი გადადის არა ესთეტიკაზე, შინაარსზე, არამედ კულტურულ კოდებზე. ტექსტში ჩნდება ციტატები, როგორც ფორმაშემოქმედებითი ელემენტი. ანუ ინტერტექსტი. სამყარო, როგორც ქაოსი, – კულტურული კოდების ჯგამი. ამ სისტემაში რთულია გაიმიჯნოს სიკეთე და ბოროტება. ირონიული დამოკიდებულება მთლიანად აქრობს კინოში მანამდე არსებულ „თანადასწრების ეფექტს“. ამ მიმართულების წარმომადგენლები, იგივე დევიდ ლინჩი, **პიტერ**

გრინუეი, პედრო ალმოდოვარი და კვენტინ ტარანტინო არ გამოირჩევიან ერთიანი სტილისტიკით, თუმცა მსოფლადქმა, მსოფლმხედველობა ერთი აქვთ.

1980-90-იანი წლების კინოს გამოსახულებაზე, მნიშვნელოვან ზეგავლენას ახდენს ტელევიზია, მოგვიანებით კი – ახალი ტექნოლოგიები. თვით ტელევიზია უპირატესობას ანიჭებს გამოსახულების მოზაიკურ აკინძვას, ეკლექტურობას. ფაქტების საერთო ჯამით იკვეთება ერთიანი იდეა, იდეოლოგია, არსი. ტელევიკრანებთან ურთიერთობისას კი მაყურებელი აყალიბებს საკუთარ გამომსახველობით რიგს, სხვადასხვა არხზე „გადარბენით“ ანუ მოზაიკური გამოსახულების სწრაფი, დინამიკური ცვლილებით, მას აჩვევს მოგვლენის აქტიურ აღქმას. აქედან გამომდინარე, თხრობის აქტიური რიტმი, ხშირად, გადამწყვეტი ფაქტორი ხდება მაყურებლის ინტერესის წარმოქმნისათვის. თავისთავად მსგავსი დამოკიდებულება მოქმედებს კინოგამოსახულების თავისებურებაზეც.

დასავლურ კინემატოგრაფში, „ახალი სახის“ ძიების რთული პროცესი თითქოს დამოუკიდებლად მიმდინარეობდა. პოსტსაბჭოთა კულტურა, რომელიც, ფაქტობრივად, სიახლის დანერგვას, ფაქტობრივად, არსებული, ტაბუირებული თემების განცხადებაში ხედავდა, ფორმის თვალსაზრისით იშტამპებოდა.

რუსული კინემატოგრაფი რეალობის განსაკუთრებულად აგრესიული დაფიქსირებით აღინიშნებოდა. „პატარა ვერა“, „ასსა“ და „პერესტროიკის“ სხვა ფილმები გამოირჩეოდნენ მისწრაფებით – რეალობა წარმოეჩინათ ყველაზე უარყოფითი კუთხით: სექსი, ძალადობა, გაუცხოებული ადამიანები, რომლებიც პიროვნების ნიველირების, ტაბუთა მძლავრი არსებობის პირობებში ყალიბდებიან ინერტულ-აგრესიულ კონფორმისტებად. ადამიანები დაბალი ფენიდან მკვეთრად გამოხატავენ უკვე არსებულ შედეგს, რომელიც 70-წლიანმა დიქტატურულმა რეჟიმმა მოიტანა. „პერესტროიკის“ პერიოდი, ცალკეული რესპუბლიკისათვის ეროვნული თვითგამოხატვის ხანად იქცა. მიმდინარეობდა თავისუფალი სივრცის ძიებისა

და ხელოვნების საბჭოური იდეოლოგიის ზეგავლენისგან განთავისუფლების პროცესი.

ჟურნალში „Сине фанарь“ 1987 წელს დაფიქსირდა „რუსული პარალელური კინოს“ მსოფლმხედველობა. ის გაიაზრება პროტესტით, როგორც საზოგადოებაში, ასევე საბჭოთა კინოში არსებული მდგომარეობის მიმართ. ამ მიმდინარეობის წარმომადგენლები იყვნენ: ევგენი ფრიტი, ოლეგ კოტელნიკოვი და სხვები. მათი ძირითადი პრინციპი იყო – ყველა საშუალებით ეჩვენებინათ საზოგადოების „ზრწნის“ პროცესი. ამ მიზნით იყენებდნენ უხარისხო ფირს, მნიშვნელობას ანიჭებდნენ: „შავ იუმორს“, „დაუდევარ მონტაჟს“, დაჩქარებული გადაღების მეთოდს. „ნეკროფილია“ (ევ. ფრიტი), რომელიც, ფაქტობრივად, გამოხატავდა საბჭოთა მითოლოგიური კინოს „სიკვდილს“, ფორმის თვალსაზრისით, საკმაოდ არაორიგინალური და სწორხაზოვანი აღმოჩნდა.

ახალ მიმართულებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა როკ-კულტურამ, თანამედროვე რუსულ მხატვრობაში არსებულმა ახალმა მიმართულებებმა, რომელთაც უწოდებდნენ: „ახალ ველურებს“, „ახალ ტალღას“ და „თავისუფალ ფიგურაციას“. „ნეკროფილების“ პროტესტი, ახალი კულტურის შექმნის მცდელობა, ფაქტობრივად, კრახით დასრულდა, რადგან „ალტერნატიულმა“ ხელოვნებამ დასავლური კულტურის ერთგვარი კოპირება მოახდინა. ქვეყნის იდეოლოგიური ბერკეტის საბოლოოდ დაშლამ, სახელმწიფოებრივი სტრუქტურის თანდათანობით ცვლილებამ 90-იან წლებში გამოიწვია ძველი ფორმების უარყოფის პროცესი. რუსულმა კინემატოგრაფმა უფრო სწრაფად „აულო ალლო“ მიმდინარე პროცესებს და კომერციული კინემატოგრაფის შექმნაზე გადავიდა.

საქართველოში 1980-90-იანი წლები მნიშვნელოვანი და რთული პერიოდია: საბჭოთა კავშირიდან – დამოუკიდებელ საქართველოში. პერიოდი, როდესაც ინგრევა ძველი და ჯერ კიდევ იდეის დონეზე ყალიბდება ახალი. ჩნდება შემოქმედებითი, სულიერი და მატერიალური კრიზისი.

იმის მაგივრად, რომ 1990-იან წლებში, ქართული

კინო ევროპულის პარალელურად განვითარებულიყო, გაეზიარებინა დასავლური კინოს ძირითადი ტენდენციები, წინა პლანზე წამოეწია ადამიანის პრობლემა და არა მხოლოდ საზოგადოების, მან ვერ შეძლო გათავისუფლებულიყო წინა თაობის ესთეტიკისგან, იგავური ფორმისგან, საზოგადოების კრიტიკისგან, პიროვნების, როგორც საზოგადოების ნაწილის, თუნდაც, მეამბოხის, მაგრამ მაინც, მისი ნაწილის ჩვენებისგან. ქართული კინო დაშორდა პოსტსაბჭოთა სივრცესაც.

1990-იანი წლების კრიზისული სიტუაციისთვის დამახასიათებელი გახდა სიუჟეტის სიმარტივე, გმირთა სახეების სქემატურობა, შინაარსისგან დაცლილი მეტაფორული აზროვნება, ეფექტური გამომსახველობითი სტრუქტურის შექმნის ტენდენცია. ფაქტობრივად, ყველაფერი ის, რაც 1960-70-იანი წლების ქართული საავტორო კინოსთვის იყო დამახასიათებელი და რაც ეროვნული კინოს განსაკუთრებულ ნიშანს ქმნიდა, XX საუკუნის ბოლოს, უარყოფით ტენდენციებად ჩამოყალიბდა.

საერთო ტენდენციების პარალელურად, ქართულ კინოში მაინც შეინიშნება მცდელობა შეიქმნას თხრობის ეკლექტური ფორმა და ამ ფორმით ქვეყანაში არსებული მწვავე პრობლემების გადმოცემის ტენდენცია. ამ პერიოდში შეიქმნა კახა მელითაურის – „როდესაც ჩავიქროლებს, რაც ვერ ჩავივლის“, ლევან ანჯაფარიძის „ორმაგი სახე“, რეზო ესაძის „ჭერი“ და სხვა. ეს ფილმები უფრო მეტად იზიარებდნენ რუსი რეჟისორის ალექსანდრე სოკუროვის შემოქმედებისთვის (განსაკუთრებით 1986 წელს გადაღებულ ფილმს „მწუხარე უგრძობლობა“) დამახასიათებელ აბსურდს და ვიზუალურ ეკლექტიკას. მათგან განსხვავებით, ელდარ შენგელაიას – „ექსპრეს-ინფორმაცია“ ფორმის თვალსაზრისით იზიარებდა პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს, თუმცა მხოლოდ ერთი შეხედვით.

ფილმს რეფრენად გასდევდა მერაბ მამარდაშვილის ფრაზა – „დამოუკიდებლობა ჩვენთვის იმის საშუალებაა, რომ ჩვენი თავი დავინახოთ“. და, როგორია ჩვენი სახე, რას წარმოადგენს 90-

იანი წლების ორად გაყოფილი საზოგადოება? ეს თემა ერთ-ერთი აქტუალური საკითხია 90-იანი წლების რეჟისორებისთვის, რომლებიც ცდილობენ გაერკვნენ რეალობაში, გაიაზრონ ის ქაოტური, აქტიური პროცესები, რომლებიც მათ ირგვლივ ვითარდება. თუმცა ეს მცდელობა, უფრო ხშირად ფიქსაციით, პრობლემის მონახაზის შექმნის ტენდენციით გამოიხატება.

მაგალითად, დიტო ცინცაძის ფილმში „ზღვარზე“ საზოგადოების და პიროვნების პრობლემა დგას, – ავტორი აქცენტს აკეთებს როგორც პიროვნების შინაგანი, ისე საზოგადოების გარეების პრობლემაზე. ორად გახლეჩილი, დაპირისპირებული მხარეები მთავარ გმირს არჩევანის, ნეიტრალურ პოზიციაზე დარჩენის შესაძლებლობას ართმევენ. ამ გარემოში შეუძლებელია არსებობდეს პირადი სივრცე და პრობლემები. ფილმის გამოსახულებაც ორადაა გახლეჩილი: – სინათლესა და ჩრდილს შორის. ან, გიო მგელაძის „ატუ ალაბა“, სადაც კადრში ხშირად ჩნდება ორი ერთნაირი გამოსახულება, მოქმედება. ავტორი მცირე ფორმატში, სიმბოლური კადრებით მოგვითხრობს ურბანული ადამიანის სულიერ კრიზისზე და აქცენტს აკეთებს სამყაროს დაყოფის, გარეების პრობლემაზე.

ელდარ შენგელაიას ფილმშიც „ექსპრეს-ინფორმაცია“ სამყარო დაყოფილია, ოღონდ სხვაგვარად – ძველსა და ახალს შორის. ძველი ასოცირდება პროტექციონიზმთან, კორუფციასთან, კონფორმიზმთან, ხოლო ახალი – თავისუფალ, ეროვნულ, მებრძოლ საზოგადოებასთან. მათი განსხვავებული იმიჯის მიუხედავად, მენტალობა ერთია. სწორედ ეს მენტალობა და საზოგადოების ნაწილის გარეგნული ცვლილება აყალიბებს იმ საერთო ქაოტურ, სიცრუეზე, თამაშზე აგებულ ურთიერთობებს, ორმაგი სტანდარტით ცხოვრების სტილს, რომელიც, საერთო ჯამში, ფილმში 1990-იანი წლების ნარატივის ქმნის.

ფილმის სიუჟეტი იგება ორი ოჯახის პირადი ცხოვრებისა და ურთიერთობის ფრაგმენტებით. მათი ყოფის ელემენტების გაერთიანება კი ტელევიზიის მეშვეობით ხდება. რეპორტაჟი,

სარეკლამო კლიპი, პირდაპირი ტრანსლაცია, ერთი შეხედვით, დინამიკას ქმნის თხრობაში, ჩნდება დაფარული ტექსტის მოძიებისა და გაშიფვრის სურვილი, თუმცა – უშედეგოდ. ინტერტექსტულობის შეგრძნება ფილმში მხოლოდ გამოსახულების მეშვეობით იქმნება. ასოციაციები ჩნდება ფელინის „ინტერვიუსთან“. ერთ-ერთ ეპიზოდში ასკილის წვენი სარეკლამო კლიპში „ემმაკუნების“ გამოჩენა აშკარა ასოციაციას ქმნის დერეკ ჯარმენის „ბალთან“, თუმცა საერთო ტექსტში ეს კოდები არ იკითხება, როგორც ფორმაშემოქმედებითი ელემენტი. იძლევა სწორხაზოვან მესიჯს – ტელევიზია ანგრევს ადამიანის ინტიმურ, დაფარულ ცხოვრებას და მისი ნების გარეშე აქცევს პირადს საჯაროდ. როდესაც ვსაუბრობთ პოსტმოდერნიზმში ინტერტექსტულობაზე, იმავე პიტერ გრინუეისთან, ინგლისური და ჰოლანდიური სკოლის მხატვრობის ციტირება, ძირითადი ტექსტის მიღმა, კულტურული კოდების მეშვეობით ქმნის დამატებით ტექსტუალურ ნაწილს, რაც ელდარ შენგელაიას ფილმში ვერ ხდება. ციტირება, უფრო ზუსტად თუ ვიტყვი, „მინიშნება“ სპონტანურია. ფილმში არ არსებობს ძირითადი პრობლემა, გამოკვეთილი სტრუქტურა, ე.წ ჩონჩხი, რომელზეც უკვე აიკინძება ორმაგი ტექსტი. ვფიქრობ, პოსტმოდერნისტული ნიშნების გამოყენება კიდევ უფრო უგემოვნოსა და ცარიელს ხდის ფილმს.

ამგვარად, რეჟისორი ვერ ახერხებს ახლო წარსულის, 1980-1990-იანი წლების სოციალურ-პოლიტიკური სიტუაციის ანალიზს, ვერ ქმნის საინტერესო აქცენტებს, ირონიას, რომელიც შეფასების შედეგად უნდა გაჩნდეს, შემოისაზღვრება მდარე იუმორით და გამოსავალს ქაოტურობაში, სუბურში ხედავს. აქედან ჩნდება ფილმის ფორმაც, რომელიც პოსტმოდერნიზმის გაგლების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Культурно-Мировоззренческие Основания Глобального Сетевого Общества XXI В- [Http://www.E-Notabene.Ru/Ca/Article_16316.Html](http://www.E-Notabene.Ru/Ca/Article_16316.Html)
- Дианова В.М. Постмодернизм Как Феномен Культуры // Введение В Культурологию: Курс Лекций. / Под Ред. Ю.Н. Солонина, Е.Г. Соколова Санкт-Петербург : 2003.
- К ВОПРОСУ О ПОСТМОДЕРНЕ И СТИЛЕВЫХ СТРАТЕГИЯХ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ПОСТМОДЕРН В ТЕАТРЕ, КИНО, ЛИТЕРАТУРЕ, ЖИВОПИСИ) - [Http://www.Sworld.Com.Ua](http://www.Sworld.Com.Ua)

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

ქართული კინო „რკინის ფარდამდე“ და შემდეგ

*„აშკარაა, ევროპა შემოაღებს კარებს...“
ტიციან ტაბიძე*

ქართული კინო საქართველოს ისტორიის ზუსტი ანარეკლი იყო და დღესაც ასეთად რჩება. ის ქვეყნის პოლიტიკურ, სოციალურ, ეკონომიკურ, ზოგადკულტუროლოგიურ მოვლენებთან ერთად ვითარდებოდა, იცვლებოდა, ყალიბდებოდა, პაუზდებოდა, იყინებოდა, შემდეგ ისევ აგრძელებდა სვლასა და აღმასვლას... და ეს გარემოებები არა მხოლოდ ფილმებში აისახებოდა, როგორც პრობლემატიკა და მათი გადაწყვეტის მხატვრულ ამოცანებსა თუ ფორმებში ვლინდებოდა, არამედ, საერთოდ, კინემატოგრაფის (მთლიანად ხელოვნების) ბელზე, მის არსებობაზე, არსებობის თავისებურებებზე ახდენდა პირდაპირ გავლენას.

ქართული კინო თითქმის მსოფლიო კინემატოგრაფის თანატოლია. „მეთე მუზასთან“ საქართველოს ზიარებისა და ურთიერთობის ისტორიაც „ოქროს საუკუნის“ მიჯნასთან დაიწყო. ბევრი რამ მოხდა ამ ხნის განმავლობაში, რთული და არაერთგვაროვანი იყო ეს გზა – „მთელს ევროპაში განთქმული ლუმიერის ცოცხალი სურათების“ – სინემას – დაბადებიდან კინემატოგრაფის თანამედროვეობამდე.

საქართველოში, როგორც მსოფლიოში, ფოტოგრაფია XIX საუკუნიდან, დაგეროტიპებით იწყება. აქ გადაღებული პირველი ფოტოს შესახებ 1842 წლის დოკუმენტები იუწყებიან. საქართველოში მოღვაწე პირველი ფოტოგრაფები უცხოელები იყვნენ – სერგეი ლევიცკი (სწორედ იგია პირველი დაგეროტიპის ავტორი), ვერნერი, ბარტი, კონრადი,

ჰენრიხ გაუპტი. პირველი ფოტოგრაფი სიმონ მორიცი იყო, შემდეგ – ალექსანდრე ივანიცკი (სწორედ მისი, 1858 წელს გადაღებული ფოტოებია პირველები, რომლებმაც ჩვენამდე მოაღწიეს), ვლადიმერ ბარკანოვი, ლუდვიგ გოლდშტიინი (ბერლინის აკადემიის აღზრდილი), ვესტლი, ნორდშტიინი, დუბილერი, ალექსანდრე ენგელი, კონსტანტინე ზანიისი, ივან ნოსტიცი, მელქონ კაჩუხაშვილი, ალექსანდრე მიხაილოვი და ნიკოლოზ სალარაძე, ედუარდ კლარი, დიმიტრი ნიკიტინი, გრიგორი ტერ-გევონდიანცი, სერგეი პროკუდინ-გორსკი (1902 წელს ფერადი ფოტოების გადაღება დაიწყო), ვიტორიო სელა, რომელთაგან დიმიტრი ერმაკოვი გამოირჩევა და მათ გვერდით ქართველი პროფესიონალი ფოტოგრაფები – ალექსანდრე როინაშვილი, ვასილ როინაშვილი, ვასილ ცხომელიძე, ნიკოლოზ სალარაძე, კოტე ქავთარაძე, დავით აბაშიძე, ევტის ჟვანია და სხვები და სხვები, რომლებიც საქართველოს ისტორიის ფოტოლოკუმენტებს ქმნიდნენ და თანამედროვეობისკენ მიჰყავდათ ცხოვრება.

პირველი ქართველი კინემატოგრაფისტები, ისევე, როგორც სხვა კინემატოგრაფიულ ქვეყნებში, ოპერატორები და დოკუმენტალისტები იყვნენ. გამბედავი და ნიჭიერი ადამიანები, რომლებსაც პირველი ბილიკების გაყვანა მოუწიათ იქ, სადაც გზები არ იყო. რომლებმაც ფრანგი, გერმანელი, ინგლისელი, შვედი თუ ამერიკელი კოლეგების მსგავსად, ჯადოსნური ფარნით განათებული სამყარო აღმოაჩინეს. ამ სამყაროში არსებული კანონები უპირობოდ მიიღეს და მათ საკუთარი ფიქრები, მოსაზრებები, აზროვნება, ხელწერა, ფორმები და ხერხები მიუსადაგეს. რომლებმაც საკუთარი ეპოქა შექმნეს და შეძლეს საკუთარი სიტყვებით გამოეხატათ დრო. საქართველოში ხელოვნების ტრადიციული დარგების ისტორიას ახალი ნაკადი შემატეს – პირველი სიუჟეტებიდან სრულფასოვან დოკუმენტურ და მხატვრულ კინომდე, სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე.

საინტერესოა ერთი ინფორმაცია, რომელიც 1897 წლის 24 აპრილს გაზეთ „ივერიაში“ გამოქვეყნდა: „ტფილისის სახაზინო

თეატრში დემონსტრირებულ იქნება ძმები ლუმიერების სინემატოგრაფი (მოდრავი და ცოცხალი ფოტოსურათები) და ტფილისის დიდების ტაძარში ამ აპრილის 20 დგან გამართულია საფოტოგრაფო გამოფენა ფოტოგრაფიის მოყვარეთა საზოგადოებისა და გასტანს ამავე წლის მაისის 25 მდე¹. 24 აპრილის გაზეთი „კავკაზი“ კი წერს, რომ ეს „კავკასიის პირველი ფოტოგამოფენაა“¹.

პირველი კინოსეანსები პარიზული ჩვენებებიდან ერთი წლის შემდეგ გაიმართა. ინფორმაცია, რომელიც გაზეთ „ცნობის ფურცელში“ 1896 წელს გამოქვეყნდა, იუწყებოდა, რომ: „დღეს, 16 ნოემბერს, სათავადაზნაურო თეატრში ნაჩვენები იქნება სინემატოგრაფი – მთელს ევროპაში განთქმული ცოცხალი ფოტოგრაფიული სურათები ლიუმიერისა“².

პირველი კინოთეატრი „ილუზიონი“ 1904 წელს, თბილისის მთავარ ქუჩაზე – გოლოვინის (დღეს რუსთაველის) პროსპექტზე, ყოფილ რესტორან „დათვის“ შენობაში გაიხსნა (მფლობელები სოფიო ივანიცკაია და როზეტი). მანამდე ფილმებს აჩვენებდნენ – ან ზემოხსენებულ სათავადაზნაურო თეატრში, ან ძმები ნიკიტინების ცირკში, სადაც საამისოდ საკმარისი ფართიც იყო და სინემას თავდაპირველი არსისა თუ დანიშნულების გამართლებაც, რომელსაც მაშინ, ხელოვნების „სტატუსის მინიჭებამდე“, გასართობ, საცირკო-საბალაგანო წარმოდგენების კატეგორიას აკუთვნებდნენ...

1905 წელს „მუშტაიდის“ ბაღში (გაიხსნა 1828 წელს. დამარსებული და პირველი მეპატრონე იყო ირანიდან საქართველოში ჩამოსული, ირანის აზერბაიჯანში შიიტების რელიგიური ლიდერი – მუჯთაჰიდ იმირ ფეთეხ-ალა სეიდ თავრიზი. ბაღის სახელი – მუშტაიდი, მუშთაედი – მისი სასულიერო წოდებისგან წარმოდგება) სოფიო ივანიცკაიამ (რომელიც ერთ-ერთი პირველი კინოდისტრიბუტორი იყო საქართველოში) აამოქმედა „ხის სახლი“ – საზაფხულო „ილუზიონი“, პატარა ელექტროსადგურით.

¹ გაზეთი „ივერია“, 1897 წელი, 24 აპრილი

² გაზეთი „ცნობის ფურცელი“, 1896 წელი, 16 ნოემბერი

1907 წლიდან, ქალაქის სხვადასხვა ქუჩაზე უკვე რამდენიმე კინოთეატრი მოქმედებდა – „მეზა“, „კოლიზი“, „აპოლო“ (პირველი ელექტრონული კინოთეატრი თბილისში. აგებულია მოდერნის სტილში. მფლობელები ჯერ მდიდარი გერმანელი კოლონისტი, შემდეგ – იტალიელი ძმები რიჩები იყვნენ. ტექნიკურად აღჭურვეს კომპანია „რეიშმა“ და კარლ ვილსისმა. დეკორატიული რელიეფები ჩენმა ა. ნოვაკმა და კარლ სოუჩეკმა შექმნეს), „ლირა“, „მულენ ელექტრიკი“, „ამპირი“, „სინემა დისკი“, „სკიფი“, „ურანი“, „სატურნი“, „მოდერნი“, „არფასტო“ (რომელიც სომეხ მეცენატსა და მრეწველს მიქაელ არამიანცს ეკუთვნოდა და რომელიც მისსავე კუთვნილ სასტუმრო „პალას-ოტელის“ შენობაში გაიხსნა).

1907 წელსვე საფუძველი ეყრება კინოგაქირავების ქსელს და ახალი სანახაობა, რომლითაც მთელი მსოფლიო იყო მოჯადოებული, საქართველოს დიდ ქალაქებში (ქუთაისი – [„თამარი“ – რომლის მრავალჯერ გადაკეთებულ შენობაში სავაჭრო ობიექტებია გახსნილი), „რადიუმი“ – არქიტექტორი ედმუნდ ფრიკი, რომელმაც შენობის ფასადის ნიშუშად, ვასილ ამაშუკელის თხოვნით, მოსკოვის კინოთეატრი „ექსპრესი“ გამოიყენა. დარბაზში 400 კაცი ეტეოდა. ტაპიორის ნაცვლად სეანსებზე ორკესტრი უკრავდა; „მონ პლეზირი“, რომლისგანაც მხოლოდ ფასადია დარჩენილი, მოდერნის სტილში. მფლობელი იყო გაბრიელ ჩარეჟოვი); ბათუმი [„აპოლო“ (მეპატრონე – ბროველი), „ილუზიონი“, „ლირა“ (მფლობელები – შვედი ძმები იაკობსონები), „პალასი“, „პიკადილი“, „ტრიუმფი“ (მფლობელი – გერმანელი მარია იუნგი) და „რელიგიონი“ (ორი დარბაზით – დახურული და საზაფხულო, რომელიც 400-ზე მეტ მაყურებელს იტევდა)] – კინოთეატრების ამენების შედეგად, მთელ საქართველოს ედება. სინემატოგრაფი ქვეყნის მოსახლეობის ყველა ფენის ცხოვრების განუყრელ ნაწილად იქცა, ისევე, როგორც თეატრი, ოპერა და ცირკი.

იმ დროიდან კინოგაქირავება, ფაქტობრივად, შეფერხებების გარეშე მუშაობდა. ამ საქმიანობას, ზემოხსენებული სოფიო ივანიცკაიას გარდა, რომელიც ფრანგულ „გომონთან“

თანამშრომლობდა, ეწეოდნენ უცხოური ფირმები – „ჩინეზი“, „ამბროზიო“, „პატე“. ხოლო 1918 წელს ბელგიურ კინოფირმა „ფილმეს“ ხელშეწყობით, საქართველოში პირველი კინოსტუდია – კინო ატელიე – შეიქმნა.

სოფიო ივანიცკაიას პირად არქივში, დოკუმენტში „თბილისის ხედების აღწერა“ (ინახება თბილისის ისტორიის მუზეუმში) ნათქვამია, რომ საქართველოში კინოგაქირავების ყოფაში შემოსვლა ბევრად ნათლად და არააგრესიულად ხდებოდა, ვიდრე რომელიმე სხვა ქვეყანაში, რაც აზიისა და ევროპის გზასაყარზე მყოფი ქვეყნის თავისებურებიდან გამომდინარეობდა.

1911 წლის „ბათუმის გაზეთში“ „აპოლოს“ (კინოთეატრი დღესაც მოქმედებს) აფიშაა გამოქვეყნებული, ასეთი ინფორმაციით – „საუკეთესო სათეატრო შენობა მთელს ბათუმში. მუდამ სუფთა და ახალი ჰაერი, რაც ყველაზე უფრო საყურადღებოა ჯანმრთელობისთვის“.

იქვეა კინოთეატრ „რელიგიონის“ რეკლამა: „რელიგიონი“ არის „საუკეთესო სათეატრო შენობა მთელს ბათუმში, ცეცხლის წაკიდებისაგან უზრუნველყოფილია“. ხოლო ერთ-ერთი აფიშა იუწყება, რომ „აპოლოში“ აჩვენებდნენ მხატვრულ ფილმს, „მაცდური სინათლე“ – „ტრაგედია ხუთ ნაწილად. დაჩაგრული გული. განსაკუთრებული ანსამბლი. „მაცდური სინათლე ეს არის ნიშნები სინამდვილეში მთელი მისი ფსიქოლოგიური ანალიზით ადამიანის გრძნობათა და სულიერი განწყობილებათა წმინდა ნიუანსების განსახიერება. ცნობილი ტრაგიკის რუდოლფ შილდკრაუტის თამაშობა სტოკებს არაჩვეულებრივ შთაბეჭდილებას“.

პირველ ჩვენებებზე დასწრების შემდეგ, LATERNA MAGICA-ს ნათებით მოჯადოებულმა ქართველმა ენთუზიასტებმა პირველი „ლუმინერული“ ფილმი-სიუჟეტების გადაღებაც დაიწყეს – ეპიზოდების საქართველოს ცხოვრებიდან და რეალობიდან, რასაც პირველი რეჟისორ-ოპერატორები – ალექსანდრე დიდმელოვი (დიდმელი), სიმონ ესაძე, ვასილ ამაშუკელი – კავკასიაში მოგზაურობებისას ნახულობდნენ.

უმუალოდ ქართული კინოს ისტორია კი, ქალაქ ქუთაისიდან იწყება. 1908 წლიდან, როდესაც ქუთაისელმა მხატვარმა, ვასილ ამაშუკელმა (1886-1977), რომელმაც 1908 წელს, მოსკოვში ფრანგულ კინოფირმა „გომონის“ კურსები დაამთავრა და კინოტექნიკაც მათგანვე შეიძინა, ჯერ კინომექანიკოსად იმუშავა და შემდეგ დაიწყო პირველი მოკლემეტრაჟიანი ფილმების, უფრო ზუსტად, სიუჟეტების გადაღება: „ბაქოს ბაზრის ტიპები“, „ნავთობის ჭაბურღილებზე მუშაობა“ (რომელიც მხოლოდ 2011 წელს, ბაქოში, კერძო კოლექციონერის არქივში აღმოაჩინეს), „ნავთის გადასხმა ტუმბოებით“, „ქართველი სცენის მოღვაწენი“, „ქვანახშირის გადაზიდვა აქლემებით“, „გვირილობა“, „ქ. ქუთაისის ხედები“, „ექსკურსია ბაგრატიის ტაძრის ნანგრევებთან“, „გუნბის პოლკის ადლუმი კაპიტან სიმონ ესაძის მონაწილეობით“ და ა.შ.

ეს სიუჟეტები არსად შემორჩენილა. ასევე დაკარგულია 1907(8) წელს შალვა დადიანის სცენარითა და დაკვეთით, მიტროფანე კლდიაშვილის რეჟისორობითა და თეატრის რეჟისორ ალექსანდრე წუწუნავას კონსულტირებით გადაღებული პირველი დასრულებულფორმიანი დოკუმენტური ჩანახატი – „ბერიკაობა-ყენობა“ (ინფორმაცია მხოლოდ ჩანაწერებისა და დოკუმენტების სახით არსებობს).

1910 წლიდან, როგორც ვახსენე, მათ უერთდებიან ოპერატორები – პოლკოვნიკი, სამხედრო ისტორიკოსი სიმონ ესაძე (1913 წელს, რუსეთის დაკვეთით გადაიღო მხატვრულ-დოკუმენტური ფილმი „კაკასიის დაპყრობა“, რომელსაც საქართველოსა და რუსეთის გარდა, ქვეყნის გარეთაც უჩვენებდნენ; ხოლო 1914 წელს, მსოფლიო ომის დაწყების შემდეგ, ასევე დაკვეთით იღებდა ქრონიკას ავსტრიასა და გერმანიაში; ისტორიული ხასიათის ფილმებს – „ერზერუმის დაცემა“, „ტრაპეზუნდის აღება“) და ალექსანდრე დიღმელოვი (მამამისმა, ფოტოგრაფმა დავით დიღმელმა, პირველმა ჩამოიტანა „ლატერნა მაგიკა“. მამა-შვილი პირველები იყვნენ, რომლებიც საქართველოში კინოჩვენებებს მართავდნენ), რომელთა ფილმი-

სიუჟეტებიც – „თბილისის ბოტანიკური ბაღი“, „ბორჯომის მინერალური წყლები“, „მცხეთობა“, „ღაღო მესხიშვილის იუბილე“, „ქართული ჭიდაობა“, „ქებურიას, უტოჩკინისა და ვასილევის გაფრენები“, „კათოლიკოსის მირონცხება“ და სხვა, ასევე არაა შემორჩენილი, მაგრამ ცნობილია, რომ უცხოეთის კინოეკრანებზე არაერთხელ უჩვენეს (ფრანგულ ჟურნალ „პატეს“ კინოქრონიკების სერიაში).

ქართული ფილმების პირველი ჩვენება, ქალაქ ქუთაისში, კინოთეატრ „რადიოში“ გაიმართა. პირველი დოკუმენტი, რომელიც ქუთაისურ ჩვენებებს უკავშირდება და არსებობასაც ადასტურებს, 1908 წლის 15 მაისითაა დათარიღებული.

1912 წელს (21 ივლისიდან 1 აგვისტომდე) კი, 25 წლის ვასილ ამაშუკელი იღებს პირველ ქართულ სრულმეტრაჟიან და სრულფასოვან, კინონაზე „ამეტყველებულ“ დოკუმენტურ ფილმს (ქრონომეტრაჟი 40 წუთი) – „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში 1912 წელს“, რომელიც დღეს კულტურის ძეგლის სტატუსს ატარებს და რომლის პრემიერაც ქუთაისში, კინოთეატრ „რადიოში“, იმავე, 1912 წლის სექტემბერში გაიმართა. მას თავად აკაკიც ესწრებოდა. სიმბოლურია, რომ პირველი ქართული სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი აკაკი წერეთელს მიეძღვნა, მის მოგზაურობასა და ხალხთან უშუალო შეხვედრებს, საქართველოს მთიანეთში.

ვასილ ამაშუკელის „აკაკის მოგზაურობა“ მსოფლიო კინოს ისტორიაში შესულია, როგორც პირველი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი, რომლის ანალოგიც ამ დროისთვის არსად, თვით კინოს სამშობლოშიც (საფრანგეთში), არ მოიძებნა.

ფრანგი კინოს ისტორიკოსი ჟორჟ სადული „აკაკი წერეთლის მოგზაურობის“ შესახებ წერს: „შესაძლოა, მე ბევრი არ ვიცოდე, მაგრამ, რამდენადაც ვიცი, არც ერთ ქვეყანაში, არც ერთი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი (1200 მეტრი) არც ერთი ცნობილი პიროვნებისთვის არ მიუძღვნიათ“. ასეთ ცნობილ პიროვნებებზე კი სადული რომენ როლანს, ანატოლ ფრანსსა და ანრი ბარბიუსს ასახელებს.

თავად კინოთეატრი „რადიუმი“, რომელშიც „აკაკის მოგზაურობის“ პრემიერა გაიმართა, XX საუკუნის დასაწყისისთვის საქართველოში ერთ-ერთ ყველაზე თანამედროვე კინოთეატრს წარმოადგენდა. ის 1908 წელს, ძმები ოცხელების სახლში გაიხსნა, ხანძრის შემდეგ კი, 1911 წელს, ახალ შენობაში შევიდა.

1916 წელს, ალექსანდრე წუწუნავა იწყებს პირველ სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმ „ქრისტინეს“ გადაღებას (ოპერატორები – ალექსანდრე შუგერმანი და ალექსანდრე დიდმელოვი), ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის მიხედვით და საფუძველს უყრის, როგორც ქართული მხატვრული კინოს არსებობას, ასევე მის ერთ-ერთ ტენდენციას – ეკრანიზებისა და კერძოდ – ეროვნული ლიტერატურის ეკრანზე გადატანის ტრადიციად ქცევის მხრივ.

ეს ტენდენცია XX საუკუნის დასაწყისის მსოფლიო კინოსთვის იყო დამახასიათებელი, რასაც ორი ძირითადი მიზეზი ჰქონდა. ერთი მხრივ, სამყაროში, ფაქტობრივად, არ არსებობდნენ სცენარისტები, ადამიანები, რომლებიც ისტორიებს სპეციალურად კინოსთვის შეთხზავდნენ, სამაგიეროდ, იყვნენ თანამედროვე და კლასიკოსი მწერლები. ლიტერატურაში არსებობდა კინემატოგრაფის იდენტური ჟანრები, რომელთაგან ზოგი, ვთქვათ – მელოდრამა, ფანტასტიკა, სათავგადასავლო ტექსტები, კომედია, – მკითხველ საზოგადოებაში განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდა (ასეა დღესაც). ხალხს აინტერესებდა ნაცნობი სიუჟეტების, თავგადასავლების ნახვა, უყვარდა კინოში გასართობად თუ გულის მოსაოხებლად სიარული. ხოლო ის, რისკენაც მაყურებელი ისწრაფვოდა, მოგების მომტანი იყო მათთვის, ვინც ამ სწრაფვებსა და ინტერესს დაუკმაყოფილებდა. საქართველოც თავიდან ამ, უკვე გამოცდილ და მეტ-ნაკლებად გატკეპნილ გზას დაადგა.

ამავე დროს, „ქრისტინე“ – სოციალური დრამა, ფსიქოლოგიური ელემენტების გამოყენებით – გლეხი გოგონას, ეროვნულ თემატიკასა და ხასიათებზე დამყარებული ტრაგიკული ისტორია, რომელიც საზოგადოებამ გარიყა –

ევროპული თუ ამერიკული ფილმების მხატვრულ მიგნებებს იზიარებდა და პრაქტიკულად, აწყობილი იყო იმ საერთო პრინციპებსა და სქემებზე, რომლებიც უკვე მყარად გამოემუშავებინათ სხვადასხვა რეჟისორს.

1915 წელს ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებას“ სარედაქციო წერილში ცნობილი მწერალი და ჟურნალის რედაქტორი იოსებ იმედაშვილი წერდა: „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ, ან სხვა ორგანიზაციამ უნდა აიღოს ინიციატივა და შექმნას კინოსურათი ქართველი ხალხის ცხოვრებიდან, რათა ჩვენი ყოფა უცხო ქვეყანასაც გააცნოს“.¹

1919 წელს კი, იმავე ჟურნალში, კინოფილმ „ქრისტინესადმი“ (რომლის გადაღებებიც 1919 წელს დასრულდა) მიძღვნილ წერილში აღნიშნავდა: „საჭიროა ჩვენი ქვეყნის ისტორიისა და ცნობილ ნაწარმოებთა დასურათხატება ჩვენს ერში და უცხოეთში მოსაფენად“.²

1918 წელს, რუსეთის 1917 წლის რევოლუციის შემდეგ, საქართველო რუსეთის იმპერიის 200-წლიანი ვასალობიდან გათავისუფლდა, 26 მაისს, გერმანიის დახმარებით, დამოუკიდებლობის აქტს მოეწერა ხელი და დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ ჩამოყალიბების პროცესი დაიწყო, ევროპულ-ამერიკულ სამყაროსთან გამთლიანებისკენ პირდაპირი სვლა.

ის, რაც საქართველოს საუკუნეების განმავლობაში ჰქონდა და რაც 2 საუკუნის წინ წაართვეს – დამოუკიდებლობა – რაც მას, როგორც ნებისმიერ სხვა ქვეყანას, სახელმწიფოებრიობისა და შესაბამისად, ცივილიზებულ მსოფლიოსთან თანასწორუფლებიანი ურთიერთობის ყველანაირ პირობას უკარგავდა, სრულიად რეალური აღმოჩნდა. საქართველო, როგორც ქვეყანა, მსოფლიოს ყურადღებისა და ინტერესის სფეროში მოექცა.

სხვა თუ არაფერი, ამაზე მეტყველებს 1918-1921 წლებში შექმნილი კინოქრონიკა, რომელიც საქართველოს

¹ იმედაშვილი ი., სარედაქციო წერილი, ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1915 წ.

² იმედაშვილი ი., ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1919 წ.

დემოკრატიული რესპუბლიკის, მენშევიკური მთავრობის არსებობის სამწლიან პერიოდს ეძღვნება და რომელიც ეპოქის მნიშვნელოვან მოვლენებს ასახავს – „1918 წლის 26 მაისი“, „საქართველოს დამოუკიდებლობის წლისთავი“, „II ინტერნაციონალის დელეგაცია საქართველოში“ „1919 წლის 26 მაისის აღლუმი“, „საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის მთავრობა“, „ბელგიელი და ინგლისელი სტუმრები საქართველოში, 1920 წელს“, „ინგლისის ჯარები საქართველოში“, „სახალხო გვარდიის დღე“, „ბათუმის გათავისუფლება თურქთაგან“, „უცხოეთის დელეგაციების ვიზიტი მენშევიკური პერიოდის ბათუმში“, „მფრინავ მაყაშვილის დაკრძალვა დიდუბის პანთეონში“, „შეგარდენის“ გამოსვლა“, „მიწისძვრა გორში“ და სხვა.

თუმცა, 1921 წელს, ისტორიამ მორიგი ვირაჟი გააკეთა – საქართველოს ანექსირება ამჯერად ბოლშევიკურმა რუსეთმა მოახდინა, რასაც პროლეტარიატის დიქტატურის დამყარება მოჰყვა – არისტოკრატისა და ინტელიგენციის განადგურებით, რეპრესიებით, სხვაგვარად მოაზროვნეებისა და შეუგუებლების ანგარიშსწორებით, კომუნისტური იდეოლოგიით, ცენზურით, ბოლშევიკურ-კომუნისტური პროპაგანდით, პიროვნული და შემოქმედებითი თავისუფლების შეზღუდვით. თავისთავად, ტრაგიკული მოვლენებით, ტირანიით, უმძიმესი მორალური და ყოფითი პირობებით გამსჭვალულ არსებობას ისიც ამწვავებდა, რომ ამ ყველაფერმა საქართველო, ისევე როგორც სხვა საბჭოთა რესპუბლიკები, ცივილიზებული სამყაროსგან რკინის ფარდით, 70 წლით გამოიჯნა. ევროპის მიერ შემოღებული კარი დაიხურა და პრუდონის ვაზაში ჩადებული ჰაფეზის ვარდიც დაჭკნა.

ის უცხოელი ხელოვანები, რომლებიც საქართველოში ჩამოდიოდნენ ან ცხოვრობდნენ და აქ ხანგრძლივად მოღვაწობდნენ, XIX საუკუნის ბოლოს და XX-ის დასაწყისში, ის ქართველი ხელოვანები, რომლებიც უცხოეთში იღებდნენ განათლებას – ერთიანი ძალით ახდენდნენ ქართული კულტურის ახალ-ახალი წახნაგებით შევსებასა და

გამდიდრებას, რომელსაც, ისევე გაევიმეორებ, მდიდარი და ხანგრძლივი ტრადიცია ჰქონდა.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, პირველ წლებში, ასეთი მიმოსვლა, ქართველების საზღვარგარეთ გამგზავრება — შეზღუდულად, მაგრამ მაინც შესაძლებელი იყო. მკაცრი კონტროლის ქვეშ ჩამოდიოდნენ უცხოელი მოგზაურები თუ ხელოვანები. ნელ-ნელა ეს კავშირები გაწყდა და თანდათან ფრაგმენტული სახე მიიღო. ამან კი, არა მარტო საქართველოსა თუ სხვა რესპუბლიკების ცხოვრება შეცვალა, არამედ მსოფლიოში მიმდინარე პროცესებზე მოახდინა გავლენა.

ცხადია, საბჭოთა წყობილების დამყარებას ცვლილებები ცხოვრების ყველა სფეროში, მათ შორის, ზოგადად ხელოვნებასა და კონკრეტულად, კინემატოგრაფშიც მოჰყვა. ტოტალიტარული სახელმწიფოს შექმნისთვის იდეოლოგია ახალი სოციალისტური ქვეყნის არსებობის მთავარ საფუძვლად იქცა, ძველის ფიზიკურ და მენტალურ-მორალურ ნგრევასა და ახლის, ასეთივე, შენებასთან ერთად.

კინო კი, როგორც ვლადიმერ ლენინი აცხადებდა, ხელოვნების დარგთაგან მათთვის ყველაზე საჭირო იყო, მისი მასობრიობიდან გამომდინარე და ფიზიკურ ტერორთან ერთად, საზოგადოების — მასების — მანიპულირებისთვის საჭირო და ხელსაყრელ (თუ რადიოსა და პრესას არ ჩავთვლით) უმნიშვნელოვანეს იარაღად იქცა. ამ მიზნით საბჭოთა რესპუბლიკებში განათლების სახალხო კომისარიატებთან შეიქმნა კინოსექციები, რომლებიც ფილმწარმოების პროცესებს წარმართავდნენ და აკონტროლებდნენ. შემდეგ, ასევე სახელმწიფო კონტროლს დაქვემდებარებული — „სახკინმრეწველი“ (სახელმწიფო კინომრეწველობა) და ცოტა მოგვიანებით, 1938 წელს, თბილისის კინოსტუდია შეიქმნა. კერძო კინოკომპანიების, სტუდია-ატელიეებისა და დისტრიბუტორების დრო კი წავიდა.

ეკვანი ზამიატინი პოეტ ალექსანდრე ბლოკისადმი მიძღვნილ ჩანაწერებში ამბობს: „...ჩვენ ჩაკეტილი ვიყავით

ფოლადის ჭურვში – სიბნელეში, სივიწროვეში, სტვენით მივქროდით, ვინ იცის, საით... ამ წინასასიკვდილო წუთებ-წლებში რაღაცის კეთება იყო საჭირო. უნდა მოგვეყო ცხოვრება მქროლავ ჭურვში“¹.

წლების განმავლობაში, ქართული კინემატოგრაფიკ ასეთ ჭურვში მოქცეულს ჰგავდა, რომელიც სადღაც მიქრის, მაგრამ არა აქვს მოქმედების, მიმართულების შეცვლის უნარი.

გასაბჭოების პირველი ათწლეულის ბოლოს გადაღებული ფილმებით – კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“ (რომლის გამო, საბჭოთა ცენზურამ სამუდამოდ ჩაურაზა კინემატოგრაფის კარი); ნიკოლოზ შენგელაიას (ყოფილი ფუტურისტი და როგორც ფუტურისტების უმრავლესობა კინოს, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე გამომსახველი ხელოვნების, იდეის გამზიარებელი) „ელისო“ (რომელშიც მხატვრული გამომსახველობა, მონტაჟი და პლასტიკური გადაწყვეტა მნიშვნელოვნად უსწრებს დროს); მიხეილ კალატოზიშვილის (1956 წელს, რუსეთში გადაღებული ფილმისთვის „მიფრინავენ წეროები“, კანის ფესტივალის „ოქროს პალმის რტო“ მიიღო) „ჯიმ შვანთე“ და მიხეილ ჭიაურელის (სტალინის შესახებ შექმნილი ტრილოგიის ავტორი და სტალინის ფავორიტი) „საბა“ და „ხაბარდა“ – გამოჩნდა, რომ ქართულმა კინომ ახალი ამოცანები დაისახა და ახალი სახე შეიძინა, რომელსაც თავისუფლად შეეძლო არათუ მსოფლიო კინონაწარმოებების გვერდით დამდგარიყო, არამედ მათთვის კონკურენციაც გაეწია.

მათ, დევიდ-უორკ გრიფიტის, ერის ფონ შტროკაიმის, გერმანელი ექსპრესიონისტების (რობერტ ვინე, პაილ ლენი, ფრიც ლანგი, ფრიდრიჰ მურნაუ, გეორგ პაბსტი), ჟან რენუარის, მარსელ კარნეს, ჯონ ფორდის, ჩარლი ჩაპლინის, ლუის ბუნუელისა თუ რობერტ ფლაერტის მიგნებები ნაწილობრივ გამოიყენეს და ნაწილობრივ, დამოუკიდებლად, პარალელურად გამოიგონეს. როგორც მთლიანი მოცემულობებით – სახელოვნებო მიმდინარეობის, მიმართულების კონტექსტში, ან ვთქვთ, ჟანრებისა და მხატვრული ხერხების სისტემებში

¹ ზამიატინი ე., მოგონებები ბლოკზე, თხზულებები, მ., „წიგნი“, 1988, გვ. 1.

ან ვთქვათ, დეტალისთვის მნიშვნელობის მინიჭებითა და აქცენტირებით.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ამ რეჟისორებმა მოძებნეს იდეოლოგიის მოქმედებისგან თავის დაღწევის გზები (თუმცა, „ფორმალიზმში“ დადანაშაულების ასაცილებლად, ფილმებს ტიტრების, არაორგანული ფინალებისა თუ ეპიზოდების ჩართვით, „იდეოლოგიურად გამართულ“ გარსში ფუთავდნენ) და ეროვნულ ცნობიერებას, ეროვნული კულტურის ტრადიციებს ახალი აზროვნება და მხატვრული ხედვის ახალი, თანამედროვე ფორმები მიუსადაგეს. ახალი კინოსპეციფიკა ჩამოაყალიბეს, ახალი მხატვრული ფორმები, ჟანრები და ეროვნული კინემატოგრაფის სახე, „კანონები“ და თვისებები შექმნეს. 20-იან წლებში საბჭოთა ცენზურა არ იყო ისეთი მკაცრი და შეუვალი, როგორც ცოტა ხანში გახდა და თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანებისთვის, რომელთა განათლება, გამოცდილება და ინტელექტი კულტურის ნებისმიერ სფეროს სწვდებოდა, რთული არ იყო, შინაგანი სამყარო „საკუთარი სიტყვებით“ გამოეხატათ.

ცენზურის ბარიერების მიუხედავად, საბჭოთა ეპოქაში მოღვაწე „შეუგუებელ“ ხელოვანთა ნაწილი (მაშინაც და წლების შემდეგაც) ახერხებდა ინდივიდუალური შემოქმედებითი აზროვნების გამოვლენას, წინ აღმართული კედლების გადალახვას. შედეგად, მკაცრ ჩარჩოებში მოქცეულ და სპეციფიკურად იდეოლოგიზებულ საბჭოთა ხელოვნებას დროდადრო კომეტების ქროლვასავით არღვევდა ცალკეულ ინდივიდთა და მცირერიცხოვანი შემოქმედებითი ჯგუფების დამოუკიდებელი ნათებები და მათ მიერ შექმნილი ხელოვნების ნიმუშების (დღეს უკვე კლასიკად რომაა მიჩნეული) ბრწყინვალება.

თუმცა, კინოს განვითარების ეს ხაზიც მალე გაწყდა და კვლავ ახალ ტენდენციებს იძულებით დაუთმო გზა. 1932 წლიდან საბჭოთა კავშირის მმართველმა კლასმა ახალ და ყოვლისმომცველ იდეოლოგიას – მეთოდს – ოფიციალურად ჩაუყარა საფუძველი და საყოველთაო სავალდებულო „წესად“

გამოაცხადა ხელოვნების მიმდინარეობა – სოციალისტური რეალიზმი. სოცრეალიზმმა ხელოვნებას განვითარებისა და სრულქმნისთვის ყველა გზა მოუჭრა, რამაც მნიშვნელოვნად შეცვალა ქართული კულტურისა და მათ შორის, კინემატოგრაფის დინების კალაპოტი და ხელი შეუწყო სუროგატული, საბჭოთა ფსევდოხელოვნების შექმნას.

ამ პერიოდიდან (20-იან წლებში ცენზურის შედარებით ნაკლები სიმწვავისგან განსხვავებით, 50-იანი წლების შუა პერიოდამდე) საბჭოთა საზოგადოება (ამ წლებში კიდევ მეტად გამწვავდა რეპრესიები და უდანაშაულო ადამიანების ტოტალური განადგურება, რამაც პიკს 1936-1937 წლებში მიაღწია) სახელმწიფო იდეოლოგიის გენერალური კურსის – სოციალისტური რეალიზმის – სრულ დაქვემდებარებაში გადავიდა. ხელოვნებაში მთავარი, მისი არსებობის განმსაზღვრელი „სოციალური დაკვეთა“ – დიდაქტიკა, სწორხაზოვანი პროპაგანდა გახდა, რასაც თემატიკის შეზღუდვა, კონფლიქტებისა და ხასიათების ხელოვნურობა, სქემატურობა, სიყალბე და სიცრუე მოჰყვა. ყველა კარი დაიკეტა, ყველა ფარდა დაეშვა. ცხოვრება სიბნელეში მოიცვა. რა თქმა უნდა, საბჭოთა სისტემამ, იდეოლოგიამ ადამიანის ყოფას, მის ცნობიერებას მნიშვნელოვანი კვალი დააჩნია. შემოქმედი ამ იდეოლოგიის კანონებს დაემორჩილა და თავადვე გამოიგონა – ფსევდორომანტიზმი და იდეათა ფსევდოამაღლებულობა. ცხოვრება, რომელიც არცთუ მშვენიერი იყო, იდეალურ გარსში შემოსა და როგორც მშვენიერი – ისე წარმოგვიდგინა.

მეორე მსოფლიო ომმა თავისი კორექტივები შეიტანა საზოგადოების ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც. „ახალი სახელმწიფოს შენების“ პროპაგანდას „ომის პროპაგანდა“ დაემატა. ამ დროს საქართველოში სულ რამდენიმე ფილმი შეიქმნა (მათ შორის, მიხეილ ჭიაურელის ისტორიული, ჰეროიკულ-პათეტიკური, ეპიკური დრამა – „გიორგი სააკაძე“), რომელთაც ერთადერთი მიზანი ჰქონდათ – ხალხის გამხნეება და პატრიოტული გრძნობების გაღვივება.

ამ და შემდგომ პერიოდში ქართულ კინოში საქმიანობას

აგრძელებდნენ ან იწყებდნენ – სიკო დოლიძე, დავით რონდელი, ლეო ესაკია, რომლებსაც თავისი თემები და ფორმები შექპონდათ ეროვნული კინემატოგრაფის არსებობისა და განვითარების საქმეში.

შემდეგ ომიც დასრულდა. ფრონტიდან დაბრუნებულებს თან „ნადავლი ფილმები“ მოჰყვით (თუმცა სსრკ-ში პირველი „ნადავლი ფილმები“ ჯერ კიდევ 1939 წელს შემოვიდა, წითელი არმიის პოლონეთში ლაშქრობის შემდეგ) და ვინაიდან ხელისუფლებამ გადაწყვიტა, რომ 5-წლიანი ომის პერიოდში ფიზიკურ და სულიერ გაჭირვება გადატანილ, ახლობლებდაკარგულ და სტრესირებულ ადამიანებს დასვენება, გართობა და გახალისება სჭირდებოდათ, საქართველოს (ისევე, როგორც მთელი საბჭოთა კავშირისა და მთელი მსოფლიოს) კინოთეატრების ეკრანები – საბჭოთა და უცხოური მუსიკალური ფილმებით, კინოკომედიებითა და „ჰეფინდებიანი“ კინოსურათებით გაივსო.

სწორედ ამ და სხვა ევროპული და ამერიკული მუსიკალური ფილმების, მუსიკალური კომედიების გავლენით, ჟანრის ყველა ელემენტისა და ერთიანი სტრუქტურის დაცვით, 1948 წელს, უშუალოდ იოსებ სტალინის სურვილითა და ბრძანებით, ვახტანგ ტაბლიაშვილმა და შალვა გედევანიშვილმა, ვიქტორ დოლიძის – ყველაზე პოპულარული ქართული ოპერისა და ქართველ დრამატურგ ავქსენტი ცაგარელის პიესის „ხანუმა“ მიხედვით გადაიღეს მუსიკალური კომედია „ქეთო და კოტე“, რომელიც შემდეგ ბროდვეიზეც აჩვენეს და რომელიც დღესაც კომერციულად ყველაზე წარმატებულ (თენგიზ აბულაძის „მონანიების“ შემდეგ) და ცნობილ ქართულ ფილმად ითვლება.

ომისშემდგომ საბჭოთა საქართველოში, კვლავ არსებული კარნაკეტილობის მიუხედავად (რაც მნიშვნელოვნად აფერხებდა გარემომცველი სივრცის გათავისებას), „რკინის ფარდაში“ მაინც მოიძებნა პატარა ღრეჭოები, საიდანაც ქვეყანაში თავისუფლების სხივი აღწევდა. მაინც გაჩნდა პატარა ხვრელები გაუვალ კედელში, რომლებიც თავისუფლებისმოყვარე და თავისუფლად

მოაზროვნე ადამიანებმა თავიანთი მოღვაწეობით გააფართოვეს. ამ სხივების ნათება და ბარიერების ნგრევის პირველი და მთავარი ეტაპი 50-60-იანი წლების მიჯნაზე დაიწყო, სტალინის კულტის დამხობისა და ნიკიტა ხრუშჩოვის ეპოქის „დათბობის“ პერიოდის დადგომასთან ერთად. მართალია, არც ეს თავისუფლება იყო ნამდვილი და სრულყოფილი, საბჭოთა იმპერია კვლავ (კიდევ დიდხანს) მძლავრ „დერჟავად“ რჩებოდა, მაგრამ პოლიტიკური კლიმატის ოდნავ შეცვლამ გარკვეული ცვლილებები გამოიწვია და „ჭურვის ქროლვის“ სისწრაფეც ოდნავ შენელდა. მის შიგნით ახალი მოძრაობები და გადაადგილებები დაიწყო. და ამ პროცესებმა ხელოვნების ყველა დარგი მოიცვა – ლიტერატურაც, თეატრიც, მხატვრობაც, მუსიკაც...

ერთი მხრივ, კომუნიზმის დიქტატურასთან დაპირისპირების, მოქალაქეობრივი პოზიციისა და ახალი მხატვრული აზროვნების დაჟინებით, თუმცა შეფარვით გამოხატვისკენ სწრაფვამ და ამავე დროს ევროპაში (50-იანი წლების მიწურულსა და 60-იანების დასაწყისში) დაწყებულმა ახალგაზრდულმა მოძრაობამ, ძველის „ნგრევისკენ“ მიმართულმა საპროტესტო გამოსვლებმა, ახალი თაობების მიერ ახლებურად შეფასებულმა სამყარომ, ახალმა იმედებმა, ახალმა ტალღებმა ქართველ ხელოვანთა და კინემატოგრაფისტთა რიგებშიც, შეიძლება პირდაპირი არა, მაგრამ უხილავი კავშირები დაამყარა.

„ზებუნებრივ არსებათა მრავალფეროვანი სერიის შექმნის“ ეპოქის, იდეოლოგიზებული 30-50-იანი წლებისგან განსხვავებით (როდესაც ისტორია იწერებოდა ასახული სინამდვილის ყველა არსებულ კითხვაზე მზა პასუხით, როდესაც რეალური სიუჟეტი წინასწარ განსაზღვრულ დასკვნებსა და რეზიუმეებთან იყო შეთანხმებული, როდესაც საჭირო იყო არა მხოლოდ დიდი ტყუილი, არამედ ახალი მითოლოგია), 50-60-იანი წლების მიჯნაზე გაჩნდა ახალი, „მეამბოხეთა“ ხელოვნება, რომელმაც ყველასა და ყველაფერს სათანადო ადგილი მიუჩინა.

პროტესტი და სათქმელის (როგორც იდეურ-პრობლემატური

თვალსაზრისით, ასევე, ფორმების ძიების მხრივ) მხატვრულ სინამდვილეში მოქცევის გზების ძიება იქცა ქართული კინოს საფუძვლად. ამ ძიებებმა და აღმოჩენებმა არამხოლოდ შინაარსი, პრობლემატიკა, არამედ ფორმა და სტილი განსაზღვრეს, ჩამოაყალიბეს ახალი შემოქმედებით აზროვნება და ახალ შემოქმედებით ხედვას დაუდეს სათავე.

„იტალიური ნეორეალიზმის“, ნეორეალიზმის შემდგომი პერიოდის იტალიური კინოს, „ფრანგული ახალი ტალღისა“ თუ ინდივიდუალური ხედვის, დამოუკიდებელი ევროპელი თუ ამერიკელი რეჟისორების შემოქმედებამ ღრმა კვალი დააჩნია ახალი თაობის საბჭოთა რეჟისორების (საერთოდ საზოგადოების) შემოქმედებით აზროვნებას. მით უმეტეს, რომ ამ პერიოდიდან მთელ საბჭოთა კავშირში, მართალია, შეზღუდული რაოდენობითა და ცენზურის კონტროლის ქვეშ, მაინც ინტენსიურად შემოდოდა ფილმები უცხოეთიდან. ამოქმედდა კინოგაქირავების ქსელი, აქა-იქ კინოკლუბებიც გაიხსნა, ხოლო პარტიული და სახელოვნებო ელიტისთვის დახურული კინოჩვენებების გამართვა დაიწყო, რომლებზეც მსოფლიო კინოკლასიკასა და ახალ ევროპულ-ამერიკულ კინოსურათებს უჩვენებდნენ.

სწორედ ნეორეალიზმის გავლენითა და დამსახურებით, პარალელურად ფრანგული „ახალი ტალღის“ გამოძახილით, 50-იანი წლების ბოლოსა და 60-იანების დასაწყისში, საქართველოში საფუძველი ჩაეყარა ახალ ქართულ კინოს, ახალგაზრდა რეჟისორების მონაწილეობით, რომელიც, ამავე დროს, 20-იანი წლების კინემატოგრაფის მთავარ მახასიათებლებს აღორძინებდა.

თენგიზ აბულაძისა და რეზო ჩხეიძის „მაგდანას ლურჯა“ (კლასიკოს მწერალ ეკატერინე გაბაშვილის მოთხრობის მიხედვით) პირველი ფილმი იყო, რომელიც ახალი ქართული კინოს დაბადების ან მეორენაირად, აღორძინების მაუწყებლად იქცა, 1956 წელს. ამ ფილმში (რომელსაც 1956 წელს კანის ფესტივალის ჟიურის სპეციალური პრიზი მიენიჭა, ალბერ ლამორისის „წითელ ბუმბთან“ ერთად) აშკარად გამოიკვეთა

ნეორეალისტური კინოს (და განსაკუთრებით, ვიტორიო დე სიკას „ველოსიპედების გამტაცებლების“ გავლენა) მთავარი პრინციპები და ამავე დროს, სქემაში (რომელიც იტალიაში გამომოქმედდა და შემდეგ მთელ მსოფლიოში გავრცელდა), შესაძლებელი გახდა ქართული სინამდვილის მოქცევა, ყოფის, ხასიათების, ტრადიციებისა და არსებული რეალობის მიმართ დამოკიდებულების, მოქალაქეობრივი პოზიციის დამოუკიდებლად გამოხატვა.

1962 წელს გიორგი შენგელაიას შექმნილი „ალავერდობა“ 60-იანელთა თაობის რეჟისორების „მანიფესტად“, მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოხატულებად, განაცხადად, შემოქმედების სტიმულად და აღმოჩენად იქცა. ფილმში გამოიკვეთა და განისაზღვრა ის გზები, სათქმელი, როგორც და რისთვისაც გიორგი შენგელაიას თაობა კინემატოგრაფში მოვიდა (ზოგმა შემდეგ ამ გზას გადაუხვია და განსხვავებული, „ბანალური“ არჩევანი გააკეთა, მაგრამ თანამედროვე კინოს ფორმირებისთვის, „ალავერდობას“ და მის მიმდევრებს, მნიშვნელოვანი როლი აქვთ შესრულებული).

იგივე პროცესები მიმდინარეობდა „ფრანგული ახალი ტალღის“ წიაღსა და ფარგლებში, მის წარმომადგენელთა შორის, რომლებიც თავიანთ თეორიულ განაცხადებს ფილმებში უკეთებდნენ რეალიზებას. მხატვრული ამოცანებისა და სტილის ჩამოყალიბება კი უშუალოდ ცხოვრებაზე, თანამედროვე ადამიანების სულიერ მდგომარეობაზე, საზოგადოებასთან ურთიერთობაზე, „დადგმულ“ დოკუმენტალიზმზე დაყრდნობით ხორციელდებოდა, როგორც „ალავერდობაში“ მოხდა.

ოთარ იოსელიანის ფილმებიც („იყო შაშვი მგალობელი“, „ვიორგობისთვე“, „პასტორალი“) ამ მიმდინარეობის ინტერპრეტაციებზე, უშუალო შვერძნებებზე იყო აგებული, რომლებშიც 60-70-იანი წლების ევროპული და ამერიკული კინოს მსგავსად ახალი გმირები – ანტიგმირები გამოჩნდნენ, არაფრით გამორჩეულები, ყოველდღიური ცხოვრების ერთფეროვნებასა და მღორე დინებაში ჩაფლულები, როგორებსაც ნებისმიერი ქვეყნის ნებისმიერ ქალაქში

შეიძლება შესვედროდით და მათ ნებისმიერ ენაზე შეეძლოთ ვლაპარაკათ.

ამ და 60-70-იანელთა თაობის სხვა რეჟისორებმა (ელდარ და გიორგი შენგელაიები, ალექსანდრე რეხვიაშვილი, ლანა ლოლობერიძე, მიხეილ კობახიძე, მერაბ კოკონაშვილი, რეზო ესაძე, ნოდარ მანაგაძე, ირაკლი კვირიკაძე, ქართლოს და ბუბა ხოტივარები, სოსო ჩხაიძე და სხვ.) – იმისთვის, რომ ეთქვათ სათქმელი, ესაუბრათ პრობლემებზე, რომლებიც აღელვებდათ (მათაც და საზოგადოებასაც) და მოეხერხებინათ ცენზურის „მოტყუება“, ისეთი კინოფორმებისა და ჟანრების გამოყენება დაიწყეს, როგორებიცაა – იგავი, ლეგენდა, მითი, კომედია, ტრაგიკომედია. ეს „ათავისუფლება“ მათ „პასუხისმგებლობისგან“, რადგან რეალობასთან თითქოს პირდაპირი შეხება არ ჰქონდათ და სინამდვილეს ალევორიული ფორმით სახავდნენ.

ინდივიდუალურ-საავტორო, მხატვრულ-საავტორო, მეტაფორულ-პოეტური კინემატოგრაფის განმსაზღვრელი მთავარი ნიშანი მისი შემქმნელების აზროვნების დამოუკიდებელი ხასიათი იყო, რამაც ახალი სტილისტური აღმოჩენების, ახალი მხატვრული ფორმების ჩამოყალიბება გამოიწვია. განსაკუთრებით ძლიერი იყო ინგმარ ბერგმანის, ფედერიკო ფელინის, ჟან ვიგოს კინემატოგრაფის გავლენა, რაც ქაცრთული კინოს ახალი სახის ფორმირებას უწყობდა ხელს.

მათ, 60-70-80-იან წლებში გადაღებულ ფილმებში – „ფიროსმანი“, „გზა შინისკენ“, „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“, „ამაღლება“, „ვედრება“, „დიდი მწვანე ველი“, „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „შერეკილები“, „იყო შაშვი მაგალობელი“, „ერთი ცის ქვეშ“, „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“, „ნეილონის ნაძვის ხე“, „ქორწილი“, „ქოლგა“, „მუსიკოსები“, „მაცი ხეტი“, „თუში მეცხვარე“, „ლახარეს თავგადასავალი“, „მოცურავე“ და არა ერთი სხვა – მოხდა ინდივიდუალური ცნობიერების გათავისუფლება კოლექტიურ-მითოლოგიური ქვეცნობიერისგან და იდეურ-პოლიტიკურ,

იდეურ-საზოგადოებრივ კინემატოგრაფთან დაპირისპირება. თხრობის მონტაჟურ-პოეტურ ხერხს ანალიტიკურ-პროზაულთან შედარებით უპირატესობა ენიჭება. აქვე ხდება ფსიქოლოგიური ხაზების, პლასტიკური მრავალშრიანობისა და ჟანრული მრავალფეროვნების შემოსვლა - ერთი ჟანრი საკმარისი არაა სათქმელის ერთ ფორმაში ჩასატყეად და ხდება მათი შერწყმა თუ გადაჯაჭვა.

მთავარი სათქმელია - საზოგადოების ეროვნული და ზოგადსაკაცობრიო პრობლემები, ზნეობის საკითხები, ტრადიციების ერთგულება და მეორე მხრივ, პიროვნული ზნეობრიობის გამოვლენა, ბრძოლა საკუთარი მორალური პრინციპების დამკვიდრებისთვის, არჩევანის გაკეთების უნარი, რაც ყველაფერზე მაღლა დგას და რაც ადამიანს გმირად, საკულტო ობიექტად აქცევს. ამბის თხრობის საშუალებად კი, ფანტასტიკა, ზღაპარი, იგავი, მითი, ლეგენდა, პარაბოლა, თქმულება და ა.შ. სხვა, პირობითობის შემცველი ჟანრი თუ მხატვრული ფორმა გამოიყენება.

80-იანი წლებიდან, ახალი თაობის რეჟისორების (თემურ ბაბლუანი, გოდერძი ჩოხელი, დიტო ცინცაძე, დათო ჯანელიძე, ოთარ ლითანიშვილი, ნანა ჯორჯაძე, ნანა ჯანელიძე, ქეთი დოლიძე, ტატო კოტეტიშვილი, გოგიტა ჭყონია, ალექო ცაბაძე, ლევან ღლონტი, ლევან თუთბერიძე, ლევან ზაქარეიშვილი, ზაზა ხალვაში, მარინე ხონელიძე) ფილმებში ახალი ტენდენციები დაისახა, გაჩნდა ახალი თემები, დაიწყო ახალი სტილური ძიებები.

80-იანელების ინტერესები ახალი ტიპისა და ახალგაზრდა, თანამედროვე გმირების, მათი ბედის, საზოგადოებასთან ურთიერთობის შესახებ საუბრის, მათი ცხოვრების, მათი პრობლემების განსჯისკენ წარიმართა. პოეტურ-მეტაფორული კინოს მიმართ ინტერესი, ანუ სათქმელის გამოსახვის პოეტური ხერხებით აზროვნება, ადგილს უფრო პროზაულ კინოს უთმობს. ეს თითქოს ბუნებრივად გამოძინარეობდა იმ საკითხების „რეალისტურობიდან“, რომლებსაც ისინი თავიანთ ფილმებში წამოჭრიან და, ამავე დროს, წინამორბედი თაობის კინემატოგრაფის გავლენიდან გათავისუფლების სურვილიდან.

მათ ფილმებში („ბელურების გადაფრენა“, „ადგილის დედა“, „მოგ ზაურობა სოპოტში“, „ოთახი“, „ძმა“, „უძინართა მზე“, „ლაქა“, „ლამის ცეკვა“, „აქეთ მაშხალები, კვაზიმოდო“, „მდგმურები“, „ანემია“, „იქ, ჩემთან“, „რჩეული“ და ა.შ. და ა.შ., უკვე მძლავრად იჭრება ევროპული და ამერიკული კინემატოგრაფის მიმდინარე თუ უკვე წარსულს ჩაბარებული ნაკადები. ზოგიერთ შემთხვევაში ეს გავლენები და მსგავსება ხელოვნურია, ზედაპირული. ზოგიერთი თავისუფლად შედის საერთო დინების მსვლელობაში და ორგანულად ითავისებს მათთვის ავტორიტეტების გამოცდილებას.

1991 წელს საქართველოს პოლიტიკურ-სოციალური ცხოვრება კიდევ ერთხელ რადიკალურად შეიცვალა და ქვეყანაში ახალი „წესრიგი დამყარდა“. ეს მოხდა მაშინ, როდესაც დაემხო რკინის გოდოლები, ძველი გმირები ახალმა გმირებმა შეცვალეს, ახალი იდეალები დამკვიდრდა და ახალი მითების შეთხზვის დროც მოვიდა.

საბჭოთა კავშირის დაშლამ საბჭოთა რესპუბლიკებისთვის „ბერლინის კედელი“ დაანგრია. ნებისმიერ ადამიანს და მათ შორის, ბუნებრივია, ხელოვანს, ვრცელ სამყაროში გასაჭრელად ყველა გზა გაეხსნა. ქვეყანამ 200 წლის წინ დაკარგული დამოუკიდებლობაც აღიდგინა და სოციალისტური წყობიდან ახალი, ჯერ სრულიად უცნობი (თუ დავიწყებული) ფორმაციის – კაპიტალისტური – სახელმწიფოს შენების გზას დაადგა.

შეიცვალა კინოწარმოების სისტემაც და ფორმებიც. ქართული კინოს სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლებმა ახალი რეალობა (რაც სრულიად ორგანული და ბუნებრივი იყო მსოფლიოსთვის) თავიდან საკმაოდ რთულად და მძიმედ მიიღეს. წარმოების ჩვეული წესიდან (თანაც ეკონომიკურად ჯერ ისევ მოუწესრიგებელ ქვეყანაში) გამოუცდელზე გადართვა და მისი მიღება წინააღმდეგობრივი აღმოჩნდა.

XXI საუკუნის 10-იანი წლების შუა პერიოდიდან, გახშირდა საერთაშორისო პროექტები, კო პროდუქციები (ისეთი, რომლებსაც ქართველი რეჟისორები უცხოური ფონდებისა თუ

პროდუსერების ხელშეწყობით იღებენ და ისეთებიც, რომლებსაც უცხოელი რეჟისორები საქართველოში ქმნიან, ნაწილობრივ ქართული მხარის დაფინანსებითა და ქართველი შემოქმედებითი ჯგუფების მონაწილეობით), რომლებიც ადრე თითზე ჩამოსათვლელი იყო. უცხოურ კინოკომპანიებთან ქართველი რეჟისორების თანამშრომლობა არაერთმნიშვნელოვნად წარმატებულიც აღმოჩნდა, საერთაშორისო ფესტივალებსა თუ გაქირავების მხრივ. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანო გიორგი ოვაშვილის „გაღმა ნაპირი“ და „სიმინდის კუნძული“, ზაზა ურუშაძის „მანდარინები“, ნანა ექვთიმიშვილის „გრძელი ნათელი დღეები“ და „ჩემი ბედნიერი ოჯახი“, თინათინ გურჩიანის „მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს“, რუსუდან ჭყონიას „გაილიმეთ“, გელა ბაბლუანის „ცამეტი“, ნინო ბასილიას „ანას ცხოვრება“, ლევან კოლუაშვილის „შემთხვევითი პაემნები“, დიტო ცინცაძის „კაცი საელჩოდან“ და „ბედნიერების ღმერთი“, ოთარ იოსელიანის „მანტრაპა“ და არამხოლოდ.

ქართველი რეჟისორები თავისუფლად გადაადგილდებიან საერთო ევროპულ სივრცეში და საცხოვრებლად თუ სამუშაოდ ისეთ ქვეყნებს ირჩევენ, რომლებშიც ურჩევნიათ და უმართლებთ. უკვე მრავალი წელია საფრანგეთში ცხოვრობს და ქართულ კინოს ქმნის ოთარ იოსელიანი, რომლის ფილმებმა თავის დროზე მნიშვნელოვნად შეარყიეს მთვლემარე საბჭოთა საზოგადოება. გერმანიაში ცხოვრობს და საქმიანობს დიტო ცინცაძე და საქართველის სახელით ფესტივალების პრიზებს იგებს. ბოლო პერიოდში შექმნილი, ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული ფილმის „გრძელი ნათელი დღეები“ (გერმანიაში განათლებამიღებული) რეჟისორი ნანა ექვთიმიშვილიც, ასევე, გერმანიაში ცხოვრობს.

ქართველი კინორეჟისორების, ოპერატორების ნაწილი განათლებას ევროპის სხვადასხვა ქვეყნის კინოსკოლებში (ლოდი, მიუნჰენი, ბერლინი, ნიუ-იორკი) იღებს. ამავე დროს, ურთიერთობების გახსნილობა საშუალებას აძლევს ახალგაზრდა დრამატურგებს, მსახიობებს, რეჟისორებს

ცოდნის მისაღებად არა მარტო უცხოეთში გაემგზავრონ, არამედ საქართველოში ჩამოსული კინემატოგრაფისტებისგან მასტერკლასებსა თუ ვორქშოპებზე შეიტყონ თანამედროვე კინოს სტანდარტები, ნორმები, სცენარის შექმნა-განვითარების ფაზიდან დისტრიბუციამდე.

XXI საუკუნის ქართულ, ისევე როგორც მსოფლიო, კინოში აღარ არსებობს ერთიანი კალაპოტები, მიმდინარეობები, მწყობრი სისტემები. დღეს ინდივიდუალური შემოქმედებითი ძიებების დროა, სრულიად გახსნილი, გამჭვირვალე და გამჭოლი მოქმედებების. ყველა კარი ღიაა და არც გადაადგილების, არც სხვა სამყაროებთან ინტეგრირების პრობლემა აღარ არსებობს. ფილმების ნახვა თუ კულტურის სხვა სიახლეების გაცნობა არანაირ სირთულეს არ წარმოადგენს და შესაბამისად, უცხოური ხელოვნების გავლენის ძალა ქართველ ხელოვანებზეც გეომეტრიული პროგრესით იზრდება.

ხშირად ეს გავლენა პირდაპირია და მხოლოდ ფორმისადმი ზედაპირული მიდგომით, მხოლოდ სხვათა მიგნებების მექანიკური გადმოღებით ხასიათდება. ხშირად კი იმ მთავარ ნიშნულზე გადის, რომელიც გამოცდილების გაზიარების, მხატვრული ხერხების გათავისების, სამყაროში მიმდინარე შემოქმედებით მიმართულებებში ჰარმონიული ჩართულობით ადამიანების, საზოგადოებების გამთლიანებას უწყობს ხელს.

P.S. „ევროპეიზმის“ ნაკადები, XIX საუკუნისა და განსაკუთრებით, XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში, ცხოვრების, ყოფის, სახელმწიფოებრივი სისტემის, კულტურის არაერთ მიმართულებას მოიცავდა და ავითარებდა. მით უფრო, რომ I მსოფლიო ომამდე და 1917 წლის რუსეთის რევოლუციის შედეგად სამყაროში სრულიად ახალი წესრიგის დამყარებამდე ჯერ ადრე იყო. ყველაფერმა ამათ ერთად და ცალ-ცალკე, პირდაპირ და გაკვრით, სიღრმისეულად და ცალკეული დეტალების ჩართულობის მიხედვით, ნიადაგი მოამზადეს და ხელი შეუწყვეს საქართველოში კინოს შემოსვლასა და ეროვნული კინემატოგრაფის განვითარებას.

XXI საუკუნის ქართულ სინამდვილეში, როდესაც უკან დარჩა 70-წლიანი საბჭოთა კომპარი და როდესაც ქვეყანა გახსნილი საზღვრებითა და დამოუკიდებელი, ცენზურისგან თავისუფალი ცხოვრებით ცხოვრობს, კულტურათაშორისი დიალოგისთვის, ევროპის შემოღებულ კარში გადაადგილებისთვის მეტი სივრცე და ადგილი რჩება. შესაძლებლობა, რომლის გამოყენება ნებისმიერს შეუძლია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ტაბიძე ტიცვან, ცისფერი ყანწებით, აღმანახი „ცისფერი ყანწები“, 1, 28 თებერვალი, 1916 წელი.
- გაზეთი „ივერია“, 1897 წელი. 24 აპრილი.
- გაზეთი „კავკაზი“, 1897. 24 აპრილი.
- გაზეთი „ცნობის ფურცელი“, 1896 წელი, 16 ნოემბერი.
- ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1915 წელი.
- ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1919 წელი.
- ზამიატინი ევგენი, მოგონებები ბლოკზე, თხზულებები, მ., „წიგნი“, 1988.
- სტენოგრაფიკა – სხდომის ოქმი ხმოვანი კინოს საკითხებთან დაკავშირებით. 1930 წ. 7. VIII. მანქანაზე ნაბეჭდი რუსულ ენაზე. (ფ.15 № 76, ბ 20.740/30). სულ 48 გვერდი. 23.253
- ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, №10. ატვირთულია: <https://burusi.wordpress.com/2014/02/10/stalin-3/>

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

აპირად მხტი

საუკუნეთა განმავლობაში, ხელოვნების ნებისმიერ დარგში, სრულიად ბუნებრივად, ძალდაუტანებლად, ორგანულად ხდებოდა ურთიერთზეგავლენა. ამა თუ იმ ხელოვანის ქმნილება კეთილისმყოფელ ზეგავლენას ახდენდა სხვა ქვეყნის შემოქმედზე. ააქტიურებდა მის წარმოსახვას, უღვიძებდა მის შემოქმედებით ფანტაზიას. და ეს სულაც არ იყო ბრმა, მექანიკური მიბაძვა, „ხელოსნურად“, ორიგინალიდან ასლის გადმოღება.

