

769
2006 №8

თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი
ძიებანი №8 (27), 2006



საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

თეატრმცოდნეობითი და
კინომცოდნეობითი ბიუბანი №8 (27), 2006

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

**THEATRE AND FILM STUDY
WORKS №8 (27), 2006**



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი - 2006

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი №8 (27), 2006

რედაქტორი
ნათელა არველაძე

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

ტექნიკური რედაქტორი
თამარ ცაგარელი

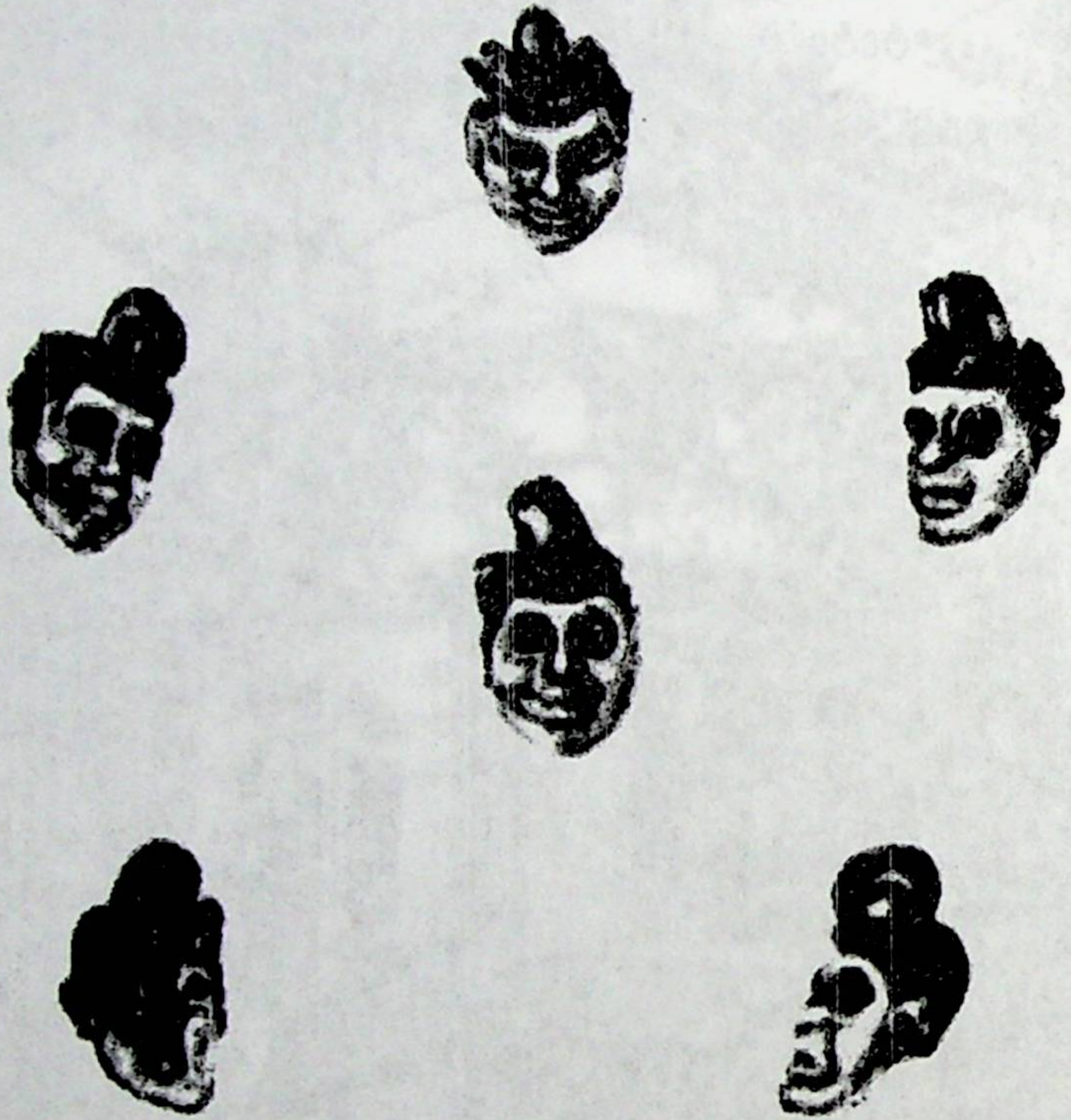
კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზავნება თეატრისა და
კინოხელოვნების საერთაშორისო
ინსტიტუტებს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და
ცნობებისათვის მოგვმართეთ:
0108, თბილისი, რუსთაველის გამზირი
№19, საქართველოს შოთა რუსთაველის
სახელობის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ტელ: (995 32) 936 408,
ფაქსი: (995 32) 983 079



ქართული
ენების ცენტრი





**თეატრმცოდნეობითი
კიეზანი**



პოსტდრამატული თეატრის ცნების საკითხისათვის

უკვე რამდენიმე ათეული წელია, რაც ევროპულ თეატრ-მცოდნეობით ბეჭდურ სივრცეში: საგაზეთო თუ საჟურნალო, ცალკეულ გამოცემათა და სამეცნიერო კრებულთა ფურცლებზე სპეციალისტთა მწვავე დებატები მიმდინარეობს თანამედროვე სათეატრო ფორმების, წამყვანი ტენდენციებისა თუ საერთოდ, უახლესი სათეატრო მიმდინარეობების საერთო ნიშნებისა და მათი გამოსახვის თაობაზე. სათეატრო სასიცოცხლო სივრცე ამ ინტენსიური ცვლილების რკალში აღმოჩნდა და თავისთავად მოიწადინა კიდევ ამ რკალის გარღვევა. ამ შეუქცევადმა პროცესმა, რა თქმა უნდა, თავისთავად გამოიწვია დრამისა და სასცენო შემოქმედების დინამიური განვითარება. აქ იგულისხმება არა მარტო ასახვის ობიექტისადმი დამოკიდებულება, არამედ გამოსახვის ფორმებიც. ეს პროცესი კი იმდენად სწრაფი ტემპით მიმდინარეობს, რომ თეატრმცოდნეებს უჭირთ თითოეული ამ ეტაპის გაცნობიერება, ანალიზი, სახელდება და ერთიანი სისტემით წარმოჩენა. აქედან გამომდინარე შეიქმნა ზოგადი ცნება „ახალი ტიპის“ სათეატრო ფორმები, რომლებიც პოსტ-მოდერნული ეპოქის ახალ სათეატრო ესთეტიკას დაედო საფუძვლად და ამდენად, ხელშესახები აღმოჩნდა კიდევ ის ძვრები, რაც ახასიათებდა აღნიშნული პერიოდის თეატრს. რამდენადაც სპეციალისტები – თეატრმცოდნეები – ვალდებულნი ვართ არა მარტო გავაანალიზოთ მიმდინარე სათეატრო პროცესი, არამედ გამოვკვეთოთ ამ საერთო დინებაში არსებული პერმანენტული ცვლილებები და მათ შესაბამისი სტატუსი მივანიჭოთ, რაც ნიშნავს მათ ცნების სახით გაფორმებას, ანუ ტერმინოლოგიის დაფუძნებას, ამდენად სასურველია, ეს ტერმინოლოგია თავად ამ მონაკვეთის ბუნებრივი მიმდინარეობის არსიდან იყოს აღმოცენებული და ამავე დროს გათვალისწინებუ-

44833

საქართველოს
პარლამენტის
ეროვნული
ბიბლიოთეკა



ლი იყოს მომიჯნავე ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა მიერ მიღებული ცნებები. რადგან ამჟამადაც ფილოსოფიური აზროვნება წინ უსწრებს იმ პროცესებს, რაც ხელოვნების ამა თუ იმ დარგში პრაქტიკულად მიმდინარეობს და ერთგვარად აწესრიგებს კიდევ ამ მიმდინარეობათა ერთიან სისტემას, ამიტომაც თითოეული ამ დარგის სპეციალისტები, ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად შეისწავლიან რა ამ პროცესს, თავისებურად ხსნიან მათ, და უმეტეს შემთხვევაში იდენტურ შეფასებამდე მიდიან, თუმცა სხვადასხვა ტერმინით გამოხატავენ. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე ვფიქრობ, ხელოვნებათმცოდნეობა საერთოდ და თეატრმცოდნეობა კერძოდ დადგა იმ აუცილებლობის წინაშე, როდესაც სპეციალისტები უმთავრეს პრობლემებზე უნდა შეთანხმდნენ: 1. რა მიმდინარეობასთან გვაქვს საქმე. 2. როდის და როგორ ჩაისახა ეს კონკრეტული მიმდინარეობა. 3. მიზიზშედევობრივი კავშირი ამ მიმდინარეობებს შორის. 4. მათი პერსპექტივის განჭვრეტა და 5. სახელდება. ეს პროცესი გაგვიადვილებს ამოვხსნათ ამ მოვლენათა არსი და ამ არსიდან გამომდინარე მივაკვლიოთ ტერმინოლოგიას.

როგორც მოგეხსენებათ, დასავლეთ ევროპაში, ჯერ კიდევ XX საუკუნის პირველ ნახევარში დაიწყო „სათეატრო ნიშანთა“ სისტემისა და მათი სახეობების ძირეული შეცვლის ნიშნით ჩატარებულმა კვლევები, რომლებიც ძირითადად, ცნობილი თეატრმცოდნეების – ჯოსეფ-ანხელ გომესის (Joseph-Angel Gomez, Barcelona), პატრიკ პავისის (Patrice Pavis, Toronto), გერდა პოშმანის (Gerda Poschmann, Tübingen), ჰანს-თის ლემანის (Hans-Thies Lemhmann, Frankfurt am Main) და სხვათა ფუნდამენტურ ნაშრომებს ეფუძნება ე.წ. „პოსტდრამატული თეატრის“ ირგვლივ წამოჭრილი პრობლემების თაობაზე. ამდენად შესაძლებელია ითქვას, რომ, ჩემს მიერ ზემოთხსენებული სპეციალისტების მიერ უკვე შესწავლილმა და მიკვლეულმა ამ ცნებებამ, რომელმაც თავის დროზე, პოსტმოდერნისტული ეპოქის ერთიანი სათეატრო სისტემის ჩამოყალიბებასაც შეუწყო ხელი, უკვე რამდენიმე ათეული წელია, რაც თანამედროვე – „ახალი



ტიპის“ თეატრის შესაბამის სექტორს ანალოგიური – „პოსტდრამატული თეატრის“ სახელი დაამკვიდრებინა. იმ მიზეზით, რომ ჩვენი კვლევის ობიექტს, ძირითადად, თანამედროვე გერმანულ დრამატურგიასა და გერმანულ სათეატრო ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესების, წამყვანი ტენდენციების გაგება – შესწავლა წარმოადგენს, წინამდებარე ნაშრომში წარმოდგენილი საკითხის მიმოხილვაც, შესაბამისად – გერმანელი მოაზროვნისა და ერთობ საინტერესო თეატრმცოდნის წიგნმა – „პოსტდრამატულმა თეატრმა“ (*Postdramatisches Theater*) განსაზღვრა.

რამდენადაც, აღნიშნული ტერმინი, ტიპიური თანამედროვე თეატრისათვის დამახასიათებელ სპეციფიურ ნიშნებს და აქედან გამომდინარე, მკვეთრად განსხვავებულ, ისეთ გამომსახველობით ფორმებსაც მოიაზრებს, რომლებსაც XX საუკუნის ცნობილი რეჟორმატორები: ჰაინერ მიულერი, რობერტ ვილსონი, პიტერ ბრუკი, ანატოლი ვასილევი და სხვა გამოჩენილი თეატრალები თავიანთ სათეატრო კონტექსტში აყალიბებენ და შემდეგ, უკვე მრავალმხრივ ავითარებენ საკუთარი მსოფლმხედველობის არეალში, ამდენად, ვფიქრობ, ურიგო არ იქნება, თუ ორიოდე სიტყვით, თავად „პოსტდრამატული თეატრის“ ცნების თაობაზე გამოვთქვამ რამოდენიმე მოსაზრებას.

როგორც ვხედავთ, „პოსტდრამატული თეატრის“ სატიტულო მხარე, ყოველგვარი ფიქრის გარეშეც კი, პირდაპირ მიგვანიშნებს დრამის სალიტერატურო ჟანრის ისეთ ფორმაზე, რომელიც, ამავე დროს მთლიანად უნდა განსაზღვრავდეს შესაბამისი – „ახალი ტიპის“ თეატრისა და ტექსტის საერთო კონტექსტის მატერიალიზებულ ფორმას და რაც მთავარია, აქცენტს უნდა აკეთებდეს იმაზე, რომ დრამა, როგორც თეატრის ძირითადი მოცემულობა და ყველაზე მნიშვნელოვანი სადადგმო „მასალის“ ელემენტი, ამჯერად, უკვე აღარ საჭიროებს სასცენო ფორმებისადმი გაუთავებელი „მბრძანებლობის“ მოვალეობის შესრულებას. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ „პოსტდრამატული თეატრი“, როგორც „პირდაპირი გამოხატულება



„არა-დრამატული“ ენობრივი სტრუქტურის მდგომარეობისა“¹ თავად წარმოგვიდგება „სათეატრო ტექსტის“ უშუალო განმსაზღვრელად და ამასთან ერთად, ბოლომდე იბრძვის თეატრალური ენის სრული დამოუკიდებლობის უფლებათა მოსაპოვებლად.

საგულისხმოა, რომ დრამატული თეატრი, როგორც წესი „ტექსტუალური მასალის“ გადამეტებული სიჭარბით გამოირჩევა ხოლმე, მაშინ, როდესაც ე.წ. „ახალი ტიპის“ თანამედროვე თეატრში ამა თუ იმ ავტორის მიერ წარმოდგენილი იგივე „ტექსტუალური მასალა“, სცენაზე უკვე დეკლამაციებისა და ილუსტრაციების კოლაჟის გზით „დამუშავებული“, მთლად ვეღარ განსაზღვრავს რეჟისორის მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლის სტრუქტურას, მის გამომსახველობით ფორმებს. ამდენად შესაძლებელია, რომ, ჯერ კიდევ ბრეხტის მიერ შემოთავაზებული „ეპიკური თეატრის“ თეორიული თუ პრაქტიკული „ექსპერიმენტები“, რომლის უმთავრეს დანიშნულებასაც, სწორედ „ტექსტუალური მასალის“ „გონებაში განხორციელებული ნარაცია“ (ლემანი, ბარტი), ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ – ინტელექტუალურად გაცნობიერებული ინფორმაციული ნაკადის „გონისმიერი ამოცნობა“ წარმოადგენდა, „პოსტდრამატული თეატრის“ ერთ-ერთ პრეისტორიულ წინაპირობადაც კი მივიჩნიოთ. აი, რას წერს ლემანი თავის წიგნში - „მთელი საუკუნის განმავლობაში, ევროპის სათეატრო კულტურას ერთი ძირითადი პარადიგმა განსაზღვრავდა. ეს პარადიგმა გარე ევროპული ტრადიციებიდან გამომდინარეობდა“.² ინდური – კათაკალური და იაპონური – ნო-თეატრების მაგალითებზე დაყრდნობით, სადაც, მანამდე სრულიად ახალი სტრუქტურული თუ თვისობრივად განსხვავებული სათეატრო ფორმები – ცეკვა, მუსიკა, ქორო, სარიტუალო მსვლელობა, ნარაცია, ლაპარაკის მანერა – ბატონობდა სცენაზე, რეჟისორიც „ახალი თეატრის“ მაყურებელს, მისთვის მეტად განსხვავებულ და ამავე დროს საკმაოდ საინტერესოდ გათვლილი – „სათეატრო ნიშანთა სისტემის“ აბსოლუტური შეცვლის გზით, ასევე აბსოლუტურ-



ად განსხვავებულ თამაშის წესებს სთავაზობდა მაყურებელს, საინტერესოა, – თვლის ავტორი თავის წიგნში, – რომ ბერტოლტ ბრეხტი დასავლეთ ევროპული კულტურის მრავალფეროვან სივრცეში, ერთ-ერთი პირველი ნოვატორთაგანი აღმოჩნდა იმ მცირერიცხოვან თეატრალებს შორის, რომელმაც წარმატებულად შესძლო, სწორედ ზემოთ ხსენებული ტრადიციული თეატრალური ფორმების შერწყმითა და მათზე უშუალო დაყრდნობის საშუალებით აგებული სასცენო მეტაფორა ე.წ. ეპიკური – „მეცნიერების ეპოქის თეატრის“ სახელწოდებაშივე განხორციელებინა და რაც მთავარია, ამით ხელი შეეწყო კიდევ, ჩვენთვის კარგად ნაცნობი დრამატული თეატრის „დასრულებას“. გავიხსენოთ, რომ მთელი რიგი საუკუნეების მანძილზე, თეატრში მისული მაყურებლისათვის, როგორც წესი, სცენაზე წარმოდგენილი დრამატული სანახაობა, პირდაპირ მოიაზრებდა ე.წ. „ილუზორული წარმონაქმნების“ (ლემანი) საშუალებით განხორციელებულ „სამყაროსეულ მოდელს“, რომელიც ამავე დროს, შეძლებისდაგვარად ადასტურებდა ამავე სამყაროს მთლიანობას – „სრულყოფილებასთან შეზავებული რეალობის“ არსებობის „ხელოვნურ ფორმას.“ ამდენად, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ დრამატული თეატრი მთავრდება სწორედ იქ, სადაც ყველა ზემოთ ხსენებული სასცენო ელემენტი გამოიყენება, არა როგორც თეატრალური სტრუქტურის აგების ერთადერთი პრინციპი, არამედ მისი თეორიული და პრაქტიკული განხორციელება მიიჩნევა, როგორც სათეატრო ხელოვნების შექმნის ერთ-ერთი შესაძლო და არა აუცილებელ ვარიანტად.

როგორც ცნობილია, როლან ბარტმა ე.წ. „თეატრალური ტექსტი“ სცენაზე მოცემული „ინფორმაციული ნაკადის პოლიფონიური თანამიმდევრობის“ ლოგიკით ახსნა, როდესაც თეატრალური ფენომენი მთლიანად, სხვადასხვა ნიშანთა სისტემის ერთობლიობას – გამომსახველობით ელემენტებს – თამაშის წესებს – ენისა და მეტყველების, იგივე სიტყვის წარმოთქმის „ორიგინალურ“ საშუალებებს დაუკავშირა და ისინი ერთ კონკრე-



ტულ ფრაზაში „ნიშნულთა (signification) მოდელების ერთიან სისტემაში“ გააერთიანა. „ბრეხტმა – წერს ცნობილი მოაზროვნე – ბრწყინვალედ დაადასტურა თეატრის სემიოტიკური სტატუსი, როდესაც მან პირველ რიგში გააცნობიერა, რომ თეატრალურობის ფენომენი შესაძლებელია აიხსნას მხოლოდ და მხოლოდ შემეცნების ტერმინით და არა ემოციურობის ზეგავლენის საშუალებით.“⁴ XX საუკუნის გერმანული თეატრის რეფორმატორმა თეატრი, სწორედ ინტელექტუალური თვალსაზრისით გაიაზრა, როცა შეეცადა უკვე გაცვეთილი, მაგრამ ჯერ კიდევ ცოცხალი მითის დანგრევას, იმის თაობაზე, რომ „შემოქმედება და რეფლექსია, ბუნება და სისტემა, სპონტანურობა და გააზრება, „გული“ და „გონება“, როგორც წესი ურთიერთ დაპირისპირებულობაში უნდა ყოფილიყო ერთმანეთთან მიმართებაში.“⁵ ბრეხტმა, თვლის ავტორი, აგრეთვე ბოლომდე გააცნობიერა, რომ დრამის ფორმები პოლიტიკურად საპასუხისმგებლოა, რომ სცენის თითოეული ნათურის განლაგება, სცენაზე გამოტანილი თითოეული პლაკატი, კოსტიუმი, თუ თითოეული მსახიობის დიქცია, რეჟისორის მხრიდან, მკვეთრად განსაზღვრულ პოზიციას გამოხატავს, მაგრამ ეს პოზიცია უშუალოდ ხელოვნებასთან მიმართებაში კი არ ვლინდება, არამედ თითოეული ადამიანის სამყაროსადმი დამოკიდებულებას განსაზღვრავს. ამდენად, მსახიობის ე.წ. „ბუნებრივობა“ ან „თამაშის ნამდვილობა“ ბრეხტისეულ თეატრში უკვე გამომსახველობითი ფორმის ანუ თეატრალური ენის გამოხატულების მხოლოდ და მხოლოდ ერთ-ერთ შესაძლო ვარიანტად გვევლინება, რომელიც, მთლიანობაში სცენაზე წარმოდგენილ ამა თუ იმ ისტორიას (ამბავს) ემორჩილება ხოლმე.

ყოველივე ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, შესაძლებელია ითქვას, რომ ბრეხტმა ე. წ. მეცნიერების ეპოქის თეატრში სპექტაკლის მატერიალური ფორმა, სათეატრო ნიშანთა სისტემის ტექნიკური მხარის წარმოჩენით – მათი ამოცნობისა და წაკითხვიდან გამომდინარე – განსაზღვრა და ამავე ნიშანთა სისტემის შეცვლის გზით, თეატრში მისულ მაყურებელს საშუალება მის-



ცა, რომ თითოეული სათეატრო ნიშნის ზოგადი მნიშვნელობა, ავტორის მიერ მკვეთრად განსაზღვრული და ყოველმხრივ შემოფარგლული „ტექსტის“ გარეშე – საკუთარი შემეცნებიდან გამომდინარე გაეშიფრა. ჩემი აზრით, ალბათ ამას გულისხმობდა ლემანი თავის წიგნში, როდესაც „პოსტდრამატული თეატრის“ ცნებაში, სწორედ თეატრალური ენის სრული დამოუკიდებლობის აუცილებლობაზე მიუთითებდა.

რამდენადაც, საქმე ამჯერად თეატრალური ენის გამომსახველობითი ფორმების „უფლებებზე“, მათი დამოუკიდებლად არსებობის ალბათობაზე მიდგა, ვფიქრობ ურიგო არ იქნებოდა, თუ ამ საკითხთან დაკავშირებულ ზოგიერთ მოსაზრებას ანტონენ არტოს წიგნის – „თეატრი და მისი ორეულის“ ტექსტებიდანაც მოვიშველიებთ. მითუმეტეს, თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ თავად „პოსტდრამატული თეატრის“ ერთ-ერთი წარმომადგენლის ჰაინერ მიულერის სათეატრო კონცეფცია, სწორედ რომ, ზემოთ ხსენებული ფრანგი თეორეტიკოსის მანოფესტების ლიტერატურულ ვერსიებიდანაც იღებს სათავეს, დავრწმუნდებით, თუ რაოდენ მნიშვნელოვან „მონაპოვარს“ წარმოადგენს არტოსეული ე.წ. „სისასტიკის თეატრის“ იდეის არსებობა, გვიანდელი დასავლეთ ევროპული, კერძოდ კი, 80-90-იანი წლების გერმანული თეატრის ისტორიის განვითარებისათვის.

როგორც ვიცით, ანტონენ არტომ, ჯერ კიდევ XX საუკუნის 30-იან წლებში დასვა საკითხი თეატრალური ენის გამომსახველობითი ფორმების შეცვლისა და თეატრში მისი „სხვაგვარად“ გამოყენების აუცილებლობის თაობაზე. „პრობლემა – წერს ანტონენ არტო – რომელიც, ჩემის აზრით, ახლა იჭრება, არის ის, რომ თეატრს მიეცეს უფლება მისი ნამდვილი ენა იპოვოს... ენა სივრცობრივი, ენა ჟესტების, პოზების, გამოსახვის და მიმიკის... ენა ყვირილის, ენა ჯღერადობის, სადაც ყველა ობიექტური ელემენტი ვიზუალური ან ბგერადი ნიშნისაკენ იქნება მიმართული და ამავე დროს, რომელთაც ინტელექტუალური და გრძნობადი მნიშვნელობები მიენიჭებათ“.⁶ როგორც ვხედავთ,

XX საუკუნის სათეატრო ლიტერატურის ერთ-ერთი მადგენელი „ღია“ წერილებისა თუ ხმაურიანი მანიფესტების საშუალებით, უკვე თამამად საუბრობს იმდროინდელი თეატრის „სასცენო ენის“ პრობლემებზე და რაც მთავარია, თავდაუზოგავად მოითხოვს ე.წ. „სათეატრო ნიშანთა სისტემისა“ და „თეატრალური ტექსტის“, როგორც „დასრულებული და ხელშეუხებელი მასალის“ გადაფასების აუცილებლობას; „პირველ რიგში – აღნიშნავს ავტორი ერთ-ერთ წერილში – აუცილებელია, რომ დაიძლიოს ტექსტის დამოკიდებულება თეატრზე და თავისებური, განსაკუთრებული ენა მოიძებნოს ჟესტებსა და აზრებს შორის“.⁷ აქედან გამომდინარე, ვფიქრობ, საგულისხმო უნდა იყოს ის აზრიც, რომ ანტონენ არტო თავის ტექსტებში ამ „განსაკუთრებული და თავისებური ენის“ მოძებნას, როგორც წესი, ე.წ. „თეატრის მკეთებელთ“ ანუ თეატრის რჟისორებსა და თეატრის მსახიობებს სთხოვდა იმ მიზნით, რათა ბოლოს და ბოლოს, სასცენო ხელოვნებას „აეძულებინა“ მაყურებელი „ეფიქრა“ წარმოდგენილ სპექტაკლზე და ამდენად ხელი შეეწყოს ე.წ. „ილუზორული თეატრის“ „განადგურების“ იდეისათვის, რომლის გზითაც თეატრალური ხელოვნების ნამდვილ შემფასებელს, შემეცნებისა და ინტელექტის საშუალებით, ექნებოდა მცდელობა იმისა, რომ „სასტიკი“, მაგრამ მის ირგვლივ არსებული რეალური სამყარო „ნამდვილად“ დაენახა.

როგორც ვხედავთ, „პოსტდრამატული“ (არა-დრამატული) თეატრის იდეის არსებობა ჯერ კიდევ გასული საუკუნის სათეატრო ხელოვნების ლიტერატურაში იღებს სათავეს და თავის პრაქტიკულ განხორციელებას, რამდენადაც ეს პარადოქსულად არ უნდა ჟღერდეს, პირველად სწორედ ბრეხტის ე.წ. „მეცნიერული ეპოქის თეატრის“ გამომსახველობით ელემენტებში ვხვდებით, ხოლო შემდეგ, უკვე ცნობილი თანამედროვე თეატრის რეფორმატორების დადგმების საშუალებით, დღემდე, თავისი არსებობის კულმინაციას აღწევს. საინტერესოა, რომ იმას, რასაც ჰანს ლემანი XX საუკუნის მიწურულს „პოსტდრამატული თეატრის“ სახელწოდებაში, ამჯერად უკვე თან-



ამედროვე სათეატრო ფორმების სხვადასხვა სახეობებს – სკენო „მსვლელობების“, რიტუალების, პერფორმანსებისა, თუ ხმოვანი „გამოსახულებების“ ფონზე – აერთიანებს და ამით, მკითხველს მთელი პოსტმოდერნული ეპოქის სათეატრო მიმდინარეობების საკმაოდ ვრცელ პანორამასაც სთავაზობს, ჩემს მიერ ზემოთხსენებული ცნობილი თეატრალების პრაქტიკული თუ თეორიული მაგალითები, იმის საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ რომ, შესაბამისი ტერმინოლოგიის საჯარო დამკვიდრება პოსტმოდერნული ეპოქის მოთხოვნების კვალდაკვალ, გასული საუკუნის 90-იან წლებში, სწორედ თავის დროზე, ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად, აბსოლუტურად განსხვავებულ დროსა და სივრცეში ჩამოყალიბებულმა თანამედროვე სათეატრო ფორმებისა და ტენდენციების არსებობამ განაპირობა.

1. Gerda Poschmann, Der nicht mehr dramatisches Theatertext, Aktuelle Bühnerstücke und ihre dramatische Analyze, Tübingen, 1997, s. 177.
2. Hans-Thies Lehmann, Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main, 1999, s. 27.
3. იქვე;
4. იხ: როლან ბარტ, Избранные работы, семиотика, Москва, 1989.
5. იქვე;
6. იხ.: Антонен Арто, Театр и его двойник, Москва, 2000.
7. იქვე.

Mariam Iashvili

FOR QUESTION OF THE POSTDRAMATIC THEATRE

In west Europe yet in first half of the XX century begun theatric sign system and carried study to change radical their aspect, which mainly, based by well-know theatre-expect: Joseb-Anxel Gomez (Barselona), Patric Pavis (Toronto), Gerda Poschman (Tuibingen), Hans-Tis Lemhann (Francfurt) and based about others fundamental work-saround us arised problems, so-called Postdramatic Theatric's may



by say, that yet, it in ten years which expedient sector of the modern
– New type theatre consolidated analogues name Postdramatic theatre.

The marked term expressed – for model theatre characterized specific marks and came from here, sharply different, which formulate in them theatric context XX century's such as well-known reformer as are Hainer Miuller, Robert Willson, Peter Bruke, Anatoli Vasilev, and others. The title side of the Postdramatic theatre, without thinking too, strainingly marks on such form of ganre of drama's, literature, which same time must defines expedient materialitic forms of the New type theatre and text's general context and which is mainly it must be make axsent, that drama, such as theatre's mainly given and important stage material element, just now. It doesn't need to execute dute innumerable order from the stage forms. So, it must say, that Postdramatic theatresame performs determinative of the theatre text and with them struggle from the end to make right for theatric language's complete independence.

Being theatre idea's Postdramatic (Non dramatic) took origin in the theatric art's literature, from last century (Antonel Arto's theatre and its double) yet and it practical realize. Now much it sounds paradoksly, at first it continue its may in dipictly elements of the Brekhts So-called Scientific epochs theatre.

რეცენზენტები:

მერაბ გეგია

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

ლევან ხეთაგური

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.



ანტონენ არტოს „სისასტიკის თეატრის“ მაცურებელზე შემოქმედების ფსიქიკური საფუძვლები

ანტონენ არტომ გასული საუკუნის დასაწყისში ჩამოაყალიბა განსხვავებული, უცხო სპეციფიურობით დაღდასმული თეატრი, რომელიც სათეატრო ესთეტიკაში „სისასტიკის თეატრის“ სახელითაა ცნობილი. ეს დიდი რეჟისორი ქმნის სრულიად ახალი ტიპის თეატრს, რომელიც მიისწრაფვის შექმნას მეტყველების, შესტებისა და გამოხატვის ერთგვარი მეტაფიზიკა. თავის ნაშრომში „თეატრი და მისი ორეული“ არტო ხაზს უსვამს, რომ ამ ნაშრომში, ისე როგორც სარკეში, აისახა თეატრის ყველა ის ორეული, რომელიც თავად აღმოაჩინა. ეს ორეულებია: მეტაფიზიკა, ჭირი და სისასტიკე. ამავე დროს, არტო აღნიშნავს, რომ თვით თეატრიც უნდა განიხილებოდეს როგორც ორეული, მაგრამ ორეული არა ყოველდღიურობისა, რომელიც მოკლებულია შემოქმედებით აზრს და მხოლოდ სინამდვილის კოპირებას წარმოადგენს, არამედ თეატრი, როგორც „თეატრი შიშისა და ტიპიურობის“. არტო დარწმუნებულია, რომ ხელოვნება მოწოდებულია არა გარეგნული რეალობის ასასახად, არამედ მან უნდა გამოავლინოს ადამიანის შინაგანი არსი. არტოს სურს ადამიანის შინაგანი სამყაროს ობიექტივაცია ისეთი თეატრალური ხერხების გამოყენებით, როცა ადამიანის ფიქრებისა და წარმოსახულ ობიექტებს მიეცემათ „ფაქტის ხასიათი“ და იგი თვალნათელი შეიქმნება გარშემომყოფთათვის. არტოს თვალთახედვით, არტისტისათვის უპირველესია სულიერი წვდომა, სულიერი გასხივოსნება, რომლის გარეშე არტო ვერ მოიაზრებს როგორც საერთოდ ხელოვნებას, ისე თეატრსაც. არტისტის სულიერი მდგომარეობა კი უნდა გარდაისახოს შესტად. „სისასტიკის თეატრში“ ჩვეულებრივი სამეტყველო ენა საკმარისი არ არის სულის მეტაფიზიკის



ხილულ რეალობაში გადასაყვანად. სიტყვები უცხოა. სიტყვები ჩვენთან გარედან მოდიან. სცენაზე სხვა ენაა საჭირო, სხვა მეტყველება, სიტყვას არ ბადებს მეტყველი სხეული. აქედან გამომდინარეობს არტოს სწრაფვა განამტკიცოს სიტყვა სხეულში. მისთვის აუცილებელი ხდება „სიტყვა—სუნთქვა, სიტყვა—სპაზმი, სიტყვა მოქმედებად გადაქცეული.“¹

ანტონენ არტოს თეატრის შესახებ პიტერ ბრუკი, რომელზეც ისევე, როგორც XX საუკუნის II ნახევრის ბევრ დიდ რეჟისორზე, არტოს შეხედულებებმა დიდი ზეგავლენა იქონია, წერდა: „ეს თეატრი თავს ატყდება მაყურებელს როგორც შავი ჭირი, წამლავს მას, ზემოქმედებს რა ანალოგიის მეთოდით, აჯადოებს მაყურებელს. ეს ის თეატრია, სადაც მთავარი ტექსტი კი არ არის, არამედ თვით ის მოვლენა, რომელიც მას საფუძვლად უდევს. ანტონენ არტოს სურდა, რომ მსახიობებს, რომელნიც არ მიმართავდნენ არავითარ გარეშე ხერხებს, შეექმნათ ძალადობის სცენური სახეების განუსაზღვრელი რიგი, რომელიც ადამიანის ძლიერ შეძრწუნებას გამოიწვევდა. მას სურდა, რომ მაყურებელს უარი ეთქვა თავდაცვაზე, რომ იგი (მაყურებელი) დათანხმდებოდა საკუთარი თავის განგმირვას, გაოგნებას, შეშინებას, საკუთარი პიროვნების მიმართ განხორციელებულ ძალადობას და ამავე დროს მაყურებელი აღევსო იმ ენერგიით, რომელსაც აფეთქების ძლიერი ძალა ექნებოდა.“²

ეს ხერხები, არტოს სჭირდებოდა იმისათვის, რათა მაყურებელი მიმხვდარიყო, რომ პასიურ მდგომარეობაში ყოფნით ვერ შეცვლიდა სამყაროში გამეფებულ ძალადობას, ადამიანის გამონთავისუფლებულ დაუოკებელ, მდაბალ ვნებებს, იმ სიძულვილს, რომელმაც მოიცვა მთელი კაცობრიობა და ჩაკლა ადამიანში ადამიანური. ასეთი სამყარო მიუღებელია არტოსათვის, რადგან იგი განადგურებით ემუქრება მას და მხოლოდ ადამიანის ნებაზე არის დამოკიდებული, აღსდგება თუ არა ასეთი სამყაროს შესაცვლელად, აქტიურად იბრძოლებს თუ არა ადამიანური უფლებებისათვის. აი, რა არის არტოს „სისასტიკის თეატრის“ დანიშნულება, რომლის მოწოდებაა სამყაროს გარდაქმნა.



ამ თეატრმა განუზომლად დიდი როლი ითამაშა დასავლური თეატრალური კულტურის განვითარებაში.

როგორ მიდიოდა ანტონენ არტოს თეატრის მაყურებელი იმ აქტიურ პოზიციამდე რომელიც მასში აღძრავდა სისასტიკის წინააღმდეგ მიმართულ აქტიურ პიროვნულ იმპულსს? რა ფსიქოლოგიური საფუძვლები განაპირობებენ ამ იმპულსის ამოქმედებას?

ზიგმუნდ ფროიდის მიხედვით, საზოგადოებრივი მორალისათვის მიუღებელია ლტოლვები და აზრები, რომლებიც ადამიანის ინსტიქტური ბუნებისათვის არის დამახასიათებელი, ჯერ კიდევ აღრეულ ბავშობაში განიღვენება ცნობიერებიდან ე.წ. არაცნობიერ ნაწილში. ფროიდის მიხედვით, ეს განდევნილი არაცნობიერი შინაარსები ფარულად განსაზღვრავენ არა მარტო ადამიანის ქცევას, არამედ მის ცნობიერებასაც.

მრავალი ფსიქოლოგი-კოგნიტივისტი თვლის, რომ ინფორმაცია ჩვენს აზრებსა და ქცევებზე ისე ახდენს გავლენას, რომ შეიძლება არც კი გაცნობიერდეს. ჩვენს ცნობიერებაში სპონტანურად აღმოცენდება აზროვნების შედეგები და არა თვით აზროვნების პროცესი. ამის გამო ჩვენ შეიძლება ვერც კი შევამჩნიოთ და გავაცნობიეროთ ის სტიმულები, რომლებიც ჩვენზე ზემოქმედებენ, ცვლიან ჩვენს შეხედულებებს, აზრებსა და ქცევებს.

თუ ჩვენ ვსაუბრობთ არაცნობიერ ზეგავლენაზე, საჭიროა გაირკვეს, თუ რა არის ზეგავლენის გაცნობიერება. გაცნობიერება ნიშნავს, რომ ცოდნის სისტემაში შემაქვს საგნის, მოვლენის ზემოქმედების შედეგად მიღებული განცდა. გაცნობიერების სფერო თავის თავში მოიცავს ვიზუალურ, აუდიალურ და სხვა სენსორულ შეგრძნებებს, ემოციებსა და აზრებს. ჩვენ შეგვიძლია მოვახდინოთ ცნობიერების ფოკუსირება გარე ობიექტებზე, ან გავიხსენოთ წარსულში მომხდარი მოვლენა.

„კინოფილმებში და სარეკლამო რგოლებში მუსიკა ხშირად გამოიყენება ჩვენი სასიამოვნო ან უსიამოვნო ემოციების გამომწვევად. წყაროდ. საშიში სიუჟეტებით ცნობილი კინორე-

ს ა ქ ა რ თ ი ვ ე ლ ო ს
3 ა რ ლ ა მ ე ნ ტ ი ს
ეროვნული
ბიბლიოთეკა



ქისორი აღფრედ ჰიჩოკი დაძაბულ სცენას სპეციფიკურ მუსიკას უკავშირებს. ფილმის მსვლელობის დროს ამ მუსიკის გაუღერება საკმარისია, რომ მაყურებელში შიში და დაძაბულობა აღძრას.“³

დიმიტრი უზნაძის მიხედვით, ფსიქონალიტიკური მკურნალობის დროს გარკვეული შინაარსები ჯერ ფსიქონალიტიკოსისათვის უნდა გაცნობიერდეს და მხოლოდ შემდეგ პაციენტისათვის. ამ დროს ავადმყოფი წარსულში განცდილ ცნობიერ მატრამვირებელ შინაარსებს ხელმეორედ აცნობიერებს და ეს მისი გამოჯანმრთელების საფუძველი ხდება. გაცნობიერება ამ შემთხვევაში მხოლოდ გახსენებას ნიშნავს. გაუცნობიერებელი შინაარსები კი ცნობიერებას მოკლებულ მდგომარეობაშიც განაგრძობენ სუბიექტის ქცევაზე გავლენას და ზემოქმედებას. უზნაძის აზრით, „შეცდომა იქნებოდა გვემტკიცებინა, რომ ამით ყველაფერი ამოიწურება. ცნობიერების შინაარსი აღარაა, მაგრამ გავლენას ახდენს, განსაზღვრავს, მიმართულებას აძლევს ადამიანის ქცევას. ეს ფსიქიკური რეალობა, უზნაძის აზრით, განწყობაა, რომელიც ყოველ ცოცხალ ორგანიზმში რეალობასთან ურთიერთობის პროცესში იქმნება და ვლინდება.“⁴

ანტონენ არტოს „სისასტიკის თეატრის“ ზემოქმედება სწორედ ადამიანის ფსიქიკის ამ თავისებურებებზე დაყრდნობით ხორციელდება. არტო შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც ფსიქოთერაპევტი, რომელიც მოწოდებულია „შიშისა და სასოწარკვეთისაგან“ პუბლიკის განსაკურნავად. ბუნებრივია, მას გაცნობიერებული აქვს ის საზოგადოებრივი შინაარსები, რომლებიც ტრამპულად მოქმედებენ საზოგადოებაზე (პუბლიკაზე) და შემდეგ იგი თეატრალური ხერხებით შავი ჭირის მსგავსად ატყდება თავს მაყურებელს, ჯერ წამლავს მას და აშინებს, მთელი სისასტიკით ახსენებს მის გამოცდილებაში შესულ ცხოვრებისეულ ტრამპებს, რომელთა მიმართ მას უკვე გამომუშავებული აქვს ფიქსირებული განწყობანი. ყველაფერ ამის სფუძველზე არტოს „სისასტიკის თეატრი“ აღავსებს მაყურებელს აფეთქების ძლიერი ენერჯით და წარმართავს



მას აქტიური ბრძოლისაკენ საკუთარი ადამიანური ღირსების დასაცავად, რასაც, ჩვენი აზრით, ზოგადად ადამიანური ფსიქიკური თვისება—ემპათია განაპირობებს. ემპათიის მექანიზმი საშუალებას აძლევს პუბლიკას იდენტიფიცირება განახორციელოს სისასტიკესთან და არ მიიღოს იგი ცნობიერ გამოცდილებაში, რადგან, როგორც გამოჩენილი თანამედროვე ფსიქოლოგი ჟორჟ ბიჟი მიუთითებს: „ემპათია დამოკიდებულია ჩვეულებრივ სენსორულ აღქმაზე. პერცეფტული რეპლიკა გროვდება როგორც გარკვეული მოდელი, რომელიც შესატყვისი აფექტურ-იმპულსური მდგომარეობის საფუძველი ხდება.“⁵ მოვახდინოთ ბიჟის მიერ გაკეთებული მითითების პერეფრაზირება თეატრთან მიმართებაში: სენსორული შინაარსები აპირობებენ მაყურებლის მიერ სპექტაკლის აღქმას. პერცეფციით მიღებული შთაბეჭდილებანი მაყურებელში გროვდება რეპლიკის, საპასუხო რეაქციის გარკვეული მოდელის სახით, რომელიც თავის მხრივ, მაყურებლის აფექტურ-იმპულსურ მდგომარეობებს ქმნის. ეს მდგომარეობანი აღავსებენ მაყურებელს აფეთქების ძლიერი ენერჯით, რადგან სცენაზე ნაჩვენების მიმართ მაყურებელს მისი მიუღებლობის, მის საწინააღმდეგოდ წარმართული აქტიური ბრძოლის მოთხოვნილება უჩნდება. ამ გზით არტოს „სისასტიკის თეატრი“ ახდენს პუბლიკის განკურვნას „შიშისა და სასოწარკვეთისაგან“.

1. Антонен Арто, Театр и его двойник, Москва, 1993, с. 69.
2. Урушадзе Раола, Шекспир и Грузинский театр, Очерки, Тбилиси, 1994, с. 83.
3. დიმიტრი ნადირაშვილი, არაცნობიერის გავლენა განწყობის თეორიის თვალსაზრისით, ქართული ფსიქოლოგიური ჟურნალი №7. თბილისი, 2004, გვ. 69.
4. იქვე. გვ. 79.
5. Dan Merbur, Unconsciaus Wisdom. A Superego Function in Dreams, Conscience and Inspiration. State University of New York Press, 2001 p.71.



ANTONEN ARTO'S "RIGIDITY THEATRE'S" PSYCHOLOGICAL BASES OF INFLUENCE ON THE SPECTATOR

We can perform Antonen Arto, such as a psychotherapist, which appealed for spectators' cure of the "fear and despair". It's natural, he has acquaintance these public opinion, which accident action on the society (spectators) and other then it with theatrical artfulness like bkack plague shake on the spectators, at first poisone and fright them, with all rigidity recall them in there life which them he has eames fixed allowance mood. All on this basis Arto's "Rigidity theatre" makes spectators whith explosion's hard energy and makes them to active battle for defend human's honour, what, with our mind, condition generalhuman psychic nature – empatic. Empatic's mechanism makes means spectators to realize identipication with rigidity and it don't get in the sense experience sensor contentses make spectators to know play. To get perception impression there are collect replica, with clear model of answer reaction, which itself make spectators' epection-impulse situation. This situation fill spectators with hard energy of explosion, because against of the show spectators creates demand to fight. On this way Antonen Arto's "Rigidity theatre" make spectators cure from "fear and despair".

რეცენზენტები:

მიხეილ კალანდარიშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

თამარ ცაგარელი
უმცროსი მეცნიერთანამშრომელი.



სცენის რეჟორმატორთა როლი ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურის ფორმირებაში

*სიახლის ძიებამ მერიჰოლდი უკან დააბრუნა,
იქ მოიყვანა, საიდანაც წამოვიდა – სტანისლავსკისთან!
ვახტანგ ტაბლიაშვილი¹*

მსოფლიო საოპერო რეჟისურაში დღესაც მიღის დავა და დაპირისპირება ამ სფეროში კონცეპტუალური საკითხის გამო – თუ როგორი უნდა იყოს რეჟისორის მიდგომა საოპერო ნაწარმოებისადმი.

ამ კითხვაზე თავის დროზე გასცა პასუხი სტანისლავსკიმ, როგორც თეორიულად, ისე პრაქტიკულად – შემოქმედებითი ნიმუშების სახით. მან ამ სფეროში რეჟორმა მოახდინა, იგივე პოზიციაზე იდგა მისი შემოქმედებითი თანამოსაგრე – ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანიენკო.

