

თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი  
ძიებანი № 2 (21), 2004

769  
2004





საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის  
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი

პიუბლიკაციები №2 (21), 2004

**The Georgian State University of Theatre and film**

**THEATRE AND FILM RESEARCH**

**WORKS №2 (21), 2004**





საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი №2 (21), 2004

რედაქტორი

ნათელა არველაძე

ტექნიკური რედაქტორი  
ნანა

ჭრელაშვილი

კომპიუტერული  
უზრუნველყოფა

სოფო

გაჩეიშვილისა

კრებულისათვის მოწოდებულ მასალას თან უნდა ახლდეს სათანადოდ მომზადებული მეცნიერული აპარატურა, ერთვოდეს მონაცემები ავტორის სამეცნიერო კვალიფიკაციის თაობაზე და ორი სპეციალისტის რეცენზია.

კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება თეატრისა და კინოხელოვნების საერთაშორისო ინსტიტუტებს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და ცნობებისათვის მოგვმართეთ:

380008, თბილისი, რუსთაველის გამზირი №19, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,

Tel: (995 32) 999 411, Fax: (995 32) 983 079



**თეატრმცოდნეობითი  
ქიზანნი**







## თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები (დრამა – სპექტაკლის „ესკიზი“)

მოდერნულმა თეატრისმეცნიერებამ, როგორც ცნობილია, ახალი მოსაზრებით გაამდიდრა თეატრმცოდნეობა. შესწავლის საგნის მითითებითა და შესწავლის საშუალების მიკვლევით, თეატრმცოდნეობა განვითარების უფრო მაღალ ფაზაში აღმოჩნდა, რამაც, შესაბამისად, ახალი თვალსაზრისი დაბადა თეატრის ისტორიისა და აგრეთვე, მიმდინარე სათეატრო პროცესის შეფასების თაობაზე. ამდენად, თვისებრივი ტრანსფორმაცია განიცადა თეატრმცოდნეობის კვლევის ფორმებმაც. თეატრმცოდნეობითმა კვლევა-ძიებამ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, დრამატურგიიდან სპექტაკლზე გადაინაცვლა. გამოიკვეთა კიდევ სპექტაკლზე მუშაობის მთლიანი პროცესის შეცნობისა და შესწავლის აუცილებლობაც(1).

როგორც ცნობილია, სპექტაკლზე მუშაობის მთელი სისტემა ორი ნაწილისაგან შედგება: ინდივიდუალური (რეპეტიციამდე და შემდგომ, რეპეტიციითა პარალელურად) და კოლექტიური (რეპეტიცია). მთელი ეს პროცესი, შესაძლებელია, გამოისახოს შემდეგი ფორმულით: სიტყვის (ტექსტის) სიბრტყიდან სასცენო სივრცეში გადატანა, ანუ „მატერიალიზაცია“. ამ პროცესის აღნიშვნა შესაძლებელია ამგვარი სახითაც: სიტყვა–სასცენო ქმედება (პლასტიკური, ფიზიკური პარტიტურა, ქმედით სიტყვათა ერთობლიობა). ამრიგად, სპექტაკლი არის ვიზუალურ-ვერბალური აქტის განხორციელება, თეატრმცოდნეობა კი, ამ ვიზუალურ-ვერბალური, ამ ახალი მთლიანობის შემსწავლელი პრიორიტეტული დარგია, ჰუმანიტარული მეცნიერების კიდევ ერთი შენაკადური სისტემაა.

ბუნებრივად იბადება კითხვა: სად ეძიებს დამდგმელი გუნდი გამოსახვის ფორმებს? მათი ძიება ხომ სპექტაკლზე მუშაობის ორივე საფეხურზე მიმდინარეობს და ახალი თვისებით გრძელდება პრემიერის შემდეგაც, მაყურებელთან ყოველი შეხვედრის პროცესში.

ს ა შ ა რ თ ვ ე ლ ო ს  
პ ა რ ლ ა მ ე ნ ტ ი ს  
ქ რ ო ვ ნ უ ლ ი  
ბ ი ბ ლ ი ო თ ე კ ა





გამოსახვის ფორმათა მიგნება პიესის თეატრალურ ანალიზს გულისხმობს(2). შემთხვევითი არ არის, რომ მოდერნულ თეატრალურ ნეთა სამეცნიერო ნაშრომებში გაჩნდა დრამის აღმნიშვნელი კიდევ ერთი ტერმინი: მომავალი სანახაობის „ესკიზი“(3). მომავალი სანახაობის კონტური, ცალკეული პასაჟები, ინტერპრეტაციის შესაძლებლობები, გამოსახვის გარკვეული სახეობა — მითითებულია ამ „ესკიზში“. ეს არ ნიშნავს ტექსტის დოგმად მიჩნევას. ტექსტი, თუ შესაძლებელია ითქვას, გახსნილი სამყაროა, ხელახალი წაკითხვის, გაცოცხლებისა და აღმოჩენებისათვის მზადყოფი მოცემულობა(4). რაც უფრო მასშტაბურია ავტორის ქმნილება, მით უფრო ამოუწურავია ტექსტის წაკითხვის ვარიანტები, ინტერპრეტაციის შესაძლებლობებიც. თვით თავისუფალი ინტერპრეტაციის ეპოქაშიც კი, კონცეპტუალური რეჟისორული თეატრის პირობებშიც კი, როდესაც ტექსტის ქრესტომათიული შეფასება, ბევრ შემთხვევაში, თავდაყირაა დაყენებული, ტექსტი-ესკიზი ინარჩუნებს საფუძვლის, საყრდენის, ამოსავალი მომენტის პრეროგატივას. ის არის პირველქმნილი მოცემულობა, სადადგმო გუნდის შეთხზული სანახაობა კი მეორადი პროცესია, საფუძვლისაგან, საყრდენისაგან გაპირობებული, სიბრტყეზე გამოსახული სიტყვის, ამბის ნიადაგზე აღმოცენებული, მასზე დამოკიდებული, მაგრამ სასცენო სივრცეში განფენილი და დამდგმელი გუნდისგან „სულჩადგმული“...

თეატრის ისტორიისთვის დრამატურგია კიდევ იმიტომ არის განსაკუთრებული მოვლენა, რომ სასცენო ხელოვნების უნიკალური ფიგურა — მსახიობი და ამჟამინდელი თეატრის დემიურგი, რეჟისორი — სწორედ ამ კომპონენტის წიაღიდან იშვა. როგორც ცნობილია თავდაპირველად, ბერძნული პროფესიული თეატრის პირველსავე ეტაპზე, დრამატურგი სამ სახეობრივად მოეკვლინა სცენას. პიესის ავტორი ამასთანავე, მსახიობიცა და რეჟისორიც იყო. თეატრი-დრამატურგის ერთიანი სისტემით დაიწყო პროფესიულმა სასცენო შემოქმედებამ წელთაღრიცხვა. თეატრის ისტორია ამ ერთიანი სისტემის დაშლის პროცესითაც გამოირჩევა—თეატრად ცალკე და დრამატურგად ცალკე. დრამატურგის სამსახეობრივი ფუნქციიდან გამოიკვეთა მესამე კომპონენტი—სარეჟისორო ხელოვნება. პოსტმოდერნული ეპოქისთვის მან





დაიმკვიდრა თეატრის ლიდერის სახელი, და ამდენად, სადადგმო-სა-  
შემსრულებლო პროცესში შეასრულა ჰეგემონის როლი. სათეატრო  
ხელოვნების ამავე ეტაპისთვის ნიშანდობლივი აღმოჩნდა პიესის თა-  
ვისუფალი ინტერპრეტაცია, როგორც რეჟისორული თეატრის დამა-  
ხასიათებელი ერთ-ერთი თვისება. ამ გაბედულმა სვლამ, ერთი შე-  
ხედვით, თითქოს პიესაზე ძალადობის აქტი განახორციელა, სინამ-  
დვილში კი კიდევ უფრო განავრცო და აამაღლა ტექსტის გახსნი-  
ლობა, აღმოაჩინა მანამდე შეუნიშნავი პლასტები, წარმოაჩინა ტექ-  
სტის გაცოცხლების დაუსრულებელი შესაძლებლობანი(5).

თუ გავითვალისწინებთ თეატრის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპი-  
სათვის ნიშანდობლივ თვისებებს, სადადგმო კულტურის ფორმებს და  
ჩავუღრმავდებით სხვადასხვა ეპოქის დრამატურგთა ტექსტს, შევნიშ-  
ნავთ ერთ გამოკვეთილ მოცემულობას: თეატრი-დრამატურგის ერთიან-  
ნი სისტემის პერიოდისათვის უმეტესად დამახასიათებელია მონოლო-  
გებისა და დიალოგების ფორმა. რემარკა და მისი გავრცობილი სახე-  
ობა გაჩნდა მაშინ, როდესაც დაიწყო ამ ერთიანი სისტემის რღვევა  
და დრამატურგი „იძულებული“ გახდა თეატრისათვის მიეწოდებინა  
დამატებითი ინფორმაცია სასცენო ქმედების სრულყოფილი გამოსახ-  
ვის ფორმათა მიგნებისათვის. ასე მაგალითად, ანტიკური ეპოქის  
ბერძენი დრამატურგებისათვის, განსაკუთრებით პროფესიული თეატ-  
რის შექმნის პირველ ეტაპზე, საერთოდ უცნობია რემარკა; აღორძი-  
ნების ეპოქისათვის კი, როდესაც აღნიშნული ერთიანი სისტემის  
რღვევა ხელშესახები აღმოჩნდა, რემარკა აუცილებლობის მიზეზით  
იშვა. მართალია ამ დროისათვის დრამატურგი ჯერ კიდევ პრაქტიკუ-  
ლი საქმიანობითაა დაკავშირებული თეატრთან, მაგრამ ის ყოველთვის  
არ არის დადგმის ხელმძღვანელი, თუნდაც ამიტომ გაჩნდა რემარკის  
ძუნწი სახეობაც. მაგალითად შესაძლებელია მივუთითოთ შექსპირის  
რემარკები: „ვერონა, მოედანი“, „ათენი. თეზევსის სასახლე“, „იორკი.  
მთავარეპისკოპოსის სასახლე“(6). ასეთივე რემარკებით ხასიათდება  
მოლიერის დრამატურგიაც, მაგალითად, „დონ ჟუანი“ ასე იწყება:  
„სცენა წარმოადგენს სასახლეს. გამოსვლა პირველი“; მესამე მოქმე-  
დების ერთ-ერთი ავტორისეული მითითება ასეთია: „სცენა წარმოად-  
გენს ტყეს“(7).



სარეჟისორო ოსტატობის წარმოჩენის კვალდაკვალ, სადადგომო კულტურის განვითარებასთან ერთად, იცვლება რემარკის ხასიათიც. XIX საუკუნის შუაწლებიდან, როდესაც სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოჩნდნენ ახალი ტიპის რეჟისორები, ხოლო ახალმა დრამამ მოითხოვა გამოსახვის უფრო რთული ფორმები და თამაშის წესის ფერისცვალებაც, როცა გამოიკვეთა დევიზი „ისე, როგორც ცხოვრებაშია“, ანუ ცხოვრებისეული ნამდვილობის სასცენო ადაპტაციის მოთხოვნამ იმპერატივის ძალა შეიძინა, ამასთანავე ცინცხალმა გამომსახველობითმა საშუალებებმა „დაამხო“ სასცენო შტამპები, თეატრმა სოციუმის მოთხოვნაც გაითვალისწინა და საბოლოოდ დაიშალა მითითებული ერთიანი სისტემა, რემარკის სახეობამაც ფერისცვალება განიცადა. ეს პროცესი ობიექტური მოცემული პირობების გათვალისწინებით მიმდინარეობდა. დრამატურგი „იძულებული“ გახდა მრავალმხრივი დამატებითი ინფორმაცია მოეწოდებინა თეატრისათვის.

ახლა უკვე გაჩნდა გავრცობილი სახეობის რემარკები, ხოლო ბერნარდ შოუმ, თითქმის, ნოველის ფორმის რემარკები შექმნა (8).

რა თქმა უნდა, დრამატურგის მითითებების, რემარკების დოგმად მიჩნევა და მხოლოდ მათი გათვალისწინება, ისევე, როგორც მათი უგულვებელყოფა დამდგმელი გუნდის მიერ არ ხდებოდა მაშინ და არც ახლა. მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ პოსტმოდერნულ ეპოქაში, როდესაც რეჟისორულმა თეატრმა განვითარების ასეთ მაღალ საფეხურს მიაღწია და საბოლოოდ გაითიშა აღნიშნული ერთიანი სისტემა, თანამედროვე დრამატურგებმა თავი ანებეს თეატრებისთვის დეტალური დამატებითი ინფორმაციის მიწოდებას. ახლა დამდგმელი გუნდი რემარკასაც სცვლის ისე, როგორც მას მიაჩნია საჭიროდ.

თეატრის ისტორიისა და მიმდინარე სათეატრო პროცესის ანალიზის შედეგად, შესაძლებელია ითქვას: მიუხედავად იმისა, როგორია დამდგმელი გუნდის ნება, რამდენად მაღალია თავისუფალი ინტერპრეტაციის კოეფიციენტი, რემარკა გაჩნდა, როგორც აუცილებლობა, როგორც სადადგომო გამოსახვის საშუალებათა მიმანიშნებელი მოცემულობა, როგორც მსახიობთა შეფასებების გამოხატვისათვის დამატებითი ინფორმაციის საშუალება, როგორც ტექსტში ჩაღრმავებისა და მისი ანალიზისათვის გამიზნული სახეობა და მას გარკვეული მნიშ-



ვნელობა ენიჭება, მაშინაც კი, როდესაც დამდგმელი გუნდი რადიკალურად სცვლის მის ფორმას (9).



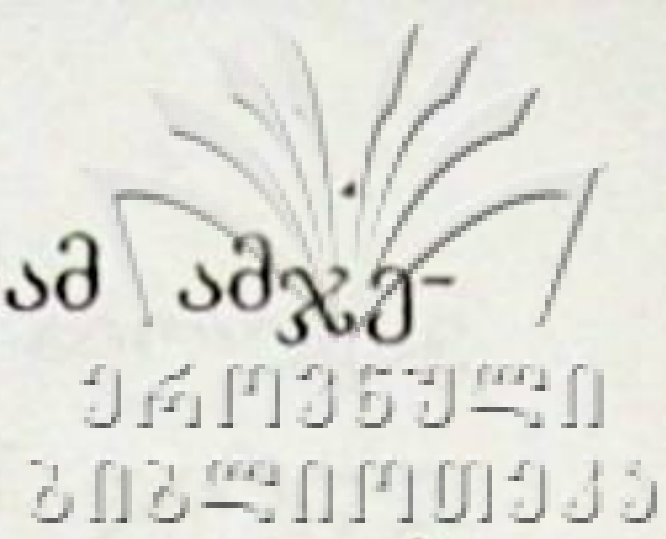
\* \* \*

დრამატურგის ტექსტი, მხედველობაში მაქვს რეპლიკები და მონოლოგები, მიუთითებს მოქმედების დროს, ადგილს, ფიზიკური მოქმედებების მთელ წყებას, საქციელთა გამომწვევ მიზეზებთან ერთად, მის მასშტაბსაც, ამასთანავე, სიტყვით „დახატულია“ პერსონაჟის გარეგნობაც, მისი გუნება-განწყობაც, ხასიათის მრავალფეროვნებაც, მიზანსცენებიც კი და ა.შ. ეს განსაკუთრებით დამახასიათებელია იმ ეპოქების პიესებისათვის, როდესაც სადადგმო საშუალებები შეზღუდული იყო, სცენის ტექნიკური აღჭურვილობა და საერთოდ ტექნიკის უახლესი მიღწევების გამოყენება მინიმუმს უტოლდებოდა. თუნდაც, ამ თვალსაზრისით იძენს უდიდეს მნიშვნელობას ანტიკური ეპოქის ბერძნული ტრაგედია, აღარას ვამბობ მათ ლიტერატურულ ღირებულებაზე და ფილოსოფიური აზროვნების სიღრმეზე.

როგორც ცნობილია, ამ პერიოდის სასცენო ხელოვნების უმთავრესი გამოსახვის საშუალება იყო მსახიობის ხმა, რომლის სიძლიერესა და ჟღერადობას მაყურებელზე ზემოქმედების ეფექტისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ამ ფაქტორმა განაპირობა, უთუოდ, ესქილესა და სოფოკლეს ტრაგედიების მაღალი პოეტური ენა, შედარებების, მეტაფორების, ჰიპერბოლათა გამოყენების ოსტატობა. ბერძნული პოლიტიკური თეატრი მრავალათასიანი მაყურებლის დამოძღვრას, მის გრძნობა-გონებაზე ზემოქმედებას, უწინარესად, პოეტური სიტყვითა და მისი მიწოდების საშუალების სიძლიერით აღწევდა. მათი ტრაგედიების ღირებულება თეატრის ისტორიისათვის მხოლოდ ამ დიდებულებით არ ამოიწურება, ესქილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს დაშიფრული ტექსტის ამოხსნა ინფორმაციას გვაწვდის იმ პერიოდის ქალაქ-სახელმწიფოთა სოციალურ-პოლიტიკურ ფორმაზე, ცხოვრების წესზე, დემოსისა და არეოპაგის, დემოსისა და მმართველის ურთიერთობებზე, პერსონაჟთა სოციალურ სტატუსზე, მათ წარმოშობასა თუ საქციელთა რიგზე და ა.შ. განსაკუთ-



რებით საგულისხმოა მითის ინტერპრეტაციის საკითხი. მაგრამ რად ამ პრობლემებს არ გამოვყოფ.



ამჯერად აღნიშნული მოსაზრების საილუსტრაციოდ მივუთითებ ესქილეს ერთ ტრაგედიას და მას მხოლოდ შესაბამისი ასპექტით განვიხილავ.

ესქილემ „მიჯაჭვული პრომეთეს“ მოქმედების ადგილიც, ლანდშაფტიც, დროც, კონფლიქტის სახეობაც ზუსტად მიუთითა, პერსონაჟთა პირველსავე რეპლიკებით. დრამატურგი ითვალისწინებდა მთავარ მოთხოვნას: ადგილის, დროის, მოქმედების ერთიანობას, ამასთანავე, სადადგმო საშუალებებს და ამ მოცემული პირობების შესაბამისად ქმნიდა ტექსტს, მაყურებელს პერსონაჟთა რეპლიკებით აწვდიდა ყველა საგულისხმო ინფორმაციას.

ტრაგედია იწყება პრომეთეს წამების ადგილზე მიყვანით. ძალა მიმართავს ჰეფესტოს:

„მოვედით უკვე. ქვეყნის კიდეს დავადგით ფეხი,  
ჩვენს წინ გაშლილა სანახები ყრუ სკვითიისა.  
ჰეფესტო, დროა აღასრულო შენ განაჩენი,  
რაც განაჩინა მამაშენმა, რომ ქარაფოვან  
ამ მაღალ კბოდეს ეს მკრეხელი მისჭედო კაცი.  
გაძაგრო იგი უცვეთელი ბორკილ— ჯაჭვებით...“ (10)

როგორც ვხედავთ, ამ პერიოდისათვის ესქილეს მიერ ქოროდან გამოყოფილმა მეორე მსახიობმა, გართულებული დიალოგის არსებობა შესაძლებელი გახადა და მოქმედება უფრო დინამიური აღმოჩნდა. რეპლიკის შემწეობით ვიგებთ, რომ მოქმედების ადგილი სკვითაა, ქვეყნის დასალიერია. რადგანაც ბერძნები დედამიწას სიბრტყობრივად წარმოსახავდნენ, ბუნებრივია, რომ მათთვის არსებობდა ქვეყნიერების კიდეც (11). ამ დასალიერში, უკაცრიელ, მიუსაფარ ადგილას, მაღალ, პიტალო კლდეზე უნდა მიაჯაჭვონ დამნაშავე, თანაც „უცვეთელი ბორკილ—ჯაჭვებით“, ე.ი. სამუდამოდ განწირულია „მკრეხელი“ პრომეთე წამებისათვის, მან ხომ გაუგონარი, მიუტევებე-



ლი ცოდვა ჩაიდინა: საკუთარი ნებით უგულბელყო მეხთამტეხავი ზევსის ნება!



როგორც ირკვევა, იმ პერიოდის მაყურებლისათვის სრულიად საკმარისი იყო ამგვარი „თხრობა“, სიტყვით „დახატული“ გარემოს წარმოსახვა. თეატრსა და მაყურებელს შორის „დადებული“ პირობა გამოსახვის ასეთ ხერხს ბუნებრივად ითვალისწინებდა და სცენოგრაფიის დადგენილ სახეობას (სამი კარი, რომელიც კანონიკური წესით გამოსახავდა საით გაემართა პერსონაჟი) თავად „ავსებდა“. შესაძლებელია ითქვას, რომ იმ პერიოდის მაყურებელი სადადგმო ხერხს კი არ მიჰყავდა თეატრში, არამედ აზრის, იდეის, მიზანსწრაფვის შესაცნობად ეშურებოდა იგი თეატრონისაკენ, რათა მსახიობის დეკლამაციის ოსტატობით სახელმწიფოებრივად მნიშვნელოვანი შეგონება შეესმინა, ქოროს პლასტიკური მონახაზის შემწეობით კი დამტკბარიყო (12).

რა თქმა უნდა, ბერძნული პოლიტიკური თეატრი, როგორც სახელმწიფოებრივი ინსტიტუტი, მმართველისა და არეოპაგის დაკვეთას ითვალისწინებდა, მათ პოზიციას გამოხატავდა, ხელისუფალთა ავტორიტეტს უფრო ხილდებოდა; მაგრამ თეატრს, როგორც საზოგადოებრივ ინსტიტუტს, სოციუმის დამოძღვრაც ეწადა. მართალია ტრაგიკოსებს თანამედროვე სიუჟეტებზე სანახაობის დადგმა ეკრძალებოდათ, მაგრამ ისინი ქარაგმულად, პარაბოლური აზროვნებით, მაინც ცდილობდნენ სოციუმისათვის საგულისხმო მოსაზრება გაეზიარებინათ. მითოლოგიური სიუჟეტების კულტივირების მიუხედავად, მიენიშნებინათ საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან იდეებსა თუ მიზნებზეც. ასეთი დასკვნის შესაძლებლობას იძლევა ტრაგედიების აზრობრივი პარტიტურა, რომელიც მითის დამუშავების საფარს მიღმა სრულიად ნათლად წარმოაჩენს, რომ დრამატურგი—თეატრი თანამედროვე მაყურებლისათვის აქტუალურ პრობლემებსაც აშუქებდა, ცდილობდა აემადლებინა მისი თვითშეგნება, ეთანამშრომლა სამოქალაქო საზოგადოების ჩამოყალიბებაში.

შემდეგ ძალასა და ჰეფესტოს დიალოგით „აღწერილია“ პრომეთეს პიტალო კლდეზე მიჯაჭვის მთელი პროცესი, სადაც „ნატურალისტურად“ არის გადმოცემული საქციელთა რიგი, ზევსის წესების



გარდაუვალობაც, მისი სასჯელის ზომაც და დამსჯელი მექანიზმის  
სისასტიკეც. რაც მთავარია, მითითებულია ფიზიკური პარტიკულარა,  
როგორც ამ „დამსჯელი მექანიზმის“ გამოსახვის ფორმა:

ძალა

„მაშ, ბორკილები დასდე მაგას დაუყოვნებლივ,  
რომ არ შეგნიშნოს დაყოვნება მამამან შენმან.

ჰეფესტო

აგერ იხილე, მოჭედილი მზად მაქვს რგოლები.

ძალა

ხელებზე დასდე მას ახლავე და, რაც ძალი გაქვს,  
ვეებერთელა უროს ცემით კლდეს მიაჭედე.

ჰეფესტო

ხელდაკრეფილი არა ვზივარ, სრულდება საქმე.

ძალა

მოჭიმე ურო, ურტყი, ფრჩხილიც ვერ გაატოკოს;  
რომ მოეკვეთოს ყოველი გზა თავის დახსნისა.

ჰეფესტო

მიჯაჭვულია ღია მარჯვედ მარჯვენა მისი.

ძალა

ახლა მარცხენაც მოუგრიხე საგულდაგულოდ  
რათა შეიტყოს, რომ ბრძენ ზევსთან უღონო არის...  
ფოლადის კოტა უდრეკელი, პირწამახული,  
დაჰკარ მარჯვედ და გაუტარე გულის ფიცარში.

ჰეფესტო

ვაი, პრომეთეს, ვვალალებ მე შენი ხვედრისთვის...

ძალა

ახლა მე ვხედავ სამართლიან შურისძიებას  
ახლა კი რკინის არტახებით აუკარ გვერდი.

ჰეფესტო

იძულებით ვიქმ ამა საქმეს, შენ ნულა მძახებ.

ძალა

გძახებ კი არა, დაგიყვირებ კიდევაც მკაცრად,  
ახლა ფეხები გაუწვართე, მოაცვი რგოლი!



## ჰეფესტო

ეგ საქმეც მორჩა, ცოტა ჯაფა როდი დამადგა.

### ძალა

ახლა ბორკილთა ჭვრიტეებში ჩასვი ლურსმნები.

საქმეს შენეულს განიკითხავს მსაჯული მკაცრი...“ (13)

ამ დიალოგით ექსილემ უამრავი ინფორმაცია მიაწოდა მაყურებელს: ზევსის მიერ შექმნილი დასჯის მექანიზმი ეფუძნება ქვეშევრდომთა შიშსა და თვინიერებას, მისი ადეპტი „უწყალო“ არის საქმიანობა და სახითაც (ასე მიმართავს ჰეფესტო ძალას); ჰეფესტომ იცის, რომ მის საქმიანობას შემდეგ მკაცრად შეაფასებენ და მოახსენებენ კიდევ ზევსს, ამიტომაც გულმოწყალება განაჩენის აღმსრულებლის მხრიდან, გამორიცხულია. ნათელია, რომ მეხთამტეხავის ნება გარდუვალია, მისი სასჯელი უსასტიკესია, დასჯის მეთვალყურე (ძალა) უმოწყალოა და, ამდენად, თეატრის დიდაქტიკა, როგორც მაყურებლის დამოძღვრის საშუალება, მთელის მასშტაბით ამოქმედდა.

ეპიზოდის აზრობრივი პარტიტურა ტექსტის ზედაპირზეა განფენილი, ერთის შეხედვით მარტივია მისი გადაცემა მაყურებლისათვის, მაგრამ ეს მხოლოდ ზერელე მიდგომა იქნებოდა ტრაგედიისადმი. აქ არანაკლები მნიშვნელობისაა დაპირისპირების ხასიათი ჰეფესტოსა და ძალას შორის.

განაჩენის აღმსრულებელსა (ჰეფესტო) და მეთვალყურეს (ძალა) შორის კონფლიქტიც ტექსტის ზედაპირზეა განფენილი, მათ შორის უთანხმოება დაუფარავია და მიანიშნებს, რომ ზევსის ნებას ყველა თვინიერად როდი იზიარებს. პრომეთესაც ჰყავს, მართალია პასიური, მაგრამ გულწრფელი გულშემატკივარი ჰეფესტოს სახით. ამ ეპიზოდის ემოციური მუხტი აკუმულირებულია პრომეთეს დასჯის აღწერაში. მთელი ეს პროცესი აღვსილია უზომო ვნებათაღელვით, ეს კი გათვლილია მაყურებელზე შესაბამისი ზემოქმედებისათვის, რაც მიმეტური სათეატრო ესთეტიკისათვის ნიშანდობლივი თვისებაა. ამ გზით ახდენდა თეატრი იმ პერიოდისათვის აგრერიგად მნიშვნელოვან კატარზის (14). დრამატურგი ღიად ვერ გამოხატავდა პრომეთეს მი-



მართ სიმპათიას, მაგრამ მაინც თვალნათლივ იგრძნობა ესქილეს, როგორც მაღალი რანგის მოაზროვნის, პოზიცია.

მითითებული დიალოგი გადმოგვცემს კონკრეტულ ფიზიკურ მოქმედებათა რიგს: ძალა კარნახობს ჰეფესტოს როგორ უნდა მიაჯახვოს კლდეზე პრომეთე, რადგანაც იმ პერიოდისათვის მესამე მსახიობი ჯერ კიდევ არ იყო ქოროსაგან გამოყოფილი, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამგვარი სიტყვიერი სახიერებით, ნატურალისტური აღწერით იქმნებოდა ამ პროცესის სრული ილუზია. შესაძლებელია ისიც აღინიშნოს, რომ დრამატურგის ტექსტი წარმოდგენის რეჟისორული გეგმაც იყო, რადგანაც მთლიანი ფიზიკური პარტიტურაა მითითებული. სადადგმო გეგმა ამგვარ დეტალიზაციას გულისხმობს. ამრიგად, დრამატურგის სიტყვიერი ქარგა, მთლიანი ტექსტი (დიალოგები, მონოლოგები, რემარკები) თეატრს აწვდის გამოსახვის საშუალებებსაც, რაც დრამის თეატრალურ ანალიზს გულისხმობს. ამ შემთხვევაში პრომეთეს მიჯახვის დეტალური აღწერა, ანუ ძალას რეპლიკები, შესაძლებელია მივიჩნიოთ რემარკებადაც.

\* \* \*

დრამატურგის რეპლიკების შემწეობით, სიტყვით „იხატება“ ამა თუ იმ მოქმედი პირის გარეგნობა, ჩაცმულობა, პიროვნული კულტურის ნიშნებიც. ამ თვალსაზრისის დადასტურებად შესაძლებელია მივიჩნიოთ იაგოს მიერ კასიოს დახასიათება. შექსპირის „ოტელო“ ამ მხრივაც მეტად მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია. იაგო ეუბნება როდერიგოს:

„მერე ვინ არის, აბა მიხვდი, მის არჩეული?  
მიქელ კასიო არის ვილაც ფლორენციიდან,  
მორთვა-კაზმვაზე დედაკაცებრ გადაგებული.  
თუმც ანგარიშში იგი კარგად გაწრვთნილი არის,  
მაგრამ ჯარს ბრძოლად წინ არასდროს არ წასძლოლია,  
ლაშქრის დაწყობა დას-დასებად საომარ ველზე  
იმდენად იცის, ვით დიაცმა ქსელის მბეჭველმა.  
ნაკითხი არის, მაგრამ მისებრ წიგნების კითხვა



ხირჯაწამოსხმულ კონსულთაც არ გაუჭირდებათ.  
ყბელობას მისდევს, არა სწყალობს გამოცდილებას  
ესა ჰკონია საკმარისი ჯარისკაცისთვის...” (15)

იაგოს მახვილ თვალს ყველაფერი შეუნიშნავს და მეტად საინტერესოდ ქმნის კასიოს პორტრეტს. კასიოს როლის შემსრულებელს ხელისგულზე აქვს გადაშლილი პერსონაჟის სახიერება, თვისებები, გამოსახვის საშუალებანიც.

აქ მოხმობილი იაგოს სიტყვები ნაწყვეტია მთლიანი მონოლოგისა. იაგოს სიტყვებით სრულად, მთელის სიღრმითა და სიზუსტით „დაიხატა“ ვენეციის ზეპური საზოგადოების ჭეშმარიტი სახე, გარეგნული ბრწყინვალეების მიღმა არსებული პრაგმატული სენატორების ფსევდოზნეობრივი საწყაო, ოტელოს მთლიანი და შეუვალი ფიგურა. მხოლოდ ერთ პასაჟს მივუთითებ: იაგოს მიერ დახმარებისთვის მიგზავნილ სამ დიდებულ სენატორს ოტელომ მკვახედ განუცხადა უარი. ვენეციაში მიღებული პროტექციის ფორმა, ოტელოსათვის მიუღებელი კი არა, საერთოდ გაუგებარი აღმოჩნდა.

\* \* \*

დრამატურგის რეპლიკებით შესაძლებელია აიხსნას პერსონაჟის ფართო ნათესაობითი კუთვნილება მსოფლიო კულტურასთან და კონკრეტულ ნაციონალურ-ისტორიულ კოლორიტულობის სახეობაც. მაგალითად, XIX საუკუნის 80-იან წლებში (1882) შექმნილი კომედია „ხანუმა“, შესაძლებელია განვიხილოთ, როგორც კომედია დელ'არტეს პრინციპების „გათვალისწინებით“ აღმოცენებული ნაწარმოები. სრულიად სხვა ნიადაგზე, სხვა ეპოქაში აღორძინებული ეს პრინციპი (ამბავი, კონფლიქტი, ნიღბების სამი ტიპი და ა.შ.) გამეორებას, მიბაძვას, ტირაჟირებას გამორიცხავს. აქ შესაძლებელია ვიმსჯელოთ კულტურის უწყვეტობაზე, შესაძლებელია აღინიშნოს რაოდენ ხელშესახებად და მნიშვნელოვნად „ზის“ წარსულის გამოცდილება ტექსტის სხვადასხვა შრესა თუ ცალკეულ რეპლიკებში, როგორაა კოდირებული კულტურის მონაპოვარი და ეროვნულ-ისტორიული ტრადიცია, თომას ელიოტის მართებული მოსაზრებით, „...ხელოვნების ახა-



ლი ნაწარმოების შექმნა მოიცავს მის წინამორბედ ყველა ნაწარმოებს, არსებული ძეგლები ქმნიან ერთგვარ იდეალურ, მოწესრიგებულ რიგს ..“ (16).

ამ შემთხვევაში მხოლოდ ერთ ასპექტს განვიხილავ. აქსენტი ცაგარელი კომედიის სიუჟეტს ეროვნულ-კოლორიტული ტრადიციისა და კულტურის მონაპოვარის შეჯერებით გადმოგვცემს. კომედია დელ' არტეს სამი ტიპის ნიღბებს წარმოგვიდგენს ცინცხალი, ქართული რეალობისათვის ნიშანდობლივი სახიერებით. მაგალითად, თავადი ვანო ფანტიაშვილის რეპლიკები აჭრელებულია ქალაქური ჟარგონის, სოფლის დიალექტის, რუსულისა და ფრანგული გამოთქმების სიმბიოზით: „ ..ეს ამოდენა ფული, მშვენიერი ქალი... გაგორდი და გამოგორდი!.. ასეთი დაჩა ჩავჭიმო კაკლებთან წყაროზედ, რომ, ვინც იქ შევიდეს, ეშხით დაიბნიდოს!.. ჰაი-გიდი, კნიაზო ვანო!..

ბონჟურ, პრენს კოწია!.. მართლა, თუ ერთათ არ მოგვიხდება ქორწილი, შაფერად გამოძყევი; “ТАКОЙ ШИК ЗАДАДИМ, ЧТО...” (17) თუ გავიხსენებთ იმ პერიოდის საქართველოს ისტორიას, ცოცხლად აღსდგება თავადაზნაურთა ერთი ნაწილის ყოფა, მათი ცხოვრების წესი. ამგვარი ჭრელი ენით საუბარი, რუსული სიტყვების გამოყენება მაშინ კარგ ტონად ითვლებოდა.

თუ გავიხსენებთ კომედია დელ' არტეს ბატონების სატირულ-მამხილებლურ ნიღბებსაც, რომლებიც ქმნიან მოქმედების ბუფონურ საყრდენს (პანტალონეს, კაპიტანს, ტარტალიას, დოქტორს), საინტერესო მსგავსებას აღმოვაჩინებთ მათთან. განსაკუთრებით შესამჩნევია მსგავსება ბერგამოელ დოქტორთან, რომელსაც თავისი განსწავლულობით მოჰქონდა თავი და მალი-მალ გამოსთქვამდა ლათინურ ტირადებს. ვანო ფანტიაშვილიც ერთობ თავმომწონედ გამოიყურება, თავი მოაქვს წოდებრივი ცენზის გამო, ისიც მოსწონს ჯერ კიდევ რომ არის მამულების მფლობელი, დარდიმანდი მოქეიფის სახელი რომ აქვს გავარდნილი და ახლა ახალგაზრდა, ლამაზ, მდიდარ ქალს რომ ირთავს... ასეთი კოლორიტული ნიღაბი შესაბამის გამომსახველობას ითხოვს, რაც რეპლიკების შემწეობით მიაწოდა დრამატურგმა თეატრს. ეს კონკრეტული ნიღაბი (ბატონების სატირულ-მამხილებლური), როგორც ნებისმიერი სხვა პერსონაჟი – ნიღაბი, საუკუნეთა





მანძილზე იხვეწებოდა, ივსებოდა, ფერ-ხორცს ისხამდა და იცვლებოდა, მაგრამ ხასიათის ღვრიტა, ერთიანი ცენტრი, ხერხემალის ცენტრი ღი რჩებოდა.

\* \* \*

ყოველი პიესა, უწინარესად გამოხატავს იმ ეპოქის სულისკვეთებას, როდესაც ის შეიქმნა, წარმოაჩენს ლიტერატურულ – ფილოსოფიურ ღირებულებას, ესთეტიკასა და მიმართულებას, რომელსაც მიაკუთვნებს თავს ავტორი. ეს საერთო დამახასიათებელი ნიშანია. თეატრისათვის ეს ასპექტიც ძალზე მნიშვნელოვანია აზრობრივი პარტიტურის ჩამოყალიბებისათვის. ინტერპრეტაციის სახეობას კი, უწინარესად, განსაზღვრავს იმ ეპოქის სულისკვეთება, დროის მოთხოვნა, როდესაც იდგმება დრამა, ამასთანავე დამდგმელი გუნდის პიროვნული და შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, მოქალაქეობრივი მრწამსი. ამ ასპექტთა გადაკვეთა წარმოქმნის სპექტაკლის ზეამოცანისათვის ბრძოლის მთლიან კარდიოგრამას, რომელიც კონკრეტული ფიზიკური მოქმედებებით, საქციელთა ლოგიკური რიგით, სახიერი მიზანსცენებით, მეტაფორათა სისტემით გამოისახება, რაც ტექსტის, დიალოგის, მონოლოგის, რემარკების სხვადასხვა შრეში არის განფენილი, ამოსაკითხი და ამოსაცნობი დამდგმელი გუნდის მიერ. სამართლიანი მეჩვენება მიხეილ თუმანიშვილის მოსაზრება: „ფესვებით პიესას უნდა ეჭიდებოდეთ, წარმოსახვით კი – ფრთაგაშლით აღმასვლას ესწრაფვოდეთ. ოღონდ ფესვებს ნუ მოსწყდებით“ (18).

ამრიგად, თეატრის გამოსახვის ფორმათა უპირველესი მოკარნახე-მოცემულობა ტექსტია, დრამატურგის სიტყვიერი ქარგაა.

23492

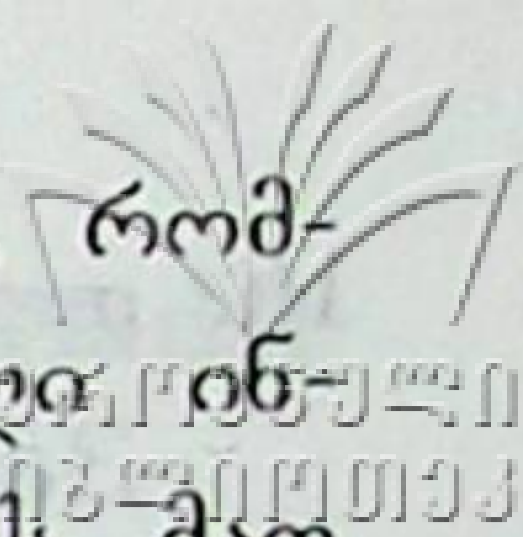
საქართველოს  
პარლამენტის  
ქრონოლოგი  
ბიბლიოთეკა



1. სპექტაკლზე, როლზე მუშაობის მთელი პროცესი (ინდივიდუალურიც და კოლექტიურიც) შემოქმედთა ცნობიერ და ქვეცნობიერ პლასტებს ეყრდნობა, რაც ართულებს სასცენო ხელოვნების ნიმუშთა კვლევა-ძიებას. სპექტაკლზე, როლზე ინდივიდუალური მუშაობა შეუცნობია, ფარულია, ამიტომაც მხოლოდ ვარაუდის დონეზეა შესაძლებელი მასზე მსჯელობა. რაც შეეხება რეპეტიციებს, იქ მიმდინარე პროცესი უფრო ხელშესახები და ხელმისაწვდომია. სათეატრო ლიტერატურა გამდიდრებულია არა მარტო სპექტაკლზე, როლზე კოლექტიური მუშაობის აღწერით, მთელი პროცესის აღნუსხვით, არამედ მაყურებლისთვის ამ ფარული საფეხურის ანალიზითაც. მხედველობაში მაქვს რეჟისორების, მსახიობების, სპეციალისტების, მეცნიერთა ნაშრომები, რომელთა ერთობლიობამ გამოკვეთა კიდევ ამ ასპექტის შესწავლის აუცილებლობა. რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობ, რომ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში თეატრმცოდნეს უეჭველად მოეთხოვება რეპეტიციაზე დასწრება და მხოლოდ ამის შემდეგ არის შესაძლებელი შედეგის შეფასება, რეცენზიის, გამოკვლევის შექმნა. მაგრამ სპეციალისტისათვის ცნობილი უნდა იყოს სპექტაკლის დაბადებისათვის მზადების მთლიანი პროცესი, მისი არსი, სახეობა, ფერისცვალება, განვითარების ფორმები და ა.შ.
2. იხ.: К.С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах, т. IV, М., 1957;
3. იხ.: კარლო ინასარიძე. თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995.
4. იხ.: М. М. Бахтин. Эстетика Словенского творчества, М., 1979;  
Роланд барт. Философия по краям, М., 1994;
5. ვგულისხმობ იმ მსახიობებსა და რეჟისორებს, რომლებმაც ჭეშმარიტი მიგნებით გაამდიდრეს სასცენო შემოქმედება, თავისუფალი ინტერპრეტაციის ფორმებით დრამატურგის ტექსტი მოულოდნე-

02578045  
6600002806





ლი ინტერპრეტაციით წარმოაჩინეს და არა იმ ეპიგონებს, რომლებმაც თვითდამკვიდრების მიზნით მიმართეს თავისუფალი ინტერპრეტაციის უკიდურეს, ამასთანავე, ხელოვნურ ფორმებს. მათ „ტექსტის გაცოცხლების“ სანაცვლოდ მიმართეს ტექსტზე ძალადობას, რამაც მოულოდნელობის ეფექტი ჩაანაცვლა გაუგებრობის აგრესიით.

6. იხ.: უილიამ შექსპირი. თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, ტ. II, თბ., 1985.
7. იხ.: მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა. ფრანგული დრამა, თბ., 1982, გვ. 665, 702.
8. იხ.: Вернард Шоу. Избранные в двух томах, т. I-II, М., 1956;
9. ჩვენს სინამდვილეში, არცთუ იშვიათად, დრამატურგის ტექსტი საგრძნობლად, ზოგჯერ რადიკალურადაც იცვლება. ასეთ დროს ტექსტის ინტერპრეტაცია კი არ ხდება, არამედ ახალი ვარიანტის შექმნა. ახლა ამ მოვლენას მივუთითებ, როგორც ფაქტს, ვინაიდან მასზე მსჯელობა ამჯერად არ წარმოადგენს ჩემი კვლევის ამოცანას.
10. ესქილე. ტრაგედიები, პირველი გამოცემა, თბ., 1978, გვ. 163, ხაზგასმა ჩემია—ნ. ა.
11. იხ.: მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა, ძველი ბერძნული ტრაგედიები, ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე, თბ., 1996.
12. ბერძნული ტრაგედიების დადგმა თანამედროვე სცენაზე, მით უფრო მოდერნული ტექნიკის შემწეობით, გაათავისუფლებს თეატრს ამგვარი სიტყვიერი მოქმედებებისაგან. კონკრეტული და დეტალური ფიზიკური პარტიტურის აღწერა შესაძლებელია, დამდგმელმა გუნდმა პირდაპირ გადაიტანოს სცენაზე ვიზუალური სახიერებით, თუკი არ შეეცდება თეატრი ანტიკური ეპოქის სანახაობითი კულტურის აღდგენას იგივე პირობითობით.
13. ესქილე. ტრაგედიები, მითითებული გამოცემა, გვ. 165–166.
14. იხ.: Аристотель. Поетика, М., 1944;
15. უილიამ შექსპირი. ტრაგედიები, წიგნი პირველი, თბ., 1939, გვ. 5–6.





16. თომას ელიოტის მოსაზრება ციტირებულია ნაშრომიდან: **Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.** Л., 1987, с.: 170;
17. ავქსენტი ცაგარელი. „ხანუმა“, ჩვენი საუნჯე, ქართული მწერლობა ოც ტომად, ტ. XV, თბ., 1961, გვ. 617, 718, 620.
18. მიხეილ თუმანიშვილი. ახლა კი, ფარდა! თბ., 1998, გვ. 151.



**DRAMA\_\_ SKETCH OFF THE PERFORMANCE**

The representatives of the modern science of theatre played an importance in scientific studying of the theatre. Their finding result was born new point of view history of theatre and also flowing about on value generation of the theatre process, if it such say, from the dramaturgy on the performance, learning of image form change on the analysis. All the image form indicate performance's reasonable, physical (plastic) and sensitive (feeling) partiture, all the struggle way of the staging about task, plasts of the performance's artistic\_\_ philosophy and so on.

There searching make the foundation between deeper to the author's text lines, it foundation on the analysis of the theatre.

It is possible to say, that first of the play is an image possibility, it is a sketch of the future performance.

There is examine Eskile's, Shakespeare's and Georgian comediology\_\_ Akvsenti Tsagareli's plays ("Chained Promete", "Othello", "Khanuma" \_\_ one after one episodes) in the article and there is indicate, that the text give to the stagy chorus plentiful material for the finding image form.

**რეცენზენტები:**

**მამუკა დოლიძე**

ფილოსოფიურ მეცნიერებათა დოქტორი,  
პროფესორი.

**მაია გოშაძე**

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი



## „ღრამატული მითის“ საფუძვლები ილია ჭავჭავაძის ნე- რილში

### „ორიოლე სიტყვა თავად რევაზ შალვას კე ერისთავის მი- ერ კაგლოვის „შეშლილის“ თარგმანზედა“

ჩვენი აზრით, ნებისმიერი ვარაუდი თუ თვალსაზრისი რაიმე მოვლენის წარმომავლობისა და დანიშნულების, სამყაროსა და კულტურაში მისი ადგილისა და ფუნქციის შესახებ, უკვე ერთგვარი „მითოლოგიაა“. მითოლოგიას ხომ თავისი თანმიმდევრობა და საკრალური ისტორია აქვს, რომელიც მოგვითხრობს იმის შესახებ, თუ რა ხდებოდა ქვეყნიერების დასაბამიდან დღემდე, როგორ იქმნებოდა ქაოსიდან კოსმოსი და მყარდებოდა წესრიგი „ცათა შინა და ქვეყანასა ზედა“.

მეოცე საუკუნის დამდეგს ოსვალდ შპენგლერმა (1) კულტურათა „სიცოცხლის“ ორგანიზტული ციკლური თეორია შექმნა, რომლის თანახმადაც, თვითიული კულტურა, ერთის მხრივ, განუმეორებელ ინდივიდუალურობას ფლობს, ხოლო მეორე მხრივ კი განვითარების ანალოგიურ საფეხურებს გაივლის. კულტურა, ისევე როგორც ცოცხალი ორგანიზმი იქმნება (იბადება), ვითარდება, ზრდასრულ ასაკს აღწევს, მოხუცდება და კვდება. მაშასადამე, მიუხედავად იმისა, რომ ფილოსოფოსი ცდილობდა კულტურისათვის ინდივიდუალური ფიზიონომია შეენარჩუნებინა, მან ისტორიის „მითოლოგიზაცია“ მოახდინა, ისტორიის ლინეარული, მოვლენათა განუმეორებლობაზე დამყარებული პრინციპი მითის ციკლურ დროზე „დაამყნო“ და კულტურათა განვითარების ზოგადი ციკლური თეორია მიიღო. ამით მან ევროპული კულტურის მთლიანობა „დაარღვია“ და განაცხადა, რომ ამ კულტურის მიერ საკუთარი თვითიდენტურობის განცდა ანტიკურობიდან თანამედროვეობამდე მოჩვენებითია და რეალურად, კულტურის ლინეარული უწყვეტობა არ არსებობს. ამასთან, შპენგლერი შეეცადა თავის თეორიაში თვითიული კულტურის განუმეორებლობისა და ერ-



თი კულტურის მიერ მეორე კულტურის ბოლომდე წვდომის შეუძლებლობის იდეაც ჩაედო, თუმცა, კულტურათა ინდივიდუალურობის იდეა ციკლურობისა და კულტურის „ცხოვრების“ პროცესის სტრუქტურული იდენტურობის თეორიამ „დაჩრდილა“.

მითის ციკლური ბუნებისა და მასში სიკვდილისა და სიცოცხლის ფაქტისადმი დამოკიდებულების მოდელის პროექცია მხოლოდ კულტურაზე როდი მოხდა. მითით შეეცადნენ ადამიანის ფსიქიკის ფუნქციონირების ახსნასაც. მითის ფენომენის „მოქმედების“ პრინციპი საზოგადოების ცალკეული ინსტიტუციებისა და კულტურის გლობალური თუ ლოკალური ფენომენების არსის ასახსნელად გამოდგა.

ყველაზე ფართოდ კი „მითოლოგიზმის“ პრინციპი ხელოვნებასა და ხელოვნების თეორიაში დამკვიდრდა, რომელიც ხელოვნების განვითარებას, გლობალურად, მონაცვლეობითი დეკონსტრუქციისა და რეკონსტრუქციის უსასრულო პროცესად წარმოაჩენს. ეს მონაცვლეობა ქაოსისა და კოსმოსის თანმიმდევრული მონაცვლეობის ანალოგიას წარმოადგენს. მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ იმისდა მიუხედავად, თუ რა მასშტაბის პროცესებზეა საუბარი, ყველგან „მაკროკოსმოსიდან“ დაწყებული, „მიკროკოსმოსით“ დამთავრებული ცხოვრების, სიკვდილისა და შემდგომი განახლების იდენტური „მითოლოგიური“ კანონები მოქმედებს. სტრუქტურალისტმა კლოდ ლევი სტროსმა მითი ანთროპოლოგიურ პრინციპად წარმოაჩინა, რაც იმას ნიშნავს, რომ რეალობის „მითოსური პრინციპებით“ ორგანიზების წესი ადამიანის თანშობილ თვისებას წარმოადგენს.