კულტურათა მსგავსი დიალოგი, ხელოვანს, არც თუ იშვიათად, ორიგინალური, თავისთავადი ნაწარმოების შექმნისკენ უბიძგებდა. „... წარმოსახვის გამოღვიძება, – წერდა დიდი რუსი თეატრალური რეჟისორი ვსევოლოდ მეიერჰოლდი, – ფანტაზიის შეჯანჯღარება, მხოლოდ მუდმივი ტრენაჟის შედეგადაა შესაძლებელი...“¹

ვსევოლოდ მეიერჰოლდი, ზემოაღნიშნულის მისაღწევად, მოწაფეებსა თუ მსმენელებს ოთხ უმთავრეს, ძირითად ეფექტურ საშუალებას სთავაზობდა. პირველი განზღაბთ, გამოჩენილი ადამიანების ბიოგრაფიების შესწავლა; მეორე – მოგზაურობა; მესამე – ხელოვნების გამოჩენილ ოსტატთა ქმნილებების შესწავლა და მეოთხე – „... კომპოზიციურად მწვავე ლიტერატურის“² კითხვა. ყოველივე ზემოაღნიშნული, მისი აზრით, იმდენად ააქტიურებდა, აღვიძებდა შემოქმედებით წარმოსახვას, ფანტაზიას, რომ ადამიანი, უკვე საკუთარ ქმნილებას თხზავდა.

¹ რიბაკოვი იური, ვაი, ჭკუასთან ერთად (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1978, გვ. 30.

² ი. რიბაკოვის ზემოხსენებული წიგნი. გვ. 30.

ამ მხრივ, გამონაკლისი, ბუნებრივია, ვერც კინემატოგრაფი იქნებოდა. რა თქმა უნდა, ყველა მაგალითის მოხმობა შეუძლებელია. მე მხოლოდ, იაპონელი რეჟისორის, აკირა კუროსავას¹ რამდენიმე ფილმს შეგახსენებთ. ესენია: „იდიოტი“ (1951 წ.), „ტახტი სისხლში“ (1957 წ.), „ფსკერზე“ (1957 წ.) და „რანი“ (1985 წ.).

პირველი, ფიოდორ დოსტოევსკის² ნაწარმოების ეკრანიზაციაა; მეორე, უილიამ შექსპირის³ ტრაგედიის; მესამე – მაქსიმ გორკის⁴ პიესის; მეოთხე – კვლავ შექსპირის ტრაგედიის... მაგრამ, კუროსავა უბრალოდ უცხოელ ავტორთა ქმნილებების ეკრანიზაციას როდი ახდენდა. იგი ტექსტის ადაპტაციას ახდენდა – მოქმედება იაპონიაში გადაჰქონდა. ამდენად, პირველწყაროდან რჩებოდა სიუჟეტი, ამბავი, კონფლიქტი; მოქმედ პირთა ხასიათების ძირითადი ნიშან-თვისებები; თუმცა, ახლა ისინი უკვე იაპონელები იყვნენ. ასე იქცნენ დოსტოევსკის „იდიოტის“,⁵ შექსპირის „მაკბეტის“⁶ („ტახტი სისხლში“), გორკის პიესის „ფსკერზე“⁷ და შექსპირის „მეფე ლირის“⁸ („რანი“) პერსონაჟები იაპონელებად. თავის მხრივ, კუროსავას ფილმი „შვიდი სამურაი“ (1954 წ.) ამერიკელი რეჟისორის, ჯონ სტიორჯესის⁹ სახელგანთქმულ ვესტერნს, „შესანიშნავ შვიდეულს“ (1960 წ.) დაედო საფუძვლად. მსგავსი, ანალოგიური მაგალითებით, მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია ძალზე მდიდარია.

„...ფრანგი რეჟისორებისათვის, მოკლემეტრაჟიანი ფილმი,

¹ აკირა კუროსავა (1910-1998 წ.წ.), იაპონელი კინორეჟისორი.

² ფიოდორ დოსტოევსკი (1821 – 1881 წ.წ.), რუსი მწერალი.

³ უილიამ შექსპირი (1564 -1616 წ.წ.), ინგლისელი პოეტი, დრამატურგი, მსახიობი.

⁴ მაქსიმ გორკი (1868-1936 წ.წ.), რუსი მწერალი, დრამატურგი. ნამდვილი სახელი და გვარია - ალექსეი პეშკოვი.

⁵ „იდიოტი“, რომანი, დაიწერა 1869 წელს.

⁶ „მაკბეტი“, ტრაგედია, დაიწერა, ზოგი ვერსიით 1603, ხოლო, სხვა ვერსიით 1608 წელს.

⁷ „ფსკერზე“, პიესა, დაიწერა 1902 წელს.

⁸ „მეფე ლირი“, ტრაგედია, დაიწერა 1608 წელს.

⁹ ჯონ ელიოტ სტიორჯესი (1910-1992 წ.წ.), ამერიკელი კინორეჟისორი.

მხოლოდ ის სფერო კი არ არის, რომელშიც ისინი საკუთარ ძალებსა თუ შესაძლებლობებს სინჯავენ, არამედ, ის სფეროა, რომელიც მათ ბრძოლისა და ექსპერიმენტის ჩატარების, ძიების საშუალებას აძლევს...“¹

ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე, იმავეს თქმა შეიძლება XX საუკუნის 60-70-იანი წლების ქართველ კინემატოგრაფისტებზე. მათთვის ერთგვარ შემოქმედებით ლაბორატორიად იქცა 60-იან წლებში, საქართველოს ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტთან შექმნილი, ე.წ. ტელეფილმების სტუდია. არც თუ იშვიათად, ქართველი კინორეჟისორი, მცირე ფორმის ნაწარმოების მეშვეობით, გამოთქვამდა არამხოლოდ საკუთარ სათქმელს – ღიად, აშკარად, დაუფარავად; არამედ, აგრეთვე ცდილობდა თავისი სატკივარი გაეზიარებინა ადამიანთა ფართო წრისათვის იმჟამად, საქართველოს წინაშე მდგარ, აქტუალურ პრობლემებზე და საზოგადეობას საჭირობოროტო საკითხზე ფიქრისკენ, განსჯისკენ, საერთოდ, აზროვნებისკენ უბიძგებდა. „...თუმცა, მისი ფილმები, მხოლოდ პროფესიას როდი გვასწავლიან. ისინი, ამასთან ერთად, ჩვენში აღვიძებენ აზრს; უფრო მეტიც, აზროვნების უნარს აღვივებენ. რომლისათვის რეჟისურა, უბირველეს ყოვლისა, საკუთარი აზრის ქონაა“²

ქართული მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი კინემატოგრაფული ფორმის, სტილის, გამომსახველობითი საშუალებების ძიების ბრწყინვალე საშუალებაც იყო. ისევე, როგორც მსოფლიო კინოხელოვნებაში, ამ გზაზე, ჩვენი რეჟისორებიც არაერთგზის მიმართავდნენ უცხოური ლიტერატურული ნაწარმოების ქართულ ნიადაგზე ადაპტაციას. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას – კულტურათა მსგავსი დიალოგი, უმეტეს შემთხვევაში, არნახულ შედეგს იძლეოდა.

1968 წელს, ტელეეკრანებზე გამოჩნდა რეჟისორ ქართლოს ხოტივარის ფილმი „სერენადა“ (სცენარის ავტორები: რევაზ

¹ ტურიცინი ვალერი, რენე კლემანი (რუსულ ენაზე), სერია: საზღვარგარეთის კინოხელოვნების ოსტატები, მოს., 1978, გვ. 12.

² პოგოჟევა ლიუდმილა, მიხაილ რომი (რუსულ ენაზე), სერია: საბჭოთა კინოს ოსტატები, მოს., 1967., გვ.5.

გაბრიაძე და ქართლოს ხოტივარი. ოპერატორი – იური კიკაბიძე. მხატვარი – ჯუანშერ თუთბერიძე. მუსიკალური გაფორმება კონსტანტინე კერესელიძისა). რომ არა ფილმის ტიტრები და მწერალ მიხაილ ზოშჩენკოს¹ შემოქმედების ზედმიწევნით კარგად ცოდნა (რა თქმა უნდა, იშვიათი გამონაკლისი), ალბათ, მაყურებელთა უმრავლესობა ვერც კი მიხვდებოდა, რომ ეს იყო მწერლის იმავე სახელწოდების, ნოველის ეკრანიზაცია.

მოქმედება XX საუკუნის 20-იანი წლების რუსეთიდან, იმავე საუკუნის 60-იანი წლების მეორე ნახევრის საქართველოშია გადატანილი; ნოველისეული, წყალში მყვინთავი გოლიათი, საამშენებლო საწყობის გამგე, „ავთანდილოვიჩით“ (იასონ (ზოზო) ბაქრაძე) იყო ჩანაცვლებული. არ გახლდათ დაკონკრეტებული მისი მეტოქის (რამაზ გიორგობიანი) საქმიანობა (ნოველის მიხედვით, ის სტუდენტია). თუმცა, უმთავრესი კონფლიქტი, ინტრიგა – შენარჩუნებულია. რეჟისორმა, სცენარის ავტორთან ერთად, ერთი შეხედვით, თანამედროვე ყოფის ამსახველ ფილმს, ერთგვარი იგავური შეფერილობა მისცა. საერთოდ, იგავი, არაკი, თქმულება, ზღაპარი, იმჟამინდელ ქართულ კინემატოგრაფში, ერთგვარად ყველაზე მიღებული სტილისტური თუ შინაარსობრივი ფორმა იყო, რომელმაც ჟანრობრივ სისტემაში დაიმკვიდრა თავი. ალეგორიის ძიებაში, ქართული კინოს 60-იანელთა თაობამ, პირობითობის ნიშნებთან ერთად, სივრცეც იგავის ჟანრისთვის დამახასიათებელ გარემოში გადაიტანა. ყოველივე ეს, რეჟისორს საშუალებას აძლევდა, შედარებით ნაკლები დანაკარგით (ბუნებრივია, „ფზიზელ“ და „დაუნდობელ“ საბჭოთა ცენზურას ვგულისხმობ), საკუთარი ჩანაფიქრი საბოლოო ადრესატამდე – მაყურებლამდე მიეტანა.

ქართლოს ხოტივარმა, მიხაილ ზოშჩენკოს ნოველის მოტივებზე, რეზო გაბრიაძესთან ერთად, შექმნა ბიბლიური დავითისა და გოლიათის ურთიერთდაპირისპირების მითის თანამედროვე (XX საუკუნის 60-იანი წლების მეორე ნახევარი)

¹ მიხაილ ზოშჩენკო (1894-1958წ.წ.), რუსი მწერალი.

კინოვერსია, კინოიგავი. არადა, ფილმის გამომსახველობითი მხარე და გარემო, რომელშიც მისი სიუჟეტი ვითარდება, პირიქით, ზედმიწევნით რეალისტურია. ამ შავ-თეთრი კინონოველის მოქმედი პირნი, ქალაქის (თბილისის) მორიგი ახალი უბნის მშენებლობაზე ხვდებიან ერთმანეთს. გარემო, შეიძლება ითქვას, ზედმეტად პროზაულია. არადა, კონფლიქტის უმთავრესი მიზეზი, მომნიბვლელი ახალგაზრდა ქალია (ლალი ხაბაზაშვილი). სწორედ, მის მოსაპოვებლად, ერთმანეთს უკომპრომისოდ უპირისპირდება, ერთი მხრივ, უხეში ფიზიკური ძალა, ხოლო, მეორე მხრივ, ერთი შეხედვით, თითქოს სუსტი, უღონო, უხერხემლო, უსუსური და დაუცველი ინტელიგენტურობა.

ფილმში განვითარებულ მოვლენებსა და გარემოს შორის, თავიდანვე კომიკური შეუსაბამისობაა. აბა, როგორი სანახავია, მთარევე „ავთანდილოვიჩი“, რომელიც „ფერადი, სურნელოვანი ყვავილებით მოფენილი ველის ნაცვლად“, საწყობის, „უნიტაზებით“ სავსე, ეზოს შუაგულში ჩამდგარა. თან, ცდილობს ტრფობის ობიექტს მსუქან, ქონიან სახეზე ათამაშებული ღიმილით, თავისი გრძნობები გაუმჟღავნოს..

მთავარი მოტივი, ლიტერატურული პირველწყაროდან ფილმში უცვლელად გადავიდა. გმირმა, რომელსაც მასზე ფიზიკურად ბევრად ძლიერ მეტოქესთან დაპირისპირებისას, ლამის არავითარი შანსი არ ჰქონდა, საბოლოოდ გაიმარჯვა. და ამას, რაღაც ზებუნებრივი, ზღაპრული, დაუჯერებელი სასწაულის გზით კი არა, არამედ საკუთარი შინაგანი სიმტკიცით, გაუტეხელი გულის მეშვეობით, უშრეტი ოპტიმიზმით მიაღწია. საყვარელი ქალის გულისა და ხელის მოსაპოვებლად, უკანდაუხევლად, შეუპოვრად, მამაცურად, ბოლომდე იბრძოლა. მისი შემართება, მიზანდასახულობა, გაუტეხელობა და ოპტიმიზმი, მაყურებლის მხრიდან, ამ გმირის მიმართ აშკარა სიმპათიას, თანაგრძნობას, მხარდაჭერას იწვევდა. ამასთან, კეთილ, არაირონიულ ღიმილსაც ბადებდა.

რეჟისორ ირაკლი კვირიკაძის ფილმი „ქვევრი“ (სცენარის ავტორი – რეზო გაბრიაძე, ოპერატორი – ლომერ ახვლედიანი,

მხატვარი – ქრისტესია ლებანიძე, კომპოზიტორი – ვია ყანჩელი, 1970 წ.) იმავე ტელეფილმების სტუდიის ნამუშევარია. სურათი, ლუიჯი პირანდელოს,¹ იმავე სახელწოდების ნოველის მიხედვითაა გადაღებული. რეჟისორი ძალზე ოსტატურად, რელიეფურად ძერწავდა თითქმის აბსურდული სიტუაციის მეშვეობით შექმნილ, ქართველი მაყურებლისათვის რეალური, ნამდვილი ცხოვრებიდან ზედმიწევნით კარგად ცნობილ, დამაჯერებელ, უტყუარ, რეალისტურ ხასიათებს; ესენია: მუდამ უკმაყოფილო, ყველაზე და ყველაფერზე მარად გაბრაზებულ-გულმოსული, „ყიამყრალი“ „შავ გოგია“ (ბუხუტი ზაქარიაძე); ენაკვიმატი, უცნაური, იმავდროულად, მარადიული ოპტიმისტი, უდარდელი აბესალომი (ვახტანგ სულაქველიძე); გოგიას მეუღლე – კეთილი, გულუბრყვილო, მიამიტი, ალალი და ჯანმავარი მარო (ჰენრიეტა ლეჟავა); კურიოზული და, იმავდროულად, ძალზე კოლორიტული წყვილი: მილიციის განყოფილების უფროსი (ეროსი მანჯავალაძე) და მისი ხელქვეითი, პავლე (ოთარ ზაუტაშვილი)... და, რა თქმა უნდა, საქართველოს ერთ-ერთი ულამაზესი, ამავე დროს, თავისებური, თავისთავადი კუთხის, კახეთის სოფელი... ყოველივე ზემოაღნიშნული „ქვევრს“ განსაკუთრებულ კოლორიტს, მიმზიდველობას, ერთგვარ მომზიბველლობასაც კი სძენს.

ლუიჯი პირანდელოს ნოველისაგან განსხვავებით, ქვევრში იდიოტურად გაჭვდილი ადამიანის ამბავი, ქართულ ფილმში უამრავ კომიკურ სიტუაციასა თუ ვითარებას ქმნიდა. და ეს არ გახლდათ, „თითიდან გამოწოვილი“, ნაძალადევი იუმორი. დღემდე, რეალურ ცხოვრებაში, ამ ფილმიდან ადამიანთა მენსიერებაში მყარად ჩამჯღარ არაერთ რეპლიკას მოკრავ ყურს... ქართული ადაპტაციისაგან განსხვავებით, იტალიურ პირველწყაროში, უდაოდ შეინიშნება გარკვეული მისტიკური მოტივები... პირანდელოსთან ამბავიც შედარებით ასკეტურია, მოვლენები უფრო პირქუშად ვითარდება; კვირიკაძე-გაბრიადისეულ ვერსიაში, ყველაფერი სხვანაირადაა.

¹ ლუიჯი პირანდელი (1867-1936 წ.წ.), იტალიელი მწერალი, დრამატურგი, მოაზროვნე.

ბუნებრივია, ამბავი, ძირითადი ინტრიგა, აბსოლუტურად იდენტური, ანალოგიურია. საუბარი მაქვს ფილმის საერთო სულისკვეთებაზე, ეკრანზე შექმნილ განწყობაზე, გამეფებულ ატმოსფეროზე... და, რა თქმა უნდა, მოქმედ პირთა ძალზე ეროვნულ, კოლორიტულ, თავისთავად ხასიათებზე... „... რბილი, უბოროტო იუმორი, რომელიც ამასთანავე აზრის სერიოზულობასა და ზუსტ სოციალურ დახასიათებას იძენს, განასხვავებს დღეს ქართულ კინოკომედიებს...“¹

ერთი მხრივ, სისარბე, ანგარება, უხასიათობა, გვერდზე მყოფთა, ადამიანთა ვერ ატანა და იქვე, კაცთმოყვარეობა, სიკეთე, ადამიანური სითბო, მოყვასის გვერდით დგომა, რა თქმა უნდა, ხალასი იუმორი... ამასთან, ფილმის ავტორი, მაყურებელთან ერთად, აზროვნების სიმწირეზე, გონებაშეზღუდულობაზე, თვალსაწიერის სივიწროვესა თუ პრიმიტიულობაზეც გულიანად იცინის. „... მოქმედება გადმოტანილია მკვეთრად ეროვნული ნიშნებით გაჯერებულ ქართულ ყოფაში. ექსცენტრული ისტორია ხელოსნის ქვევრში მოხვედრის თაობაზე, სინამდვილეში კი იგავი, რომელიც კონკრეტულად ქვევრის პატრონის სისარბესა და ზოგადად, ადამიანურ შეზღუდულობაზე მოგვითხრობს“² და მანც, ყველაფრის მიუხედავად, ვახტანგ სულაქველიძის მიერ განსახიერებული აბესალომი, თავისი გონებამახვილური იუმორით, უშრეტი ოპტიმიზმით, გაუტყეხელი შინაგანი ნატურით, საბოლოოდ ამარცხებს, ერთი შეხედვით, შეუვალ, უჯიათ, პირქუშ, პიტალოდ ჯიუტსა თუ „თავისნათქვამა“ გოგიას (ბუნუტი ზაქარიაძე). ამის მიღწევაში, პირველს, მეზობლების, ნაცნობების გასაჭირში, განსაცდელში მხარში დგომაც დიდ დახმარებას უწევს.

1973 წელს, ქართულმა ტელევიზიამ ტელეეკრანებზე გამოუშვა რეჟისორ გურამ პატარაიას ფილმი „რეკორდი“ (სცენარის ავტორები: გურამ პატარაია და ამირან ჭიჭინაძე.

¹ წერეთელი კორა, ქართული კინოს ტრადიციები, ჟანრობრივი ძიებანი ამიერკავკასიის რესპუბლიკების თანამედროვე კინემატოგრაფიაში (რუსულ ენაზე), მოს., 1982. გვ. 37.

² დოლიძე ნანა, კინო და კლასიკური ლიტერატურა, თბ., 2000, გვ.25.

ოპერატორი – ირაკლი ონოფრიშვილი. მხატვარი – კახი ზუციშვილი. კომპოზიტორი – ვია ყანჩელი.), რომელიც კარელ ჩაპეკის¹ იმავე სახელწოდების ნოველის მიხედვითაა შექმნილი. ამჯერად, მოქმედება XX საუკუნის 20-იანი წლების ჩეხეთიდან, იმავე საუკუნის 70-იანი წლების დასაწყისის სამეგრელოს ერთ-ერთ სოფელში, კერძოდ ოფუცხოში იყო გადატანილი.

„...ასე ფიქრობენ, რომ ესაა რაღაც საკავშირო ტრანსპორტის მსგავსი, ტვირთისა თუ ქონების ერთი პუნქტიდან მეორეში კეთილსინდისიერად გადამტანი, რომელსაც ფურცლებიდან ეკრანზე, ზედმიწევნით უდანაკარგოდ გადააქვს ყველაფერი. სინამდვილეში, სულ სხვაგვარადაა საქმე, – რაც უფრო მეტად ჰგავს პირველწყაროს, მით უარესია!.. აუცილებელია, არა ბრმა, მექანიკური გადატანა, ასლის გადაღება, არამედ „სხვა დროში“, სხვა სულიერ სამყაროში სიცოცხლის გაგრძელება და ამასთან, კლასიკური ნაწარმოების დადგმა, მისი ხორცშესხმა არა იმ სახით, რომელშიც უკვე არსებობს, არამედ სიცოცხლის ისე განხანგრძლივება, რომელიც მას სიახლეს, სიცოცხლისუნარიანობას, ბუნებრიობას შეუნარჩუნებს. ესაა არა სამუზეუმო, ხელშეუხებელი შენახვა, არამედ მისი ახლებურად წაკითხვის, გააზრების, აღქმის მარადიული შესაძლებლობა...“²

ფილმის პროლოგში, პირველ კადრებში, რეჟისორი (ოპერატორთან ერთად), დასავლეთ საქართველოს სოფლის იდილიურ, პასტორალურ, ლამის დოკუმენტური კინემატოგრაფისათვის დამახასიათებელი ვიზუალური, გამომსახველობითი ხერხებითა თუ საშუალებებით გადაღებულ გამოსახულებას წარმოგვიდგენს. მცირე ხნის შემდეგ, ჩვენ თვალწინ, მკვეთრად, კონტრასტულად იცვლება სურათი. ობიექტივი კუროიზულ, გროტესკულ სანახაობას გვთავაზობს. ეკრანზე ჩანს „დაპატიმრებული“ შინაური ფრინველები თუ ცხოველები (ქათმები, თხა, ღორი)... პატარა სოფელში,

¹ კარელ ჩაპეკი (1890-1938 წ.წ.), ჩეხი მწერალი, დრამატურგი.

² კოზინცევი გრიგორი, დრო და სინდისი (რუსულ ენაზე), მოს., 1981, გვ. 139.

რომელშიც ყველა ყველას იცნობს, უშფოთველად, მდორედ, მშვიდად მისდევს დღე დღეს... მილიციელ ხუტა წულუღისკირს (გოვენ ჭეიშვილი), რომელიც „კანონიერების სადარაჯოზე დგას“, ძალიან უნდა, „რაიონული მასშტაბის ხელმძღვანელთა“ წინაშე, თავი გამოიჩინოს. მას კონკრეტული სამიზნეც ჰყავს – რაიონის მაღალჩინოსანი, ვინმე რომან თურქია (გიორგი ლომაია), რომელიც, სულ მცირე, შესაფერის შემთხვევასაც კი არ უშვებს ხელიდან, რათა „ხუტა უფროსი“ დაამცროს.

რეჟისორი გვიჩვენებს სახელმწიფო სამსახურში მყოფი, ე.წ. პატარა ადამიანის „მიკროდრამას“. ის, ხელმძღვანელთაგან მუდმივ დამცირებას, ღირსების შელახვას, შეურაცხყოფელ დაცინვას, აბურღად აგდებას იტანს. მისი ბედი (ამ შემთხვევაში, სამსახურეობრივი კარიერა), თურქიასნაირთა ხელშია. წულუღისკირი იძულებულია უსიტყვოდ, თავჩაქინდრულმა, ნაცემი „ფინია ძაღლის“ დამნაშავეის ღიმილით აიტანოს ყოველივე. თუმცა, სადღაც გულის სიღრმეში, მასაც სურს რევანში!.. ვინაიდან, ყველა ადამიანს აქვს თავმოყვარეობა, საკუთარი ღირსების გრძობა... ყოველივე ზემოაღნიშნული, რეჟისორისა და მსახიობ გოვენ ჭეიშვილის მიერ, ძალზე სახიერად, დამაჯერებლად, ორგანულადაა გადმოცემული. ამასთან, ეს სულაც არაა ჩამუქებულ-ჩამობნელებული, პირქუში ტრაგედია. პირიქით, ყოველივე ზემოაღნიშნული კომიკური სიმსუბუქითაა მოწოდებული. რაღაც, დავით კლდიაშვილისეული „ცრემლიანი სიცილის“ ტრაგიკომიკურობის ელფერი, აშკარად დაჰკრავს გურამ პატარაიას ფილმს.

სამაგიეროდ, გოვენ ჭეიშვილის განსახიერებელი წულუღისკირი, „ზემოდან“ მოყენებული შეურაცხყოფის გამო, „ჯავრს“ თავის ხელქვეითზე, მილიციელ ღინტუზე (ჯუმბერ ჟვანია), „იყრის“ და „მკაცრ, იდეურ-აღმზრდელიობით“ საუბრებს უტარებს – გაუთავებლად ტუქსავს, საყვედურობს, შენიშვნებს აძლევს. მოკლედ, ღინტუსთან „თურქიას როლს ასრულებს“. მაგრამ, ერთიცაა, ხუტასა და ღინტუს ურთიერთობა, სამსახურეობრივი იერარქიის მიუხედავად, მაინც, აშკარად არაა თუ ვერაა თურქია-წულუღისკირის ურთიერთობის ანალოგიური.

გურამ პატარაიამ, სოფლის ამ ორი მილიციელის სახით, საკმაოდ თბილი ადამიანები გვიჩვენა. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ, როგორც წინა ორ შემთხვევაში („სერენადა“, „ქვევრი“) იყო, არც „რეკორდი“ მიჰყვება სიტყვასიტყვით თავის ლიტერატურულ პირველწყაროს. „შესაძლოა, ვიკამათოთ კლასიკის თანამედროვე წაკითხვაზე, ჟანრებზე, რეჟისორულ გადაწყვეტაზე, კინოხერხებზე, მათ შესაძლებლობებსა და საზღვრებზე, მსახიობის შერჩევაზე, ტექსტის ადაპტირების პრინციპზე. მაგრამ, არ უნდა დავივიწყოთ უმთავრესი – რამდენად ღრმად სწვდება რეჟისორი მწერლის მხატვრულ ნააზრევს, მისი ქმნილების პოეტიკას. ზემოაღნიშნულის გარეშე, ყოვლად შეუძლებელია იმგვარ რთულ წარმოებაში ფეხის შედგმა, როგორიც კლასიკის ეკრანიზაციაა“.¹

დღეს, ისევე როგორც უწინ, დავის, კამათის საგანია ლიტერატურული ნაწარმოების (ნოველა, მოთხრობა, რომანი, პოემა) ეკრანიზაცია. ზოგს მიაჩნია, რომ ამ შემთხვევაში, რეჟისორი, ხელოვანი, აბსოლუტურად თავისუფალი, შეუზღუდავი უნდა იყოს. სხვანი თვლიან – აუცილებელია ტექსტის ავტორის, პირველწყაროს ზედმიწევნით ერთგულება. ამ მარადიულ პოლემიკაში ჩართვა ამჯერად არ შეადგენს ჩემს მიზანს. ჩემი სურვილი გახლდათ, წარმომეჩინა კულტურათა დიאלოგის მეშვეობით შექმნილი ფილმების მაგალითზე, ეროვნულ ნიადაგზე ადაპტაციის წყალობით, როგორ შეიქმნა, ერთი მხრივ, პირველწყაროს, შთაგონების ობიექტის მსგავსი და მეორე მხრივ, მისგან თვისებრივად აბსოლუტურად განსხვავებული ხელოვნების რამდენიმე ნაწარმოები.

ვფიქრობ, XX საუკუნის 60-იანი წლების მიწურულსა და 70-იანი წლების დასაწყისში, ქართული ტელეფილმების სტუდიაში გადაღებული ის სამი ფილმი, რომლებზეც ზემოთ მქონდა საუბარი, ამის ნათელი მაგალითია.

¹ რომანენკო ალექსეი, ჩანაფიქრი და პოეტიკა (რუსულ ენაზე), კრებული „კინო და ლიტერატურა“, მოს., 1973, გვ. 58.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- დოლიძე ნანა, კინო და კლასიკური ლიტერატურა, თბ., 2009.
- კოზინცევი გრიგორი, დრო და სინდისი (რუსულ ენაზე), მოს., 1981.
- პოგოჟევა ლიუდმილა, მიხაილ რომი (რუსულ ენაზე), სერია: საბჭოთა კინოს ოსტატები, მოს., 1967.
- რიბაკოვი იური, ვაი, ჭკუასთან ერთად (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1978.
- რომანენკო ალექსეი, ჩანაფიქრი და პოეტიკა (რუსულ ენაზე), კრებული „კინო და ლიტერატურა“, მოს., 1973.
- ტურიცინი ვალერი, რენე კლემანი (რუსულ ენაზე), სერია: საზღვარგარეთის კინოხელოვნების ოსტატები, მოს., 1978.
- წერეთელი კორა, ქართული კინოს ტრადიციები, ჟანრობრივი ძიებანი ამიერკავკასიის რესპუბლიკების თანამედროვე კინემატოგრაფში (რუსულ ენაზე), მოს., 1982.

გიორგი უღრელიძე,
აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების
აკადემიური დოქტორი

**მკრანული ხელოვნების განვითარების
თავისებურებები საბჭოთა საქართველოს
პოლიტიკურ გარემოში
(XX საუკუნის 60-70-იანი წლები)**

XX საუკუნე საქართველოს ისტორიაში რთული ასწლეული იყო. რუსეთის იმპერიისგან დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ სუვერენული საქართველოს დემოკრატიულმა რესპუბლიკამ სამიოდე წელი იარსება.

გასაბჭოების შემდეგ დამოუკიდებლობადაკარგული საქართველო საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირში აღმოჩნდა. ქვეყანა ახალი პოლიტიკური ორბიტის ნაწილი გახდა. პირველი ოცი წლის განმავლობაში მომხდარი მოვლენებიდან გამოვყოფთ რეჟიმის წინააღმდეგ მიმართულ 1924 წლის აჯანყებას და 1937 წლის რეპრესიებს. 1941 წელს საბჭოთა კავშირი II მსოფლიო ომში ჩაება. ომის შემდეგ გამარჯვებულ სახელმწიფოთა შორის უთანხმოებამ იჩინა თავი. „რკინის ფარდის“ დაშვებამ განსხვავებულ კულტურათა დიალოგი კიდევ უფრო შეზღუდა.

საბჭოთა კავშირის დაშლის შედეგად მდგომარეობა მკვეთრად შეიცვალა. სამოცდაათწლიანი კომუნისტური მმართველობის დასრულებას ქვეყნის დამოუკიდებლობის აღდგენა მოჰყვა. ტერიტორიული მთლიანობის დარღვევის, ეკონომიკის მოშლისა და უამრავი სოციალური პრობლემის გაჩენის გამო, XX საუკუნის ბოლო ათწლეული ჩვენი ქვეყნისთვის უმძიმეს ისტორიულ ეტაპად ითვლება.

XX საუკუნის ქართული ხელოვნების განვითარებაზე პირდაპირ მოქმედებდა არსებული პოლიტიკური გარემო. ხანგრძლივი მმართველობის განმავლობაში საბჭოთა პოლიტიკური ელიტა განსხვავებულად აღიქვამდა საგარეო

ფაქტორებს. ხელისუფლების მხრიდან, უცხო სახელმწიფოებთან მეგობრული ან მტრული ურთიერთობის მიხედვით, იცვლებოდა განსხვავებულ კულტურათა მიმართ დამოკიდებულება.

კულტურის სფეროსადმი ხელისუფლების დიდი ინტერესის მიუხედავად, პოლიტიკურ-იდეოლოგიური ჩარჩოებით შემოსაზღვრული ნაწარმოებების გვერდით იქმნებოდა მაღალმხატვრული ნიმუშები. ხშირად, არაკომპეტენტური ჩინოვნიკები საკუთარი სურვილის მიხედვით წყვეტდნენ ხელოვნების ნაწარმოების ბედს. აკაკი ბაქრაძე 1974 წელს წერდა, რომ ოთარ იოსელიანის, 1961 წელს გადაღებულ ფილმს „აპრილი“ შინაარსის გამო პრობლემები შეექმნა.

„აპრილი“ ერთადერთი და გამონაკლისი არ ყოფილა, სამწუხაროდ, მისი ბედი სხვადასხვა დოზით სხვა მხატვრულ ნაწარმოებსაც რგებია. სულ ერთია, იქნებოდა იგი კინემატოგრაფიული, ლიტერატურული, მუსიკალური თუ თეატრალური. ანალოგიური მაგალითების გახსენება ყველას შეუძლია ვისაც ხელოვნების ამა თუ იმ დარგში უძუშავია“¹.

70-წლიანი საბჭოთა ეპოქის პერიოდში განსაკუთრებით რთული პოლიტიკური და ეკონომიკური ვითარება XX საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისში შეიქმნა. პოსტსტალინურ საბჭოთა კავშირს ექსცენტრიკული და არაპროგნოზირებული ნიკიტა ხრუშჩოვი მართავდა.

„სერიოზული პრობლემები იყო სამომხმარებლო ბაზარზე – 1963 წელს შეიქმნა სერიოზული დაძაბულობა ქვეყნის რეგიონების პურით მომარაგების საქმეში. საქართველოში პურის მაღაზიებთან უზარმაზარი რიგები გაჩნდა.

სიძნელები შეიქმნა სახალხო მეურნეობის ყველა დარგში. მრეწველობასა და სოფლის მეურნეობაში საგრძნობლად შენედა შრომის ნაყოფიერების ზრდა, ყოველ დახარჯულ მანეთზე პროდუქციის უკუგება, ჭიანურდებოდა ახალი სამრეწველო ობიექტების ექსპლუატაციაში შესვლა, წარმოებაში ძნელად ინერგებოდა მეცნიერულ-ტექნიკური მიღწევები, ეკონომიკური დაგეგმვის დროს ხშირი იყო

¹ ა. ბაქრაძე, კინო, თეატრი, დამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1989, გვ. 171

შეცდომები, ეკონომიკური კანონების უგულებელყოფა, წარმოებული პროდუქცია დაბალი ხარისხის იყო.

ყოველივე ამის საპირისპიროდ დასავლეთში თანდათან იწყებოდა და ყოველწლიურად ძალას იკრებდა ახალი სამრეწველო რევოლუცია, გრანდიოზული ძვრები ეკონომიკის ყველა დარგში მიმდინარეობდა.¹

ასეთი კრიზისული გამოწვევების დასაძლევად საჭირო იყო რადიკალური საკადრო პოლიტიკის გატარება. საბჭოთა კავშირის მმართველ პოლიტიკურ ელიტაში დაიწყეს ხელისუფლების ცვლილების მზადება. ნიკიტა ხრუშჩოვი მართვის სათავეებს 1964 წელს ჩამოაშორეს. ხელისუფლება ლეონიდ ბრეჟნევმა ჩაიბარა. მმართველმა პოლიტიკურმა გუნდმა საბჭოთა სისტემის შესანარჩუნებლად სიახლეების გატარება დაიწყო.

მოსკოვში მიღებულმა საკადრო გადაწყვეტილებებმა მოკავშირე რესპუბლიკებზეც იმოქმედა. 1972 წელს საქართველოში, ქვეყნის ლიდერის პოზიცია ვასილ მჟავანაძის ნაცვლად, ეღუარდ შევარდნაძემ დაიკავა და „მან მთელი თავისი მუშაობა იდეოლოგიური, სამეურნეო-ორგანიზაციული და კულტურულ-აღმზრდელითი მიმართულებით წარმართა“² – კკითხულობთ 2012 წელს გამოცემულ, საქართველოს ისტორიის IV ტომში.

შევარდნაძის მმართველობის სტილი ინტელიგენციის მიმართ განსაკუთრებული დამოკიდებულებით გამოირჩეოდა. საკუთარი პოლიტიკური მიზნების მისაღწევად, იგი ცდილობდა ხელოვნების სფეროში მოღვაწე ადამიანებთან საერთო ენა გამოენახა.

საბჭოთა საქართველოში მცხოვრებ ხელოვანებს, ასეთ პოლიტიკურ გარემოში, ურთიერთობა დასავლურ კულტურასთან ფესტივალების საშუალებით ჰქონდათ. ქართველი კინორეჟისორები დასავლეთეუროპის პრესტიჟულ

¹ მ. ლორთქიფანიძე (მთ. რედაქტორი), საქართველოს ისტორია, ტ. 4, გამომცემლობა „პალიტრა L“, თბილისი, 2012, გვ. 465

² იქვე: გვ. 473

კინოფესტივალებზე წარმატებებს აღწევდნენ და ამ ფორმით ახერხებდნენ უცხოელ მაყურებელთან კონტაქტს.

კინომცოდნე, პროფესორი ზვიად დოლიძე წერს: „1965 წელს, როგორც იქნა, დაარსდა კინემატოგრაფისტთა კავშირი, რომელსაც მკვეთრად განესაზღვრა ფუნქციები. მალე ასეთივე კავშირები ჩამოყალიბდა მოკავშირე რესპუბლიკებშიც. კინოს უნდა გაერკვია ურთიერთობა ტელევიზიასთან, რომელიც თავისებურად ხელს უშლიდა მის განვითარებას საკადრო პოლიტიკით, რეპერტუარით, მაყურებლის წართმევითა და ა.შ. ამას გარდა, ხელისუფლება კინემატოგრაფისტებისგან მოითხოვდა, გამოესწორებინათ ფილმების იდეური მხარეები და მიზანმიმართულად ეწარმოებინათ სახელმწიფოსათვის საჭირო პროდუქცია. იმხანად, გაზეთ „პრავდაში“ დაიბეჭდა სტატია, რომელიც ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებს ბრალს სდებდა დასავლეთისადმი თავყვანისცემაში. სწორედ მაშინ გაჩნდა ტერმინი „საფესტივალო კინო“, რაშიც იგულისხმებოდა უცხოური კინოფესტივალებისათვის განკუთვნილი ნამუშევრები, რომელთა ავტორებს (თუმცა არა ყველას), ამ ფორუმებზე დასასწრებად, შეეძლოთ წასულიყვნენ კაპიტალისტურ ქვეყნებში, რაც უბრალო მოქალაქისათვის მიუწვდომელ ოცნებად რჩებოდა.

სახელისუფლებო კონტროლის გაძლიერებას მოჰყვა არასასურველი ფილმების დროებით ან გაურკვეველი ვადით აკრძალვა. ათეულობით კინოსურათი შემოიღო თაროზე“¹.

XX საუკუნის 60-70-იანი წლების საბჭოთა კავშირსა და სოციალისტური ბანაკის სახელმწიფოებს შორის არსებობდა კულტურული კონტაქტები. ქართულ ეკრანულ ხელოვნებაში უცხოელი მწერლების (როგორც სოციალისტური, ისე კაპიტალისტური ბანაკის ქვეყნების წარმომადგენლების) ნაწარმოებების მიხედვით ფილმების შექმნის მაგალითები გვხვდება.

საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდიაში ჯერ

¹ ზ. დოლიძე, მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია 1930-1960-იანი წლები, გამოცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2014, გვ. 163-164

კიდევ ვასილ მჟავანაძის ხელისუფლებაში ყოფნის დროს, 1969 წელს შექმნილი ნახევარსაათიანი კომედია „ქვევრი“ (რეჟისორი ირაკლი კვიციანი, სცენარის ავტორი რეზო გაბრიანი, მთავარ როლებში – ბუხუტი ზაქარიანი, ვახტანგ სულაქველიძე) იტალიელ მწერალ ლუიჯი პირანდელოს მოთხრობის მიხედვით გადაიღეს. ქართულ გარემოსთან მორგებული ლიტერატურული პირველწყაროს დამუშავების შემდეგ ფილმის ფაბულა ასეთია – იმერეთში ნაციდი ვიწროყელიანი ქვევრის ისტორია კახეთში გრძელდება. გოგონას მიერ უწყურადღებობით გატეხილ ქვევრში შესაკეთებლად ხელოსანი შეძვრება, გატეხილ ადგილს დააწებებს და უკან ვეღარ გამოდის, სანამ ქვევრი არ დაიმტკიცება.

1974 წელს ჩეხ მწერალ კარელ ჩაპეკის მოთხრობის მიხედვით გადაღებული ერთსაათიანი სატელევიზიო ფილმი „რეკორდის“ (რეჟისორი გურამ პატარაია, სცენარის ავტორები – ამირან ჭიჭინაძე, გურამ პატარაია, მთავარ როლებში – გოგენ ჭეიშვილი, ჯუმბერ ჟვანია) სიუჟეტი სამეგრელოში ვითარდება. სოფლის ერთ-ერთ მცხოვრებს შემთხვევით განსაკუთრებული სპორტული მონაცემები აღმოაჩნდა. მას შეუძლია მსოფლიოს ახალი რეკორდი დაამყაროს ბადროს ტყორცნაში, მაგრამ რიგი მიზეზების გამო, შეუძლებელია ამ ნიჭის სახალხოდ აღიარება და დამტკიცება.

ეს ფილმები სრულადაა მორგებული ქართულ რეალობას, გმირების ჩაცმულობა, ხასიათები, სახელები, გეოგრაფიული გარემო, შენობების ინტერიერი ქართულია. ყურადსაღებია საბჭოთა სისტემის პირობებში ორივე კინოსურათის პერსონაჟების – მილიციელების მიმართ თამამი დამოკიდებულება, სახელმწიფოს ერთ-ერთი მთავარი ინსტრუმენტის – სამართალდამცავების კომედიურ როლებში ხილვა მმართველი რეჟიმის მხრიდან ხელოვანებთან და საზოგადოებასთან ურთიერთობის დათბობის მანიშნებლად შეიძლება ჩავთვალოთ. ტელემყურებლებში ფილმები დღემდე ინარჩუნებენ პოპულარობას.

მმართველი პოლიტიკური ჯგუფის ინტერესების

გამტარებელი საბჭოთა ხელოვნების წიაღში დროდადრო ჩნდებოდნენ ფარული ან ღია პროტესტის გამოხატველი ხელოვნები.

ცენზურისა და სხვა პრობლემების არსებობის პირობებში ნიჭიერ ხელოვანთა ნაწილს უხდებოდა საქართველოს დატოვება და უცხოეთში თავის შეფარება ან ხელოვნების სფეროს ჩამოშორება.

1968 წელს ემიგრაციაში წავიდა პოპულარული კინომსახიობი ნუგზარ შარია. იგი იხსენებს: „აქ არც რეჟისორად მიმიღეს და არც მსახიობად... და რატომ? იმიტომ, რომ მე არ ვიყავი კომუნისტური პარტიის წევრი, არ ვმსახურობდი საბჭოთა ჯარში, შტატში არსად არ ვყოფილვარ. მხოლოდ ფილმების გადაღების დროს ვიღებდი ხელფასს, ფილმის გადაღება მთავრდებოდა და ხელფასიც აღარ მქონდა... ეს იყო 1968 წლის დასასრული.

გულახდილად გეტყვით, დამნაშავე იყო კინოსტუდიის იმჟამინდელი დირექტორი, რომელსაც ჩემ მიმართ პირადი მოტივები ჰქონდა. ყველა კარი დამიხურეს, ქუჩაში აღმოვჩნდი, ჩემი სცენარები დაიწუნეს. სხვა გამოსავალი არ მქონდა – ჩემი თავისთვის უნდა მეპატრონა! მერე ერთი ფილმის გადაღებაზე ვმუშაობდი, რეჟისორად, მაგრამ, როცა ფილმი დასრულდა, ჩემი სახელი არ ახსენეს. ეს იყო „სემირამიდას ბალები“...

სხვათა შორის ჩემად არ წავსუღვარ, კინოსტუდიაში დავტოვე ოფიციალური განცხადება: „მე, ნუგზარ შარია, ვანთავისუფლებ ჩემ სამსახურს კინოფილმში „სემირამიდას ბალები“, ვინაიდან ვტოვებ საქართველოს და სამუდამოდ მივდივარ უცხოეთში“.¹

საბჭოთა კავშირის არსებობის განმავლობაში ძალიან იშვიათად, თუმცა მაინც ხდებოდა საბჭოთა და დასავლურ ევროპული ერთობლივი კინობროექტების განხორციელება.

1969 წელს ეკრანებზე გამოვიდა XX საუკუნის 30-იან

¹ მ. ტურიაშვილი, ნუგზარ შარია: „მე ისევ 29 წლის ვარ“ – <http://sputnik-georgia.com/interview/20160222/230301333.html>

წლებში, რუსეთში სამუშაოდ და საცხოვრებლად წასული ქართველი რეჟისორის მიხეილ კალატოზიშვილის „წითელი კარავი“, ფილმი საბჭოთა კავშირისა და იტალიის ერთობლივი პროდუქციაა და მასში საბჭოთა მსახიობების გვერდით, დასავლეთ ევროპელი კინოვარსკვლავები კლაუდია კარდინალე და შონ ქონერი მონაწილეობდნენ.

„წითელი კარავი“ კალატოზიშვილის ბოლო მხატვრული ფილმია. რეჟისორი აღიარებით სარგებლობდა საბჭოთა კავშირის საზღვრებს გარეთ. მისი „მიფრინავენ წეროები“ 1958 წელს საფრანგეთში, კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე „ოქროს პალმის რტოთი“ დაჯილდოვდა. იყო სსრკ-კუბის ერთობლივი ფილმის „მე – კუბა“ დამდგმელი რეჟისორი (1964 წელი).

ევროპულ კულტურასთან ურთიერთობის მაგალითია კინოდრამატურგ სულიკო ჟღენტის სცენარით, 1977 წელს გადაღებული სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „რაჭა, ჩემო სიყვარულო“ (რეჟისორები თეიმურაზ ფალავანდიშვილი და იოზეფ მედვედი, მთავარ როლებში – ანდრეა ჩუნდერლიკოვა და ბადრი კაკაბაძე) ქართველი და სლოვაკი კინემატოგრაფისტების ერთობლივი ნამუშევარია.

ფილმი ქართველი ვაჟისა და სლოვაკი ქალის სიყვარულის შესახებაა. რაჭველი მევენახეები სლოვაკურ სოფელში გამოცდილების ურთიერთგასაზიარებლად ჩადიან. შემდეგ საპასუხოდ სლოვაკებს მასპინძლობენ. კინოსურათში ხაზგასმულია ქართული და სლოვაკური ტრადიციები და კულტურული თავისებურებები.

ამრიგად, XX საუკუნის 60-70-იანი წლებში მნიშვნელოვანი პოლიტიკური პროცესები განვითარდა. საბჭოთა კავშირის ხელისუფლებაში მომხდარმა საკადრო ცვლილებებმა და საქართველოს მმართველი ელიტის ახლით ჩანაცვლებამ გავლენა იქონია ქართული სახელოვნებო სფეროს განვითარებასა და თავისებურებების ჩამოყალიბებაზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ა. ბაქრაძე, კინო, თეატრი, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1989.
- მ. ლორთქიფანიძე (მთ. რედაქტორი), საქართველოს ისტორია, ტ. 4, გამომცემლობა „პალიტრა L“, თბილისი, 2012.
- ზ. დოლიძე, მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია 1930-1960-იანი წლები, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2014.
- მ. ტურიაშვილი, ნუგზარ შარია: „მე ისევ 29 წლის ვარ“ – <http://sputnik-georgia.com/interview/20160222/230301333.html>

თეო ხატიაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი

ზარაჯანოვის კიჩი – ტრადიციულის გაამორება, როგორც ნოვაცია

ტერმინი „კიჩი“ XX საუკუნის გერმანიაში, 1860-1870-იან წლებში, მიუნხენში გამართული სამხატვრო ბაზრობების აღწერისას დამკვიდრდა, – იხმარებოდა „ცუდი გემოვნების“ შესატყვისად და აღნიშავდა იაფფასიან, სენტემენტალურ, ძელოდრამატულ, გულუბრყვილო ნაწარმოებს, რომელიც ფართო მასების გემოვნებაზე და შესაბამისად, პოპულარობის მოპოვებაზე იყო გათვლილი.

კლასიკური განმარტებით, კიჩი არის ანტიხელოვნება, რომელსაც გამოცლილი აქვს თავდაპირველი ერზაცის ემოციურობა, საზრისი, თუ გნებავთ, დროისა და თავისი თანამედროვეობის სტილური კონტექსტი (ამის საუკეთესო მაგალითია კლასიკური ხელოვნების ყველაზე უფრო ტრივიალურად ქცეული იმიჯები, რომლებიც ყველგან და ყველაფერში გამოიყენება – ვთქვათ, ჯოკონდა მონატრული შპალერზე, ბეთჰოვენის „მთვარის სონატა“ ყველაზე უფრო იაფფასიანი სენტემენტალური სცენის არანჟირებისას და ა.შ.). კიჩი ახდენს აკადემიური ხელოვნების იმიტაციას, მორგებულს მასობრივ აუდიტორიასა და გემოვნებაზე, მიმართავს ზედაპირული სილამაზის ფაბრიკაციას. კულტურის მასობრივი ხასიათი აკადემიური ხელოვნების ყველა ნამუშევარს აყენებს „სასტარტო“ მდგომარეობაში, რომ იქცეს კიჩად.

კიჩი – ეს არის ვულგარიზებული რეფლექსია მაღალ კულტურზე.

შემთხვევითი არაა, რომ ამ ფენომენის დისკურსად ქცევა ხდება სწორედ XIX საუკუნის მიწურულს, ანუ კაპიტალიზმისა და ტექნიკური პროგრესის მზარდი განვითარების ეპოქაში და

თანაც ერთ-ერთ ყველაზე ბურჟუაზიულ ქალაქში. რადგან კიჩი სწორედ ინდუსტრიული რევოლუციის მონაპოვარია, რომელსაც მასების ურბანიზაცია და საყოველთაო განათლება მოჰყვება და რის შედეგადაც არისტოკრატია კარგავს კულტურაზე მონობოლიას.

ჩნდება ახალი გავლენიანი კლასი, რომელსაც, ეკონომიკურ ძალაუფლებასთან ერთად, სურს მოიპოვოს სოციალურ-კულტურული სტატუსიც და ჩაეწეროს „მაღალ საზოგადოებაში“.

ხელოვნება აღარ არის ჰომოგენური ელიტის კუთვნილება. ის სულ უფრო მასობრივი და საყოველთაო ხდება, კაპიტალიზმის კვლავწარმოების მექანიზმზე დაქვემდებარებით. ხელოვნება იქცევა გასაყიდ და მოსახმარებელ პროდუქტად.

თეოდორ ადორნო, თანამედროვე ურბანულ-ინდუსტრიულ რეალობაში კულტურის ინდუსტრიალიზაციის განხილვისას, ასკვნის, რომ კულტურა „კიჩად“ იქცევა. ტერმინის ხმარების დროს, ხშირად, გასართობი ინდუსტრიის (ინთერტეიტმენტი) სინონიმით ანაცვლებს. ასეთ გაიგივებას მასკულტურის მკვლევრები არასწორად მიიჩნევენ, თუნდაც ერთი მარტივი და ზედაპირზე არსებული მიზეზის გამო, – გასართობი ხელოვნება უხსოვარი დროიდან არსებობს (ბახტინისეული კარნავალის ტრადიცია), მაშინ, როდესაც კიჩი კონკრეტულად ინდუსტრიულ ეპოქას უკავშირდება. ამას გარდა, თუ კიჩის თავდაპირველი განსაზღვრა ესთეტიკური გემოვნების კატეგორიაში ხდებოდა, მას სულ უფრო და უფრო ხშირად განიხილავენ პოლიტიკური შედეგების კონტექსტში, როდესაც კიჩი ხდება იდეოლოგიური პროპაგანდის შესანიშნავი საშუალება.

შემთხვევითი არაა, რომ კიჩის მასობრივი შეჭრა კულტურაში ემთხვევა ავანგარდის ჩამოყალიბებას – ანტიკომერციულ, მასობრივი მოთხოვნებისა და კლიშეების, ბურჟუაზიული ხელოვნების სენტიმენტების უარყოფელი ხელოვნების მანიფესტირებას.

კიჩი, ფაქტობრივად, ავანგარდზე რეაქციაა, მასების ხელოვნება მოდერნულ ეპოქაში. ხელოვნების კრიტიკოს

დუაით მაკონანდის თქმით („მასკულტურის თეორია“) – პიკასოს ალტერნატივა მიქელანჯელო კი არ არის (ანუ აკადემიური, კლასიკური ხელოვნება, რომლის უარყოფასაც ახდენენ ავანგარდისტები), არამედ, სწორედ კიჩი.¹

შემთხვევითი არ არის, რომ ე.წ. პოსტმოდერნულ პერიოდში კიჩის გაგება არსებითად იცვლება. მას გააზრებულად მიმართავს ბევრი არტისტი. ის აღარ არის მარტივად გაგებულ „უგემოვნო ხელოვნება“, უფრო ირონიული რეფლექსიაა ხელოვნების „მაღალ სტილზე“. რადგან პოსტმოდერნულ კულტურაში გამეორება, „მნიშვნელობას მოკლებული“ სტილიზაცია აღიარებულია, როგორც ხელოვნების არსებობის ფორმა და ხელოვნებაში არსებული იერარქია – მაღალი/დაბალი, დახვეწილი/უგემოვნო – მაქსიმალურად იშლება, თანამედროვე ავტორები კიჩის, როგორც „უგემოვნო ხელოვნების“, გაგებას ელიტიზტურად მიიჩნევენ.

70-იან წლებში ჰოვარდ ბეკერი გამოსცემს წიგნს სახელწოდებით – „პოპულარული კულტურა და მაღალი კულტურა“. „მაღალის“ ანტონიმად ტრადიციული „დაბალის“ ნაცვლად „პოპულარული“ ჩანაცვლებით, ბეკერი ცდილობს, წაშალოს ხელოვნებაში ამ ტერმინებით დამკვიდრებული ავტორიტარულობა. პირვანდელი მკაცრი გაგებითა და „ვიქტორიანული აროგანტულობით“ კიჩის ხმარება სულ უფრო იდევენება თანამედროვე კვლევებიდან და ის სოციალური კატეგორიიდან კულტურულ კატეგორიაში გადადის.

სემ ბინკლი განიხილავს „კიჩის, როგორც მკაფიო სტილის, უნიკალურობას, რომელიც პატივს სცემს განმეორებადობასა და კონვენციურობას, როგორც თავისთავად ღირებულებას. კიჩის მგრძნობელობა არის... უნიკალური და საკმარისად „ჯანსაღი“ მგრძნობელობა, როდესაც განმეორების თემატიკა გამოიყენება ინოვაციის ნაცვლად, როდესაც ფორმულირება და საყოველთაო შეთანხმებები უპირატესია ექსპერიმენტებსა და ორიგინალურობაზე, სენტემენტალური მტკიცებებისკენ მიდრეკილება უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ეგზისტენციური

¹ Т. Деревянко. *Вернемся в 1965-й*, 1990, #12.

კვლევა“¹

ბინკლი მიიჩნევს, რომ კინმა განიცადა ტრანსფორმაცია იმიტაციიდან გამეორებამდე. ის გამოჰყოფს გამეორების სამ ფორმას:

1. სხვა კულტურულ პროდუქტთან მეტოქეობა, რომელიც ხშირად ატარებს კლასობრივ ნიშანს (ელიტური კლასის ფუფუნების საგნებისა და გემოვნების „გამეორება“), არც თუ იშვიათად მიმართავს გაქრობის გზაზე მდგარი კუსტარული ხალხური შემოქმედებისა და/თუ არადასავლური ეგზოტიკური კულტურების ხელოვნების ნაწარმის „კვლავწარმოებას“ (მაგალითად, ქართული ეთნოგრაფიული ნივთების, საბჭოური ატრიბუტიკის, მათ შორის, სტალინის გამოსახულების ან აფრიკული ტომების კერპების მიხედვით დამზადებული სუვენირები).

2. როგორც სახლის ან ოფისის დეკორატიული ნაწილი, ის ახდენს ყოველდღიურობისა და ყოველდღიური ჩვევების ესთეტიზაციას.

3. ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი, წინა ორ პუნქტთან შედარებით – სენტიმენტალურისა და სიხარულის განცდის სიყვარულია, რაც კინისთვის ეიფორიის, დარდის, უმწეობის შეგრძნებებზე უპირატესია. გრძნობები გრძნობებისთვის.

სამივე მათგანს კი ერთი სტრუქტურა აერთიანებს – ისინი იმეორებენ, რაც იყო მანამდე, იმეორებენ და ახდენენ უნივერსალური ღირებულებების, „მაღალი“ ხელოვნების უნივერსალური ესთეტიკის იმიტაციას.

ყოველდღიურ ცხოვრებაში „მაღალი ღირებულებების“ გამეორებით, კინი არა მხოლოდ რუტინის გაღამაზებას ახდენს, არამედ მათ „დაპატარავებას“, ოღონდ არა იმდენად დაკნინების მნიშვნელობით, რამდენადაც „გაშინაურების“, გაფამილარულების გზით.

კომპლექსური, წინააღმდეგობრივი გრძნობების მარტივი სენტიმენტალურობაზე დაყვანით კი, კინი ერთგვარი ნოსტალგიურობით გვასხნებს სიყვარულის დაკარგულ უნარს.

¹ Ф. Кессиди. *От мифа к логосу*, Москва, 1972.

სერგო ფარაჯანოვის მთელ შემოქმედებას სწორედ სიყვარულის მარადიულობის, ამაღლებული გრძნობებისა და იდეალების რეპრეზენტირება ედება საფუძვლად. მისი ფილმები, ფაქტობრივად, სიყვარულის, გმირობის, მსხვერპლშეწირვის, თავისუფლების იდე(ებ)ის ილუსტრირებაა, რისთვისაც იყენებს/იმეორებს ცნობილ ლიტერატურულ (კოციუბინსკის „მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილები“, ჭონქაძის „სურამის ციხე“, ლერმონტოვის „აშულ-ყარბი“) თუ მითოლოგიურ-რელიგიურ სიუჟეტებს.

ფარაჯანოვი, რომელიც „ქრონოლოგიურად“ მოდერნულ კულტურაში იბადება, თავისი შემოქმედებით აბსოლუტური პოსტმოდერნისტია. მაშინ, როდესაც მსოფლიო კინემატოგრაფი მწვავე სოციალურ-პოლიტიკური თუ ეგზისტენციური პრობლემებით არის გატაცებული, ფარაჯანოვი ფილმებში სიცოცხლისადმი „პირველყოფილურ“ აღტაცებასა და სიყვარულს ავლენს და აცხადებს: „მე ვეძებ ცხოვრების ფრესკებს და ვცდილობ ვიპოვო ისინი“.¹

XX საუკუნის მოდერნისტული ხელოვნება უშუალოდ უკავშირდება ტექნიკური პროგრესის მოტანილ და დამკვიდრებულ ახლებურ აზროვნებასა და სამყაროს აღქმას, როდესაც ratio-ს კულტი საბოლოოდ ფორმდება. მანქანის ცივი, გეომეტრიული და აბსტრაქტული ფორმები, ცხოვრების მექანიზირებული რიტმები, რომლითაც იჟღინთება ხელოვნება, ტექნიკური გონი, რომელიც დომინირებს გრძნობებზე, კონსუმერიზმი და პრაგმატიზმი – ირაციონალურზე, იმავდროულად, წარმოშობს სკეფსისსა და ნიჰილიზმს. თავადაც მანქანას დამსგავსებული ადამიანი შინაგანად იფიჭება და მიდის სრულ სასოწარკვეთილებასა და დაეჭვებამდე – ტექნიკური და ტექნოლოგიური რევოლუციის მიღწევების მიუხედავად, გაუტოლდა/დაიკავა თუ არა ადამიანმა მომკვდარი ღმერთის ადგილი? რა ჩაენაცვლა ღმერთის სიკვდილს? თუ მის ადგილას მხოლოდ დიდი სიცარიელე დარჩა?

ეს შემფოთება განსაკუთრებით მწვავედება მეორე მსოფლიო

¹ К. Церетели. *Родина. Судьба. Фильмы. Киносценарии*, 1990, №1.

ომის პოსტტრავმული გამოფხიზლებისას, რასაც ატომური ბომბის გამოყენება დააჩქარებს. ატომის გახლეჩვა ერთდროულად იყო დიდი გამარჯვება და ყველაზე დიდი უგუნურება, რამაც მსოფლიოს დაანახა, რომ კრიტიკულ ზღვარზე იმყოფებოდა, რომ „გონი, რომელიც იძლევა საფუძველს, ყველაფერი მიმართოს სხვა ყველაფრის საწინააღმდეგოდ, არ არის გონიერი“.¹

ნიჰილიზმით, საყოველთაო გულგრილობითა და აპათიით დაღლილ მოდერნისტულ ეპოქაში (თუ სოციალისტური რეალიზმის წნეხიდან 60-იან წლებში „ნელთბილად“ გამოსული საბჭოეთის კონტექსტში შევხედავთ – კრიტიკულ-დისიდენტური პათოსის ეპოქაში) ფარაჯანოვი ქმნის „ძველმოღურ“, გულუბრყვილო, ფერადოვან კინოს იმის აღიარებით, რომ ცხოვრება, მიუხედავად ყველაფრისა, მშვენიერია, რომ ის უნდა მიიღო ისეთი, როგორიც არის, რადგან მთელი მრავალფეროვნება სიბნელისა და სინათლის მონაცვლეობასა თუ მათ თანაარსებობაშია. ფარაჯანოვის ხელოვნება იზიარებს ბანალური სენტიმენტალობისა და სიცოცხლისგან მიღებული სიხარულის განცდას, რასაც ბინკლი კიჩის უმთავრეს მახასიათებლად მიიჩნევს.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ფარაჯანოვი კლასიკურ ხელოვნებაში რეპრეზენტირებული მარადიული თემების გამეორებას ახდენს, რაც საყოველთაოდ ცნობილია და შესაბამისად არ სჭირდება ნარატიული გავრცობა. ყოველ შემთხვევაში, ეს არ წარმოადგენს რეჟისორის მიზანს. ის აკეთებს ვიზუალურ ინვარიაციებს რომეოსა და ჯულიეტას, ტიცინანის „მიწიერი და ზეციური სიყვარულის“ („მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილები“) თემაზე, რწმენისა და შინაგანი თავისუფლებისთვის მსხვერპლშეწირვაზე, რომელიც სავსეა ბიბლიური ალუზიებით („საიათ-ნოვა“). ის ამარტივებს სიუჟეტურ თუ ფსიქოლოგიურ კოლიზიებს, არქეტაპულ, სქემატურ სახეებამდე დაჰყავს წინააღმდეგობრივი და კომპლექსური ხასიათები, რითიც ადვილად აღსაქმელსა და

¹ http://philosophyofculture.org/kitsch_binkley.pdf

გასაგებს ხდის, ძალიან ახლოს მიჰყავს მაყურებელთან და „აშინაურებს“ მასთან.

ნარატიული ფონი ფარაჯანოვისთვის მხოლოდ საბაბია იმისთვის, რომ შექმნას ელვარე, ჭრელი, შთამბეჭდავი, ვიტალური ენერგიით დამუხტული გამოსახულება, რადგან სიცოცხლისა და სილამაზის კერპთაყვანისმცემელია (ეს ორი ცნება მისთვის, ფაქტობრივად, სინონიმებია).

ბენიამინის თქმით, ტერმინით „კიჩი“ აღნიშნავენ – „საყვარელ“ ობიექტს, გამოხატვის ვულგარულ ან ბავშვურ ფორმას, რომლის დროსაც საგანთან დისტანცირება და მისი აღქმის ინტელექტუალური რეფლექსია გამორიცხულია. ის არ წარმოადგენს ინტერპრეტაცი(ებ)ის სიმრავლეს ან სირთულეს: „ხელოვნება იწყება სხეულიდან ორი მეტრის მოშორებით...“ ასეთ დისტანციას გამორიცხავს კიჩი, ამიტომ მას ინტიმურობის სხვა ხარისხი გააჩნია. კიჩი არის „ის რაღაც, რაც გათბობს, გულუბრყვილო“.¹

ჰერმან ბროხი მიიჩნევს, რომ კიჩის წარმოშობა უკავშირდება XIX საუკუნეში გაჩენილ სილამაზის კულტს, როცა ყალიბდება კონცეპტი – შექმნა/გააკეთო „ლამაზად“ და არა „კარგად“, რის შედეგადაც უპირატესობა ეთიკურთან შედარებით ესთეტიკურს ენიჭება.

ფარაჯანოვის მთავარი პრინციპი კი – იქნება ეს ცხოვრებაში თუ შემოქმედებაში – სწორედ ყველაფრისგან თუ არაფრისგან სილამაზის შექმნაა. ის ყოველად გამოუსადეგარი მასალით, ძველმანებით, ყოველდღიურობის ნარჩენებით აკოწიწებდა ნივთებს, კოლაჟებს, რომლებსაც აკეთებდა ყველგან – ციხესა თუ ქუჩაში და რომლებსაც ჩუქნიდა ყველას – ნაცნობებსა თუ უცნობებს.

„ოსტატის ხელში ეს საჩუქარი ყველაზე დაუჯერებელი წახნაგებით ბრწყინავს. უკვე მოგვიანებით, სახლში, როცა ფარაჯანოვის „ვეშიზმის“ ჯადოსნურობა აღარ მოქმედებს, მოტანილი საგანძური იქცევა ჩვეულებრივ გამოუსადეგარ და

¹ <https://isawafilmonce.wordpress.com/2015/01/04/ken-russell-as-kitsch-mensch/>

ცხოვრებაში არასაჭირო ნივთად“¹ – იხსენებს ფარაჯანოვის მეგობარი, კინომცოდნე კორა წერეთელი.

ასეთი იყო ფარაჯანოვის ცნობილი სუფრაც – ცოცხალი ნატურმორტი, ხილ-ბოსტნეულისა და მწვანე ფოთლების თვალისმომჭრელი ფერადოვნებით.

სერგო ფარაჯანოვი არ ერიდება მიღებული ესთეტიკური პარამეტრების აბსოლუტურ იგნორირებას და თამამად მიმართავს გამომწვევ დისონანსურობას, მყვირალა აქცენტებს, ღაჟღაჟა, ინტენსიური ფერების ეკლექტიკას, აბრეშუმისა და ატლასის ფაქტურას, რომელთა პრიალა ზედაპირი მეტი ინტენსივობით გამოასხივებს ისედაც ნათელ ფერებს.

ვიზიონერული – ლამაზი გამოსახულების მისაღებად რეჟისორი იყენებს ყველანაირ კულტურულ „მასალას“ – იქნება ეს სპარსული თუ სომხური მინიატურა, ყაჯარული თუ ფიროსმანის მხატვრობა, ჭრელი აღმოსავლური ხალიჩა თუ მელიესის ფერიული ხელოვნება... მათგან ფერის, ფორმის, რიტმისა თუ კომპოზიციის თავისებურებების სესხებით, ერთმანეთთან „ჯადოსნური ძაფებით“ აკავშირებს და განალაგებს კოლაჟურად, ისევე, როგორც აღმოსავლურ ხალიჩაზე ხდება.

ფარაჯანოვის კინო საზგასმულად დეკორატიული ხელოვნებაა, სადაც სხვადასხვა კულტურული წარმომავლობის ვიზუალურ მოტივებს ეკარგებათ დროით-სივრცული კონტექსტი თუ კულტურული მნიშვნელობა და იქცევიან ერთიანი კოლაჟის შემადგენელ ნაწილად, ფრაგმენტად.

ფარაჯანოვი მელიესის მივიწყებულ ესთეტიკასა და მის ილუზიონისტურ ტრადიციას აღადგენს. ამ უკანასკნელთან უსულო საგნებს ადამიანები განასახიერებენ/აცოცხლებენ (მაგალითად, მთვარეს, ვარსკვლავებს), ფარაჯანოვს კი საგანგებოდ ბუტაფორიული, კუსტარული რეკვიზიტის სახით შემოჰყავს ცხენი, ვეფხვი, მოჭრილი თავი-გოგრიდან სისხლის სახით მოცოცავს წითელი თავშალი, პაუბი სათამაშო

¹ https://is.muni.cz/el/1421/jaro2008/ESB032/um/5136660/MacDonald_-_A_Theory_of_Mass_Culture.pdf

ავტომატებს აკაკანებენ, მათი გაცოფებული ფაშა კი უღვაშს იძრობს, თვალს გიკრავს და ისევ იწებებს.

„აშულ-ყარობის“ ფინალით კი – კამერაზე შემომჯდარი მტრედი („ჩიტი გამოფრინდება“) – ფარაჯანოვი არა უბრალოდ თვალს გვიკრავს, არამედ ქმნის, ფაქტობრივად, პაროდიას; გამოხატავს დაუფარავ ირონიას კინოს, როგორც რეალობის ობიექტური სურათის შემქმნელი ხელოვნების მიმართ. მისი აზრით, ხელოვნება შეიძლება იყოს მხოლოდ ილუზორული, წარმოსახვითი, „ხელოვნური“, ავტორის სუბიექტური ხედვითა თუ – გნებავთ, – გემოვნებით შექმნილი, რის დადასტურებამაც საზგასმულად კინური გამოსახულება ეხმარება.

სერგო ფარაჯანოვთან კინი გვეკვლინება, როგორც ახალი ესთეტიკური კატეგორია, აბსოლუტური ეკლექტიკა, როგორც გააზრებული „სუფთა“, „მთლიანი“ სტილი. ის არა უგემოვნო, კუსტარული, ძველმოდური ხელოვნებაა, არამედ სრულიად ნოვატორული, რომელსაც კინოში ანალოგია არ მოეძებნება.

ჯილო დორფლესის აზრით, კინი შეიძლება გახდეს ელიტური („მაღალი“ ხელოვნების გაგებით) მაშინ, „როცა დე მითოლოგიური ობიექტი რე მითოლოგიზირდება – ხდება „ჰიპერ კინი“ – და ამ დროს მივიღებთ ავანგარდს“.

ფარაჯანოვის ფილმები არის „ჰიპერ კინი“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Т. Деревянко. Вернемся в 1965-й, 1990, №12.
- Ф. Кессиди. От мифа к логосу. Москва, 1972.
- К. Церетели. Родина. Судьба. Фильмы. Киносценарии, 1990, №1.
- http://philosophyofculture.org/kitsch_binkley.pdf
- <https://isawafilmonce.wordpress.com/2015/01/04/ken-russell-as-kitschmensch/>
- https://is.muni.cz/el/1421/jaro2008/ESB032/um/5136660/MacDonald_-_A_Theory_of_Mass_Culture.pdf

მედიკოლოგია

თინათინ ბერძენიშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრის და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მედიის კვლევების
მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი პროფ. გოგა ჩართოლანი

მასობრივი კულტურა – პოლიტიკური იარაღი

ჰერბერტ ბლუმერის თანახმად, „მასა“ არის პასიური აუდიტორია, რომელიც, შინაარსის მიუხედავად, იღებს ნებისმიერ ინფორმაციას, რათა დაიკაყოფილოს სიახლის სურვილი.

ამერიკულ მასობრივ კომუნიკაციაში არსებობს ცნება Heavy viewers („მძიმე“ მაყურებელი), როდესაც ინდივიდი დღე-ღამის განმავლობაში 4-5 და მეტ საათს ატარებს ტელეეკრანთან. ასეთი ტიპის მაყურებელი ადვილად ექცევა მასობრივი ინფორმაციის გავლენის ქვეშ.

ფენომენი – „კულტურა, როგორც პოლიტიკის ინსტრუმენტი“, ერთი მხრივ, ყველასთვის ნაცნობი და თითქოს ცალსახაა, თუმცა ქართულ რეალობაში ამ თემის სიღრმისეული კვლევა პრაქტიკულად არ არსებობს.

ძალიან მნიშვნელოვანია იმის გააზრება, რომ სწორედ გამორჩეული კულტურული ცხოვრების დახმარებით შეიქმნა საბჭოთა სახელმწიფო. მასობრივი კულტურის, როგორც საბჭოთა კავშირის პოლიტიკური იარაღის, განხილვა უმნიშვნელოვანესია ადამიანის ზოგადი განვითარებისა და მოქალაქეობრივი პოზიციის ფორმირებისთვის, რადგან შეიცავს განსაკუთრებულ იდეებს თანამედროვე, ინფორმაციული საზოგადოებისთვის.

ხელოვნებასა და პოლიტიკას შორის, როგორც საქმიანობის, რომელიც გამოხატავს სოციალურ საზოგადოებებს შორის ურთიერთობასა და მათ ჩართულობას სახელმწიფოებრივ საქმიანობაში, არსებობს სხვადასხვა, რთული, ხშირად ურთიერთგამომრიცხავი კავშირი. მაშინ, როცა ხელოვნება

იცავს გარკვეულ მსოფლმხედველობათა იდეალებს, როდესაც, პირდაპირ ან ირიბად ასახავს საზოგადოებრივ პროცესებს კონკრეტულ ისტორიულ ეპოქაში, ის გავლენას ახდენს გარკვეული პოლიტიკური ძალების ბრძოლაზე და შესაბამისად, იჭრება პოლიტიკური სფეროს საზღვრებში. კავშირი ხელოვნებასა და პოლიტიკას შორის გამოიხატება ყოვლისმომცველ პარტიულ-სახელმწიფოებრივ კონტროლში, რომელიც საზოგადოების სულიერი ცხოვრების დაპყრობით, ცდილობს მასში დანერგოს ერთადერთი, უნიფიცირებული იდეოლოგია, რომელიც რეჟიმის ჩამოყალიბების სათავეა.

თავის მხრივ, პოლიტიკა, მსოფლმხედველობითი პროგრამებით, სოციალური ინსტიტუტებით, პოლიტიკური მანიფესტებითა და სხვა საშუალებებით, ცდილობს გავლენა მოახდინოს ხელოვნებასა და კულტურაზე, სხვადასხვა მოთხოვნის წამოყენებით, ორიენტირებას აკეთებს ამა თუ იმ პოლიტიკური ამოცანის ამოხსნაზე. ეს პრობლემა ახლა განსაკუთრებით აქტუალურია, რადგან მასობრივი საინფორმაციო საშუალებები სულ უფრო მკვეთრად გამოიყენება ე.წ. საინფორმაციო ომის იარაღად, რაც გარკვეული საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბების საუკეთესო და ეფექტიანი საშუალებაა.

დღის წესრიგის ფორმირება

ჩვენს სოციუმში მასობრივი კომუნიკაციები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ. მასმედია და მასკულტურაში. მასკომუნიკაციები განმარტებულია, როგორც დიდ აუდიტორიაზე მოქმედების მიზნით წარმოებული გზავნილი, რომელიც შექმნილია პროფესიონალი კომუნიკატორების მიერ თანამედროვე ტექნოლოგიური მოწყობილობების საშუალებით.

მომდევნო ეტაპზე მედია იყენებს „გეითქიფინგს“ და დღის წესრიგის ფორმირებას ახალ ამბებზე ხელმისაწვდომობის სამართავად. ეს ახალი ამბები მოიცავს სხვადასხვა სფეროს, პოლიტიკით დაწყებული, გართობით და სპორტით დამთავრებული.

„გეითქიფინგი“ არის გზა, როდესაც ახალი ამბები გადის გასაჯაროებად. პროცესში ბევრი ადამიანია ჩართული, მათ შორის, ისინიც, რომლებიც ახალი ამბების გასაჯაროების გადაწყვეტილებას იღებენ. გადაწყვეტილების მიმღებნი, უმეტესად, რეპორტიორები, პროდუსერები, რედაქტორები და გამომცემლები არიან. შესაბამისად, მასმედია და მასკულტურაში დღის წესრიგის ფორმირება განმარტებულია, როგორც პროცესი, რომლის საშუალებითაც მასმედია განსაზღვრავს, რაზე ვიფიქროთ და ვიდარდოთ.

პირველი ჟურნალისტი, რომელიც ამ ფუნქციას 20-იან წლებში დააკვირდა, უოლტერ ლიპმანი (Walter Lippmann) იყო. მან მიუთითა, რომ მედია განსაზღვრავს ჩვენს თავებში სურათების გაჩენას. მას სჯეროდა, რომ პუბლიკა რეაგირებს არა რეალურ მოვლენებზე, არამედ სურათებზე, რომლებიც მის თავშია. აქედან გამომდინარე, დღის წესრიგის ფორმირება გამოიყენება გარემოში რეალური მოვლენების რემოდელირებისთვის უფრო მარტივ მოდელებად, სანამ მას გაეუმკლავდებოთ.

მკვლევარები მაქსველ მაკომბსი (Maxwell McCombs) და დონალდ შოუ (Donald Shaw) მიჰყვნენ ამ კონცეპტს. როგორც ლიტლჯონმა (Littlejohn) დაასკვნა, მაკომბსმა და შოუმ ყველაზე კარგად აღწერეს დღის წესრიგის ფორმირების ფუნქცია წიგნში „ამერიკის პოლიტიკური საკითხების გაჩენა“.

ავტორები წერენ, რომ არსებობს უხვად მოგროვებული სამხილები, რომ რედაქტორები და მაუწყებლები დიდ როლს თამაშობენ, რამდენადაც ყოველდღიური საქმიანობით წყვეტენ და ასაჯაროებენ ახალ ამბებს. ადამიანების ქცევა, ცხოვრების წესი და ზოგადი ატიტუდები დამოკიდებულია მათ ცოდნაზე, ინფორმაციაზე, რომელსაც ისინი ფლობენ განსაზღვრულ დროსა და სივრცეში. შესაბამისად, მედიის მიერ მასკულტურის დისტრიბუცია მისი გავრცელებისა და დანერგვის მთავარ იარაღად შეიძლება ჩავთვალოთ.

დღის წესრიგის თეორია საკმაოდ ფართოდ და ჯეროვნად

აღწერს მედიის როლსა და მნიშვნელობას საზოგადოების ცხოვრებაში, თუმცა ეს მნიშვნელობა ალბათ უფრო დიდია თანამედროვე სამყაროში, რომელშიც ინფორმაცია ფასდაუდებელი პროდუქტია. შესაბამისად, პოლიტიკა, ეკონომიკა, სოციალური და საზოგადოებრივი ცხოვრება მედიით დიდწილად არის განპირობებული. ფაქტობრივად, ადამიანები მედიის მიწოდებული იმიჯების საშუალებით ახდენენ რეალობის კონსტრუირებას.

მედიის მიერ დღის წესრიგის განსაზღვრა და ამ პროცესზე გავლენის მქონე მხარეები განსხვავდებიან ერთმანეთისგან ქვეყნების პოლიტიკური მოწყობის მიხედვით. ტოტალიტარულ ქვეყნებში მედია კონტროლირებულია სახელისუფლებო ძალების მიერ და უუნაროა თავად შექმნას დღის წესრიგი. პოსტსაბჭოთა სივრცეში მედიას დიდი დრო დასჭირდა გათავისუფლებულიყო და საბოლოოდ მოემორებინა თავიდან პოლიტიკური გავლენები, აგიტატორული და პროპაგანდისტული ფუნქცია, ღირებულებად გაეხადა სიტყვის და გამოხატვის თავისუფლება, გაეთავისებინა კომერციული სექტორი, როგორც საოპერაციო ბაზარი და განესაზღვრა მაღალი ჟურნალისტური სტანდარტი.

კულტურა და მედია – XX საუკუნის ქართული მაგალითები

საბჭოთა კავშირში ხელისუფლება ტოტალურად აკონტროლებდა მედიასა და მასალებს, რომლებსაც ჟურნალისტები ქმნიდნენ. ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ ბოლშევიკების მიზანი საჯარო დისკურსის მართვა გახდა, რაც, თავის მხრივ, ახალი სიმბოლოების, რიტუალებისა და იმიჯების დამკვიდრებას საჭიროებდა. დისკურსული ტრანსფორმაცია კი სოციალურ ღირებულებათა გადაფასებას იწვევდა (Bonnell, 1997). ამ მიზნის მისაღწევად კი მედია, კონკრეტულად კი, ბეჭდური გამოცემები და რადიო იდეალური საშუალებები იყო. პრესა და მაუწყებლობა პროპაგანდისტული მიზნებისთვის გამოიყენებოდა. ჟურნალისტური ნაწარმი მკაცრად კონტროლდებოდა და ზღუდავდა ინფორმაციის

მასებამდე მიტანას. გაზეთები, რადიო, მოგვიანებით კი, ტელევიზია, იდეოლოგიზებული რეალობის პროპაგანდის იარაღი გახდა. მედია უნდა მდგარიყო ნომენკლატურული სისტემის სამსახურში, გაემყარებინა იდეოლოგია, დაერეგულირებინა არა მხოლოდ საჯარო სივრცე, არამედ პიროვნებათაშორისი ურთიერთობები და ცხოვრების ყოველდღიური რუტინა.

წლების განმავლობაში მარქსისტ-ლენინისტი პროპაგანდისტები აწესებდნენ საბჭოთა მედიის დღის წესრიგს. ზოგადად, აფრიკა და მესამე მსოფლიოს ქვეყნები „დასავლეთის დომინირების“ წინააღმდეგ ბრძოლაში მოკავშირეებად განიხილებოდნენ. საბჭოთა კავშირის პერიოდში ხელისუფლების მიერ მედიის დღის წესრიგის განსაზღვრის თვალსაჩინო მაგალითია საბჭოთა მედიის მიერ ნელსონ მანდელას გაათავისუფლების გაშუქება.