გადის დრო, ათეული წლები და ამ კითხვაზე, ფაქტობრივად, იგივენაირად პასუხობენ – თეორიულად თუ პრაქტიკულად – ბორის პოკროვსკი, ფრანკო ძეფირელი, ნიკოლოზ სავინოვი, ლია როთბაუმი, ანდრონ მიხალკოვ-კონჩალოვსკი...

ქართულ საოპერო რეჟისურაში ამ საკითხის მიმართ იგივე დამოკიდებულება გამოხატა თავისი შემოქმედებით პროფესიული რეჟისურის ფუძემდებელმა – ალექსანდრე წუწუნავამ.

ალექსანდრე წუწუნავა – საოპერო რეჟისორის შემოქმედებითი გზის დასაწყისზე საუბრისას ვასილ კიკნაძე აღნიშნავს: „წუწუნავამ გულდინჯი რეალისტის თვალთ შვისწავლა ოპერის თეატრის მხატვრული და ადმინისტრაციული ცხოვრების ყოველი დეტალი და უცებ იგრძნო, რომ ყაშირზე უნდა გაეკვლო კვალი. მის წინაშე ერთბაშად წამოიჭრა ათასი კითხვა, ათასი პრობლემა, რით დაეწყო? გაჰყოლოდა თეატრის ძველი ცხოვ-



რების წესს, თუ დაერღვია იგი? ვინ ჰყავდა ქართულ საოპერო რეჟისურაში წინაპარი? ვის ტრადიციას უნდა დაჰყრდნობოდა? „...რამდენად გამოადგებოდა დრამატულ თეატრში შეძენილი ცოდნა? რა საერთო შეიძლებოდა ჰქონოდა საოპერო და დრამის რეჟისურას?!“²

წუწუნავს ქართულ პროფესიულ საოპერო რეჟისურაში წინაპარი ვერ ეყოლებოდა, რადგანაც ეს დარგი არამცთუ ჩვენს ქვეყანაში, არამედ მთელს მსოფლიოში ეს-ეს იყო იდგამდა ფეხს, ამ მხრივ პირველობა რუსეთს დაეკისრა. აქ ისახებოდა და ვითარდებოდა ეს სფერო.

ის, რომ ქართული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებლისთვის აღნიშნულ სფეროში ერთ-ერთი მთავარი ნიშანსვეტი სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს პრინციპები იყო, ამის ერთ-ერთი დამადასტურებელია მის არქივში არსებული ჩანაწერი.³ ამის მიხედვით, რეჟისორი არა მხოლოდ იზიარებს მისი მასწავლებლების შეხედულებებს, არამედ პირდაპირ მოჰყავს ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სიტყვები საოპერო თეატრის შესახებ. მაგრამ ჩვენი მტკიცებულებით ეს ჩანაწერი მიეკუთვნება გვიანდელ პერიოდს, როდესაც წუწუნავა აღიარებული საოპერო რეჟისორია და სტანისლავსკიმაც კი, უკვე განახორციელა თავისი საოპერო რეფორმა.

სტანისლავსკის ერთ-ერთი მოწაფე და მისი შემოქმედების ამაგდარი კრისტი სტანისლავსკის მიმდევრებს უწოდებს პირველ რუს საოპერო რეჟისორებს: სანინს, ოლენინს, ლაპიცკის, ლოსკის და აღნიშნავს, რომ სტანისლავსკის იდეებმა საოპერო სცენაზე თავდაპირველად მათი მეოხებით შემოაღწიეს.⁴

ჩვენი აზრით, წუწუნავაც შეიძლება მიეკუთვნებოდეს ამ ჩამონათვალს, უპირველესად იმიტომ, რომ მისი, როგორც საოპერო რეჟისორის მრწამსი უახლოვდება სტანისლავსკის საოპერო „სისტემის“ არსს. იმას, რაც სამხატვრო თეატრის კორიფემ თავად პრაქტიკულად უფრო გვიან განახორციელა. ამგვარ ფაქტებს გულისხმობს კრისტი, როდესაც ამბობს, რომ სტანისლავსკის პრინციპებმა საოპერო სცენაზე მის მოწაფე-

მიმდევართა მეოხებით შეაღწია.

ერთ მომენტზე გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ. კრისტის მიერ ჩამოთვლილ სტანისლავსკის მიმდევრებს შორის ვხვდებით ლოსკის – ნეჟდანოვასა და გოლოვანოვის სიტყვებით – „პირველ ნამდვილ საოპერო რეჟისორს“. ლოსკის შესახებ არსებულ მასალებში კი, სადაც მოცემულია, ასე ვთქვათ – შტრიხები, მისი, როგორც საოპერო რეჟისორის პორტრეტისათვის, სტანისლავსკი სრულებით ნახსენები არ არის. ერთადერთი, თვით ლოსკი ავტობიოგრაფიაში აღნიშნავს, რომ იგი 20-იან წლებში დიდ თეატრში მოღვაწეობის პარალელურად ირიცხებოდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სტუდიაში. როგორ უნდა განიხილებოდეს ლოსკის რეჟისურა, სტანისლავსკისთან კავშირში თუ მის გარეშე? ეს ჩვენს ინტერესს იწვევს იმდენად, რამდენადაც ანალოგიური კითხვა შეიძლება აღიძრას წუწუნავასთან მიმართებაშიც. აქ ხაზგასმით გვსურს გავითვალისწინოთ ვასილ კიკნაძის ნათქვამი: „საერთოდ, უნდა შევნიშნოთ: ქართულ თეატრმცოდნეობაში აქა-იქ შეინიშნება ტენდენცია, რომ ყოველი ქართული როგორმე დაუკავშირონ უცხოურს. საჭიროა მკვეთრი გამიჯვნა, თუ რა წარმოიქმნება კულტურულ ურთიერთობათა შედეგად და რა არის ის, რაც შინაგანი ეროვნული წყაროებიდან მოდის.“⁵ წუწუნავას შემთხვევაში საკითხი მასშტაბურად დგება – არის თუ არა სტანისლავსკის პრინციპები ქართული საოპერო რეჟისურის ერთ-ერთი საფუძველი? ამ საკითხის გასაანალიზებლად კვლავ დისკის მაგალითის განხილვას მოვიშველიებთ.

მაინც რამ მისცა საფუძველი კრისტის, რომ ლოსკი სტანისლავსკის მიმდევრებისათვის მიეკუთვნებინა? ალბათ, პირველ რიგში იმან, რომ ლოსკის რეჟისორული მრწამსი უახლოვდება სტანისლავსკის საოპერო „სისტემის“ არსს. ამ სიახლოვეს ეტყობა კრისტი ხსნის არა შემთხვევითობით, არამედ უშუალო კავშირით. ის კი, რომ რეჟისორის შემოქმედებითი ესთეტიკის ფორმირებას განიხილავენ სტანისლავსკის გარეშე, ალბათ, აიხსნება იმით, რომ ლოსკი-რეჟისორი შედგა მანამ,



უკვე მეტყველებს ჩვენს საოპერო თეატრში წარმოდგენილი პირველი ქართული ქნილების დიმიტრი არაყიშვილის „თქმულე-ბა შოთა რუსთაველზე“ სცენური განხორციელება. თუმცა ამ ოპერის პრემიერის შემდეგ გამოთქმული იყო კრიტიკული შენიშვნაც და სურვილი, რომ ოპერა დრამატურგიულად უფრო გაშლილ-გაფართოებულიყო, „რადგანაც ოპერაში დრამა შოთასი მეტად ესკიზური ხასიათისაა, მასალა კი დიდი“.¹⁰ მაგრამ, ცხადია, აღინიშნა სპექტაკლის ღირსებებიც. შეიძლება ვთქვათ, რომ სამხატვრო თეატრის ესთეტიკასთან სიახლოვის ერთ-ერთ მანიშნებლად ჟღერდა შემდეგი ფაქტი: „უბრალოება, რასაც დაჟინებით სთხოვდა რეჟისორი ჩინებულ მხატვარ-დეკორატორ ზალცმანს, მთლიანად დაცული იყო“.¹¹ ეს კი, უკვე დაპირისპირებას წარმოადგენდა ძველი ოპერის ტრადიციასთან, რის წინააღმდეგაც იბრძოდა ყველა საოპერო რეფორმატორი – კომპოზიტორი თუ რეჟისორი. აგრეთვე, ამ სპექტაკლში უკვე ჩანს რეჟისორის მცდელობა – სცენაზე გაადამიანუროს ისტორიული პერსონაჟები. თვით რეჟისორის სიტყვებით: „საქართველოს ისტორიული პერსონაჟების გამოჩენაზე მაყურებლები შეტოჯნენ, განსაკუთრებით ვანო სარაჯიშვილის შოთა რუსთაველი სიხარულის ცრემლებს აღვრევინებდა მათ.“¹²

წუწუნავას საოპერო რეჟისორის პოზიცია, – რეჟისორული ინტერპრეტაციის ამოსავალი უნდა იყოს თვით საოპერო ნაწარმოები – შეიძლება ითქვას, რომ სათავეს იღებს ქართული საოპერო ხელოვნების მწვერვალის – ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ სცენური ხორცშესხმისას. რეჟისორი აანალიზებს რა ოპერის ჟანრულ ბუნებას, ფორმას, იღებს მას ოპერა-ორატორიად (რაც მუსიკისმცოდნეობაშიც არის გაცხადებული) და მის სცენურ ინტერპრეტაციას ამ აღქმას უსადაგებს. პრესაში ამის გამო შენიშვნაც არის გამოთქმული, მაგრამ ვიმეორებთ, ეს თვით ოპერის სტილისტიკის გააზრებით არის ნაკარნახევი. „აბესალომში“ ერთ-ერთი მთავარი, კონცეპტუალური მნიშვნელობის ფუნქცია დაკისრებული აქვს საგუნდო სცენებს. ეს კი იძლევა საფუძველს, იგი მიჩნეულ იქნეს,

როგორც „ორატორიული ბუნების“ ოპერა.

საყურადღებოა, რომ „აბესალომის“ სცენური წარმოსახვა იმდენად მკაცრი უბრალოებით არის გადაწყვეტილი, რომ შეიძლება ითქვას, რეჟისორი აქ უფრო მეტად აძლიერებს სპექტაკლით „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ – დაწყებულ ბრძოლას იმჟამინდელ მსოფლიო საოპერო თეატრისთვის დამახასიათებელ მდიდრულ და „გადაპრანჭულ“ სტილთან. აღსანიშნავია, რომ ეს მკაცრი უბრალოებაც ოპერის შინაარსობრივი – მუსიკალურ-ლიტერატურული იმპულსებით არის გამოწვეული.

რაც შეეხება აღნიშნულ სპექტაკლში მომღერალ-მსახიობთა მხარეს, ამის შესახებ ცნობები ნაკლებად მოგვეპოვება. ამიტომ დავეყრდნობით შალვა კაშმაძის მიერ ვანო სარაჯიშვილის აბესალომის აღწერას, სადაც ხაზი ესმევა გმირის საოცარი სიმართლითა და გულწრფელობით განსახიერებას: „სცენაზე ფეხის შემოდგმიდან, ბოლო ფრაზამდე, თეთრად მორთული ვანო მთის მწვერვალზე აგორებულ გუნდასავით იზრდებოდა, როგორც ხელოვანი და ბოლო აქტში საშინელ ციცაბოდან მოსხლეტილივით იღუპებოდა. მისი წაქცევა ოპერის ქვეშ მიწის ძვრას ჰგავდა. ამით სრულებით არ გვინდა ვთქვათ – ისეთ ბრაგვანს მოადენდა, სცენაზე მტკერი ავარდებოდა-თქო. არა, სრულებით არა! ეს წაქცევა უძლიერესი იყო მორალურად, თავის სიმართლითა და გულწრფელობით.“

დიდი არტისტული და ვოკალური კულტურა, უსაზღვრო ტემპერამენტი, მშობლიური კილოს შეგრძნების გასაოცარი უნარი, ისე გენიალურად ჰქონდა შერწყმული ვანოს ამ პარტიაში, რომ აქ სრულებით არ იგრძნობოდა შაბლონი და სწორედ ეს ანიჭებს უკვდავებას მის აბესალომს.¹³ ამ შემთხვევაში შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს ყველაფერი მთლიანად დიდი მომღერლის დამსახურება იქნებოდა, თორემ რატომ აბესალომის პირველი შემსრულებლის – ზალიპსკის შესახებ არ ითქვა იგივე? მაგრამ, ისიც ხომ ფაქტია, რომ მანამდე თვით ვანო სარაჯიშვილმა დონ-ხოზესა (ჟორჟ ბიზეს „კარმენი“) და ალფრედის (ჯუზეპე ვერდის „ტრავიატა“) როლების სცე-



ნური დამუშავებისათვის ჩვენი საოპერო თეატრის ფაქტობრივად „რეჟისორობის“ პერიოდში დასახმარებლად ლადო მესხი-შვილს მიმართა. ასე რომ, აბესალომის განსახიერებაშიც არ შეიძლებოდა რეჟისორის წვლილი არ ყოფილიყო. ვფიქრობთ, ეს ის შემთხვევაა – ნემიროვიჩ-დანჩენკო რომ ამბობდა: „ის რეჟისორია კარგი, რომელიც შესანიშნავ სპექტაკლში შეუმჩნეველია.“¹⁴

რაკი ჩვენ ამ შემთხვევაში წუწუნავას საოპერო სპექტაკლებს ვუდგებით სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს პოზიციიდან, ვიტყვით, რომ სწორედ მათი უმაღლესი მიზნის განხორციელებად შეიძლება მივიჩნიოთ სპექტაკლი „ქეთო და კოტე“, ვინაიდან აქ მოხდა საოპერო სცენაზე რეჟისორული და სამსახიობო ხელოვნების იმ დროისათვის უჩვეულო ამოფრქვევა, რაც დაფუძნებული იყო უპირველესად მუსიკალურ საწყისზე. მართლაც, ეს სპექტაკლი ჩქეფდა გონებამახვილური სანახაობით. პერსონაჟები არა მხოლოდ სიცოცხლისეულობით ხასიათდებოდნენ, არამედ გასაოცარი თავისთავადობითა და განუმეორებლობითაც. ისინი თავიდან ბოლომდე მუსიკით იყვნენ ნასაზრდოები, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ მათ გაუძლეს დროის გამოცდას და ზოგიერთი „წუწუნავასეული პერსონაჟი“ დღესაც კი შემორჩა საოპერო სცენას (ვგულისხმობთ გიგა ლორთქიფანიძის დადგმაში წუწუნავას მიგნებების ციტირებას). დღეს ეს სპექტაკლი ქართული საოპერო რეჟისურის შედევრად არის აღიარებული.¹⁵

წუწუნავას შემოქმედებაში სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ხაზის გაგრძელებაზე შეიძლება ვიმსჯელოთ დასავლეთევროპული საოპერო ნაწარმოებების მიხედვითაც. ამის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშად შეიძლება მოვიყვანოთ ბიზეს „კარმენის“ დადგმა, რომლის შესახებაც იმ დროს დაიწერა: „კარმენით“ წუწუნავამ ოპერა სტატიურობიდან გამოიყვანა და ახლა დინამიურობას დაუთმო ადგილი, კარმენი სიცოცხლეა, კარმენი ალექსანდრე უწუნავას წყალობით ხორციელია, რეალური არსება, მეტად საინტერესოდ გაშიფრული.“¹⁷ მაშინდელ



თბილისის საოპერო სცენაზე კარმენისათვის ახალი სიცოცხლის მინიჭება დიდი მოვლენა იყო. აი, რას ამბობდა იმ დროს წუწუნავას დამხმარე რეჟისორი ბარბარე ბეგთაბეგიშვილი: „ჩვეულებრივი სახე კარმენისა, რომლის ხილვასაც შერვეულები ვიყავით, მისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა. ძველებურად დადგმულ „კარმენს“ წუწუნავა „ჰაი ჰუობის“ ოპერას უძახოდა, ზერელეს, გაცვეთილი შტამპებით დაძონდილს. ძველ დადგმებში ჩვენ ვერ ვხედავთ ბიზეს სულების აღმაფრენას, და რაც უარესია, წუწუნავა ვერ ხედავდა ადამიანებს ამ სიტყვის უმაღლესი გაგებით და დანიშნულებით. აქ კი წინა პლანზე წამოყენებული იქნა რეალურ ფონზე გამოტანა კარმენის შინაგანი ადამიანური გრძნობებისა, დიადი განცდებისა.“¹⁸ აქ ბეგთაბეგიშვილი დაწვრილებით გადმოსცემს „კარმენის“ ინტერპერტაციას, რაც დღესაც ინტერესს იწვევს პერსონაჟთა საინტერესო კუთხით ჩვენებით, მათი ცოცხალი ურთირთმიმართებით და წარმოვიდგინოთ, თუ რა ცხოველყოფელი ზემოქმედების მომხდენი იქნებოდა მაშინ, როდესაც ეს პერსონაჟები იმყოფებოდნენ „გაცვეთილი შტამპებით დაძონდილ“ მდგომარეობაში.

ამგვარად, წუწუნავას საოპერო თეატრთან დაკავშირებისთანავე იკვეთება რეჟისორის პოზიცია – სცენაზე შეიქმნას ცოცხალი სახეები, თან ეს აუცილებლად მიმართული იყოს თვით კომპოზიტორის ჩანაფიქრის გახსნისაკენ (ხაზი ჩემია – თ.წ.). სწორედ ეს პრინციპი ამოძრავებდა სტანისლავსკის – საოპერო რეჟისორს, ეს ედო საფუძვლად მის საოპერო რეფორმას.

იმის დასასაბუთებლად, რომ წუწუნავა საოპერო თეატრში მუშაობისას მიმართავდა სტანისლავსკის მეთოდს, შევეხებით მის მოღვაწეობას კინემატოგრაფის სფეროშიც, ერთი იმიტომ, რომ რეჟისორი, ფაქტობრივად, პარალელურად მოღვაწეობდა ამ ორ სფეროში, მეორე კი იმიტომ, რომ აქ მის მუშაობის მეთოდს დარქმეული აქვს სახელი, მაგალითად, ნათია ამირეჯიბის სიტყვებით: „წუწუნავა კინომსახიობებთან ძირითადად სტანისლავსკის მეთოდით მუშაობდა. ამის დამამტკიცებელია,



უპირველეს ყოვლისა, წუწუნავასეული ფილმების მხატვრული სტილისტიკა. ამის შესახებ გვიამბობს თავის მოგონებებში ნატო ვაჩნაძე, ამასვე აღნიშნავდნენ იმდროინდელი რეცენზენტებიც.¹⁸ საჭიროდ მივიჩნევთ მოვიყვანოთ აქ გამომზეურებული ტექსტი ნატო ვაჩნაძის მოგონებისა, სადაც აღწერილია თუ რაში მდგომარეობდა სტანისლავსკის მეთოდით მუშაობა: „ალექსანდრე რაჟდენის ძე წუწუნავა იყო პირველი რეჟისორი ჩემი მსახიობობის გზაზე შეხვედრილი, რომელიც სტანისლავსკის მეთოდით მუშაობდა. რეპეტიციების დროს იგი ცდილობდა მსახიობის თამაში ფსიქოლოგიური სიმართლის გამომხატველი ყოფილიყო, სწორ დავალებას იძლეოდა, სათანადო მდგომარეობის და მიზანსცენების გამონახვა შეეძლო. წუწუნავა ჩვენთან ატარებდა საუბრებს იმ ადამიანთა ხასიათის შესახებ, რომელთა განსახიერებაც გვევალებოდა, როლს ანალიზს უკეთებდა და მის განვითარების ხაზს გვისახავდა. ცხადია, ასეთი მუშაობა განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდა. ეს მუშაობა იყო ექსპერიმენტული და დიდი სარგებლობა მოჰქონდა, რადგან ხელს უწყობდა მსახიობის ცოდნის გაღრმავებას და შემოქმედებითს გამოცდილებას აძლევდა.“²⁰ აქ მიზანშეწონილად მივიჩნევთ პარალელი გავავლოთ ბათუ კრავეიშვილის მოგონებასთან, სადაც, ფაქტობრივად, ანალოგიურად ხასიათდება რეჟისორის მუშაობის პროცესი:

„დაისის“ რეპეტიციებს ყოველთვის სიამოვნებით ვიგონებ.

პირველ რეპეტიციაზე ალექსანდრე წუწუნავამ რეჟისორული ექსპოზიცია გაგვაცნო. შემდეგ დაწვრილებით დაახასიათა თითოეული პერსონაჟი და დეტალურად ილაპარაკა მათ ბუნებასა და ხასიათზე. განსაკუთრებით ბევრი ილაპარაკა კიაზოსა და მალხაზზე, თვალნათლივ გაავლო ამ პერსონაჟებს შორის პარალელი და დაგვანახა მათ შორის განმასხვავებელი ნიშნები. ამის შემდეგ შევუდექით როლებზე პრაქტიკულად მუშაობას.¹⁹ შემდეგ კრავეიშვილი დეტალურად გადმოსცემს, თუ როგორ ყურადღებას აქცევდა რეჟისორი თითოეულ ნიუანსს, როგორ მუშაობდა მის დახვეწაზე. ამ შემთხვევაში საყურადღე-



ბოა მიხეილ ყვარელაშვილის სიტყვებიც: „ალექსანდრე წუწუნავა ღრმად ჩაუხვდებოდა ხოლმე მომღერლის ფსიქოლოგიას. იგი თავისი უბრალო ახსნა-განმარტებით დამაჯერებელი შთაგონებით წარმართავდა მომღერალს და მიიყვანდა სასურველ მიზნამდე.

ამ თვისებით აღჭურვილი რეჟისორი წუწუნავა მოგვაგონებდა გემის კაპიტანს საჭესთან, რომელიც მართავს რთულ მანქანას, აძლევს სწორ გეზს, ვიდრე არ მიადგება გამარჯვების ნაპირს, სადაც ერთნაირად ზეიმობენ რეჟისორიცა და აქტიორებიც.“²⁰

საყურადღებოა, რომ წუწუნავამ თავისი – შეიძლება ითქვას საეტაპო სპექტაკლების – „აბესალომ და ეთერის“ და „ქეთო და კოტეს“ გამარჯვება უკვე იზეიმა, სტანისლავსკი კი ამის შემდეგ უკავშირდება ინტენსიურად საოპერო სფეროს, რომელთან ურთიერთობაც მას კარგა ხნის გაწყვეტილი ჰქონდა. წუწუნავას აღნიშნული სპექტაკლების პრემიერა შედგა 1919 წელს. ამ წელს ხდება სწორედ სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს შეხვედრა დიდი თეატრის სოლისტებთან, სადაც გადაწყდა ამ ორი რეჟისორის მუდმივი ურთიერთობა ამ თეატრთან. ამას მოჰყვება საოპერო სტუდიების შექმნა.

მაინც როგორ ხდება, რომ წუწუნავა თავის მასწავლებლებზე ადრე ახორციელებს საოპერო სცენაზე იმ პრინციპებს, რაზედაც შემდგომში მათი საოპერო რეფორმა იქნება დაფუძნებული, რამდენად შესაძლებელი იყო წუწუნავა-საოპერო რეჟისორის ესთეტიკაზე სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მსოფლმხედველობის ზეგავლენა?

წუწუნავას მოსკოვში ყოფნის პერიოდში აღინიშნება რამდენიმე მნიშვნელოვანი ფაქტი სტანისლავსკის შეხებისა საოპერო სფეროსთან. ჯერ კიდევ წუწუნავას მოსკოვში ჩასვლამდე ერთი წლით ადრე იგი დრამატულ სტუდიაში ხსნის მუსიკალურ ნაწილს (აქ ამზადებენ კონსერვატორიის სტუდენტთა ძალებით „ევგენი ონეგინს“). უკვე წუწუნავას მოსკოვში ყოფნისას (1907) გაზეთის ფურცლებზე ქვეყნდება



სტანისლავსკის განაცხადი – გაიხსნას საოპერო თეატრი, რომელიც დაფუძნებული იქნება სამხატვრო თეატრის პრინციპებზე. ამას კი წინ უძღოდა დიდი რეჟისორის მიერ განვლილი გზა – დაკავშირებული მუსიკალურ ხელოვნებასთან.

სხვადასხვა ფაქტორები უბიძგებენ სტანისლავსკის ადრეულ პერიოდში ჩამოყალიბდეს მკვეთრი პოზიცია საოპერო ჟანრის მიმართ. თავი რომ დავანებოთ მის მზადებას საოპერო მოძღვრლის პროფესიისათვის, ძალზე მნიშვნელოვანია შემდგომში ურთიერთობა ჩაიოვსკისთან, დიდ როლს ასრულებს მისი ესთეტიკის ჩამოყალიბებაზე მამონტოვის თეატრი და შალიაპინის ხელოვნება. ყოველივე ზემოაღნიშნულის მნიშვნელობას მის ცხოვრებაში დიდი რეჟისორიც არაერთგზის აღნიშნავდა. ამის ზეგავლენა აღბეჭდილი იქნებოდა 1907 წელს გამოქვეყნებულ განაცხადზეც.

წუწუნავას ყურადღების არეში ეს ყველაფერი – სტანისლავსკის მიერ მუსიკალურ თეატრთან ურთიერთობისას განცდილი – ძალაუნებურად მოექცეოდა, მითუმეტეს, მისი დიდი მასწავლებელი დრამატულ თეატრში მუშაობისას მიისწრაფვოდა საოპერო ხელოვნებასთან დაახლოებისაკენ, მის ერთ-ერთ მთავარ შემოქმედებით მიზანს წარმოადგენდა საოპერო და დრამატული თეატრების სპეციფიკის ურთიერთშელწევა.

შესაძლებელია, რომ წუწუნავას ცნობიერებაზეც გავლენა მოახდინა ზემოაღნიშნულმა ფაქტორებმა – იგივე მამონტოვის თეატრმა და შალიაპინის ხელოვნებამ. აქ ჩვენ კიდევ დავუმატებდით თბილისური შთაბეჭდილებიდან – შეხვედრას ვანო სარაჯიშვილთან, რასაც შეიძლება თავისებური წვლილი შეეტანა ქართველი საოპერო რეჟისორის ჩამოყალიბებაში. მაგრამ ეს საკითხი სცილდება მოცემულ თემას. აქ ჩვენ ყურადღება გავამახვილეთ იმ ფაქტორებსა და იმპულსებზე, რაც უშუალოდ სტანისლავსკისაგან უნდა წამოსულიყო. ჩვენი აზრით, მუსიკალური თეატრის სფეროშიც მოსწავლეზე ზემოქმედების პრაქტიკული როლის დიდ წილი ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთანაც იქნებოდა დაკავშირებული.

დიდად მნიშვნელოვანია წუწუნავას რეჟისორული ხელ
ვონების აღიარება უკვე სტანისლავსკის რეფორმის შემდგომ,
სწორედ სამხატვრო თეატრის წარმომადგენლების და საერ-
თოდ, მთელი „თეატრალური მოსკოვის“ გარემოში. ეს შეეხება
1937 წელს შემდგარ ქართული ხელოვნების დეკადას.

ასე, აღფრთოვანებას გამოთქვამდნენ ქართული საოპერო
თეატრის და განსაკუთრებით ალექსანდრე წუწუნავას რეჟი-
სურის მიმართ – კირშონი, მოსკოვინი, ლეონილოვი და სხვ.
აღსანიშნავი იყო წუწუნავას მასწავლებლის – ვლადიმერ ნე-
მროვიჩ-დანჩენკოს მიერ გამოთქმული აზრი. განსაკუთრებით
დასაფასებელი იყო წუწუნავას სპექტაკლებში „მხატვრული
სიმართლის“ აღნიშვნა იმათ მხრიდან, ვინც მთელი ცხოვრების
მანძილზე ამის დამკვიდრებას ისახავდა მიზნად.

დღესაც გრძელდება ჯერ კიდევ იმ დროს არსებული დავა
– საოპერო ნაწარმოების ინტერპრეტაციის სტანისლავსკი-
სეულ პრინციპსა და მის საპირისპირო მიდგომას შორის.

დასაწყისში პრეამბულად მოვიყვანეთ ვახტანგ ტაბლიაშვი-
ლის სიტყვები...²¹ ჩვენ ამ აზრს გავიმეორებთ საოპერო რეჟი-
სურის ზემოაღნიშნულ, დღესაც აქტუალურ პრობლემასთან –
საოპერო ნაწარმოებისადმი რეჟისორული მიდგომასთან – მი-
მართებაში. ჩვენი აზრით, ამ სფეროში სიახლისა და ჭეშმარ-
იტების ძიების გზა მიდის ისევ სტანისლავსკისთან, ნემროვი-
ჩ-დანჩენკოსთან, წუწუნავასთან...

1. იხ.: ვახტანგ ტაბლიაშვილი, ეპილოგი, თბილისი, 2000. 2. ვასილ
კიკნაძე, ალექსანდრე წუწუნავა, თბილისი, 1967, გვ.5-6. 3. იხ.: მუსიკის,
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი, ხელნაწერების განყოფილება,
ფონდი 1, საქმე 121, 4, 6810. 4. Г. Кристи, Работа Станиславского в
оперном театре, Москва, 1952, с.52. 5. იხ.: ვასილ კიკნაძე, ქართული
რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბილისი, 1982. 6. Г. Кристи, Работа
Станиславского в оперном театре, Москва, 1952, с. 53. 7. იქვე. 8. იქვე,
გვ. 50. 9. დავით კასრაძე, ალექსანდრე წუწუნავა, თბილისი, 1957, გვ. 85.
10. იხ.: ჟურნალი „თეატრი და მუსიკა“, თბილისი, 1919. 11. დავით



კასრაძე, ალექსანდრე წუწუნავა, თბილისი, 1957, გვ. 86. 12. იქვე, გვ. 87. 13. შალვა კაშმაძე, გადატეხილი საღამური, თბილისი, 1957, გვ. 39. 14. Л. Леонидов, Воспоминания, статьи, беседы, Москва, 1960, с.46. 15. იხ.: ანტონ წულუკიძე, საიუბილეო წარმოდგენა, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 1991, 5 ივლისი, № 131. 16. დავით კასრაძე, ალექსანდრე წუწუნავა, თბილისი, 1957, გვ. 88. 17. იქვე. 18. ნათია ამირეჯიბი, ალექსანდრე წუწუნავა, თბილისი, 1979, გვ. 12. 19. იქვე, გვ. 17. 20. ბათუ კრავეიშვილი, შეხვედრები წარსულთან, თბილისი, 1966, გვ. 39. 21. იხ.: მუსიკის, თეატრისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი, ხელნაწერების განყოფილება, ფონდი 3, საქმე 150, 6.20707/22312/7.

Tamar Tsulukidze

**THE IMPORTANCE OF STAGE'S REFORMERS
OF ALEXANDRE TSUTSUNAVA'S
OPERA STAGE DIRECTION**

The founder of Georgian opera stage direction Alexandre Tsutsunava was educated in Moscow in the Arts Theatre by K. Stanislavsky and V. Namirovich-Danchenko as a stage manager of dramatic theatre. He had no contact with his teachers in musical theatre sphere; in contrast to one of the founders of Russian opera stage direction – Loski – who began to work at Stanislavsky's musical studio, when he already was a stage manager of standing reputation.

Stanislavsky considered opera stage direction as absolutely different from dramatic theatre sphere, Namirovich adhered this position. Stanislavsky repeatedly said that music must show the stage manager the way of interpretation. He told singers-artists: let music in your soul and it will dictate you what to do. This idea was the foundation of Stanislavsky's opera reform.

In the mean Tsutsunava's opera stage direction stands very close to



the ideas of the great Russian stage managers, but these principles were realized by him in opera earlier. He gave in his opera spectacles the alive characters, those pointed composer's mean. Stanislavsky and Namirovich-Danchenko always were guided by this principle.

The fact that Tsutsunava's opera stage direction principles were connected to Stanislavsky and Namirovich – Damchenko is confirmed by his archival record and recollections of singers – artists. We compared them to recollections of cinema artists, because they told roundly that the director worked with them by the method of Stanislavsky. It was very important that Tsutsunava's opera stage direction was generally recognized by the representations of the Arts Theatre.

რეცენზენტები:

მერაბ გეგია

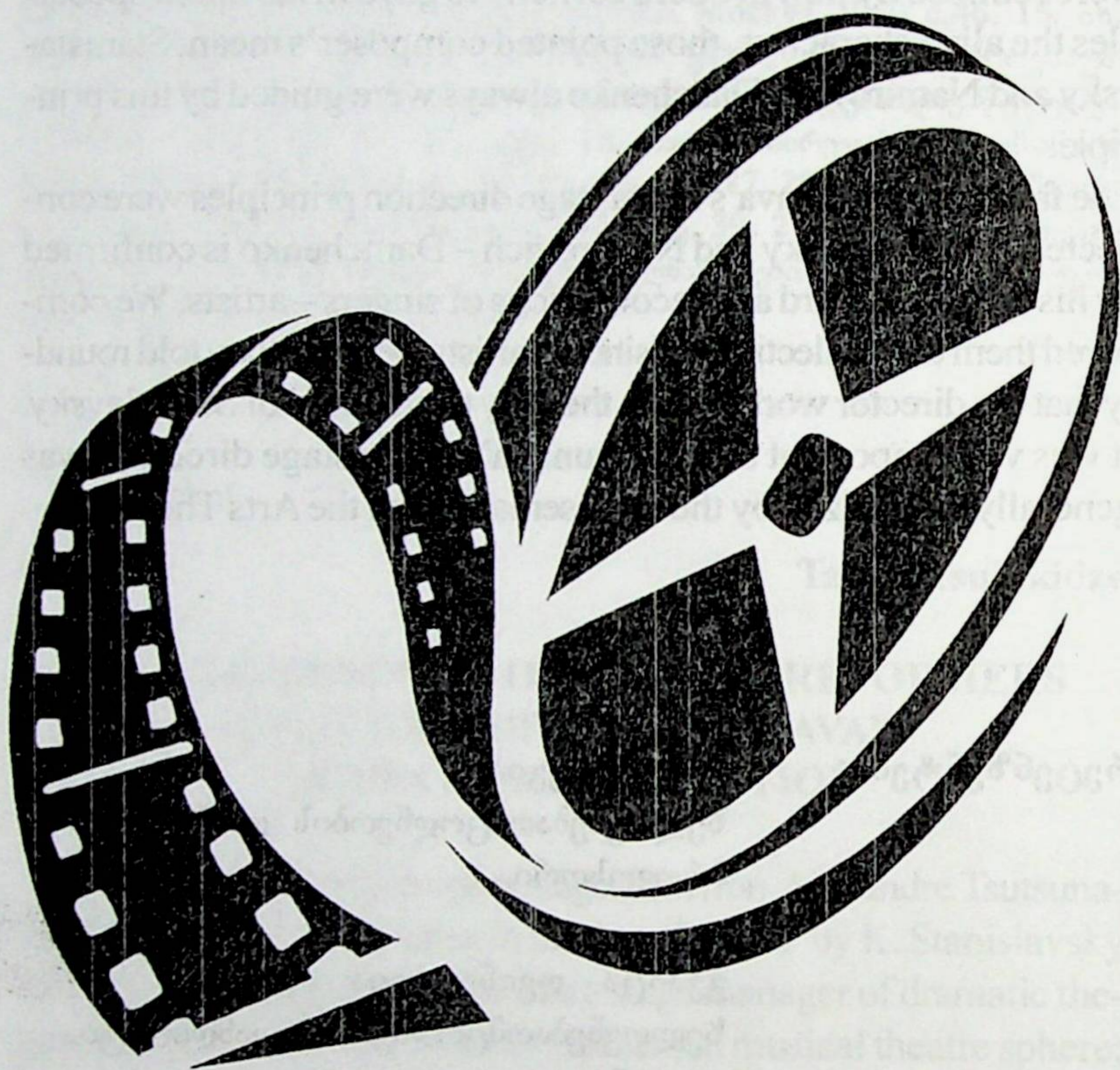
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

გვანცა ღვინჯილია

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.



საქართველოს
ხალხთა ეროვნული
ბიბლიოთეკა



**კინოფსულოგობითი
კიეზიანი**



კინოინდუსტრიის დაფინანსება

(ფრანგული მოდელი)

ხელოვნების სხვა დარგების მსგავსად, კინემატოგრაფი ეროვნული თვითმყოფადობის გამოხატვის ერთ-ერთი საშუალებაა მიუხედავად საგრძნობი ევოლუციისა, ხელოვნების ეს დარგი პერმანენტულ, პრაქტიკულ და კომერციულ განვითარებასაც საჭიროებს. როგორც ცნობილია, კინო, ხელოვნებისა და ტექნიკის შენივთების შედეგად შეიქმნა. სწორედ ტექნიკის ხვედრითი წონის მასშტაბურობა განსაკუთრებულ ადმინისტრაციულ-ფინანსურ პირობებს მოითხოვს. რათა სანახაობამ შეძლოს ამა თუ იმ ქვეყნის კინოხელოვნების პროპაგანდა, მათ შორის ნაციონალური ნიშან თვისებების სრულიად წარმოჩენაც. ევროპულ კინოწარმოებას საკმაოდ დიდი გამოცდილება აქვს, რაც შესაძლებლობას ქმნის, სხვადასხვა კინოწარმოების მოდელთა განხილვის შედეგად, ჩამოვაყალიბოთ ჩვენი ქვეყნისათვის ხელსაყრელი მოდელი. პროგრამას, რომელსაც განვიხილავთ, ევროკავშირის ეგიდითაა შექმნილი და კოორდინაციას უწევს აუდიო-ვიზუალურ სექტორს ევროპის ქვეყნებში. ამ პროგრამის თანახმად ტარდება საერთაშორისო შეხვედრები, გამოკვლევები, იქმნება საკანონმდებლო ბაზა ევროპული კინემატოგრაფიის მხარდასაჭერად.

ევროპაში კინოგაქირავების 65% ამერიკულ ფილმებს უკავიათ, ხოლო ამერიკაში ევროპულ კინოს მხოლოდ 3%. ევროპული სახელმწიფოებისათვის, რომელთა მოსახლეობა 80 მილიონამდე აღწევს, ძალზედ მნიშვნელოვანია შეინარჩუნონ ეროვნული კინემატოგრაფიის თვითმყოფადობა და ეროვნული კინო კონკურენტუნარიანი გახადონ. ევროპულ ქვეყნებში კინემატოგრაფიის დაფინანსებისთვის ყველაზე ეფექტური იქნება ამ პროგრამის („აუდიო-ვიზუალური ევროკა“) განხორციელება,¹ რაც დაახლოებით შემდეგნაირად შეიძლება განისაზღვროს:

1. საკანონმდებლო ბაზის დაფუძნება, რომელიც მაქსიმალურ



რად ხელსაყრელ პირობებს წარმოქმნის ხარისხიანი პროდუქციის შესაქმნელად.

2. საკანონმდებლო ბაზა რომ ეფექტურად ამუშავდეს, ამისათვის საჭიროა ევროპის ქვეყნების სახელმწიფო ორგანიზაციებმა და პროფესიონალმა კინემატოგრაფისტებმა კონსულტაციები მიიღონ.

კინოწარმოების დაფინანსება დიდ რისკთან არის დაკავშირებული, ვინაიდან თანხების გაცემა სწრაფად ხდება, ხოლო შემოსავლის მიღება 5-10 და უფრო მეტი წლების შემდეგ. შემოსავლების რაოდენობის წინასწარ განსაზღვრა რთულია. ამ პროგრამის ძირითადი ამოცანაა კინოწარმოების დაფინანსება მინიმალური რისკით განისაზღვროს.

ევროპულმა სახელმწიფოებმა უკანასკნელი 10-15 წლის მანძილზე, განსაკუთრებულ წარმატებას მიაღწიეს ხსენებული მიმართულებით.

განვიხილოთ სამი ძირითადი ვარიანტი რისკის მინიმუმამდე დასაყვანად:

1. ფინანსისტებსა და კინემატოგრაფისტებს შორის საშუაშაველო ურთიერთობის დამყარება. ეს სისტემა ყველაზე კარგად მუშაობს დიდ ბრიტანეთში, სადაც დაფინანსების სისტემის ფუნქციონირების მთავარ მექანიზმად გვევლინება აგენტი, რომლის როლიც საგანგებოდ არის გაზრდილი (აგენტი, რომელიც შექმნილი პროდუქციის გასაღებით არის დაკავებული, წინასწარ განსაზღვრავს თუ რამდენად მომგებიანია ფილმი, რის შემდეგაც უკავშირდება სადაზღვევო კომპანიებს და საკუთარ პროდუქციას აზღვევს). ეს ყველაფერი ქმნის სწორედ იმ მექანიზმს, რომლის მიხედვითაც ბანკი თავისთავად ერთვება ფილმის დაფინანსებაში.

2. გარანტიების მიღების და დაზღვევის მექანიზმის გართულება. წარმოების პროცესის დაზღვევას ემატება გაქირავების დაზღვევა, რაც ქმნის დამატებით მცირევადიან გარანტიებს ბანკებისათვის და კერძო ინვესტორებისთვის. ევროპის ზოგიერთ ქვეყანაში მაგალითად, საფრანგეთი, იტალია, ესპანეთი, არსებობს სახელმწიფო გარანტიების სისტემა, რომელ-

იც ამცირებს კერძო ინვესტორების რისკს.

3. მსხვილი კინოკომპანიების პროექტების ინვესტირება. მსხვილი კინოკომპანიები ახორციელებენ რამდენიმე კინოპროექტს. სხვადასხვა პროექტებში ინვესტირება საერთო ჯამში ამცირებს რისკის ფაქტორს. ევროკავშირის ქვეყნებმა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, განსაკუთრებით უკანასკნელი 15-20 წლის განმავლობაში, პროტექციონიზმის პოლიტიკა ადმინისტრაციული ზედამხედველობის პოლიტიკით შეცვალეს.

ევროკავშირის თითოეულ ქვეყანაში არსებობს კინოწარმოების კანონპროექტები, რომლებიც სამი ძირითადი პაკეტისაგან შედგება. ეს კანონპროექტები ვრცელდება ინტელექტუალურ საკუთრებაზე, კინემატოგრაფზე, ტელევიზიაზე....

ევროკავშირის ქვეყნებში სახელმწიფო და არასამთავრობო ორგანიზაციები, რომლებიც სარგებლობენ დამოუკიდებელი ადმინისტრირების სისტემით, განკარგავენ სახელმწიფოს მიერ გამოყოფილ თანხებს. ეს თანხები არ არის დაკავშირებული სახელმწიფოს წლიურ ბიუჯეტთან. სახელმწიფოს მხარდაჭერა გამოიხატება კინემატოგრაფისტებსა და ტელეკომპანიებს შორის ბიზნეს-ურთიერთობათა დარეგულირებაში.

ევროკავშირის ყველა ქვეყანაში, მას შემდეგ რაც ტელეკომპანიები სახელმწიფო და კერძო კომპანიებად გაიყო, განისაზღვრა მათი დაფინანსების სისტემა. აუცილებლობის შემთხვევაში სახელმწიფო კოორდინირებას უწევდა დაფინანსების პროცესს. ასეთი თანამშრომლობის შედეგად სულ უფრო მეტი ფილმი დაფინანსდა ტელეკომპანიების მიერ სახელმწიფოსთან ერთად. როგორც ცნობილია, სახელმწიფოს საკუთარი მოთხოვნები გააჩნია ტელეკომპანიების მიმართ და გარკვეული თვალსაზრისით აკონტროლებს მათი მუშაობის პროცესს. ძლიერმა საკანონმდებლო ბაზამ შესაძლოა მნიშვნელოვანი პრობლემები აღმოფხვრას (ინვესტირების შემთხვევაში მოგების სწრაფად მიღება). აუცილებელია გრძელვადიანი კრედიტების გაცემა, დაფინანსებული უნდა იყოს წარმოება, დისტრიბუცია და გაქირავება მოკლე ვადებში უნდა განხორციელდეს. შეიმჩნევა ერთი კანონზომიერებაც: პროდიუსერს და



მცირე კომპანიას, დამატებითი დახმარების გარეშე, უჭირს კრედიტის მიღება. ზოგიერთ ქვეყანაში, მაგალითად, დიდი ბრიტანეთი და გერმანია, წარმატებით ვითარდება სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემა, რომელიც ხელს უწყობს კერძო კომპანიების მიერ კინონდუსტრიის დაფინანსებას. ეფექტური საკანონმდებლო ბაზა ხელს უწყობს ისეთი ორგანიზაციების ურთიერთთანამშრომლობას, როგორცაა საგარეო საქმეთა, ფინანსთა, კულტურის სამინისტროები და სხვადასხვა საქველმოქმედო ფონდები.

კინოწარმოების დაფინანსების აუცილებელი პირობები:²

ფილმის ბიუჯეტის 50% გაიხარჯება ხელფასების და კონორარების ასანაზღაურებლად და სოციალური დაზღვევისათვის. ამ თანხების უმნიშვნელო ნაწილი შესაძლებელია გაცემული იყოს მოგვიანებით, არა უშუალოდ კინოწარმოების პროცესში.

სხვა ხარჯებია: ტექნიკური სამსახურები, დეკორაციები და კოსტიუმები, სტუდია, ტრანსპორტი – სულ 30%. უშუალოდ გადაღების დროს დაფინანსების და დაზღვევის 20% უნდა იყოს გახარჯული.