თუ შპენგლერი ევროპულ კულტურას განიხილავს როგორც თავის თავში დახშულ კულტურათა ჯამს, რომლებიც ერთმანეთს მხოლოდ ციკლური განვითარების ზოგადი მახასიათებლებით იმეორებს, ჩვენ შეგვიძლია ნებისმიერი ლინეარული კულტურა განვიხილოთ როგორც დროში გაშლილ ციკლურ პროცესთა ერთობლიობა, ლინეარულ და ციკლურ „განვითარებათა“ სინთეზი. აქედან, თვითეული ციკლი, ზოგადი სტრუქტურული ორგანიზაციის მსგავსების პირობებში, „განახლებული თუ ახალი სიცოცხლის“ „ინდივიდუალური“ თვისებებით გამოირჩევა. ეს თვალსაზრისი, სხვებს შორის, ქართულ კულტურაზეც შეგვიძლია გავავრცელოთ.





აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ თვითეულ ეტაპზე კულტურამ ამ პერიოდისათვის „გათვლილი“ ადექვატური „მითოლოგია“ უნდა შექმნას, რომელიც მოცემულ პერიოდში კულტურის, როგორც ინდივიდის მიერ სიცოცხლის აღსრულებისათვის იქნება აუცილებელი. ასეთი „მითოლოგია“ კი სამყაროს იმ გლობალური სურათის შექმნაში მდგომარეობს, რომელიც მოცემული კულტურის წარმომადგენელთათვის მათი საარსებო სამყაროს გრძნობად სიმბოლურ საზღვრებს შემოფარგლავს და მას შინაგან საზრისსა და მიზნობრიობას მიანიჭებს.(2).

როგორც ვხედავთ, ტოინბი, პალიგენეზის წესს პრაქტიკულად ყველაფერზე ავრცელებს. შესაბამისად, ნებისმიერი ინდივიდუალური ყოფიერება შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც „ცალკეულ ყოფიერებათა“ „ჯამი“, რომელიც თვითიდენტურობას ხელახალ „დაბადებათა“ პირობებში ინარჩუნებს და ახორციელებს. შეიძლება ითქვას, რომ ისევე, როგორც კულტურის ყოველ ისტორიულ პერიოდს თავისი „კოსმოგონია“ და „თეოგონია“ აქვს, ადამიანსაც, როგორც ინდივიდს, განვითარებისა და თვითშენარჩუნების თუ თვითაღდგენის ანალოგიური მექანიზმი ახასიათებს. საერთოდ, განმეორებადი თვითკრეაცია კულტურისა და კულტურაში ყოფიერების აღსრულების მექანიზმია.

თუ ზემოთ თქმულს ქართული კულტურის რეალობაზე განვაგრცობთ, შეგვიძლია მის ისტორიულ ლინეარულობაში თვითგანახლების რამოდენიმე ციკლი გავარჩიოთ. ერთ ერთი ასეთი ეტაპის დადგომის „გაცნობიერება“ ბარათაშვილის პოეზიაში, განსაკუთრებით კი მის „მერანში“ (3) ხდება საცნაური. ეს ლექსი, ახალი სამყაროს ინიცირების „ჟინით“ არის განმსჭვალული. ყველაზე საინტერესო, ჩვენი აზრით, პოეტის მიერ „მშობლიურ სამყაროზე“ უარის თქმაა, რაც ბედთან შეჯიბრისა და მისთვის გასწრების, ანუ „ძველი“ სამყაროს ბედისწერის პრინციპის დაძლევაში მდგომარეობს (იგივე ტენდენცია შეგვიძლია შევნიშნოთ ალექსანდრე ბლოკის პოეზიაშიც, რომელიც პირდაპირ ქმნის გამოთქმას „ძველი სამყარო“ ან „მოხუცი სამყარო“). ამ უარყოფას ის ნაწილაკებიც გამოხატავს, რომლებითაც პოეტი ლექსის სტრიქონებს იწყებს და რომლებითაც ის ბედისწერასთან დიალოგის გამომწვევ ტონალობას ირჩევს: „რაა, მოვშორდე





ჩემსა მამულსა, მოვაკლდე სწორთა და მეგობარსა; /ნულა ვიხილავ ჩემთა მშობელთა და ჩემსა სატრფოს ტკბილმოუბარსა, - სად ღამე ღამდეს, იქ გამითენდეს, იქ იყოს ჩემი მიწა სამშობლო;/მხოლოდ ვარსკვლავთა, თანამავალთა ვამცნო გულისა მე საიდუმლო!“ (აქ სხვა ქართველი პოეტის სიტყვები გვახსენდება: „მხოლოდ ღამემ, უძილობის დროს სარკმელში მოკამკამემ, იცის ჩემი საიდუმლო, ყველა იცის თეთრმა ღამემ“). „ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემსა წინაპართ საფლავებს შორის;“ – აგრძელებს ბარათაშვილი, - ნუ დამიტეროს სატრფომ გულისა, ნულა დამეცეს ცრემლი მწუხარის, - /შავი ყორანი გამითხრის საფლავს მდელითა შორის ტიალის მინდვრის და ქარიშხლი ძვალთა შთენილთა ზარით, ღრიალით მიწას მომაყრის!“ „გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამძღვარი,/თუ აქამომდე არ ემონა მას, არც აწ ემონოს შენი მხედარი“.

საინტერესოა, რომ ერთადერთი თანმხლები სიმბოლო პოეტის მოგზაურობისა ბედის საზღვრისაკენ მიმავალ გზაზე, ვარსკვლავებია. თუ კანტის სიტყვებს გავიხსენებთ და მის ანალოგიას მორალის (არჩევანის) ხმასა და ვარსკვლოვან ზეცას შორის, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ბარათაშვილი აქ ყოფიერების ანთროპოლოგიურ პრინციპს, მის გამაერთიანებელ საფუძველს აღმოაჩენს, ვარსკვლავთა სახით მას უმაღლესი კანონზომიერებისა და ამავე დროს, უზენაესი თავისუფლების „ღვთაებანი“ მიჰყვებიან. ასეთივე თავისუფლების გამოხატულებაა მორალის ხმა სულში, რომელიც ამ თავგანწირული თვითმოძრაობის, ამ ეგზისტენციური არჩევანის საფუძველია. სწორედ ყოფიერების უმაღლესი კანონის განხორციელების გზით უპირისპირდება ის ბედისწერას, რომელიც წარსულ ცხოვრებას უკავშირდება, ხოლო სიკვდილისა და შემდგომი განახლებისა და თავისუფლების სამყაროში, ძველიდან გასვლისა და ახალი რელობის დაფუძნებას შორის არსებულ მომენტში, ბარათაშვილი ბედისწერაზე ამაღლდება, ეგზისტენციის უზენაეს თავისუფლებას მოიპოვებს. აქ, ჩვენ ეგზისტენციური თავისუფლების განცდაც შეგვიძლია დავინახოთ, რომელიც ძველი სამყაროს დასრულებისა და ახლის ინიცირების წინ არსებულ „წამს“ უკავშირდება. ფაქტობრივად, პოეტს, ამ ლექსში თავისუფლების წა-



მით ტკბობის მომენტი აქვს „დაჭერილი“. ორ სამყაროს შორის „ყოფნა“ თავისუფლების „სუბსტანციით“ არის აღვსილი. ქაოსი რომელიც ხელახალ კრეაციას უსწრებს წინ და რომელიც ტიალ მინდორში მქროლი ქარიშხლის სახით წარმოგვიდგება, როგორც წმინდა შესაძლებლობა, უმაღლეს ეგზისტენციურ „საზრისს“ იძენს. „მერანის“ სიმბოლიკა – თავად მერანი, ყორანი, ვარსკვლავი მითოლოგიურ საზრისს იტევს და პოეტი – გმირის ცხოვრების გზაზე ფუნქციონალურ დატვირთვას ასრულებს. პოეტის (ამ შემთხვევაში გმირის) საფლავი, რომელიც ახალი სიცოცხლის დასაფუძნებლად კვდება და ქაოსის საკუთარი საფლავით, როგორც საკრალური ცენტრით ინიცირებას ახდენს, ქაოსიდან კოსმოსის დაბადებას უტოლდება. შეიძლება ითქვას, რომ ლექსში ახალი სამყაროს ინიცირების საწყისი ეტაპია „გადმოცემული“. თუ მერანში „პოეტის სიკვდილს“ გავიგებთ როგორც კულტურის დასაფუძნებლად გმირის თავაგნწირვას, განსაკუთრებით სიმბოლურ და რიტუალურ საზრისს იძენს ილიას მიერ ბარათაშვილის პოეზიის „აღმოჩენა“ და თბილისში მისი შემდგომი გადმოსვენება, რითაც პოეტის რეალური ცხოვრების მისი „პერსონაჟის“ ჰეროიკულ სიმბოლურ ბედისწერაზე პროექცია განხორციელდა.

შეიძლება ითქვას, რომ ბარათაშვილი მეცხრამეტე საუკუნის ქართული სინამდვილის კულტურული „გმირია“, გმირი, რომელმაც ქაოსს ახალი „კოსმოსი“ გამოსტაცა, რომელმაც ახალი თვითშეწირვით ქართულ კულტურულ ცნობიერებას ახალი სიცოცხლე მიანიჭა. ფაქტობრივად, მერანში „დასასრულისა“ და „დასაწყისის“ მითოსი ერთიანდება და „სიკვდილით სიკვდილის დაძლევა“ „ხორციელდება“.

მაშასადამე, ბარათაშვილის მერანში ერთგვარი „კოსმოგონია“ შეგვიძლია დავინახოთ. რომლის შემდგომ, მეცხრამეტე საუკუნის ქართული ლიტერატურისა და პუბლიცისტიკის საშუალებით, თანდათანობით, თანამედროვე ქართული კულტურის „გამჭოლი მითის“ ფორმირება მიმდინარეობს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს პროცესი თავის ერთგვარ კულმინაციას იღია ჭავჭავაძის მიერ კოზლოვის შეშლილის თარგმანთან დაკავშირებულ წერილში მოყვანილ ცნობილ „ფორმულაში“ აღწევს:



„სამი ღვთაებრივი საუნჯე დაგვრჩა ჩვენ მამა-პაპათაგან: მამული, ენა, სარწმუნოება. თუ ამათაც არ უპატრონეთ, რა კაცები ვიქნებით, რა პასუხს გავცემთ შთამომავლობას? სხვისა არ ვიცით, ჩვენ კი მშობელ მამასაც არ დაუთმობდით ჩვენ მშობლიურ ენის მიწასთან გასწორებას. ენა საღვთო რამ არის, საზოგადო საკუთრებაა, მაგას კაცი ცოდვილის ხელით არ უნდა შეეხოს“, წერს ილია ჭავჭავაძე წერილში „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძე ერისთავის მიერ კაზლოვის „შეშლილის“ თარგმანზედა“ (4). სწორედ ამ ნაწყვეტში გვთავაზობს ილია იმ „მაქსიმას“, რომელშიც ქართული კულტურის არსისა და რაობის ლაკონურად და „ამომწურავად“ ფორმულირებას ცდილობს. ცნებები მამული – ენა – სარწმუნოება შეგვიძლია სხვა ცნებათა „ენაზე ვთარგმნოთ“ მივიღებთ აღნიშნული ტრიადის შემდეგ მოდიფიკაციას: მიწა-შუამავალი-ღმერთი.

ამ „ტრიადის“ განხილვა და ინტერპრეტაცია სხვადასხვაგვარად შეიძლება, მაგრამ ჩვენ, როგორც სათაურშივე მივუთითეთ, მისი „დრამატული“ პოტენციალი გვაინტერესებს, მისი „მითი“, რაც კულტურაში არსებული ზოგადი ტედენციების ახსნისა და მათი შემდგომი „პროგნოზირების“ საშუალებას შექმნის. ამასთან იმ „კულტურულ ველსა“ და ამოცანებს ცხადყოფს, რომელიც ქართული თეატრის აღდგენის საფუძველი გახდა. მით უფრო, რომ ილიასეული მაქსიმა ქართული კულტურისათვის უკვე საუკუნეზე მეტია ნაციის მიერ საკუთარი თვითიდენტურობის განცდის „დევიზად“ იქცა.

ფაქტობრივად, ჩვენი მოსაზრება იმაში მდგომარეობს, რომ მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში ქართულ საზოგადოებაში კვლავ მომწიფდა ისეთი ვითარება, როდესაც დღის წესრიგში კულტურის ახალ კონტექსტში თვითგანახლების, კოლექტივისა და ინდივიდის განმეორებითი თვითშემეცნებისა და თვითშექმნის პრობლემა დადგა.

ამ ამოცანის „განხორციელება“ კი, პირველ რიგში, არაცნობიერი კოლექტიური პროცესებისადმი ყველაზე მგრძნობიარე ხელოვნებამ იკისრა. სწორედ ამან განაპირობა ქართული პოეზიის წარმომადგენელთა ერთგვარი „მისიონერული“ განცდა, რომელიც მათ შემოქმედებაში აისახა. „მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის, მიწიერი ზეციერსა, ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ, რომ წარვუძღვე წინა ერსა“, წერს



ილია, „გარემოების საყვირი, ხან მიწისა ვარ, ხან ცისა“ უერთდება მას აკაკი. ცისა და ერის, მიწისა და ზეცის კატეგორიები სამყაროს ტოტალური დუალური ორგანიზებისა და მისი საკრალური მითების „ინტუიციას“ ემყარება. ხოლო ზეცისა და მიწის კავშირი მითოლოგიაში ის ფუნდამენტია, რომელზედაც ჯერ ბუნების, შემდეგ კი კულტურის ღმერთები უნდა „აღმოცენდნენ“. მიწისა და ზეცის კავშირის განხორციელება სამყაროს შემოქმედების აქტის ნიშანია. ანუ, ფაქტობრივად, სამყაროს ინიცირების „რიტუალია“. ღმერთთან ლაპარაკი კი ზეცასა და მიწას შორის მედიაციის პრინციპია, რომლის მრავალფეროვანი ახსნა და ინტერპრეტაცია შეიძლება. პროექტი „განხორციელებული ენა“, ის თავად „ცოცხალი მითია“, რომელიც თავის თავში მთელი სამყაროს მოდელს „იტევს“. პროექტისა და ხელოვანის, როგორც ღმერთთან მოლაპარაკისა და მედიუმის თემა ჯერ კიდევ პლატონს აქვს „იონში“ განხილული. ხელოვანი (რაფსოდი) პლატონის თვალსაზრისით ღვთაებრივისა და მიწიერის, ღვთაებრივისა და ადამიანურის კავშირს ახორციელებს. „ქართველი“ პროექტი-მედიატორიც სიცოცხლეს, ყოფიერებას უყრის საფუძველს. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება სიცოცხლისა და, შესაბამისად, კულტურის მუდმივი კრეაცია. შეიძლება ითქვას, რომ ქართული პოეზია და პუბლიცისტიკა თავის თავზე თანამედროვე მითოსის შექმნის ამოცანას იღებს. ეს „ცოცხალი მითოსია“, მითია მოქმედებაში. ისინი, ფაქტიურად კოსმოსსა და კულტურას განაახლებენ. მხოლოდ ამის შემდეგ, უკვე შექმნილ სამყაროში შემოდის დრამა, როგორც ამ სამყაროში ადამიანის მიერ თავისი თავისუფლების რეალიზაციის საფუძველი.

ცნობილია, რომ ბერძნული დრამის ფორმირება ქოროდან მსახიობის გამოყოფით დაიწყო, რაც ბერძნული საზოგადოების განვითარების „ანთროპოლოგიური“ ეტაპის მაუწყებელი გახდა. ბერძნული დრამის ცენტრში ადამიანისა და მისი ეგზისტენციის პრობლემები მოექცა, ხოლო დრამამ ბერძნულ მითში ამ პრობლემატიკის ამსახველი „დრამატული“ მითები „მონახა“.

სიტყვა „მითი“ შემთხვევით არ გვიხმარია, არისტოტელეს „პოეტიკაში“ (5) მითი, ფაქტობრივად, „უნივერსალური“ კულტურისა და ადამიანის ეგზისტენციისათვის არქეტიპული „ამბავისა“ და მასში



ასახული თუ განხორციელებული მოქმედების სინონიმად არის წარ-  
მოდგენილი.

ამდენად, ილიას მიერ შემოთავაზებული მაქსიმა, მეცხრამეტე სა-  
უკუნეში ფორმირების პროცესში მყოფი „ახალი ქართული რეალო-  
ბის“ შინაგანი საზრისის დამტევ ერთგვარ „მითად“ მოჩანს. თანაც  
უკვე ფორმირებული სამყაროს მითად, სადაც, ღვთაებრივი და ადმია-  
ნური ყოფიერება, ამ ორი არსის სუბორდინაცია და რეალობის დუა-  
ლური ორგანიზაციისა და მედიაციის პრინციპი მოქმედებს. ამის დას-  
ტურად თუნდაც ის გამოდგება, რომ მწერალი „მამულს, ენას და  
სარწმუნოებას“ ღვთაებრივ საუნჯეთა სახელით მოიხსენიებს. ეს  
კულტურის „ცნობიერი“ „საკრალიზაციის“ ნიმუშია, რაც მას მთლი-  
ანობისა და ღვთაებრივი წარმოშვების თვისებას ანიჭებს. იქ კი, სა-  
დაც არსებობს „საკრალური“ და „პროფანული“, რიტუალის აუცი-  
ლებლობაც ჩნდება, რომელიც საკრალური „რეალობის“ კარიბჭესა  
და, ამასთან, მისი შექმნის ინსტრუმენტს წარმოადგენს. მაშასადამე,  
როდესაც ილიამ სამწევრა სისტემა „მოხაზა“, რომელშიც ერთიანი  
„მითოსური“ სამყაროს მთლიანობის მოდელური ბუნება ჩადო – მა-  
მული, მიწიერი ქვეყანა, რომელიც ენისა და სარწმუნოების მეშვეო-  
ბით ღვთაებრივთან მუდმივ კავშირშია, მან კულტურის ხელახალი  
„ტოტალური ინიციაციის“ საფუძველი მოამზადა. ხოლო „ახალ“  
კულტურულ ველში მოხვედრის ძირითად რიტუალურ გზად თეატ-  
რის „დასახა“.

სწორედ ამიტომ მიგვაჩნია ილიასეული ტრიადა ქართული თეატ-  
რის აღდგენასთან უშუალოდ დაკავშირებულ მოვლენად. მით უფ-  
რო, რომ მირჩა ელიადესა (6) თუ მითოლოგიის სხვა მკვლევარების  
აზრით, მითის აქტულობა და მისი მათორგანიზებელი მისია მარად,  
ნებისმიერ ეპოქაში საგრძნობია. ამას მითისა და მისი „მოქმედების“  
ფორმებისა და კანონებისადმი ევროპაში მეცხრამეტე საუკუნის ბო-  
ლოდან გაზრდილი ინტერესიც ადასტურებს. მითისა და სიმბოლოს,  
როგორც არაცნობიერის მეტასტრუქტურის, ფსიქიკის არქეტიპული  
„ყალიბის“ შესახებ წარმოდგენა კი ფროიდისა და იუნგის სახელებს  
უკავშირდება.



რაც შეეხება ენას, მასზე გაკეთებული აქცენტი სტრუქტურული ანთროპოლოგიის პოზიციიდან აბსოლუტურად გამართლებულია, კლოდ ლევი სტროსი (7) თვლის, რომ ენა როგორც კოლექტიური სოციალური ფენომენი, თავის თავში საზოგადოებაში (კულტურაში) არსებულ ურთიერთობათა სისტემის უნივერსალური ასახვის მექანიზმია, ერთგვარი „მეტასტრუქტურა“, რომლის მოქმედება კოლექტიური არაცნობიერის დონეზე მიმდინარეობს და რომელიც თავის „ინდივიდუალურ“ თვისებებთან ერთად კულტურის სტრუქტურული ორგანიზების გლობალურ პრინციპებსაც მოიცავს. შესაბამისად, ენის განვითარება საზოგადოების კოლექტიური საფუძვლების მართვისა და განვითარების საშუალებად შეიძლება ვაქციოთ. ენა, თავად არის „მოქმედება“, ხოლო მისი გრამატიკული სტრუქტურა კი არსებითი სახელისა და მის მიერ განხორციელებულ და განცდილ მოქმედებათა „ირგვლივ“ მოძრაობს. ამასთან ენა, როგორც მეტასტრუქტურა, არის მითიც და არაცნობიერის მითოსური ბაზისის მანიფესტაციაც. როგორც „უზმნოდ არა ენა, ფრინველის ენის მეტი, არ იხმარება და უფრო ჩვენი დალოცვილი ენა; ... ქართულში ყოველთვის ზმნა უნდა, ეგ მეორე კლასის მოსწავლემაც იცის. (8) ქართული კულტურა იოანე ზოსიმეს ნაწარმოების „ქებაი და დიდებაი ქართულისა ენისაი“ ენის ფენომენის „მითოლოგიზაციის“ მაგალითს იცნობს. ამ თხზულებაში ენას მომაკვდავი და მკვდრეთით აღმდგომი არსის თვისებები ახასიათებს, ის ორმაგი წესით არსებობს, ერთგვარი „მიწიერი“ და „ასტრალური“ ყოფიერებით, სადაც პირველში მის „აბსოლუტურ“ თვისებათა მხოლოდ ნაწილია რეალიზებული. ენა, ზოსიმეს აზრით, ღვთაებრივი არსის იდენტურია და მასში ყოველი საიდუმლო არის დავანებული, რომელთა გამხელა მეორედ მოსვლის ჟამს, ანუ კულტურის „ფინალურ“ წერტილში მოხდება.

სიმბოლისტების, კერძოდ კი ანდრე ბელის თვალსაზრისით პოეტური შემოქმედება და „სახელდების“ პროცესი „ახალი რეალობის“ ინიცირებას“ წარმოადგენს. ყოველი შემოქმედებითი აქტის შემდეგ სამყაროს განახლება-წვდომა ხორციელდება. სახელის დარქმევით მყარდება კავშირი სამყაროსა და ადამიანს შორს, ხდება სუბიექტის ჩართვა ყოფიერების „ობიექტურობაში“. რეალობა „ესთეტიკური ფე-





ნომენია“, მას „სუბიექტურ-ობიექტური“ ბუნება აქვს. ხოლო მისი ზეშმარიტი ეგზისტენცია სახელდების, ინტუიციური წვდომისა რიტუალური ინიციირების შემდეგ იწყება. პირველად იყო სიტყვა, - ამბობს ფაუსტი, - არა, - დაფიქრდება ის, - პირველად იყო ძალა. საბოლოოდ კი დაასკვნის: - პირველად იყო საქმე. მაშასადამე, სიტყვა „არის“ ძალა და საქმე. რაც იმას ნიშნავს, რომ სიტყვა, ერთი მხრივ, არის ენერგია და პოტენცია, ხოლო მეორე მხრივ - მისი რეალიზაცია. შესაბამისად, ყოველი სიტყვიდან „მთელი სამყაროს“ „აღდგენა“ შეიძლება.

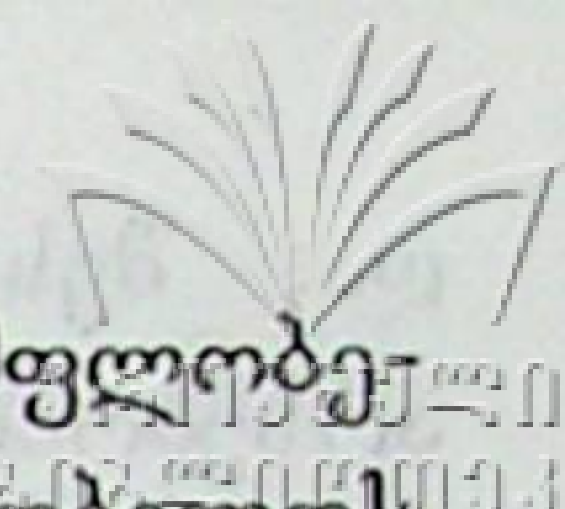
მაშასადამე, როდესაც ჩვენ სიტყვათა „კავშირში“ „მამული, ენა, სარწმუნოება“ ჩვენი კულტურის „ამბავის“, მისი დრამატული პოტენციალის „ამოკითხვა“ გვსურს, ჩვენ სამყაროს რეალობაში ეგზისტენციურ ჩართვას ვახორციელებთ და მის ხელახალ საზრისობრივ წვდომასა და ინიციირებას ვახდენთ. რაც იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ მასში „კოდირებული“ ამბავი უნდა „გავხსნათ“ და დროულ-ვრცეული არსებობა მივანიჭოთ. ფაქტობრივად, ჩვენ ტექსტს ვუდგებით როგორც „სამყაროს“, რომელიც სიმბოლოთაგან შედგება. აქედან, სიმბოლოდ განიხილება ნებისმიერი ცნება და სიტყვა და არა მხოლოდ მეტაფორა და პოეტური ტროპი, ვინაიდან თვითეული სიტყვა, როგორც ცნება, თვითეული სიტყვა, „როგორც ბგერათა კომბინაცია“ უკვე არსებულის არსებობის დადასტურებას წარმოადგენს.

არისტოტელეს მითი დრამის სულად მიაჩნდა, ხოლო დრამის განხორციელებისათვის ადგილისა და დროის პირობის დაცვას მოითხოვდა. რაც, მითის ანუ ამბავის გაშლისათვის იყო აუცილებელი. მაშასადამე, იმისათვის, რომ ჩვენს ტრიადაში „არსებული“ პოტენციური ამბავი ამოვიკითხოთ, ჯერ ადგილისა და დროის პრინციპი უნდა „გამოვიყვანოთ“. დავიწყოთ ტრიადის პირველი წევრით: მამული. სიტყვა მამული „მამისეულს“ ნიშნავს და პატრიარქალური საზოგადოებისათვის დამახასიათებელ მემკვიდრეობის სამართლებრივ პრინციპს ასახავს. ამავე დროს, მამულს მეორე მნიშვნელობაც აქვს და მიწის „ნაკვეთის“, მეტიც, ზოგადად ქვეყნის სახელწოდებაც არის, ქვეყნისა, რომლის „ფლობაც“ მამიდან შვილს ღვთაებრივი განჩინების წესით გადაეცემა. მაშასადამე, სიტყვა მამული თავის თავში მოიცავს



როგორც ადგილის (ვინაიდან მასში იგულისხმება ხმელეთის ნაწილი, რომელიც ცისქვეშეთში მდებარეობს), ისე დროის პრინციპს (მემკვიდრეობის კვიდრეობითობა მონაცვლეობას ნიშნავს, ხოლო მონაცვლეობა მხოლოდ დროშია შესაძლებელი). ამას გარდა მამულის ცნება და მასში „არსებული“ (ნაგულისხმევი) მემკვიდრეობითობის პრინციპი რეალობის ორ მხარეს, ორ პოზიციას, ადამიანის არსებობის ორგვარ წესს ვარაუდობს – მამად ყოფნისა და შვილად ყოფნის წესს. ამასთან, ვინაიდან თვითონ ცნების წარმოების წესი მამის სახელის პრიორიტეტულობას აცხადებს, მასში გარკვეული სუბორდინაციაც არის კოდირებული, რომელიც შვილზე მამის უპირატესობას აღიარებს. მაშასადამე მამულში, რომელიც ყოფიერების სივრცეს აღნიშნავს, ამ ყოფიერების აღსრულების პრინციპიც არის ჩადებული, რომელიც მამიდან შვილზე გარდამავალი საარსებო სივრცის გადაცემაზეა დაფუძნებული. გადაცემა კი, როგორც უკვე ვთქვით, მოქმედებაა, რომელიც აღსრულებისათვის დროს საჭიროებს. მაშასადამე, მამულის ცნება ერთდროულად შეიცავს ყოფიერების აღსრულებისათვის განკუთვნილი სივრცისა და დროის იდეას, და ამ სივრცესა და დროში ქცევის ფორმასა და წესსაც. ფაქტობრივად, ის შეიცავს ერთგვარ ზოგად ფორმას ამბავისას, რომლის ფარგლებშიც შესაძლებელი ხდება ერთი შეხედვით ორწევრა სისტემის – მამა-შვილი – არსებობა. თუმცა, მამულის ცნებაში კიდევ ერთი წევრი მოიაზრება, თავად მამული, როგორც მიწა. კლოდ ლევი-სტროსი წერს, რომ ქალები პატრიარქალურ საზოგადოებაში „გაცვლა-გამოცვლის“ (კომუნიკაციის) საშუალებას წარმოადგენდნენ. სწორედ ასე იკითხება მამულის ცნებაში კიდევ ერთი შინაარსი – მამულის მდებარეობითობა, რომელიც ისევე, როგორც შვილი, ზედაპირზე მდებარე ცნების ჩრდილშია მოქცული და მამისეული საწყისის მიერ არის „სახელდებული“. მაგრამ, მისგან განსხვავებით, მამულის ფლობაში, მის მემკვიდრეობით „მოძრაობაში“ არ მონაწილეობს, პირიქით, ის თვითონ არის მამულის მიწიერი სახის, ანუ „გაცვლა-გამოცვლის“ ობიექტის განსახიერება. ქართულში არსებობს ცნება, რომელიც ამ ვარაუდის თუ ინტერპრეტაციის საშუალებას გვაძლევს, ეს ცნება დედამიწის ცნებაა. საინტერესოა, რომ ქალი (დედა) აქ მატერიალური პრინციპის ადგილს იკავებს. მა-





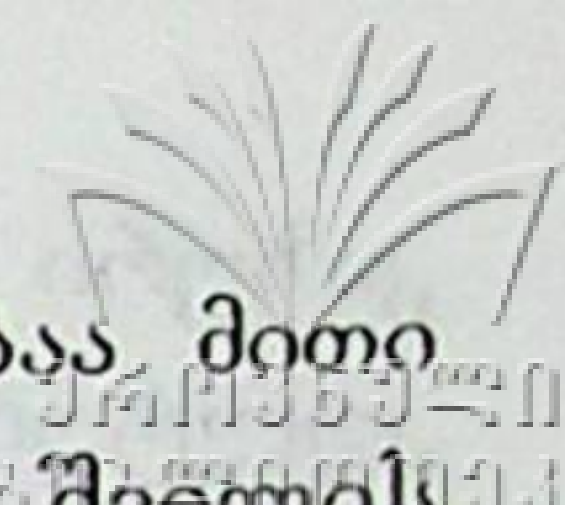
შასადაძმე, თუ სიტყვაში „მამული“ მამის ცნება აქტუალური მფლობელის თვალსაზრისით არის ნავარაუდები, დედის ცნება სამფლობელოს მნიშვნელობით შემოდის. მაშასადაძმე, უკვე გვაქვს „სამწევრა“ სისტემა, რომელიც თავის თავში დინამიკური განვითარების შესაძლებლობას მოიცავს. ქართულ ენაში არსებობს კიდევ ერთი ცნება, რომელიც მამულის ცნების „ფარულ მდებრობითობას“ ეხმაურება – ეს არის დედა-სამშობლოს ცნება. სადაც მიწის მატერიალური პრინციპი კვლავ ქალურ საწყისს უკავშირდება. მაშასადაძმე, სიტყვა „მამულის“ „საზრისობრივი ველი“ სინამდვილის დუალური ორგანიზების პრინციპს შეიცავს. აქვეა მოძრაობისა და მედიაციის პრინციპი, მემკვიდრეობითი მიმოქცევა და მიმოქცევის საგანი. საინტერესოა, რომ მამაშვილს შორის კავშირი მდებრობითი „შუამავალის“ მეშვეობით ხორციელდება. „სისტემაში“ „მამული“ არსებობს მამა, შვილი, თავად მამული, როგორც ობიექტი და „მისი მიმოქცევა“.

თუ ატყობთ, ჩვენ ერთ სიტყვაში დრამატურგიაში ცნობილი რამოდენიმე მითის კონტურები გამოვკვეთეთ, უფრო სწორად, ამ მითების განვითარების პოტენციალი. კერძოდ, მხედველობაში გვაქვს მითი ოიდიპოსის შესახებ, რომელიც „მემკვიდრეობითი მოწყობის ზღვრულ“ პრინციპზეა დაფუძნებული – თვითგანხორციელებისათვის აუცილებელია „მოკლა“ მამა (იქცე მამად) და „დაეუფლო“ (შეუღლდე) დედას. იმისათვის რომ მამული დაიმკვიდრო, უნდა დაეუფლო მამულს, მამულის დაუფლება კი მამის ფიგურალური მოკვლით არის შესაძლებელი. თუმცა, მამის მოკვლა და მისი ადგილის დაკავება შვილის სტატუსში თვითმკვლევლობასაც გულისხმობს, შენში უნდა მოკვდეს შვილი, რათა დაიბადოს მამა. ნიცშეს შესახებ წერილში იუნგი სწორედ ამაზე ამახვილებს ყურადღებას, ნიცშეს აღიარება ღმერთის სიკვდილის შესახებ მის მიერ განხორციელებულ „მკვლევლობას“ უტოლდება, რაც საკუთარი თავის ღმერთად გამოცხადების საწინდარია. ამ პრობლემის „მოწესრიგებას“ შვილობრივი მდგომარეობის შენარჩუნება და მამის მარადიული სახის დაწესება ახდენს, მამისა, რომლის, როგორც უზენაესი არბიტრისა და საწყისის სახე „სარწმუნოებაში“ არის ნაგულისხმევი. სწორედ სარწმუნოებაა ის ბერკეტი, რომელიც მამის როლის აბსოლუტიზაციას ეწინააღმდეგება



და, შესაბამისად, შვილობრივ განცდასაც ინარჩუნებს. მამა-შვილის არსებობის დისპოზიციის შენარჩუნება, რომელიც საზოგადოების მართლებრივი და ეთიკური „მოწყობის“ პრინციპით ხორციელდება, კულტურის არსებობის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს. ამ დისპოზიციისა და დისტანციის დასანერგად იქმნება ფროიდის აზრით ტაბუ, რომელიც კულტურის მიერ თავისი თავის შენარჩუნების საშუალებას წარმოადგენს. „ძირითადი ხედვა, რომელიც გრიგოლ რობაქიძის მთელი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის არსს შეადგენს, არის აღიარება იმისა, რომ ყოველი ადამიანი მომაკვდავი შვილია, რომელიც თავის თავში ატარებს უკვდავ მამას. ხელოვნების მიზანი კი ის არის, რომ მამის უხილავი სუნთქვა გამოხატოს ხილული და გრძნობიერი სახით. თუ ადამიანი ვერაფერს მიაღწევს, გარდა იმისა, რომ შვილი ასახოს, მისი ხელოვნება ზერელე რამ არის, მაშასადამე, რობაქიძისათვის ყოველი ადამიანი საწყაულია, რომელშიც ერთიანდება მოკვდავი და უკვდავი. ღვთაებრივ-ადამიანური, ღვთაებრივ-ცხოველური. აი, რას მიჰყავს იგი ამ აზრამდე. მხოლოდ ერთი მათგანის გამოხატვა მეორის საშუალებით, აი ეს არის ხელოვნება რობაქიძისათვის. სიტყვით გამოხატავს იმას, რაც უკვდავია და ჩვენში ცოცხლობს. ეს არის მაგია. სიტყვა, მისი პირდაპირი მნიშვნელობის გარდა, ქართულში აგრეთვე ნიშნავს: ალებას, განაყოფიერებას, მაშასადამე, სიტყვამ უნდა შეიცნოს იგი“, წერს რუდოლფ კარმანი წერილში „რობაქიძე და მითის აღორძინება“ (9). კარმანის ერთი განსაზღვრება – ყოველი ადამიანი მომაკვდავი შვილია, რომელიც თავის თავში ატარებს უკვდავ მამას, ჩვენს მსჯელობას ეხმიანება. აქ, ისევე, როგორც მამულისა და სარწმუნეობის ცნებების ჩვენეულ ანალიზში მამა-შვილის ერთიანობისა და განსხვავებულობის დიალექტიკაა მინიშნებული. კარმანი შვილის ცნებას გარდამავალ კატეგორიად მიიჩნევს, ხოლო მამისას - უცვლელ „უკვდავ“ კატეგორიად. ადამიანი გარდამავალი საწყაულიაო, წერს კარმანი, რომელშიც მამა, როგორც შემოქმედი, აღემატება შვილს, როგორც შექმნილს. მამა არის მიზანი, შვილი არის საშუალება. მაგრამ მამისა და შვილის ადამიანის ცნებაში გაერთიანება მამა-შვილის, როგორც დამოუკიდებელ ერთეულთა ბრძოლისა და დაპირისპირების პირობაცაა. შექმნილი უპირისპირდება შემ-





ქმნელს. ამ ბრძოლის აბსოლუტური ხარისხის გამოხატულებაა მითი პრომეთეზე, რომელიც მარადიული მამისა და მარადიული შვილის მუდმივ დისპოზიციას გამოხატავს. კულტურა იწყება მაშინ, როდესაც „იქმნება“ მებრძოლი შვილი, მაგრამ ბრძოლისა და დაპირისპირების პირობის შენარჩუნება მისი არსებობისათვის ასევე აუცილებელია, რადგან კულტურა და, შესაბამისად მითი, ისევე როგორც ენა, მოძრაობაა, მოქმედებაა და არსებობისათვის მარადიული გადალახვისა და კონფლიქტის მარადიული შენარჩუნება-აღდგენის პირობას მოითხოვს. მაშასადამე, დრამის მარადიული კონფლიქტი საჭიროებს გადალახვისკენ სწრაფვას, საჭიროებს მედიაციას, ისეთ არსს, რომელიც კონფლიქტური ვითარების გადალახვის მცდელობისას შუამავალის როლს კისრულობს.

საინტერესოა და ნიშანდობლივი ის ფაქტიც, რომ მეცხრამეტე საუკუნის სამოციანელთა პირველი მკვეთრი საზოგადოებრივი და სიმბოლური ნაბიჯი სწორედ მამათა და შვილთა ბრძოლაა. ვინაიდან, როგორც ჩანს, კულტურას მისი გამოვლენის მრავალფეროვნებაში განვითარების ისეთივე მყარი ინვარიანტული შესაძლებლობები უდევს საფუძვლად, როგორც გრძნობადობისა და განსჯის აპრიორულ სტრუქტურებს. მითი ანთროპოლოგიური კატეგორიაა, რომელიც მოქმედების ალბათური განვითარების შესაძლებლობებს მოიცავს.

თუმცა, ჭავჭავაძისეული ტრიადაში მამულის ცნების გარდა კიდევ ორი წევრია, ის ენისა და სარწმუნოების ცნებებსაც მოიცავს, რომლებიც ტრიადის პირველი წევრის – მამულის საზრისობრივ ველში „არსებულ“ კონფლიქტთა დარეგულირების საშუალებას წარმოადგენს. ამ მარეგულირებელის ფუნქციას „სარწმუნოების“ ცნება „კისრულობს“, რომელიც მამობრიობის პრინციპის გამაძლიერებელის როლს ასრულებს. ტრიადის მეორე წევრი – ენა, თავის მხრივ, სხვა წევრთა თვისებებსაც ატარებს და მათი დაკავშირების შესაძლებლობასაც სწორედ ამიტომ ფლობს. მამის, შვილისა და მედიატორისაგან შემდგარი ტრიადა, თავის მხრივ ქრისტიანულ სამების კონკრეტულ ასოციაციასაც აღძრავს.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ ვიმედოვნებთ, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ეს წერილი, გარკვეული თვალსაზრისით ეს-





კიზური ხასიათისაა, ჩვენ მაინც მოვახერხეთ იმის ჩვენება, რომ კულტურასა და მასში მიმდინარე პროცესების სიღრმისეულ ერთკავშირს მათ გამაერთიანებელ თანადროულ მითში ვხედავთ, ხოლო მითი გვესმის, როგორც კულტურის მიერ მისი არსებობის ყოველ თვისობრივად ახალ ეტაპზე სამყაროს რაობისა და წარმომვლობის, მისი შიდა მიზნობრიობისა და ამ მიზნობრიობაში ადამიანის ეგზისტენციური ჩართულობის მხატვრულ-სიმბოლური და გრძნობადი ფენომენი, რომელსაც თავისი დასაბამი, შუა ნაწილი და დასასრული აქვს. ფაქტობრივად, მითი, მთლიანობაში, როგორც საკრალური ისტორია, როგორც ღვათაებრივისა და ადამიანურის თანაარსებობის დრამატული წესი, თვითონ წარმოადგენს კულტურის ერთიანი დრამის ცოცხალ სულს, რომელიც მას ერთიან საზრისს ანიჭებს.





1. ოსვალდ შპენგლერი. კულტურის ფილოსოფოსი, ავტორი ცნობილი ნაშრომისა "ევროპის მზის ჩასვლა".
2. «Как указывает профессор Д. Тойнби в своем шеститомном исследовании законов подъема и гибели цивилизации, раскол души, раскол общества не может быть разрешен никакой схемой возврата к добрым старым временам (архаизм) или программами, обещающими построение идеального предполагаемого будущего (футуризм), ни даже самой реалистичной, практической работой, направленной на то, чтобы снова сплотить воедино распадающиеся элементы. Только рождение может победить смерть – рождение, но не возрождение старого, а именно рождение нового. В самой душе, в самом обществе – чтобы продлить наше существование – должно длиться «постоянное рождение» (палигенез), сводящее к нулю непрерывное повторение смерти» . Джозеф Кемпбелл. «Тысячеликий Герой», Ваклер Рефл-Бук Аст, 1997, стр. 27
3. ნიკოლოზ ბარათაშვილი. თბ., 1939, გვ. 29-30
4. ილია ჭავჭავაძე. ტომი II, თბ., 1941 წელი, გვ. 17-18
5. არისტოტელე. პოეტიკა, თბ., 1979.
6. Mircea Eliade. "Rites and Symbols of Initiation", Woodstock, Connecticut, 1995.
7. იხ.: К. Леви-Стросс. «Структурная Антропология», М., 1983.
8. ილია ჭავჭავაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 13.
9. გრიგოლ რობაქიძე. კრებული "ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია", თბ., 1996, გვ. 379



**THE BASE OF THE "DRAMATIC MYTHS" IN ILIA  
 CHAVCHAVADZE'S ARTICLE "THE FEW WORDS ABOUT  
 THE TRANSLATION OF " CRAZY" BY KOZLOV BY PRINCE  
 REVAZ ERISTAVI"**

This article represents the attempt to follow the ways of the creation unconsciously by Georgian poets and writers of the "contemporary myth" in 19<sup>th</sup> century and to analyze in the light of this point of view the fact of the renewal of the Georgian Theatre. The foundation to the "new mythology" was laid by famous young poet Nikoloz Baratashvili in his poem "Merani" and the productive "formula" for "extracting" of the patriarchal mythological point of view was created by Georgian writer Ilia Chavchavadze. The main conception of the author is that each cultural unity in every next epoch creates its "new" mythology what is the way of the mental and physical existence of the Culture.

რეცენზენტები:

ნათელა არველაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი.

პაოლო ურუშაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი.



## მსოფლიოში მეორე უკველესი პროფესია და მისი მამები

ძველი რომაელების გამონათქვამი, რომ ხალხს პური და სანახაობა სჭირდება ყველა დროში თავისებურად მართლდება, მაშინაც კი, როდესაც სანახაობა შემზარავ ხასიათს იძენს. ცნობილია, რომ პარიზის გრევის მოედანი ვერ იტევდა სასიკვდილო განაჩენის სისრულეში მოყვანის „სეირის“ მნახველთა მსურველებს. წარსულში, ადამიანის ნეკროფილურ ცნობისმოყვარეობას გლადიატორთა ბრძოლებისა თუ სიკვდილმისჯილთა საჯაროდ დასჯის სანახაობა აკმაყოფილებდა. თანამედროვე რეალობაში, უფრო ცივილურად "შეფუთულ" მდარე ინსტინქტებს, სკანდალებზე „დაგეშილი“ ჟურნალისტიკის ყვითელი შეფერილობის პროდუქცია კვებავს.

ჟურნალისტიკას, უფრო სწორად კი მისი ყვითელი შეფერილობის ნაირსახეობას, არც თუ უსაფუძვლო სარკაზმით მსოფლიოში მეორე უძველეს პროფესიად მოიხსენიებენ. საგულისხმოა, რომ გასულ საუკუნეებში, ნაკლებ ტირაჟირებული „ყვითელი“ პრესისა თუ ტელეინდუსტრიის არარსებობის პირობებშიც კი, არაერთი შემოქმედი თუ მოაზროვნე უკიდურესად ნეგატიურ დამოკიდებულებას ავლენდა მათი დროის ჟურნალისტიკისადმი. არტურ შოპენჰაუერი, გი დე მოპასანი, გუსტავ ფლობერი, ერნესტ ჰოფმანი, ჯეშმარიტ პუბლიცისტიკას დაშორებულ ჟურნალისტიკას ვიწრო თვალსაწიერისა და ბანალური აზროვნების, ინფორმირებულ პრიმიტივთა და ამბიციურ მეტიჩართა ასპარეზად მიიჩნევდნენ (1).

სენსაციებზე მონადირე ჟურნალისტიკის კომიკურ იერ-სახეს, მისთვის ჩვეული იუმორით წარმოაჩენს მარკ ტვენი (2). ფრიდრიხ ნიცშე კი ჟურნალისტს ერთდღიან არარაობად, დღის უბადრუკ ჭიად მოიხსენიებს. (3)

მდარე „ჟანრის“ ჟურნალისტიკის გროტესკულ იერ-სახეს, განსხვავებული ვარიაციით წარმოაჩენს პედრო ალმოდოვარი თავის ფილმებში. „კიკაში“, სკანდალურ სანახაობებზე „დაგეშილი“ ანტენებით აღჭურვილი ჟურნალისტი ქალი, რობოტისა და ამაზონელის



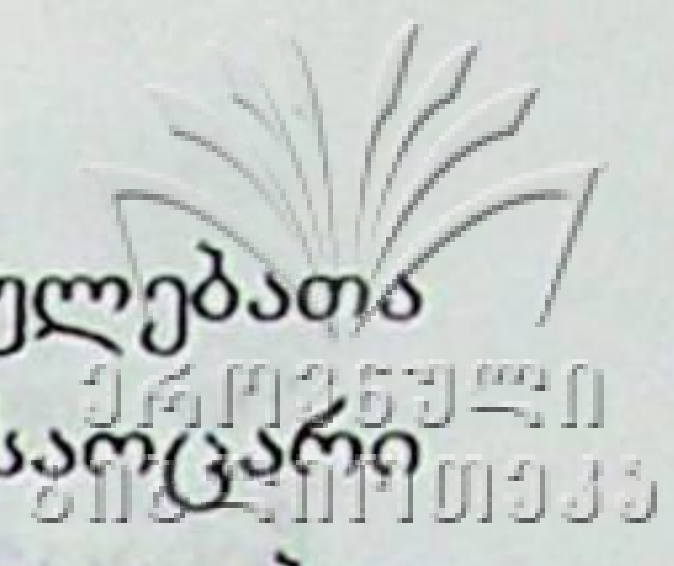


უცნაურ კონგლომერატად უფრო აღიქმება, ვიდრე სულიერ არსებად. მის ძვირფას ნადავლად ქცეულ სანახაობათა კოლექციას ამჯერად ფარულად გადაღებული სქესობრივი აქტის მიმდინარეობის „ნატურალიზური“, თანაც პირდაპირი ეთერის ეფექტით „დამარილებული“ მასალა დაამშვენებს. ყველა ხვრელსა თუ ჭურჭრუტანაში გაძრომის გასაოცარი ნიჭით დაჯილდოვებული ჟურნალისტური მზერა, სქესობრივი აქტის საერთო პანორამიდან მეტად დინამიურად მოძრავ შიშველ უკანალზე ფოკუსირდება, თანდათანობით კი ამ „პიკანტური“ სანახაობის ეპიცენტრში შეჭრილი „დღის უბადრუკი ჭია“ მისთვის კუთვნილ, ღირსეულ ადგილს დაიმკვიდრებს.

ქართული მასმედია „პიკანტური“ ადგილების დაფარვის მამა-პაპურ ტრადიციას ამკარად პატივს სცემს. ამიტომაც, დილაუთენია ლოგინიდან წამოგდებულ ბრალმდებულს ქვედა საცვლით შემოსილს წარმოაჩენს. ტრადიციების პატივისცემა სხვა მიმართებითაც ვლინდება, მაღალზნეობრივი პათოსისა და სკანდალების ერთდროულად მოყვარული, რესპექტაბელობის ტონალობით შეზავებული ქართული მასმედიის მეტად აჭრელებულ სივრცეში. კომკავშირულ-პარტიული აქტივისტთა რიგებიდან პირდაპირ მრევლში გაწევრიანებული, „ერთადერთი“ ჭეშმარიტი აღმსარებლობის სადარაჯოზე აღმოჩენილ, თვითკმაყოფილი სარკაზმით მომაკვდინებელი კითხვების მსტყორცნელ ქართველ ამაზონელთა მზერას, ვერც ერთი „ჭეშმარიტებას“ გზაა ცდენილი ჩინოვნიკი ვერ გაექცევა. როგორც ჩანს, სტრიპტიზის ერთადერთი, ხორციელი სახეობის ამღიარებლები, პირადულისა და ინტიმურის სფეროდ, მხოლოდ გაშიშვლებული „პიკანტური“ ადგილების პანორამებს მიიჩნევენ.

საგულისხმოა, რომ კულტურის მოღვაწეთა და სკანდალებით ნასულდგმულები ჟურნალისტიკის წარმომადგენელთა ურთიერთმიმართება, ღიად თუ ფარულად, მაგრამ უმეტესწილად, ყველა დროში ორმხრივი ანტიპათიის გამომხატველია. ჯერ კიდევ XVI საუკუნეში, არა შოუ-ბიზნესის, არამედ რენესანსული კულტურის აყვავებისა და ანტიკის კულტის ეპოქაში მოღვაწე, სკანდალურად სახელგანთქმულ პუბლიცისტსა და პამფლეტისტს, ჟურნალისტიკის მამად შერაცხულ პიეტრო არეტინოს, ჭირის დღესავით სძულდა თურმე ფილოსოფია.