1990 წელს, როდესაც ნელსონ მანდელა გაათავისუფლეს, საბჭოთა კავშირის ტელევიზიამ საღამოს საინფორმაციო გამოშვების ბოლოს მხოლოდ 30-წამიანი სიუჟეტი მიუძღვნა ამ ისტორიულ თემას. იმ დღის საინფორმაციო გამოშვებაში უფრო მნიშვნელოვნად დღის სპორტული მოვლენები ჩათვალეს. ამავე დროს, დასავლეთის მედია, რამდენიმე დღის განმავლობაში, ფაქტობრივად, მთელ დროსა და საგაზეთო გვერდებს მანდელას თემას უთმობდა. ამ თვალსაზრისით, არც საქართველო იყო გამონაკლისი.

ქართულ საბჭოთა ენციკლოპედიაში ჟურნალისტიკა შემდეგნაირად არის განმარტებული: „მასობრივი პროპაგანდისა და აგიტაციის მნიშვნელოვანი ფორმა, რომელიც აყალიბებს მასების შეგნებას და აძლევს მათ სწორ სოციალურ ორიენტაციას. სინამდვილის ობიექტური ჩვენება ძალუძს მხოლოდ კომუნისტური პარტიულობის დამცველ ჟურნალისტს. პარტიულობა და მაღალიდეურობა საბჭოური ჟურნალისტიკის განუყოფელი თვისებაა. საბჭოური ჟურნალისტიკისთვის დამახასიათებელია სიმართლე და ობიექტურობა, ხალხურობა, დემოკრატიზმი და მასობრიობა“.¹

¹ ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია 12 ტომად. იხ.: ტ. 8, თბ., 1984.

თუმცა იყო შემთხვევები, როდესაც ჟურნალისტები ახერხებდნენ თავიდან აცილებინათ ტოტალიტარული დირექტივა და ეთერში ნამდვილი ამბები „გაეპარებინათ“, ან პირიქით, არ გაეჟღერებინათ ის, რაც სინამდვილეში საზოგადოებისთვის და ქვეყნისთვის საზიანო იყო.

70-იან წლებში საქართველოს სახელმწიფო ტელევიზიის საინფორმაციო გადაცემაში „მოამბე“ არსებობდა რუბრიკა, რომელიც ეხებოდა საქართველოში არსებული კულტურის ძეგლების ისტორიას, მათ იმჟამინდელ მდგომარეობას. საბჭოთა დირექტივის მიუხედავად, არ გაშუქებულიყო რელიგიური თემატიკის საკითხები, რედაქცია, რუბრიკის ფარგლებში, მაქსიმალურად ცდილობდა მოსახლეობისთვის ინფორმაციის მიწოდებას ხუროთმოძღვრების ძეგლების შესახებ, რის გამოც მუდმივად საფრთხის ქვეშ აყენებდა თავის „რეპუტაციას“. მალე, „უცნობი“ მიზეზით, რუბრიკა შეჩერდა.

ერთი პერიოდი, საქართველოს სახელმწიფო ტელევიზიაში მივიწყებული და ტაბუდადებული იყო ნიკო ფიროსმანი და მისი შემოქმედება. ჟურნალისტმა თამაზ ხომერიკმა გადაწყვიტა სწორედ ფიროსმანზე მოემზადებინა გადაცემა. ყველა ახალი წამოწყება „უმაღლეს ინსტანციებში“ თანხმდებოდა. გარკვეული დროის განმავლობაში უპასუხოდ დარჩენილი იდგა მაინც განხორციელდა, იმის მიუხედავად, რომ ავტორებმა არ იცოდნენ, რა შედეგი მოჰყვებოდა აღნიშნულ გადაცემას, ის მაინც მოამზადეს და ეთერში გაუშვეს. გადაცემას საყოველთაო მოწონება ხვდა წილად, არ წყდებოდა წერილები, სატელეფონო ზარები, „ზემოდან“ გარკვეული უკმაყოფილების მიუხედავად, უკან დასახვევი გზა აღარ იყო. მაყურებელთა მოთხოვნით, პროგრამა სამჯერ გაიმეორეს. სწორედ ამის შემდეგ ფიროსმანზე საუბარი და შემოქმედების პოპულარიზაცია ღიად დაიწყო.

საბჭოთა კავშირში ინფორმაციის წვდომა რჩეულთა ხვედრი იყო. მხოლოდ პრივილეგირებულ ელიტას ჰქონდა საშუალება გაცნობოდა აკრძალულ პერიოდულ გამოცემებს, წიგნებს და ეყურებინა ფილმებისთვის, რომლებიც მასებისთვის მიუწვდომელი იყო. მთელ კავშირში აკრძალული იყო ნეგატიური

ინფორმაციის გამოქვეყნება. ხშირად, საგზაო შემთხვევები, ძალადობა, მკვლელობები, მატარებლების კატასტროფაც კი, მედიაში გამოსმაურებას ვერ პოულობდა.

TACC-ი მმართველი კლასისთვის განსხვავებული ფერის ქალაქებზე დაბეჭდილ ბიულეტენებს გამოსცემდა. პარტიულ ჩინოვნიკებს გარკვეულად ჰქონდათ წვდომა საერთაშორისო ამბებზე, ამავე დროს კი, მასობრივი აუდიტორია კითხულობდა შთავგონებით სავსე სოციალურ ისტორიებს. ქუჩის რუკები და სხვა კატალოგები კი სამხედრო საიდუმლოდ განიხილებოდა (Gorny, 2012).

თუმცა 80-იან წლებში მიხეილ გორბაჩოვის მიერ დაწყებული „პერესტროიკის“ დროს მარქსისტულ-ლენინისტურმა იდეოლოგიამ სხვა ელფერი მიიღო და თითქოს შეარბილა პოლიტიკა დასავლური „იმპერიალიზმის“ წინააღმდეგ, ამან არ შეცვალა ფაქტი, რომ დღის წესრიგს ისევ ხელისუფლება აწესებდა და დაუშვებელი იყო დირექტივიდან გადაცდენა.

კულტურული რევოლუცია

ხელისუფლების სათავეში ბოლშევიკების მისვლის შემდეგ, მათი მთავარი მიზანი გახდა საზოგადოების, როგორც მასის „მოქცევა“ და საკუთარი იდეოლოგიის გაზიარება. სწორედ ამიტომ, სახელმწიფოებრივი რევოლუციის შემდეგ, ისინი „კულტურულ რევოლუციას“ შეუდგნენ. სწორედ ამგვარი, რევოლუციის პროგრამა, ვლადიმერ ლენინმა ოქტომბერის გამარჯვების შემდეგ უმაღლეს წარმოადგინა. ის ითვალისწინებდა პარტიის ხელმძღვანელობით, „ჭეშმარიტი“ დემოკრატიის სწავლებას, საზოგადოების ყველა სფეროში ახალი მართვის სისტემის, ახალი სამუშაო დისციპლინის, ცხოვრების სტილის, ახალი მორალის დანერგვას.

კულტურული მართვის რეორგანიზაციის შედეგად ადმინისტრაციულ თანამდებობებზე გაჩნდნენ ადამიანები, რომლებმაც ბრძოლა გამოუცხადეს კლასიკურ ხელოვნებას. ასევე რევოლუციური სიახლე იყო პროლეტკულტის დაბადებაც, რომლის იდეოლოგიაც კულტურის კლასობრივი ხასიათიდან

გამომდინარეობდა: რადგან პროლეტარიატი მოწინავე კლასია, შესაბამისად, ის ქმნის მოწინავე კულტურას. მთავარი ამოცანა ახალი, განსაკუთრებული სოციალისტური კულტურის შექმნა იყო, რასაც თვლიდნენ, რომ პროლეტარიატის თვითშემოქმედების განვითარებით მიაღწევდნენ.

როგორც ისტორიულ მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი გიორგი ანჩაბაძე წერს, 20-იანი წლების მეორე ნახევრიდან საბჭოთა სახელმწიფოში გამალებული ტემპებით იწყება ინდუსტრიალიზაცია და სოფლის მეურნეობის კოლექტივიზაცია, რომლის ნამდვილი მიზანი იყო არსებული რეჟიმის მაქსიმალურად გაძლიერება. საქართველოში შენდება მრავალი ფაბრიკა და ქარხანა, ჰიდროელექტროსადგური, მალარობი. გაიზარდა მანგანუმისა და ქვანახშირის ამოღება. სოფლის მეურნეობაში ფართოდ ინერგება ტექნიკური კულტურები; განსაკუთრებით, ჩაი და ციტრუსები, რითაც უზარმაზარი საბჭოთა ბაზრის დაკმაყოფილება იყო გამიზნული. მაგრამ დამკვერელურ ტემპებში აგებული საწარმოები დაბალი ხარისხის პროდუქციას უშვებდნენ, სახნავ-სათესი ფართობების ზრდა ტყეების მასობრივი გაჩეხვის ხარჯზე მიმდინარეობდა. მონოკულტურებისათვის მთელი რეგიონების დათმობამ, საქართველოს მრავალდარგოვან სოფლის მეურნეობას ტრადიციული ელფერი დაუკარგა.

სსრ კავშირში სოციალიზმის აშენების მთავარ პირობად, კომუნისტური დოგმატიკა ინდუსტრიალიზაციასა და კოლექტივიზაციასთან ერთად კულტურულ რევოლუციას თვლიდა. ამიტომ 20-30-იან წლებში, საქართველოში სწრაფად იზრდება საშუალო და უმაღლესი სასწავლებლების რაოდენობა. ვითარდება მეცნიერება, ხელოვნება.

1940 წელს შეიქმნა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, მაგრამ სწორედ ამ დროიდან, შემოქმედებით ინტელიგენციას, ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებს უკიდურესად შეეზღუდათ ინდივიდუალური აზროვნების შესაძლებლობანი, ყველაფერი კომუნისტური დიქტატურის იდეოლოგიას დაემორჩილა.

მასობრივი კულტურის თანამედროვე ხედვა

თანამედროვე მკვლევარები საუბრობენ ყოფილ საბჭოთა კავშირში მასობრივი კულტურის ანალოგის არსებობაზე, რომელიც ბევრი თვისებით ემთხვეოდა დასავლურ მასობრივ კულტურას, მაგრამ ამასთან, ჰქონდა მკვეთრად გამოხატული პოლიტიკური ელფერი და მრავალი განმასხვავებელი თვისება. დამახასიათებელი იყო, რომ საბჭოთა მასკულტურა უჩვეულოდ ახლოს იყო „ოფიციალურ“ ტრადიციულ კულტურასთან. ის ხალხური შემოქმედების იმიტირებას ცდილობდა, რომელიც საგულდაგულოდ გროვდება, ანალიზდება და ექვემდებარება მუზეუმიფიკაციასა და კატალოგიზაციას.

ხალხური ხასიათის სიმღერები, მრავალრიცხოვანი კოლექციები გუნდების რეპერტუარიდან, ფოლკლორული დღესასწაულები, სახალხო სეირნობები, აღდგენილი ხალხური წეს-ჩვეულებები – ყველაფერი ეს ქმნიდა საბჭოთა მასკულტურის სპეციფიკას, რომელიც ორიენტირებული იყო საბჭოთა ხალხის ტრადიციებზე, ადათსა და მენტალიტეტზე.

ამასთან, ფოლკლორმა დაიკავა „არაოფიციალური“, განდევნილი კულტურის მდგომარეობა. ამავე დროს, ფსევდოფოლკლორი, არსით კი, მასკულტურა ოფიციალური და ფართოდ რეკლამირებული გახდა.

მასობრივი კულტურა გაგებულია, როგორც იდეოლოგიური ბატონობის ფორმა მასობრივ ინდუსტრიალურ საზოგადოებაზე (კ.მანგეიმი; ხ.არენდტი; ე.ლედერერი – ფრანგული სკოლის თეორეტიკოსები). ჰერბერტ მარკუზეს კონცეფციით, ცენტრალურ ადგილს იკავებს დებულება „ტოტალურ“ ფორმაზე, ადამიანზე „ორგანიზებული საზოგადოების“ ბატონობაზე, როდესაც მასზე მოქმედების ძირითად იარაღად გვევლინება ტექნიკა, რომელიც აღიქმება, როგორც სამანქანო ორგანიზაცია და როგორც მართვის ტექნიკური ორგანიზაცია. ამასთან, ადამიანის პირადი სივრცე თითქმის უარყოფილია და უალტერნატივო ინდივიდი იძულებულია ინტეგრირდეს არსებულ სისტემაში. კონფორმისტულად ორიენტირებულ ადამიანს აქვს მომხვეჭელურ-მომხმარებლური იდეოლოგია და

სხვებთან ერთად ქმნის „მდუმარე უძრავლესობას“, რომელიც ორიენტირებულია „ტოტალურობის“ შენარჩუნებასა და თანამედროვე საზოგადოების ურყეობაზე. და თუ დასაწყისში „მასიფიკაცია“ ნიშნავდა მასების პოლიტიკურ აქტივობას, უკვე 50-60-იანი წლებისთვის „მასიფიკაცია“ ასოცირდება პოლიტიკური პრობლემისადმი ინტერესის თანდათანობით დაქვემდებარებასთან.

თანამედროვე მკვლევარები გაურბიან მასობრივი კულტურის ასეთ მძაფრ კრიტიკას. მათი აზრით, არასწორია მასკულტურაში ანტაგონისტურ – „დაბალ“ და „მაღალ“ კულტურათა ურთიერთდაპირისპირებისადმი მიდგომა. იმისთვის, რომ ზემოხსენებულ ფენომენს ნეგატიური ელფერი ჩამოშორებოდა, დასავლურ ლიტერატურაში ტერმინი „მასობრივი კულტურა“, ტერმინით – „პოპკულტურა“ ჩანაცვლდა. ამგვარ კონტექსტში – „პოპკულტურა“, „მასკულტურა“ და „ხალხური“ – შინაარსობრივად მონათესავე, თანაბრად გამოსაყენებელი ხდება, რაც პოსტინდუსტრიულ საზოგადოებაში კულტურათა შერწყმას გამოხატავს.

დასკვნის სახით კი შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პოპკულტურის კვლევის პროცესი დასავლურ ქვეყნებში ძალიან სწრაფი ტემპით მიმდინარეობს. პოპკულტურა დღეს განიხილება, როგორც პოლიტიკური და სოციალური კონფლიქტების უმნიშვნელოვანესი სფერო და როგორც მასების მობილიზაციის პოლიტიკური იარაღი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გიორგი ანჩაბაძე, საქართველოს ისტორია – მოკლე ნარკვევი, „საქართველო 1921–1945 წლებში“, კავკასიური სახლი, თბილისი, 2015.
- ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია 12 ტომად, ტ. 8, თბ., 1984.
- Herbert Blumer. Selected Works of Herbert Blumer: A PUBLIC PHILOSOPHY FOR MASS SOCIETY, 2000.
- E. McCombs, Donald L. Shaw, David H. Weaver “Exploring the intellectual Frontiers in Agenda-setting theory“, 1997.
- Stephen W. Littlejohn, Karen A. Foss. Theories of Human Communication.
- James W. Dearing. Agenda-Setting, 1996.
- Paul Lazarsfeld, Bernard Berelson, Hazel Gaudet “The People’s Choice“, 1968.
- George C. Edwards III; B. Dan Wood. “Who influences whom? The President, Congress and the Media” the American Political Science Review, Vol. 93, No. 2 (Jun., 1999).
- Victoria E. Bonnell. Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin, 1997.
- Eugene Gorny. A Creative History of the Russian Internet: Studies in Internet Creativity, 2009.
- Herbert Marcuse. One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society, 2002.

გიორგი გვიშიანი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. გიორგი ჩართოლანი

პირველი ქართული „საკონი“

*„მე ბევრი რამ არ მომწონს ამ ფილმში.
ზოგიერთ სერიაში რიტმი გაწელილია.
ხშირია ტექნიკური წუნიც, მაგრამ, მიუხედავად ამისა,
„სახლი ძველ უბანში“ ჩემი სიამაყეა
და მე სულაც არ მრცხვენია ამის აღიარება“.*
ავთანდილ ვარსიმაშვილი

1994 წლის 24 აპრილს, ზუსტად ბზობის დღესასწაულზე, საქართველოს ცენტრალური ტელევიზიის მეშვეობით, რეჟისორმა ავთანდილ ვარსიმაშვილმა საზოგადოებას, როგორც ტიტრები იუწყებოდა – **„მრავალ სერიიანი მნატვრული ფილმი“** – „სახლი ძველ უბანში“ წარუდგინა. ნაომარი ქვეყნის მოსახლეობას, რომელსაც სამოქალაქო დაპირისპირება გამოვლილი ჰქონდა და პოლიტიკურთან ერთად, ეკონომიკურ კრიზისს მთელი სიმძაფრით განიცდიდა, რომლისთვისაც ქუჩებში გამეფებული კრიმინოგენული სიტუაცია ყოველდღიურობის განუყოფელი ნაწილი, ხოლო სოციალურ პრობლემებთან გამკლავება – ცხოვრების წესად იყო ქცეული, ახალი თავსატეხი გაუჩნდა. პრემიერის დღიდან მოყოლებული, ყოველ შაბათ-კვირას მათ ტელევიზორებსა და, შესაბამისად ოჯახებშიც, სატანის მსახურნი გამოჩნდნენ. ისინი ახალგაზრდა ცოლ-ქმარს შავ-ბნელ მომაგალს უმზადებდნენ.

1988 წლის 16 ოქტომბრიდან მოყოლებული, როდესაც საბჭოთა კავშირის ცენტრალური ტელევიზიის ეთერში ბრაზილიური სერიალის „მონა იზაურას“ პრემიერა შედგა, ამერიკული, ავსტრალიური, მექსიკური თუ რუსული „საპანის

¹ ავთანდილ ვარსიმაშვილი, „სახლი ძველ უბანში“, 1994 წელი - <https://www.youtube.com/watch?v=WxNI6Vav65k>

ოპერები“ ქართველი მაყურებლისთვის უცხო ხილს აღარ წარმოადგენდა, თუმცა პირველი ქართული „საპნის“ გამოჩენას საზოგადოებაში მაინც დიდი აჟიოტაჟი მოჰყვა.

1994 წლის 24 მაისს გაზეთ „ასავალ-დასავალში“ გამოქვეყნდა სტატია სათაურით: „თუ არ მოგწონთ, ადექით და თქვენი „ყუთები“ სხვა არსზე გადართეთ!“¹ გაზეთის მთავარმა რედაქტორმა, ლაშა ნადარეიშვილმა საკუთარ მკითხველს, სერიალის „სახლი ძველ უბანში“ სამხატვრო ხელმძღვანელისა და პროდუსერ ავთანდილ ვარსიმაშვილის ვრცელი ინტერვიუ შესთავაზა.

„ – ავთო, ჩვენს უკულმართ დროში ტელევიზიის შექმნა, მიუხედავად იმისა, ვის მოსწონს და ვის არა, შენი მხრიდან გმირობის ტოლფასია. და მაინც, როგორ შეფასებას აძლევენ ფილმს კრიტიკოსები, შენი კოლეგები და, ალბათ რაც მთავარია, მრავლის მნახველი ტელემაყურებელი?

– მე მეცინება, როცა კრიტიკოსები იწყებენ ამ ფილმის განსჯას. ეს ფილმი მასობრივი კულტურის პროდუქტია და მას მხოლოდ ერთი განმსჯელი შეიძლება ჰყავდეს – ხალხი. ათასობით სატელეფონო ზარი კი მარწმუნებს იმაში, რომ ხალხი უყურებს, განიცდის პერსონაჟებთან ერთად და რაც მთავარია, მოუთმენლად ელის შაბათ-კვირას, რომ ნახევარი საათით გაეთიშოს რეალობას, რომელიც გაცილებით უფრო საშიშია, ვიდრე ჩვენი ფილმი. თავად უნდა მოისმინო, ჩემო ლაშა, რას არ გვეუბნებიან ტელეფონით: ზოგი გვლანძღავს, ზოგი გვაქებს. მთავარია, რომ გვირეკავენ და თავის აზრს გვიზიარებენ, – ეს უკვე კარგია.

როდესაც ჩემი კოლეგები ფილმის ნაკლოვანებებზე მითითებენ, მათ ასე ვპასუხობ: „მეგობრებო! ჯერ ერთი, მე ფილმის პროდუსერი ვარ და არა რეჟისორი, მეორეც, უკეთესი თქვენ გადაიღეთ. ნუ ლაპარაკობთ იმაზე, თქვენ როგორ გადაიღებდით, საქმით დაამტკიცეთ, რომ უკეთესის გაკეთება შეგიძლიათ და მესამეც, თუ არ მოგწონთ, ადექით

¹ ლაშა ნადარეიშვილი, „თუ არ მოგწონთ, ადექით და თქვენი „ყუთები“ სხვა არსზე გადართეთ!“, გაზეთი „ასავალ-დასავალი“, № 11-12, 24.05.1994 წელი.

და თქვენი „ყუთები“ სხვა არხზე გადართეთ.“¹

„ყუთები“ სხვა არხზე არ გადაურთავთ. თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის მეორე კურსის სტუდენტების: გოგოლა კალანდაძისა და გიორგი მიქელაძის პერსონაჟების – სალომესა და გიოს თავგანწირულ ბრძოლას სატანიზმის მიმდევარ – ჟორასთან (გურამ სალარაძე), თამილასთან (ლეილა ძიგრაშვილი) და მათ დამქაშ ვახუშტისთან (მურმან ჯინორია), საქართველოს იმ ნაწილმა, რომელსაც ელექტრონერგია ჰქონდა, ბოლომდე უყურა. თუმცა, როგორ დასრულდა სიკეთის შერკინება ბნელ ძალებთან, დღეს თითქმის აღარავის ახსოვს, რადგან სამამულო პროდუქტის შემქმნელებმა ერთი უხეში შეცდომა დაუშვეს. „საპნის ოპერების“ ოქროს წესის თანახმად, სიკეთემ ბოროტებაზე გამარჯვება აუცილებლად ფინალურ სერიაში უნდა იზეიმოს. ქართული სერიალის სიუჟეტმა კი კულმინაციას არა უკანასკნელ, არამედ მეთხუთმეტე სერიაში მიაღწია, რასაც კვანძის გახსნა და შესაბამისად, ფინალური სცენაც მოჰყვა. ამის შემდეგ „სახლი ძველ უბანში“ კიდევ თხუთმეტი სერია გაიწვია. მოვლენათა ასეთ განვითარებას ლოგიკური ახსნა გააჩნია. საქმე ის არის, რომ პირველი ქართული სერიალის, პირველ 15 სერიას, რეჟისორ რომან პოლანსკის მიერ 1968 წელს გადაღებული ფსიქოლოგიური ტრილერი – „როზმარის ბავშვი“ დაედო საფუძვლად, რომელიც, თავის მხრივ, ამერიკელი მწერლისა და დრამატურგის – აირა მარვინ ლევინის (Ira Marvin Levin) იმავე სახელწოდების რომანის ეკრანიზაციას წარმოადგენდა.

მიუხედავად იმისა, რომ „სახლი ძველ უბანში“ ოსკაროსანი ფილმის „როზმარის ბავშვის“ მხატვრულ თუ ესთეტიკურ ღირებულებებთან ახლოსაც ვერ მივიდოდა, სცენარის გაქართულებისა და დრამატურგიული წყობის, შეძლებისდაგვარად ზუსტად „კოპირების“ ხარჯზე, პირველმა ქართულმა სერიალმა მაყურებელში ინტერესის აღძვრა და

¹ ლაშა ნადარეიშვილი, „თუ არ მოგწონთ, ადექით და თქვენი „ყუთები“ სხვა არხზე გადართეთ!“, გაზეთი „ასავალ-დასავალი“, № 11-12, 24.05. 1994 წელი.

ტელეეკრანებთან მათი შენარჩუნება მოახერხა. დასრულების შემდეგ კი „სახლი ძველ უბანში“ იმდენად პოპულარული იყო, რომ ავტორებმა მეორე ნაწილის გადაღების გადაწყვეტილება მიიღეს. პირველ ქართულ სერიალში მეთექვსმეტე სერიიდან ორი სიუჟეტური ხაზი გამოიკვეთა, რომელთაგან ერთი ლევინის „როზმარის ბავშვის“ უკვე დასრულებული ისტორიის გაგრძელების უდიდამო მცდელობა, ხოლო მეორე – აბსოლუტურად დამოუკიდებელი, თანაც საკმაოდ ბანალური ნარატივი იყო. კინოს ელემენტებისგან სრულიად დაცლილმა, მდარე ხარისხის ტელესპექტაკლმა, რომელსაც ტელესერიალის უმთავრესი „სანელებელი“ – ინტრიგა – არა თუ აკლდა, არამედ საერთოდაც არ ჰქონდა, მაყურებელი ვერაფრით მოხიბლა. შესაბამისად, ფილმზე მუშაობის გაგრძელებამ აზრი დაკარგა, სერიალის შუაში გათამაშებულმა ფინალურმა სცენამ კი, სადაც სატანის მიმღვრები დამარცხდნენ, მაყურებლის მესხიერებაში სათანადო ასახვა ვეღარ ჰპოვა.

პირველი ქართული ტელესერიალის შესახებ ვრცელი სტატია „ასავალ-დასავალში“ ჯერ კიდევ მაშინ დაიბეჭდა, როცა „სახლი ძველ უბანში“ ახალი დაწყებული იყო. შესაბამისად, სერიალის ზოგად მხატვრულ ღირებულებაზე ობიექტური დასკვნის გაკეთება, ბუნებრივია, ქართველ მაყურებელს იმ პერიოდში არ შეეძლო. თუმცა, პირველი რვა სერიის შემდეგ, თავად ფილმის ავტორი და პროდუსერი, ავთანდილ ვარსიმაშვილი ვერ გაექცა იმ ნაკლოვანებებზე ღიად საუბარს, რომლებმაც ტელესერიალის ეთერში გასვლის შემდეგ აშკარად თავი იჩინა.

„მე ბევრი რამ არ მომწონს ამ ფილმში. ზოგიერთ სერიაში რიტმი გაწვლილია. ხშირია ტექნიკური წუნიც, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, „სახლი ძველ უბანში“ ჩემი სიამაყეა და მე სულაც არ მრცხვენია ამის აღიარება. სიამაყეა იმიტომ, რომ რაც არ უნდა ილაპარაკონ ფილმზე, ეს პირველი ქართული ტელესერიალია და ყოველთვის სასიამოვნოა იმის შეგრძნება, რომ პირველი ხარ“¹

¹ ლაშა ნადარეიშვილი, „თუ არ მოგწონთ, ადექით და თქვენი „ყოთები“ სხვა არსზე გადართეთ!“, გაზეთი „ასავალ-დასავალი“, № 11-12, 24.05. 1994წ.

ყველა ის ნაკლოვანება, რომელიც პირველმა ქართულმა ტელესერიალმა გამოავლინა, ქართველ კინოგურმანებსა და კინოკრიტიკოსებს შეუმჩნეველი არ დარჩენიათ. მათი მთავარი გულისწყრომა კი იმ ფაქტმა გამოიწვია, რომ თავდაპირველად „სახლი ძველ უბანში“ საზოგადოებისთვის მიწოდებული იყო, როგორც ორიგინალური ქართული სერიალი და მის ტიტრებში ლეენისა და მით უმეტეს პოლანსკის გვარი არსად ფიგურირებდა. ამის თაობაზე გარკვეულ მინიშნებას კინოკრიტიკოსი ვიორგი გვანარია გაზეთ „7 დღეში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში აკეთებდა.

„თავიდან ბოლომდე ვუყურე პირველ ქართულ ტელესერიალს – „სახლი ძველ უბანში“, ისეთივე ინტერესით, როგორც ჩვეულებრივმა მაყურებელმა, მიუხედავად იმისა, რომ ლეენისა და პოლანსკის დიდი თავყვანისმცემელი არ ვარ (ავტორებმა მხოლოდ ბოლო სერიაში გაგვიმზილეს, რომ ფილმი ლეენის „როზმარის ბავშვის“ მიხედვით არის გადაღებული, როგორც ჩანს, თბილისში ატეხილი აუიოტაჟის გამო – „მოპარულია“, „გადაწერილია“ და ა.შ.), ჩემი აზრით, ქართველი კინოკრიტიკოსი, უბრალოდ, ვალდებული იყო, ენახა პირველი ქართული ტელესერიალი, მით უმეტეს მაშინ, როცა ხალხმა კინოთეატრებს ზურგი აქცია და „მარიათი“ განებივრებულმა, ნამდვილ კინოს – ტელევიზორთან ჯდომა ამჯობინა“.¹

ვიორგი გვანარიას სტატია სათაურით – „სახლი ძველ უბანში“ ხალხს მოსწონს ... ხალხი ციხეშია“ – გაზეთში „7 დღე“ სერიალის პირველი ნაწილის დასრულების შემდეგ, 1994 წლის ივლისში დაიბეჭდა. ავტორმა სტატიაში ძირითადი ყურადღება გაამახვილა, სერიალში წინა პლანზე წამოწეულ, იმ სოციალურ-კულტურულ ასპექტებზე, რომლებსაც იმ პერიოდის ქართულ საზოგადოებაზე სერიოზული გავლენის მოხდენა შეეძლო. მისი კრიტიკის მთავარი ობიექტი კი, ავთანდილ ვარსიმაშვილის ის ფრაზა გახდა, რომლის

¹ ვიორგი გვანარია, „სახლი ძველ უბანში – ხალხს მოსწონს... „ხალხი ციხეშია“, გაზეთი „7 დღე“, № 19, 4-9 ივნისი, 1994 წელი.

თანახმადაც სერიალის მთავარი შემფასებელი არა ცალკეული კრიტიკოსები, არამედ „ხალხია“.

„თურმე ახალი ქართული ტელესერიალის ავტორებს თავიდანვე სცოდნიათ, ვინ უნდა ყოფილიყო მათი ფილმის მაცურებელი – „ხალხი“ – გადაღლილი, უიმედო, მშვიერი, რომელიც რაც უფრო მეტად ზდება „ხალხი“, მით უფრო შეუწყნარებელია განზე მდგომთა, პიროვნებათა მიმართ. იმ დემაგოგებისგან განსხვავებით, რომელთაც ასე ძალიან უყვართ ეს სიტყვა („ხალხი მოითხოვს“, „ხალხი დასჯის“, „ხალხი ააშენებს“ და ა.შ) ნამდვილი ხელოვანი ყოველთვის „ხალხის“ „ადამიანად“ ქცევაზე ოცნებობდა. ამისათვის იღვწოდა, სხვათა შორის, პიჩოკი და უაილდერიც, რაც ხელს არ უშლიდა მათ, მილიონობით მაცურებლის გული მოეგოთ. ამერიკელებისგან განსხვავებით, ჩვენში იგი კარგა ხანია, „ხალხად“ არის ქცეული და ახალი ქართული ტელესერიალის ავტორთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მათ ძალზე კარგად შეუსწავლიათ ამ „ხალხის“ პორტრეტი – მისი დღევანდელი სულიერი და ინტელექტუალური დონე, გემოვნება, მისი ფიქრები და განცდები. სწორედ ეს არის ამ ტელესერიალის მთავარი ღირსება – მათ ავტორებს სხვა პრეტენზია არ აქვთ, რაც უფრო მეტი რეკლამაა ჩართული მათ ფილმში, მით უფრო გამარჯვებულად მიიჩნევენ ისინი თავს. რეკლამა ბევრია, ხოლო „ეარ-ჯორჯიას“ თოვლიანი მთების გამოჩენას ყოველი სურათის ბოლოს, მაცურებელი გულდაწყვეტით ზედება (ამ მხრივ, ყველაზე მეტად, სწორედ „ეარ-ჯორჯია“ ზარალობს) – კიდევ ერთი კვირა უნდა ელოდოს, რათა გაიგოს, რა მოუვა სალომეს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ პირველი ქართული ტელესერიალის ავტორებს სავსებით შეუძლიათ გამარჯვებულად იგრძნონ თავი. მით უმეტეს, რომ მათ ფილმს აუცილებლად იყიდიან გაზით მდიდარ თურქმენეთში მაინც“.¹

კინოკრიტიკოსის მახვილ თვალს არც ის ნაკლოვანებები

¹ გიორგი გვახარია, „სახლი ძველ უბანში – ხალხს მოსწონს... „ხალხი ციხეშია“, გაზეთი „7 დღე“, № 19 4-9 ივნისი, 1994 წელი.

დარჩენია შეუმჩნეველი, რომლებიც პირველ ქართულ სერიალს: კინემატოგრაფიული, მხატვრული, საშემსრულებლო თუ ესთეტიკური თვალსაზრისით გააჩნდა.

„როგორც ბნმა ავთომ აღნიშნა, მას კრიტიკოსების აზრი არ აინტერესებს. ამიტომ მისთვის უმნიშვნელო უნდა იყოს ის ნაკლოვანებები, რასაც კრიტიკოსი შეამჩნევს ფილმში. „სახლი ძველ უბანში“ ხომ უფრო მრავალსერიიანი ტელესპექტაკლია, ვიდრე ფილმი. მსახიობები (გოგოლა კალანდაძის გარდა) აშკარად სპექტაკლს თამაშობენ, სცენაზე ჰგონიათ თავი. მათი ხაზგასმული ჟესტები, ხაზგასმული მეტყველება, განსაკუთრებით მსხვილ ხედებზე, მხოლოდ და მხოლოდ ღიმილს იწვევს. ხოლო მურმან ჯინორიას „ჯადოქრობა“ ფილმის ბოლო სერიაში, თითების პლასტიკის დემონსტრირებით (ამ მსახიობის ხელებზე ხომ ლეგენდები დადის), უკვე უძწეო კიტჩის შთაბეჭდილებას ტოვებს. კიდევ უფრო თეატრალურია ფილმის რეჟისურა – სცენისთვის განკუთვნილი მიზანსცენებითა და მონტაჟის პრიმიტიულობით. აშკარად ჩანს, რომ ფილმის ავტორთა ტექნიკური შესაძლებლობები ძალზე დაბალია (ამაში შემიძლია მხოლოდ და მხოლოდ თანაუგებდნო მათ), რადგანაც ასეთი ხასიათის ტელეფილმებს სამი, ოთხი კამერით იღებენ ხოლმე, რათა მონტაჟის პროცესში მასალის „დაწყობის“ შესაძლებლობა შეიქმნას; ხოლო ის, სადაც კინოს „შექმნის“ პრეტენზია ჩნდება – მაგალითად, სალომეს მშობიარობის ეპიზოდში, ავტორების მიერ არჩეული „რაკურსები“ მოყვარული ფოტოგრაფის გადაღებულ სურათებს გვაგონებს. ჩვენ თეატრალურ რეჟისორებს უჭირთ ხოლმე გაგება, რომ კინო თეატრისგან აბსოლუტურად განსხვავებული ხელოვნებაა (მათ შორის, ტელეფილმიც, თუნდაც ვიდეოზე გადაღებული), რომ მონტაჟი და საგანი (ან ადამიანის სახე), მსხვილი ხედი განსაზღვრავს კიდევ ტელეფილმის სპეციფიკას და თხრობა სწორედ ამ დეტალების ერთობლიობით უნდა ხდებოდეს და არა თეატრალური მიზანსცენებით“¹.

¹ გიორგი გვახარია, „სახლი ძველ უბანში – ხალხს მოსწონს... „ხალხი ციხეში“, გაზეთი „7 დღე“, № 19 4-9 ივნისი, 1994 წელი.

ამ შეფასებებში გიორგი გვახარია არ ცდებოდა. „სახლი ძველ უბანში“ მის ორიგინალს, როგორც კინემატოგრაფიული, ასევე დრამატურგიული თვალსაზრისით, საგრძნობლად ჩამოუვარდებოდა. პირველი ქართული სერიალის შემქმნელები შეეცადნენ სცენარი ლევინის რომანისაგან განსხვავებული ყოფილიყო და გარდა იმისა, რომ სერიალში გამოჩნდნენ ისეთი გმირები, რომლებიც პოლანსკის ფილმში არ ფიგურირებდნენ, ამერიკელ როზმარისთან შედარებით, ქართველი სალომე განსხვავებული დილემის წინაშე აღმოჩნდა.

„სახლი ძველ უბანში“ ზღაპარია და, როგორც ყველა ზღაპარში, აქაც სიკეთე იმარჯვებს ბოროტებაზე... ჩვენ არა მარტო მოქმედების ადგილი შევცვალეთ, არამედ რომანის კონცეფციაც. თანაც დამატებითი თემები შევიტანეთ. მაგალითად, სალომეში შეყვარებული თემოს ხაზი ჩემი მოგონილია. ძალიან მინდოდა, რომ ფილმში დიდ სიყვარულზეც ყოფილიყო საუბარი. თემოს როლის შემსრულებელს – გიორგი ქვრივიშვილს სულ ვეუბნებოდი: რა თქმა უნდა, დღეს აღარავინ უხსნის ქალს სიყვარულს ასეთი სიტყვებით, მაგრამ გულში ხომ ყველა შეყვარებული სწორედ ასეთი სიტყვებით მიმართავს თავის რჩეულს. თემოს ხაზი ჩემთვის სიყვარულის ჰიმნია, იმ სიყვარულისა, რომელსაც ყველა მაღავს, იმ სიყვარულისა, რომელიც წერილის დაწერას გაგაბედინებს. ბედნიერებაა, როცა ვინმე გიყვარს, მიუხედავად იმისა, უყვარხარ თუ არა მას“¹

ავთანდილ ვარსიმაშვილის დიდი სურვილის მიუხედავად, „სახლი ძველ უბანში“ სიყვარულის ჰიმნად ვერ იქცა, რადგან ხელოვნურად ჩამატებული თემები და პერსონაჟები ლევინის სცენარმა, რომელიც სულაც არ წარმოადგენდა სიკეთისა და ბოროტების ჭიდილს, ორგანულად ვერ შეითვისა.

„ფილმის რეჟისორს, ამ მხრივ, აშკარა სირთულეებს უქმნის მისი დრამატურგიაც – სალომეს „მარტოობა“ საკმაოდ ხელოვნურად იქმნება. მაინც გაუგებარია, რატომ არ მიმართა

¹ ლაშა ნადარეიშვილი, „თუ არ მოგწონთ, ადექით და თქვენი „ყუთები“ სხვა არსზე გადართეთ!“, გაზეთი „ასავალ-დასავალი“, № 11-12, 24.05. 1994წ..

დახმარებისთვის სალომემ თავის მეგობარ გოგონებს – ისინი ზომ ასეთი სიმპათიურები არიან. გაუგებარია თემოს ხაზიც, რა როლს ასრულებს ფილმში ეს პერსონაჟი? გარდა ამისა, ფილმში არის სერიოზული „ჟანრული ხარვეზებიც“, რომელიც აუცილებლად გამოჩნდება რამდენიმე წლის შემდეგ. ავტორები არ მალავენ, რომ ზღაპარს იღებენ – კლასიკურ ზღაპარს, რომელშიც კეთილი ებრძვის ბოროტს. მაგრამ ეს ჟანრი კატეგორიულად ვერ იტანს ყოფითობასა და მერკანტილიზმს. „კუპონის თემა“, ქუჩაში გასვლის შიში და ა.შ., რომელიც ასე აკონკრეტებს ფილმში მოთხრობილ ამბავს, დროსა და სივრცეში ზღუდავს, მთლიანად ეწინააღმდეგება იმ ჟანრს, რომელიც აირჩიეს ავტორებმა“.¹

ამერიკელ კინოკრიტიკოსთა აზრით, რომან პოლანსკის „როზმარის ბავშვი“ საშინელებათა ფილმების მომდევნო თაობებისთვის ორიენტირი აღმოჩნდა, რომელმაც ჟანრს ახალი სიცოცხლე შესძინა და 60-70-იანი წლების ამერიკულ საზოგადოებაში ტაბუირებული ოკულტიზმის თემა წინა პლანზე წამოწია. მიუხედავად იმისა, რომ პოლანსკის ფილმის ქრონომეტრაჟი 2 საათი და 20 წუთი საშინელებათა ჟანრისთვის საკმაოდ ხანგრძლივად ითვლებოდა, ფილმის სიუჟეტი იმდენად დინამიკურად ვითარდებოდა, რომ მაყურებელი თავიდან ბოლომდე ჩართული იყო იმ მისტიციზმით სავსე ისტორიაში, რომელიც მთავარი პერსონაჟის ირგვლივ ვითარდებოდა.

პოლიკუდური ფილმის სცენარის მიხედვით, ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი როზმარი (მია ფეროუ/Mia Farrow) და გაი (ჯონ კასავეტესი/John Cassavetes) უდჰაუსები საცხოვრებლად გადასვლას ნიუ-იორკის პრესტიჟულ უბანში აპირებენ. სახლს, რომელსაც ისინი შეარჩევენ, რამდენიმე იდუმალებით მოცული მკვლევლობისა და თვითმკვლელობის ლეგენდა უკავშირდება. ახალგაზრდა წყვილს ლეგენდის თაობაზე მათი ოჯახის მეგობარი უამბობს, თუმცა ისტორიები როზმარისა და გაიზე გავლენას ვერ ახდენს და ისინი შერჩეულ ბინას

¹ გიორგი გვახარია, „სახლი ძველ უბანში – ხალხს მოსწონს... „ხალხს ციხეშია“, გაზეთი „7 დღე“, № 19 4-9 ივნისი, 1994 წელი.

ქირობენ. ცოლ-ქმრის მეზობლად მოხუცებული უშვილო წყვილი: მინი (რუთ გორდონი/Ruth Gordon) და რომან (სიდნი ბლექმერი/Sidney Blackmere) კასტავეტები ცხოვრობენ, რომლებსაც შორეული ნათესავი, ახალგაზრდა ქალი, სახელად ტერი ჯენოფრიო ჰყავთ შეკედლებული. კასტავეტების ბინადარს როზმარი სამრეცხაოში შემთხვევით გაიცნობს, თუმცა მომდევნო საღამოს ტერი გაურკვეველი მიზეზების გამო, სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ასრულებს. ამერიკული კინოფილმისთვის ეს თვითმკვლელობა იმ ამოუცნობი, მისტიკური მოვლენების ჯაჭვის საწყისი რგოლია, რომელიც „როზმარის ბავშვის“ სცენარში მოგვიანებით განვითარდება. ქართული სერიალის შემქმნელებმა კი ტერი ჯენოფრიოს პროტოტიპის – ანნას თვითმკვლელობას გაცილებით დიდი მნიშვნელობა მიანიჭეს და ფილმის სცენარში დეტექტიური ჟანრისთვის დამახასიათებელი ელემენტები შეიტანეს, თუმცა ახალი სიუჟეტური ხაზი იმდენად სუსტი აღმოჩნდა, რომ მან სერიალს ღირებული ვერაფერი შესძინა. ახალგაზრდა ქალის თვითმკვლელობის ფაქტზე დაწყებული გამოძიება საბოლოოდ იმით დასრულდა, რომ ქართველი „ჯადოქრების“ ხრიკებს გამოძიებლის სიცოცხლეს შეეწირა. ამ და მოგვიანებით, კიდევ ერთი პერსონაჟისთვის, ექიმ შოთა ლითანიშვილითვის, ქართველი სცენარისტების მიერ გამოტანილი სასიკვდილო განაჩენით „სახლი ძველ უბანში“ „როზმარის ბავშვზე“ გაცილებით „სისხლიან“ ფილმად იქცა.

როზმარის მეუღლე საშუალო დონის მსახიობია, რომელიც რადიოებთან და ტელევიზიებთან თანამშრომლობს და მხოლოდ ორიოდე სპექტაკლი აქვს ნათამაშები. სალომეს მეუღლეს დამწყები მსახიობია, თუმცა სატელევიზიო სარეკლამო რგოლებში მონაწილეობის წყალობით, ის ამერიკელ პროტოტიპზე გაცილებით პოპულარულია. მთავარი პერსონაჟის პროფესია, ავთანდილ ვარსიმაშვილმა, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ოსტატურად გამოიყენა და ქართული კინოს კომერციალიზაციისკენ პირველი ნაბიჯები გადადგა. გაზეთ „ასავალ-დასავალის“ და იმ პერიოდში საქართველოში

მოქმედი „კავკასიის ბანკის“ ფარული რეკლამა, სერიალის პირველივე სერიაში გამოჩნდა. ამა თუ იმ კომპანიის რეკლამირებამ მომდევნო სერიებში სულ უფრო სისტემატური ხასიათი შეიძინა. ფილმის პერსონაჟები, რიგ შემთხვევებში, პირდაპირ სარეკლამო ტექსტებს ციტირებდნენ. პირველი ნაწილის დასასრულს კი გაზეთ „ასავალ-დასავალის“ რამდენიმე ნომერი სცენის დეკორაციად იყო გამოყენებული, ხოლო იმავე სცენის soundtrack-ად მურმან ჯინორიას ხმა ისმოდა, რომელიც გაზეთის სახელწოდებას დაუსრულებლად იმეორებდა. რეკლამის ნაკლებობა არც სერიალის მეორე ნაწილში იგრძნობოდა, მეტიც, ვერბალურს უკვე ვიზუალურად დაემატა და კადრში სულ უფრო ხშირად შემოდიოდა უზარმაზარი კედლის საათი, რომელსაც დიდი წითელი ასოებით – Lucky Strike ეწერა. დღეისთვის ძნელი დასადგენია, რა თანხა დაინარჯა ამ სერიალის შექმნაში და იყო თუ არა „სახლი ძველ უბანში“ მომგებიანი პროექტი, თუმცა რეჟისორ მალხაზ ასლამაზიშვილის მიერ გაზეთ „რეზონანსის“ საკვირაო დამატებისთვის, 2000 წელს მიცემული ინტერვიუთი თუ ვიშჯელებთ, ფილმზე მუშაობა შემოქმედებითი ჯგუფისთვის საკმაოდ სარფიანი უნდა ყოფილიყო: „ამ მიწვევისთვის ავთოს ძალიან ვემადლიერები. მაშინ იყო ძალიან დიდი გაჭირვება და ალბათ, სხვა პირობებში სერიალში ბევრი ფული უნდა აგველო, მაგრამ, რასაც გვაძლევდნენ, ისიც დიდი საჩუქარი იყო, რადგან გაცილებით მეტი ანაზღაურება გვქონდა, ვიდრე ტელევიზიაში“¹.

პირველი ქართული „საპონი“ კვირიდან-კვირამდე უფრო და უფრო პოპულარული ხდებოდა. შესაბამისად, ქვეყანაში იმ დროს მოქმედი კომერციული ორგანიზაციები პირდაპირ იყვნენ დაინტერესებულნი, მათი მომსახურებისა თუ პროდუქციის რეკლამა სერიალში მოხვედრილიყო. თუმცა, 90-იანი წლების პერიოდულ პრესას თუ დავაკვირვებით, შეგვიძლია თამამად

¹ ლელა ოჩიაური, „სახლი ძველ უბანში“ იყო ბრძოლა შავი ძალების წინააღმდეგ“, გაზეთ „რეზონანსის“ დამატება „კვირა“, 15-21 ოქტომბერი, 2000 წელი.

დავასკვნათ, რომ ბიზნესის გარდა, ამ მედიაპროდუქტის გავლენის ძალას გრძნობდა და საკმაოდ დიდ ინტერესსაც იჩენდა კიდევ ერთი, იმ პერიოდისთვის არც თუ მძლავრი საზოგადოებრივი ინსტიტუცია. პოსტ-კომუნისტური საქართველოს ათეისტური საზოგადოება, რომელსაც ქვეყნის დამოუკიდებლობამ ნგრევისა და გაჭირვების მეტი არაფერი მოუტანა, ხსნას რელიგიის წიაღში ეძებდა და მართლმადიდებლობისკენ პირველ გაუბედავ ნაბიჯებს ღვამდა. მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოების დიდი ნაწილი სერიალს ქრისტიანული რელიგიისათვის საფრთხის შემცველ მოვლენად მიიჩნევდა, რადგან მასში დემონური ძალები და სატანის მსახურნი ფიგურირებდნენ, სერიალის ქართულად ადაპტირებული სცენარი ქრისტიანული რელიგიის აშკარა პროპაგანდას წარმოადგენდა. ამ ფაქტს არც სერიალის შემქმნელები უარყოფდნენ.

„როცა მე-6, მე-7 სერიები გამოვიდა ეკრანზე, ჩვენ დაგვიკავშირდნენ სამღვდელოების წარმომადგენლები. ეტყობა ან რომანი წაიკითხეს, ან ეჭვები გაუჩნდათ და აინტერესებდათ, რამდენად მართალია, რომ ჩვენს ფილმში იხადება სატანა. ეს მთარული ხმები დღეს მთელს ქალაქში დადის. მეტსაც გეტყვით, თუმცა ეს იუმორის სფეროდანაა, ალბათ. დამირეკეს და მკითხეს, რამდენად მართალია, რომ ჩვენ ვაკეთებთ ფილმს შევარდნაძეზე. ეს უკვე ჩვენი კრეტინიზმის აპოთეოზია. ადამიანებს, ვინც გვწამებს ფილმის გადაღებას სატანისა და ბნელი ძალების განსადიდებლად, ფილმის ბოლომდე ნახვას ვურჩევ. ტელესერიალი, საერთოდ, უნდა განვიხილოთ მთლიან კონტექსტში და არა რაღაც ცალკეულ სერიებად. სამღვდელოების წარმომადგენლებთან შეხვედრისას მე ვუამბე მათ რაზეც არის ფილმი. და, რასაკვირველია, მის ფინალს ისინი კარგად შეხვდებიან. ორთოდოქსულ ეკლესიასთან ჩვენ არათუ პირნათელნი ვართ, არამედ, მე მგონი, ამ ფილმით მათ სათქმელსაც ვამბობთ“¹

ამერიკელი კინოკრიტიკოსების მიერ პოლანსკის „როზმარის

¹ ლაშა ნადარეიშვილი, „თუ არ მოგწონთ, ადექით და თქვენი „ყუთები“ სხვა არსზე გადართეთ!“, გაზეთი „ასავალ-დასავალი“, № 11-12, 24.05. 1994წ.

ბავშვი“ კათოლიკური ეკლესიის დისკრედიტაციის მცდელობად შეფასდა და არცთუ უმიზეზოდ. ფილმის მთავარი გმირებისთვის, გასული საუკუნის სამოციანი წლების ბოლოს, რომის პაპის პავლე VI-ის ვიზიტი ამერიკაში, საქილიკო თემად იყო ქცეული, ხოლო რელიგიის მსახურთა მდიდრული სამოსისა და რიტუალებისთვის დახარჯულ თანხებს პერსონაჟები ღიად აკრიტიკებენ. სურათის ერთ-ერთ ცენტრალურ სცენაში სატანის მიმდევრების მიერ მოწამლულ როზმარის ხილვები აქვს – ეჩვენება, რომ მას თვით სატანა ანაყოფიერებს. პაპის მანტიაში გამოწყობილი სასულიერო პირი, რომელსაც ხელში წითელი სამგზავრო ჩანთა უჭირავს, ქალს უშუალოდ აქტის დროს გამოეცხადება და ცოდვებს მიუტევებს. უკანასკნელ სცენაში კი, როცა როზმარი გაარკვევს – ბავშვი სატანისტურ რიტუალებში გამოსაყენებლად კი არ მოსტაცეს, არამედ მისი შვილი თავად არის სატანის პირმშო, მთავარი პერსონაჟი რომან კასტავეტი ახალგაზრდა ქალს პირდაპირ უცხადებს – **„ღმერთი მკვდარია, ხოლო სატანა უკუნითი-უკუნისამდე ძეგობს და მისი მმართველობის ახალი ერა წელს იწყება“**.¹ ამის შემდეგ სატანის მიმდევრები როზმარის ჩვილისადმი დედობრივი მზრუნველობის გამოჩენას სთხოვენ. ამერიკული სურათი ასეც სრულდება: როზმარი მის წინაშე მდგარ ურთულეს დილემას – უარი თქვას სატანის შვილზე თუ მშობლის ინსტინქტს ენდოს და ბავშვი აღზარდოს, საბოლოოდ – დედობის სასარგებლოდ წყვეტს.

სერიალში „სახლი ძველ უბანში“ მოვლენები სხვაგვარად ვითარდება. პირველ რიგში, ალბათ, აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ქართველი სალომე, კათოლიკების ოჯახში გაზრდილი მორწმუნე როზმარისგან განსხვავებით, – ათეისტია. მას არ სჯერა როგორც სატანის, ასევე ღმერთის არსებობისა. ამდენად, სამამულო სერიალის სიუჟეტიც, შესაბამისად, სხვაგვარად ვითარდება. როზმარის უსაფუძვლო ეჭვი, რომ მის შვილს სატანისთვის შეწირვას უპირებდნენ, სალომეს

¹ „როზმარის ბავშვი“, რეჟისორი – რომან პოლანსკი, 1968 წელი. <https://www.youtube.com/watch?v=PewtQsgN5uo&nohtml5=False>

შემთხვევაში მართლდება. „ყოველ ას წელიწადში ერთხელ ჩვენი ბატონი ირჩევს ყველაზე სუფთა, ყველაზე ჯანმრთელ ბავშვს, რომელიც შემდეგ უნდა შეეწიროს, რათა შემდეგ მისი ძლიერება გაიზარდოს, გასაგებია? და აი ყველა ქალთა შორის შენ გერგო ეს პატივი. მან შენ ავირჩია. შენი ბავშვი შეეწირება“¹. ამ წინადადების შემდეგ, ჟორა სალომეს კიდევ ერთ არგუმენტს უმხელს: „სატანას მსხვერპლი სჭირდება. მსხვერპლი სჭირდება და ის მიიღებს ამ მსხვერპლს, შენ გინდა თუ არ გინდა... ჩვენ ყველგან ვართ, ჩვენ განვაგებთ ამ სამყაროს. ჩვენ ყველა ქვეყანაში ვართ. ვერ ხედავ, რა ქაოსია: კატასტროფები, მკვლევლობები, ძარცვა-გლეჯვა, ომები. ყველაფერი ეს ჩვენს გამო ხდება, სატანა ჩვენთანაა. დიდება მას, დიდება მას. წამოდი ჩვენთან, სალომე. შენ ყველაზე ბედნიერი ქალი იქნები. დიდება და ფუფუნება არ მოგაკლდება.... სალომე, შენს შვილს ზებუნებრივი ძალა ექნება თუ გაიზრდება. გესმის?! ზებუნებრივი ძალაა და ის მხოლოდ სიხარულს მოუტანს ხალხს. ამიტომ დაბადებიდან მეორემოცე დღესვე უნდა შეეწიროს ჩვენს ბატონს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ყველაფერი აირევა, სატანა დაუძღურდება, ხოლო თქვენი ჯვარზე გაკრული ღმერთი გაძლიერდება და შემდეგ გაძნელება მასთან ბრძოლა. გესმის, სალომე?! ბრძოლა კი შვიდი წლის შემდეგ დაიწყება... ნამდვილი ბრძოლა ჩვენსა და თქვენს ღმერთს შორის. გესმის, სალომე?! ამიტომ გვედრები, გვედრები სალომე, დადექი ჩვენს მხარეზე“². თუ გავითვალისწინებთ, რომ სერიალი ტელევიზიის ეთერში 1994 წლის მიწურულს გადიოდა, ჟორას მიერ ნახსენები „შვიდი წელი“, ანუ – დრო, როცა გადამწყვეტი ბრძოლა უნდა გაჩაღებულიყო სატანასა და ქრისტეს მიმდევართა შორის – ფილმში შემთხვევით ნამდვილად არ იყო ნახსენები. ჟორას მხრიდან დროის ფაქტორზე გაკეთებული აქცენტი, ქართული საზოგადოების იმ კონკრეტულ ნაწილზე იყო მიმართული,

¹ ავთანდილ ვარსიმაშვილი, „სახლი ძველ უბანში“, 1994 წელი <https://www.youtube.com/watch?v=WxNI6Vav65k>

² ავთანდილ ვარსიმაშვილი, „სახლი ძველ უბანში“, 1994 წელი <https://www.youtube.com/watch?v=WxNI6Vav65k>

რომელიც 2000 წლის დადგომას „მეორედ მოსვლასა“ და „სამყაროს დასასრულს“ უკავშირებდა.

სალომე სატანის მიმდევართა მხარეს არ დადგა. თუმცა, მათმა არსებობამ, რატომღაც, გოგონა თავად სატანის არსებობაში დაარწმუნა და რაც ყველაზე მთავარია – ამ აღმოჩენამ ღმერთის რწმენამდეც მიიყვანა. გოგი გვახარია მთავარი გმირის სულიერ ტრანსფორმაციაზე წერდა: „სატანა ყველაზე კეთილშობილს, ყველაზე უმანკოს“ ეტანება – გვეუბნებიან ფილმში და თელაველი ქართველი ქალი სალომე, რომელსაც ცუდი არაფერი ჩაუდენია, რომელიც უმანკოებისა და უცოდველობის სიმბოლოა, სატანის რჩეული ხდება. უყურებს ჩვენი გადაღლილი „ხალხი“ პირველ ქართულ ტელესერიალს, „ხალხი“, რომელშიც დიდი ხანია, ჩაკლულია პიროვნული პასუხისმგებლობის გრძნობა, თანაუგრძნობს სალომეს, გულის სიღრმეში მაინც სჯერა, რომ ღმერთი აუცილებლად დაეხმარება მას და ისევ და ისევ, სალომესთან ერთად, „ბედის მონა“ ხდება. „ღმერთი გვიშველის“, – ამბობს ხალხი, მაგრამ სწორედ იმიტომ, რომ ღმერთისადმი ჩვენი საზოგადოების დამოკიდებულება საკმაოდ „ეგზოტიკურია“, ადამიანს საკუთარი ძალების, საკუთარი შესაძლებლობების არანაირი იმედი აღარ აქვს. ეს „ღმერთი“ – ვილაცისთვის რუსეთია, ვილაცისთვის დასავლეთი, ვილაცისთვის ჩერნეთი – მაგრამ, არასოდეს საკუთარი თავი – რწმენა და პასუხისმგებლობა, რომელიც პირველი ქართული ტელესერიალის თაყვანისმცემლებს კარგა ხანია, დაკარგული აქვთ. ხოლო ფილმის ის საეჭვო პასაჟი, რომლითაც ღმერთის რწმენა სალომეში სატანის არსებობაში დაარწმუნებამ დაბადა, მხოლოდ და მხოლოდ ამბაფრებს ჩვენი საზოგადოების უიმედობას, ურწმუნობას და აშორებს მას ჭეშმარიტი რწმენისგან. ჩვენს ხალხს ხომ სულ უფრო მეტად აშინებს თავისი „ობლობა“ – „ობლობის კომპლექსი“ კი იმ „ხალხით“ მანიპულირების შესანიშნავი საშუალებაა“.¹

ღმერთისადმი გაჩენილი რწმენა სალომეს რეალურად

¹ გიორგი გვახარია. „სახლი ძველ უბანში – ხალხს მოსწონს... „ხალხი ციხეშია“, გაზეთი „7 დღე“, № 19 4-9 ივნისი, 1994 წელი.

ვერაფერში დაეხმარა. მისი მცდელობა – შვილი მსხვერპლშეწირვისგან ეხსნა – კრახით დასრულდებოდა, რომ არა მისი მეუღლის, გიოს უეცარი და კინემატოგრაფიული თვალსაზრისით, სრულიად უარგუმენტო გამოფხიზლება. პირველი ქართული ტელესერიალის შემქმნელებს, ნამდვილად არ უზრუნიათ, სცენარში ისეთი დეტალები შეეტანათ, რაც გიოს ქმედებებს ლოგიკურს გახდიდა და პასუხს გასცემდა კითხვებზე; როგორ აღმოჩნდა გიოს ხელში იარაღი, რომელიც წინა სერიებში ვახუშტის ეკუთვნოდა? რატომ მიიტანა ეს პისტოლეტი მაინცდამაინც მსხვერპლშეწირვის რიტუალზე? თუ სატანის მიმდევართა დახოცვა წინასწარ ჰქონდა განზრახული, რატომ მიიყვანა საქმე იქამდე, რომ მის შვილს რეალური საფრთხე დამუქრებოდა? რატომ ვერ შეძლეს გიოს განეიტრალება „ყოვლისშემძლე“ ჟორამ და ვახუშტიმ მაშინ, როცა ერთი წუთით ადრე, ხელის მხოლოდ ერთი აქნევა დასჭირდათ სალომესა და თემოს დასაჰიპნოზებლად?

„იმ ტელემეყურებლისთვის კი, რომელსაც ბ-ნი ავთო „ხალხს“ უწოდებს, ამ დეტალებს არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს, რადგან მთავარი აქ თვით ისტორიაა. ამიტომაც არის ასე ნაჩქარევად მოწოდებული, ამიტომაც არა აქვთ გმირებს ხასიათები, ამიტომაც მარტივი და ბანალური ტექსტი – „როზმარის ბავშვის“ მოკლე შინაარსი თავისებური კონსპექტია და, ჩვენდა საუბედუროდ, ჩვენს „ხალხს“ სწორედ ასეთი ხელოვნება უნდა დღეს, ხელოვნებას შინაარსის დონეზე აღიქვამენ. გავა დრო და „სახლი ძველ უბანში“ ქართული ტელე-კინოს ისტორიაში შევა არა იმდენად კარგი მხატვრისა თუ კომპოზიტორის, ნიჭიერი გოგოლა კალანდაძის ნამუშევარი, რამდენადაც თავისებური „სოციალური პორტრეტი“, თავისებური ტექსტი – როგორი იყო ქართული საზოგადოება 1994 წელს, როცა ასე მოუთმენლად ელოდა ამ ფილმის მორიგ სერიას? რა აღელვებდა მას? ვფიქრობ, რომ კითხვებზე პასუხი არც თუ მაინც და მაინც სასიამოვნო იქნება ჩვენი შვილებისთვის“¹

¹ გიორგი გვახარია. „სახლი ძველ უბანში – ხალხს მოსწონს... „ხალხი ციხეშია“, გაზეთი „7 დღე“, № 19 4-9 ივნისი, 1994 წელი.

გოგი გვახარიას „წინასწარმეტყველება“ გამართლდა. და პირველი ქართული საპონის ავტორმა არამარტო შვილების თაობის, არამედ, საკუთარი პირმშო – „სახლი ძველ უბანში“ სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა საგაზეთო ინტერვიუში მინიმუმ სამჯერ – 1994, 2006 და 2014 წლებში – უარყო: „მეგობრებო! ჯერ ერთი, მე ფილმის პროდიუსერი ვარ და არა რეჟისორი, მეორეც უკეთესი თქვენ გადაიღეთ.“¹

„ტელესერიალის გამოსვლის შემდეგ, მივხვდი, რომ ასეთი ფილმის გადაღება სწორი გადაწყვეტილება არ იყო. ამას ვაღიარებ! მიუხედავად იმისა, რომ სერიალში სიკეთე იმარჯვებს ბოროტებაზე, ავტორი მართლაც უნდა გრძნობდეს იმ პასუხისმგებლობას, რაც მან საკუთარ თავზე აიღო, რადგან შესაძლოა, მაყურებელმა სათქმელი არასწორად გაიგოს. მართალია საუბრის დასაწყისში გითხარით, რომ ავტორი არანაირ პასუხისმგებლობას არ განიცდის თუ რამე უარყოფითი შედეგები მოჰყვება მის მიერ გადაღებულ ფილმ-მეთქი, მაგრამ, მინდა ვაღიარო, რომ ეს ასე არაა. ავტორს დიდი ფუნქცია აკისრია, მან მაყურებელს ისე უნდა უბიძგოს სიკეთისკენ, რომ ის ბოროტებას ააცილოს“.²

„ეს იყო ერთ-ერთი ჩემი რიგითი პროექტი, არ მივიჩნევ, რომ იმ სერიალით რამე განსაკუთრებული გავაკეთე და რომ ის მნიშვნელოვანი ეტაპი იყო ჩემს შემოქმედებაში. ასეთი პროექტები ბევრი მქონდა ცხოვრებაში. ვფიქრობ, გაცილებით მნიშვნელოვანი იყო „თეატრალური სარდაფისა“ და „თავისუფალი თეატრის“ დაარსება და მათი წარმატება, გრიბოედოვის თეატრის აღორძინება, ალბათ, 50-ზე მეტი ახალგაზრდა მსახიობი „დაიბადა“ ჩემს სპექტაკლებში და ეს უფრო მნიშვნელოვანი მგონია. და თუ მაინცდამაინც კინოზე ვილაპარაკებთ, მიმაჩნია, რომ უფრო მნიშვნელოვანი იყო ჩემ მიერ პირველი ქართული ციფრული ფილმის

¹ ლაშა ნადარეიშვილი, „თუ არ მოგწონთ, ადექით და თქვენი „ყუთები“ სხვა არსზე გადართეთ!“, გაზეთი „ასავალ დასავალი“, № 11-12, 24.05. 1994წ..

² მეგი ჯიჯავა, „ხშირად მიფიქრია, რომ არა „სახლი ძველ უბანში“, გურამ საღარაძის, იგივე ჟორას მეუღლე, დღეს ცოცხალი იქნებოდა-მეთქი!“, გაზეთი „ქრონიკა“, № 17, 2006 წელი, 1-7 მაისი.

„იდიოტოკრატიისა“ და შემდეგ სხვა ფილმების შექმნა და რეალიზება...“¹

მიუხედავად იმისა, რომ „სახლი ძველ უბანში“ კლასიკად ქცეული ქართული ფილმების გვერდით ადგილს ალბათ ვერასოდეს დაიკავებს, დღეს, მაინც თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი ქვეყნის კონემატოგრაფიის ისტორიის სახელმძღვანელოში, მისთვის რამდენიმე ფურცელი თუ არა, ერთი გვერდი მაინც ყოველთვის იქნება გამოყოფილი, რადგან სწორედ „სახლი ძველ უბანშია“ პირველი ქართული „საპონი“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გაზეთი „ასავალ-დასავალი“, ლაშა ნადარეიშვილი, „თუ არ მოგწონთ, ადექით და თქვენი „ყუთები“ სხვა არხზე გადართეთ!“, № 11-12, 24.05. 1994 წელი.
- გაზეთი „7 დღე“, გიორგი გვახარია, „სახლი ძველ უბანში – ხალხს მოსწონს... „ხალხი ციხეშია“, № 19 4-9 ივნისი, 1994 წელი.
- გაზეთ „რეზონანსის“ დამატება – „კვირა“, ლელა ოჩიაური, „სახლი ძველ უბანში“ იყო ბრძოლა შავი ძალების წინააღმდეგ“, 15-21 ოქტომბერი, 2000 წელი.
- გაზეთი „ქრონიკა“, მეგი ჯიჯავა, „ხშირად მიფიქრია, რომ არა „სახლი ძველ უბანში“, გურამ სალარაძის, იგივე ჟორას მეუღლე, დღეს ცოცხალი იქნებოდა-მეთქი!“, № 17, 2006 წელი, 1-7 მაისი.
- ლალი ფაცია, „სახლი ძველ უბანში“ 20 წლის შემდეგ – ვისთვის შექმნა ავთო ვარსიმაშვილმა პირველი ქართული სერიალი, საინფორმაციო პორტალი – „ამბები.GE, კულტურა“, -02-06-2014. <http://www.ambebi.ge/kulturashoubiznesis/103501-qсахli-dzvel-ubanshiq-20-tslis-shemdeg-visthvis-sheqmna-avtho-varsimashvilma-pirveli-qarthuli-seriali.html>, უკანასკნელად გადამოწმდა: 05 ივნისი, 2017 წ.

¹ ლალი ფაცია, „სახლი ძველ უბანში“ 20 წლის შემდეგ – ვისთვის შექმნა ავთო ვარსიმაშვილმა პირველი ქართული სერიალი, საინფორმაციო პორტალი - ambebi.ge. kultura- 02-06-2014

ნანა დოლიძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი
მედიისა და მასობრივი
კომუნიკაციის მიმართულებით

არის თუ არა საბჭოთა აუდიოვიზუალური მემკვიდრეობა ძველის კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილი?

2001 წლის 8 ნოემბერს სტრასბურგში ევროპის საბჭოს წევრმა სახელმწიფოებმა, ევროპის კულტურული კონვენციის სხვა მონაწილე სახელმწიფოების და ევროგაერთიანების წარმომადგენლებმა ხელი მოაწერეს აუდიოვიზუალური მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ ევროპულ კონვენციას, რომელსაც საქართველო 2010 წელს მიუერთდა (რეტიფიცირებულია 2011 წლის 1 იანვარს). კონვენციაში მკაფიოდ არის დეკლარირებული სახელმწიფოს მხრიდან აუდიოვიზუალური მემკვიდრეობის დაცვის, საგანმანათლებლო და სამეცნიერო მიზნებისათვის ფართო ხელმისაწვდომობის კუთხით გასატარებელი ღონისძიებების საჭიროება. დეკლარაცია, მათ შორის, მოიცავს აუდიოვიზუალური მემკვიდრეობის შენახვის, დაცვის, საზოგადოებისთვის ხელმისაწვდომობის ტექნიკური და ფინანსური რესურსებით უზრუნველყოფის, საავტორო და მომიჯნავე უფლებების დაცვის, ნაწარმოების აუცილებელი დეპონირების, განსაკუთრებული ზომების, ნებაყოფლობითი დეპონირების სტიმულირების და სხვა რეკომენდაციებს.

დამოუკიდებელი საქართველოს პირობებში განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს საბჭოთა პერიოდში შექმნილი აუდიოვიზუალური ნაწარმოებების საწყის მასალებზე ხელმისაწვდომობა; საბჭოური კანონმდებლობით განსაზღვრული და საავტორო კუთვნილების თანამედროვე ევროპულ სტანდარტებთან შეუთავსებელი სამართლებრივი ასპექტები; კინომემკვიდრეობის დაბრუნების, მისი სტატუსის

განსაზღვრის, დროში შენახვისა და მასთან ახალი თაობების ზიარების სფეროში არსებული ტექნოლოგიური და სამართლებრივი დილემა; თუმცა იმისთვის, რომ მემკვიდრეობის დაცვა განახორციელო, თავდაპირველად ის უნდა აღიარო მემკვიდრეობად! რა კრიტერიუმებით განვსაზღვროთ რომელ ფილმს თუ სატელევიზიო პროდუქტს მივაკუთვნოთ განსაკუთრებული ფასეულობის მქონე ობიექტის სტატუსი და რა სამართლებრივი ნორმები მივუსადაგოთ საბჭოთა მემკვიდრეობას, რათა მასზე ვიზრუნოთ, შევინარჩუნოთ და მომავალ თაობებს გადავცეთ?

საბჭოთა აუდიოვიზუალური მემკვიდრეობის სფეროში არსებული პრობლემები რამდენიმე არსებით საკითხს მოიცავს და თითოეული მრავალშრიანი და გადაუჭრელი პრობლემების დილემის წინაშე აყენებს ჩვენს კულტურულ მემკვიდრეობას, რომლის სახელწოდებაც დღეს არა მისი სამართლებრივი სტატუსიდან, არამედ ქვეყნის კულტურული ისტორიისთვის მისი ადგილის განსაზღვრის სურვილის გამოხატვას მხოლოდ. საკითხის მნიშვნელობიდან გამომდინარე, აუცილებელია მის რამოდენიმე ასპექტზე გავამახვილოთ ყურადღება: რა კრიტერიუმებით განვსაზღვროთ საბჭოთა აუდიოვიზუალური ხელოვნების ნიმუშის სტატუსი? როგორ დავიცვათ და შევინარჩუნოთ იგი? როგორ და რა გადავცეთ მომავალ თაობებს? და არის თუ არა საბჭოთა აუდიოვიზუალური მემკვიდრეობა ქვეყნის კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილი, კულტურის ის ნაწილი, რომელმაც საზოგადოების განვითარების პროცესში დაიმკვიდრა და შეინარჩუნა ფასეულობის მნიშვნელობა? უნდა გადაეცეს თუ არა თაობიდან თაობას ის, რაც კომუნისტური ეპოქის პირობებში და საბჭოთა ხელოვნების წიაღში იქმნებოდა?

ქართული აუდიოვიზუალური ხელოვნება განსაკუთრებულ ადგილს იკავებდა საბჭოთა კულტურის ისტორიაში და ამ განსაკუთრებულობას არა სოცრეალიზმისადმი მისი ერთგულება, არამედ ეროვნული თვითმყოფადობა განსაზღვრავდა. განსაკუთრებულის გვერდით არსებობდა სხვაც, მისი საპირისპირო, – მკვეთრად იდეოლოგიზებული,

საბჭოთა დროის სულისკვეთების გამომხატველი და პროპაგანდისტული ხელოვნებაც. ქართული კინო 70 წლის განმავლობაში გეოგრაფიულად შემოსაზღვრულ, ჩაკტილ სივრცეში არსებობდა და ვითარდებოდა. ამ სივრცის გარღვევა და საერთაშორისო ასპარეზზე გასვლა იშვიათად ხერხდებოდა და ისიც, ხელოვანთა მცირე ნაწილის, მკვეთრი ინდივიდუალობის მქონე, გამორჩეულად ნიჭიერი შემოქმედი ადამიანების წყალობით, რომელთა შორის იყვნენ გასული საუკუნის ქართული კინოს 60-იანელთა თაობის წარმომადგენლები: ოთარ იოსელიანი, სერგო ფარაჯანოვი, რეზო ჩხეიძე, თენგიზ აბულაძე, გიორგი შენგელაია, ელდარ შენგელაია, ლანა ლოლობერიძე, მიხეილ კობახიძე...

„არაყი, კინო და ნავთობპროდუქტები“ – საბჭოთა ეკონომიკის საყრდენი და ბიუჯეტის წამყვანი შემავსებელი მუხლები იყო, რომლებზეც საბჭოთა სახელმწიფო „ზრუნვას“ არ იშურებდა. საბჭოთა კინემატოგრაფი, რომელიც საბჭოური იდეოლოგიის დამკვიდრებისა და სარწმუნოებასთან ბრძოლის მძლავრ იარაღს წარმოადგენდა, წარმოების ერთ-ერთ წარმატებულ სფეროდ მოიაზრებოდა. მას არა თუ არ სჭირდებოდა დამატებითი დოტაციით შევსება, არამედ ქვეყნის ეკონომიკისთვის მოგების სოლიდურ წყაროსაც წარმოადგენდა. კინემატოგრაფისადმი ლენინის და ტროცკის „რომანტიზებული“ დამოკიდებულება, სტალინისეულმა პრაგმატიზმმა შეცვალა, რომელმაც კინოსფეროს ეკონომიკურ ეფექტიანობაზე გააკეთა აქცენტი. უფრო მეტიც, რომელიმე რესპუბლიკის რაიონი თუ დამატებით შემოსავალს საჭიროებდა, საკმარისი იყო, კინოგაქირავებიდან მასებისათვის საყვარელი ფილმების ასლები გამოეტანათ („ზიტა და გიტა“, „ესენია“, „ბობი“, „ჭრიჭინა“, „აბეზარა“, „შურიკას თავგადასავალი“, „ბრილიანტის ხელი“ და ა.შ.) და რამდენიმე დღის განმავლობაში კინოთეატრებში სეანსები დაენიშნათ, რომ რაიონში ფინანსური პრობლემები გვარდებოდა.

საბჭოთა მოქალაქე, ასაკისა და სქესის მიუხედავად, წლის განმავლობაში დაახლოებით 40-ჯერ მაინც სტუმრობდა

კინოთეატრს და არა მხოლოდ ევროპის, არამედ მსოფლიოს აბსოლუტური ჩემპიონი იყო კინოსეანსზე დასწრების თვალსაზრისით. ყველა რაიონში, დაბაში თუ სოფელში მრავალადგილიანი კინოთეატრები შენდებოდა. საბჭოთა რესპუბლიკებში მხატვრული ფილმის 17, ხოლო დოკუმენტური ფილმის მწარმოებელი – 39 სტუდია არსებობდა. ამასთან, ფუნქციონირებდა 5000 კინოთეატრი, დატვირთული იყო 70 000 ეკრანი, რომელსაც კავშირის მასშტაბით 100-ზე მეტი ფილმთეკა ემსახურებოდა. სტაციონალურ ეკრანებს მოძრავი ეკრანებიც ემატებოდა და ამგვარ კინოსეანსებზე ბილეთის ღირებულება სულ 5, ან 10 კაპიკს შეადგენდა, კინოთეატრში კი ბილეთის ფასი 0,20-დან – 1,40 მანეთამდე მერყეობდა. მიუხედავად დაბალი ფასისა, ბილეთების გაყიდვებიდან შემოსული შემოსავლის მხოლოდ 6% საკმარისი იყო გიგანტური საბჭოთა ინდუსტრიის არსებობისათვის.

რაც შეეხება საზღვარგარეთიდან შემოსული ფილმების გაქირავებას, 50% ყოფილი სოცბანაკის ქვეყნების, ხოლო დანარჩენი – ამერიკულ და ევროპულ ფილმებზე ნაწილდებოდა. თუმცა, ამ სქემაშიც მკაცრად რეგლამენტირებული წესები მოქმედებდა, რომლის თანახმადაც გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის მიერ წარმოებული 7-ივე ფილმი გაქირავების ქსელში უნდა მოხვედრილიყო, ხოლო ე.წ. „მეტ-ნაკლებად საეჭვო სოციალისტური რეპუტაციის“ ქვეყნებიდან – ჩეხეთიდან, უნგრეთიდან, პოლონეთიდან, მხოლოდ შერჩევითი პრინციპით.

ყველა ქვეყნისთვის გარკვეული ზღვარი იყო დაწესებული, მაგალითად, ამერიკული ფილმის რაოდენობა 6-7 ერთეულით განისაზღვრებოდა და მისი ზრდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში იყო დასაშვები, თუ ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდივნის ვიზიტი დაიგეგმებოდა ამერიკაში. გეგმის თანახმად, წელიწადში 220-250 ახალი ფილმი უნდა გადაეღოთ, მათ შორის, 135-დან – 140 ფილმამდე რუსეთის ფედერაციის სხვადასხვა სტუდიაში იწარმოებოდა. რესპუბლიკურ სტუდიებს, წლიური გეგმის თანახმად, მინიმუმ 2 სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის წარმოება ევალებოდა. თუმცა არსებობდნენ

ისეთი სტუდიებიც, სადაც 15 ფილმი (მაგ: „დოვჟენკოს“ სტუდია), ან 12-14-მდე ფილმი (კ/სტ „ქართული ფილმი“) იქმნებოდა. ყველა მოკავშირე რესპუბლიკა თავის საკუთარ, ერთ კინოსტუდიას მაინც ფლობდა (გამონაკლისი რუსეთი და უკრაინა იყო, სადაც რამდენიმე სტუდია არსებობდა), რომელიც არა მხოლოდ მწარმოებლის, არამედ მთავარი დისტრიბუტორის როლსაც ასრულებდა. თითოეული წლიური გეგმის საფუძველზე მოქმედებდა და ერთიანი სისტემის ნაწილს წარმოადგენდა.

ქართული კინო არასდროს იყო კომერციულად მომგებიანი. 1940-90 წლებში წარმოებული ფილმების რაოდენობიდან მხოლოდ 16 ფილმი აღმოჩნდა კომერციულად წარმატებული 50 წლის მანძილზე. მათ შორის კი ყველაზე მაღალი დასწრება კ.პიპინაშვილის ფანტასტიკური ჟანრის ფილმს „ორი ოკეანის საიდუმლოება“ ჰქონდა, რომლის მაყურებლის საერთო რაოდენობამ 62 400 000 მიაღწია (ორივე სერიაზე ჯამში), თუმცა, დღევანდელი გაქირავებისთვისაც კი, ამ კოლოსალური მაჩვენებლით, 1957 წლის ფილმების საბჭოური გაქირავების სარეიტინგო სიაში ის მხოლოდ მე-7 პოზიციაზე აღმოჩნდა. 1200-მდე მხატვრული ფილმიდან გაქირავებაში წარმატებული 1,3%-ი, ბუნებრივია, კერ ასაზრდოებდა ქართულ კინოინდუსტრიას. თუმცა, ქართული ფილმის ფენომენი, არა მისმა კომერციულმა „წარმატებამ“, არამედ განსაკუთრებულმა მხატვრულმა ღირებულებამ და ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობამ შექმნა. ეს ესმოდა საბჭოთა ხელისუფლებას და კომერციულად „წამგებიანი“ საწარმო, მოკავშირე რესპუბლიკების წყალობით ბალანსდებოდა.