გადაღებამდე საერთო ხარჯთაღრიცხვის 20-25%-ს უნდა ფლობდეს პროდიუსერი. საკმაოდ სწრაფად არის შესაძლებელი სახელმწიფოსგან დაფინანსების მიღება სუბსიდიების სახით, ამ თანხამ შესაძლებელია შეადგინოს საერთო ხარჯთაღრიცხვის 20-30%, დანარჩენი თანხის მიღება კი შესაძლებელია ფილმის გაქირავების შემდეგ.

როგორ შეიძლება მიღებულ იქნას დამატებითი თანხა, თუ ფილმის შემოსავლიდან მოგების იმედი არ არსებობს?

საამისოდ ევროკავშირის თვითოეულ ქვეყანაში არსებობს კონკრეტული სისტემა. ეს შეიძლება იყოს:

1. დამატებითი დახმარების მიღება სახელმწიფოსაგან

კონკრეტული პრიორიტეტული პროექტებისათვის.

2. სარისკო ინვესტიციები იმის იმედად, რომ იქნება დიდი მოგება ან საგადასახო შეღავათები. იმ შემთხვევაში, როდესაც თანხა საჭიროა მცირე დროში, დაფინანსება კი არასტაბილურია, პროდიუსერს შეუძლია აიღოს მცირევადიანი კრედიტი. ბანკებისთვის ეს საკმაოდ სარისკოა, მაგრამ ამ შემთხვევაში რისკი მცირდება, სახელმწიფო გარანტიების და პროექტში სხვა ინვესტორების მონაწილეობის შედეგად.

განვიხილოთ ფრანგული მოდელი

საფრანგეთში სახელმწიფო დახმარების აღმოსაჩენად შექმნილია ნაციონალური კინოცენტრი („CCN“).¹ სახელმწიფო დაწესებულება ექვემდებარება კულტურის სამინისტროს და ფინანსთა სამინისტროს.

„CCN“-ს ძირითადი მიზანია კინემატოგრაფის და აუდიო-ვიზუალური სექტორის ფუნქციონირების უზრუნველყოფა, კინოწარმოების მხარდაჭერა, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა.

კინემატოგრაფისა და აუდიო-ვიზუალური სექტორის ფუნქციონირება

„CCN“ განკარგავს კულტურის სამინისტროს მიერ გამოყოფილ თანხებს და დოტაციებს. ე.ი. ეს თანხები ძირითადად გამოიყენება ფილმების წარმოებისთვის და გაქირავებისთვის, კინოთეატრების ქსელის გაფართოებისთვის და კეთილმოწყობისთვის, საზღვარგარეთ კინოპროდუქციის გავრცელებისთვის, სხვადასხვა ტელეპროგრამების მხარდაჭერა აუდიო-ვიზუალური პროდუქციის ექსპორტისათვის.

„CCN“-ს გარდა საფრანგეთში სხვა ორგანიზაციებიც არსებობს, რომლებიც კინოწარმოებას მხარდაჭერას აღმოუჩენს. მაგალითად, კინემატოგრაფის ფინანსების და კულტურის ინდუსტრიის ინსტიტუტი, აგრეთვე არსებობს ამ სფეროში მოღვაწე კომპანიებისათვის საგადასახადო შეღავათების სისტემა. ამჟამად საფრანგეთის კინობაზარზე 40% ეკუთვნის ფრანგულ ფილმებს.



„CCN“ – ამზადებს საკანონმდებლო დოკუმენტაციას, ვას-
ცემს ლიცენზიებს პროდიუსერებისათვის და დისტრიბუტორე-
ბისათვის, არეგულირებს ფილმების კინოეკრანზე გამოსვლის
ვადებს, აკონტროლებს ფილმების ჩვენებას ტელეკომპანიების
მიერ, დაფინანსებისგან მოგების მიღების სისტემას და სახ-
ელმწიფოსაგან დაფინანსებული პროექტების წარმოებას.

**კინემატოგრაფის მხარდაჭერა და კულტურული
მემკვიდრეობის დაცვა:**

„CCN“- მხარს უჭერს სხვადასხვა საერთაშორისო და
ნაციონალური ღონისძიებების ჩატარებას. მათ შორის ყველაზე
ცნობილია კანის საერთაშორისო კინოფესტივალი.

„CCN“-ის მიერ ფინანსდება არაკომერციული პროექტები.

„CCN“ – აფინანსებს ასევე ორ ასოციაციას, რომლებიც
ფრანგული კინოს მიღწევებს ავრცელებენ საზღვრებს გარეთ.

„CCN“ – იცავს და ავრცელებს კინემატოგრაფის კულ-
ტურულ მემკვიდრეობას. სუბსიდიებს გასცემს ფრანგული
ფილმოტეკისთვის.

„CCN“ – ეხმარება ტულუზის ფილმოტეკას და ლუი
ლუმიერის ინსტიტუტს ლიონში.

ფინანსები:

1. თანხები, რომლებსაც „CCN“ – განკარგავდა 1998 წელს.
1998 წელს „CCN“-ს ბიუჯეტი შეადგენდა 2 425 000 000
ფრანკს (370 000 000 ევრო). თანხა იყოფა კინოს და აუდიო-
ვიზუალური სექტორის მხარდასაჭერად თითქმის თანაბრად.

2. „CCN“-ს საბიუჯეტო სტრუქტურა და შემოსავლები:

„CCN“-ს ბიუჯეტის 20% შეადგენს კინოთეატრებში გაყ-
იდული ბილეთების დაბეგვრისაგან შემოსული თანხები (რაც
შეადგენს ბილეთის საერთო ღირებულების 11%).

„CCN“-ს ბიუჯეტის 75% შეადგენს ტელეკომპანიების
დაბეგვრისაგან შემოსული თანხები (რაც შეადგენს ტელეკო-
მპანიების საერთო მოგების 5,5%).



„CCN“-ს ბიუჯეტის 4% მოდის ვიდეო გაქირავების დაბეგვრაზე (რაც შეადგენს ვიდეო გაქირავების სისტემის საერთო მოცულობის 2%).

როგორც უკვე აღინიშნა, თანხა იყოფა ორად ე.ი. „CCN“-ს ბიუჯეტის 40% მოიხმარს კინემატოგრაფი, ხოლო 60% კი აუდიო-ვიზუალური სექტორი.

კინოწარმოების დახმარების სისტემა:

არსებობს ფილმწარმოების მხარდაჭერის სისტემა, რომელიც 1948 წელს შეიქმნა. მხარდაჭერის სისტემით სარგებლობა შეუძლიათ იმ პროდიუსერებს, რომელთა მიერ წარმოებულმა ფილმებმა განსაკუთრებულ პოპულარობას მიაღწიეს გაქირავების დროს.

ფილმწარმოების ფონდში თანხა ირიცხება:

1. საერთო კინოგაქირავებიდან მიღებული მოცულობის ნაწილი.
2. „CCN“-გან ტელეკომპანიების მიერ შექმნილი მოცულობის ნაწილი.
3. ვიდეო კასეტების გაყიდვისგან მიღებული მოცულობის ნაწილი.

ფონდის მხარდაჭერით სარგებლობენ მხოლოდ ის პროდიუსერები, რომლებიც ქმნიან ახალ ფრანგულ ფილმს, ანუ ე.წ. რეინვისტიცირებულ ფილმს (რაც გულისხმობს ვალის დაბრუნებას პირველადი კრედიტორისათვის). ასევე მნიშვნელოვანია ისიც, რომ თუ ფონდის მიერ დაფინანსებული ფილმი ფრანგულენოვანია, დაფინანსება იზრდება 25%.

შერჩევითი დახმარება:

„CCN“ – ფინანსებს გამოყოფს ისეთი ფილმებისათვის, რომლებიც უფრო მეტად ამრავალფეროვნებს ნაციონალურ კინემატოგრაფს, ახალ იდეებს ნერგავს მასში, ეხმარება რეჟისორ-დებიუტანტებს, საავტორო ფილმების მწარმოებლებს და სხვადასხვა მაღალმხატვრული ღირსებების პროექტებს, რომლებსაც შესაძლებელია არ ჰქონდეთ კომერციული მოგება.



„CCN“- აფინანსებს ახალგაზრდა რეჟისორების არაკომერციულ ფილმებს, ამ ფილმების კინოგაქირავებაში მოხვედრის მიზნით, „CCN“ კინოთეატრებს წინასწარ ურიცხავს ავანსის სახით თანხებს, რაც შემდგომში უზრუნველყოფს არაკომერციული ფილმების ჩვენებას და ამავე დროს არ აზარალებს კინოგაქირავებლებს.

„CCN“-ს მიერ გამოყოფილი თანხებით სარგებლობა შეუძლიათ არამატო პროდიუსერებს, არამედ ფრანგული ფილმების დისტრიბუტორებს. დისტრიბუტორი ვალდებულია ფილმის გაქირავების მოგებიდან მიღებული ნაწილი გადაურიცხოს „CCN“-ს.

დისტრიბუციის შერჩევითი დახმარება:

არსებობს დისტრიბუციის მხარდაჭერის სამი ტიპი. ასეთი დახმარება ემსახურება ფრანგული და უცხოური ფილმების კინოგაქირავებაში მოხვედრას და მოგების მიღებას. ამ სისტემიდან მიღებული მოგების ძირითადი ნაწილი ხმარდება კინოპროდუქციის მწარმოებელი კომპანიების დახმარებას, ცალკეული ფილმების დაფინანსებას (იმ ქვეყნების ფილმების დახმარება, რომელნიც ცნობილნი არ არიან საფრანგეთში). „CCN“- სხვა ქვეყნების სამინისტროების ხელშეწყობით ეხმარება დისტრიბუტორებს უცხოური ფილმების შექენაში.

კინოთეატრების დახმარება:

კინოთეატრების დახმარება ხორციელდება გაყიდული ბილეთების დაბეგვრისაგან მიღებული თანხით. რაც მეტია გაქირავების შემოსავალი, მით ნაკლები თანხა გადაირიცხება კინოთეატრის მხარდასაჭერად.

კინოინდუსტრიის დახმარება ტელეკომპანიების მეშვეობით

სახელმწიფო ორგანოები ტელეკომპანიებისაგან მოითხოვენ:

1. საეთერო ბადეში 60% ევროპული ფილმები უნდა შეადგენდეს. მათ შორის 40% ფრანგულენოვანი.



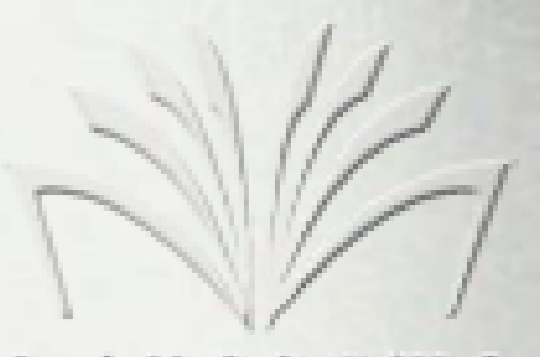
2. ტელეკომპანიები ვალდებულნი არიან შეიძინონ ფრანგული ფილმები. მასზე დახარჯული თანხა უნდა იყოს ტელეკომპანიების მოგების არანაკლებ 2,5%.

3. თანხები ჩარიცხული უნდა იყოს ბანკში აუდიო-ვიზუალური პროდუქციის შექმნისა და გავრცელებისათვის. მასზე დახარჯული თანხა უნდა შეადგენდეს ტელეკომპანიის მოგების არანაკლებ 15%.

სახელმწიფო აკონტროლებს ტელეკომპანიების მიერ ვალდებულებათა შესრულებას. ეს ვალდებულებები თავიდან ტელეკომპანიებისათვის მიუღებელი იყო. მათ არ უნდოდათ თანხების გადახდა იმ პროექტებში რომლებიც მათი აზრით არ იყო მომგებიანი, მაგრამ რადგანაც ეს კანონი მიღებული იყო კერძო ტელეკომპანიების ჩამოყალიბების პროცესში, იძულებულნი იყვნენ სახელმწიფოს გადაწყვეტილებას დამორჩილებოდნენ. ამჟამად ტელეკომპანიები აღიარებენ, რომ ყველაზე დიდი პოპულარობით სარგებლობს სწორედ ნაციონალური პროდუქცია. თუმცა, ბოლო წლების განმავლობაში შეიცვალა ტელევიზიების მიერ სუბსიდიების გაცემის სისტემა. ადრე თუ აქცენტი კეთდებოდა მხოლოდ მაღალმხატვრულ ნაწარმოებებზე, ამჟამად ძირითადად შერჩევის კრიტერიუმი, პროდუქციის მომგებიანობით განისაზღვრება.

კინონდუსტრიის მხარდაჭერის სისტემა საფრანგეთში 1948 წლიდან არსებობს. ეს სისტემა თანდათან უფრო მეტად იხვეწება. სახელმწიფო ფილმების გაქირავებიდან მიღებული მოგების ნაწილს ახალი ფილმების წარმოებისთვის იყენებს. ამ სისტემის მეშვეობით იქმნება როგორც კომერციული, ასევე ინტელექტუალური პროდუქცია, რაც ხელს უწყობს კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებას. სახელმწიფო მიზნად ისახავს მაქსიმალურად შეუწყოს ხელი კერძო ინვესტიციების მოზიდვას.

ნაშრომში გამოყავი კინოწარმოების დაფინანსების რამდენიმე ასპექტი, მივუთითე ფრანგული მოდელის მნიშვნელობაზე. მიმაჩნია, რომ მისი გამოყენება ჩვენს სინამდვილეშიც შესაძლებელია.



1. www.studio-videoton.de „CCN“ – ნაციონალური კინოცენტრი საფრანგეთში.
2. Marc Goldstaub. La direction de production, 1987, გვ. 18.

Nino Archvadze

CINEMAINDUSTRY'S FINANCE (French model)

Cinemaindustry and with them connection systems, programs accommodate every countries' culture interest, of course all different kind. So, it is possible to examine in our country ex-astent cinematographic crisis and interpret European countries experience. From this system now we put out French National cinemacentre, whose indigene foundation is, not only from one side, to the national cinema's art and commercial politic.

New films production, already being let programs, finances elastic program may be examine one of the interesring model of the modern European'space's culture programmes.

რეცენზენტები: ზვიად დოლიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

ნათია ამირეჯიბი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.



50-ანი წლების ქართული კინოკომედია

კომედია, როგორც უძველესი ჟანრი, თეატრის განვითარებისათვის მეტად მნიშვნელოვანია, ვინაიდან მან შეასრულა საგულისხმო როლი სასცენო ხელოვნების, სადადგმო-საშემსრულებლო კულტურის განვითარებისათვის. განსაკუთრებულია ამ ჟანრისათვის ორი მომენტი (სხვა თვისებებს ამჯერად არ მივუთითებ): 1. საზოგადოებრივი ყოფის მანკიერებათა მხილება; 2. ტაბუირებულ მოვლენათა, პერსონაჟთა გამოსახვის თავისუფალი გაქანება. სათეატრო ხელოვნების საუკუნეთა მანძილზე განსაკუთრებული აქტუალობის მიღწევა კომედიის ამ თვისებებმა განაპირობა. ამდენად, ძალზე მნიშვნელოვან პრობლემად მესახება მივაკვლიოთ რა როლი შეასრულა კომედიამ ქართული კინემატოგრაფის განვითარებისათვის. კვლევის ობიექტად გასული საუკუნის 50-იანი წლების არჩევა არ არის შემთხვევითი. ამ პერიოდში ქართული საზოგადოებრივი ყოფა განვითარების ახალ საფეხურზე აღმოჩნდა; ავტორიტარული მმართველობის კულმინაცია და მისი დასასრული (1953 წელს სტალინის გარდაცვალებით დასრულდა ავტორიტარული მმართველობის კლასიკური ფორმა მთლიანად საბჭოთა კავშირის მასშტაბით. მართალია, ამგვარი მმართველობის რეციდივი შემდგომშიც შეინიშნება, მაგრამ, ეს უკვე აღსასრულის დასაწყისია და ამდენად, კლასიკური ფორმის დეკადანსად შეიძლება მივიჩნიოთ.).

ავტორიტარულმა რეჟიმმა კომედიურ ჟანრს განსაკუთრებული ტაბუ დაადო, მაგრამ მიუხედავად ამისა, თეატრმა მაინც მოახერხა რამდენიმე მეტად მნიშვნელოვანი ჟანრული ხასიათის კომედიის წარმატებული განხორციელება. ეს დადგმები იმდენად პოპულარული გახდა, რომ მაყურებლის დაკვეთა უკვე მნიშვნელოვან ფაქტად იქცა. კინემატოგრაფებისთვისაც – სცენაზე გათამაშებული სანახაობა ეკრანზეც დაგავიდა. ვგულისხმობ



პირველწყაროს ეკრანულ ვარიანტს. კინოენის საშუალებით ძირითადად ორი სახის კომედია დამკვიდრდა, მხედველობაში მაქვს მუსიკალური კომედიის, ანუ ქართული მიუზიკლის პირველი და მარადიული ნიმუში „ქეთო და კოტე“ და „ჭრიჭინა“, ყოფითი კომედიური სიტუაციების აღნუსხვა ოსტატურად არის განხორციელებული.

50-ანი წლები ქართული თეატრისა და კინოს სიმბიოზის ხანაა: 1. თეატრისა და კინოს დამუშავებული თემები შეიძლება ითქვას, რომ იდენტურია; 2. თეატრი თავისი თემატიკით ზეგავლენას ახდენს კინემატოგრაფზე; 3. მაყურებელი თეატრში გათამაშებულ სიუჟეტებს ეკრანზეც საიამოვნებით უყურებს. მაყურებლის მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება, კომედიური სიტუაციების მრავალმხრივი ვარიანტების საშუალებით ხორციელდება.

50-ანი წლების კინოკომედიები დღესაც პოპულარულია, თემები – აქტუალური, სიტუაციები კი – კვლავ დიმილისა და სიცხლის მოძველებული. დიალოგების, სიტუაციების ხატოვანი გადმოცემა, მარტივი და გასაგები ენა, ნიღბების ტიპიურობა და საინტერესოდ გადმოცემული ქართული ამბები, მათი ხიბლიანი იუმორი და მარადიული ლირიზმი, ყოველივე ეს კი ომის შემდგომ წლებში ნათელი ოპტიმიზმითა და ერთგვარი გულუბრყვილო სიმართლით მოწოდებული, დღეს სამწუხაროდ უკვე ისტორიაა, რომლის ნოსტალგია კინომაყურებელს დღესაც აშკარად ატყვია, ეს კი ქართული სინამდვილეა.

1945-1955 წლები კინოს ისტორიაში მიჩნეულია, როგორც „მცირეფილმიანობის“ ხანა. ამ ათწლეულში მხოლოდ ათი ფილმი (აქედან სამი კომედია) შეიქმნა. ფილმების სიმცირე განპირობებული იყო საბჭოთა კავშირში ომის შემდგომ არსებული მდგომარეობით. ქვეყანა ომით მიყენებულ იარებს იშუშებდა და ამდენად, მთელი ფინანსები დანგრეული მეურნეობისა და მრეწველობის აღსადგენად იყო მიმართული. ამ პერიოდში შეიქმნა ვახტანგ ტაბლიაშვილისა და შალვა გედევანიშვილის „ქეთო და კოტე“ (1948), ნიკოლოზ სანიშვილის „ბედნიერი



„შეხვედრა“ (1949) სიკო დოლიძისა და ლევან ხოტივარის
„ჭრიჭინა“ (1954).

როგორც ვიცით, მუსიკალურ კომედიას „ქეთო და კოტე“-ს
საფუძვლად დაედო ავქსენტი ცაგარელის „ხანუმა“ და ამ პიე-
სის მიხედვით შექმნილი ვიქტორ დოლიძის ოპერა „ქეთო და
კოტე“, ხოლო თუ მცირედენ ექსკურსსაც გავაკეთებთ, ავქსენ-
ტი ცაგარელის „ხანუმას“ თეატრსა და კინოში „ცხოვრების“
შესახებ, გაგვახსენდება, რომ „ხანუმა“ დრამატულ თეატრში პირვე-
ლად 1882 წელს დაიდგა, ხოლო ოპერა „ქეთო და კოტე“
საოპერო თეატრში რეჟისორმა ალექსანდრე წუწუნავამ 1919
წელს განხორციელდა, მანვე 1926 წელს „ხანუმას“ ეკრანიზა-
ცია შემოგვთავაზა.

ფილმი „ქეთო და კოტე“ ავტორებმა მუსიკალური ნომრე-
ბით, ორიგინალური სცენებით გაამდიდრეს და უფრო მაღალ
დონეზე აიყვანეს ორივე ნაწარმოების ესთეტიკა. ფილმში მონაწი-
ლეობს მსახიობთა ბრწყინვალე ანსამბლი, რომელმაც დაუვი-
წყარი ეკრანული პერსონაჟები შექმნა. მაყურებელმა შეიყვარა
მუღეა ჯაფარიძის – ქეთო, ბათუ კრავეიშვილის – კოტე, შალვა
ლამბაშიძის – მაკარი, თამარ ჭავჭავაძის – ხანუმა, პეტრე ამირა-
ნაშვილის – ლევანი, ვასო გოძიაშვილის – სიკო, გიორგი შავგუ-
ლიძის – ნიკო და სხვ. მათ გარდა ფილმში მონაწილეობენ
ქართული კინოსა და თეატრის ცნობილი მსახიობები: ვერიკო
ანჯაფარიძე, აკაკი კვანტალიანი, ალექსანდრე ჟორჟოლიანი,
ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ცეცილია წუწუნავა, მერი დავითაშ-
ვილი და სხვა. ქართული კინოს შედეგრი „ქეთო და კოტე“
ქართველი კინომოყვარულთათვის დაუვიწყარი და საყვარელი
ფილმია. ეს მარადიული ნაწარმოებია.

„რიცხოვრივ სიმცირეს თან სდევდა მხატვრული დაძაბუნებაც
და ამ ხარისხობრივი დაქვეითების მიზეზს წარმოადგენდა მა-
შინ გაბატონებული უკონფლიქტობის თეორია, რომლის მიხედ-
ვით ხელოვნების ნაწარმოებში შეუძლებელი იყო ადამიანის
უარყოფითი თვისებების ასახვა, პირიქით, ყველა მოქმედი გმი-
რი ლამაზი და კეთილი უნდა ყოფილიყო. თანამედროვეობის



ამსახველ ფილმებში ბოროტება-სიკეთის დაპირისპირება აღიქმება, დაუშვებს მხოლოდ კარგისა და ძალიან კარგი გმირების ურთიერთობა, ანუ ერთობ შელამაზებული და მოფერებითი „კონფლიქტი“.¹ ამ ციტატიდან ჩანს, რომ გმირთა ურთიერთობა, მიუხედავად მათი განსხვავებული იერსახისა და ქცევისა, მხოლოდ დადებით ემოციებთან იყო დაკავშირებული. ქართველმა რეჟისორებმა შეძლეს თავი აერიდებინათ ცენზურის სისასტიკისათვის და თავიანთი ნაწარმოებები ქართული ფენომენის, ხასიათების არაორდინალურობის, ლირიზმის მეშვეობით მომხიბვლელი და მისაწვდომი გაეხადათ. რაც მთავარია, ჩამოყალიბება დაიწყო ქართული კინემატოგრაფის ტენდენციებმა: რეალობა – სისასტიკის გარეშე, რეალობა – მახვილგონიერების საშუალებით და ამით ეროვნულმა კინომ გარკვეულწილად მოახერხა მხატვრულად დამაჯერებელი, ხელოვნების საინტერესი ნაწარმოების შექმნა.

ქართულ თეატრალურ სცენებზე 1950 წლიდან დიდი წარმატებით იღვებოდა მარიკა ბარათაშვილის პიესა „მარინე“. ალბათ ამანაც განაპირობა მისი ეკრანზე გადატანა. 1954 წელს რეჟისორებმა სიკო დოლიძემ და ლევან ხოტივარმა (სცენარის ავტორები ბარათაშვილი და ხოტივარი) გადაიღეს კომედია „ჭრიჭინა“. ამ ფილმმა დიდი სიყვარული და აღიარება მოუტანა მთავარი როლის შემსრულებელს, შეიძლება ითქვას პირველ ქართველ კომედიურ კინომსახიობ ქალს ლეილა აბაშიძეს. მართალია მარინე მისი პირველი როლი არ იყო (მანამდე იგი გადაღებული იყო ფილმებში: „ქაჯანა“ – 1941, „აკაკის აკვანი“ – 1947), მაგრამ „ჭრიჭინას“ შემდეგ მსახიობი პოპულარული გახდა არა მარტო საქართველოსა და საბჭოთა კავშირში, არამედ – უცხოეთშიც. ამერიკელმა კრიტიკოსებმა იგი მერი პიკფორდს შეადარეს.

შეიძლება ითქვას, რომ 50-ან წლებში ჩნდება ახალი ქალი-კინოგმირი (ლეილა აბაშიძე); რომლის თვისებები: მიზანდასახულობა, ხიბლიანობა, კომუნიკაბელურობა, სითამამე, ავანტიურისში მკვეთრად ყალიბდება დრამატურგის მსვ-

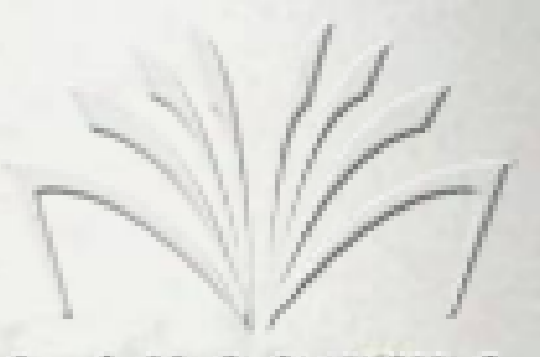


ლელობაში, სწორედ ამ თვისებებზე დაყრდნობით აღწევენ ავტორები კომიკურ ეფექტებს, თუნდაც ფინალში დაცინვის ობიექტის, საბჭოთა კინოსათვის აუცილებელი, დამახასიათებელი გამოსწორებით.

დიდი პროფესიონალიზმით შერჩეულმა სამსახიობო ანსამბლმა, როგორც ძველი თაობის ოსტატებმა, ისე ახალგაზრდა მსახიობებმა (ცეცილია წუწუნავა, თამარ აბაშიძე, ალექსანდრე ოშიაძე, ალექსანდრე ჟორჟოლიანი, გიორგი შავგულიძე, რამაზ ჩხიკვაძე, დოდო აბაშიძე, მუგუა ჩახავა, ლიანა ასათიანი, გიორგი გეგეჭკორი და სხვა) დამაჯერებლობითა და ჩანაფიქრის შესატყვისი ემოციური მუხტით გაამდიდრა კინოსურათი, რომელსაც მომხიბვლელობა არ დაუკარგავს და დღესაც კინომოყვარულთათვის საყვარელ ფილმად რჩება. — „როცა ფილმი მთავრდება, გული გწყდებათ, თითქოს შორდებით ძალიან ახლობელ, საყვარელ ნაცნობებს და გინდათ კიდევ და კიდევ ნახოთ ეს მზიანი, ხალისიანი კომედია. მაყურებელში გამოწვეული ფილმის ხელმეორედ ნახვის სურვილი ხელოვნების ნაწარმოების უტყუარი გამარჯვებაა.“²

1956 წელს სანიშვილმა გადაიღო მარტივი სტრუქტურის კომედია „აბეზარა“. მისი ფაბულა „ჭრიჭინასას“ ძალიან წააგავს. თუ „ჭრიჭინაში“ მოქმედება სოფლად ხდება, „აბეზარაში“ ის ქალაქშია გადმოტანილი. მიუხედავად იმისა, რომ „აბეზარასთან“ დაკავშირებით ვახსენებ სიტყვას — „მარტივი“, ეს სიმარტივე მაღალი პროფესიონალიზმითაა მოწოდებული. ფილმი აღსავსეა იმდროინდელი (შეიძლება დღევანდელიც) ტიპიური ყოფითი ჩანახატებით, რომლებიც ვირტუოზულ ტექნიკაში ცვლიან ერთმანეთს: ანგარება, თანამდებობის პირადი მიზნებისათვის გამოყენება, მლიქვნელობა, პროვინციალიზმი და ჭეშმარიტი გრძნობა.

ფილმი არა მარტო მსახიობების მაღალი ოსტატობით გამოირჩევა, აღსანიშნავია, რომ სიუჟეტის სქემატურობის ფონზე, რომელიც (როგორც ინტერიერში, ასევე ექსტერიერში გადაღებული) პროფესიული კინოთვალთა აფიქსირებს ხატოვან სიტუ-



აციებს და იუმორით აღსავსე სცენებს. მთავარი როლი ამ ფილმშიც ლეილა აბაშიძემ განასახიერა, რომელმაც თავისი გულწრფელობით ისევ მოხიბლა მაყურებელი. ფილმში ასევე დაუვიწყარი შემოქმედებითი მუხტით აღსავსე ცოცხალი სახასიათო სახეები შექმნეს ცნობილმა ქართველმა მსახიობებმა: გეგეჭკორმა, ჟორჟოლიანმა, კვანტალიანმა, თაყაიშვილმა და სხვ. ფილმმა თავის დროზე მაყურებელთა დიდი ინტერესი და სიყვარული დაიმსახურა, მას დღესაც არ დაუკარგავს თავისი მომხიბველობა.

საბავშვო ფილმი „მანანა“ ეკრანებზე 1958 წელს გამოვიდა. რეჟისორების ზურაბ გუდავაძისა და შალვა მარტაშვილის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ფილმი ყველა თაობის ბავშვებისათვის მარად საყვარელ ფილმად დარჩა. ფილმის ფაბულა ასეთია: „დედის სიკვდილის შემდეგ პატარა მანანა ბებიასთან და პაპასთან იზრდება, მოხუცები ზედმეტად ანებივრებენ ბავშვს, რაც მავნე გავლენას ახდენს მის ხასიათსა და ყოფაქცევაზე. მანანა არავის უჯერებს, თავის ნებაზე დადის, აცდენს გაკვეთილებს, ატყუებს უნებისყოფო ბებიას, პაპას, სკოლის ამხანაგებს... ბუნებით კეთილი და გონიერი ბავშვი თვითონ მიხვდება, რომ უსიამოვნებას აყენებს ყველას და მისი საქციელი დასაგმობია...“³

ფილმში ხატოვნად არის მოწოდებული უფროსი თაობის კომიკური სახეები, რომელიც ბავშვის სიყვარულიდან გამომდინარეობს. ეს კომედია შესანიშნავად აფიქსირებს ბებია-ბაბუების უსუსურობას შვილიშვილის ახირებული საქციელის მიმართ. ეს თემა ისევე, როგორც 50-ან წლებში, ვფიქრობ, დღესაც არ კარგავს აქტუალობას.

ფილმი სავსეა კომიკური სიტუაციებით, საინტერესო დიალოგებით, ადამიანთა ურთიერთობების თავისთავადობით. წარმატება განაპირობა იმანაც, რომ დაუვიწყარი სახასიათო სახეები შექმნეს ბრწყინვალე ქართველმა მსახიობებმა: ალექსანდრე ჟორჟოლიანმა (პაპა), სესილია თაყაიშვილმა (ბებია), მედეა ჩახავამ (იეზიდი – მეეზოვე ქალი), იპოლიტე ხვიჩიამ (სახ-



ლმმართველი), იაკობ ტრიპოლსკიმ (მანანას მამა) და სხვ. ვარსკვლავების ასეთი ფეიერვერკი მსოფლიო კინოსაც შეშურდებოდა.

50-იანი წლების კინოკომედიებს შორის არ შეიძლება არ დავასახელოთ რეჟისორების გენო წულაიას და ნელი ნენოვას „წარსული ზაფხული“ (1950) და შოთა მანაგაძის „ყვავილი თოვლზე“ (1959), ვინაიდან ამ ფილმების ხსოვნაც კვლავ შესანიშნავი ქართველი მსახიობების: მედეა ჯაფარიძის, ეროსი მანჯგალაძის, გიორგი გეგეჭკორის, რამაზ ჩხიკვაძის, ბელა მირიანაშვილის, სოსო ლალიძის, ალექსანდრე ოძიაძის, კოტე დაუშვილის, ბუხუტი ზაქარიაძის და სხვ. სახელთანაა დაკავშირებული.

„ქეთო და კოტე“, „ჭრიჭინა“, „აბეზარა“ და „მანანა“ ქართული კინემატოგრაფიის არა მარტო ისტორიულ, არამედ დღევანდელ ფასეულობასაც წარმოადგენს. ფილმების (რომელსაც უკვე მეოთხე თაობა სიამოვნებით უყურებს) პოპულარობა ხალხში ამისი დასტურია. ბუნებრივია ეს იმ რეჟისორების, სცენარისტების, ოპერატორების დამსახურებაა, ვინც ეს ნაწარმოებები შექმნეს. მაგრამ წარმატების მთავარი მიზეზი, ვფიქრობ, თითოეულ ამ ფილმში მონაწილე მსახიობთა დიდებული სპექტრია. ეს მართლაც ვარსკვლავების ნუსხაა: ალექსანდრე ჟორჟოლიანი, აკაკი კვანტალიანი, იპოლიტე ზვიჩია, სესილია თაყაიშვილი, ვასო გოძიაშვილი, გიორგი შავგულიძე, დოდო აბაშიძე, მარინე თბილელი, ვერიკო ანჯაფარიძე, ცეცილია წუწუნავა, გოგი გეგეჭკორი და სხვა. ამ პიროვნებებმა სიდიადე და მარადიულობა შესძინეს ქართულ თეატრს, მათი ინტელექტი, შრომისმოყვარეობა, გარდასახვის უნარი, ვირტუოზული თამაში ქართული ხმოვანი კინოს აღიარების საფუძველი გახლდათ. ისინი სიცოცხლის ბოლო წუთამდე მოღვაწეობდნენ თეატრსა და კინოში და მათ მიერ შესრულებული ყოველი სახე ჩვენი კულტურის საგანძურის ფასეული სიმბოლოა. ეს არ არის გადამეტებული ეპითეტები, ვფიქრობ, საკმარისიც არაა, ვინაიდან ქართულმა კინომ



დიდხანს იზეიმა წარმატება ამ მსახიობების საშუალებით, რომელთა ნიჭიერების „შესრუტით“ აღიზარდა შემდეგი კინოთაობა.

მათგან მინდა გამოვყო ლეილა აბაშიძე, როგორც ქართველი კინოვარსკვლავი, ვინაიდან 50-ანი წლების კინო მისი შემოქმედების გარეშე სხვა კინო იქნებოდა. ლეილა აბაშიძის გმირები, შემოქმედებითი პოტენციალი, მჩქეფარე სულისკვეთება და მომხიბვლელი გარეგნობა არა თეატრში, არამედ კინოში ჩამოყალიბდა.

1. ნათია ამირეჯიბი, სინემატოგრაფიდან კინემატოგრაფამდე. თბილისი, 1990, გვ. 157.
2. ნ. ღვინევაძე, ლიტერატურული გაზეთი. 1954, 2 ივლისი.
3. ფილმოგრაფია, თბილისი, 1978, გვ. 84.

Neli Germesashvili

GEORGIAN COMEDY OF THE 50 IES SUMMERY

Comedy in Georgian cinematography is one of the ancient genre. Wit and transfer of imaginary situations are an organic part of Georgians nature.

Georgian is a multiregional country. Each region has its typical colour and charming expression. And everything said above was described in Georgian literature, theatre and cinema.

The analysis of cinema comedyes of the 50 ies is mostly important as Georgian theatre even todey considerably acts in cinematography. It means a rich gallery of artists and eternity of nacional

themes. Georgian people always pays great attention to the achievements of the theatre and cinema. Today cinema of the 50ies is again a Thing of common interests and demands.

In the work it's spoken about the following films: "Keto and Kote" (1948) by V.Tabliashvili and Sh.Gedevanishvili, "Chrichina" (1954) by S.Dolidze and L.Khotivari, "Abezara" (1956) by N.Sanishvili and "Manana" (1958) by Z.Cudavadze and Sh.Martashvili.

In the work it's underlined the role of Leila Abashidze in the development of Georgian cinema and Those films are considered where her phenomenon is evidently conditioned.

The author also underlines the meaning of great Georgian actors of the 50ies in the development and popularity of Georgian cinema.

რეცენზენტები: ელისაბედ ერისთავი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

ლელა ოჩიაური
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.

„დამაჯერებლობა“ და კლასიკური თხრობის მიტამორფოზა

არაფერია საზოგადოებისათვის უფრო მნიშვნელოვანი,
ვიდრე ის საშუალება, რომლითაც იგი
თავის ენებს სისტემეტიზირებს.
შეცვალო ეს საშუალება, გადაანაცვლო
სიტყვა – იგივეა, რომ მოახდინო რევოლუცია – წერო,
ეს ხომ უკვე სამყაროს განსაზღვრული
სახით ორგანიზებას ნიშნავს.
როლან ბარტი

ყოველგვარი ისტორიის, საგნისა და ფაქტის სიტყვაში რეალიზაცია, თუ მისი ეკრანზე გადატანა, თხრობას მოვლენის მნიშვნელობას ანიჭებს, შინაარსად აქცევს, დაკვირვებისა და განსჯის ობიექტად ხდის. მოთხრობილი ამბავი არასოდეს აღარ რჩება იგივე მოვლენად, თავისთავად არსებული სახით. ენის ზემოქმედებით ეცვლება იერი ისეთ მკაცრად დაცულ და მაღალი თვითღირებულების მქონე ტექსტებსაც, როგორცაა, მაგალითად, რელიგიური ან მითოლოგიური, ან კიდევ, უბრალოდ, რაიმე თვალსაჩინო ფაქტი, რომ აღარაფერი ვთქვათ გამოგონილ ისტორიებზე, უზარმაზარ მხატვრულ სამყაროზე.

თხრობის ხელოვნება და ენის ფუნქციონირების საკითხები უძველესი დროიდან შეისწავლება და წესებისა და კანონების სისტემებში ყალიბდება, მაგრამ რა სრულყოფილებისა და არ უნდა იყვნენ ისინი, მაინც გამუდმებით გადასინჯვას ექვემდებარებიან. თუმცა, აღნიშნული საკითხები კანონდებიან, მხოლოდ დროებით და ნიშანდობლივია, რომ სულ იოლად ბათილდებიან მათი საპირისპირო, შესაძლოა დაუხვეწავი, თუ დაუსაბუთებელი წესებით, რომელთაც უკვე ახალ საზრისამდე, ახალ ჭეშმარიტებამდე მივყავართ. ენა, თავის კონკრეტული



თავისებურებებითა და თვითმყოფადობით ყოველთვის აქტიურად მონაწილეობდა და მონაწილეობს მსოფლმხედველობის ფორმირებაში, თვითონვე ემორჩილება მას, როგორც თავის ზოგად არსს, შემდეგ კი, გარკვეულად მოდელირებული, ხელახლა და ახლებურად, კვლავ წარმოქმნის თვალსაზრისის განუმეორებელ გამოხატვას.

ენაში ცვლილებების გარეშე შეუძლებელია ადექვატურად გამოიხატოს ახალი თვალსაზრისი, ახალი ხედვა. თუმცა, არსებობს ერთგვარი, „მეორადი“ ხელოვნების ტიპი, რომელიც მექანიკურად ათანხმებს გარკვეულ იდეებს თხრობის კანონიზირებულ წესებთან. ასეთ შემთხვევაში, უპირატესობა ენიჭება „მოყოლას“, ანუ სიუჟეტის სტერეოტიპულ განვითარებას, მიუხედავად იმისა, გააჩნია სათხრობ მასალას რაიმე არსებითი ღირებულება, თუ არა. ისიც უნდა ითქვას, რომ აღნიშნული ტიპი, უსაფუძვლოდ, მაგრამ მაინც, უფრო მეტი ყურადღებით სარგებლობს მაყურებელთა ფართო სიმრავლეში. შესაძლოა, ნაცნობი, სტერეოტიპული თხრობა მაყურებელში იწვევს ერთგვარი დინამიზმის შეგრძნებას, სტიმულს „ბედნიერი“ ან „დასანანი“ დასასრულისაკენ. ამასთან, ხსენებულ სისტემაში მოქმედებს ერთი უცნაური ვითარება: „საპნის ოპერების“ ერთგულ მაყურებელს არ აწუხებს თხრობის უკიდურესი სქემატურობა და ხაზგასმული ბუტაფორიულობა. უფრო მეტიც, სწორედ გაცვეთილ შაბლონებში ხედავს „ცხოვრებისეულობას“, ანუ სინამდვილეს. მასობრივი ხელოვნების ამ თავისებურებას, როლან ბარტი „დამაჯერებლობის“ სარწმუნოობის კატეგორიით განსაზღვრავს. „კრიტიკა და ჭეშმარიტებაში“ იგი აღნიშნავს: „არისტოტელემ დაამუშავა ვარაუდებზე აგებული სამეტყველო გამონათქვამთა ტექნიკა, რომ არსებობს: ბრძენთა, კოლექტიური უმრავლესობის, საზოგადოებრივი შეხედულებების და სხვა ტრადიციების გავლენით, ხალხთა ცნობიერებაში დაღექილი კატეგორია – დამაჯერებლობისა... სრულიად არ არის აუცილებელი, რომ დამაჯერებელი რეალურად ყოფიერს შეესატყვისებოდეს (ამით ისტორიაა დაკავებული), ან იმას, რაც აუცილებლობით ხდება



(ამით დაკავებულია მეცნიერება), იგი მხოლოდ და მხოლოდ იმას შეესატყვისება, რასაც პუბლიკა თვლის შესაძლებლად და ამიტომ, სავარაუდოა, სრულიად განსხვავდებოდეს, როგორც ისტორიული რეალობისგან, ისე, თვით მეცნიერული შესაძლებლობისგანაც. ამით არისტოტელემ შექმნა ფართო პუბლიკის ესთეტიკა; თუ მას, ახლანდელი, მასობრივი კულტურის ნაწარმოებების მიმართ გამოვიყენებთ, ჩვენ შეიძლება შევძლოთ დამაჯერებლობის იდეის მოდელირება, რომელიც ჩვენს საკუთარ თანამედროვეობას ახასიათებს. მსგავსი ნაწარმოებები არაფრით არ ეწინააღმდეგებიან პუბლიკის წარმოდგენას შესაძლებელზე, ეს წარმოდგენები, სრულიად შეუძლებელიც რომ იყოს, როგორც ისტორიული, ისე მეცნიერული თვალსაზრისით“.² ამგვარად, როლან ბარტი, „დამაჯერებლობის“ კატეგორიის გადააზრებას იძლევა, უფრო ზუსტად კი, თავდაყირა აყენებს საკითხს. იგი მას განმარტავს, როგორც სიყალბის აბსურდულ ხარისხს – ანუ, „შეუძლებელ შესაძლოს“, იმას, რასაც არსად, არავითარი საფუძველი არ გააჩნია. თუმცა, გავაგრძელებდი როლან ბარტის მოსაზრებას და დავაზუსტებდი, რომ „დამაჯერებლობის“ კატეგორია, ერთგვარად, მაინც შემოსაზღვრავს დასაბუთების ბუნდოვან არეს, რომელშიც – „რაც ვითომ შესაძლებელია“, „რაც კი არა“. მასობრივი ხელოვნების ისეთ ფორმაში, როგორც „საპნის ოპერა“, ამგვარი მისტიფიკაციის მთელი სისტემაა ჩამოყალიბებული. საინტერესოა, რომ, „დამაჯერებელში“, ხშირად, სწორედ, პრინციპულად შეუძლებელი შესაძლებლობები იგულისხმება, მიზნობრივად მიმართულია, რომ რაც შეიძლება „დაუჯერებელი“ მიისაკუთროს და „დამაჯერებლად“ წარმოადგინოს. მაგრამ, მოუხდავად იმისა, რომ მაყურებლის გაკვირვებას იწვევს, არავითარ შემთხვევაში არ გახდება უნდობლობის საფუძველი, თუნდაც, ისეთი სიუჟეტური მოულოდნელობები, როგორიც შეიძლება იყოს, „დამარხული მიცვალებულის ცოცხლად გამოცხადება“ – თუმცა, ეს სასწაულსაც არ მიეწერება. ასეთი „საოცრება“ დამაჯერებლობის მიერ მეტად მარტივად და უბრალოდ განიმარტება, სულ მცირე, უპასუხისმგებლო მიზეზიც

კი დამაკმაყოფილებელია – „თურმე, ის არ გარდაცვლილა, თურმე ის არ დაუმარხავთ“! ან, დეტერმინიზმის იშვიათი კომბინაცია – ერთ მშვენიერ დღეს, აქამდე ცნობილი წინაპირობების გარეშე, ერთი პერსონაჟი სხვა პერსონაჟების ყველანაირი ნათესავი აღმოჩნდება: შვილიც, დაც, მულიც, რძალიც, დედაც, შესაძლოა მამაც და ა.შ. ეს, როგორც წესი, ხდება თხრობის კულმინაციურ მომენტში და უდიდესი ემოციური ზემოქმედებითი ფუნქცია აკისრია.