განსაკუთრებით პლატონს არ სწყალობდა, რომლის თხზულებათა დანახვაც კი, მისივე თქმით, ზიზღის გრძნობას ჰკვირდა. გასაოცარი სისწრაფით წერის ნიჭის მიუხედავად (ან შესაძლოა მისი წყალობითაც) სრულიად მოკლებული იყო მოვლენებში ღრმად წვდომის უნარსაც და სურვილსაც. განყენებული აზროვნებისკენ მიდრეკილებას, მომქანცველ და მოსაწყენ „ტვინის ჭყლეტად“ მიიჩნევდა. აზროვნებაზე დაუხარჯავ ენერგიას არეტიჩო სეტყვასავით აფრქვევდა გარემომცველებს, მისთვის მისაწვდომი გესლიანი ქილიკის ენაზე. საგულისხმოა, რომ „ერთადერთი“, ჭეშმარიტი სარწმუნოების – კათოლიციზმის დოგმების სადარაჯოზე აღმოჩენილ არეტიჩოს „რელიგიურ“ პათოსს უნდა უმაღლოდეს კაცობრიობა, მიქელანჯელოს მიერ მოხატული სიქსტის კაპელის ფრესკების დამახინჯებას. ერეტიკოსებთან გააფთრებულად მებრძოლი პიეტრო არეტიჩო აღშფოთებული ღაღადებდა, რომ მიქელანჯელოს მიერ მოხატული შიშველი ფიგურები საროსკიპოსაც კი არ შეეფერება. ჟურნალისტიკის „მორცხვი“ მამის დაუოკებელი პროპაგანდის შედეგად, მიქელანჯელოს მიერ მოხატული შიშველი ფიგურები შემოსეს.

თუკი XVI საუკუნის ყვითელი პრესის წარმომადგენელი თავის ბარბაროსულ მოსაზრებებსაც კი ღია ტექსტით ავლენდა, თანამედროვე მასმედიის სივრცეში, ამბიციური პრიმიტივიზმის ინსტიტუტური ანტიპათია საპირისპირო ფენომენისადმი, ისევე როგორც ინსტიტუტური სიმპათია მონათესავე, ადვილად გასაგებ-მისაწვდომი მოვლენისადმი განსხვავებული ვარიაციით ვლინდება.

წლების მანძილზე ქართული მასმედიის ინტერესთა სფერო უმთავრესად პოლიტიკითა და შოუ-ბიზნესით შემოიფარგლებოდა. ყველაზე მაღალრეიტინგული, ყოველდღიური სატელევიზიო თოკ-შოუებიც ძირითადად, ამ ორ სფეროს მოიცავდა. პოლიტიკური რინგის მძაფრსიუჟეტთან ასპარეზობებს, ტკბილ დესერტად შოუ-ბიზნესის ვარსკვლავებთან შეხვედრა მოჰყვებოდა. „დარღვეულ დროთა კავშირის“ ამსახველ საგალალო რეალობაში ნათელი სხივი, ცხოვრების დამამკვიდრებელ ღირებულებებთან გაიგივებული შოუ-ბიზნესის სამყაროდან იჭრებოდა ხოლმე. უეჭველია, შოუ-ბიზნესი განტვირთვის, მათ შორის ფიქრისა და აზროვნებისგან დასვენების მართლაც უება-



რი და უვნებელი საშუალებაა, იმ შემთხვევაში, თუკი ხელოვნების ჩანაცვლების ტენდენციას არ ავლენს.

ქართული მასმედიის „კულტურული“ სივრცე კი, უმეტესწილად სწორედ ამგვარი ჩანაცვლების არენად იქცა; სადაც ავტორიტეტს პოპულარობა შეენაცვლა, პიროვნებას ცნობილი სახე, ხელოვნებას შოუ-ბიზნესი, ვოკალური მონაცემების მქონე მომღერალს ფონოგრამის პირმშო. შოუ-ბიზნესის მოღვაწეთა საქმიანობის ყოველდღიური წარმოჩენის გარდა, ასევე აკვიატებული სიხშირით გვაცნობენ ამ სფეროს იმ წარმომადგენელთა მოსაზრებებსაც, რომელთა ლექსიკური მარაგი, მხოლოდ ილფი და პეტროვის გმირის, ყოველივე მოღურსა და პოპულარულზე შეშლილი ელოჩკას „მჭერმეტყველებას“ თუ შეედრება.

ცხადია, საქმე არა შოუ-ბიზნესის რეკლამირების სავსებით ბუნებრივ და „რენტაბელურ“ ტენდენციებში, არამედ მისთვის არკუთვნილი შეფასებითი მიმართების, მასშტაბისა და მნიშვნელობის მინიჭების მცდელობაშია.

ჭეშმარიტი ხელოვნებისა და შოუ-ბიზნესის, მაღალი და მდაბალი „ჟანრების“ აღრევა-გათანაბრების ტენდენციებს ხშირად ღია ტექსტით ავლენენ თავად შოუ-ბიზნესის წარმომადგენლები და არა მხოლოდ რეალობის არაადექვატური, ნარცისული თვითშეფასებით.

ცნობილი კლიპმეიკერი ქალბატონი, პიროვნულ-პროფესიული მნიშვნელოვნების დასტურად პოპულარობას, ნებისმიერი „წარმომავლობის“ ჟურნალის გარეკანზე მოხვედრას, „ცნობილ სახეობას“ მიიჩნევს.

შოუ-ბიზნესის მრავალპროფილიანი მოღვაწე, – პროდიუსერი, კლიპმეიკერი, იუმორისტულ-ანეკდოტური მიმართულების ერთ-ერთი ტელეკომპანიის დამფუძნებელი და ტელევარსკვლავი, ინგლისურისა და კომპიუტერის არმცოდნეს, არაცივილიზებულ არსებად მიიჩნევს. ამ ცივილიზებული პერსონის აზრით, წარსულის მოღვაწეთა, მათ შორის ილიას არარენტაბელურ სახლ-მუზეუმზე ზრუნვა, საღად მოაზროვნე კომერსანტისთვის შეუფერებელ კაპიტალდაბანდებას წარმოადგენს.



ახლო წარსულში, კიდევ ერთი ცნობილი სახე, ამჯერად ესტრადის სფეროდან, აღშფოთებას გამოთქვამდა სამთავრობო სტრუქტურების მხლოდ საოპერო თეატრში კლასიკური მუსიკის კონცერტზე მივსატიუების გამო. თავად კლასიკური მუსიკის ცნებას კი დრომოჭმული, თანაც კომუნისტური მენტალიტეტის გამოვლენად მიიჩნევდა.

მაღალი და მდაბალი „ჟანრების“ უარყოფისას, ურიგო არ იქნება გავიხსენოთ, რომ შთამომავლობამ ღვთაებრივის ეპითეტით დანტეს კომედია შეამკო. აბსურდული იქნებოდა ამავე ეპითეტით დეტექტიური ჟანრის ლიტერატურის, თუნდაც საუკეთესო ნიმუში, ვთქვათ, აგატა კრისტის რომელიმე ნაწარმოები მოვიხსენიოთ. მოცარტის მუსიკისთვის შესაფერისი შეფასება ვერაფრით მიესადაგება პოპ მუსიკის თუნდაც საუკეთესო წარმომადგენელთა შემოქმედებას. ყველა დროში არსებობდნენ გენიალური მსახიობები თუ მხატვრები, მაგრამ ვერასოდეს იარსებებენ მაღალზე უმაღლესი მოდის, ძვირზე უძვირესად ღირებული გენიალური წარმომადგენლები. შოუ-ბიზნესს მისთვის კუთვნილი ადგილი და მნიშვნელობა გააჩნია, მაგრამ ტიტანურის, გენიალურის, ღვთაებრივისა და საერთოდ მაღალი ხელოვნების ორბიტაზე ის ვერასოდეს მოხვდება.

ცხადია, ვერც ერთი ჟურნალისტის პოზიცია ვერ იქნება გაიგივებული, თუნდაც უკრიტიკოდ აღქმულ, რომელიმე რესპოდენტის მოსაზრებებთან, მაგრამ ქართული მასმედიის არც თუ მცირედი ნაწილის წარმომადგენელთა საერთო ღირებულებითი მიმართებები, ინტერესთა სფერო და თვალსაწიერი, კულტურისგან გაუცხოებითა და ყოველივე ბანალურის, პრიმიტიულის, „მასკულტურულის“ უალტერნატივო წარმოჩენა-კულტივირებით, ნებით თუ უნებლიეთ, ცნობიერად თუ არაცნობიერად ანტიკულტურული სულისკვეთების გამოხატველია.

### ჟურნალისტიკის „მამა“

ჟურნალისტიკის მამად შერაცხული პიეტრო არეტინო მრავალრიცხოვანი წერილების, ეპიგრამების, პამფლეტების, სონეტებისა და



იმხანად პოპულარული პიესების ავტორია. მისმა გესლიანმა კალამმა თანამედროვე გაზეთის წინაპრის, ბეჭდური საინფორმაციო წყაროს ტირაჟი საგრძნობლად გაზარდა. სარკასტული კრიტიკა არეტინოსთვის გავლენის, სახელისა და სიმდიდრის მოპოვების საშუალებად იქცა. თეოფილ გოტიემ შანტაჟის ამ დიდოსტატს ლიტერატურული მეკობრე უწოდა. თანამედროვეებმა კი მონარქთა ჯიბის რისხვა შეარქვეს.

არეტინო წერდა ხელოვნების, ისტორიისა და პოლიტიკის შესახებ. მაგრამ მის სტიქიად, ყოველთვის, სხვის ჭუჭყიან საცვლებზე ნადირობა რჩებოდა. ხშირად წერდა ანონიმური საზოგადოებრივი აზრის, ე.წ. „ამბობენის“ სახელით. ყოველთვის ამტკიცებდა ყველა ჭორი ჭეშმარიტების მარცვალს მოიცავსო, როგორც ჩვენში ამბობენ, ცეცხლი უკვამლოდ არ ჩნდებაო, მაგრამ ნებისმიერ მოარულ ხმაში ჭეშმარიტების მარცვალს თუ მოვიძიებთ, მაშინ ცილისწამების ფენომენის არსებობის უარყოფაც მოგვიწევდა. ათი მცნებიდან კი, ერთ-ერთი ცილისწამების დაგმობის ნაცვლად, გაზვიადებისკენ მისწრაფების გამკიცხავი იქნებოდა უთუოდ.

პიეტრო არეტინოს წარმატებული ჟურნალისტური კარიერა, უმცროსი ლორენცო მედიჩის, რომის პაპობისთვის ბრძოლაში მხარდაჭერით დაიწყო. ლორენცოს კლიმენტ VII ქცევის შემდეგ, მეოთხე ხელისუფლების მადაგახსნილმა წინაპარმა, საზოგადოებრივ აზრზე ზემოქმედების საზღაურად პაპისგან ფინანსური მხარდაჭერის გაზრდა მოითხოვა. საპასუხოდ ქუჩაში მიმავალს თავს დაესხნენ და გამაფრთხილებელი ჭრილობა მიაყენეს. არეტინომ რომიდან ვენეციას მიაშურა და იქ სამუდამო თავშესაფარი მოიპოვა. ვენეციის ახალმა მოქალაქემ ჟურნალისტური მოღვაწეობის ტაქტიკა შეცვალა. გავლენიანი მფარველის იმედად ყოფნა არასაიმედო და გაცილებით ნაკლებ სარფიანი აღმოჩნდა, ვიდრე სიტყვის თავისუფლების მედროშედ ქცევა. ვენეციური რესპუბლიკის სახელმწიფო ინტერესების დამცველმა არეტინომ, ამ ინტერესების მიღმა ყოველივე არსებულის დაშანტაჟების სრული უფლება მოიპოვა. მეტად თავისებურად და წარმატებულად უბიძგებდა ადამიანებს გულუხვობისკენ. როდესაც არეტინომ, ესპანეთის მონარქის მასიური ქვედა ყბა მიზანში ამოიღო და სხვა-





დასხვა კონტექსტში ირონიულად მოიხსენიებდა, კარლოსმა საიმპერატორო ფონდიდან სასწრაფოდ შთამბეჭდავი პენსია დაუნიშნა.

პატივმოყვარე პუბლიცისტის მეგობარი მეწარმეები, მისი სახის გამოსახულებით ამშვენებდნენ თეფშებს, მონეტებსა და სარკის ჩარჩოებს. ცხენების ერთ-ერთ ჯიშს და სრუტის ნაწილს მისი სახელი დაარქვეს. პავლე IV წმინდა პეტრეს ორდენით დააჯილდოვა. არეტინოს ხარკს უხდიდნენ იტალიის სამთავროების მმართველები, სასულიერო, არისტოკრატიული, ბურჟუაზიული თუ შემოქმედებითი ელიტის წარმომადგენლები, მეკობრეები, უცხო ქვეყნის მონარქები, მათ შორის თურქეთის სულთანი. არეტინო კი მართლაც სულთანივით ცხოვრობდა, საკუთარი ხარამხანით გარშემორტყმული, რომლის ნორჩ წარმომადგენლებს არეტინკებს უწოდებდა. არეტინოს სასახლის ვერანდაზე, საიდანაც ვენეციის უმშვენიერესი ხედი იშლებოდა, ხშირად იმართებოდა ნადიმები, ეგზოტიკური ხილით, სასმელითა და ნორჩი, ქერათმიანი არეტინკებით დამშვენებული, რომლებიც არამხოლოდ სიყვარულის, არამედ რამდენიმე მუსიკალურ ინსტრუმენტზე დაკვრის ხელოვნებასაც ფლობდნენ.

არეტინოს ამაოდ ეპატიუებოდნენ თავის კარზე რომის პაპები, იტალიის მმართველები. თურქეთის სულთანი თუ ესპანეთის მონარქი. მან ერთი ბატონის მსახურებას, ყველას შანტაჟი ამჯობინა. გასამრჯელოს შესაბამისად აზრებსაც იცვლიდა. აზრის ხშირ ცვალებადობას კი იმით ხსნიდა, რომ გაკიცხვისას ადამიანს ისეთად წარმოაჩენს როგორც სინამდვილეშია, ქებისას კი ისეთად, როგორიც უნდა რომ იყოს.

ყველაზე მეტად არეტინოს ისინი სძულდა ვინც მის შანტაჟზე არ წამოეგო. ურჩ გადამხდელებს მისთვის ჩვეული ქილიკით უმასპინძლდებოდა, – „რა ჩემი ბრალია, თუკი ვარსკვლავებმა ფერარისა და ფლორენციის მთავრები უტვინო ვირებად მოავლინეს ქვეყნიერებას? რა ჩემი ბრალია, თუკი ვენერამ მარკიზ დელ ბასკოს გონება დაუბნელა და ქალისთვისაც კი შეუფერებელი სიუხვით, კოსმეტიკის ხმარება დააწყებინა? ყველა ზოდიაქოს ნიშანი, ყველა ვარსკვლავი და ყველა პლანეტა ერთხმად ადასტურებს, რომ უმახინჯესი ჰერცოგინია მანტუანელი, რომლის კბილები ხეზე უშავესი, ხოლო წარბები სპი-



ლოს ძვალზე უბაცესია, რომ ეს აღმაშფოთებლად უშნო და კიდევ უფრო აღმაშფოთებლად გათხუპნულ-მოხატული არსება სიბერის ჟამს ქმრის დაუხმარებლად დაორსულდება“ – წერდა არეტინო, ამ ჯერად სატირული წინასწარმეტყველების ჟანრში (4).

ვენეციაში ცხოვრების მანძილზე, ერთხელ მაინც საკადრისად დაისაჯა, როდესაც ინგლისის ელჩის მისამართით ქილიკი დაიწყო, ელჩის ბრძანებით მსახურებმა გვარიანად დაუმშვენეს გვერდები, არეტინო დიდხანს ბობოქრობდა ღვთისგან ბოძებული სიტყვის თავისუფლების შელახვის შესახებ.

თუმცა არეტინო არა მხოლოდ სიტყვის თავისუფლების, არამედ ერეტიკოსებთან ბრძოლის ავანგარდში აღმოჩნდა. კათოლიციზმის შემბლაღავების კოცონზე დაწვას მოითხოვდა. რომ არა მიქელანჯელოს ავტორიტეტი, არეტინოს რეკომენდაციით ურცხვი ფრესკების ავტორის სიცოცხლე შესაძლოა არსებულზე გაცილებით უფრო ხანმოკლე აღმოჩენილიყო. როდესაც „მონარქთა ჯიბის რისხვამ“, მიქელანჯელოს რომელიმე ნამუშევრის მოპოვება, მასთან სტუმრობა და საკუთარი იდეების გაზიარება მოინდომა, საპასუხოდ ირონიით აღსავსე წერილი მიიღო. მიქელანჯელო სთხოვდა მასთან სტუმრობით თავი არ შეეწუხებინა. განკითხვის დღის არეტინოსეული აღწერა კი, მიქელანჯელოს თქმით, მართალია სრულიად განსხვავდება მისეული ხედვისგან, მაგრამ თავისი ხატოვანებით ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენს, თითქოს წერილის ავტორი ახლახან დაბრუნდა ჯოჯოხეთში მოგზაურობიდან (5).

რამდენიმე წლის შემდეგ არეტინო აღშფოთებული მიმართავდა ინკვიზიციას, რომ მიქელანჯელოს შიშველი ფიგურები საროსკიპოშიც რომ ეხილა, უხერხულობისგან თვალების დახუჭვა მოუწევდა.

თავის მხრივ მიქელანჯელომ თავისებურად უკვდავო ყვითელი პრესის მამის პერსონა და ფრესკაზე, ქრისტეს მწვალებლის სახით გამოსახა.

უმთავრესად კი არეტინო სასურველ მიზანს აღწევდა. შესანიშნავად იყენებდა, ყოველთვის თვითკმარობის დეფიციტზე დამყარებულ ადამიანურ პატივმოყვარეობასა და ამბიციურობას, სხვისი აზრისადმი





გადაჭარბებული მნიშვნელობის და საკუთარ იმიჯზე ზრუნვის სისუსტეს.

პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ მიქელანჯელოს, ტიციანის, ჯორჯონეს თანამედროვემ, ამბიციურმა პრიმიტივმა ლამის მთელი სამყარო დააშანტაჟა ვულგარული სატირის მეშვეობით, მაგრამ როგორც რენესანსული ეპოქის გენიალური პირი, უილიამ შექსპირი გვახსენებს, სამყაროს, ყველა დროში აღზევებული ბანალური გონება, აღზევებული არარაობა მართავს.

"ულირს პატივი მიეგება დაგმობის ნაცვლად,  
და ბრძნად გვაჩვენებს თავს რეგკენი გამობრძმედილი,  
და სისულელედ ეჩვენება სიმართლე სმენას" (7).

### შენიშვნები:

1. იხ.: Михаил Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
2. იხ. Марк Твен. Рассказы. М. 1978.
3. იხ.: Фридрих Ницше Сочинения в двух томах, М 1990.
4. Алексей Дживилеговю Очерки итальяного Возрожденияю Мюб 1929 с.138.
5. იხ.:Роландо Кристофанелли. Дневник Микеланджело неистового М 1985.
6. უილიამ შექსპირი. სონეტები, თბ., 1956, გვ. 66.



## “THE OLDEST PROFESSION OF THE WORLD AND ITS FATHER”

The article concerns some tendencies of journalism development. The article represents not simple character of correlation between journalism and culture. The author of this article tries to analyse problems in the context of different cultural realities and in the context of contemporary and past epochs. From the past, the special significance acquired the personality of scandal famous figure of Renaissance epoch: Pietro Aretino. Aretino was well known as father of journalism and boulevard critic. By opinion of author the phenomenon of "artism" became more actual in contemporary epoch and especially in Georgian realities.

რეცენზენტები:

პაოლა ურუშაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი.

მაია კიკნაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი.



## ანტიკური ეპოქის სათეატრო ლიტერატურის მიმოხილვა

ნაშრომები, სადაც ვხვდებით სათეატრო პრობლემების გაშუქებას, იქნება ეს ისტორიული წყარო, ოფიციალური დოკუმენტი, სცენის ოსტატების მიმოწერა, მოგონებები, მეცნიერული გამოკვლევები თუ რეცენზიები, შესაძლებელია მოვიხსენიოთ, როგორც სათეატრო ლიტერატურა. ეს ტერმინი სამეცნიერო მიმოქცევაში მიღებული და დანერგილია.

სათეატრო ლიტერატურა იქმნებოდა სასცენო ხელოვნების განვითარების კვალდაკვალ, აღნუსხავდა მომხდარ ფაქტებს, აღმოაჩენდა მათ შორის კავშირებს, აღწერდა და განიხილავდა საგულისხმო ნიმუშებს, იკვლევდა სათეატრო ხელოვნების ინდივიდუალობას, წარმოაჩენდა მის არსს, დანიშნულებას, მიზანსა და მიმართებას. როგორც ცნობილია სათეატრო ლიტერატურა ჩამოყალიბებული სახით გაჩნდა მას შემდეგ, რაც შეიქმნა პროფესიული თეატრი (საბერძნეთი, ძველი წელთაღრიცხვით 566 წლიდან).

ამდენად, პროფესიული თეატრის განვითარებამ და მიღწევებმა ბევრად განაპირობეს სათეატრო ლიტერატურის სახეობა, ფორმები, პათოსი, კვლევის ინდივიდუალობა. რადგანაც, სასცენო შემოქმედების განვითარება განიხილება ეპოქების მიხედვით, შესაძლებლად მიმაჩნია იგივე სვლა გამოვიყენოთ სათეატრო ლიტერატურის შესწავლის დროსაც. ჩვენამდე მოღწეული ცნობების მიხედვით, თეატრი ჩაისახა საბერძნეთში, დიონისეს საკულტო სანახაობის წიაღში, ხოლო განვითარების მთელი პერიოდი, ანტიკური ეპოქიდან პოსტმოდერნულ ეპოქამდე შესაძლებელია განვიხილოთ, როგორც გარკვეული დროის მონაპოვარი, რომელიც ასახავს და გამოსახავს დროს, როგორც ასეთს. რადგანაც სათეატრო ლიტერატურა იკვლევს სასცენო ნიმუშების ევოლუციას, თავისთავად გამოსახავს ეპოქის ინდივიდუალობას, რომლის ერთ კერძო გამოხატულებას წარმოადგენს თეატრი. ამგვარად, სათეატრო ლიტერატურის შესწავლა შესაძლოა განხორციელდეს



შემდეგი ქრონოლოგიით: ანტიკური ეპოქა, შუასაუკუნეები, აღორძინების ეპოქა, განათლების ეპოქა, ახალი ეპოქა, მოდერნული და ტმოდერნული ეპოქა.

როგორც ცნობილია, ტერმინი თეატრმცოდნეობა გერმანელმა მეცნიერმა, მაქს ჰერმანმა, შემოიღო და დაამკვიდრა სამეცნიერო თუ პრაქტიკულ მიმოქცევაში. 1901 წელს მანვე დააფუძნა ბერლინის უნივერსიტეტში თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი და ამდენად, სათეატრო ხელოვნების სხვადასხვა ასპექტის კვლევა, სპეციალისტთა პრეოგატივა გახდა. ამიერიდან სათეატრო ლიტერატურა გამდიდრდა ამ სპეციალისტთა (თეატრმცოდნეთა) სპეციფიკური კვლევა-ძიებით. თეატრმცოდნე ნათელა არველაძე აღნიშნავს, რომ ამ დროისათვის: “გამოვლინდნენ სპეციალისტები, რომლებმაც აღამაღლეს, განავრცეს, მასშტაბური და უნივერსალური გახადეს სათეატრო ხელოვნების სპეციფიკის კვლევა. მათ სისტემაში მოიყვანეს ტრადიციული კვლევის ფორმები, ემპირიული მეთოდის გააზრებით შექმნეს მოდერნული თეატრის მეცნიერება. გამოიკვეთა ჯგუფი, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს თეატრმცოდნეობას, როგორც სათეატრო ხელოვნების შემსწავლელ პრიორიტეტულ მეცნიერებას. მაქს ჰერმანის, არტურ კუჩერის და კარლ ნისენის მოღვაწეობა, მიგნებებმა, მათი კვლევის მიღწევებმა ავტორიტეტი შეუქმნეს თეატრმცოდნეობას და ამ დარგის საუნივერსიტეტო სწავლება დააფუძნეს გერმანიაში” (1).

თეატრმცოდნეობა, უპირველესად, სწავლობს თეატრალური გამოსახვის ფორმებს, მის არსს, მხატვრულ, ფსიქოლოგიურ, სოციოლოგიურ და სხვა მხარეებს. როგორც ცნობილია, მოდერნულმა თეატრმცოდნეობამ თვისებრივად შეცვალა ამ დარგის კვლევა-ძიებათა ამოცანა, შესწავლის საგანი და მიაგნო კვლევის მეთოდსაც.

კინდერმანის აზრით, თეატრის მეცნიერებას კავშირი აქვს ფოლკლორთან, რელიგია-მითოლოგიასთან, მუსიკასა და ცეკვის ისტორიასთან, პოლიტიკასთან, სოციოლოგიასთან, ფსიქოლოგიასთან და ესთეტიკასთან, ტექნიკასთან, არქეოლოგიასა და ფილოლოგიასთან, დავუმატებდი თანამედროვე ზუსტი თუ ჰუმანიტარული მეცნიერთა მიგნებებს.



სასცენო შემოქმედების შესწავლა, მისი ისტორიის კვლევა, ცალკეული ასპექტების გაშუქება, ძალზე გართულებულია ვინაიდან ველ ცალკეულ შემთხვევაში შესწავლის ობიექტის ეფემერულობა მეცნიერული კვლევა-ძიების ტრადიციული ფორმების გამოყენებას ნაკლებად ემორჩილება. ამდენად, სათეატრო ლიტერატურის შესწავლა, ამ ობიექტური წინააღმდეგობის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია. ვინაიდან კვლევის ობიექტი განსაზღვრავს მისი შესწავლის საშუალებებს, ამიტომაც სათეატრო ლიტერატურისათვის საუკუნეთა მანძილზე დამახასიათებელი ხდება სხვადასხვა სპეციალისტთა მიერ მათი კვლევისათვის ნიშანდობლივი ფორმების გამოყენება. ეს პროცესი გაგრძელდა მას შემდეგაც კი, რაც გამოიკვეთა მოდერნული თეატრმცოდნეობა და მისი კვლევის ფორმები. აქედან გამომდინარე მთელი ეს გზა შესაძლებელია ორ ეტაპად განვიხილოთ: I. სათეატრო ლიტერატურა, რომელიც შეიქმნა დასაბამიდან XIX საუკუნის დასასრულისათვის და II. მოდერნული თეატრის მეცნიერების სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლის შემდგომი პერიოდი.

სათეატრო ლიტერატურამ შემოგვინახა საერთოდ სალიტერატურო აზროვნებისათვის დამახასიათებელი სახეობათა ფორმები: თეორიული განსჯანი, თეატრის ისტორიის ნარკვევები, ესსეები, მოგონებები, ინტერვიუები, სოციოლოგიური გამოკვლევები, ფსიქოლოგთა მიერ სასცენო შემოქმედების კვლევა და ა.შ. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში შესწავლის ობიექტი ხდება სასცენო შემოქმედება, მხოლოდ ასპექტია შეცვლილი. საუკუნეთა მანძილზე სხვადასხვა ავტორები იკვლევდნენ დრამას, როგორც ლიტერატურის ჟანრს. ითვლება თუ არა ამგვარი ნაშრომები სათეატრო ლიტერატურად? აქ აღმოსაჩენი და გასავლელია სადერმარკაციო ხაზი. ის გამოკვლევები, რომლებიც შექმნილია, დრამატურგის, როგორც ლიტერატურის ერთ-ერთი ჟანრის, განსჯისა და შესწავლისთვის, ლიტერატურათმცოდნეობის განშტოებას წარმოადგენს, ხოლო დრამა, როგორც სასცენო შემოქმედების საფუძველი, „როგორც სასცენო გამოსახვის ფორმათა მოკარნახე მოცემულობა, თავადაა, სპეციალისტთა შემეცნების ობიექტი და ამ სახის ნაშრომებიც სათეატრო ლიტერატურის ერთ-ერთი განშტოებაა“ (2).



სათეატრო ლიტერატურა, მისი მრავალსაუკუნოვანი მონაპოვარი, შესაძლებელია დაიყოს სამ სახეობად:

I. ლიტერატურა, რომელიც შექმნეს სხვადასხვა სპეციალობის წარმომადგენლებმა: ქურუმებმა, ფილოსოფოსებმა, ეპისკოპოსებმა, ისტორიკოსებმა, ლიტერატორებმა, მწერლებმა, ფსიქოლოგებმა, სოციოლოგებმა, ზუსტი და ჰუმანიტარული მეცნიერების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლებმა.

II. ლიტერატურა, რომელიც შექმნეს სცენის ოსტატებმა: მსახიობებმა, რეჟისორებმა, მხატვრებმა, მუსიკოსებმა და ა.შ.

III. ლიტერატურა, რომელიც შექმნეს თეატრმცოდნეებმა.

ამრიგად, შესაძლებელია, სათეატრო ლიტერატურის ევოლუცია ორი ეტაპითა და სამი სახეობით განისაზღვროს. იმისათვის, რომ თვალსაჩინოდ წარმოჩნდეს სათეატრო ლიტერატურის ფერისცვალება, ის ეტაპები, სახეობა, საფეხურები, რომელიც დამახასიათებელია ამ გზისათვის, დასაშვებად მიმაჩნია განვიხილოთ აღნიშნული საკითხი ეპოქების მიხედვით. ამჯერად მხოლოდ ანტიკური ეპოქის გამოკვეთილ მაგალითებს გავაანალიზებ.

\* \* \*

ჩვენამდე მოღწეული ანტიკური სათეატრო ლიტერატურის ძეგლებზე მსჯელობისას მნიშვნელოვნად მივიჩნე, არამართო ძველი ევროპული (ელინური) სათეატრო ლიტერატურის განხილვა, არამედ აღმოსავლეთში, კერძოდ ინდოეთში, შექმნილი ტრაქტატი თეატრის შესახებ. როგორც ცნობილია, სათეატრო სანახაობას საბერძნეთში ძველი წელთაღრიცხვით VI საუკუნეში ჩაეყარა საფუძველი, ინდური კლასიკური თეატრის აღმოცენების თარიღად კი, მიჩნეულია ძველი წელთაღრიცხვის I ათასწლეული, რომელიც უზენაეს ღვთაებას – ინდრას დაუკავშირეს.

უძველეს ინდურ დრამატულ ხელოვნებას სურდა რელიგიური და ფილოსოფიური მოძღვრების გადმოცემა, რომლის წარმოდგენები უმთავრესად იმართებოდა ტაძრებსა და რელიგიურ დღესასწაულებზე.



ძველ ბერძნულ და ინდურ სათეატრო სანახაობას შორის შემდეგი განმასხვავებელი ნიშნები არსებობდა:

ელინური ხელოვნება და, პირველ რიგში თეატრი, ერთის მხრივ არ მოწყდა მითოსს, მაგრამ, მეორეს მხრივ, მოიპოვა ავტონომია, როგორც მხატვრული შემოქმედების სრულად განსაზღვრულმა სფერომ. მას თავისი განსაკუთრებული იდეური, ჟანრობრივი და მხატვრული პრინციპები ედო საფუძვლად. იგი აღიარებდა ღმერთის არსებობას და ამასთანავე, დაჟინებით ეძიებდა მატერიალურ არხეს ანუ პირველსაწყისს. ბერძნების დამოკიდებულება წარსულისადმი, უმეტესად პიიტურია, თუმცა მუდმივად ისწრაფოდნენ ახლის ძიებისაკენ.

ინდური თეატრი კი, მკაცრი, დადგენილი, დოგმატური იმპერატივით ჩამოყალიბდა და მისი განვითარებაც უცვლელი კანონების შესაბამისად ყალიბდებოდა, რომლის საფუძველიც ადამიანთა დამთმენობა, მორჩილება და სრული სიმშვიდე იყო. სანაცვლოდ რელიგია ანუ ოფიციალური იდეოლოგია მას ნეტარ იმქვეყნიურ ცხოვრებას ჰპირდებოდა, რომელზეც ზრუნვა ადამიანის ამქვეყნიური არსებობის ერთ-ერთ უმთავრეს მომენტად იქცა. ისევე, როგორც ელინელთა თეატრში, აქაც უცვლელი დარჩა წარმოდგენის საფუძველი – მითი, დრამის მთავარი მოქმედი პირები – ღმერთები და წმინდანები. ბერძნებისაგან განსხვავებით, ინდოეთში აიკრძალა პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივი დონის კონფლიქტების წარმოდგენა და არ არსებობდა „სამი ერთიანობის“ (დროის, მოქმედებისა და ადგილის ერთიანობა) კანონის დოგმა, რომელიც ევროპული თეატრის ძირითად მახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენდა. აღსანიშნავია, რომ ორივე ქვეყნის სანახაობითი კულტურა ეფუძნებოდა სათეატრო ხელოვნების „ხერხემალს“ – რიტუალს, ნიღაბს, ქმედებას (პლასტიკურ-სიტყვიერ მოქმედებას). ელინთა სათეატრო სანახაობა პრიორიტეტს ანიჭებდა ვერბალურ პლასტს, ხოლო ინდური სასცენო ხელოვნება – ვიზუალურ მხარეს, რომლის საფუძველზეც აღმოცენდა ეროვნული კლასიკური ცეკვის ოთხი სკოლა: ბჰარატ-ნატიაში, კათაკალი, კათაკი და მანიპური. შესაბამისად, ბერძნული სათეატრო ხელოვნების პირველი ავტორები იკვლევდნენ დრამას, ხოლო ინდოეთში სათეატრო ლიტერატურის კვლევის ობიექტს წარმოადგენდა ცეკვა და მუსიკა, რაც სანსკრიტუ-



ლი დრამის ცნებაშია ჩაქსოვილი: „ნატაკა“–„ნატია“–„ნატ“ და ნიმ-  
ნავს ცეკვასა და ერთი როლის თამაშს.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ პირველი მკვლევარები საბერძნეთში  
დრამისა, ხოლო ინდოეთში „ნატაკასი“ არ იყვნენ სანახაობის უშუა-  
ლო მონაწილენი.

ელნიური დრამის პრობლემებით დაინტერესდნენ ფილოსოფოსები,  
ინდოეთში კი – ქურუმები. გარდა სპეციფიკური საკითხების ანალი-  
ზისა, ბერძენი ფილოსოფოსები დიდ ყურადღებას უთმობდნენ კულ-  
ტურის სხვადასხვა პრობლემათა კვლევას, მათ შორის სათეატრო  
ხელოვნების შესწავლას. მათი მოძღვრების განვითარებისათვის დამა-  
ხასიათებელია პრინციპთა თანდათანობით წამოყენება, რომელიც აუ-  
ცილებელია ცოდნის ობიექტურობის თეზისების დასასაბუთებლად.  
იგი ასეთ სახეს ღებულობს: ცოდნის თეორია, კოსმოგონია, მოძღვრე-  
ბა სულის შესახებ, სათნოების თეორია და ხელოვნების თეორია.

ხელოვნების თეორია ძირითადად იკვლევდა დრამას, ვინაიდან  
დრამა იყო ბერძნული პოეზიის უმაღლესი გამოვლინება.

პირველი ფილოსოფოსი პლატონია (428/427-348/347), რომელ-  
მაც გარკვეული მიმართულება მისცა დრამას, როგორც ლიტერატუ-  
რულ ჟანრს და არა როგორც სათეატრო ლიტერატურას.

როგორც ცნობილია, პლატონი ობიექტური იდეალიზმის ფუძემ-  
დებელია. მან ათენის მახლობლად დაარსა ძველბერძნული ფილოსო-  
ფიურ-იდეალისტური სკოლა (387), რომელსაც აკადემია თავად შე-  
არქვა. ამდენად, საბერძნეთის სინამდვილეში დასაბამი მიეცა განსა-  
კუთრებულ და გამორჩეულ ფიგურას ფილოსოფოს – მოძღვარს,  
რომლის პოზიცია და პათოსი დარმატული ხელოვნების შესახებ ჩემს  
ნაშრომში გასათვალისწინებლად მივიჩნე. პლატონის შეგონება არა  
მარტო გვაბრუნებს არქექტიკულ სამყაროში, არამედ გვიჩვენებს ხე-  
ლოვნების უფაქიზესსა და უკეთილშობილეს დანიშნულებას. მიუხედა-  
ვად იმისა, რომ პლატონი ხელოვნების ნიმუშად აღიარებს მხოლოდ  
სახვითი ხელოვნების ძეგლებსა და მუსიკას, მისი მოსაზრება შესაძ-  
ლებელია განვავრცოთ საერთოდ ხელოვნების ყოველ დარგზე. უმაღ-  
ლესი ადგილი ფილოსოფოსის იდეათა სისტემაში ეკუთვნის იდეას  
მშვენიერების შესახებ, რაც პლატონმა სიკეთის სახეობად გამოაცხა-



და: „მშვენიერი შეიძლება იყოს ის, რაც კეთილია, რაც კეთილი არ არის, არ არის მშვენიერი“ (3). პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ასეთ განსაზღვრას, მშვენიერისა და სიკეთის ასეთ დაახლოებას, განსაკუთრებით ღირებულებათა სისტემის რევიზიის ეპოქაში, როდესაც საერთოდ დევალვაცია განიცადა კლასიკურმა ფასეულობებმა. რადგანაც ბერძენმა ტრაგიკოსებმა და კომედიოგრაფმა მასშტაბურად წარმოსახეს ელინთა სულიერი კონსტიტუცია და მენტალიტეტი, ხელოვნების ამ დარგის კვლევას პლატონი გვერდს ვერ აუვლიდა. ნაშრომის პირველივე სტრიქონებით მან გამოავალინა უარყოფითი დამოკიდებულება დრამის მიმართ. ამ შემთხვევაში მოძღვარმა სძლია ფილოსოფოსს და, ჩემი აზრით, ასეთი კატეგორიული შეფასება ამ ვითარებამ გამოიწვია. დრამატული ხელოვნების მთავარი თვისება – საჯაროობა, სოციალურ საჯარო ცხოვრებისადმი მიდრეკილების გაღვივება, მისი აზრით, ახალგაზრდებში იწვევდა გრძნობა-გონების სხვა არხით წარმართვას, რაც პლატონმა სასწავლო სისტემისათვის მიუღებლად მიიჩნია და ამიტომაც აკრძალა დრამის სწავლება აკადემიაში. მისი მთავარი აზრი თეატრალური ხელოვნების კრიტიკისა ისაა, რომ თუ ფილოსოფია ემსახურება სიკეთეს, ხელოვნება, ზოგიერთ შემთხვევაში, რომელიც „მიბადვის მიბადვას“, ეწინააღმდეგება ზნეობის მიზანს – გრძნობადისაგან ადამიანის განთავისუფლებას. ფილოსოფოსის ძირითადი აზრი ამქვეყნიური ცხოვრების წინააღმდეგ არის მიმართული და ცხოველმყოფელობას, მზიურობას, გრძნობასა და ცხოვრების ტორტმანს გაურბის, იგი უარყოფს ხელოვნების შთაგონებით მიღებულ მომაჯადოებელ ძალას“ (4).

პლატონის პოზიციის საწინააღმდეგო თეორიით გამოვიდა არისტოტელე (384-322), რომელიც იდეალიზმსა და მატერიალიზმს შორის მერყეობდა. როგორც ცნობილია, ფილოსოფიაში იგი განასხვავებდა: 1. თეორიულ ნაწილს – მოძღვრებას ყოფიერებაზე, მის შემადგენლობაზე, მიზეზებსა და საწყისებზე. 2. პრაქტიკულს – ადამიანის მოძღვრებაზე და 3. პოეტიკურს – შემოქმედებაზე.

არისტოტელე ავითარებს, სრულ სახეს აძლევს დრამის შეხედულებას და ქმნის ნაწარმოებს „პოეტიკა“.



„პოეტიკა“ ბერძნულიდან ითარგმნება, როგორც პოეტური ხელოვნება, იგი შეისწავლის მხატვრული ლიტერატურის ყველა სახეობას, სადაც მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა დრამას (ტრაგედია და კომედია), როგორც სათეატრო ხელოვნების „საძირკველს“.

„პოეტიკაში“ განხილულია დრამატურგიის ტიპობრივი ფორმები (სიუჟეტი და ფაბულა), მათი ელემენტები: პროლოგი, მონოლოგი, დიალოგი, სცენა და რემარკა, აგრეთვე გასაზღვრულია გმირისა და პერსონაჟის ჩვენებისა და დახასიათების ფორმები (პირდაპირი და ირიბი დახასიათება, „შინაგანი მონოლოგი“, „ცნობიერების ნაკადი“, „უცხო სიტყვა“) და მოცემულია ჟანრების კლასიფიკაცია ანუ მისივე სიტყვებით რომ ვთქვა „შემოქმედებითი სახეების“ სამი ნიშანი: მიბაძვის საშუალება, მისაბაძი საგანი და მიბაძვის ხერხი. მიუხედავად იმისა, რომ ფილოსოფოსი კონკრეტულად არ ეხება თეატრს, მის მიერ განსჯილი დრამა და მისი ტიპიზაცია, იმგვარადაა განხილული, რომ ნაშრომი სათეატრო ლიტერატურას მიეკუთვნება.

„პოეტიკაში“ აქცენტი გადატანილია ტრაგედიაზე, რადგანაც ტრაგედია განაპირობებდა ბერძნული თეატრის ძირითად ტენდენციას, არისტოტელე მაინც თვლიდა, რომ ტრაგედია და კომედია არსებითად არის მხოლოდ და მხოლოდ ორი სხვადასხვა ფორმა ერთი და იგივე იდეისა. „ფილოსოფოსი შემოქმედებითი წარმოსახვის ყველა თავისებურებას მოიცავს თავის თავში და ადამიანთა ტკბობას, სულიერ ამაღლებას იწვევს მაშინაც, როდესაც სიმახინჯის ან ტრაგიკულის ასახვად გვევლინება. ამასთან, იგი იმდენად ორგანულად არის დაკავშირებული ასახვის არსთან, რომ ხელოვნების ნაწარმოებისაგან მიღებული სიამოვნება შემეცნებით საფუძველსაც ემყარება“ (5).

შეეხო რა ხელოვნების ძირეულ საკითხებს, არისტოტელემ ჩამოაყალიბა და ბიძგი მისცა დრამის არსისა და აგების კანონზომიერებას.

აღსანიშნავია, ის ფაქტი, რომ ბერძენ ფილოსოფოსთა ნაშრომი სათავეს უდებს ისეთ სათეატრო ტერმინოლოგიას, რომელიც დამკვიდრდა სათეატრო ლიტერატურაში. ერთ-ერთი პირველი პლატონი იყო, რომელმაც გამოიყენა ტერმინი – მიბაძვა და დღემდე სამეცნიერო ლიტერატურაში დამკვიდრებულია, ისევე როგორც არისტოტელეს „პოეტიკაში“ აღნიშნული ტერმინები: „შინაგანი მონოლოგი“,



„ცნობიერების ნაკადი“, „კათარზისი“. ამდენად, ელინელთა ნაშრომებში პირველად იკვეთება ტერმინოლოგიები, რომლებიც ხაზს უსვამს ამ თხზულებათა მასშტაბს სათეატრო ლიტერატურისათვის.

ისტორიულად სათეატრო ლიტერატურის თეორიული განსჯანის აღმოცენება დაკავშირებულია უმთავრესად არისტოტელეს სახელთან და მის „პოეტიკასთან“, თუმცა პოეტიკის საკითხებზე დაწერილი სხვა ტრაქტატებიცაა ცნობილი: ჩინური, იაპონური, კორეული და ინდურ-სანსკრიტულ ლიტერატურაში. თეატრმცოდნობის ისტორიაში კი, ორ უმნიშვნელოვანეს ძეგლს წარმოადგენს ევროპაში არისტოტელეს ტრაქტატი და აღმოსავლეთში – ინდოეთში შექმნილი „ნატიაშასტრა“, რომლის ავტორიც დაზუსტებით არ არის ცნობილი, მაგრამ მიაკუთვნებენ „სათამაშო სახლის“ შემქმნელს ბჰარატას.

რაც შეეხება ინდურ-სანსკრიტულ მონოგრაფიას, რომელიც ეკუთვნის ბჰარატა-ნატია სასტრას, რომელსაც გააჩნდა გამორჩეულად საგანგებო მისია, როგორც ქურუმს და არა ღვთაებას, საძირკველი შეექმნა სათეატრო პრაქტიკისთვის. ავტორი თავისი ტრაქტატით „ნატიაშასტრა“ საფუძველს უყრის სანახაობრივ კულტურას და პერსპექტივის მინიჭებით ინდური კლასიკური თეატრის ტრადიციასაც მოისაზრებს.

როგორც ცნობილია, სამყაროს შემქმნელის – ბრაჰმას თხოვნით ბჰარატას ტრაქტატი შეუქმნია დაახლოებით II ან I საუკუნეში ძველი წელთაღრიცხვით.

„ნატიავედა“ – ასე ეწოდება V ვედას და სიტყვასიტყვით ქართულად ითარგმნება, როგორც გულახდილობა თეატრალური ხელოვნებაზე.

პირველი ოთხი ვედიდან – საღმრთო წიგნებიდან – ბჰარატა მსგავსი ელემენტების ამოკრებით და შერწყმით ქმნის V ვედას, რომელსაც ერთიანობაში „ნატიაშასტრა“ ეწოდება.

ძველი ინდური არსი და გასაღები, ცნება, კომპლექსური გონებრივი აქცია, ქმედება ესე იგი „რაზა“, რომელიც შედგება სამი ფაზიდან: 1. სცენაზე განსახირობული ემოციები, 2. ესთეტიკური ბგერადობის გამოწვევა მაყურებლის გულში და 3. გონებრივი გათავისუფლების ბედნიერების მდგომარეობა.



ტრაქტატის თანახმად წარმოდგენა ოთხ ფორმაში ჯარბობს: სიტყვა და პოეზია, ცეკვა და მუსიკა, ემოციები, ქმედება. არსებობს წარმოდგენის ორი ტიპი: „სუკუმარა“ ესე იგი „ნაზი და მგრძობიარე“ და „ავიდა“ ესე იგი „დამანგრეველი, ბრძოლისებური“, რომელშიაც ქალები არ ღებულობდნენ მონაწილეობას.

ბჰარატა ბევრთაგან გამოჰყოფს ცეკვის ორ ფორმას: „ლაზია“ ესე იგი „ქალების ფაქიზი, სასიყვარულო ცეკვა“ და „ტანდავა“ ესე იგი „ძალისმიერი, მკაცრი ცეკვა მამაკაცებისა“ და დრამატულ ფორმებს ასხვავებს მოქმედებითა და გმირების ვინაობის მიხედვით.

დრამის ფორმის კანონზომიერება, რომლის თანახმადაც დრამის თემებია – „ადამიანის ზნეობა“ და „მსოფლიოს წაბადვა“.

ტრაქტატში დრამის ფორმა განისაზღვრება „სრული“ და ერთ მოქმედებიანი დრამით, განსაზღვრულია აგრეთვე ცხრა ტიპი გმირი ქალისა, რომლებიც ძირითიდად ინდრას წარგზავნილები არიან და რომელთაც გააჩნიათ მხოლოდ და მხოლოდ „მუდრა“ ანუ თითების ჟესტიკა. ყოველი დრამა ბჰარატას კანონით უნდა დამთავრდეს ჰარმონიულად, რაც სანსკრიტის დრამაში ტრაგიზმის უადგილობას განმარტავს.

თეატრის მიზანი გამოიკვეთა: ღმერთების კულტის დამკვიდრება, ამიტომაც დასის ვალდებულება ბჰარატმა დააკანონა, რომ მსახიობებს დაეცვათ არა მარტო ტექსტის ყოველი ნიუანსი, რომელნიც წარმოადგენდნენ პიესის საფუძველს: რელიგიური მოტივები, რელიგიური ტექსტები რიტუალით აღვსილი, ამავე დროს ჟესტიკულაცია.

აუცილებელია აგრეთვე დრამა დაიწყოს პროლოგით მსგავსად ბერძნული ტრაგედიებისა, თაყვანისცემა ღმერთებისადმი.

ბჰარატა აღნიშნავს თეატრის ანუ „სათამაშო სახლის“ მიზანსაც, რომ მოემსახუროს, როგორც ვედა ოთხივე ვარნას. მომსახურეობაში შედის: გართობა, აღზრდა და გარკვეული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება, რელიგიურ-დიდაქტიკური მსოფლგაგება. აქედან გამომდინარე, შესაძლებლად მიმაჩნია აღვნიშნო, რომ ეს არის ჩვენამდე მოღწეული პირველი ძეგლი, სადაც იკვეთება არა მარტო რეპერტუარის შინაარსი, არამედ მაყურებელთა და არტისტთა შორის დამყარებულ ურთიერთობათა ზემოქმედების ფორმა. ამასთანავე სანახაობა გამიზ-



ნული იყო ყველა ფენისათვის, როგორც ცოდნის (ველა) გავრცელების სახეობა. ასეთი ვარნა ინდოეთში ოთხი წოდება იყო: ბრაჰმანები ანუ ქურუმები, შატრები ანუ მეომრები, ვაიშერი – რიგითი თანამოძმენი, შუდრები – თემის მსახურნი.

შესაძლებელია ითქვას, რომ „ნატიაშასტრა“ არის ერთ-ერთი პირველი ტრაქტატი, სადაც ყურადღება გამახვილებულია „სათამაშო სახლის“ შენობაზე, რომლის აგებაც ბრაჰმამ უბრძანა საღმრთო ოსტატს ვაშვა-კარმანს. ინდოეთში მაშინდელი თეატრები სასახლეებთან იყო მიკედლებული, მსახიობები და დრამატურგები მეფის მსახურებს წარმოადგენდნენ, რომლებიც მათი უზრუნველყოფისათვის პასუხისმგებელნი უნდა ყოფილიყვნენ, რადგანაც ტრაქტატში გამოკვეთილია, თანამედროვე ენით რომ ვთქვა ე.წ. სპეციალური მუხლი თეატრის დაცვისა, რადგანაც „სათამაშო სახლს“ გააჩნია ის პრივილეგია, რომ იგი იდეოლოგიის გავრცელების საყოველთაო და მასშტაბური საშუალებაა. შეიქმნა კანონი სცენის ოსტატების დასაცავად. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ეს მოხდა ძველი წელთაღრიცხვით II-I საუკუნეში, დღეს კი, XXI საუკუნეში, კერძოდ საქართველოში, არ არსებობს ან არ სურთ ჰქონდეთ ან განახორციელონ კანონი არტისტების საკეთილდღეოდ.

ამრიგად, საშუალება გვქვია, დავასკვნათ, რომ ინდოეთში უკვე ხდებოდა სამართლებრივი აქტის განხილვა, მიუხედავად დოგმატური სასცენო შემოქმედებისა, თეატრი სახელმწიფო ინსტიტუტი ხდება, საძირკველს უქმნის სათეატრო პრაქტიკას.

ანტიკური ბერძნული და ძველი ინდური ტრაქტატების შესწავლისას, ნათელი ხდება, რომ:

I. „პოეტიკა“ და „ნატიაშასტრა“ არის ჩვენამდე მოღწეული პირველი მცდელობა სანახაობრივი კულტურის საფუძვლის დრამის კვლევისა, ამასთანავე საშუალებას გვაძლევს წარმოვადგინოთ ვიქონიოთ ანტიკური ხანის თეატრზე.