ცენტრალიზებული საბჭოური კინოინდუსტრიის ძლევამოსილების ეპოქის დასრულებაში მთავარი როლის შემსრულებლებად, ხშირად, ე.წ. „გოსკინოს“ კინოგაქირავების ქსელის მოშლას და 1988 წელს სარეპერტუარო ცენტრის გაუქმებას ასახელებენ, თუმცა ეს მხოლოდ ლოგიკური, თანმდევი შედეგი იყო იმ პროცესებისა, რასაც მოკავშირე რესპუბლიკებიდან უმრავლესში ჰქონდა ადგილი. ცენტრალიზებული სისტემის რღვევა სრულიად

ახალი, როგორც პოლიტიკური, ასევე ეკონომიკური თუ კულტურის სფეროებში დაწყებული ცვლილებების შედეგი იყო. კინოწარმოების და გაქირავების საბჭოური მოდელის ეფექტურობას მისი „ჩაკეტილობა“ და დიდწილად საკუთარ ბაზარზე ადგილობრივი პროდუქციის გასაყიდად შექმნილი სასათბურე პირობები წარმოადგენდა, სადაც ამერიკული აკრძალული, ხოლო ევროპული კინოპროდუქცია მკაცრად რეგლამენტირებული იყო. მსოფლიო კონკურენციის მართონში საბჭოთა კინო არ იღებდა მონაწილეობას და, შესაბამისად, ვერც იმ უნარებს ფლობდა, რომლებიც დამოუკიდებლობის პირობებში ამ მართონში ჩასაბმელად დასჭირდებოდა. ცენზურისაგან გათავისუფლებულმა, მაგრამ „მთავარი პატრონის“ გარეშე დარჩენილმა რესპუბლიკურმა კინონდუსტრიებმა და, მათ შორის, ქართულმაც, არ იცოდნენ, თუ სად და როგორ ერჩინათ თავი.

1990-იანი წლებიდან უკვე თავად რესპუბლიკები განსაზღვრავდნენ გაქირავების კინორეპერტუარს და საკუთარ ტერიტორიებზე ახალი საბაზრო ურთიერთობების დასამყარებლად დამოუკიდებელ კინოვიდეოგაქირავების სისტემებს აყალიბებდნენ. ახალ პოლიტიკურ რეალობაში დაწყებული ეკონომიკური კრიზისი ბუნებრივად აისახა ფილმწარმოებაზეც, რესპუბლიკური სტუდიების ნაწილმა სრულიად შეაჩერა წარმოების პროცესი, ნაწილი კი, დამდგარ რეალობასთან მორგების მიზნით, ახალი ფუნქციების მქონე სტრუქტურად გარდაიქმნა, ნაწილი კი – სააქციო საზოგადოებად. მათ შორის იყო ქართულ რეალობაში ერთ-ერთი ძირითადი ფილმწარმოებელი და რეგიონში კინოგაქირავების ქსელის მფლობელი კინოსტუდია – „ქართული ფილმიც“.

მიუხედავად იმისა, რომ გასაბჭოებამდე ქართული კინემატოგრაფი სულ რამოდენიმე ფილმს და 150-მდე კინოქრონიკას მოიცავდა, ცდილობდა საკუთარი შემოსავლების ხარჯზე აეწყო ეროვნული კინემატოგრაფი და არა მხოლოდ საჩვენებელი დარბაზების მოწყობაზე, არამედ ფილმწარმოებაზეც (რისი ნათელი მაგალითიც გერმანე გოგიტიძის მოღვაწეობაა) ეზრუნა. თუმცა, ეს გამოცდილება

საკმაოდ ხანმოკლე აღმოჩნდა და გასაბჭოების შემდეგ, მთელი 70 წლის მანძილზე ქართული კინოწარმოება სახელმწიფოს მხრიდან ფინანსდებოდა და მისგანვე კონტროლდებოდა. კინოსტუდია 1991 წლიდან სახელმწიფო კინოკონცერნად, ხოლო 1994 წლიდან კინოკონცერნი „ქართული ფილმი“ დახურული ტიპის სააქციო საზოგადოებად გარდაიქმნა და მის ბალანსზე მოხვდა ქვეყნის მასშტაბით არსებული 95 კინოთეატრი, საიდანაც რეგიონებში – 77, ხოლო თბილისში – 18 კინოთეატრი ირიცხებოდა. დამოუკიდებლობის პირობებში წარსულში დოტაციისაზე მყოფი კინოინდუსტრია ახალ რეალობას უნდა მორგებოდა. სახელმწიფოს მხრიდან ნულოვანი დაფინანსების მქონე ეროვნული ფილმწარმოება და გაქირავების სისტემა პარალიზებული აღმოჩნდა. ობიექტური პირობებით გამოწვეული სიძნელეები კიდევ უფრო დაამძიმა 90-იანი წლების გარდამავალ პერიოდში კინოსფეროში გატარებულმა ქოტურმა და არაეფექტურმა რეფორმებმა და იმ პოზიტიურის გაქრობაც გამოიწვია, რაც, პირიქით, განვითარებას და გაღრმავებას საჭიროებდა. ამგვარი იყო ის მემკვიდრეობა, რომელმაც თანამედროვე კინოინდუსტრიაზე თავისი ნეგატიური გავლენა იქონია.

დღეს საქართველოს მასშტაბით სულ 8 კინოთეატრი ფუნქციონირებს (3 სეზონური), სულ 32 ეკრანით. დღეისთვის, კინოთეატრების კუთხით არსებული სავალალო მდგომარეობა ქართული კინოს დისტრიბუციის ეფექტურობას ვერ უზრუნველყოფს და ვერც ტელევიზიის ალტერნატიულ, სადისტრიბუციო არხად გამოყენების პირობებშია შესაძლებელი ადგილობრივ ბაზარზე ფინანსური წარმატების მიღწევა. რაც შეეხება 1991 წლამდე შექმნილ ფილმებს, მათი გავრცელება მხოლოდ ტელე და ინტერნეტ არხების საშუალებით ხორციელდება. თუმცა, სირთულეს არა ამ საკომუნიკაციო არხების გასაავრცელებლად გამოყენება ქმნის, არამედ ფილმების შესაბამის ციფრულ ფორმატში არარსებობა. XXI საუკუნის დასაწყისში გამოცხადებულმა ციფრულმა რევოლუციამ ევროპული ქვეყნები იმ აუცილებლობის წინაშე დააყენა, რაც აუდიოვიზუალური მემკვიდრეობის დიגיტალიზაციის კუთხით

სახელმწიფოების მხრიდან ეფექტური ნაბიჯების გადადგმას მოითხოვს. რასაც ჩვენს სინამდვილეში კიდევ ერთი, საკუთარ მემკვიდრეობაზე დილემად ქცეული ხელმიუწვდომლობა ემატება. მარტივად რომ ვთქვათ, – იმისთვის რომ გკონდეს ფილმის ციფრული ვერსია, უნდა გაგაჩნდეს თავად ეს ფილმი, რომელიც დღეს სხვის კუთვნილებას, ხოლო მისით სარგებლობის შესაძლებლობის მოპოვება ფუფუნების საგანს წარმოადგენს.

1991 წელს საბჭოეთის დაშლის შემდეგ მოკავშირე რესპუბლიკების მიერ შექმნილი აუდიოვიზუალური მემკვიდრეობა რუსეთის ფედერაციის საკუთრებაში დარჩა, ვინაიდან სწორედ ის იქნა საბჭოთა ეპოქის წიაღში შექმნილი კინო და აუდიოვიზუალური კულტურის სამართალმემკვიდრედ აღირებული. ყოფილი მოკავშირე რესპუბლიკების „სავარაუდო პრეტენზიებისგან“ თავის ასარიდებლად, 1921-91 წლებში შექმნილი ქართული ფილმების საწყისი მასალები, ორიგინალი ნეგატივები რუსეთის ხელისუფლებამ 1993 წელს სამუხეუძო ექსპონატად გამოაცხადა, ხოლო საცაგებს, სადაც აღნიშნული „ექსპონატებია“ დაცული, განსაკუთრებული ფასეულობის მქონე კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტის სტატუსი მიენიჭა; მათ შორის, – რუსეთის ფედერალური ფილმსაცავი, კრასნოგორსკის კინოფოტო დოკუმენტების სახელმწიფო არქივი და რუსეთის სახელმწიფო ტელერადიო ფონდი, სადაც არა მხოლოდ საბჭოთა საქართველოს, არამედ ყველა მოკავშირე რესპუბლიკის აუდიოვიზუალური მემკვიდრეობა ინახება და გარკვეული საფასურის სანაცვლოდ, თითოეულს ასლის მიღების შესაძლებლობა აქვს. ცენტრალიზებული სისტემის წიაღში რესპუბლიკებს ფილმსაცავიდან საპროექციო პოზიტიური ასლების მიღების პრობლემა არასდროს ჰქონიათ და უფრო მეტიც, საბჭოური გაქირავების სისტემის წარმატება პირდაპირპროპორციულად დამოკიდებული იყო ამ ასლების რაოდენობაზე, – რაც მეტი იყო ასლი, მით მეტ კინოთეატრში იყო შესაძლებელი ფილმის დემონსტრირება. ასლის დამზადებისას ე.წ. ეტალონურ, ორიგინალიდან მიღებულ შუალედურ პოზიტივს ან დუბლნეგატივს იყენებდნენ, რაც

ორიგინალს ზედმეტი ცვეთისგან იცავდა, ხოლო ხარისხობრივი სხვაობა თვალისთვის შეუმჩნეველი და მინიმალური იყო. ყველა რესპუბლიკური სტუდია ფლობდა ორიგინალური ასლიდან დამზადებულ ნეგატიურ ასლს, რომელსაც საწყისი მასალის სტატუსი ჰქონდა და შესაძლებელი იყო მისგან საპროექციო პოზიტიური ასლების დამზადება. თუმცა, დროთა განმავლობაში ფირის ხანდაზმულობის, მისი ცვეთის შემთხვევაში, კვლავ დღის წესრიგში დგებოდა ორიგინალური მასალის გამოყენების აუცილებლობა. ერთი შეხედვით თანამედროვე, ციფრულ ეპოქაში, როდესაც ფირის ადგილი ციფრმა და ფილმწარმოების და გაქირავების სექტორში კომპიუტერულმა ტექნოლოგიებმა დაიკავა, ფირზე დატანილი გამოსახულების საჭიროება დღის წესრიგიდან მოიხსნა. ფილმის დემონსტრირებისთვის აღარ არის უკვე საჭირო 1000-ობით ასლის წარმოება, შემდეგ მისი გავრცელებისთვის, ფირის ყუთების ფიზიკური ტრანსპორტირება, ან კიდევ კინოთეატრების ფირის საპროექციო აპარატურით ტექნიკურ აღჭურვაზე ზრუნვა. თანამედროვე ეტაპზე ციფრულმა წარმოებამ გააიაფა და გაამარტივა არა მხოლოდ წარმოების, არამედ დისტრიბუციის სფეროც.

თუმცა სხვა საქმეა, როდესაც საკითხი მემკვიდრეობას ეხება, რომლის საწყისი გამოსახულებაც არა ციფრზე, არამედ – ფირზე არსებობს და მისი დიგიტალიზაცია, მიუხედავად იმისა, რომ შეუზღუდავს გახდის მასზე ხელმისაწვდომობას, მეორე მხრივ, ორიგინალის იმ ასლად აქცევს, რაშიც არა მხოლოდ ტექნოლოგიური, არამედ შემოქმედებითი ჩარევის (ციფრული რესტავრაციის პროცესი) აუცილებლობა გამოსახულებას მის იმანენტურ საწყისს დააშორებს. ამგვარ ასლს მხოლოდ ასლად ყოფნის უფლება შეიძლება ჰქონდეს, განსხვავებით იმ გამოსახულებისაგან, რომელიც თავდაპირველადვე ციფრის საშუალებით იქმნება. სწორედ ამიტომ, განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს ჩვენი აუდიოვიზუალური მემკვიდრეობის შენახვისა და, მეორე მხრივ, მასზე ხელმისაწვდომობის უზრუნველსაყოფად, ორი ერთმანეთისგან განსხვავებული ტექნოლოგიის თანაარსებობის

აუცილებლობა. ფირზე აღბეჭდილი მოძრავი გამოსახულება ორიგინალის სახით შესაძლოა არსებობდეს ნეგატივის, შუალედური პოზიტივის, ან დუბლნეგატივის სახით და მათი დანიშნულება, მათი საწყის მასალად არსებობა და მათგან დროის მოთხოვნების შესაბამისი ასლის მიღებაა, ხოლო თავად ასლი ის გამოსახულებაა, რომელიც გამოსახულების პროექტირებისთვის არის გამიზნული.

ამდენად, თუ მომავალი თაობებისთვის აუდიოვიზუალური მემკვიდრეობის შენარჩუნება გვსურს, საბჭოთა ეპოქაში შექმნილი ქართული ფილმების საწყისი მასალები საჭიროა იმ მატარებელზე შენარჩუნდეს, რომელზეც ის იწარმოებოდა, ხოლო ხელმისაწვდომობისთვის – იმ ფორმატში, რომელიც კონკრეტული დროისთვის იქნება აქტუალური, მით უფრო, რომ დღეს რთულია განსაზღვრო ტექნოლოგიური განვითარების სამომავლო პერსპექტივა. სწორედ ამიტომ 2016 წლიდან დაიწყო რუსეთის ფილმსაცავებში არსებული მემკვიდრეობის საწყისი მასალების სამშობლოში დაბრუნების პროცესი, რომელიც შესაძლებელს გახდის, გავთავისუფლდეთ სამომავლოდ რუსეთის ფილმსაცავებში არსებული საწყისი მასალების გამოყენებაზე მისი მონოპოლიური უფლებებისგან და ამასთან, მასზე ხელმისაწვდომობის სტრატეგიაც შევიმუშავოთ, რომლის მნიშვნელობაც არა მისი ეკონომიკური ეფექტიანობით უნდა განისაზღვროს, არამედ მომავალი თაობებისთვის ჩვენი ქვეყნის ისტორიულ და კულტურულ მემკვიდრეობასთან ზიარების შესაძლებლობით, რის გარეშეც წარმოუდგენელია ერის სულიერი განვითარება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- საქართველოს 1999 წლის 25 ივნისის კანონი კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ, მუხლი 1.
- კინოარქივი – განათლების ალტერნატიული კერა http://mastsavlebeli.ge/index1.php?action=page&p_id=12&id=18

ვაჟა ზუბაშვილი,

აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების დოქტორი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი,

**კულტურათა დიალოგის არტიფაქტები
XX საუკუნის 60-70-იანი წლების
საქართველოს ტელევიზიაში**

სხვა კულტურათა მიღწევების შეთვისება ამდღერებს ნებისმიერ ეროვნულ კულტურას და ეს პროცესი კაცობრიობის განვითარების ყველა ეტაპზე სხვადასხვა სახითა და საშუალებებით ხორციელდებოდა. დღევანდელი, გლობალიზაციის პროცესში მყოფი, მსოფლიო, პოლიტიკური, რელიგიური, ეროვნული და სხვა კულტურული თავისებურებების მიუხედავად, ფაქტობრივად, საერთო ცხოვრებით ცხოვრობს გლობალური ქსელის და თანამედროვე მასმედიის ფუნქციონირების რეჟიმის პირობებში, რაც XX საუკუნეში, ინტერნეტის განვითარებამდე დიდი ხნით ადრე, იწინასწარმეტყველა კანადელმა მედიაკრიტიკოსმა მარშალ მაკლუენმა: მასმედიური კომუნიკაციის მეშვეობით კაცობრიობა ქმნის მსოფლმხედველობის ერთიანობას. ასეთივე მოსაზრებას ავითარებს გერმანელი სოციოლოგი ნიკლას ლუმანი – მედია აყალიბებს კოლექტიურ ცნობიერებას.

დღეს, ერთი მხრივ, დამუშავებულია (ფრენკ უებსტერი, დენიელ ბელი, ჟან ბოდრიარი, ელვინ ტოფლერი...) და გრძელდება დისკუსია ინფორმაციული საზოგადოების თეორიებზე, მის დადებით, უარყოფით და საგანგაშო მხარეებზეც კი. მაგალითად, ჰერბერტ შილერი თვლის, რომ ინფორმაციული საზოგადოების ბევრი სცენარი აგებულია იდეალისტურ ოცნებებზე და გვახსენებს – სანამ ვიცნებებთ ალტერნატივებზე, უნდა გავიაზროთ რა ხდება დღეს.¹

¹ ვაჟა ზუბაშვილი, სარეკლამო სახე/ხატის შექმნის აუდიო-ვიზუალური ტექნოლოგიები XX საუკუნის 80-90-იანი წლების ქართულ სატელევიზიო რეკლამაში (რეჟისურის ასპექტები), თბ., 2015, გვ. 11-15 – <http://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/140035/1/Disertacia.pdf>

ამ კითხვაზე კი პასუხს ამერიკელი სოციოლოგი სემუელ ჰანგთინგტონი იძლევა. იგი თვლის, რომ „ცივი ომის“ შემდეგ, იდეოლოგიის „რკინის ფარდის“ კულტურის „ხავერდის ფარდით“ ჩანცვლება უახლოეს მომავალში ვერ შექმნის ერთიან უნივერსალურ ცივილიზაციას. მისმა მონოგრაფიამ „ცივილიზაციათა შეჯახება და მსოფლიო წესრიგის გარდაქმნა“ (1996)¹ დიდი კრიტიკა დაიმსახურა, რადგანაც ბევრს სჯეროდა დასავლური ფასეულობების უნივერსალურობისა და მათ საფუძველზე მსოფლიოს გაერთოვაროვნების პერსპექტივის.

განსხვავებულ კულტურათა დონეების გათანაბრებას ე.წ. დასავლურ ცივილიზაციასთან სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაცია აქვს. ერთნი თვლიან, რომ ეს მსოფლიოს მთლიანობის, მისი განვითარების, კაცობრიობის წინაშე მდგარი პრობლემების გადაწყვეტის გარანტიაა, მეორენი კი ამას კულტურული იმპერიალიზმის დაბადების მავნე და მრავალი ქვეყნისთვის დამანგრეველ საფრთხედ მიიჩნევენ. ფაქტია, თითოეულ ცივილიზაციას მოუწევს სხვებთან თანაარსებობა, იმის მიუხედავად, რომ დღეს სახეზეა სისხლისმღვრელი კონფლიქტები ცივილიზაციათა გამყოფ მიჯნებზე, რაც იწვევს სოციალური, პოლიტიკური და ეკონომიკური პროცესების ცვლილებასა და ამ ცვლილებებით გამოწვეულ მასშტაბურ მიგრაციებს, ხალხების შერევას. ეს მოვლენები კულტურათა ურთიერთქმედებას სხვა გამოწვევების წინაშე აყენებს. გარდა ამისა, უფრო და უფრო იზრდება სხვადასხვა ეროვნებისა და ქვეყნების ხალხთა სხვადასხვა სახისა და ფორმის ურთიერთკავშირები, რაც თავისთავად მოითხოვს პარტნიორთა კულტურის გაგებასა და პატივისცემას. ამისათვის კი აუცილებელია სხვა ხალხის ენის, მატერიალური და სულიერი კულტურის, ზნეობრივ ფასეულობათა, მსოფლმხედველობრივ კატეგორიათა და მრავალ ნიშანთა ცოდნა, რითაც განისაზღვრება პარტნიორთა ქცევის მოდელი. და ამ თანაცხოვრების უმნიშვნელოვანესი პირობა, გნებავთ პრობლემა, კულტურათა დიალოგშია.

¹ ჰანგთინგტონი, ს., ცივილიზაციათა შეჯახება და მსოფლიო წესრიგის გარდაქმნა – <https://polittheory.wordpress.com/2010/02/08/>

ეფექტური კომუნიკაცია თავისთავად ვეღარ შედგება გარკვეული ცოდნის, აღზრდის გარეშე. ცნება „კულტურათმორისი (კროსკულტურული) კომუნიკაცია“ ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 50-იან წლებში შემოიღეს სამეცნიერო მიმოქცევაში ამერიკელმა ანთროპოლოგმა და კროსკულტურულმა მკვლევარმა ედვარდ ჰოლლმა და გ. ტრეგერმა ნაშრომში, „კულტურა და კომუნიკაცია. ანალიზის მოდელი“ (1954), რომელშიც კულტურას განსაზღვრავენ როგორც იდეალურ მიზანს, რომლისკენაც უნდა მიისწრაფოდეს ადამიანი, თუკი სურს გარემომცველ სამყაროში ეფექტურად ადაპტირება.

ცნობილია კულტურული კომუნიკაციის რამდენიმე ფორმა:

პირდაპირი კომუნიკაცია – როდესაც ინფორმაცია გამავრცელებლიდან მიმართულია უშუალოდ მიმღებისაკენ ზეპირსიტყვიერი ან წერილობითი სახით. უფრო ეფექტურად ითვლება ზეპირსიტყვიერი ფორმა, ვერბალური და არავერბალური საშუალებების შერწყმით.

ირიბი კომუნიკაცია – როდესაც ინფორმაციის წყარო ლიტერატურისა და ხელოვნების ნაწარმოები, რადიო და ტელეგადაცემა, ან ჟურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებული პუბლიკაციებია.

შუამავლური და უშუალო – როდესაც სახეზეა შუალედური რგოლი, რომელიც გვეკლინება შუამავლად პარტნიორებს შორის. ეს შეიძლება იყოს ადამიანი ან ტექნიკური საშუალება, თუმცა, ამ შემთხვევაში შეიძლება კომუნიკაცია ჩაითვალოს პირდაპირად (ტელეფონით საუბარი ან ელექტრონული ფოსტით მიმოწერა და სხვა).

ასევე არსებობს კომუნიკაცია წლებისა და ეპოქების შემდეგ, ლიტერატურული ნაწარმოების, ფერწერის, ქანდაკებისა და დღეს, უკვე ფოტო, კინო, ვიდეო და აუდიო ჩანაწერებისა და სხვა ფორმების მეშვეობით. ნებისმიერ შემთხვევაში, ერთი კულტურა მეორეს საკუთარი კულტურის პრიზმაში აღიქვამს და ხედვა შემოსაზღვრულია მისი ჩარჩოებით. ამ

თავისებურებების განხილვისას უნდა შევჩერდეთ კულტურათა ურთიერთშელწევადობის (კონვერგენციისა და ასიმილაციის) პროცესებზე ანუ აკულტურაციაზე. სამოქალაქო განათლების ლექსიკონში ტერმინი აკულტურაცია განსაზღვრულია როგორც კულტურათა ურთიერთშემოქმედების პროცესი. ერთი ხალხის მიერ სრულად ან ნაწილობრივ აღიქმება მეორე ხალხის (უფრო განვითარებულის) კულტურა.¹ ამერიკელი მეცნიერის რ.ბილზის განმარტებით, აკულტურაცია არის სხვა კულტურის მნიშვნელოვანი ნაწილის აღქმა, ათვისება, საწყისი და ნასესხები ელემენტების შერწყმა და ერთ ჰარმონიულ მთლიანობად გადაქცევა, როგორც ადაპტაცია.²

XX საუკუნის ოფიციალური საბჭოთა იდეოლოგიის საფუძველი ხალხთა დაახლოება და ერთიანი საბჭოთა ხალხის ჩამოყალიბების მცდელობა იყო, რაშიც გარკვეულ დროებით წარმატებას ნაწილობრივ მიაღწიეს კიდევ, კულტურათა დიალოგის ყველა ფორმისა და საშუალების გამოყენებით. პირდაპირი კომუნიკაცია სხვადასხვა სახის დელეგაციების გაცვლით, ცალკეული ქალაქების, კოლმეურნეობებისა და საწარმოების დამშობილებით, როგორც შიდა, საკავშირო მასშტაბით, ისე მოძმე სოციალისტურ რესპუბლიკებსა და ე.წ. რკინის ფარდის მიღმა კაპიტალისტურ ქვეყნებთანაც კი (თბილისის პირველი ასეთი ძმობილი ქალაქი იყო ზაარბრიუკენი/გერმანია/1975, ნანტი/საფრანგეთი/1979).

მოძმე რესპუბლიკებს შორის საბჭოთა ხალხთა დაახლოებისა და გარე სამყაროსთან კულტურული დიალოგის საუკეთესო საშუალება იყო ტელევიზია, რომლის აქტიურ განვითარებასაც საბჭოთა ხელისუფლებამ დიდი ყურადღება მიაქცია XX საუკუნის 50-იანი წლების ბოლოდან. კულტურულმა დიალოგმა ტელეეკრანზე გადაინაცვლა და ამ პროცესში მთავარი აქტორის როლს ლიტერატურა და ხელოვნება ასრულებდა. იმდროინდელი ტელევიზია ჯერ

¹ სამოქალაქო განათლების ლექსიკონი- <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=6&t=2811>

² Билз, Р. *Аккультурация* / Р. Билз // *Антология исследования культуры*. СПб., 1997, т. 1. к. 335

კიდევ ახალი ფეხადგმული იყო, გადაცემები პირდაპირი ეთერის რეჟიმით ძალიან მოკლე დისტანციაზე გადაიცემოდა და ხელმისაწვდომი იყო საკმაოდ შეზღუდული რაოდენობის მაცურებლისთვის.

პირდაპირი ეთერის რეჟიმით მომუშავე იმდროინდელ ტელევიზიას, ვიდეოჩაწერის და ტელეტრანსლაციის თანამედროვე სატელიტური სისტემების გამოჩენამდე, მძაფრად დაუღბა ტელეეკრანზე ერთხელ გამოჩენილი „ცოცხალი“ გადაცემების შენარჩუნების საკითხი. ასეთ შემთხვევაში შესაძლებელი იქნებოდა ასეთი პროგრამების დაარქივება, გამეორება და სხვა ტელეცენტრებისათვის გადაცემა შემდგომი გავრცელებისთვის. შემუშავდა ე.წ. მონიტორული (კინესკოპური) გადაღების ტექნოლოგია, რაც გულისხმობდა ტელემონიტორიდან ტელეგამოსახულების კინოფირზე გადაღებას სპეციალური კინოკამერის საშუალებით.

სატელევიზიო ქსელები ძალიან ჩქარა ვითარდებოდა, 1966 წლიდან საქართველოს ტელევიზიამ ახალი ტექნიკური ბაზით აღჭურვილი ახალი შენობიდან გააგრძელა მაუწყებლობა. როგორც ჩანს, ამ პერიოდიდან იწყება საქართველოს ტელევიზიაში მონიტორული გადაღებებიც. ეს კულტუროლოგიური და კულტურული არტეფაქტები, 16 მმ-იანი კინოფირის სახით, საკმაოდ რაოდენობით აღმოჩნდა საზოგადოებრივი მაუწყებლის კინო-ფოტო ფონდების საცავში (არ ვიქნები თავმდაბალი და პირდაპირ ვიტყვი, მათი აღმოჩენა და, რაც მთავარია, გამოვლენა – წაკითხვა-გადაწერა ჩემი და ჩემი თანამშრომლების ერთუზიანების ხარჯზე მოხდა და მიმდინარეობს).

ეს არტეფაქტები თავისთავად ირიბი კომუნიკაციის საშუალებაა. მათში ასახული ლიტერატურული ან ხელოვნების ნაწარმოების ფორმები კი, ძირითადად, პროპაგანდას ემსახურება. სატელევიზიო თეატრიდან აღვნიშნავ სატელევიზიო დადგმას „უცნაური მისის სევიჯი“,¹ ამერიკელი დრამატურგის ჯონ პატრიკის პიესის მიხედვით. მდიდარ ქვრივს ეტელ სევიჯს

¹ საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივი, კინოფონდი MTფ3108

უცნაური, ახირებული ქველმოქმედების გამო გერები საგიჟეთში ამწყვედვენ, მეურვეობას იღებენ და ცდილობენ, გაარკვიონ, სად დამალა ფული. ქერივი მათ ასულელებს და ფულის ძებნაში ბევრი უაზრო ქმედებისაკენ უბიძგებს, გერების სიგიჟეებზე პრესაც კი ალაპარაკდება. კომედიაში ხაზგასმულია კონტრასტი საგიჟეთის ბინადართა და გერებს შორის. ჩნდება კითხვა, – ვინ არის გიჟი? იმავდროულად, ეს არის კონტრასტი საბჭოური ინტერპრეტაციით ფუქსავატ, ხარბ და ეგოისტ კაპიტალისტურ სამყაროსა და კოლექტიურ კეთილდღეობაზე მზრუნველ, პატიოსან შრომაზე დაფუძნებულ საბჭოთა სოციალისტურ იდეოლოგიას შორის.

იმავე იდეოლოგიურ პათოსს შეიძლება მივაკუთვნოთ სატელევიზიო დადგმა „პიგმალიონი“ (1968),¹ ბერნარდ შოუს ცნობილი პიესის მიხედვით. ეს პიესა კომუნიკაციას ამყარებს ეპოქის მიღმა კაპიტალიზმთან, სადაც ისევე როგორც თანამედროვეობაში, ეგოიზმი, სიხარბე და სოციალური კარჩაკეტილობაა. პიესა, მისი „ჰეფინდის“ მიუხედავად, დაფუძნებულია ეგოისტი პროფესორის ამბიციასზე, რომელიც სანადღეს დებს, რომ უბრალო, ყვავილების გამყიდველ ვულგარულ გოგოს მაღალი წრის დახვეწილ ქალბატონად წარმოაჩენს. კონტექსტით მესიჯი საბჭოთა „კონკიებისთვის“ – თითოეულ თქვენგანზე სახელმწიფო და პარტია ზრუნავს, ყველას გაქვთ უფლება გახდეთ დახვეწილი ქალბატონი, ეგოისტი პროფესორის უზნეო ნადღევის გარეშეც, რომელსაც დახვეწილობის მთავარ ელემენტად ბრწყინვალე მეტყველება მიაჩნია; მიზნის მისაღწევად თქვენ გაქვთ განათლების უფლება და ა.შ.

კულტურათა დიალოგის ამავე ტიპის კომუნიკაციის ფორმებიდან შეიძლება აღვნიშნოთ რუსთაველის თეატრის სპექტაკლ „ფედრას“ ტრანსლაციის ფრაგმენტი² და ფილმი „ვერსალი“³, რომელშიც მოთხრობილია ვერსალისა და მეჩვიდმეტე საუკუნის საფრანგეთის ისტორია.

¹ საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივი, კინოფონდი МТФ3073; საფ-3; საფ-263

² საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივი, კინოფონდი МТФ1201

³ საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივი, კინოფონდი, МТФ1098

ლიტერატურის, ხელოვნების, მეცნიერების თუ სპორტის თითქმის ყველა უცხოელი მოღვაწე შემსრულებელი, რომელიც ესტუმრა ან გასტროლებზე იმყოფებოდა საბჭოთა კავშირში, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, აუცილებლად ხვდებოდა საქართველოში. შესაბამის პროფესიულ წრებთან პირდაპირი შეხვედრების გარდა, მათ იწვევდნენ ტელევიზიაში, რითაც ხდებოდა საზოგადოების გარკვეული ნაწილის (ტელემაუწყებლობის შეზღუდული არეალისა და ტელევიზორების მცირე რაოდენობიდან გამომდინარე) ჩართვა კულტურათა დიალოგში.

მე, პირადად, კარგად მახსოვს ბერძენ მომღერალ იოვანას, ამერიკელი პიანისტის ვან კლიბერნის, ამერიკელი მომღერლის დინ რიდის და სხვათა კონცერტების ტრანსლაციები თუ მათი ტელესტუდიაში სტუმრობა. შესაძლოა, ამ ჩანაწერებსაც მივაკვლიოთ, მაგრამ, ჯერჯერობით, გამოვლენილი გვაქვს, მაგალითად, ფრანგი რეჟისორის, მსახიობის, მოაზროვნისა და საზოგადო მოღვაწის – ჟან ვილარის სტუმრობა თბილისში. იგი, ხანმოკლე ვიზიტის დროს, დაესწრო მისი პიესის რეპეტიციას რუსთაველის თეატრში, შეხვდა მსახიობებს, შემდეგ კი ტელევიზიას ეწვია (1967).¹ გადაცემას უძღვება მსახიობი გიორგი გეგეჭკორი, სტუდიაშია თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე დოდო ანთაძე. საუბარია მოსკოვის თეატრებზე (ვილარი აღფრთოვანებულია ლუბიმოვის თეატრით და ამბობს რომ ის აუცილებლად უნდა ნახოს პარიზმა), სტუმრის უახლოეს გეგმებზე, სურვილებზე (სურს გახსნას სახალხო ოპერის თეატრი, დაწეროს წიგნი, რომელშიც თეატრის ტექნიკური პრობლემები და მისი თეატრთან დამოკიდებულება რომანის ფორმით იქნება ასახული). ჟან ვილარი კითხულობს მონოლოგს „ანტიგონედან“. ბოლოს კი სტუმრის დაბადების დღის აღსანიშნავად (რომელიც მომდევნო დღესაა), ჟანეტა არჩვადეს სტუდიაში შემოაქვს და საჩუქრად გადასცემს „ვეფხისტყაოსანს“.

1971 წელს, თეატრი „ტაგანკაზე“ თბილისში

¹ საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივი, კინოფონდი, MT1126

წარმოდგენებს მართავს. სატელევიზიო გადაცემა „თეატრი ტაგანკაზე სტუმრად თბილისში“,¹ ამჯერად, თეატრის სცენიდან მიმდინარეობს. სცენაზეა თეატრის დასი. 50 წუთის განმავლობაში გასტროლისა და თეატრის შესახებ საუბრობს დასის ხელმძღვანელი იური ლუბიმოვი, ხოლო მსახიობები საილუსტრაციოდ იქვე, სცენაზე, წარმოდგენენ სპექტაკლის ფრაგმენტებს.

1968 წელს, საქართველოს ტელევიზიის სტუდიაში სტუმრადაა ამერიკელი მწერალი არტურ მილერი². იგი საუბრობს თავის შთაბეჭდილებებზე: „მე განმაცვიფრა იმ ფაქტმა, როგორ მდიდარ ქვეყანაში ცხოვრობთ. მიწა მდიდარი ჩანს და ხალხი ენერგიული, თქვენ კარგი მომავლის იმედი უნდა გქონდეთ“. მილერი, ასევე, მადლობელია თეატრის (არ კონკრეტდება, რომელი თეატრის, – ვ.ზ.), რომელმაც ძალიან მოკლე დროში აღადგინა მისი პიესა („ძალიან ჰუმანური, დარბაისლურად ტრაგიკული ხედვით“).

იმავე წელს საქართველოს ესტუმრა ბერძენი ტრაგიკოსი მსახიობი ასპასია პაპატანასიუ³, ტელეგადაცემას უძღვება ჯუღიეტა ვამყმაძე, ასპასიასთან ერთად სტუდიაში სტუმრად არიან მსახიობი – ვერიკო ანჯაფარიძე და რეჟისორი არჩილ ჩხარტიშვილი. ასპასია იქვე სტუდიაში, ქართველ მსახიობებთან ერთად, გაითამაშებს სცენას „მედეადან“.

დასავლეთგერმანელი მწერალი ჰაინრიხ ბიოლი საქართველოში მოგზაურობისას თავის კოლეგებს, ქართველ ლიტერატორებს შეხვდა მწერალთა კავშირსა თუ მათ ოჯახებში. ტელევიზიაში მისი სტუმრობა (1972)⁴ ერთგვარი შეჯამებაა ამ ვიზიტის. გადაცემას უძღვება პოეტი გრიგოლ აბაშიძე. სტუდიაში არიან ბიოლის ქართულად მთარგმნელი, გერმანისტი ნოდარ რუხაძე და საკავშირო მწერალთა კავშირის უცხოეთის გერმანული განყოფილების ხელმძღვანელი, ლიტერატურის კრიტიკოსი ვლადიმერ სტეჟინსკი.

¹ საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივი. კინოფონდი МТФ1120

² იქვე, МТФ3505

³ იქვე, МТФ1077

⁴ იქვე, МТФ2260

ამ გადაცემების ზოგადი პათოსი ემოციური, დადებითი შთაბეჭდილებების გაზიარებაა. მნიშვნელოვანია ის გარემოებაც, რომ ყველა უცხოელ სტუმარს ახლავს თარჯიმანი „ცენტრიდან“, საუბარი მიმდინარეობს რუსულ ენაზე რუსი თარჯიმნის შუამავლობით. ეს შუამავლური რგოლი ჩართულია როგორც პირდაპირ, ისე ირიბ კომუნიკაციებში. ალბათ ეს გარკვეული უნდობლობის ფაქტორი იყო ცენტრის მხრიდან. მაგალითად, ჟან ვილარს შეკითხვებს უსვამს ქართველი ფრანკოფონი, მაგრამ პასუხებს თარგმნის რუსი თარჯიმანი. გამონაკლისია ასპასია პაპატანასიუს სტუმრობა ტელესტუდიაში, რომლის თარჯიმანიც ქართულად თარგმნის მის საუბარს.

ცალკე მოვლენა იყო იუგოსლავიელი მომღერლის, ჯორჯ მარიანოვიჩის გასტროლები. ის რამდენჯერმე იყო თბილისში. ერთ-ერთი ასეთი გასტროლის დროს ტელევიზიაში სტუმრობაა ასახული გადაცემა „ცისფერი კაფეს“ ფრაგმენტში (სავარაუდოდ, 1967 წ.). ეს მომღერალი პირველი იყო საბჭოთა კავშირში, ვინც ხელში დაიჭირა მიკროფონი და სცენაზე მინისპექტაკლები მოაწყო სიმღერის შესრულებისას. ერთ-ერთი ასეთი მინისპექტაკლი გაითამაშა ამ ფრაგმენტშიც, რომელშიც თავი თვითონ წარადგინა – „მე ცუდად ვლაპარაკობ რუსულად, ქართული არ ვიცი, ამიტომ წაგიკითხავთ“ (რუსულად). მარიანოვიჩმა შეასრულა სიმღერა გოგონაზე, რომელთან ერთადაც იზრდებოდა და მეტად აღარ უნახავს. შესრულება მიუსადაგა კაფეს, სადაც განმარტოებული, სიგარეტთან და სასმელთან ერთად ეძლევა მოგონებებს... ამავე ფრაგმენტებშია იტალიელი მომღერალი, მარი დესტეფანი სტუმრად საქართველოს ტელევიზიაში და ცნობილი ფრანგი მომღერალი როზი არმენი, ორკესტრთან ერთად. მისი თანმხლები ფრანგი კომპოზიტორი (რომლის ვინაობის დადგენა, სამწუხაროდ, არ ხერხდება ხმის ხარვეზის გამო) აღნიშნავს: „მე მინდა რამდენიმე თბილი სიტყვა ვთქვა ამ ქალაქზე, რომელიც, რაღაცით ჰგავს პარიზს და აქ აღმოვაჩინე საკუთარი მიწის კუნჭული“¹.

საბჭოთა ნაციონალური პოლიტიკის განხორციელების,

¹ საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივი. კინოფონდი II-1489

საბჭოთა ხალხების და ერების დაახლოების მიზნით, ინტენსიურად ხდებოდა სხვადასხვა ტიპის კულტურული დელეგაციების გაცვლა, ლიტერატული ნაწარმოებების თარგმნა...

ერთგვარი თავისებური ტელეხიდების ფორმით იყო აგებული გადაცემათა ციკლი „ხამს მოყვარე მოყვრისათვის“. შემონახულია ორი გადაცემა ამ ციკლიდან, ერთი მათგანი ერევნის ტელევიზიიდან, ხოლო მეორე – ბაქოს¹ ტელევიზიიდან. გადაცემებში საუბარია ქართულ-სომხურ და ქართულ-აზერბაიჯანულ ლიტერატურულ ურთიერთობებზე. სტუდიაში არიან პოეტები და მთარგმნელები, რომლებიც კითხულობენ ქართული ლიტერატურის თარგმანებს მშობლიურ ენაზე. ბაქოს სტუდიაში აღნიშნავენ, რომ: „საქართველოს ყოფა ოდითგან იპყრობდა აზერბაიჯანულ მწერალთა ყურადღებას, ქართული სინამდვილიდან აღებული თემებმა და სახეებმა დიდი კვალი დატოვეს აზერბაიჯანული ლიტერატურის განვითარებაზე, შესძინეს მას ახალი ფერები და შინაარსი“. ლიტერატურული რედაქციის სტუდიაში მყოფი სომხეთის დამსახურებული არტისტი სურენ ქოჩარიანი კითხულობს ფრაგმენტს „ვეფხისტყაოსნიდან“ (1966)². წამყვანი სტუმარს აჩვენებს 1931 წლის კინოფირს, სადაც ის ასევე „ვეფხისტყაოსანს“ კითხულობს და კინოფირს საჩუქრად გადასცემს.

რამდენიმე გადაცემაა შემონახული ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის თემაზე:

„პოეზია“ (1968).³ სტუდიის სტუმარია „ლიტერატურნაია გაზეტა“. ქართველი და რუსი პოეტების შეხვედრა. რუსი პოეტები – სტანისლავ კუნიაევი და დავით სამოილოვი აღფრთოვანებული საუბრობენ და კითხულობენ საკუთარ ლექსებს საქართველოზე და ქართველი პოეტების ნაწარმოებთა მათეულ თარგმანებს;

„პოეტების ავტოგრაფები“ (1971).⁴ პოეტი ალექსანდრე

¹ საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივი. კინოფონდი МТФ 1150

² იქვე, МТФ3001

³ იქვე, МТФ1140

⁴ საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივი. კინოფონდი МТФ1318

მეყიროვი საუბრობს საქართველოსა და თბილისზე, კითხულობს თავის ლექსებს;

„ქართული პოეზია მოსკოვში“, გადაცემა საკავშირო ტელევიზიისათვის (1971);¹ გადაცემას უძღვება ბესარიონ ჟღენტი, სტუდიაში არიან კონსტანტინე სიმონოვი და ნიკოლაი ტიხონოვი;

„ბელა ახმადულინა“ (1971), „ქართული ზუროთმოდვრების ძეგლები“, „ინტერვიზიის“ ემბლემით (1971) და სხვა.

აუცილებლად უნდა აღვნიშნო კიდევ ერთი გადაცემა – „ამღერებული აფხაზეთი“ (1971) ლიტერატურულ გადაცემათა რედაქცია სტუმრადაა აფხაზეთში.² სოხუმის ერთ-ერთ სკვერში შეკრებილნი არიან აფხაზეთის მწერალთა კავშირის თავმჯდომარე ივანე თარბა, აფხაზი და ქართველი პოეტები. ივანე თარბა რუსულად საუბრობს აფხაზ ლიტერატორთა ამოცანების შესახებ. აფხაზი პოეტები აფხაზურად კითხულობენ საკუთარ ლექსებს, ქართველი პოეტები კი – ქართულ თარგმანებს...

ამ თემაზე დაცული მასალების დეტალური შესწავლა საშუალებას გვაძლევს ამ დისტანციიდან შევაფასოთ საბჭოთა იდეოლოგიის ჩარჩოთი შემოსაზღვრული კულტურათა დიალოგი. ხალხთა დაახლოების ასეთმა ფორმამ მედლის მეორე მხარე წარმოაჩინა: „ნაციების ინტელექტუალურმა ნაწილმა დაიწყო განსხვავებათა ხაზგასმა და მსგავსებათა უგულვებელყოფა... განვითარდა ნაციონალური ლიტერატურა, ხელოვნება, ისტორიოგრაფია“;³ ყველას გაუჩნდა უნიკალურობის განცდა.

კომუნისტური იდეოლოგიის მცდელობა, წაეშალა განსხვავებები ხალხებს შორის, ხალხთა დაახლოების გზით ჩამოეყალიბებინა თვისებრივად ახალი საბჭოთა ადამიანი და ერთიანი საბჭოთა ხალხი, საბჭოთა კავშირის დაშლისთანავე, პოსტსაბჭოთა სივრცეში დღემდე გადაუჭრელი

¹ საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივი. კინოფონდი, МТФ1299

² იქვე, МТФ1695

³ ჩიქოვანი, ნ. ერთიანი კავკასიური ნარატივი, კავკასიის ხალხთა კულტურულ-ისტორიული განვითარების პრობლემები, 2008, გვ.22

kulturiskvlevebi.weebly.com/uploads/1/8/3/7/18376403/____.doc

ეთნოკონფლიქტების სახით შეუერთდა გლობალიზაციით წარმოშობილ თანამედროვე მსოფლიოს გამოწვევებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ზუბაშვილი, ვ. სარეკლამო სახე/ხატის შექმნის აუდიო-ვიზუალური ტექნოლოგიები XX საუკუნის 80-90-იანი წლების ქართულ სატელევიზიო რეკლამაში, სადისერტაციო ნაშრომი, 2015 - <http://dspace.nplg.gov.ge/pdf>
- კულტურათა დიალოგი და სამოქალაქო ცნობიერება (კონფერენციის მასალები) – <http://www.nplg.gov.ge/>
- სამოქალაქო განათლების ლექსკონი - <http://www.nplg.gov.ge/>
- ჩიქოვანი, ნ. (2008). ერთიანი კავკასიური ნარატივი, კავკასიის ხალხთა კულტურულ-ისტორიული განვითარების პრობლემები - kulturiskvlebebi.weebly.com/doc
- ჰანგთინგტონი, ს. ცივილიზაციათა შეჯახება და მსოფლიო წესრიგის გარდაქმნა - <https://polittheory.wordpress.com/2010/02/08/>
- Билз, Р. Аккультурация /Р.Билз // Антология исследования культуры, Спб., т1, 1997.

საარქივო მასალები:

- საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივი. კინოფონდი - მტფ3108; მტფ3073; საფ-3; საფ-263.; მტფ1201; მტფ3198; მტფ 1126; მტფ1120; მტფ3505; მტფ1077; მტფ2260; პ-1489; მტფ1150; მტფ 3001; მტფ 1140; მტფ1318; მტფ1299; მტფ1695; მტფ1695

გიორგი ჩართოლანი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ,
სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესის და მართვის
ფაკულტეტის მედიის და მასკომუნიკაციის მიმართულების
ხელმძღვანელი, პროფესორი

პოსტსაბჭოთა ტელევიზიის ახალი ამბავის წარმოშობის დასავლურ მოდელზე გადასვლის პირითადი ტენდენციები

1991 წლის 25 დეკემბერს საბჭოთა კავშირის ცენტრალური ტელევიზიის პროგრამა „ვრემიას“ პირდაპირ ეთერში სსრკ-ის პირველმა და უკანასკნელმა პრეზიდენტმა მიხეილ გარბაჩოვმა გააკეთა განცხადება პოსტიდან მისი ნებაყოფლობით გადადგომის შესახებ, რითაც საბოლოოდ დასრულდა საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის 70-წლიანი ისტორია. ამ განცხადებას განსაკუთრებული აღფრთოვანებით შეხვდნენ საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში შემავალი ის ქვეყნები, რომლებმაც რეალურად დაუდეს სათავე სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის მოპოვებისათვის ბრძოლას და სსრკ-ის დაშლის პროცესს. მათ რიცხვში, ერთ-ერთი პირველი, საქართველოც იყო.

თავისუფლების მოპოვების სურნელით გაბრუებული და ბედნიერების ეიფორიაში მყოფი ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკები ძალიან მალე მიხვდებიან, რომ ყველაზე რთული არა თავისუფლების მოპოვება, არამედ მისი შენარჩუნებაა, რადგან სსრკ-ის დაშლის შემსწრე თაობა არ იყო ჩვეული დამოუკიდებლად ქვეყნის მართვას, არ იყო ჩვეული თავისუფლებას. უფრო მეტიც, თავად ქვეყანა მრავალი წლის განმავლობაში, ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად მიჩვეული იყო ძლიერი პატრონის ფრთის ქვეშ არსებობას, პატრონის, რომელიც ერთპიროვნულად განსაზღვრავდა მისი ცხოვრების წესს, უფრო მეტიც, თითოეული ადამიანის ყოფასაც კი.

დამოუკიდებლად ცხოვრება, დამოუკიდებელი გადაწყვეტილებების მიღებას გულისხმობს, რაც, პირველ ყოვლისა, უკავშირდება მუდმივმოქმედ კითხვას ისეთი მცირერიცხოვანი ერებისთვის, როგორც საქართველოა და, მით უფრო, ისეთი გეოპოლიტიკური მდგომარეობის ქვეყნისთვის, როგორც ჩვენი ქვეყანაა – საით წავიდე?

საქართველო მრავალი საუკუნის განმავლობაში, მუდამ ცდილობდა ძლიერი მეკავშირის ძებნას. ასე უფრო მოსახერხებელია ვუწოდოთ – „მეკავშირე“, თორემ, სინამდვილეში, საქართველო მრავალი საუკუნის განმავლობაში, სწორედ რომ ძლიერ პატრონს ეძებდა, რომელსაც სიამოვნებით „გადააბარებდა“ საკუთარი ქვეყნის მართვის სადავეებს და ასევე სიამოვნებით მიიღებდა იმ დღის წესრიგს, იმ „სიკეთებს“, რომელსაც ეს ძლიერი პატრონი განსაზღვრავდა. ამიტომ იყო ილია ჭავჭავაძის მთავარი შეგონება, ერის მომავალი ცხოვრების ორიენტირად თქმული – „შენი თავი შენად გეყუნოდეს!“

და აი, 1991 წლის დეკემბერში ქართველებს კიდევ ერთხელ მიეცათ შესაძლებლობა საკუთარი თავი მისად კუთვნილობდა და სწორედ აქ მოხდა დიდი დაბნეულობა. როგორ, რა სახით უნდა გვემართა ქვეყანა? ვინ იყო ის, ვისაც შეიძლება ჰქონოდა ერის და ქვეყნის დამოუკიდებლად მართვის გამოცდილება? რა საგარეო თუ საშინაო პოლიტიკური ქმედებები უნდა ეწარმოებინა? როგორ განესაზღვრა, საით წასულიყო ქვეყანა?

მალევე გაირკვა, რომ ქვეყანა არ იყო მზად დამოუკიდებელი არსებობისთვის, რაც ქვეყნის ეკონომიკისა და პოლიტიკის დამოუკიდებლად მართვას გულისხმობს და საქართველომ კვლავ დაიწყო ძლიერი მეკავშირე-პატრონის ძიება. მით უფრო, რომ ნათქვამია: უპატრონოდ დარჩენილ ეკლესიას ეშმაკები ეპატრონებიანო. ამ ხალხური გამონათქვამის მიღმა XX საუკუნის 90-იან წლებში უცხო სახელმწიფოების მხრიდან ჩვენი ქვეყნის დაპატრონების რეალური მცდელობები გამოიკვეთა. ეს ის სახელმწიფოებია, რომლებსაც მსოფლიოშიც

და ჩვენს რეგიონშიც ძალთა გადანაწილების ისტორიული პრობლემა აწუხებთ – რუსეთი და ამერიკის შეერთებული შტატები.

სსრკ-ის დაშლის შემდეგ, გარკვეული პერიოდის განმავლობაში, რუსეთი თავად შოკის მდგომარეობაში იყო და იმას ცდილობდა, რუსეთის ფედერაცია როგორმე შენარჩუნებინა და მასში შემავალი ავტონომიური რესპუბლიკები, ოლქები თუ მხარეები ხელიდან არ გამოსცლოდა. ამ მდგომარეობით შეგულიანებულმა აშშ-მა და მისმა მეკავშირეებმა საქართველოში საკუთარი გავლენის გაძლიერება დაიწყეს და საყრდენი ძალების მოძიებას შეუდგნენ.

ჩვენც სიამოვნებით მივინდეთ ახალი პატრონობის პრეტენდენტს. 90-იანი წლების ქართულ მოსახლეობაში ხშირად გაიგებდით ასეთ ფრაზას – „არ შეიძლება ომი გამოვუცხადოთ ამერიკას და ჩავბარდეთ?“. ომის გამოცხადება საჭირო არ გახდა, ამერიკამ სსრკ-ის ნანგრევებზე საკუთარი პოზიციების გამაგრება დაიწყო.

არ იყო ადვილი საბჭოთა იდეოლოგიის მსახური მოსახლეობის დიდი ნაწილის, რომლისთვისაც ამერიკა მტრის ხატთან ასოცირდებოდა, იმაში დარწმუნება, რომ ის მტერი კი არა მოყვარე, მოკეთე და შენი დამოუკიდებლობის შენარჩუნების ერთადერთი გარანტიაა.

მენტალურ ცვლილებებისთვის დიდი დრო არ იყო. საჭირო გახდა ქართველების უმოკლეს ხანში დარწმუნება ამერიკელი ერის ჰუმანურ, დემოკრატიულ და ლიბერალურ მიზნებში. ამის მიღწევა იმ დროისთვის, საზოგადოებაზე ზემოქმედების ერთადერთ ძლიერ იარაღს – მასმედიას, კონკრეტულად კი, ტელემედიას შეეძლო. ამის გამო, ამერიკელმა პოლიტიკოსებმა საქართველოში მოღვაწეობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ვექტორი, უპირველესად, სწორედ მედიისკენ წარმართეს. მთავარ ამოცანას საბჭოთა პროპაგანდისტული მედიის ნარჩენების მოღერნიზება და ახალ მოდელზე მათი გადაწყობა წარმოადგენდა.

ბუნებრივია, ძველი თობის ჟურნალისტური კორპუსი,

რომელიც, ძირითადად, საბჭოთა იდეოლოგიით კარგად გაწვრთნილი, ხშირად საბჭოთა უშიშროების სპეც. სამსახურების თანამშრომლებით დაკომპლექტებული, ვერ იქნებოდა ახალი აზროვნებისა და ახალი იდეოლოგიის დამკვიდრების საყრდენი. პირიქით, ამ საქმეში ის, შესაძლოა, ხელისშემშლელიც განხდარიყო. ამიტომ, მოდერნიზებული ქართული ტელემედიის შექმნის პროცესში, პირველი ნაბიჯი საკადრო ცვლილებებს უკავშირდება. სწორედ ახალი თაობის ჟურნალისტებს, სრულიად ახალგაზრდებს, რომლებიც საბჭოთა ტელევიზიებში არ მოღვაწეობდნენ, უნდა შეექმნათ დასავლური მოდელის ახალი ტელევიზია, რაც მაყურებელსაც, შესაძლებლობას მისცემდა ახლებურად დაენახა ყველა ის ამბავი, რომელსაც მანამდე, იდეოლოგიური ცენზურის გავლის შედეგად, საბჭოთა მაუწყებლები ხშირად უმაღავდნენ კიდეც.

საბჭოთა კავშირის დროს საქართველოში ერთადერთი ტელევიზია – საქართველოს სახელმწიფო ტელე-რადიო კომიტეტი არსებობდა, რომელიც ორ არხზე მაუწყებლობდა. საბჭოთა ტელევიზიის ახალი ამბების წარმოების სტრუქტურა ეფუძნებოდა საბჭოთა იდეოლოგიის პროპაგანდის ტექნოლოგიებს. პირველი არხი მაყურებელს ყოველ საღმოს 20:00 საათზე საინფორმაციო პროგრამა „მოამბეს“ სთავაზობდა, რომელსაც ტელევიზიის დიქტორები უძღვებოდნენ.

დიქტორს მხოლოდ ერთი რამ მოეთხოვებოდა – ფურცლიდან მრავალცენზურაგავლილი და გარედაქტირებული ტექსტის გამართულად კითხვა (ტექსტებს კი წერდნენ პროპაგანდისა და ინფორმაციის რედაქციების რედაქტორები, რომლებიც თავისთავად წარმოადგენდნენ ტელემაუწყებლობების მთავარ ცენზორებს) და პერიოდულად, წინადადებებს შორის დამაჯერებელი მზერით კამერისკენ ამოხედვა. გამართული მეტყველებისა და დამაჯარებელი მზერის მიუხედავად, 80-იანი წლების მიწურულს, საინფორმაციო პროგრამა „მოამბეს“ მაყურებელი, პრაქტიკულად, სრულიად ჰყავდა დაკარგული, რადგან მრავალი ყოფითი და სოციალური პრობლემით დატვირთული და კორუფციის ჭაობში მყოფი ქვეყნის

საინფორმაციო პროგრამა რეალური ფაქტების გაშუქების ნაცვლად, ხშირად გამოგონილ წარმატებებზე საუბრობდა მეჩაიეთა და მეტალურგთა ხუთწლედის გეგმის 4 წელიწადში შესრულების თობაზე.

კიდევ ერთი ტენდენცია, რაც აუცილებად უღერდებოდა საბჭოთა ტელევიზიების საინფორმაციო გამოშვებების იდეოლოგიურ ქარგაში – კაპიტალისტური სამყაროს კრიტიკა იყო, რომელსაც გამოშვების ე.წ. პოლიტიკური მიმომხილველები, სინამდვილეში კი სპეცსამსახურების თანამშრომლები, აწვდნიდნენ საბჭოთა მოსახლეობას.

ამ პროგრამებისადმი ნდობის დაკარგვის ტენდენცია უფრო და უფრო გაიზარდა, საზოგადოებაში საპროტესტო მუხტის მომძლავრებასთან ერთად. დაბოლოს, სახელმწიფო ტელევიზიის დიქტორების – ჟანეტა არჩვადისა თუ თენგიზ ნათაძის, ან უფრო ახალი თაობის წარმომადგენლების – ქეთი მითაიშვილისა თუ კახა არჩვადის მიერ წაკითხული ტექსტების ნაკლებად თუ სჯეროდა ვინმეს. ამიტომ, საქართველოს სახელმწიფო ტელევიზიამ, მაყურებელში ნდობის აღდგენისთვის, დაიწყო დიქტორების ახალგაზრდა ჟურნალისტებით ჩანაცვლების მცდელობა – საინფორმაციო გამოშვებები ფურცლიდან წაკითხული ტექსტის ნაცვლად, ზეპირად დასწავლილი ტექსტებით შეიცვალა, რომლებსაც ახალგაზრდები პირდაპირ კამერაში მზერით აუწყებდნენ მაყურებელს.

საქართველოს სახელმწიფო ტელევიზიის მცდელობამ – დაეწყო მაუწყებლობის მოდერნიზება, რასაც იმ პერიოდის პოპულარული პროგრამები: „პიკის საათი“, „ქვიშის საათი“ და „საღამო მშვიდობისა“ მოჰყვა, – მაინც ვერ მიაღწია სრულყოფილ მიზანს, რადგან ეს მედიასაშუალება, მაინც ასოცირდებოდა საბჭოთა რეალობასთან. ამ მაუწყებელში ეკრანზე, თუ ეკრანს მიღმა ჯერ კიდევ იყვენენ ის ადამიანები, რომლებიც, სულ რაღაც 2-3 წლის წინ, მოსახლეობას საბჭოთა კომუნისტური წყობის სიდიადესა და უპირატესობაში არწმუნებდნენ კაპიტალისტურ სამყაროსთან შედარებით.

ამიტომ, საქართველოს ახალი მეპატრონის პრეტენზიის

მქონე დასავლეთს და, კერძოდ, ამერიკის შეერთებულ შტატებს, მედიის სახით, ახალი საყრდენი სჭირდებოდა. ის საყრდენი, რომლის საძირკველსაც სრულად თავად მოამზადებდა და, რომელსაც, დასავლური მედიის სტრუქტურულ სახეს მისცემდა. ამ მიზნით არჩევანი მათ იმ პერიოდში ახალგაზსნილ მაუწყებელზე – „რუსთავი 2“-ზე შეაჩერეს და არც შემცდარან.

კომუნისტური იდეოლოგიისა და ცენზურის დასრულების შემდეგ, ყველაზე დიდი სირთულე ახალი ჟურნალისტური კორპუსის შექმნა იყო, რომლის ჟურნალისტები სრულიად დაცლილი იქნებოდნენ მანვე თვითცენზურის სენისგან.

ახალი ტიპის ჟურნალისტური კადრების მომზადება, პირველ რიგში, ახალი ფორმატის საინფორმაციო სამსახურის მუშაობისთვის იყო აუცილებელი. ამ საკითხის დადებითად გადაწყვეტაში ლომის წილი ევროპისა და აშშ-ის წამყვანი ტელეკომპანიების ტრენერებს ეკუთვნით.

კვალიფიციურმა პროფესიულმა მომზადებამ შედეგიც მალე გამოიღო. დასავლეთის ღირებულების ზიარებას მოწყურებული ახალგაზრდები სიამოვნებით ეწაფებოდნენ ყველაფერს, რაც მათ ამ ღირებულებებთან მიახლოვებდა. მიზეზი იმაშიც უნდა ვეძებოთ, რომ ქართული ჟურნალისტური სკოლა, სადაც პროფესიული დაოსტატება უნდა მიეღოთ მომავალ ჟურნალისტებს, სწავლების მეთოდოლოგიით და საჭირო სახელმძღვანელოებით ჯერ კიდევ საბჭოთა სისტემის მემკვიდრე იყო.

ახალგაზრდობას, ბევრ სიკეთესთან ერთად, თავისუფლება, სითამამე, რადიკალიზმი ახასიათებს. ის მზადაა ექსპერიმენტებისთვის, გამოწვევებისთვის. მას არ აშინებს მარცხი, არ არის ფრთხილი და შემგუებელი. სწორედ ეს თვისებები იყო საჭირო ახალი ტელევიზიისა და განსაკუთრებით, ახალი ამბების მოდერნიზებული სამსახურის შექმნისთვის.

პირველი, რაც ნიუსწარმოებაში რედიკალურად შეიცვალა, ეს იყო ასაკი. „რუსთავის 2-ის“ საინფორმაციო გამოშვება „კურიერის“ წამყვანებად მაყურებელმა უცებ იხილა სრულიად

ახალგაზრდა, საბჭოთა იდეოლოგიით ვერ მოწამლული თაობა, რომელიც დიქტორისგან განსხვავებით, არა ფურცლიდან, არამედ მოკარნახე მონიტორზე კითხულობდა თავად მათ მიერ დაწერილ და იდეოლოგიური ცენზურისგან დაცლილ ტექსტებს. ეს იყო პირველი შოკი მაყურებლისთვის, რომელმაც საკმაოდ დიდხანს არც კი იცოდა თანამედროვე სატელევიზიო ტექნიკის ამ უახლესი მონაპოვრის შესახებ და შთაბეჭდილება რჩებოდა, რომ ახალგაზრდა წამყვანების პირდაპირ ეთერში ნათქვამი ზეპირი აზროვნების შედეგი იყო.

ამ ფორმამ მაყურებელში მომენტალური ნდობა გააჩინა. ასეც ამბობდნენ – ხედავთ, რა ნიჭიერი თობა მოვიდა ჟურნალისტიკაში, ადრე მარტო ჯუღიეტა ვაშაყმაძეს შეეძლო პირდაპირ ეთერში ზეპირი აზროვნება, ახლა კი ისეთები აარჩია „რუსთავი 2-მა“, ყველა ზეპირად ლაპარაკობსო და, როდესაც მაყურებელმა ყური დაუგდო, თუ რას და როგორ ამბობდნენ, კიდევ უფრო გაოცდა.

ეს ახალგაზრდები საუბრობდნენ სრულიად განსხვავებული რიტმით, ტემპით, ინტონაციით, განსხვავებული ფრაზეოლოგიით. მათ საუბარში იყო მეტი სიმსუბუქე, მეტი ექსპრესია, რაც, ბუნებრივია, მოქმედებდა მაყურებელზე. შესაძლოა, თავად ტექსტის ფრაგმენტები გამოგრჩენოდა, მაგრამ ფაქტის მიმართ დამოკიდებულებას აუცილებლად მიხვდებოდი. რაც მთავარია, ამ ახალგაზრდებმა დაიწყეს საუბარი იმ დღევანდელიაზე, რომელშიც ცხოვრობდა თავად მედიაპროდუქტის მომხმარებელი – ქართველი საზოგადოება. ისინი ხშირად მკაცრად აკრიტიკებდნენ რეალობას, აჩვენებდნენ და მოგვითხრობდნენ საზოგადოებაში არსებული ნაკლოვანებების შესახებ და, რაც მთავარია, მუდმივად გვესაუბრობდნენ იმაზე, რომ ყველაზე მაღალი ღირებულებები, რისკენაც უნდა ვისწრაფვოდეთ, – დასავლური ფასეულობებია. საუბრობდნენ საბჭოთა სისტემისა და რუსეთის პოლიტიკის უარყოფით მხარეებზე. ამის გამო, ახალი ამბების წამყვანები ჩამოყალიბდნენ ერთგვარ ექსპერტებად, რომელთა მოსაზრებების მიმართ მაყურებელი სრული ნდობით განიმსჯვალა.

წამყვანების ამგვარი რადიკალური სახეცვლილების გარდა, საბჭოთა საინფორმაციო პროგრამებისგან განსხვავებით, მაყურებელმა კიდევ ბევრი, მისთვის შოკისმომგვრელი და, ამდენად, მომხიბვლელი სიახლეც იხილა. რეპორტიორი – საინფორმაციო სამსახურის ცენტრალური ფიგურა – სრულიად უგულვებელყოფილი იყო საბჭოთა ტელევიზიების საინფორმაციო გამოშვებებში. კომუნისტურ იდეოლოგიას დაუშვებლად მიაჩნდა მოვლენის ადგილიდან ცენზურული დამუშავების გარეშე, რეპორტაჟების პირდაპირ ეთერში გაშვება, რადგან მოვლენის პირდაპირ ეთერში ჩვენებას საბჭოთა რეალობა ძლიერ ერიდებოდა. უკეთეს შემთხვევაში, საქმე გვექონდა არაპირდაპირ რეპორტაჟთან, სადაც რეპორტიორის ტექსტი, ცენზურის გავლის შემდეგ, ხშირად არა მხოლოდ აღამაზებდა რეალობას, უფრო მეტიც, ამახინჯებდა კიდევ. საბჭოთა ტელევიზიების საინფორმაციო სამსახურები მუდმივად არღვევდნენ ყველა საერთაშორისოდ აღიარებულ ჟურნალისტურ სტანდარტებს. ამის ერთ-ერთი ყველაზე განმაურებული და რეზონანსული მაგალითი იყო ცენტრალური ტელევიზიის საინფორმაციო პროგრამა „კრემიას“ მიერ ჩერნობილის ატომური სადგურის აფეთქების ფაქტის დამალვის მცდელობა.

ახალი სახის საინფორმაციო პროგრამებში კი გაჩნდა სწორედ ისეთი რეპორტიორი, რომელიც მოვლენის ადგილიდან, პირდაპირ ეთერში, სრულიად შეულამაზებლად გვაჩვენებდა და გვიყვებოდა რაც ხდებოდა. ამან ტოტალურად გაზარდა მაყურებლის ნდობა და უფრო მეტიც, – საინფორმაციო პროგრამების გამოშვებებზე დამოკიდებულიც კი გახადა. სამაუწყებლო მედიის ახალი ამბების გამოშვებებისადმი ეს მიჯაჭვულობა დღემდე გრძელდება.

ახალგაზრდა რეპორტიორები საუბრობდნენ ჩვეულებრივ, გასაგებ ენაზე. ფაქტები და მოვლენები მაყურებელს მიეწოდებოდა შეულამაზებლად. წამყვანების ლექსიკა იყო ყოფითი, ჩაცმულობა და ვარცხნილობა – მოვლენის ადგილას მყოფი დანარჩენი ადამიანების იდენტური. ახალი ტიპის რეპორტიორი იყო მისი თანამედროვე საზოგადოების ნაწილი,

მისი მაყურებლის მსგავსი და არაფრით გამორჩეული. არ იყო მისი წინამორბედი უფროსი კოლეგების მსგავსად – „დავარცხნილი“ თუ „დაუთოვებული“. ამ უბრალოებამ განსაკუთრებული პოპულარობა მოუტანა ახალი ამბების სამსახურის ახალგაზრდა ჟურნალისტებს.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი ცვლილება – საბჭოთა საინფორმაციო სამსახურების ცენზორ-რედაქტორები შეიცვალა პროდუსერებით, რომლებიც არა მხოლოდ ტექსტებზე იყვნენ პასუხისმგებელნი, არამედ სრულად ნიუსის წარმოების პროცესზე. ისინი გვემავდნენ საინფორმაციო გამოშვების ბაღეს, მოვლენებისა და ფაქტების მაყურებლისთვის ჩვენების რიგითობას, განსაზღვრავდნენ რეპორტიორების მუშაობის ადგილმდებარეობას, იღებდნენ პასუხისმგებლობას ყველა იმ ნიუსის მიუკერძოებლობასა და ობიექტურობაზე, რაც ეთერით გადაიცემოდა. პროდუსერი საინფორმაციო სამსახურში იქცა ცენტრალურ ფიგურად, რომელიც კადრს მიღმა, სრულად უძღვებოდა საინფორმაციო სამსახურის მუშაობას, როგორც ჟურნალისტური, ისე ნიუსწარმოების მიმართულებით.

მნიშვნელოვანად გაიზარდა ახალი ამბების ოპერატორების როლი ნიუსწარმოებაში, რამდენადაც ოპერატორები იქცნენ ვიდეორეპორტიორებად და მათი გადაღებული ვიდეომასალა უმთავრესი გახდა ტელევიზიების ახალი ამბების წარმოებისთვის.

მაყურებლის მობილიზებაში – ახალი ამბების განსხვავებული სტილისტიკით წარმოების შეჩვევის საქმეში – მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა საინფორმაციო გამოშვებების განსხვავებულმა ფორმამ და სტილისტიკამ, რომელიც თავიდან აგრესიული, შემტვევი რიტმის მატარებელი იყო. ეს რიტმი ახალი ამბების სტუდიის მოწყობაში, ანონსირებაში, ე.წ. ქულების დიზაინსა და მუსიკალურ გაფორმებაშიც დამკვიდრდა.

ეს სრულიად უცხო ხილი იყო 90-იანი წლების ნიუსწარმოებაში. ვისაც სახელმწიფო ტელევიზიის პროგრამა „მოამბის“ მუსიკალური ქუდი ახსოვს, დამეთანხმება, რომ ეს იყო საკმაოდ მოსაწყენი მუსიკალური რიტმის მქონე ანიმაცია,

რომლის მოსმენა არც ერთ შემთხვევაში არ მივიხმობდა მის სანახავად. ახალმა მაუწყებელმა „რუსთავი 2-მა“ კი, „კურიერის“ დაწყება ისეთი მუსიკით გვამცნო, რომელიც პირდაპირ მოუწოდებდა მაყურებელს – სასწრაფოდ შეწყვიტე ყველა საქმე, მიუჯექი ტელევიზორს, შენთვის მეტად მნიშვნელოვანი ამბავი უნდა გითხრა! ეს მუსიკა იყო დინამიკური, ექსპრესიული, აგრესიულიც კი. ასეთივე იყო სტუდიის მოწყობა და დიზაინი. ამ ტენდენციის ერთგული „რუსთავი 2“ დღემდე დარჩა და სრულიად წარმატებულადაც.

დასავლური მოდელის ნიუსწარმოებაზე გადასვლას გააჩნდა როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი შედეგები. ნდობამოპოვებულმა ტელევიზიებმა პოსტსაბჭოთა სივრცეში, გარკვეული პერიოდის შემდეგ, კვლავ დაიწყეს საინფორმაციო გამოშვებების პროპაგანდისტული მიზნებით გამოყენება და დღეს უფრო და უფრო ხშირად ვხვდებით ტელეკომპანიებს და მათ საინფორმაციო გამოშვებებს, რომლებიც, ხშირ შემთხვევაში, ამა თუ იმ პოლიტიკური ძალის ბრძოლის იარაღად არიან ქცეულნი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- რ.ჭიჭინაძე. სამაუწყებლო მედიაპროპაგანდის ანალიზი საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენიდან ვარდების რევოლუციამდე, თბილისი, 2015.
- რ.ჭიჭინაძე. პროპაგანდის ფორმები სამაუწყებლო მედიაში, თბილისი, 2015.
- გ.ჩართოლანი. ტელე-რადიო ჟურნალისტიკა, თბილისი, 2008.
- გ. ჩართოლანი. სატელევიზიო პროდუსერი, თბილისი 2015.
- მელვინ მენჩერი. ახალი ამბების გაშუქება და წერა, კოლუმბიის უნივერსიტეტის გამოცემა, 2015.
- ფრედ შუკი, ჯონ ლარსონი, ჯონ დეტარსიო. სატელევიზიო რეპორტაჟის მომზადება და ტელეჟურნალისტიკა, საქართველოს უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014.

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

თავისუფლების პირველი მემდიატალდა

საქართველოში დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგ, კონკრეტული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოვლენების განვითარებისას, მასმედიის როლის გაანალიზებამდე, აუცილებელია, გავითვალისწინოთ ის ე.წ. სასტარტო პოზიცია – რეალობა, რომელშიც აღმოჩნდა კომუნისტური მარწუნებიდან ახლადანსნილი საზოგადოება. მოსახლეობის უდიდესი სურვილის მიუხედავად, სოციალიზმიდან კაპიტალისტურ წყობაზე გადასვლა რთული პროცესი იყო. საზოგადოება არა მხოლოდ ახალ სოციალურ რეალობას, არამედ ახალი ტიპის აზროვნებას უნდა შეჰგუებოდა. საბჭოური პროპაგანდა ცდილობდა, თაობები აღეზარდა იმგვარი მხატვრული პროდუქციით, რომელშიც კონფლიქტი კარგსა და უკეთესს შორის ვითარდებოდა, რომელშიც მისაბადი ორდენოსანი კოლმეურნე იყო, რომელშიც პრაქტიკულად არ არსებობდა ეროტიკა. ამასთან, საბჭოელებს მხოლოდ იმ უცხოურ კინოპროდუქციაზე მიუწვდებოდათ ხელი, რომელიც მკაცრად მოწმდებოდა იმისთვის, რომ მოქალაქეები არ „გარყვნილიყვნენ“ და არ მოსწონებოდათ კაპიტალისტური სამყარო. უმრავლეს შემთხვევაში, უცხოური ფილმები, რომლებიც საბჭოთა ტელევიზიით გადიოდა, არ იყო ნაჩვენები სრული სახით. იდეოლოგები ფილმებიდან „საეჭვო“ სცენებს ჭრიდნენ.

იმის გარდა, რომ ტელევიზიით არასოდეს ისმოდა ალტერნატიული პოლიტიკური აზრი, იყო უამრავი შეზღუდვა და მითითება, რაც ტელეჟურნალისტებსა და რედაქტორებს უნდა შეესრულებინათ. სამაუწყებლო მედიის საინფორმაციო სამსახურის ძირითადი დანიშნულება – მუშათა კლასის წარმატების წარმოჩენა იყო, უარყოფითი ინფორმაცია კი

მედიაში არ ხვდებოდა. სიმართლე იმალებოდა მაშინაც, როდესაც საფრთხე ათასობით ადამიანის სიცოცხლეს ემუქრებოდა. ამის ნათელი მაგალითი 1988 წელს ჩერნობილის ატომური სადგურის რეაქტორზე მომხდარი ავარიაა, რომლის შესახებაც მედია არ საუბრობდა. ტელევიზია არასდროს აჩვენებდა ძალადობის სცენებს, არ არსებობდა გასართობი შოუპროგრამები, რომლებშიც გულახდილი საუბარი მიმდინარეობდა. იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ტელევიზიით არ გადიოდა ტელესერიალები, რადგან მათი უძრავლესობა „იდეოლოგთა აზრით, უხამსი, საბჭოთა მოქალაქისთვის მიუღებელი ცხოვრების სტილის პროპაგანდა იყო. ტელევიზიით არ გადიოდა სარეკლამო რგოლები და ა.შ.

საბჭოთა იმპერიის რღვევამ კი, პირველ ყოვლისა, ტელემუწყებლობის სტილი შეცვალა. ტელეეთერი ყველა მიმართულებით გათავისუფლდა. ე.წ. გარდამავალ პერიოდში არ ჩატარებულა სამეცნიერო კვლევა იმის შესახებ, თუ რა გავლენა იქონია მედიის გათავისუფლებამ საზოგადოებაზე, თუმცა სხვადასხვა სამეცნიერო ნაშრომზე დაყრდნობით, ჩვენ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, როგორი ტრანსფორმაცია განიცადა კინოსა და ტელევიზიის დახმარებით, ახალგათავისუფლებულმა საზოგადოებამ.

საბჭოთა პერიოდისგან განსხვავებით, მაყურებელი ახალი ამბების გამოშვებით დაინტერესდა. თავად საინფორმაციო სამსახური, რომელიც უკვე აქტუალურ და რეალურ ამბებს აშუქებდა, გავლენას ახდენდა შიდა პოლიტიკურ პროცესებზე. ეროვნულ მოძრაობაში შემავალ პოლიტიკურ სუბიექტებს შორის ურთიერთობა მოსახლეობის ერთ-ერთ უმთავრეს ინტერესს წარმოადგენდა. შესაბამისად, ჩამოყალიბდა საინფორმაციო გამოშვებაზე დამოკიდებული საზოგადოება. იმავდროულად, სამაუწყებლო მედიამ წარმოაჩინა მრავალფეროვანი პოლიტიკური სპექტრი. ტელევიზიის კარი ყველა პოლიტიკური გაერთიანებისთვის გაიღო, შესაბამისად, თითოეული სუბიექტი ცდილობდა საკუთარი მედიაკამპანიის წამოწყებას, რაც მაყურებლისთვის უჩვეულო სურათი იყო.

თავისუფალ, ყველასთვის ხელმისაწვდომ მედიას შეუჩვენელი საზოგადოება ერთგვარად დაბნეული და დეზორიენტირებული იყო.

აქტიური პოლიტიკური ცხოვრების გარდა, სამაუწყებლო მედიის კარი გაიღო უცხოური მხატვრული ფილმებისთვის, ტელესერიალებისთვის, მუსიკალური ვიდეოკლიპებისთვის და ა.შ. მაშინ, როდესაც დასავლური ცივილიზებული სამყარო მედიაში ძალადობას განიხილავდა, როგორც XX საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე ფართომასშტაბიან სოციალურ პრობლემას და მსჯელობდა სხვადასხვა ტიპის აკრძალვების დანერგვის შესახებ, ქართულ საზოგადოებას უკვე დამოუკიდებელი ტელეეთერიდან მანამდე აკრძალული ყველა ტიპის მხატვრული ფილმი და სხვა ვიდეოპროდუქცია ერთბაშად შესთავაზეს.

მრავალი სამეცნიერო კვლევა ადასტურებს, რომ ძალადობისა და სისასტიკის შემცველი მხატვრული ფილმები და ტელეგადაცემები საზოგადოებაში ძალადობას აძლიერებს და ზრდის კრიმინალურ ფონს. ამ სფეროში ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი კვლევა ეკუთვნის ამერიკელ მეცნიერს, ბრენდონ სენტერვოლს (Brandon S. Centerwall). მან შეისწავლა 30-წლიან პერიოდში (1945-1975) აშშ-ში, კანადასა და სამხრეთ აფრიკაში თეთრკანიანთა მიერ ჩადენილი სასტიკი დანაშაულებების სტატისტიკა.

დეტალური კვლევის შედეგად აღმოჩნდა, რომ აშშ-სა და კანადაში მკვლელობათა რაოდენობამ შესამჩნევად იმატა მას შემდეგ, რაც ტელევიზორი ხელმისაწვდომი ყველა ოჯახისთვის გახდა. რაც შეეხება სამხრეთ აფრიკას, იქ ამ პერიოდის განმავლობაში კრიმინალის შესამჩნევი ზრდა არ მომხდარა, რადგან ტელევიზორი ხელმისაწვდომი არ იყო ყველა ოჯახისთვის. კვლევა სენტერვოლმა 1989 წელს გამოაქვეყნა.¹

მკვლევარს მოჰყავს არაერთი მტკიცებულება, თუ როგორ ზრდის კრიმინალურ ფონს ტელეეკრანით ნაჩვენები

¹ Centerwall, B. S. (1989). *Exposure to television as a risk factor for violence*. American Journal of Epidemiology.

მხატვრული ფილმები თუ ტელეგადაცემები, რომლებიც შეიცავენ სისასტიკისა და ძალადობის ამსახველ სცენებს.

მოქალაქეებზე ტელეზემოქმედების ნეგატიური გავლენის საკითხით ამერიკის შეერთებული შტატების სახელმწიფო ადმინისტრაციაც დაინტერესდა. კალიფორნიის უნივერსიტეტის მეცნიერებმა კვლევის შედეგების მიხედვით, დაასკვნეს, რომ სხვადასხვა ტელეგადაცემა და ტელევიზიით ნაჩვენები მხატვრული ფილმი ძალადობის რისკის ფაქტორია ამერიკული საზოგადოებისთვის. სოციოლოგებმა გამოამჟღავნეს 5 მთავარი კომპონენტი, რომლებიც ხელს უწყობენ მასმედიის ნეგატიური გავლენის ზრდას:

1. ბოროტმოქმედი წარმოდგენილია მიმზიდველ როლში.
2. ძალადობა, სიუჟეტის მიხედვით, ერთგვარად გამართლებულია.
3. ძალადობას არ მოსდევს პასუხისგება (კრიმინალური საქმიანობა არ იწვევს სინანულს, არ არის გაკიცხული, არ არის დასჯილი).
4. ზიანი, რაც ძალადობის მსხვერპლს მიაყენეს, არის მინიმალური.
5. ძალადობის სცენაა მაყურებელი რეალისტურად აღიქვამს.