ასეთი შაბლონი ბრწყინვალედ გაათამაშა პედრო ალმადოვარმა თავის ფილმში: „ყველაფერი დედაჩემის შესახებ“, სადაც მეტად ჩახლართული კულმინაციური წრე იკვრება – რამეთუ, შიდსით დაავადებული მონაზვნის შვილის მამა, რომელსაც მთავარი გმირი შვილად აიყვანს, აღმოჩნდება მისი ყოფილი მეუღლე, მონაზვნის საყვარელი და სიკვდილის წინა შეხვედრის მომენტისათვის უკვე ქალად ქცეული ტრანსსექსუალი, რომელმაც აგრეთვე, არაფერი არ იცის, იმ დაბადებული და უკვე დაღუპული შვილის შესახებ, რომელიც მთავარ გმირთან, ოცი წლის წინ გაუჩნდა და რომლის სურათს, მონაზვნის გარდაცვალების დღეს, მეორე, ახალშობილ, შიდსით დაავადებულ ვაჟიშვილთან ერთად უჩვენებენ და ქალი, რომელიც ბავშვის მამაც არის ამავე დროს, ამ გულისამაჩუყებელი ისტორიის გამო ცრემლად იღვრება და „იაფფასიანი“ მაკიაჟი სახეზე ედღაბნება. კიდევ უფრო შავი იუმორით ხატავს დედის მდგომარეობას, რომელიც დაღუპული შვილის სხვაში გადანერგილი გულის ახალი მფლობელით ინტერესდება. აქ, უკვე ღვიძლი ნათესაობის დამოუკიდებელ, იზოლირებულ „ფრაგმენტზე“ საუბარი. მაგრამ პედრო ალმადოვარი ამ მაგალითში სწორედ აღნიშნულ „დამაჯერებლობას“ ირონიზირებს, ხოლო დამაჯერებლობა თავისთავად, მსგავსი „საკვირველი“ ისტორიების საფუძვლიან გამართლებას ემსახურება – „თურმე, ამის და ამის გამო...“ პათოსით. მართალია, მსგავსი ამბები, როგორც წესი, არასოდეს არ ხდება, მაგრამ, რაღაც ალბათობით, შეუძლებელიც არაფერია, თუ, რასაკვირველია, შესაფერისი ახსნა მოეძებნება.



ცხადია, „შესაძლებელის“ პირობითობაზე აგებული ფილმები რეალობისგან შორს დგანან, გაურბიან სინამდვილის დაუხვეწავ ფაქტურას, გამორიცხავენ არამიზანმიმართულ, ნამდვილ შემთხვევითობას, მაგრამ სწორედ ამიტომ, მათში ძლიერია სხვა მხარე: მდგრადობა და წინასწრობა. მაყურებელი მიისწრაფის მისკენ, ნაცნობი შაბლონებისკენ და იგი ამ მხრივ, გარანტირებულია. მან ზუსტად იცის, რომ თუ პერსონაჟს ესა თუ ის ნიშანი ახასიათებს, იგი ყოველთვის ამ ნიშნით, ზუსტად მაყურებლის ვარაუდის მიხედვით მოიქცევა. ლაპარაკია პერსონაჟთა მიზნობრივ სტერეოტიპულობაზე, რომლებიც აღჭურვილები არიან უცვლელი, კონსტანტური ფუნქციებით და ახასიათებთ განმეორებადობა. „საპნის ოპერაში“ ყოველი შაბლონი, ელემენტი და ფუნქცია იმდენჯერ დატრიალდება, რამდენჯერაც ავტორებს მოესურვებათ, იმდენი კვანძი იკვრება, რამდენზეც ფანტაზია ეყოფათ, იქამდე, რომ ხშირად მნიშვნელობა ეკარგება სიუჟეტში კულმინაციის ადგილსაც და ფინალურ გახსნასაც. რომელი ხასიათი რას წარმოადგენს, არათუ იოლი გამოსაცნობია, არამედ აღქმის პირობაა. მაგრამ, როგორი საცნობი ნიშნებითაც არ უნდა იყოს დატვირთული „გაიძვერა“, კეთილი პერსონაჟი მას მაინც ვერ ამოიცნობს და თავის ქცევას არ შეცვლის. ავტორთა მთელი ძალისხმევა იქით არის მიმართული, რომ მთავარი გმირი რაც შეიძლება მრავალჯერ და დიდხანს დარჩეს მოტყუებული. ბოლოს, ეს ყველაფერი, ერთბაშად სრულდება, ყოველგვარი განსაკუთრებული მიზეზის გარეშე. მაყურებელს კმაყოფილებას ანიჭებს ტრაფარეტის სტაბილური ენა, მისი მეშვეობით იგი ყველაფერს წინასწარ ხვდება და ფილმში მხოლოდ მის „ამოცნობას“ ცდილობს, მხოლოდ უკვე ცნობილის მტკიცებას ელოდება. ასეთ შემთხვევებში, თხრობისას უპირატესობა, განსაკუთრებით უფრო დაუჯერებელს ენიჭება. აქ, ერთგვარი ხაფანგის სისტემა ფუნქციონირებს – ხდება იმის ამოცნობა, რისი წინაპირობაც წინასწარ, სატყუარასავით არის მოცემული. ამიტომ, ეჭვი ყოველთვის მართლდება და დამაჯერებლობაც არასოდეს არ იგვიანებს. თუმცა, რასაკვირველია,



ეს სულაც არ ნიშნავს სინამდვილის ასახვას, რასაც თითქოს „ცხოვრებისეულობა“ გულისხმობს. ამ „დამაჯერებლობას“ არავითარი კავშირი არა აქვს „ფიზიკური რეალობის რეაბილიტაციასთან“, რომლითაც ზიგფრიდ კრაკაუერი კინოხელოვნებას განსაზღვრავდა. მაგრამ საერთოდ, რა არის „დამაჯერებელი“, თუ, ვერც ეს „ფიზიკური რეალობა“ და ვერც სხვა რამ ვერ ღაზავს პირობითობის ძლევაძმოსილ საზღვრებს, ილუზიის უსასრულო შესაძლებლობებს, უსაზღვრო სივრცეს, რომელიც, არა მხოლოდ იმიტომ არის მიმზიდველი, რომ რეალობას აღბეჭდავს. ან, რომ მარადიულ, ნაცნობ და სტაბილურ სივრცეს გვთავაზობს, როდესაც, ჩვენი ცნობიერება საყრდენს დაეძებს – არამედ იმიტომაც, რომ იგი მყისიერი, მირაჟული, ბუნდოვანი და მოულოდნელია და რაც მთავარია, ყველაფერს ამჩნევს, ყველაფერს ხედავს.

ძმები ლუმიერების „სადგურში მატარებლის შემოსვლის“ საყოველთაო შოკის შემდეგ, „უეჭველ“ სიკვდილს გადარჩენილმა მაყურებელმა გააცნობიერა შიშის მთელი უსაფუძვლობა და აღიარა კინო, როგორც პირობითი, ილუზორული რეალობა, რომელიც მხოლოდ მსგავსია, არსებულისა. თუმცა, ვამჩნევთ, რომ ეკრანზე ნანახს, მაინც, რაღაც კავშირი აქვს გარე სინამდვილესთან, ან პირიქით, მიგვაჩნია, რომ: ასე არ ზდება ხოლმე... მაყურებლის დასკვნები შედარებებსა და მისადაგებებს ეფუძნება. მაგრამ, სინამდვილეში, ეკრანული თხრობა კიდევ უფრო რთული პროცესია, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით გამოიყურება. მარტივ გამოსახულებაშიც კი, ერთდროულად, ნიშანთა რამდენიმე სისტემა მონაწილეობს, რომლებიც, გააზრების შრეებს ქმნიან და გარკვეულ წესრიგს ამყარებენ. აქ მხედველობაში მაქვს, ეკრანის არა მხოლოდ თავისთავად სინთეზური ბუნება, ან, მისი მატერიალური ქსოვილი, რომელიც რეალობასთან ასევე რთულ, ნიშნობრივ დამოკიდებულებას ქმნის, არამედ, უფრო ის, თუ საერთოდ რა ანიჭებს უფლებას ხელოვანს, რომ რეალობის შესახებ მოგვითხროს არა ისე, როგორც ამას ყოველდღიურობაში ვხედავთ, არამედ, მიზანმიმართულად სხვა-



გვარად. ან, პირიქით – თხრობის რა თვისება განაპირობებს იმ ინტუიტურ სვლას, რომელიც ავტორს ხშირად მხარს აცვლევინებს და დაუგეგმავ შედეგებამდე მიჰყავს. ასეთ შემთხვევაში კი, რა იქნება მიზეზი – რეალობა თავისთავად, თუ რეჟისორის ჭვრეტის სუბიექტურობა: თუ, როგორ წარმოუდგენია მას რეალობა; სჯერა, თუ არა, საკუთარი თვალების, ყურთასმენის, „სალი აზრის“, თუ ეჭვი აქვს, რომ ყველაფერი სხვაგვარადაა, არც ისეა, როგორც ეჩვენება.

რას შევყავართ შეცდომაში? კარლ პოპერი ნიშანდობლივ კითხვას სვამს: „რამ შეუშალა ხელი ანაქსიმანდრეს, რომ მისულიყო იმ თეორიამდე, რომ დედამიწას სფეროს ფორმა აქვს და არა დოლის? თითქმის შეუძლებელია დაეჭვება იმაში, რომ დაკვირვებითმა გამოცდილებამ ასწავლა მას, რომ დედამიწის ზედაპირი მთლიანად ბრტყელია. გონებამახვილურმა მსჯელობამ კი, თალესის თეორიის აბსტრაქტულმა განხილვამ, ანაქსიმანდრე დედამიწის ფორმის შესახებ, თითქმის ჭეშმარიტ თეორიამდე მიიყვანა და სწორედ დაკვირვებითმა გამოცდილებამ შეიყვანა იგი შეცდომაში“.³ და რას ვადარებთ, ჩვენ, ეკრანზე წარმოდგენილს – სინამდვილეს, თუ ჩვენივე წარმოდგენებსა და ფიქრებს.

პირობითობას, სინამდვილის „სარკისებური ასახვიდან“ წმინდა სუბიექტურ ხედვამდე, განუსაზღვრელი რაოდენობის გამოხატვა გააჩნია – „შიშველი“ დაუწმენდავი ფაქტიდან – არარსებულ ფანტასტიკურობამდე, რომელშიც, ერთდროულად, შინაარსისა და ფუნქციის მრავალფეროვანი შენაკადი, ერთიმეორესთან დაკავშირებისა და დამოკიდებულების განსაზღვრის წესები მონაწილეობენ. კავშირი მათ შორის, შეიძლება იყოს: ჰარმონიული, გახლეჩილი, ან, თუნდაც, ბუნდოვანი; ამასთან, ეს ყველაფერი შესაძლოა, შემთხვევითიც იყოს და მიზანმიმართულიც. უფრო ნათელი რომ გახდეს, კონკრეტულად, თუ რა მაქვს მხედველობაში, მოვიყვან მაგალითს, რომელიც ხშირია ეკრანზე, განსაკუთრებით „საპნის ოპერებში“. მხედველობაში მაქვს შემთხვევები, როდესაც „დამაჯერებლობის“ უფლებით სარგებლობს



არაადექვატურობა. როდესაც, მაგალითად, უშნო გარეგნობის პერსონაჟის მიმართ, გვესმის გაუთავებელი ქება-დიდება, რომ იგი უმშვენიერესია. გასაგებია, რომ რეჟისორს ალბათ, საკუთარი მიზეზები გააჩნდა, რომ მაყურებლის წარმოდგენა სილამაზეზე არად ჩაეგდო და მშვენიერი პერსონაჟის როლზე, მახინჯი მსახიობი აეყვანა. მაგრამ, ეკრანიდან ფაქტის წაშლა იოლი არ არის! როგორც არ უნდა შურდეთ მისი „მშვენიერების“, „ბოროტ“ მეტოქეებს და რომელმა „პრინცმაც“ არ უნდა აღიაროს მისი მშვენება, უსახური გარეგნული მონაცემები და არაფოტოგენურობა მაინც ეჭვებს ბადებს.

თუმცა, ტექსტისა და გამომსახველი ფაქტურის ამგვარი შეუსატყვისობა შესაძლოა ორიგინალურ საზრისად და მხატვრულ გამოხატვად გადაიქცეს. ისე, როგორც მაგალითად, რობერტ სტურუას „ჰამლეტშია“. სადაც, „საპნის სერიალის“ მსგავსად, ყველა ერთხმად აღნიშნავს გარდაცვლილი ხელმწიფის დიდებულ იერს. ტექსტის მიხედვით – კლავდიუსი, მასთან შედარებით, საცოდავი „მატლია“! – და სცენაზე არავის არ უკვირს, თავში არავის აზრადაც არ მოსდის, რომ მათი სიტყვები ოდნავადაც არ ახასიათებენ სასაცილო, უჭკუო, შეშლილ და შურისმაძიებელ მაჯლაჯუნას, რაღაც საკვირველებას, რომელიც – „ორი წვეთი წყალივით ჰგავს ყოფილ ხელმწიფეს“.

როდესაც, თხრობის პარალელური შრეები კონფლიქტურად ასინქრონულია, ყალიბდება აცდენა პირობითობაში, დეფორმაცია, რომელიც რობერტ სტურუას შემთხვევაში კონტექსტის ფუნქციას იძენს, როგორც პოსტმოდერნისტული, ირონიული ილეთი – Differance, დამახასიათებელი სტრუქტურული სიჭრელითა და კოლაჟურობით. ხოლო, „საპნის ოპერის“ შემთხვევაში, სადაც ტექსტისა და გამოსახულების არაადექვატურობა არ არის გათვალისწინებული და უნებლიეა; როდესაც, მაყურებელი უბრალოდ „ვალდებულია“ მართლაც ირწმუნოს და თვალებს არ დაუჯეროს; და ამ ყველაფერს არ ახლავს მარტივი კომიკური ეფექტიც კი და არც რაიმე სხვა – საქმე გვაქვს რეჟისორის თვითნებობასთან, ან, შესაძლოა, შეცდომას-



თან (რეჟისორისთვის გემოვნების არქონაც შეცდომაა) რადგან, შრეთა შორის დამოკიდებულების დონე, რომელსაც თანამედროვე ხელოვნება განსაკუთრებით ყურადღებით ეკიდება, „საპნის“ სერიალებში უბრალოდ – არ არსებობს.

აღნიშნული ფაქტი იმაზე გვაფიქრებს, რომ სხვადასხვა ტიპის თხრობის ფორმები, არა მხოლოდ თვისობრივად და შინაარსობრივად განსხვავდებიან ერთიმეორისაგან, არამედ სტრუქტურული შემადგენლობითაც, სადაც პირობითობა თვითნებურად კი არ დგინდება ავტორის მიერ, არამედ დაცულია სტრუქტურის საზღვრებში, მისი ელემენტების თვისობრივი შემადგენლობითა და ურთიერთდამოკიდებულებების ფორმებით. მხატვრულ თხრობაში წარმოდგენილ საგანთა, თუ მოვლენათა გამიზნული დეფორმაცია, ანუ, პირობითობის კონკრეტული ნიშანი – მოსალოდნელთან სხვაობას ააშკარავებს, ჩვენს ყურადღებას, ამ განსხვავების ხარისხზე, ფაქტის არსზე და მიზანშეწონილობაზე მიმართავს. ვაფიქსირებთ რა, მათ შორის წარმოქმნილ სხვაობას, ამით მას, რეალურად არსებულის თავისთავადი მნიშვნელობისგან ვმიჯნავთ. ან, თუ ეს ეხება, მანამდე ერთხელ უკვე აღნიშნულს – მისი ხელახალი დეფორმაცია, უკვე მის განახლებულ მნიშვნელობაზე მიგვანიშნებს.

რას წარმოადგენს „ოცნების ლურჯ-ფრთებგამლილი-ყვავი“ რობერტ სტურუას „ჰამლეტში“ – უბრალო დეკორატიულ სამშვენისს დეკორაციაში? – ტრაგედიაში, რომელიც აქ, ამჯერად „დეკორაციიდან“ (მხატვარი მირიან შველიძე) იწყება, თუ ტრაგედიის სულს, მის წარმართველს, მის სიმბოლურ გამოხატულებას. ამ ორივე ფუნქციას, ათანაბრებს და ამთლიანებს „თეატრის“ პირობითობის სივრცე და მასში დაკარგული რეალური სამყარო... თუ რეალობა, სცენის უკანა სიღრმიდან გამომზირალი, ნამდვილი, თეატრის შენობის შიშველი აგურის კედლებით. რაც, ისევ მეტყველებს რაღაც შეუთავსებლობაზე, საზღვრებიდან გასვლაზე, ღიაობაზე.

„დროთა კავშირი დაირღვა“ და ახლა ყველა დრო ერთიმეორეშია არეული, ძველი და დღევანდელი. სცენა მეტისმეტად წინ,



მაყურებელშია შეჭრილი და შექსპირის ეპოქის პერსონაჟები საკმაოდ აქტიურად ეკონტაქტებიან დღევანდელ მაყურებელს; მაგრამ, აქ უკვე არ არსებობს დროში აცდენა, მითუმეტეს, რომ სცენაზე, ჯიხურის ვიტრინის წინ, ვიღაც თბილისელი ზის, გაზეთს კითხულობს და არც ენაღვლება, რაც მის წინ ხდება. იგიც დეკორატიული სამშენისია და ბევრს ვერაფერს მოვთხოვთ, თუმცა, როგორც უკვე შევნიშნეთ, ტრაგედია ამ სპექტაკლში „დეკორაციიდან“ იწყება. ვიტრინაში გაშეშებული თოჯინა მანეკენები გაქვაკებული ბუტაფორიული სიბრტყიდან მოცულობის ეფექტს იძენენ და ტრაგედიაში აბიჯებენ. სცენაზე კი, ამ დროს, „დიდი ხელმწიფის“ გვამი გდია. იგი ნამდვილად მკვდარია, მაგრამ ამას არა აქვს მნიშვნელობა. მისი „დიდებული“ აჩრდილი, ყოფილ ვიტრინის თოჯინებში საშინელ ძრწოლასა და კრძალვას იწვევს. ბუნებრივიცაა: იგი ხომ ისე საზარელია, როგორც ლეშისმადიებელი ტურა და ძერა ერთ სხეულში. არც არის გასაკვირი, რადგან, ამ აჩრდილს, იგივე გავლენა აქვს კლავდიუსის – მისი ღვიძლი ძმის სამეფოში, რომელიც ამ მომენტში ზუსტად მის ადგილს, მის პოზიციას იკავებს, იგივეს აკეთებს, რასაც მისი სახელგანთქმული წინამორბედი. დაირღვა თუ არა, ბოლოს და ბოლოს, დროის კავშირი – კიდევ ჰო, და კიდევ არა! დაირღვა იმ მხრივ, რომ გაწყდა და აღარ ვითარდება, იმეორებს და იმეორებს თავისთავს. ტრაგედიის არსი სწორედ იმაშია, რომ ახსოვთ და ხსოვნა ასე ხელშესახებია, ანუ ხელშეუხებელი!

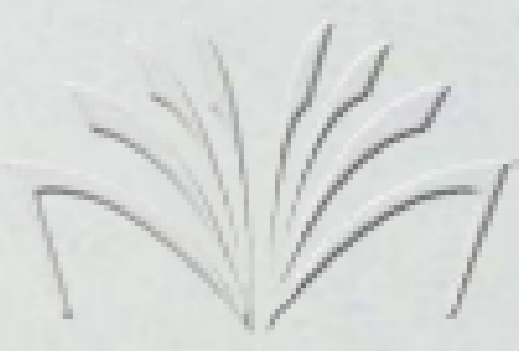
„თორმეტი წლის ვიყავი, პირველად „ჰამლეტი“ რომ წავიკითხე და უკვე ბავშვზე იმდენად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, რომ მივხვდი, რომ უზარმაზარ, შეუცნობად სამყაროში შევედი[...] პიესა, იმდენად დიდი პოეზიის ნიმუშია, რომელიც მთელ ჩვენს ცხოვრებას, მის ყოველ მხარეს მოიცავს, მისდამი გაუნებლებელ ინტერესს დრო არანაირად არ განსაზღვრავს ის, რომ მაგალითად, საქართველოში „დროთა კავშირი დაირღვა“⁴ – აღნიშნა რობერტ სტურუამ. რასაკვირველია, „ჰამლეტი“ მარადიული ქმნილებაა და მისდამი ინტერესს დრო არ გან-



საზღვრავს, თუნდაც იმიტომ, რომ მას შემდეგ, რაც რობერტ სტურუამ „ჰამლეტი“ პირველად წაიკითხა, საქართველოში დროთა კავშირი ერთხელ და ორჯერ კი არ დაირღვა მთელი თავისი ტრაგიზმითა და სასოწარკვეთით, არამედ უკვე ჩვევად იქცა – მავნე ჩვევად, უფრო და უფრო ხშირად რომ გვატყდება ხოლმე თავს. დროის ციკლი დაირღვა და ახლა ციკლის რღვევა იქცა ციკლად. „ჰამლეტი“ – ტრაგედია აღარ არსებობს, რაღაც მიაბიტობაა იმასთან შედარებით, რაც დღევანდელ სამყაროში ხდება. აქ, სცენაზე დაბორიანობს ინფანტილური ჰამლეტი, რომელსაც „დიდი ხელმწიფე მამის“ აჩრდილიც კი ზარავს, მტანჯველ კრუნჩხვებში აგდებს, გონებას უსუსტებს და ნებას აკარგვინებს, პიროვნულობას აცლის, უმწურო ბავშვად აქცევს, რომელიც მამის არა მხოლოდ გამოცხადებაზე, უბრალო ხსენებაზეც კი, ასაკისთვის შეუფერებელ ტიტინს იწყებს და მზად არის, საზარელ აჩრდილს, მონსტრს, ორი წლის ყრმასავით გაეტეოს. რაც რობერტ სტურუამ წარმოგვიდგინა, ეს იყო „ჰამლეტი“ – პირიქით, სრულიად საპირისპირო რამ; არა უბრალოდ ერთ-ერთი ახალი ინტერპრეტაცია, არამედ, „ჰამლეტის“ მითის ნგრევა, მისი გაბათილება, რადგან, დროთა კავშირი ბოლოს და ბოლოს, მართლაც დაირღვა...

პირობითობის განსაზღვრისას ავტორი, ცხადია, გადამწყვეტ როლს ასრულებს, როგორც ზემოთ აღნიშნულ შემთხვევაში, მაგრამ არა ერთადერთს. პირობითობა არ არის ავტორსა და აღმქმელს შორის უბრალო შეთანხმება, იგი არ შეიძლება მექანიკურად დადგინდეს, მას რაღაც ლოგიკა განაგებს, თხრობაში იგი ფუნქციონირებს, როგორც გარკვეულად მოქმედი წესი, რომელიც ეკრანისა, თუ სცენის მატერიალურ საფუძველს – იქნება ეს, უშუალოდ რეალობიდან მოხმობილი, თუ ნიშნის სახით მოაზრებული – ნიშანთან და საზრისთან ათანხმებს.

ამასთან, პირობითობის ქცევა დათქმული შეთანხმების დარღვევასაც გულისხმობს. სწორედ წესიდან გადახვევა ხდება ნიშნობრივი დეფორმაციის მიზეზი და აქ, თვალსაჩინოდ გამოდის სხვაობა თავდაპირველ პირობასთან, დათქმულ ნიშანთან,



რომლის წყალობითაც ირკვევა და ყალიბდება ახალი საზრი-
სი. გარდა ამისა, ყოველი წარმოდგენილი ტექსტი თავისე-
ბურად იკრებს საჭირო მნიშვნელობის ასპექტების შემადგენ-
ლობას და რეაგირებს ამგვარი კომპლექსის ნებისმიერი კო-
მპონენტის ცვალებადობისას, აქცენტირებისას, უარყოფისას, თუ
პირიქით, ახალი წევრის დამატებისას. ეს განსაკუთრებით შეს-
ამჩნევია ინტერპრეტაციის ხელოვნებაში, მთარული ტექსტების
ვარიაციულობაში, როდესაც სხვადასხვა მასალაში, სხვადასხვა
დროში, ან, უბრალოდ, სხვადასხვა ავტორებთან სხვადასხვა
მნიშვნელობით იტვირთებიან, განიცდიან დეფორმაციას და ხშირად
არა მხოლოდ კარგავენ ძველ საზრისს, არამედ სრულიად სა-
პირისპირო მნიშვნელობითაც გვეძლევიან. აქედან, თხრობის აქტი
წარმოგვიდგება, როგორც მხატვრული სისტემის მეტად მგრძნო-
ბიარე, მოქნილი, შემოქმედებითი – არა მხოლოდ ფუნქცია, არამედ
როგორც თავისთავადი შრე, რომელიც აქტიურად მონაწილე-
ობს ამ სისტემის თვისობრივ სტრუქტურირებაში, აკავშირებს
და ათანხმებს მის ნაწილებს და გამოყოფს გამამთლიანებელ
ღირებულებით ასპექტს.

თუმცა, ეს ყველაფერი მხოლოდ ზედაპირული მხარეა, ხშირად
თვითონ ავტორმაც არ იცის, ტექსტის რომელი ასპექტი, რომე-
ლი ელემენტი გახდება შთაბეჭდილების ცენტრი აღმქმელი-
სთვის, რას დაემორჩილება ნაწარმოების მთელი სისტემა. მით-
უმეტეს, რომ თანამედროვე თხრობა ცენტრს მკაცრად არ გან-
საზღვრავს, იგი გახსნილია და აღმქმელს მასში თავის ნებაზე
„ხეტიალის“ უფლებას აძლევს. თუმცა ტექსტში მოხეტიალეს
გზადაგზა ისეთი საგნები და რეალობები ხვდება, რომ „გზას ვერ
აგრძელებს“ და ჯადოსნურ „ტყვეობაში“ რჩება – როგორც
ოდისევსი კალიფსოსთან. ესეთი „შემაფერხებელი კუნძული“
არის სწორედ ის სატყუარა, რომლითაც ავტორი თავისი საზრი-
სის არეებს განსაზღვრავს. თანამედროვე აცენტრულ თხრობა-
ში ავტორი ისეთ საგნებს დაეძებს, რომლებიც თავისთავად
იწვევენ აზრის ხეტიალის „კალიფსოს კუნძულებს“, რომლებიც
საჭიროებენ ჩაღრმავებას, „შეჩვეულები არიან“ ინტერპრეტა-



ციას, მაგალითად, მითოლოგიური მოტივები, გარდამავალი სიუ-
ჟეტები, ან რაიმე ცნობილი ისტორიები, რომლებიც ერთი მხრივ
ფიქრის თავისუფალ დინებას იწვევენ და მეორე მხრივ, თვი-
თონვე საზღვრავენ მის არეს, აღძქმელს გარკვეულ სივრცეში
ატყვევებენ, „ძალიან შორს“ არ უშვებენ. ამგვარი მიზიდულო-
ბის ცენტრებად ავტორები ხშირად იყენებენ აგრეთვე ფარულ
„არქეტიპებს“, არაცნობიერის „კომპლექსებს“, ან თვითონ აგ-
ნებენ ისეთ დეტალებს, რომლებიც აღძქმელის ერთგვარ, „მედ-
იტაციურ“ განწყობას იწვევს.

„კალიფსოს სატყუარა“ შესაძლოა ერთი, თითქმის შეუმჩ-
ნეველი დეტალის, ან ბუნებრივი ნიშნის სახით იდოს ფილმში,
მაგრამ თუ ცნობიერად არა, იგი ქვეცნობიერად მაინც შემოიტანს
საზრისის საკუთარ ასოციაციურ ველს, გაამდიდრებს და მნიშ-
ვნელობას შემატებს თხრობას. „ტიტანიკში“ (რეჟ. ჯეიმს კა-
მერონი) არის ეპიზოდი, როდესაც ფილმის გმირი თვითმკვ-
ლელობას განიზრახავს და გემის ბორტიდან გადახტომას შეეც-
დება. თუმცა, აღნიშნულ ეპიზოდში საგანგაშო ჯერ კიდევ არაფე-
რია. პირიქით, ეს ფაქტი მხოლოდ გმირთა ესოდენ სასურველი
დაახლოების საბაბი ხდება. მაგრამ ამ მომენტიდან, უკვე შემო-
დის ოკეანის უცხო და უსასრულო სტიქიის წინაშე უძლურე-
ბის მოტივი, ჯერ არშემდგარი უბედურება, ჯერ მხოლოდ შესა-
ძლებლობა, როგორც საშიშროებისა და უსაფრთხოების საზღვრე-
ბის დადგენა, ანუ მომავალი კატასტროფის და შემდეგ თვითონ
კატასტროფა, რომელიც აურაცხელ მაყურებელს იზიდავს და
ეკრანს აჯაჭვავს. გემისა და კატასტროფის მოტივი ფიგურ-
ირებს ფედერიკო ფელინის „გემი მიცურავს...“ ეს გემიც,
რომელზეც თავი მოუყრია არტისტული სამყაროს მთელ ეპო-
ქას, ასევე ჩასაძირად განწირული მიცურავს, მაგრამ სხვა სიმ-
ბოლური ელფერით: აქაც რაღაც გულსატკენად განწირულია
– რაღაც მეტად მშვენიერი და ამაღლებული, თუმცა ამავე
დროს ყალბი და „ოპერული“ იძირება ცელოფანის დეკორაცი-
ის „მღელვარე“ ტალღებში.

ეიზენშტეინის „პოტიომკინი“ სხვა, ეპოქალური ნგრევისა



და გადარჩენის სიმბოლიკას ადგენს. სენაზე აქეთ-იქით მოცურავე ჟივაგოს პატარა, ნახშირის ბარჯა კი, რომელსაც დიდი ოკეანის მისთვის შეუფერებლად გაზვიადებული სახელი „ატალანტა“ ჰქვია, (რათა ხაზი გაესვას – ერთი მხრივ სტიქიის უზარმაზარ ძაღვს და მეორე მხრივ – მის საპირისპირო „მოკრძალებულ“ ნიშან-გამოხატვას), სიყვარულს „ატივტივებს“, იფარავს მთავარი საზრისის გარეშე დარჩენილ გარესამყაროსგან, მისი მკაცრი და „სერიოზული“ ნაპირებისგან. შეიძლება გავიხსენოთ ბოსხის „სულელების ხომალდი“, რომელიც ცხადია ჩაიძირება და მასთან ერთად ოთარ იოსელიანის „In vino veritas“ სადაც ფინალურ კადრში, გმირები, ღვინითა და სხვა საჭირო საგზლით სავსე ნავით შეცურდებიან უნაპირო ზღვაში და აღწევენ ჭეშმარიტ, საოცნებო თავისუფლებას. შეგვიძლია გავიხსენოთ ნოეს, ან ნესტან-დარეჯანის კიდობანი, „არგონავტები“ და კიდევ სხვა უამრავი ხატი გემისა და ხომალდისა, რომლებიც იზოლირებულნი არიან თავის სიმბოლიკაში, თუმცა, ყოველ მათგანში ლაპარაკია ზღვაზე, წყლის სტიქიაზე, ტივტივა ნაგებობაზე, რომელზეც ადამიანი დაცულ და დაუცველ მდგომარეობაშია და კატასტროფაზე – დაღუპვაზე და გადარჩენაზე. ამ განსხვავებული საზრისის სახეებს საერთო საფუძველი აქვთ – უძველესი არქეტიპი, კოსმოლოგიური წარმოდგენა სამყაროზე, როგორც უკიდუგანო ოკეანეზე და მასზე მცურავ სამ ვეშაპზე, რომელსაც დედამიწა ეყრდნობა. ეს არქეტიპი ზოგადად, გამოხატავს სამყაროში ადამიანის დროებით, არამყარ მდგომარეობას, მის უსუსურობას, მოკვდავობას, აბსოლუტურ უფსკრულს, შიშს, მერყეობას, კაცობრიობის საშინელ აღსასრულს... ან პირიქით, ერთგვარ ტივტივს – არსებობას, სიმშვიდეს, დაცულობას, წონასწორობას... დედამიწის საყრდენის მოტივი ერთის მხრივ, გამოხატავს ღვთიურ სასწაულს და ღმერთის წყალობას, ჰარმონიას, გონიერ წესრიგს, წონასწორობას, სიმშვიდეს; მეორეს მხრივ – უკავშირდება აპოკალიფსის იდეას. ეს არის მომავლის განცდა, ადამიანის ამოუხსნელი, მუდმივი შიში, ფინალი, „იოანეს



სახარებისა“, რომელიც სიტყვის საიდუმლო არსის გამხელის
იწყება: „დასაწყისში იყო სიტყვა; და სიტყვა იყო ღმერთთან;
და სიტყვა იყო ღმერთი; ის იყო დასაწყისში ღმერთთან;
ყოველივე შექმნილია მის მიერ; და მის გარეშე არაფერი
შექმნილა. მასში იყო სიცოცხლე და სიცოცხლე იყო ადამი-
ანთა სინათლე“.⁵ იოანეს მიხედვით, ღმერთი თვითონ სიტყვაა,
თვითონ ჭეშმარიტება, მაგიური საზრისითაა სავსე და იმ
საიდუმლოს აღნიშნავს, რომელთან ზიარება ამ საზრისით
ხდება. იგი ჩვენი ცხოვრებაა, ჩვენი გაცნობიერებული რეალო-
ბა. მაგრამ ღღეს სიტყვა დაცარიელდა. საზრისსა და რეალო-
ობას შორის განხეთქილება აშკარაა, წინ გამოდის საბედის-
წერო აცდენა. ჭეშმარიტება სადღაც საუკუნეების მიღმა დაიკარ-
გა. ჩვენი ეპოქა შეპყრობილია ეჭვებით, რომ დიდი ხანია,
მეხსიერების გაყალბებული, მექანიკური პროგრამებით ვცხ-
ოვრობთ. ყველაფერი ხელახლა უნდა დადგინდეს. ჭეშმარ-
იტებას სიტყვებთან კავშირი დაკარგული აქვს. იგი აღარ
გამოიხატება სიტყვით, აღარ არსებობს მისი საზრისი, ყვე-
ლაფერი გადანაცვლებულ-ჩანაცვლებულია და თავის შიგნით
ქმნიან მრავალმნიშვნელოვან, უცხო წარმონაქმნებს, შეპირი-
სპირებულ კონტექსტებს, რომლებიც აბათილებენ მათ ში-
ნაარსს, აცარიელებენ ჩვენს ცნობიერებას, შევყავართ შეცდო-
მაში, რადგან მათი საზრისი ყალბია და გაუფასურებული.
ისინი გადაგვარდნენ მანიპულირების საშუალებად, ძალაუ-
ფლების იარაღად. ურთიერთგამომრიცხავ ცნებათა ერთიანო-
ბა ერთგვარ თამაშად გადაიქცა. ამგვარად გააზრებული რე-
ალობის აღსანიშნად, ჟაკ დერიდას შემოაქვს თავისი სახელ-
განთქმული ტერმინი „differance“.⁶ და როგორც ივბულისი
განმარტავს, „იგი „არის“ და ამავე დროს „არ არის“. ანუ, ამ
ტერმინით გამოიხატება სიცარიელის ის ზომა, რომელსაც
აღიარებს თანამედროვე აზრი, რეალობა, რომელიც XX საუკუ-
ნის დასაწყისში მოდერნისტების ხელებში „ჩაიმსხვრა“ –
პოსტმოდერნიზმი იძულებით აკოწიწებს, ცდილობს „შეაწე-
ბოს“ ის, რაც გადარჩა, მაგრამ ერთგვარად უგულოდ, ცნობის-



მოყვარეობის გარეშე, თითქოს ამ ნამსხვრევებთან მას პირადად, არავითარი კავშირი არ გააჩნია და არც სურს რაიმე საერთო ჰქონდეს. ხოლო, შემორჩენილ „ცოცხალ“ ფრაგმენტს მხოლოდ ნამსხვრევის ღირებულებას ანიჭებს.

შექსპირის ჰამლეტი კითხულობს: „სიტყვებს, სიტყვებს, სიტყვებს“... – შეცვლილი რეალობა მის იდეალურ საწყისს ველარ გამოხატავს და დაფიქრებული პრინცი ამ საბედისწერო აცდენას შეუწუხებია. რობერტ სტურუას ჰამლეტს კი, პირიქით, იმის გაცნობიერებაზე, თუ რას კითხულობს, შეშლილობის შეტევა ეწყება და სწრაფად მიაყრის გიჟის აბსურდულ ბოდვას: „სიტყვებს სიტყვებს სიტყვებს...“, რადგან ეს აღარ არის უკვე მხოლოდ კეთილშობილი პრინციის, თუნდაც განზოგადებული უბედურება, რომლისთვისაც „დროთა კავშირი დაირღვა“ და რომელიც, თავის გარემოცვას ვერ ამჩნევს გულწრფელობას, ჭეშმარიტების გამომხატველი სიტყვებისადმი ერთგულებას. სტურუას ჰამლეტს, თვით ამ სიტყვების სიცარიელე უცარიელებს ცნობიერებას და ჭკუაზე შლის, რადგან იგი უბრალოდ სიყალბის გამომხატველი კი არ არის, არამედ მომაკვდინებელი სენია, ტოტალური, ყოველის შემმუსვრელი.

ძრავალჯერ მოთხრობილი და დამუშავებული მოტივები, თუ ფაბულები საკუთარი მდიდარი შინაარსის გარდა, დამატებით, ამ მოტივთა გადმოცემის ტრადიციასაც ითავსებენ. მათში ერთგვარად, მოცემულია და გრძელდება აზრის განვითარების ისტორია, იკვეთება საზრისის ახალი ეტაპი ძველის სანაცვლოდ.

საზღვაო კატასტროფის მოტივს შექსპირის „მეთორმეტე ღამედან“ სტურუა აკავშირებს „შობის“ რელიგიურ სიმბოლიკასთან – თორმეტი საკრალური რიცხვია და გამამთლიანებელი ფუნქცია გააჩნია. აქ, ამჯერად, რაღაც მთელის, ერთი ცხოვრების ციკლის დასასრულზე მიუთითებს, თუმცა ციკლში ყოველი მეთორმეტეს შემდეგ ათვლა თავიდან იწყება. ანუ, ლაპარაკია, დასასრულის და დასაწყისის დიალექტიკაზე, რასაც რეჟისორი უჩვეულოდ ამჟღავნებს სადღესასწაულო განწყობილებით ავსებს. სპექტაკლის – „მეთორმეტე ღამე, ანუ როგორც



გენებოთ!“ მოქმედება მას შემდეგ იწყება, როდესაც კატასტროფა უკვე მომხდარია, ხომალდი ჩაძირულია და „გადარჩენილი“ ახალ ხმელეთზე, ახალ საფუძველზე – უცხო სამყაროში აღმოჩნდება. სტურუას შექსპირის ტექსტის პარალელურად სპექტაკლში შემოაქვს საშობაო ილუსტრაციები, „საშობაო წარმოდგენათა“ სცენები, როგორც დამოუკიდებელი ფრაგმენტები, რომლებიც ავტონომიური გადაწყვეტით, მკაფიოდ ემიჯნებიან ერთიან მოქმედებას. მაგალითად, ერთ-ერთ საშობაო ფრაგმენტში თამაშდება – ჰეროდეს მითი, სადაც ყრმათა შემზარავი ხოცვა-ჟლეტის ნაცვლად, ცბიერი, მაგრამ თოვლის ბაბუსავით სანდომიანი, სრულიად არასაშიში, კვერცხისებურ თეთრ სამოსში მორთული ჰეროდე ჯერ მოთამაშე, ყალბი მზრუნველობით ანანავებს ვინმე ყრმას, შემდეგ კი არხეინად მოისვრის. ეს მსუბუქი, ზღაპრული, მიაშიტური სამოყვარულო საშობაო წარმოდგენის პირობითობა, მაყურებლის შესაბამის, მსუბუქ ასოციაციებს განაპირობებს და სადღესასწაულო განწყობილებას ბადებს, თუმცა არა რელიგიურს. ამას გარდა, ეს მითია და „ოდესღაც“ მოხდა, მეორეც – მაყურებლისთვის ცნობილია, რომ ყრმა იესოს, თვითონ ჭეშმარიტებას მაშინ არავინ შეხებია და საერთოდ, ეს ისტორია იმაზე მეტყველებს, რომ უამრავი შობილიდან, მხოლოდ ერთი, ჭეშმარიტი გადარჩება, ეს კი სრულიად საკმარისია, ერთადერთიც რომ აღმოჩნდეს; უამრავიდან მხოლოდ ერთს ეძლევა შანსი, სწორედ იგია მაცხოვრის იღბალი, ჭეშმარიტი სიტყვის, სიცოცხლის ძალა – სიტყვა და არსებობა ერთ სახეში.

რობერტ სტურუა მაყურებელს ანდობს თავის ფიქრებს – „როგორც გენებოთ“ ისე განმარტეთ ნამდვილი და ყალბი, სავსე და ცარიელი სიტყვების არსი. მაყურებელი თითქოს საკუთარ, წყვეტილ „ხილვებთან“ რჩება... ციკლი, ანუ მარადიული განმეორებადობა შობის განახლების, ხელახლა შობის საშუალებას იძლევა.... თუმცა, ახალი ნაპირი, კატასტროფის შემდეგ გადარჩენის ნიშანი – ზღვიდან ამოსული ქალი, ახალშობილი აფროდიტა, ჯერ კიდევ უფორმო და დაუკონკრეტებელია.... არაგულწრფელ



დამოკიდებულებებში შეჭრილი ტყუპის ნიშანი თვდაპირველ
გაორებასთან, ეჭვთან, მერყეობასთან, შიშთან და სიცრუესთან
არის შეზრდილი... გადარჩენა შესაძლებელი გახდება მხოლოდ
მას შემდეგ, როცა სიმართლე გაცხადდება... მაყურებელმა უკვე
იცის, რომ გმირი თავის საწყისს უნდა დაუბრუნდეს, სასწრაფოდ
უნდა გაიყოს სიმეტრიულ ფიგურად, რაც სწორედ გამოლიანებად,
ქორწინებად, გარკვეულობად იქცევა – ქაოსისა და სიყალბის
საპირისპიროდ. სიცრუემორეულ, უპასუხისმგებლო სამყაროში
კი – სიყვარული, სამართლიანობა და წესრიგი დაისადგურებს.
მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება აღდგეს საკრალური წონას-
წორობა, ძმის დალუპვით გამოწვეული საწყისი დისბალანსი.

რობერტ სტურუას სპექტაკლი ციკლურ-რიტუალური შობის
ერთგვარი „მისტერიის“ ფორმაშია მოაზრებული, ანუ ზღა-
პრულ ლოცვა-შელოცვას წააგავს: ადგენს ჭეშმარიტებას, როგორც
ღმერთს და გადახაზავს მასთან ჩანაცვლებულ სიყალბეს. „მე-
თორმეტე ღამეში“ კატასტროფამ უკვე ჩაიარა, ქაოსი დაიღეჟა
და ფორმები გამოისახა. ყველაფერს საკუთარი სახელი დაერ-
ქვა და ძველი პრობლემები ახალი შობით, ახალი ციკლით
გაწონასწორდა. ეს არის საშობაო ზღაპარი, სპექტაკლი –
ოცნება, რომელსაც ქართველ მაყურებელს უსურვებს „ჰამლე-
ტის“ ავტორი.

1. Ролан Барт, Критика и истина, «Избранные работы: Семиотика. Поэтика.», Москва, 1989, с. 367. 2. იქვე, გვ. 351-352. 3. კარლ პოპერი, კოსმოლოგია და ცვლილება, რჩეული ნარკვევები 1934-1985, თბილისი, 2000, გვ. 226. 4. რობერტ სტურუა, თეო ხატიაშვილი, ვარიაციები თემებზე, ჟურნალი „ამარტა“, №8, 2002, გვ. 95-96. 5. იოანეს სახარება, „ახალი აღთქმა და ფსალმუნნი“, მესამე გამოცემა, 1989. იგავი 8, 22; იოან, 1-2. დაბ. 1,3; ფს. 22,6. 6. იხ.: Е. Гурко, Тексты Деконструкции, Деррида Жак, Томск, 1999.

“PERSUASIVE” AND CLASSICAL STORY’S METAMORPHOSIS

In the 60th years its actuality mark again became just as in Antique arised discuss about interaction of the art and reality: on one side, art imitates straightly reality, other side, it accommodates with idea too. There sot out on each other, make different systems by condition of the preference, but on the way many ages’ being interpretation around on this question not only some creation, but they became mainly by characterly if the direction.

By semiotic’s development exposure comter by new see, there made question’s fundamentalary question’s reconception. Object modern analitic’s became “reality” depict generally, its elements.

Origin of the theory’s statement subordinated revisal.

Postsctructuraler observed in category of the persuasive elastic system of the “mystification”, where with total generalize of the part, with superstructure artificial of the worth, with ideologist, with desing of the subject-schematic and made illusion with other similar artfulness easily replaced for reality. “UnAristotele’s” statement became mainly with alternative kind. Postmidernm – selfenough’s principle of the processualy text, wich negated rectilinear determinism in the basis and made subject’s unwrapping and became freely condition.

რეცენზენტები: ნათია ამირეჯიბი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

ირინა კუჭუხიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.

ომისუმდგომი ალორძინების პერიოდის (1945--1950) გერმანული კინო და ქართული თანამედროვე კინოს ევოლუცია

მიჩნეულია, რომ ფსიქოლოგიური ფაქტორების დამახასიათებელ მოძრავე ჯაჭვში შედეგი უფრო მეტია ვიდრე მიზეზი, რაც პრინციპში, ბუნებრივი გარემოთი, ისტორიული გამოცდილებით, ეკონომიური და სოციალური პირობებითაა განპირობებული. თავისი ისტორიის მანძილზე, ყველა ერში ყალიბდებოდა გარკვეული ფსიქოლოგიური მიდრეკილებები, რომლებიც, თავის დროზე სოციალურმა მიზეზებმა წარმოშვა და ისინი მერეც აგრძელებდნენ არსებობას. პოლიტიკური სისტემების ნგრევას თან სდევს ფსიქოლოგიური სისტემების მოშლა და გამეფებულ არეულობაში, ადამიანშიც ღრმად ფესვებგადგმული მიდრეკილებები ადვილად პოულობენ ხელსაყრელ ნიადაგს, რამდენადაც არასასურველი უნდა იყოს ეს, თავისუფალ გამოვლინებას ჰპოვებენ.