II. ორივე ამ ნაწარმოებს აერთიანებთ ერთი კვლევის ობიექტი – სასცენო შემოქმედება, იმ განსხვავებით, რომ ანტიკურ საბერძნეთში უპირატესობა ენიჭებოდა დრამას, ხოლო ინდურ – სანსკრიტულ სათეატრო მონოგრაფიაში კვლევის მთავარი ობიექტია – მიმუსი.



ამდენად, სათეატრო ლიტერატურის პირველსავე ეტაპზე საქ-  
მე გვაქვს სათეატრო ხელოვნების მეცნიერული შესწავლის ფაქ-  
ტთან, რომელმაც საუკუნეების განმავლობაში დიდი გავლენა  
იქონია თავად თეატრის მეცნიერების განვითარებაზე.

### შენიშვნები:

1. ნათელა არველაძე. თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები, (სპექტაკლ “სამშობლოს” შესწავლა რეკონსტრუქციის მეთოდით), თბ., 1998, გვ.18.
2. ნათელა არველაძე. “თეატრის ისტორიის სწავლების საკითხი-სათვის”, თბ., 2002, გვ.5.
3. ალექსანდრე თავაძე. მშენიერების პრობლემა პლატონის ფილოსოფიაში, თბ., 1938, გვ.175.
4. მიხეილ გოგიბერიძე. ფილოსოფიის ისტორია, ტომი I, თბ., 1941, გვ.73.
5. პლატონი, თხზულებანი, ტომი I, თბ., 1941.
6. იხ.: Аристотель. «Поэтика», М., 1944.
7. იხ.: Николай Конрад. Запад и Восток, М., 1966.
8. იხ.: კარლო ინასარიძე. თეატრის მეტყველება, მიუნხენი, 1995.





## THE REVIEW OF THE ANTIQUENTHEATRE'S LITERATURE

The article represents a fragment from scientific work about the review of the theatre's literature.

The science of theatre, first of all, is learning figure's imagine of the theatre, it's being, artistic, psychological, sociological and other side.

The science of theatre played an important role in scietific studying of the theatre.

I believe that the theatre's literature take the origin in antique epoch. It was, in Europe – in antique Grees an in East – in India.

In both countries, there were unprofessionals. In Grees were philosphers: Platoni and Aristotele. The authors represent differential forms of tragedy and comedy in antique drama.

In India the theaty's author have considered to the creatory of the "playing house" Bharata.

The article "Natiashastra" making the basis of the culture of sight.

In this way both anique theather's literary monuments are importance following to the science of the theathre's following development.

რეცენზენტები: ნათელა არველაძე  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი.  
ლევან ხეთაგური  
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი



## სპექტაკლის შესწავლის საკითხისათვის

სპექტაკლის, როგორც ახალი მთლიანობის, სრულყოფილი შესწავლა, შესაძლებელია, უწინარესად, მისი სამეტყველო ენის, სასცენო ქმედების ამოკითხვის შედეგად. როგორც ცნობილია, ცოცხალი სასცენო ქმედება ის უნიკალური ენაა, რომელიც განასხვავებს სათეატრო სანახაობით კულტურას ვიზუალურ ხელოვნებათა სხვა სახეობისაგან. ამიტომაც, შესაძლებელია ითქვას, რომ სპექტაკლის შესწავლა, მისი ამოკითხვის მცდელობიდან იწყება. ამოკითხვა კი გულისხმობს ვიზუალურ-ვერბალური პარტიტურის გაშიფვრას. წინამდებარე ნაშრომი თეატრმცოდნეობის, როგორც ჰუმანიტარული მეცნიერების ერთ-ერთი განშტოების, თანამედროვე ეტაპისთვის მეტად მნიშვნელოვან პრობლემას ეძღვნება(1).

თუკი ხელოვნება სახეობრივი აზროვნების სისტემაა, მაშინ ხელოვნებისეული ნაწარმოების შესწავლა ნიშნავს ამ სახეობრივი სისტემის ამოცნობას, მისი რაობის გარკვევას და სოციუმზე ზემოქმედების ფორმათა შეცნობას(2). როგორც ცნობილია, მხატვრული ნაწარმოები, ჩვენს შემთხვევაში სპექტაკლი, თავისი სტრუქტურით, აზრობრივი პარტიტურით, ინდივიდუალური სამეტყველო ენით, სტილით და ა.შ., გონით-გრძნობად ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე. ბილატერული კომუნიკაციის სახეობა ამ ზემოქმედების ხარისხზეა დამოკიდებული. ხოლო ზემოქმედების მასშტაბს განსაზღვრავს მხატვრული აზროვნების სისტემა, გამოსახვის ფორმათა სახიერება, მასზეა დამოკიდებული საზოგადოებაზე დამდგმელთა ხელოვნების ზეგავლენის პოტენციალი. სრულიად ბუნებრივია, რომ თეატრმცოდნეობა უკვირდება, სწავლობს და შეიმეცნებს სპექტაკლის სტრუქტურასთან ერთად, ზეამოცანის გამოსახვის ფორმებს, ფიზიკურ (პლასტიკურ) პარტიტურას, ქმედით სიტყვათა ერთობლიობას, მსახიობთა ურთიერთქმედების მთლიან სპექტრს, მიზანსცენებს, ყოველი კომპონენტის მიგნებებს ცალ-ცალკე და მათს ურთიერთზეგავლენის პროცესს და ა.შ. სახიერი გამოსახვის



საშუალებები მიანიშნებენ ერთის მხრივ აზრობრივი პარტიტურის რაობას, მეორეს მხრივ კი გამოკვეთენ დადგმის ემოციურ ბუნებას, თამაშის წესის სახეობას. ამიტომაც ნებისმიერი საკითხის კვლევა დადგმის ნებისმიერი ასპექტის შეფასება შესაძლებელია მხოლოდ ფიზიკური პარტიტურის (ფიზიკური პარტიტურა ფსიქოფიზიკური პარტიტურაცაა) გაშიფვრის შემდეგ, ვინაიდან ესაა სპექტაკლის საბუთიანი მსჯელობის გარანტი.

სახიერ გამოსახვის საშუალებათა ერთობლიობას, შესაძლებელია, ვუწოდოთ მეტაფორათა სისტემა.

მეტაფორათა სისტემის რაობა, მიზანი, სტრუქტურა, ანუ გამოსახვის ფორმათა ემოციურ-ინტელექტუალური პოტენციალის გამოხატულება, რომელიც ექვემდებარება ამოკითხვას, ჩემი აზრით, განეკუთვნება თეატრისმეცნიერების ფუნდამენტურ საკითხთა რიგს. ამიტომაც მიმაჩნია, რომ აქტუალური და მეტად საგულისხმოა აღნიშნული პრობლემის კვლევა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული თეატრმცოდნეობის სადღეისო მიღწევები მეტად მნიშვნელოვანია ამ დარგის შემდგომი განვითარებისათვის, აღნიშნული საკითხი სპეციალური კვლევის ობიექტი ჯერ კიდევ არ გამხდარა. თეატრმცოდნეთა გამოკვლევების ცალკეული პასაჟები ამ საკითხსაც ეხება და, რა თქმა უნდა, თითოეული მათგანის მოსაზრებები სათანადოდ აისახება ჩემს ნაშრომს.

\* \* \*

ფიზიკური პარტიტურა მეტაფორის რანგში აზიდული მისი სახიერება, იტევს და გამოსახვის საშემსრულებლო და სადადგმო კულტურის დონეს, სპექტაკლის გადაწყვეტის რაობას, რეჟისორული აზროვნების მასშტაბს, მსახიობთა ურთიერთქმედების ქვეტექსტსაც, თამაშის წესსაც, სანახაობის ემოციურ მუხტსაც და ინტელექტუალურ შესაძლებლობასაც. როგორც ისტორია გვიდასტურებს ამ კანონზომიერებას ემორჩილება ნებისმიერი ეპოქის, ქვეყნის, სახეობრივი სათეატრო ხელოვნება.

წარსული ქმნილებები ფოტო-აუდიო-ვიდეო ფირმა შემოინახა. ფოტოებსა თუ ფირზე აღბეჭდილი, სწორედ ეს მიზანსცენა — მეტაფორები, ამჟამადაც დამდგმელი გუნდის მიგნებები



გამოისახება ამ მეტაფორათა სისტემით. საილუსტრაციოდ რამდენიმე მათგანს მოვუხმობ და შევეცდები მათი გაშიფვრის შედეგად წარმოვაჩინო დადგმის დედააზრი, მივაკვლიო სანახაობის აზრობრივ პარტიტურას.

კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლი „ურიელ აკოსტა“ (ავტორი კარლ გუცკოვი, მხატვარი პეტრე ოცხელი, კომპოზიტორი თამარ ვახვახიშვილი, ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანი, ქუთაისი-ბათუმის თეატრი, 1929 წელი), შეჩვენების, ანუ წყევლის ეპიზოდი. პიესის მიხედვით ეს ეპიზოდი მეორე მოქმედების მეშვიდე გამოსვლაა. რემარკა მიანიშნებს: „ბალი, რომელიც გარს არტყია მანასეს ქალაქგარეთა ვილას. სცენის სიღრმეში რამდენიმე საფეხურია, რომელიც უერთდება ნოხებიან ტერასას“ (3). მარჯანიშვილისა და ოცხელის გადაწყვეტით სცენის მთელი სივრცე შემოსაზღვრული იყო შავი ხავერდით. წყვდიადიდან ამოვარდნილს ჰგავდა ადგილი, სადაც ივდითი და ურიელი ხვდებოდნენ ერთმანეთს, ახლა კი მეჯლისი გაუმართავს მანასეს-სცენის მარჯვნივ მრავალსაფეხურიანი, თეთრი კიბე კი მაღლა, თითქოს, ქვეყნის დასალიერში მიემართება. სიღრმეში თეთრი სვეტები მოსჩანს. რამდენიმე საფეხური და ნოხებიანი ტერასა თეთრი კიბითა და სვეტებით შეიცვალა, არც ბალის მიმანიშნებელი დატალბია სცენაზე. ახლა ეს არ არის მთავარი რეჟისორისათვის, როგორც ამ გადაწყვეტიდან იკითხება, მთავარია ამ თეთრი და შავი ფერით გამოსახოს პერსონაჟთა მრწამსის რადიკალური განსხვავებულობა, დაპირისპირების ხარისხი, პოზიციათა შეუთავსებლობა. ამასთანავე, გაამძაფროს მოვლენის მიზანდასახულობა, ფერთა სემანტიკით გამოკვეთოს გრძნობათა ბუნება: შავი – მგრძნობელობის, სიძლიერისა და თეთრი – სიწმინდის, სინათლის, სიფაქიზის – მინიშნებით წარმოაჩინოს არსი, საცნაური გახადოს ქვეტექსტი, მნიშვნელობა შესძინოს მოქმედებას, თავად მოვლენას მიანიჭოს სათანადო ხარისხი და მასშტაბი. მრავალსაფეხურიანი კიბე, რომელიც დინამიკას გამოჰკვეთს და ძალზე მომგებიანია – თავისთავად ჰქმნის აღმა-დაღმა მსვლელობის შესაძლებლობას, რაც სიმბოლოს ფუნქციასაც იძენს. ამ კიბით შემორბიან ურიელი და ივდითი, ამ კიბით დაეშვებიან ძირს სტუმრები, ამ კიბის საფეხურზე



მსვლელობით აძლიერებს და სანტოსი მსმენელზე ზემოქმედებას, ახდენს საკუთარი ძალოვანების დემონსტრაციასაც. ამ კიბის თავში აღმოჩნდება ბოლოს ივდითი. ორი შემსრულებელი და სანტოსს: ალექსანდრე იმედაშვილი და ვასო გოძიაშვილი. ურიელს თამაშობდა უშანგი ჩხეიძე, ივდითს—ვერიკო ანჯაფარიძე.

ეთერ გუგუშვილი ასე აღწერს აღნიშნულ ეპიზოდს: „შეჩვენების სცენა. კიბის ზედა საფეხურზე კვლავ და სანტოსი გამოჩნდება მოზეიძე და მრისხანე. ჩანს იგი ჩქარობდა, აქ მოსვლას—ძალზე სწყუროდა საჯაროდ, სახალხოდ გასწორებოდა თავის მსხვერპლს. მის ზურგს უკან კვლავ სინაგოგის ორი მსახურია—ალბათ მეტი ზარ-ზეიმისათვის. მსხვერპლის თავზე ძერასავით გაუშლია და სანტოსს თავისი პირქუში ფრთები. გაბოროტებულია და ამავე დროს უძლური. რაბინის მოუსვენარი მოძრაობა, სათქმელის ბოლომდე თქმის წადილი აშკარად გვაუწყებს მის შინაგან სიცარიელეს. სანტოსის მრისხანე იერიშში არც სიდიადე მოჩანს და არც სიბრძნე (ასე ასახიერებდა სანტოსს ორივე შემსრულებელი—ალექსანდრე იმედაშვილი, შემდეგ კი ვასო გოძიაშვილი). რაბინი სასტიკ სიტყვებს წარმოსთქვამდა ურიელის მისამართით. მისი ხმა ცხარედ და დაძაბულად ჟღერდა, თრგუნავდა ივდითს და მასთან ერთად ყველა დამსწრეს.

ამ სიტყვების ტაქტში, თამარ ვახვახიშვილის მშფოთვარე მუსიკის წყვეტილი აკორდების ტაქტში ნელ-ნელა, თითქოს მათრახს ურტყამენო, წელში იხრებოდნენ დამსწრეთა სხეულები. რაც უფრო ძლიერდებოდა რაბინის ხმა მით უფრო იღუნებოდნენ ისინი. ეს „უკუპროპორციული“ და ამავე დროს „პარალელური“ მოძრაობანი სცენური მოქმედების განსაკუთრებულ რიტმულ წყობას წარმოქმნიდა და როგორც იტყვიან, პირდაპირ პარტიტურაში ჩასმას ლამობდა. ძნელია, თითქმის შეუძლებელი, განსაზღვრო ამ მოძრაობათაგან რომელი რომლის აკომპანიმენტი იყო. ყველაფერი ერთმანეთს გადაეწნა გამომსახველობით საშუალებათა ერთ განუყოფელ სინთეზში, მთლიანის ჰარმონიაში მოექცა (4).

ნათელა ურუშაძე იგივე ეპიზოდს გადმოგვცემს: „სცენაზე გაფორმებული მდუმარება უკვე შემზარავია... და და სანტოსმა დაიწყო შეჩვენება რწმენის მოღალატისა. წყევლის ყოველ ახალ



მუხლს რეჟისორი აძლიერებდა წითელი შუქით, შიშის გამოძახატველი მუსიკალური ფრაზით და ნაბიჯით, რომლითაც სანტოსი ზევიდან ქვევით, ურიელისაკენ მიემართებოდა. ნაბიჯი ქვევით – ახალი დარტყმა, კიდეც ერთი ნაბიჯი – კიდეც დარტყმა და რაც უფრო ქვევით, მით უფრო უახლოვდება რაბინი სცენის მარცხენა კუთხეში ავანსცენაზე მარტოდმარტო მდგომ ურიელს, მით უფრო დაუნდობელია, მით უფრო არაადამიანური წყევლის სიტყვათა შინაარსი – თავის მხრივ, შეშინებულ სტუმართა უსახო გროვას ამ წყევლის ყოველი ახალი ნაწილის დამთავრებისას აღმოხდება ყველასათვის ერთნაირი შიშის გამოძახატველი გმინვა და კიდეც უფრო მჭიდროდ იკვრებოდნენ ერთ ჯგუფად. დე სანტოსი და მის უკან მდგომი რაბინები რუხი ფერის საშინელი ღრუბელივით მოემართებოდნენ იმისკენ, ვინ გაკადნიერდა და აზროვნებს არა ისე, როგორც წინაპრებს უაზროვნიათ. სულ უფრო დაბლა იხრება ივდითი დე სანტოსის საშინელ სიტყვიერ დარტყმათა ქვეშ, სულ დაბლა, დაბლა... და უეცრად, რაბინის ბაგეთაგან მოწყდა წარმოუდგენელი: „ისე მოკვდები, რომ ვერ გაიგებ ვერცერთ ქალისგან მხურვალე აღერსს!“

ივდითი შერხა, გასწორდა წელში, „რაბინო სტყუი!“ – აღმოხდა მას და ამ აღმოხდომამ წუთით ღვთისმსახურიც კი დაადუმა. ივდითი მოწყდა ადგილს, ფართოდ, ფრთებივით გაშალა ორივე ხელი, გაექანა ურიელისაკენ, ხელი მოხვია...“ (5).

მოხმობილი მოსაზრებების შემწეობით შესაძლებელია აღვადგინოთ ეპიზოდის პლასტიკური პარტიტურა. საყვირის ხმა საგანგაშო განწყობას ქმნიდა, კიბეზე დაშვებული მოზეიმე სტუმრები, ცის კაბადონზე ფრინველთა „კოლექტიური გადაფრენის შთაბეჭდილებას ქმნიდნენ, ერთ გუნდად იკვრებოდნენ და შეშფოთებული კიბის საყრდენ კედელს ეკვრებოდნენ, თითქოს თავდასხმის სახსარს აქ ეძიებდნენ. მათი სტილიზებული კოსტიუმები, სადაც რუხი ფერი სჭარბობდა ერთობლივი მოძრაობის დროს ერთ დიდ ნაცრისფერ ფრინველს ჩამოგავდა და ერთობლივი რიტმულ მოძრაობის დინამიკის ხარისხს აძლიერებდნენ. ეს უსახური მასა ანუ ბრმა ფანატიკოსთა გუნდი დე სანტოსის წყევლის ყოველი მუხლის შემდეგ წელში



იხრებოდნენ, თითოეული მათგანი მარჯვენა ხელით სახეს იფარავდა და იხრებოდა ერთიანი რიტმით, ისინი ერთმანეთს ეკვროდნენ, თითქოს, ცდილობდნენ ერთმანეთს დასესხებოდნენ სიმხნევეს. და გმინავდნენ, მხოლოდ შორისდებულთა აღმოსთქვამდნენ თავიანთ გულისწყრომას აკოსტას მიმართ და გულმოდგინე მორჩილებას დე სანტოსის მიმართ. დე სანტოსის შერისხვა კრესჩენდოთი მთავრდებოდა, გუგუნი ძლიერდებოდა, ურიელი – უშანგი ჩხეიძე ფერმიხდილი იდგა მარტო ყველასაგან უარყოფილი. ამ მძიმედ მოქუფრულ სივრცეს, მეხთატეხის სიძლიერით კვეთდა ივდითი – ვერიკო ანჯაფარიძის პროტესტი „სტყუი რაბინო!“ ხელგაწვდილი ქალი ფანატიკოსთა გუნდს სტოვებდა, უარყოფდა თვინიერებას და ურიელისაკენ მიჰქროდა, ვით ფრთოსანი. იგი ურიელ ეკვროდა და ერთ სულ და ერთ ხორც შექმნილი ფიგურა ქანდაკებას ჩამოჰგავდა უძლეველობის შთაბეჭდილებას ჰქმნიდა. მართლაც, სტუმრებიცა და ღვთისმსახურნიც სტოვებდნენ სცენას, სინათლის სხივით განათებული ეს „უძლეველობის ქანდაკება“ მასშტაბს იძენდა ამ უსაზღვრო და ცარიელ სივრცეში. იმ საფეხურებზე, სადაც ჯერ კიდევ შემორჩენილი იყო დე სანტოსის წყევლის მცხუნვარება, ახლა ივდითი არბოდა ზევით, თავისუფალი ნავარდისკენ ისწრაფოდა. ურიელისაკენ ხელგაწვდილი ქალი ახლა თავისუფლების ქანდაკებას ჩამოჰგავდა, მისი სიტყვები მეხივით გრგვინავდა: „ვისაც აქვს რწმენა და ნებისყოფა, ის მთელ ქვეყანას დაიმორჩილებს“. რეჟისორმა ისე ხატოვნად გადაიტანა გუცკოვის სიტყვები სასცენო სივრცეში და სრული შთაბეჭდილება შექმნა, რომ სხვაგვარად ივდითის ეს მოწოდება მასშტაბს დაკარგავდა.

ამ მეტაფორათა გაშიფვრის შედეგად, შესაძლებელია ითქვას, რომ ამ ეპიზოდის ზემოქმედებამ სულის ბორგვასთან ერთად, გონებაში წამოატივტივა სიტყვები: თავისუფლება, შეუპოვრობა, რწმენა, სიყვარული, ძალა... ეს სპექტაკლიც რწმენის სიდიადეს, თავისუფლების ხიბლს, მის გარდუვალობას, სიყვარულის დაუძლეველ ძალოვანებას ეძღვნებოდა, სპექტაკლი შეუპოვარ ადამიანთა ჰიმნად აღიქმებოდა. აზრობრივი პარტიტურის



\* \* \*

მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლის „ბაკულას ღორების“, მნიშვნელოვანი მოვლენა კანცელარიის უფროსის, შაშას და პორფირის სტუმრობაა გალაქტიონ ხოსოლიანთან, რათა დააშინონ ბაკულა და მისი ღორები (ავტორი დავით კლდიაშვილი, მხატვარი კახა ქორიძე, მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრი, 1978 წელი). ამ ეპიზოდს წინ უსწრებს ხოსოლიანთა კარ-მიდამოს, თითქოს მთელი სოფელი ეწვია. ჩემი ფიქრით, რეჟისორისათვის მთავარია ორი მომენტი – 1. შექმნას სოფლის სურათი არა ბუკოლიკური სიმშვიდის პირობებში, არამედ მისი უჩვეულო მდგომარეობით: თანასოფლელთა ფუსფუსით, გაოგნებით, ცნობისწადილით, ქილიკით, შურით; 2. კანცელარიის მესვეურთა გამოჩენა მეხისგავარდნის ტოლფასია ამ სოფლისათვის, გალაქტიონმა თანასოფლელთა ყურადღება დაიმსახურა!

ერთის მხრივ თანასოფლელთა პანორამის შექმნა (მასობრივი სცენის გადაწყვეტა) და მეორეს მხრივ ამ ფონზე მსხვილი ხედით კანცელარიის მესვეურთა ნიღბების გამოკვეთა. ამ ფართო პანორამასა და მსხვილი ხედის მონაცვლეობით იქმნება კიდევ სოფლის „საგანგებო მდგომარეობის“ სურათი–სახელმწიფო მოხელეები სტუმრად გალაქტიონ ხოსოლიანთან.

მოდინო – გაისმა შფოთიანი ხმა და გულუხვად გაშლილი სუფრის შემყურე სოფლელების დაბნეულ სახეებზე სიხარულისა და გაოცების ყიჟინამ გადაიქროლა, შეცბნენ და გაირინდნენ ერთი წუთით, მერე „დაბზრიალდა“ ოთახი, სხვადასხვა კუთხეს ეცნენ დამფრთხალი სოფლელები. მერე ზოგი მაგიდასთან გაიყინა სარგადაყლაპულ პოზაში, ზოგიც კედელს აეკრა, შიშნარევი გულმოდგინებით. გახელებული გალაქტიონი გარეთ გავარდა. ახმიანდა საზეიმო, სამხედრო აღლუმების დამახასიათებელი მხედრული მარში. სამხედრო აღლუმების დამახასიათებელი მტკიცე ნაბიჯით, წელგამართული, მამლაცინწური



თვითკმაყოფილებით, მაღლა აზიდული თავითა და დამცინავი იერით შემოვიდნენ საპატიო სტუმრები. შეიცვალა მათი ნაბიჯის სიმწყობრე და ახლა მარშის რიტმზე ოდნავ კუნტრუშით იწყეს სვლა. მათ ამაღლას ცნობისწადილი აეკრა სახეზე, დაფეთებული გალაქტიონი წინ, რამპისაკენ გაემართა და მთელი ამაღლა განლაგდა ამ საზღვარზე, რომელიც ჯაგნარში დასახლებული ბაკულასათვის შიშის მომგვრელი და თავდასხმის მაუწყებელი უნდა გამხდარიყო. თავისი სიმაღლით შეგულიანებულმა პაატა ბარათაშვილის მოხელემ „არწივისებური“ მზერა მიაპყრო სივრცეს, მერე ამაღლის ზემოდან მოავლო თვალი, ეშმაკურმა ღიმილმა დაუფარა უმეტესელო სახე, მომლოდინე შაშა-ირაკლი უჩანეიშვილსა და პორფირი-ზურაბ ყიფშიძეს თვალით ანიშნა, და სამმა „შემართულმა“ მამაკაცმა ერთდროულად შესძახა შიშისმომგვრელი „ტუტ!...“ ხელშემართულებმა მედიდურად მოავლეს თვალი ოთახსა და შიშნაკრავ სოფლებს, მერე იქვე მზადყოფნი გლეხების მორთმეულ ტაშტსა და დოქს მიაპყრეს მზერა, სამივემ ერთდროულად დაიბანა ხელი, ქათქათა და გაკრახმალეებული ტილოთი შეიმშრალეს „ნაჯაფარი“ მტევნები და მსუნაგი მზერა სტყორცნეს სანოვავით დახუნძლულ სუფრას, საზეიმო მარშის ფონზე კუნტრუშით გასწიეს გაშლილი მაგიდისაკენ. მთელი ეს მოვლენა, საპატიო სტუმრების ეს სვლა, ჯერ რამპისაკენ ბაკულას ღორების დაშინება და შემდეგ გაშლილი სუფრისაკენ შემართული და დაჯერებული მსვლელობა წააგავდა მტერზე თავდასხმის იერიშისათვის საგულდაგულოდ „მომზადებას“, რომელიც დასრულდა ხელის ბანის რიტუალით. ეს ყოფითი ფიზიკური მოქმედება სიმბოლური ხარისხის შემწყობით, მეტაფორის რანგში აზიდული აღმოჩნდა. სამმა მოხელემ ხელი დაიბანა და კვლავ ბაკულას ღორების სათარეშოდ გაიმეტა ხოსოლიანების ბოსტანი. ასოციაციის შემწყობით აღსდგა მეხსიერებაში ბიბლიური ქარაგმა. ირონიულ-პაროდულმა თამაშის წესმა ცნობილი სიმბოლო (პონტოელი პილატეს მიერ ხელის ბანის ანუ პასუხისმგებლობის აცილება ქრისტეს წამების წინ), ახალი შინაარსით შეავსო და წარმოაჩინა დამდგმელი გუნდის უმთავრესი შეგონება: როგორ დაკნინდა ადამიანი, ეკონომიურ სიდუხჭირეს როგორ ემსხვერპლა სულიერებით ცხოვრების

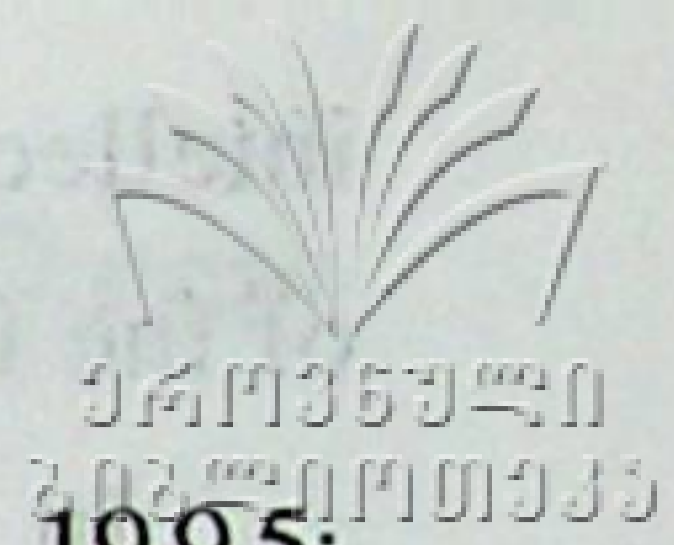


სიდიადე და როგორ იცვალა ზნე და ფერი ქართველ რაინდთა შთამომავლებმა. „როგორღა ვიცხოვროთ?—გვეკითხება კლდიაშვილი. როგორ იარსებოს ადამიანმა ამ გადაგვარებულ სოციალური ურთიერთობების პირობებში, თანამდებობის პირთა განუკითხავი თარეშის გარემოცვაში, სადაც ყველაფერი იყიდება, სადაც ხელი ხელს ბანს და წესიერების და სიმართლის უკვე აღარავის სჯერა. რა დარჩენია საწყალ კაცს? მეზობელი მეზობლად აღარ ვარგა, ძმა ძმად და შვილი — შვილად. გაფუჭდა ხალხი, გაღორდა, სასაცილოდაც არ ჰყოფნით ისეთი ცნებები, როგორცაა პატიოსნება, პატივისცემა, ყურადღება, ერთმანეთისათვის ზრუნვა, სიკეთე. შექმნილმა პირობებმა ადამიანებში უიმედობა, დაბნეულობა შვა. ვიღაც უიღბლოდ ცდილობს, იეშმაკოს, ვიღაც მოთმინებისკენ მოუწოდებს, ვიღაც კი, რაც ძალი და ღონე აქვს, გამოუვალ წყვდიადიდან თავის დაღწევას ცდილობს და მთელ ამ უსაშველობას ორთავიანი არწივი ადგას სკიპტრით ჭანგებში...“ (6).

მეტაფორა, რომელმაც დაავიღვინა საპატიო სტუმართა გამიზნული მსვლელობა, მასშტაბი შესძინა მოვლენას, გამოკვეთა სანახაობის დედააზრი, დამდგმელი გუნდის მიზანსწრაფვა, ამასთანავე შეამზადა მომდევნო ეპიზოდები: ლხინი და მოხელეთა ღორებად გადაქცევა. ასე დასრულდა „სასახელო“ მოხელეთა სტუმრობა ხოსოლიანებთა ოჯახში.

ამრიგად, აღნიშნული მოსაზრებებისა და კვლევის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მეტაფორათა სისტემის საშუალებით სპექტაკლის წაკითხვა თეატრმცოდნეობის კვლევის საკითხთა შორის მნიშვნელოვანი როლი აკისრია.





1. იხ.: კარლო ინასარიძე. თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995; ნათელა არველაძე. თეატრის ისტორიის სწავლების საკითხისათვის, თბ., 2002.
2. იხ.: ნათელა არველაძე. თეატრმცოდნეობის კვლევის ფორმები (სპექტაკლ „სამშობლოს“ შესწავლა რეკონსტრუქციის მეთოდით), თბ., 1998.
3. Карл Гуцков. Пьесы, М., 1960, с.369.
4. ეთერ გუგუშვილი. კოტე მარჯანიშვილი, თბ., 1972, გვ. 489-490.
5. ნათელა ურუშაძე. ვერიკო ანჯაფარიძე, თბ., 2001, გვ. 79-80.
6. მიხეილ თუმანიშვილი. ახლა კი, ფარდა! თბ., 1998, გვ. 72.

**Nana Chrelashvili**

### **FOR STUDYING OF QUESTION OF THE PERFORMANCE**

For studying completely the performance as a new whole is possible only to find its speech language, its stage acting only.

This labour work is about of the science of theatre as one of the branch of the humanities (arts), it refers the important problems for modern stage.

the stadying of the referance is beginning to try read this one. cipher of the phyzical partite is the guarantee of proofed estimation. the essence of the system of metafore, porpose, structure, or the potential expressionof the expressed forms of the emotional-



intellect. That depends on reading, on my opinion, intends the row of the fundamental subject of the science of theatre.



In spite of the important achieves of Georgian Science of theatre, the subject is not become the object of discussing of specialists .

for becoming to clear the importance of the cipher the performance for helping the the metafore system to illustrate I'll call the performance -"Uriel Akosta" –by Kote marjanishvili, and the performance – "The Pigs of Bacula "- by the theatre of cinemaartists.

I'll try to show you the essence of the stage for helping my opinions and to cipher my photoes.

რეცენზენტები:

ნათელა არველაძე,  
თეატრმცოდნეობის მეცნიერებათა  
დოქტორი, პროფესორი.

მარინე ხარატიშვილი,  
თეატრმცოდნეობის მეცნიერებათა  
კანდიდატი, დოცენტი.



## მოსაზრებანი რეკონსტრუქციის მეთოდზე

მოდერნული თეატრმცოდნეობის წარმომადგენელთა ღვაწლი სა-  
თეატრო ხელოვნების მეცნიერული შესწავლის შემდგომი განვითარე-  
ბისთვის, მეტად მნიშვნელოვანია. უპირველესად, ღირებულია სასცენო  
ხელოვნების ნიმუშთა მეცნიერული კვლევისათვის შესწავლის საშუა-  
ლებათა მიგნება და ამით, თეატრმცოდნეობის ევოლუციისათვის მყა-  
რი საფუძვლის შექმნა. ამ თვალსაზრისით, გამორჩეულია მაქს ჰერმა-  
ნის როლი. მაქს ჰერმანის მიერ რეკონსტრუქციის მეთოდის მიკვლე-  
ვითა და მისი პრაქტიკული გამოყენების მითითებით, ნათელი გახდა,  
რომ თეატრმცოდნეობამ სრული უფლებით დაიმკვიდრა კუთვნილი  
ადგილი ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა შორის.

რეკონსტრუქციის მეთოდი აღმოჩნდა ყველაზე ოპტიმალური სა-  
შუალება სპექტაკლის შესწავლისათვის. თუკი თეატრმცოდნეობის  
კვლევის ობიექტი სპექტაკლია, სიტყვის სიბრტყიდან სასცენო სივ-  
რცეში გადატანის პროცესია, თვისებრივად ახალი მთლიანობის  
კვლევაა, ხოლო წარმოდგენა ეფემერული მოვლენაა, მაშინ სასცენო  
ხელოვნების ნიმუშთა შესწავლისათვის, გამოსახვის ფორმათა შეფა-  
სებისათვის, უმნიშვნელოვანესია, ამ ეფემერული მოვლენის მატერია-  
ლიზაციის საშუალებათა მიგნება და მათი გამოყენება თეატრმცოდნე-  
ობითი კვლევა-ძიებისათვის.

რეკონსტრუქციის მეთოდი დღეისათვის აპრობირებული, საყო-  
ველთაოდ მისაღებია სპექტაკლის შესწავლისათვის. ამ მეთოდის თა-  
ობაზე ქართველ თეატრმცოდნე-მეცნიერთა მიგნებებიც ძალზე საგუ-  
ლისხმოა (1). ამჯერად, შოთა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის,  
„სამანიშვილის დედინაცვალის“, ორი ეპიზოდის რეკონსტრუქციას  
მოვახდენ, რათა თვალსაჩინო გახდეს სპექტაკლის შესწავლის, არგუ-  
მენტირებული შეფასებისათვის რა მნიშვნელობისაა აღნიშნული მე-  
თოდის გამოყენება. ამასთანავე, ამ მეთოდის დაუფლება და მისი  
გამოყენებით სპექტაკლების შესწავლა თეატრმცოდნე-სპეციალისტთა



მომზადების დროს. სასწავლო პროცესში ამ პრაქტიკის გათვალისწინება ხელს შეუწყობს მეცნიერ-სპეციალისტების აღზრდას, სპეციფიკურ კვლევა-ძიებას და სპეციფიკური სათეატრო ლიტერატურის შექმნას.

\* \* \*

დავით კლდიაშვილის პროზის შესწავლის შედეგად, ნათელი ხდება, რომ ნებისმიერი ტექსტის სასცენო ადაპტაცია შედარებით ადვილია, რადგანაც ამბავი, ხასიათები, ფსიქოლოგიური სვლები, ადამიანთა ურთიერთობები იმდენად სახიერია ნიღბები, პერსონაჟთა ურთიერთობები იმდენადაა დაპირისპირებული, რომ „თავისთავად“ ქმნიან „ფსიქოლოგიური რინგის“ შთაბეჭდილებას. დიალოგები იმდენად ქმედითია, რომ მათი სასცენო ადაპტაცია დიდი დანაკარგით არ ხასიათდება. შესაძლოა ეს არის უპირველესი მიზეზი, რომ დავით კლდიაშვილის პიესებს სასცენო ტრანსფორმაციაზე არანაკლები მნიშვნელობა შეიძინეს მისი პროზით დადგმულმა სპექტაკლებმა. ფაქტია, რომ მისი მოთხრობები პიესებზე არანაკლები ინტენსივობით იდგმებოდა ქართულ სცენაზე. არც ის უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ XX საუკუნის ქართული სცენის მონაპოვართა შორის, გამორჩეული ადგილი განეკუთვნება „კლდიაშვილის თეატრს“. ამ ფენომენის მნიშვნელობის განსაზღვრისათვის ძალზე მნიშვნელოვანია იმ რეჟისორების მიგნებები, რომლებმაც დიდი როლი შეასრულეს „კლდიაშვილის თეატრის“ ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში. ამ მხრივ განსაკუთრებულია მიხეილ თუმანიშვილის, ლილი იოსელიანის, თემურ ჩხეიძის, შალვა გაწერელიას და რობერტ სტურუას დამსახურება. შესაძლებელია ითქვას, რომ რეჟისორული თეატრის მნიშვნელოვანი მიგნებაა „კლდიაშვილის თეატრი“, სადაც განუყოფელია კლდიაშვილი დრამატურგი და კლდიაშვილი პროზაიკოსი.

რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე განხორციელებული წარმოდგენა ჩაფიქრებული იყო, როგორც ლიტერატურული თეატრის პრინციპით ამეტყველებული სანახაობა (2). ამ პოზიციამ დაბადა კიდევ სპექტაკლის ფორმაც: მწერლის სახლ-მუზეუმში გათამაშებული სამანიშვილების აბავი. მსახიობები მწერლის სახლ-მუზეუმს



ეწვივნენ. სცენაზე სამუზეუმო ექსპონატები (მრგვალი მაგიდა, ვენური სკამები, სტენდზე გამოფენილი წიგნები, ფაფახი, ყაბალახი, დოლი და სხვა) დამთვალეირებელთა ცხოველ ინტერესს იწვევენ. ერთი მათგანი სტენდიდან წიგნს იღებს, გადაფურცლავს, ჯერ ჩუმად, ხოლო შემდეგ ხმამაღლა წაიკითხავს დასაწყისს. გიორგი გეგეჭკორი-მკითხველი უეცრივ იცვლიდა ინტონაციას და იერს, ყაბალახს მოიცვამდა და პლატონ სამანიშვილად გადაიქცეოდა – ხოლმე. მერე სხვა მსახიობებიც ერთვებოდნენ, ისინიც ასევე წამიერად კლდიაშვილის პერსონაჟებად გარდაიქმნებოდნენ და... თამაშდებოდა ამბავი სამანიშვილების ოჯახისა.

სპექტაკლის დასაწყისმა კამერტონის ფუნქციაც შეასრულა და, ამვე დროს, თავიდანვე წარმოაჩინა მსახიობ-მოქალაქის დამოკიდებულება ამბისადმი, პერსონაჟებისადმი. ამ აქტიური პოზიციის, გრძნობათა სიწრფელისა და სახიერ საქციელთა ერთიანობით იკვეთებოდა მთხრობელისა და პლატონის ფიგურა, არჩევანის შესაძლებლობას გამოხატავდა მსახიობი, არჩევანის ზღვარზე თამაშობდა პლატონსაც და მთხრობელსაც. გასული საუკუნის 70-იანი წლების ქართულმა რეჟისორულმა თეატრმა, ინტელექტუალური სათეატრო ესთეტიკის სასცენო ადაპტაციით, მეტად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა სადადგმო-საშემსრულებლო კულტურის შემდგომი განვითარებისათვის. ჭეშმარიტებას მოკლებული არ იქნება, თუკი აღნიშნული წარმოდგენას, ამ ძიებათა კონტექსტით განვიხილავთ და მეტად საგულისხმო თეატრალურ მოვლენად ვაღიარებთ. ის ორი ეპიზოდიც, რომელსაც განვიხილავ აღნიშნული მოსაზრების დასტურად შეიძლება მივიჩნიოთ.

## I ეპიზოდი. სადედინაცვლოს მოტაცება

ამ ორ მოვლენას წინ უსწრებს პლატონ-არისტოს გარიგება: პლატონს სურს ორ-ნაქმარევი, უშვილო ქალი მიჰგვაროს მამას, რათა მამულის მოზიარე არ გაიჩინოს. არისტოს კი სურს უღარიბეს ბრეგაძეებს განარიდოს მამიდა და ახალ მოყვრებთან ხშირი სტუმრობით გაიხალისოს ცხოვრება. პლატონმა აღმოაჩინა სასურველი სადედინაცვლო, ახლა ჯერი ბეკინაზეა, მას უნდა მოეწონოს ქალი!



დოლის რიტმულმა ხმამ გაარღვია სივრცე, სამუზეიმო დარბაზი ახლა ბრეგადეების ეზოდ იქცა. პლატონი-გეგეჭკორი სწრაფი ნაბიჯით გაემართა სცენის სიღრმისაკენ, ყაბალახით დაიფარა სახე, წელში მოიხარა, მოლოდინის სიმძაფრით გაირინდა და არისტოს გამომცდელად გახედა, მერე „გუბეს“ გადაეკლო, ჩოხის კალთებს დახედა, ხომ არ დამესვარაო, ისევ გადაეკლო „გუბეს“, გაყუჩდა, თითქოს, ღობეს აეკრა. დაძაბული არისტო-საკანდელიძე ოდისკენ გაემართა, იარაღი მაგრად ჩაიბლუჭა, ნაძალადევი სიმკაცრით გახედა პლატონს, თვალებით გაამხნევა ყოჩაღად იმოქმედეო, ახლა იგი მომხდურ ავაზაკს დაემსგავსა. იქვე კუთხეში, შიშითა და სიხარულით აიწურა ელენე-ძიგრაშვილი, წინასწარ მომზადებული ხურჯინი გულში ჩაიკრა, თითქოს, მისგან ელოდა შვებასო. იღბლიანი შეუღლების მოლოდინით გათანგულმა ელენემ იმედითა და რიღით გადახედა ჯერ არისტოს, თითქოს, მას შეავედრა საკუთარი ბედი, უბედურებისაგან დაცვისათვისაც დაამუნათა! მერე კრძალვით გაუღიმა პლატონს. აქ გაისმა ტკბილი და სევდიანი მელოდია, რეჟისორებმა იგი განწყობის გასაძლიერებლად ჩართეს ამ ეპიზოდში. გაივსო და გამთლიანდა სივრცე, მუსიკალურმა ფრაზამ პერსონაჟთა სულის ურთიერთ-შესიტყვება გვამცნეს, თანაც ირონიული საფარველით შეიმოსა მსახიობთა ურთიერთობა, შეფასებები, პლასტიკური მონახაზი, საცნაური გახდა მათი ფიქრიანი გარინდება, ტკივილი, სევდა, იმედი და მისწრაფება. ზომიერად ირონიულმა ინტონაციამ, ასევე ფაქიზმა პაროდია(იტაცებენ შუახნის, ორნაქმარევ ელენეს, უფრო ზუსტად, სამივე თანაშობს ამ გატაცებას, რადგანაც ხელმოკლე ბრეგადეები „სადედინაცვლოს სამზითვოს“ ვერ გადაიხდიან), დები იშხნელების მთრთოლვარე ჰანგმა ერთის მხრივ გვაგრძნობინა რაოდენ სათუთი და ფაქიზია მწერლის სულიერი სამყარო, მისი წერის მანერა, პერსონაჟების გამოძერწვის საშუალებანი, და მეორეს მხრივ, საცნაური გახდა იმ სათეატრო ესთეტიკის თვისებები, რომელიც უკვე ხელშესახებად იკიდებდა ფეხს რუსთაველელთა დიდსა თუ მცირე სცენაზე. თამაშის წესმა და ფიზიკური პარტიტურის სახიერებამ მთელის სიღრმითა და სიძლიერით განგვაცდევინა დავით კლდიაშვილისეული სამყაროს „მთავარი ბგერა“, ძირითადი სიმის უღერადობა: „ცრემლიანი სიცილით“



თხრობა და პერსონაჟი-ნიღბების გამოძერწვა ტრაგი-კომიკური ფერადოვნებით...



ელენე-საყვარელიძე დაფრთხა და შეშინებულს გული წაუვიდა, პლატონმა მოასულიერა, თითქოს, სული ჩაბერა, ნაზად მიიხუტა სასურველი სადედინაცვლო და გაბადრულმა სიამით მოავლო თვალი არე-მარეს. იმპროვიზაციით შექმნილი ეს პატარა მინიატურა მეტად ფაქიზი ნიუანსებით გათამაშდა და წარმოაჩინა ავტორისათვის დამახასიათებელი წერის მანერა. თეატრმა მიაგნო მწერლის სიტყვის ტოლფას გამოსახვის საშუალებას. ფაქიზმა ნიუანსმა ხელშესახებად წარმოაჩინა და ირონიული საფარველი შეუქმნა ეპიზოდის მიზანდასახულობას. ამასთანავე, გვაგრძნობინა ტრაგი-კომედიის ჟანრული თავისებურებაც და ეპიზოდის ინტონაციური ჟღერადობით „ჩაწერა“ მთლიან წარმოდგენაში, როგორც მისი ორგანული ნაწილი.

\* \* \*

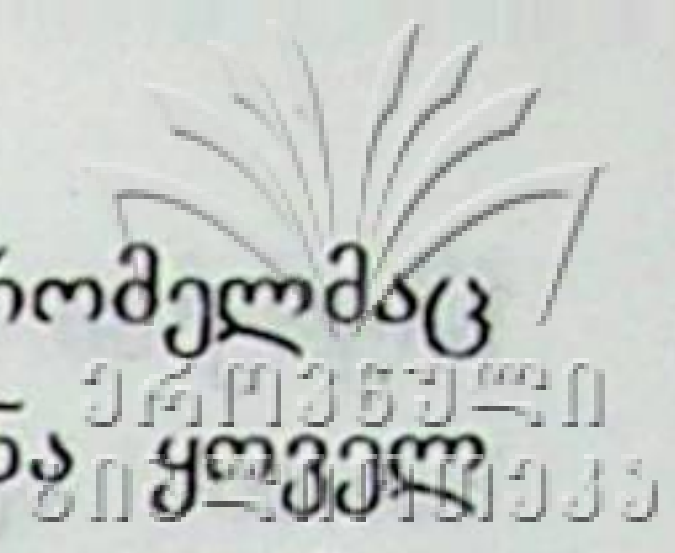
### ოჯახური იდილია

შემართულმა არისტომ იარაღი „დაარისხა“, სახეზე შეეყინა თვითკმაყოფილებაცა და ბეკინასთან მოსალოდნელი შეხვედრის გამო წუხილიც, მერე ყოყლოჩინა იმედიანობით „შეაბიჯა“ ახლა უკვე სამანიშვილების „ოდაში“, მუზეუმის დარბაზი ახლა სამანიშვილების სასტუმრო ოთახად „იქცა“. აფორიაქებული მელანო-ელენე საყვარელიძე ვერ გაჩერებულა, ელენეს გამომცდელად დააკვირდა, ქმრის იმედიანი მზერით შეგულიანებული ბეკინასთან გაიქცა, თეფში მაგრად აქვს ჩაკრული მკერდში, თითქოს, სურს გულის საგულედან ამოვარდნა შეაჩეროსო. ბეკინამ მკაცრი მზერით შეაჩერა რძალი, მერე მეტი გულზვიადობის გამოსაჩენად დოინჯი შემოირტყა, ცნობისწადილს ვერ გაუძლო, დანაშაულზე წასწრებული ბაღღივით აიტუზა, მხრებში ჩავარდნილი თავი ძლივს მოაბრუნა, შვილისათვის რომ შეეხედა, შეცბა, თვალი მალულად გააპარა ელენესაკენ, შედრკა, არისტოს შეავლო მკაცრი მზერა, დაბნეულმა ისევ სიღინჯეს მოუხმო, დაძაბული და მთლიანად კითხვის ნიშნად გადაქცეული პლატონს გამომცდელად ახედა და...