1998 წელს გამოქვეყნებული კვლევის (კვლევას აშშ-ის 4 უნივერსიტეტის მკვლევრები ატარებდნენ (1994-1997), რომელიც აშშ-ის პრეზიდენტ – ბილ კლინტონისთვის მომზადდა) ანგარიშში მეცნიერები ასკვნიან, რომ ნეგატიური გავლენის ქვეშ ძალზე იოლად ექცევიან მოზარდები, მით უფრო მაშინ, როდესაც ხუთივე კომპონენტია წარმოდგენილი, თუმცა ტელეძალადობის უარყოფითი გავლენა ზრდასრულ მაყურებელშიც შეიმჩნევა.

ადამიანთა ქცევაზე გავლენას ახდენს მედიაშესაძლებლობები (ფილმები, გადაცემები, მუსიკალური კლიპები და ა.შ.), რომლებშიც სექსუალური სცენებია ნაჩვენები. საკითხზე მომუშავე მკვლევართა უმრავლესობა ასკვნის, რომ სექსუალურ დანაშაულსა და მაყურებლისთვის შეუზღუდავად მიწოდებულ,

შეუნიღბავ სექსუალურ სცენებს შორის მჭიდრო კავშირი არსებობს.

ცნობილმა მეცნიერმა დ. ზილმანმა ნაშრომში „კავშირი სექსუალურობასა და აგრესიას შორის“¹ საკუთარ კვლევებთან ერთად, თავი მოუყარა სხვადასხვა პერიოდში სხვადასხვა მეცნიერის მიერ ჩატარებულ ექსპერიმენტებს, რაც ცხადყოფს სექსუალური დანაშაულისა და სექსუალური სიუჟეტების მქონე მედიამასალების კავშირს. მეტიც, ასეთი ტიპის – ღია სექსუალური შინაარსის მქონე – ვიდეომასალებმა, შესაძლოა, ადამიანთა ნაწილს არა მხოლოდ სექსუალური დანაშაულის, არამედ, ზოგადად, აგრესიულობისკენ უბიძგოს.

„ზოგიერთი ექსპერიმენტი გვიჩვენებს, რომ ექსპერიმენტში მონაწილეები, რომლებსაც წინასწარ აღიზიანებდნენ, უქმნიდნენ სხვადასხვა ფაქტორიდან გამომდინარე გამაღიზიანებელ ფონს, და შემდეგ აჩვენებდნენ ღია სექსუალური ელემენტების შემცველ მედიამასალებს, გაცილებით აგრესიულები ხდებოდნენ და მზად იყვნენ შურისძიებისთვის უფრო მეტად, ვიდრე მანამდე, სანამ ისინი ნახავდნენ ამ ვიდეომასალას“².

დ. ზილმანი, სხვა მეცნიერთა მსგავსად, ლაბორატორიულ კვლევებზე დაყრდნობით, მიიჩნევს, რომ დროთა განმავლობაში პორნოგრაფიული ხასიათის მასალის ყურება (ასეთი მასალა მაყურებელს ტელეეკრანიდან სხვადასხვა ფილმების, სარეკლამო რგოლების, მუსიკალური კლიპების, გასართობი შოუპროგრამების სახით ყოველდღიურად მიეწოდება) საბოლოო ჯამში (ხშირ შემთხვევაში) იწვევს ტრადიციული სექსუალური ურთიერთობების მიმართ ერთგვარ შეჩვევას, რის შედეგადაც, მაყურებელი თავისდა უნებურად, ეძებს მეტად მძაფრ გამაღიზიანებელს და უჩნდება, სადომაზოხისტური ელემენტების შემცველი პორნოგრაფიული მასალის ყურების სურვილი, რაც, ხშირ შემთხვევაში, შემდგომში გადაჭარბებულ აგრესიულობას იწვევს და მაყურებელს სექსუალური ძალადობისა და დანაშაულისკენ უბიძგებს.

¹ Dolf Zillmann, Connections Between Sexuality and Aggression, Psychology Press; 2 edition (May 3, 1998).

² იქვე;

მედიაპროდუქტმა, რომელსაც საინფორმაციო, საგანმანათლებლო თუ გასართობი ხასიათი აქვს, შესაძლოა მაყურებელში შფოთი და შიშიც გამოიწვიოს. ინფორმაცია ავტო და ავიაკატასტროფების, ბუნებრივი კატაკლიზმებისა და ა.შ. შესახებ, რიგ შემთხვევებში – მაყურებელთა შორის შფოთის გამომწვევეი ხდება, თუმცა შიშის მიზეზად, ასევე შესაძლოა – მხატვრული ფილმიც იქცეს.

ჟურნალისტიკის ერთ-ერთ სახელმძღვანელოში „მასმედიის ეფექტის ფუნდამენტური პრინციპები“,¹ სხვა მრავალ შემთხვევებზე და შემთხვევებზე მედიაპროდუქტთან ერთად, განხილულია საშინელებათა ფილმების გავლენა საზოგადოებაზე.

1975 წელს, რეჟისორ სტივენ სპილბერგის ტრილერის – „ყბების“ (Jaws) ეკრანებზე გამოსვლის შემდეგ, იმის მიუხედავად, რომ ამერიკული სანაპიროები დამსვენებლებით ტრადიციულად გადატვირთული იყო, ამერიკელთა უმრავლესობა ოკეანეში ცურვას ერიდებოდა.

ეს და მრავალი სხვა ტიპის მედიაპროდუქტი, როგორებიცაა – სარეკლამო რგოლები, პოლიტიკური თუ აპოლიტიკური მედიაკამპანიები და ა.შ., ერთბაშად შემოიჭრა ქართული საზოგადოების ცხოვრებაში.

ის, რომ ასეთი სახის მედიაშესაძლებელი ფართო საზოგადოებამ ტელევიზიით პირველად იხილა, გვაძლევს საბაბს, ვივარაუდოთ, რომ მათ გაცილებით დიდი გავლენა ექნებოდათ ერთი პოლიტიკური წყობიდან სხვა ფორმაციაზე გადასვლით გამოწვეულ ეიფორიაში მყოფ საზოგადოებაზე, ვიდრე ამერიკელ მაყურებელზე, რომელიც შემფოთებული იყო მედიის „მაკენე გავლენით“.

ზემოთ მოყვანილი კვლევების გაანალიზება საშუალებას გვაძლევს განვსაზღვროთ, რომ დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგ, საქართველოს მოსახლეობის უმრავლესობა ძალადობასა და სისასტიკეს გულგრილად აღიქვამდა, გაიზარდა

¹ Jennings Bryant, Susan Thompson, Fundamentals of Media Effects, McGraw-Hill, 2002.

კრიმინალური ფონი, ახალგაზრდობისთვის მიმზიდველი გახდა ე.წ. ქურდული სამყარო; იმატა სექსუალურმა დანაშაულმა, აგრესიამ; საზოგადოებაში გაჩნდა შფოთი და შიში. ასეთი იყო თავისუფლების პირველი მედიატალღის ფსიქო-ემოციური ეფექტი დამოუკიდებლობისთვის მებრძოლ ქართულ საზოგადოებაზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Dolf Zillmann, Connections Between Sexuality and Aggression, Psychology Press; 2 edition (May 3, 1998)
- Jennings Bryant, Susan Thompson. Fundamentals of Media Effects, McGraw-Hill, 2002

სელოვნებათმცოდნეობა

ირინე აბესაძე,

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

შპრაინული ჟურნალის ქართვმლი ილუსტრატორი – შალვა კნელაძე

„ღარეჯან!

გწერ ყირიმიდან, ...მგზავრობა საუცხოო იყო. ბათუმიდან იალტამდე ვიმგზავრე „Проза“–თი და შემდეგ კარასანამდე კატერით. „გრუზია“–თი მგზავრობა კურორტზე ცხოვრებას უდრის. შესანიშნავი სალონი, მუსიკა, რადიო, საუცხოო რესტორნები და კომფორტაბელური კაიუტები. კოტე მარჯანიშვილიც ამ გემით მოდიოდა, სად არ ვიცი, თავისი შვილით (ერთი ყმაწვილი ახლდა სულ მას ჰგავდა. შვილია ნამდვილად). იალტაში დავყავი ერთი დღე. ვცხოვრობდი სასტუმრო „ლენინგრადში“. ჩემი ოთახის აივანი ზღვის მხარეზე იყო. ესეც კურორტია, თუ ფულები გაქვს.

კარასანი ეწოდება დასასვენებელ სახლს (ვიღაც ყოფილი დიდი მთავარის სასახლე ყოფილა წინად). გაშენებულია მთის კალთებზე, ზღვის ნაპირად. მშენიერი გუნდის ხეები, ყვავილების ბაღები, ფანტანები და სხვა. უჭირავს ფართობი ერთი კვადრატული კილომეტრი. ამ ტერიტორიაზე მხოლოდ დასასვენებელი სახლების შენობები არის და არავითარი სოფელი მას ახლო არ ახლავს. მარცხნით მოსჩანს კურორტი ქუჩუკ–ლაშბარტი, მარჯვნივ კი, პატარა მთის გადაღმა გურზუფია. კვება და მკურნალობა კარგი, ექიმების ზედამხედველობით და სასტიკი რეჟიმით. მე ჯერჯერობით თბილი ვანები გამომიწერეს. ზვალ კი, ნევროლოგი გამსინჯავს და თავის მხრივ, ისიც დაუმატებს რაიმეს ნამდვილად. ფილტვების ზედა კიდეებშიც აღმოაჩინეს რაღაც. ეხლა, როდესაც ძალიან დამჭირდა, მაშინ გამახსენდა ჩემი დაკარგული 600 მანეთი და ბრაზი მომდის, როგორც ვატყობ არ შეერგება ქურდებს.

დარეჯან, ეხლა მინდა ფული გთხოვო, თუ არ გეწყინება. მალე ვერ გადავიხდი. რომ დაგპირდე ტყუილი იქნება... სექტემბრის შუა რიცხვებამდე გაძლევ პატიოსან სიტყვას გადავიხდი, ჯამაგირის მიღებისთანავე. შენ, თუ გაქვს, რასაკვირველია, არ დაიშურებ და თუ არ გაქვს, ისესხე ერთი ხუთმეტი თუმანი და გამომიგზავნე. ხუთმეტი მეყოფა და მერმე რაღაცას გავახერხებ. აქედან 100 მანეთი ხომ სამგზავროდ დამჭირდება და ხუთი თუმნით ერთი რვა დღეს მაინც დავრჩები კიდევ თვარა არ ვიცი რა მომელის. მე ისედაც დავაგვიანე, დამრჩა რაღაც 19 დღე. მკურნალობის კურსი კი, რომ გაიარო ერთი თვე მაინც საჭიროა და რა ვიცი რა მომივა ზამთარში...“.

ეს წერილი ეკუთვნის უსამართლოდ მივიწყებულ ქართველ მხატვარს შალვა ძნელაძეს. ამ წერილის აღრესატი კი, არის მხატვრის და – სათეატრო მხატვარი, დარეჯან ძნელაძე. გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე, თავისი შერყეული ჯანმრთელობის გაუმჯობესების მიზნით, შალვა ძნელაძე უკანასკნელად ეწვია უკრაინას და ზემოაღნიშნული წერილიც, რომელიც დათარიღებულია 1932 წლის 29 ივნისით, ფაქტობრივად, ბოლო წერილია ახლობლებისადმი, რომელსაც კერძო კოლექციაში მივაკვლიე.

სამწუხაროდ, შალვა ძნელაძის მკურნალობის კურსმა შედეგი ვერ გამოიღო. ფილტვებში დაბუდებული სენი ულმობელი აღმოჩნდა და მხატვარი 1934 წლის შემოდგომაზე სიცოცხლეს გამოასალმა. შალვა ძნელაძე, რომლის შემოქმედებაც მხოლოდ ოციოდე წელს ითვლის, დასაფლავებულია ჩოხატაურის რაიონის სოფელ ბურნათის სასაფლაოზე. მისი საფლავის ქვაზე, პოეტი კარლო კალაძის მიერ დაწერილი შემდეგი ეპიტაფიაა ამოკვეთილი: „მიყვარდა ჩემი წუთისოფელი ვარდ-ყვავილებით წმინდა წყაროთი. მიყვარდა მხოლოდ ხალხი მშრომელი, მხოლოდ გურიის მთებს შევხაროდი. ჩემი გმირები კვლავ მანდ არიან ჩემივე კალმით დახატულები: ხან თოხნით ხელში მიიჩქარიან, ხან საბრძოლველად აკალთულები! მე კი მიწა ვარ... უკვე ჩემს ღიმილს თქვენ მოგფენთ სუნთქვა

გაზაფხულისა ჩემი სამარის ვარდებში ღვივის ჩამქრალი ცეცხლი ჩემი გულისა! მიწა ვარ! მაგრამ მსურს კვლავ რაც მსურდა, მწეს ვეძებ, ზეცის ნამი მწყურია! ჩემი პატარა გულ-მკერდიც მუდამ ყვავის აქ, როცა ყვავის გურია“.

მხატვრობის დარგში ქართულ-უკრაინულ ურთიერთობებს ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში ჩაეყარა საფუძველი, როდესაც პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში, ცნობილი ფერმწერის კარლ ბრიულოვის კლასში, ერთი და იმავე დროს, ერთმანეთის გვერდი-გვერდ მოხვდნენ, ღვთის განგებით, ერთნაირი ბედის მქონე ორი სტუდენტი – ქართველი გრიგოლ მაისურაძე და უკრაინელი ტარას შევჩენკო. როგორც ცნობილია, უკრაინელი „კობზარი“, პოეტი და მხატვარი ტარას შევჩენკო, მხატვრობაში გამოჩენილი ნიჭის წყალობით, თავად ენგელჰარტის ტყვეობიდან იქნა თავდახსნილი, ისევე, როგორც პირველი პროფესიონალი ქართველი მხატვარი, თავისი ბუნებით მომადლებული ნიჭიერების გამო, ყმობიდან გაუნთავისუფლებია თავის ბატონს – პოეტ ალექსანდრე ჭავჭავაძეს. როგორც ხელოვნებათმცოდნე ოთარ ფირალიშვილის კვლევით ირკვევა, ერთ ბედქვეშ მყოფ, დამწყებ მხატვრებს ერთმანეთთან მეგობრობა აკავშირებდათ.¹

ქართველ და უკრაინელ ხელოვანთა გზები კიდევ ერთხელ, უკვე XX საუკუნის დასაწყისში გადაიკვეთება. 1913 წელს, კიევს პროფესიული სამხატვრო განათლების მისაღებად ეწვევა ქართველი მხატვარი შალვა ძნელაძე. აქ, იგი მისაღები გამოცდების წარმატებით ჩაბარების შედეგად, ჩაირიცხა პეტერბურგის საიმპერატორო სამხატვრო აკადემიასთან არსებულ კიევის სამხატვრო სასწავლებელში. შალვა ძნელაძის უშუალო პედაგოგი იყო უკრაინელი მხატვარი თევდორე კრიჩევსკი, რომელსაც სამხატვრო განათლება ვენაში, გუსტავ კლიმტთან ჰქონდა მიღებული, მანამდე კი, გიგო გაბაშვილის მსგავსად, პეტერბურგში ცნობილ ბატალისტ – ფრანც რუბოსთან სწავლობდა. თევდორე კრიჩევსკის, თავისი

¹ ხელოვნებათმცოდნე ოთარ ფირალიშვილის არქივში დაცული ხელნაწერი ინახებოდა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ხალხთა მეგობრობის მუზეუმში, ამჟამად, საქართველოს ეროვნული სამუზეუმო გაერთიანების (აკად. ს.ჯანაშიას საქართველოს მუზეუმის) ფონდებში.

ნოვატორულ-ბუნტარული ბუნების და მხატვართა წრეში მოპოვებული დიდი ავტორიტეტის გათვალისწინებით, 1914 წელს, კიევის ზემოაღნიშნული სამხატვრო სასწავლებლის ხელმძღვანელობა დაეკისრა. თ.კრიჩევსკიმ, ქართველი ჭაბუკის ნიჭიერება დააფასა და რეკომენდაცია გაუწია კიევში, რუსულ ენაზე გამომაგალი სახელოვნებო ჟურნალის „ЭПОХА“ რედაქციის მესვეურებთან, რათა, მათ თავიანთი ჟურნალის ფურცლები დაეთმოთ მეორე კურსის სტუდენტ შალვა ძნელაძის ნამუშევრების რეპროდუქციებისთვის. ჟურნალის „ЭПОХА“ (1915, №9) გარეკანზე მოთავსებულია შალვა ძნელაძის გრაფიკული კომპოზიცია – „კავკასიის მთებში“. ეს კომპოზიცია კიდევ ერთხელ არის რეპროდუცირებული უკვე ჟურნალის შიდა ფურცლებზე, ქართველი მხატვრის კიდევ ორ გრაფიკულ კომპოზიციასთან („ნახტომი“ და „ბრძოლა კავკასიის ფრონტზე“) ერთად.

კიევის სამხატვრო სასწავლებლის წარმატებული სტუდენტის შალვა ძნელაძის შესახებ ინფორმაციას ვხვდებით კიდევ ერთ კიევურ სახელოვნებო გამოცემაში – ჟურნალში „ЖИЗНЬ И ИСКУССТВО“ (1914, №3-4). მართალია, ჟურნალისტმა მხატვრის გვარი დამახინჯებით Джнудадзе დააფიქსირა, მაგრამ მისი შემოქმედება შეაქო. უკრაინელი ჟურნალისტი (გვ. 12-13) თავის მოკლე ინფორმაციაში ყურადღებას კიევის სამხატვრო ცხოვრების ქრონიკაზე ამახვილებს. კონკრეტულად განიხილავს პეტერბურგის საიმპერატორო აკადემიასთან არსებულ კიევის სამხატვრო სასწავლებლის სტუდენტთა ნამუშევრების გამოფენას, რომელიც იმავე სასწავლებლის კედლებში, 1914 წლის 14 თებერვალს გაიხსნა. ჟურნალისტის აზრით, გამოფენა საშუალებას იძლეოდა სამხატვრო სასწავლებლის კედლებში აკუმულირებული იმ შემოქმედებითი ძალების დათვალიერების, რომლებიც სულ ცოტა ხანში, კიევის სამხატვრო ცხოვრებაში ჩაერთვებოდნენ. ამ ახალგაზრდა კადრებიდან – სამხატვრო სასწავლებლის აღსაზრდელების შემოქმედებიდან – ჟურნალისტი მხოლოდ რამდენიმეს გამოჰყოფს და მათ შორის შალვა ძნელაძის

ნამუშევრებს „ფანტასტიკურს“ უწოდებს. საინტერესოა, რომელი ნამუშევრები წარმოადგინა გამოფენაზე ქართველმა მხატვარმა, ასეთი შეფასება რომ დაიმსახურა. სავარაუდოა, ეს იყო ის გრაფიკული ნამუშევრები, რომლებიც შემდეგი წლის ჟურნალ „ПОХА“-ს ფურცლებზე მოხვდა. ესენია, როგორც ალენიშნეთ, გრაფიკული ფურცლები: „კავკასიის მთებში“, „ნახტომი“ და „ბრძოლა კავკასიის ფრონტზე“. ჟურნალის დაზიანებისა და იმდროის პოლიგრაფიის დაბალი დონის გამო, ნამუშევრების მხატვრული დონის შეფასება ძნელია. თუმცა, კომპოზიციური აგების სირთულე, ხაზობრივი კონტურებისა და ნახატის შიდა არეების ენერგიული დაშტრიხვა, შინაგანი დრამატიზმის დინამიკური ასახვა – აშკარად სახეზეა და მოსწავლის ნიჭიერებაზე მეტყველებს.¹

შალვა ძნელაძის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურა ძალზე მწირია. მხატვარს და საზოგადო მოღვაწეს ვლადიმერ (ლადო) ქიქოძეს უნდა ვუმაღლოდეთ მხატვრის პირველი პერსონალური გამოფენის ორგანიზებას და ნამუშევრების კატალოგის გამოცემას, შესაბამისი წინასიტყვაობით.² მოგვიანებით, 1964 წელს, ლადო ქიქოძე კვლავ შეახსენებს საზოგადოებას მხატვრის სახელს,³ ხოლო ერთი წლის თავზე გამოაქვეყნებს მცირეფორმატიან მონოგრაფიულ გამოკვლევას შალვა ძნელაძეზე.⁴ ამის შემდგომ, მხატვრის შემოქმედებას მიეძღვნება სხვადასხვა ავტორის მიერ ქართულ პერიოდულ გამოცემებში, სხვადასხვა წელს დასტამბული წერილები. ესენია: ალი არსენიშვილის, ლეო ჩადუნელის, შალვა ალხაზიშვილის, ნინო გუდიაშვილის, შალვა კვასხვაძის,

¹ კიევიური პერიოდული რარიტეტული გამოცემები – „ПОХА“ (1915წ. № 9) და „Жизнь и Искусство“ (1914, №3-4) დაცულია მხატვრის პირად ფონდში, მხატვრის მეპეკიდრებთან.

² საქართველოს საბჭოთა მხატვრების კავშირი. გარდაცვალებულ მხატვარ შალვა ძნელაძის სურათების გამოფენა. კატალოგი (წინასიტყვაობის ავტორი მხატვარი ლადო ქიქოძე), ტფილისი, 1935წ.

³ ვლადიმერ ქიქოძე, შესანიშნავი რეალისტი მხატვარი, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №9, 1964წ.

⁴ ვლადიმერ ქიქოძე, შალვა ძნელაძე, გამომც. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1965წ.

ლევან ძნელაძის სტატიები, რომლებშიც შალვა ძნელაძის შემოქმედებაა ზოგადად მიმოხილული.¹ ასევე, აღსანიშნავია, ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიის კონტექსტში შალვა ძნელაძის შემოქმედების მოხსენიებაც ბენო გორდეზიანისა და ივორ ურუშაძის მიერ.²

დიდი მადლობა მინდა მოვასხენო მხატვრის უახლოეს ნათესავებს, რომელთაც, პირად საკუთრებაში დაცული შალვა ძნელაძის საარქივო მასალებზე მუშაობის საშუალება მომცეს. ვინაიდან, მხატვრის საკმაოდ მრავალრიცხოვანი არქივი დამუშავების პროცესშია, ამ ეტაპისთვის წარმოგიდგინო ჩემს დაკვირვებებს მხატვრის შემოქმედების ადრეულ ეტაპთან დაკავშირებით. შევეცდები, საქართველო-უკრაინის კულტურული ურთიერთობის ჭრილში, განვიხილო ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის, სამწუხაროდ, საზოგადოების მიერ მივიწყებული მხატვრის, შალვა ძნელაძის შესახებ, უშუალოდ ჩემ მიერ მოპოვებული, ის მასალა, რომელიც სრულიად განსხვავებული რაკურსით წარმოაჩენს მხატვარს, რომელსაც თავის დროზე დიდად აფასებდნენ დავით კაკაბაძე და დიმიტრი შვეარდნაძე. უპირველეს ყოვლისა, გაგაცნობთ მოკლე ბიოგრაფიულ ცნობებს მის შესახებ.

შალვა ძნელაძე 1892 წელს ვექილ ანტონ ძნელაძის და მისი მეუღლე ვადასის მრავალშვილიან ოჯახში დაიბადა. მათ 4 ქალი და 4 ვაჟი ჰყავდათ. აქედან მხატვრობას

¹ ალი არსენიშვილი, სოციალისტური ხელოვნების დროშით, გაზ. „კომუნისტი“, 1934 წლის 15 აგვისტო; ლეო ჩადუნელი, ჩვენი მხატვარი, ჟურნ. „ოქტომბრელი“, № 11, 1934წ.; შალვა აღსანიშნავი, მხატვარი შალვა ძნელაძე (1892-1934), ჟურნ. „დროშა“ №1-2, 1935წ.; ნინო გუდიაშვილი, მხატვარი შალვა ძნელაძე, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 11 სექტემბერი, 1949წ.; შალვა კვასხვაძე, სახელოვანი და-ძმა, გაზ. „კომუნისტის განთიადი“ (ჩოხატაურის რაიონული საბჭოს ორგანო), 24 აპრილი, 1969წ.; ლევან ძნელაძე, შალვა ძნელაძე – უბადლო გრაფიკოსი, ჩოხატაურის რაიონის გაზეთი „კრიმან-ჭული“, № 5, 2004წ.

² ბენო გორდეზიანი, ქართული გრაფიკა, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, 1959წ.; ივორ ურუშაძე, ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნება, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1961წ.

მიჰყო ხელი ორმა – შალვამ და დარეჯანმა, რომელიც თბილისის სამხატვრო აკადემიის დასრულების შემდგომ, ერთ-ერთ საინტერესო სათეატრო მხატვრად ჩამოყალიბდა. რაც შეეხება შალვა ძნელაძეს, ის პირველდაწყებით განათლებას ქუთაისის რეალურ სასწავლებელში იღებს, სადაც ხატვის საფუძვლები იმავე სასწავლებლის პედაგოგმა, მხატვარმა ვასილი კროტკოვმა შეასწავლა. როგორც ცნობილია, ვასილი კროტკოვს მრავალი შემდგომში ცნობილი მხატვრისთვის გაუკვალავს გზა დიდ ხელოვნებაში, მათ შორის – დავით კაკაბაძისა და შალვა მამალაძისთვის. ქუთაისის რეალური სასწავლებლის დასრულებისთანავე, შალვა ძნელაძე თბილისში ჩამოდის და მხატვრობის გაღრმავების მიზნით, სწავლას აგრძელებს „სახვითი ხელოვნების წამახალისებელ საზოგადოებასთან“ არსებულ სამხატვრო სკოლაში, სადაც იმ წლებში ფერწერას და გრაფიკულ ხელოვნებას ასწავლიდნენ: ალექსანდრე მრეველიშვილი, მოსე თოიძე, ჰენრიხ ჰრინგესკი, ბორის ფოგელი. ასეთი გამოცდილი პედაგოგების ხელში, შალვა ძნელაძემ, შეიძლება ითქვას, მხატვრობის საფუძვლები ძირფესვიანად შეისწავლა. მაგრამ საკუთარი თავისადმი უაღრესად მომთხოვნი ხელოვანი, ამით არ კმაყოფილდება და სასწავლებლად, როგორც უკვე აღვნიშნე, კიევში, პეტერბურგის საიმპერატორო სასწავლებლის ბაზაზე არსებულ სამხატვრო სასწავლებელში შედის. ეს უკვე 1913 წელია. შალვა ძნელაძის შემოქმედების ერთადერთი მკვლევარი, მხატვარი ვლადიმერ ქიქოძე სწორ ვარაუდს გამოთქვამს, რომ კიევურ ჟურნალში „ПОХА“, ქართველი მხატვრის ნამუშევრების რეპროდუცირებისას, შალვა ძნელაძე პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის ბალანსზე მყოფი კიევის უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებლის მეორე კურსის სტუდენტი უნდა ყოფილიყო.¹ რატომღაც ვლადიმერ ქიქოძე, ნაკლებ ყურადღებას უთმობს მხატვრის არქივში დაცულ, უკრაინაში გამოძავალ მეორე რუსულენოვან ჟურნალს „ЖИЗНЬ И

¹ ვლადიმერ ქიქოძე, შალვა ძნელაძე, გამოც. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1965წ.

Искусство“ (1914, №3-4), რომელიც არა მხოლოდ მხატვრის ნამუშევრების ზემოაღნიშნული შეფასების თვალსაზრისით არის მნიშვნელოვანი, არამედ მრავალ საგულისხმო ცნობას გვაწვდის იმაზეც, თუ რა გარემოში ხვეწდა თავის ოსტატობას ქართველი მხატვარი. მხატვრის პირად არქივში დაცულია 1917 წლის 2 მაისს, კიევის სამხატვრო სასწავლებლის დირექციის მიერ გაცემული ატესტატი, შალვა ძნელაძის მიერ სასწავლებლის დასრულების შესახებ, შიგ ჩაკრული ნიშნების ფურცელით. აღნიშნული ატესტატით, რომელიც კიევის სამხატვრო სასწავლებლის დამთავრებისას გადაეცა ვალერიან (იგივე შალვა) ძნელაძეს, ირკვევა, რომ შალვას აღნიშნულ სასწავლებელში, რომელსაც საშუალო ზოგადსაგანმანათლებლო სასწავლებლის სტატუსი ჰქონდა, უსწავლია ხუთი წელი. სწავლის პერიოდში ფინანსურად ეხმარებოდა მისი შეძლებული ბიძა – დიმიტრი ძნელაძე, რომელიც სამხედრო უწყებაში მსახურობდა სარაკამიში. რაც შეეხება მხატვრის აკადემიურ მოსწრებას, ნიშნების ფურცლის მიხედვით, ის საშუალოდ კარგად სწავლობდა (დაახლოებით 85% ოთხი (კარგი), დანარჩენი – დამაკმაყოფილებელი). აღნიშნული ატესტატი თბილისში დაბრუნებისას, მხატვარს წარუდგენია საქართველოს სახალხო განათლების სამინისტროში, რათა სამინისტროს ნება დაერთო მისთვის, ხატვის პედაგოგად ემოღვაწევა. დოკუმენტი დამოწმებულია თბილისში 1920 წელს. ხელს აწერენ: სახალხო განათლების სამინისტროს მესვეურები: ვუკოლ ბერიძე და მაქსიმე ბერძენიშვილი.

დაუბრუნდეთ კიევს, 1914 წელს, ანუ მაშინ, როდესაც შალვა კიევის სამხატვრო სასწავლებლის მეორე კურსის სტუდენტია. სასწავლებლს, როგორც აღვნიშნე, ახალგაზრდა დირექტორი მოეწვინა, – ვენიდან ახალი ჩამოსული, გუსტავ კლიმტის ნამოწაფარი – მხატვარი თევდორე კრიჩევსკი. სწორედ კრიჩევსკიმ მოაწყო სასწავლებლის კედლებში აღსაზრდელთა გამოფენა, რომლიდანაც საუკეთესოთა შორის დირექტორის მიერ დასახელდნენ ბატონები: ივლევი, დაშკო, პატალკა, ვოლკოვა, ძნელაძე, რობიჩევი და კონოვალიუკი. ჩემ

წინაშეა, შალვა ძნელადის ხელით, ფანქრით მონიშნული ის პასაჟები, რომლებიც 1914 წლის რარიტეტული გამოცემაში – „ЖИЗНЬ И ИСКУССТВО“ (1914, №3-4) დაფიქსირდა. შალვა ძნელადემ მონიშნა ჟურნალისტის მიერ ახლადარჩეულ სამხატვრო სასწავლებლის დირექტორთან ჩაწერილი ინტერვიუს ის ადგილები, სადაც კარგად ჩანს ახალგაზრდა ბუნტარულად განწყობილი კრიჩევსკის დამოკიდებულება პეტერბურგის საიმპერატორო აკადემიის კედლებში არსებული და, შესაბამისად, მის ბალანსზე მყოფი კიევის სამხატვრო სასწავლებლის კედლებში გამეფებული აკადემიზმის, მისი აზრით – „დრომოჭმული რუტინული სწავლების მეთოდისადმი“.

გთავაზობთ ნაწყვეტს ჩემ მიერ ქართულად თარგმნილ ინტერვიუდან, ადგილებს, რომლებიც შემოხაზა შალვა ძნელადემ: „...მთელს ჩემს ენერგიას მე მოვახმარ კიევის სამხატვრო სასწავლებელში სწავლების დონის ამაღლებას“, – ამბობს თ.კრიჩევსკი და განაგრძობს: „... პირველ რიგში, აუცილებლად მოვიპოვებ სახსრებს, რათა სამხატვრო სასწავლებლისთვის აიგოს დამოუკიდებელი შენობა, რადგან სრულიად წარმოუდგენლად მიმაჩნია სპეციალური სახელოსნოების გარეშე მხატვრობის შესწავლა. მე ვიმედოვნებ, რომ ქალაქის თვითმმართველობა ჩვენს მოთხოვნებს გაითვალისწინებს, რათა დიდი სახელმწიფო და კულტურული მნიშვნელობის ეს საქმე განხორციელდეს, მით უფრო, რომ სხვა ქალაქებში ეს ვალდებულება ხალხის წინაშე – შეასრულეს. აუცილებელია, სამხატვრო მუზეუმიც, ახალგაზრდა მხატვართა თაობისთვის“. „...მე ძალიან მიკვირს, – თქვა თევდორე კრიჩევსკიმ, – რომ სამხატვრო სასწავლებელს არ აქვს მუზეუმი, განსაკუთრებით კი მისი ეთნოგრაფიული განყოფილება. ამ ხარვეზის გამოსწორებას მე შევეცდები, ყველა ღონეს ვიხმარ, რომ საიმპერატორო სამხატვრო აკადემიიდან (იგულისხმება პეტერბურგის აკადემია – ი.ა.) გადმოგვიგზავნონ ხელოვნების ნაწარმოებები მუზეუმის შესაქმელად“. დასასრულ კრიჩევსკიმ დასძინა, რომ ყველა ღონეს იხმარს, რომ კიევის სამხატვრო-კულტურული

ცხოვრება სათანადო სიმაღლეზე აიყვანოს. ჟურნალისტი გვამცნობს, რომ თევდორე კრიჩევსკი შეხვდა სტუდენტობას და დაპირდა მათ, რომ „...ძლიერ დარტყმას მიაყენებს რუტინას, და ახალ სიმაღლეზე აიყვანს სასწავლებელს, შეიტანს რა, ახალ ენერგიას და სიცოცხლეს მოსწავლეთა შემოქმედებით ცხოვრებაში“.¹

მაინც რა სიახლეს ჰპირდებოდა თევდორე კრიჩევსკი და რის დანგრევას ესწრაფოდა სტუდენტობა, მათ რიცხვში შალვა ძნელაძე?! რასაკვირველია, პირველ რიგში, აკადემიზმის უსიცოცხლო ფორმების ნაცვლად, ვენაში კლიმტის სკოლაგამოვლილ დირექტორს „არ-ნოვოს“ (ავსტრიაში „სეცესიონად“ წოდებული – ი.ა.) მოდერნის სტილის დამახასიათებელი ვიტალური ფორმების დანერგვას. თევდორე კრიჩევსკი, XX საუკუნის მოდერნისტულ მიმართულებათა ფარვატერში ცდილობდა ახალგაზრდების შემოქმედებითი აზრისთვის მეტი თავისუფლება მიეცა და მის ამ მისწრაფებას მთელი გულით თანაუგრძნობდა ახალგაზრდა ბურნათელი ყმაწვილიც.

აღსანიშნავია, რომ მხატვარ თ.კრიჩევსკის ხელეწიფეოდა მოდერნის სტილისთვის დამახასიათებელი, ორნამენტების მრავალფეროვანი რეპერტუარის ესკიზური დამუშავება და რაც მთავარია, შემდეგ, მათი სამოსზე საკუთარი ხელით ამოქსოვა. შალვა ძნელაძის არქივშიც მრავლად არის დაცული ქართველი მხატვრის შესრულებული ორნამენტული ესკიზები, ასევე, ყვავილების ხეიარა ფორმების წნულების სხვადასხვა ფერადოვან გამაში გადაწყვეტის რამდენიმე მაგალითი. როგორც ჩანს, კლიმტის ნამოწაფარმა ქართველ მხატვარშიც გააჩინა ინტერესი მოდერნის სტილისთვის ასე პატივდებული მცენარეული ორნამენტაციისადმი. რაც შეეხება თევდორე კრიჩევსკის, იგი განსაკუთრებით დაფასებული იყო 30-იან წლებშიც. როდესაც მას კვლავ ირჩევენ კიევის სამხატვრო აკადემიის რექტორად, იგი, იმავდროულად,

¹ „Жизнь и Искусство“ (1914, №3-4). დაცულია მხატვრის პირად ფონდში, მხატვრის მეპკვიდრებთან.

მრავალი უკრაინული სამხატვრო გაერთიანების თავკაციც იყო, ვიდრე დაიწყებოდა მეორე მსოფლიო ომი. მხატვრის ცხოვრება განსაკუთრებით გაუსაძლისი გახდა გერმანელი ფაშისტების მიერ უკრაინის ოკუპირებისას თავისი ებრაული წარმომავლობის გამო, მიუხედავად იმისა, რომ უკრაინელი მეგობრები საგულდაგულოდ ძალადნენ. თვედორე კრიხევსკი ეცადა, თავის მეუღლესთან ერთად, კიევიდან უცხოეთში გაქცევას, რაც, სამწუხაროდ, ვერ მოახერხა – იგი საბჭოთა სპეცსამსახურებმა კიევის სადგურში დააპატიმრეს და საბჭოთა საკონცენტრაციო ბანაკში გადაასახლეს, სადაც სახელმონხევეჭილი მხატვარი 1941 წელს გარდაიცვალა.¹ არ შეიძლება არ აღინიშნოს რუსეთის რევოლუციამდე შესრულებული თვედორე კრიხევსკის ფერწერული ტილო ახალგაზრდა ქალის გამოსახულებით, რომელსაც „ბეატრიჩე“ ეწოდება. დანტეს უკვდავი ნაწარმოების ინსპირაციის წყაროს – მშვენიერი ბეატრიჩეს, ასახვას უკრაინელმა მხატვარმა მოდერნის სტილისთვის ტიპური გადაწყვეტა მოურგო. ახალგაზრდა ქალი წარმოდგენილია გაშლილი თმებით და თავზე ლამაზი ყვავილების გვირგვინით. როგორც ცნობილია, გაბრიელ როსეტიდან დაწყებული უილიამ ბლეიკით დამთავრებული, მოდერნის სტილის აპრობირებული თემატიკა იყო „ოფელიას“, თუ „ბეატრიჩეს“ მხატვრული სახეები, მეოცნებე ქალთა თმაგაშლილი გამოსახულებანი. უნდა ვივარაუდოთ, რომ თავისი პედაგოგიური მოღვაწეობის დასაწყისში უკრაინელი მხატვარი უთუოდ ეცდებოდა თავისი მოსწავლეებისთვის, მათ შორის შალვა ძნელადისთვის, მოდერნის სტილის წანამძღვრებით მიღებული გამოცდილების გაზიარებასაც.

კიევიდან თბილისში დაბრუნებული შალვა ძნელაძე ერთხანს საშუალო სკოლებში ხატვას ასწავლიდა. იმავდროულად, იგი საყმაწვილო ჟურნალებისა და აკადემიური გამოცემლობების რედაქციებთან თანამშრომლობდა. ამ პერიოდს განეკუთვნება ვაჟა-ფშაველას „გოგოთურ და აფშინას“ მეტად ორიგინალური

¹ Членова Л., Ф. Кричевский, М., 1969.

ილუსტრაციების შექმნა და ეგნატე ნინოშვილის ნაწარმოებების ძნელადიხეული დასურათხატება. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარს დედაქალაქში დაფასება და შეთავაზებული სამუშაო არ აკლდა, თავის მშობლიურ სოფელში გადასახლდა, სადაც ხელი მიჰყო სოფლის მეურნეობას და პარალელურად – პედაგოგიურ საქმიანობას (მოღვაწეობის 17-წლიანი სტაჟით). როგორც ირკვევა, სამშობლოში დაბრუნებისთანავე, იგი რეჟისორმა სერგო ბოლქვაძემ მიიწვია ჩონატაურის სახალხო თეატრში სპექტაკლების გასაფორმებლად. კერძოდ, მას 1921 წელს, ამ თეატრში გაუფორმებია ვალერიან გუნიას „დამა“ და აკქნენტი ცაგარელის „გულჯავარა“¹. დასანანია, რომ მხატვრის არქივში აღნიშნული ესკიზები არ შემორჩენილა.

თავის დროზე, დიმიტრი შევარდნაძის საარქივო მასალებზე მუშაობისას, ჩემი ყურადღება მიიპყრო საბუთებში ჩაკრულმა, დიმიტრი შევარდნაძის სახელზე, შალვა ძნელადის მიერ, გურიიდან 1918 წლის 24 ივლისს გამოგზავნილმა წერილმა, რომლის შინაარსიც ასეთია: „ბატონო დიმიტრი! მივიღე თქვენს მიერ გამოგზავნილი 250 მანეთი (იგულისხმება დიმიტრი შევარდნაძის ინიციატივით „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ მიერ ხელმოკლე მხატვრებისთვის გაცემული დახმარება – ი. ა.), რისთვისაც გულწრფელ მადლობას გწირავთ თქვენ და აგრეთვე „ქართველ მხატვართა საზოგადოებას“. ვბედავ, ერთი რამ კიდევ დაგავალოთ და იმედია მაპატიებთ. წარმოიდგინეთ ისეთი მანდ არავინ მყავს ნაცნობი, რომ მიემართო ამ საქმის შესახებ. საქმე იმაშია, აქ ხმები გავრცელდა, ვითომ ჩვენ მთავრობას განზრახული ჰქონდეს 200 სტუდენტის გაგზავნა გერმანიაში სახაზინო ხარჯზე სწავლის მისაღებად. ეს საკითხი მე ძლიერ მაინტერესებს, რადგან ამ ბოლო დროს მეტად აუტანელ მდგომარეობაში ვიმყოფები. თუ ეს მართალია, ვის უნდა მიემართო, ან როგორ? ან იქნებ მხატვრები არ შედიან გასაგზავნთთა რიცხვში? წერილი ამავე მისამართით გამოგზავნეთ, რითაც დიდად დამავალებთ“.²

¹ ირაკლი მალაზონია, სერგო ბოლქვაძე, ბათუმი, 1957წ.

² ირინე-აბესაძე, ქეთევან ბაგრატიშვილი, დიმიტრი შევარდნაძე, თბ., 1998წ.

1920 წლის 20 ივნისის „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ გამგეობის სხდომის მთავარ განსახილველ საკითხს წარმოადგენდა უცხოეთში სასწავლებლად წარსაგზავნ მთავრობის სტიპენდიატთა სიების შედგენა. ობიექტურობის დაცვის მიზნით, საზოგადოების გამგეობა კანდიდატთა დასახელების დროს ხელმძღვანელობდა მხოლოდ ნიჭის, შრომის უნარის და ქონებრივი მდგომარეობის გათვალისწინებით. ვინაიდან ყველა კანდიდატს კრების თითოეული წევრი შესაძლოა არც იცნობდა, ამიტომ გადაწყდა თითოეულ კანდიდატზე შედგენილიყო მის მხარდამჭერთა სია. კანდიდატს ასახელებდა, ანუ რეკომენდაციას უწევდა „საზოგადოების“ გამგეობის ავტორიტეტული წევრი. სიების ურთიერთშეჯერება, მხარდამჭერთა რაოდენობა გამოავლენდა სტიპენდიატთა რიგითობას. აღნიშნულ სხდომაზე ამგვარად შემდგარა 8 სია (გამგეობის 8 წევრის მიერ, თავისი კანდიდატების თანმიმდევრული სიით). შალვა ძნელაძე კენჭისყრისთვის „საზოგადოების“ გამგეობის თავმჯდომარემ, ამხანაგმა, დიმიტრი შევარდნაძემ დაასახელა. მაგრამ პროვინციაში მცხოვრებ მხატვარს დედაქალაქში ნაკლებად იცნობდნენ, ამიტომ ერთი ხმაც ვერ მიიღო. მხედველობაში მისაღება იმ გარემოება, რომ კრების დაწყების წინ, დიმიტრი შევარდნაძემ, როგორც გამგეობის მეცხრე წევრმა, უარი განაცხადა – შეედგინა თავისი კანდიდატურების სია. იგი მხოლოდ კანდიდატებს ასახელებდა. მიუხედავად იმისა, რომ დ. შევარდნაძის პროტექტს ამ სხდომაზე არც ერთი ხმა არ მიუღია, აღსანიშნავია, რომ შემდეგ კრებაზე – 1920 წლის 22 ივნისს, რომელსაც საბოლოო სიის დამტკიცება უნდა მოჰყოლოდა, – დიმიტრი შევარდნაძეს კვლავ დაუსახელებია შალვა ძნელაძე, – როგორც ნიჭიერი ახალგაზრდა და უცხოეთში სასწავლებლად გაგზავნის ღირსეული კანდიდატი. კრების დასასრულისთვის, უცხოეთში გასაგზავნ კანდიდატთა რიგითობის მიხედვით, შალვა ძნელაძე მეათე აღმოჩნდა.¹ სავარაუდოა, რომ შალვა ძნელაძის მხარდაჭერა დიმიტრი

¹ ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი. დასახ.ნაშრომი, თბ., 1998წ.

შეგარდნადის გარდა, იტვირთეს დავით კაკაბაძემ და შალვა მამალაძემ, რომლებიც მის ნიჭიერებაზე მაღალი აზრისა იყვნენ. აღნიშნულის დასტურია ისიც, რომ დავით კაკაბაძემ შალვა ძნელაძის გარდაცვალების ფაქტს სპეციალური ნარკვევი მიუძღვნა, რომელშიც ხაზგასმით აღნიშნავს მხატვრის მაღალ პროფესიონალიზმს და საუბრობს მის გამორჩეულ ადგილზე ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიაში. დავით კაკაბაძე წერს: „...როდესაც ძნელაძე გამოვიდა სამოღვაწეო ასპარეზზე, იგი უკვე კარგად იყო მომზადებული. საკმაოდ მომარჯვებული ჰქონდა შემოქმედებითი ხერხები და შინაარსის სწორი გაგების უნარიც გააჩნდა“. დავით კაკაბაძე იმასაც აღნიშნავს, რომ: „... შალვა ძნელაძის ნარკვევების სიმძაფრეს, შინაარსის ზუსტ გამომეტყველებას ხელს უწყობდა გამოხატვის ის მარტივი მხატვრული ენა, რომელიც მას სწორად ჰქონდა გამოუმუშავებული და სწორადაც შეესაბამებოდა თვით შინაარსს... ხაზისა და ფერის მახვილობა მარტივ შინაარსთან დაკავშირებული სახეების მეტად დამაჯერებელი გამოხატულება, ცოცხალი მოძრაობა – ყველა ეს ჰქმნის მის ნაწარმოებთა ღირსებას“, – თვლიდა დავით კაკაბაძე.¹

დავით კაკაბაძე, რომელიც, როგორც ცნობილია, საკმაოდ მკაცრი და, იმავედროულად, ობიექტური იყო თავისი კოლეგების შემოქმედების შეფასებისას, შალვა ძნელაძის შემოქმედებას საზოგადოების ყურადღების ცენტრში კიდევ ერთხელ დააყენებს. ეს იქნება 1935 წლის 2 ივნისს, საქართველოს მხატვართა კავშირის კრიტიკოსთა სექციის სხდომაზე, სადაც მან წაიკითხა მოხსენება უდროოდ გარდაცვლილი მხატვრის შემოქმედების შესახებ. აი, რას იუწყება 1935 წლის ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ქრონიკა: „ა.წ. (1935) 2 ივნისს შესდგა კრიტიკოსთა სექციის ინიციატივით პროფ. დ. კაკაბაძის მოხსენება გარდაცვალებულ შ. ძნელაძის შემოქმედების შესახებ. მოხსენებელი ფართოდ შეეხო მხატვრის შემოქმედებას და მის დიდ მნიშვნელობას გურიის ყოფა-ცხოვრების შესწავლის საქმეში. მოხსენების

¹ დავით კაკაბაძე, შალვა ძნელაძე, „ლიტერატურული გაზეთი“, 24 ოქტომბერი, 1934წ.

გარშემო გაიმართა აზრთა გაცვლა-გამოცვლა, რომელშიაც მონაწილეობა მიიღეს: მ.თოიძემ, ა.დუღუჩავამ, ვ.კროტკოვმა, ბ.შაბლ-ტაბუღაიძემ და სხვ. დისკუსიულად გამოითქვა აზრი, რომ გამოცემულ იქნეს მონოგრაფია მხატვარ ძნელადის შემოქმედებისა, რათა საბჭოთა ფართო საზოგადოებრიობას მიეცეს შესაძლებლობა გაიცნოს ამ მეტად ორიგინალურ და ნაყოფიერ მხატვრის შემოქმედება“.¹

აღსანიშნავია, რომ სიკვდილის წინ პროვინციაში მცხოვრები მხატვარი, თავის ნამუშევრებს წარადგენს ამიერკავკასიის ხალხთა ხელოვნების ოლიმპიადაზე, ასევე გამოფენაზე – „საბჭოთა საქართველოს მხატვრობა რევოლუციის 13 წლისთავზე“. ორივე გამოფენაზე წარმოდგენილმა მხატვრის ნამუშევრებმა მაღალი შეფასება და სპეციალური დიპლომები დაიმსახურა. მხოლოდ გარდაცვალების შემდეგ, ერთი წლის თავზე, 1935 წელს მოეწყო შალვა ძნელადის პირველი პერსონალური გამოფენა, რომელმაც გამოავლინა მხატვრის არაჩვეულებრივი პროდუქტიულობა და ძიებათა მრავალფეროვნება.

შალვა ძნელადის შემოქმედება დღეს უსამართლოდ არის მივიწყებული. ვფიქრობ, ჩვენი ვალია, სრულიად ახალი თვალით შევხედოთ მხატვრის შემოქმედებას, რომელსაც ხელოვნებათმცოდნეები საერთო საბჭოურ დისკურსში განიხილავდნენ. ეს მაშინ, როდესაც მხატვრის ნაწარმოებებში საინტერესოდ იკვეთება მასწავლებლის თევდორე კრიჩევსკის შემოქმედებით ნაზიარები ინტერნაციონალური მოდერნის სტილისტური ნიშნები, საბჭოთა იდეოლოგიისთვის მისაღებ ისტორიზმის საფარქვეშ შენიღბული. დღეს თამამად შეიძლება ითქვას, რომ გურიის აჯანყების ეპოპეის ან იოსებ სტალინის გურულებთან რევოლუციურ საიდუმლო შეკრების, თუნდაც ნასაკირალთან ბრძოლის ამსახველ ჰეროიკულ ნარატივთან ერთად, ამკარად ჩანს შალვა ძნელადის ორიგინალური ფორმისეული ძიებები.

¹ იხ.: ქრონიკა, „საბჭოთა ხელოვნება“, №2, 1935წ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ხელოვნებათმცოდნე ოთარ ფირალიშვილის არქივში დაცული ხელნაწერი ინახებოდა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ხალხთა მეგობრობის მუზეუმში, ამჟამად, საქართველოს ეროვნული სამუზეუმო გაერთიანების (აკად. ს.ჯანაშიას საქართველოს მუზეუმის) ფონდებში.
- კიევური პერიოდული რარიტეტული გამოცემები – „Эпоха“, (1915წ. № 9) და „Жизнь и Искусство“ (1914, №3-4), დაცულია მხატვრის პირად ფონდში, მხატვრის მემკვიდრეებთან.
- საქართველოს საბჭოთა მხატვრების კავშირი. გარდაცვალებულ მხატვარ შალვა ძნელაძის სურათების გამოფენა. კატალოგი (წინასიტყვაობის ავტორი მხატვარი ლადო ქიქოძე), ტფილისი, 1935წ.
- ვლადიმერ ქიქოძე, შესანიშნავი რეალისტი მხატვარი, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №9, 1964წ.
- ვლადიმერ ქიქოძე, შალვა ძნელაძე, გამომც. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1965წ.
- ალი არსენიშვილი, სოციალისტური ხელოვნების დროითი, გაზ. „კომუნისტი“ 1934 წლის 15 აგვისტო;
- ლეო ჩადუნელი, ჩვენი მხატვარი, ჟურნ. „ოქტომბრელი“ № 11, 1934წ.
- შალვა აღმაშენებელი, მხატვარი შალვა ძნელაძე (1892-1934), ჟურნ. „დროშა“. №1-2, 1935წ.
- ნინო გუდიაშვილი, მხატვარი შალვა ძნელაძე, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 11 სექტემბერი, 1949წ.
- შალვა კვასხვაძე, სახელოვანი და-ძმა, გაზ. „კომუნისტის განთიადი“ (ჩოხატაურის რაიონული საბჭოს ორგანო), 24 აპრილი, 1969წ.
- ლევან ძნელაძე, შალვა ძნელაძე – უბადლო გრაფიკოსი, ჩოხატაურის რაიონის გაზეთი „კრიმანჭული“, № 5, 2004წ.
- ბენო გორდუზიანი, ქართული გრაფიკა, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, 1959წ.
- იგორ ურუშაძე, ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნება, გამოც. „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1961წ.
- ვლადიმერ ქიქოძე, შალვა ძნელაძე, გამომც. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1965წ.

- „Жизнь и Искусство“ (1914, №3-4), დაცულია მხატვრის პირად ფონდში, მხატვრის მემკვიდრეებთან.
- Членова Л., Ф. Кричевский, М., 1969.
- ირაკლი მალაზონია, სერგო ბოლქვაძე, ბათუმი, 1957წ.
- ირინე აბესაძე, ქეთევან ბაგრატიშვილი, დიმიტრი შვეპარდნაძე, თბ., 1998წ.
- დავით კაკაბაძე, შალვა ძნელაძე, „ლიტერატურული გაზეთი“, 24 ოქტომბერი, 1934წ.
- ქრონიკა, „საბჭოთა ხელოვნება“, №2, 1935წ.

ლიკა ანთელავა,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემიის ასოცირებული პროფესორი

ვიტალიზმი და კონსმოლოგია მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში

მერაბ აბრამიშვილი ერთ-ერთი ყველაზე რთულად წასაკითხი მხატვარია, რომელთანაც მე ოდესმე მქონია შეხება. ეს ალბათ იმიტომ, რომ საზრისი, რომლის შემოტანაც მისი შემოქმედების გულის-გულია, მოითხოვს არა უბრალოდ დანახვას, არამედ მის შეგრძნებას, და ესეც არ არის საკმარისი. მისი წაკითხვა შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც მზად ხარ დაინახო, გაიგონო, როდესაც გასწილი ხარ მისი სათქმელის გაგებისათვის. მისი წაკითხვა მარტივია იმ შემთხვევაში, თუ მკვლევარი მოტივირებულია ამოიცნოს და შეიმეცნოს ეს სიღრმისეული საზრისი და არა ნაცნობი კონცეპტუალური არსენალიდან ამოღებული ცნებებისა და ტერმინების ნამუშევრებზე პროექციისა და მასთან არდასაბუთებული იდენტიფიცირების მეშვეობით მოახდინოს საზრისების ინტერპრეტაცია.

ხელოვნებათმცოდნეობა (ყოველ შემთხვევაში ის, რომელიც პოზიტივიზმისათვისაა მისაღები) მხატვრული ნაწარმოების წაკითხვისათვის ფორმის ანალიზის მეთოდს იყენებს, და ამასვე დაყრდნობით ცდილობს საზრისის ინტერპრეტაციას. ამიტომ, ტრადიციისამებრ, გონება ბუნებრივად იწყებს სახვითი ფორმის ანალიზის გამოყენებით „მოქმედებას“. მაგრამ, აბრამიშვილის მხატვრობაში ამ მიმართულებითაც ბევრ უჩვეულოს ვაწყდებით. გონებას ხომ ჩვეულის, ნაცნობის ამოკითხვისა და იდენტიფიცირების ფუნქცია აქვს. ამასვე წარმოადგენს მეცნიერების მთავარი ამოცანაც. აბრამიშვილთან ურთიერთობით აღმოვაჩინეთ, რომ ამ მიმართულებით მოძრაობაც არ მიგვაახლოვებს სასურველ შედეგს. აქ

ფორმაც ისეთივე ახალი და უჩვეულოა, როგორც ის საზრისი, რომელიც მის მიღმა დაფარული. ან პირიქით, როგორც ის საზრისი, რომელსაც ფორმადქმნილს ვუცქერთ. ამიტომ, ჩემი დღევანდელი მსჯელობა (მოხსენება) ბევრად, თუ არა ფუნდამენტურად, დაარღვევს კვლევის ტრადიციულ მეთოდს და სახვითი ფორმის ანალიზს მხოლოდ არგუმენტაციის სახით წარმოგიდგენთ. ასევე, უნდა აღინიშნოს, რომ ათი ან თუნდაც ოცი წუთის რეგლამენტით აბრამიშვილის შემოქმედებაზე მხოლოდ რამდენიმე დებულების დასაბუთებული წარმოდგენა მოხერხდება. ამიტომ, ჩემი საუბარი შეეხება ამ შემოქმედების იმ ასპექტებს, რომლებიც, ჩემი აზრით, ყველაზე მეტად წარმოაჩენს ამ მხატვრის განსაკუთრებულობას, მის რაობას. როგორც თემის სათაურიდან ჩანს, ერთი ამ საკითხთაგანია – ვიტალიზმი მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში.

ვიტალიზმი (ლათ. ცოცხალი, სიცოცხლისუნარიანი) – თანამედროვე ფილოსოფიაში – სიცოცხლე – განისაზღვრება როგორც სიკვდილისათვის წინააღმდეგობის გამწვევ ფუნქციათა ერთობლიობა.¹ სიკვდილი, ფილოსოფიური კატეგორიაა, რომელიც კულტურის ფუნდამენტურ დეტერმინატორს წარმოადგენს. სიკვდილისადმი დამოკიდებულება ქმნის კულტურის საზრისობრივ ბაზას, შეადგენს მის ფუნდამენტს. მერაბ აბრამიშვილის წაკითხვის, მისი გავების მცდელობისას, ეს თემა, ჩემთვის უმნიშვნელოვანესი, საბაზისო აღმოჩნდა. სხვაგვარად შეიძლება ითქვას, რომ მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობა ეგზისტენციალურია. ეს საზრისობრივი კატეგორია შეიძლება აზროვნების არა მხოლოდ კონცეპტუალური ფორმისათვის იყოს გამოყენებადი, არამედ ვიზუალური აზროვნებისთვისაც. აბრამიშვილის მხატვრობა საზრისის ძიების დემონსტრაციაა, სადაც ეგზისტენციალური თემები ვიზუალური აზროვნების ფორმით, ვიზუალური აზრ-ფორმების სახით არსებობს.

აბრამიშვილის მიგნებული ცხოვრების საზრისი

¹ Новейший философский словарь. Минск 2001 г. Интерпрес сервте книжный дом. Стр. 173

სიცოცხლე. მისი მხატვრობა გაჟღერებულია, გამსჭვალულია სიცოცხლით, რომლის ყველა ფორმა, მისი ნაირგვარი განხორციელება ტრანსფარენტულად სიცოცხლისუნარიანია. მის ნამუშევრებში ნათლად ჩანს, რომ მხატვარი პირდაპირ უყურებს სიკვდილს და არ აღიარებს მის ძალას, არ ეშინია მისი. პირიქით, იღებს მას, და ამით სიცოცხლის ზეობას, მის აბსოლუტურობას ადასტურებს. ან კიდევ, მისი შემოქმედების წაკითხვისათვის დიქტომიას „სიცოცხლე – სიკვდილი“ ენაცვლება ოპოზიცია „სიკვდილი – დაბადება“, სიცოცხლე კი უპირობო და მარადიული კონსტანტაა, ტრანსცენდენტური და აბსოლუტური სული.

სიცოცხლე მის სურათებში განსაკუთრებულად არის გადმოცემული. დასავლეთმა იცის ვიტალიზმი ხელოვნებაში, როგორც რენესანსული ფორმის ზეიმი. აბრამიშვილთან ეს სხვაგვარადაა გადმოცემული. მისი ფორმა არ არის ერთმნიშვნელოვნად მხოლოდ ბუნებითის მსგავსებაზე დაფუძნებული სახვითობით მეტყველი. ერთი შეხედვით, ამ არამკაფიო, წაშლილი ფორმებით მეტყველებას, ძნელია სიცოცხლის ტრიუმფი, მისი დამადასტურებელი მჩქეფარება უწოდო, თუ სიცოცხლეში მხოლოდ მატერიალურს, ფორმადქმნილს ვგულისხმობთ. მაგრამ, აბრამიშვილისათვის სიცოცხლე არაა მხოლოდ ხილული ფორმა, არაა მხოლოდ ის, რისი დანახვა, ან გაგონებაც შეუძლია ჩვენს სენსორებს. მისთვის სიცოცხლე ის უხილავი რამ არის, რომელიც ხილულ სამყაროში ფორმით ვლინდება. თუმცა, თავად მხოლოდ ამ ფორმას არ წარმოადგენს, არამედ განუსაზღვრელად უფრო დიდსა და მნიშვნელოვანს. ეს არის ის, რაც სიტყვით არ გამოითქმის, ფორმით ვერ გადმოიცემა, მაგრამ აჩენს, ბადებს ყველა ფორმას. მერაბ აბრამიშვილის ნახატებში ფორმები მხოლოდ მინიშნებაა, თითქოს გზამკვლევაა, უსასრულო ნათელის სამყაროდან ჩვენს, ხილულ სამყაროში გაცხადებული სახეები.

ხელოვნების ისტორიამ იცის ამ შეუცნობადის გადმოსაცემად შექმნილი პირობითი, სიმბოლური ფორმით მეტყველება,

პირობითი ნიშნების გამოყენება. მთელი ქრისტიანული ხელოვნება ამის მაგალითია. ასევე იცის პოეტურ-რომანტიკული სიმბოლიკის მეტაფორული მეტყველება. აბრამიშვილი სხვა გზას კაფავს – ახალს, თავისას, რომელიც მას ნაგულვების ფორმადქმნის შესაძლებლობას მისცემს. მისი ფორმა არ არის ნიშნის ან სიმბოლოს (თუმცა, ის ერთსაც და მეორესაც ფართოდ იყენებს) გამოყენებით შექმნილი მეტყველება, არამედ, ის პარადოქსულად ცოცხალი, გამომსახველობითია. ჩვეულებრივ, მხატვრული ფორმა შეიძლება იყოს ან გამომსახველობითი, ბუნებრივის მიბაძვით შექმნილი, ან (ნიშნის, სიმბოლოს) სქემატურ-პირობითი მინიშნებით მეტყველებაზე დაფუძნებული. აბრამიშვილი განსაკუთრებულ ხერხს იყენებს. მისი ფორმა შეიძლება დეფინირდეს როგორც სახვით-დეკორაციული (ხაზგასმით, არა პირობით-დეკორაციული) მეთოდი, რომელშიც პარადოქსულად სინთეზირებულია ორი ურთიერთგამომრიცხავი სახვითი ხერხი. ამით შექმნილია საავტორო ფორმა, რომლის მეტყველებაშიც სიცოცხლის ზეობა, სიცოცხლისუნარიანობა ჟღერს ისეთივე ძალით (შესაძლოა უფრო მწვავედაც), როგორც მაღალი რენესანსის ტილოებიდან, ოლონდ სრულიად განსხვავებული, მისი საპირისპირო სახვითობით მეტყველი ფორმის მეშვეობით.

ვიტალიზმი აბრამიშვილისთვის არის არა მხოლოდ ფორმის სიცოცხლე (როგორც რენესანსისთვის), არამედ – სიცოცხლე იმისიც, რაც ფორმადქმნილი არ არის, მაგრამ მშობელია ყოველგვარი ფორმისა. ეს არის მისი შემოქმედების არსი, მისი ამოცანა. უფრო ზუსტად კი, ეს მისი ეგზისტენციაა, პასუხების მოძიება სიცოცხლის, ცხოვრების რაობაზე. ეს გრძნობები, განცდები საზრისები გამოსახულია ტილოებზე. ფორმადქმნილისა და უხილავის მთლიანობის გადმოცემისათვის არის მომართული აბრამიშვილის საავტორო მხატვრული ფორმა. ამისათვის, მან შეიმუშავა საგანგებო ხერხი, ე.წ. ლეკვასის ტექნიკა, რომელიც მეტად ხელსაყრელია მისი მიზნების განსახორციელებლად.

აბრამიშვილის ნამუშევრებს თვალის ერთი გადავლებით,

ჩაღრმავების გარეშე, შეიძლება მკრთალი, თითქმის გამქრალი, ჩამორეცხილი უწოდო. მხატვარი, პირდაპირი მნიშვნელობით, კიდევ რეცხავს ფირფიცარზე დატანილ გამოსახულებას, და, მხოლოდ მას მერე, უკვე ჩამორეცხვის შემდგომ, აკეთებს ახალ ნახატს, ქმნის მორიგ გამოსახულებას. ტექნიკაში თითქოს უკვე ჩადებულია ის აზრი, იდეა, რომ ფორმა დროებითია, ხანმოკლე. ფორმები მონაცვლეობენ: ქრებიან, ჩნდებიან, ხელახლა ხორციელდებიან, კვლავ უჩინარდებიან და თავიდან იბადებიან. ეს მარადიული წრებრუნვაა, მისგან გამოდის ყველაფერი და კვლავ მას უბრუნდება. ეს არის სიცოცხლე თავის მრავალფეროვან ფორმათა წარმატალი მარადისობით. მას ასახავს აბრამიშვილის მხატვრობა.

ფირფიცრის (ანუ სასურათო არის, სიბრტყის) საგანგებო მომზადებით მხატვარი ქმნის თითქოს თავდაპირველ შესაქმისეულ სივრცეს, ან, იქნებ პირველქმნილ მასალას, კოსმიურ მტვერს, საიდანაც ყველაფერი იბადება და რომელიც გარდაისახება ფორმებად, მატერიად. ამის მსგავსად, მის სამყაროშიც, მის ტილოებზე ფორმები ერთგვაროვანი მასალიდან ჩნდება და იმავე ერთმთლიანობაში გაქარწყლდება, მასვე უერთდება. ეს ერთგვარი პანთეიზმია, სადაც ცოცხალია ყველაფერი – მატერიაც, მეტამატერიაც და ფორმის მიღმა ყველგან იგრძნობა მისი გამსჭვალავი „რაღაც“ (მეტაფორმა, ოლონდ არა კონცეპტუალური), რომელიც ქმნის და აერთიანებს ყველაფერს. აბრამიშვილის სამყარომ, თითქოს შეისმინა შემოქმედის ხმა: „მე ვერ ვხედავ ვერც ერთ თქვენგანს ცალ-ცალკე, მე მხოლოდ თქვენი ერთობლიობის დანახვა შემიძლია და კაცთა მოდემის ხსნაც მხოლოდ ერთიანობაშია“. ეს შორიდან, თითქოს კოსმოსიდან დანახული ერთმთლიანობაა, ერთის მრავალთან (ყველასთან და ყველაფერთან) ერთიანობის ხედვაა. სურათებზე ეს ერთი – იშლება სხვადასხვა სახეობად: ცხოველთა და ფრინველთა სახეობა, მცენარეები, ადამიანები, უმთავრესად კი ადამიანთა ჯგუფები (ანუ მთელი კაცობრიობა), ანგელოზები და ანგელოზთა გუნდი. ეს ყველაფერი თავის განუყოფელ ერთიანობაშია წარმოდგენილი. ეს არის აბრამიშვილის

კოსმოლოგია (ამ სიტყვით აღნიშნავენ მეცნიერების სფეროს, რომელიც სამყაროს შეისწავლის როგორც მთლიანობას), სამყარო მთლიანობაა და სხვა ყველაფერი (მისი ყველა შექმადგენელი) ამ მთელის ნაწილებია. თავად მხატვარი კი, დისტანცირებულია მისგან, ის, უბრალოდ, დამკვირვებელია, ან ჩუმი მოწმე.

აბრამიშვილის მიერ შექმნილი მხეცების, გარეული ცხოველებისა და ფრინველების გამოსახულებები დიდი ვიტალური ძალის მატარებელია. საკაცობრიო ისტორიის მანძილზე, ინტერესი ანიმალისტური გამოსახულებისადმი სხვადასხვა მოტივით, განსხვავებული საზრისებით იყო დეტერმინირებული, შეიძლება ყოფილიყო განსხვავებულ მიზეზთა ერთობლიობა. აბრამიშვილის შემოქმედებაში, სხვა მიზეზთა შორის, მე განვიხილავ ერთს. ანალიტიკური ფსიქოლოგია ადამიანის ფსიქიკის სიღრმისეულ შრეებში ველური ინსტინქტების არაცნობიერ არსებობას ვარაუდობს. იუნგი მას არქეტიპულ სამყაროს უწოდებს და ადამიანის განვითარების საწყის სტადიებს უკავშირებს. ადამიანური არაცნობიერის ეს შრე ველური ინსტინქტებისა და უზარმაზარი სასიცოცხლო ენერჯის თანაარსებობის სივრცეა. ეს ადამიანში არსებული ძალადობის, შიშისა და აგრესიის ადგილია. ეს არის აბრამიშვილის ინტერესის საგანი და მისი დაკვირვების თემა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს ადამიანური სამყაროა, მისი ველური არქეტიპების სამყარო, სადაც საფრთხის მუდმივი მოლოდინის, შიშისა და სიფრთხილის ადამიანური გრძნობებია დახატული ცხოველთა ანთროპომორფული გამოსახულებებით. ამის მაგალითები უამრავია, საკმარისია დავასახელოთ ავაზები. უკლებლივ ყველა გამოსახულებაში – შიში, საფრთხის დაძაბული მოლოდინი, მოგერიების, თავდაცვისათვის მზაობაა გადმოცემული. სურათზე – „მარტოხელა ბიზონი“ (საუბარია 2006 წელს შექმნილ ნამუშევარზე) გამოსახულია ბრძენი, სევდით აღსავსე „ადამიანი“, ეს მერაბის „ავტოპორტრეტი“. „მელაკუდა“ – ამ სახესთან მხატვარი თვითონ აიგივებდა თავს, ამბობდა – „ეს მე ვარო“.

კიდევ ერთი ასპექტი, რომელზედაც ყურადღებას შევაჩერებ. ანიმალისტურ გამოსახულებათა ვგუფზე დაკვირვებით მკაფიოდ ჩანს, როგორ ვითარდება ფორმის ფლობის ოსტატობა. აბრამიშვილი ერთსა და იმავე გამოსახულებას უამრავჯერ იმეორებს. დაწყებული 1980-იანი წლების ბოლოდან სიკვდილამდე გაუთავებლად მეორდება არა თემა, არა მოტივი, არამედ – ზუსტად ერთი და იგივე გამოსახულება. საკმარისია დავასახელოთ – ავაზა, შავი ავაზა, მარტოხელა ბიზონი, ვეფხვი, ჟირაფი დავინახავთ, როგორ ევოლუციონირებს ფორმა. „შავი ავაზა“, დღეს ეს, უკვე აბრამიშვილის საფირმო ნიშნად ქცეული ნამეშვარი, შესრულებულია – 1989, 1994, 1998, 2000, 2001, 2002 წლებში; კიდევ – 2002, 2005 და 2006 წელს. დარწმუნებული ვარ, ეს ჩამონათვალი არასრულია. არა ერთი ათეული წლის განმავლობაში მეორდება თითქმის იდენტური გამოსახულება. თუმცა, ჩაკვირვებით, ანალიზი გვიჩვენებს, რომ თითქოს სრულიად შეუცვლელი გამოსახულება სინამდვილეში იცვლება. მხატვარი ეძებს, თუმცა ამას ფორმის ძიებას ვერ დავარქმევთ. ეს აზრისა და ფორმის ძიების რთული პროცესია, სადაც ფორმა არა კონცეპტუალური, არამედ ვიზუალურია. ძიებაში კი, სულის მიერ ჩატარებული ურთულესი, მაგრამ უხილავი პროცესი იგულისხმება. ამის პარალელურად, ევოლუციონირებს ფორმის ფლობის ოსტატობა. „სათქმელი“ სულ უფრო ნათლად იკვეთება მკაფიოდ ჩამოქნილ ფორმაში. ფორმალური თვალსაზრისით, დროთა განმავლობაში, ძირითადად ყალიბდება თანხმობა ორ ფორმალურ მეთოდს: სახვითობასა და პირობითობას შორის. გამომსახველობითი მეტყველება, სახვითი ენა ეწყობა ამ ორი მეთოდის სინთეზირებით. უკანასკნელი, 2006 წელს შესრულებული „შავი ავაზა“ ამის დემონსტრაციაა. აქ მიგნებულია ის იდეალური, ის ერთადერთი ფორმა, რომელმაც შესაძლებელი გახადა მხატვრის მსოფლგანცდის მატერიალიზაცია ტილოზე.

სულიერი სიფაქიზე, რომლითაც ამოქარგულია მერაბ აბრამიშვილის ყოველი სურათი, საგანგებოდ აღსანიშნავია.

ნატიფი, დახვეწილი, ჰარმონიულია ცხოველთა გამოსახულებებით შექმნილი ფრიზული კომპოზიციები. სასურათო არე – ვიწრო, ჰორიზონტალური ზოლია, რომელზედაც სრულიად ურთიერთიდენტური, რიტმულად განმეორებადი გამოსახულებებია დატანილი. ასეთია ფრიზები – „ბელურები“, „ლოკოკინები“, „ირმები“, „მწყერები“ (ხაზგასმით აღსანიშნავია, რომ ეს კომპოზიციებიც, წლების განმავლობაში, გამუდმებით მეორდება. და რომ ამგვარი, ფრიზული ტიპის სურათები მცენარეების გამოსახულებებითაც არის და მსგავსი ხერხის გამოყენებითაა შექმნილი „საიდუმლო სერობები“ და სხვ.). ასეთი სურათების ჰედალირებული ესთეტიზმისა და დეკორატიული მომხიბვლელობის უკან, თითქოს ძნელად ამოსაკითხია მისი საზრისობრივი სიღრმე, რომელიც უცილობლად მუდამ მონაწილეობს. აქ გამოსახულია სამყაროდან ამოჭრილი ნაწილები წარმოსახვითად ამოღებული მთელიდან, რომელიც ერთმთლიანობის მხოლოდ დეტალია, რომელშიც უცილობლად ვლინდება მთელი, რომელიც ამ ნაწილისმიერვეა წარმოდგენილი. ამდენად, სამყაროს აღქმის მხატვრისეული ამ პოზიციით ნება-უნებლიეთ გამსჭვალულია მთელი აბრამიშვილისეული სამყარო. თითქოს ცალსახად დეკორატიულ ნამუშევრებშიც მკაფიოდ შეგრძნებადია დახვეწილი, განვითარებული სულიერი საწყისის სიღრმისეული განცდა, რომელიც შეიძლება იყოს კონცეპტუალიზებული, როგორც ვიტალური კოსმოლოგია.

ორი სიტყვით ფორმის თაობაზე. ამ მკრთალი, გამქრალი, ჩამორეცხილი გამოსახულების ჩაკვირვებით გამოვლინდება არაჩვეულებრივად დამაჯერებელი, ბუნებითის მიმბაძველობის საკმაოდ მაღალი ხარისხით შექმნილი გამოსახულება, მსუბუქი, მაგრამ საკმარისად ზუსტი და რეალისტური ნახატი. ფორმის საერთო ფლერადობა კი მსგავსებას ფლანდრიული ფერწერის, რომაული მოზაიკის ან პომპეის ფრესკების რემინისცენციებსაც ბადებს. მკაცრად კონცეპტუალური ფორმალურ-სტილისტური განსაზღვრება კი, იგივეა, რასაც შეიძლება აბრამიშვილის სტილი ვუწოდოთ – ეს არის

ორი სახვითი მეთოდის, სიბრტყობრივ-დეკორატიულისა და სახვითის (სივრცობრივ-მოცულობითის) სინთეზირებით მიღებული ფორმის მეტყველება.

ნატიფი დახვეწილი ესთეტიზმის დემონსტრაციაა აბრამიშვილის მცენარეთა სამყარო. ყვავილების, ბუჩქების, ხეების გამოსახულებები განსაკუთრებული სახვითი მეტყველებით ხასიათდება და თვალის ერთი შევლებითანვე ნიბლავს მნახველს, რომელიც მალევე აღმოაჩენს, რომ აბრამიშვილის ფლორას ნათლად გამოკვეთილი სულიერება გამოარჩევს. ეს ცოცხალი არსებებია, მათში სიცოცხლის მაჯისცემა იგრძნება. ზოგიერთ მათგანში კი იმპულსი იმდენად ძლიერია, რომ მათი განხილვა „მკვდარი ნატურის“ (ნატურმორტის) ჟანრის კლასიკურ ჩარჩოებში ძნელად წარმოსადგენია. ამ აფეთქებული სიცოცხლის ჩუმი სულიერება, ჩემი აზრით, ვერ იგუებს დეფინიციას – ანთროპომორფიზმი. ცხოველების გამოსახულებებისგან განსხვავებით, მცენარეებზე ადამიანური ნიშნები პროეცირებული არ არის, მათ გრძნობა-განცდები არ გააჩნიათ. ისინი უბრალოდ წარმოადგენენ სიცოცხლეს, სიცოცხლის ერთ-ერთ ფორმაქმნის პრეზენტაციას. ამდენად კონცეპტუალურად ამის დეფინიციისათვის, კვლავ შეიძლება ვიხმაროთ ტერმინი – პანთეიზმი, რომელიც უზოგადესი მნიშვნელობით ვარაუდობს რელიგიურ-ფილოსოფიურ მოძღვრებას, რომელშიც ბუნება განიხილება ღვთაების განსახიერებად (მინოსური კულტურის მსგავსად). ამდენად, სახვითობასთან შეჯერებული დეკორატიული, სიმბოლურ-მეტაფორული ფორმა საზრისის გადმოცემას ემსახურება. აბრამიშვილის უმშვენიერესი მცენარეთა სამყარო არა მხოლოდ ესთეტიკურ-დეკორაციული ღირებულების მქონეა. მასში მხატვრის განსაკუთრებული მსოფლგანცდის გადმოსაცემად შექმნილი საავტორო ფორმა/ენით სიღრმისეული საზრისები და აბრამიშვილის კოსმოლოგიაა გამჟღავნებული.

მცენარეების თემასთან დაკავშირებით, ზემოთ მოყვანილი ზოგადი დებულების გამტკიცებისათვის, მინდა გამოვყო რამდენიმე სახასიათო ნიშანი. უთუოდ ყურადღების ღირსია

ფესვების უჩვეულო ფორმით გამოსახვა. სურათებზე მცენარე ყოველთვის მთლიანად არის დახატული, წარმოდგენილია: ფესვი და ღერო ფოთლებითა და ყვავილებით. მცენარე მუდამ ფესვებიანად არის დახატული, მაშინაც, როდესაც ის ლარკალში, ქოთანში ან, პირობითად აღნიშნულ, ხშირად გამჭვივრავლე ნიადაგშია მოთავსებული. ამასთან, მათ გამოგონილი, ბუნებაში არარსებული ფორმა აქვთ. მცენარე ჩეულებრივად არ ჩადის ნიადაგში. მისი მილისებრი, ელასტიკური ფორმა პლასტიკურად იღუნება და კვლავ ამოდის მცენარის ღეროს სახით, და ეს კვლავ და კვლავ მეორდება. უეჭველია, რომ ფესვების ამგვარად დახატვა გარკვეულ საზრისს უნდა განასახიერებდეს და ეს მარადიულ დაბრუნებაზე, სიცოცხლის უსასრულო წრებრუნვაზე მიგვანიშნებს. სავარაუდოდ, მისი პირადი გამოცდილებით დაბადებული ეს საზრისი თუ მიღებული ცოდნა/გამოცდილება რეზონირებს არა ერთ აღმოსავლურ რელიგიურ-ფილოსოფიურ სწავლებასთან.

მცენარეთა ჯგუფში გაერთიანებულ ნამუშევრებში ნიშან-სიმბოლოთა პირობით-დეკორატიული მეტყველება უფრო წონადი ჩანს, ვიდრე ანიმალისტურ გამოსახულებებში. მიუხედავად იმისა, რომ ფორმის ანალიზი ამას არ ადასტურებს. სახვით-დეკორატიულ ელემენტთა თანაფარდობით, მათი სინთეზირებით შექმნილი აბრამიშვილის სტილი ერთგვაროვანია. შთაბეჭდილება კი, რომელიც იქმნება, გაპირობებულია იმით, რომ აქ უფრო ხშირად, ბუნებაში არარსებული, გამოგონილი სახეობაა დახატული. რთულად მიახლოებას აქ გამოსახულს ბუნებრივ ასკილის ბუჩქს ან იასამანს. უჩვეულოა პალმების ხშირად გამეორებადი გამოსახულება, უცნაური, ზემოდან ქვემოთ დაწვრილებული ტანით და ჩამოშვებული, დაწნული ღეროებით. კოდირებული ნიშნის ჟღერადობა აქვს „მზესუმზირებს“, რომლებიც ცოცხალი სახვითი გამომსახველობით, დამაჯერებლად მეტყველია.