იმისათვის, რომ გავავლოთ პარალელები და აღმოვაჩინოთ საერთო ნიშნები გერმანული და ქართული კინოს განვითარების გზაზე, პირველ რიგში აუცილებელია თვალი მივადევნოთ ომისშემდგომი ალორძინების პერიოდის გერმანული კინოს ისტორიას. სწორედ ეს ისტორიაა საფუძველი მსოფლიოს ამ უმნიშვნელოვანესი კინემატოგრაფის შემდგომი განვითარებისა. ბუნებრივია არსებობს განსხვავება ქართველისა და გერმანელის ხასიათის ეროვნულ ფსიქიკას (მენტალიტეტს) შორის და ამიტომაც არ შეიძლება ეროვნული ხასიათის ღრმა წვდომისა და ისტორიული პერიოდის იმ მონაკვეთების განხილვის გარეშე ამ თემაზე საუბარი.

მოგეხსენებათ, რომ არაფერი, არც კინო, არც სხვა ხელოვნება, არცერთი ახალი მიმდინარეობა, ან მორიგი რენესანსი არ აღმოცენდება ცარიელ ადგილზე. ყველაფერს აქვს თავისი, თუნდაც



დანგრეული საფუძველი, რომელზეც უკვე არსებობს ისტორიული, პროფესიული და ფსიქოლოგიური გამოცდილება. ეს შესწავლილი უნდა იქნას, იმისათვის, რომ არ განმეორდეს ინდივიდუუმის ან მთელი ერის მიერ დაშვებული შეცდომები.

ომისშემდგომი აღორძინების პერიოდის გერმანული კინოს თემა, პირველ რიგში, იმით არის საინტერესო, რომ საქართველოს ახლანდელი ეკონომიური და პოლიტიკური ვითარება ძალიან წააგავს გერმანიის მდგომარეობას მეორე მსოფლიო ომში დამარცხების შემდეგ. ქართველი ხალხის არსებობის თანამედროვე პერიოდი განმსჭვალულია იმ ფსიქოლოგიური ხასიათის პრობლემებით, რომლის წინაშეც იდგა გერმანელი ხალხი 1945 წლიდან, ისტორიული მომენტიდან, პოსტ-ჰიტლერული, პოსტ-სამხედრო ეკონომიური და სულიერი აღორძინების პერიოდიდან გამომდინარე.

ამჟამად საქართველო ეკონომიურ და პოლიტიკურ კრიზისთან ერთად, სულიერ კრიზისსაც განიცდის – ჭარბი ცინიზმი, ნიჰილიზმი, უიმედობა იმისა, რომ სიტუაციიდან გამოსვლა შესაძლებელია – ყოველივე ეს განპირობებულია ისტორიის სუბიექტური და ობიექტური ფაქტორებით: დაინგრა საბჭოთა კავშირი, რომლის შემადგენლობაშიც საქართველო ათეული წლების მანძილზე იმყოფებოდა, გაწყდა ეკონომიური კავშირი ერთიან საბჭოთა სისტემაში შემავალ სხვა ქვეყნებთან. კავშირების უეცარი წყვეტა, სამოქალაქო ომი ქვეყნის შიგნით, სეპარატისტებთან ომი, აფხაზეთისა და სამხრეთ ოსეთის ტერიტორიების დაკარგვა, ათასობით უსახლკაროდ, უსახსრებოდ, მოძავლის იმედის გარეშე დარჩენილი ლტოლვილი, უმუშევრობა, ოდესღაც მთელს მსოფლიოში ცნობილი ქართული კინოს დაღუპვა.

მთელს საქართველოში ერთდროულად დაიხურა კინოთეატრები. ელექტროენერჯის, აპარატურისა და უბრალოდ იმის გამო, რომ მოსახლეობას არ გააჩნდა კინოსეანსზე დასასწრები ბილეთის შესაძენი ფული – თავისი ისტორიის განხილულ პერიოდში გერმანელი ხალხიც მსგავს მდგომარეობაში იმყოფებოდა.



ფებოდა. ამიტომაც არის საინტერესო, თვალი მივადევნოთ იმას, თუ როგორ ცდილობდა გერმანული კინო დახმარებოდა საკუთარ ხალხს სულიერ აღორძინებაში. როგორც როდოლფ არნხეიმი შენიშნავდა: „ჩვენი ბედი დამოკიდებული იქნება იმაზე, თუ როგორი ბედი ექნება კინოს.“¹

ომისწინა პერიოდში გერმანული კინოწარმოება მართლაც, რომ მძიმე კრიზისს განიცდიდა. სამამულო პროდუქცია იმდენად უმნიშვნელო იყო, რომ ვერ უწყვედა წინააღმდეგობას იმ უცხოურ ფილმებს, რომლებსაც ჭარბად აჩვენებდნენ კინოთეატრების ეკრანებზე. ომმა სწრაფად შეცვალა ეს სავალალო მდგომარეობა და სამამულო კინოწარმოება გაანთავისუფლა უცხოური კონკურენციის ზეწოლისგან. როგორც კი საზღვრები დაიხურა გერმანული კინო დარჩა მხოლოდ გერმანული პროდიუსერების განკარგულებაში, რომლებიც თავს იმტვრევდნენ იმაზე, თუ როგორ მოეხერხებინათ საკუთარი ძალებით დაეკმაყოფილებინათ შიდაბაზრის მოთხოვნილებები. პირობები კი ძალიან რთული გახლდათ – ქალაქების კინოთეატრების გარდა ის უამრავი მოძრავი სამხედრო კინოთეატრი, რომლებიც ფრონტის ხაზზე მოძრაობდნენ – ახალ ფილმებს მოითხოვდნენ.

ომისშემდგომი პერიოდის გერმანული კინოს დახასიათება შეიძლება დაიწყოს შემდეგი ფრაზით – „...და ისევ კალიგარი.“ ეს, ერთგვარი პერიფრაზია იმ სამი – „ნანგრევების“ – ფილმის სახელწოდებისა, რომლებიც ერთიმეორის მიყოლებით გაჩნდა ეკრანებზე: „და ჩვენ ზემოთ ცაა“, „და ჩვენ ისევ შევხვდებით“, „და ისევ 48“. აღსანიშნავია, რომ იმ ორმოცი ფილმიდან რომლებიც 1946–1948 წლებში იქნა გადაღებული – სამი იწყებოდა სიტყვით „და“. არც სხვა ფილმების საქმე იყო უკეთესად: „სადღაც ბერლინში“, „ყოველდღიურობაში“, „ფილმი სახელწოდების გარეშე“, „გუშინსა და ხვალეს შორის“, „გზა ორნათებისკენ“, „დაკარგული სახე“, „შორი გზაა“.

ფილმების სახელწოდებაც კი იმაზე მიგვითითებს, რომ იმ პერიოდში ადამიანებმა ერთმნიშვნელოვნად დაკარგეს ორიენტაცია დროსა და სივრცეში. ამ ვაკუუმში საყრდენი პუნქტი



გერმანიაში უკვე არსებულ აღიარებულ ფასეულობებთან დაბრუნება იყო. კინოში ამას ექსპრესიონისტული ფილმი ეწოდა, რომელიც გერმანული ტრადიციებიდან გამომდინარეობდა. უდიდესი ექსპრესიული ეპიზოდები – ეს იყო გერმანული ინტელიგენციის სპეციფიური ისტორიული პასუხი ომზე და ომისშემდგომ პერიოდზე. ეს არის საეჭვო პასუხი, რომლის გამოვლენაც მომავალს არაფერს სასიკეთოს არ უქადდა. თავისი სტილით კალიგარიზმი იყო უპირატესი მიმართულება „ნანგრევების“ ფილმებისა და ეს ფორმალური ელემენტი უფრო მეტად მეტყველებს ომისშემდგომი დროის სულიერ და გონებრივ ლანდშაფტზე, ვიდრე აღორძინების იმ პათოსზე, რომელიც სურათების ბოლოს შეიმჩნეოდა. ენო პატალასი ომისშემდგომი გერმანული კინოს „ნანგრევების“ ფილმებში – პესიმიზმს უგემოვნებოდ მიიჩნევს, როგორც ამის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია პირველი ფილმი „მკვლელობა ჩვენს თავზე“ (რეჟ. შტაუდტე, 1946.) – „ნანგრევების“ ფილმების სერიიდან. ამ შემთხვევაში, ნანგრევებისა და დაბომბილი გზების ლანდშაფტის კადრებს ცვლის ძალადობრივ მეტაფორული კადრები, რომელთა განათება და გადაღება პავილიონში ხდებოდა. სინამდვილე კი, სტილიზებული და „შემოსაზღვრული“ – კულისებს მიღმა რჩება. გროტესკული ჩრდილები ფარავს დაბომბილი სახლების კიბეებს, მაიმუნის სარკეები იმსხვრევა, კამერა თავშეკავებულია და ფილმის რენდგენი ეფექტური მუქ-ნათელი ფერისაა. კოიტნერის ფილმი „იმ დღეებში“ (1947) შვიდიდან მხოლოდ ერთ ეპიზოდშია ექსპრესიონისტული, როდესაც რეჟისორი ფიქტიური მთხრობელის – მანქანის მეშვეობით ცდილობს 1932 წელს მომხდარი ამბის მოყოლას. „ნება მიბოძეთ – ნათქვამია ფილმში – ჩემი გემოვნების რამდენიმე არაადამიანური ისტორია მოგითხროთ ობიექტურად, კომენტარებისა და უგულობის გარეშე, ისე როგორც ერთ მკვდარ, უსულო ნივთს შეეფერება.“ სწორედ აქ მოხდა გერმანული კინოს შეხება სხვა ტრადიციასთან – ახალ რეალობასთან, ობიექტურობასთან. ეს ცოტას როდი ნიშნავს. მასალ-



ისადმი ახალი სტილით მიდგომა, ნაკლებად ძალადობრივი ტიტანური. იქ, სადაც ექსპრესიონიზმი საეჭვო ხდება, წინა პლანზე გამოდის ახალი რეალისტური სტილი. შეინიშნება ასევე სხვა გარემოებები: ძველი გერმანული უნდობლობა ფილმურ – ფოტოგრაფიული პრინციპებისადმი და მედიის სპეციალურ - ჰუმანური პოტენციალისადმი. მაგრამ ეს ყოველივე არ ნიშნავს იმას, რომ გერმანელი კინომოღვაწეები ვერ ხედავდნენ ახალი კინოესთეტიკის ძიების გზებს. პირიქით! იმართებოდა დებატები ფილმების ფორმისა და შინაარსის გარშემო. პრობლემის გათვითცნობიერება და გადაწყვეტის უსუსურობა მათ ცნობიერებში იმდენად იყო გამჭდარი, რომ დებატები ორ გერმანულ ფილმში შეიმჩნევა. ფილმში „და ისევ 48“ (რეჟ. გუსტავ ფონ ვანგენჰაი, 1948.), მოთხრობილია გერმანიის 1948 წლის რევოლუციის შესახებ. ფილმის სცენარისა და ფორმის გარშემო ბევრი დისკუსია და დებატები გაიმართა. ფილმიდან ერთი-ერთი ბრძოლის სცენა საერთოდ იქნა ამოგდებული, რამეთუ იგი ყალბ გმირობად აღიქმებოდა. ხოლო ჭეშმარიტი გმირობის კადრები ამოსაცნობი და საძებნელი იყო. ფილმში – „უსახელო ფილმი“ – (რეჟ. რუდოლფ იუგერტი, 1948.) სხედან რეჟისორი, ავტორი და მსახიობი და უმწეოდ საუბრობენ ძველი ფორმებისა და შინაარსების უვარგისობაზე, რაც შემდეგ უსიცოცხლო მაგალითებად ჩნდება კადრებში.

შექმნილმა სიტუაციამ არსებული პრობლემების ორი მხარე წარმოაჩინა – ერთის მხრივ არ იყო ფული და საშუალება გერმანული ფილმის გადაღებისათვის და მეორეს მხრივ, ადგილობრივ მაყურებელში იგრძნობოდა ესკაპიზმის ძლიერი მოთხოვნილება. მაყურებელს აღარ ქონდა სურვილი ეკრანზე ენახა ის ნანგრევები, რომლებიც რეალურ ცხოვრებაში გარს ეკრა. იგრძნობოდა ახალი ესთეტიკის პოვნის მცდელობა, მაგრამ ამავედროულად, შერჩეული იქნა არასწორი ფილმები, კადრები, ბგერითი რიგი; ე.წ. „ფილმ ნანგრევებში“ ძალიან იშვიათად შეიმჩნეოდა სტილისტური სიახლეები. ამგვარად, შესაძლებელია ეს პერიოდი შემდეგნაირადაც იქნას დახასიათებული: დროის

დეპრესიულ და მორალური შეცნობა პირად სამყაროსა და ბედში აპოლიტიკური გაქცევით.

როგორც ცნობილია, 1945 წლის მაისიდან გერმანელი ხალხის ისტორიაში – კულტურაში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ახალი ეტაპი დაიწყო. ფართო შიდაბაზრის კვალიფიციური და ამავე დროს შედარებით იაფი მუშახელის რეზერვების არსებობამ 1949-1957 წლებში განაპირობა ხელსაყრელი პირობების შექმნა ეკონომიკური განვითარებისათვის – სამრეწველო პროდუქციის წარმოება სამჯერ გაიზარდა და გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკაც ეკონომიური სიძლიერით მსოფლიოში მეორე სახელმწიფოდ იქცა.

არანაკლები ინტენსივობით მიდიოდა ქვეყნის კულტურული აღორძინების პროცესი. ომისშემდგომი წლების პირველ თვეებში სულიერი შიმშილი ისეთივე ძლიერი იყო, როგორც ფიზიკური. კინოსტუდია „UFA“ ნანგრევების ქვეშ აღმოჩნდა. მხოლოდ თეატრის მოღვაწეები გამოეხმაურნენ საკუთარი თანამემამულეების სწრაფვას ხელოვნებასთან მიმართებაში.

პირველი ფილმი „იმ დღეებში“ (რეჟ. ჰელმუტ კოიტნერი) 1947 წელს გამოჩნდა ეკრანებზე. პირველი თეატრალური წარმოდგენა კი შედგა 1945 წლის 16 მაისს, ანუ ომის დამთავრებიდან ერთი კვირის შემდეგ. მაგრამ იმ წლებში არა თეატრი და არა ლიტერატურა, არამედ, სწორედ კინემატოგრაფი იქცა განსხვავებული ეკონომიური ინტერესების შეჯახების არენად. 40-50-იან წლებში მაინც არსებობდა რამდენიმე მსხვილი კინო-ფირმა, რომლებმაც კინობაზარი წალეკეს მეორეხარისხოვანი კომედიებით, სასიყვარულო დრამებით და სათავგადასავლო ფილმებით. ალბათ, ამ პროდუქციასაც მოეძებნებოდა თავისი მაყურებელი, მაგრამ პოლიგუდთან ბრძოლაში ისინი მაინც უმწეონი აღმოჩნდნენ. ამიტომ სახელმწიფომ მიზანმიმართული და სისტემატიური ღონისძიებები წამოიწყო კინოწარმოების განვითარებისათვის. მონოპოლისტური კაპიტალის მესვეურები მხოლოდ ერთ რამეზე – ძლიერი მონოპოლისტური კინოწარმოების – ომამდე ცნობილი სტუდია „UFA“-ს



რესტავრაციაზე ოცნებობდნენ. „გერმანულ კინოს აკლია ენა... ეს მხოლოდ რამდენიმე რეჟისორმა იცის და ამან მხოლოდ რამდენიმე ომისშემდგომ ფილმში გაიელვა: კოიტნერთან „საით მიდიან მატარებლები?“ და ლიბენაინერთან „სიყვარული 47“-ში, მაგრამ ეს სიტუაციას ვერ შველოდა. ფილმებისათვის შესაფერისი ენა არ არსებობდა, რადგანაც ლიტერატურის გარეშე ეს შეუძლებელი იქნებოდა. ფილმი ხომ კადრების ენაა. ფილმში კადრი წინა პლანზე რჩება. ლიტერატურული დიალოგები კადრის, ეპიზოდის რეალობასთან შეუთავსებლობაშია.“¹ ამდენად, ეცნობი რა, 1945–1947 წლების პრესას, რწმუნდები, რომ ომისშემდგომი კინოს ერთ–ერთ მთავარ პრობლემად ფილმებისათვის სიუჟეტების შერჩევა რჩება. მაგრამ თეატრშიც იგივე საკითხი დგას. „რა დავდგათ?...“ და მაინც, იქმნებოდა პროგრესული ნაწარმოებები რომელთაც რეჟისორთა პატარა ჯგუფი ქმნიდა. მათ შორის პირველ რიგში უნდა დასახელდეს ვოლფგან შტაუტეს, ჰელმუტ კოიტნერისა და კურტ ჰოფმანის სახელები. ადენაუერის მმართველობის დრო ანტიფაშისტურ ხელოვნებაში კინოპრინციპების განმტკიცების მცდელობით, სატირისა და იუმორის ფართო გამოყენებით ხასიათდება. ამ რეჟისორთაგან თითოეულმა შექმნა დიდი რაოდენობით კინო და ტელე – ფილმები, თუმცა მათი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა განისაზღვრება მხოლოდ იმ ფილმებით, რომლებიც 50-იანი წლების დასასრულსა და 60-იანი წლების დასაწყისში გადაიღეს.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, საინტერესოა თვალი მივადევნოთ ქართულ კინოს საბჭოთა კავშირის დანგრევის შემდეგ: თუ, ქართული საბჭოთა კინოს გმირი ზედმიწევნით ასრულებდა კომპარტიის მიერ დასახულ გეგმებს, ამასთანავე იყო ინტელიგენტი და თავისი დროის „დონ კიხოტიც“ – დამოუკიდებელი საქართველოს კინოს გმირი ხელმოცარული ადამიანია – მმართველობის მსხვერპლი და ნარკომანი. ხოლო კომედიურ ფილმებში, როგორც წესი, გამასხარავებულია მმართველი წრეები და საერთოდ პოსტ-საბჭოთა სისტემა. გებადება



იმის შეგრძნება, რომ თანამედროვე ქართულმა კინომ საერთოდ დაკარგა თავისი „ღონ კიხოტი“.

ვის მივბაძოთ? ვინ უჩვენებს მაგალითს მომავალ თაობას? როგორც ზემოთ იქნა აღნიშნული – „რა დავდგათ? რა გადავიღოთ? ვინ არის გმირი?...“ – ისევე აქტუალური იყო ომისშემდგომ გერმანულ კინოში, როგორც თანამედროვე ქართულ კინოშია.

1. იხ.: კურტ ლოტარტანკი, „სწორი ეპიზოდების მცდარი ენა“, ჟურნალი „Hannoversche Allgemeine“, 1947.

Vakhtang Kuntsev-Gabashvili

**GERMAN CINEMA OF POST-WAR
RENASCENCE PERIOD
(1945-1960)**

In the article of the Georgian professional film-director, screenplay author and cameraman are examined the German films most typical for the period of spiritual renaissance, and also researches of cinema critics and the press of that period. This method assists to author and readers to understand atmosphere of post-war period and role of such powerful psychological weapon as cinematograph is, regardless of country, traditions and historical periods.

The subject on the German cinema of post-war renaissance period awakened author's interest because present economical and political conditions in Georgia look like to the German ones after destruction in the World War II. Furthermore, conditions of the Georgian mod-

ern cinema look like to the German one after the World War II. If the post-war epoch of the German cinema is the epoch of ruins, then the films of that period are films of “ruins” and paraphrase about Kaligari (“And again Kaligari”) maybe common definition for three “ruins” – for the films, created just after the World War II: “Und über uns ist Himmel” (“Der geteilte Himmel”), “Wir treffen uns wieder”, “Und wieder 48”.

Remarkable, that three from 40 films created in 1946-1948, begin from conjunction “AND”. The same situation is with films “Irgendwo in Berlin”, “In jenen Tagen”, “Film ohne Titel”, “Zwischen gestern und morgen”, or “Das verlorene Gesicht”, “Der Weg ist weit” – even titles of the films speak that people in that period lost orientation in time and space.

რეცენზენტები:

ვოლფგანგ ლენგსფელდი
ხელოვნებათმცოდნეობის პროფესორი,
დოქტორი (მიუნხენის უმაღლესი
კინოაკადემია).

ოლლა თაბუკაშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
პროფესორი.



ტარკოვსკი და არსებობის ფილოსოფიის იდეა

ტარკოვსკის პირველი ფილომების აღმოჩენა
 ჩემთვის საოცრება იყო.
 მე აღმოვჩინდი იმ ოთახის კართან, რომლის
 გასაღებიც იმ დრომდე არ გამაჩნდა.
 მე მხოლოდ ვოცნებობდი შემეღწია იმ
 ოთახში, სადაც ის ყოველგვარი
 ძალდატანების გარეშე მოძრაობდა.
 ვივრძენი თანადგომა,
 წახალისება: ის რის შესახებაც მე მინდოდა
 მეთქვა, მაგრამ არ ვიცოდი როგორ,
 ვილაცამ უკვე შეძლო და გამოთქვა.
 ინგმარ ბერგმანი'

ოთახი, სადაც ადამიანის არსებობის საიდუმლო მუღავნდება, არაერთი გენიალური ადამიანისა და ჩვეულებრივი მოკვდავის სანუკვარი და აუხდენელი ოცნებაა. გადის საუკუნეები და მიუხედავად უამრავი სასწაულისა, დედამიწაზე ყველაზე აქტუალური და ამოუცნობი ობიექტი ადამიანია. მისი არსებობის საზრისი დიდი საიდუმლოა. ანტიკური, ევროპული თუ აღმოსავლური ფილოსოფია მუდმივად ტრიალებს ამ თითქოს ერთი შეხედვით მარტივი და ამავე დროს ურთულესი მოვლენის ირგვლივ. სამყაროს ეპიცენტრი იყო და არის ადამიანი, რომელიც მუდმივად იმყოფება თვითდამკვიდრების, თვითგადარჩენის ბრძოლის ველზე და ეძებს გზებს ჭეშმარიტებისაკენ. გადარჩენა არის ადამიანის არსებობის ერთ-ერთი ფილოსოფიური იდეა, რომელსაც საფუძვლად უდევს ჩვენი შთაბეჭდილებები, გრძნობები და ფიქრები. ანდრეი ტარკოვსკის შემოქმედებაც ფიქრისა და შთაბეჭდილებების მხატვრული შედეგია.

კაცობრიობამ ბევრი იფიქრა და ადამიანის არსებობის



საზრისის არაერთი გენიალური ვერსია შექმნა. ალბათ, ყველაზე მეტად შემაშფოთებელი იყო ეკლესიასტეს სიტყვები: „ამაოებათა ამაოება...“² რაც შიშს ბადებს ჩვენს სულში, მაგრამ გონიერება გვკარნახობს, რომ ამ სიტყვებში არის იმედიც და სტიმულიც იმისათვის, რომ დედამიწაზე ადამიანმა პასუხისმგებლობის საკუთარი წილი იკისროს და სამყაროს დაცემას ხელი არ შეუწყოს.

ანდრეი ტარკოვსკიმ შვიდი ფილმი შექმნა, სადაც დააყენა სამყაროს უმთავრესი და უმნიშვნელოვანესი საკითხები: ზნეობა, მორალი, ფილოსოფია და რელიგია. როგორც თავად ამბობს: „თითოეული ადამიანი დედამიწაზე პოულობს და ტოვებს თავის წილ სიმართლეს ცივილიზაციისა და კაცობრიობის შესახებ.“³ იქნებ სწორედ აქ დევს ჩვენი არსებობის იდეაც?

ტარკოვსკიმ ნამდვილად შეძლო დედამიწაზე თავისი წილი სიმართლე დაეტოვებინა.

რეჟისორი ადამიანის არსებობის იდეას შვიდივე ფილმში სხვადასხვა რაკურსით იკვლევს. საბოლოოდ მან მიაგნო პასუხისმგებლობის ღირებულებას და უკანასკნელი ფილმის მთავარ გმირს საშუალება მისცა გადაარჩინოს სამყარო განსაცდელისაგან საკუთარი თავის მსხვერპლად შეწირვის ფასად. თუ სიტყვა მსხვერპლი დრამატულად ჟღერს, ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ტრაგიკულ ფინალს.

ტარკოვსკის შემოქმედებაში გარკვეულწილად აირეკლა ფილოსოფიის საკვანძო იდეები, განსაკუთრებით რუსული ფილოსოფიისა, სადაც ძალიან მკვეთრად ჩანს სამყაროს ერთიანობის და ჰარმონიულობის პრინციპი, რომლის ფესვები პლატონის ფილოსოფიაში ძევს. ის გულისხმობს სამყაროს იდეალურ მდგომარეობას, ჰარმონიას, რომელსაც ხელს უშლის ბოროტება და არასრულყოფილება. ტარკოვსკი კარგად იცნობდა ვლადიმერ სოლოვიოვის ფილოსოფიას, რომელიც თვლიდა, რომ – „ჩვენი სამყარო წარმოიშვა იდეალური მთლიანობის დაშლის, დეგრადაციის ნახევრად მისტიკური პროცესიდან,“⁴ თუმცა სწამს, რომ ჰარმონიული საყოველთაო ერთობა აგრძე-



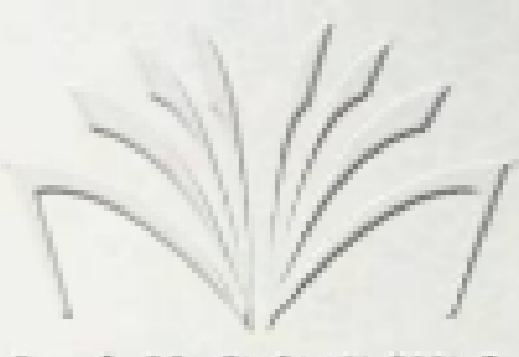
ლებს არსებობას თავის საწყის ფორმაში, ანუ ღვთაებრივ ყოფიერებაში და ეს არის ღმერთი. სოლოვიოვი თავისი მიმდევრების ბერდიაევის, ფრანკისა და კორსავინის მსგავსად თვლის, რომ ადამიანს დიდი როლი ენიჭება სამყაროს დაცემაშიც და აღორძინებაშიც – „ადამიანი უკანასკნელი საყრდენია სამყაროს შინაგანი გამთლიანებისათვის.“⁵ ტარკოვსკის სათაყვანებელი მწერალი დოსტოევსკი თვლიდა, რომ: „ბოროტებისა და არასრულფასოვნების მიზეზი ადამიანურ განზომილებებშია, სადაც ყველაფრის მიუხედავად, არსებობს გამუდმებული ლტოლვა სიკეთისა და სრულყოფილებისაკენ.“⁶ ტარკოვსკისათვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა დოსტოევსკის მიერ ადამიანის არსებობის ღრმა ირაციონალური დიალექტიკის წარმოდგენა, რომელიც შეიცავს სიკეთეს და ბოროტებას, თავისუფლებას და მონობას, სიყვარულს და სიძულვილს. როდესაც ტარკოვსკის ფილმებს ვუყურებთ, პირველ რიგში ვგრძნობთ მოფიქრალ და მოაზროვნე ავტორს, რომელმაც კინოს ენით გვიამბო თავისი სიმართლე კაცობრიობაზე.

სულაც არ არის გასაოცარი, რომ ტარკოვსკი დაინტერესა ეგზისტენციალური იდეების ტალღამ, რომელმაც XX საუკუნის 50-60-იანი წლების მსოფლიო კულტურა მოიცვა. ეგზისტენციალურმა პროცესებმა ბრწყინვალე კინორეჟისორების, ინგმარ ბერგმანის, ანტონიონის, ალენ რენეს ყურადღებაც მიიპყრო. მათ მოთმინებით დაიწყეს ადამიანის ყოფიერების საიდუმლოებებზე დაკვირვება. არც ის არის გასაკვირი, რომ ეგზისტენციალიზმის სახელოვანი წარმომადგენელი სარტრი⁷ დიდი ინტერესით გამოეხმაურა ტარკოვსკის პირველ ფილმს „ივანეს ბავშვობა“ და რეჟისორის შეგრძნებები დოსტოევსკისეულ გრძნობათა სამყაროს დაუკავშირა. ტარკოვსკის შემოქმედებისათვის ძალიან ახლობელია ადამიანის რეალობასთან კავშირის ეგზისტენციალური განმარტება – „ჭეშმარიტია ის რეალობა, რომლის მიღმაც აღარ არის სხვა გამოსავალი, როცა ადამიანმა უნდა გააკეთოს სწრაფი არჩევანი და თავისი პასუხისმგებლობა სამყაროს მიმართ საქციელით დაადასტუროს.“⁸

ტარკოვსკის ფილმებში ადამიანის ქმედების მთავარი პრინციპი სინდისია – ის ერთადერთი მექანიზმი, რომელსაც შეუძლია ადამიანის დაცვა ზნეობრივი დეგრადაციისაგან ან ფიზიკური განადგურებისგან. „ივანეს ბავშვობაში“ სამყაროს გადარჩენის იდეა გერმანელებზე გამარჯვებაა; „ანდრეი რუბლიოვის“ იდეა სინდისის განწმენდის გზით სულიერი ძალების მოპოვება და ხელოვნების ჭეშმარიტი არსის შეცნობაა; „სოლიარისში“ გადარჩენა მაღალი ღირებულებებისაკენ სვლაა და არა მათ წინააღმდეგ: „სარკეში“ იდეა ადამიანთა ურთიერთობის ჰარმონიაშია; „სტალკერი“ საკუთრი თავის ამოცნობის საიდუმლოა; „ნოსტალგია“ სულიერების მოპოვება და პასუხისმგებლობაზე პასუხისმგებლობაა; „მსხვერპლშეწირვა“ ტარკოვსკის ბოლო სიტყვაა, სადაც სამყაროს გადარჩენის იდეა ომის შესაძლებლობის მოსპობაა. საგულისხმოა, რომ პირველ და უკანასკნელ ფილმებში ტარკოვსკი კაცობრიობისათვის ყველაზე საშიშ და დამთრგუნველ მოვლენას, ომს ეხება, რომლის წინაშეც ადამიანი თითქმის უძლურია.

ტარკოვსკი ხშირად ამბობდა, რომ: „მისი გმირი სუსტია, მაგრამ პასუხისმგებლობით აღსავსე.“⁹ ივანედან ალექსანდრემდე ყველა გმირს საკუთარი დრამა აქვს. მათ არა აქვთ საშუალება ეს ვინმეს გაუზიარონ და ამით ცოტა შეიმსუბუქონ საკუთარი ხვედრი. შვიდივე ფილმის მთავარი გმირი სიკეთის აზრს ატარებს, მზად არის უარი თქვას საკუთარ ცხოვრებაზე და პათეტიკის გარეშე მსხვერპლად შეეწიროს სამყაროს გადარჩენის იდეას.

ტარკოვსკის უკანასკნელი ფილმი არის „მსხვერპლშეწირვა“, სადაც მთავარი გმირი სერიოზულ არჩევანს აკეთებს სწრაფად და ყოყმანის გარეშე. ის მოვალეობის გრძნობასთან ერთად რწმენის რწმენას შეეხება და ამით ტარკოვსკის საბოლოო სიტყვაც ნათქვამია. რა თქმა უნდა, სტატიის ფორმატი ვერ დაიტევს ყველაფერს, რაც ამ ფილმზე შეიძლება ითქვას, ამიტომ, ჩვენი აზრით, უმჯობესია ფილმის ექსპოზიციის შთაბეჭდილებებს დავეყრდნობთ; რაც სავსებით საკმარისია იმისათვის,



რომ ტარკოვსკის მიზანი – ამოიციოს ადამიანის არსებობის იდეა – განხორციელებულად ჩაითვალოს.

როგორც ვიცით, ერთ-ერთი პირველი მსხვერპლშეწირვა, რომელზეც კაცობრიობა დაფიქრდა, აბრაამისა და ისააკის ისტორია იყო. მამამ ღმერთს შვილი მსხვერპლად უნდა შესწიროს. ამ აზრმა ადამიანი ააფორიაქა, შეაშფოთა, ზოგი მორჩილად აქცია, ზოგიც გააბოროტა.

რწმენა იყო თუ შიში აბრაამის აბრაამისა მამოდრავებელი ძალა? სად უფრო ლოგიკურია მამის მსხვერპლი? რამდენად შესაძლებელია ასეთი რწმენა და მორჩილება დღეს?

თანამედროვე ადამიანი გაცილებით სუსტი და აგრესიულია და არავინ იცის აბრაამის დროინდელი ადამიანისათვის იყო თუ არა ეს შეკითხვები აქტუალური.

რატომ სჭირდება სამყაროს მსხვერპლი? ალბათ ეს დასტურია რწმენის, ნდობის, მორჩილების, შიშის, პატივისცემის, სიყვარულის...

მსხვერპლშეწირვა საუკუნეების მანძილზე ვითარდებოდა და იცვლებოდა, ვიდრე საბოლოოდ არ დაიხვეწა და ინტელექტუალურიც კი გახდა. თუ შორეულ წარსულში ძირითადი საზომი ცხოველი ან ოქრო-ვერცხლი იყო, დროთა განმავლობაში მსხვერპლის ობიექტად გადაიქცა გონება, სინდისი, სული, პიროვნება, იდეა, სიცოცხლე...

თანამედროვე სამყაროში მსხვერპლშეწირვა, როგორც იურიდიული ან რელიგიური აქტი არ არსებობს, მაგრამ ადამიანის მორალური, სულიერი თუ რაციონალური ცხოვრება გამუდმებით ითხოვს მსხვერპლს. ნიჭიერი სწირავს ნიჭს, შეყვარებული გრძნობას, მეცნიერი იდეას, მდიდარი ქონებას. სამყაროში არსებობს მშობლის ფენომენი, რომელიც თავის საწყის პოზიციაზე უკვე არის პოტენციური მსხვერპლი. ის ყოველთვის მზად არის სიცოცხლე შესწიროს შვილს.

საეჭვოა, რომ დღეს დედამიწაზე ბევრი მოიძებნოს აბრაამის რწმენით. თუ იყვნენ კიდევაც, წმინდანებად არიან შერაცხულნი, თუ არიან – ღვთის სამსახურში დგანან. ადამიანი სუფ-



თა გულით, წრფელი სიყვარულით და ღრმა რწმენით სავსე რომ ყოფილიყო, ცხოვრებაც არ იქნებოდა ესოდენ სასტიკი და არ დაგვჭირდებოდა მსხვერპლზე ფიქრი. ფიქრი სულაც არ ითვალისწინებს კაცობრიობის დადანაშაულებას და ყველაფრის სხვებზე გადაბრალებას. ფიქრს ვიწყებთ საკუთარ თავზე, შეცდომებსა და სისუსტეებზე, გამოცდილებასა და შესაძლებლობებზე. ყველანაირი აზრი საქციელმა უნდა დაასაბუთოს.

ტარკოვსკი ამბობდა: „მე არასდროს ვისწრაფვოდი ვყოფილიყავი აქტუალური,“¹⁰ მაგრამ მისი პოზიცია როგორც მოქალაქისა და მოაზროვნის ძალიან აქტუალური აღმოჩნდა. მისი ფილმები სიზმრებს ჰგავს და არავინ იცის რა არის ნამდვილი სიზმარი, ის რაც ძილში ჩნდება ზმანებად, თუ ის, რაც ხდება „რეალურად“.

„ფილმი ეძღვნება ჩემს შვილს ანდრიუშას.“¹¹ – ტარკოვსკის სიცოცხლის უკანასკნელი წელიწადი, უკანასკნელი ფილმი, უკანასკნელი მსხვერპლი, იმ იმედით, რომ შვილი მიხვდება თუ რატომ დაიწვა სახლი, რატომ დადუმდა მამა, რატომ აყვავდა ხე და რატომ იყო პირველად სიტყვა...

ანდრეი ანდერძად უტოვებს შვილს საკუთარ ფიქრებს, დარდს, სიყვარულს და უთვალავ პასუხს სავარაუდო შეკითხვებზე. ყველაზე დიდებული და ამოუწურავი შეკითხვა, რომელიც ადამიანმა მოიფიქრა, არის „რატომ.“ ათასობით გონება მრავალი საუკუნეა ამ ერთ პაწაწინა სიტყვას ეჭიდება. ამ ჭიდილში დაიბადა არა ერთი რელიგიური თუ ფილოსოფიური მოძღვრება, სხვადასხვა მიმართულება ხელოვნებაში, დაიბადნენ გენიოსები, მეომრები, პოლიტიკოსები. პასუხებმა კი შექმნა ცივილიზაციები, კულტურა, ისტორია. აი, თურმე რას ნიშნავს „პირველად იყო სიტყვა.“¹²

ტარკოვსკიმ ხე დარგო, წყალი რომელსაც საკუთარი სიკვდილით თავადვე დაუსხა, ხე კი აყვავდა და უკვდავებად იქცა. დედამიწაზე განსაცდელი მოულოდნელად მოდის და რაოდენ საცოდავია ადამიანი, რომელსაც ჰგონია, რომ ეს მას არ ეხება...



ყოველთვის ვგრძნობდი, რომ ფილმი ტიტრებით
ტიტრებიდან იწყება. „მსხვერპლშეწირვა“ ამის კარგი მაგალი-
თია. ლეონარდო და ვინჩის „მოგვთა თაყვანისცემაზე“ შეჩერე-
ბული კამერა. ნახატის დეტალზე ნელ-ნელა იკვეთება იმ ად-
ამიანთა სახელები, ვინც ფილმი შექმნა. ეს მათი შემოქმედების
სამსხვერპლოა, სადაც თითოეული მათგანი აპნევს ნიჭს, ენერ-
გიას, გრძნობებს. შრომა იგივე მსხვერპლია, შედეგი კი შედეგრი.

ტიტრების დასასრულს კამერა ვერტიკალური პანორამით
აუყვება ხეს, რომელიც თითქოს ცოცხლდება ჩიტებისა და
ზღვის ტალღების ხმაურში. ის სულაც არ ჰგავს ნატურის ხეს,
დაფოთლილი და მდუმარებით სავსეა და არავინ იცის, ვინ
დარგო ან ვინ უსხამდა წყალს. ხე სიცოცხლის სიმბოლოა.
მართალია, ტარკოვსკის არ უყვარს სიმბოლოები, მაგრამ ამაში
არაფერია საგანგაშო, სიმბოლო ხომ მხატვრული ხერხი არ
არის, ის მხოლოდ უთქმელისა და სათქმელის სახეა.

ფილმის მთავარი გმირი ალექსანდრე – ესსეისტი, კრიტი-
კოსი და პედაგოგია. ის თავის პატარა შვილთან ერთად ტრიალ
მინდორზე გამხმარ ხეს რგავს და იგავს უამბობს: „ერთმა ბერმა
გამხმარი ხე დარგო და მორჩილს დაავალა ყოველ დღე ერთსა
და იმავე დროს წყალი დაესხა, სანამ ხე არ აყვავდებოდა.
მორჩილი ასეც მოიქცა და სამი წლის შემდეგ ხე აყვავდა.“ – აქ
გაჩნდა რწმენის, მორჩილებისა და სისტემის შექმნის იდეა.

ალექსანდრე და მისი ვაჟი – ეს არის წარსული და
მომავლის აწმყო, ანუ წარსული და მომავალი, რომლებიც ერ-
თად მყოფობენ აწმყოში. მათი საუბარიც არ ჰგავს ტიპიურ
დიალოგს. მამა ბიჭუნასათვის გასაგებ ენაზე აკეთებს ცხოვრე-
ბის ფილოსოფიურ ანალიზს, ოღონდ არა როგორც ფილოსო-
ფოსი, არამედ როგორც „ჰომო საპიენსი“. იგი ცდილობს შვილს
შეაყვაროს უმნო და გამხმარი ხე, ცდილობს აუხსნას, რომ
სამყაროში ყველაფერი შრომისა და რწმენის შედეგად უნდა
მოიპოვო. ალექსანდრეს იგავი მორწმუნე კაცისთვის ადვილად
ასახსნელია, მაგრამ თავად გმირი, მისი განმარტების მეორე
ვერსიასაც გვთავაზობს: „სისტემა დიდებული საქმეა,“ ანუ ხის



გახარება შესაძლოა ყოფილიყო სისტემური მოქმედების
ლოგიკური შედეგი. ალექსანდრე თვლის, თუ საქმეს აქცევ
სისტემად ან რიტუალად, ის აუცილებლად შეცვლის სამყაროს.
ალექსანდრესაც აქვს თავისი სისტემა, იგი ესაუბრება შვილს,
თესავს იმას, რაც ძრავალი წლის შემდეგ გამოიღებს ნაყოფს,
ის ზრდის ადამიანს.

მამა-შვილის დიალოგში მოცემულია სამყაროში არსებუ-
ლი ყველა ამოცნობილი თუ ამოუცნობი თემა. აქ ტარკოვსკის
პასუხი აქვს ყველაფერზე. იგი მოითხოვს ჩვენგან ფიქრს, რომელ-
საც არც ფორმა აქვს, არც ფერი, არც ხმა, არც ფული... ის
გვტანჯავს, გვალელვებს, გვაფორიაქებს, გვაიმედებს და ვისაც
მიატოვებს, ვაი, იმის ბრალი...

სხვადასხვა ასაკში ფიქრის ხარისხიც სხვადასხვაა, იგი
იტვირთება ხან ზნეობრივი, ხან ფილოსოფიური, ხან რელიგიური
და ა.შ. კითხვებით. თუ კაცს მარტო ყოფა აღელვებს, მისი
ფიქრი შეზღუდულია დროშიც და ფანტაზიაშიც. ტარკოვსკი
და მისი გმირები კი სოკრატეს მსგავსად ადამიანის ცხოვრე-
ბის ხელოვნებას სწავლობენ. არის კი ფიქრი და განსჯა
მართალი გზა? ეს ცალკე თემაა და ალბათ სადავოც. ქრის-
ტიანულ რელიგიაში ბევრი ფიქრი ცოდვად ითვლება, მაგრამ
ეს ალბათ უშედეგო და უსისტემო ფიქრს ეხება. ტარკოვსკის
შემოქმედება ფიქრმა შექმნა, ეს არის მისი ცხოვრების წესი
ისევე, როგორც ზოგიერთისათვის ფულის მოპოვება. საინტერესოა,
რა აზრის იყო იგი სიმდიდრეზე? იგი თავის შემოქმედებაში ამ
თემას არასოდეს შეხებიდა...

ალექსანდრე წინა ცხოვრებაში მსახიობი იყო. განასახიერა
რიჩარდი და თავადი მიშკინი – ორი სხვადასხვა თვალსაზრისი
და განსხვავებული ენერგეტიკა. მან რიჩარდის მსგავსად იცის რა
არის სისხლის და დიდების წყურვილი, ამავე დროს მიშკინით
განიცდის მშვენიერებას. ალექსანდრე იმდენად შეაძრწუნა სამ-
ყაროს სიმართლემ, იმდენად შეაწუხა სინდისმა და უსუსურობამ,
რომ უარი თქვა პროფესიაზე. ამიტომაც არ არის გასაკვირი, რომ
ახალ ცხოვრებაში ის მწერალია, ფიქრისა და აზრის მსახური.



წინა ცხოვრება სულაც არ ნიშნავს სულის ინკარნაციას. თოეული ჩვენგანი ერთ სიცოცხლეში რამდენიმე ცხოვრებით ცხოვრობს, ზოგჯერ იმდენად იცვლება, რომ აღარაფერი აკავშირებს წარსულთან და არც ის იცის, როგორი იქნება მომავალში. ზოგიერთის ცხოვრებას აკონტროლებს ფული, ზოგიერთისას გული ან გონება. ჭკვიანი ადამიანი კი ღმერთს ირჩევს. მან იცის, რომ ქვეყნად თავისი ნებით არ მოსულა და ვერც წავა... ამ მორჩილებისა და სიმშვიდისათვის ამზადებს ალექსანდრე თავის ბიჭუნას.

ეკრანზე ჩნდება მესამე, ფილმის ყველაზე კოლორიტული პერსონაჟი – ფოსტალიონი ოტო, რომელმაც საკუთარი თავი სადღაც, ცხოვრების გზაზე დაკარგა და ახლა ჩვენსა და სამყაროს შორის წერილებს დაატარებს. მის ჩანთაში უამრავი შეკითხვაა და მათ შორის მარადიული „რატომ“. ოტო ალექსანდრეს დაბადების დღეს ულოცავს და დეპეშას გადასცემს, რომელსაც ხელს აწერენ „რიჩარდისტები“ და „იდიოტისტები“ ანუ მას წარსულიდან ულოცავენ სიკეთე და ბოროტება.

ძალიან შთაბეჭდავია ოტოს შეხედულებები და განცდები სამყაროსთან მიმართებაში. იგი მთელი ცხოვრება რაღაცას ელოდება: „ისეთი შეგრძნება მაქვს, თითქოს მთელი ცხოვრება რკინიგზის სადგურში გავატარე...“ და უეცრად, მაყურებელს იპყრობს გრძნობა, რომ ყველა ამ სადგურში ვატარებთ ცხოვრებას და არა ერთხელ შევხვედრივართ ოტოს. ეს ტარკოვსკისათვის დამახასიათებელი აზრის პროვოკაციაა.