ვინღა დააცადა ბეკინას თავისი გადაწყვეტილება ემცნო შვილის-  
თვის. პლატონმა და არისტომ ქალი ორი ნახტომით ჰაერში აიტაცეს  
და პირდაპირ დონჯშემოყრილ საქმროს მიჰგვარეს, ელენეს ხელი  
მსწრაფლ აღმოჩნდა ბეკინას ჯერ კიდევ ღონიერ მკლავთან, ხელკავ-  
მა დაადასტურა მათი შეუღლება! ერთხანს ასე იდგნენ მექორწინენი...  
ქალის ხელის სითბო შეიგრძნო კაცმა, მოღბა, თავი დახარა, მის  
გვერდით გაყურსული და ჩაფიქრებული ელენე მამაკაცური სიამაყითა  
და ოჯახის უფროსის სიღინჯით შეათვალიერა. კისერი წაუგრძელდა  
არისტოს, დაძაბულმა პლატონმა მალლა, ღმერთისკენ აღაპრო დაბინ-  
დული თვალები. ბეკინა წელში გაიმართა, კმაყოფილი მზერა მიაპყრო  
სულერთიანად დაზაფრულ შვილს. პლატონს სუნთქვა შეეკრა, მავედ-  
რებელი მიმიკით, უსიტყვოთ ჰკითხა მამას— როგორია და სასიკვდი-  
ლო განაჩენის მოლოდინში საცოდავად აიწურა. ბეკინა ისევ დაიხარა,  
ახლა უკვე სითბო ჩაელვენტა მზერაში, თავი ოდნავ გაიქნია, უსიტ-  
ყვოდ დაამუნათა შვილი — ისე რა, მაგრამ რაღა დროს მოწონებააო...  
ელენე გაისუსა, მორცხვად დახარა თავი, მერე ნეტარი ღიმილით  
ახედა გოლიათ ქმარს... ბეკინა წელში გაიმართა, კმაყოფილებით მო-  
ავლო თვალი ოთახს, თითქოს, ელენესთვის ადგილის გამოყოფას  
ცდილობსო. წელში გაიმართა, გაივსო და გაიბადრა არისტოც, შვე-  
ბით ამოისუნთქა პლატონმაც, თვალით ანიშნა ცოლს — გადავრჩითო,  
და უზომოდ ხალისიანმა მელანომ ნეფე-პატარძალს საგულდაგულო  
მზრუნველობით თეფში ფერხთით დაუდო, მერე ქმარს შეანათა ფარ-  
თოდ გახელილი თვალები, გაამხნევა, მიესიყვარულა. ომახიანმა მე-  
ლოდიამ გაჰკვეთა სივრცე, შეუღლებულებმა თეფშს გადააბიჯეს, ერ-  
თმანეთი მშვიდად შეათვალიერეს, მერე მექორწინეებს შეავლეს თვა-  
ლი, განმარტოება ეწადათ! ბეკინამ მედიდურად გადახედა მეუღლეს,  
ხალისიანი მზერა შეანათა ფრთააშლილ, საცეკვაოდ გამზადებულ  
შვილს. პლატონმა და არისტომ ერთად გატეხეს თეფში, კმაყოფილმა  
არისტომ ელენეს მზითევი თავმომწონედ დააგორა, პლატონს ნიშნის-  
მოგებით შეაჩერდა და ლხინის მოლოდინში განზე გადგა. მელანომ  
ხურჯინი გაარბენინა... მუსიკის ფონზე მთხრობელი — გიორგი გე-  
გეჭკორი ისევ მუზეუმის სტენდთან აღმოჩნდა, გულში ჩამწვდომად,  
თბილად, თითქმის, ღულუნით წარმოსთქვა: „პლატონის სიტყვა გა-



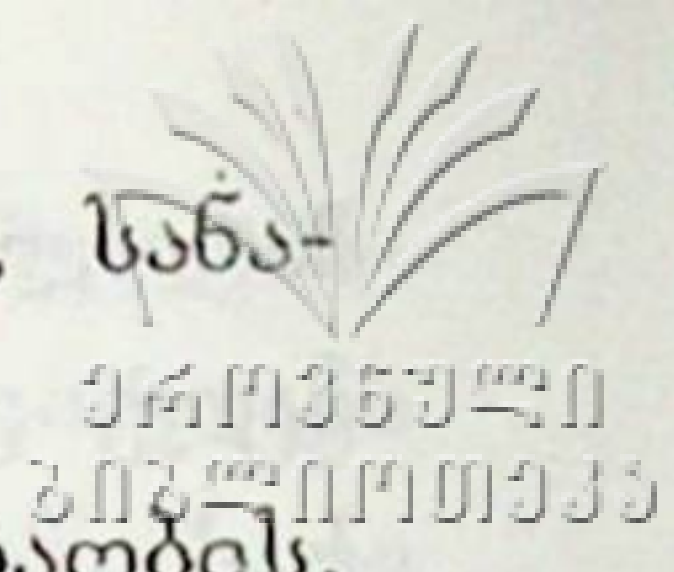


მართლდა. მელანოს ძალიან მოეწონა ახალი დედამთილი, რომელმაც მალე გაათავა პატარძლობა და რძლის ხელშემწყობი შეიქმნა საქმეში. ბეკინაც ძალიან კმაყოფილი იყო და ეს კმაყოფილება მით უფრო ახარებდა, რომ ელენემ მალე, სულ მოკლე ხანში, ოჯახის წევრთა სიყვარული დაიმსახურა და სიამტკბილობა შემატა სახლს“ (3). თითქოს, მთხრობლის დასტურიაო, მელანო პატარა მაგიდისკენ წარუძღვა ცოლ-ქმარს, მზრუნველად დასვა სკამებზე, ხელი გადახვია, მერე მშვიდად გაინაბა და ხელი მხარზე დაადო მამამთილს. მთხრობელი კვლავ პლატონად „იქცა“, მათკენ გაეშურა, მხარი დაუმშვენა მეუღლეს, მელანომ შესციცინა ქმარს, პლატონმა თვითკმაყოფილებით ხელი მხარზე ფრთხილად დაადო სასურველ დედინაცვალს, წინ იმედინად გაიხედა, თითქოს, ფოტოაპარატით გადაღებას ელოდებო, იმხნელების სიმღერამ, „გალიაში რომ გაგზარდე“, სიამტკბილობა დააფრქვია ოჯახს, რომელმაც ბუკოლიკური სიმშვიდით გამოხატა ურთიერთპატივისცემა, სიყვარული, სრული ჰარმონია. ძველებურ საოჯახო ფოტოალბომებში ხშირად წააწყდებით ამგვარი იდილიის გამომხატველ ფოტოსურათებს. ამ ნაცნობი მიზანსცენით გამოიხატა სამანიშვილების ოჯახური იდილიაც.

ამ სახიერმა მიზანსცენამ, ასოციაციური ნაკადის შემწეობით, ამოატივტივა ის ფოტოსურათები, რომლებიც გასული საუკუნის 30-40-იანი წლების თითქმის ყოველი ქართველი ოჯახის ალბომებში ინახება, როგორც ერთიანი ჯალაბობის, სიამტკბილობისა და სიყვარულის ნიშანი, რამაც სიმბოლოს ხარისხი შეიძინა და მაყურებელს კეთილი ღიმილი მოჰგვარა, წარსულისკენ გაახედა, თითოეული ჩვენთაგანი საკუთარ ფესვებს ჩაუღრმავდა. ამ ბუკოლიკურ სიმშვიდესა და იმედინ გაცხრომაში უკვე იღო ის ამაფეთქებელი ნაღმი, რომელმაც ეს იდილია მამა-შვილის დაპირისპირებით, დავიდარაბით, გამეტებით, სასამართლოთი, ოჯახის გაყოფით შეცვალა. ამ პერსპექტივის, ამბის ასეთი სასტიკი შემობრუნების შესაძლებლობამ კიდევ უფრო გამოკვეთა ირონიის ის მუხტი, რომელიც ამ სანახაობის აზრობრივ პარტიტურას ახასიათებს და ასე ორგანულად გამოისახა ფიზიკური (პლასტიკური) პარტიტურით. პლასტიკური პარტიტურის სა-



ხიერებამ ნათლად წარმოაჩინა თამაშის წესის ინდივიდუალობა, სანა-  
ხაობის სტილი და ჟანრის თავისებურება.



ამიტომაც, შესაძლებელია ითქვას, რომ ეფემერული სანახაობის, სპექტაკლის, შესწავლის დროს, მისი მატერიალიზაციის საუკეთესო საშუალებაა რეკონსტრუქციის მეთოდი. თეატრმცოდნეობითი კვლევა-ძიების შემთხვევაში არგუმენტირებული მსჯელობისათვის, საბუთიანი დასკვნისათვის ამ მეთოდის გამოყენება მეტად მნიშვნელოვანია და მისი შემოღება სასწავლო პროცესში, მეტისმეტად სასურველია. თეატრმცოდნე სპეციალისტის მეცნიერად ჩამოყალიბებისათვის ამ მეთოდის დაუფლება კიდევ უფრო მეტად გაზრდის და აამაღლებს თეატრმცოდნეობის, როგორც სათეატრო ხელოვნების შემსწავლელი დარგის, როლსა და მნიშვნელობას.

### შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. იხ.: ნათელა არველაძე. თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები, (სპექტაკლ „სამშობლოს“ შესწავლა რეკონსტრუქციის მეთოდით), თბ., 1998.
2. შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის მუზეუმი. დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, სამუშაო ეგზემპლარი.
3. იქვე.
4. დავით კლდიაშვილის პიესების და პროზის ადაპტაციის პრობლემა გამოკვლეულია ქართველ თეატრმცოდნეთა მიერ. ამჟამად მივუთითებ მხოლოდ უმთავრეს სათეატრო ლიტერატურას: ვასილ კიკნაძე. დავით კლდიაშვილის თეატრი, თბ., 1973; სამანიშვილის დედინაცვალი. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი (შემდგენელი და წინათქმის ავტორი სულიკო ხეტეშვილი), თბ., 1985; ნათელა არველაძე. დავით კლდიაშვილის სამყარო, გაზეთი „ჩვენი მწერლობა“, 2001, 14 სექტემბერი, №36 (62)



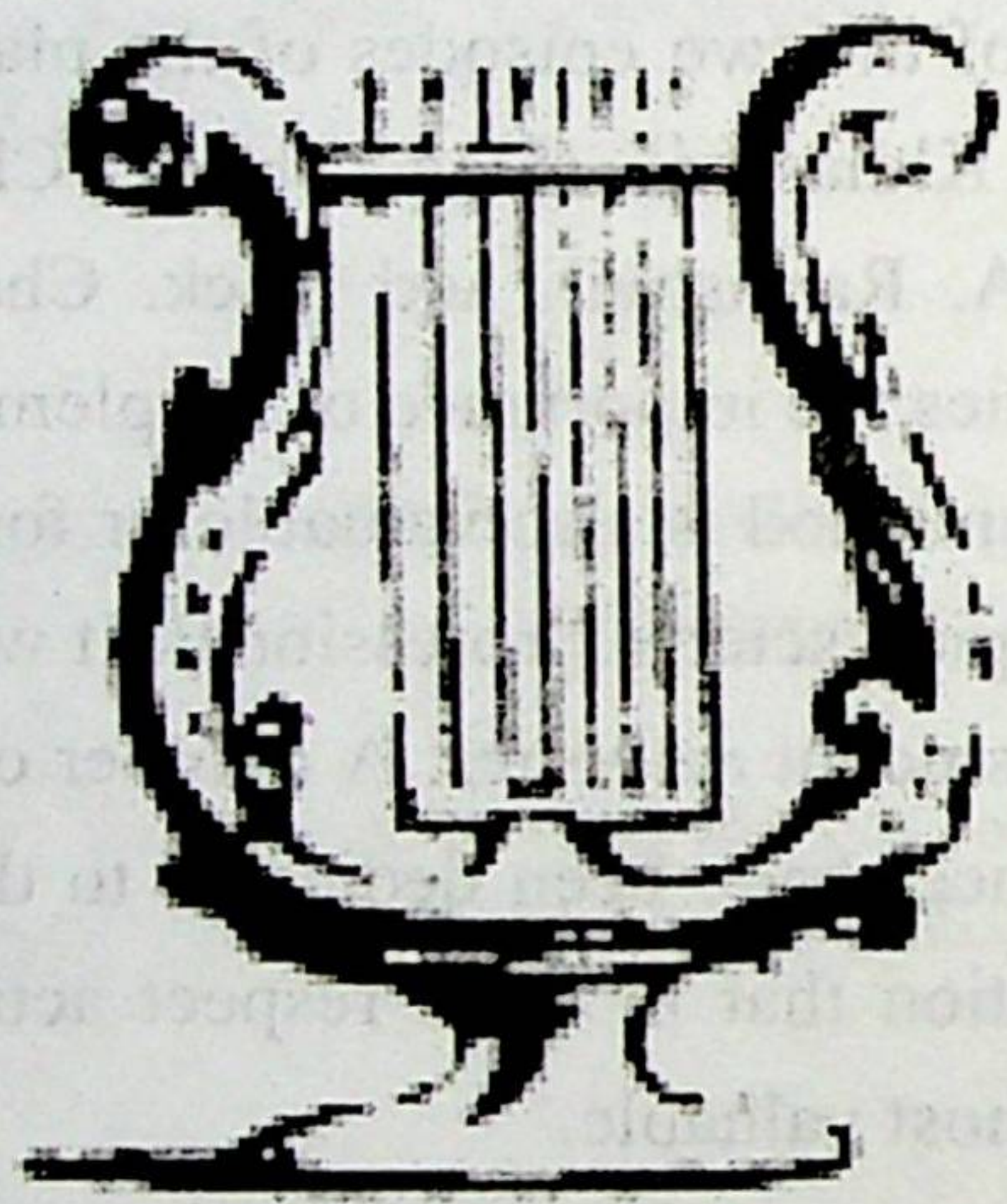
## METHOD OF RECONSTRUCTION

Modern theatre critics made a valuable contribution to the study and further development of dramatic art. In this respect Max Hermann is an outstanding figure. The method of reconstruction developed and implemented by him is considered to be an important discovery in materialization and research analysis of ephemeral dramatic art. Reconstruction analysis of the two episodes of the play Samanishvili's student Stepmother by D. Kldiashvili (Staged by T. Chkeidze and R. Sturua, costume designer-A. Ramishvili and Mick. Chavchavadze, premiere\_3.12.1969). Classifies the importance of implementing the abovementioned science. This method is also valuable for teaching process, as it will encourage shaping scientist professional. It will increase the potential of theatre critic's student activities. A number of the works by Georgian dramatical sciences have been dedicated to this very method and it enables us to mention that in these respect activities of the Georgian theatre critics are most valuable.

რეცენზენტები: ნათელა არველაძე  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი.

მაია გოშაძე  
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი.







## გუნდის პრობლემა გაქარია ფალიაშვილის ოპერებში „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“

ზაქარია ფალიაშვილის ოპერებში „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“, მუსიკალურ-დრამატურგიული თვალსაზრისით, მეტად საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი საგუნდო საწყისის პრობლემა, რაც არსებითად საგუნდო სტიქიის მიმართ მუსიკალური რომანტიზმის ეპოქის ოპერებში დამკვიდრებულ ტენდენციას გამოხატავს. ამ თვალსაზრისით, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ის, რომ რომანტიკული ოპერის ესთეტიკამ სრულიად სხვაგვარად გაიაზრა გუნდის ინტონაციური წყაროს პრობლემა. კერძოდ, მე-19 საუკუნის ევროპული ოპერების გუნდები მეტწილად ეროვნულ სასიმღერო ფოლკლორს ეყრდნობა.

ევროპული მუსიკალური რომანტიზმის ოპერების ტრადიციის თანახმად, ფალიაშვილის ოპერებში საგუნდო-მასობრივი სცენები ფოლკლორულ წყაროებს ემყარება, რაც ეროვნული თვითდამკვიდრების ერთ-ერთი კერძო გამოვლინება გახლდათ. ევგენია ცარიოვას აზრით, საგუნდო სტიქიამ „ახალი ინტერპრეტაცია შეიძინა რომანტიზმის ეპოქაში... მასში იგრძნობა ღრმა კავშირი ეროვნულ-სასიმღერო კულტურასთან“ (1).

გუნდის ახლებური ინტერპრეტირების კიდევ ერთი ასპექტი უკავშირდება მის აქტიურ ჩართვას ოპერის დრამატურგიულ ხაზში, რაც ნაწარმოების შინაგან ერთიანობას, სიმფონიურ ბუნებას თავის მხრივ უწყობს ხელს, თუნდაც ინტონაციური კავშირების და სცენების დრამატიზაციის გზით და ამასთან, სულ უფრო ფუნქციონალურ როლს თამაშობს მე-19 საუკუნის ოპერებში. ამ მხრივ შეიძლება მივუთითოთ გროუვის ცნობილ ლექსიკონში რომანტიზმისადმი მიძღვნილი სტატიის ერთ დებულებაზე : – „გუნდმა ახალი დანიშნულება შეიძინა. მისი ფუნქციონალური როლი სულ უფრო ძლიერდებოდა დრამაში“ (2).



საგუნდო ფაქტორის მნიშვნელობა ვლინდება აგრეთვე ჟანრთა სინთეზის და ლირიზაციის ზოგადრომანტიკული ტენდენციის ბით.

გუნდის ხმოვანებაში სასიმღერო ელემენტის გარდატეხამ მას ერთგვარი ლირიკულობა შესძინა, რამაც ამ ჟანრის იმანენტური თავისებურება – ეპიკური მონუმენტურობა ახალ თვისობრიობაში წარმოაჩინა. სასიმღერო ინტონაციის გარდატეხამ გუნდში, ამ ტიპის გუნდებზე დაყრდნობით, რომანტიზმის ეპოქის კანტატა-ორატორიულ ჟანრებში ჟანრთა ლირიზაციის პროცესს ბუნებრივად თავის მხრივ შეუწყო ხელი. შემთხვევითი არაა, რომ სწორედ რომანტიზმის ეპოქაში შეიქმნა ორატორიის კამერულ-ლირიკული, ვოკალური ციკლის ნიშნების მქონე კანტატის ტიპი, ასევე რომანსები, ბალადები შერეული გუნდებისათვის. დასმული პრობლემის თვალსაზრისით, ევროპულ რომანტიზმში გამოირჩევა შუმანის, მენდელსონის და ბრამსის შემოქმედება.

ასე მაგალითად: ხალხური მუსიკის ინტონაციებზე აგებული შუმანის კანტატა-ორატორიული ნაწარმოებები, ევგენია ცარიოვას აზრით, სწორედ „საგუნდო პარტიტურის კამერულ-ყოფით ინტერპრეტაციას“ (3) წარმოაჩენენ. მკვლევარის აზრით, სწორედ გუნდის კამერულ-ლირიკული ნაირსაახეობა მიუთითებს კომპოზიტორის ლირიკულ ბუნებაზე (4) (დასკვნები გამოგვაქვს ორი ნაწარმოების – „სცენები ფაუსტიდან“ და „ვარდის მოგზაურობა“ – საფუძველზე).

მენდელსონმაც თავის ორატორიებში სასიმღერო-სარომანსო ინტონაციური ნაკადის შემოტანით შეუწყო ხელი საგუნდო ხაზის ლირიზაციას.

ბრამსის ნაწარმოებების საგუნდო მონაკვეთებიც დაკავშირებულია ლირიკულ-ფსიქოლოგიური საწყისის გამახვილებასა და ხალხურ-ყოფითი ტრადიციისადმი ფაქიზ მოპყრობასთან (5).

ამ ჟანრის ლირიზაციის ტენდენციის უშუალო გამოხატულება გახლდათ ის, რომ კიდევ უფრო გამოიკვეთა გუნდის რეზონატორული ფუნქცია, რომელიც მან მე-19 საუკუნეში სწორედ სუბიექტური საწყისის გამახვილებასთან დაკავშირებით გააძლიერა და რაც პირადული, ინტიმური პლანის გამსხვილებაში ვლინდებოდა. მაგალი-





თებს თუნდაც ვერდის შემოქმედებაში ვხვდებით: გავიხსენოთ „ტრუ-  
ბადურის“ II მოქმედება, „ტრავიატას“ II მოქმედების ფინალი, „და-  
დას“ ფინალი, „ოტელოს“ III მოქმედება.

ზემოთჩამოთვლილი ევროპული მუსიკალური ტენდენციების ჭრილში მიმოვიხილოთ ფალიაშვილის ოპერები, რომლებშიც მკაფიოდ ვლინდება გუნდის და საგუნდო საწყისის ამგვარი, ახლებური აღქმა. ფალიაშვილის ოპერებს ევროპულ, კერძოდ, ვებერის საოპერო ტრადიციებთან აკავშირებს გუნდების ნაციონალურ სასიმღერო ინტონაციურ საფუძველზე აგება. ამასთან, საგუნდო სტილია, რომ თუკი ევროპულ ოპერაში გუნდი ერთხმად ფოლკლორულ წყაროს ეყრდნობა, რაც ბუნებრივად ეთანხმება ლირიზაციის პროცესს, ფალიაშვილის საოპერო გუნდები უმეტესად მრავალხმიან საგუნდო სტიქიას ემყარება. გუნდთან დაკავშირებული პრობლემების ჭრილში ყურადსაღებია არა ზემოთ დასახელებული ტენდენცია, არამედ ინტონაციური კავშირი სოლო ნომრებსა და საგუნდო ეპიზოდებს შორის. გამონაკლისს შეადგენს ანსამბლი „წამწამსა და წამწამს შუა“, რომელიც საკუთრივ არიოზულ-სარომანსო ერთხმიან მელიოდias ემყარება. ამასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ ლირიზაციის ეს პრინციპი მეტნაკლებად გამოკვეთილია კლასიკური პერიოდის სხვა ოპერებშიც. საკმარისია, მოვიგონოთ „ცირას პირველი ნაწილი“ ქალთა გუნდით, როდესაც ქალაქური ფოლკლორის სტილური მახასიათებლები – გადიდებული სეკუნდა, მელიზმატიკა, ჰარმონიული მაჟორი, გავლენას ახდენს გუნდის სტილისტიკაზე. გავიხსენოთ ასევე „მგოსნის სიმღერა“ დიმიტრი არაყიშვილის ოპერიდან „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, როდესაც მგოსანს უერთდება ქალთა გუნდი.

ამგვარად, მიუხედავად ერთეული შემთხვევებისა, ვფიქრობთ, ქართულ ოპერებში გუნდთან დაკავშირებული პრობლემების ჭრილში უფრო საინტერესო სოლო და საგუნდო ეპიზოდებს შორის სწორედ ინტონაციური კავშირების თავისებურებაა.

დასმული საკითხების კონტექსტში, პირველ რიგში, „აბესალომ და ეთერს“ შევხვდეთ. I მოქმედების გუნდები ინტონაციურად ორგანულად უკავშირდებიან ოპერის დრამატურგიულ ხაზს, რაშიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ოპერის ლაიტჰარმონიის – „აბესა-



ლომ-აკორდის“ (დოდო გოგუა) ბგერები, რითაც ეს ფონური მნიშვნელობის ნომრები ბედისწერის დრამატულ ხაზში არიან ჩართულნი.

გუნდი მნიშვნელოვანია II მოქმედებაშიც, დრამის ხაზიდან დროებით მთავარი მოქმედი გმირების „ჩამოცილების“ პირობებში (ისინი ხომ აღარ სოლირებენ). როგორც წინამდებარე მსჯელობაში, ბედისწერის პრობლემასთან დაკავშირებით აღვნიშნეთ, ამ მოქმედების გუნდები და მასთან ერთად, ცეკვებიც დრამატურგიული თვალსაზრისით მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებენ.

განსაკუთრებული დრამატურგიული ფუნქციით მაინც III მოქმედების გუნდები უნდა გამოიყოს, რომლებიც კიდევ უფრო ინტენსიურად და ორგანულად ერთვიან მოქმედების დრამატურგიულ ხაზში.

მე-19 საუკუნის ევროპული საოპერო ხელოვნების კიდევ ერთი ტენდენცია, რაც საგუნდო საწყისს უკავშირდება, ინტონაციური კავშირების პრობლემაა, რომელიც, ერთი მხრივ, უზრუნველყოფს გუნდების ორგანულ ჩართვას ოპერის დრამატურგიულ ხაზში, მეორე მხრივ, რადგან ინტონაციური კავშირი სოლო-ნომრებთან მყარდება, ეს თავისებურად განსაზღვრავს თვით გუნდების მუსიკალურ მხარეს. გუნდებში გამოყენებულია ბედისწერის თემის ინტონაციური მიმოქცევები (ბგერის შემოდგომა, მელოდის მდორე საფეხურეობრივი მოძრაობა, ტერციული სვლების სიჭარბე), რომლებიც სავსებით ბუნებრივად განაპირობებენ გუნდების ორგანულ დაკავშირებას ოპერის ძირითად დრამატურგიულ ხაზთან, რის გამოც ისინი ჩართულნი არიან სიმფონიურ პროცესში, ზემოთ ნახსენები ინტონაციური მიმოქცევა აერთიანებს გუნდს აბიო-მეფე, „ჰარალალეს“ მათში ჩართულ სოლო-მონაკვეთებთან – მეფის რეჩიტატივი, თანდარუხის პარტია, აბესალომის და მურმანის რეჩიტატიული ფრაზები, მარეხის კანცონეტა, კვინტეტი.

რაც შეეხება გუნდის იმ ფუნქციას, რომელიც გამოიხატება პიროვნულის სახალხო განცდაში გადაზრდით და აგრეთვე აღიქმება მუსიკალური რომანტიზმის ტენდენციად, III-IV მოქმედებებში ვლინდება. გუნდი არა მხოლოდ მოქმედი პერსონაჟის – აბესალომის გრძნობების მოზიარეა, არამედ მასთან დიალოგში შესვლის ფორმით აფართოებს აბესალომის ტრაგიკული განცდის საზღვრებს, თითქოს



გამადიდებელი შუშიდანაა დანახული პიროვნული განცდა. ამაზე მეტ-  
ყველეს აბესალომის მუსიკალური პარტიის გავლენა გუნდზე, რის  
გამოც პიროვნული განცდა სახალხო გლოვის მასშტაბშია გადაზრდი-  
ლი.

აბესალომის და ხალხის სულიერი ერთიანობა სოლო და სა-  
გუნდო ეპიზოდების ინტონაციური იგივეობით IV მოქმედებაშიცაა  
ნაჩვენები.

ამ მხრივ გამოვყოთ ანსამბლი „წამწამსა და წამწამს შუა“,  
რომელიც ლირიზაციის პროცესშია ჩართული. ამაზე ანსამბლში მიგ-  
ვითითებს ინტონაციური ამოზრდის პრინციპი აბესალომის სოლო  
პარტიიდან. ამ პროცესში შემდეგ გუნდიც ერთვება, რომელიც იმავე  
უაღრესად რომანტიკულ, „რწევად“ (ლადო დონაძე) თემას ემყარება.

გუნდის რეზონატორულ ფუნქციასა და ლირიკულ ინტონაცი-  
ურობაზე ლადო დონაძეც მიანიშნებს: – „დუეტინოს მოსდევს დიდი  
ანსამბლი („წამწამსა და წამწამს შუა“), რომელსაც შემდეგ გუნდი  
უერთდება. მუსიკა ღრმა სიმშვიდისა და გასხივოსნების განწყობილე-  
ბას გადმოსცემს და თავისი რომანტიკულ-ლირიკული ხასიათით შე-  
სანიშნავად გვიხატავს მტანჯველ და მოელვარე ვნებებს, განრიდე-  
ბულ გმირთა გულისთქმას. ანსამბლის მუსიკა ძალზე მელოდიური,  
პლასტიკური და გულითადია. ნაზი სასიყვარულო გზნების ატმოსფე-  
რო თანდათანობით მთელ ანსამბლს ეუფლება. თავიდან მელოდიას  
აბესალომი წამოიწყებს, შემდგომ კი იგი თანამიმდევრულად გადადის  
დუეტში, კვარტეტში და ბოლოს – ხალხის გუნდში, რომელიც  
გულწრფელად თანაუგრძნობს გმირებს“ (6).

ამგვარად, საგუნდო სცენები მეტად ორგანულადაა ჩართული  
საოპერო დრამატურგიაში, რაც ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალო-  
მის“ მუსიკალური რომანტიზმის ტენდენციებთან მიმართების საკით-  
ხის დასმის საშუალებას გვაძლევს.

ზემოთქმული ვრცელდება ოპერა „დაისზეც“. ამ ოპერაშიც  
გუნდი დრამატურგიულ ფიგურას ასრულებს და ოპერის მთლიანობის  
ერთ-ერთი განმაპირობებელი კომპონენტია. გარდა იმისა, რომ იგი  
ხაზს უსვამს ეპოქას, გმირების სოციალურ ყოფას, ჟანრულ-საყო-  
ფაცხოვრებო სიტუაციას, მართლაც ორგანულად არის ჩართული



ოპერის ძირითად დრამატურგიულ ხაზში და რიგ შემთხვევებში დრამატურგიის მთავარ მამოძრავებელ ღერძადაც გვევლინება. ასე მაგალითად: I მოქმედების გურული ფერხული ხელს უწყობს კვანძის შეკვრას, II მოქმედებაში გუნდი მაროს განცდებს გამსხვილებულ პლანში წარმოაჩენს, რითაც იგი “აბესალომის” მესამე მოქმედებასთან გვაკავშირებს, III მოქმედებაში გუნდი მალხაზის და კიაზოს გამაერთიანებელ პატრიოტულ სულისკვეთებაზე მიუთითებს.

საგულისხმოა, რომ ჟანრულ სცენებში გუნდი დინამიზირებულ ფუნქციას ასრულებს, რაც კვლავ გუნდის აქტიურ ფუნქციონირებაზე მიუთითებს ოპერის დრამატურგიულ ხაზში. გუნდის ამგვარი დინამიზირებული ფუნქცია ვლინდება თუნდაც მეორე მოქმედებაში მალხაზის და ცანგალას ეპიზოდში, როდესაც ცანგალა საიდუმლოს უმხელს მალხაზს. გუნდის ამგვარ ინტენსიურ მონაწილეობას ოპერის დრამატურგიული ხაზის განვითარების პროცესში მნიშვნელოვანწილად უწყობს ხელს მრავალმხრივი ინტონაციური კავშირები სოლო და საანსამბლო ნომრებთან.

ამჯერად, ამ საკითხის მხოლოდ ერთ ასპექტს შევეხებით – კერძოდ, სოლო ნომრების ზეგავლენას გუნდების ინტონაციურ მხარეზე, და ამ კუთხით, მიუთითებთ ლირიკული ხაზის უპირატეს როლზე, ლირიკულ ინტონაციურობაზე, რომელიც თვით საგუნდო და საცეკვაო ნომრების პლასტსაც მოიცავს. ასე მაგალითად: - „ჩემი ბედის ვარსკვლავი ხარ“ დაღმავალი მოძრაობები, შემომღერებები, ბგერების სეკუნდური მიმდევრობა, მალხაზის პარტიაში რეპეტიციები ერთ ნოტზე (მაროს და მალხაზის სცენიდან, №4) ბევრ გუნდს და მათში ჩართული გმირების პარტიებს მსჭვალავს. ასე მაგალითად: რეპეტიციები გვხვდება მლოცველთა გუნდში (I მოქმედება), „ალიფაშაში“ (№9), თვით ჟანრულ ცეკვაში „ლეკური“ (№8), „ცანგალა და გოგონაში“ (№14), რეპეტიციები და შემომღერებები, სეკუნდური მოძრაობები გვხვდება გუნდში „მტერი ბარში გადმოსულა“ (III მოქმედება) და „ლაშქრულში“ (III მოქმედება) კიაზოს მელოდია №21-დან მთლიანად გამსჭვალავს შემდგომ საგუნდო მონაკვეთს (№21, ნდანტე მა ნონ ტროპპო), თუმცა აქ უკვე არა ლირიკული ინტონაციის დამკვიდრება ხდება, არამედ გმირულ-პატრიოტულის. საგულის-



ხმოა, რომ ამ სცენაშიც ვხვდებით ქმედით ინტონაციაში გარდატეხილ დაღმავალ მელოდიურ ხაზს შემომღერებებით.

ამრიგად, ზაქარია ფალიაშვილის ოპერებში მეტად საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი საგუნდო საწყისის პრობლემა, რაც მუსიკალური რომანტიზმის საოპერო ესთეტიკის უმნიშვნელოვანეს ასპექტებს წარმოაჩენს.

### შენიშვნები:

1. Евгения Царёва. Роберт Шуман, в кн. Музыка Австрии и Германии XIX века, кн. II, 1990, с. 274.
2. Romantic, The new Grove Dictionary of music and musicians, volume , L., 1980, p. 142.
3. Евгения Царёва. указ. издание, с., 280.
4. იქვე, გვ. 275.
5. იქვე, გვ. 422.
6. ლადო დონაძე. ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის ისტორიული წანამძღვრები, ქართული მუსიკის ისტორია, თბ., 1990, გვ. 205.



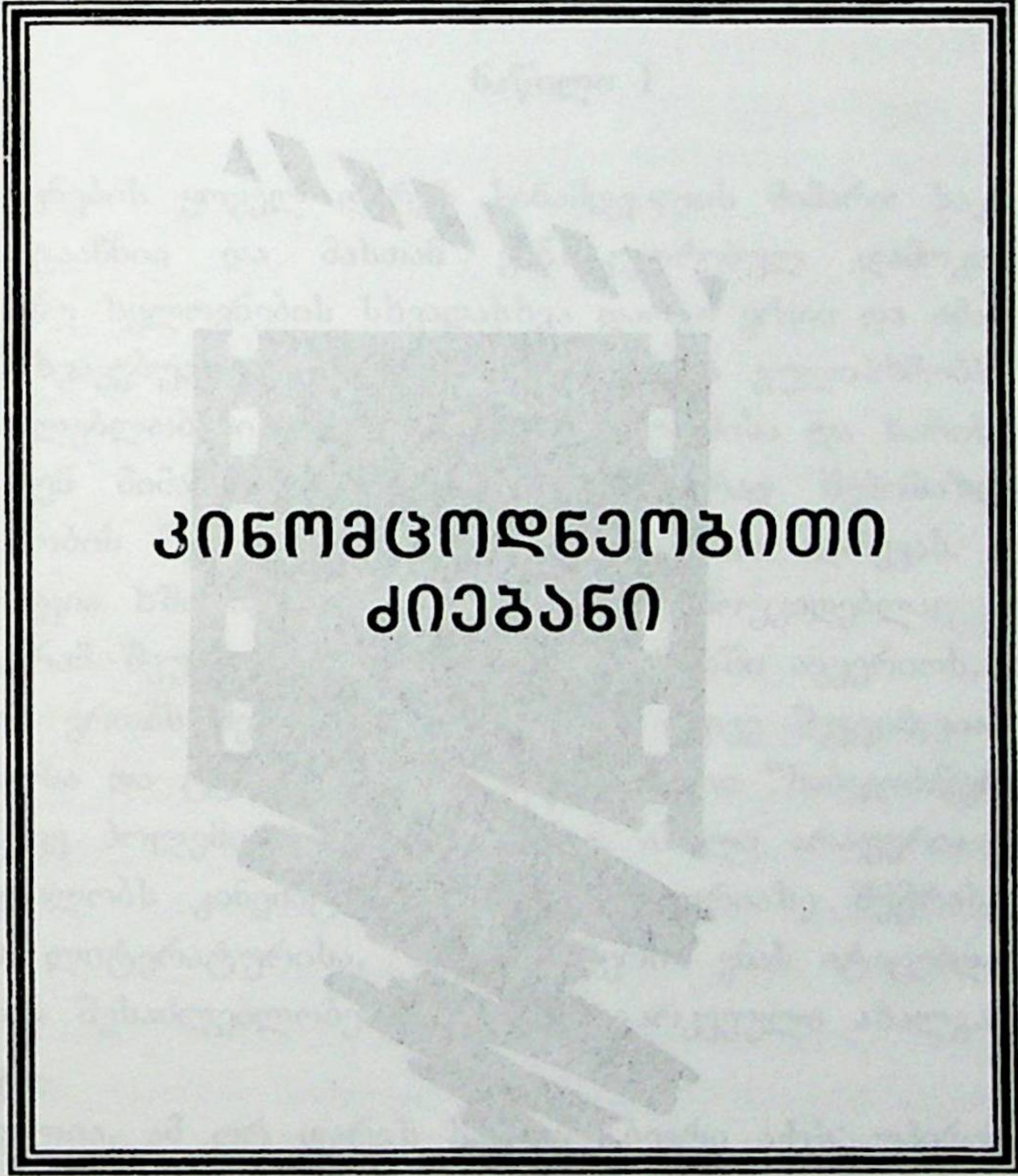
## PROBLEM OF THE CHORUS IN THE OPERAS OF PALIASHVILI "ABESALOM AND ETERI" AND "DAISI"

In the operas of Paliashvili "Abesalom and Eteri" and "Daisi", from the musical and dramaturgical points of view, the problem of the choral origin is decided in a very interesting way, which, in the essence, expresses the tendency to the choral elements, typical for the operas of the epoch of romanticism. From this point of view, it is remarkable, that the intonation source of the chorus is the national choral folklore, contributing to the internal unity of the opera by means of dynamization of scenes. Sometimes the choruses of Paliashvili are influenced by the romance and singing intonation flow, which causes the lyrization of the choral line and is one of the signs of the tendency of musical romanticism. Apart from these, the choruses of Paliashvili stand out by their intonation links to the solo and ensemble episodes.

**რეცენზენტები:** დევილ არუთინოვ-ჯინჭარაძე  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი.

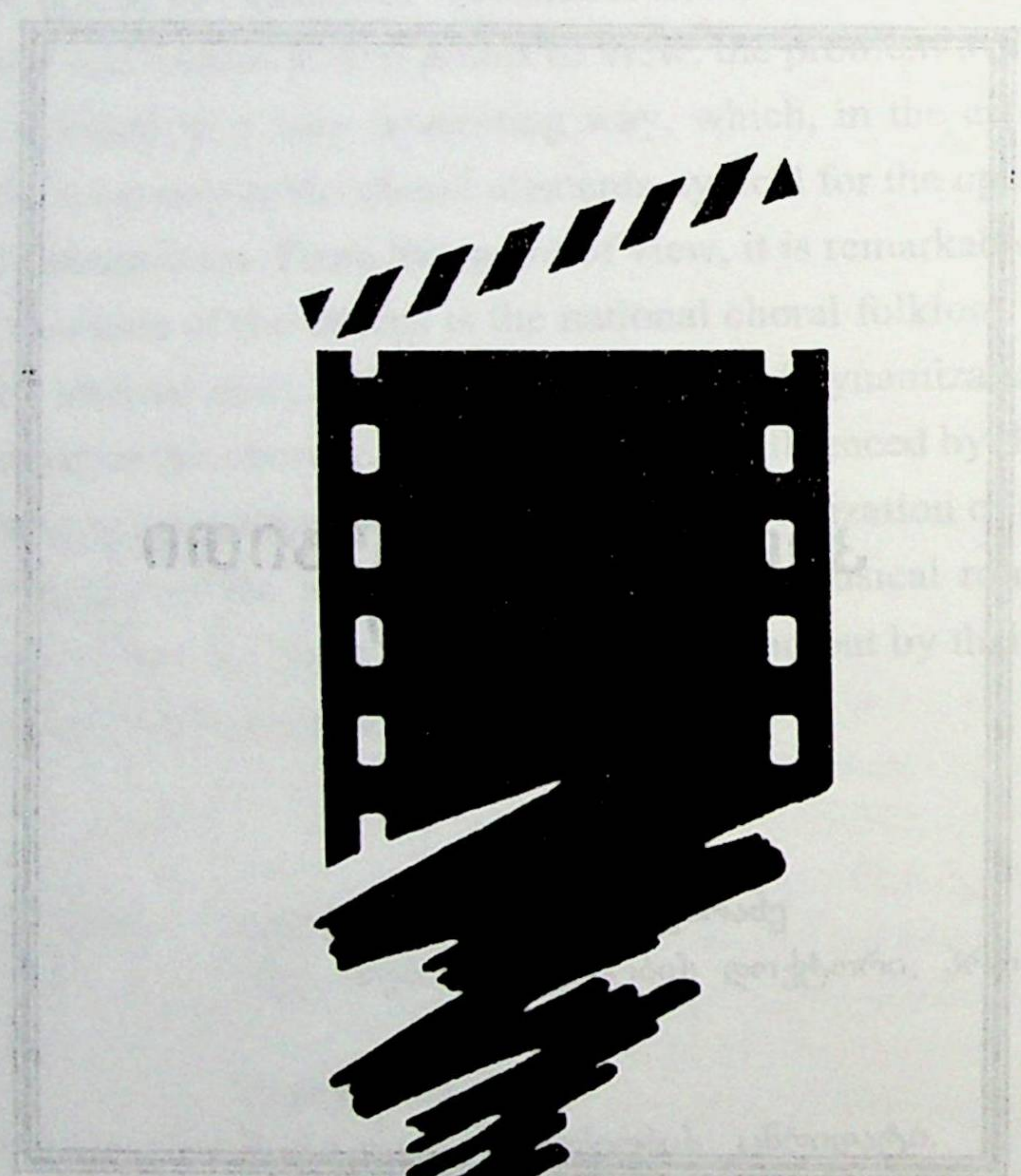
ზურაბ ოიკაშვილი  
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი.







THE PROBLEM OF THE CHORUS IN THE OPERAS OF  
PAGET BREWSTER "MORNING AND EVENING" AND "DAISI"





## ტელესერიალი ტელე და კინო გამოსახველობათა საგ- ლვარზე

### ნაწილი I

ხელოვნების ყოველ დარგს სინამდვილის მიმართ საკუთარი ინტერესი გააჩნია და მასთან განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ავლენს, ანუ ხელოვნების სხვადასხვა დარგი ერთი და იმავე რეალობაში განსხვავებულ საგნებსა და მოვლენებს გულისხმობს. გამოსახვის შესაძლებლობები მათ სხვადასხვა ფორმისა და ხარისხის პირობითობისაკენ მიმართავენ, რაც სპეციფიკურად შემოსაზღვრავს და სინთეზურობის შემთხვევაშიც არ უშვებს მათ აღრევას. მუსიკა და ქორეოგრაფია ხშირად ერთიმეორისაგან დამოუკიდებლად არც არსებობს, მაგრამ შეუძლებელია ისინი ერთმანეთში აგვერიოს, ან დასაშვები იყოს ერთის მეორეთი ჩანაცვლება. იგივე შეგვიძლია განვაცხადოთ კინოსა და ტელევიზიაზეც, თუმცა მათი “საბედისწერო” მსგავსება მწვავე პოლემიკის საბაბი გახდა. ახალი არაფერია-ტელევიზია ისევე ცდილობს კინემატოგრაფის ტერიტორიაზე შეჭრას, როგორც თეატრის, ლიტერატურისა, თუ ფერწერის ენას იტაცებდა, ჯერ კიდევ თავის შესაძლებლობებში ცუდად გარკვეული ახალგაზდა კინოხელოვნება.

მართალია, ამ ორ დარგს საერთო ბევრი აქვს: უპირველეს ყოვლისა – გამოსახვის საწყისი პირობები: მართკუთხა ეკრანი, ობიექტივის მიერ დინამიკაში აღბეჭდილი სამყაროს ცოცხალი, ან წინასწარ დადგმული და გათამაშებული სურათი. თუმცა, გადამწყვეტი ალბათ მაინც განსხვავებული შესაძლებლობებია: მაგალითად – ტელევიზიის დროში დამთხვევის პრინციპი: პირდაპირი ეთერი, პირდაპირი რეპორტაჟი, რაც ააშკარავებს ამ მხრივ კინოს შეზღუდულ



უნარს და მეტყველებს ტელევიზიის განსაკუთრებულ გამომსახველობაზე (1).

ამავე პრინციპს უკავშირდება – ცოცხალი რეალობის წარმოდგენის პრინციპი, მაყურებლის სამყაროში შეჭრისა და თვითონ მაყურებლის შეყვანა ტელეპრობითობაში, რომლის შედეგად მაქსიმალურად იზრდება ტელევიზიის დამაჯერებლობის ხარისხი – როდესაც მაყურებელს სჯერა, რომ იგი გადაცემაში წარმოდგენილი რეალობის განუყოფელი ნაწილია და იოლად შეუძლია მიიღოს სინამდვილედ თეთრი ძაფებით გაკერილი ნებისმიერი სიყალბეც კი.

ტელევიზია გაცილებით ახლოს მივიდა რეალობასთან, ვიდრე რეალისტური ხელოვნების სახელით ცნობილი კინო. როდესაც კინოს ასე უწოდებენ, ნიშნავს იმას, რომ სურთ ხაზი გაუსვან სინამდვილის წარმოდგენის მისეულ უნიკალურ უნარს – აღბეჭდოს ფოტოგრაფიულად, უშუალოდ. მაგრამ რაც კინემატოგრაფია არსებობს, მას შემდეგ ყველასთვის კარგადაა ცნობილი, რომ კინოკამერა თანაბარი წარმატებით წარმოადგენს ნამდვილსაც და გამონაგონსაც, ქრონიკასაც და პირობითობით დამძიმებულ, სქემატურად ჩაწყობილ მოქმედებასაც, ცოცხალსაც და ბუტაფორიასაც, პეიზაჟსაც და დეკორაციასაც, ტიპაჟსაც და მსახიობსაც... იგი ნებისმიერ სიცრუეს წარმატებით ასაღებს სინამდვილედ – ეს მისი ენაა და როდესაც საუბარია რეალისტურობაზე, მასში შესაძლოა, უბრალოდ გამონაგონის ლოგიკურობის ხარისხი იგულისხმებოდეს.

კინოხელოვნების პირობითი ენის ჩამოყალიბებაზე განსაკუთრებულად იმოქმედა ნატიფი ხელოვნების სახელის მოსაპოვებლად ბრძოლამ. საწყის ეტაპზე იგი წარმოადგენდა მუნჯ და არასრულფასოვან სანახაობას, მხოლოდ ძალიან მცირე ნაწილი ჭკრეტდა მასში „მეთეატრი“ მუზას. საკუთარი გამომსახველობის სიმწირის გამო კინო იძულებული იყო მიებაძა უძველესი ტრადიციების მქონე ხელოვნებათათვის, ესწავლა მათგან, ემეტყველა მათი ენით, თუმცა უცხო ასახვის საშუალებები, მის სიმუნჯეს კიდევ უფრო ააშკარავებდნენ, და წინ გამოქონდათ ეკრანისათვის შეუსაბამო და მიუღებელი პირობითო-



ბის ხარისხი. რაც საექვოს ხდიდა რეალობის მძაფრად შეგრძნების კინოსეულ უნარს; ანუ, კინოხელოვნება ვითარდებოდა საკუთარი კინოს საპირისპიროდ.

ტელევიზიის განვითარებამ კინემატოგრაფი არა მხოლოდ აზარა-ლა, არამედ ახალი ძალა და შთაგონება შემატა. თავის გადასარჩენად კინო იძულებული გახდა საკუთარი რესურსებისათვის გადაეხედა: ტელეგამომსახველობისგან ესწავლა. ამ პროცესში ჩაერთო კომპიუ-ტერული ტექნიკაც, რომელმაც თავის მხრივ, კინოცა და ტელევიზი-აც განუზომელი შესაძლებლობებით აღჭურვა. წარმოიქმნა გამომსახ-ველობათა მდიდარი გამა რეპორტაჟული ტექნიკიდან-კომპიუტერით შექმნილ ვირტუალურ რეალობამდე.

ტელევიზიისათვის ტექნიკური სიახლე უპირველეს ყოვლისა მი-მართულია ცოცხალი რეალობის მაქსიმალური სიზუსტითა და სის-წრაფით ასახვისაკენ; ხოლო კინოსთვის ტექნიკური სრულყოფა ნიშ-ნავს ჩანაფიქრის სისრულეში მოყვანას იდეასთან მაქსიმალურ მიახ-ლოებას. კინოხელოვნებისათვის რეალობა არ არსებობს კინოფირის გარეთ, (იგულისხმება მხატვრული კინო) ამ რეალობას იგი თვითონ წარმოქმნის და საკუთარ ნებაზე მართავს, თუნდაც იგი სწორედ სი-ნამდვილის საპირისპიროდ იყოს მიმართული. კინოფილმში დრო უმ-თავრესად ორგანიზდება ჩანაფიქრის მოთხოვნის შესატყვისად, აგ-რეთვე მხედველობაში მიიღება სენსის მიახლოებითი სტანდარტული ხანგრძლივობა და ჟანრული არჩევანი. ტელევიზიაში კი გადამწყვე-ტია მოცემული საეთერო ხანგრძლივობა, რომელშიც როგორც მო-ხერხდება ისეთი ფრაგმენტულობით ჩაჯდება გადაღებული მასალა.

ანუ ტელევიზიის ფრაგმენტი ცდილობს წარმოადგინოს ფაქტი, რო-მელიც როგორც წესი, ამ მცირე მონაკვეთში ვერაფრით ვერ თავსდე-ბა; ან წამყვანი უსვამს შეკითხვას რესპოდენტს, რომელიც შესაძლოა საინტერესოდაც პასუხობდეს, მაგრამ გადაცემას ამდენი დრო არ გა-აჩნია, მთავარიც კი ჩამოჭრას ექვემდებარება. სიჩქარე, ეს დაუსრუ-ლებელი აზრი, ფრაგმენტული, ნაწილობრივი წარმოდგენა – ტელეს-პეციფიკაა. კინოსაგან განსხვავებით, რომელიც თვითონ არეგულირებს დროს – ტელევიზია დროის მიერ აღმოჩნდა დარეგულირებული. სა-უბარია იმაზე, რომ იგი პასუხს აგებს მთლიან, ოცდაოთხსაათიან მო-

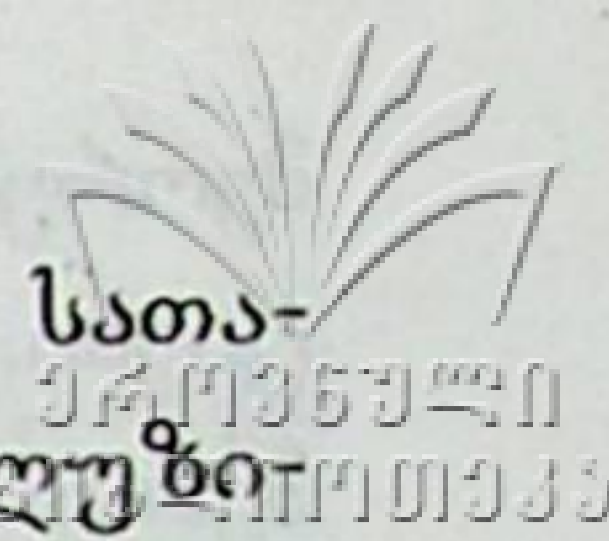


ცულობაზე, რომელიც უნდა შეავსოს და წინასწარ დაანაწილოს: უნდა მოახერხოს, რომ დროში ერთმანეთს დაამთხვიოს გადასაცემი და გადაცემული მასალა /პირდაპირი ეთერი/, ოპერატიულად, უმტკივნეულო ვადაში მოამზადოს ინფორმაცია. დროის ამგვარმა დანაწევრებამ ტელევიზია უმთავრეს ინფორმაციულ ორგანიზმად აქცია. ქედან, უფრო ღირებული გახდა ბუნებრივი და უშუალო სტილი, ობიექტურობის კიდევ უფრო მაღალი ხარისხი.

ინფორმაციულმა დანიშნულებამ განაპირობა აგრეთვე ადრესატის დიდი სიმრავლე, რამაც თავის მხრივ იგი იდეოლოგიის უძლეველ ძალად ჩამოაყალიბა. თუმცა ამგვარმა სიძლიერემ ტელევიზია ცენზურის კედლებში მოამწყვდია და ჩარჩოები დაუწესა. ასეთმა იძულებითმა პირობებმა ტელეგამომსახველობას ახალი სიღრმითი შრეები შემატა: ერთი მხრივ ცდილობს იყოს მიუკერძოებელი, ფაქტობრივი, არატენდენციური – მეორე მხრივ, კი ნელ-ნელა სწავლობს მაყურებლის აზრის მიმართვას საჭირო მისამართით. პირველ რიგში, ტელევიზია ითვისებს კინომონტაჟის ტექნიკას: ინფორმაციური ცდომილება საკმაოდ გაბედული დიაპაზონით რეზონირებს იმის მიხედვით, თუ რომელი არხი, მაგნიტური ფირის რომელ კუთხეს ჩამოაჭრის. ინფორმაციის ამგვარი გზით გადამალვა, ხშირად საჭიროებასაც არ წარმოადგენს, თუ აღბეჭდილი ფაქტი იმდენად ნეიტრალურად არის მოცემული, რომ კონკრეტულად არაფერზე არ მეტყველებს. ასეთ შემთხვევაში, კი მასზე ნებისმიერი კომენტარის დადება შეიძლება.