აბრამიშვილის პარადოქსული მთლიანობის სამყარო ნათელი და თანმიმდევრულია, თუ მის ლოგიკას ამოვიცნობთ. მისთვის სიცოცხლე, ჭეშმარიტება, სიყვარული, სილამაზე იდენტური

და ურთიერთშენაცვლებადი კატეგორიებია და ეს სიტყვები შენაცვლებადია სიტყვით – „ღმერთი“. ამის გასაგებად კი უფრო სულის გახსნილობაა საჭირო, ვიდრე კრიტიკული, სპეკულაციური გონება.

დაბოლოს, ჯგუფი, რომელიც პირობითად გაერთიანებულია სახელწოდებით „ადამიანთა მოდგმა“ და „ანგელოზთა გუნდი“. ეს გაერთიანება ქვეკატეგორიებად დაიყოფა, მაგალითად, ნამუშევრები, რომლებიც ქართული კულტურის რეფლექსია/რემინისცენციას წარმოადგენენ. მათგან შეიძლება ქვეჯგუფებად გამოვყოთ წმინდა ისტორიული კონტექსტის მქონე სურათები, როგორებიცაა – „300 არაგველი“, „შაჰ-აბასი“, „შავლევი“, „დატირება“ (ნაწილობრივ). ვფიქრობ, ცალკე განხილვას იმსახურებს ქართული კულტურის ქრისტიანული კონტექსტის თემის აბრამიშვილისეული ხედვა, მასში გაჩენილი ადამიანი, როგორც პიროვნება. ადრეული პერიოდის ნამუშევრები – „ქრისტე“, „ჯვარცმა“, „იუდას ამბორი“ და სხვ., სადაც რელიგიურ სურათზე პედალირებულია ადამიანი, რაც ამ თემების ღრმა გადააზრებაზე მიგვანიშნებს. ქრისტეს სახეში ავტობორტრეტულობა შეინიშნება. საოცარი ძალით არის გადმოცემული უდიდესი თანაგრძნობა იუდასადმი. ეს ღრმად ჰუმანური გრძნობები მხატვრის პერსონალური ძიებების დემონსტრაციაა.

საინტერესოა ქალის თემა. მსუბუქი, გამჭვირვალე, მშვენიერი, ნატიფი დეკორატიულობა, ნაზი დახვეწილი ფერადოვნება, რაფინირებული მუსიკალურად ჟღერადი ხაზი – ასე შეიძლება დახასიათდეს „მოცეკვავეთა“ მთელი სერია, „პრასტიტუტკები“, „ჰარამხანა“. ოქრომკედით ამოქარგული სურათებიდან აბრეშუმის ქსოვილი მოშრიალეხს. მაგრამ ეს აბრამიშვილის ნამუშევართა ერთადერთი ჯგუფია, რომელთაც საზრისობრივი სიღრმე არ გააჩნია. აბრამიშვილის სამყაროში, ქალი საკაცობრიო ერთობაში ეწერება მხოლოდ როგორც ძვირფასი სამკაული, დეკორაციული საგანი. ის მხატვრის ეგზისტენციური საზრისების მიღმაა. ვფიქრობ, შემთხვევითი არ არის (თუმცა, უთუოდ გაუაზრებელია), რომ ყაჯართა

პორტრეტისა და პომპეის ფრესკების მხატვრულ სახეთა ციტირებით იქმნება ქალის გამოსახულება აბრამიშვილის ნახატებზე.

მის საზრისებითა და თემებით აღსავსე სამყაროში არსებობს განსაკუთრებულად გამორჩეული თემები. მათ შორისაა – საიდუმლო სერობა, გეთსემანიის ბალი, მესამე დღე, აბრეშუმის გზა და სხვ. მრავალგზის გამეორებული კომპოზიციები. მაგრამ დამოკიდებულება სამოთხის თემისადმი განსაკუთრებით განსხვავებულია. ამ თემაზე შექმნილ ნამუშევართა ზუსტი რაოდენობის დასახელება რთულია. სავარაუდოდ, რამდენიმე ათეულ სურათს შეადგენს. მის პირველ, 90-იან წლებში შესრულებულ ნამუშევრებში ძიება იკითხება, გამომსახველობითი მეტყველება ნაკლებად მკაფიოა. დასაწყისში, იდეა ჯერ თითქოს ეძებს თავის თავს, ეს მხატვრული მეთოდის ძიებაც არის და იდეის ფორმადქმნაც, რაც თავისთავად იდენტურია, ფორმა საზრისის გადმოცემას ემსახურება, საზრისი კი ფორმით იქმნება. მისი მხატვრობა საზრისის ძიებაა, მას შეიძლება სახვით-ვიზუალური ეგზისტენციალიზმი ვუწოდოთ, სადაც პასუხები არა აზრ-ფორმებით, არამედ სახე-ხატებით იქმნება.

უმთავრესი ეგზისტენციური საკითხი – სიკვდილის თემა. ბუნებრივია, რომ აბრამიშვილისთვის ზოგადკულტურული კონტექსტი ქრისტიანობაა, ამიტომაც მისთვის სამოთხის გამოსახვა ჰიპერატუალური საკითხი. თუმცა, ის შორსაა რაიმე რელიგიურ-დოგმატური, ან, თუნდაც ქრისტიანულ-თეოლოგიური შეზღუდვისაგან. ამის ნათელი მაგალითია მანდალაში მოთავსებული „სამოთხე“, რაც ერთდროულად მისი მსოფლგანცდის დემონსტრაციაც არის. მანდალა – რთული სტრუქტურის გეომეტრიული სიმბოლოა, რომელიც სამყაროს მოდელადაა წარმოდგენილი. ის საკრალურ ფორმად მიიჩნევა აღმოსავლურ რელიგიებში. იუნგი მანდალას ადმიანური სრულყოფილების არქეტიპულ სიმბოლოდ აიდენტურებდა.¹

¹ კ. გ. იუნგი, ფსიქოლოგია და ალქიმია, გამომცემლობა „ლიოვენე“, თბილისი, 2005

ამდენად გამოჩნდა, რომ ქრისტიანული კონტექსტი მხოლოდ კულტურული ბეგრუნდია აბრამიშვილის ეგზისტენციაში. მხატვრის მთავარი თემა – სიცოცხლეა. მისი შეცნობა კი, შეუძლებელია სიკვდილის შეცნობის გარეშე. თანამედროვე დასავლური კულტურა უარყოფს სიკვდილს, მან ის უშუალოდ ემოციური სფეროდან ამოაგდო. ამით ტრადიციულ კულტურებში არსებული „სიკვდილის“ ადგილი სიცარიელით შეივსო და სიცოცხლეს ფანტომად გადაიქცა. „სიკვდილზე“ უარის თქმა სიცოცხლის უარყოფას თავისთავად იწვევს, რადგან წყდება სიკვდილისა და დაბადების ციკლის ერთიანობა.

მერაბ აბრამიშვილმა სიკვდილი დააბრუნა და ამით სიცოცხლეს ახალი ელვარება შესძინა. მან დააბრუნა სიკვდილი, მიიღო ის, როგორც სიცოცხლის ახალ ფორმაში გადასვლის პორტალი. ამის დასაბუთება თავის უკვე გარდაცვლილად გამოსახვა კომპოზიციაში „ქვესკნელი“. სიკვდილის აღიარებამ სიცოცხლეს მის ტილოებზე უზარმაზარი ვიტალური ძალა შესძინა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კ. გ. იუნგი. ფსიქოლოგია და აღქმისა, გამოცემლობა „ლიოგენე“, თბილისი, 2005
- Новейший философский словарь. Минск. 2001

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

„ფერადი“ არქიტექტურა საბჭოთა საქართველოში

1970-იანი წლების ქართულ საბჭოთა არქიტექტურაში, ისევე როგორც მთელ საბჭოთა კავშირში, ადვილს იმკვიდრებს ფერადოვანი მოზაიკა, რომელიც ზოგიერთი არქიტექტურული კომპოზიციის მხატვრული შემოქმედების მძლავრი ფაქტორი გახდა.

საბჭოთა არქიტექტურამ მოზაიკა თავიდანვე აითვისა, 1970-იან წლებში კი თითქოს სავალდებულოც გახდა ახალი ნაგებობებისთვის. მას ყველგან წააწყდებოდით: საცხოვრებელი კორპუსების, პავილიონების, ქარხნების, საბავშვო ბაღების თუ სხვა საზოგადოებრივი დანიშნულების შენობების კედლებზე. ამ მოზაიკათაგან უმრავლესობა მდარეა და სათანადო მხატვრულ დონეს ვერ აჩვენებს. მათ შორის მოიპოვება გამორჩეული ნიმუშები, რომლებიც ქართულ ხელოვნებაში შეიქმნა, მაღალი მხატვრული დონისაა და ნიჭიერი არქიტექტორებისა და მხატვრების შემოქმედებითი თანამშრომლობის შედეგია. ბათუმის კაფე „ფანტაზია“, პავილიონები ავტობუსების გაჩერებისთვის აფხაზეთში, ზღვისპირა დასასვენებელი კომპლექსები პარკებით, შადრევნებით და სხვა მხატვრული კომპოზიციები ასეთთა შორისაა. კვლევა და შედარებითი ანალიზი თანადროულ საბჭოთა და უცხოურ არქიტექტურასთან, გვიჩვენებს მათ განსაკუთრებულ მხატვრულ ბუნებას. ისინი წარმოადგენენ თავისუფალი შემოქმედებით დამუხტულ, პროფესიონალიზმით, ფანტაზიითა და საქმის ცოდნით განხორციელებულ ხელოვნების ნიმუშებს და საბჭოთა პერიოდის ქართული არქიტექტურის მნიშვნელოვან კულტურულ მემკვიდრეობას.

ბათუმის კაფე „ფანტაზიას“, რომელსაც ხშირად

„რვაფეხასაც“ უწოდებენ, ვფიქრობ, გამორჩეული ადგილი უჭირავს მათ შორის და მხატვრულ-არქიტექტურული ამოცანების ორიგინალურ გადაწყვეტას წარმოადგენს. ამ ორი წლის წინ, როცა მას განადგურების საფრთხე დაემუქრა, აღმოჩნდნენ ისეთი ადამიანები, რომლებიც გრძნობდნენ მის ღირებულებას და წინ აღუდგნენ ბათუმის კაფე „ფანტაზიის“ დანგრევას. დაიწერა საპროტესტო წერილები, შედგა აქციები, აქა-იქ შეფასებები გამოჩნდა¹ და საბჭოთა პერიოდის ეს ღირებული დანატოვარი გადარჩა. ყოველ შემთხვევაში, ჯერჯერობით მაინც. ყველაფერმა ამან ნათლად დაგვანახა, როგორი საჩქარო საქმეა საბჭოთა დანატოვარის სიღრმისეული გამოკვლევა და მათ შესახებ ნაშრომების დაწერა. ჩემი ინტერესი XX საუკუნის ქართული არქიტექტურის მიმართ და ეს გადაუღებელი საჭიროება, ერთმანეთს შეერწყა. შევეცადე, ეს არქიტექტურული მოვლენა ეპოქალურ კონტექსტში შემესწავლა, რადგან, სწორედ ასეთნაირად შეიძლება მოხდეს მისი რეალური ღირებულების წარმოჩენა და დასაბუთება.

კაფე „ფანტაზია“ (სურ. 28), რომელიც ბათუმში 1975 წელს გაიხსნა, ჩანაფიქრითაც და მხატვრული გადაწყვეტითაც ორიგინალური ნიმუშია. არქიტექტორია გიორგი ჩახავა (1923-2007), ხოლო მოზაიკა ზურაბ კაპანაძეს (1924-1989) ეკუთვნის. ბათუმის კაფეს მნიშვნელობა კიდევ უფრო იზრდება იმის გათვალისწინებით, რომ ის სათავეს უდებს მცირე არქიტექტურული ნაგებობების ჯგუფს, რომლებიც გიორგი ჩახავას შემოქმედების ნაყოფია და მსგავსი გადაწყვეტით გამოირჩევა. ეს არის ავტობუსის გაჩერებებისა და პარკების მცირე პავილიონები, რომლებიც აფხაზეთის საკურორტო ზონებში განთავსდა (სურ. 29, 30)². გარდა ამისა, ჩახავას

¹ უნდა დავასახელოთ ირინა გივიანაშვილის და ნინო ჩაჩხიანიანის სტატიები, რომელთაც თავისი საქმე გააკეთეს: I. Giviashvili. Cafe Fantasy https://www.academia.edu/10269390/Cafe_Fantasy_Octopus_Batumi გადამოწმებულია 20.04.2017. ნ. ჩაჩხიანი, ორმაგი სიმრუდე, ნეტგაზეთი, 08.12.2014. <http://www.netgazeti.ge/GE/105/News/38963/>

² ეს მცირე ნაგებობები მითითებულია ჩახავას პერსონალურ ვებ-გვერზე: http://www.chakhava.ge/ru_minor_1.htm უკანასკნელად გადამოწმებულია 20. 04. 2017.

არქივში დარჩა ესკიზები, რომლებიც იმავე თემაზეა და „ზღაპრული“ კაფეების სხვადასხვა ვარიანტს წარმოგვიდგენს (სურ. 31). ყველა ამ პროექტს აქვს ღია პავილიონის სახე, მსუბუქი და პლასტიკური ფორმა, მთლიანად მოზაიკით დაფარული „სხეული“, რომელიც ქანდაკებასთან დგას ახლოს – კუთხოვანებისგან თავისუფალი, მომრგვალებული, ცოცხალი არსების მსგავსი, მეტ-ნაკლებად აბსტრაგირებული ფორმებით. თავად არქიტექტორი გიორგი ჩახავა მათ „სკულპტურისმაგვარ კონსტრუქციებს“¹ უწოდებს, რამდენადაც საერთო აქვთ ქანდაკებასთანაც და არქიტექტურასთანაც, რადგან შიდა სივრცეს ფლობენ და კონკრეტული ფუნქცია გააჩნიათ. უნდა ითქვას, რომ ნაგებობათა ეს ჯგუფი ახალი სიტყვაა არა მხოლოდ საქართველოს, არამედ საბჭოთა კავშირის მასშტაბით: მათ საბჭოეთის მაშინდელ მკაცრ, მონოტონურ არქიტექტურულ ატმოსფეროში თავისუფალი, ფანტაზიის გაქანებით შექმნილი ლალი ფორმები შემოაქვთ.

სამწუხაროდ, აფხაზეთში არსებული ნაგებობების მდგომარეობაზე ჩვენ ბევრი არაფერი ვიცით, ხოლო ბათუმის კაფე „ფანტაზია“ შეგვიძლია „ახლოდან“ შევისწავლოთ. კაფეს შემთხვევით არ შეარქვეს „რვაფეხა“: თავისი ფორმით, მართლაც უზარმაზარი რვაფეხას ასოციაციას იწვევს თავისი ამორფული, თითქოსდა მოძრავი, სხვადასხვა ზომის, მოხაზულობის ფეხებზე შემდგარი სხეულით... თუმცა, თუ კარგად დავაკვირდებით, რვაფეხა აქ არ არის. კაფე ზღვის ტალღის განსახიერებაა, ტალღის, რომელსაც წყლის ბინადარნი – დელფინები, თევზები, ვარსკვლავი თუ ზღვის ცხენი – მოყვებიან (სურ. 32, 33). ფორმას დართული მოზაიკის ჭრელი ზედაპირი, ლურჯის, თეთრისა და ყვითელის ნაზავი წყლის ასოციაციას იწვევს. ინტენსიური ფერის მოზაიკით „შემკული“ ზღვის მკვიდრნი კი რთულ, მრავალნაწილიან სილუეტს ანიჭებენ ნაგებობას და ამით კიდევ უფრო დინამიკურ, თავისუფალ ხასიათს სძენენ. შენობის გარშემო არეც მასთან მიმართებაშია გადაწყვეტილი.

¹ ასეთი დასახელებით აქვს მას მოხსენიებული ისინი პერსონალურ ვებ-გვერდზე: http://www.chakhava.ge/ru_minor_1.htm უკანასკნელად გადამოწმებულია 20. 04. 2017.

ნაგებობისკენ მიმავალი „ბილიკის“ ორივე მხარეს შადრევანია მოწყობილი, ერთმანეთში საფეხურებად გარდამავალი წრეების ჯაჭვისებრი აუზებით. წრის ფორმები მოედნის ზედაპირსაც აფორმებს: სხვადასხვა ზომის კოპლებითაა მოფენილი კაფეს გარშემო არე, რაც სრულიად პასუხობს შენობის მრუდხაზოვან, დინამიკურ ფორმას. სწორედ ამ კოპლებმა ხელოვნებათმცოდნე ირინე გივიაშვილს ჰიპური ხელოვნება გაახსენა და პარალელი გაავლო თანამედროვე არტისტების – იაიოი კუსამასა (Yayoi Kusama) და დამიან ჰირსტის (Damien Hirst) შემოქმედებასთან¹ – ისინი ხომ კოპლებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ.

კაფე „ფანტაზიას“ მხატვრული ფორმის შექმნის შესაძლებლობა არქიტექტორს კონსტრუქციის სპეციფიკამ მისცა. ჩვენ აქ შეგვიძლია გამოვყოთ რამდენიმე ნიშან-თვისება, რომელიც გვიჩვენებს იმ დროს არსებული მხატვრული და კონსტრუქციული არსენალისადმი თავისუფალ შემოქმედებით მიდგომას. პირველ რიგში, ყურადღებას გავამახვილებ იმაზე, რომ აქ საქმე გვაქვს „არატიპურ“ არქიტექტურასთან, რომელსაც პლასტიკური, სკულპტურული ფორმა აქვს: სტრუქტურა ზღვის ტალღების მოხაზულობებით არის ნაკარნახევი და ქანდაკებისგან ის განასხვავებს, რომ შიდა სივრცეს ფლობს. ჩვენ ვიცით, რომ იგი ჩაიფიქრეს სავსებით კონკრეტული ფუნქციით – ის არის ღია პავილიონის ტიპის კაფე. მისი მახასიათებლებისგან ორი მხარე უნდა გამოვყოთ: ერთია, კონსტრუქციული სიახლე და მეორე – მოზაიკისადმი ინდივიდუალური, იმ პერიოდის საბჭოთა მოზაიკებისაგან განსხვავებული მიდგომა. კაფე „ფანტაზიას“ ატექტონიკური, ორიგინალური ფორმა ახალი იყო მთელი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით. ამას მოჰყვა გიორგი ჩახავას მსგავსი პროექტები აფხაზეთში. ეს იყო ავტობუსის გაჩერებები, რომელთაც თვითონ სკულპტურისმაგვარ კონსტრუქციებს უწოდებს². აქ

¹ ირ. გივიაშვილი, დასახელებული სტატია.

² გიორგი ჩახავას ვებ-გვერდი http://www.chakhava.ge/ru_minor_1.htm
უკანასკნელდ ნანახია 20.04.2017

უნდა გავიხსენოთ, რომ XX საუკუნის არქიტექტურისთვის ე.წ. სკულპტურული არქიტექტურის გაგება უცხო არ არის და ამ მიმართებით, პირველ რიგში, ანტონიო გაუდის შემოქმედება უნდა დავასახელოთ. მან პირველმა შემოიტანა არქიტექტურაში ცოცხალი, დინამიკური მასა, ზოგჯერ სრულიად უკუთხო, მომრგვალებული ფორმები, თითქოს მოძრავი სივრცე. ანტონიო გაუდიმ რკინა-ბეტონის თვისებები, უპირველეს ყოვლისა კი, უნარი – სხვადასხვაგვარი ფორმები მიიღოს,¹ მხატვრული გამომსახველობის სამსახურში ჩააყენა. ესპანელი ოსტატი რკინა-ბეტონით ძერწავს რთული ფორმების ნაგებობებს. გაუდის მხატვრული მეთოდის ნოვატორობა გამოიხატებოდა არა მხოლოდ იმაში, რომ ახალ სამშენებლო ტექნოლოგიასა და მასალას იყენებდა, არამედ იმაშიც, რომ ის ქმნიდა ხელოვნურ ფორმებს, რომლებიც ცოცხალ ბუნებას ბაძავდნენ. ცნობილია, რომ ის პირველი იყო, რომელიც ბეტონის გამოყენებით ქმნიდა არქიტექტურულ სილუეტებს, რომლებიც მოგვაგონებს კლდეებს, ხეებს ანდა ზღვის ნიჟარებს. საინტერესოა, რომ გაუდის პლასტიკური მიმართულება არქიტექტურაში არსებობდა ფუნქციონალიზმის დაბადების ხანაში, ბეტონისა და მინის სწორკუთხა ფორმების გავრცელების პერიოდში. შემდგომ კი, როცა ფუნქციონალიზმმა მსოფლიო დაიპყრო, პლასტიკური ფორმებით დაინტერესება მხოლოდ 1950-იანი წლებიდან შეინიშნება არქიტექტურაში (ამ საკითხს ქვემოთ მივუბრუნდებით). ასეთი არქიტექტურული ხაზის გაგრძელებად, საქართველოში ბეტონის „ნადერწი“ არქიტექტურის შემქმნელად წარმოგვიდგება გიორგი ჩახავა². ასეთი ფორმის შექმნა ჩახავას რკინა-ბეტონის ახლებური კონსტრუქციის გამოყენებამ მისცა.

¹ Скипор Т., Архитектурно-инженерная мысль в работах Антонио Гауди и примеры творчества его современников, <http://festival.1september.ru/articles/583218/> უკანასკნელად ნანახია 2017 წლის 20 აპრილს.

² ძნელი სათქმელია, საბჭოთა კავშირის მაშინდელ დახშულ სივრცეში თუ აღწევდა ინფორმაცია დასავლური არქიტექტურის შესახებ და იცოდა თუ არა გიორგი ჩახავამ გაუდის შემოქმედება – ეს საკითხი, იმედია, შემდგომი კვლევისას გაირკვევა.

ახლა შევეხებით რვაფუნას კონსტრუქციას, რომელიც მრუდე ფორმების გარსული გადახურვის ტექნიკითაა შექმნილი. ეს ტექნოლოგია თანამედროვეობამ მოიტანა, ეპოქამ, როცა ქვით მშენებლობა რკინა-ბეტონით მშენებლობით შეიცვალა. გარსული გადახურვაც რკინა-ბეტონის სახეობაა. მისი განვითარება XX საუკუნეს უკავშირდება. მისი უპირატესობა ისაა, რომ ბეტონის კედელი გარსივით თხელი კეთდება: სავსებით შესაძლებელია, მისი სისქე 6 სმ-ს არ აღემატებოდეს. აქედან გამომდინარე, გარსული გადახურვა მეტად მსუბუქ კონსტრუქციას ქმნის.

თხელკედლიანი გუმბათოვანი გარსები 1920-იან წლებში გამოჩნდა (იენის ცაის-პლანეტარიუმის გუმბათი მოიცავს 25-მეტრიან დიამეტრს და კედლის სისქე სულ 6-სანტიმეტრია). თუმცა გარსული კონსტრუქციის განვითარება და გავრცელება მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ მოხდა¹. ომამდე იყენებდნენ ორი ტიპის გარსულ გადახურვას (უბრალოდ მოხრილ გარსს – ცილინდრული გარსი და გუმბათი). ომის შემდგომ ჩანს ახალი ფორმების ძიების პროცესი. ამ ტექნოლოგიით აშენებული ძალიან ცნობილი შენობებიდან იორნ უცონის სიდნეის ოპერა, ეერო საარინენის კენედის აეროპორტი უნდა დავასახელოთ. თუმცა ასეთი გარსული კონსტრუქციების დამკვიდრებაში განსაკუთრებული როლი ეკუთვნის ფელიქს კანდელას (1910-1997), რომელიც ესპანელი არქიტექტორი იყო და ფრანკოს რეჟიმის დამყარების შემდეგ ემიგრაციაში წავიდა მექსიკაში. სწორედ მან 1950-იან წლებში განავითარა გარსული გადახურვის ერთი სახეობა: ააშენა ჰიპერბოლური პარაბოლოიდებისგან შემდგარი მსუბუქი შენობები და მიიზიდა მსოფლიოს ყურადღება. კანდელა ითვლება ბეტონის გარსული გადახურვების ოსტატად. ბეტონის გარსული გადახურვების ტექნიკით განხორციელებული მისი პროექტები ელევანტურ, ფორმით პრეტენზიულ, მსუბუქ ნაგებობებად არის გადაქცეული. ამ ტექნიკის პლუსია ის, რომ მშენებლობა შედარებით იაფი ჯდება. 1950-51 წლებში მისი პროექტით აშენდა მეხიკოში კოსმოსური სხივების პავილიონი, ასევე, ღვთისმშობლის

¹ Seeböck T., Schwünge in Beton. Die Schalenbauten von Ulrich Müther. Schwerin. 2016. S. 37-38.

ეკლესია (1953-1955) და სხვა მრავალი შენობა. კანდელამ არქიტექტურული სტრუქტურის საფუძვლად ამოტრიალებული ქოლგის ფორმა აიღო. ეს იყო სრულიად ახალი რამ, რაც იქამდე არ ყოფილა – ჰიპერბოლური პარაბოლოიდური ფორმა.¹ ამ გადაწყვეტამ შექმნა უჩვეულო შიდა სივრცე. ეს არის მაღალი სივრცე, რომელსაც ფარგლავს და ანაწევრებს ექსპრესიონისტულად წამახვილებული ფორმები. ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს გოთიკური ტაძრებისა და კამარების აბსტრაგირებული ვარიანტია მოცემული. ამ განწყობას აძლიერებს დიდი ვიტრაჟები, რომლებიც, შენობის თეთრ კედლებთან შეხამებული, შთამბეჭდავ ეფექტს ქმნიან. შემდგომ სხვა ეკლესიებიც ააგო... იმავე 1950-იანი წლების შენობაა მუხიკოს ერთ-ერთი რესტორანი, რომელიც პოპულარულ დასასვენებელ ადგილად იქცა მაშინვე (სურ. 34). ფელიქს კანდელამ ახლებურად გადაწყვიტა გუმბათი, რომელიც შექმნა ოთხი ჰიპერბოლური პარაბოლოიდის რვა სეგმენტით. სწორედ ეს გახდა მისაბადი შემდგომ და გამოჩნდა მაშინდელი მსოფლიოს აღმოსავლური ბანაკის ქვეყნებში.

აღმოსავლურ ბანაკში ამ ტექნიკის კონსტრუქციულ-მხატვრულ შესაძლებლობებს იყენებდა ულრიხ მუთერი (1934-2007), რომელიც გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ცხოვრობდა და აშენებდა ზღვისპირა პავილიონებს (მაგ., ვარნემუნდეში კაფე-საჩაიე „ტეეპოტი“. 1967), ბერლინშიც დადგა კაფე „აპორნბლატი“ (ნეკერჩხლის ფოთოლი), ხოლო პოტსდამში „ზეეოროზე“ (წყლის შრომანი)².

საბჭოთა პერიოდის საქართველოში ასეთი კონსტრუქციები 1970-იანი წლებიდან შემოდის. მართალია, აქ არ აშენებულა ისეთი გაქანების შენობები, როგორც, მაგალითად, სიდნეის ოპერა, კენედის აეროპორტი, ანდა, თუნაც კანდელას მათზე უფრო მოკრძალებული წყლისპირა რესტორანია, მაგრამ თანამედროვე არქიტექტურის ეს მიღწევა ჩვენშიც დასტურება.

¹ <https://vimeo.com/67657879> უკანასკნელად გადამოწმებულია 20. 04. 2017.

² Seeböck T., Schwünge in Beton. Die Schalenbauten von Ulrich Müther. Schwerin. 2016.

ამ კონსტრუქციის გამოყენების პირველი მაგალითი კი გვაქვს თბილისში, მეტროსადგურ „ისანი“ სახით. მეტროსადგური „ისანი“ 1971 წელს გაიხსნა. გადახურვა ჰიპერბოლოურ-პარაბოლოიდურ „გუმბათს“ წარმოადგენს. შესაძლოა, მისმა არქიტექტორებმა მოძმანაშვილმა და ლომსაძემ დასავლური არქიტექტურისგან მიიღეს შთაგონება¹. მაშინ იგივე გარსული ტექნოლოგია გამოყენებული იყო ბორჯომის პარკში წყაროს პავილიონის მშენებლობისას.

თუმცა ყოველივე ამას თუ კაფე „ფანტაზიას“ შევადარებთ, აშკარა გახდება, რომ კონსტრუქცია პირდაპირ არ არის გადმოდებული, აქ ჩვენ ვერ ვხედავთ ჰიპერბოლოური პარაბოლოიდების გამოყენებას. კაფე „ფანტაზია“ გარსული ბეტონის იდეას იყენებს და მას გადაამუშავებული ვარიანტით გვთავაზობს: სკულპტურულ-პლასტიკურ ფორმას ქმნის. კაფე „ფანტაზიას“ კონსტრუქციის საფუძველია არმატურით შედგენილი „ჩონჩხი“, რომელზეც ლითონის ბადეა გადაკრული, ორივე – შიდა და გარე – მხრიდან. ორივე ბადე შელესილია². ანუ მიღებულია ორი გარსი, რომელთა შორისაც სიცარიელეა დატოვებული (ამის ხილვა შესაძლებელია შენობის დაზიანებულ ნაწილებში. სურ. 35) საერთოდ გარსული ბეტონი არა ჩამოსხმის (ანდა შელესვის), არამედ არმატურულ საფუძველზე შეფრქვევის გზით მიიღება, ასეა აშენებული ზემოაღნიშნული უცხოური ჰიპერბოლოური პარაბოლოიდები. ჩვენი კაფე კი მხოლოდ თავისი კედლების სითხელითა და სიმსუბქით ჰგავს მათ. როგორც ვხედავთ, კაფე „ფანტაზია“ მხატვრული ამოცანის თავისუფალი შემოქმედებითი მიდგომით განხორციელების მაგალითია და ის დასრულებულ, ორიგინალურ არქიტექტურულ ნიმუშს წარმოადგენს. ეს კი მას გამორჩეულ ადვილს უმკვიდრებს არა თუ საბჭოთა მასშტაბით, არამედ მსოფლიოს გარსული გადახურვების ტექნოლოგიით შექმნილ ნიმუშთა შორისაც. როგორც კანდელას პარაბოლოიდები

¹ ასეთი ჰიპერბოლოურ-პარაბოლოიდურ სახურავიანი კაფე ბაქოშიც აშენდა იმავე წლებში.

² ამაზე საუბრობდა ერთ-ერთ ტელეგადაცემაში მხატვარ-მონუმენტალისტი თემურ მჟავანაძე, რომელიც კაფე „ფანტაზიას“ შექმნაში მონაწილეობდა.

იყო გარსული გადახურვის ერთ-ერთი ვარიანტი, ისე ჩახავას რვაფეხა კონსტრუქციის ორიგინალურ გააზრებას გვიჩვენებს.

რაც შეეხება მოზაიკას, აქაც ახლებურ გადაწყვეტას ვხედავთ. აქ ჩანს საბჭოთა კავშირში იმ დროს ძალზე პოპულარული მოზაიკური პანოებისგან განსხვავებული მიდგომა, როგორც თემატურად, ისე შესრულების ტექნიკის თვალსაზრისით.

მოზაიკის ტექნიკამ საბჭოთა კავშირის არსებობის საწყის ეტაპზევე ჰპოვა გამოყენება. თუმცა ის თავიდან არ იყო ისე საყოველთაოდ გავრცელებული, როგორც საბჭოთა ხელოვნების ბოლო ეტაპზე, როცა მისი ნახვა ყველგან შეიძლებოდა – დაწესებულებებისა თუ რესტორნების კედლებზე, კორპუსებზე, გაჩერებებზე... XX საუკუნეში მოზაიკის ტექნიკა საბჭოთა კავშირის გარეთაც განაგრძობდა აქტიურ არსებობას, ევროპაში, ამერიკაში¹.

ვლადიმერ ფროლოვი პირველი მხატვარი იყო, რომელსაც მოუწია საბჭოთა პერიოდში მოზაიკის ტექნიკაში მუშაობა. ის ჯერ კიდევ რევოლუციამდელ რუსეთში იყო ცნობილი როგორც მოზაიკის შესანიშნავი ოსტატი. მისმა მამამ და უფროსმა ძმამ 1890 წელს კერძო სახელოსნო დააარსეს და მოზაიკის ვენეციური ტექნიკით შექმნაზე მუშაობდნენ. მათ დამკვეთებიც ჰყავდათ: ეკლესია და კერძო პირები. ალექსანდრე ნიკოლოზის ძე ფროლოვი – ვლადიმერ ფროლოვის მამა – აკადემიაში მოზაიკის სახელოსნოს ხელმძღვანელობდა. მისი ვაჟი ალექსანდრე აკადემიამ გააგზავნა ვენეციაში, სადაც შეისწავლა მოზაიკის კეთების ე.წ. შებრუნებული, ანუ ვენეციური ტექნიკა: ეს იყო მეთოდი, რომელიც დიდი ზომის კომპოზიციების შესაქმნელად იყო განკუთვნილი. ორიგინალი კალკაზე გადაჰქონდათ სარკისებურად და მასზე აწებებდნენ სმალტის კუბიკებს შესაბამისად. როდესაც დასრულდებოდა კომპოზიცია, მოზაიკას ჩარჩოს უკეთებდნენ და ცემენტის ხსნარს ასხამდნენ. ეს მოზაიკური ბლოკები

¹ <http://gudmosaic.ru/history/modern/ravenna/>

უკანასკნელად გადამოწმებულია 20.04.2017.

მაგრებოდა კედელში. ფროლოვების სახელოსნო ასრულებდა სახელმწიფო, საეკლესიო და კერძო დაკვეთებს. მათ ასევე 1897 წელს შეასრულეს ნოვგოროდის წმ. სოფიას ტაძრის მოზაიკების რესტავრაცია; ლომონოსოვის მოზაიკა „პოლტავის ბრძოლა“ გადაიტანეს ცემენტის საფუძველზე.¹ ფროლოვების სახელოსნოს ეკუთვნის ქრისტეს ამალეების ტაძრის მოზაიკები, ტალინის ალექსანდრე ნეველის ტაძრის საფასადო მოზაიკა, ბუენოს-აირესის სამების ტაძრის, ვარშავის ალექსანდრე ნეველის ტაძრის და სხვა ეკლესიების მოზაიკური პანოები. ფროლოვების სახელოსნოდანაა გამოსული მოსკოვში 1902 წელს აშენებული რიაბუშინსკის სახლის ფასადის მოზაიკა, 1910 წელს პეტერბურგის პელის აფთიაქის ფასადის მოზაიკები. ისინი მუშაობდნენ საფლავის მონუმენტების პანოებზე. მაგალითად, მხატვარ რეიხის ესკიზის მიხედვით გააკეთეს მხატვარ კუინჯის საფლავი, ასევე ბიოკლინის „მკვდართა კუნძულიდან“ გააკეთეს მოზაიკა გეორგ ლიონისა და რიჟოვას საფლავის მონუმენტისთვის 1910-იან წლებში.²

რევოლუციის შემდეგ, მოზაიკას ეჭვის თვალით უყურებდნენ და უარყოფდნენ, რადგან მეტისმეტად ამკარად იწვევდა ეკლესიასთან ასოციაციას. თუმცა, 1929 წელს ლენინის მავზოლეუმის მშენებლობის დროს, მოზაიკა გაიხსენეს³: შუსევა ფროლოვს სამგლოვიარო დარბაზის მოზაიკით შემკობა სთხოვა. არსებობს გადმოცემა, რომ მან იქ ის ძვირფასი სმალტა გამოიყენა, რომელიც თავის დროზე ნიკოლოზ მეორის დაკვეთის შესასრულებლად იყო განკუთვნილი⁴. მან დარბაზში

¹ <http://www.livemaster.ru/topic/1074601-voshititelnaya-mozaika-vladimira-frolova> უკანასკნელად გადამოწმებულია 20.04.2017.

² Фроловы – главный русский мозаичный бренд. <http://www.gudmosaic.ru/history/modern/frolovy/> უკანასკნელად გადამოწმებულია 20.04.2017.

³ 1925 წელს დამზადდა ორი მოზაიკა საბჭოთა კავშირის გერბის გამოსახულებით, რომლებიც მოსკოვში, კიევის ვაგზლის შესასვლელებზე დაამაგრეს. ეს ითვლება პირველ საბჭოთა მოზაიკად (ახლა მათ მაგივრად წმ. გიორგის ზატებია დამაგრებული).

⁴ Мозаики Московского метро – подвиг мастера Фролова, http://mir-mi.ucoz.ru/publ/lichnosti/mozaiki_moskovskogo_metro_podvig_mastera_frolova/10-1-0-140

მხოლოდ წითელი დროშების სტილიზებული გამოსახულებები განათავსა. კომპოზიცია ლენტვიით გასდევს კედლის შავი ლაბრადორიტით მოპირკეთებულ ქვედა არეს თავზე¹. ამის შემდეგ მოხდა მოზაიკის რეაბილიტაცია საბჭოთა რუსეთში და უკვე 1930 წელს ნიჟნი ნოვგოროდში დადგეს 1905 წლის რევოლუციის მონუმენტი, რომლისთვისაც ფროლოვმა მოზაიკური პანო დაამზადა. 1934 წელს კი ის ლენინგრადის აკადემიის მოზაიკის სახელოსნოს ხელმძღვანელად დანიშნეს.

1930-იან წლებში ერთი მნიშვნელოვანი პროექტი იქნა ჩაფიქრებული: ეს იყო მეიერჰოლდის თეატრის პროექტი, რომელიც შუსევს ეკუთვნოდა და მოსკოვში უნდოდა აშენებულიყო. მისი ჩანაფიქრით კი თეატრის შენობის ფასადები მოზაიკურ 60-მეტრიან ფრიზს უნდა დაემშვენებინა. მოზაიკაზე გამოისახებოდა სცენები სპექტაკლებიდან „რევიზორი“ და „ვაი ჭკუისაგან“. ესკიზები ბორისენკომ და პოკროვსკიმ შეასრულეს. მათი მოზაიკაში გადატანა კი ფროლოვს დაევალა. პროექტი განუხორციელებელი დარჩა: 1938 წელს თეატრის ლიკვიდაცია მოხდა, მეიერჰოლდი დააპატიმრეს და დახვრიტეს. ჩვენამდე მოაღწია ესკიზებმა და მოზაიკის უკვე დამზადებულმა ფრაგმენტებმა.

1930-იან წლებშივე იწყება მეტროპოლიტენების მშენებლობა. მდიდრულად გაფორმებულ მეტროს სადგურებში მოზაიკამ თავისი ადგილი დაიკავა. 1938 წელს დამზადდა მეტროს პირველი მოზაიკები. მოზაიკური მედალიონები ერთიანი სათაურით „საბჭოთა ქვეყნის დღეები“ მეტროსადგურ მაიაკოვსკაიას ჭერზე განთავსდა. თემატიკა სოციალიზმის მონაპოვარი უნდა ყოფილიყო. მოზაიკა მხატვარ დენიეკას 34 კომპოზიციის მიხედვით ფროლოვის ლენინგრადის სახელოსნოში დამზადდა.

საქართველოში ამ დროს მოზაიკა თითქმის არ ჩანს. მოზაიკურმა პანოებმა 1960-70-იანი წლებიდან დაიპყვირა ადგილი. ტექნიკა ისეთივეა, როგორც მთელ საბჭოთა კავშირში,

¹ Возрождение мозаики: 1920–30–е гг. <http://gudmosaic.ru/history/modern/ussr/revival/>

ფროლოვის დამკვიდრებული ჩამოსხმული მოზაიკური ფილებით შედგენილი კომპოზიციები. კაფე „ფანტაზია“ საბჭოეთში დამკვიდრებულ ტექნიკას უარყოფს: აქ ნალესობაზე პირდაპირ, ძველი წესითაა გაკეთებული ფერადი სმალტის მოზაიკა. მრუდ, მოცულობით ფიგურაზე განთავსებული მოზაიკა თავისებურ „მოზაიკურ ქანდაკებებს“ წარმოგვიდგენს. ამას მოჰყვა მსგავსი მიდგომით გადაწყვეტილი გიორგი ჩახავას ავტობუსების გაჩერებები და პავილიონები აფხაზეთში, ზურაბ წერეთლის მოზაიკური შადრევანი ადლერში, რომელიც 1979 წელს გაკეთდა,¹ მაგრამ კაფე „ფანტაზია“ ცნობილი ნიმუშებიდან პირველია, რომელიც ამ ორიგინალურ სტილს ამკვიდრებს მცირე ფორმების არქიტექტურაში.

არქიტექტორი ნინო ჩაჩხიანი წერდა, რომ ბათუმის კაფე მაჩვენებელია იმისა, რომ საქართველოში იცნობდნენ თანამედროვე არქიტექტურის მიღწევებს². დავამატებ, რომ თანამედროვეობის მიღწევების ცოდნა თავისთავად ფასეულია, მაგრამ ბათუმის კაფეს მნიშვნელობა ის მგონია, რომ იგი გვიჩვენებს თანამედროვე და შედარებით ძველი გამოცდილების ლალი ფანტაზიით და გამორჩეული მხატვრული ხედვით შერწყმას, შემოქმედებით თავისუფლებას საბჭოეთის ჩაკეტილ სივრცეში. კაფე „ფანტაზია“ მაშინდელი ეპოქიდან შემორჩენილი, მხატვრულად გამორჩეული, ორიგინალური ნიმუშის სახით წარმოგვიდგება.

¹ Н.Ласточкина. Монументальные Мозаики Зураба Церетели.
<http://mosaic.su/art/tsereteli>

² ჩაჩხიანი ნ., დასახ. ნაშრომი

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Seeböck T., Schwünge in Beton. Die Schalenbauten von Ulrich Müther. Schwerin. 2016.
 - ნ. ჩაჩხიანი, ორმაგი სიბრუდე, ნეტგაზეთი , 08.12.2014.
<http://www.netgazeti.ge/GE/105/News/38963/>
 - Giviashvili, I., Cafe Fantasy https://www.academia.edu/10269390/Cafe_Fantasy_Octopus_Batumi
 - Фроловы – главный русский мозаичный бренд. <http://www.gudmosaic.ru/history/modern/frolovy/>
 - Н.Ласточкина. МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ МОЗАИКИ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ. <http://mosaic.su/art/tsereteli>
 - Мозаики Московского метро – подвиг мастера Фролова, http://mir-i-mi.ucoz.ru/publichnosti/mozaiki_moskovskogo_metro_podvig_mastera_frolova/10-1-0-140
 - Скипор Т., Архитектурно-инженерная мысль в работах Антонио Гауди и примеры творчества его современников, <http://festival.1september.ru/articles/583218/>
- ვებ-გვერდები უკანასკნელად გადამოწმებულია 20.04.2017.

ანა კლდიაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემიის პროფესორი,
გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების
ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული
ცენტრი

ფემინიზმის მარინა აბრამოვიჩისეული მარსია თუ ახალი პარადიგმის დაბადება?!

ფემინიზმით დაინტერესება ჩემთვის თვითმიზანი არ ყოფილა. უკანასკნელ ხანებში ხშირად ისმის შეკითხვები: ხელოვნების ნიმუშის სხვადასხვა მეთოდითა თუ რაკურსით კვლევისას რა როლს ასრულებს და რა ადგილს იკავებს ხელოვნების ისტორიის ე.წ. ტრადიციული სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდები – ფორმის ანალიზი, იკონოგრაფია და იკონოლოგია; რამდენად ქმედითია ეს მეთოდები ქრონოლოგოურად მომდევნო ხანებში გაჩენილი ე.წ. თანამედროვე მეთოდების პირისპირ? ეს შეკითხვები შემთხვევით არ გაჩენილა ჩვენში. უკვე დიდი ხანია ცნობილია, რომ დასავლური ხელოვნებათმცოდნეობა, მიუხედავად იმისა, რომ თავადაც აქტიურად იყენებს სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდებს, უვარგისად მიიჩნევს მათ, განსაკუთრებით თანამედროვე – მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის – ეპოქის ხელოვნების ნიმუშების საკვლევადა. ეს ტენდენცია უკანასკნელ ხანებში ჩვენშიც გააქტიურებულია.

ჩემთვის საინტერესო იყო თავად გამერკვია, რამდენად შეესაბამებოდა ეს აზრი სინამდვილეს, რისთვისაც შევარჩიე თანამედროვეობის აღიარებული არტისტის მარინა აბრამოვიჩის ერთ-ერთი ცნობილი და გახმაურებული პერფორმანსი *The Artist Is Present* და თავდაპირველად შევეცადე ის სწორედ სახელოვნებათმცოდნეო (ფორმის ანალიზის, იკონოგრაფიული

და იკონოლოგიური) მეთოდებით გამოძეკვლი;¹ ახლა კი, ამ პერფორმანსს ფემინიზმის ჭრილში განვიხილავ.

თავდაპირველად მოკლედ წარმოგდგენთ სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის მეთოდებით მიღებულ შედეგებს.

მოკლე აღწერა. 2010 წელს ნიუ-იორკის MoMA-ში სამი თვის განმავლობაში მიმდინარეობდა მ. აბრამოვიჩის პერფორმანსი *The Artist Is Present*. არტისტი ყოველ დღე 6 საათის განმავლობაში იჯდა დიდი ხალკათი დარბაზის ცენტრში მდგომი მცირე ზომის, სადა მაგიდის ერთ მხარეს, მის საპირისპირო მხარეს კი, რიგ-რიგობით ისხდნენ პერფორმანსში მონაწილეობის მიღების მსურველები. არტისტსა და ვიზიტორებს შორის კონტაქტი მზერით მყარდებოდა. ძალიან ბევრი ადამიანი ტიროდა, იყო ღიმილიც, სიცილიც. მთლიანობაში პერფორმანსში 1500-ზე მეტმა ადამიანმა მიიღო მონაწილეობა. აღსანიშნავია, რომ მესამე თვეს გაქრა მონაწილეებს შორის მდგარი მაგიდა. იცვლებოდა პერფორმატორის კაბის ფერიც: ლურჯი, წითელი, თეთრი. კაბები ერთ თარგზე იყო მოჭრილი. გრძელი დახურული კაბა, რომელშიც სხეული თითქმის იკარგებოდა, უხვ ნაოჭებად ეფინა იატაკზე. დაბოლოს, პერფორმანსს ჰყავდა დამსწრეებიც, ვინც ორი ადამიანის მზერით ურთიერთობას აკვირდებოდა.

ფორმის ანუ სახვითი ხერხების ანალიზი. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერფორმანსს აქვს სივრცობრივი კომპოზიციური სტრუქტურა, რომელიც ორმაგობით ხასიათდება. როდესაც ადამიანი მხოლოდ დამსწრეა, მისთვის პერფორმანსის კომპოზიციას გააჩნია წრეში ჩაწერილი აზრობრივი და კომპოზიციური ცენტრი მაგიდასთან მჯდომი ადამიანების სახით. მეორე კომპოზიციური სტრუქტურა კი, მხოლოდ მზერის აქტის მონაწილე ვიზიტორის თვალწინაა – თავად არტისტი, მისი სტატიკური ფიგურა, როგორც

¹ ა. კლდიაშვილი. ფორმის ანალიზი ხელოვნების ნიმუშის კვლევის ქვაკუთხედი. ისტორიული ჭრილი და პრაქტიკა. ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი კონფერენცია. თბ., 2015.

პორტრეტი. უმნიშვნელოვანესია ფერადოვანი გადაწყვეტაც: დარბაზის თეთრ სივრცეში მარინა აბრამოვიჩის მაქსიმალურად სადა, ასკეტურობით აღბეჭდილი ლურჯი, წითელი და თეთრი კაბების საკმაოდ დიდი ლაქები მკაფიო ფერადოვან აქცენტს ქმნიდა სივრცეში და ამით მზერის აქტის მთავარ ფიგურაზე აჯაჭვავდა დამსწრეთა ყურადღებას. პერფორმანსი ერთი შეხედვით სტატიკური იყო, თუმცა, შინაგანი დამაბულობის მუხტი თითქოს მთელ დარბაზში ტრიალებდა (ეს ფოტოებზეც ჩანს და ამაზე დამსწრენიც საუბრობდნენ).

ყოველგვარ გარეგნულ ეფექტზე უარის თქმა: კომპოზიციის სტატიკური ლაკონური სტრუქტურა, მხოლოდ ერთი ძუნწი ფერადოვანი აქცენტი, ინტერიერის, არტისტის ჩაცმულობის, ვარცხნილობის (მაკიაჟსაც კი არ იკეთებდა მ. აბრამოვიჩი სამი თვის განმავლობაში) სისადავე და, შეიძლება ითქვას, სიმკაცრეც კი, პერფორმანსის თავშეკავებულ, არაეპატაჟურ ესთეტიკას განსაზღვრავდა.

იკონოგრაფიული ანალიზი. არტისტის კაბა, რომელიც, თავისი ფორმით, აბრაკადაფენილი ნაოჭების ორნამენტულობით და კაბის სქელ ქსოვილში „ჩაკარგული“ სხეულით შორეულ ასოციაციას იწვევს ჩრდილოეთ რენესანსის მადონებთან, რაც ერთგვარ მინიშნებას გვაძლევს პერფორმანსის ქრისტიანულ კონტექსტზე. ეს მინიშნება კიდევ უფრო გაძლიერდება, თუ კაბის ფერების სემანტიკასაც განვიხილავთ. ქრისტიანულ კულტურებში შავში გარდამავალი მუქი ლურჯი, გაიაზრება როგორც კოსმოსის ფერი, მარადისობის სიმბოლო; წითელი ქრისტიანულ კულტურაში ღვთაებრივი ცეცხლის, განწმენდის, მიჯნის გადალახვის ფერია. ამავე დროს, ის ღვთისმშობლის ფერიცაა, როგორც შეუწველი მაცვლის სიმბოლო; თეთრი კი, ტრანსფორმაციის, ფერისცვალების, ახალ ხარისხში გადასვლის ნიშანია.

იკონოლოგიური ანალიზი. მ. აბრამოვიჩის პერფორმანსის კომპოზიციური ანალიზისას ჩვენ მის ორმაგობაზე ვისაუბრეთ. შესაბამისად, კომპოზიციური სტრუქტურის ორმაგობა საზრისის ორმაგობასაც, მის ორ შრეს განსაზღვრავს. რას

ვეულისხმობთ? დამსწრეთათვის ის ერთია: მათთვის ე.წ. ხელოვნების ნიმუში სწორედ ეს ცენტრალური კომპოზიციას, რომელიც ადამიანებს შორის ცოცხალ კონტაქტს, როგორც გარკვეულ ფასეულობას წარმოაჩენს. ორი პირისპირ მჯდომი ადამიანის ცოცხალი ურთიერთობა, ვირტუალურ ურთიერთობათა სამყაროში აქტიურად გადანაცვლებული, გაუცხოებული თანამედროვე ადამიანისათვის რაღაც დაკარგული და მივიწყებული, წარსულსჩაბარებული გრძნობის შეხსენებაა. ადამიანებს შორის ცოცხალი კონტაქტის დამყარების ძლიერმა სურვილმა ყოველგვარი ბარიერის მოსპობა უკარნახა არტისტს და მოგვიანებით მცირე ზომის მაგიდაც კი ააღებინა.

პერფორმანსის მეორე საზრისობრივი შრე კი მხოლოდ ერთი კონკრეტული ადამიანისათვის, არტისტის პირისპირ მჯდომი ვიზიტორისათვის არსებობს. მისთვის არტისტი „ხელოვნების ნიმუშად“ იქცევა და მასთან „ურთიერთობა“ ისეთივე ინტიმური აქტია, როგორც ხელოვნების ნებისმიერი ნიმუშის აღქმა, ოღონდ განსხვავებული მახვილებით. თუ ხელოვნების ნიმუშის აღქმისას მნახველი გადის რთულ გზას ნიმუშის ფიზიკური აღქმით დაწყებული, ემოციური აღქმისა და საზრისის გაცნობიერების გავლით, კათარზისამდე, ამ პერფორმანსში აღსაქმელი ობიექტის საზრისის ამოკითხვის მომენტი გამოტოვებულია. მ. აბრამოვიჩი თავადვე ამბობს: „ადამიანები მოდიან თავისი ტკივილებით, სიყვარულით, ცნობისწადილით, მე კი ვქრები, გადავიქცევი სარკედ, რომელშიც ისინი საკუთარ თავს ხედავენ“. ანუ მ. აბრამოვიჩი ერთგვარ გამტარად იქცევა ადამიანსა და მის „მეს“ შორის. იგი ერთგვარ კენოზისს ახორციელებს, უარს ამბობს საკუთარ აზრებსზე, გრძნობებსზე, თითქოსდა აცარიელებს საკუთარ თავს და ამ სიცარიელეში, ცარიელ წიაღში „უშვებს“ სხვას, რის შედეგადაც ეს „სხვა“ ახლიდან იბადება. ამ ერთგვარ მისტერიულ კმედებაში მითოსური მარადქალური წიაღის იდეა ჩნდება. როგორ ახერხებს ამას არტისტი, ამ საკითხს აქ არ შევეხებით, მაგრამ ის, რომ ადამიანებმა კულტურის მიერ დახვავებული „ნაგავი“ გადაქექეს სულში, მის

სიღრმეებში ჩაიხედეს და საკუთარ თავს შეხვდნენ, ფაქტია. ამას ვიზიტორთა უმეტესობის სახის გამოძეგვება და ცრემლები ადასტურებს. კათარზისი შედგა, რომელიც უფრო რელიგიური აქტის, ლოცვის ან მედიტაციის, ტოლფასი იყო, შესაძლოა, აღსარებასაც წააგავდა, ოღონდ აღსარების ჩამბარებლის გარეშე, აღსარებას საკუთარ თავთან.

ამგვარად, საზრისი ცხადი გახდა: მ. აბრამოვიჩმა სოციალურ სივრცეში გაიტანა რელიგიურ-მისტერიალური აქტი და ამაზე მიანიშნა კიდევ. მისი კაბების ფერი სწორედ კათარსისის დროს ერთი სულიერი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის ნიშანია: ლურჯის სიმყარიდან მიჯნის ცეცხლოვანი წითლით განწმენდა და სხვიოსანი თეთრით ახალ ხარისხში ასვლა. ქრისტიანული კონტექსტი აშკარად სახეზეა. მაგრამ რა არის ეს? ღრმა რელიგიური საზრისის მქონე ნაწარმოები, თუ პროფანაცია, ან სულაც მკრეხელობა?

ამ პერფორმანსის მიზანი საზოგადოდ ხელოვნების მიზნებთან თანხმობაშია და თავისთავადაც კეთილშობილურია: საკუთარი თავის პოვნასა და კათარსისის მიღწევაში დაეხმაროს ადამიანს, რადგან ღირებულებააღრეული პოსტპოსტმოდერნისტული ეპოქის ადამიანისათვის ეს არც ისე იოლია; მით უმეტეს, რომ ხშირად ამ გზის ტრადიციული ფორმით გავლა ათასგვარი ფორმალობის მარწმუნებში აქცევს ადამიანს და მექანიკურ ხასიათს იღებს; მაგრამ ისიც ხომ ფაქტია, რომ კათარსისი უინტიმურესი აქტია, მ. აბრამოვიჩმა კი ის სოციალურ სივრცეში გამოიტანა, საჯარო გახდა, რეპრეზენტაციულობა შესძინა. თავად კი, საკუთარი ნებით მედიუმად იქცა, ერთგვარად მსხვერპლიც კი გაიღო; მან, ფაქტობრივად, საკუთარი თავით ხატი ჩაანაცვლა, რაზეც მართალია, შეფარულად, მაგრამ სრულიად შეგნებულად, ღვთისმშობლის კაბის დეტალებით მიგვანიშნა. ამგვარად, ერთი შეხედვით, ფორმით სადა პერფორმანსი საზრისობრივად ღრმა აღმოჩნდა, მიზანდასახულობით კი, საკმაოდ ამბიციური.

იმისათვის, რომ ახლა ეს პერფორმანსი **ფემინიზმის** ჭრილში განვიხილოთ, ალბათ, პირველ რიგში, თავად ამ

საზოგადოებრივი და კულტურული მოძრაობის ძირითადი ასპექტები უნდა გამოვყოთ. ცხადია, ამ მოკლე მოხსენებაში ჩვენ ფემინიზმის ყველა ასპექტს ვერ შევვხებით, ამიტომ პერფორმანსს მხოლოდ ერთი, სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთმიმართების კუთხით განვიხილავთ.

ფემინიზმის როგორც ლიბერალური (ლინდა ნოჰლინი, ენ ჰარისი), ისე რადიკალური (გრიზელდა პოლოკი) ფრთის ამოსავალი თეზისი ის გახლავთ, რომ მამაკაცის მიერ ქალის ჩაგვრა თანამედროვე ცივილიზაციის ერთ-ერთი ცხადზე უცხადესი მახასიათებელია. თანამედროვე კულტურის (ენის, აზროვნების, მენტალობის, სოციალური თუ სხვა სისტემების) „ფალოცენტრულობა“ ფემინიზმის მიერ დამტკიცებული ის აქსიომაა, რომელიც თანამედროვეობისათვის (ცნობიერად თუ არაცნობიერად) სრულიად მისაღებია. ფემინიზმის ე.წ. რადიკალური ფრთის წარმომადგენლის გ. პოლოკის აზრით, როდესაც შეწყდება ამ სამყაროში კაცის მიერ ქალის ჩაგვრა, მხოლოდ მაშინ იქნება შესაძლებელი დაიწყოს კაცობრიობის აღმასვლა ახალი სულიერი მდგომარეობისაკენ. შესაბამისად, ფემინისტური მოძრაობა იბრძვის მთელ მსოფლიოში ქალთა ინტერესებისა და უფლებების დასაცავად, ქალის სოციალური როლის გასაზრდელად. ეს მოსაზრება არ ახალია, მარქსიზმი, რომელიც კაცობრიობის განთავისუფლებას, პირველ რიგში, სწორედ ქალის განთავისუფლებას უკავშირებდა, ამტკიცებდა რა, რომ ქალის დამორჩილებულ მდგომარეობაში ყოფნა კლასობრივი საზოგადოების ძალადობის ერთ-ერთი ფორმა იყო და „ნათელი მომავლის“ ასაშენებლად სწორედ კლასობრივი საზოგადოების დანგრევა იყო აუცილებელი. ფემინისტების აზრითაც, ქალი ვერ განთავისუფლდება, თუ არ განთავისუფლდა მთელი საზოგადოება, მათ შორის, – მამაკაციც. ბოროტება მამაკაცი კი არაა და მისი ბატონობა ქალზე, არამედ ბოროტება მსოფლიო ცივილიზაციაშია, როგორც ასეთში. ამასვე ამბობს მარქსიც: „ცაკლებული პიროვნება ნაკლებად შეიძლება ჩაითვალოს პასუხისმგებლად

იმ გარემო პირობებზე, რომლის პროდუქტიც, სოციალური თვალსაზრისით, თავადაა“.¹

ამგვარად, ფემინიზმი და მარქსიზმი ამ თვალსაზრისით ერთიან იდეოლოგიურ პლატფორმას ემყარება (რასაც თავად ფემინისტებიც აღიარებენ) და ორივე საკმაოდ შემტევ, მებრძოლ ხასიათს ატარებს. „ჩვენ ვადასტურებთ პარადიგმის ცვლილებას, რომლის შედეგადაც გადაიწერება მთელი კულტურის ისტორია“ – ამბობს გ. პოლოკი.² მაინც რა ექვემდებარება, ფემინისტების აზრით, გადახედვასა და ცვლილებას? ესაა თანამედროვე ცივილიზაციის ქვაკუთხედი, XX ს-ის ფილოსოფიის ერთ-ერთი მთავარი, მყარად დამკვიდრებული და სრულიად ბუნებრივად მიჩნეული საკითხი სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ.

კლასიკური ესთეტიკის მიხედვით (ლესინგი, დიდრო, შელინგი), სუბიექტს (რომელშიც ადამიანი იგულისხმება) და ობიექტს (რომელშიც ბუნება მოიაზრება) შორის ჰარმონია სუფევს. ბუნება არა მარტო ობიექტია, რომელზეც ადამიანი ზემოქმედებს, არამედ, ის ჭეშმარიტი შემოქმედებითი ძალის წყაროა. გოეთეს მიხედვით, ადამიანი/შემოქმედი/სუბიექტია იმდენად, რამდენადაც იგი საკუთარ თავს განიცდის დიად, შესანიშნავ, მშვენიერ და ღირსეულ მთლიანობაში, ანუ სამყაროში. ხელოვნება კი ამ უსასრულო მთლიანობის ხმაა, რომელიც თავად ბუნებას არ აქვს და ის თავს ავლენს, როგორც მთლიანობა, მხოლოდ ადამიანის შემოქმედებაში, ხელოვნებაში.³ კლასიკური ესთეტიკის მიხედვით, ბუნებისაკენ მიბრუნება ის იდეალია, რომელიც ქმნის ხელოვნების არსს.

კლასიკური ესთეტიკის ეს პარადიგმა იცვლება XIX ს-ის მიწურულიდან. ამ პერიოდიდან მოყოლებული ხელოვნების თეორეტიკოსები (რიგლი და ფიდლერი) შემოქმედებას განიხილავდნენ არა როგორც უსასრულო სამყაროს ობიექტურ

¹ Маркс К., Энгельс Ф., *соч. т.23*, გვ. 10.

² Pollock G, *Vission and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, London, New York, 1988, გვ. 16.

³ Гёте И.Ф. *Винкельман и его время*, собр. соч., т 10, 1980, გვ., 160.

ზმას, არამედ, როგორც სუბიექტის აქტივობის პროდუქტს, რომლისთვისაც ბუნება მკვდარი მასალაა და ამ მასალით მანიპულირებს შემოქმედი, გარდაქმნის მას „ნიშნებად“.

ეს უკანასკნელი კონცეპტი გარკვეულწილად აისახა ფემინიზმში. სუბიექტი მამაკაცია, რომელიც გამოეყო ბუნებას და საკუთარი თავი მას დაუპირისპირა, დაიპყრო ის, ხოლო ობიექტის, როგორც დაპყრობილი ბუნების როლში გამოდის ქალი, რომელიც მამაკაცის/სუბიექტის მხრიდან მანიპულირების მსხვერპლია. ფემინიზმი მასკულიზური, ფალოცენტრული კულტურის მთავარ ნაკლად სწორედ ქალის, როგორც მხოლოდ ობიექტის არსებობას მიიჩნევს. ობიექტად ყოფნა ნიშნავს ცივილიზაციის იერარქიაში ყველაზე დაბალ საფეხურზე ყოფნას, ეს ნიშნავს, რომ იგი „შემოქმედი“/შემოქმედი სუბიექტის მხრიდან მუდმივ შეტევას და ძალადობას განიცდის. ამ კონცეფციის მიხედვით, ობიექტი/ბუნება/ქალი გამოდის ამორფული მასალის როლში, რომლისგანაც შემოქმედი/სუბიექტი იმას ქმნის, რაც მას მოესურვება, ანუ უცვლის და ართმევს მას საკუთარ სახეს. შედეგად კი, ობიექტი აღარაა ბუნება, მას დაკარგული აქვს ბუნებრივობა და იგი სუბიექტის შემოქმედების/ქმედების ნიშნად იქცევა. სწორედ ქალის ნიშნად ყოფნის წინააღმდეგ გამოდის ფემინიზმი, ამ მიზნით აქტიურად იჭრება კულტურის სხვადასხვა სისტემაში და იბრძვის ქალთა უფლებებისათვის; ქალის/ობიექტის, ქალ-სუბიექტად გარდაქმნისათვის.

სოციალურ სფეროში ამ მოძრაობამ მნიშვნელოვან წარმატებებს მიაღწია, მაგრამ ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ის, რომ ფემინიზმი ასევე აქტიურად იჭრება ხელოვნების ისტორიაშიც. ფემინისტური ხელოვნების ისტორია მრავალ კითხვას სვამს: რატომაა, რომ მხატვრის სახე ისტორიულად ყოველთვის მამაკაც მხატვრებთან ასოცირდებოდა (მით უმეტეს, რომ ხელოვნების ისტორიაში არც ისე ცოტა ქალი მხატვრის სახელია შემორჩენილი)? არსებობს თუ არა სპეციფიკურად „ქალური ხელოვნება“, ქალური ესთეტიკა და განსხვავდება თუ არა ის მამაკაცის მიერ შექმნილი ხელოვნებისაგან? განსხვავდება თუ არა

ქალისა და მამაკაცის „ხედვა“ ერთმანეთისაგან და სხვ.

ფემინიზმის მიმდევარი ხელოვნების ისტორიკოსები ამ საკითხებს აქტიურად სწავლობენ, იკვლევენ, გამოთქვამენ სხვადასხვა მოსაზრებას მათ შესახებ, მაგრამ აქ ორი არსებითი ნიშანი უნდა გამოვყოთ: 1. მათ ანალიზში პოზიტივისტური მიდგომა იკვეთება, რადგან ესთეტიკური კრიტერიუმები, როგორც ერთგვარი „მეტაფიზიკური“ რამ, გატანილია მათი ანალიზის სფეროდან, ანუ ისინი, ფაქტობრივად, ხელოვნების გულის-გულს არ ეხებიან. 2. მიუხედავად იმისა, რომ მათ დეკლარირებული აქვთ ხელოვნებისა და მისი ისტორიის სრული ტრანსფორმაციის იდეა, პრეტენზიას აცხადებენ ხელოვნების ისტორიის გადაწერაზე, ასევე, ხელოვნების კვლევის ახალი მეთოდოლოგიის შემუშავებაზე, ფემინისტების მიერ ტომები დაიწერა ქალი მხატვრების შემოქმედების შესახებ, მათ ვერავინ ამოუყენეს გვერდით ლეონარდოს, რემბრანდტს, ვან გოგს... ცხადია, ვერც ხელოვნების ისტორია შეიცვალა არსებითად, თუმცა კი, უნდა ვაღიაროთ, მრავალი ნიუანსით გამდიდრდა, და არც ხელოვნების ახალი კვლევითი მეთოდები გაჩენილა ბუნებაში (მაგ., გ. პოლოკი მერი კასატისა და ბერტა მორიზოს სურათებში სივრცის ანალიზებისას კომპოზიციური ანალიზის ტრადიციულ მეთოდს წარმატებულად იყენებს იმიტომ კი არა, რომ მოსწონს ეს მეთოდი, პირიქით, აკრიტიკებს მას, როდესაც თეორიულად მსჯელობს მეთოდოლოგიაზე, უბრალოდ, ამისათვის სხვა მეთოდი არ არსებობს, ყოველ შემთხვევაში, ჯერ-ჯერობით მაინც).¹ თუმცა, ყოველივე ზემოთქმულის მიუხედავად, ფემინიზმის სახით, კულტურის სივრცეში გაჩნდა ახალი სააზროვნო რაკურსი, ფემინიზმმა მის მიერვე „დაწუნებული“ სუბიექტისთვის დამახასიათებელი შემტევობითა და აგრესიულობით დაიმკვიდრა ადგილი და მშვენივრად ჩაეწერა თანამედროვე კულტურის ფალოცენტრულობით აღბეჭდილ რეპრესიულ სისტემაში, ფაქტობრივად, მისი ორგანული ნაწილი გახდა.

სწორედ ამ კონტექსტშია ძალზე საინტერესო მარინა

¹ Pollock G. *Marry Cassat*, London, 1980, გვ., 62

აბრამოვიჩის ჩვენ მიერ შერჩეული პერფორმანსის განხილვა.

უპირველეს ყოვლისა, ალბათ საკითხი ასე უნდა დავსვათ: განიხილავს თუ არა ავტორი ქალს ობიექტად/ბუნებად? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, თავდაპირველად, ალბათ, უპრიანი იქნება, გავიხსენოთ მ. აბრამოვიჩის ერთი ადრეული პერფორმანსი „რიტმი 0“, რომელიც 1979 წელს ნეაპოლში (გალერეა „მოგაში“) განხორციელდა. არტისტმა 72 ნივთი განალაგა მაგიდაზე; მათ შორის, დანა, მაკრატელი, მათრახი და პისტოლეტიც კი, რომელშიც ერთი ტყვიაც კი იყო. 6 საათის განმავლობაში მნახველებს შესაძლებლობა ჰქონდათ ამ ნივთებით ნებისმიერი ქმედება განეხორციელებინათ არტისტის სხეულზე. თავდაპირველად ისინი ფრთხილად იქცეოდნენ, შემდეგ კი, არტისტის პასიურობის პირობებში, მნახველები გააქტიურდნენ და აგრესიულებიც კი გახდნენ. მ. აბრამოვიჩი იხსენებს: ჩემი გამოცდილება მიჩვენებს, რომ თუ ჩვენ პუბლიკას არჩევანის საშუალებას მივცემთ, მათ შეუძლიათ, მოგკლან კიდევ. მე განვიცადე რეალური ძალადობა; ისინი ჭრიდნენ ჩემს სამოსს, ვარდის ეკლებით მიკაწრავდნენ სხეულს. ჩემს გარშემო ისეთმა აგრესიამ დაისადგურა, რომ ერთმა მნახველმა პისტოლეტიც კი დამიმიზნა“. ნათლად ჩანს, რომ ამ პერფორმანსში მ. აბრამოვიჩმა საკუთარი თავი (ანუ ქალი საზოგადოდ) ობიექტის მდგომარეობაში სრულიად მიზანმიმართულად ჩააყენა, რათა თანამედროვე ფალოცენტრული კულტურის პარადიგმა – რეპრესიული საზოგადოების მიერ ობიექტზე/ქალზე ძალადობა – კიდევ ერთხელ თვალნათლივ გაცხადებულიყო. ეს იყო უდავო ფაქტის კიდევ ერთი კონსტატაცია და პოსტმოდერნისტული ე.წ. „კრიზისის დრამატიზების“ კიდევ ერთი მცდელობა.

რა ხდება მეორე პერფორმანსის შემთხვევაში? აქაც მთავარი მოქმედი პირი თავად ქალი-არტისტია. ერთი შეხედვით, იგი აქაც პასიურია და მასსა და ვიზიტორს შორის კომუნიკაცია მყარდება და აქ მთავრდება მსგავსება. თუ პირველ შემთხვევაში „მოქმედი“ აქტიური ვიზიტორი სუბიექტის სტატუსს იძენს, ხოლო პასიური არტისტი – ობიექტისას, მეორე შემთხვევაში სუბიექტი და ობიექტი აღარ

არსებობს, ზღვარი მათ შორის წამლილია.

გარეგნულად სრულიად პასიური ქალი-არტისტი შინაგანად აქტიურია იმდენად, რამდენადაც თავად აკეთებს არჩევანს ქმედებასა და პასიურობას შორის ქმედების სასარგებლოდ. სუბიექტს (ვიზიტორს), რომელიც აქტიური დამკვირვებლის როლშია, ობიექტის, ანუ ქალი-არტისტის მხრიდანაც შინაგანი აქტიურობა ხვდება, რომელსაც სუბიექტი კათარსისამდე მიჰყავს. ოღონდ აქ ისმის კითხვა – როგორია ობიექტის ქმედება? ობიექტის ქმედება ორიენტირებულია არა პასიურობაზე ან აგრესიაზე, არამედ ცნობიერად, ნებაყოფლობით გაცემაზე, გაღებასა და თანამგრძობაზე, რაც ქალის თვისება და უფრო მეტიც, ოდითგანვე მისი უპირატესობა იყო. მ. აბრამოვიჩი მიგვანიშნებს, რომ საკუთარ მე-ზე უარის თქმა თავის დაკარგვას კი არ ნიშნავს, არამედ სწორედაც რომ ქალის ჭეშმარიტი ბუნების, მისი არსის მოპოვებას, დაბრუნებას გულისხმობს. ამ რაკურსით თუ შევხედავთ, ცხადი ხდება ამ პერფორმანსის ქვეტექსტი, რომ რომელიმე იდეოლოგიით გაერთიანებული ადამიანების ბრძოლა კი არ შეცვლის სამყაროს, რისი პრეტენზიაც მარქსიზმსა და ფემინიზმს აქვს, არამედ – კონკრეტული ადამიანი, რომელშიც ტრანსფორმაცია და კათარსისი მოხდა და რომელსაც ამაში თავისი პირველსაწყისი ბუნების „გამღვიძებელი“, ოდითგანვე მედიუმიური უნარების მქონე, ცნობიერად, ნებაყოფლობით გამცემი, გამღები და თანამგრძობი ადამიანი (ამ შემთხვევაში, ქალი, ობიექტი) დაეხმარა. თავად ეს ობიექტი კი, ამ პროცესში აღასრულებს, თავის ბუნებრივ, ახალი სიცოცხლის მიმნიჭებლის, ღვთივობებულ მისიას, ოღონდ ამ შემთხვევაში – ახალი სულიერი სიცოცხლისა, რითიც თავადვე გაითავისუფლებს თავს ობიექტის სტატუსისაგან და საკუთარ ქალურ არსს დაუბრუნდება. შესაბამისად, ამ პროცესში იგი ობიექტისათვის დამახასიათებელ ნიშნობრიობასაც დაძლევეს და პირობითი ნიშნიდან ცოცხალ სახე-ხატად გადაიქცევა, რაც მ. აბრამოვიჩმა განახორციელა კიდევ ამ პერფორმანსში (პირად, მხატვრულ თუ სოციალურ სივრცეში).

როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, კლასიკური ესთეტიკა სუბიექტ/ობიექტის ჰარმონიული თანაარსებობის პრინციპს ემყარება, ხოლო მოდერნიზმის და პოსტმოდერნიზმის კი, მათ შორის ანტაგონიზმს ავლენს. ტ. ადორნო და მ. ჰორკჰაიმერი თავიანთ ნაშრომში „განმანათლებლობის დიალექტიკა“ ნათლად წარმოაჩენენ, რომ ბუნება ადამიანის მიერ დაპყრობილ, დაჩაგრულ სამომხმარებლო ობიექტად იქცა და საკუთარ თავისუფლებას მხოლოდ ადამიანზე შურისძიებით თუ ავლენს¹. ეს იდეა გ. პოლოკს ფემინიზმის დისკურსში შემოაქვს და ქალის მხრიდან მამაკაცის მიმართ შურისძიებაზე საუბრობს.²

ამგვარად, თუ ფემინიზმი თვლის, რომ ფალოცენტრული კულტურის ჩარჩოებში მოქცეულ ქალს ისდა დარჩენია, რომ ან შურისძიებით უპასუხოს მამაკაცს ან, საკუთარი შემოქმედებითი უნარისა და ძალების შესანარჩუნებლად, გავიდეს მისი ჩარჩოებიდან და, როგორც ჩანს, თანამედროვე კულტურის სემიოტიკური კონცეფცია არ იცნობს სხვა ვარიანტებს, მარინა აბრამოვიჩი მესამე ვარიანტს გვთავაზობს – ქალი საკუთარი ნებით ცნობიერად დაუბრუნდეს საკუთარ ბუნებას, პირველარსს და მანიპულირებული ობიექტის ნაცვლად, თავადვე იქცეს ერთდროულად ხელოვნების ცოცხალ წყაროდ, საკუთარი თავისა და ხელოვნების შემოქმედად, გააერთიანოს საკუთარ თავში ობიექტიცა და სუბიექტიც, რაც ფემინიზმის სრულიად განსხვავებულ ვერსიას და, თუ ვნებავთ, მისი ჩიხური მდგომარეობიდან გამოსვლასაც და ფალოცენტრიზმის დაძლევასაც ნიშნავს. ამ თვალსაზრისით მ. აბრამოვიჩის ეს პერფორმანსი კლასიკური ესთეტიკის კონცეფციას უახლოვდება, რადგან აქაც ანტაგონიზმი სუბიექტ/ობიექტს შორის მოხსნილია. მ. აბრამოვიჩი მათ ერთ არსში (ქალში) თანაარსებობის ილუსტრირებას ახდენს. ქალი აქ ერთდროულად დაკვირვების ობიექტიცაა ვიზიტორთა და დამსწრეთა მხრიდან და, იმავდროულად, თავადაა სუბიექტიც.

¹ Адорно Т., Хоркхаймер М., Диалектика Просвещения, Философские фрагменты, М.-СПб., 1997.

² Pollock G, *Vission and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, London, New York, 1988, gv.,188

რადგან საკუთარი ნებით თავადვე ცნობიერად ახორციელებს ერთგვარ მისტერიულ ქმედებას. საკუთარ თავზე უარის თქმით, გამტარად ქცევით, „მე“-ს გაღებით იგი მოიპოვებს საკუთარ თავს და მთელ სამყაროს. უტყვი ქმედებით იგი მითოსურ მარადიულ ქალურ წიაღს, როგორც საკრალურ სივრცეს რეალურად აცოცხლებს და მასში ქრისტიანული იმპულსიც შემოაქვს ღვთისმშობელზე მინიშნებით. დაბოლოს, ამ ყოველივეს მამაკაცურად მიჩნეული ცნობიერი, რაციონალური ასპექტიც ემატება, რადგან არტისტის ეს ქმედება ინტუიციურ-სპონტანური კი არაა, არამედ, სრულიად გააზრებული და კონცეპტუალურია. ამგვარად, მ. აბრამოვიჩმა თავის პერფორმანსში თავი მოუყარა კაცობრიობის მიერ განვილილ გრძელ გზაზე მოპოვებულ მთელ გამოცდილებას და ცნობიერ-რაციონალურის (მამაკაცურის) და ინტუიციურის (ქალურის) ერთარსად ორგანული შერწყმა ახალ პარადიგმად გააფორმა.

მ. აბრამოვიჩი ამ პერფორმანსით, ფაქტობრივად, ქალის მიერ საკუთარი ნებით არჩევანის უფლების მოპოვების გზით, მისი ოდინდელი ფუნქციის სპირალის ახალ, ცნობიერების უფრო მაღალ ხვეულზე აყვანას გვთავაზობს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კლდიაშვილი ა., ფორმის ანალიზი ხელოვნების ნიმუშის კვლევის ქვაკუთხედი. ისტორიული ჭრილი და პრაქტიკა. ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი კონფერენცია. თბ., 2015.
- Адорно Т., Хоркхаймер М., Диалектика Просвещения, Философские фрагменты, М, СПб., 1997.
- Гёте И.Ф. *Винкельман и его время*, собр. соч., т 10, 1980,
- Pollock G, *Vission and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, London, New York, 1988
- Pollock G. *Marry Cassat*, London, 1980

ლალი ოსეფაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის
ასისტენტ პროფესორი

მოგონებები ლადო გუდიაშვილის მიერ ქაშვეთის ეკლესიის მოხატვის თაობაზე

ქაშუეთის ტაძრის მოხატვას, როგორც ცნობილია, დიდი ვნებათაღელვა მოჰყვა. იგი 1946-47 წლებში განთქმულმა მხატვარმა ლადო გუდიაშვილმა მოხატა. მე შევეცადე თავი მომეყარა მხატვრის თანამედროვეთა მოგონებებისთვის, რადგან, ჩემი აზრით, მიმოფანტული ცნობები და ფაქტები უნდა დალაგდეს, რათა შთამომავლობამ იცოდეს რა პირობებში უწყევდათ XX საუკუნეში სახელგანთქმულ ადამიანებს ცხოვრება და მოღვაწეობა.

ქაშუეთის ეკლესიის მშენებლობისას, როგორც ერასტი ვაჩნაძე იგონებს, განზრახვა ჰქონიათ მხატვარი პარიზიდან მოეწვიათ, მაგრამ ეკლესიის (1912 წელს) გახსნის შემდეგ, მალე დაიწყო ომი, შემდეგ რევოლუცია და განზრახვა განუხორციელებელი დარჩა. 1940-იანი წლებია, ჩავლილია სტალინური რეპრესიები, თითქოსდა მხატვარი შეუზღუდავად აღარ უნდა მოქმედებდეს, მას ხალხის მტრის იარაღის აღარ მიაწერენ. საეკლესიო მხატვრობა, ფაქტობრივად, აღარ იქმნება; როგორც თანამედროვენი იგონებენ – ლადო გუდიაშვილს ეკლესიის საკურთხეველის მოხატვა კათოლიკოს-პატრიარქმა კალისტრატე ცინცაძემ დაავალა. მხატვარი ცხრა თვე მუშაობდა.