ოტოს ალექსანდრე ცოტა მოსაწყენ მწერლად მიაჩნია, მაგრამ იმდენად მოწონს, რომ მეგობრულ რჩევას აძლევს: „მთავარია ცხოვრებაში არაფერს ელოდო,“ მაგრამ გვიჩნდება შეკითხვა – ასე უნდა იცხოვრო მუდამ თუ ცვლილებები შესაძლებელია? არის თუ არა ამ პოზიციაში ხსნა? ხომ არ შეგვექმნება სულიერი პრობლემები? – ალექსანდრეს კი მოკლე პასუხი აქვს: „მე არაფერს ველოდები.“

ტარკოვსკი არ არის ვალდებული ყველა კითხვაზე პასუხი გაგვცეს. იგი თავად ბევრს შრომობს პასუხისათვის და ჩვენც ამისაკენ გვიბიძგებს.

– ოტო: „როგორი ურთიერთობა გაქვთ ღმერთთან?“

– ალექსანდრე: „ვშიშობ, რომ არავითარი.“

ეს ტარკოვსკის პირველი პასუხია და ეხება ყველას, ვინაიდან ადამიანის უმრავლესობის პასუხს ჰგავს, რაც კაცობრიობის ცოდვების კიდევ ერთი დასტურია.

ოტოს აზრით, ჩვენი ცხოვრება არ არის ნამდვილი, ის მხოლოდ ცხოვრების მოლოდინია. მისი აზრით, სიკვდილის შემდეგ ჩვენ ვბრუნდებით და წარმოდგენა გრძელდება, რომელშიც ყველა ვმონაწილეობთ. ალექსანდრეს აზრით, კი სიმართლის მოდელი არ არსებობს.

– ოტო: „მოგეცათ რწმენა და მოგეზღოთ თქვენი რწმენისამებრ.“ – ტარკოვსკიმ ეს ფრაზა არა ტრიბუნიდან, არამედ ველოსიპედით სეირნობისას წარმოთქვა. უდავოა, რომ ეს სიტყვები ადამიანისთვისაა განკუთვნილი და ადამიანურადაც ითქვა.

ოტოსთან დამშვიდობების შემდეგ, მამა-შვილს შორის ახალი თემა გაჩნდა, „ღუმილი საჭირო რამაა ცხოვრებაში.“ არა ერთმა გენიოსმა აღიარა ღუმილის ძალა, ამიტომაც ბრძენი ცოტას ლაპარაკობს, ბერი კი ღუმილის აღთქმას ასრულებს.

ალექსანდრეს აზრით, ველურში უფრო მეტია სულიერება, ვიდრე ცივილიზებულ ადამიანში. ველური თითქმის არ ლაპარაკობს, ის თავად ბუნებაა, რომელიც ღუმს და მხოლოდ ხმაურობს, ეს ხმაური კი, ალბათ ბუნების ლოცვებია.

ალექსანდრე ზღაპარივით უამბობს ბიჭუნას კაცობრიობის მიერ ბუნებაზე განხორციელებულ ძალადობის შესახებ. ცივილიზაცია ცოდვაზეა აგებული, სადღაც დაშვებულია შეცდომა და ამაში ალექსანდრე ადამიანებს ადანაშაულებს. მას ჰამლეტის მსგავსად აწუხებს ის, რომ ადამიანი საქმის გაკეთების ნაცვლად სულ ლაპარაკობს და მხოლოდ სიტყვებით შემოიფარგლება. აქ ჩნდება მაყურებლის ჩუმი პროტესტი. სიცოცხლის მანძილზე ჩვენ ბევრ ძალას ვკარგავთ და მოხუცებულობისას უძლურნი ვხდებით. წარმოიდგინეთ, რამდენი წლის არის კაცობრიობა?! მან ისწავლა, იშრომა, იღვაწა, გამოიგონა, აღმოაჩინა, გამოიფიტა, დაიღალა... და შექმნა სიტყვა, რომელმაც კიდევ დააქცია და



კიდევ აღორძინა, კიდევ დაამახიჯა და კიდევ გააღამაზა, კიდევ დალუპა და კიდევ გადაარჩინა სამყარო...

ალექსანდრე ადამიანის ყველაზე დიდ გაუგებრობასა და ტკივილს შეეხო – სიკვდილის თემას. ის ცდილობს დაამშვიდოს შვილი არა დღეს, არამედ მომავალში – „სიკვდილი არ არსებობს, არსებობს შიში სიკვდილს წინაშე.“ ეს არის შიში, რომელიც ადამიანმა ჯერ ვერ დაძლია. არც ტარკოვსკი ცდილობს გმირის გაიდევალებას, ისინი ჩვეულებრივი ადამიანები არიან თავიანთი სისუსტეებითა და ღირსებებით.

ტარკოვსკის ყველა ფილმს აქვს საკუთარი რეპლიკა, რომელიც ავტორის სულის ამოძახილი და შესაბამისად ფილმის იდეაა. „მსხვერპლშეწირვაში“ ეს რეპლიკა უკანასკნელ ამოსუნთქვას გავს: „ღმერთო! რა მემართება?!“

ალექსანდრეს გული წაუვიდა და ხილვები დაეწყო – დაცარიელებული და დანაგვიანებული სველი ქალაქი. კრიტიკოსებმა ამას ალექსანდრეს აპოკალიფსური წინათგონობა უწოდეს. მისი ხილვა ზონას ჰგავს, რომელიც ტარკოვსკის ერთ-ერთი ვერსიაა სამყაროს შესახებ, ზონა მრგვალი, მოძრავი და ამოუცნობი.

„ღმერთო! რა ხდება ჩემს თავს?“

ბევრი ადამიანისათვის ნაცნობია ასეთი წუთი. პასუხი ზოგჯერ სიხარულია, ზოგჯერ ხილვა, ზოგჯერ...

ძნელი სათქმელია ამ წუთმა ტარკოვსკი შეაშინა თუ გაათავისუფლა.

მაგონდება მისი სიტყვები: „სამყაროს შეცვლა არასოდეს არის გვიან, მაგრამ ამისგან შეიძლება გამხეცდე!“¹³ მიუხედავად ამისა, ტარკოვსკიმ მაინც გაბედა და უკვდავებაც დაიწყო... მან უდავოდ იცოდა რისთვის მოვიდა დედამიწაზე: „შემოქმედი არის საკუთარი ნიჭის მონა, ის რჩეულია და უნდა ემსახუროს ხალხს.“¹⁴

„მსხვერპლშეწირვა“ არის ფილმი-ანდერძი, რომელიც ერთი შეხედვით ავტობიოგრაფიულია, მეორეს მხრივ კი თითოეულ ჩვენგანს იმ ოთახის გასაღებს აწვდის, სადაც დღემდე არ ვყოფილვართ!..

1. Мир и фильмы Андрея Тарковского, Москва, 1991, с.323.
2. ბიბლია, საქართველოს ბიბლიური საზოგადოება, თბილისი, 2001, გვ. 637.
3. Андрей Тарковский о кинематографе, 1991, с.1.
4. Источники и основы феномена философии Андрея Тарковского, www.book.sgg.ru, Москва. 2002, с.4.
5. Философские концепции конца 19-20вв. www.v.books.ru, 2002, с.6.
6. Тарковский и Достоевский – творческая параллель, www.livejournal.com, 200, с.4.
7. Жан-поль Сартр по поводу “Иванова детства”, Мир и фильмы Андрея Тарковского, 1991, с.11.
8. философские концепций нашедшие отражение в творчестве А. Тарковского, www.lib.ael.ru, 1991, с.6.
9. Андрей Тарковский-интервью, 1988, с. 80.
10. Андрей Тарковский, Архивы, воспоминания, “Подкова, Эксмо-Пресс”, 2000, с.12.
11. ფილმი „მსხვერპლშეწირვა“, 1986.
12. ბიბლია, ონაქეს სახარება, საქართველოს ბიბლიური საზოგადოება, თბილისი, 2001, გვ. 109.
13. Андрей Тарковский-интервью, 1988, с.80.
14. იქვე.

Natia Megrelishvili

TARKOVSKY AND CONCEPT OF PHILOSOPHY OF BEING

The present article deals with fundamental issues of being in the works of one of the most prominent representatives of the Russian cinematography Andrei Tarkovsky. The whole body of his works consists of mainly seven films and here in the present article we can observe an attempt to prove that they all are linked by one interpenetrating paradigm _ a concept of physical and moral survival of the mankind. The ways of survival differ from film to film, but one thing is the same for all of them _ the human virtues like purity, responsibility, obligation, decision making capacity, etc. Each hero of Tarkovsky's films is on his own way to obtain these virtues, with no hesitation or compromise. Finally all these Dostoyevsky-based ideas bring us to



the Christian concept of taking one's own cross and here is the very essence of Tarkovsky's idea that spiritual evolution of both the individual and the Mankind is not ideal, but real.

Tarkovski's whole creation is like a ritual of sacrificing. His self-willed sacrifice should be understood and accepted by people, who on their part will sacrifice, die and resurrect. They will make word much more perfect.

რეცენზენტები:

ოლღა თაბუკაშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
პროფესორი.

ელისაბედ ერისთავი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.



50-ანი წლების ამერიკული კინოს ძირითადი ტენდენციები

თუკი 50-ან წლებამდე ჰოლივუდში საკმაოდ აქტუალურად ითვლებოდა ანტიკომუნისტური მიმართულების ფილმების გადაღება მიუხედავად იმისა, რომ კინომწარმოებლებისთვის ამ სახის ფილმებს კომერციული წაგების გარდა არაფერი მოჰქონდა (მაგ.: „რკინის ფარდა“, 1947), 50-ან წლებში „ანტიწითელი“ პროპაგანდა კვლავ გრძელდებოდა, თუმცა ერთი განსხვავებით – მაყურებლისთვის მისი მიწოდება ბუნდოვანი ფორმით ხდებოდა. მაგალითად 1956 წელს „რკინის ფარდა“ ერნსტ ლუბიჩის „ნინაჩკას“ თანამედროვე ვარიანტმა „რკინის ქვედაბოლომ“ შეცვალა.¹

ჰოლივუდის ვალდებულებებში შედიოდა „ალქაჯებზე ნადირობის“ გამართლება და დამსმენების შექება თუ წახალისება. ჰოლივუდზე ზეწოლა, განსაკუთრებით 50-ანი წლების დასაწყისში, კერძოდ სენატორ მაკარტის მოღვაწეობისა და დემაგოგიის პერიოდში გახდა, რომელიც „ეროვნული უსაფრთხოების“ დაცვით აღტაცებული, ცდილობდა ლიბერალური ტრადიციებისა და თავისუფალი აზროვნების აკრძალვას. 1950 წლიდან მაკარტი პრაქტიკულად ამერიკის განმკარგველი ხდება. მთელი ქვეყნის მასშტაბით მუშაობდნენ საგამოძიებო კომისიები, ფედერალური სააგენტოები, აფართოებდნენ თავიანთ შტატებს, სწორედ მაშინ დაიწყო ამერიკაში დამსმენების გამოცხადება „ეროვნულ გმირებად“. ძალაუფლების სურვილით აღტაცებული მაკარტი სენატისა და პრეზიდენტის წინააღმდეგ გამოდიოდა, თუმცა, როცა „ნებადართულ“ ზღვარს გადააბიჯა, გავლენიანმა ხალხმა მის დახმარებაზე თქვა უარი. მისი კარიერა შედარებით ადრე, კერძოდ, 1954 წელს დასრულდა, თუმცა ამერიკაში, მაკარტიზმი კიდევ კარგა ხანი ჰყვოდა...

50-ან წლებში მილიტარისტული ფილმები ფართო მასებ-



ის არც თუ დიდ ალტაცებას იწვევდა, მათ არც კომერციული შემოსავალი მოჰქონდათ, თუმცა, ეს თემა, კვლავ აქტუალური იყო ჰოლივუდში – მას ერთგვარი პროპაგანდის ფუნქცია ეკისრებოდა – ომისათვის ახალგაზრდების მომზადებისა და ამერიკული საბრძოლო ბაზების შექმნაში. ამერიკა აქტიურად მონაწილეობდა ყველანაირ იმპერიალისტურ ომში, რომელიც დამოუკიდებლობისა და თავისუფლების დასაცავად გამოსული ხალხის წინააღმდეგ იწარმოებოდა. ჰოლივუდი კი თავის ფილმებში ხოტბას ასხამდა აგრესორებს, ამიტომაც იშვიათი არ იყო ანტიჩინური, ანტიკორეული თუ ანტივიეტნამური საომარი ფილმების ჩვენება. ბევრი მილიტარისტული ფილმის ხელშეწყობით განხორციელდა დისკრედიტირება – ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობისა და იმპერიალისტი დამსჯელების „დაუმარცხებლობის“ ჩვენება. პირველი ფილმი, რომელშიც ღიად მოხდა ამ პრობლემის წარმოჩენა, იყო 1952 წელს გადაღებული სურათი „გადამწყვეტი საათი ღვება“. იმისათვის, რომ ხოტბა შეესხათ ამერიკის არმიის „დაუმარცხებლობისათვის“, ხდებოდა რეალური ფაქტების დამახინჯება. ხოლო იმისათვის, რომ მსგავსი ხასიათის ფილმებისთვის კიდევ უფრო მეტი დამაჯერებლობა მიენიჭებინათ, სამხედრო ოპერაციებს არა პავილიონებში, არამედ ნატურაზე იღებდნენ. ამერიკის სამხედრო-საზღვაო სამინისტრო კი ჰოლივუდს თავის სამხედრო ბაზების, შეიარაღებისა და განუსაზღვრელი რაოდენობის ჯარისკაცის გამოყენების უფლებას აძლევდა.

ჰოლივუდის ორიენტაციის ცვლილება აისახა არა მარტო პროფაშისტურ, „ანტიწითელ“ და მილიტარისტულ ფილმებზე, არამედ მთელს კინოპროდუქციაზე. დეტექტივებში, განგსტერულ ფილმებსა და ვესტერნებში მნიშვნელოვანწილად იზრდებოდა მკვლელობათა რიცხვი. გარდა ამისა, ის იძენდა უფრო დაუნდობელ და სადისტურ ხასიათს, ვიდრე ეს იყო უწინ. მასობრივ კინოპროდუქციაში მთავარი ადგილი სამართლებრივ ფსიქოლოგიურ დრამას ეკავა, რომელიც დამნაშავეთა და მათი მსხვერპლის მწვავე სულიერ განცდებს ასახავდა. აღსანიშნავია,



რომ ბევრი ამ ფილმთაგანი, თანამედროვე ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაცია იყო, სადაც მთავარ როლებს ცნობილი ვარსკვლავები თამაშობდნენ, სცენარებს კი, ცნობილი კინოდრამატურგები წერდნენ. ამრიგად, ჰოლივუდში დაიწყო რთული ტექნიკის მობილიზება საინტერესო და „ამაღელვებელი“ სანახაობის შესაქმნელად. როგორც მოგეხსენებათ, ერთ-ერთი რეჟისორი, რომელიც იმ პერიოდის ამერიკაში „ამინდს“ ჰქმნიდა, იყო ცნობილი ინგლისელი კინოდეტექტივების ოსტატი ალფრედ ჰიჩკოკი. მისი მნიშვნელოვანი ფილმებია „რებეკა“, „ეჭვი“, „ცუდი დიდება“, „თოკი“ და „ფსიქო“. მანამ, სანამ სისხლის სამართლებრივი ფსიქოლოგიური „შედეგები“ სიახლედ ითვლებოდა, ისინი დიდი კომერციული წარმატებით სარგებლობდნენ. თუმცა, მაყურებელს მსგავსი ჟანრის ფილმები მალევე მობეზრდა და ჰოლივუდმაც ახალი გმირებისა და უჩვეულო ფორმების ძიება დაიწყო. მოდაში შემოდის მკვლელი ბავშვების ჩვენება. მათ კომიქსებში, ფილმებში, პიესებსა და რომანებში ასახავდნენ. სწორედ ასეთ ფილმთა რიცხვს განეკუთვნება მერვინ ლეროის „ცუდი ოჯახი“ (1956), რომელიც მან ცნობილი დრამატურგის – მაქსველ ანდერსონის პიესის მიხედვით გადაიღო. აღსანიშნავია, რომ განსხვავებულად წარიმართა იმ რეჟისორთა ბედი, რომლებმაც სახელი გაითქვეს 30-ან წლებში პროგრესული მიმართულების ფილმების ჩვენებით. მაგალითად ფრენკ კაპრა საერთოდ შეეშვა კინომოლვაწეობას. ჯონ კორდმა უარი სთქვა რეალისტურ კინოხელოვნებისათვის ბრძოლაში. უილიამ დიტერლე და ლევ მაილსტოუნი განაგრძობდნენ რეაქციული ფილმების კეთებას. ჩარლი ჩაპლინს აძევებენ ამერიკის შეერთებული შტატებიდან, თუმცა, ის არ სწყვეტს კინომოლვაწეობას და 1952 წელს აკეთებს „რამპის ჩირაღდნებს“, 1957 წელს კი „მეფე ნიუ-იორკში“... რაც შეეხება ჯონ ფორდს, მისი ბედი საკმაოდ ტრაგიკულად წარიმართა: ომის შემდგომ პერიოდში მოუსპეს რა რეჟისორს შესაძლებლობა ჩვეულებრივ ხალხზე ფილმების გადაღებისა, მის შემოქმედებაში გარკვეული პერიოდი უძრაობის ხანამ მოიცვა. ჰოლივუდის რეაქციამ



ჯონ ფორდის ავტორიტეტი არაერთხელ გამოიყენა ინდიელთა ბის დისკრიმინაციისა და საომარი ავანტიურის გამართლების საქმეში. 1956 წელს ფორდი იღებს ფილმს „არწივთა ფრთები“. როგორც ინგლისური ჟურნალი „Films and Filming“ წერდა, ფილმი „იქმნებოდა თავდაცვის სამინისტროსთან და საზღვაო ფლოტთან თანამშრომლობის საფუძველზე. ის თავიდანვე იყო განკუთვნილი მესამე მსოფლიო ომის მორალური განმტკიცებისათვის, რაც შეეხება ტერმინს „პოეზია“ და „სახვითი გადაწყვეტა“, ისინი უბრალოდ, ნახსენებიც კი არ იყვნენ“.² ასევე, 1956 წელს ფორდი იღებს ვესტერნს „მაძიებლები“, რომელსაც არც თუ დადებითი შეფასება მოჰყვა პროგრესული ბეჭდვითი ორგანოს მხრიდან. თუკი, 1946 წელს კვირის განმავლობაში კინოთეატრში დამსწრე მაყურებლის რაოდენობა 90 000 000 შეადგენდა, 1956 წლისათვის მისი რაოდენობა ორჯერ შემცირდა. ეს ყოველივე გამოწვეული იყო ერთის მხრივ ფილმების დაბალ მხატვრული ღირებულებების, მეორეს მხრივ კი, ტელევიზიის კონკურენციისა და სხვა გარეფაქტორების გამო. აღსანიშნავია, რომ ამ პერიოდისათვის ტელევიზორი აღარ წარმოადგენდა ფუფუნების საგანს შეძლებული ფენებისათვის, რამეთუ მისი შექმნა ნებისმიერი ეკონომიური მდგომარეობის ოჯახისთვის შესაძლებელი და ხელმისაწვდომი გახდა. ასე, რომ ადამიანს ფილმის სანახავად აღარ უწევდა კინოთეატრში წასვლა, მას შეეძლო საკუთარ სახლში კომფორტულად მოწყობა და უფასოდ ფილმის ყურება. შექმნილი მდგომარეობა საკმაოდ ადარდებდა კინომწარმოებლებს, რომლებიც ყველანაირად ცდილობდნენ მაყურებლების კვლავ კინოთი დაინტერესებას, რაც გულისხმობდა ფილმების მხატვრული თვალსაზრისით დახვეწასა და ახალი ფორმატის ეკრანის შემოღებას. ფართო ეკრანის გამოგონებელი, როგორც ცნობილია, ფრანგი მეცნიერი კრეტიენი იყო, რომელმაც ჯერ კიდევ 1937 წელს თავისი ახალი ობიექტივი „ჰიპერჰონარომი“ დააპატენტა. ამ გამოგონების არსი იმაში მდგომარეობდა, რომ განსაკუთრებული ოპტიკური მისაღვამი შესაძლებლობას იძლეოდა ფართოეკრა-



ნიანი ფილმის გადაღებისას გაებრტყელებინა გამოსახულება ჩვეულებრივი ფორმატის კადრში, ხოლო პროექციისას გაესწორებინა იგი ფართო ეკრანზე. 1937 წელსვე ფრანგ კინორეჟისორებს სურდათ ამ ახალი გამოგონების გამოყენება, თუმცა ის დიდ კაპიტალდაბანდებას მოითხოვდა და ამიტომაც დარჩა გარკვეული პერიოდი არარეალიზებული. მიუხედავად იმისა, რომ კრეტიენმა „ჰიპერჰონარომი“ პოლივუდის ფირმა „XX საუკუნე ფოქს“-ს მიჰყიდა, ამ სიახლის გამოყენება 1952 წლამდე ვერ მოხერხდა, ანუ მანამ, სანამ „XX საუკუნე ფოქსი“ გაკოტრების საფრთხის წინაშე არ აღმოჩნდა. მხოლოდ მაშინღა იქნა კრეტიენის ეს გამოგონება რეალიზებული... პირველი ფართო ეკრანიანი ფილმი, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად, როგორც ამერიკაში, ასევე ევროპაში, იყო „ტუნიკა“. მხოლოდ მას შემდეგ დაიწყო ყველა მსხვილმა ამერიკულმა კინოკომპანიამ ფართო ეკრანიანი ფილმების წარმოება.

როგორც ცნობილია, პოლივუდი შემოსავლების ნახევარს საზღვარგარეთიდან ღებულობდა, ამიტომაც ბრძოლა გაძლიერდა უცხოეთის ქვეყნების მიერ საკუთარი პროდუქციის დასაცავად. პოლივუდური დანაშაულებების აღწერა, რეაქციული პროპაგანდა, სიცრუე, ფსიქოპათოლოგია – აღარავის აღარ აინტერესებდა, ამერიკული ფილმების 2/3 ამერიკასა და კანადაში გაქირავების შემდეგ დახარჯული თანხის ნახევარსაც კი ვერ იღებდა. ნადგურდებოდა ძველი მონოპოლისტური კინოფირმები, იხურებოდა კინოთეატრები, მცირდებოდა ფილმების წარმოება. ყველაზე სერიოზულ წინააღმდეგობად პოლივუდის კინოექსპანსიისთვის იქცა ეროვნული კინემატოგრაფის განვითარება აზიასა და აფრიკაში, რომელიც ყველანაირად პასუხობდა ამ ქვეყნების ხალხის გემოვნებას, რადგანაც მათი თვითშეგნება იმ დონემდე გაიზარდა, რომ ისინი უკვე აღარ იღებდნენ პოლივუდის პროდუქციას.

1956 წლის დეკემბერში განიხილეს კოდექსი, რომელიც საზღვრავდა ამერიკის მასობრივი კინოპროდუქციის ხასიათს. კოდექსში იქნა ჩამატებული ახალი პუნქტი, რომელიც

ფილმებში „გადამეტებულ და არაადამიანური სიმკაცრის“
ასახვას კრძალავდა. საქმოსნები არ მალავდნენ, რომ ამ სიახ-
ლის შემოტანა განპირობებული იყო ამგვარი ჟანრის ფილმე-
ბის წარუმატებლობით, მით უმეტეს, რომ რიგ ქვეყნებში მათი
ყურება კატეგორიულად ეკრძალებოდა მოზარდებს. თუმცა
კოლექსში ჩამატებული პუნქტის მიუხედავად მსგავსი ფილმების
წარმოება კვლავაც გრძელდებოდა. პრობლემური ფილმები
მასობრივ კინოპროდუქციაში დიდ გამონაკლისს წარმოადგენდა.
ის მაყურებელთა ვიწრო წრეს განეკუთვნებოდა. სწორედ
ასეთი ფილმების ჩვენებით გაიკეთა ილია კაზანმა კარიერა.
მან მოღვაწეობა 1945 წლიდან დაიწყო და დაახლოებით 15
ფილმი შექმნა, რომელთა უმრავლესობას დიდი წარმატება
ხვდა წილად. მისი ორი ფილმი „ჯენტლმენური შეთანხმება“
(1947) და „პორტში“ (1954) აღნიშნული იყო პოლივუდის
აკადემიის მიერ, როგორც წლის სუკეთესო ფილმები. 1948-
1955 წლებში კაზანი ამერიკაში ერთ-ერთ ყველაზე ღირებულ
მუშაკად ითვლებოდა.

50-ანი წლების შუა ხანებში ამერიკაში პროგრესული ძალებ-
ის მოძღვრება ხდება. ამერიკელი მკვლევარი გილბერტ გრი-
ნი წიგნში „დავიწყებული მტერი“ წერს: „1954 წელს კონ-
გრესში არჩევნებისას ნათელი გახდა, რომ ქვეყანაში ატმოსფე-
რო იცვლება, მაკარტიზმმა, რომელიც თავს ვითარების პატრონად
თვლიდა, არჩევნებისას წარუმატებლობა იგემა... თუმცა, „ალქა-
ჯებზე ნადირობის“ ოფიციალური თარეში კვლავ განაგრძობ-
და არსებობას. 1955 წელი – აგრძელებდა გრინი – მოას-
წავებდა ომის შემდგომი ისტერიიდან და „ალქაჯებზე ნად-
ირობის“ პერიოდიდან გადახვევას, გარდაქმნას“.³ პროგრესულ
ძალას წარმოადგენდნენ: რიჩარდ ბრუქსი, სტენლი კუბრიკი,
სიდნეი ლუმეტი, დელბერტ მანი, რობერტ ოლდრიჩი, მარტინ
რიტი და სხვები. მათ სურდათ ეჩვენებინათ ცხოვრების დადებითი
და უარყოფითი მხარეები, რაც მოახერხეს კიდევ, თუმცა, გარკვეუ-
ლი პერიოდის შემდეგ მათ უარი თქვეს რეაქციულ საქმოს-
ნებთან წარმოებულ უთანასწორო ბრძოლაზე და სტანდარტუ-

ლი პოლივუდური ფილმების გადაღება დაიწყო.

50-ანი წლების ბოლოს მათ ნაცვლად მოდის სხვა თაობა, რომლებიც ექსპერიმენტალურ ფილმებს ქმნიან. პროგრესული ამერიკული ჟურნალი „film Culture“-ის რედაქტორი ჯონას მექასი მწუხარებით უწინასწარმეტყველებდა ექსპერიმენტატორებს წინამორბედთა ბედს: „ადრე თუ გვიან ყველა ეს რეჟისორი პოლივუდის დონეზე დავა და თავიანთ უფროს მეგობრებთან ერთად იმუშავენ, დაივიწყებენ რა თავიანთ რევოლუციურ განწყობას. სწორედ ასე დაემართა დაახლოებით ხუთი წლის წინ ახალგაზრდა ნიჭიერ რეჟისორთა მთელს პლეადას, რომლებმაც საკუთარი ინდივიდუალურობა დაკარგეს“. მიუხედავად ყველაფრისა, მათმა შემოქმედებამ ნაყოფი გამოიღო. ამ პლეადის ძირითადი მიღწევა, როგორც ამას მექასი აღნიშნავდა, მდგომარეობდა იმაში, რომ მათ „ამერიკული კინო მიწაზე დაუშვეს, უფრო სწორად კი ის საშუალო ფენას მიუახლოვეს“.⁴ ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია დელბერტ მანის „მარტი“ (1953), სიდნეი ლუმეტის „12 განრისხებული მამაკაცი“ (1957), რეიას „მეამბოხე იდეალის გარეშე“ (1955), ბრუქსის „სასკოლო ჯუნგლები“ (1955), რობერტ ოლდრიჩის „დიდი დანა“ (1955) და „იერიში“ (1956). რეაქციული ძალები ყველანაირად ცდილობდნენ ხელი შეეშალათ პროგრესული ფილმების შექმნისათვის და მათ საერთაშორისო კინოფესტივალებზეც კი არ უშვებდნენ. ამერიკულ კინოში მნიშვნელოვანი ადგილი სტენლი კრეიმერს ეკავა. 1958 წელს მან გააკეთა ანტირასისტული ფილმი „დაუმორჩილებელი“, მასვე ეკუთვნის ფილმი „ნაპირზე“, სადაც მოქმედება ატომური ომის შემდეგ ხდება. პროგრესული მიმართულების ამერიკული ფილმები თანამედროვეობის ყველა პრობლემას ეხებოდა, თუმცა, მათი რაოდენობა მასობრივი კინოპროდუქციის მხოლოდ 2%-ს შეადგენდა.

50-ანი წლების ბოლოს განვითარება ჰპოვა სრულიად ახალმა ექსპერიმენტალურმა მიმდინარეობამ, რომელც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ევროპული ქვეყნების ხელოვნების ზო-

გიერთ ტენდენციებთან, ისინი ცდილობდნენ ახალი გამომსახველობითი საშუალებები ეპოვათ. ექსპერიმენტატორთა გარკვეულ ნაწილს ინგლისური ჯგუფი „თავისუფალი კინოს“ მწვავე დოკუმენტური ჰიპერბოლები იზიდავდა. თავისი თანამედროვე ლონდონური ჩანახატებით, თითქმის ყველა მათგანისთვის ახლო იყო საუკეთესო ფრანგთა „ახალი ტალღელების“ ძიებანი. „ახალი ამერიკული კინოს“ ფილმები თავისი პოლიტიკური ხასიათისა და მხატვრული ფორმის თვალსაზრისით საერთოდ არ იყვნენ მსგავსნი, თუმცა მათში ერთი საერთო იყო – თავად შემქმნელის სურვილი – მოეთხრო ბურჟუაზიული საზოგადოების მოუწესრიგებლობისა და იმ სიძულვილის შესახებ, რომელიც გააჩნდათ ყალბი კომერციული კინოს, მისი ესთეტიური კანონების და ახალი „გამომსახველობითი ხერხების“ მიმართ. ექსპერიმენტალური მიმართულების ძირითად ცენტრად ნიუ-იორკი იქცა, ის კოლივუდისაგან დამოუკიდებლად მუშაობდა, ვინაიდან მას არანაირი სურვილი არ ჰქონდა „ახალი ამერიკული კინოს“ ფილმები დაეფინანსებინა და გაექირავებინა. ექსპერიმენტატორთა მნიშვნელოვანი ფილმებიდან აღსანიშნავია: ჯონ კასავეტესის „ჩრდილები“ (1959), შირლი კლარკის „მეკავშირე“ (1960), ბენ მელოუს, სიდნეი მაიერსისა და ჯოზეფ სტრიკის „მრისხანე თვალი“ (1959), ლაიონელ როგოზინის „აფრიკის კვალზე“ (1959). ექსპერიმენტალური ფილმების გვერდით კვლავ გრძელდებოდა პროფაშისტური, „ანტიწითელი“ მილიტარისტული და ფსიქოლოგიური დრამები, დანაშაულებებით ვაჭრობა კვლავ აქტუალური იყო, „შავი სიები“ კი, განაგრძობდა შევსებას... თუმცა, ბოლო წლებში კოლივუდში ცვლილებები მაინც აღინიშნებოდა, მაკარტიზმი აღარ იწვევდა პანიკურ შიშს, კინომწარმოებლები კი უფრო თამამები ხდებოდნენ... ზუსტ განმარტებას ამ პროცესებთან დაკავშირებით ლოუსონი იძლევა: „ამერიკის შეერთებული შტატები რთულ პერიოდს გადის, უზრუნველი ოპტიმიზმი და ნაადრევი სასოწარკვეთილება ახლა ერთნაირად უსაფუძვლო და უადგილოა, ეს არის დაპირებებ-

ისა და პროტესტის, სასტიკი ბრძოლებისა და იმედების გამართლების ეპოქა“.⁵

ამდენად, 1959 წელს ჰოლივუდის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა, კერძოდ კინოსაქმოსნები შეიკრიბნენ, რათა გამოეთქვათ საკუთარი აზრი ატომური ომის მუქარაზე. ისინი აცხადებდნენ, რომ ეს მიტინგი ჰოლივუდში პოლიტიკურ აზრს ბადებდა, რომელიც მაკარტიზმის მიერ იქნა ჩახშობილი. შეიქმნა კომისია, რომელშიც გაწევრიანებულები იყვნენ: მარლონ ბრანდო, ბეტ დევისი, სტენლი კრეიმერი, არტურ მილერი, სიდნეი ჰუატიე, ჰენრი ფონდა, დორი შარი და სხვები. კინომოღვაწეების პროგრესულმა საზოგადოებრივმა მოღვაწეობამ შემოქმედებითი ცხოვრება გარკვეულწილად გამოაცოცხლა.

1. В.С. Колодяжная, Кино Соединенных Штатов Америки (1945-1960), "Political Affairs", 1950, june, p. 58.
2. "Films and filming", 1957, may.
3. Гилберт Грин, Забытыи враг, Москва, 1958, с. 11-23.
4. "Film Culture", 1960, №21 p.7.
5. Литературная газета, 1962, 17 апреля, с. 4.

Maka Nikvashvili

MAINLI TENDENCEIS OF AMERICAN FILMS IN 50TH YEARS

In this way, by on one side try to wide own possibility and other side – TV and other outside factors' competition in 50th years Hollywood became in front of big crisis, from which it had not to came back a long time.

Made case Hollywood forced to began long reformation process of



the structure, which clear example were activization work of the "Independent" producers and film-makers.

From theirs filmcompanies made new possibility to make films by independent, exactly they had chance to expanded films' thematics and enriched "filmlanguage." Finaly it couldn't delivered mediation of the screen's wide size, because being norms had not satisfied to the society, it was needful to looked for novelty, with new themes and by means of the new picture.

In 50th years parallely experimental films there again cotinued to make pro-phachizm, millytarystic and psychological dramas, as de-tectives, westernes and gangsters there didn't lost actuality to trade with fault, "Black list" continued to full of too.

რეცენზენტები:

ზვიად დოლიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

მაია ლევანიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.



ფრანსუა ტრიუფო და ახალი ტალღა

(ბიოგრაფიული მოტივები ტრიუფოს
შემოქმედების პირველ ეტაპზე)

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის კინოხელოვნებაში აღმოცენდა რამდენიმე მხატვრული მიმდინარეობა (იტალიაში - „ნეორეალიზმი“, ინგლისში - „თავისუფალი კინო“, საფრანგეთში - „ახალი ტალღა“). მათი წარმომადგენლები დაუპირისპირდნენ კომერციულ კინოს, მიზნად დაისახეს არსებული სინამდვილის მანკიერი მხარის ჩვენება და რეალური ცხოვრების ასახვა ეკრანზე, რასაც ფართო რეზონანსი მოჰყვა.

„ახალი ტალღა“ - ასე ეწოდა ჯგუფს, ახალგაზრდა რეჟისორების თაობას, ვინც მოვიდა ფრანგულ კინოში 50-იანი წლების ბოლოს, იდეების კრიზისისა და დაძაბული ბრძოლის ვითარებაში. მათ ინდივიდუალური, ახლებული ხედვა მოიტანეს, რითაც დაუპირისპირდნენ უფროსი თაობის რეჟისორების კინემატოგრაფს და ცდილობდნენ კინოხელოვნების განახლებას.

ფრანგი კინოკრიტიკოსი ფილიპ დიურანი თავის ერთ-ერთ წერილში ასე ახასიათებდა იმ პერიოდის კინოს: „კინემატოგრაფმა თავისთვის ააგო უმოძრაო, სოციალური ფსევდორეალობა, ახლანდელი ფილმები არა მარტო დუმიან მიმდინარე ცხოვრებაზე, არამედ იკეტებიან ვიწრო სოციალურ ჩარჩოში. ეკრანზე საზოგადოება გამოიყურება ისე, თითქოს მას არავითარი პრობლემა არ აქვს.“¹

სწორედ ასეთი კინოს წინააღმდეგ გაილაშქრეს ახალგაზრდა რეჟისორებმა. ისინი ეკრანზე სინამდვილის შელამაზების წინააღმდეგი იყვნენ. მათი აზრით, ამ „ნატიფ გასართობებს“ აკლდა შემოქმედებითი ენერგია და წარმოდგენა. მას „სინემა დიუ პაპა“ („მამის კინო“) უწოდეს და თავიანთი შემოქმედებით ცდილობდნენ დაემტკიცებინათ, რომ კინოს შეუძლია არა მარტო გაართოს მაყურებელი, არამედ გააღვიძოს

მათში ინტერესი, დააფიქროს არსებულ სინამდვილეზე. ტერმინი „ახალი ტალღა“ პირველად გაჩნდა 1957 წელს, ჟურნალ „ექსპრესში“, ჟურნალისტ ფრანსუაზა ჟირუს სტატიაში – „ახალი ტალღა“ მოდის“.

ამ მიმდინარეობის მიმდევრები იყვნენ ცნობილი კინოკრიტიკოსები და მოკლემეტრაჟიანი ფილმების რეჟისორები. ისინი მიზნად ისახავდნენ „ძველი მამისეული“ კინემატოგრაფისათვის დამახასიათებელ „კინოვარსკვლავთა“ სისტემის დამსხვრევას. ამიტომაც, უარყვეს გადაღებები პავილიონში და უპირატესობა მიანიჭეს ნატურას, ასევე უარი თქვეს ძვირადღირებულ დაღმებზე, ამით ცდილობდნენ რეალობასთან დაახლოებას და ეკრანზე ესწრაფვოდნენ თვითგამოხატვას – სურდათ გადმოეცათ საკუთარი აზრი და არ დამონებოდნენ გაბატონებულ სტერეოტიპებს. კინოკრიტიკოსმა პიერ ბიარმა ჟურნალში „სინემა-58“ გამოაქვეყნა ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტების მის მიერ შექმნილი სია, მათი, ვისაც „ახალი ტალღის“ წარმომადგენლებს უწოდებდნენ: ბერნარ ბორდერი, ლუი მალი, ალენ რენე, ჟაკ რივეტი, ფრანსუა ტრიუფო, კლოდ შაბროლი. ეს რეჟისორები ჟურნალში პროპაგანდას უწევდნენ აზრს იმის შესახებ, რომ ახალგაზრდა შემომქმედთა მასიური მოსვლა და ფრანგული კინოს მხატვრული განახლება უკვე დიდი ხნის დაგეგმილი იყო ჟურნალის წიაღში.

1959 წელს საფრანგეთის კინოეკრანებზე გამოვიდა ორი მხატვრული ფილმი: ფრანსუა ტრიუფოს „400 დარტყმა“ და ჟან-ლიუკ გოდარის „უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე“. სწორედ ამ სურათებმა ამცნეს კინოსამყაროს „ახალი ტალღის“ აღმოცენება.

რეჟისორებმა თავიანთი პირველი ფილმების გმირების ქცევაში ასახეს ქვეყნის მაშინდელი ყოფა: ღირებულებების გაუფასურება, ილუზიებისა და ბურჟუაზიული ცნობიერების იმედგაცრუება, ცხოვრების არასტაბილურობა.

„კაიე დიუ სინემას“ რედაქტორებს ყოველთვის ჰქონდათ წადილი გადაეღოთ ფილმები და ბოლოს, მიეცათ საშუალება აღესრულებინათ ეს სურვილი. კლოდ შაბროლის, ფრანსუა



ტრიუფოს, ჟან-ლიუკ გოდარის, ჟაკ დენიოლ-ვალკროზის, კრიკ რომერის, ჟაკ რივეტის, კლოდ დე ჟივრეს, ფილიპ დე ბროკას, ჟაკ ორელის, ფრანსუა მორელის, ლეონარ კეიგელისა და ჟან-ლუი რიშარის კინოსურათებმა სახელი გაუთქვეს ამ მიმდინარეობას, თუმცა „ახალ ტალღას“ დიდხანს არ უარსებია – 1963 წლიდან ბევრი რეჟისორი გადავიდა კომერციული კინოს შექმნაზე. ის, რის წინააღმდეგაც მათ ადრე დაიწყეს მოღვაწეობა, მათი შემოქმედების ჩარჩოდ იქცა.

„ახალი ტალღის“ ნაწარმოებები გახდა ახალი სიტყვა არა მარტო ფრანგულ კინოში, არამედ ეკრანული ხელოვნების მაღალი დონის განმსაზღვრელი იმ პერიოდის მსოფლიო კინოხელოვნებაშიც. იმდროინდელ განათლებულ-განსწავლულ აუდიტორიას ეჩვენებოდა, რომ ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტების მოსვლით კინოში უნდა ასახულიყო არსებული ხელისუფლების დემოკრატიული ძალა, მაგრამ მათი იმედები ბოლომდე არ გამართლდა. ჟურნალისტ ლუი მარკერის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ახალი ტალღა“ იყო „განუხორციელებელი რევოლუცია“.² „ისინი შეამბოხებენ არიან და არა რევოლუციონერები – ისინი არ ფიქრობენ ქვეყნის შეცვლას“³ – წერდა კიდევ ერთი ჟურნალისტი მარსელ მარტენი.“

ფრანსუა ტრიუფო, საპასუხო სტატიით „ჩვენი დროის დიდი პრობლემა“, როცა მასა და მის მეგობრებს საყვედურობდნენ არარეალური ცხოვრებისეული პრობლემების დასმას თავიანთ ფილმებში, წერდა: „მე არ მაქვს რეცეპტი მათ გადასაჭრელად, ბევრი ჩემზე გაცილებით ჭკვიანი და განათლებული თავს იტეხდა ამ პრობლემით, რაღა გინდათ ჩემგან? მე შემძლია ვილაპარაკო მხოლოდ იმაზე, რაც ვიცი ან უკიდურეს შემთხვევაში იმაზე, რასაც ვფიქრობ, რომ ვიცი.“⁴ და მართლაც ტრიუფო თავისი ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე აკეთებდა იმას, რაც შესანიშნავად იცოდა – ქმნიდა ფილმებს, რომლებმაც ღირსეული ადგილი დაიმკვიდრეს მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორიაში.

კინო ფრანსუა ტრიუფოს ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი



იყო. პირველად კინოხელოვნებას იგი ცნობილმა ფრანგმა კინო-
თეორეტიკოსმა ანდრე ბაზენმა აზიარა, კაცმა, რომელსაც შემდგომში,
ცნობილი რეჟისორი მამას უწოდებდა და ვისაც მიუძღვნა თავის
პირველი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი. მაგრამ კი-
ნოსადმი სიყვარული, ჯერ კიდევ სრულიად პატარას გაუჩნდა,
ხშირად აცდენდა გაკვეთილებს და იმ დროს კინოთეატრში
ატარებდა, შემდეგ ბევრს ფიქრობდა და საუბრობდა ნანახზე.
მისი ეს დიდი სიყვარული, ხელოვნების ამ დარგისადმი ჯერ
მისსავე კინოკრიტიკაში, ხოლო შემდეგ კი რეჟისურაში გამოიხ-
ატა. 50-იანი წლების ბოლოს ტრიუფო მიიწვიეს ჟურნალ „არში“,
რადიოსადგურ „რადიო-სინემაში“. ამ პერიოდისათვის მას უკვე
ჰქონდა გამოქვეყნებული არაერთი რეცენზია, ინტერვიუ თუ სტატია,
რითიც მოიპოვა „მოუსყიდველი“ კრიტიკოსის სახელი.

ოდნავ მოგვიანებით ტრიუფოს არ აკმაყოფილებს თავისი
მოდვაწეობა კრიტიკოსის ამპლუაში და დაწერს სცენარს
ახალგაზრდა, მეამბოხე ბიჭზე, რომელიც თანამედროვე სინამდ-
ვილის ყოველგვარი მორალური წესების და ტრადიციების
წინააღმდეგია. სცენარი ძალიან მოეწონა კინოლოკუმენტალ-
ისტ ედუარდ მოლინაროს, რომელსაც სურვილი ჰქონდა ამ
სცენარის მიხედვით გადაეღო თავისი პირველი მხატვრული
ფილმი, მაგრამ ჩანაფიქრი ვერ განახორციელა, რადგან ვერ
იპოვა პროდიუსერი.

საკუთარი სცენარით ფილმის გადაღება ორჯერ სცადა
ტრიუფომაც, მსახიობებიც შეარჩია (თავიდან ეს იყო ჟან-კლოდ
ბრიალი, შემდეგ – ჟერარ ბალენი), მაგრამ უშედეგოდ. როგორც
კინორეჟისორმა, კარიერა დაიწყო ვიწრო ფირზე ფილმის გა-
დაღებით. კომერციული თვალსაზრისით, ეს ფილმი არაფრის
მომცემი არ იყო, მაგრამ შესაძლებლობას მისცემდა პროდი-
უსერებს გაცნობოდნენ ფრანსუას მონაცემებს. გადაღებები მე-
გობრების დახმარებით მიმდინარეობდა: რივეტი ეხმარებოდა
კამერით, რენე აწარმოებდა დიალოგებს და რჩევას იძლეოდა
მონტაჟში, დონიოლ-ვალკროზმა კი, საკუთარი ბინა დაუთმო
გადასაღებად. ფილმს „ვიზიტი“ უწოდეს.



ტრიუფოსა და მის მეგობრებს შეეძლოთ განათლება მი-
ეღოთ კინემატოგრაფის უმაღლეს სასაწავლებელში, მაგრამ
შიშობდნენ, რომ ისწავლიდნენ ტრადიციული მეთოდით, რის
კრიტიკაზეც აძლენ დროს ხარჯავდნენ. ტრიუფოს სურვილი
ჰქონდა ყოფილიყო მაქს ოფიულსის ასისტენტი სურათზე
„ლოლა მონტესი“, მაგრამ პროდიუსერმა უარი უთხრა. შემდეგ
ცდილობდა დახმარებოდა უფროს მეგობრებს: ალენ რენესა და
ალექსანდერ ასტრიუკს, მაგრამ მათ, მის გარეშე, დამოუკიდე-
ბლად მოახერხეს მუშაობა.