მიუხედავად ამისა, ფაქტი მაინც ტელევიზიის უმთავრესი გამომსახველობითი შესაძლებლობაა, სტიმულია, რომლის მოსაპოვებლად და საჭიროებისამებრ გადმოსაცემად ტელევიზიამ სულ უფრო და უფრო მეტ ტექნიკურ სრულყოფას მიაღწია, ჩამოაყალიბა გადაღების სისტემა. ბუნებრივია, რომ ტელევიზიის შემოქმედებითი ინტერესების მიღმა აღმოჩნდა ყოველგვარი სიმბოლური, თუ მეტაფორული გამოხატვა, რომელთაც მის სამეტყველო ენაში, მხოლოდ არადამაჯერებლობა შემოჰქონდა. არ შეიძლება იმის უარყოფა, რომ კინოხელოვნებაც უშუალო ჭკრეტი საკენ, ერთგვარი სისადავის საკენ არის მიდრეკილი. ისიც ფაქტია, რომ კინორეჟისორი ზუსტი კონტროლის ქვეშ თუ არა, სტილით დაწესებული ზეგავლენის ფარგლებში მაინც აქ-





ცევს მაყურებლის აღქმასაც და მისი ღირებულებათა სპექტრის სათანადო მგრძობიარობასაც. კინო „დროში არ იწვის“, თუმცა ილუზიურად, სწორედ „ამ წუთს“ აღბეჭდავს, მაგრამ სურვილისამებრ, ნებისმიერ დროს შეუძლია თანმიმდევრობის დარღვევა. როგორი თვითმყოფადი, თავისთავზე მეტყველი და ურჩი არ უნდა იყოს ეს წამიერი კადრი, მაინც რეჟისორის დიქტატს ემორჩილება, დასახულ სიუჟეტურ ხაზს მიუერთდება და ფინალის გახსნას და გამართლებას მოემსახურება. უფრო მეტიც, ამ მხრივ, ფილმის ავტორებს განსაკუთრებული მზრუნველობა მართებთ, რომ შექმნილმა ფაქტმა მხოლოდ საკუთარი თავი არ წარმოადგინოს: იგი არსობრივად უნდა შედიოდეს დიალოგში ფილმის სხვა ნაწილებთან. ანუ, ტელერეჟისორისგან განსხვავებით, კინორეჟისორისთვის წარმოდგენილი რეალობა მხოლოდ საბაბი და საშუალებაა საკუთარი აზრის გამოსახატავად. ასევე კინომაყურებლისათვისაც ცნობილია, რომ გამოსახულებაში მნიშვნელობა უნდა ეძებოს და საჭირო შემთხვევაშიც კი არ კმაყოფილდება თავისთავადი კადრის უშუალო ჭკრეტით. კინოში ფაქტისა და ცოცხალი შემთხვევითობის მნიშვნელობა უფრო დიდია, ვიდრე მის წინამორბედ კლასიკურ ხელოვნებათა დარგებში, თუმცა, არსებითობის თვისობრიობა მხოლოდ ნაწილობრივ მიიღო. რაც შეეხება ტელევიზიას, მიუხედავად განვითარების ჯერ კიდევ ბუნდოვანი კონტურებისა, მკაფიოდ გამოხატავს, რომ კანონზომიერზე წინ, შემთხვევითობას აყენებს და ხელიდან არ გაუშვებს საშუალებას, რომ მისი დომინანტური მნიშვნელობა აღნიშნოს.

ტელევიზიისათვის შემთხვევითობა თვითკმარია, აბსურდული, მაგრამ უეჭველი ფაქტი. სატელევიზიო აზრი უშვებს მის თავისთავად არსებობას, უმიზეზოდ წარმოქმნის შესაძლებლობას, გარე არსებულთან შეუსაბამობას; აღნიშნავს, რომ მას შეუძლია გარშემო ყველაფრის შეცვლა, დაუგეგმავია, შეიძლება იყოს ტრაგიკულიც და კომიკურიც, სასურველიც და დამანგრეველიც.

ტელევიზია ტკბება და იძირება სენსაციებში, ნადირობს უცნაურ და დაუჯერებელ ამბებზე, ცდილობს, რომ ახალი ამბები გამოირჩეოდეს განსაკუთრებული მოულოდნელობებით, სპორტის მოყვარულებს ახარებს შემთხვევითობის სიურპრიზებით – გატანილი გოლების გან-



მეორეებით. ცდილობს თვითონვე წარმოქმნას შემთხვევითი სიტუაციები, პირდაპირი ეთერის მოულოდნელობები თუ ე.წ. „ფარული მერის“ ეფექტი, რომლის ცოცხალი კურიოზები ტელემაყურებელს, კარგად დადგმულ კომედიაზე ნაკლებად არ ამხიარულებს. რეალობასა და ვირტუალურ რეალობას შორის განსხვავება განსაკუთრებით მცირდება ტელე-თამაშებში, რომელში მონაწილეობის უფლება, ანუ ეკრანის პერსონაჟად ქცევის შანსი ნებისმიერ ტელემაყურებელს ეძლევა, რაც ამ ტიპის შოუს განსაკუთრებულად პოპულარულს ხდის. რამდენადაც მსგავსი გადაცემები შემთხვევითისა და მოულოდნელის სარისკო ალბათობას ატარებენ, იმდენად უფრო მიმზიდველად გამოიყურებიან ისინი ტელეეკრანისათვის.

მაგრამ ადამიანის ცნობიერება უძველესი წარსულიდან უარყოფს შემთხვევითობას, აკავშირებს მას აუცილებელ მიზეზობრიობასთან, ბედისწერის კანონზომიერებასთან. ხელოვნების ერთერთ ამოცანად სწორედ ის იქცა, რომ ახსნა მოეძებნა აუხსნელისათვის, დასაბუთებლად ჩარჩოებში წარმოედგინა იგი. ამიტომ გასაკვირიც არ არის, რომ ტელემაყურებელთა დიდი უმრავლესობა ის კატეგორია, რომელსაც კანონზომიერების მძაფრი მოთხოვნილება გააჩნია, რომლისთვისაც დეტერმინიზმიც ხსნაა აბსურდული და სახიფათო შემთხვევითობისაგან. დრო და დრო ტელევიზია თმობს მიზანშედეგობრივი სამყაროს სასარგებლოდ, რათა სტაბილურობის გარანტია მიანიჭოს – სამართლიანობის იდეებით აღჭურვილ მეოცნებე მაყურებელს, ყველას ვისაც აზრით გაჟღენთილი ილუზია უფრო ხიბლავს ვიდრე უაზრო, ღირებულებების გარეშე დარჩენილი რეალური ქაოსი. ამ პოზიციის უკიდურესი გამოხატულებაა ტელევიზიის წიაღში შობილი ე.წ. „საპნის ოპერა“.

მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ტელევიზია ამ მოთხოვნას ერთგვარი დაუდევრობით ეკიდება. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ მას სურს ხაზგასმით აღნიშნოს მსგავსი ხელოვნური სტრუქტურების არასერიოზული ხასიათი. თითქოს მას საკუთარ საქმედ არ მიიჩნევდეს და ყველანაირად ცდილობს მიაძგავსოს იგი კინოფილმს, რაც შეიძლება აღჭურვოს იგი კინოგამომსახველობითი ხერხებით. პირობითობა იმდენად აშკარაა, მსახიობები იმდენად გადაჭარბებით თამაშობენ, სიუ-





ჟეტი შეუნიღბავად წარმოდგენილი ზღაპრის მოტივების გროვას და უხარისხო გამოსახულებაში ყველაფერი ისე ლაპლაპებს და ბრჭყვიალებს, რომ აშკარად წინ გამოდის ფილმის სიყალბის იდეა! „საპნის ოპერას“ ტელევიზია როგორც წესი, წარმოადგენს საინფორმაციო გადაცემის მიმდებარედ, რათა მეტი დამაჯერებლობა მიანიჭოს „ცოცხალ სინამდვილეს“. ამას გარდა, ამ ხერხით, საკმაოდ უარეს სიტუაციაში გამოიყურება პოპულარული, უკვე ელიტარულად ქცეული ტელევიზიის „კონკურენტი“ კინემატოგრაფი. და მაინც, სერიული ტელევიზიის ის ახალი შესაძლებლობათაგანია, რაც არ გააჩნდა კინოს, რის გამოც იგი ვერასოდეს ვერ უტოლდებოდა ლიტერატურის მაშტაბურობას. რადგან ეკრანიზაციის ყოველი ფაქტი უპირველეს ყოვლისა, ხაზს უსვამდა დასანან, იძულებით კუპიურებს. ტელევიზიისათვის კი დიდი ფორმა პერსპექტივის სახით არის გადაშლილი.

უკანასკნელ წლებს თუ მივაღებთ თვალს, ნიშანდობლივად წარმოგვიდგება ტელეარხებზე სერიულების განსაკუთრებული მოზღვავეებისა და დამკვიდრების ფაქტი. ამას გარდა, აშკარაა საყოველთაო გატაცება! ზოგადად სერიული ფორმით და არა უბრალოდ გატაცება. უფრო ზუსტი იქნება თუ მას პრინციპს ვუწოდებთ. „სერიულობისადმი“ მიდრეკილება გამოიხატა არა მხოლოდ ზემოთ აღნიშნულ, გაუგონრად პოპულარულ, დაუსრულებელ „საპნის ოპერებში“, არამედ, სერიოზულ და საინტერესო სამეცნიერო-პოპულარულ, სასწავლო, მულტიპლიკაციურ, საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ, გასართობ თუ უამრავ სხვა სახეობებში. ამას გარდა, კიდევ უფრო მყარად დამკვიდრდა თვითონ ტელეგადაცემათა სერიულად დაგეგმარების ტრადიცია. წარმოიქმნა ცალკეული არხებისათვის დამახასიათებელი გადაცემათა ციკლები, რომელთაც მონიშნეს და შემოსაზღვრეს მაყურებელთა ინტერესთა სფეროები-, ასევე, მაყურებელზე ზემოქმედებისათვის გათვალისწინებული ინფორმაციული, თუ სარეკლამო „რგოლები“. საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ტელემაყურებლის ინტერესთა სფერო წინასწარ იგეგმება: კერძოდ, საეთერო დრო, ფაქტიურად მთლიანად ნაწილდება მუშა-ციკლებზე და არავითარი ადგილი აღარ რჩება „ცოცხალი შემთხვევითობისა“ და იმპროვიზაციისათვის.



ტელევიზიამ საკმაოდ ენერგიულად და მომგებიანად გაიაზრა უნი-  
კალური უნარი – იყოს დიდი, მთლიანი ფორმის, გლობალური, შეე-  
ხოს ყველაზე გრანდიოზულ თემებს და ამავე დროს არაფერს  
უშლიდეს ხელს, რომ იყოს ყველაზე დეტალური და დანაწევრებული.  
ანუ ერთის მხრივ იყოს ციკლური, როგორც, მთლიანობა და მეო-  
რეს მხრივ-ციკლური, როგორც ციკლებად დაშლილი, სიუჟეტის ნაწი-  
ლებად, თუ ცალკეული მოტივების ნაწილებით შემოფარგლული. ა-  
მის საშვალებას იძლევა აგრეთვე, ტელევიზორის მოხმარების განსა-  
კუთრებული მოხერხებულობა, რომლის ჩართვა მაყურებლის სურ-  
ვილზეა დამოკიდებული. ამიტომ, ტელევიზიაში იციან, რომ შეთან-  
ხმება უნდა მოხდეს სწორედ სახლში თავის ნებაზე მყოფ მაყურე-  
ბელთან, რომელსაც ხელში მართვის პულტი უჭირავს და ვერავინ  
აიძულებს ეკრანს უყუროს, თუ მას ეს არ სურს, ან დრო არ გააჩ-  
ნია საამისოდ.

სერიული ფორმის საფუძველს წარმოადგენს სავარაუდო შეთან-  
ხმება მაყურებელთან ცალკეული სერიის, თუ სხვა გადაცემის ოპტი-  
მალურ დროსთან დაკავშირებით – როგორც ერთგვარი დოზა ძალდა-  
უტანებელი ინტერესისა და დაუნანებელი დროისა. კინოფილმისგან  
განსხვავებით, სადაც მაყურებელთა ასეთი შეთანხმება ფორმის შემ-  
ჭიდროებას და კომპაქტურობას გულისხმობს, ტელეეკრანზე მნიშვნე-  
ლობას კარგავს: მსგავსი პირობითობა ტელეეკრანზე აუცილებელი  
აღარ არის, რადგან ტელემაყურებელს ფილმზე მრავალჯერადად  
დასწრება შეუძლია. ამის შედეგად, თხრობა აღარ იზღუდება დროში,  
არამედ ნაწევრდება სერიებად და ერთიანდება ციკლში.

მსგავსი ფორმა ტელევიზიისათვის იმდენად მოხერხებული გა-  
მოდგა, რომ „საპნის ოპერებში“ საბაბი, დროის რაც შეიძლება მე-  
ტად გასახანგრძლივებლად განზრახ იძებნება. ამის გარდა, სერიული  
ფორმა მოსახერხებელია კონტროლის თვალსაზრისითაც, რომ რამე  
გაუთვალისწინებელი „ჩავარდნა“ არ მოხდეს. ასევე მეტად მნიშვნე-  
ლოვანია ციკლური ფორმის ის უნარი, რომელიც მაყურებლის “დაპ-  
ყრობის” საშუალებას იძლევა დაგეგმილ “რიტუალში” ჩართვის  
გზით.



თანდათან ყალიბდება სერიალის ფორმა, როგორც არა უბრა-  
ლოდ-მოხერხებულ მომენტებზე დაჭრილი დიდი ფორმის ნაწარმოები-  
სა, არამედ გარკვეული წესით შეკრული ციკლისა, რომელიც თავის  
თავში „განვითარების“ შესატყვის ეტაპებს გულისხმობს. მასში ჩარ-  
თული მაყურებელი დასწრების სხვადასხვა ეტაპის გავლის შემდეგ  
ამგვარი „რიტუალის“ აქტიურ თანამოზიარედ, მის გამზიარებლად  
იქცევა. მიუხედავად აქტიური ჩართვისა (რასაც უშუალოდ ვაკვირ-  
დებით ყოველდღიურობაში), სერიალის დასრულების შემდეგ, მაყურე-  
ბელი სწრაფად ივიწყებს მას, ხოლო თამაშნარევი თანაგანცდის სა-  
ნაცვლოდ იღებს დაცულობის გრძნობას-ყოველგვარი უსიამოვნება  
დროებითია. ციკლურობა განამტკიცებს სტაბილურობის განწყობას,  
აწონასწორებს მაყურებლის დამოკიდებულებას რეალურ ცხოვრებას-  
თან. სტაბილურობის გრძნობის მართვა მასებზე ზეგავლენის ძლევა-  
მოსილ იარაღად იქცა.

მაგრამ სამყაროში შესაძლოა უეცრად ნამდვილი, მოულოდნელი  
კატასტროფა მოხდეს და ჩვენი სტაბილურობის შეგრძნება რეალური  
ძალებით დაინგრეს. ეს ნაკლებად შეიძლება იყოს რომელიმე შორე-  
ულ ქვეყანაში მომხდარი გამანადგურებელი ბუნებრივი მოვლენა, სად-  
ღაც შორეთში მიმდინარე ომი. ლაპარაკია ისეთ წარმოუდგენელ ფაქ-  
ტზე, რაც ჩვენ უშუალოდ გვეხება, რაც ხელშეუხებლად გვეჩვენება.  
ოთხმოცდაათიანი წლებიდან მოყოლებული ქართველი ტელემაყურებე-  
ლი სწორედ საინფორმაციო მაუწყებლობით იღებს ახალ-ახალ დარ-  
ტყმებს და ამ დარტყმების ატმოსფეროში ჩანართებით დაბალანსებულ  
სტაბილურობას. თუმცა, ამ ინფორმაციებს შორის განთავსებული ყო-  
ველგვარი – „ყველაფერი რიგზეა“ გარკვეულ უნდობლობასა და უი-  
მედობას იწვევს. რასაკვირველია ოპტიმისტური განწყობა არც ინ-  
ფორმაციის დამალვით და არც უსაფუძვლო-კარგი გუნება განწყობი-  
ლებით ვერ მიიღწევა. ეს მხოლოდ შინაგანი პროტესტის საფუძვე-  
ლი ხდება. ამრიგად, ჩნდება ახალი დამოკიდებულება, ახალი კონტექ-  
სტი ტელეეკრანზე დანახულის მიმართ, ანუ ყოფილი გამომსახველო-  
ბა განიცდის მეტამორფოზას, კარგავს ძველ ფუნქციას და მაყურე-  
ბელთან ახლებურ ურთიერთობაში შედის. კინოსგან განსხვავებით,  
სადაც მხატვრული სისიტემა სპეციფიკური პირობითობის წყალობით



უფრო მდგრადი და იზოლირებულია, ტელევიზია პასუხს აგებს სინამდვილეზე. ფაქტი და მოვლენა, რომელიც განეკუთვნება სინამდვილეს მონაწილეობს ტელე-მხატვრულ სისტემაში. მაგალითად, 2001 წლის 11 სექტემბრის მოვლენა: ტელევიზიამ მსოფლიოს არა მარტო აუწყა, არამედ დროში ზუსტად დაამთხვია და გლობალურ მასშტაბებში განავრცო ნიუ-იორკის „ტყუპების“ საშინელი ნგრევა. აქტის რეალურმა შემზარაობამ მსოფლიო დააყენა იმ გაოგნების წინაშე, რომ სამყაროში რაღაც შეიცვალა. დაიწყო გლობალიზაციის სწრაფი პროცესი, მრავალი ქვეყნის ბედი სრულიად გაურკვეველია, მრავალი ხალხი უპირობო არჩევანის წინაშე დგება. სტაბილურობის რღვევამ დაასრულა ერთი ციკლი, დაიწყო-ახალი.

ბუნებრივია, რომ ამგვარი მასშტაბის რადიკალური ცვლილებების შემდეგ, მაყურებელს მრავალი მოვლენის მიმართ ეცვლება აზრი, შეხედულება. ეკრანზე ნანახს იგი ახლებურად აფასებს, ახალი ელფერითა და ნიშნებით, ვიდრე აღნიშნულ მოვლენამდე. თუმცა, შეტყობინების მასალა—ფილმი, გადაცემა, და ა.შ. იგივე დარჩა. კონტექსტი შეიცვალა არა თვითონ შეტყობინებაში არამედ გარედან, მიმღების მხრიდან, თვითონ მაყურებელში. ანუ იგი ამ კერძო შემთხვევაში გამოიწვია, როგორც ვთქვით, სტაბილურობის რღვევის ფაქტმა, ანუ კონტექსტმა, რომელიც ტელევიზიამ თვითონვე შექმნა, როდესაც თავისი უწყებით ამ მოვლენის ყოვლის მომცველი დომინანტურობა დააფუძნა. რომლის მიმართ, ამიერიდან, სხვა დანარჩენ მოვლენათა ხარისხს, მასთან დაქვემდებარება განსაზღვრავს.

ამგვარად, ტელევიზიაში გასათვალისწინებელია კიდევ ერთი პრინციპი — აღქმის დრო. შესაძლოა ასე, თუ ისე იგი სხვა ხელოვნებათა სისტემაშიც იკავებს გარკვეულ ადგილს, მაგრამ ტელევიზიაში განსაკუთრებით თვალსაჩინოა: არა მხოლოდ შესრულების თანადროულობა, არამედ თვით შინაარსის იმავდროულობა. როგორი სინქრონულობითაც არ უნდა ხასიათდებოდეს კინოფილმი, სპექტაკლი, თუ სხვა-ისინი უკვე წინასწარ არიან განსაზღვრულები და წარსულს მიეკუთვნებიან. ჩვენს საკუთარ ცხოვრებაში, საკუთარ დროში და ღირებულებებში შემოჭრილი ტელევიზია კი ნაკლებად ზოგადი და დისტანციურია. ნაკლებადაა მიდრეკილი დასასრულისაკენ, უფრო პრო-



ცესუალურია, ვიდრე საბოლოოდ ფორმირებული. სერიალის ფორმა, როგორც პროცესის, ტელევიზიის მოხერხებული, ბუნებრივი ფორმა, სადაც როგორც ვთქვით მოქმედებს მხატვრული სახის გარეთ არსებული კონტექსტი, რომელიც მასალას თავისებურად უცვლის სახეს და საბოლოოდ აყალიბებს.

### შენიშვნები:

1. ტელევიზიას, თავის მხრივ, კვალში მიყვება კომპიუტერი, რომელიც ამ პრინციპს კიდევ უფრო აფართოებს. მაგალითად, ინტერნეტის გვერდებზე გაჩნდა კომპიუტერული შოუ – „კატა ინტერნეტში“, რომლის ცხოვრებას მუდმივად აკვირდება ოთახში დამონტაჟებული ვიდეოკამერა. დაინტერესებულ პირს, დროის ნებისმიერ მომენტში, შეუძლია ინტერნეტის მისამართზე მოიძიოს და იხილოს, რას აკეთებს ეს ფისუნია სწორედ დროის ამ მონაკვეთში. პროგრამის ავტორები იტყობინებიან, რომ მათი გვერდი წარმოუდგენელი პოპულარობით სარგებლობს.



## ON THE CROSSROADS OF A TELEVISION SERIAL, CINEMA AND TELEVISION IMAGE

There are a lot of common between language of cinematography and television, however essentially they create different systems. First of all it is necessary to note their different positions for perception of object.

For cinematography a reality is expression of idea of determined sense. And the television by itself draws a reality as the fact without any trying of comprehensions. Main principle of cinematography is the determined form. The cinematography subordinates full image of screen and essence of each subject. And the picture which remains without a context is excluded and cut out.

The television quite the contrary draws accident. Chance for television is the main artistic principle. It looks for sensations, but the essential part of the picture can be sometimes cut out. The chaotic multitude is the most important for it. It tries to show the oneness with respect to *Weltanschauung*.

Various conditions of presentation of cinema and television are caused by different forms of time: the organization of time of a film occurs reasoning from a determined time piece of a film-session. And it is given full 24 hour's volume of display.

As a result of it there were appeared partition forms which have serial character, for example: numerous display of news during day, cycles of transfers allotted in the same piece of time – political, scienti-





fic - popular, entertaining programs, advertising blocks, film-sessions, television serials, etc.

Television serials - represent such form where the general or distinctive qualities are bound, and cinematography's and TV. At the same time the border between television and cinematography is more clearly reflected.

Special oneness of each of them contrastly looks; riches of scenic speech due to the fact of consonance of languages and a low level of actor's skill. From its part and technical opportunities of television influence on developing of a cinema.

The television image becomes more and more convincing, in one's own way on the survives fluctuations, comprehension of accident, etc. Shown the film on the telescreen on the one hand loses a good quality of showing, but on the other hand television expands his outlook and creates a new context.

The telecontext is made up as a result of cycles of transfers with which on the supplements and is perfect on new give the spectator a film.

რეცენზენტები:

ირინე კუჭუხიძე  
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,  
პროფესორი.

მაია ლევანიძე  
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი.



## „სამოსიანელთა“ სუბიექტურ ღინამიური კინოსამყარო

„მე მსურდა, შექმენა ფილმი ადამიანის მრავალფეროვან სამყაროზე, მეჩვენებინა იგი სხვადასხვა რაკურსით: ფიზიკური თუ სულიერი, წარმოსახვითა თუ წინათგრძნობით. მსურდა ქაოტური, ურთიერთგამომრიცხავი საზოგადოებიდან წარმოჩენილიყო პიროვნება თავისი მრავალფეროვნებითა და სირთულეებით(1). ეს ფრაზა ფედერიკო ფელინიმა „8 1/2“-ს მიუძღვნა, ფილმს, რომელმაც სრულიად ახალ პლასტში წარმოაჩინა კინოენის, გამოსახულების შესაძლებლობები, გაიზიარა რა მან „ახალი რომანისა“ თუ „ინტელექტუალური პროზის“ პრინციპები, კონსტრუქცია, მოგვცა მოაზროვნე გამოსახულება. ისევე, როგორც ამ მიმართულების მწერლები: ჯოისი, პრუსტი, ვულფი და სხვები, ფელინიც მიმართავდა გმირის არაცნობიერ სამყაროს, არაცნობიერ ძალებსა თუ იმპულსებს, მათი ურთიერთქმედების შესაძლო ვარიანტებს თუ კანონზომიერებებს. გუიდოს მოგზაურობა საკუთარ განცდებსა თუ ფიქრებში, ოცნებებსა თუ სიზმრებში, რეალობასა თუ ირეალობას შორის შლიდა ზღვარს, ქმნიდა ახალ დროით-სივრცეს, აყალიბებდა შემოქმედის ფსიქოლოგიურად სრულყოფილ პროტრეტს. გონებაში დაღეჭილი მოვლენები უსისტემოდ განიფინებოდა აწმყოში და მასზე აქტიურად ზემოქმედებდა. მარსელ პრუსტი წერდა: „წარსულის წუთები, სწორედ იმ საგნებშია შეყუჟული, რომელშიც გონებას სულაც არ უცდია მათი განსახიერება“(2). სწორედ, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალები, სულიერი განცდები ქმნიან ასოციაციურ ჯაჭვს და იქცევიან გუიდის შემოქმედების ძირითად მუხტად, იმპულსად. „8 1/2“-ის ფრაგმენტული, დისკრეტული ფორმა აქტიურად დაუპირისპირდა კლასიკურ ფორმებს. ფილმში ფელინი იყენებს ამ პერიოდის კინოში არსებული ტექნიკური შესაძლებლობების მრავალფეროვან სპექტრს: ტრეველინგებს, მკვეთრ, მოულოდნელ რაკურსებს, უჩვეულო პანორამებს და სხვა. ანუ გამოსახულება ძალზედ სუბიექტური ხდება. ამგვარად, „ინტელექტუალური პროზის“



ზეგავლენით ეკრანზე მნიშვნელობა ენიჭება არა მხოლოდ სიუჟეტს, არამედ ფორმას, არა მხოლოდ „რას“, არამედ „როგორ?“.

50-იანი წლებიდან მსოფლიო კინოში, შეინიშნება მიმართულება ახალი მძაფრი აფეთქება. წარმომადგენელთა მსოფლმხედველობა, მანიფესტები მკვეთრად ცვლის დამოკიდებულებას, როგორც ხელოვნების ფორმების, ასევე ცხოვრებისეული მოვლენებისადმი. შესაძლოა, ვიფიქროთ, რომ 50-60-იან წლებში დაწყებული პროცესი ლოგიკური შედეგია, როგორც ხელოვნებაში, ასე მსოფლიოში მიმდინარე რთული პოლიტიკური თუ სოციალური მოვლენებისა. ტოტალიტარურმა რეჟიმმა, პიროვნების ნიველირებისა და მასების უტილიტარიზმის პროცესმა, შემდგომ ეტაპზე მნიშვნელოვნად აამაღლა პიროვნების როლი მოვლენათა განვითარებაში. პომპეზური მასობრივი გამომსახველობითი ფორმები კი ეკრანზე შეცვალა სადა, „მარტივმა“ რეალობამ. მაგ: იგივე „ნეორეალიზმი“, რომელმაც ეკრანებზე აქტიურად მოიტანა ყველაზე დაბალი, სოციალურ-იერარქიული ფენის ცხოვრება. ომი განიხილებოდა კონკრეტული ადამიანის თვალსაწიერიდან. უფრო შორს წავიდა „ახალი ტალღა“, რომელმაც ინდივიდში, პიროვნებაში განსჭვრიტა სამყარო, რეალობის განვითარების კანონზომიერებანი. მიუხედავად მიმართულებათა სიჭრელისა, თუ გადავხედავთ კინოს ისტორიას, ვნახავთ, რომ ჩარჩოში მოქცეული ერთი სტილის თეორია დიდხანს არ არსებობს. მიმდინარეობიდან აქტიურად წარმოიქმნება: რეჟისორი-ავტორი-სტილი. ამგვარად, 70-იანი წლების „საავტორო კინო“ რაზან შედეგია 60-იანი წლების „სიჭრელის“, ხასიათდება ჟანრულ-სტილური მრავალფეროვნებებით, დახვეწილი გამოსახულებით, ასახვის პრინციპთა სინთეზურობით.

ფედერიკო ფელინის „8 1/2“-ის გვერდით ეკრანებზე გაჩნდა ისეთი ფილმები, როგორიცაა: ტრიუფოს „400 დარტყმა“, გოდარის „უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე“, ვისკონტის „როკო და მისი ძმები“, ანტონიონის „ლამე“, ბუნუელის „ნაზარინი“ და სხვა, რომლებმაც „ნეორეალიზმის“ ქრონიკალური სტილი ახალი რეალისტური ფორმებით შეცვალეს. ადამიანი აღიქმებოდა არა როგორც სოციალური ელემენტი, არამედ როგორც „ჰომო საპიენს“, რომელიც უზარმაზარ, მისთვის გაუგებარ, შეუცნობად სამყაროში მარტოდ-მარტო, ღმერთი-



საგან მივიწყებული სულიერ კრიზის განიცდიდა. „ეგზისტენციალური კრიზისი“ გახდა ის ძირითადი თემა, რომელიც ამოძრავებდა, როგორც კინემატოგრაფს, ისე ხელოვნების სხვა დარგებს და ღვრავდა 60-70-იან წლების კინოგამოსახულების რაობას. „საავტორო კინემატოგრაფიის“ პარალელურად „კონტრკულტურის“, „მასობრივი კინემატოგრაფიის“ ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესი ერთგვარად ანაწევრებს მას. ე.წ. „ელიტარული კინემატოგრაფიის“ მედიტაციური თხრობის რიტმი, სამყაროს „ჭვრეტით“ აღქმა, ინტელექტუალიზმი განსხვავდებოდა „მასობრივი კინოს“ მსუბუქ განწყობისაგან, აქტიური რიტმის მჭახე სანახაობრიობისაგან. თუ ერთი მაყურებელისგან მოითხოვდა მოვლენათა ჭვრეტით აღქმას, აზროვნებასა და ფიქრს, მეორე ეყრდნობოდა გრძნობათა სამყაროს. თუ ერთი მხრივ მასობრივი კინემატოგრაფი ახდენდა არსებული, აღიარებული ფორმების ნიველირებას, მათ ტიპიზაციას, ის ამავე დროს ერთგვარ ბიძგსაც აძლევდა „ელიტარული კინემატოგრაფიის“ განვითარებას. მგვარად, ურთიერთზეგავლენის რთული პროცესით ჩამოყალიბდა განსხვავებული ესთეტიური კატეგორიები, ჟანრულ-სტილური სისტემები, ასახვის ფორმები.

„ახალი კინემატოგრაფიის“ განვითარების პროცესში აქტიურად შეინიშნება, როგორც რეალისტური, ასე ფორმაშემოქმედებითი ტენდენციები. მათ საფუძველში კი შესაძლებელია შევნიშნოთ კრიტიკოს ანდრე ბაზენის თეორიული მოსაზრებები. როგორც ცნობილია ანდრე ბაზენი კინემატოგრაფის ძირითად ესთეტიკურ მიზნად რეალობის გახსნას მიიჩნევს და თვლის, რომ კინემატოგრაფი მოვლენას, ფაქტს ამაგრებს დროში, ახდენს მის „მუმიფიცირებას“. „ახალი შინაარსი მოითხოვს ახალ ფორმას“ (3) – ანდრე ბაზენი მათ „ანალიტიკურს“ ანუ „დრამატულს“ უწოდებს. კინოენის განვითარების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ეტაპად კი სიღრმისეულ მიზანსცენას მიიჩნევს. მან შეცვალა როგორც, სტრუქტურა, ასევე სანახაობის მნიშვნელობა და ხარისხი. „კადრში ასახული სიღრმისეული სივრცის მეშვეობით, მაყურებელი ხვდება რეალურ სივრცესთან მიახლოებულ მდგომარეობაში. ამიტომ შესაძლებელია აღვნიშნოთ, რომ კადრის შინაარსისგან დამოუკიდებლად მისი სტრუქტურა ხდება უფრო რეალისტური. ამავე



დროს მაყურებელი დგება აუცილებლობის წინაშე, დაიკავოს ფსიქო-  
ლოგიურად აქტიური პოზიცია. თუ ანალიტიკური მონტაჟის დროს  
მაყურებელი მხოლოდ მიჰყვება გიდ-რეჟისორს, რომელიც მის მაგივ-  
რად აკეთებს არჩევანს და პიროვნული აქტივობა ქვეითდება, ამ შემ-  
თხვევაში ნაწილობრივ მაყურებლის პირად ნებასა და აქტივობაზეა  
დამოკიდებული გამოსახულების მნიშვნელობა“(4). ამგვარად, ტექნი-  
კური პროგრესი საშუალებას იძლევა, უფრო მოაზროვნე გახდეს მა-  
ყურებელიცა და ეკრანიც. „მონტაჟური“ კინომატოგრაფის შემდგომ  
გამოსახულება მონტაჟურად მარტივდება, თუმცა პანორამულად  
რთული, სივრცობრივად მრავალპლანიანი, კოდურ-ნიშნობრივი ხდება,  
რთულდება ასახვის დინამიური ფორმებიც.

განახლების პროცესი შეეხო გამომსახველობითი საშუალებე-  
ბის თითქმის ყველა სფეროს. გამოსახულება დაუახლოვდა ადამიანის  
მიერ სამყაროს ბუნებრივ აღქმას. ახალი ტიპის მსუბუქი, მცირეგაბა-  
რიტიანი კამერის მხატვრულ კინოში გამოყენებამ (როგორც ცნობი-  
ლია, თავდაპირველად ის ქრონიკაში გამოიყენებოდა) მოიტანა ურთუ-  
ლესი პანორამები, უჩვეულო რაკურსები. აქტიურად გამოიყენებოდა  
ისეთი ხერხები როგორიცაა: კამერის სწრაფი დახვევა („ოტიეზდი“),  
კამერის სწრაფი მიახლოება („ნაიეზდი“), კამერის გააქტიურებას კი  
მოჰყვა განსაკუთრებული ცვლილებები კომპოზიციაში, რომელიც  
სტატიკური ფორმიდან გარდაიქმნა აქტიურ ფორმად. გაჩნდა ნახევ-  
რადკომპოზიციური კადრები, სადაც მონტაჟი თვით გადაღების პრო-  
ცესში წარმოიშვებოდა. ზემგრძნობიარე ფირმა კი ეკრანზე მოიტანა  
შუქ-ჩრდილის სიმკვეთრე. პირველად ამ ეტაპზე ერთ-ერთ მნიშვნე-  
ლოვან აღმოჩენად იქცა ოპერატორ რაულ კუტარის მიერ გამოყენე-  
ბული „ამრეკლავი სინათლე“ („отражённый свет“). იგი იძლეოდა  
ეკრანზე სიბრტყობრივ, უჩრდილო გამოსახულებას. ეს სიახლე გადა-  
საღებ მოედანზე იძლეოდა მეტ თავისუფლებას, როგორც მსახიობე-  
ბისთვის, ასევე კამერისთვის. „ამრეკლავი“ „აქვარიუმის განათება“  
აღარ ქმნიდა სინათლის ბარიერთა მთელ სისტემას, როგორც 40-იან  
წლებში, როცა ოპერატორები ურთულეს განათების სისტემას ქმნიდ-  
ნენ. ეს იყო გარდამავალი ეტაპი შუქ-ჩრდილის ესთეტიკიდან უჩრდი-  
ლო ესთეტიკაზე. შეიქმნა ობიექტივთა მრავალფეროვნება, იქნებოდა



ეს ფართოფოკუსიანი თუ სუპერმგრძობელობითი. ამ სიახლეთა  
ლობით ოპერატორი უფრო აქტიური, შემოქმედებითი გახდა.

სუბიექტური კამერის გააქტიურების პერიოდში კინომცოდნე  
სერგეი გინზბურგი აყალიბებს „თანადასწრების ეფექტის“ თეორიას.  
„თანადასწრების ეფექტი“ – აღნიშნავს იგი – წარმოიქმნება არა მხო-  
ლოდ გამოსახულების ფოტოგრაფიული ბუნებიდან, არამედ მაყურებ-  
ლის ჩართვით კინემატოგრაფიულ დროსა და სივრცეში. ის განპირო-  
ბებულია გამოსახულების ცვალებადობით, ხედების სიდიდით, მათი  
მონაცვლეობით. კინემატოგრაფის ფოტოგრაფიულ ბუნებასთან ერთად,  
სწორედ დასწრების ეფექტი ქმნის რეალობის ილუზიას (5). ამგვარ-  
ად, „დასწრების ეფექტის“ წარმოშობით მაყურებელი იგივდება კი-  
ნოაპარატის მოძრაობასთან ანუ ხდება კინოაპარატის ხედვის გაადა-  
მიანურება. კამერას ეკრანზე შემოაქვს, როგორც სულიერი მდგომარე-  
ობა, ასევე საერთო ატმოსფერო, ინტონაცია. მაგალითად, შეიძლება  
გავიხსენოთ ტრიუფოს ფილმი „400 დარტყმა“ დეკას კამერა აღ-  
წერს რა ანტუანის ყოველდღიურ ცხოვრებას, ერთგვარი პულსაციით  
ცდილობს გარემოს შემოტანას მის სამყაროში, მისი პერსონაჟისადმი  
მიჯაჭვულობა წამიერად ირღვევა და ისევ საწყისს მდგომარეობას  
უბრუნდება, რაც კადრში ქმნის უკიდურესად დამთრგუნველ, შეზღუ-  
დულ ატმოსფეროს. დეკა ფილმში ერიდება სუბიექტური კამერის აქ-  
ტიურ გამოყენებას, გარდა ბოლო კადრისა. ანტუანი ცდილობს, გა-  
არღვიოს ყოფის აუტანელი ერთფეროვნება, გაუსაძლისობა. კამერა  
რაღაც მომენტში შორდება ზღვისკენ გაქცეულ ბავშვს, სივრცეში  
აიჭრება, 180<sup>0</sup>-ით შემოტრიალდება და მთელი სიცხადით გვიჩვენებს  
ანტუანის მიერ დანახულ, მის წინაშე გადაშლილ უსასრულო სივ-  
რცეს. ანტუანი მარტო რჩება უსასრულობასთან, მშვენიერებასთან,  
ცხოვრებასთან. ამ მომენტში ზეცაში აჭრილი კამერა ემსგავსება მისი  
„სულის ყივილს“, როგორც ჰერმან ჰესეს „ადამიანში“ ზინკლაირის  
მიერ დახატული, კვერცხიდან ამოხეთქილი მიმინო სიმბოლოა დოგ-  
მებისაგან, ადამიანთა სიძულვილით ჩაკეტილი, დატყვევებული სულის  
განთავისუფლებისა. იგი მძლავრი ენერგიით ამოხეთქილი მისსავე  
მსგავსს, ტოლს ეძებს ანუ იბადება პიროვნება, ინდივიდი.





საბჭოთა კინემატოგრაფში, მსოფლიო კინოში არსებულ ნოვატორულ ძიებებს ფრთხილად შეხვდნენ. ხელის კამერით, „სპონტანურად“ გადაღებული კადრების ავტორები არაპროფესიონალიზმში დადანაშაულებს. ერთი მხრივ, მსგავსი დამოკიდებულება შესაძლოა, გამოწვეული იყო იმ პოლიტიკური სიტუაციით, რომელიც საბჭოთა კავშირში არსებობდა. „ტოტალიტარული რეჟიმის“ შემდგომ „ოტტეპელის“ პირობითი თავისუფლება არ იძლეოდა ხელოვნების სრული განთავისუფლების საშუალებას, მეორე მხრივ კი 40-50-იანი წლების იდეოლოგიური კინემატოგრაფის ერთგვარი „მითოლოგიური სამყაროს“ სტაბილური გამომსახველობითი რიგი, მოქმედების გარემოს აბსტრაგირების ტენდენცია, ბუნდოვანება, მასობრივი, მონუმენტური ფორმებისკენ მიდრეკილება დისონანს ქმნიდა „მიწიერ“ რეალისტურ სამყაროსთან. იგი უთუოდ „ზედმეტად“, ჭეშმარიტად გამოიყურებოდა. 50-60 წლების დასაწყისში, კრიტიკოსები აღნიშნავენ საბჭოთა კინოში არსებულ ახალ ტენდენციას, რომელსაც მოგვიანებით „წვრილმანთა ბუნტი“ უწოდეს. ეკრანზე გამეფებულმა „წვრილმანებმა“ შექმნეს დამოუკიდებელი აზრობრივი სფერო, რაც იძლეოდა ერთგვარ პოეტურ ინტონაციას. ეკრანებზე დეტალი, კადრის შემადგენელი „ელემენტები“, „მოლეკულები“ აზრობრივად მეტად აგრესიულნი და აქტიურნი გახდნენ ვიდრე მანამდე. გარკვეული სირთულეების მიუხედავად, განახლების პროცესი საბჭოთა კინოში თავისთავად დაიწყო. გაჩნდა „ახალი კინემატოგრაფის“ ფილმები, რომლებმაც ახალი ერის დასაწყისი აღნიშნეს. მათ შორის მკვეთრად გამოირჩეოდა მიხეილ კალატოზიშვილის „მიფრინავენ წეროები“. სწორედ იგი იქცა ერთგვარ ქრესტომათიულ ნაწარმოებად. ლევ ანინსკი წერდა: „წეროებში“ ოპერატორის მუშაობა სახელმძღვანელოებში აღინიშნებოდა. ცოცხალი კამერა, კატასტროფული რაკურსები, დინამიური და მორბენალი კომპოზიცია, რიტმი, რომელიც მოდიოდა არა კადრიდან, არამედ მთლიანად სცენიდან ანუ კადრების ცვალებადობიდან“ (6) თუ ერთი მხრივ „მიფრინავენ წეროებმა“ ეკრანზე მოიტანა სოციალურ-მორალური, ზნეობრივი პრობლემები, ომი გაიაზრა გლობალურად, როგორც არაბუნებრივი პროცესი, რომელიც ანგრევს პიროვნებას, არღვევს ბუნების განვითარების კანონზომიერებას, მეორე მხრივ შექ-





მნა ახალი გამომსახველობითი რიგი: აქტიური, მოაზროვნე, ავტორული სეული პოზიციის მატარებელი. თუ გადავხედავთ მიხეილ კალატოზიშვილის შემოქმედებას და განსაკუთრებით „ჯიმ შვანთეს“, შესაძლოა, ვიფიქროთ, რომ სამყაროს დინამიკური აღქმა, კამერის მეშვეობით აზრის გამოსახატავად ზუსტი ფორმებისა თუ ხერხების მოძიება, ემოციურობა, რიტმულობა, გმირთა ფსიქოლოგიური დახასიათება შუქ-ჩრდილის მეშვეობით, მეტადაა ნიშანდობლივი თვით კალატოზიშვილისათვის. „ჯიმ შვანთესა“ და „მიფრინავენ წეროებშიც“ შესაძლებელია, აღმოვაჩინოთ კამერის გამოყენების ერთნაირი, მსგავსი ხერხები. მაგალითად, კამერის წრიული მოძრაობა „სახნავის სცენაში“, სადაც ქალის მტანჯველი შრომის შედეგად ტრიალდება კოშკები და „ბორისის სიკვდილის სცენა“, როდესაც კამერა ალვის ხეების დატრიალებით გვამცნობს ბორისის უკანასკნელ განცდებს, მისი სიკვდილის ფაქტს. ამგვარად, მიხეილ კალატოზიშვილის და სერგეი ურუსევსკის აქტიურმა ასახვის პრინციპმა, ტექნიკის უბადლო ცოდნამ და გამოყენებამ, ერთგვარმა „გამომგონებელურმა“ დამოკიდებულებამ უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა საბჭოთა საოპერატორო სკოლის განვითარებაზე. მან ეკრანებზე წარმოქმნა შაბლონების შტამპების, მთელი სისტემა. მაგალითად შეიძლება გავიხსენოთ „კიბეების სცენა“. ვერონიკა და ბორისი სახლისკენ მირბიან, სადარბაზოს კიბეებზე მათი ხალისიანი „თამაში“. ანცობისათვის განწყობილია კამერაც. ის სულსწრაფი ბავშვივით ხან წინ უსწრებს შეყვარებულებს, ხან კი უკან ჩამორჩება, რათა გარედან ადევნოს თვალი. კიბის ხაზობრივი დინამიკა, აქტიური რიტმი, კამერის მსუბუქი მოძრაობა ქმნის სიხარულისა და სილალის მძაფრ შეგრძნებას. კამერის მოძრაობა წარმოაჩენს გმირთა სულიერ აღმაფრენას, აღტაცებას სიცოცხლისა და სიყვარულისადმი – წარმოიქმნება თანაგანცდის ეფექტი. კიბეების ხაზობრივი დინამიკა, მასზე ბავშვებივით მოთამაშე მოზრდილები, უკვე სხვადასხვა „რაკურსით“ გაჩნდა, როგორც რუსულ, ისე ქართულ კინემატოგრაფიაშიც. ფაქტობრივად, თუ გადავხედავთ ამ პერიოდის ქართულ კინემატოგრაფს, ვნახავთ, რომ გიორგი შენგელიას „ალავერდობა“ არის ერთადერთი სრულყოფილი ნიმუში, სადაც კამერა, მისი დინამიურობა, რიტმულობა, აქტიურად იტვირთავს ავ-



ტორისეული პოზიციის, გმირის სულიერი განწყობის გადმოცემის ფუნქციას.

გიორგი შენგელაიამ „ალავერდობა“ გურამ რჩეულიშვილის ამავე სახელწოდების ნოველის მიხედვით შექმნა. კამერის აქტივობა ორგანულად შეერწყა გურამ რჩეულიშვილისთვის დამახასიათებელ ბარღვიან, აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიციის მქონე, დოკუმენტური წერის მანერას. ნოველის მოკლე ფორმა კი მოითხოვდა გამომსახველობითი ფრაზების ლაკონურობასა და სისხარტეს.

„წელს მთელი გაზაფხული წვიმდა, წვიმდა მთელი ზაფხულიც. ქუჩაში ყველას საწვიმრები და მსუბუქი პალტოები ეცვა. ყველა გამოდარებას ელოდა, მაგრამ სექტემბერში უფრო მოუმატა სუსხმა. მხოლოდ საქართველოში პირველად ჩამოსულებს ეცვათ თეთრი პერანგები. თმაგაშლილები, გალუმპულები დადიოდნენ და თავს იწონებდნენ. აქ გაცილებით კარგი ამინდია და ჩამოსულებიც უბრალოდ არ უჯერებენ ამინდს“ (7). უცხოელის თვალთ დანახული სამყარო, ზმირად, საზოგადოების საკუთრება ხდება. ბუნებას მოწყვეტილი ადამიანები კი საკუთარ ფესვებთან კარგავენ კავშირს. გურამ რჩეულიშვილის შესავალ ნაწილში შემოაქვს პასაჟი საგაზეთო სტატიიდან: „წინანდელმა რელიგიურმა დღესასწაულებმა დაკარგეს თავისი პირვანდელი მნიშვნელობა და ახლა იქცნენ ლოთობის, უსაქმურობის, ზანმოკლე შფოთისა და დროსტარების ადგილა“ (8). რჩეულიშვილის გურამი ის გმირია, რომელიც ცდილობს, აღადგინოს დაკარგული ერთიანობა, ბუნებრივი, სულიერი ჰარმონია. ირწმუნოს და განსაჯოს. სწორედ ამიტომ მიემგზავრება ის ალავერდში, მოსავლის დაბინავების დღესასწაულზე, როდესაც თვალნათლივ ჩანს შრომის შედეგი. ალავერდის დღესასწაულზე გურამიც მოვლენათა ანალიზის, დასკვნის გასაკეთებლად მიდის. გურამი დასაწყისში ემსგავსება ჯიუტ უცხოელს, რომელსაც არ სურს შეეგუოს ბუნებაში მიმდინარე ბუნებრივ ცვლილებებს. მასში ჩამჯდარი სტერეოტიპი უფრო ძლიერია იმაზე, რაც რეალურად არსებობს. სწორედ ამიტომ რჩება მისი თვალთახედვის მიღმა მორწმუნე, ტრადიციათა დამცველი გლეხების ჯგუფი. ამ მომენტში გურამის მიერ ისინი პასიურ ჯგუფად აღიქმება, რომელიც „ამინდს“ ვერ ქმნის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. თუმცაღა მოგვი-



ნებით, სწორედ მათი მეშვეობით, „ალავერდის“ გუმბათზე მარტო დარჩენილი გურამისთვის ნათელი ხდება: „რომ ვნების სიმძაფრე ნებაშია და არა აშენებულთ ტკობაში“ (9). გუმბათზე გავლით თითქოს და აღდგება კავშირი ბუნებასთან, კოსმოსთან, წარსულთან: „საიდან მოდის ეს სიცოცხლის უნარიანობა და პასუხობს, ის თვითონ ჩვენშია, ის თვითონ ხალხშია, მაგრამ აქ ზოგიერთები დაბნეულან და ვეღარ გრძნობენ შემოქმედის ნამდვილ სიამოვნებას, სიამოვნებას შრომისა“ (10).

გიორგი შენგელაია „ალავერდობაში“ ცდილობს, ზუსტად შეინარჩუნოს ნოველის ტემპო-რიტმი, დაიცვას „ფიქრის“ ფორმა. „ალავერდობის“ სამყარო (ოპერატორი ალექსანდრე რეხვიაშვილი) მდიდარია ეფექტური გამომსახველობით, მძლავრი გრაფიკული მოხაზულობით, ნახატის „სიმკვრივით“, რაშიც იკითხება შინაგანი ენერგია. „ალავერდობაში“ მკვეთრად შეინიშნება მხატვარ გიორგი ოჩიაურის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი ასახვის ლაკონური, ეპიკური ფორმები, რაც ხელს უწყობს აზრის მოწოდების სისხარტეს.