ლადო გუდიაშვილი დიდი გულმოდგინებით დაეწაფა ეკლესიის მოხატვას. გამოიყენა მცენარეული საღებავების ძველი რეცეპტები. ენკაუსტიკის ურთულესი ტექნოლოგიით – ცხელი აღუღებელი საღებავებით. თავს არ ზოგავდა, დღე და ღამე ხარაჩობზე იდგა თადის მაღალ ჭერქვეშ

(27,7მეტრი).¹

ლადო გუდიაშვილმა შეასრულა მრავალი ესკიზი, რომელთაგან თითოეული ნამდვილი ხელოვნების ნიმუშია. როგორც ერასტი ვაჩნაძე იგონებს², პირველ რიგში საკურთხევლის ესკიზების ხატვა დაიწყო და შემდგომში სურდა ტაძარი მთლიანად საქართველოს ეკლესიის ეპიზოდებით მოეხატა. მაგრამ რომ გაეგო მის უწმინდესობას ფრესკების როგორი სტილი მოეწონებოდა, მოეწყო ნიმუშების გამოფენა; ის საქართველოს მუზეუმის დარბაზებში ბატონ ივანე ჯავახიშვილის მიერ იყო მოწყობილი. მის უწმინდესობას მოეწონა ახტალის სერობა, რომელმაც მხატვარს გარკვეული ორიენტაცია მისცა.

მონახტვაში ლადოს ორი მხატვარი – შალვა აბრამიშვილი და არსენ ფოჩხუა ეხმარებოდნენ. ღმრთისმშობლის სახეში, რომელსაც ჩვილი იესო უჭირავს, გარს ახვევიან ვაზი და მოფარფატე ანგელოზები, მოციქულია ქართველი ქალის განზოგადოებული სახე – ღმრთის ძის პროტოტიპად კი, საიდუმლო სერობაში გამოყვანილია ლადო გუდიაშვილის საყვარელი მოსწავლე, მომავალში საქართველოს სახალხო მოქანდაკე ბიძინა ავალიშვილი. მოციქულის სახით, რომელიც იესო ქრისტესგან ლებულობს პურს, ლადო გუდიაშვილმა წარმოგვიჩინა საქართველოს ეკლესიის მეთაური კალისტრატე ცინცაძე, მეორე მოციქულისა კი, ეპისკოპოსი – დიმიტრი ლაზარიშვილი.³

ერასტი ვაჩნაძე შენიშნავს: „...ყველაზე მნიშვნელოვანი და დაუვიწყარი მოვლენა მის უწმინდესობასთან (იგულისხმება კათოლიკოს-პატრიარქი კალისტრატე ცინცაძე – ლ. ო.) ურთიერთდამოკიდებულებაში ქვაშეთის წმ. გიორგის ეკლესიის მონახტვა იყო, რომლის შესახებაც ბევრი მაქვს

¹ ლ. დოლიძე, „მხოლოდ დროდადრო დამარეტიანოს...“, ლექენები და სინამდვილე ქვაშეთის ტაძარზე, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 2011-03-11.

² ერასტი ვაჩნაძის მოგონებები დაცულია აკად. კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში, დაიბეჭდა „ჯვარი ვაზისაში“, №1(1990).

³ ლ. დოლიძე, დასახ. ნაშრომი.

მოსაგონარი, მაგრამ თავს ვიკავებ და შეძლებისამებრ მოკლედ მოგახსენებთ. ყოველთვის ვფიქრობდი, ტადარი როგორ დარჩა მოუხატავი-მეთქი“.¹

დიმიტრი ეპისკოპოსთან საუბრის დროს, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მხატვარის პარიზიდან მოწვევა ჰქონდათ განზრახული, მაგრამ ომისა და რევოლუციის გამო მათი განზრახვა განუხორციელებელი დარჩა. ერასტი ვაჩნაძე ივონებს, რომ – „ამიერიდან ეკლესიის მოხატვა ოცნებად იქცა ჩემთვის, ოღონდ ოცნებად, რომლის რეალიზაცია უნდა მომხდარიყო, ვის უნდა მოეხატა, რომელ მხატვარს? – მასხოვს ლაღო გუდიაშვილი პარიზიდან რომ ჩამოვიდა, ვხვდებოდით, ვსაუბრობდით, ტერიტორიულად ახლო მეზობლობამაც უფრო დაგვაახლოვა. ხშირად მისი ბინის აივნებიდან აღტაცებით გავცქეროდით მთვარიან ღამეებში შუქ-ჩრდილით მოცულ ქვაშეთის ეკლესიას. ერთ-ერთ ასეთ საღამოს ლაღოს ვკითხე – მოსახატი რომ შეიქმნეს ეკლესია, მოხატავდით? ლაღო აინთო, მისი შემოქმედების ცეცხლმა იფეთქა, იმ დღიდან სულიერი სიმშვიდე დაკარგა. მე მტკიცედ გადაწყვიტე, მისი უწმიდესობისთვის გამეზიარებინა ჩემი იდეა და განხორციელება მეთხოვა. სამამულო ომი ბრწყინვალე გამარჯვებით დასრულდა. სასულიერო პირნი მტკიცედ იდგნენ თავის სადარაჯოზე და არათუ ლალატს არ ჰქონია არსად ადგილი, პირიქით, ეკლესიამ დაგროვილი თანხებით ჩვენი სახელმწიფოს კიდევ უფრო გაძლიერებას შეუწყო ხელი, ასეთი გახლდათ სიტუაცია 1946-1947 წელს, როდესაც გავბედე და საგანგებოდ ვინახულე მისი უწმიდესობა“.²

ერასტი ვაჩნაძე განაგრძობს: „უნდა ითქვას, რომ იმ დროისთვის ასეთი ექსტრავაგანტური ამბავი თითქმის გამორიცხული უნდა ყოფილიყო, თუმცა რუსეთში ზოგიერთი ტადარის რესტავრაცია, მხატვრობის აღდგენა ხდებოდა.

ამრიგად, ერთ საღამოს, სავსე მიზანსწრაფვით და მტკიცე რწმენით, რომ მის უწმიდესობას დავითანხმებდი, მის სამუშაო კაბინეტში მშვიდად მოვასხენე ჩემი განზრახვა.

¹ ერ. ვაჩნაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 59.

² იქვე.

ჩემი ძვირფასი მასწავლებელი, მისი უწმიდესობა გაჩუმებული, გაცოცხლებული იყო, არ მოელოდა თუ შეიძლება ითქვას, ასეთ „სინამდვილეს“ მოკლებულ ამბავს, საუბარი დიდი ძლევარებით მიმდინარეობდა. და ბოლოს, დამწვიდებულმა მითხრა: „მე ფული არა მაქვს, წადი დიმიტრი ნახე, მოელაპარაკე მას“ და კარგად მახსოვს, ასე დამემშვიდობა: „Благославляю тебя“.¹

წარმოიდგინეთ, მიუხედავად იმისა, რომ ეპისკოპოსი დიმიტრი ლაზარიშვილი ხასიათით დინჯი, უღრეკი პიროვნება იყო, ჩვენი საუბარი წარმატებით, შედეგიანად დაკვირვდნა. ხე-ტყე შეიძინა და ხარაჩოებიც აიგო. ლალო შეუდგა ესკიზების დამზადებას“.²

„ლალო გუდიაშვილი მთელი გულით ეძლევა ახალი საქმის კეთების სიხარულს. ეკლესიაში მიდის და ხარაჩოებს თვითონ აგებს... თან ახსენდება ყველაფერი, რაც ქართულ ტაძრებში უნახავს, რითიც უცხოვრია და ბედნიერება უგრძობია. ამ დროს მის ოჯახს აფრთხილებენ: რად უნდა, თავი დაანებოს ტაძრის მოხატვას. რა აკლია? – აკადემიაში ასწავლის, კარგად ცხოვრობს, პრობლემები რატომ უნდა შეიქმნასო. მათ არ ესმით, რომ ეს პრობლემები კი არა მანსია, ჟანგბადის დიდი ნაწილი ჩაისუნთქო იდეოლოგიით დასუთულ სივრცეში – ეს სიცოცხლეა!“.³

ფრესკაზე მომუშავეს ფრანგები თუ იტალიელები ნახულობენ: „ნუთუ მართალია?! ნუთუ აქ, საბჭოთა საქართველოში ფრესკა იწერება?“ - კითხულობენ ისინი და აღტაცებული ათვალიერებენ ეკლესიას. მერე კი ევროპაში დაბრუნებულები გაზეთ „ფიგაროში“ წერენ: გუდიაშვილი ეკლესიასა და პარტიას შორის მერყეობსო. თავის მხრივ, პარტიას ეკლად ესობოდა საბჭოთა მხატვრისგან ტაძრის მოხატვა, ეკლესიამ კი, აღმოაჩინა, რომ ფრესკის მოხატულობის კანონიკა დაირღვა. სამუშაოები შეაჩერეს. ფრესკები დაუსრულებელი დარჩა.“⁴

¹ ერ. ვანნაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 59.

² იქვე.

³ ლალო გუდიაშვილი, დიდი მხატვრები, თბ., 2011, გვ., 94.

⁴ იქვე

ქაშუეთის ეკლესიის მოხატვის დასრულება მხატვარს იმდროინდელმა ხელისუფლებამ არ მისცა; მხატვარს დევნა დაუწყეს – იგონებს საქართველოს დამსახურებული ჟურნალისტი ლევან დოლიძე.¹

ანონიმური წერილების საფუძველზე, უშიშროების კომიტეტმა ლადო გუდიაშვილ ბრალად დასდო საბჭოთა იდეოლოგიის დალატი და ღვთის სიყვარული, ხოლო საპატრიარქომ და მრევლმა მხატვარს ურწმუნობა და ღვთის გმობა დასწამა – წმინდანთა სახეები მიწიერი იყო. ხატვა შეაწყვეტინეს, გარიცხეს კომუნისტური პარტიის რიგებიდან და აუკრძალეს პედაგოგიური მოღვაწეობა.²

როგორც ვ. ბერიძე წერს, „ორმოცდაათიანი წლების მეორე ნახევრიდან გუდიაშვილისადმი დამოკიდებულება შეიცვალა.

ამას, რა თქმა უნდა, იმანაც შეუწყო ხელი, რომ რეალიზმის გაგება ახლა უფრო ფართო განდა... გამოფენა გაიხსნა 1957 წლის 14 მაისს და რამდენიმე თვის განმავლობაში არ დახურულა“.³

ამრიგად, შევეცადე ძირითადი აქცენტი მოხატულობაზე მოგონებების საფუძველზე გამეკეთებინა; საკუთრივ მხატვრობის ანალიზი სამომავლო კვლევის თემაა, რაც უდავოდ საინტერესოა და ჩაღრმავებას მოითხოვს; ერთი კი ცხადია, – შემთხვევით არ იყო რომ, სწორედ ლადო გუდიაშვილს დაავალეს ქაშუეთის მოხატვა, თანაც ბოლშევიზმის პირობებში.

¹ ლ. დოლიძე, „მხოლოდ დროდარო დამარეტიანოს...“, ლეგენდები და სინამდვილე ქაშუეთის ტაძარზე, ვაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 2011-03-11

² მ. მაცაბერიძე, ლადო გუდიაშვილი, (ხელნაწერი).

³ ვ. ბერიძე, ლ. გუდიაშვილი, ხელოვნება, თბილისი, კორვინა, ბუდაპეშტი, 1975, გვ., 50;

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ვ. ბერიძე, ლ. გუდიაშვილი, ხელოვნება, თბილისი, კორვინა, ბუდაპეშტი, 1975.
- ლადო გუდიაშვილი, დიდი მხატვრები, თბ., 2011.
- გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“. ლ. დოლიძე, „მხოლოდ დროდადრო დამარეტიანოს...“, ლექსები და სინამდვილე ქვაშეთის ტაძარზე, 2011-03-11.
- ერასტი ვაჩნაძის მოგონებები დაცულია აკად. კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში, დაიბეჭდა „ჯვარი ვაზისაში“, №1 (1990).
- მ. მაცაბერიძე, ლადო გუდიაშვილი, (ხელნაწერი).

ნათია წულუკიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

პირიქით ულისეების გენიალური გაქცევა

„რეალობა, მუდმივად დარაჯობს მხატვარს, რათა ხელი შეუშალოს მის გაქცევას. რამდენი მოხერხება სჭირდება ამ გენიალურ გაქცევას! ულისე უნდა იყო, მხოლოდ პირიქით“.¹ როგორ უნდა მოახერხო ეს „გენიალური გაქცევა“ ფოტოგრაფიის შემთხვევაში, თუ ფოტოგრაფია სწორედ იმით არის მნიშვნელოვანი, რომ სხვა ვიზუალურ ხელოვნებებთან შედარებით, მას ყველაზე მაღალი ხარისხით შესწევს რეალობის ასახვის უნარი და საკუთარი სპეციფიკიდან გამომდინარე, სრულიად აშკარაა, რომ ფოტოგრაფი რეალობას ვერ და ვერსად გაექცევა. ლოგიკურად იბადება კითხვა – ფოტოგრაფი, შესაბამისად, ვერც ულისედ შედგება? მით უმეტეს თუ ამ გაქცევას, ხელოვნების თავისებურებასთან ერთად, ხელოვანის გარშემო თვითონ არსებული რეალობაც ართულებს. მაგალითად, სახელმწიფოებრივი რეჟიმის მოთხოვნები ყველგან და ყოველთვის ართულებს ხელოვანის ბედს, რომელიც განსაკუთრებით ვლინდება მკაცრი რეჟიმის პირობებში. ავიღოთ საბჭოთა კავშირის მაგალითი – ჩვენი უახლესი წარსული. ამ წარსულში უცნაური ის იყო, რომ რეალობისაგან ყველა გარბოდა – მორჩილი უმრავლესობაც და ურჩი უმცირესობაც. უმრავლესობას გაუცნობიერებლად სჯეროდა მოგონილი სინამდვილის, რომელიც არ არსებობდა მაგრამ სწამდა. გარკვეული ტიპის საბჭოთა „რელიგიის“ მიმდევრებად იქცნენ. ხელოვანები ამ რეალობის „ხატებს“ ქმნიდნენ: მძლავრი ტექნიკა, რომელსაც საყოველთაო კეთილდღეობა მოაქვს, კეთილად მომღიმარი მუშები – ძლიერი, დაკუნთული სხეულებით, უდარდელი ბავშვები, ბედნიერი პიონერები...

¹ Ортега-и-Гассет Х; Дегуманизация искусства; Москва; 1991; გვ. 9

თუმცა, მორჩილ უმრავლესობას მეორე, განსხვავებული ნაწილიც ჰყავდა. ისინი, ვისაც არ სჯეროდა ამ მოგონილი სინამდვილის, უბრალოდ, არც ძალა შესწევდა და არც სურვილი ჰქონდა სიმართლე ეპოვნა და დაენახა. პასიურ მორჩილებაში უფრო მყუდროდ გრძნობდა თავს. მნიშვნელოვანია, რომ ამ უმრავლესობის უმრავლესობას სწორედ ეს მეორე ნაწილი შეადგენდა.

ფიზიკურ განადგურებას გადარჩენილი ურჩი უმცირესობაც ორ ნაწილად იყოფოდა: ხელოვანები ამკარად გამოხატული ანტისაბჭოთა განწყობით და ხელოვანები, რომლებიც ფარულად ატარებდნენ ანტისაბჭოთა განწყობას და ალევორიულ სამეტიყველო ენას ირჩევდნენ.

ძალიან ძნელია დაასახელო საბჭოთა კავშირის დადებითი თვისებები ან ქმედებები. ყოველ შემთხვევაში, ცნობიერად ჩადენილ დადებით ქმედებებს ვერ დაასახელებ. თუმცა, უნებლიეთ და გაუცნობიერებლად ამ უცნაურ კავშირსაც კი ჰქონდა, თურმე, გარკვეული სიკეთე. მაგალითად, ცნობილია, რომ ქართული კინო, „სასათბურე პირობებში“ არსებობდა: იყო ბევრი ფული, ბევრი ფირი, და დიდი კინოინდუსტრია.

კიდევ იყო ტიპური საბჭოთა შეზღუდვები, რომელთათვისაც თავის დადწევას ისე საინტერესოდ ახერხებდა ქართული კინო, რომ საბოლოოდ შედეგებს ქმნიდა. ეს ერთგვარი „გაქცევა“, სახელოვნებო „ტყუილი“ იყო, რომელსაც საბჭოთა ნომენკლატურა იღებდა და ტყუევდებოდა.

თუმცა არა მხოლოდ ქართული კინო, საბჭოთა მოქანდაკეები, მხატვრები, ფოტოგრაფებიც ასევე სასათბურე პირობებში იყვნენ. შეზღუდულ სივრცეში „სამაგალითო ქცევის“ შემთხვევაში მსუყე ლუკმის გადმოვლება ზოგადად სახასიათო რეჟიმებისთვის.

საბჭოთა კავშირის მიერ ქართულ კინოსთან მიმართებაში ამგვარი „სასათბურე პირობები“ უნებლიეთ „ჩადენილ სიკეთედ“ შედგა, სახვით ხელოვნებასთან მიმართებაში კი ჩვეულებრივ მავნებლობად იქცა: ბელადები, პარტიული მუშაკები, კოლმეურნეები, მშრომელები, პატარა პიონერები...

სამაგალითო ერთფეროვნებით ასახულ-გამოსახული სამაგალითოდ ერთფეროვანი ბედნიერი და კმაყოფილი მოქალაქეები. თუმცა, გენიალური გაქცევა ამ ფოტოგრაფიაშიც მოახერხეს „პირიქით ულისეებმა“. უფრო მეტიც, სწორედ საბჭოეთი გახდა თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მიმდინარეობის – ფოტოკონცეფტუალიზმის წარმოშობის ადგილი. პირველი ფოტოკონცეფტუალისტი დუან მიქალზი 60-იან წლებში მოსკოვში ჩვეულებრივ ტურისტად ჩამოსული, მეგობრისგან ნათხოვარი ფოტოაპარატით იწყებს გადაღებას, და მოგვიანებით იხსენებს, რომ ფოტოგრაფად საბჭოთა კავშირმა ჩამოაყალიბა. საბჭოთა საქართველოს მოქალაქე, პირველი ქართველი ფოტოკონცეფტუალისტი ბორის შავერდიანი კი ყველას და ყველაფერს გაურბის, საკუთარი პიროვნების საზღვრებში იკეტება და არანაირად ითვალისწინებს „მოდარაჯე რეალობას“. არც მიქალზის შესახებ იცის რაიმე, უბრალოდ რეალობის უარყოფას ისიც ფოტოგრაფიით ახერხებს.

რა იყო საბჭოთა კავშირში ისეთი, რაც აიძულებდა, მოთხოვნას უჩენდა ადამიანებს, რეალობისათვის თვალი აერიდებინათ და ალტერნატიული რეალობა შეექმნათ, დროითი და სივრცითი საზღვრების მიღმა ჰქონოდათ დიალოგი? შესაძლოა, ის რკინის ფარდა, რომელიც ყველგან და ყველაფერზე იყო ჩამოფარებული და აშკარად აგრძნობინებდა ადამიანს, რომ რეალობა არ არის რეალობა. შესაძლოა, ის მასობრივი ფსიქოზი, რომელიც დედამიწის ერთი მეექვსედის ბინადარ მილიონებს ათწლეულების განმავლობაში აიძულებდა, რაღაც გაურკვეველი იდეალებით შეპყრობილი ბედნიერი ერის წარმომადგენელთა როლი ეთამამათ და არც კი ეფიქრათ მოჩვენებითი რეალობის მიღმა არსებულ „რეალურ რეალობაზე“. შესაძლოა, ის მცირერიცხოვანი, ერთეული გამონაკლისები, რომლებიც ვერაფრით ერგებოდნენ კომუნისტის მშვიდ ფსიქოზს და მილიონების ფონზეც არ იკარგებოდნენ. მოკლედ, ფაქტია, რომ საბჭოთა კავშირი მეტაფორების, ალევორიულობის არსებობის სურვილს ბადებდა, ეს

ფოტოგრაფებიც ფოტოგრაფებად ამ სურვილის შედეგად ყალიბდებიან, ოღონდ სრულიად არღვევენ ფოტოგრაფიის მხატვრულ პრინციპებს, ახალ დუალისტურ, კონცეფტუალურ რეალობას – ფოტოკონცეფტუალიზმს, „ეს აქ იყოს“ ნაცვლად „ეს აქ შეიძლება იყოს“ ქმნიან.

მართალია, რეალობის მიღმა აზროვნება, ალგორითმი სამტყველო ენა აბსოლუტურად ყველა სახელოვნებო დარგისთვისაა, რომელიც მათ საფუძველშივე დევს და ამ მოთხოვნის წარმოშობას ვერც XX საუკუნეს მივაწერთ და ვერც საბჭოთა კავშირს. მაგრამ, მთავარი სწორედ ისაა, რომ ფოტოგრაფიას სრულიად განსხვავებული საწყისი აქვს და მის ძირითად თვისებასა თუ დანიშნულებას ზუსტად რეალობის ასახვა, ზუსტი ასლის შექმნა, არსებულის ვიზუალური კვლევა და „შესწავლა“ წარმოადგენს. საბჭოთა რეალობა კი, ალბათ, ადამიანში დაუძლეველ სურვილს ბადებდა რეალობის „დეზერტი“ ყოფილიყო და ფოტოგრაფიაც ამ დეზერტირობის საშუალებად გამოეყენებინა – ბორის შავერდიანი საკუთარ თავს „ყოფიერების დეზერტის“ უწოდებს, ღუან მიქალზი კი – „ფოტოგრაფიის დეზერტის“.

თუმცა, მნიშვნელოვანია, რომ საბჭოთა სივრცეში, ფოტოკონცეფტუალიზმამდე 1930-1980-იან წლებში არსებული ფოტოგრაფიული პრინციპებიც, თავისებური გაქცევა იყო, ოღონდ გააზრებულად იძულებითი, სხვისაგან ნაკარნახევი. შესაბამისად, ის ვერც შედგებოდა როგორც სახელოვნებო აქტი, რადგანაც ხელოვნება პირად არჩევანს, დამოუკიდებლად გაქცევას მოითხოვს შემოქმედისაგან. ეს კი სიმართლის შიშით, თავდაცვის ინსტინქტით გამოწვეული, სხვისგან ნაკარნახევი გზა, კოლექტიური მორჩილება იყო, რომელიც რეალობისათვის თვალის არიდებას, ვიზუალური სიყალბის მოჩვენებით სინამდვილედ გასაღებას გულისხმობდა. გავრცელებული ფოტოსტილი არანაირად შეესატყვისებოდა ნამდვილი ფოტოგრაფიის თვისებებს. ტიპურ საბჭოთა ფოტოგრაფიებზე წარმოდგენილი სცენები ძალიან შორს იყო რეალობის მიუკერძოებელი ასახვისგან, საბჭოთა ფოტოგრაფია

არანაირად წარმოდგენდა „ჩაურევლობის აქტს“. საბჭოთა ნომენკლატურა კარგად აფასებდა ფოტოგრაფიის, როგორც პროპაგანდის მექანიზმის დანიშნულებას, ამიტომაც ეს ფოტოგრაფია სწორედ ბიუროკრატიული აპარატების მიერ ჩამოყალიბებული წესების, „ახალი რელიგიის“ მიხედვით იქმნებოდა. შესაბამისად, მცირე გამონაკლისების გარდა, ამგვარი „ჩარევის“ შემთხვევაში, ეს ფოტოგრაფია ვერ შედგა, როგორც მხატვრული ფასეულობა. საბჭოთა რეალობა, მისი მკაცრად გაწერილი მოთხოვნებით ვერ გახდა ახალი ღირებულებების სამშობლო. თავისთავად, საბჭოთა ფოტოგრაფია ძალიან საინტერესოა როგორც სოციალური მოვლენა. ხელოვანებს საბჭოთა წყობამ ახალი მოთხოვნები წაუყენა – ეს შედგენილი რეალობა, „დადგმული ბედნიერება“¹ – „ფოტოგრაფებს არ უნდა გადაეღოთ მათი გარემომცველი რეალობა ისეთი, როგორც ის სინამდვილეში იყო. ფოტოგრაფები და სხვა სახელოვნებო დარგის წარმომადგენლები უნდა გამხდარიყვნენ საბჭოთა ხელისუფლების რუპორები, რომლებიც ახალგაზრდებს მოუწოდებდნენ სრულიად ახალი ქვეყნის აშენებისაკენ. მთავარი იყო სოციალური თანასწორობისა და სამართლიანობის იდეის პროპაგანდა. ამისათვის ფოტოგრაფების ობიექტივებს მთლიანად უნდა შეეცვალათ რეალური სამყარო. თავიანთი ფოტოებით ხალხისათვის უნდა დაენახებინათ ნათელი მომავალი და დაემტკიცებინათ საბჭოთა წყობის ჭეშმარიტება“.² გააზრებული გაყალბების ამკარა მაგალითად ყველაზე ცნობილი საბჭოთა ფოტო, საბჭოეთის უმთავრესი გამარჯვების ამსახველი ეგვიპტი ხალხის ფოტო – „დროშის აღმართვა რეისსთავზე“ შეგვიძლია მოვიყვანოთ. ამ ფოტოს შესახებ, მოგვიანებით, გაყალბებების მთელი კასკადი გამოჟღერდა: ფოტო სპეციალურად იყო დადგმული

¹ Staging Happiness: The Formation of Socialist Realist Photography -<http://www.nailyaalexandergallery.com/exhibitions/staging-happiness-the-formation-of-socialist-realist-photography>

² Советское фотоискусство — история в фотографиях <http://www.fotokomok.ru/sovetskoe-fotoiskusstvo-istoriya-v-fotografiyax/solnyschkin.35photo.ru/journal/4155.html>

ამერიკელი ფოტოგრაფის, ჯო როზენტალის 1945 წლის 23 თებერვალს გადაღებული „დროშის აღმართვა ივო ჯიმაზე“ მიხედვით. ფოტოგრაფი სპეციალურად შეკერილი დროშით მოსკოვიდან ბერლინში გაემგზავრა, რამდენიმე ჯარისკაცს სთხოვა დახმარებოდნენ დროშის დამაგრებაში ერთ-ერთ ნახევრად დამსხვრეულ ქანდაკებაზე და მთელი ფირი შეაღია ამ სცენის გადაღებას. ჯარისკაცების გვარები სპეციალურად იყო შეცვლილი. სტალინის პატივსაცემად ჩათვალეს, რომ რუს მიხაილ ეგოროვთან ერთად გამართლებული იქნებოდა ქართველი პერსონაჟი – მელიტონ ქანთარია. რეალური პერსონაჟები კი მხოლოდ 1990-იან წლებში გაამჟღავნა ავტორმა: ალექსეი კოვალიოვი, აბდულჰაკიმ ისმაილოვი და ლეონიდ გორიჩევი. ფოტოს ორიგინალ ვერსიაზე ერთ-ერთ ჯარისკაცს ორივე ხელზე ეკეთა საათი, რომელიც სპეციალური რეტუშირებით გადაფარეს. როგორც ხალღეი რედაქტორის მითითების შემდეგ იხსენებს, – თვითონ ამოფხიკა ნემსის წვერით, საბჭოთა ჯარების მორღდიორობა რომ არ გამოაშკარავებულყო.

მოკლედ, საბჭოთა კავშირმა შექმნა უნიკალური ფენომენი – დოკუმენტური ფოტოგრაფია, რომელიც არ იყო დოკუმენტური, რომელსაც არაფერი ჰქონდა საერთო რეალობასთან. თუმცა, აღიარებული იყო დოკუმენტურად და, ამასთანავე, იმდენად შორს იყო თუნდაც ჩვეულებრივი ბანალური სინამდვილისაგან, რომ მისი არავის სჯეროდა – არც ფოტოგრაფს, არც პერსონაჟს, არც დამკვეთს და არც იდეოლოგიის ავტორებს. ეს იყო ერთგვარი ტოტალური შეთანხმება ტყუილის შესახებ. „სოციალისტურმა რეალიზმმა შექმნა წარმოუდგენლად ძლიერი სიმბოლიზმი და მითოლოგია, რომელიც აღიღებდა ახალი საბჭოთა ქვეყნების მიღწევებს და აიდეალებდა სოციალისტური ცხოვრების სტილს. ფოტოგრაფია იყო ყველაზე მნიშვნელოვანი სახელოვნებო იარაღი – გამიზნული კოლექტიური ცნობიერების ჩამოყალიბებისათვის, რომელსაც ახალი საბჭოთა ადამიანი უნდა შეექმნა. გაიცემოდა უამრავი შეკვეთა, რომლებზეც ასახული იყო ჰეროიკული გარეგნობის მშრომელი ქალები და მამაკაცები, მხიარული პიონერები, უხვი

მოსავალი, შეიარაღებული ძალების ძლევამოსილება, ახალი ეკონომიკური პოლიტიკის მიღწევები. მოკლედ, საბჭოთა ფოტოგრაფები ახალ ხატებს ქმნიდნენ“.¹

ეს ხატები, როდესაც იდეოლოგიის სრულყოფილი გათვალისწინებითა და მორჩილებით იქმნებოდნენ, ზოგჯერ სრულიად კომიკურ სიტუაციებს ასახავდნენ. მაგალითად, ირაკლი ბერეჩიკაძის ფოტო – „დიდი თეატრის სოლისტი, სახალხო არტისტი ზურაბ სოტკილავა ქუთაისის სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად ასრულებს კავარადოსის არიას პუჩინის ოპერიდან „ტოსკა“ ქუთაისის კონსტიტუციის სახელობის მცირეგაბარიტიანი ტრაქტორების ქარხანაში. ქუთაისი, 27.07.1979“. სრულიად ნათელია მსმენელისა და მომღერლის იძულებითი შეხვედრა. ადვილი მისახვედრია, რომ არც ქუთაისის კონსტიტუციის სახელობის მცირეგაბარიტიანი ტრაქტორების ქარხნის თანამშრომლები იწვოდნენ კავარადოსის არიის მოსმენის სურვილით და არც ზურაბ სოტკილავასთვის იქნებოდა მცირეგაბარიტიანი ტრაქტორების ქარხნის აკუსტიკა და გარემო იდეალური ადვილი ამ არიის შესასრულებლად. სიტუაციის ასეთი აბსურდულობის ფონზე მსახიობის მიერ შენარჩუნებული არტისტული პოზა კიდევ უფრო ამძაფრებს ფოტოზე ასახული სიუჟეტის კომიკურობას. მხატვრული ღირებულებები კი თავისთავად ქრება, იდეოლოგიურ მოთხოვნებს და მათდამი მორჩილებას ეწირება.

თუმცა, სრულიად ბუნებრივია, რომ ფოტოგრაფიაშიც არსებობდა გამონაკლისები, რომლებსაც განსხვავებული გემოვნება და ხედვა ჰქონდათ და საბჭოთა, მაგრამ სხვა რეგისტრის ხელოვნებას ქმნიდნენ. არსებობდნენ ფოტოგრაფები, რომლებიც იმ და იმგვარ ყოფაშიც ხედავდნენ და პოულობდნენ განსხვავებულ ხიბლს, საკუთარ სათქმელსა და ადვილს. ასეთ მაგალითებად, სრულიად საკმარისია, თუნდაც ორი ყველაზე მკაფიო გამონაკლისის – ალექსანდრე როდჩენკოსა და გურამ თიკანაძის დასახელება.

¹ Staging Happiness: The Formation of Socialist Realist Photography -<http://www.nailyaalexandergallery.com/exhibitions/staging-happiness-the-formation-of-socialist-realist-photography>

სტილისტური თვალსაზრისით, ისინი სრულიად განსხვავებული ფოტოგრაფები არიან, თუმცა მათ საერთო სახელოვნებო პლატფორმა აქვთ. კადრებს ისინი ყოველთვის პირველადი სახით, ხელუხლებელს ტოვებენ, ფოტოობიექტივსა და რეალობას შორის თითქოს არ ერევან. თუმცა, საბოლოო ეფექტს დუალისტური ხერხით აღწევენ: ჩაურევლობისა და თანამონაწილეობის აქტს შორის ოქროს შუალედს პოულობენ. გარკვეულ მომენტში ფოტო არსებობას წყვეტს, როგორც ფოტოგრაფის უბრალოდ ჩვეულებრივი ვუაიერისტული რეაქცია და ზუსტად, მკაფიოდ დაფიქსირებულ პოზიციად იქცევა. ისინი ფაქტს მხოლოდ მათთვის სასურველი, მისაღები ფორმით გვაწვდიან, ანუ – „გვაიძულებენ შევიძინოთ ისეთი ხედვა, ისეთი ცოდნა ფაქტის შესახებ, როგორც არასოდეს გვქონია“. მათი რაკურსები, პერსონაჟები განსხვავებული ხედვის წერტილიდან გვანახებენ რეალობას.

ისინიც თავისებური ულისეები იყვნენ, ულისეები, რომელთა ნიჭმა გამოსავალი იპოვა და ამით გაექცნენ რეალობას. ორივე საოცრად პოპულარული იყო სიცოცხლეშიც, და დღესაც ხარისხის ნიშნებს წარმოადგენენ. თუმცა, კიდევ სხვა ტიპის ულისეებიც იყვნენ საბჭოეთში, ძალიან არაპოპულარული, ყველასათვის უცნობი, საკუთარ რეალობას თავშეფარებული, გაცნობიერებულად თვითგარიყულები. ეს ფოტოგრაფები ასევე არაპოპულარულ და არამასობრივ, მასებისათვის არამომზიდველ სიუჟეტებს და ადამიანებს იღებდნენ.

შალვა ალხანაიძის¹ ცივილიზაციისაგან მიტოვებულ, ტიპური თანამედროვე ადამიანისაგან გაუდაბურებულ გარემოში

¹ თვითნასწავლი ფოტოგრაფი შალვა ალხანაიძე (1927-1978) საქართველოს მაღალმთიან რეგიონში – მთა-თუშეთში (სოფელი დანო) დაიბადა. სუსტი ჯანმრთელობის გამო, შალვა ალხანაიძე იძულებული იყო რეგიონისთვის ტრადიციულ საქმიანობაზე – მეცხვარეობაზე ეთქვა უარი და შედარებით იოლი ხელობით ერჩინა თავი. 1955 წელს ახლო ნათესავის რჩევითა და დახმარებით შალვა ალხანაიძემ ფოტოსურათების გადაღება შეისწავლა და საკუთარ სახლში მოიწყო ფოტოსალონი, რომელიც იმ დროს რეგიონისთვის ერთადერთი იყო. 1955- 1976 წლებში შალვა ალხანაიძემ რამდენიმე თაობის ფოტოპორტრეტები და მთა-თუშეთის ყოფის ამსახველი უნიკალური ფოტოარქივი შექმნა.

რაღაც სხვა მისტიკაა შენარჩუნებული. ფოტოების მხატვრული და შინაარსობრივი მონუმენტურობა თითქოს თავისთავადი, თანდაყოლილი თვისებაა და ავტორის ჩარევის გარეშე იქმნება. ფოტოგრაფის გამომსახველობითი ხერხები იმდენად ლაკონური და ძუნწია, რომ ზედმეტად არ ერევა, თითქოს უფრთხილდება და უბრალოდ არ არღვევს ამ ჰარმონიას. თუმცა, სოფელ დანოში მცხოვრები თვითნასწავლი თუში ფოტოგრაფი ბევრით ვერც ვერაფრით გაამდიდრებდა საკუთარ ფოტოგრაფიას, რომელსაც საკუთარ სახლში მოწყობილ სტუდიაში, მუქი ქსოვილის ან „ადიალანამოფარებული“ კედლის ფონზე ქმნიდა. ამ ლაკონურ გარემოში გადაღებული საპასპორტო ფოტოები ქართული პორტრეტული ფოტოგრაფიის ერთ-ერთ საუკეთესო ნაწილს წარმოადგენს. ეს ფოტოები მხოლოდ პირობითად არის საპასპორტო, რადგანაც ავტორი ერთადერთი ფართოკუთხიანი ობიექტივით სტანდარტულ 3/4 - ზე ფოტოებს ვერ იღებდა, ამიტომ ჯერ მთელი სხეულით აფიქსირებდა პერსონაჟს და შემდეგ აკეთებდა „კროპირებას“. თუმცა, ასევე საეჭვოა, რომ ყველა ეს პორტრეტი მხოლოდ საპასპორტო ფუნქციითა და დანიშნულებით ყოფილიყო გადაღებული. ვფიქრობ, ალხანაიძისთვის ეს ფოტოგრაფიული სტუდიაც უნდა ყოფილიყო, სადაც მისთვის საინტერესო პერსონაჟებს იწვევდა გადასაღებად, რაზეც სწორედ პერსონაჟების მრავალფეროვნება და თვისობრივი განსხვავებები მიგვანიშნებენ, მაგალითად, „ბანტიან ქალუკა“ არანაირად შეესაბამება საბჭოთა საპასპორტო ასაკს. მაგრამ, იმისგან განსხვავებით, თუ რას, უფრო სწორად, – როგორ ხედავდნენ განსაკუთრებული ერთეულები, ან პროპაგანდის მექანიზმში უმნიშვნელო ელემენტებად ჩართული უმრავლესობა, მაინც არსებობდა კიდევ სხვა რეალობა, რომელიც ამ ფოტოებზე არ არის გადმოცემული, რადგან არც „დადგმულ ბენდიერებას“ და არც ერთეულების განსხვავებულ გემოვნებას და ხედვას არ შეესაბამებოდა ნაცრისფერი და ერთფეროვანი ყოფა.

ვფიქრობ, ამ ყოველდღიურ ჩვეულებრივობას ყველაზე კარგად 1959 წლის ჟურნალ LIFE-ის საბჭოთა კავშირის

დედაქალაქში პირველი დასავლური დეფილეს ამსახველი რეპორტაჟი გადმოგვცემს. ეს ფოტოები – ღრმა მხატვრულ დატვირთვის მოკლებული, ვიზუალური დოკუმენტები, – ვიზუალური ინფორმაციაა. მოსკოვის ქუჩებში, საბჭოთა ადამიანების გარემოცვაში მოსეირნე დიორის მოდელების ფოტოებზე ასახული განსხვავებული ტიპაჟების რადიკალური დაპირისპირება უბრალოდ ფოტოსასპენზს ქმნის – ორი განსხვავებული სამყაროს შემაშფოთებელი ხარისხის კონტრასტი სრულყოფილად წარმოაჩენს ამ მწირ ერთფეროვნებაში გამოკეტილი ხალხის ყოფით, ფიზიკურ თუ მენტალურ სიღარიბეს.

ამ სიღარიბის შელამაზება, გამდიდრება და გაფერადება, შემოქმედების თემად, შთაგონების საგნად ქცევა, გარკვეული ტიპის ხელოვნებისათვის, სრულიად შეუძლებელ და, ალბათ, არასასურველ, არამიმზიდველ მისიასაც წარმოადგენდა. შემოქმედებითი პერსონებისთვის გამაღიზიანებელ ფაქტორად არა მხოლოდ საბჭოთა, არამედ ნებისმიერი რეალობა უნდა მოვიაზროთ. თუმცა ამ შემთხვევაში, საბჭოეთმა განსაკუთრებული სიმძაფრით შეასრულა კატალიზატორის როლი და ფოტოკონცეფუალიზმის წარმოშობა განაპირობა.

სწორედ აქ ჩნდებიან ახალი ტიპის პირიქით **ულისეები**, ხელოვნები, რომლებიც აღარ მოგზაურობენ აქ, ამ სამყაროში. მათი მოგზაურობა ამ „ღარიბი“ სამყაროსაგან თავის დაღწევა – სხვაგან წასვლის, ახალი სამყაროს შექმნის, გამოგონების ისტორიაა. ისინი ადამიანებისთვის ნაცნობ ყოფაზე უბრალოდ თვალს ხუჭავენ, სრულ იგნორირებას უკეთებენ და პარალელურ რეალობას ქმნიან. შესაბამისად, შინაარსთან ერთად, მათი ხელოვნების სტილი, შესრულების მეთოდები და ხერხებიც რადიკალურად განსხვავებულია.

სრულიად უცნაურია, რომ ისევე, როგორც ტიპურ საბჭოთა ფოტოგრაფებს, „დადგმული ბედნიერების“ ავტორებს, ასევე ფოტოკონცეფტუალისტებს ფოტოგრაფიაში ერთი პრინციპი აერთიანებთ – მათ გააუქმეს ფოტოგრაფიის, „როგორც ჩაურევლობის აქტის“ ცნება. ყველა მათგანი ქმნის იმ

მოჩვენებით რეალობას, რომლის ასახვაც სჭირდება ფოტოზე, და რომელიც მხოლოდ ნაწილობრივ არის, ან/და უბრალოდ ჰკავს რეალობას. მათი განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ „დადგმული ბედნიერების“ ავტორები ბოროტად სარგებლობენ სპექტატორის ნდობით და ტყუილს სიმართლედ ასაღებენ. ფოტოკონცეფტუალიზმში კი ხელოვანი და სპექტატორი ამკარად თანხმდებიან, რომ ისინი სხვა რეგისტრის რეალობის ვიზუალიზაციას ახდენენ და პირიქით, აქ ფოტოგრაფია ჩვეულებრივი რეალობის ერთგვარი ფილოსოფიური ანალიზია.

მაგრამ, ორივე ტიპის ფოტოგრაფები, რადიკალებს წარმოადგენენ, ორივე ტიპის ფოტოგრაფები სცდებიან (იდეოლოგიური დაკვეთით მოქმედი ფოტოგრაფები) ან გააზრებულად უარყოფენ (ფოტოკონცეფტუალისტები) კლასიკური ფოტოგრაფიის პრინციპებს. რაც ადასტურებს, რომ კლასიკური ფოტოგრაფია არ არის ასეთი პოლარული გადაწყვეტილებების მიღებისა და დაფიქსირების ტერიტორია, აქ განსხვავებას „კარგსა და ცუდ ფოტოს შორის ერთი მილიმეტრი წყვეტს“. ეს მილიმეტრული ვიზუალური აზროვნება კი მხოლოდ იმ ულისეების თვისებაა, რომლებიც ნებისმიერ გარემოში, თუნდაც საბჭოთა ერთფეროვნებაში პოულობენ სცენას, რომელიც რეალობაა, მაგრამ ის რეალობა, რომლის დანახვაც მხოლოდ მათ შეძლეს, ჩვეულებრივი თვალისათვის უხილავი ჩვეულებრივი ყოფის, რეალობის „სიურპრიზები“. მათთვის ფოტოგრაფია ინარჩუნებს მთავარს – „ეს აქ იყო“ პრინციპს და „ჩაურევლობის აქტის“ თვისებას. მათ უბრალოდ აქვთ უნარი – ის მილიმეტრები და წამის მეათასედები შეარჩიონ, რომლებიც ყველაზე კარგად ნაცნობ ფაქტზე, გარემოზე, ადამიანზე, საკუთარ თავზე მოულოდნელ, შენთვის უხილავ და თან ძალიან მნიშვნელოვან დეტალებს დაგანახებენ. შესაბამისად, ეს „რეალობის მსახური“ დოკუმენტალისტის ფოტოგრაფებიც პირიქით ულისეები არიან. საერთოდაც ხელოვნების ისტორია ხომ სწორედ „გენიალური გაქცევებისაგან“ შედგება და ნებისმიერი შემოქმედიც

ყოფიერების მშვიდ დინებას თავდაღწეული სხვა სამყაროში მოგზაური ულისეა, რომელიც იმ სხვა სამყაროს გამოცდილებას გვაზიარებს დედამიწის ბინადრებს.

და რეალობის ამსახველი ფოტოების ნაცვლად, სულაც „არ არის შემთხვევითი, რომ ახლა ამას კითხულობთ.

მე ვაკეთებ შავ ნიშნებს თეთრ ფურცელზე. ეს ნიშნები ჩემი აზრებია. თუმცა არ ვიცი, რატომ კითხულობთ ახლა ამას, ჩვენი ცხოვრების გზები მაინც გადაიკვეთა... ამ რამდენიმე წინადადებაში ჩვენ შევხვდით აქ. ეს სულაც არ არის შემთხვევითი, რომ ახლა ამას კითხულობთ. ეს წუთი თქვენ გელოდათ, მე თქვენ გელოდით. ნუ დამივიწყებთ.

ლუან მიქალზი.“

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Ортега-и-Гассет Х; Дегуманизация искусства; Москва; 1991;
- Staging Happiness: The Formation of Socialist Realist Photography - <http://www.nailyaalexandergallery.com/exhibitions/staging-happiness-the-formation-of-socialist-realist-photography>
- Советское фотоискусство — история в фотографиях - <http://www.fotokomok.ru/sovetskoe-fotoiskusstvo-istoriya-v-fotografiyax/ solnyschkin.35photo.ru/journal/4155.html>

მუსიკათმცოდნეობა

მარინა ქავთარაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის ვ.
სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის მიმართულების
ხელმძღვანელი, პროფესორი

ბია ყანჩელის მუსიკა კულტურათა დიალოგის ჭრილში

ქიქნება ვია ყანჩელის დაბადებიდან 80 წლისთავს

პრეამბულა

ყველაზე რთული საკომპოზიტორო შემოქმედებაში საკუთარი თავის ნახვაა და ყოველი კომპოზიტორი სწორედ იმდენად არის ღირებული, რამდენადაც ის ინდივიდუალური, საკუთარი „მეს“ მქონეა. ყანჩელის საკომპოზიტორო ხელწერას გამორჩეული ინდივიდუალობის ბეჭედი აზის. და კიდევ ერთი, ამ ინდივიდუალობას ასევე გამორჩეულად მყარი, ღირებული მსოფლმხედველობითი ორიენტირები გააჩნია.

ამავე დროს, ყანჩელს ხშირად საყვედურობენ „ეკლექტიზმს“¹; ვინაიდან მისი მუსიკა მრავალმრიანი და მასში სხვადასხვა ეპოქათა კულტურის დიალოგი იკითხება.

ამიტომ, კომპოზიტორის ტექსტი უნდა გავიაზროთ როგორც ნიშნთა სისტემა, რომელიც აზრობრივი ინფორმაციის მატარებელია. ამასთანავე, ტექსტისთვის მნიშვნელოვანია მისი, როგორც ნიშნობრივი სისტემის წარმოდგენა, ვინაიდან ნიშნის მნიშვნელობის წვდომით, ჩვენ გვაქვს საშუალება ჩავწვდეთ მის სიღმისეულ აზრს.

აზრი, მნიშვნელობა იბადება როგორც მათი სემანტიკური ვექტორების გადაკვეთის შედეგი, რომელსაც გაყავს ის ფართო კულტურულ კონტექსტში; ის ქმნის საფუძველს

¹ პოსტმოდერნისტებმა მოახდინეს ამ ტერმინის „რეაბილიტაცია“ და ის ახალი ტერმინოლოგიით ჩაანაცვლეს – „კოლაჟი“, „პოლისტილისტიკა“, „ახალი ეკლექტიკა“.

პოსტმოდერნისტული სტილის აზროვნების, როგორც „ციტატური აზროვნების“, ხოლო პოსტმოდერნისტული ტექსტების – როგორც „ციტატური ლიტერატურის“ (ბ. მორისეტი) შეფასებისათვის. მხედველობაში გვაქვს არა წინარე ეპოქების ტექსტების მსგავსი გაერთიანება საერთო კონტექსტში, რაც არახალია ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის.¹ საბაზო მნიშვნელობად გამოდის პალიმპსესტი ანუ ტექსტი, ინტერპრეტირებული როგორც სხვა ტექსტებზე გადაწერილი სუფთა ფურცელი – „ტაბულა რასას“, რომელიც კარგავს თავის აზრს. საქმე გვაქვს გაცრეცილ, მრავალგზის გადაწერილ „პერგამენტთან“ პალიმფსესტთან, რომელთა გარჩევა, ხშირად, ძალიან რთულია“ (მ. ფუკო). პალიმფსესტთან კავშირში შეუძლებელია გავაცალკევოთ გარეგანი შინაგანისაგან, გავმიჯნოთ სემანტიკური ანარეკლები და ავტოქთონური მნიშვნელობები. ტექსტი უნდა გავიგოთ, როგორც პერმანენტული პროცესი კულტურულ გარემოსთან მნიშვნელობათა კოდების გაცვლისა.

მოსხენების თემა ინიცირებულია იმით, რომ გია ყანჩელის მუსიკალური ესთეტიკა ეხმიანება პოსტმოდერნისტულ ფილოსოფიას, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, ენათა და ხედვათა პლურალიზმს გულისხმობს და „ტექსტის“ ინტერპრეტაციათა უსასრულობას აღიარებს.² გია ყანჩელის მუსიკა ინტერტექსტუალურია, ანუ ტექსტოლოგიის გაგების თანახმად, მისი ტექსტი, როგორც არტიკულირებადი ფენომენი, ხასიათდება ურთიერთქმედებით კულტურის სემიოტიკურ გარემოსთან.

„ახალი საკრალურობა“

გია ყანჩელის საერო ნაწარმოებებში რელიგიურ-ფილოსოფიური კონცეფციით და მედიტაციური დრამატურგიით,

¹ მაგალითად, ანტიკურ პერიოდში ცენტონები ვირგილიუსის ნაწყვეტებით, რომელშიც ციტატის ავტოქთონურ კონტექსტთან დაკავშირებული, კონოტაციური მნიშვნელობა ჩრდილშია მოქცეული და ყოველ ციტატას უშუალო დენოტაციური სემანტიკა აქვს შენარჩუნებული.

² იხ.: ქავთარაძე მ., „სტილი, როგორც ნიშანთა სისტემა პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში“// ჟურნალი „სემიოტიკა“, № 1, 2007, გვ. 53-62.

„საკრალური“ ჭარბობს „ყოფით-წარმავალს“; ჟანრული შემადგენლებიდან წამყვანი ადგილი უჭირავს საკულტო ჟანრის ნიშნებს: ლიტურგია, ლოცვა, სასულიერო ჰიმნი, რეკვიემი, მესა.

„საკრალურობის“ თემასთან მიმართებით მისი შემოქმედებითი იმპულსების ამხსნელ მოტივაციას, დაწყებულს ბავშვობის მოგონებებიდან, უხვად ვხვდებით სხვადასხვა ინტერვიუსა და დიალოგებში¹ – მისთვის მუსიკა თავისი არსით რელიგიურია ამ სიტყვის უმაღლესი გაგებით და არ არის გაიგივებული კონკრეტულ კონფესიასთან: „მხოლოდ ეხლა ვხვდები, თუ როგორი მნიშვნელოვანი იყო ჩემთვის ის, რომ დედა მატარებდა კათოლიკურ ეკლესიაში, სადაც კონსერვატორიის სტუდენტი ორდანზე უკრავდა ლუთერანელი ბახის მუსიკას. ბებია კი მატარებდა მართლმადიდებლურ ეკლესიაში. ეხლა ვფიქრობ, რომ კარგი მუსიკა, ყოველ შემთხვევაში ის, რომელიც მე მომწონს, ფართო მნიშვნელობით ყოველთვის რელიგიურია, თუნდაც მისი ავტორი არ დადიოდეს ეკლესიაში და არ იცავდეს რელიგიურ წესებს“. აქ შეიძლება გავიხსენოთ ლეონარდ ბერნშტაინის აფორიზმიც, რომელიც მოჰყავს თავის წიგნში ნ. ზეიფასს – „თუ თქვენ გიყვართ მუსიკა, თქვენ ხართ მორწმუნე, როგორც არ უნდა ცდილობდეთ ამის დაფარვას“.²

საკრალური საწყისის წამყვანი როლი ზემოქმედებას ახდენს რიგი ნაწარმოებების მედიტაციური ტიპის დრამატურგიაზე, რელიგიურ-ფილოსოფიური ტრაგედიის კონცეფციაზე გასხვიოსნების, კათარსისის, გარდასახვის ზონით, რომელიც ნაწარმოებების კოდის მონაკვეთებს ემთხვევა (ოპერა „და არს მუსიკა“, „სტიქსი“, ლიტურგია „ქართო დატირებული“, მეტატიკლი „ღამე შობის გარეშე“, „სევდა ნათელი“, ლამენტო, VII სიმფონია).

¹ Зейфас Н., Гия Канчели в диалогах с Н.Зейфас, М., 2005; Зейфас Н., Песнопения. О музыке Ги Канчели. М., 1991.

² Зейфас Н., Гия Канчели в диалогах с Н.Зейфас. М., 2005

ინტერტექსტუალობა თემატიზმის დონეზე

ურთიერთქმედების და სინთეზის განხორციელება ყანჩელის შემოქმედებაში შეუძლებელი იქნებოდა თემატურ დონეზე წარმოდგენილი ინტერტექსტუალობის გარეშე, რომლის შემაღველი ნაწილია პოლისტილისტიკა. ინტერტექსტუალობა პირველად ჩნდება ყანჩელთან ჯერ კიდევ სიმფონიებში, რომლებშიც შეიჭრა კინოდრამატურგიის, მონტაჟის პრინციპები, კარნავალურობა. რაზეც დიდი გავლენა მოახდინა ყანჩელის ურთიერთობამ კინოსთან (შენგელაია, დანელია) და თეატრთან, კერძოდ, რობერტ სტურუასთან, რომელიც თავად აქტიურად იყენებს ამ ხერხებს. პოლიალუზიები მის V სიმფონიაში გამოიკვეთება სტილიზაციის პრინციპით, იგი ხორციელდება კომპოზიტორის მიერ ტიპური ინტონაციური კომპლექსების გამოყენებით, რომელთაც აქვთ მყარი სემანტიკური მნიშვნელობა.

ყანჩელის თემატიზმი უკიდურესად უბრალოა, მკაფიოდ გამოკვეთილი სხვადასხვა ეპოქის სტილური იდიომებით, სხვადასხვა საკულტო, ფოკლორული, თანამედროვე პოპ-მუსიკის ნიმუშები, მათ შორის საკუთარი თემები კინო და თეატრალური მუსიკიდან. ის მხოლოდ მონიშნავს მათ კონტურებს, „სილუეტებს“ და თითქოს ბოლომდე უთქმელს ტოვებს. ასე იბადება თემატური კალეიდოსკოპი მის ნაწარმოებებში, რომელმაც ევროპული კულტურის მთელი სივრცე შეისისლხორცა, დაწყებული შუასაუკუნეებიდან, თანამედროვეობით დამთავრებული. ტემბრულ-ფაქტურული ხერხებით ეს თემატური წარმონაქმნები, ხშირად 3-4 ბგერიანი კომბინაციით, დიფერენცირებულია დრამატურგიულ სფეროებად, რომლებიც განაწილებულია დროსა და სივრცეში. ეს აძლევს საშუალებას კომპოზიტორს მუსიკალურ პროცესში „ჩანერგოს“ სხვადასხვა ეპოქის სტილური „იდიომები“, ციტატები, ალუზიები, და მათგან შექმნას კოლაჟური მოზაიკა. ყანჩელი მიმართავს თეატრისა და კინომუსიკის ავტოციტირების ხერხს და ამას სიმბოლურ დატვირთვას ანიჭებს, რაც მრავალშრიან სემიოტიკურ არაერთგვაროვან

ტექსტს წარმოქმნის. ეს ჩანარები შემოდის ხან აგრესიულად, მძაფრად, ხან თანდათან იკრებს სრულ სახეს, ცალკეული ბგერების ინტონაციური კომბინატორიკის პრინციპით. ნებისმიერი სტილური ელემენტი, რომელიც ხვდება სხვა ეპოქის ნიშნებთან, ახალ კონტექსტში ახალ მნიშვნელობას იძენს, რაც პალიმფსესტიისთვის არის დამახასიათებელი.

მიუხედავად მკაფიოდ გამოკვეთილი პოლისტილისტური ბუნებისა და, ერთი შეხედვით, თემათა სიმრავლისა, გია ყანჩელის თითქმის ყველა ნაწარმოებში სახეზეა ლაიტინტონაციურობა, რომელიც ეყრდნობა სეკუნდურ ლამენტოზურ მოტივს. სეკუნდები არის თემატური წარმოქმნის ინტონაციურ საფუძველშიც, ჰარმონიული კომპლექსების სტრუქტურაშიც და მას ემყარება ხმათა მოძრაობის პრინციპიც. შეიძლება ითქვას, რომ სეკუნდურ ინტონაციას გია ყანჩელის შემოქმედებაში „ინტონაცია-სიმბოლოს“ მნიშვნელობა ენიჭება.

Styx-ის, Don't grieve და Little Imber-ში თემებსა და მოტივებს გააჩნიათ განსაზღვრული მუსიკალურ-სიუჟეტური ფუნქციები. მათი უძრავლესობა, თითქოსდა, პერსონიფიცირებულია და ჩართულია ნაწარმოების „ფაბულაში“, მათი ექსპოზიციის, განვითარების, ურთიერთქმედების თავისებურებები, თემების წარმოშობა ნაკარნახევია არა ფორმაქმნადობის პრინციპებით, არამედ იდეით. ტექსტი უმეტესად ორგანიზებულია რონდალურობის ან სონატურობის პრინციპით („Styx“).

ამასთანავე, ყანჩელის ინტონაციური ფაბულა ავტონომიურია და ექვემდებარება განვითარების მუსიკალურ ლოგიკას. ის არის არა ლიტერატურული სიუჟეტის ანალოგი, არამედ ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების ამსახველი მუსიკალური „ექოკამერა“ (ბარტი რ.), რომელიც გამოხატავს ნაწარმოების სიღრმისეულ აზრს.

ინტერტექსტუალობა ვერბალურ დონეზე

ოპერა „და არს მუსიკიდან“ დაწყებული, ყანჩელი იწყებს ექსპერიმენტებს ვერბალური სტრუქტურებით. ვერბალური რიგის პოლივალენტური ინტერტექსტი იქმნება მითოლოგიური,

ფილოსოფიური და რელიგიური სენტენციების, ლოცვის ტექსტების, სხვადასხვა ენაზე დაწერილი სხვადასხვა ავტორთა ცალკეული ბჭკარების, პოეტური აზრების, სახელების, მარცვლების, სინტაგმების, ლინგვისტური ელემენტების (ლექსემების, ინტონემების) კონტამინაციის ხარჯზე (მაგ. „სტიქსში“ ასეთი 9 ბლოკია).¹

ყანჩელის ნაწარმოებებში მრავალშრიანი, იერარქიულად ორგანიზებული მუსიკალური პროცესი ითვისებს ვერბალურ ინტერტექსტუალურ რიგს. ასე იქმნება მრავალშრიანი ენობრივი ველი, რომელიც უკვე თანაბრად განეკუთვნება როგორც ვერბალურ, ისე მუსიკალურ რიგს და წარმოშობს ახალ ინტონაციურ ფაბულას. კონტამინაციური პლასტები მოქმედებენ ჰორიზონტალში და თავს იყრიან ვერტიკალურ შრეებში.²

ნაწარმოებების სათაურები მიგვანიშნებს ამ თხზულებების ფათო გაგებით პროგრამულ ასოციაციებზე. მაგრამ ეს პროგრამულობა არა სურათოვან ან სიუჟეტურ-ასახვითია, არამედ კონცეპტუალურია და მიესადაგება პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში მის ახალ გაგებას. ყანჩელის პროგრამულობის კონცეპტუალური ასპექტი გულისხმობს, უპირველეს ყოვლისა, მუსიკალურ ნაწარმოებში კოდირებულ აზრს. ამიტომ ყველას „თავისი ყანჩელი“ ჰყავს. სმენა თავად ადგენს, რა ტიპის კომპოზიციას მიაკუთვნოს ნაწარმოები (ვარიაცია, რონდო თუ სონატა), მაგრამ ის ყოველთვის ადვილად პოულობს ამ მუსიკასთან მისასვლელ გზას.

ინტერტექსტუალობა ჟანრულ-სტილურ დონეზე

ინტერტექსტუალობა ვლინდება ყველა დონეზე, მათ შორის ჟანრსა და სტილზე. ჟანრულ-სტილური ურთიერთშეღწევით

¹იხ.: ქავთარაძე მ., „გია ყანჩელის შთ X-I, ანუ ვინ იცის, რა ფერის შეიძლება იყოს სევდა“// ჟურნალი „კრიტიკა“ №4, 2009, გვ. 147-161.

²იხ. : ქავთარაძე მ., „მრავალენობრიობა, როგორც სტილური კატეგორია და მხატვრული ხერხი XX საუკუნის მუსიკალურ ხელოვნებაში“// ელექტრონულ სამეცნიერო ჟურნალში „მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია“, №1, 2012, გვ. 95-102 - http://www.gesj.internet-cademy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz

ხასიათდება მისი ნაწარმოებები ყველა დონეზე. ნაწარმოებების ტექსტზე ექსპერიმენტები აგრძელებენ ლუიჯი ნონოს ძიებებს საოპერო ფანრში. ოპერაში „და არს მუსიკა“, ლიტურგიაში „ქართო დატირებული“ ალტისა და ორკესტრისთვის, საგუნდო კანტატაში „სევდა ნათელი“ საბავშვო გუნდისა და ორკესტრისთვის, Styx-ში ალტის, გუნდისა და ორკესტრისთვის, „ღამის ლოცვებში“ სიმებიანი კვარტეტისა და მამაკაცთა გუნდისთვის, Lament-ში სოპრანოს, ვიოლინოსა და ორკესტრისთვის – მთელის დონეზე ჟანრულ-სტილური პოლიმორფულობა მოქმედებს იერარქიულად და ვლინდება სამ დონეზე: 1. თემატურ და ვერბალურ დონეზე 2. კომპოზიციურ-ფორმაქმნადობის სხვადასხვა ხერხისა და ტიპის დონეზე; 3. უმაღლესი ხელოვნების მომიჯნავე დარგების ჟანრებთან და სახეობებთან სინთეზის დონეზე.¹

ყოველ პოლიჟანრულ კომპლექსში სინთეზირდება ორი ან მეტი ჟანრის სხვადასხვა სახეობა. უმაღლესი რივის პოლიჟანრულობა ყანჩელის ნაწარმოებებში ჩნდება როგორც თავისუფალი ვარიანტურობის შედეგი, მიღწეული ნორმატივებისგან შეუზღუდავი ჟანრების – კონცერტის, კანტატის, რეკვიემის, სიმფონიის, პოემის, კინოხელოვნების, ლიტურგიკის ურთიერთქმედებით. მაგ., ოპერაში „და არს მუსიკა“ ჟანრული შემადგენლების უხვი რაოდენობა ხორციელდება სხვადასხვა ეპოქის თეატრალური სისტემების სინთეზის გზით, რომელიც მოიცავს მეტაფორულობას, კარნავალურობას, გროტესკს. აქ ურთიერთქმედებენ მისტერია, ბაროკოს და რომანტიკული ოპერის სახეობები, ბალეტი, პოემა, ლიტერატურული ჟანრებიდან – არაკი, სიმბოლისტური თეატრი, კინოხელოვნება, კარნავალური სანახაობა, ინსტრუმენტული თეატრი, „თეატრი თეატრში“. ოპერის „და არს მუსიკა“ მითოპოეტური კონტინუუმი მოიცავს კაცობრიობის ყოფიერების უნივერსალურ პრობლემას: კონფლიქტს სიკეთესა და ბოროტებას, ღვთაებრივსა და დემონურს, ომსა და მშვიდობას,

¹ ქავთარაძე მ., „80-იანი წლების ქართული ოპერა (ჟანრულ-სტილური სინთეზის პრობლემა ვია ყანჩელის ოპერაში „და არს მუსიკა“//ყოფილი „ხელოვნება“ №9-10, 1992, გვ. 34-50.

ჭემმარიტებასა და ფარისეულობას, სიკვდილსა და უკვდავებას შორის.

დრამატურგიის შინაგანი და გარეგანი, მედიტაციური და სიმბოლური დონეების უნიკალური ურთიერთჩანაცვლება დამახასიათებელია ყანჩელის სხვა მასშტაბური ნაწარმოებებისათვისაც; მათი პროექცია სიმბოლოებსა და ალევორიების სისტემაზე, რის შედეგადაც წინა პლანზე იწევს მითოპოეტიკის რელიგიურ-ფილოსოფიური კონცეფცია. კომპოზიტორი ცდილობს ისე გაუკეთოს ორგანიზება სინთეზის პროცესს, რომ იქმნება ყანჩელისეული ტიპური გულწრფელი ინტონაციით და საკრალურობით გამსჭვალული განუყოფელი მთლიანობა.

ამ მთლიანობის მიღწევის გზები სხვადასხვაა; უფრო ხშირია ერთი „ღერძული“ ჟანრის უპირატესობა, დანარჩენები მას ავსებენ და ამდიდრებენ. მაგ., სიმფონიებში ეს არის სიმფონიისა და პოემის ჟანრები. დანარჩენებში – ლიტურგია, რეკვიემი, კინოხელოვნების ელემენტები ზეგავლენას ახდენენ მონტაჟური დრამატურგიის პროცესზე. ლიტურგია „ქართ დატირებულში“ სახეზეა სიმფონიური პოემის, ლიტურგიკული ქმედების, კონცერტის, რეკვიემის ნიშნები; „ლამენტში“ სოპრანოს, ვიოლინოს და ორკესტრისათვის ამ ჩამონათვალს ემატება საერო კანტატა, რომელიც გაძლიერებულია ლიტურგიკული კომპონენტით. სოლო ალტი და ვიოლინო ამ ნაწარმოებებში გააზრებულია როგორც ავტორისეული ხმა, შემოქმედის სიტყვა. იგივე ითქმის Styx-ზეც, რომლის ჟანრული პალიტრა საოცრად მრავალფეროვანია, იგი იქმნება სიმფონიის, კონცერტის, საერო კანტატის, რეკვიემის ჟანრული სინთეზით, რომელსაც ერწყმის გარემუსიკალური ჟანრული თვისებები, მომდინარე კინემატოგრაფიიდან, ლოცვის და ლიტურგიის საკულტო ჟანრებიდან.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ Styx-ში (ისე როგორც „ლამენტსა“ და „ლამის ლოცვებში“) მითოპოეტური ასოციაციები უკავშირდება რელიეფურ ფაქტურულ-დინამიკურ პროცესებს, რომლებშიც „წმინდა“ მუსიკალური ხერხებით ასახულია მითოლოგიის სახეები (ტამარი, მთა).

ამასთანავე, სახეობრივ-კონტენტური რიგი Styx-ში¹ ასახავს აპოკალიფსის რელიგიურ-ფილოსოფიურ კონცეფციას.¹ პოლიფუნქციურია მხატვრული პროცესის მედიატორის, ალტის პარტია, რომელიც ხირონის მითოლოგიური სახეცაა, ავტორის ხმაც და მეხსიერების კონცეპტიც. ზესიმბოლოდ მითურ სტიქსთან ერთად ამ ნაწარმოებში წარმოგვიდგება – ტადრის მითოლოგემა, გამოძინარე ტადრებისა და ეკლესიების სახელწოდებებიდან, ხოლო მუსიკალურ თემატიზმში საკულტო ლოცვის, ქორალის, რიტორიკული ფიგურების და სიმბოლური მოტივების გამოყენება, როგორც დრამატურგიის ლიტურგიკული სიმბოლიკის შემცველისა.

კომპოზიტორი ვირტუოზულად ფლობს ხმოვანი წერტილის, ჟღერადი სიჩუმის, ტემბრული ჩართვების და მიქსტების კანონებს. მის ნაწარმოებებს ახასიათებს მხატვრული პროცესის სიმბოლურობა, დროისა და სივრცის, ზედროულობის განსაკუთრებული შეგრძნება. მსმენელი საკუთარი ფანტაზიით ინდივიდუალური აღქმის საფუძველზე ახდენს ტექსტის სტრუქტურირებას. ასე „მუშაობს“ პალიმფსესტის პრინციპით ყანჩელის ნაწარმოებებში პოლივალენტური მრავალშრიანი სემიოტიკური ტექსტი.

მუსიკა ყანჩელთან თავისთავზე იღებს ფერწერის, კინოკადრის, პოეზიის ფუნქციას, როგორც პლასტიკური სიმბოლო, რომელიც დრამატურგიული შრეების კადრების, კოლაჟის, პარალელური მონტაჟის პრინციპით დროით-სივრცულ ორგანიზებას ახდენს. საპირისპიროდ ამისა, სიტყვა, მარცვალი, სინტაგმა გამოიყენება როგორც მუსიკალური მეტყველების ელემენტები – როგორც ინტონაცია, რიტმული კომპლექსი, აკორდი, ჰარმონიული ფონიზმი, ტონალობა. ანუ მუსიკალური პროცესები ხორციელდება ხელოვნების სხვა დარგების კანონებით. ამაშია ყანჩელის მრავალშრიანი ტექსტის სინთეზის თავისებურება, რომელშიც სხვადასხვა კულტურათა დიალოგი ხორციელდება ერთი პოლიმორფული სტილის კონტექსტში.

¹ იხ.: ქავთარაძე მ., „გია ყანჩელის შთ X-I, ანუ ვინ იცის, რა ფერის შეიძლება იყოს სევდა“// ჟურნალი „კრიტიკა“ №4, 2009, გვ. 147-161.

ეპილოგის ნაცვლად

2015 წლის 16 ოქტომბერს ბრიუსელში შესრულდა ყანჩელის ბოლო ნაწარმოები „Nu-mu-zu“,¹ რომელიც იწყება ბახის „კ.ტ.კ.“-ს I ტომის მი მინორული ფუგის თემის ფრაგმენტით ფორტეპიანოს, არფის და ბას-გიტარის მკრთალი, სუსტი ჟღერადობით. მარტივი კლასიკური ჰარმონიით დაწყებული ჟღერადობა პროგრესირებს დიდი ბგერითი მასივის მქონე დინამიკურ აფეთქებამდე. მოკლე პაუზებით გამიჯნული სიჩუმე...

ძველშემერულ მკვდარ ენაზე „Nu-mu-zu“ ნიშნავს სოკრატესეულ საკრამენტულ „მე არ ვიცი“². „Nu-mu-zu“ არის აღიარება იმისა, რომ ყანჩელს აღარ შეუძლია რომანტიზირება იმისა, რაც ხდება სამყაროში. „ილუზიები, იმის შესახებ, რომ რაღაც ვიცი, როცა ვცხოვრობდი წინააღმდეგობით საკვსე ცხოვრებით, 80 წელთან მიახლოებისას გაქრა... ის, რაც ხდება სამყაროში, ჩემს ცნობიერებაში თანდათან, ნაბიჯ-ნაბიჯ მიქრობს ბოლო იმედს, რომლის გარეშეც ჩვენთვის სიცოცხლეს აზრი ეკარგება. მე არ ვიცი, რა მოხდება მომავალში. მაგრამ იმედდაკარგულიც კი, მე ვოცნებობ სამყაროზე, რომელშიც „მსოფლიო წესრიგის“ დომინირებული თავისებურება – ფანატიზმი, რელიგიათაშორისი შუღლი და ძალადობა აღარ იქნება“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ქავთარაძე მ., (1992) „80-იანი წლების ქართული ოპერა (ყანრულ-სტილური სინთეზის პრობლემა ვია ყანჩელის ოპერაში „და არს მუსიკა“// ჟურნალი „ხელოვნება“, №9-10.
- ქავთარაძე მ., (2007) „სტილი, როგორც ნიშანთა სისტემა პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში“// ჟურნალი „სემიოტიკა“, № 1.

¹ ვია ყანჩელის „Nu-mu-zu“, სიკორსკის გამოცემლობა, 2015. -http://www.sikorski.de/475/en/0/a/0/orchestral_music/1041898_nu_mu_zu_for_orchestra.html

² „მე ვიცი, რომ არაფერი ვიცი“; ცნობისთვის, 2009 წელს დაიწერა მისი ნაწარმოები Dixi – „მე ვიცი“.

- ქავთარაძე მ., (2009) „გია ყანჩელის STYX-I, ანუ ვინ იცის, რა ფერის შეიძლება იყოს სევდა“// ჟურნალი „კრიტიკა“ №4.
- ქავთარაძე მ., (2012) „მრავალენობრიობა, როგორც სტილური კატეგორია და მხატვრული ზერხი XX საუკუნის მუსიკალურ ხელოვნებაში“// ელექტრონულ სამეცნიერო ჟურნალში „მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია“, №1 - http://www.gesj.internet-cademy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz
- Зейфас Н., Гия Канчели в диалогах с Н.Зейфас. М., 2005.
- Зейфас Н., Песнопения. О музыке Гии Канчели, 1991.
- სიკორსკის გამოცემლობა (2015) გია ყანჩელის Nu-mu-zu - http://www.sikorski.de/475/en/0/a/0/orchestral_music/1041898_nu_mu_zu_for_orchestra.html

გვანცა ლენჯილია,

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ოთარ თაქთაქიშვილის „მინდია“ მისამ დაღმა – ქართულ-გერმანული ტანდემი

1961 წელს დაწერილი ოპერა „მინდია“ საბჭოთა კულტურული იზოლაციის დაძლევის ჩინებული მაგალითია. მასში ეროვნული ცნობიერების მრავალი კოდია გაცხადებული, მაგრამ ძნელი არ არის დავინახოთ პარალელები ევროპულ კულტურასთანაც. ეს, მნიშვნელოვანწილად, შესაძლებელი გახდა 60-იანი წლების საბჭოთა რეჟიმის შერბილების პოლიტიკამ, როდესაც მკაფიოდ გამოიკვეთა ე.წ. უძრაობის ხანის პოლიტიკურ-ეკონომიკური კრიზისი და გარდატეხის აუცილებლობა.

„50-60-იანი წლების მიჯნაზე საბჭოთა კავშირში მიმდინარე პოლიტიკურმა ძვრებმა მნიშვნელოვანი კორექტივები შეიტანეს მანამდე არსებულ კულტურულ იზოლაციასა და „ორსამყაროვნებაში“. ტაბუდადებული ევროპული ხელოვნების მიღწევები ერთბაშად ხელმისაწვდომი გახდა... დროსთან „ფენდაფეს სიარულის“ სურვილი, „ეპოქის მაჯისცემის“ ასახვა, მხოლოდ ფორმალური არ იყო, როგორც ეს გასულ ათწლეულებში ხდებოდა“¹.

ამიტომაც არის, რომ „მინდია“ ფოლკლორულ და ფალიაშვილის საოპერო ტრადიციებზე დაყრდნობის გარდა, ევროპული კლასიკური თუ თანამედროვე მუსიკის მიღწევებთანაც არის ნაზიარები. თაქთაქიშვილი თავად მიუთითებდა ამ საკომპოზიტორო ორიენტირებზე – „რუსული კულტურის – გლინკას, ბოროდინის, მუსორგსკის მიმდევრადაც მიმაჩნია თავი... ახალგაზრდობაში შოსტაკოვიჩის,

¹ ქავთარაძე მარინა. ოპერა. კრებულში: XX საუკუნის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი. 2004. გვ. 3

პროკოფიევის, ხაჩატურიანის უდიდეს გავლენას განვიცდიდი, ძალზე მაფორიაქებს ჩემი გამოჩენილი თანამედროვის – სვირილოვის მუსიკა. ამ კომპოზიტორის შემოქმედებასთან სულიერი ნათესაობა მაკავშირებს... ყურადღებით და გულისფანცქალით ვადევნებ თვალს ჩემი ამიერკავკასიელი კოლეგების შემოქმედებას“.¹

ოპერის მესამე დადგმა ცხადყოფს, რომ გერმანელმა რეჟისორმა გეორგ რუტერინგმა „მინდია“ სწორედ ევროპული და არა ვიწრო ნაციონალური კულტურის ნიმუშად აღიქვა. ქართულ საოპერო ხელოვნებაში თანამედროვე ეპოქის მუსიკალურ მოვლენებთან კავშირი გარკვეული ტრადიციების დაძლევადაც გახდა შესაძლებელი. მკვლევარ რუსუდან წურწუმიას აზრით, ნოვაციების გვერდით (კამერზაცია, პოემურობის ნიშნები) „მინდიაში“ „დაძლეულია 20-50-იანი წლების „ტრადიციული“ ოპერებისთვის დამახასიათებელი მუსიკალურ-ინტონაციური სტრუქტურები“.²

ოპერაში ვლინდება სიახლოვე XX საუკუნის მუსიკალურ თეატრში რეანიმირებულ ანტიკური ბერძნული დრამის ცალკეულ პრინციპებთან – გუნდის უდიდესი დრამატურგიული როლი, სცენური სტატიკა, მთხრობელის პარტია. „სცენას თითქოს თავს დასტრიალებს ვაჟას აჩრდილი, რომელიც მაყურებლის წინაშე გათამაშებულ ტრაგედიას ბრძნულ კომენტარს უკეთებს“.³ პოლიაკოვას აზრით, ოპერაში უტრირებულია ვაგნერის ლოენგრინისეული საწყისი.⁴ მკვლევარი გულბათ ტორაძე გარკვეულ კავშირებს ხედავს მინდიას და ფაუსტს შორის და ქართული მითოსის პირმშოს კეთილშობილ იდეალისტად, მთიელ ფაუსტადაც მოიხსენიებს.⁵

¹ ტორაძე გულბათ. ოთარ თაქთაქიშვილი. გამომცემლობა „მუსიკალური საქართველო“, თბილისი. 2006. გვ. 200

² წურწუშია რუსუდან. მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა. თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი. 2005. გვ. 239

³ ტორაძე გულბათ. დასახ. ნაშრომი: გვ. 113.

⁴ Полякова Людмила. Отар Тактакишвили. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва. 1979. გვ. 73.

⁵ ტორაძე გულბათ. დასახ. ნაშრომი: გვ. 116.

მკვლევრის აზრით, ადათის აღების ლაიტმოტივი ფუნქციურად და ინტონაციურად ძალზე ჰგავს ევროპულ მუსიკაში ასე პოპულარულ კათოლიკურ სეკვენციას – Dies irea-ს („რისხვის დღე“). მთიელთა საბრძოლო გუნდური სიმღერის მკვეთრი ინტონაციური სვლები და მჭახე ჰარმონიები კი ყოველთა ცნობილ გუნდს – ბოროდინის „თავადი იგორიდან“.¹

სვირიდოვთან კავშირი ვლინდება ერთი პოეტის სხვადასხვა ლექსის არჩევის გზით მსხვილი ვოკალურ-სიმფონიური კომპოზიციის შექმნის პრინციპში, რაც საბჭოთა ხელოვნებაში პირველმა სწორედ გიორგი სვირიდოვმა შემოიტანა.² ოპერაში თავს იჩენს XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე წინა პლანზე წამოსული პოემური აზროვნებაც. „მინდიას“ მონო ოპერის ჟანრთან პარალელის გავლების საშუალებას იძლევა მთავარი მოქმედი გმირის შინაგანი წინააღმდეგობების წარმოჩენა, იდეურ-ფილოსოფიური შინაარსის კონცენტრაცია ერთი გმირის სახეში.³ პოლიაკოვა ავლებს პარალელს XX საუკუნის თეატრისთვის ტიპურ „იდების დრამასთანაც“.⁴

ცხადია ვაჟა-ფშაველას პოეზიაზე დაყრდნობა, ამ უკანასკნელისთვის, ნიშანდობლივი კოსმოპოლიტური მენტალობით, ზოგადსაკაცობრიო, მარადიულ ღირებულებებზე ორიენტირებით, უკვე, თავისთავად, გახლდათ ნაციონალური იზოლაციის გადალახვის გარანტორი.

ამდენად, სახეზეა „მინდიას“ გარკვეული მიმართება ევროპული კულტურის გამოცდილებასთანაც, რომელიც მას ქართული ტრადიციებიდან ამოზრდილ, ევროპულ ღირებულებებზე ორიენტირებულ ოპერად აქცევს. ამ ყოველივემ საკმაოდ დაინტერესა გერმანელი რეჟისორი გეორგ

¹ ტორაძე გულბათ. ოთარ თაქთაქიშვილი. გამომცემლობა „მუსიკალური საქართველო“, თბილისი. 2006. გვ. 114.

² Полякова Л. Отар Тактакишвили. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва. 1979. გვ. 69.

³ ქავთარაძე მარინა. ოპერა. კრებულში: „XX საუკუნის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები“ თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი. 2004. გვ. 15.

⁴ Полякова Людмила. Отар Тактакишвили. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва. 1979. გვ. 72.

რუტერინგი, რომელიც ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე „მინდიას“ დადგმას დათანხმდა.