1956-1957 წლებში ტრიუფო მუშაობდა რობერტო როსე-
ლინისთან სამ სცენარზე, მაგრამ არცერთი მათგანი ფილმად არ
გადაღებულა. ასევე განუხორციელებელი დარჩა კლოდ შა-
ბროლთან, ჟაკ რივეტთან და შავლემ ბიტრემთან ერთად დაწ-
ერილი სცენარი – „ოთხშაბათს, წვიმის შემდეგ“. ამ წარუ-
მატებელი მცდელობის შემდეგ ტრიუფომ დაწერა სცენარი
(ტრილოგია) ამბავი ბიჭისა, რომელიც უთვალთვალეს შეყ-
ვარებულებს და რომელიც გარბის სკოლიდან, ესაა „უმიზე-
ზოდ მუამბოზე“ ახალგაზრდის თავგადასავალი, რომლის მიხედვით
გოდარმა გადაიღო ფილმი „უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე“.

„400 დარტყმა“, პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი, რე-
ჟისორმა თავის ერთ-ერთ საყვარელ თემას – ბავშვს მიუძღვნა.
ეს არის ანტუან დუანელის ცხოვრება, მისი განცდები, ბავშვის
მძაფრი შეგრძნება, რომელიც აცნობიერებს, რომ არავის სჭირდება,
რომ სრულიად მარტოა, იგი უხეშობას ხედავს ყველგან: ქუჩაში,
სკოლაში და უპირველეს ყოვლისა საკუთარ ოჯახში. მშობლების
სიყვარულს მოკლებული თავს უცხოოდ და ზედმეტად გრძნობს.
მისთვის მძიმეა იმის გაცნობიერება, რომ დედას იგი არ უნდო-
და და რომ მხოლოდ ბებიის სურვილით მოევლინა ქვეყანას.
ფილმის პატარა გმირი, ყველგან გულგრილობას აწყდება, რაც
მასში გაქცევის სურვილს იწვევს. პედაგოგობა ეს არის პრო-
ფესია, რომელიც, პირველ რიგში, ბავშვებისადმი სიყვარულს
მოითხოვს და საჭიროებს, მაგრამ ანტუანის მასწავლებელი ამ
გრძნობას მოკლებულია.



ტრიუფოსავით მეამბოხე სულის ანტუანი სკოლაში აღარ მიდის და კინოთეატრში ატარებს დროს, სკოლის გაცდენის გასასამართლებლად კი, საშინელ ტყუილს – დედის სიკვდილს იგონებს. სწორედ დედის და არა მამის, მას ხომ დედის სითბო აკლია და ამ საშინელი ტყუილით თითქოს შურს იძიებს მის გულგრილობაზე, იმაზე რომ, დედას მისთვის არასდროს სცა-ლია. როგორც დამახასიათებელია ტრიუფოს შემოქმედებისათვის, ანტუანის დედა ქმარზე გაცილებით ძლიერი და დამოუკიდებელი ქალია, მის ფონზე იგი პატარა ბავშვად გამოიყურება.

ოცნება დედაზე, როგორც ხსნაზე, პრობლემების დაძლევის ერთადერთ იმედზე განაპირობებს იმას, რომ მთელ შემოქმედებაში ქალები მამაკაცებს მხსნელად ეკვლინებიან, მატებენ რწმენას, ძალასა და ხშირად მათი ბედის განმსაზღვრელი არიან.

ანტუანი სახლიდან გარბის, უნდა გაექცეს ამ სამყაროს, საზოგადოებას, ოჯახს, ყველაფერს იმას, სადაც ასე უცხოა იგი და სადაც მისთვის ადგილი არ მოიპოვება. იგი ცდილობს შეეწინააღმდეგოს მშობლების სურვილს, მაგრამ მამინაცვალისგან პასუხად მიიღებს: „სანამ ჩვენთან ცხოვრობ, უნდა დაგვემორჩილო“ და ამიტომაცაა, რომ ანტუანს დამოუკიდებლად ცხოვრება ეჩქარება, ამისათვის კი, მას ფული სჭირდება, რის გამოც ანტუანი და მისი მეგობარი რენე იძულებულნი არიან საბეჭდი მანქანა ანტუანის მამინაცვლის სამსახურიდან მოიპარონ.

სკოლაში, გაცდენილი გაკვეთილების გასასამართლებლად ფილმის პატარა გმირის მოგონილი სიცრუე, მას მატყუარად და ქურდად აქცევს, როცა ფული სჭირდება, იპარავს კიდევ. ამიტომ უნდა დაისაჯოს; თუმცა მშობლების ზედმეტი სიმკაცრე პატარა ანტუანისათვის ძლიერ დამამცირებელია: მამინაცვალი მთელი კლასის, მეგობრების წინაშე სილას აწნავს, შემდეგ კი, მის „მოსარჯულებლად“ ყველაზე იოლ გამოსავალს პოულობს – მიჰყავს პოლიციის განყოფილებაში, საიდანაც ბავშვი გამოსასწორებელ კოლონიაში ხვდება. მისი ბედი მშობლებსაც კი აღარ აინტერესებთ. აქ ნაჩვენებია 50-იანი წლების პარიზული ოჯახური ცხოვრება, ახალგაზრდობის



წინააღმდეგობა და ამბოხი. ფილმი მომავალი თაობის სასტიკი მოპყრობის წინააღმდეგაა მიმართული და ერთგვარ მანიფესტად გაისმის. თუმცა, რეჟისორი ბევრ ლამაზ და შესანიშნავ ეპიზოდს ცხოვრების სურნელითა და პათოსით ამკობს.

როგორც ცნობილია, „400 დარტყმა“ დიდი წარმატება ხვდა წილად – მან 1959 წელს კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე „გრან პრი“ მოიპოვა. ფილმს და მის ავტორს კრიტიკოსები და კოლეგები მაღალ შეფასებას აძლევდნენ. კინორეჟისორი ჟან-ლიუკ გოდარი წერდა: „400 დარტყმა“ აღმოჩნდა ყველაზე ამაყ, ყველაზე ჯიუტ, ყველაზე შეუპოვარ ფილმად მსოფლიოში... ანრი დეკეს შესანიშნავი გადაღება, შესანიშნავი დიალოგები და შესტები... ეს არის 1959 წლის საუკეთესო ფილმი.“⁵

ჟაკ რივეტი აღნიშნავდა: „400 დარტყმა“ – ეს დაბრუნებაა ჩვენს ბავშვობაში, ომის დროს დატოვებულ სახლში, მინდა ვთქვა, რომ ჩვენს შორის გამოჩნდა არა იმედისმომცემი დებიუტანტი, არამედ ნამდვილი, ფრანგი კინორეჟისორი, ყველა დიდი რეჟისორის თანასწორი და მისი სახელია ფრანსუა ტრიუფო.“⁶

ანტუან ღუანელის ცხოვრება, ტრიუფომ შემდეგ ოთხ ფილმში კვლავ გააგრძელა. მისი გაჭიანურებული სიყრმე, „მუდმივი ბავშვობა“ შემთხვევით არ გამხდარა ამ პერსონაჟისადმი მიძღვნილი ფილმების ციკლის მთავარი თემა. გმირის სახეში ერთმანეთს ერწყმის მხატვრული გამონაგონი, რეჟისორის მოგონებები თავის ბავშვობაზე და ამ როლის შემსრულებლის, ჟან-პიერ ლეოს ხასიათის თვისებები. 1962 წელს გადაღებული ნოველა „ანტუანი და კოლექტი“ „400 დარტყმის“ პირდაპირი გაგრძელებაა და აქაც ბევრი ეპიზოდი რეჟისორმა, წინა ფილმის მსგავსად, საკუთარი ბიოგრაფიიდან აიღო.

„ანტუანი და კოლექტის“ გადაღებაზე რეჟისორი იხსენებდა: „ეს ფილმი არის შესაძლებლობა იმისა, რომ კვლავ ვიბუშაო ჟან-პიერ ლეოსთან და განვახორციელო ჩანაფიქრი – გადავიღო „400 დარტყმის“ გაგრძელება. გადავწყვიტე მივყოლოდი ანტუან ღუანელს, შეჩვენებინა მისი პირველი სიყვარული და რომ



მისი ეს გრძნობა აუცილებლად იქნებოდა წარუმატებელი. ამისათვის მან წინ წამოსწია ქალის ფიგურა – კოლექტი და ამდენად, თუკი პირველ ნამუშევარში მთავარი გმირის დამოკიდებულება ქალისადმი მხოლოდ დედასთან ურთიერთობაში გამოიხატებოდა, ამჯერად ანტუან ღუანელის ცხოვრებაში შეძოდის სხვა ქალი, მისი შეყვარებული, რომელიც საბოლოოდ ყმაწვილი ანტუანის გრძნობებს უარყოფს და სხვა პიროვნებას არჩევს. ესეც ერთგვარი და ორიგინალური, თანაც ახალი ქალური სახეა ტრიუფოს პერსონაჟ ქალთა გალერეაში.

ფილმის გადაღების შემდეგ, რეჟისორი საბოლოოდ ვერ გამოემშვიდობა საყვარელ პერსონაჟს და 1968 წელს კვლავ დაუბრუნდა ამ გმირის ცხოვრებას ფილმით „მოპარული კოცნა“, სადაც ანტუანი გაიცნობს მშვენიერ ქალბატონს ფაბიერ ტაბარს, რომელიც ფენსაცმელების მაღაზიის მეპატრონის ცოლია. მაღაზიის მეპატრონე ტრიუფოს სხვა ფილმების გმირების მსგავსი, სუსტი, უნებისყოფო კაცია. ფაბიერი ასეთი ქმრის ფონზე მეტად მშვიდი, გაწონასწორებული და ძლიერი ქალია, რომელმაც ყოველთვის იცის, რა უნდა. მაღამ ტაბარით მოხიბლულ ანტუანს თავის საქმე ავიწყდება. იგი ყველგან ბავშვივით სუსტი და უძწეოა, ჯერ კიდევ არ გაზრდილა, მისთვის ფაბიერ ტაბარი, ეს მშვენიერი ქმნილება, თითქოს დედაც ხდება, ანტუანი მის წინაშე პატარა ბავშვივით უძწეოა, მაგრამ ამაჯდროულად ეს ქალი, აიძულებს ამ „ბავშვს“ კაცად გაიზარდოს.

ანტუან ღუანელი, რომელმაც არ იცის სინამდვილეში რა უნდა, არ იცის რა აკეთოს, მეგობრის რჩევით, ცდილობს მეგობარი ქალი გაიჩინოს და იგი არჩევანს (ტრიუფოს გმირებისათვის დამახასიათებელ) თავისზე გაცილებით მაღალ, ფიზიკურად ძლიერ, უხეშ ქალზე აკეთებს. შემდეგ ფილმში „ოჯახური კერა“ ანტუანი კვლავ ოჯახური პრობლემებით დაღლილი, განსატვირთავად ისევ ქალებს აკითხავს და მაშინაც მსგავსი აღნაგობის ქალს ირჩევს. ანტუან ღუანელი ყოველთვის მოწინააღმდეგე სქესში ეძებს მფარველს, მას პურზე კარაქის წასმაც კი არ შეუძლია ცოლის – კრისტიანის (კლოდ ჟადი)



გარეშე, რადგან, როგორც კრისტინი ამბობს „ყოველი კაცი ბავშვია“, რომელსაც დედის ხელი, სითბო და სიყვარული სჭირდება. ბავშვობაში თავად ყოველივე ამას მოკლებული რეჟისორი თითქოს ინაზღაურებს დედის სიყვარულსა და სითბოს ძლიერი ქალების ჩვენებით, რომლებიც მის გმირ კაცებს, რომლებიც ძირითადად მის პროტოტიპებს წარმოადგენენ, ხან გადამრჩენელად და ხანაც კი ბედისწერად მოევიწყლებიან.

თავის საყვარელ გმირზე რეჟისორი წერდა: „400 დარტყმის“ შემდეგ, გამიჩნდა სურვილი შექმენა საზოგადოებისაგან ზურგშექცეული გმირი, რომლისკენაც თავად ილტვის, ეს თვისება აქვს ანტუანს და მე არასოდეს შევქმნიდი მის არსებობას მიზანდასახულს, მე იგი დავაქორწინე, მივეცი ბევრი უცნაური პროფესია და თუმცა იგი სულთ ხორცამდე მიილტვოდა შემოქმედებისაკენ, მე მას მოვაკელი შემოქმედებითი ამბიცია, მაშინ როცა ნამდვილად მიაღწია მწერლობას. მას მხოლოდ განსაზღვრულ საზოგადოებაში შეუძლია ინტეგრირება.“⁸ ანტუან ღუანელზე შექმნილი ფილმების ბოლო ნაწილში - „მოუხელთებელი სიყვარული“ - მას უკვე წიგნი აქვს გამოცემული სახელწოდებით „სიყვარულის უსიამოვნებანი“ (ვერც ანტუანი და ვერც თავად რეჟისორი, სხვა თემაზე წიგნს ვერ დაწერდნენ, ეს აუცილებლად იქნებოდა ან „სიყვარული“ ან „ქალები“), მაგრამ მწერლობის კარიერაზე ანტუანი აღარც კი ფიქრობს, წინა ფილმებთან შედარებით იგი თითქოს გაზრდილია, მაგრამ აქაც, ისე როგორც დანარჩენ ოთხ სურათში, ქალს ეძებს, ქალს, რომელიც ყველაფერი იქნება მისთვის.

„მოუხელთებელ სიყვარულში“ გმირი საბოლოოდ შეძლებს შინაგანი წონასწორობის მიღწევას, რაშიც მწერლობა, შემოქმედება ეხმარება.

ეს ფილმი ძირითადად პერსონაჟების მოგონებებზეა აგებული. ფილმის ოპერატორი, ალმენდროსი, სურათს „წინა ფილმების კოლაჟს“⁹ უწოდებდა, რომელიც ანტუან ღუანელის წარსული ცხოვრების გახსენებაა და აქაც მშვენიერი ქალის სიყვარულის მოპოვებას ცდილობს. საბინა მუსიკალური ფირ-

ფიტების გამყიდველია. სხვათა შორის, ტრიუფოს მიერ დუ-ანელზე შექმნილ ფილმებში თითქმის ყველა პერსონაჟი ქალი მუსიკასთანაა დაკავშირებული: კოლექტი – მოყვარულ მუსიკოსთა წრეში გაიცნო, კრისტინი – ვიოლინოზე დაკვრას ასწავლის, საბინა კი მუსიკალურ ფირფიტებს ყიდის... ციკლის ბოლო ფილმში ეკრანზე ერთმანეთს ენაცვლება კადრები „400 დარტყმისგან“, „ანტუანი და კოლექტიდან“, „ოჯახური კერიდან“ და „მოპარული კოცნიდან“. ამ ფილმში ყველა ის ქალია, ვინც კი ანტუანს ცხოვრების გზაზე შეხვედრია და რომლებმაც გარკვეული როლი ითამაშეს მის ცხოვრებაში. კინოსურათში საუბარია ანტუანის გარდაცვლილ დედაზე, (რომელმაც ფაქტიურად განსაზღვრა მისი დამოკიდებულება ქალებისადმი), რომლის საფლავზეც კი არ ყოფილა ანტუანი. მას უკვირს, როდესაც დედის ერთ-ერთი საყვარელი მამაკაცი ქალს „ნაზსა“ და „მოსიყვარულეს“ უწოდებს. ანტუანის მიმართ დედას ეს გრძნობა არასოდეს გამოუჩენია, როგორც თავად რეჟისორის დედას და რომლის ნოსტალგია მას მთელი ცხოვრება სდევდა.

ტრიუფოს შემოქმედების შემდეგ ეტაპზე ქალის ფენომენი სახეცვლილი ევლინება ეკრანს, თუმცა ძირითადი ფსიქოლოგიკები გმირი ქალების ქცევასა და ცნობიერებაში ძალზე საინტერესოდ სწორედ განხილულ პერიოდში იღებს სათავეს.

1. И. Иоскевич, Идеологическая барба в мировом искусстве, Ленинград, 1971, с. 13, 2. Г. Далматовская, Примечание к прошлому – Французское кино – отчет от военных год, Москва, 1983, с. 176. 3. იქვე. 4. იქვე. 5. Сборник, Франсуа Трюффо, Москва, 1985, с. 98. 6. იქვე, გვ. 99. 7. Сборник, Франсуа Трюффо, Москва, 1987, с. 99. 8. Сборник, Миф и реальность, №11, Москва, 1985, с. 269-270. 9. იქვე, გვ. 230.



FRANSUA TRIUPHO AND "NEW WAVE"

Being of the artistic stream defines a lot of novelty, to use traditions' by actually in films and also in art history. French "New wave", group, which came on the end of the 50th years in the French films, they contrasted to the pseudo-reality and falsity, applied new forms of the theme and contents.

Fransua Triupho became not only their representative, but he became European films' one of the novelty. His creation's beginning to marked with his biographical motives, which thought special perception of the woman's phenomenon and in men's sense complicated its consolidate.

"400 strike, "Antuane and Koleti", "From the family hearth" and so on. With this films Triupho rinsed out without conceal feelings in the hero's character and this dependence of the author born new positions in French European cinematography.

რეცენზენტები:

ზვიად დოლიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

მაია ლევანიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.



ხასიათი, ტრადიციებისადმი ერთგულება და ამ ერის სისხლსა და გონებაში საუკუნეების მანძილზე გამჯდარი სისხლის ალების წესი, რომელსაც კაპიტალისტურ ამერიკაში მედგრად ინარჩუნებენ და ხელისუფალთა მარიონეტები კი არ ხდებიან, არამედ თავად იპყრობენ ქვეყნის სადავეებს.

თუ 60-იან წლებში ახალგაზრდა დასავლელი კინემატოგრაფისტები ოცნებობდნენ ბერგმანები და ფელინები გამხდარიყვნენ, დღეს ბევრისათვის იდეალია ფრენსის ფორდ კოპოლა.² მისი ასეთი პრივილეგია გამოიწვია განგსტერული ეპოსის შექმნამ, სადაც დაუფარავად ვლინდება მჭიდრო კავშირი მაფიასა და ხელისუფლებას შორის, რომლებსაც ერთმანეთი თავიანთი პოზიციების გასამყარებლად სჭირდებათ.

კოპოლას ფილმში მთავარი ადგილი უჭირავს ნათლიმამას, როგორც უპირველეს ყოვლისა ოჯახის ბურჯს, მარჩენალსა და ტრადიციების დამცველს. მას სიძლიერე, პირველობა და კომფორტისაკენ სწრაფვა სჭირდება იმისათვის, რათა ოჯახს სიმტკიცე და გამძლეობა შეუნარჩუნოს. საბოლოოდ კი, მისი ცხოვრების პრინციპები, რომელიც ოჯახის საძირკველის სიმყარისთვის არის გათვლილი, საპირისპიროდ უბრუნდება; ნაფუფუნები და მისთვის ყველაზე წმინდა საბუდარი განსასვენებელ ადგილს ემსგავსება.

დონ კორლეონეს შემსრულებელი მარლონ ბრანდო ფილმის შესახებ ამბობს: „ვფიქრობ, რომ ფილმი სრულებით არ არის მაფიაზე. მასში, მე მგონია, რომ ხორცშესხმულია მსხვილი კორპორაციის სისტემის სული. მაფია, როგორც არ უნდა იყოს, ყველაზე უკეთ ახასიათებს ჩვენი კაპიტალისტების სახეს. დონ კორლეონე – ეს მხოლოდ და მხოლოდ ამერიკული ბიზნესის ჩვეულებრივი მაგნატია, რომელიც ყველაფერს აკეთებს თავისი ოჯახის კეთილდღეობისა და იმ საზოგადოებრივი ჯგუფისათვის რომელსაც ის მიეკუთვნება“.³ არ შეიძლება სრულიად თუ არა, ნაწილობრივ მაინც არ დავეთანხმოთ მის სიტყვებს, ვინაიდან დონ კორლეონეს საქმიანობის ფონზე დრამატურგიული მსვლელობის დაურღვევლად ვლინდება



ამერიკელ საქმოსანთა და უფრო ზუსტად კი, თავად ხელისუფლების სახე, რომელიც ანგრევს იმ ე.წ. „ამერიკულ ოცნებას“, რის მოსაპოვებლადაც მილიონობით ემიგრანტი აწყდებოდა კეთილდღეობის ნიღბის ქვეშ ამოფარებულ სახელმწიფოს. სისტემაში, სადაც პოლიციელები ნარკოტიკებით ვაჭრობენ, სადაც სენატორები საკუთარ სავარძლებს ნათლიმამებით იმაგრებენ და ეპირფერებიან, ნათელია თუ ვის უჭირავს ქვეყნის სადავეები ხელში. მაგრამ, თურმე არიან ადამიანები, რომლებსაც ჯერ კიდევ სჯერათ ამერიკის, ვისაც უბრალოდ გაუძარტლდათ და ყველაფერს ამერიკული ოცნების ახდენას მიაწერენ. ფილმ „ნათლიმამას“ პირველი ნაწილი იწყება მსხვილი ხელით, სადაც კამერა აფიქსირებს შეწუხებული და შურისძიებით შეპყრობილი მამაკაცის სახეს, რომელიც თითქოს მაყურებელს და ასევე მთელ მსოფლიოს ასეთი სიტყვებით მიმართავს: „მე მჯერა ამერიკის, ამერიკამ მე გამდიდრების საშუალება მომცა.“ მაგრამ საბოლოოდ, როდესაც გმირის მონათხრობიდან ვგებულობთ, ნათლიმამასთან მისი მისვლის მიზეზს, ამით უკვე ამერიკულ კაპიტალისტურ ე.წ. „მშვიდობიან სახელმწიფოზე“ ყველაფერია ნათქვამი.

კოპოლა ამბობდა: „ამერიკას, ისევე როგორც მაფიას, ხელები თავიანთი ძალაუფლებისა და ინტერესების დაცვის აუცილებლობის გამო, მათი ქმედებებიდან გამომდინარე, წითლად აქვთ შეღებილი. ამერიკაც და მაფიაც წარმოადგენენ სუფთა კაპიტალისტურ ფენომენს; მათი მოტივია – მოგებისაკენ სწრაფვა“.⁴ მიუხედავად ამისა, ფილმში დონ კორლეონე თავისი მორალური პრინციპებიდან გამომდინარე არღვევს ამ მომხვეჭელობისაკენ სწრაფვას, როდესაც საქმე ნარკოტიკებს შეეხება. ამერიკის სხადასხვა ქალაქებიდან ჩამოსული მაფიის ხუთივე „ოჯახის“ უფროსებთან შეკრებაზე იგი ხმამაღლა განაცხადებს, რომ ნარკობიზნესი ბინძური საქმეა და ეს ყოველად დაუშვებელია.

ფრენსის ფორდ კოპოლამ ნათლიმამას მიერ ასეთი განაცხადით ხაზი გადაუსვა მანამდე არსებული განგსტერული



ფილმების გმირების უარყოფით სახეს და ღონ კორლეონეს სახით მაფიოზის ახალი ხატი შექმნა. მაფიოზი, რომელიც უარს ამბობს სარფიანი წინადადების შეთავაზებაზე, ნარკოტიკებისადმი უარყოფითად განწყობის გამო, მაყურებელში მისი პიროვნება უკვე დადებით ემოციებს აღძრავს. რეჟისორი, რომელიც გენიალური მარლონ ბრანდოს სახით ნათლიმამას თავისი დადებითი და უარყოფითი თვისებებით გვიჩვენებს, მაყურებელი მისი საბოლოო შეფასებისას იბნევა. ალბათ, სწორედ ეს იყო რეჟისორის მიზანი, რათა ღონ კორლეონე მაყურებელს აღექვა არა მხოლოდ საქვეყნოდ ცნობილ დაძაშაკედ, არამედ იმ პიროვნებად, რომელსაც დადებითიც ბევრი აქვს. ფილმის პირველივე კადრებიდან იგი ასეთ დარიგებას იძლევა, რომ ვინც თავის ოჯახში არ ატარებს დროის უმეტეს ნაწილს, ის ნამდვილი მამაკაცი არ გახდება. სწორედ აქედანვე ვიგებთ მის ერთ-ერთ ბრძნულ შეგონებას, რომელიც ფილმის დასასრულამდე არ კარგავს თავის უტყუარობას.

ფილმში რეჟისორი პარალელს ავლებს სიცილიური პასტორალური ყოფისა და ძალადობითა და უსამართლობით გაჟღენთილ კაპიტალისტურ ამერიკას შორის. ამ ორი „სამყაროს“ კონტრასტისას შთაბეჭდავად იხატება კუნძულ სიცილიის ქალაქ კორლეონეს მკვიდრთა ტრადიციული ფასეულობებისადმი ერთგულება და ქალისა და მამაკაცის შეუღლების ურყევი ტრადიცია. მაიკლ კორლეონე, რომლის როლსაც მაფიოზური ფესტებისა და მიმიკების დემონსტრირებით მშვენივრად ართმევს თავს იტალიური წარმოშობის ამერიკელი მსახიობი ალ პაჩინო, მამამისის ტრადიციების გამგრძელებლად გვევლინება.

ფილმის პირველ ნაწილში, როგორც უკვე აღვნიშნე შემპარავად ვლინდება ნათლიმამებსა და პოლიტიკის მთავარ ფიგურებს შორის მჭიდრო კავშირი და მთავარი ყურადღება ეთმობა ღონ კორლეონეს, როგორც მამას, მეოჯახესა და უძღურთა მფარველ ფიგურას. რაც შეეხება „ნათლიმამა II“ (1974), ფილმის მეორე ნაწილი უფრო მძაფრად შეიცავს პოლიტიკურ მხილებას „რომელიც მიუთითებს მაფიასა და მმართველ ელი-



ტას შორის კავშირზე, რეაქციონერებისა და დიქტატორების ყველა რჯულზე“.⁵

კოპოლა ფილმში „ნათლიძეძე II“ სიუჟეტის თხრობას, მოქმედების დრამატურგიული განვითარების დაურღვევლად, ორი ისტორიის ფონზე ანვითარებს. იგი პარალელს ავლებს მამისა და შვილის ყრმობის წლებზე. რეჟისორი მაყურებლის ქვეცნობიერ ინტერესს დონ ვიტო კორლეონეს ბიოგრაფიული შტრიხების მიმართ, ფილმის მეორე ნაწილით აკმაყოფილებს, სადაც განსაკუთრებით უსვამს ხაზს იმ დაურღვეველ სიცილიურ და მაფიოზურ ტრადიციას, რომელიც „ვენდეტაში“ ვლინდება. მამის ტრადიციების გამგრძელებელ უკვე დონად წოდებულ მაიკლ კორლეონეს, რომლისთვისაც ყველაზე ძვირფასს ცოლ-შვილი წარმოადგენს, ოჯახური იდილიის რღვევის შიში ეუფლება. შიში, რომელიც საბოლოოდ მართლდება. მაიკლი ხვდება, რომ ის სიმტკიცე და ძალაუფლება, რითაც მამამისი ოჯახურ ტრადიციას ინარჩუნებდა, მასში ისეთი სიძლიერით არ აღმოჩნდა. მის წინააღმდეგ გაილაშქრა ბოლმით გაბოროტებულმა ძმამ და მისთვის ყველაზე წმინდა არსებამ – თავისი შვილების დედამ.

დონ მაიკლ კორლეონეს, ისევე როგორც დონ ვიტო კორლეონეს, ოჯახურმა „ოცნებათა ფაბრიკამ“, ჩაძირვა იწყო. ფილმის „ნათლიძეძე II“ ფინალურ ეპიზოდში მაიკლის ნალვლიან მზერაში აშკარად ვლინდება ნოსტალგია იმ ტკბილ, მხიარულ და სრულყოფილ ოჯახზე, რომელიც დრომ თუ განგებამ დაამსხვრია. ის თანადგომა, რომელსაც უუნარო და უსუსურ არსებებს სთავაზობდა ნათლიძეძე, ძალადობისა და ჩაგვრის ნიადაგზე ხდებოდა. ალბათ, სწორედ ამგვარი ქმედებების გამო ააგო პასუხი მისმა შთამომავლობამ. სიკეთე, რომელიც სხვისი კეთილდღეობის ნგრევის შედეგად ხორციელდება, ყოველთვის კარგავს თავის მადლს.

ფრენსის ფორდ კოპოლა ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავდა: „ყველაზე მეტად არ მინდა გავხდე ბოროტი, ბოლმიანი – ეს ყველაზე ნალვლიანი რამ არის ქვეყანაზე.“⁶ რეჟისორის მსგავსად მისი ნათლიძეძეც სწორედ ამისკენ ილტვოდა, მაგრამ ის



ხრიოკიანი და ეკლიანი გზა, რომელიც მისმა სიცილიურმა სისხლმა ჯერ კიდევ ყრმობისას დაანათლა, ძნელად თუ შესძლებდა მანკიერი ქმედებების დაოკებას.

1. ჟურნალი „კინო“, №1, 1990, გვ. 103.
2. ი. კომოვი, ნილაბახდილი ჰოლივუდი, თბილისი, 1984, გვ. 152.
3. Сборник статей, На экране Америка, Москва, 1978, с. 307.
4. Я. Березницкий, Как сделать самого себя, Москва, с.61.
5. Г. Капралов, Человек и миф, 1984, Москва, с. 291.
6. www.dasdas.narod.ru/dasist_ffc.html

Ketevan Gongadze

**SICILIAN MAFIA IN AMERICAN
CAPITALIST WORLD
(by “Godfather” by F.F. Koppola)**

Gangster films have become the main event of mass art since their foundation and these films were mainly aimed at a large audience. This genre reached the top of classical art in American movie of 70-ies in the film “Godfather”, by Frencis Ford Koppola. The Gangster film was going to celebrate its 50 years anniversary, it’s not at all a short time for becoming professional, the film “Godfather” proved that, professionalism is defined nit by its age, but by its quality.

Frencis Ford Koppola, a director of Italian origin kept off from a



banal plot and traditional Style. He described Sicilian mafia as a “sharer” of American dream.

Don Corlione destroyed maffiosane image with their modern suits and common gestures. And he appeared as a person defending the family traditions and criticized the wrong sides of capitalist world. The film “Godfather” with its “revolution” characters greatly influenced the development of high American film of 70-ies.

რეცენზენტები:

ზვიად დოლოძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

მაია ლევანიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.



იტალიური რომანი და კინოს ვარბაღური ასპექტი

*...რომ შთაბოძავლობისათვის ეს არ იქნება
არც მარკონის და არც დანუნციოს,
არამედ უბრალოდ კინემატოგრაფიის საუკუნე.
ენრიკო ტოვუცი!*

მხატვრული ლიტერატურის მრავალსაუკუნოვანი და ასწლიანი კინოხელოვნების ურთიერთობის საკითხი XX საუკუნის 30-40-ან წლებში სპეციალისტთა შესწავლის ობიექტად იქცა. კინოხელოვნების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე აღნიშნული პრობლემა სხვადასხვა სახით წარმოჩინდა და ასევე, მრავალსახეობრივი კვლევა-ძიებით გაამდიდრა სპეციალური ლიტერატურა. ლიტერატურასა და კინოს შორის არსებული კავშირი დღესდღეობით კრიტიკოსების და თეორეტიკოსების მიერ მრავალი ასპექტით არის გამოკვლეული. თუ თავდაპირველად კინოს „ლიტერატურობაში“ სდებდნენ ბრალს, დროთა განმავლობაში ლიტერატურას აძაგებდნენ კინოენის იმიტაციის გამო. აღნიშნული საკითხი როგორც ლიტერატურათმცოდნეობის, ლინგვისტიკის, ასევე კინოხელოვნების შესწავლისათვის ფუნდამენტურ პრობლემათა რიგს განეკუთვნება. ამდენად ამ ასპექტის შესწავლა მეტად მნიშვნელოვანია. წინამდებარე ნაშრომი აღნიშნული საკითხის შესწავლის მცდელობაა.

ახლა უკვე სპეციალისტების მიერ „აქსიომად“ არის მიჩნეული ის ფაქტი, რომ კინომ ნარაციაზე (თხრობაზე) დაყრდნობით დაიწყო განვითარება, იგი სწორედ მაშინ დაიბადა, როცა XX საუკუნის რომანი და მოთხრობა კრიზისს განიცდიდა. მის ფუნქციას წარმოადგენდა, როგორც რომანი, ისტორია; ყოველდღიური ყოფა ან უბრალოდ, ამბების მოთხრობა. იტალიაში კინომ, რომელიც ჯერ კიდევ ახალფეხადგმული



იყო, თავიდანვე მკვეთრად გამოხატა ლიტერატურასთან თავისი კავშირი, ეს იტალიური კინოს ერთგვარი ბედიც იყო, რადგან ახლად შექმნილი ერთიანი სახელმწიფოს² წინაშე მთელი სიმწვავეით დადგა ენის, როგორც ქვეყნის გაერთიანების უპირველესი საშუალების, ნორმების დადგენის პრობლემა. ამ თვალსაზრისით უდიდესი როლი დაეკისრა მხატვრულ ლიტერატურას, თეატრს, კინოს. კინომ, როგორც ყველაზე მასობრივმა და ხელმისაწვდომმა ხელოვნებამ, განსაკუთრებული როლი იტვირთა ლიტერატურასთან ერთად, ერთიანი სახელმწიფო ენის ჩამოყალიბების პროცესში. ეროვნული ენის დახვეწაში ლიტერატურასა და კინოს თავისი წვლილი უნდა შეეტანა, რადგან მრავალგვარ დიალექტზე მოსაუბრე მოსახლეობისათვის ერთიანი სახელმწიფო ენის მიღება გარკვეულ დროსა და ჩვევები სჭირდებოდა, რათა იტალიას თავისი ისტორიული ეროვნული ერთიანობა გაემართლებინა. სანახაობითი კულტურისადმი მრავალსაუკუნოვანმა მიდრეკილებამ და ჩვევებმა ადვილად განაპირობეს იტალიელთა ახალი ხელოვნების, კინოს მიღება და მისი პრიორიტეტი. იტალიური კინო ვერბალური ასპექტით, იტალიური „ლექსიკის კონა“ იყო, რომელსაც დიდაქტიკური ფუნქცია უნდა ეკისრა ეროვნული იტალიური ენის სწავლების თვალსაზრისით,³ ამიტომ ურთიერთობა მწერლებს, ლიტერატორებსა და რეჟისორებს შორის თავიდანვე ნაყოფიერად წარიმართა. თუმცა, ვერ ვიტყვით, რომ ყველა ინტელექტუალი თუ მწერალი დადებითად შეხვდა კინოს, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთ დამოუკიდებელ ფენომენს. ისინი უარყოფითად იყვნენ განწყობილი კინოს მიერ შექმნილი რეალობის მიმართ, რადგან კინო, თავისი რევოლუციური სვლით, აპირებდა მთლიანად შეეცვალა სამყაროს აღქმა, მისადმი დამოკიდებულება. კინო დაინახეს როგორც თეატრი, ოღონდ მექანიზირებული, სადაც „მანქანა“ თავისი მნიშვნელობით და ფუნქციით ადამიანს აღემატებოდა. საზოგადოების ინტელექტუალთა ნაწილი ორად გაიყო: ისინი, ვინც კინოს ლიტერატურის იმიტაციად მიიჩნევდნენ და უარყოფდ-



ნენ მას, როგორც დამოუკიდებელ ფენომენს და ისინი, თავისი ნაწარმოების სულისჩამდგმელად თვით კინოს აღიარებდნენ. ყოველივე ამან ის შედეგი გამოიღო, რომ XX საუკუნის 30-ანი, განსაკუთრებით კი ომისშემდგომი პერიოდის იტალიელ მწერალთა ერთ ჯგუფს კინოს და რადიოს „შვილების“ სახელიც კი მიენიჭა. მათი წერის სტილი ტექნიკური და მექანიკური გახდა, თითქოს კინოკადრების მონაცვლეობას ხედავდი ფურცლებზე: წინადადების მარტივი, სინტაქსური წყობა, ლაკონური ფრაზები, გრძნობის გამომხატველი სიტყვების გაქრობა...

საინტერესოა რით იყო განპირობებული ის უკუქცევითი გავლენა, რომელიც კინომ ვერბალური ასპექტით მოახდინა რომანის ენაზე. კრიტიკოსებისა და მწერლებისათვის შეუმჩნეველი არ დარჩენილა ამ ასპექტის ლიტერატურაზე გავლენა და კალვინო უკვე შენიშვნებით გამოდის: „ჩემთვის, როცა კინო რომანს ჰგავს ზიზღის მომგვრელია და როცა ლიტერატურა კინოს ემსგავსება, ისიც[...]"⁴ კინოს ხმოვანი პარტიტურის (ვგულისხმობ დიალოგს) წინააღმდეგ გამოდიან ისეთი ცნობილი ლიტერატორები, როგორებიც არიან მონტალე, კორადო ალვარო და სხვა. 1961 წელს კალვინო ისევ აღნიშნავს, რომ ის მწერალი, რომელიც ცდილობს კინოს მისდიოს და ისე წეროს, ვერასდროს შექმნის პოეტური ღირებულების მქონე ნაწარმოებს, რადგან ის გარემო, პერსონაჟები, სიტუაციები, რომლებიც კინომ შექმნა, უკვე არ შეიძლება ლიტერატურამ ხელმეორედ გამოიყენოს.⁵ ანუ, ის რასაც პირანდელო აღნიშნავდა თავის ესსეში – „თუ მოლაპარაკე კინო შთანთქავს თეატრს“⁶ (პირანდელო თვლის, რომ კინო მხოლოდ მაშინ შესძლებს ნამდვილი ვიზუალური, ინდივიდუალური ენის შექმნას, თუ ლიტერატურის ბრჭყალებიდან გაინთავისუფლებს თავს), როგორც შემდეგ პრაქტიკამ გვიჩვენა – განხორციელდა.

ჯოისი, იტალიაში ყოფნის დროს (1961), თავის ძმისთვის მიწერილ ბარათში წერს: იტალიური წარმოსახვა ისეთია, როგორც კინემატოგრაფია. „დააკვირდი ჩემი წერის სტილს:



კიბეების სირბილით ავლა, ზარის დარეკვა. „ვინ არის“, „ოთახი“
 „ვინ არის“, „ოთახი“. თავს ზემოთ ძალა არ არის. ოთახი
 მეტად პატარაა ან ძალიან ძვირი. „ნახვამდის“. კიბეებზე დაშ-
 ვება და ისევ ყველაფრის თავიდან დაწყება...“.⁷ ჯოისი თავისი
 კალმით უკვე „ქმნის კინოს“. ამ პატარა ჩანახატშიც ჩანს, რომ
 ჯოისმა უკვე შეძლო გაეკლო ყველა ის სინთეტიკური თუ
 თხრობითი პროცესი, რასაც შემდეგ კინოში მონტაჟი გაა-
 კეთებს. გარდა ამისა, ამ წერილის საშუალებით შეგვიძლია
 აღვწეროთ იტალიის ცხოვრების ფორმა, რომელსაც უკვე და-
 ეტყო ინდუსტრიული განვითარების კვალი. სისწრაფე ადამი-
 ანის ბედის გადაწყვეტაში დიდ როლს თამაშობს. გრძნობების
 „სათქმელად“, ადამიანის სულიერი მდგომარეობის გამოსახა-
 ტად არც დრო რჩება და არც ადგილი, ფურცელზეც კი...
 ინდუსტრიის – ფოტოგრაფიის ლიტერატურაზე გავლენა, რასაც
 იმ ხანად რეალიზმი ეწოდა, ჯერ კიდევ ბალზაკის, ფლობერის,
 ზოლას ნაწარმოებებში აისახა, ხოლო მოგვიანებით იტალიაში
 – ვერგასა და კაპუანას შემოქმედებაშიც იჩინა თავი.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ იტალიური რომანი, საფრანგეთ-
 თან და ინგლისთან შედარებით გვიან დაიბადა მანძონის „დანიშ-
 ნულების“⁸ სახით, რომლის მაგალითს ინგლისში ვალტერ სკოტი
 წარმოადგენდა, და ვერგა, რომელიც უახლოვდება ფრანგულ
 ნატურალიზმს (ემილ ზოლა), იგივე ვერიზმს. იტალიაში რომა-
 ნის გვიანი განვითარება შეიძლება ბურჟუაზიის დაგვიანებულ
 აღმავლობასაც დავაბრალოთ, რაზეც მნიშვნელოვნად იყო დამო-
 კიდებული იმ დროის იტალიური ლიტერატურის განვითარე-
 ბა.⁹ გარდა ამისა XX საუკუნის იტალიური ლიტერატურა
 თავის იმედებს პოეზიაზე უფრო ამყარებს, ვიდრე პროზაზე. აქ
 ჯერ კიდევ იგრძნობა ძველი პოეზიის დიდების გავლენა.

აღსანიშნავია ისიც, რომ იტალიური კინო, სხვა ქვეყნებთ-
 ან შედარებით, გვიან იწყებს განვითარებას. ანუ ის სტრუქ-
 ტურები: პროზა, ნარაცია (თხრობა) და რომანი, რითაც კინო
 საზრდოებს, იტალიაში ახალი ფენომენია. აქვე უნდა აღვნიშ-
 ნოთ, რომ არის დიდი შინაარსობრივი და სტრუქტურული



განსხვავება ზემოთმოყვანილ ტერმინებს შორის. ნარაცია მასში მალური გამომხატველია რომანი, ხოლო პროზა, თავისი წერიითი სტრუქტურით შეიცავს იმას, რასაც ნარაცია ჰქვია. რომანი მიეკუთვნება ნარაციას და მისი წერილობითი სტრუქტურის გამო, იგი მიჩნეულია პროზად. ცნობილია, რომ რუსი ფორმალისტებისთვის ნარაცია, ეს არის ადამიანთა საკომუნიკაციო საშუალება, რომლის მიზანი გადმოცემაა, ხოლო ყველაფერი ეს კი სიტყვებზე დაყრდნობით ხორციელდება, ხოლო, კასოლა გვთავაზობს ერთმანეთისგან განვასხვავოთ გადმოცემა და გამომხატვა.¹⁰ მისი აზრით გადმოცემა მიეკუთვნება ნარაციას, ხოლო ის რასაც კინო აკეთებს – ნარაცია (გადმოცემა) გამოსახულების დამატებით – ეს უკვე გამომხატვაა. და ისევ და ისევ, აქ მოყვანილი ყველა მხატვრული ხერხის საფუძვლად შესაძლებელია ენა მივიჩნიოთ.

იტალიური ენა კი, თავისი ისტორიული პირობების გამო, როგორც ეროვნული ენა, გვიან ჩამოყალიბდა და დაიხვეწა. თავდაპირველად კინოს ვერბალური ასპექტი გაღიზიანებას იწვევდა თავისი დახვეწილი და ბურჟუაზიული ენის გამო, გარდა ამისა, ფაშიზმის ოცწლიანი ბატონობის დროს აკრძალული იყო დიალექტების და ნეოლოგიზმების გამოყენება, ხოლო მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, ნეორეალიზმთან ერთად, იტალიურ კინოში დიალექტების გამოყენების ბუმი დაიწყო, ყველაფერთან ერთად ნეორეალისტების დამსახურება ისიცაა, რომ მათ, პირველად იტალიური კინოს ისტორიაში შექმნეს ლიტერატურისგან დამოუკიდებელი და დაშორებული ფილმები. ნეორეალიზმს ახასიათებდა დოკუმენტურობა, ლირიკული ინტონაცია, ავტობიოგრაფიზმი, მხატვრული მანერის თვალსაზრისით, ნეორეალიზმს არ გააჩნდა ესთეტიკური და იდეური ფუნქცია. ფილმებში წინა პლანზე სოციალური ფაქტორი უფრო იყო წამოწეული, ვიდრე პოლიტიკური, რაც მანამდე არსებული ტრადიციული ფილმებისგან სრულიად განსხვავდება. არჩევანი და საჭიროება იმის, რომ ფილმები გადაეღოთ რეალურ გარემოში,¹¹ თავისებური გავლენა იქონია ნეო-



რეალისტური ფილმის ჩამოყალიბებაში. რეალობა, რომ უფრო ცხადად და ზუსტად ყოფილიყო წარმოდგენილი, მონტაჟს დიდი მნიშვნელობა არ ექცეოდა, მისი ფუნქცია, უბრალოდ, ერთი კადრის მეორესთან დაკავშირება იყო. მაგრამ ნეორეალიზმმა ძალიან აძოწურა თავისი შესაძლებლობები, იქედან გამომდინარე, რომ მრავალგვარი დიალექტების გამოყენება მაყურებელთა უმრავლესობისათვის გაუგებარი იყო. გარდა ამისა, მძიმე სოციალური პირობების აღწერა დამთრგუნველად მოქმედებდა მაყურებელზე. უკეთესი ბედი ეწია „ვარდისფერ ნეორეალიზმს“, რომელიც 50-ანი წლების შემდეგ განვითარდა, უარყო მრავალგვარი დიალექტების გამოყენება და შეძლო ეპოვა ვერბალური ასპექტის თვალსაზრით შუალედური რეგისტრი.¹²

თუმცა აღსანიშნავია ის, რომ იტალიური ეროვნული ენა, დღესაც კი, ვერ ამართლებს თავის ფენომენს, ვერ ჯდება „ეროვნულ ჩარჩოში“ ანუ იტალიური სალიტერატურო და სალაპარაკო ენა ერთმანეთისაგან დაშორებული და გაუცხოებულია. მანძონის მიერ შექმნილი თანამედროვე იტალიური ენა ჯერ კიდევ სრულყოფას მოითხოვს. „იტალიას არ გააჩნია საკუთარი ეროვნული ენა“¹³ – აცხადებს პაზოლინი. იტალიის ყველა მწერლის პირველი პრობლემაა არარსებულ ენაზე წერა. პაზოლინის აზრით, თუ მაინც გვინდა გამოვჩახოთ რაიმე საერთო, დამაკავშირებელი სალაპარაკო და სალიტერატურო ენებს შორის, ეს ენის მიღმა უნდა ვეძიოთ, იმ ისტორიულ ინდივიდში, რომელიც თანადროულად იყენებს ამ ორივე ფენომენს. ასეთ ისტორიულ ფენომენს კი, პაზოლინის აზრით, იტალიის საშუალო ბურჟუაზია წარმოადგენს თავისი ისტორიული და კულტურული განვითარებით: „ასე რომ, მე თუ ვაღიარებ ვიქნებოდი აღმელწერა იტალიური ენა, როგორც ცოცხალი და სინთეტიკური, ვიტყვოდი, რომ საქმე ეხება ისეთ ენას, რომელიც ან არ არსებობს, ან არასრულფასოვნად ეროვნულია და ფარავს ფრაგმენტებით აწყობილ ისტორიულ საზოგადოებრივ სხეულს.“¹⁴

როგორც ცნობილია, სალაპარაკო ენაში დომინირებს „პრაქტიკა“, ხოლო სალიტერატუროში – „ტრადიცია“. იტალიურ



ენაში კი, ეს ორივე ელემენტი ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად არსებობს. იტალიურმა კინომ, განსხვავებით იტალიური ლიტერატურისგან, თავისი არსებობის სარჩულად პრაქტიკა აირჩია, რითიც ის უფრო დაუახლოვდა რეალურ ცხოვრებას და რამაც გარკვეულწილად განაპირობა კიდევ კინოს წარმატება. ყოველივე ამის ამსახველ მრავალრიცხოვან მაგალითებს შორის აქ მხოლოდ ერთს მოვიყვან – ცნობილი თანამედროვე, იტალიელი მწერლის და კრიტიკოსის, პაზოლინის მოსწავლის – ვინჩენცო ჩერამის რომანმა – „პატარა, პატარა ბურჟუა“ (1976) ვერ მოიპოვა ისეთი აღიარება, როგორც რეჟისორ მარიო მონიჩელის მიერ, ამავე რომანის ეკრანიზაციამ (1977) (თუმცა ფილმი ზედმიწევნით იმეორებს რომანში განვითარებულ სიუჟეტს), რომელიც რომანის გამოსვლიდან ერთ წელიწადში გადაიღეს და „დავიდ დი დონატელოს“ პრემიით დაჯილდოვდა. რა იყო ამის მიზეზი? უნდა ვივარაუდოთ, რომ ისევ და ისევ ენა.