მოხრიოკებულ ველზე დაყოფილი, ადგილმონიშნული ადამიანები წარმართული „მსხვერპლთშეწირვის“ რიტუალთა არიან დაკავებულნი, რითაც თითქოს აქუცმაცებენ, ყოფენ გარემოს, ირღვევა მთლიანობა, ურთიერთობები, სწორედ ამ მოზაიკურ სიჭრელეში, მოქმედებათა ქაოტურობაში გურამი ცდილობს გარკვეული ერთიანობის, საერთოს მოძებნას. კამერა-გმირი (სუბიექტური კამერა) დაეძებს, დაძრწის, შემთხვევით იჭერს ველზე მოფუსფუსე სახეებს. გლეხის ალაჟღაჟებული სახე, თითქოს და შემთხვევით, აღმოჩნდება „ობიექტივი თვალის“ ინტერესის სფეროში, ერთი წამით გაიელვებს და გადაიზრდება საერთო ხედში, თუმცა ისევ სწრაფად შორდება მას, ახალი სახის, გმირის ძიებაში. გაუთვითცნობიერებლად, მექანიკურად მემკვიდრეობით მიღებული რიტუალური მოქმედება ქაოტურობას წარმოშობს. პორტრეტთა და პატარა გარდამავალ სცენათა აქტიური მონაცვლეობით იქმნება საზოგადოების საერთო, ზოგადი სახე. კადრის უკანა ხედზე, მდიდრულად აზიდულა ალავერდის ეკლესია, რომლის ძირშიც მოკალათებულან მუსიკოსები, ისინი ღიმილით გასცქერიან პორიზონტზე ალავერდის ეკლესიას; თითქოს და მიზიდული,





ხელგაშლილ მოცეკვავეს. ის მთელი ტანით კვეთს სივრცის ნაწილს. ეკლესია და ადამიანი, წარსული და მომავალი ერთ სივრცეში მოთავსებული ჰარმონიულ ერთიანობას ქმნის. თუმცა ეს მდგომარეობაც წამიერია, დროებითია. რაღაც მომენტში გაიელვებს და ქრება. ყოველგვარი მცდელობა წამოიწყონ რაიმე ახალი, მალევე ბლანტ ერთფეროვნებაში გადაიზრდება. ფილმში მკვეთრად გაიჟღერებს ადამიანის რელიგიისგან გაუცხოების თემა. ოპერატორი ალექსანდრე რეხვიაშვილის მიერ დოკუმენტური კინოსათვის ნიშანდობლივი რეპორტაჟული კამერის გამოყენებით იქმნება ქრონიკის ეფექტი. აქვე უნდა აღინიშნოს, თუკი „ალავერდობის“ აქტიური რიტმი, კამერით ავტორისეული პოზიციის, თხრობის აწყობა არ იქცა ორგანულ ნიშნად ქართული კინემატოგრაფიისთვის, მან საფუძველი ჩაუყარა ლაკონურ, გარდამავალ, დაუსრულებელ კონსტრუქციას, დაუსრულებელ სტრუქტურას. თუ „ალავერდობაში“ იგი ქმნის დაძაბულ, ნერვიულ რიტმს, ატმოსფეროს, იგივე შეიძლება ითქვას ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაზე, კამერის პანორამულობით, მშვიდი რიტმით, იქმნება ჰაეროვანი ატმოსფერო, მსუბუქი ინტონაცია. „ალავერდობის“ კულმინაციად მოიაზრება სცენა – „გურამის პროტესტი“. შავ ცხენზე ამხედრებული გურამი, მშვილდისარივით გააპობს გაშლილ სივრცეს, ჰორიზონტს. ბრბოში შეჭრით სივრცე იკუმშება, „ითხიპნება“, უსახურ ფონად გარდაიქმნება. თითქოს და გურამის გონებაშიც იშლება მანამდე ნანახი თუ განცდილი. იგი ემიჯნება, ეყოფა საზოგადოებას, იმ გამეფებულ სტერეოტიპებს, დაკნინებულ ტრადიციებს, ყოფას. მისი იმპულსური საქციელი ადამიანის შინაგანი ბუნტის აქტიურ გამოხატულებად იქცევა. წამით ირინდება ადამიანიცა და ბუნებაც, თითქოს აღსდგება კავშირი მათ შორის. სტატიკურ პროტრეტთა რიტმული მონაცვლეობით იქმნება დაძაბულობა. შინაგანი ენერგია, რომელიც თითოეულ სახე-გმირში აისახება და მთელი ძალით გუმბათზე „აგდებს“ გურამს... ხელის ცეცებით, გუმბათისაკენ გაკვლეული გზა-სიბნელის უეცარი გაციისკროვნება, გურამის გონებაში აზრის გასხივოსნებად აღიქმება. სწორედ ამ მომენტში იგი მზადაა ეზიაროს მარადიულობას, შეიცნოს, აღიქვას იგი. ქვედა რაკურსით გადაღებული ეკლესია, მთლიანად ავსებს კადრს, გუმბათზე მარტოდ-მარტო დარჩენილი გუ-



რამი შავ ლაქად აღიქმება. აქ, ცასა და დედამიწას შორის, მისთვის ნათელი ხდება, რომ სწორედ ერთი შეხედვით, უბრალო, რწმუნად კარგული ადამიანები იტყვენ თავიანთ თავში წარსულსაც და მომავალსაც. გიორგი ოჩიაურის გრაფიკული ნამუშევრისათვის დამახასიათებელი სილუეტური გამოსახულება კი ქმნის მარადიულობას, სამყაროს განუსაზღვრელობის შეგრძნებას.

### შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. Федерико Фелини. "Фелини о Фелини". М. 1988, с. 186.
2. მარსელ პრუსტი. წიგნის კითხვა, თბ., 1993, გვ. 93.
3. Андре базен. "Что такое кино?". М. 1972, с. 87.
4. იქვე. გვ. 93.
5. Сергей Гизбург. "Очерки теории кино", М. 1974, с. 14.
6. Лев Анински. "Шестнидесятники и мы", М. 1991, с. 35.
7. გურამ რჩეულიშვილი. „სად გაექცევი ზამთრის ღამეს“, კრებული. „ალავერდობა“. თბ., 1985. გვ. 385.
8. გურამ რჩეულიშვილი. „სად გაექცევი ზამთრის ღამეს“, კრებული. „ალავერდობა“. თბ., 1985.
9. გურამ რჩეულიშვილი. „სად გაექცევი ზამთრის ღამეს“, კრებული. „ალავერდობა“. თბ., 1985. გვ. 395.
10. იქვე, გვ. 3.



## THE SUBJECTIVE, DYNAMIC CINEMA WORLD OF “THE SIXTIES”

The technical progress of the sixties cinematography has an opportunity to become more thinner so spectator like a screen. After the “montage“ of this one the reflection is montagically getting easier though panoramically difficult, spaciouly multiplanned and code-named. The dynamic norms of the reflection is getting complicated.

With the help of subjective camera the picture approaches the natural universe being precepted by a person. The camera brings on the screen not only the spiritual state but also the general atmosphere and intonation.

The article discusses those main tendenses that are marked in the 60-70-ies world cinematography. In this context it specifically shares the existence of the changes in Georgian movies and some kinds of influences, that are depicted during the forming process of the reflective structure.

რეცენზენტები: **ზვიად დოლიძე**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი.

**ირინე კუჭუხიძე**

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი.



## ქანონარმოქმნის მექანიზმები კინემატოგრაფში

როდესაც ვლადიმირ პროპი თავის ცნობილ ნაშრომში “ფოლკლორი და სინამდვილე” ჟანრების ზუსტი მეცნიერული კლასიფიკაციის შექმნის აუცილებლობაზე და ამისათვის საჭირო ჟანრის განმსაზღვრელი ნიშან-თვისების გამოყოფაზე წერს, მას მოჰყავს ასეთი მაგალითი: “თუ ბავშვი იტყვის, რომ მას აქვს თეთრი, წითელი, ყვითელი და ხის კუბები, შეცდომა სავსებით ნათელია”, შეცდომა კი იმაში მდგომარეობს, „რომ ნიშნები სხვადასხვა რიგებიდან არის აღებული და ერთმანეთს არ გამორიცხავს“ (1).

კინემატოგრაფიულ ჟანრებში ამგვარი „შეცდომები“ ყოველი ფენის ნაბიჯზე გვხვდება: ვესტერნში განმსაზღვრელ ნიშნად მოქმედების ადგილი იქცა, კომედიაში – რეალობისადმი დამოკიდებულება, ისტორიულ ფილმებში – თემა, ე.წ. „საწარმოო ფილმში“ – კონფლიქტის ტიპი და ა.შ. – თითოეულ შემთხვევაში სრულიად განსხვავებული მორგანიზებელი დომინანტი, სრულიად განსხვავებული წარმოქმნის მექანიზმი.

ამგვარი მრავალფეროვნების მიზეზი უპირველეს ყოვლისა კვლავ კინემატოგრაფის გენეზისში უნდა ვეძებოთ.

კინო, მართალია, დაიბადა როგორც ატრაქციონი, მაგრამ მისი განვითარების ამ ფაზაშიც კი მისი შესაძლებლობების ფარგლებში იყო თითქმის ყველა აქამდე არსებული ხელოვნების დარგის მიერ შემუშავებული ტრადიციების ათვისება და გათავისება, და კინემატოგრაფსაც უარი არ უთქვამს ამაზე.

მიუხედავად კინემატოგრაფის „მშობლების“ – ძმები ლუმერების – რწმენისა, რომ ახალი გამოგონება მხოლოდ გარემომცველი სინამდვილის დაფიქსირების საშუალება იყო, ახალშობილმა სულ მალე დააღწია მშობლების ფრთებს თავი და ახალ-ახალი სიუჟეტების ძიებაში გამალებით დაიწყო სხვათა მიერ უკვე ათვისებული სფეროების ხელმეორედ დაპყრობა.



საცირკო წარმოდგენის თუ მიუზიკპოლის ნომრები (თუნდაც უხ-  
მო), სპორტი და ტრიუკები, სცენები სპექტაკლებიდან და მსხვილტა-  
ნიანი რომანების ეკრანიზაციები, საგაზეთო სენსაციები და ისტორიუ-  
ლი ბატალიები – კინემატოგრაფი ბავშვური სითამამით იჭრებოდა  
ყველა სფეროში, ბავშვური ცნობისმოყვარეობით იზომებდა ყველა  
თარგის ტანისამოსს.

ეს პროცესი თანდათან იხვეწებოდა და გააზრებულ სახეს იღებ-  
და. იგი დღემდე გრძელდება. კინემატოგრაფი დღესაც უყურადღებოდ  
არ ტოვებს ხელოვნების სხვა სფეროებში მიმდინარე გარდაქმნებს და  
თავისი სინთეზური ბუნების წყალობით აქტიურად ჩაერთავს მათ თა-  
ვის არეალში.

ჟანრის პრობლემებზე მომუშავე სპეციალისტები კინემატოგრაფის  
ძიერ ტრადიციული ჟანრების ადაპტირების ორ ძირითად ფორმას გა-  
მოყოფენ: 1. ჟანრების რეტრანსლაცია და 2. ჟანრების ადაპტაცია  
(2).

პირველ შემთხვევაში კინემატოგრაფი გვევლინება მხოლოდ, რო-  
გორც ტექნიკური საშუალება: ფილმი-სპექტაკლი, ფილმი-ოპერა,  
ფილმი-ბალეტი, ფილმი-კონცერტი – თითოეულ ამ შემთხვევაში თავ-  
სართი „ფილმი“ მხოლოდ ფიქსაციის ხერხზე მიუთითებს. რაც შეე-  
ხება ჟანრულ კუთვნილებას, გამომსახველობით ხერხს, მხატვრულ  
ფორმას – მას ხელოვნების შესაბამისი დარგის სპეციფიკა განსაზ-  
ღვრავს, კინემატოგრაფი მასში დაქვემდებარებულ, „არაშემოქმედე-  
ბით“ როლს ასრულებს.

ეს მეთოდი თუმცა დღემდე შემორჩა კინემატოგრაფიულ პრაქტი-  
კას, მაგრამ კინოხელოვნებისათვის ორგანულ ჟანრებს იგი არ გვაძ-  
ლევს (მით უმეტეს, რომ დღეისთვის რეტრანსლატორის ფუნქცია  
მნიშვნელოვანწილად ტელევიზიამ შეითავსა და ეს მექანიზმი კინოპ-  
როცესის პერიფერიაზე განდევნა).

რაც შეეხება კლასიკური ჟანრების ადაპტაციის გზას, ის კინო-  
ჟანრების ჩამოყალიბების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მექანიზმად  
გვევლინება. ამ გზაზე უდიდეს როლს ასრულებს კინოხელოვნების  
სინთეზური ბუნება. ის თავის სტრუქტურაში რთავს სრულიად გან-  
სხვავებული ხელოვნების ჟანრთა მრავალფეროვნებას, მაგრამ ახალ





ურთიერთკავშირებს ამყარებს მათ შორის და უმორჩილებს მათ ერთ მიზანს – ფილმის კომპოზიციურ მთლიანობას. თუ შეიძლება ითქვას, კინოხელოვნება აქ უკვე არა მხოლოდ იზომებს სხვის თარგზე შეკერილ ტანისამოსს, არამედ ირგებს კიდევ მას საკუთარ ტანზე.

კინოში ფართოდ არის წარმოდგენილი მხატვრობის ყველა ჟანრი – ნატურმორტიდან და პორტრეტიდან დაწყებული ბატალური სცენებით დამთავრებული. თუმცა აქ ისინი სრულიად განსხვავებულ ფუნქციას იძენს, დაქვემდებარებული ადგილი უკავია და ფილმის სტრუქტურაში მხოლოდ ერთ, კონკრეტულ ელემენტად შედის. იგივე შეიძლება ითქვას არქიტექტურაზე, მუსიკაზე, დეკორატიულ ხელოვნებაზე და ა.შ. თითოეულ შემთხვევაში ტრადიციული ჟანრები მთლიანად ფილმის სტრუქტურაში ვიწრო ფუნქციონალური სახით არის შენარჩუნებული და, როგორც წესი, ჟანრწარმომქმნელი ნიშნის როლს ვერ ასრულებს (როგორც წესი, რადგან ხელოვნებაში წესიდან ყოველთვის არსებობს გამონაკლისები, რომლის უკიდურეს გამოხატულებად ალბათ ექსპერიმენტალური ფილმები უნდა მივიჩნიოთ).

მაგრამ ამასთან ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კინემატოგრაფის მიერ ხელოვნებათა ტრადიციული ფორმებისა და ჟანრების ათვისება-ასიმილირების პროცესში ხდება პრიორიტეტების გამოყოფა. კინემატოგრაფი საწყისი ეტაპიდანვე ორიენტირებას ძირითადად მაინც მხატვრული ლიტერატურის და განსაკუთრებით დრამატული ლიტერატურის პრინციპებზე აკეთებს.

და ეს არ არის შემთხვევითი: მოქმედებს შემოქმედებითი აზროვნების ტიპოლოგიური ნათესაობის პრინციპი, რაც ეყრდნობა სიუჟეტურობის, ცხოვრების კონკრეტული მოვლენების დროში დინამიური განვითარების თვისებებს – საერთოს ორივე ხელოვნებისათვის. ამიტომ, ბუნებრივად გამოიყურება, რომ ლიტერატურის მიერ საუკუნეების მანძილზე გამომუშავებული ჟანრული მოდელები ორგანულად ჩაჯდა კინოხელოვნების განვითარების პროცესში. დრამა, მელოდრამა, კომედია, ფარსი, ავანტიურული (სათავგადასავლო) ფილმი – დღეს კინემატოგრაფის განუყოფელი ნაწილია.

ამავე ნათესაობას და კინემატოგრაფის სიუჟეტურობას ეყრდნობა კინოჟანრების წარმოქმნის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მექანიზმი:



თემატურ-სიუჟეტური. სწორედ ნაწარმოების თემა, მისი სიუჟეტური წყობა აღმოჩნდა ის აქტიური ნიშან-თვისება, რომლის ირგვლივაც ჩამოყალიბდა, როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, ძრავალი კინოჟანრი.

მაგრამ მხატვრული და უპირატესად დრამატული ლიტერატურის პრიორიტეტულობა ჟანრწარმოქმნის პროცესში სულაც არ ნიშნავს, რომ ამ გზით მიღებული კინოჟანრები თავისი პირველწყაროს იდენტურია. კინოჟანრების ლიტერატურულთან გაიგივებას საფუძვლად ედება ერთი ან რამდენიმე ნიშანი (დრამატურული წყობა – დრამის შემთხვევაში, მასალისა და პერსონაჟებისადმი დამოკიდებულება – კომედიის შემთხვევაში და ა.შ.), მაგრამ შემდგომ უკვე ძალაში შედის კინემატოგრაფიული აზროვნების სისტემაში მისი მოქცევის პროცესი. დღეს, ამ ჟანრებს კინოში უკვე ევოლუციის საკუთარი ისტორია, საკუთარი განშტოებები და ნაირსახეობები, საკუთარი კანონები და პოეტური სისტემები გააჩნიათ.

ნებისმიერ შემთხვევაში, ჟანრწარმოქმნის თითოეული მექანიზმი გამოჰყოფს ჟანრის განსაზღვრულ წამყვან ნიშანს ან ნიშნებს (რომელსაც ტომაშევსკის კვალდაკვალ შესაძლებელია „დომინანტა“ ვუწოდოთ), რასაც მისი გაანალიზების აუცილებლობამდე მივყავართ (3).

დომინანტა არის ნიშანი ან ნიშანთა ერთობლიობა, რომელიც ჟანრის წარმოქმნაში გადამწყვეტ როლს ასრულებს, რომლის ირგვლივაც ჯგუფდება სხვა დანარჩენი – დაქვემდებარებული და შედეგად ყალიბდება პოეტური სისტემა.

როგორც წესი, დომინანტა ჟანრის სახელწოდებაშიც პოულობს ასახვას. მაგალითად, განსაზღვრება „სოციალური დრამა“ მიგვითითებს, რომ რეალობის მასალის მოდელირება აქ ინდივიდსა და საზოგადოებას შორის კონფლიქტის ნიშნით ხდება, თუმცა სხვადასხვა ფილმში ეს კონფლიქტი შეიძლება სრულიად სხვადასხვა გარემოში მიმდინარე და სხვადასხვა განვითარების მქონე იყოს. ანალოგიურად მიგვითითებს მთავარ ნიშანზე ისტორიული მელოდრამა, სატირული კომედია და ა.შ.

ეს მექანიზმი განსაკუთრებით ახლად წარმოქმნილ ჟანრებში არის გაშიშვლებული. ჟანრის სახელწოდება აქ უკვე პირდაპირ მიგვითით-



თებს დომინანტაზე: კატასტროფების ფილმი, საშინელებათა ფილმი და სხვა.

ჟანრის განმსაზღვრელი ნიშნები, როგორც უკვე აღინიშნა, სრულიად სხვადასხვა რიგის და სხვადასხვა წარმომავლობის არის და შეიძლება ეკუთვნოდეს მხატვრული ნაწარმოების სრულიად განსხვავებულ მხარეებს (თემას, სიუჟეტური წყობის თავისებურებებს, მასალისადმი ემოციური დამოკიდებულების სახეს, შეფასების ხასიათს, კონფლიქტის თავისებურებებს, მოქმედების ადგილს, დროს და ა.შ.). ისინი ეჯახებიან ერთმანეთს და ამდენად არ იძლევიან ჟანრების ერთი რომელიმე ნიშნის მიხედვით ლოგიკური და ყოვლისმომცველი კლასიფიცირების საშუალებას. მით უფრო, რომ ამ ნიშნების დომინანტურობა არ არის სტაბილური თვისება — წამყვანი ნიშანი ერთი ჟანრისათვის სხვაში შესაძლოა მეორადი ელემენტის როლს ასრულებდეს და პირიქით.

უფრო მეტიც, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ლეონიდ კოზლოვი, „ერთიდაიგივე ნაწარმოების წამყვანი ჟანრული ნიშანი შეიძლება სხვადასხვაგვარად იაზრებოდეს და იკითხებოდეს, როგორც კვლევითი მიდგომისგან, ისე დროში წარმოშობილი აღქმის ცვალებადობიდან გამომდინარე“ (4).

ასე რომ, არ არის გასაკვირი, თუ ერთი და იგივე ფილმისადმი მიმართებაში ერთმანეთისაგან საკმაოდ დაშორებულ ჟანრულ განსაზღვრებებს აღმოვაჩინოთ. მით უფრო იზრდება ამის ალბათობა დღეს, როცა, როგორც უკვე აღვნიშნე, პოლიჟანრიზმისა და ჟანრთა შერწყმის ტენდენციები თითქმის საყოველთაო ხასიათს იღებს. ამდენად, უკვე მკვლევარის ხედვის კუთხეზეა დამოკიდებული, კონკრეტულ ფილმში რომელ ნიშნებს მიიჩნევს დომინანტად. და არა მარტო მკვლევარს, მაყურებელსაც ეძლევა საშუალება საკუთარი გემოვნების და მიხედვით „აირჩიოს“ ფილმის ჟანრი (მაგალითად, ერთდაიმავე ფილმში დაინახოს დრამა, მელოდრამა, ან სულაც პაროდია მასზე).

მიზეზები, რომლის გამოც ხდება აქამდე მეორეხარისხოვანი ნიშნის დომინანტად ქცევა და მის ირგვლივ ნიშნების ახალი ურთიერთკავშირის ფორმირება ახალი ჟანრის ჩამოსაყალიბებლად, სრულიად განსხვავებული შეიძლება იყოს. ძალზე ხშირად ეს მიზეზები მხატ-



ვრული შემოქმედების სფეროს მიღმა არის საძებარი. იდეოლოგიური, სოციალური, პოლიტიკური, ეკონომიკური გარემოებანი თუ წამყვანს არა, მეტად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს კინოჟანრების წარმოშობისა და ჩამოყალიბების პროცესში.

მაგრამ ნებისმიერი მიზეზისა და გარემოებისდა მიუხედავად აუცილებელ პირობად – რათა ჟანრად შედგეს – რჩება ერთი: უნდა მოხდეს განმსაზღვრელი ნიშნის დაფიქსირება, „დამაგრება“ ნაწარმოებთა გარკვეული რაოდენობით. თუ არ მოხდა დომინანტის ტირაჟირება, ის საფუძველს ვერ დაუდებს ახალ ჟანრს, არამედ დარჩება მხოლოდ ცალკეულ შემთხვევად, ინდივიდუალურ გადახვევად ჟანრიდან, „ჟანრულ შეცდომად“.

ამდენად, ჟანრის განმსაზღვრელი ნიშნის რანგში ასვლის პერსპექტივა მხოლოდ იმ რიგის მახასიათებლებს გააჩნია, რომელსაც აქვს ტირაჟირების პოტენციალი, ექვემდებარება განმეორებადობას.

მაგრამ ამასთან ერთად არსებობს მეორე რიგის მახასიათებლები, რომლებიც ფილმის ინდივიდუალურობას განსაზღვრავს და მათი რეპროდუცირება უკეთეს შემთხვევაში ეპიგონობას, ხოლო უარეს შემთხვევაში პლაგიატს ბადებს. ამ რიგის ნიშნები უპირატესად სტილის სფეროში ძეგს. მკვეთრად გამოხატული სტილური თავისებურებანი წინააღმდეგობაში მოდის ჟანრის მდგრადობასთან და ძალზე ხშირად ანგრევს კიდევ მას. სწორედ ამიტომ ხშირად ჭირს დიდ ხელოვანთა ფილმების ჟანრების განსაზღვრა იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ფორმალურად ჟანრის ყველა კანონი სახეზეა.

როგორც ვხედავთ, ნებისმიერი ახლადშექმნილი ჟანრი ესწრაფვის მდგრადობას, საკუთარი გამომსახველობითი საშუალებების დიფერენცირებას, მათ ერთიან სისტემად ჩამოყალიბებას, მათ აყვანას კანონის სტატუსში – სწორედ ეს არის ჟანრის განვითარების პროცესი, რითაც იგი ხელოვნების განვითარების ზოგადი ტენდენციის ნაკადში ხვდება.

მომწიფებულ, ჩამოყალიბებულ ჟანრში მისი თავისებურებანი, პოეტური სისტემა უკვე კანონის სახით გვევლინება, ნორმატიულ ფუნქციას იძენს. ჩამოყალიბებული ჟანრი პრაქტიკაში გვაძლევს ე.წ. „სუფთა ჟანრის“ ნაწარმოებებს. ეს „ეტალონური ნაწარმოებებია, რო-



მელშიც ყველაზე სრულად არის რეალიზებული ერთი და მხოლოდ ერთი ჟანრის განვითარებული, სტრუქტურულად გაფორმებული ტემა“ (5).

რა თქმა უნდა, „სუფთა ჟანრიც“ გარკვეულწილად პირობითობაა და მიღებული სამუშაო ტერმინი იმდენად, რამდენადაც „შუასაუკუნეების იგივეობის ესთეტიკასთან ერთად, რომელშიც ტოლობის ნიშანი ისმებოდა წესს, ხერხსა და ხელოვნებას შორის, მთავრდება კანონიკური, ანუ “სუფთა” ჟანრების არსებობაც“ (6). არ არსებობს ჟანრი, რომელიც თავის თავში არ მოიცავდეს უკვე არსებული ჟანრების ელემენტებს და ახალი ჟანრის პოტენციურ ნიშნებს. „სუფთა ჟანრი“, როგორც ტერმინი, გულისხმობს ჟანრის კანონის, როგორც იდეალის, როგორც ჟანრის შეფასების კონკრეტული კრიტერიუმის მაქსიმალურად სრულად განხორციელებას.

ამგვარი „სუფთა“ ჟანრის ნაწარმოები ფაქტიურად ასრულებს ჟანრის განვითარების პროცესს. ამის შემდეგ კანონის პედანტურ დაცვას მხოლოდ კლიშირებულ ფილმებთან მივყავართ, რაც, როგორც ცნობილია, ფრიად არასასურველ მოვლენად ითვლება ხელოვნებაში, თუმცა დასაშვებად არის მიღებული მასობრივ (კომერციულ) წარმოებაში.

შემოქმედება ჟანრული კანონების საბოლოოდ ჩამოყალიბების შემდეგ შესაძლებელია მხოლოდ ან სტილიზაციის, ან პაროდირების გზით. რაც შეეხება თავად „სუფთა“ ჟანრს, იგი ან ხელოვნების განვითარების პროცესის პერიფერიაზე ექცევა, ან იშლება (ან ორივე პროცესი ერთდროულად მიმდინარეობს): მისი ელემენტები, როგორც დაქვემდებარებული ნიშნები ერთვება სხვა ჟანრების სტრუქტურაში, ზოგიერთმა ელემენტმა კი შესაძლოა წინა პლანზე გადაინაცვლოს და საფუძველი დაუდოს დამოუკიდებელ ჟანრს. მაგალითად, დეტექტივის ერთ-ერთი ელემენტის – სასპენსის ირგვლივ მოხდა ახალი სპეციფიკური ნიშან-თვისებების შემოკრება, რამაც საფუძველი დაუდო ახალ ჟანრს – თრილერს, რომლისთვისაც სასპენსი უკვე არა ერთ-ერთი, არამედ დომინანტური ნიშანი და განმსაზღვრელი ფაქტორია.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ არსებობს შედარებით სტაბილური და „მარადიული“ ჟანრები, რომლებიც კინემატოგრაფის (და არა მარ-



ტო კინემატოგრაფის) განვითარების მთელ გზას მიჰყვება (კომედია, დრამა, სათავგადასავლო ფილმი...). ისინი ვითარდებიან, სახეს ვლიან, საწყისს უღებენ მრავალრიცხოვან ახალ ჟანრებს, სათავეში უღებებიან განშტოებულ „ჟანრულ ანსამბლებს“, მაგრამ ინარჩუნებენ არსებით ნიშანს, რაც მათი იდენტიფიცირების საშუალებას იძლევა ნებისმიერ ჟანრულ კომბინაციაში.

არსებობს მეორე სახის ჟანრები, რომლებიც კონკრეტულ ისტორიულ სიტუაციაში იქმნება სხვა ჟანრებიდან გამოყოფის გზით (დრამა → ფსიქოლოგიური დრამა → თრილერი; სათავგადასავლო ფილმი → განგსტერული ფილმი → „შავი ფილმი“). მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მათგანის მოქმედების არეალი შეზღუდულია არა მარტო დროში, არამედ სივრცეშიც (სასკოლო ფილმი, საწარმოო ფილმი, „შავი ფილმი“, პოლიტიკური ფილმი), ჩემის აზრით არ უნდა შეგვეშინდეს მათი შედარებით სტაბილური ჟანრების გვერდით დაყენების, ვინაიდან თუნდაც შეზღუდულ დროის მონაკვეთში და სივრცეში, ისინი ახერხებენ შექმნან საკუთარი სტრუქტურული კანონები და გამომსახველობითი საშუალებების ერთიანი სისტემა. მეორეს მხრივ, ეს სულაც არ არის ხელისშემშლელი ფაქტორი, რომ ვეძიოთ და დავაფიქსიროთ მისი წარმომშობი „ძირეული“ ჟანრი (ბახტინის ტერმინი), ვიკვლიოთ მისი ისტორიული წარმომავლობა და განვითარების გზები.

აქ მივადექით, ჩემის აზრით, მეტად მნიშვნელოვან საკითხს – ჟანრების ისტორიული კვლევის აუცილებლობას. ალბათ, არც ერთი სხვა ესთეტიკური კატეგორია არ არის ისე მჭიდროდ დაკავშირებული არაშემოქმედებით ფაქტორებთან, როგორც ჟანრი. მისი დაბადება, განვითარება, ფუნქციონირება მნიშვნელოვანწილად არის დამოკიდებული სოციალურ, პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, ეროვნულ თუ სხვა პირობებზე.

„ჟანრი – ეს გარემოსა და გარკვეული იდეოლოგიის პროდუქტია. ის შეიძლება გადარგულ იქნეს სხვა ნიადაგზე, მაგრამ იმ პირობით, რომ ეს ნიადაგი მომზადებულია მაცოცხლებელი წვენებით მის საკვებად, და მასში (ჟანრში) გარდაუვალი ორგანული გარდაქმნის პირობით“ (7). ამიტომ ფილმის კვლევისას მისი ისტორიული კონტექ-





სტიდან ამოგლეჯვამ, ჟანრის წარმოშობისა და განვითარების კონკრეტული პირობების არგათვალისწინებამ დამახინჯებულ ინტერპრეტაციამდე შეიძლება მიგვიყვანოს.

ერთობლიობაში კი ჟანრები ქმნიან ჟანრულ სისტემებს, რომლებიც საკმაოდ სრულად და ადეკვატურად, თუმცა არაპირდაპირ, ასახავს კონკრეტულ ისტორიულ რეალობას. ჟანრული სისტემა ისტორიულად ღია სისტემაა, რომელიც აქტიურად რეაგირებს და განიცდის სახეცვლილებებს ცვალებად გარემომცველ სამყაროსთან ერთად: მეორე პლანზე გადადის ერთ დროს პოპულარული ჟანრები, მოულოდნელად აქტუალიზდება მივიწყებული და თითქოს კვდომისათვის განწირული, იქმნება ახალი ჟანრული სახესხვაობანი, მიმდინარეობს ურთიერთშერწყმის თუ ურთიერთგამიჯვნის პროცესები.

ისტორიულ კონტექსტში განხილვა საშუალებას იძლევა სწორად განვსაზღვროთ ჟანრის თავისებურებანი, ურთიერთდამოკიდებულება სხვა ჟანრებთან, მისი ადგილი კულტურულ პროცესში და პირიქით, ეპოქის ჟანრული უპირატესობების, ჟანრული მოდელების კვლევას შეუძლია ძვირფასი მასალა მოგვცეს არა მხოლოდ კონკრეტული შემოქმედის მხატვრული პრიორიტეტების, არამედ მთლიანად საზოგადოების სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობის, პოლიტიკური თუ იდეოლოგიური შეხედულებების, მაყურებლის მოთხოვნილებების შესახებ.

ამრიგად, ჟანრთა ფორმირების ტენდენციების კვალდაკვალ გამოიკვეთა მისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, თავისებურებანი, ფუნქციონირების ზოგიერთი ასპექტი. გამოიკვეთა ისიც, რომ სწორედ ამ თავისებურებებიდან გამომდინარე შეუძლებელია (ამ ეტაპზე მაინც) ჟანრების მეტ-ნაკლებად დამაკმაყოფილებელი ერთიანი კლასიფიკაციის ჩამოყალიბება; და რომ ამ მდგომარეობის გამო თითოეული მკვლევარი უფლებამოსილია ხედვის არჩეული წერტილისდა მიხედვით ისარგებლოს მუშა, დამხმარე კლასიფიკაციით, სიტუაციის მიხედვით მიმართოს თუნდაც რამდენიმეს ერთდროულად და მეტიც, საჭიროების შემთხვევაში შემოიტანოს თუნდაც სრულიად ახალი ტერმინი, თუკი ის უფრო ზუსტად შეესატყვისება განხილვად მოვლენას.



და ბოლოს, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ბუნებრივად იბადება კითხვა: ერთბაშად ხომ არ დავალწევდით თავს ამდენ სირთულეს, თუ საერთოდ ამოვიღებდით ხმარებიდან, უგულებელვყოფდით ჟანრის ცნებას, როგორც ასეთს? იქნებ მართალი იყო ალექსანდრე ბლოკი, როცა წერდა ლიტერატურული გვარების შესახებ, რომ ასეთი კატეგორია, „არსებითად არასდროს არ არსებობდა, ისინი იყო ხარაჩოები, აგებული არა თავად შემოქმედთა მიერ (რადგან შემოქმედებას ისინი არ ეხმარებიან), არამედ კრიტიკოსების მიერ (რათა ეპრომიალათ ლიტერატურული ხელოვნების ნაწარმოებებზე და ხეებს მიღმა ვერ დაენახათ თავად შენობა)“ (8).

მაგრამ თუ განვიხილავთ კინოპროცესში მონაწილე თითოეულ რგოლს: შემოქმედს, მწარმოებელ-გამქირავებელს, მაყურებელს, კრიტიკას – აღმოჩნდება, რომ ყოველი მათგანისათვის ჟანრი მნიშვნელოვან, თუმცა განსხვავებულ ფუნქციას ასრულებს.

კრიტიკისათვის ჟანრი კვლევის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი იარაღია, რომლის გამოყენებაც მას საშუალებას აძლევს ჩასწვდეს ფილმის ბუნებას, ჩანაფიქრს, განსაზღვროს მისი თავისებურებანი და ადგილი კინოპროცესში, მისცეს ორიენტირი მაყურებელს. ეს რაც ეხება მიმდინარე პროცესს; ხოლო იმის ჩამოთვლა, რამდენად ინფორმატიული და მრავლისმეტყველია მკვლევარისათვის ჟანრის შესწავლა მის ისტორიულ, სოციალურ და სხვა ასპექტებში, ყოველივე ზემოთქმულიდან დიდი ნაწილის გამეორებას მოითხოვდა.

მწარმოებლისა და გამქირავებლისათვის ფილმი უპირველეს ყოვლისა საქონელია, რომელიც მომხმარებელს უნდა მიეწოდოს მაქსიმალური მოგებით, და მხოლოდ შემდეგ (ისიც არა ყოველთვის) ხელოვნება. ფილმის სასაქონლო სახის შექმნაში ჟანრი, როგორც მასტაბილიზებული ფაქტორი და სტანდარტიზაციის საშუალება, ფასდაუდებელ მნიშვნელობას იძენს, განაპირობებს მყარ უკუკავშირს რგოლში „ფილმი-მაყურებელი“ და უზრუნველყოფს ფილმის მაქსიმალურ რენტაბელურობას.

რაც შეეხება ამ რგოლის მეორე წევრს, მაყურებელს – მისთვის ჟანრი ფილმის სავიზიტო ბარათია. ჟანრი მაყურებელში რთავს განწყობის და „ჟანრული მოლოდინის“ მექანიზმებს და, თუ შეიძლება



ითქვას, მოხერხებული ბილიკით მიუძღვება მას ფილმის სამყაროსაკენ. ამდენად საერთოდ ხელოვნებისთვის მნიშვნელოვანი კომუნიკაციური ფუნქციის განხორციელებაში ჟანრი არსებით როლს ასრულებს.

ვინაიდან კინემატოგრაფი საბოლოო ჯამში მაინც სამაყურებლო ხელოვნებაა, რომელიც სასურველია შედგეს ახლა და აქ (ამ თვისებას კიდევ უფრო ამძაფრებს მისი წარმოების თავისებურებანი), ამდენად ავტორიც იძულებულია მხედველობაში მიიღოს ჟანრის სოციალური ფუნქცია და ამა თუ იმ სახით ორიენტირება გააკეთოს მასზე, მაგრამ ამისგან დამოუკიდებლად, გარდა მხატვრული აღქმის რეგულირების ფუნქციისა, ჟანრს თავისთავად გააჩნია მხატვრული სტრუქტურის ფორმირების ფუნქციაც. ჟანრი, როგორც პირობითობის ესთეტიკური ზომა, აძლევს შემოქმედს კრიტერიუმს მასალის შერჩევისა და მისი ინტერპრეტაციისათვის, მონიშნავს საზღვრებს, რომლის მიღმაც მოცემული მასალა უკვე სხვა აზრს იძენს. ამ თვალსაზრისით ჟანრი და ჟანრული კანონები ფილმის მხატვრული სახეების ტიპოლოგიური ერთიანობის, მხატვრული ნაწარმოების ქსოვილში ერთიანი სტილის გამომუშავების მნიშვნელოვან მომენტად გვევლინება.

სხვა საქმეა, რომ ჟანრიდან, როგორც ესთეტიკური კრიტერიუმიდან არეკლვა სხვადასხვა მიმართულებით ხდება ფილმის დანიშნულებისა და ავტორის შემოქმედებითი გაქანების მიხედვით:

ხელოსნისათვის ჟანრი კანონების კრებულია, რომელიც მას საშუალებას აძლევს მეტ-ნაკლებად სასაქონლო სახე მისცეს ფილმს; პროფესიონალისთვის – სქემა, რომელშიც მას შეუძლია ახალი სიცოცხლე შეიტანოს, ჩადოს ორიგინალური აზრი ან ახლებური გადაწყვეტა; ტალანტისათვის – დაძლიოს ჟანრის მასტაბილიზებული ძალები ახლისაკენ მოძრაობის სახელით, შიგნიდან ააფეთქოს ჟანრი ან მათი ურთიერთშერწყმით მოგვცეს ახალი ჟანრული სახესხვაობა, ხოლო რაც შეეხება გენიოსს – ის თავისი ორიგინალურობით არად დაგიდებთ ბარიერებს და თავად საკუთარი კანონების შემოქმედია.



შეზღვევა:

1. Владимир Пропп. Фольклор и действительность, избранные статьи, М., 1976, с.26.
2. Владимир Соколов. К методологии исследования киножанров, в книге Жанры кино, М., 1979, с.69.
3. о.в.:Борис Томашевский , Теория литературы. Поэтика, М.,1930.
4. Сборник.. «Жанры кино». Леонид Козлов. О жанровых общностях и особенностях, М., 1979, с.91.
5. Указ. сборник.. Владимир Соколов. К методологии исследования киножанров , 33.63.
6. Указ.сборник.. Вадим Муриан. Жанр как внутренняя форма , 33.37.
7. Валентин Туркин. Киноактер VI, М., 1929, с.13.
8. Александр Блок. Об искусстве и критике, т\VI,М-Л., 1962.

**Manana Lekborashvili**

**MECHANISMS OF FORMATION OF GENRES IN A  
 CINEMA**

Cinema as the youngest and synthetic kind of art, since first days of its existence has gone on assimilation-adaptation of already existing genres of other, more mature arts. In this article are considered mechanisms of adaptation, transformation and formation on this basis of genres specific to a cinema. The special attention is given to so-called "Dominant" - to a conducting attribute or attributes, around of which is formed the new poetic system determining the specific of a genre. Deter-



mining attributes can have the most different origin, concern to the most various parties of an artwork (to a theme, features of subject construction, a place or time of action, features of the conflict...). They are crossed, cooperate with each other and complicate creation of general classification of film-genres.

The analysis of mechanisms of creation and development of film-genres does clear, that the genre in a cinema rather dynamical, mobile organism which is born, develops, reaches a maturity (" a pure genre "), but never dies for ever- his elements continue a life in structure of other genres.

Genesis of film-genres, features of their development and functioning do their ordering impossible and compel film-researchers to use practical classifications, empirical definitions, and sometimes and think out new terms.

Despite of these difficulties, a genre always remains an integral part of film-process carrying out for its each participant - the artist, the manufacturer, the distributor, the spectator, the critic - rather important, albeit various function.

რეცენზენტები: ირინე კუჭუხიძე  
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,  
ლოცენტი.

მაია ლევანიძე  
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი.



**„ნიჰილიზმის ნიშნები XX საუკუნის 90-იანი წლების  
 ქართულ კინემატოგრაფიაში“**

კირკეგორისა და ნიცშეს, დოსტოევსკისა და ბერდიაევის კვალ-დაკვალ, ნიჰილიზმის პრობლემა მე-19-20 საუკუნეების დასავლური აზროვნების ლიტერატურის, ფილოსოფიისა და ხელოვნების უდიდეს მოღვაწეებს აწვალებდა. ღირებულებების, საზრისის, სასურველობის რადიკალური უარყოფის სამყაროში, ქრისტიანულ-მორალური ფასეულობების უგულველყოფას – ნიჰილიზმთან მივყავართ. ნიჰილიზმი – არაფერს ნიშნავს, როდესაც არ არის მიზანი, აზრი დაკარგა შეკითხვამ რატომ? როდესაც ეჭვის ქვეშ ვაყენებთ ღმერთის არსებობას, მაშინ რა აზრი აქვს ცხოვრებას, რისკენ მივისწრაფვით, რა იდეალებს ვემსახურებით. ფრიდრიხ ნიცშე ანსხვავებს ორგვარ ნიჰილიზმს პასიურსა და აქტიურს. საშიში სწორედ აქტიური ნიჰილიზმია, რომელიც მიმართულია ყველაფრის ნგრევისაკენ და ამავე დროს ზეადამიანის შექმნისაკენ. იდეალებისა და აქედან ცხოვრების აზრისა და მიზნის დაკარგვას, იდეალების უარყოფას – ღმერთის უარყოფამდე მივყავართ და თუ არ არსებობს ღმერთი, რაღაშია ცხოვრების აზრი, ზოლო თუ არსებობს, როგორ უნდა მოვიაზროთ მისი დამოკიდებულება და მიმართება ამ ქვეყნისადმი, ადამიანებისადმი. ამ პრობლემებითაა გამსჭვალული თეოდორ დოსტოევსკის შემოქმედება. მისი ნაწარმოებების წამყვანი გმირები – ის ადამიანებია, რომელნიც ღმერთის არსებობაში დაეჭვებულან. ისინი შეიძლება ითქვას ღვთისმონღველ-უღმერთონი არიან, მათ არ სწამთ, მაგრამ სწყურიათ, რომ სწამდეთ. შეცდომა იქნება ნიჰილიზმი „სოციალურ გაჭირვებას“ ანდა ფიზიოლოგიურ გადაგვარებას დავუკავშიროთ, ნიჰილიზმი, ყოველთვის ღირებულებების, საზრისის უარყოფით მოდის. ნიჰილიზმი მაშინ ისადგურებს, როცა ადამიანი მხედველობიდან ჰკარგავს სხვა არსებობისადმი ზიარებისა და ამაღლების პერსპექტივას. საინტერესო მოსაზრება აქვს ამ საკითხთან დაკავშირებით ფილოსოფოს ზურაბ კა-



კაბაძეს - „იდეალების დაცლილობისა და ამგვარად სიცარიელის გან-  
ცდით სრული მარტობის ანუ საკუთარი ინდივიდუალურ-ბიოლოგი-  
ური არსებობის ვიწრო ფარგლებში ჩაკეტილობის აუტანელი გან-  
ცდით შევიწროვებული და დევნილი ადამიანი თავქუდმოგლეჯილი  
გაურბის საკუთარ თავს – სხვებისაკენ. ნიჰილისტი განათებულ დარ-  
ბაზებსა და ფესტივალებზე სხვებთან გამუდმებით ერთად ყოფნას  
ეძებს, ნიჰილისტი თავისთავთან მარტოდ დარჩენას გაურბის. იგი  
ვერც ცალკეულ ინდივიდთან, როგორც თანამოსაუბრესთან განმარტო-  
ებას ვერ იტანს. სხვებთან ერთად ყოფნა არ ნიშნავს მათთან გაერ-  
თიანებას და ამგვარად მარტობის გადალახვას, საამისოდ საჭიროა  
საერთო მიზნის ქვეშ დგომა ნიჰილისტი კი ყოველთვის მარტოა, მას  
მარტო უნდა სამყაროს განადგურება, ის კატასტროფას ქადაგებს,  
მას არ სჭირდება სხვებთან გაერთიანება. იგი ყოველთვის მოუსვენა-  
რია, ის სხვების ყურადღების მიპყრობას ცდილობს. ყურადღების მა-  
ძიებლობის ანუ პატივმოყვარეობის ტენდენცია ბოლოს და ბოლოს  
თავს იჩენს როგორც აგრესია, როგორც ძალაუფლების ნება“ (1).  
ზურაბ კაკაბაძე ამას „დაჩრდილულობის“ გრძნობას უძახის. „დაჩ-  
რდილულობის“ გრძნობა და მაშასადამე აგრესიის ენერგია მით მე-  
ტია, რაც ნაკლებად გააჩნია ადამიანს შექმნის უნარი. არ უნდა გვიკ-  
ვირდეს, როცა უნიჭო კაცი ძალაუფლებისათვის ბრძოლისა და აგრე-  
სიის სარბიელზე წარმატებას აღწევს. პარადოქსია, მაგრამ ჭეშმარი-  
ტებაა, ამ სარბიელზე ადამიანური უნარების ნაკლებობა, უნიჭობა და  
ამ აზრით უძღურება ზოგჯერ დიდ ძალად შეტრიალდება ხოლმე,  
რამდენადაც აგრესიის ენერგიას ჰკვებავს და ძალაუფლების მოპოვე-  
ბის მიმართულებით ყურადღების კონცენტრაციას უზრუნველყოფს.  
ნიცშემ ღმერთის ადგილას ძალაუფლების მპყრობელი ინდივიდი „ზე-  
კაცი“, რომ დასვა, შემდეგ თავადვე გაუჭირდა მისთვის თვალის გას-  
წორება. საუკუნეების მიჯნაზე, მოაზროვნე ინდივიდებში ყოველთვის  
ისადგურებდა უიმედობის, ცხოვრების აბსურდულობის შეგრძნება. მე-  
20 საუკუნის დასაწყისში ჰერტრუდა სტაინმა ჰემინგუეის საუბარში  
„დაკარგული თაობის“ წარმომადგენელი უწოდა. ეს ნაწილობრივ  
ასეც იყო. თაობა, რომელმაც ცხოვრების აზრი, იდეალები, მომავლის  
იმედი დაკარგა, თავის თავში ჩაიკეტა, რეალობასთან კავშირი გაწ-



ყვიტა. მათზე პირველმა მსოფლიო ომმა, რუსეთის რევოლუციამ და-  
მანგრეველად იმოქმედა. ანალოგიურად მოხდა, მეორე მსოფლიო ომის  
შემდგომ, მაგრამ რა თქმა უნდა უფრო მასშტაბურად და შემზარავად.  
დამარცხებულმა გერმანიამ და გამარჯვებულმა რუსეთმაც იდეალები  
დაკარგეს, თითქოს უიმედობის ბურუსში გაეხვივნენ. მოტყუებული  
მასები რეალობას ვერ ეგუებოდნენ. ზეადამიანებზე - ჰიტლერსა და  
სტალინზე მითების რღვევამ მასებზე შოკის მომგვრელად იმოქმედა,  
რაობაზე დააფიქრა. „ადამიანის შიგნით და არა მის გარეთ უნდა ვე-  
ძებოთ. ადამიანი, ადგილობრივსა და კერძოს სიღრმეში უნიკალურ,  
დროებითსა და წარმავალის სიღრმეში – მარადიულია. კონკრეტული  
დროის მიღმა, ესე იგი იმ დროს, როცა ვიტანჯებით და გვიზარია,  
მათემატიკური დროის მეტი არაფერი არ იგულისხმება. უსასრულო-  
ბასა და მარადიულობას მოვიპოვებთ მხოლოდ ჩვენს ადგილას –  
ჩვენს ქვეყანაში – ჩვენს ეპოქაში“ (2). ისტორია არაა ადამიანებისა-  
გან დამოუკიდებლად მიმდინარე. მექანიკური პროცესი, ისტორიას  
ადამიანები ქმნიან. ხელოვანი როგორც ცნობილია განსაკუთრებული  
ინტუიციით გამოირჩევა და ამიტომ ცხოვრების ახალი იდეალის და-  
სახვისა და ძველის კრიტიკული მხილებისა და უარყოფის მხრივ  
ანუ ისტორიის ქმნის მხრივ უკან კი არ მისდევს სხვებს, არამედ  
წინ მიუძღვის. ხელოვანი ცდილობს კონკრეტული განაზოგადოს და  
უიმედო, ნიჰილისტური განწყობა მომავლის იმედით გააჯეროს. შემ-  
თხვევითი არ არის ალბათ, რომ მე-20 საუკუნის 80-იანი წლების  
ბოლოს რეჟისორი ტატო კოტეტიშვილი იღებს ფილმს „ანემია“ და  
ერთგვარად განაჩენი გამოაქვს თავისი თაობისათვის. ანემიურს, უუნა-  
როს უწოდებს მათ, მხოლოდ მას ჰყოფნის გამბედაობა თქვას სიმარ-  
თლე თავის თაობაზე. 80-იანი წლების თაობამ მოიტანა თავისი  
პრობლემები, თავისი სათქმელი. ახალგაზრდების გმირი უფრო აპათი-  
ური – ანემიურია, ვიდრე „ალავერდობისა“ და „გიორგობისთვის“  
პერსონაჟები, მათ მხოლოდ საზოგადოებასთან გაუცხოება აახლოვებს  
მიუხედავად მასიდან გამორჩეულობისა, ის მაინც პასიური გმირია,  
რადგან არ ცდილობს რამე შეცვალოს. ზოგი გაურბის პრობლემებს,  
ზოგი ბედისწერას ემორჩილება, ზოგიც საერთოდ არაფერს აკეთებს,  
ყველაფერში მხოლოდ ცუდს ხედავს, შეცვლის, მოქმედების უნარი



არ გააჩნია. 80-იან წლებში ასეთი გმირი სიმპათიას იმსახურებდა, „გმირი“ სოცრეალიზმს ვერ ეგუებოდა, მამების თაობას ჩუმ-პროცესტს უცხადებდა და ნიჰილისტურად ყველაფერს უარყოფდა, მათი დამოკიდებულება ცხოვრების, მოვლენების მიმართ სამწუხაროდ ისტორიული კატაკლიზმების ფონზე არ შეცვლილა. სულ უფრო გაუგებარი, უმისამართო ხდება დღევანდელი ქართული კინო და ახლა უკვე მაყურებლებს და სპეციალისტებს უჩნდებათ ნიჰილისტური დამოკიდებულება ქართული კინოს მიმართ, ძნელია ირწმუნო მისი მომავალი. რეჟისორ დავით ნაცვლიშვილს ფილმ „ლეონარდოს“ მთავარი გმირი შემოქმედია. იგი კარგად ხატავს თავისივე ბინის კედლებზე, მუსიკოსიც არის და ცოტა პოეტიც, მოკლედ ერთობ უცნაური პიროვნებაა. იგი ისარგებლებს შემთხვევით, რომ ყველას მკვდარი ჰგონია და მთელი ფილმი ფიქრობს: თქვას სიმართლე და დარჩეს ცოცხალი, თუ თავი ცოცხლად დაამარხვინოს. თბილისში სამოქალაქო ომი მძვინვარებს, თუმცა უშუალოდ ომს რეჟისორი ეკრანზე არ გვიჩვენებს, უბრალოდ გვესმის სროლის ხმა, ვხედავთ დაცარიელებულ და დანგრეულ ქუჩებს, უკვე იწყება ადამიანების გაუცხოება, გათიშულობა. რეჟისორი შეეცადა შეექმნა კიჩი ჩვენს მაშინდელ რეალობაზე. საზოგადოებას, რომელსაც არ სჭირდება მხატვარი, მუსიკოსი, პოეტი, ოდნავ შერეკილი მეოცნებე ადამიანი. ასეთი საზოგადოება განწირულია, ასეთ საზოგადოებაში ლეონარდოს არ უნდა დარჩენა, იგი ცოცხლად დამარხვას არჩევს, ეს კი რა თქმა უნდა ტრაგედიაა.