სტატიის კვლევის უშუალო ობიექტიც ოპერის მესამე დადგმა 2006 წელს, რაც ქართული შემოქმედებითი ძალებისა და გერმანელი რეჟისორის მრავლისმეტყველ ტანდემს წარმოადგენდა. რუტერინგი დადგმისთვის განკუთვნილ შეზღუდულ დროში (ერთი თვე), ცხადია, ვერ მოასწრებდა ვაჟა-ფშაველას სამყაროს სიღრმისეულ წვდომას, რაც მას ქართული სულიერების ძლიერ მხარეებს უკეთ დაანახებდა. ვაჟას ნააზრევთან ცნობიერებითი დისტანცია, ცხადია, ძნელი დასაძლევია იქნებოდა უცხოელი რეჟისორისთვის, იგი ქართველი მკითხველისთვისაც ხომ სერიოზული გამოწვევაა. ამიტომ ოპერის დადგმის შეფასების დროს აპრიორი უნდა გამოვრიცხოთ მსჯელობა რეჟისორის მიერ ვაჟას პოეზიის ინტერპრეტაციის თავისებურებებზე. სამაგიეროდ, ზუსტად ვიცით, რომ რუტერინგს მითის სცენური რეალიზაციის დიდი გამოცდილება აქვს. ამ სიუჟეტსაც იგი მიუდგა, როგორც მითოლოგიის სცენაზე ხორცშესხმის კერძო ეროვნულ შემთხვევას და მითოპოეტურ პლანში გაიაზრა.

პრესისთვის მიცემულ ინტერვიუში რუტერინგმა განაცხადა: „მინდიამ მომხიბლა და გამაკვირვა. ძალიან მაინტერესებს და მსიამოვნებს მითოლოგიასთან ურთიერთობა... ის, თითქოს, ფანჯარაა ადამიანის სულთან. სცენაზე ორი სხვადასხვა რეალობა იქმნება“.¹

რადგან რეჟისორს გასათვალისწინებელი რჩებოდა მხოლოდ მითოლოგიური ფაბულა და კომპილაციური ლიბრეტო (მწერლის სხვადასხვა თხზულების საფუძველზე), სრულიად ბუნებრივი იყო დაენახა მსგავსება ტოტალიტარული რეჟიმის მოდელთან, რაც გერმანელისთვისაც წარსულის, თუმცა მწარე გამოცდილებაა. რუტერინგმა ამ მითის სიუჟეტისადმი მიმართვა საბჭოთა კომპოზიტორის მხრიდან რეჟიმის შიგნიდან მსხვრევის გაბედულ მაგალითად აღიქვა. იგი კარგად

¹ ოჩიაური ლელა. „მინდიამ“ მომხიბლა და გამაკვირვა. გაზეთი „რეზონანსი“ 21.04.06

ჩაწვდა კომპოზიტორის სათქმელს და სწორედ ის რეალობა შემოგვთავაზა, რომელშიც ოპერა იშვა. თაქთაქიშვილმა პიროვნების და საზოგადოების დაპირისპირების თემის წინა პლანზე წამოწევით სოცრეალისტური სივრცე ფაქტობრივად გაარღვია სცენაზე. თანაც, გასათვალისწინებელია, რომ გმირის შინაგან სამყაროში წვდომის და ფსიქოლოგიზაციის ტენდენცია საბჭოთა ხელოვნებაში 60-იანი წლებიდან საკმაოდ მოძლიერდა. დადგმაში პრიორიტეტული არც ჟანრული ან ლირიკულ-ყოფითი საწყისია. ორატორიული პლანის ხაზგასმა კი შემთხვევითი არაა; ოპერის გუნდების რაოდენობრივმა და ფუნქციურმა დატვირთვამ სრული კარტ-ბლანში მისცა რუტერინგს, ნაწარმოებში სავარაუდო ორმაგი კოდირების პრინციპი ეჩვენებინა. მხედველობაში გვაქვს ვაჟას ნააზრევს ამოფარებული პიროვნებისა და საზოგადოების კონფლიქტის იდეა საბჭოთა რეალობაში, რომელიც ინდივიდის პირად ნებას ჩიხში ამწყვედედა, რიგით ადამიანებს კი კოლექტიური გადაწყვეტილების სისრულეში მოყვანის ბრმა იარაღად იყენებდა. საინტერესოა, როგორ გადმოსცა რუტერინგმა სოცრეალიზმის კრიტიკა, რითაც თაქთაქიშვილის სათქმელსაც ჩამოხსნა ფარდა. ცხადია, რეჟისორი ნაკლებად ფიქრობდა, რომ „მინდია“ ჟანრული ჰიბრიდია ოპერა-ორატორიის ნიშნებით, სადაც გუნდების სიჭარბე ეროვნული საოპერო ტრადიციებითაც არის გამყარებული. გუნდების წყალობით მან საბჭოთა კოლექტიური აზროვნების ფსიქოლოგია დაგვანახა. აქ მასა არა ინდივიდების ერთობლიობაა, არამედ სტატისტიკა. ამიტომაცაა გადმოცემული მოძრაობების სრული სინქრონი, ერთად ჩამუხვლა, კოლექტიურად ნაბიჯის წინ გადმოდგმა, მაყურებლისთვის ზურგის შექცევა და ხელების ზემოთ ერთად აღმართვა, ფინალისკენ კი გუნდის წევრების სილუეტებს ჩაბნელებული სცენის წყვედიანი საერთოდაც შთანთქავს.

საინტერესოა, პირველ რიგში, მთავარი გმირის რეჟისორული ინტერპრეტაციაა. სიუჟეტი იმ მითოსური იდეის მატარებელია, რომლის თანახმად, მასა ვერასოდეს ამაღლდება იქამდე, რომ გველისმჭამელი, ანუ სულით და ხორციით სხვაგვარი გახდეს;

მასა აგრესიით ფარავს ჩვენს თვალთაგან ჭეშმარიტებას და გრძნეული გახდება მხოლოდ ის, ვინც უფრო ზეალმატებულ, ბუნების სამართლიან კანონს მორჩილებს და არა თემის კოლექტიურ აზროვნებას. ამიტომაც არის მინდია საზოგადოებისგან გარიყული. „ოპერის გმირი არა მხოლოდ ღირსეული შეყვარებული ყმაწვილია, არამედ თავისებური ფილოსოფიის მატარებელი, განსაკუთრებული მსოფლალქმის, განსაკუთრებული სულიერი წყობის, რაც განასხვავებს კიდევ მას სხვა ადამიანებისგან...კონფლიქტიც ადამიანებთან წარმოიშვება, როგორც მსოფლალქმების კონფლიქტი, ორ სხვადასხვა ცხოვრებისეულ ფილოსოფიას შორის კონფლიქტი“.¹ რეჟისურაში ეს ყოველივე გათვალისწინებულია.

პირველ გამოსასვლელ არიაში მინდიას ბუნებასთან ერთობა ცისფერი ფერის ფონზე გადმოიციემა, ფინალურ არიაში კი გმირის სულიერი კატასტროფა, ბუნებასთან ჰარმონიული არსებობის დასასრული და სიმარტოვე სიმბოლიზებულია მისი სილუეტის სიბნელეში გაქრობით. რუტერინგმა პრესასთან ინტერვიუში აღნიშნა: „განათებას ძალიან დიდი დატვირთვა აქვს სპექტაკლში და ერთ-ერთ მთავარ როლს ასრულებს“.² ამ ეფექტების გამო მუსიკისმცოდნე მარინა ქავთარაძემ დადგმას სამართლიანად უწოდა „ჩრდილების თეატრი“.³

ნაწარმოების მითოლოგიურ საფუძველში დევს სახისმეტყველების მისტერიული სიმბოლიკა, რაც კომპოზიტორს აძლევდა შესაძლებლობებს, ორ სამყაროს შორის გახლეჩილი დუალისტური ცნობიერების ტრაგედია და კათარსისი გადმოეცა. „მინდია დგას 2 ძალას შორის, რომლებიც სხვადასხვა კანონით ცხოვრობენ, თითქოს ორ განზომილებაში“.⁴ მუსიკისმცოდნე გივი ორჯონიკიძე თავის

¹ Полякова Людмила. Отар Тактакишвили. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва. 1979. გვ. 71.

² ლუღუნუშვილი მია. გერმანელი რეჟისორის ქართული „მინდია“. უკრნალი „ქარავანი“ 2–8. 05.06.

³ მუხივულაშვილი რუსუდან. რეცენზია „მინდიაზე“. გაზეთი „საქართველოს რესპუბლიკა“, 29 აპრილი. 2006. №84.

⁴ Полякова Людмила. Отар Тактакишвили. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва. 1979. გვ. 73.

დროზე ერთ-ერთ კრიტიკულ წერილში წერდა: „უდიდესი სარეჟისორო-აქტიორული მიღწევები იმაში მდგომარეობს, რომ სახის მთლიანობაში აღქმის შენარჩუნებასთან ერთად აუდიტორიას აგრძნობინოს ეს წინააღმდეგობა“.¹

მინდიას შინაგანი გაორება და წინააღმდეგობა მასასთან, მართლაც დიდი ოსტატობითაა წარმოჩენილი. ძირითად იდეაზე კონცენტრირების მიზნით, რეჟისორმა სამმოქმედებიანი ოპერა ორ მოქმედებად გაიაზრა და მკითხველის პარტიაც ამოიღო. ამავე მიზეზითაა გაფერმკრთალებული სასიყვარულო ხაზიც, რომელიც წინააღმდეგობრივი განვითარების მარცვალს არ შეიცავს. რეჟისორის მოთხოვნებს სრულად პასუხობდა ნელი კილასონიას კოსტიუმები.

რეჟისორულ გადაწყვეტას ემთხვევა თავად სპექტაკლის მხატვრის პოლინა რუდნიკის წარმოდგენა სცენოგრაფიაზე – „თეატრში „ნამდვილი“ არაფერი არ უნდა იყოს, ყველაფერი ბუტაფორიაა“.² რუტერინგს გაცნობიერებული ჰქონდა, რომ სასურველი შედეგი ერთობლივი ძალისხმევით მიიღწევა. სპექტაკლი მართლაც გუნდური პრინციპითაა შექმნილი. „მინდოდა კომბინაციაში მომეყვანა: რეჟისორი, მომღერალი, სცენა და განათება... თუ შეცდომა იქნებოდა დაშვებული, სცენა ყველაფერს აჩვენებდა და მთლიანობაც დაირღვეოდა“.³

ოპერის თემატიკა პოლიტიკურ სიბრტყეში მისი გადატანის და საბჭოთა რეჟიმის მანკიერებების მხილების საშუალებას ნამდვილად იძლევა. რეჟისორმა შესანიშნავად იგრძნო, რომ დგამდა არა სოცრეალისტურ ოპერას, არამედ იმ ეპოქაში დაწერილ არსით ანტიტოტალიტარულ ნაწარმოებს. ნუთუ ძნელად დასანახია ანალოგია სისხლის ალების ბარბაროსულ ადათსა და რეპრესიების ძალადობას შორის. მსხვერპლი

¹ ბიალიკი მიხეილ. გვიი ორჯონიკიძე – საოპერო კრიტიკოსი. წიგნში: გვიი ორჯონიკიძე ნარკვევები, სტატიები, მოგონებები, ავტობიოგრაფიული ნოველები და მოთხრობები. გამომცემლობა „გლობალ-პრინტი“, თბილისი. 1999. გვ. 93

² ვაშაყმაძე მარინა. ხანდახან რჩები პირდაღებული. მიღებულია: <http://www.magticom.ge/magazine/2001-2/2001-2-10-g.html>

³ ლულუნიშვილი მათა. გერმანელი რეჟისორის ქართული „მინდია“, გაზეთი „ქარავანი“ 2-8. 05.06

ხომ ორივე შემთხვევაში ინდივიდია, მასისთვის მიუწვდომელ სიმაღლეებს რომ იპყრობს. შემთხვევითი არც მუდმივად ორი ფერის – ცისფრისა და წითლის მონაცვლეობაა მიზო სტურუსს მულტიმედირ სასცენო განათებაში. ამ ფერებში გადაწყვეტილი სასცენო პროექციაც, კოსტიუმებიც და მრავალფუნქციური დატვირთვის ნაჭრებიც, პირდაპირ იწვევენ ანალოგიას საბჭოთა სოციალისტური დროშის ზემონსენებულ ფერებთან. სათქმელის უფრო მიზანმიმართულად გამოხატვის მიზნით, რეჟისორმა შეგნებულად დაამსგავსა ყოველივე საბჭოთა ფოტოქრონიკას; ხმალობლებულ ჩაღბიას გაუთავებლად გადააქვს ერთიდან მეორე ხელში ხმალი, რაც ფოტოს გადასალებად დადგმულ კადრს უფრო ჰგავს, ვიდრე მეომრის ქცევას მეორე ვაჟკაცის საბრძოლველად გამოწვევისას. სასიყვარულო დუეტში მუხლებზე მდგარი მინდია და მზია კვლავ ფოტოს გადასალებად გამზადებულ წყვილს გვაგონებს. მათ შორის სულიერი კონტაქტის განცდა შეგნებულადაა მინიმალიზებული და ისეთივე ფასადურია, როგორც მინდიას თეში სამართლიანობის აღდგენის ტრადიცია. ის, რომ დარბაზიდან შეყვარებული გმირები ჯუჯებს გვანან, კიდევ ერთი მინიშნებაა სულ სხვა სათქმელზე. ცალ მხარეს დაქანებული ერთადერთი დეკორაცია, ემოციურად რღვევისა და ჩამოშლის გზაზე მდგარი რეჟიმის წარმოსახვისკენ უფრო განაწყობს მაყურებელს, ვიდრე მთის რელიეფს, თუმცა კი საქართველოს მთაგორიან კუთხეს სიმბოლიზებს. დასმული პრობლემების ჭრილში გვერდს ვერ ავუვლით გოგი გვანარისა და მიერ რეჟისორის მიმართ გამოთქმულ კრიტიკას – „მინდიას“ ახალი დადგმა დაეძგავსა სლაიდების ჩვენებას... რა ვნახეთ ჩვენ ოპერის თეატრის ახალ წარმოდგენაში? სოცრეალისტური ორატორია ხომ არა, ძალიან კარგი გუნდით, ორკესტრითა და სოლისტებით, რომლებიც ისე არიან გაშეშებული სცენაზე, თითქოს რეჟისორი ჯგუფური პორტრეტის გადალებას აპირებს, ეუბნება, აბა დამწკრივდით, ააფრიალეთ დროშები, მიიღეთ სერიოზული სახეები და არ გაინძრეთო – არანაირი იმპროვიზაცია – საბჭოთა-ტოტალიტარული ესთეტიკა ვერ

იტანს „კოლექტივიდან ამოვარდნას“¹ ვფიქრობ დადგმის ეს სპეციფიკურობა ნეგატიურ პლანში არ უნდა შეფასდეს. რუტერინგს ნამდვილად არ ჰქონია მიზნად მიეთითებინა ჩვენთვის, რომ ეხლაც საბჭოთა კავშირში ვცხოვრობთ ან ასეთ ყალბ მუსიკას ვწერდით მაშინ. მან სპეციალურად გაიარა კონსულტაციები კომპოზიტორის მეუღლესთან, რჩევისთვის მუდმივად მიმართავდა ქართველ მუსიკოსებს და მეტად გატაცებით მუშაობდა დადგმაზე. ამ მიზეზთა გამოც არ გვაქვს უფლება გერმანელი რეჟისორის კეთილ განზრახვაში შევიტანოთ ეჭვი. რეჟისორმა სცენაზე სოცრეალისტური სივრცე ნამდვილად გააცოცხლა, მაგრამ არა კომპოზიტორის კრიტიკის ქვეტექსტით. დასმული პრობლემის ჭრილში საინტერესოა ნოდარ ლადარიას რეცენზიაც, რომელშიც ქილიკის ობიექტი თავად ოპერა აღმოჩნდა მასში სოცრეალიზმის ნიშნების ბრალდებით – „სპექტაკლის შემქმნელთა შრომა სრულიად ადეკვატური იყო თვით ნაწარმოებისა. უფრო მეტიც, ყველას მადლობა უნდა ვუთხრა, რადგან თვალნათლივ მაჩვენეს თვით ჩვენს წიაღში დამალული უცხო... ფორმით ეროვნული და შინაარსით სოციალისტური“² ვერაფრით დავეთანხმებით ლადარიას პათეტიკას, რომელმაც ოპერა იმპერიის აჩრდილად და სოცრეალიზმის გარდასულ ეპოქათა პირმშოდ აღიქვა. ლადარიამ მადლობა გერმანელ რეჟისორს მხოლოდ იმიტომ გადაუხადა, რომ ამ უკანასკნელმა ისტორიული სიმართლეც დაგვანახა და ჭეშმარიტი ღირებულებების გარკვევაშიც დაგვეხმარა, რომელიც ჩვენ აქამდე თურმე ვერ მოვახერხეთ. ამგვარი პოზიცია, ცხადია, არაცნობიერად იმ ფაქტითაა გამოწვეული, რომ ოთარ თაქთაქიშვილი საბჭოთა საქართველოს ჰიმნის ავტორი იყო. ქვეყნის ჰიმნის ავტორობა ხომ ჯერ კიდევ არ მიანიშნებს საბჭოურ აზროვნებაზე. საქართველოს უნდა ჰქონოდა ჰიმნი იმისდა მიუხედავად საბჭოთა იყო თუ

¹ გვახარია ვიორგი. ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში 07.05.2006. მიღებულია: <http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/1546782.html>

² ლადარია ნოდარ. პრეს ომბუდსმენი. გაზეთი „24 საათი“, 1 მაისი, №93, 2006.

არა. საინტერესოა, რატომ უნდა აღვიქვათ ეს მაინცადამაინც საბჭოური მენტალიტეტის გამოხატულებად და არა პატრიოტულ ნაბიჯად ან მუსიკალური თვალსაზრისით სრულყოფილი ჰიმნის დაწერის ფაქტად სრულიად ახალბედა კომპოზიტორის მხრიდან, რომელმაც ჰიმნისთვის გამოცხადებულ კონკურსში გაიმარჯვა. რაც შეეხება „მინდიას“, ეგებ კონკრეტულ შემთხვევაში ძირითადი ფაბულის რაობიდან ამოვიდეთ; მინდია ხომ არც სოციალისტური შრომის ან ომის გმირია, არამედ მასის კონტექსტიდან ამოვარდნილი ინდივიდი, რომელიც არ ემორჩილება მის ნებას. ავტორის და ლიბრეტისტის რევაზ თაბუკაშვილის შფოთვის საგანი სწორედ ვაჟასეული პიროვნების და საზოგადოების იდეის ღირსეულად ხორცშესხმას უკავშირდებოდა, რაც ძალზე აღიზიანებდათ საბჭოთა იდეოლოგებს. მუსიკა კი ნამდვილად შორს არის საბჭოური ფასადური კეთილდღეობის ინტონაციებისგან. რად ღირს ის ფაქტი, რომ ანტაგონიზმი უკვე შესავალშივეა გადმოცემული სისხლიანი ადათის ლაიტთემით და ადამიანის ბუნებასთან ჰარმონიული თანაარსებობის მასიმბოლოვებელი ქორალით, სასულიერო სიმაღლემდე აყვანილი გუნდების ხმოვანებით. უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ საბჭოთა იდეოლოგიის მსხვერველ სკკპ ცკ-ის ნომენკლატურის წყალობით მოხდა და ეს პროცესები რეჟიმის შიგნით, უმთავრესად კი საბჭოთა ხელოვნებაში მწიფდებოდა. გერმანელმა რეჟისორმა დაგვანანა, რომ თაქთაქიშვილმა ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში წარმოადგინა სცენაზე სწორედ ამგვარი სიუჟეტი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბილიკი მიხეილ. გივი ორჯონიკიძე-საოპერო კრიტიკოსი. წიგნში: გივი ორჯონიკიძე ნარკვევები, სტატიები, მოგონებები, ავტობიოგრაფიული ნოველები და მოთხრობები. გამომცემლობა „გლობალ-პრინტი“, თბილისი. 1999.
- ლადარია ნოდარ. პრეს ომბუდსმენი. გაზეთი „24 საათი“, 1 მაისი, №93, 2006.

- მუხიგულაშვილი რუსუდან. რეცენზია „მინდიაზე“. გაზეთი „საქართველოს რესპუბლიკა“, 29 აპრილი. 2006. №84.
- ოჩიაური ლელა. „მინდიაში“ მომხიბლა და გამაკვირვა“. გაზეთი „რეზონანსი“, 21.04.06.
- ტორაძე გულბათ. ოთარ თაქთაქიშვილი. გამომცემლობა „მუსიკალური საქართველო“, თბილისი. 2006.
- ქავთარაძე მარინა. ოპერა. კრებულში: XX საუკუნის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი. 2004.
- ლულუნიშვილი მაია. გერმანელი რეჟისორის ქართული „მინდია“, ჟურნალი ი „ქარავანი“ 2–8. 05.06.
- წურწუმია რუსუდან. მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა. თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი. 2005.
- Полякова Людмила. Отар Тактакишвили. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва. 1979.
- გვახარია გიორგი. ზაქარია ფალაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში 07.05.2006. მიღებულია: <http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/1546782.html>
- ვაშაყმაძე მარინა. ხანდახან რჩები პირდაღებული. მიღებულია: <http://www.magticom.ge/magazine/2001-2/2001-2-10-g.html>

THEATRE STUDIES

Tamar Bokuchava,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University
An Associate Professor

REFLECTIONS ON GEORGIAN THEATRE FROM THE POINT OF VIEW OF CULTURAL DIALOGUE

The article analyses the process of the Georgian dramatic theatre emergence in the context of the paradigmatic turn in history of Georgian culture in 18th century and discusses the theatre as one of the signs of Georgian culture 'westernization' in modern times. Theatre is seen as one of the links in the chain of the other important facts indicating the regularity and organic nature of the whole process. At the same time theatre is seen as results of the new trend in cultural development and as an appropriate media source for the new discourse creation; It indicates the stages of theatre participation in the further development of the cultural and civil consciousness in XIX century colonial era, emergence of the modern patterns of civil collaboration in cultural development. On the material of 20th century one of the first attempts of reflection on cultural dialogue is shown in the play "Lamara" by Grigol Robakidze (1920-ies), where the pattern of modern dialogism - me-you is discovered as a basement of dramatic situation. Robakidze shows the tension in attitude on the example of pairs "person and person", "ethnos and ethnos".

From the point of view of cultural dialogue 21st century according to the contemporary context is shown as a most diverse, dynamic and dramatic one. Cultural groups are indicated according to their gender, value, religious etc. identities. As an article concludes, theatre still remains a social media tool to lead the dialogue, it serves as a 'body' of a dialogue itself.

Maka Vasadze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
The Doctor of Arts

TEXT MONTAGE IN THE FORMATION OF ROBERT STURUA'S THEATRICAL LANGUAGE

The Georgia had a very strong generation in the Art of 60s such as E. Sturua, T. Chkheidze, G. Khancheli, G. Meskhishvili, O. Ioseliani, M. Kobakhidze and others. At the same time, there were A. Tarkovsky, I. Lubimov in Moscow as the theatrical director and others. Artists used to address to the art to demonstrate their outlook and express their protest. This is key point, because Sturua actually starts to establish the political theatre by Salem Witch Trials. The political theatre equally existed in various European countries that time.

Once the state system has emerged in human history then a great number of ugly forms of state system existed in different forms. Artists were expressing the protest in their work. Robert Sturua continued the traditions of Georgian theatrical school (Marjanishvili, Akhmeteli, and Tumanishvili) and expressed his protest by using a symbolic metaphorical language in his plays. He exposed inhuman essence of tyranny in his plays by using metaphorical, symbolic theatre language. These issues were acutely revealed in the plays of 70s at the end of 1960. If we say that Sturua is a typical representative of the events in 1960 then that means he is the participant of these processes, worked in the Rustaveli State Theatre, created a particular direction which we could call underground of that period. It can be called the experimental searches and revolt. Revolt of young artist against the existing events. My interest isn't a search of whom we earlier met the directing or theatrical method during the searches of "Theatre Model" or "Theatre Language" of Robert Sturua. In the background of historical preconditions, theatrical aesthetics, theatre model and art searches in general: The searches of Marjanishvili, Akhmeteli, Brecht, Streller, Lubimov, Tumanishvili and the others – Robert Sturua's "Theatrical Language" was revealed what defined the formation of the phenomenon what we call the theatre language of Robert Sturua.

Maia Kiknadze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
The Doctor of Arts

INTERPRETATIONS OF RUSTAVELI'S "KNIGHT IN THE PANTHER'S SKIN" ON GEORGIAN STAGE

1. Lots of examples of public reading and staging of "Knight in the Panther's Skin" are known in the history of Georgian theatre. At the end of the 18th century and in the beginning of the 19th century was written the first tragedy of Nestan-Darejan. Famous play writers later got interested in it, namely Goderdzi Piralishvili, Okropir Bagrationi and Giorgi Eristavi.
2. In October 1881, famous Hungarian painter Mihály Zichy (1829-1900) arrived in Georgia. At this time on the Georgian stage were already staging excerpts of "Knight in the Panther's Skin". The work of commission establishing the text of "Knight in the Panther's Skin" relates to the same time. In February 6, 1882 Zichy presented in Tbilisi the living pictures from the "Knight in the Panther's Skin", where are shown ten pictures (later added one). Pictures and further illustrations staged by Zichy had a great reaction in Georgian society. After publishing "Knight in the Panther's Skin" under Kartvelishvili's edition, throughout Georgia living pictures used to be staged in accordance to the Zichy's illustration.
3. Together with the character's of "Knight in the Panther's Skin" at the same time for Georgian stage are written and staged plays under the participation of Shota Rustaveli. In accordance to this standpoint attention is to be drawn to the play "Rustaveli" written and staged by Kote Meskhi for the purpose of benefit performance in February 4, 1890. (Giorgi Shervashidze writes a drama "Giorgi III", where Shota Meskhi is one of the characters).
4. Alike the Dramatic theatres, Musical theatres also pay attention to the characters of "Knight in the Panther's Skin". For example: opera "Legend of Tariel" written by M. Mshvelidze. Under the basis of legend recorded by Anton Purtseladze "Rustaveli and His Wife" and poem written by I. Mchedlishvili was staged Arakishvili's opera "Legend of Shota Rostaveli" (for the first

time staged in 19190). After that libretto was remade for several times (S. Shanshiashvili, Ak. Paghava). Opera was staged by following famous stage directors: Aleksandre Tsutsunava, Sandro Akhmeteli, Kote Marjanishvili.

5. Stages, performances and operatic performances created in accordance with the “Knight in the Panther’s Skin” took significant place in the history of Georgian theatre.

Gubaz Megrelidze,
The Doctor of Arts

TRADITIONS AND CONTEMPORARY VERSIONS OF “ANTIGONE” BY JEAN ANOUILH

1. Staged “Antigone” on Rustaveli theatre has developed an interesting process in Georgian theatre. High artistically created faces of Antigone by S. Zakariadze, Creon and Z. Kverenchkhilade brought a great contribution to the history of Georgian theatre.
2. Antigone, carried out by T. Chkheidze on Marjanishvili theatre has become an interesting event in the Georgian theatre of XXI century, where Creon of O. Meghvinetukhutsesi and N. Murvanidze’s Antigone deserved the special attention.
3. A young director G. Goshadze carried out a free version of “Antigone” in the Theatre of Ilia University, where the special attention was paid on the issue of personal freedom and civil position. Actor G. Roinishvili’s Creon is an interesting face where the duty of King and human feelings are against to each other. Unfortunately T. Navrozashvili lacked the professionalism of better performing the face of Antigone.
4. Staged “Antigone” in Ozurgeti theatre had been understood by V. Chogogidze as eternal problem, what is still actual after centuries. Unfortunately A. Lomidze couldn’t fully opened the face of Creon. T. Mdinaradze better understood the face of Antigone but the seen problem by the modern position wasn’t appeared in the play.

Tamar Mukeria,
Art Critic

DIRECTIONAL VISION OF STREHLER ON THE EXAMPLE OF CHEKHOV'S "CHERRY ORCHARD"

Contact with Russian lingual dramaturgy was always important for Giorgio Strehler. He often showed his interest towards Gorki's, Chekhov's and Gogol's works. Prokofiev's and Stravinsky's operas directed by him are also worth mentioning.

Strehler performed Chekhov's plays ("Seagull", "Cherry Orchard", "Platonov and others") several times on the stage of Piccolo theatre. There are two issues of "Cherry Orchard". The first one was performed in 1955, although the second version staged in 1972 is special. The play was very important in the history of Piccolo theatre, and it is considered to be the particular play. Strehler greatly highlights time and the related events and things. According to the director this relations are created by people themselves who later get under the influence of this relations. Out of date and useless things are just the reflections of the past. The director thinks that people living in such environment become similar to useless things and it is the reason of their tragic life.

The play staged in 1955 is greatly different from the play performed in 1974. The first one follows the realistic style. Strehler shows even the typical outward appearance of that period that is featured in the play. He seems to follow Stanislavsky, then Visconti and the choice of the followers of the realistic esthetics. Although the second version of the play is wholly covered in the conceptual vision of the director and even the slight details are driven by it.

The esthetics of the play is totally changed. It is far from the stylization typical for the realism in the earlier play. The play of 1974 became one of the most important plays in the history of the world theater. Strehler's work released the play from the clichés and showed that Chekhov's dramaturgy gives far more possibilities from the point of view of performance than it was considered before and even used to be a certain stereotype.

Manana Paichadze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Professor

THE FIRST JAZZ-BALLET IN THE USSR THEATRE SPACE THE BALLET “PORGY AND BESS” ON THE STAGE OF THE TBILISI OPERA AND BALLET THEATRE

The Tbilisi State Opera and Ballet Theatre presented the premiere of the ballet *Porgy and Bess* in May 23, 1984 based on the outstanding opera by George Gershwin under the same name. The author of the G. Gershwin music ballet editorship was Mika Odzeli, the orchestra was conducted by Irakli Chiaureli and the stage design was performed by Muraz Murvanidze. The librettist and staging choreographer was Mikhail Lavrovsky, who danced the leading part of the ballet– Porgy. For the first time in the world there was created a ballet after the Opera “*Porgy and Bess*” by Gershwin (1935). “*Porgy and Bess*” by Gershwin is the first national American opera, which is on the verge of the problems of Afro-Americans in the South Carolina. The Opera is based on the novel “*Porgy and Bess*” by DuBose Heyward (1925).

The vitality and relevance of the topic, the favourable solution of the plot with the help of the plastic and gestures, the colourful language of the music- these are the main factors that caused choreographer M. Lavrovsky’s interest to stage a ballet. M. Lavrovsky reduced the number of characters of the opera to a minimum in order to focus all the attention on the leading characters- Porgy, Bess, Crown, Sportin’ Life, Serena, Robbins and the Corps-de-ballet – one of the main characters of the performance as well. The ballet architectonics (prologue, the first and second act, epilogue) fully harmonizes with its semantic interpretation – the separation of the performance in two plans: the real-life plan and the plan of Porgy’s dreams. Modern jazz rhythmic dance is a unique combination of modern and traditional classical ballet. It should be noted that the language of the choreography as well as G. Gershwin’s music with all its might expresses the mood and emotions of the characters. It combines the elements of classical dance (dream scene Porgy), as well as the characteristics of Afro-American folk dances (dances of the Corps-de-ballet) and certainly, jazz elements.

M. Lavrovsky's ballet version appeared to be an innovation in the Soviet and World ballet history.

Tamar Kutateladze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Assistant Professor

OVERCOME BOUNDARIES AND FILL THE TRENCHES

Lesley Fidler's this famous slogan appeared to be prediction for the world theatre art. In spite of having big "Iron Curtain", the Soviet theatre appeared to be involved in this process what become more obvious after the collapse of Soviet Empire and restoration of contacts especially in 10s of XXI century. As it was turned out, itself his Majesty time had become defining of conscious and preferences. Cultural dialogue and intensive process of their interaction is still continued despite the locked boundaries.

In autumn 2014, Georgian viewers saw Andrey Zholdak's unforgettable performance "Madame Bovary" of Gustave Flaubert on the stage of Tumanishvili Film Actors Theatre within the framework of festival "Gifts" and at the same year on December 23 a meeting was held with rebellious director in Tumanishvili Film Actors Theatre. The director introduced his own outlook of theatrical model about the methodology and theatrical manifest to the Georgian theatre.

The work describes the analysis of theatrical aesthetics and methodology of one of the distinguished director Andrey Zholdak and one of the original representatives of Georgian theatrical director such as Shalva Gatsgerelia on the second half of XX century. Many principal issues appeared to be identical in their understanding, in particular:

1. Attitude towards stage metaphor;
2. Theatre as the art of chose ones;
3. Effect of creativity searches with the young actors;
4. Mystic of theatrical art;
5. The actor as rebel, marionette and philosopher;
6. Playing boundaries of actor;
7. Playing happiness;
8. Sacrificial on the stage;

9. Art mission;
10. Dangerous viewer;
11. “Death” principle and others in artistic image of character.

Tamar Tsagareli,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
PhD; Associate Professor

“JAKO’S LODGERS” AND SOVIET GEORGIA

The term “cultural nation” appeared in Europe of XIX century. One of the first theorists, German historian Friedrich Meinecke distinguished between nations two categories: cultural nations and the state nations. In the Soviet Union in the 20-30 years of XX century, created new, soviet nations and their cultures defining stereotypes and declared the national culture. If a true “Soviet” people, should recognize certain Lenin’s Mausoleum, with it’s well-preserved with dead body leader, the ideological center of the world. “Soviet” people must believe in the footsteps of Lenin and Chernishevski that art is designed to teach people how to live. But when he or she was informed of the creation of other types, it is no longer a purely “Soviet” people; In the modern sense, the notion of “culture” is determined by the spiritual development of the situation, leading to the nation, as the existence of a cultural phenomenon, as a common language, memory and social cohesion of the idea of a train.

The Georgian was formed consciousness as a result of a powerful disaster of the twentieth century. Paradoxically, the heaviest ideological dictatorship and under great pressure, in the Soviet Georgia was still evident on the national roots-based cultural life.

Cataclysms of the 20th century triggered the collapse of values, moral and spiritual values, ideals devaluation impairment objectionable process. In the background epochal of shifts Mikheil Javakhishvili’s novel - „Jako’s Lodgers”- typical signs of psychological and philosophical leaders. According to which it is possible to define the era of spiritual development, its face.

In 70-80 years of the XX century in Soviet Georgia none of the artistic work society caused such polemic, as Temur Chkheidze TV

and scenic performances - “Jako’s Lodgers” - producing the perception of the severity of the problems raised and the artistic quality of the work of the Group.

Giorgi Tskitishvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Professor

TILL THE PASSION AND THEN LOVE?!
AT THE END IS HATRED!

During the centuries-old history of Human existence, none of the nations haven’t had reclusive development; Despite the fact that totalitarian State system and regime rarely existed on one or another stage, the relations between people, cultural dialogue still was being held. In this case Georgians weren’t exception. During the centuries, our nation creatively learned all those cultural approaches or property of people whom our nation had relation. This equally applies to material and also spiritual culture. For its part, all above-mentioned was also actively concerned to the neighboring countries of Georgia. Such thing is characteristic for the development of any nation’s history. Mutual enriching process is being underway naturally and organically. Theatre art isn’t exception. Active movement today with this direction wasn’t started in the conditions of Universal globalization. Even a cursory glance at the Georgian theatre history could convince us our theatre was influenced by a well-wisher West, East but at the same time it hasn’t never lost its originality, identity, individualism, The unique recurring synthesis and organic mutual merge of Georgian and world theatre art is obvious.

The work examines the performance “Therese Raquin” staged by the Georgian director, Avtandil Varsimashvili in a Gribodoedov Russian State Drama Theatre according to the novel of French writer 1849-1902) Emile Zola in 1999.

Outlined say or problem in it – a strong mutual passion between man and woman, committing a crime to accomplish the goal. (Killing a husband) and finally a cruel but deserved punishment for the hardest sin; Unbearable suffering caused by compunction!.. You can get rid

of worldly official judiciary but how you escape from yourself?! Everybody will response for everything one day; our sins aggravates our spirit agonizingly and life become hell.

We can recall William Shakespeare's Richard III, Macbeth or Lady Macbeth! ... The staged performance by director A. Varsimashvili exactly made people think about this moral problems.

There is one important aspect. This is culture dialogue what is clearly seen on above-mentioned plays. Georgian director staged the work of French writer on Russian theatre existing in Georgia.

Marina Kharatishvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Associate Professor

FOR THE ISSUE OF B. BRECHT'S EPIC THEATRE

The work examines the opinions about epic theatre of distinguished director, dramatist, theoretician and theatre figure such as Bertolt Brecht.

In this entry, Brecht allows not only one particular directing vision, but also "Encrypts" the stage or performing features of epic theatre and forms the theoretical basis of aesthetics of epic theatre.

The content of Brecht's entries first of all serves to present a stage act in theatre. Life modeling, creating the versions of those events and presenting them accurately on the stage by the method of open game for gaining estrangement effect is exactly B. Brecht's basis of epic theatre.

The work presents how great a role of Brecht is in development of theatre art as well as theoretical point of view.

FILM STUDIES

Magda Anikashvili,

PhD student of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University, Faculty of humanitarian, social sciences,
business and management
The head: prof. Lela Ochiauri

CASH REBATE SYSTEM (International Experience and Georgian Perspective)

No doubt that until recently, local legal framework and tax system had been the weak links of the public policy on supporting national cinematography. It is for a long time already that the countries willing to attract large studios existing on the international market are competing with each other in introducing certain privileges. These countries give due consideration to the effects of cinematography on other branches of economy, such as tourism, regional development, etc. Natural, as well as human and technical resources of a particular region are used in the process of filmmaking. Filmmaking has a mission to popularize the country. Accordingly, the privileges set for producers are considered a part of the country's economic policy.

Up to 50 countries of the world employ different methods to draw interest of foreign film production companies, such as tax shelter, tax credit, cash rebate, etc.

At the beginning of this year, encouragement of film industry has become a part of the government-funded program "Produce in Georgia". The program "Film in Georgia", designed to facilitate the development of film industry in Georgia, envisages tax privilege for film production companies – it is a cash rebate system, meaning that up to 25% of qualified expenses from the budget spent on filming in Georgia will be returned to the producer.

Among the most successful examples of using the cash rebate system are: Hungary (25%, Munich by Steven Spielberg); Malta (27%, Troy by Wolfgang Petersen); New Zealand (40%, The Lord of the Rings by Peter Jackson), etc. Georgian film industry has had some experience of cooperation with large foreign production companies over the last few years. The Search by Michel Hazanavicius can serve as one of the most successful examples of such cooperation.

This experience, as well as the analysis of Eastern European

examples of the cash rebate system enables us to talk about the efficiency of the government's initiative and the perspectives of attraction of foreign production companies to the national cinematography.

Irina Demetradze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Professor

DOUBLE ENCODING: POSTMODERNISM AND GEORGIAN CINEMA

Postmodernism is revealed (more vividly) in Georgian theater and literature. Unlike French, British and American film culture, Georgian film culture does not represent an example of post-modern self-reflection or self-thematization.

The reasons for the above-mentioned are: the Soviet routine pseudo-culture (pseudo-art) and the lack of cultural dialogue as historical heritage.

On the other hand, postmodernism is intellectual i.e. the inter-textual field has existed from the very start. Like other Southern cultures, Georgian culture is based on empirical experience, and is either entirely non-reflexive or lacks reflection.

1) Tenghiz Abuladze – eclecticism, kitsch art and inter-text.

“Repentance” – the unity of eclectic style and kitsch elements.

2) French films of Otar Iosseliani. “Favourites of the Moon” and “Butterfly Hunt”. Film quotes – Jean Vigo, Louis Bunuel.

Mixture of truth and invention, illusion and reality. Travel through time and space – suspicion of objective reality.

3) The Georgian culture, in general, is phallogocentric. Postmodernism implies deconstruction. Therefore, postmodern direction remains marginal in Georgia with regard to the relativism of consciousness. As for the carnival space – it is permanently topical: in daily reality – from birth to death and funeral wake, in social reality – from virtual (Facebook) to street marches.

The private space is not an exception: eating, sex or praying are all similar to carnival, and in no way are they private-intimate.

There are interesting images in contemporary reality. Carnivalization in the post-modern and not in Bakhtin's concept. For instance, the

raid on gay-parade by Orthodox-fundamentalists. In postmodernism carnival is an expression of relativism of consciousness. Gay parade in this sense is a postmodern carnival. It means destruction of outdated clichés and stereotypes. Orthodox fundamentalist “parade” is also a carnival, albeit non-postmodern. It does not contain relativism or parody, i.e. it is totally devoid of content. It is based on simulacrum - cross (stool) which no longer embraces a broad semantic field, i.e. is devoid of meaning.

Mention should also be made of Levan Vasadze- a pillar of carnival space – a powerful simulacrum, a knight.

Zviad Dolidze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Professor

INFLUENCE OF WESTERN ON THE GEORGIAN CINEMA

The most popular genre of the American cinema - Western appeared in the film industry from the American literature and fine arts and gained the boundless authority. In the short time it spread in the world and had won fans in the many states. The cinematographers of various countries also began to make the Westerns but they could not overpower the American films and were defeated in the competition with them. The stylistics and elements of the Western: riding, chase, gunfight, final duel and so on were taken by the other film genres too. In this case particularly the adventure film had received the profit, the samples of what were made in the film studios of the many countries.

Certainly the stylistics and elements of the Western had come in our, Georgian cinema too after establishing the Soviet regime in Georgia when the systematic film industry was founded. In that period the new trend – historical-revolutionary film had appeared in the Soviet Cinema which was “blessed” as a film genre gradually. The main target of it was to show the heroic actions of men during the revolution and civil war to underline for the film goers their selflessness for the highest ideals.

Since then in the Georgian film studies had appeared the tendency

to name such films as the Georgian Westerns. It is wrong because the Western as the film genre has its clearly demarcated norms and canons, historical and geographical frames. Thus if the action of any Georgian historical (or historical-revolutionary) film takes place in the any part of Georgia (or of the old Soviet Union) it must not named as a Western because at least the title of this genre indicates that it means the American so-called “Wild West” with its cowboys, sheriffs and Indians.

Maia Levanidze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
PhD in Art science
Associated professor

„EXPRESS INFORMATION“- “90S” IN THE QUEST FOR A NEW FORM

The 1990s is the transitional period in Georgian cinema: from Soviet Union to independent Georgia. The period when the old state structures are destroying and the ones are shaping only as ideas. The sense of full freedom gained after the totalitarian regime, and... a crisis. The creative, intellectual and material crisis which touched on almost every branch of art, especially on cinematography.

Some works, giving the sense of desire to search for new forms and style, have appeared in this complicated and creatively heterogeneous environment,. They include “Express-information” by Eldar Shengelaia. By its eclectic narrative style, it reiterates the signs of postmodern cinematography already existed in the West, but not the ideological ones .

The topic aims to analyze the key tendencies of the Georgian cinema of 1990s, as a background sharply expressing the inspiration of the Georgian cinema to embrace and emphasize the thematic and form searchings beginning in “Express-information” by Eldar Shengelaia, to draw parallels with postmodernism: search for common and distinctive signs.

Lela Ochiauri,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Professor, PhD, Art Criticism

GEORGIAN CINEMA BEFORE AND AFTER IRON CURTAIN

Like in other cinematographic countries of the world, First Georgian cinematographers were camera operators and documentarians. They were courageous and talented people, who had to wear a track for the first time, where there were no roads. Like their French, German, English, Swedish, and American colleagues, they discovered a realm lighted with a magic lantern, unconditionally accepted the laws of the realm, and adjusted their own thoughts, opinions, mindsets, styles, forms, and methods to them. They created their own era and managed to reflect time in their own words. They added new streams to centuries-old traditional fields of art in Georgia from first stories to full-fledged documentaries and feature films and from cinematograph to the cinema art.

Of course, historic circumstances as well as historic stages and their manifestations had their impact on the formation of Georgian national culture. The countries (of Europe, Asia, Middles East, Far East, and others) Georgia has had relations with voluntarily or involuntarily have had a significant impact on the lifestyle of Georgian society and the formation of Georgian culture. In many spheres, they facilitated development and improvements, giving us a lot (innovations being organically transformed based on centuries-old rich traditions, philosophy, internal culture, and genetic code) and taking a lot from us, too.

Georgia was part of the Russian Empire from the 18th century. As Russia itself was nourished with European culture, Europe entered Georgia first and foremost via Russia (in both the direct and indirect sense).

In 1918, Georgia was liberated from the vassalage of Russia following the 1917 Revolution. Independence Act was signed on 26 May with the help of Germany. The process of building an independent state and unification with the European-American area started.

Georgia had remained independent for centuries, but was deprived of it a century earlier. Like any other country, the loss of independence also deprived it of the opportunity to build statehood and establish equal relations with the rest of the world. However, independence proved to be quite realistic and Georgia found itself in the centre of the attention and interests of the world.

However, history took the same turn in 1921 and Bolshevik Russia carried out the annexation of Georgia, which was followed by the establishment of the dictatorship of the proletariat as well as the elimination of the aristocracy and intelligentsia, dissidents and people, who did not accept the regime, the Communist ideology, censorship, Bolshevik and Communist propaganda, and the restriction of personal and creative freedoms.

The political life in Georgia underwent a sharp change once again in 1991. A “new order” was established in the country. Old fortresses were demolished and old heroes were replaced by new ones. New ideals were introduced and the time came to invent new myths.

There are no common templates, trends, and harmonious systems in 21st-century Georgian cinema as well as in world cinema. It is the time of individual creative endeavours and open and transparent actions. All doors are open and there are no problems in interacting with other realms. It is not at all difficult to familiarise with new films and other cultural innovations. Correspondingly, the influence of foreign art on Georgian art is rapidly increasing.

Ketevan Trapaidze,

Shota Rustaveli Theater And Film Georgia State University
Associated professor, The Doctor of Arts

MUCH MORE

During the centuries a mutual influence organically took place in some fields without any coercion, so creation of this or that artist influenced well on creativity of another country. It activated its imagination, stimulated its creative fantasy and this isn't a blind mechanical imitation, coping from original. Similar culture dialogue

didn't rarely lead artist to the creation of original work. In this regard, cinematography isn't an exception. In the work, the talk is about making the Georgian version of foreign Literature work about the transformation and adaptation on its national ground. At such a time, a story, plot, conflict of original source remain in a new version;

The basic features of acting characters; though they are Georgians now instead of Russians, Italians or Czechs. For the illustration of above-mentioned, author talks about three short films in the work, which were shot in 60-70 of XX century in the studio of Georgian Tele-films created with the State Committee of Georgian television and radio broadcasting. Later it was called Georgian "tele-film". Unfortunately it was abolished at the beginning years of XXI century (2005). These films are: "Serenada" (Director – Kartlos Khotivari. 1968), "Pitcher" (Director- Irakli Kvirikadze. 1970) and "Record" (Director – Guram Pataraiia. 1973). The first was shot according to the novel of Russian writer Mikhail Zoshchenko (stage author: Revaz Gabriadze and Kartlos Khotivari); the second one is based on the novel of Italian writer Luigi Pirandello (script writer – Revaz Gabriadze) Third is the Georgian adaptation of the novel of Czech writer Karel Capek (scriptwriters: Guram Pataraiia and Amiran Chichinadze)

In all three cases, by the means of culture dialogue there were created the works of distinguished with irrefutable features, rich with screen heroes, convincing with sharply characteristic heroes, sealed with national coloring, original and exceptional ones. Russian, Italian or Czech stories were being organically, naturally carried out on the Georgian ground; at the same time it gained characteristic features of our country or people living in it. Three works are the example how the original works were created as a result of creativity push.

Giorgi Ugrelidze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
PhD student of cinema and television faculty,
Supervisors: Davit Janelidze, Lela Ochiauri

**SCREEN ARTS DEVELOPMENT
ORIGINALITY IN THE SOVIET GEORGIA'S POLITICAL
ENVIRONMENT**

(60-70 years of XX century)

XX century was complicated century in Georgian history. Georgian Sovereign, democratic republic existed only for three years after gaining an independent form Russian empire.

After Sovietization the Georgia of lost independent appeared in the joined Soviet Union. When disintegration Soviet Union became free country.

Because of the problems such as violation of the territorial Integrity, Dissolution of the economy and lots of social problems, Georgian History has become the most difficult stage for the last ten years .

Existing political environment was directly impact on development of Georgian Art of XX century. The Soviet political elite differently perceived foreign factors during seven decades. According to the friendly or hostile relationships with foreign states there was being changed the attitude towards different cultures.

After World War II access to the “Iron Curtain” dialogue with other cultures was Limited. After the collapse of Soviet Union situation was changed.

From time to time, the artists of expressing protests used to appear in the bosom of Soviet Art. Many talented artistes left the Georgia because of existing censor.

Between Soviet Union and socialist camps was close communication. According to the foreign writers there are examples of creating the films in Georgian Film and Television Art. In Georgian movie industry existed foreign writer's works became idea of film.

To create strong contact between Arts and culture the best way are festivals. Georgians directors were successful in West Europe.

The joint Soviet and West European film projects were rarely being organized during the existence of the Soviet Union.

Teo Khatiashvili,
Ilia State University
Professor

**PHARAJANOV'S KITSCH – REPETITION
OF TRADITIONS AS NOVATION**

1. Kitsch – origin of a term and its social and aesthetic meaning - a tasteless anti-art, related to new class of, who wants to establish its place in the new (industrial age) social hierarchy;
2. Rethinking category of Kitsch – the way from simple imitation (of Academic Art) to repeat. When and how does Kitsch – anti-art become art? “...When the de-mythified object becomes re-mythified – “hyper-kitsch” – and then becomes avant-garde”.
3. Pharajanov’s thematic repetitions - to make banal the fundamental and exciting motives (love, bravery, selflessness ...) of traditional literature. He prefers joy and sentiments rather euphoria, sorrow, feelings of helplessness - characteristic of the modernist era;
4. The cult of beauty - a major determinant of Pharajanov’s Kitsch.

MEDIA STUDIES

Tinatini Berdzenishvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
PhD Student

MASS CULTURE - AGENDA SETTER

- Culture as a Political Instrument

It is important to discuss Mass Culture as a political weapon in formation of human's general development and civic position, as it contains most important ideas for modern information society.

- Problems of Mass Culture in the modern sense

Over the last 50 years the society observes and is the participant of transformation of Informational Technologies that also causes some media convergence. Media outlets, Telecommunication Networks and generally symbiotic development of electronic relations lead to the transformation of media systems and expansion the ways of communication.

- Agenda Setting

Agenda setting as defined in Mass Media and Mass Culture is the process whereby the mass media determines what to think and worry about. The impact of the mass media - the ability to effect cognitive change among individuals, has been labeled the agenda-setting function of mass communication. This may be the most important effect of mass communication, its ability to mentally order and organize our world for us. In short, the mass media may not be successful in telling us what to think, but they are stunningly successful in telling us what to think about.

- Cultural Revolution

The main goal of the Bolsheviks after coming to power was to spread their ideology and implement the mass "conversion" of the society. That was the reason of starting the "cultural revolution" after the state revolution. V.I Lenin introduced the program of the "Cultural revolution" immediately after the October Socialist Revolution. The Cultural Revolution was considering the study of true democracy under the leadership of the party, introduction of new management system in all the areas of society, the new discipline of work, life-style, and the new morality.

- Culture and Media – Georgian examples of XX century

The media and the materials created by the journalists were totally controlled by the government in the Soviet Union. After the October Revolution the main aim of the Bolsheviks became the management of public discourse, which in turn was required to establish new symbols, rituals and images.

In the 70s the program “Moambe” by Georgian State Television was broadcasting a rubric about the history of cultural monuments and their conditions. Despite the Soviet directives – about the restrictions of broadcasting the religious issues, the editorial board was trying maximally to provide the information of the orthodox monuments, which was putting a permanent danger to the “reputation” of the program. Soon the rubric was closed by the “unknown” reasons.

Giorgi Gvishiani,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,

PhD Student

Supervisor: Giorgi Chartolani

FIRST GEORGIAN “SOAP”

1. The history of the first Georgian TV series.

In 1994 on April 24th, exactly on Palm Sunday, through Georgian central television director Avtandil Varsimashvili presented what captions said was “A fictional film with multiple episodes” “A house in an old district”.

2. Authors and executors

The part of Georgia which had electricity watched till the end the selfless battle of the characters of students of the second course of theatrical university Gogola Kalandadze and Giorgi Migeladze - Salome and Gio with followers of Satanism - Jhora (Guram Sagharadze), Tamila (Leila Dzigrashvili) and their myrmidon Vakhushti (Murman Jinoria).

3. The original scenario or plagiarism?

First 15 episodes of the first Georgian TV series was based on a psychological thriller “Rosemary’s baby” filmed in 1968 by director Roman Polanski. Despite the fact that “A house in an old district” could not even get close to artistic and esthetic values of

Academy Award-winning movie, on expense of making scenario more Georgian and “copying” dramaturgical laying as well as possible the first Georgian TV series managed to interest the audience.

4. The attitude of the society and professional criticism.

all those shortcomings that the first Georgian TV series had were not unnoticed by Georgian film lovers and film critics. Their anger was mainly caused by the fact that at first “A house in an old district” was presented to the audience as original Georgian TV series and the names of Levin and especially Polanski were not mentioned in its captions.

5. A Georgian “soap” left without dilemma.

Despite a big desire of Avtandil Varsemashvili “A house in an old district” did not manage to become hymn of love, as artificially added themes and characters were not accepted well by scenario of Levin, which was not about wrangling of good and bad.

Nana Dolidze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Associated Professor
of Media and Mass Communication

IS THE SOVIET AUDIOVISUAL HERITAGE PART OF THE COUNTRY’S CULTURAL HERITAGE?

Georgian Audio-visual culture created in Soviet art took an important place. This uniqueness was defined not only by its loyalty to social realism but also by its National identity, though there was other, opposite, sharply idealized Soviet propaganda, expressing the spirit of the time. After the collapse of the Soviet Union audiovisual heritage created by union republics became the property of the Russian Federation. The heritage was monopolized by Russian Federation and available property was announced as a museum exhibit. Returning of the audio-visual heritage back home, recognizing it as a national heritage, saving it and introducing to the new generation became an acute technical and legal dilemma in the modern digital era. Soviet

legislation and copyright ownership is incompatible with modern European standards.

The member states of The European Council, the European Union representatives and other states participating in European Cultural Convention signed the European Convention for the Protection of Audiovisual Heritage, On 8 November 2001. Georgia joined in 2010. (Ratified on January 1, 2011) The convention clearly defines the necessary measures to be taken for the protection of the state's audiovisual heritage and wide availability of the heritage for educational and scientific purposes. The convention also includes recommendations about audiovisual heritage preservation, protection, public access to the technical and financial resources, copyright and related rights and recommendations about the works required for the deposition, special measures, promotion of voluntary deposit and other. However, in order to protect the heritage, primarily it should be accepted as a heritage! But how is it possible to admit a screen work of art as a cultural heritage monument? What criteria and regulations should be applied to the Soviet heritage to carry out its protection, maintenance and for passing it to the future generations?

Problems existed in Soviet audio-visual heritage field, which is considered to be acute includes several essential subjects. Each multilayered and unresolved problem puts our cultural heritage in a deadlock. Today its name as a heritage is only the desire of placing it in cultural history and not the legal status. Because of the importance of the issue it is very important to pay attention to several aspects: What are the criteria to determine the status of the Soviet visual art? How to assign a heritage status? How to protect and preserve it? How and what to pass to the future generations? Is the Soviet heritage the part of the country's cultural heritage or the part of the culture which established and maintained its values during developing society that should be passed to the future generations?

Vaja Zubashvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Associate Professor, PhD in Audio-Visual Arts

**THE ARTEFACTS OF INTERCULTURAL DIALOGUE IN
GEORGIA'S TV BROADCASTING IN
60S-70S OF THE 20TH CENTURY**

- Intercultural dialogue is the demand on interaction and a natural process of mutual enrichment. The whole history of mankind is a dialogue, the objective inevitability of cultures' development. The interactions in this dialogue take different forms in different periods of time. In the contemporary informational society the problem of interrelations between civilizations is of particular importance.
- The basis of the XX century's Soviet ideology was an attempt to bring people close and create united Soviet people and this attempts was at some point partially successfully accomplished. The best way to bring Soviet people together and to have cultural dialogue with the outer world was TV broadcasting, developing of which was under Soviet government's active attention by the end of 1950s. The intercultural dialog moved to the TV screens and the major actors in this process were Literature and arts. Before the appearance of contemporary satellite systems for video recording and teletransmitting, the TV of that period, working on live, short distance broadcasting, faced the necessity of archiving, repeating and exchanging internationally the TV programs. The technology of recording TV image from TV screen to film was worked out.
- TV programs made using this technology (although not lot of them) are archived in the film fund of Georgia's TV Broadcaster. Considerable part of such programs depict the intercultural dialogue across the "Iron Curtain". The film materials from 1966 to 1973 mainly depict Georgian culture in the prism of other cultures, promote and develop those forms and ideas which would make Georgian culture popular and understandable abroad, shows the visits of European, American (Arthur Miller, Heinrich Boell, Jean Vilar, etc) and Soviet famous writers, directors, actors/actresses, singers on Georgia's TV broadcasting, depicts Georgian Theatre and Music abroad and etc.

George Chartolani,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Professor of Media and Mass Communication

THE BASIC TENDENCIES, OF THE POST SOVIET TV MEDIA NEWS MAKING SYSTEM, TURNING INTO WESTERN MODEL OF PRODUCTION

- The structure of the news making in soviet television has based on the ideology and soviet propaganda technology. The anchor of the news was announcer, who was responsible just to read the text fluently. Leading texts were written by the editors of the editorial of propaganda and information. Editors themselves were the main censors of the broadcaster.
- The information services of the soviet televisions were abrogating all standards of the journalism. One of the bright and blazoned examples was the attempt of the central television's news service "VREMIA", to hide the fact of explosion on the Chernobyl atomic station.
- The essential ideological line of the soviet televisions news programs, was to criticize the capitalist system. It was made by the so called political reviewers, but in real they were the representatives of the security services.
- Reporter is the central figure of the news service, but this position was totally neglected on the news programs of the soviet televisions, because the communist ideology does not approves making some reports from the field on open air; information must be ideologically recycled by the censors.
- After the crushing of the soviet system, the technology of the production of the news radically changed. There changed its form as well as the content. While predicting new model, the special role relied on the European and US experience. There were western trainers who banked new stuff for the new news service.
- The anchors of the news instead of the announcers became journalists. The western model inculcated the main figure in the news program – reporter.
- It was very important and was very complicated to made audience focus on the news. It was necessary to make watching news a

habit for the audience, because after the soviet news, audience lost faith. Considering such a reality, in the first, the form and the rhythm of the news program was aggressive an assault. It reflects on the design of the studio, promotions, announces, rhythm, style and talk of the anchors.

- Censor-editors were changed by the producers, who were responsible not only on the content of the text, but on the all production of the news.
- Turning into western model of the news making dad it's as positive as well as negative sides. The conciliated televisions after some period, afresh, and again begun making propaganda and in some frequent cases became the weapon of some political powers.

Revaz Tchitchinadze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Associative professor

THE FIRST WAVE OF MEDIA FREEDOM

- The falling of the Soviet empire has changed the style of broadcasting. TV became uncontrolled in all directions. At the end of XX century, the people of the newly independent state deeply transformed with the help of cinema and broadcasting media.
- In addition to active political life – the door of the broadcasting media was open for the foreign, production such as movies, TV series, music videos, etc. While when the Western civilized world was discussing about the problems of violence in the broadcasting media, there were talks about various kinds of prohibitions on the introduction, saying that violence issues is the most widespread social problem in the twentieth century, at once Georgian society was offered to see all kinds of production without any limitation.
- Human behavior is influenced by media products (movies, TV programs, music videos, etc.), showing the sex scenes. Most of the researchers working on the issue come to the conclusion that sexual crime and unlimited offering of sexual violence media product, has close connection. Media products such as news, educational or even entertainment may cause fear and anxiety in the audience.

Information about some accidents, natural disasters, etc. in some cases may cause some panic and fear between audiences. Reason of some fear may also become some movie.

- This and many other types of media products, such as advertising, political or non-political media campaign, etc., at once invaded the Georgian society. The fact that this type of media products was offered to the public at once, such a videos audience saw first time on television, gives us a reason to believe that they have much bigger emotional stress than western society, who were disturbed by the media “harmful influence”, because at the same time people had the euphoria, while moving from one political system to another.

ART STUDIES

Irine Abesadze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Professor

GEORGIAN ILLUSTRATOR OF UKRAINIAN MAGAZINE – SHALVA DZNELADZE

Georgian-Ukrainian relations in the field of painting starts from 19th century, when in Art Academy of Petersburg, two students with similar fate, Georgian Grigol Maisuradze and Ukrainian Taras Shevchenko appeared beside each other on the lecture of famous painter Karl Bryullov. As it is well known, Ukrainian poet and painter Taras Shevchenko escaped from Engelgardt captivity thanks to his special talent in painting. Similarly, first professional Georgian painter, due to his natural talent was freed from Servitude by his lord, famous Georgian poet Aleksandre Chavchavadze. Mentioned similarities of their life experiences made both starter painters friends.

In 20th century (1913-1914) the ways of Georgian and Ukrainian painters cross each other one more time, when Georgian painter Shalva Dzneladze visits Kiev for getting professional painters education. After successfully passing exams, he was enrolled in Arts schools of Kiev, which was founded on the base of Imperial Academy of Arts of Petersburg. The direct supervisor of Shalva Dzneladze was Ukrainian painter Theodor Kritchevsky, who was educated as painter in Vienna by Gustav Klimt and also prior to this, similarly to Gigo Gabashvili, was getting education in Petersburg by famous battalist-painter Franc Rubo. Thanks to his innovative character and gained authority among other painters, in 1914 Kritchevsky was appointed as Head of mentioned Arts schools of Kiev. Kritchevsky appreciated talent of Georgian youngster and recommended to heads of Russian-language arts magazine of Kiev “Эпоха” (“The Era” 1915, № 9) to print reproductions of second grader Shalva Dzneladze’s paintings on the pages of their magazine. On the cover of the magazine is printed graphic composition of Shalva Dzneladze “In the Mountains of Caucasus”. Mentioned composition is one more time printed in the inner pages of the magazine along with his two other graphic compositions: “The Leap” and “The Battle on the front of Caucasus”.

In another arts publication of Kiev, magazine „Жизнь и Искусство“ (“Life and Art”1914, № 3-4), we meet information about successful student of Arts School of Kiev, Georgian Shalva Dzneladze. Although, Journalist has misspelled his name, but his art was appreciated.

Liana Antelava,
Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art
Professor

VITALISM AND COSMOLOGY IN THE PAINTINGS OF MERAB ABRAMISHVILI

The universe of Merab Abramishvili is, at first glance, reflective of the wholeness: it is stylistically homogenous in terms of the form, and transcendental in terms of his Weltanschauung. His objects, depicted from afar, create the effect of the cosmic view where from the life is undoubtedly transcendental, unifying the opposites.

This non-dichotomous depiction, the unified vision of seemingly non-reconcilable opposites seems to be the artists conscious choice. While generally such an internal feeling of harmony is considered psychologically unattainable in the contemporary arts, this makes the Weltanschauung behind Abramishvili’s cosmology extremely interesting.

Abramishvili’s cosmology – his depiction of the relationship between the one and the many as an indivisible wholeness – can, for the purposes of analysis, be divided into the groups of objects in his paintings. These are the groups of birds and animals, plants, humans, and angels. The group of humans can be further subdivided into the subgroups of religious, historical, and female portraits. The “new vitalism” – defined by Xavier Bichat as “the set of functions that resist death” – is manifested in Abramishvili’s paintings of plants, humans, and angels where he strives to rethink, redefine and transform the dominant religious semantics. Therefore his works are reflective of a new paradigm. And the visual concepts that he employs for demonstrating it are also innovative in form. They change between being purely visual, visual-decorative, and symbolic. If then Abramishvili is to be necessarily related to any broader artistic

movement his form of expression can only raise a rough resemblance with transavantgarde and even more broadly – postmodern intertextuality, whereas the meaning behind is that of the permanent search for the eternal truth.

Nato Gengiuri,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Professor

“COLOURED” ARCHITECTURE IN THE SOVIET UNION

Architecture of 1960-70ies brings novelty and relative freedom to by-then Soviet Georgia. Heaviness and solemnity of “Soviet Empire” style constructions were replaced with buildings full of light and ease. The “new architectural wave” is represented by the Sports Palace, Hotel “Iveria”, Philharmonic Hall, Road Construction Ministry (currently Head Office of the Bank of Georgia). After a little, coloured mosaic enters the Georgian architecture, having a solid artistic impact on a number of architectural compositions. Mosaic was quickly mastered in the Soviet architecture (e.g. Stalinist period metro stations in Moscow), and in 1970ies, mosaic almost became mandatory for the new constructions. It was observable everywhere: apartment blocks, pavilions, factories, kindergartens as well as walls of other public facilities. The majority of the mosaic is of a low quality and fail to reflect appropriate artistic level.

However, there are a number of distinguished pieces of work of a high artistic value, created within the Georgian art as a result of creative cooperation between the talented architects and the painters – among them Batumi café “Phantasy”, bus stop pavilions in Abkhazia, seaside resorts with parks and fountains and other art compositions. Their study and comparative analysis with contemporary Soviet and international architecture proves their peculiar artistic nature. These constructions are works of art full of creativity, professionalism, phantasy and knowledge of subject matter, thus representing important cultural heritage of Georgian architecture of Soviet times.

Ana Kldiasvili,
Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art
Professor

**ART HISTORICAL METHODS -
FROM THE STANDPOINT OF THE CONTEMPORARY
INTERPRETATION OF AN ART-WORK
(The Marina Abramović Version of Feminism?!)**

The two main topics of the presentation:

1. How effective are the so-called “traditional art historical methods” (form analysis, iconography, iconology) for researching contemporary art? To answer this question we have chosen a performance piece by Marina Abramović: *The Artist is Present*. Our review of the piece suggests, that the idea of the work is revealed first through form analysis and then within the context of feminism, providing a considerable base for interpretation.
2. How does this performance piece fit into the general conception of feminism? From the standpoint of the feminist critique - namely the subject-object dichotomy - the research of this performance revealed that Marina Abramović is showing “her own path” of “releasing” the woman from the status of a manipulated object within the bounds of contemporary “phallogocentric” culture - “returning” her to her own nature.

Lali Osepashvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Assistant Professor

**MEMORIES OF PAINTING KASHVETI CHURCH
BY LADO GUDIASHVILI**

As it is known, the famous Georgian artist Lado Gudiashvili painted Kashveti Church in 1946-47. This period was distinguished for church painting, as the repressions of 1937 had passed and no one would be labeled as the enemy of the people. As contemporaries remember the Catholicos-patriarch Kalistrate Tsintsadze instructed the artist to paint the church sanctuary (altar); He had worked for nine months. As Erasti Vachnadze recalled, there was the intention

to invite an artist from Paris, but soon after opening the Church (in 1912), the war started, then it was followed by revolution and the intention remained unrealized.

According to the contemporaries of the artist, he immersed in painting the church with great diligence. He used old recipes of herbal dyes. He applied the most complex encaustic technology with hot, boiling paints. Without sparing himself, he had been standing on the scaffolds beneath the high arch (27.7meters) during days and nights.

L. Gudiashvili made numerous sketches, each of which is a real art. As E. Vachnadze recalls, primarily he started to paint the sketches of the altar and then intended to paint the temple with the episodes of the Georgian churches completely. However, in order to find out what style of frescoes His Holiness would like, there was arranged an exhibition of the samples; Ivane Javakhishvili organized it in the halls of the Georgian museum. His Holiness liked the Last Supper of Akhtala, which gave the artist a certain orientation.

Two painters - Shalva Abramishvili and Arsene Pochkhua helped Lado in the process of painting. Virgin's face, which is holding the infant Jesus and is surrounded by the vines and fluttering Angels, represents the generalized face of the Georgian women. As for the prototype of Begotten Son of God, Bidzina Avalishvili - Lado Gudiashvili's beloved disciple and in the future, the public artist of Georgia, is painted in the Last Supper. Lado Gudiashvili showed the head of the Georgian church - Kalistrate Tsintsadze in the face of the Apostle, who is taking the bread from the Jesus, and the Bishop Dimitri Lazarishvili as the second Apostle.

The government of that time did not allow the artist to finish painting the Kashveti church; According to the honored journalist of Georgia Levan Dolidze the persecution of the artist has been started.

The committee of security accused him of betrayal the Soviet ideology and love of God based on the anonymous letters and as for the Patriarchate and the parish they accused him for the lack of faith and the blaspheme of God. The faces of the saint were earthy. He was forced to interrupt painting. He was expelled from the Communist Party and banned from pedagogical activities (M. Matsaberidze).

Later, on May 14, 1957 Lado Gudiashvili's exhibition was open, which had not been closed for several months. The success exceeded all expectations.

Natia Tsulukidze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
PhD, Invited lecturer

SUBLIME ESCAPE OF THE REVERSED ODYSSEUS

“Reality” constantly waylays the artist to prevent his flight. Much cunning is needed to effect the sublime escape. A reversed Odysseus, he must free himself from his daily Penelope and sail through reefs and rocks to Circe’s Faery.”¹¹

Our recent history knows quite a few artistic escapes that created masterpieces as a byproduct. Georgian movie industry of Soviet times is a good example. The system provided it with green-house conditions: generous funding, recognition and fame, and access to abundant resources. In exchange, Soviet system placed restrictions on the artistic freedom by regulating content, form and expression of every film made in the Soviet movie industry. So artistic escape became inevitable and almost a norm but also so masterful that the system accepted it as compliant with their standards - Soviet apparatus was simply deceived.

This unconscious Soviet benevolence towards Georgian movie industry is as well-known as its conscious destructiveness towards Georgian visual art. Portraits of Soviet leaders, members of Communist Party, farmers, young Pioneers, proudly representing Vladimir Lenin All-Union Pioneer Organization are somber reminders of the harmful Soviet influence. However, in this case too ‘reversed Odysseus’ manage to ‘effect the sublime escape’. More specifically, Soviet System should be credited with facilitating the creation of one of the most important trends in photography - photoconceptualism. The first photoconceptualist Duane Michals took his first photos in Moscow. Later he said it was the pivotal moment when he knew he wanted to be a photographer. Another photoconceptualist Barbara Kruger still experiences the influence of great Soviet photographer Alexander Rodchenko and continues a visual dialogue with him even a century later. First Georgian photoconceptualist Boris Shaverdian escapes from everything and everybody, locks himself in the boundaries of his

¹ Ортега-и-Гассет Х; Дегуманизация искусства; Москва; 1991; 83. 9

own personality and does not mind “constantly waylaying ‘Reality’”. He does not even know anything about Duane Michals, simply ignores the Soviet reality. On the other hand, a contemporary Georgian Photoconceptualist Guram Tsibakhashvili acknowledges and even gets interested in the Soviet legacy. Subjects of his visual dialogues frequently is Lenin, Stalin, ordinary Soviet man, Soviet symbols, and are depicted as absurd, false values.

How did Soviet System made artists travel beyond the reality, create an alternative reality, and speak through the boundaries of time and space? It could have been the iron curtain, draped over freedom and fundamental human values, a clear indication that a reality was not real. It could have been a massive psychosis, which forced some questionable ideals onto the people of 15 republics brought under the Soviet block. It could have been just few exceptions that stood out simply by virtue of being a sharp contrast in the mass of sameness. The fact still is that Soviet system created a need and wish to ‘speak’ in metaphorical language. It was precisely this desire that led photoconceptualists to throw all artistic principles of photography to the winds and create new dualistic, conceptual reality depicting what ‘might have been here’ instead of what “ has been here”.¹

¹ Roland Barthes; Camera Lucida, Reflections on Photography; p.77

MUSIC STUDIES

Marina Kavtaradze,
PHD, Full Professor
Head of Music History Department of V. Sarajishvili Tbilisi State
Conservatoire

MUSIC BY GIA KANCHELI IN THE ASPECT OF CULTURAL DIALOGUE

Gia Kancheli's composer's style is distinguished for its outstanding individuality, which on its turn has valuable solid worldview landmarks. The author always strived to form his own author's style, "through his own understanding of musical time and musical space".

At the same time, Kancheli is often reproached for his "eclecticism", as his music is inter-textual and multi-layer "telling us" about the dialogue of cultures of different epochs.

Kancheli's thematic invention is extremely simple, with clearly seen trendy idioms from different epochs and different cult, folklore and modern pop music, including his own plots from cinema and theatre music. In addition, he only outlines their contours. This is the how the thematic kaleidoscope is created in his works incorporating the whole of the European culture space starting from the medieval centuries through present.

The topic of the report is initiated by the fact that Gia Kancheli's musical esthetics echoes with post-modernism philosophy, which, first of all, means the pluralism of languages and views. We must understand the composer's text as a system of signs carrying mental information. Consequently, imaging the text as a system of signs is important, as signs allow us to grasp the deep sense of Kancheli's music.

Gvantsa Ghvinjilia,

V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, Associate Professor,
Doctor of Arts

THE THIRD STAGING OF OTAR TAKTAKISHVILI'S “MINDIA” - A GEORGIAN-GERMAN TANDEM

The Opera “Mindia” is a brilliant example how to overcome the Soviet cultural isolation. To a great extent, this became possible under the policy of so called softening of the Soviet regime in 60s, when there has been shaped the political and economic crisis of so called era of stagnation as well as the necessity of transformation. That’s why the opera, apart from being relied upon the intonation roots of folklore and Paliashvili’s opera traditions, shares also some of the achievements of the European classical music as well as those of the modern music. There are many codes of the national cognition encoded in the music of Taktakishvili, yet it is not difficult to see certain similarities with certain separate principles of the antique drama, too; there can be conceived the wish to make parallels with the creative searches of Borodin, Strauss, Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Shostakovich, as assimilation of the experience of European composers can be revealed from various angles and to various extents. Obviously, to rely upon Vazha Pshavela’s poetry, implying the characteristic cosmopolitan mentality of the latter, as well as his set of problems oriented towards the mankind in general and having eternal values, constitutes the guarantor that the narrow national isolation will be overcome. At the same time, the main fable of the opera is full of anti-totalitarian motifs.

The object of research of the article is the third staging of the opera “Mindia” at the stage of Tbilisi Opera and Ballet Theatre in 2006, which represents a significant tandem of the Georgian creative forces and modern German directing. During the short time available for the staging, obviously, Georg Rootering, the German staging director, wouldn’t be able to get the complete grasp of Vazha Pshavela’s genial universe, that would enable him to better observe the strongest aspects of the Georgian spirituality. Thus, the director possessing great experience of scenic realization of myths has approached this opera as a private national case of realization of mythology on the

stage. Rootering has perceived the plot of this myth as a bold example of demolition of the regime from the inside by the Soviet composer. Rootering wanted to show how the Georgian composer was able to resound Vazha Pshavela's ideas in music with such a sublime artistic manner. The quantitative and functional load of the opera choruses gave the complete *carte blanche* to the director to show the principle of presumable double coding in the piece of art. Masked under the background of the mythological plot and Vazha Pshavela's genial poem, we deal here with the idea of conflict of a person and the society under the Soviet regime, which used to level down the wills of individuals, and turned private people into blind tools by means of which collective decisions would be implemented.

ილუსტრაციები



1. ემილ ზოლა
1840-1902.

2. აფთანდილ ვარსიმაშვილი.



3. სცენა სპექტაკლიდან „ტერეზა რაკენი,“
გრიბოედოვის თეატრი, 1999.



4. კადრი ფილმიდან „ალავერდობა“, 1962.



5. კადრი ფილმიდან „ელისო“, 1928.



6. კადრი ფილმიდან „გრძელი ნათელი ღღეები“ 2013.



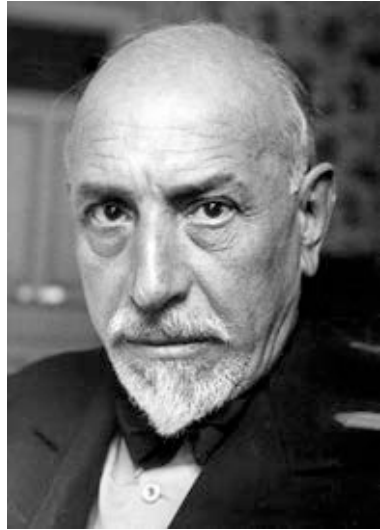
7. კადრი ფილმიდან
„ქეთო და კოტე“, 1948.



8. კადრი ფილმიდან „სიმინდის კუნძული“, 2014.



9. კარელ ჩაპეკი, 1890-1938.



10. ლუიჯი პირანდello, 1867-1936.



11. მიხაილ ზოშჩენკო, 1894-1958.



12. კადრი ფილმიდან „საიათნოვა“, 1968.



13. „აშულ-ყარიბი“, 1988, აშულის როლში იგორ მგოიანი.



14. „საიათნოვა“, 1968.



15. „აშულ-ყარიბი“, 1988.



16. შალვა ძნელაძე, „შეტევაზე“, ქაღალდი, აკვარელი, 1915.



17. შალვა ძნელაძე, „ქალის ორი ასაკი“, ქაღალდი, ფანქარი, 1914.



18. შალვა ძნელაძე, „ბაზრის ერთი კუთხე“,
ქალაქი, შერეული ტექნიკა, 1915.



19. შალვა ძნელაძე, „ჯანყი გურიაში“, ქალაქი, ფანქარი, ტუში, 1916.



20. მ. აბრამიშვილი,
იუდას ამბორი, 1986.

21. მ. აბრამიშვილი, მოცეკვავე, 2006.



22. მ. აბრამიშვილი,
ირმები, 1994.



23. მ. აბრამიშვილი, პრასტიტუტკა, 2006.



24. მ. აბრამიშვილი, სამოთხე, 2006.



25. მ. აბრამიშვილი, შავი ვაზა, 2006.



26. შვი ასკილი, 2005.



27. მარტოხელა ბიზონი, 2006.



28. კაფე „ფანტაზია“ ბათუმში. არქიტექტორი – გიორგი ჩახავა, მოზაიკა – ზურაბ კაპანაძე.



29. პავილიონი ავტობუსების გაჩერებისთვის. აფხაზეთი. არქიტექტორი – გიორგი ჩახავა.



30. პავლიონი ავტობუსების გაჩერებისთვის. აფხაზეთი.
არქიტექტორი – გიორგი ჩახავა.



31. კაფე. გიორგი ჩახავას ესკიზი.



32. კაფე „ფანტაზია“ ბათუმში. დეტალები.



33. კაფე „ფანტაზია“ ბათუმში. დეტალები.



34. რესტორანი მეზიკოში. არქიტექტორი – ფელიქს კანდელა. 1957.



35. კაფე „ფანტაზია“ ბათუმში. დაზიანებული დეტალი.



36. ეგგენი ხალდეი, დროშის აღმართვა რეისსტაგზე, 2 მაისი, 1945.



37. ეგგენი ხალდეი, დროშის აღმართვა რეისსტაგზე, 2 მაისი, 1945.
(კორექტირებული ვერსია).



38. ირაკლი ბერეჩიკიძე, დიდი თეატრის სოლისტი სახალხო არტისტი ზურაბ სოტკილავა ქუთაისის სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად ასრულებს კავარადოსის არიას პუჩინის ოპერიდან „ტოსკა“ ქუთაისის კონსტიტუციის სახელობის მცირეგაბარიტიანი ტრაქტორების ქარხანაში. ქუთაისი, 27.07.1979.



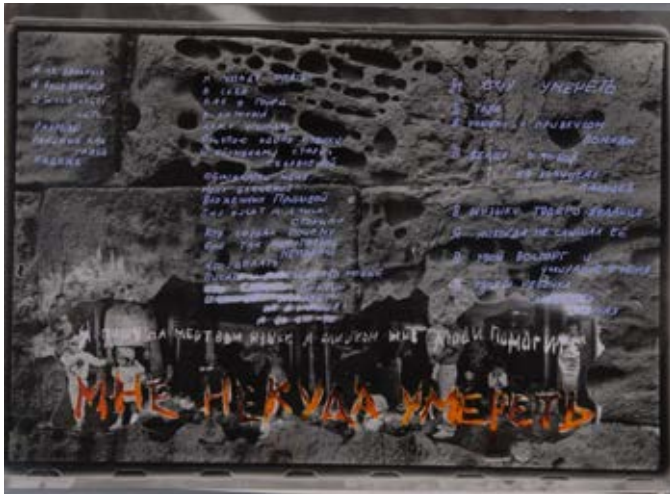
39. შალვა ალხანაიძე, ბანტიან ქალუკა, ზემო ალვანი, კახეთი. 1960-იანი წლები.



40. შალვა აღზანაიძე, ბერდელა
კუჭურაითი
(ძველი თუმური თავსაბურავი).
ზემო ალვანი, კახეთი.
1960-იანი წლები.



41. 1959 წელი, კრისტინ დიორის
მოდელები მოსკოვში.



42. ბორის შავერდიანი, სერიიდან „ისფერი ჯებირი“.

დაბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

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