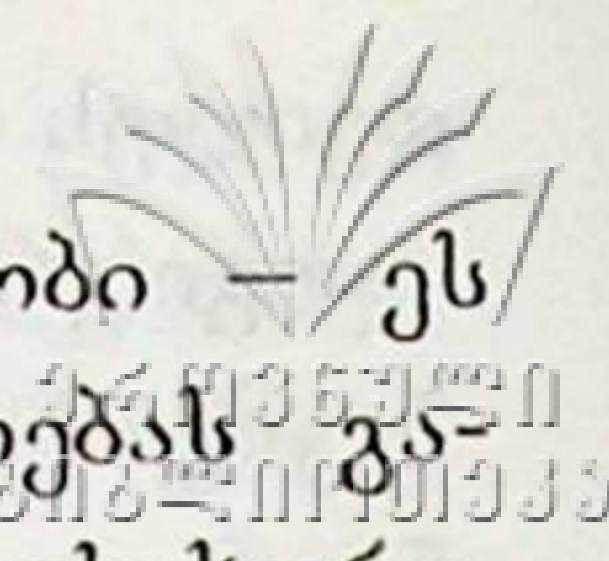
ხელოვანის საზოგადოებასთან ურთიერთობის პრობლემებს იკვლევს რეჟისორი ლევაშოვ-თუმანიშვილი ფილმში „ბედიანი“. მოქმედება ფილმში ფსიქიატრიული საავადმყოფოს ნარკოლოგიურ განყოფილებაში ხდება. კონკრეტულ სიტუაციაში საავადმყოფო სამყაროს მოდელად არის გააზრებული. ფილმის მთავარი გმირი ბიჭო (მსახიობი ზურაბ ყიფშიძე) ბავშვობას იხსენებს. მისი ეს მოგონება 1953 წელს, სტალინის სიკვდილს უკავშირდება. მაშინ ბავშვური თამაშის დროს, შემთხვევით მანქანის საბარგულ ნაწილში ჩაკეტილს, პირველად გაუჩნდება ჩაკეტილი სივრცის შიში. მერეც მთელი ცხოვრების მანძილზე, ის გამუდმებით რაღაცის შიშის ქვეშ ცხოვრობდა, სინამ-



დვილეს რომ გაქცეოდა ლოთობდა, ნარკომანობდა. ბოლოს ნარკო-  
ლოგიურ განყოფილებაში მოხვდება მეხსიერება დაკარგული. ბიჭოს  
ბავშვობა კარგად ახსოვს, ცხოვრების სხვა მონაკვეთები კი ბუნდო-  
ნად. იგი ნელ-ნელა ფილმის მსვლელობის დროს საგიჟეთში ყველა  
ბავშვობის მეგობარს ნახავს, უმეტესი მასავით ავადაა, მხოლოდ ერ-  
თი მათგანი გამოვიდა ექიმი. საგიჟეთში ერთი უცხოელი დიპლომა-  
ტიც მოხვდება და გამოფხიზლებისთანავე, შინაურად, კომფორტულად  
იგრძნობს თავს გიჟების გარემოში. ამ გიჟებს, გიჟებს ვერც უწოდებ,  
ისინი უფრო დროსა და სივრცეში დაკარგული თაობის წარმომადგენ-  
ლები არიან, რომლებიც დროებით სიგიჟეს აფარებენ თავს. გარეთ  
თბილისში კი სამოქალაქო ომია, შეიძლება ყველაფერი ისე დამთავ-  
რდეს, რომ მათ აქ დარჩენა აღარ დასჭირდეთ, თუმცა შეიძლება ეს  
მათი სამუდამო ადგილსამყოფელი გახდეს. რეჟისორ ნაცვლიშვილის  
ფილმის გმირი თავს ცოცხლად იმარხავს, ლევაშოვ-თუმანიშვილის  
გმირი – კი საგიჟეთში ყოფნას ამჯობინებს, რეალურ ცხოვრებასთან  
ჭიდდის. ისინი პასიური ნიჰილისტები არიან, რომელთათვისაც ყვე-  
ლაფერმა აზრი დაკარგა და რომლებსაც რა თქმა უნდა არც ზეკაცის  
შექმნა შეუძლიათ, არც ნგრევისა და შენების სურვილი აქვთ.

1989 წელს საქართველოში დაწყებულ მოვლენებს ჩვენში ბევრი  
ოპტიმისტურად უყურებდა, ნათელი მომავლის იმედი გაუჩნდა ბევრს.  
რეჟისორმა ალექსანდრე რეხვიაშვილმა 1990 წელს ერთგვარი ფილ-  
მი – გაფრთხილება გადაიღო, ფილმის პრემიერამ იმ დროს შეუმ-  
ჩნევლად ჩაიარა, ბევრს არ მოეწონა ავტორის პოზიცია. რეჟისორი  
კი თავის ჩვეულ მანერაში, ერთი ოჯახის მაგალითზე შეეცადა ეჩვე-  
ნებინა ის ქაოტური, აბსურდული სიტუაცია, რომელშიც ჩვენ გვიხ-  
დებოდა ცხოვრება. დარღვეულია ადამიანთა შორის კავშირი. დაშლი-  
ლი საზოგადოება, სკოლა, ნგრევის პირას მისული ნასოფლარები  
დროშით ხელში ლენინის ძეგლის ფონზე დახეულ-დაძონძილ სამოს-  
ში გამოწყობილი, დაუბანელი, წვერგაუპარსანვი ადამიანების გაუთა-  
ვებელი ხეტიალი, რადიოში იღია II ქადაგებს, ეგზალტირებული  
ახალგაზრდა გოგონები, რომლებიც დროშიან კაცებს დასდევენ, სულ  
მათ ეძებენ, გაუთავებელი დავა სახლის შესახებ, ყოვლად ინერტული  
სკოლის მოსწავლეები და პედაგოგები, გათიშული ოჯახი, თითქოს





უცნაურია ასეთი გარემო, მაგრამ ამავე დროს ძალზე ნაცნობი — ეს/ 90-იანი წლების დასაწყისის საქართველოა. ამ საზოგადოებას გავ- მოღვიძებულს ვერ უწოდებ, იგი უვარგისია, უმოქმედო, უსახური, ასეთ საზოგადოებას მომავალი არა აქვს, ეს საზოგადოება განწირუ- ლია. შემზარავია ყოველივე ამის ეკრანზე ყურება, საშველიც რომ არსაიდან ჩანს. უიმედობის, შიშის, სასოწარკვეთის, აუცილებელი ნგრევის შეგრძნება გიპყრობს ფილმის ნახვისას. ფილმის ბოლოს მა- ჟორული მუსიკის თანხლებით ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართულე- ბით მოსიარულე დროშებიანი კაცუნებიც არ აღვიძებენ იმედის ნაპერ- წკალს, მათი მოძრაობის წინააღმდეგობრივი, მასობრივი ხასიათიც ხომ საშიში, ხშირად კი ავისმომასწავებელია. ეკრანული სივრცე შეზღუდულია, პერსპექტივის შეგრძნების საშუალებას არ იძლევა, ყველაფერი ერთ სიბრტყეზე ვითარდება, ყველგან ინტერიერებსა თუ ნატურაზე თითქოს ჩახუთული სამყაროა და ადამიანი ჰაერის ნაკლე- ბობას განიცდის. ფილმის გმირები თითქოს ჰგვანან „საფეხურის“ პერსონაჟებს, მხოლოდ ამჯერად რეჟისორმა პერსონაჟები დასაღუპად გაიმეტა, გაწირა ისინი, სამომავლოდ გზა გადაუჭრა. რეჟისორი ამ ფილმშიც თავის თავის ერთგული დარჩა, მისი რეჟისორული ხელწე- რა ახალ სურათშიც ისეთივეა, როგორც წინა ფილმებში. ფილმის რიტმი აუჩქარებელია, ზოგ შემთხვევაში დუნე, ერთგვაროვანი, ხში- რად მეორდება ერთი და იგივე კადრი. ალექსანდრე რეხვიაშვილის ახალი ფილმი თითქოს მის მიერ დაწყებულ ტრილოგიას ამთავრებს „მე-19 საუკუნის ქართული ქრონიკა“, „გზა შინისაკენ“. და თუ ამ გზას შინისაკენ აქეთ მოვყავართ, რაღა თქმა უნდა ეს გზა უპერსპექ- ტივო, განწირული, ჩიხში მოქცეულია. თუ „საფეხურის“ გმირი ახა- ლი ცხოვრებისაკენ მიისწრაფვის, რაღაც იმედს განახლების მაინც უტოვებს მაყურებელს, „მიახლოება“ ამ იმედსაც ხაზს უსვამს. მიუ- ხედავად ყველაფრისა, ალექსანდრე რეხვიაშვილის გმირები, როგორც ყოველთვის „პროვინციელი“ „უგემოვნო“ ქართველები არ არიან. ელ- დარ შენგელაიას ბოლო ფილმი კი სწორედ მათზე „პროვინციელ“, „უგემოვნო“ ქართველებზე მოგვითხრობს. ბევრისთვის, მათ შორის ჩემთვისაც თავდაპირველად მიუღებელი იყო რეჟისორის ახალი ფილ- მი, მაგრამ დრო გავიდა და დღევანდელი დღემ დაგვანახა, რაოდენ აქ-



ტუალურია „ექსპრესინფორმაცია“. მაყურებელს, რომელსაც გარკვეული სტერეოტიპი გამოუმუშავდა შენგელაიას ფილმების მიმართ, ვირვებულ დარჩა. რეჟისორის თაყვანისმცემლებმა თავისი თავი ვერ იცნეს თანამედროვეობაზე შექმნილ ახალ ფილმში. შენგელაიას ფილმებში მაყურებელი ნაცნობ გარემოს, ნაცნობ პერსონაჟებს ხედავდა ყოველთვის, მისი ფილმების გმირების დიალოგებით მასები ალაპარაკდნენ ერთ დროს, ამჯერად წარმოდგენილი სამყარო კი გაუგებარი და უჩვეულოა, არადა ეს ის გარემოა, რომელშიც თავდაპირველად შეიძლება მხოლოდ რეჟისორს უხდებოდა ტრიალი, მაგრამ მან დაინახა, რამხელა მასშტაბები შეიძლება მიიღოს ამ საზოგადოებამ, როგორ შეიძლება მან წალეკოს და გადათელოს ყოველივე ფასეული. რეჟისორი შეეცადა გადაეღო ფილმი-კიჩი თანამედროვე ცხოვრებაზე, სწორედ ამიტომ არის ხაზგასმულად უგემოვნო და „პროვინციული“ მთლიანად ფილმი, ოპერატორმა ლომერ ახვლედიანმაც აულო ალლო რეჟისორის სურვილს და სწორედ „პროვინციული“ სამყაროს დახატვას შეეცადა ეკრანზე. რა თქმა უნდა ეს ერთგვარი ცდაა, მხოლოდ მოწოდება ანლიზისაკენ, ესკიზი ყველაფერი იმის შესახებ, რაც ჩვენს გარშემო ხდება და რისი მონაწილენიც ნებით თუ უნებლიედ ჩვენც ვხვდებით, აბსურდული სიტუაციები, ხომ ახლა ჩვენი ცხოვრების წესია. შენგელაიამ ჩვეულ მანერას უღალატა, „ექსპრესინფორმაციის“ გმირები „შერეკილების“ მსგავსად ვერ გაფრინდებიან, რადგან მათ ფრენის სურვილი არა აქვთ. 90-იანი წლების ქართული კინოს გმირები იდეალების გარეშე ცხოვრებას ახერხებენ, ისინი ან ცოცხლად ამარხვინებენ თავს, ან არადა საგიჟეთში ემალებიან რეალურ ცხოვრებას, მათ მხოლოდ ნგრევის ენერგია აქვთ, შენება მათთვის ჯერ უცხო ხილია, აღმაფრენა, რწმენა, მომავლის იმედი მათ არ გააჩნიათ. უიმედობა, აბსურდულობა, ანემიურობა, პროვინციულობა ეს არის მათი ყოფის განმსაზღვრელი, ამიტომ მენიშნა პასიური და აქტიური ნიჰილიზმის ნიშნები 90-იანი წლების ქართულ კინოში, თუ კინორეჟისორი ნიჰილიზმის პრობლემას აყენებს, ანდა ამ პრობლემას ეხმიანება, როგორც წესი ის განზე კი არ დგას, არამედ ამ სიტუაციის და პორტრეტების შორის ეგულება თავისი თავიც. იგი თვითონაც ნაწილობრივ ნიჰილისტია, ოღონდ რა თქმა უნდა არაბანალური და თა-





ნაც ნიჰილიზმის გადალახვის მაძიებელი. ხელოვანი მუდმივად რების გზის გამორკვევისა და არჩევანის ზღვარზე დგას, საზოგადოების გარდამავალ კრიზისულ პერიოდებში, როცა ძველმა იდეალებმა დრო მოჭამეს, ხოლო ახალი არ მომწიფებულა, როცა გარემომცველი სამყაროში აღარავითარი საიმედო ორიენტირი და გზის მაჩვენებელი აღარ მოიძებნება, ხელოვანი მაინც ეძებს გზებს, თავის გადასარჩენად, გვირაბის ბოლოს მაინც უნდა ხედავდეს ნათელს და სიბნელესთან მუდმივ ჭიდილში ეძებდეს მარადიულს.

**შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :**

1. იხ.: ზურაბ კაკაბაძე. ფილოსოფიური საუბრები, თბ., 1988.
2. იხ.: მიგელ დე უნამუნო, სულის სიღრმეში, თბ., 1994.

**Nino Mkheidze**

**"SIGNS OF NIHHILLISM OF THE END OF THE 20 TH CENTURY CINEMATOGGRAPHY OF GEORGIA"**

On the traces of Siren Kierkegor, Fredrikh Nietzsche, Pheodor Dostoevski and Nikolai Berdaevi the greatest figures of Western thought, literature, philosophy and art were concerned with the problems of Nihilism. Nino Mkheidze, the cinematographer , in her work

"Signs of Nihilism of the end of the 20th century Cinematography of Georgia", taking the example of the films by the directors: Ale-



xander Rekhviashvili, Eldar Shengelaia, David Natsvlishvili, Gogi Levanashvili - Tumanishvili tries to find the the signs of nihilism in the Georgian society of the 90s and in the sentiments of the directors themselves. The characters of the Georgian films of the 90s manage to live without the ideals, they only have partly buried themselves or hide from the religious life in the asylum, they have only the potential of ruining, unlike the characters of "Sherekilebi" ("Insanes") they cannot fly as they have not the desire for it. While seeing the film the sensation of hopelessness, fear, despair, absurdity, inevitable ruin seizes you. It has an explanation – in the transitive, crisis periods of the society when the old ideals have become outmoded and the new ones are have not festered yet, when there is no purpose, the question "Why?" has become meaningless. When one cannot find any reliable guiding line or road sign in the surrounding world, the artist must still search the way for surviving the society, must see the light at the end of the tunnel and must search the eternal permanently fighting with the darkness.

რეცენზენტები:

რუსუდან მირცხულავა  
ფსიქოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი,  
დოცენტი.

გიორგი გვახარია  
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,  
დოცენტი.





## მითების ევოლუცია ანტიკური ხანიდან თანამედროვე სა- ქართველომდე

(მონახაზი ქართული პოეტური კინემატოგრაფის ძირების საძიებლად)

„...მითოსი შეიცავს დაფარულ საზრისს, ფან-  
ტასტიური სახეებისა და წარმოდგენების მიღმა  
არსებულს. ამ საზრისის წვდომასა და გამოვლენას  
ისახავს მიზნად თანამედროვე მეცნიერული ანალი-  
ზი. მაგრამ ამავე დროს, ხაზგასმით აღინიშნება,  
რომ თანამედროვე გონება ვერ მოიცავს ადამიანის  
კულტურული არსებობის ყველა ფორმას, მითოსის  
სტრუქტურა ვერ დახასიათდება, როგორც რაციო-  
ნალური“.

ზვიად გამსახურდია. „ვეფხისტყაოსნის  
სახისმეტყველება“.

ლეგენდა და მითი – ორივე ისტორიულ ამბებს გვამცნობს, მაგრამ  
მითი ბურუსით მოცულ წარსულს განეკუთვნება. აქედან ჩნდება ცნე-  
ბა "მითიური დრო" ანუ დრო, როდესაც სამყარო უფრო სხვანაირად  
გამოიყურებოდა. მითური გაურკვეველი დროა. ლეგენდას საქმე ის-  
ტორიულ პერსონაჟებთან აქვს, ის განეკუთვნება განსაზღვრულ ად-  
გილს და შეიძლება დროსაც, დაკავშირებულია მოვლენის რიტუა-  
ლურ ან სოციალურ მნიშვნელობასთან.

ზღაპარი – ზღაპრულია და არასაკრალური. მითი – ზღაპრუ-  
ლია და საკრალური. ისტორიული გადმოცემა – არასაკრალური და  
არაზღაპრული. წმინდა ისტორია – არაზღაპრული და საკრალური.

ქრისტიანულმა მითოლოგიამ მთლიანად და პირველმა მოათავსა  
ღმერთი ისტორიულ დროში, რათა დასაბუთებულიყო იესო ქრისტეს  
ისტორიზმი, ჩვენ ვიცით, რომ იგი, რეალურად პილატე პონტოელის  
ეპოქაში ცხოვრობდა. საერთოდ, მითოლოგიური სახეები – განსაკუთ-  
რებით ცოცხალია, განსაკუთრებით მრავალფეროვანია და ყოველთვის  
ცხოვრების რეალობას ასახავს. მითში, ყველა სახე (რითაც მეტაფო-  
რა, სიმბოლო სარგებლობს), სრულიად ბუნებრივად, სრულებით სუბ-  
სტანციურად აღიქმება.



ყველაფერი ის, რაც ფენომენალურად და პირობითად არის გად-  
მოცემული სიმბოლოში, ალევორიაში, მეტაფორაში მითში სინამდვი-  
ლის ამსახველი ხდება. ე.ი. ხდება რეალური მოვლენები და მთელი  
რეალობით არსებული სუბსტანციები. თუმცა, ამავე დროს, სიმბო-  
ლოც, მეტაფორაცა და ნიშანიც მითის შემაღგენელი ნაწილებია, მითი  
მათ ეყრდნობა, მათზეა აგებული, რომელთაგან საფეხურით მაღლა  
მდგომი – სიმბოლიკა, პირდაპირ მითში გადადის.

„ანტიკური და შუასაუკუნოებრივი ესთეტიკისთვის დამახასიათე-  
ბელი იყო ხელოვნების გაგება, როგორც მორალური ჭეშმარიტების  
გრძნობადი ასახვისა, როგორც ალევორიისა, ანუ გამოხატვის ისეთი  
სახეობისა, რომლის გრძნობად ფორმაშიც იმალება ფილოსოფიური  
და ეთიკური საზრისი. ხატოვანი, სიმბოლური აზროვნება მითოსური  
ცნობიერებიდან გამომდინარე, მხოლოდ და მხოლოდ პრიმიტიული  
ყოფისთვის როდია დამახასიათებელი. ცნებითი აზროვნების, ლოგიკუ-  
რი ცნობიერების განვითარება როდი სპობს და აკნინებს ხატოვანი  
აზროვნების როლს, პირუკუ, სიმბოლური აზროვნება ევოლუციას გა-  
ნიცდის და ყოველ ეპოქაში გვევლინება, სპეციფიური, განუმეორებე-  
ლი ფორმით, რომელშიც ირეკლება იმ ეპოქების რეალური, მითოსუ-  
რი და ხელოვნებისმიერი მექვიდრობა“ (1).

ყველა დრო საკუთარ მითებს ქმნის და თანამედროვე მითების  
გმირებს იმ ახალ რეალობასთან უწევთ შეგუება, როდესაც მითის  
თანამედროვე შემოქმედნი ცხოვრობენ და ქმნიან. ანუ ქმნიან თანამედ-  
როვე მოდელს. ლოტმანის განმარტებით, „მოდელის გაგება აღნიშ-  
ნავს სინამდვილის ასახვის ერთგვარ ხერხს, როგორც არ უნდა გან-  
სხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან ცალკეული მოდელები“.

თუ მხატვრული ნაწარმოები მოდელირებული სინამდვილეა, ე.ი.  
თუ სინამდვილე წარმოადგენს სამყაროს კანონების მიხედვით მოდე-  
ლირებულ მხატვრულ ნაწარმოებს, ეს მას ხელს არ უშლის, რომ  
მხატვრული ნაწარმოები დროებით დასცილდეს მასში ასახულ სინამ-  
დვილეს და საკუთარ თავში წარმოადგინოს საკუთარი კონსტრუირე-  
ბის იმანენტური პრინციპი, ე.ი. იქცეს, როგორც საკუთარი ცალკეუ-  
ლი მომენტების, ასევე ყოველივე იმის მოდელად, რაც მის სფეროში  
მიინავლა.



მითი შეიძლება იქცეს სხვა ქვეყნის მოდელად, თუმცა ამასაც თავისი გარკვეული განსხვავებები აქვს და გამომდინარეობს იქიდან, თუ რა რეალურ, თუნდაც სულიერ კავშირშია სამყარო იმ მომენტში, როდესაც ესა თუ ის მითი იქმნება.

კოლექტიური, პრაქტიკული გამოცდილება, როგორც არ უნდა იყოს ის, მრავალი თაობის მიერ გროვდება, ამიტომ მხოლოდ ის განიხილება, როგორც საკმარისად საიმედო. მითში ჩადებულია წინაპართა სიბრძნის რწმენა, ამიტომ გარე სამყაროს ფაქტების გაცნობიერება რწმენის საქმე ხდება, ეს კი შეგრძნებებს არ ექვემდებარება, არ საჭიროებს.

ანტიკურ ტრადიციებზე, ბერძნულ კულტურაზე აღზრდილი ევროპული აზროვნებისთვის უცხო იყო ის, რაც აღმოსავლური კულტურისა და მსოფლმხედველობისთვის, საუკუნეების განმავლობაში სამყაროს ბუნებრივი აღქმის საფუძველს წარმოადგენდა.

„ანტიკური და შუასაუკუნეობრივი ლიტერატურის მკვლევარნი თანამედროვე ეტაპზე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ მითოსსა და პოეზიის ურთიერთმიმართების დადგენას, მითოსს განიხილავდნენ, როგორც ნიადაგს, საიდანაც აღმოცენდა პოეზია, ვინაიდან მხატვრული აზროვნება კაცობრიობის განვითარების უადრეს ეტაპზე, მითოსის ფორმით ვლინდებოდა, რასაც განაპირობებდა უწინარეს ყოვლისა რელიგიური ცნობიერება“ (2).

აღმოსავლური ფილოსოფია უარყოფდა ყოველგვარ ამქვეყნიურს და იმ სამყაროს, იმ ცხოვრების მნიშვნელობას აღიარებდა. მიწიერი არსებობა არაფერი, არარა იყო. არსებობდა და აზრი ენიჭებოდა მხოლოდ მას, რაც ადამიანს მერე ელოდა, მაგრამ ეს იყო აბსოლუტურად მშვიდი და უწყინარი რეალობა, არა განდგომა თანამედროვე გაგებით, არამედ არსებობის წესი.

ამქვეყნად ყველაფერი შეგიძლია გააკეთო, დასტკბე ცხოვრებით, იხარო, იგვემო, მატერიალური დიდებაც არ დაივიწყო ან სილატაკეში გაატარო სიცოცხლის დღენი, მაგრამ ნამდვილი ცხოვრება მხოლოდ მერე იწყება, „ცოცხალთა მხარეში“, სადღაც სხვაგან და არა – აქ.



ეგვიპტური და ცოტა მოგვიანებით, აცტეკური კულტურების კავშირი სწორედ ამ მიწიერი ცხოვრების უარყოფასა და მისგან სარგებლობის ცხოვრებაშივე განდგომაში მდგომარეობს.

თუ უფრო შორსაც წავალთ და მივმართავთ მსოფლიოში პირველ ლიტერატურულ ძეგლს „გილგამეშს“, ზოგიერთ ამგვარ ასპექტს იქაც აღმოვაჩენთ. ყოველგვარ ამქვეყნიურ სიამეთა და ვნებათა გზაგამოვლილი მეფე-გმირის უკვდავებისკენ სწრაფვაში, იგივე მოტივები შეიძლება ამოვიცნოთ (რაც ეგვიპტურ თუ აღმოსავლურ ლიტერატურაში, ფილოსოფიაში გვხვდება). უკვდავება არსებობდა არა აქ, ამქვეყნიურ ცხოვრებაში, არამედ სადღაც, შორეულ მხარეში, სადაც უკვდავი უთნაფიშთიმი სახლობდა.

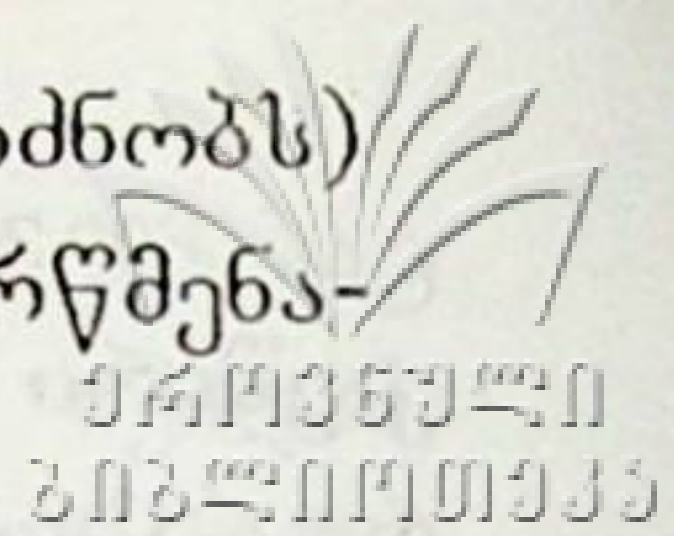
თვით ბრძენი პლატონიც კი, რომლისთვისაც უცხო იყო ზღმუნვა და ვაება, სამყაროს გამოქვაბულიდან აღძრული აჩრდილების, ლეგენდების, უსხეულო არსებათა საუფლოდ აღიქვამდა – დიდი ბერძენი, რომლისთვისაც იდეალი – ჰარმონიულად (სულიერად და ფიზიკურად) განვითარებული ადამიანის სილამაზე, ადამიანისა და ბუნების, ადამიანისა და გარემომცველი სამყაროს აბსოლუტური წონასწორობა იყო... ვისი იდეალიც, იდეალური სახელმწიფო იყო, რომლის არსებობაც „იდეების“ დონეზე წარმოედგინა.

კაცობრიობის არსებობის ისტორიაში, საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილმა ტრაგიკულმა შეგრძნებებმა, მნიშვნელოვანი ცვლილება შეიტანა აზროვნებაში. ყოველივე ამას წინ უძღოდა ომები, სისხლისღვრა და ამდენად, XIX საუკუნის ევროპა უკვე მზად იყო, მიეღო ის, რაც XX საუკუნის ტრაგედიად იქცა.

ცხოვრების ამაოებაზე ფიქრით გაიმსჭვალა XIX საუკუნე და ნიჰილისტურმა შეხედულებებმა აჩვენა, რომ ცხოვრება აღარაა ისეთი მომხიბლავი, როგორც ადრე იყო. იწყება გამოსავლის ძიება. ფილოსოფია და ხელოვნება ცხოვრების ამაოებასა და ტრაგიზმს უღრმავდება. ცხოვრების ამაოებაზე ფიქრმა და ყოველივე ამის ევროპული აზროვნების, ქვეცნობიერში დაღეჭვამ, ხოლო XIX საუკუნეში აღმოცენებულმა პოლიტიკურმა ძვრებმა – რევოლუციებმა, დაპირისპირებებმა (როდესაც დაპირისპირებულთა შორის ერთიცა და მეორეც – გამარჯვებულიცა და დამარცხებულიც – გამარჯვებისა და დამარცხე-



ბის სიხარულსა და დრამას, ფაქტობრივად, ერთნაირად შეიგრძნობს) შეარყია ადამიანის შინაგანი სამყარო და მასში ჩაბუდებულ რწმენასაც საფუძველი გამოაცალა.



თუ ანტიკური ტრაგედია განმწმენდი, გამათავისუფლებელი, ამაღლებელი იყო, თანამედროვე ტრაგედია ბურუსსა და შეძრწუნებას მოუცავს. მას აღარ აქვს ძალა, ადამიანებს შვება მოჰგვაროს, რადგან „ღმერთი მოკვდა“ – აცხადებს ნიცშე, – „ჩვენ ის მოვკალით“. ნიცშეს ეპოქა ნიჰილიზმის ეპოქაა.

ჯერ კიდევ უხსოვარ დროს, ადამიანებში, მითების მთხზველებში არსებობდა პროტესტი – ღმერთების, ბედისწერის, სამყაროს დაკანონებული წესების წინააღმდეგ, მაგრამ, იგივე, ოიდიპოსის პროტესტი სიცოცხლის დამკვიდრებისაკენ იყო მიმართული, პრომეთეოსის პროტესტი – სვლა ღმერთების წინააღმდეგ. მისი მოქმედების დედააზრიც – ცეცხლის, სინათლის, სიცოცხლის გამოგლეჯაა ადამიანის მიმართ მტრულად განწყობილი ძალების სამყაროდან, მხოლოდ სიზიფეს მითი – ეს უსასრულო ტანჯვა და უტყვი მორჩილება იქცა XX საუკუნის უსასრულო, კაეშანი ყოფისა და მარადიული ჭმუნვის, საზოგადო სიმბოლურ გამოხატულებად.

რამდენად ჯდება ამ სისტემაში ქართული ეროვნული ხასიათი, ან ის გზა, რომელიც კულტურათა გზაგასაყარზე – ევროპა-აზიის, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის საზღვარზე მდგომმა საქართველომ განიცადა – მითიური – უხსოვარი დროიდან დღემდე? რა ცვლილებები განიცადა ქართულმა ეროვნულმა ხასიათმა და შესაბამისად, ეროვნულმა კულტურამ იმ დროიდან, როდესაც პირველი მითოლოგიური თხზულებანი დაიბადა, იქამდე, როდესაც მეცხრამეტე საუკუნის (ნიჰილიზმის ეპოქაში) ბოლოს შექმნილმა კინემატოგრაფმა, საქართველოში (ჩვენი კვლევის საგანი – ქართული კინოს ფენომენად შერაცხული – 60-70-იანი წლების) კინემატოგრაფიული ნიმუშები დაბადა?

„ლიტერატურული პროცესის უმთავრეს განმაპირობებელ ფაქტორად ითვლება იმ ისტორიული ეტაპისთვის დამახასიათებელი იდეოლოგიური თუ ესთეტიკური კრიტერიუმები, რომელმაც წარმოშვა ესა თუ ის ლიტერატურული სკოლა თუ ქმნილება. ლიტერატურულ



პროცესს ვერასოდეს შევისწავლით მისი წარმოშობი ეპოქისთვის დამახასიათებელი საზოგადოებრივი ცნობიერებისგან მოწყვეტით, მისგან იზოლირებულად, ვინაიდან იგი თავად არის ანარეკლი ამ ცნობიერების განვითარებისა, მისი სპეციფიკის განსაზღვრა კი შეუძლებელია ამ შინაგანი ურთიერთკავშირის გაუთვალისწინებლად. იმ თვალსაზრისით, ლიტერატურის ისტორია განუყოფელია, აზროვნების, სულის ისტორიიდან. დიდი ლიტერატურა ყოველთვის ღრმა ურთიერთკავშირში იმყოფება თავისი ეპოქის მითოლოგიურ, რელიგიურ, ფილოსოფიურ თუ მხატვრულ აზროვნებასთან და თავად იყო გამომხატველი ყოველივე ამის“ (3).

ფაქტია, რომ კულტურის არც ერთი მოვლენა დამოუკიდებლად, „ინდივიდუალურად“, ხელოვნების სხვა დარგებისგან მოწყვეტით არ იბადება და არც ვითარება, თუმცა, კაცობრიობის და შესაბამისად, ქართული ხელოვნების ისტორიაში არსებობს აცდენები და ეს აცდენა, 21-ე საუკუნის დასაწყისში, მეოცე საუკუნის ბოლო ათწლეულიდან მოყოლებული, აშკარად და თვალნათლივ გამოჩნდა.

წინამდებარე საკვლევი თემის მიზანი, არა იმდენად ამ პროცესის დანახვა და გაანალიზებაა, არამედ წარსულში (თუნდაც ის არცთუ შორეული იყოს) გასეირნება, იმ დროში, რომელიც დროითი თვალსაზრისით, 60-70-იანი წლების ფარგლებში ექცევა, გეოგრაფიულ ადგილმდებარეობას კი კვლავ არ იცვლის – საქართველოს ფარგლებში რჩება. მთავარი ტრაგიკული მოვლენები კი, ჯერ წინაა.

ცნობილია, რომ რწმენა ერთი ღმერთის შესახებ (მონოთეიზმი) პრინციპში გამორიცხავს მითოლოგიას. ხოლო პოლითეიზმის (მრავალღმერთიანობის) დროს, საქმე გვაქვს ზებუნებრივ არსებათა იმ მრავალფეროვან სერიასთან, რომელნიც აუცილებელნი არიან მითოლოგიური მოქმედების განვითარებისთვის.

აქედან გამომდინარე, თუ ჩვენ ქართული კულტურის იმ პერიოდს, როდესაც საქართველოში, ფაქტობრივად, არ არსებობდა ღმერთის რწმენა (ცხადია, იდეოლოგიური ფაქტორიდან გამომდინარე და არა რეალურად), მაგრამ იქმნებოდა მითებზე, ლეგენდებზე, თქმულებებსა თუ იგავებზე შექმნილი ნაწარმოებები, სწორედ, „ზებუნებრივ არსებათა მრავალფეროვანი სერიის შექმნის“ ეპოქად აღვიქვამთ, ხომ



არ ნიშნავს ეს დაბრუნებას იმ უძველეს დროსთან (ცხადია, პირობითად), როდესაც გმირები ხდებოდნენ ისინი, ვინც თავიდან ამის საფუძველს არ იძლეოდა, ვინც აღიარებდა სამყაროს უსასრულობას და დრო, რომელშიც ცხოვრობდა, მისთვის არარა იყო, არარსებული. ნამდვილი დრო, ნამდვილი ცხოვრება კი მას იქ და მაშინ ელოდა, როდესაც სამყაროში რაღაც შეიცვლებოდა, როდესაც ბაზალეთის ტბის საიდუმლოს ფარდა აეხდებოდა, როდესაც აწმყო, რომელიც არ გვწყალობდა, მომავალში გაგვიმართლებდა, როდესაც სამყაროში რაღაც მოხდებოდა, გაუცნობიერებელი, მოულოდნელი.

მოხდებოდა ის რაღაც, რომელიც ისევ და ისევ ადამიანმა გამოიგონა და ეს გამონაგონი შეფარვით, პირობითი, იდუმალი ნიშნით, უცნაური „იეროგლიფებით“ შეალამაზა და დრო, რომელიც ყველაფერის მმართველია, უბრალოდ, მოსპო, გააქრო, რადგან ის უბრალოდ, აღარ დასჭირდა. წინა პერიოდებისგან (ანუ საბჭოთა იდეოლოგიით ნაკარნახევი 30-40-50-იანი წლებისგან) განსხვავებით, როდესაც ისტორია იწერებოდა ასახული სინამდვილის ყველა არსებულ კითხვაზე მზა პასუხით, როდესაც რეალური სიუჟეტი უკვე განსაზღვრულ დასკვნებსა და რეზიუმეებთან იყო შეთანხმებული, როდესაც საჭირო იყო არა მხოლოდ დიდი ტყუილი, არამედ ახალი მითოლოგია, როდესაც გაჩნდა ახალი, რევოლუციური ხელოვნება, რამაც ყველასა და ყველაფერს თავისი სათანადო ადგილი მიუჩინა. 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, ეს მონოლითი, თიხის ფეხებზე მდგომი გოლიათი უეცრად დაინგრა.

ახალი ლეგენდარული სინამდვილის (მეორენაირად, სოციალისტური რეალიზმი) შექმნისას საჭირო იყო ახალი მოქმედი გმირების შექმნა, რომლებიც თავის ანალოგს, ძველ, უკვე ჩამოყალიბებულ, საუკუნეებგამოვლილ სახეებში ჰპოვებდნენ და გაჩნდნენ – წინასწარმეტყველი რევოლუციონერები, მათი მოციქულები, რაინდი მხედართმთავრები, მათი საჭურველმტვირთავები, მათი მტრები და მონები, უწმინდურები, ახალი ხალხი, ახალი მორალი, ახალი დემონები, ახალი გმირები და უეცრად (რა თქმა უნდა, არა ერთბაშად) ეს ყველაფერი გაქრა.





„თანამედროვე კვლევა სულ უფრო და უფრო იხრება იმ თვალსაზრისისკენ, რომ მითოსი შეიცავს დაფარულ საზრისს, ფანტასტიკური სახეებისა და წარმოდგენების მიღმა არსებულს. ამ საზრისის წვდომისა და გამოვლენას ისახავს მიზნად თანამედროვე მეცნიერული ანალიზი, მაგრამ, ამავე დროს, ხაზგასმით აღინიშნება, რომ რამდენადაც გონება ვერ მოიცავს ადამიანის კულტურული არსებობის ყველა ფორმებს, მითოსის სტრუქტურა ვერ დახასიათდება, როგორც ნაციონალური“ (4).

ერთგვარ მითოლოგიურ „ჩვენად“ ქცეული შემოქმედი კვლავ „მე“-ს ნიშნიან პერსონად იქცა და მან დაიწყო, მითოლოგიური სამყაროს პერსონაჟთა მსგავსად – ადამიანებთან შინაგანი თვისებების ამოტანა, ყველაფრის განუმეორებლის; განსაკუთრებულის ძიება, ის, რაც ახლოს იყო გამომხატველ ბუნებასთან, ის რაც ახლოს იყო საკუთარ თავთან, იმ ერის სწორუპოვარ თვისებებთან, რომელსაც იგი წარმოადგენდა და აქ უკვე, დიდი ხანია, აღარ იყო დრო ნიჰილიზმის, ცხოვრების უარყოფისა.

ჯერ კომუნიზმის აჩრდილმა და შემდეგ ჯანსაღ ევროპაში (სწორედ, 50-იანის მიწურულსა და 60-იანის დასაწყისში) დაწყებულმა საპროტესტო მოძრაობამ, ახლებურად შეფასებულმა სამყარომ, ახალმა იმედებმა, ახალმა ტალღამ, ქართველ ხელოვანთა და კინემატოგრაფისტთა რიგებშიც, შეიძლება პირდაპირი არა, მაგრამ უხილავი პასიონალური კავშირები დაამყარა.

სამყარო თითქოს დიდი ხნის ძილისგან გამოერკვა და გამოფხიზლდა, შემოქმედმა სიზმარში ნანახი გაკვეთილი ცხადად აქცია, სიზმარი რეალობაში გადმოიტანა, უფრო სწორად, რეალობას სიზმრის, ზღაპრის, იგავის, ლეგენდის (იმის მიხედვით, ვის რა ესიზმრა) ფორმა მიანიჭა და გალაკტიონივით თამამად განაცხადა: „ჩვენ ვხედავთ სიზმრებს არა თქვენებურს“. ამ სიზმრებს, ოდნავ ტკბილი სურნელი დაჰკრავდა, ოღონდ, ისინი არ იყო ჯადოსნური სიზმრები, აგებული ოცნებებსა თუ ილუზიებზე, ისინი ძალიან რეალური და მყარსაფუძვლიანი სიზმრები იყო, რომელთა არსებობაც წინაპართა გამოცდილებამ, მათმა ნამღერმა, ნაცეკვმა, მათმა ნათქვამმა ლექსებმა თუ შეთხზულმა ლეგენდებმა – ეროვნულმა ტრადიციამ განაპირობა.





მითოლოგიური სამყაროს პერსონაჟთა განუმეორებლობამ, მოქმედების ინდივიდუალობის განუმეორებლობის სახე მიიღო, ძველი სისტემები დაირღვა, ახლები ამოქმედდა, ისტორიული რეალობა, რომელშიც მათ ცხოვრება უხდებოდათ, ახალი განზომილებით შეიცვალა. არ შეიძლებოდა საუბარი -- „კი, ბატონო, სხვანაირად ვიტყვით, არ შეიძლებოდა ფიქრი, კი ბატონო, ამ ფიქრებს სხვა ფორმით მოგიყვებით!..“

„მთავარი კი ის არის, რომ სიმახინჯის მძიმე ზოდების ქვეშ მისი მზერა (ქართველი კაცის) მუდამ არჩევდა მშვენიერების გამჭვირვალე მარცვლებსაც, ხოლო უკუნეთის წიაღში სინათლის მიუკვლეველი საბადოები ეგულებოდა“ (5).

მხატვრული რეალობა ამჩნევს თავისი არსებობის პირობებს, რაც სრულიად არ შეუძლია მითს; თავის პირობებს ამჩნევს ფოლკლორული შემეცნება; ზღაპარმა იცის, რომ გამოგონილია, მითს ეჭვი არაფრის აქვს, ისევე, როგორც ადამიანს, რომელიც მითის შიგნით იმყოფება, რელიგიურ ადამიანს სჭირდება რწმენა, რათა მიიღოს ზებუნებრივი, სასწაული, მითიურ სამყაროს კაცს ეს არ სჭირდება. ის ყოველგვარ სასწაულს იღებს, როგორც სავსებით ბუნებრივ მოვლენას.

„ადამიანს უნდა იცოცხლოს, ამისთვის იბრძვის. მას უნდა სიცოცხლე უფრო მეტად განიცადოს, სიცოცხლე დაამკვიდროს, გაამტკიცოს, სიცოცხლე შექმნას, მიბაძოს არსებულ სიცოცხლეს, ბუნებას, მის მიერ შექმნილი ნაწარმოები უკვე სიცოცხლის დამკვიდრებაა“ (6).

ადამიანს, რომელსაც გადატანილი აქვს საბჭოთა „მითოლოგიის“ წლები და რომელმაც შესანიშნავად ისწავლა თავისი ფიქრებისა თუ სურვილების შენიღბვა, ახალი სისტემების შექმნა შეუძლია, მას აქვს ამის რწმენა და ამდენად, თავისუფლად ეპყრობა გარემომცველ სამყაროს – ეს ოდითგანვე ქართველი კაცის ბუნებაა.

„ადამიანის სიდიადე იმაში ისახება, რომ ის აზროვნებით ამართლებს თავის ცხოვრებას და ამიტომაც, კაცობრიობის ისტორიაში ის პირები, რომელთა შრომა ჩვენი ცხოვრების გამართლებაა, ჩვენთვის დაუვიწყარნი ხდებიან. გავიხსენოთ უდიდესი პიროვნებები –





რელიგიის მოღვაწენი, ხელოვნების დამთავრებული ფორმის ამსრულებელნი, მეცნიერების მონაპოვართა დამამთავრებელნი. ჩვენთვის ეს პირები დაუვიწყარია, რადგან ისინი ამართლებენ ადამიანის ცხოვრებას. ადამიანის ცხოვრების გამართლება გამოიხატება ჩვენ მიერ სხვადასხვა სახის ბუნების შექმნაში, ხოლო ბუნების შეცნობისთვის ადამიანი ხმარობს სამ საშუალებას – რელიგიას, ხელოვნებასა და მეცნიერებას.

ჩვენი ცხოვრების გამართლება სწორედ ხელოვნებაშია. ხელოვნება ერთადერთი საშუალებაა ჩვენი ცხოვრების აზრის განმტკიცებისთვის“ (7).

როდესაც ჩვენ ვუყურებთ კინემატოგრაფს, რომელიც 60-70-იან წლებში საქართველოში შეიქმნა და რომელმაც მოახერხა, „გაეადამიანურებინა“ სამყარო და ეპოქა, რომელშიც მათი ავტორები ცხოვრობდნენ, ცხოვრების აზრის განმტკიცებისთვის დაეთმოთ, შეიქმნა ხელოვნების ისეთი ნიმუშები, რომლებშიც მართლა, მთელი გულწრფელობით აისახა ის, რაც ქართველი კაცის ბუნების ჯერ კიდევ შემორჩენილ თვისებებს წარმოადგენდა. ამ ფილმებში, ქართული ხასიათი, ქართული ბუნება, ეროვნული კულტურის ტრადიციები და თანამედროვე აზროვნება, უმთავრეს ნიშნებად იქცა და ამით, ხელოვანმა შესძლო გაეკეთებინა ის, რაც, ცხოვრების გამართლებას წარმოადგენს, ანუ მან თავისი აზროვნებით გაამართლა ცხოვრება.

„ხურვინ იფიქრებს, მართლა გულუბრყვილონი ვიყვეთ ან სიმუხთლისა და ვერაგობისა არა გვესმოდეს რა. რამდენიც ნებავთ, ამაზე მეტი რა გვინახავს, მაგრამ ბუნებამ და შემდეგ ქრისტეს მცნებამ შემწყნარებლობას ღრმად გაუდგა ფესვი ჩვენს სულიერ სამკვიდრებელში“ (8).

ეს თვისებები ქართველმა კაცმა და შესაბამისად, ქართულმა კულტურამ მე-20 საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისამდე შეინარჩუნა, მათი გაქრობის კვალი ხელოვნებასაც დაატყო, ეს მოხდა მაშინ, როდესაც რკინის გოდოლთა ნაცვლად, ხის დემონების მეფობა დამკვიდრდა და ჩვენი სამკვიდრებლიდან სამუდამოდ ამოძირკვა ეროვნული ხასიათის ისეთი თვისება, როგორც შემწყნარებლობა.





ძველი გმირების ნაცვლად ახალი გმირები მოვიდნენ და ახალი მითების შეთხზვის დროც დამყარდა.

**შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :**

1. ზვიად გამსახურდია. „ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება“, თბ., 1991, გვ. 18.
2. იქვე.
3. იქვე. გვ. 25.
4. იქვე. გვ. 82.
5. გურამ ასათიანი. საუკუნის პოეტები, 1988, გვ. 254.
6. დავით კაკაბაძე. ხელოვნება და სივრცე, პარიზი, 1924, გვ. 13.
7. იქვე. გვ. 15.
8. გურამ ასათიანი. მითითებული გამოცემა. გვ. 34

**Lela Ochiauri**

**Evolution of Myths since Antic period to Contemporary Georgia**

Myth and Legend are both narrating historical information. The time period of Myth is not determinid, while legend is telling us about a specific, historical person.

Action in the legend takes place at the spesific place and at the specifical time.

Each age creates own myths and heros of the contemporery myths have to occcure in the new realyty, in which the contemporery creators of myths exist.



Tragic fillings accumulated during the history of mankind, during the ages have brought 20th century Europe to the evants, which took place in 19th century.

The character of Antic tragady was catharsiz, while the characer of contemporery tragedies is frustration and darkness.

When creating new legend reality, it is necessary to crtate new heros, which are far not the same as their analogies.

In the contemporary period there occurred orache revolutioneers, their apostols, their enemies and slaves, new type of people, new moral, new demons and etc. but all above mention suddenly dissapears.

When we are wathing georgian movies of 60-ies and 70-ies, which managed to humanise the world, we witness that they maintain georgi-an character, national traditions and culture.

Today, since the end of 20th centuries 90-ies, up to the 21th century, we have new heros instead the old ones and the time of creation of new myths has been commenced.

რეცენზენტები:

**გიორგი დოლიძე**

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,  
პროფესორი.

**გიორგი გვახარია**

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,  
დოცენტი.



**თეატრმცოდნეობითი ძიებანი**

ნათელა არველაძე. თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები  
(დრამა-სპექტაკლის ესკიზი)..... 5

თამარ ბოკუჩავა. „დრამატული მითის“ საფუძვლები წერილში „ორიოდ  
სიტყვა თავად რევაზ შალვას კე ერისთავის მიერ კაგლოვის  
„შეშლილის“ თარგმანზე..... 22

მაია გოშაძე. მსოფლიოში მეორე უკველესი პროფესია და მისი  
მამები ..... 39

თამარ ცაგარელი. ანტიკური ეპოქის სათეატრო ლიტერატურის  
მიმოსილვა..... 49

ნანა ჭრელაშვილი. სპექტაკლის შესწავლის საკითხისათვის ..... 62

მარინე ხარატიშვილი. მოსაზრებანი რეკონსტრუქციის მეთოდზე..... 73

გვანცა ღვინჯილია. გუნდის პრობლემა გაქარია ფალიაშვილის  
ოპერებში „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“..... 83

**კინომცოდნეობითი ძიებანი**

/ ლია კალანდარიშვილი. ტელესერიალი ტელე და კინო  
გამომსახველობათა საგლვარზე..... 93

\ მაია ლევანიძე. „სამოციანელთა“ სუბიექტურ დინამიური  
კინოსამყარო ..... 106

მანანა ლეკბორაშვილი. ქანონარმოქმნის მექანიზმები  
კინემატოგრაფიაში ..... 118

ნინო მხეიძე. „ნიჰილიზმის ნიშნები მე-20 საუკუნის ქართულ  
კინემატოგრაფიაში“ ..... 131

/ ლელა ოჩიაური. მითების ევოლუცია ანტიკური ხანიდან თანამედროვე  
საქართველოზე (მონახაზი ქართული კონტური  
კინემატოგრაფიის ძირების საძიებლად)..... 140



20187/2 -  
/ 1



**ISSN 1512-2077**