ზემოთაღნიშნული რომანის (ფილმის) მოქმედება რომში ვითარდება, მონიჩელის მიერ გადაღებულ კადრებში, პერსონაჟები რომაულ დიალექტზე მეტყველებენ, რაც მათ უფრო აახლოებს რომაულ სინამდვილეს და აცოცხლებს მას. მაშინ როცა ჩერამი, თავისი რომანის ენას, სალიტერატურო ენას აახლოებს და იმავდროულად სინამდვილეს აშორებს. ჩერამის რომანის გმირები, იმ ლინგვისტურ რეგისტრს იყენებენ, რომელიც სინამდვილეში არ შეიძლება ჰქონდეს რომის ჩვეულებრივ სამინისტროს რიგით მოხელეს. თუმცა, ჩერამი დღეს ანდრეა დე კარლოს, ჯანი ჩელატის, ჯულიო მოცის და სხვა თანამედროვე მწერლების მსგავსად, „კინოს შთამომავალ მწერალთა“ შორის მოიხსენიება.

მიჩნეულია, რომ ყოველ საუკუნეს თავისი დამახასიათებელი მსოფლმხედველობა გააჩნია და ამასთანავე ამის გამომხატველია შესაბამისი ენაც. მეოცე საუკუნე გრძნობებისგან დაცლილი საუკუნეა, სადაც მანქანა ადამიანზე დომინირებს. ამ საუკუნის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი, ნაკლები და კონკრეტული სიტყვების გამოყენებაა. კინომ და ლიტერატურამ



ცალ-ცალკე ასახა ყოველივე ეს და გამოიყენა სწორედ ამ საუკუნისთვის გასაგები და მისაღები ენა. ლიტერატურისათვის ძნელია იყო საუკუნოვანი კულტურის და ტრადიციის უარყოფა, კინომ კი, ნათლად დაანახა ლიტერატურას რომ ცხოვრება, არსებული რეალობა სხვა ენას და სხვა სტილს მოითხოვს.

XX საუკუნე განიცდის ზიგმუნდ ფროიდის ძლიერ გავლენას, საზოგადოება დიდ ინტერესს იჩენს ქვეცნობიერისა და ფსიქოანალიზის მიმართ. გონებრივი თანმიმდევრობის ჯაჭვი ირღვევა და მის ადგილს მოგონებების და ქვეცნობიერის არათანმიმდევრული, ნახტომისებური აზროვნება იკავებს. კინოშიც ფაქტიურად იგივე ხდება. ამის მიხედვით წინადადება გონებას თან მისდევს, აზრის გამოხატვა ლაკონური სიტყვებით უფრო მოსახერხებელი ხდება, რაც ცხადია, გონებრივად ნაკლებად დამღლეელია. მარინეტის „ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკური მანიფესტი“ სწორედ ამას ქადაგებდა: სიტყვის ეკონომია, ლაპიდარული აზროვნება, სწრაფვა დასვენებისა და სინთეზისკენ. იგი უგულვებელყოფდა სინტაქსურ და პუნქტუაციურ ნორმებს. ამ თვისების იდეალურ განმხორციელებლად კი, ის კინოს აღიარებს. მარინეტის ამ მოსაზრებას იმეორებს კანუდოც, რომელიც მოგვიანებით დაწერს: „კინო ხელახლა (თავიდან) იმეორებს მწერლობის გამოცდილებას, და უდაოდ ეს არის ახალი უნივერსალური ენა, რომელიც ანახლებს ლიტერატურას.“¹⁵

იმავე პერიოდის – XX საუკუნის დასაწყისში – იტალიურ ლიტერატურაში ცნობილი გახდა ტრიესტელი მწერალი იტალო ზვევო, რომელიც ჯოისის გამგრძელებლად და ანალიტიკური და ფსიქოანალიტიკური მწერლობის წინამორბედად ითვლება. წარმოშობით ებრაელს, რომელმაც განათლება გერმანიაში მიიღო, ხშირად საყვედურობდნენ იტალიურის „კარგად“ არ ცოდნის გამო. ნაწარმოები – „ძენოს ცნობიერება“, რომელმაც ზვევოს მსოფლიო აღიარება მოუპოვა, არაა გადატვირთული რთული სინტაქსური წყობის წინადადებებით. მისი წერის სტილი მარტივია და ლაკონური. მაგრამ მოდით რეალურად შევხედოთ იმ



ფაქტს თუ სად მოღვაწეობს თვით ძენო, სად უწევს მას ხშირად ყოფნა. განა შეიძლება ისეთ ადამიანს – ძენოს,¹⁶ რომელიც ყოველგვარ ზნეობრივ იდეალებს, ნებას მოკლებულია, გულგრილია კეთილისა და ბოროტისადმი, გარშემორტყმულია ისეთი საზოგადოებით, სადაც მხოლოდ ფული ბატონობს, სადაც ცხოვრება ყიდვა-გაყიდვის კანონებზეა აგებული, რომელსაც ემორჩილება ყოველი ადამიანური გრძნობა, ურთიერთობა, სურვილი, იდეალი, შეიძლება ასეთ ადამიანს მდიდარი ლექსიკონი ჰქონდეს, ან რომც ჰქონდეს დასჭირდება კი ის?

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ იტალო ზვევო, როგორც მწერალი, პირველად ჯოისმა აღიარა. ზვევო, ჯოისის ტრიესტში ყოფნის დროს, მასთან დადიოდა ინგლისური ენის გაკვეთილებზე, რამაც ისინი ერთმანეთს ძალიან დაახლოვა.

ამდენად, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეუძლებელია უარვეყოთ კინოს გავლენა ლიტერატურაზე, მიუხედავად იმისა, რომ 60-70-იანი წლების მწერლები გულლიად აღიარებენ კინოკადრების გავლენას თავიანთ შემოქმედებაზე, ყურადსაღებია ის ფაქტიც, რომ ტრადიციული წინადადების დაშლა, რომელშიც რა თქმა უნდა იგულისხმება აზრის გონივრული და ჯაჭვური თანმიმდევრობა, ჯერ კიდევ ფროიდის ფსიქოანალიზით (ცნობიერების ნაკადი) დაიწყო, რამაც ერთგვარი გამოხმაურება ჰპოვა ლიტერატურაში (ჯოისი, ზვევო) და შემდგომ იგი კინოსთან ერთად განვითარდა. იტალიაში, სადაც რომანი, ჯერ კიდევ ახალი ფენომენი იყო, სადაც ეროვნული ენა ჯერ კიდევ დახვეწას მოითხოვდა, კინომ ლიტერატურის გვერდით ეროვნული ენის დახვეწაში დიდი როლი ითამაშა. ინდუსტრიის განვითარებამ მოიტანა ის ლექსიკონი და მორფოლოგია, რომელსაც თანამედროვე ცხოვრება მოითხოვდა. ეს კინოს ლიტერატურაზე ზეგავლენა კი არა, უფრო დაჩქარება იყო იმ პროცესის, რომ სალიტერატურო იტალიური, სალაპარაკო და ყოველდღიურ ენას დაახლოებოდა. იტალიური კინო, მიუხედავად მისი ინდივიდუალური ენის შექმნისა, ჩემი აზრით, ჯერ კიდევ ლიტერატურას ეფუძნება.



1. Thovez, *L'arte di celluloido*, in *L'arco di Ulisse*, Ricciardi, Napoli 1921, p.64. 2. იტალია, როგორც ერთიანი სახელმწიფო, მხოლოდ 1861 წელს გამოცხადდა. 3. ამ პერიოდის იტალიის მოსახლეობის მეხუთედი ვერ ლაპარაკობდა და არ იცოდა იტალიური, ეროვნული ენა. 4. Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, 1998, p. 411. 5. იქვე. 6. Gian Piero Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, 2004, p.136. 7. J. Joyce, *Lettere a c. di G. Melchiori*, Milano, 1974, p.183. 8. ალექსანდრე მანძონი XVIII საუკუნის იტალიელი მწერალი და მოაზროვნე. მის დროინდელ იტალიაში არ არსებობდა ერთიანი ეროვნული ენა, რომლის საშუალებითაც ყველა შეძლებდა კომუნიკაციის დამყარებას, იყო უამრავი დიალექტი, რომელზეც მხოლოდ საკუთარ რეგიონებში ლაპარაკობდნენ. მხოლოდ ლიტერატურა სთავაზობდა ლინგვისტურ ერთიანობას, რომელიც იტალიის მოსახლეობის უმრავლესობისათვის გაუგებარი და მიუღებელი იყო. მანძონიმ თავისი ნაწარმოების – „დანიშნულების“ სახით, სცადა სალაპარაკო ენის დაახლოება ლიტერატურულთან და მისი ლიტერატურაში გამოყენება და არა პირიქით. იგი თვლიდა, რომ ფლორენციული ენა, რომელსაც ფლორენციის განათლებული, იგივე ბურჟუაზიული ფენა იყენებდა, ეროვნული უნდა გამხდარიყო. მანძონი წინააღმდეგი იყო დიალექტების გამოყენებისა და მოითხოვდა ლექსიკონის გამოცემას ფლორენციული ბურჟუაზიის ენის საფუძველზე, რაც იქნებოდა იტალიის ეროვნული ენის საწყისი, რაც მხოლოდ მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში – 1870 წელს განხორციელდა და გამოვიდა ლექსიკონი სათაურით „Novo vocabolario della lingua italiana“ („იტალიური ენის ახალი ლექსიკონი“). მალე ფლორენციული ვრცელდება სკოლებში და მას ბევრი მწერალი იყენებს. ეს ფენომენი ცნობილია როგორც ლინგვისტურ – ლიტერატურული მანძონიზმი (*Manzonismo linguistico – letterario*). 9. იხ.: Giacomo Denenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, 1998. 10. იხ.: Gianfranco Contini, *La letteratura italiana Otto-Novecento*, Milano, 2001. 11. იხ.: Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano (dal 1945 ai giorni nostri)*, 2004. 12. A. c. Ilaria Bonomi, Andrea Masini, Silvia Morgana, *La lingua italiana e I mass media*, Roma, 2005, p.95. 13. Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, 2003, p.5. 14. იქვე. 15. იხ.: *Cinema e letteratura: percorsi di confine (ricerche)*, Venezia, 2002. 16. იხ.: Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, 2004.



THE ITALIAN NOVEL AND THE VERBAL ASPECT OF CINEMA

In the work are presented the reasons of fruitful collaboration of the Italian Literature and the Cinema, preconditioned by the existing historical developments in Italy. The Literature and the Cinema had to contribute in the formation of the united national language of young Italian State. In Italy, where a novel was a new Phenomenon, and the national language was not sophisticated enough, the Cinema with the Literature had an important role, in the perfection process of the Italian language. But after some period the influence of the cinema upon the Literature caused irritation of the Italian intellectuals.

The author mentions an important role of the Neorealists in the Italian Cinema history. They created films that differed from traditional Italian films. The themes of the Neorealists' films were based on everyday life and not on the Literature.

The abovementioned work represents discussions of the following issues on the examples of Joyce (the first who compared the Italian imagination with cinema), Svevo, Cerami and also attitude of Pirandello, Calvino, Pasolini and Montale toward the Cinema.

რეცენზენტები: ნათია ამირეჯიბი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

მაია ჯავახაძე
ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატი,
დოცენტი.



ტელევიზიის დანიშნულება

ამბობენ, რომ ტელევიზია ვირუსია, რომელიც არნახული სისწრაფით ვრცელდება დედამიწაზე. საზოგადოების ერთი ნაწილი საათობით ზის ტელევიზორთან და მონუსხული უყურებს ყველაფერს, რასაც კი უჩვენებენ, მეორე ნაწილი შედარებით ინდიფერენტულადაა განწყობილი, თუმცა „ჯადოსნური ყუთის“ იგნორირება არც მას შეუძლია. ბევრი ფიქრობს, რომ ტელევიზია ისევე საშიშია, როგორც ატომური ბომბი... სინამდვილეში კი ტელევიზია, ისევე როგორც ყოველგვარი გამოგონება, შეიძლება გამოიყენო როგორც აღმშენებლობისათვის, ისე ნგრევისთვის... ყველაფერი ეს იმაზეა დამოკიდებული თუ რა მიზანი აქვს ამა თუ იმ ტელევიზიას, როგორ ესმით მისი დანიშნულება და ვის ხელშია ეს უძლიერესი იარაღი? ტელევიზია ხომ მხოლოდ და მხოლოდ საშუალებაა. ტექნიკური ასპექტით ტელეგადაცემა სამაუწყებლო ცენტრიდან ეთერში გადაცემა ელექტრონული სხივებით, რომელსაც ერთდროულად იღებენ მილიონობით წერტილში. სიგნალს მიაქვს ბგერითი და გამოსახულებითი ინფორმაცია. ტელევიზიის მაგიური ძალა კი ის არის, რომ ამ „ჯადოსნური ყუთის“ ყურებისას თითოეული ადამიანი თვლის, რომ ყველაფერი რაც იქ ხდება, მასთან პერსონალური ურთიერთობის დამყარების მიზნითაა განხორციელებული. ადამიანი უყურებს ტელევიზორს და ივიწყებს, რომ მასთან ერთად მილიონობით სხვა ადამიანიცაა ჩართული ამავე პროცესში და იგი სხვებთან ერთად სხვადასხვანაირი მანიპულირების ობიექტს წარმოადგენს. ამ მოვლენას კარგად გვიხსნის ფრანგი ჟურნალისტი პიერ რონდერი: „ჩვენ გვინდა ავხსნათ ერთი საინტერესო მოვლენა, „მასიფიკაცია“. ეს სიტყვა არ არის ესთეტიური, მაგრამ შესანიშნავად გამოხატავს ამ ცნების შინაარსს. ერთნაირი შთაბეჭდილებები, ერთნაირი აზრები, ერთნაირი შეგრძნებები და ბოლოს ჩამოყალიბდება ერთნაირი შეხედ-



ულებები. მათ სხვადასხვა ფორმით გადასცემენ ტელევიზიით, შთაუნერგავენ მაყურებელს, შემდეგ კი სწორედ ეს შეხედულებები განსაზღვრავენ ადამიანების ქცევას, თუმცა მათ ამის შესახებ წარმოდგენაც კი არა აქვთ.“¹

თანამედროვეობის ერთ-ერთ უდიდეს პრობლემას წარმოადგენს ის, რომ ის ადამიანიც კი, ვინც ცდილობს თავი აარიდოს ამგვარ „მასიფიკაციას“ ბოლოს და ბოლოს მაინც ექცევა ტელევიზიის ტყვეობაში. ადამიანი დიდხანს ვერ ძლებს ინფორმაციის გარეშე, მითუმეტეს დღეს, XXI საუკუნეში, როცა სამყარო თითქოს ერთ წრედ შეიკრა და ჩვენი ცნობისმოყვარეობა ყოველ წამს ელის ახალ-ახალ აღმოჩენებს და შეუცნობელი მოვლენების გაანალიზებას. გაუთავებელი ტერაქტები... ომები... სტიქიური უბედურებები, რელიგიური შეხლა-შემოხლა და სხვა მრავალი ინფორმაცია, კალეიდოსკოპური სიუხვითა და სისწრაფით ენაცვლება ერთმანეთს. ჩნდება უამრავი კითხვა, ბევრი რამ არის გასარკვევი და ასახსნელი. ამ კითხვაზე პასუხის გაცემასა და მოვლენების ანალიზს ცხადია სხვადასხვა დონეზე, ყველაზე სწრაფად და ყველასათვის გასაგებად კვლავ ტელევიზია ანხორციელებს. ამდენად, იგი იოლად იპყრობს მაყურებელს – ყველაზე ერთგულსაც და ყველაზე სკეპტიკურსაც.

ტელევიზია ძალზედ ღრმად შეიჭრა საზოგადოების ცხოვრებაში. იგი გარკვეულწილად წარმართავს კიდევ ჩვენს სურვილებს, პოლიტიკურ ამბიციებს სხვა ქვაყნებისადმი, სხვათა რელიგიისადმი დამოკიდებულებას. თუმცა ისიც უნდა ვთქვათ, რომ იგივე მასმედის, განსაკუთრებით კი ტელევიზიის წყალობით, ჩვენც ვისწავლეთ მმართველ ორგანოზე გავლენის მოპოვების ხერხები და მეთოდები. ცივილიზებულ, თავისუფალ თუ ნაკლებად თავისუფალ ქვეყნებში დიდი ხანია რაც ტელევიზიას პოლიტიკურ პროცესებზე ზეგავლენის მძლავრ იარაღად იყენებენ. მაგალითად, 1965 წელს, დანიაში ამომრჩევლების 15%-მა სწორედ ტელეგადაცემების საშუალებით შეიცვალა თავისი პოლიტიკური შეხედულებები. ჩვენშიც ძალზედ დიდ როლს თამაშობს ტელევიზია. შემთხვევითი არ არის არც ის, რომ



სახელმწიფო გადატრიალებისას და რევოლუციების დროს მეამბოხენი პირველ რიგში სწორედ რადიოსა და ტელევიზიის ხელში ჩაგდებას ცდილობენ, შემდეგ კი სამინისტროებსა და პარლამენტს იმორჩილებენ.

როცა ვაღიარებთ, რომ ტელევიზია უდიდეს ზეგავლენას ახდენს ჩვენზე, ვგულისხმობთ არა მარტო პოლიტიკურ და ეკონომიკურ პროცესებზე მის ზემოქმედების უნარს, არამედ უპირველესად, ალბათ იმას, თუ რა მიმართებაშია იგი ამა თუ იმ ქვეყნის კულტურულ ღირებულებებთან, მისი ხალხის სულიერ წყობასთან და მენტალობასთან.

აქამდე თითქოს უხილავი ტელევიზიის ყოვლისშემძლე იარაღი, რომელსაც ერთდროულად შეუძლია კარგი და ცუდი საქმის კეთება, აქ უკვე მკვეთრად გამოაჩენს თავის სახეს. ადამიანი ყველაზე ძლიერ დარტყმას სწორედ მაშინ გრძნობს, როცა მის სულიერ სამყაროს ეხებიან და დარტყმის კვალიც ყველაზე მეტად აქ რჩება.

ჩვენ იმ რეალობაში ვცხოვრობთ, როცა იმსხვრევა კაცობრიობის მიერ დღემდე მოტანილი ზნეობრივი პრინციპები და იდეალები. ტელეეკრანიდან თანდათან ქრება ხელოვნება, მის ნაცვლად კი გვთავაზობენ დროებით აღმაფრენას, კარგად გაფერადებულ და ლამაზად შეფუთულ სუროგატს, რომელიც ხშირად აკმაყოფილებს კიდევ მომხმარებლური საზოგადოების მოთხოვნებს.

როდესაც პირველად გაჩნდა ტელევიზია, თავისთავად გაჩნდა კითხვა: ხომ არ წაართმევს მაყურებელს ტელევიზია თეატრსა და კინოს? რასაკვირველია, ტელევიზიამ მაყურებლის დიდი ნაწილი მართლაც „წაართვა“ თეატრსა და კინოს, მაგრამ თეატრისა და კინოს პოტენციური მაყურებელი ძნელად თუ შეიცვლის არჩევანს. რადგანაც, როგორც ცნობილია, ამ მოვლენის რამდენიმე მიზეზი არსებობს, ამ სტატიაში მხოლოდ ძირითად მათგანზე შევაჩერებ თქვენს ყურადღებას.

ტელევიზიაში – ტელე-ეკრანის ჩარჩო, სურათის ჩარჩოს მსგავსად ადგენს გამოსახულების საზღვრებს, თეატრში კი



გვაქვს საშუალება ავირჩიოთ სივრცის სწორედ ის ნაწილი, რომელიც გვინტერესებს და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ტელევიზია მოკლებულია „უკუკავშირს“ – წამყვანის, დიქტორის მაყურებელზე უშუალოდ ზემოქმედების უნარს. თეატრალურ ხელოვნებას, ამ უნიკალური თვისების გამო, ალბათ ის ხიბლი აქვს, რის გამოც მას მაყურებელი ყოველთვის ეყოლება. ხოლო რაც შეეხება კინოს, ის როგორც ხელოვნების სახეობა, მასობრივ ცნობიერებაზეა გათვალისწინებული, ტელევიზია კი საზოგადოებრივი აზრისკენაა მიმართული და არა მარტო ასახავს, არამედ აყალიბებს მას.

მთავარი განსხვავება ტელევიზიასა და კინოს შორის მათ განსხვავებულ საზოგადოებრივ ფუნქციებში მდგომარეობს, ტელევიზიისთვის უფრო დამახასიათებელია ჟურნალისტიკის ფუნქციები, კინოსთვის კი ხელოვნების ფუნქციები.

ტელევიზიას თავისი დანიშნულება – მისია აქვს, ამიტომ ის არც კინო-თეატრის დარბაზებს დააცარიელებს და არც ჭეშმარიტ ერთგულ მაყურებელს წაართმევს თეატრსა და კინოს (პირიქით, ზედმიწევნით კარგად გათვლილი რეკლამისა და ანონსირების საშუალებით, მას შეუძლია კარგი დახმარება გაუწიოს მათ).

ცნობილი ფრანგი მწერალი ანდრე მორუა დარწმუნებული იყო, რომ ტელევიზია თავის მისიას შეასრულებდა და ხელოვნების მთავარ პრინციპებს არ უღალატებდა. იგი წერდა: „მოსაზრებები იმის შესახებ, რომ ტელევიზია, რადგან იგი გათვლილია ფართო მაყურებელზე, აუცილებლად გამოიწვევს მხატვრული დონის დაცემას, გაზვიადებულია. თუ ტელევიზიის ხელმძღვანელობა, კომერციული მოსაზრებებით, საეჭვო გემოვნების გადაცემებს დაეყრდნობა, მაშინ ეს ჩვენი მსჯელობის საგანი არ არის, შედეგიც გასაგები იქნება. მაგრამ, თუ ტელევიზია ესწრაფვის საკუთარი ხალხის განათლებას და კულტურის განვითარებას, თავისთავად ცხადია, ასეთი ტელევიზია სულ სხვა ფუნქციისა და დანიშნულების მატარებელი იქნება. ხელოვნება – ამ შემთხვევაში ტელევიზია, უნდა ემსახურობოდეს



ადამიანებს, ის უნდა იყოს მძლავრი წყარო ურთიერთგაგების, ენთუზიაზმის და სიყვარულის.“²

ანდრე მორუა ცამდე მართალი იქნებოდა თუკი მისი მოსაზრება გამართლდებოდა და ტელევიზიის მესვეურები თავდაპირველად საკუთარი ხალხის განათლებასა და კულტურულ განვითარებაზე იზრუნებდნენ. სამწუხაროდ, დრომ სხვაგვარი სურათი დაგვიხატა. კომერციულმა ინტერესებმა გზა გადაუღობეს ჭეშმარიტ ხელოვნებას. კულტურა პოპკულტურამ შეცვალა, სერიალებმა ამოსუნთქვის საშუალება არ მისცეს დიასახლისებს, მოზარდები შოუ წარმოდგენებს მიეჯაჭვნენ, სახუმარო კონცერტებით გაბრუებულმა მაყურებელმა კი დაიჯერა, რომ სიცილს მხოლოდ კარგად მოყოლილი ანეგდოტი იწვევს. ამის უმთავრესი მიზეზი კი ის არის, რომ ჩვენს ქვეყანაში ტელევიზია თავისუფალი დროის შევსებისა და გართობის იაფი საშუალება გახდა. თუმცა აქვე ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ ქვეყანაში საკმაოდ მძიმე სოციალურ – ეკონომიკური პირობებია და საზოგადოების ერთი ნაწილისთვის კინოში, თეატრში, ოპერასა და მსოფლიო ვარსკვლავების კონცერტებზე წასვლა დიდი ფუფუნებაა. ამიტომაც უამრავი ადამიანი ოპერაში, თეატრში, კინოსა თუ ფილარმონიაში წასვლის სანაცვლოდ ტელევიზორთან ატარებს დროს. საკუთარ სახლში, საკუთარ სავარძელში კომფორტულად მოკალათებული, უფასოდ ნახავს იმას, რისი ნახვაც სურს, უფრო სწორად, რასაც სთავაზობენ, თუ არ მოსწონს შემოთავაზებული სანახაობა, სხვა არხზე გადართავს; არჩევანის უფლება არავის წაურთმევია მისთვის, მაგრამ სხვა არხზეც, რომ მსგავსი შოუ დახვდება მაშინ? საქმეც ის არის, რომ ამ გადართვა – გადმორთვაში არხი არ იცვლება.

ევროპისა და ამერიკის ტელემაგნატებმა გამოიყენეს ისეთი კომერციული სფეროები, როგორცაა კულტურა და მეცნიერება, რათა უზადო პროფესიონალების წყალობით ყველაზე საინტერესო და კომერციული თვალსაზრისითაც მომგებიან სატელევიზიო საქმიანობად ექციათ. ამისთვის შეიქმნა პოპულარული შემეცნებითი პროგრამები, სპეციალური გადაცემები



და მთლიანი სატელევიზიო არხები მეცნიერებას, ხელოვნებას, კერძოდ მუსიკის, მხატვრობის და სხვა დარგებში. აი, ასეთ შემთხვევაში აქვს ადამიანს არჩევანის უფლება, სადაც უნდა იმ არხზე გადართავს და მისი გემოვნებაც მარტოოდენ მდარე ხარისხის პოპკულტურის ნიმუშებზე აღარ იქნება ორიენტირებული.

სამწუხაროდ, საქართველოში მაყურებელს ასეთი ფუნქციების საშუალება არა აქვს, რაც დამლუპველად მოქმედებს განსაკუთრებით ახალგაზრდობაზე. დღეს პროფესიულად მომზადებული ჩვეულებრივი გადაცემის ნახვა სანატრელი გახდა, იმიტომ, რომ თითქმის ვერცერთ არხზე ასეთ გადაცემას ვერ იხილავს მაყურებელი.

საქართველოს ტელევიზორცე ძირითადად დაკავებულია საინფორმაციო პროგრამებით, პოლიტიკური თოქ-შოუთი, მდარე გემოვნების სერიალებით და უცხოეთიდან შემოტანილი გადაცემებით. მათი მიზანი შორს მიდის, თუმცა არა მგონია ისინი საქართველოსთვის სიკეთის მომტანი იყოს. ბუნებრივია, ახალგაზრდებს სჭირდებათ გართობა, ტემპი, დაძაბულობა, ტემპერამენტის აფეთქება... მსჯელობა და კამათი: სექსზე, ძალადობაზე, უამრავ ტაბუდადებულ თემებზე, მაგრამ ამ ინტერესების დაკმაყოფილება უნდა ხდებოდეს ქართული ყოფისთვის ნიშანდობლივი თემებისა და პრობლემების გაშუქების ნიადაგზე, ამ ორიგინალური კავშირებით ამოცნობასა და გაანალიზებაზე, რომელიც სასიკეთოდ წაადგება მაღალ, კულტურულ ღირებულებებზე ორიენტირებული ახალგაზრდის აღზრდას. ჩვენ კი მექანიკურად გადმოტანილ, კალკირების გზით შექმნილ ისეთ ტელეპროექტებს გვთავაზობენ, რომლებიც სრულიად არ არის ადაპტირებული ქართულ რეალობასთან და ამიტომ ნაძალადევ, ყურითმოთრეულ კომბინაციებს წარმოადგენენ. ესენია: „ამტანი“, „ჯეობარი“, „მდიდრები და ღარიბები“. ამჯერად „ჯეობარზე“ შევაჩერებ თქვენს ყურადღებას.

ახალი პროექტი ირჩევს ახალგაზრდების ჯგუფს, ისინი ერთად ცხოვრობენ ჩაკეტილ სივრცეში და იბრძვიან პირველ-



ობისთვის! ყველაზე ძლიერი და ჭკვიანი მიიღებს 35 000 ლარს! ძლიერი კი იმ შემთხვევაში გახდება, თუ უღალატებს ზნეობრივ ნორმებს, აჯობებს სხვებს. პროექტში მონაწილე წაგებულებს გარანტირებული აქვთ პოპულარობა, მათ ტელე-ეკრანზე მილიონობით ადამიანი ადევნებს თვალყურს, მათი პროგრეტები იბეჭდება ჟურნალ-გაზეთების ყდაზე. იწერება სტატიები და ისინი ცოტა ხნით გადაიქცევიან მასის ყურადღების ობიექტად, სახედ რომელსაც ცნობენ. ეს „ფსევდოვარსკვლავობა“, არაფრით გამორჩეული ახალგაზრდობისათვის, რომელიც ცხოვრებას ზედაპირულად უყურებს, ძალიან მნიშვნელოვანი წარმატებაა!

მაყურებელი? მაყურებელი უყურებს მოულოდნელობებით აღსავსე, არნახულ შოუს, სადაც ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე თუ როგორ მოერევი სხვას, არაფერზე არ დაიხვევ უკან ოღონდაც ფული მოიგო... თითქმის ყველაფერი გაშიშვლებულია: გრძნობები, ურთიერთობები, შეხედულებები... ისინი მთელი საქართველოს გასაგონად უყვირიან ერთმანეთს: „ცისფერი თუ იყავი აქამდე ვერ მითხარიო?“ როგორი უკომპლექსოები არიან, როგორი თავისუფლები! აი, რეალური შოუ! – ფიქრობენ „ჯეობარის“ აღტკინებული ფანები... ეკრანთან კი სხედან ბავშვები და ამ „რეალთი შოუს“ მეშვეობით ხდება მათი ცნობიერებისა და გემოვნების ფორმირება.

ამჟამად ვასწავლი თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში, ვიცი ჩემი სტუდენტების აზრი, ვხვდები უამრავ ადამიანს, კომუნიკაციის საშუალებებით ვისმენ ათასგვარ მოსაზრებას და დავრწმუნდი, რომ ბევრს არ მოსწონს ეს პროექტი. ვფიქრობ, მაყურებელს იზიდავს სკანდალური, ინტიმური სცენები, თამაშობენ სიტუაციებს, ვითომდა უკომპლექსოები არიან, სინამდვილეში კი ისინი თამაშობენ უკომპლექსოებს, თანაც არადამაჯერებლად, უზნეობას და უხამსობას ნერგავენ და არქმევენ თავისუფლებას! სწორედ ეს არის ავტორების მიზანიც.

ამ შემთხვევაში ტელევიზია დიდი ოსტატობით, განსაკუთრებული ხიბლით ახერხებს თავისი ჭეშმარიტი მიზნის ბურუსში



გახვევას. ეს ხომ „რეალითი შოუა“, გართობა და მეტი არაფერი – თავს იმართლებენ ავტორები, მაგრამ შოუს ზემოქმედება მოზარდებზე შეიძლება ისეთი ძლიერი აღმოჩნდეს, რომ მისი შდეგები ახლა ვერც კი წარმოვიდგინოთ. ეს არის სწორედ ტელევიზიის ის უხილავი ძალა, რომელსაც ამ შემთხვევაში მხოლოდ ცუდის კეთება შეუძლია. იმიტომ, რომ ის ჩვენს სულში არსებულ ზნობრივ პრინციპებს არღვევს, იმიტომ, რომ მიზნის მისაღწევად ყველა ხერხს ამართლებს, იმიტომ, რომ ბოლოს მეგობარიც უნდა გასწირო, რადგან საქმე უკვე ათასობით ლარის მოგებას ეხება... და ჩვენს წინაშე თანამედროვე ახალგაზრდას პორტრეტი, რომელსაც უბიძგეს, რომ ფული ეშოვა არა – ინტელექტით, არა – შრომით, არა – ჯანსაღი შეჯიბრით, არამედ ჩასაფრებელი მტრის ინტუიციით, – როგორმე დაჯახნოს, დაამციროს მეტოქე, გათვალოს მისი სუსტი წერტილები და საქვეყნოდ დაამციროს. ეს ყველაფერი ხდება ჩვენს თვალწინ, სეირს ვუყურებთ მომხრენიც და მოწინააღმდეგენიც. ალტაცებით თუ აღშფოთებით და მაინც ვუყურებთ, რადგან აღარც საზოგადოებას აღარა აქვს ძალა ქმედითი წინააღმდეგობა გაუწიოს ქართული ტელემედის ინტერვენციას და „ჯეობარიც“ თავის საქმეს აკეთებს. ტელევიზიას უხარია ახალი პროექტის გამარჯვება. გალაკტიონისა არ იყოს – „ყველაფერი არის ძლიერ კარგად, ყველაფერი ძლიერ ცუდად არის...“ ერთი საკითხი კი კვლავ ღიად რჩება! ესმის კი „რუსთავი-2“-ის ხელმძღვანელობას წამოჭრილი პრობლემების მნიშვნელობა?

ჯერ კიდევ IV საუკუნეში ანტიკური ხანის პოეტი ჰორაციუსი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ხელოვნების როლს ადამიანის ცხოვრებაში. მისი აზრით: „ხელოვნებამ ან უნდა გაართოს ადამიანი ან სარგებლობა მოუტანოს, ხოლო საერთო მოწონებას კი იმსახურებს ის, ვინც სასარგებლო საამოს შეურიბა და ადამიანი კიდევ გაართო და კიდევ დაარიგა.“³

ამაზე მარტივად და გასაგებად ვერავინ ახსნის ამ შემთხვევაში ტელევიზიის დანიშნულებას, რომელმაც არა მარტო ხელოვნების პროპაგანდის, არამედ საზოგადოებრივი აზრის

დამკვიდრების უფლებაც მოიპოვა.

კვლავ ვუბრუნდები ჩემი სტატიის სათაურს – „რა არის ტელევიზიის დანიშნულება?“

მითი იმის შესახებ, რომ ტელევიზია მხოლოდ კომუნიკაციის საშუალებაა დიდი ხანია დაიძვრა. ტელევიზიას მრავალი ფუნქცია დაეკისრა. ის ავრცელებს ინფორმაციას, მსოფლიოს მოვლენებში არკვევს ადამიანს. ჩვენ შეგვიძლია დაუსწრებლად გავხდეთ მსოფლიო ჩემპიონატების, გრანდიოზული სანახაობების, თოქ-შოუსა და დისკუსიების მონაწილენი. მოვუსმინოთ კლასიკური და ჯაზური მუსიკის საუკეთესო შემსრულებლებს, ამავე დროს ვნახოთ გაუთავებელი ტელე-სერიალები, იაფფასიანი კონცერტები, შოუ-ბიზნესის ყველაზე ბინძური წარმომადგენლები... ყოვლისშემძლეა ტელევიზია თავის თვალისმომჭრელი ეფექტებით, ის ჩვენი ცხოვრების ყოველდღიური თანამგზავრია. გამოვიყენოთ მისი ძალა სასიკეთოდ, „მასიფიკაციის“ მეთოდი იმის საილუსტრაციოდ, რომ ფსიქოლოგიური ზემოქმედება განსაკუთრებით ახალგაზრდებზე, კრისთვის სასარგებლო იყოს და არა დამღუპველი.

განა არ შეიძლება ისევ დაუბრუნდეთ ერის საგანძურს, გავიხსენოთ კლასიკა, დავიწყოთ ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაცია? თუ მაინც და მაინც სერიალები გვინდა ჩვენს ცნობილ ნაწარმოებებზე შექმნილი სერიალი რით იქნება უარესი?

რას გვმატებს სხვა ქვეყნებში გადაღებული პროგრამები, გადაცემები, რომლებიც ხშირად დღეში ორჯერ მეორდება ქართულ არხებზე? იყოს რეალითი შოუ, მხოლოდ ჩვენი, ჩვენს მიერ მოფიქრებული, და არა ევროპის ქვეყნებიდან ნაყიდი და გადმოქართულებული. იდეა მოკვდა საქართველოში თუ სცენარის დამწერი აღარავინ დარჩა? ნუთუ არ შეიძლება თანამედროვე, უახლესი ტექნოლოგიების გამოყენებით, მსოფლიო სტანდარტებს მივუახლოვდეთ?

ტელევიზია თავისთავად არც კარგია და არც ცუდი. დანიშნულებას ჩვენ ვაძლევთ და ჩვენ ვმართავთ. მთავარი კი ის არის, როგორც აღვნიშნეთ, ვის ხელშია ის უხილავი იარაღი,

რომელსაც ნგრევაც ხელეწიფება და შენებაც.

ტელევიზია გაცილებით ახლოს მივიდა რეალობასთან ვიდრე კინო. 2001 წლის 11 სექტემბერი... ეს დღე მილიონობით ადამიანისთვის ნამდვილი შოკი იყო. ტელევიზიამ მაქსიმალურად გვაჩვენა „ტყუპების“ თავზარდამცემი ნგრევა... ეს იყო ფაქტი, რომელმაც მოიცვა მილიონობით ადამიანი. ტელევიზიამ კაცობრიობა დააყენა იმ ფაქტის წინაშე, რომ სამყაროში რაღაც შეიცვალა, რომ დაიწყო გლობალიზაციის სწრაფი პროცესი, რომელსაც მთელი სამყარო ექვემდებარება... რასაკვირველია, გამონაკლისი არც საქართველოა. ჩვენ გვჭირდება ევროკავშირის სტრუქტურებთან დაახლოება, ინტეგრირება, მაგრამ ამ პროცესის დროს აუცილებელია შევინარჩუნოთ ქართული ცნობიერება და მენტალობა. დღესდღეობით საქართველოში უამრავი ქვეყნის ტელეგადაცემების მიღება შეგვიძლია და მაყურებელიც პრაქტიკულად ინტერნაციონალურია, ამიტომ ჩვენ უნდა შევძლოთ და შევინარჩუნოთ ნაციონალური ხასიათი. უპირველეს ყოვლისა, ხელისუფლება უნდა იყოს ღრმად ეროვნული, როგორც ჩვენი ინტერესები, კულტურა, ეკონომიკა, მეცნიერება, განათლება და იდეოლოგია. საზოგადოებრივი ცხოვრება უნდა იყოს ტრადიციებზე, ზნე-ჩვევებზე და კულტურულ ღირებულებებზე გათვლილი. გავიხსენებ ვაჟა-ფშაველას – „ზოგს ჰგონია, რომ ნამდვილი პატრიოტიზმი ეწინააღმდეგება კოსმოპოლიტიზმს, მაგრამ ეს შეცდომაა. ყოველი პატრიოტი კოსმოპოლიტია, ისე როგორც ყოველი გონიერი კოსმოპოლიტი პატრიოტია. რომელი ადამიანიც თავის ერს ემსახურება კეთილგონიერად და ცდილობს თავისი სამშობლო აღამაღლოს გონებრივ, ქონებრივ და ზნეობრივ, ამით ის უმზადებს მთელ კაცობრიობას საუკეთესო წევრებს, საუკეთესო მეგობარს, ხელს უწყობს მთელი კაცობრიობის განვითარებას და კეთილდღეობას.“ ვაჟას ეს მოსაზრება დღესაც აქტუალურია და სწორედ ამიტომ, ახლა როგორც არასდროს, ტელევიზიას უმნიშვნელოვანესი პასუხისმგებლობა და დანიშნულება აქვს ქვეყნის წინაშე, რადგან ის უწყვეტლევ ფუნქციონირებს და ფლობს უამრავ შესაძლებლობებს დადებითად იმოქმედოს საზოგადოების ცნობიერებაზე.



1. Рондьер Пьер, 40 мнений о телевидении, Размышления о телевидении, Москва, 1978, с. 3. 2. Андре Моруа, В зрительном зале-миллионы (Кино, радио, телевидение и традиционные виды искусства) Иностранная литература, 1963, №10. 3. კვინტუს კორაციუს ფლაკური, პოეტური ხელოვნებისათვის, თბილისი, 1981, გვ. 26. 4. ვაჟა-ფშაველა, თხზულებანი კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი, თბილისი, 1987, გვ. 679.

Tinatin Chabukiani

TV's ROLE

TV very cheap means for divert and by complete free time's, so in main case culture and art come with us by TV. But we do not forget, that TV is only means, we give designation or mainly is whose hand would get this weapon.

Mournful Georgian TV space has arrest with foreign, inferior grade's TV – series, cheap concerts and doubt taste's TV-programmes translated by Georgia.

Original are only TV News and some programmes. Our article's purpose is too to find out – is it mainly for Georgian TV's leadership to imitate to America and Europe, isn't it? What kind of role has TV today? Country's ideoligs, culture, scientist, aducation must be foundation on the tradition and custom.

And appear question: does not forget TV's leadershil most important?

We must find out what is our Country's more valuabli, more important?



What does mainly action on the Georgian man's life, on his spirit world? What can change man's life? And how govern TV our being. In XXI century, in speedy process of globalization, Georgia needs approximate to the Euro Union's structure, integration, but it is important to defend national, Georgian sense. Georgian TV must be oriented such as global as national value.

რეცენზენტები:

ზვიად დოლიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

დალი მუმლაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
დოცენტი.



ქართული მოკლემეტრაჟიანი ფილმის მოდიფიკაციები

ქართული მოკლემეტრაჟიანი კინო 60 წლისაა (ათვლას მიხედვით კობახიძის ფილმის „ხმელი წიფელიდან“ ვიწყებ). ამ პერიოდის განმავლობაში მან მრავალწახნაგოვანი მოდიფიკაცია განიცადა.

„ქართული მოკლემეტრაჟიანი ფილმი ჩვენს ეკრანზე 60-იან წლებში გამოჩნდა. ამ პერიოდის ნაწარმოებები კინოს უბადლო ნიმუშებია: კობახიძის „ქორწილი“, „ქოლგა“, „მუსიკოსები“, კოკოჩაშვილის „მიხა“, ხოტივარის „სერენადა“, შენგელაიას „ალავერდობა“, შენგელაიას „მიქელა“, კვიციანიძის „ქვევრი“, იოსელიანის „საპოვნელა“ და „აპრილი“, ბათიაშვილის ნამუშევრები და მრავალი სხვა. მომდევნო წლებში მას მიმართავენ კინოს სულ ახალ-ახალი ოსტატები. ყოველ მათგანს თავისი ხედვა, ოსტატობა, სატკივარი, ნიჭი შემოაქვს.

ქართულ მოკლემეტრაჟიან ფილმთა ტიპოლოგია ძალზე მრავალფეროვანია: კომიკური („ჩირიკი და ჩიკოტელა“, „სერენადა“, „ქვევრი“ და სხვა), ტრაგიკული („ნუცა“, „მიქელა“), დოკუმენტური ხასიათის („ალავერდობა“, „ადგილის დედა“, „აღდგომა“), საყოფაცხოვრებო-ფსიქოლოგიური („ორმო“, „მოსამართლე“), იგავის ფორმის („ბაკურხეველი ხევსური“), თხრობა დუმილით აღსავსე („ბელურების გადაფრენა“, „მამაკაცთა გუნდი“), გროტესკი – სიმბოლო („ქორწილი“, „ქოლგა“, „მუსიკოსები“, „აპრილი“) და სხვა¹. ჩამოთვლილი ფილმების ტიპოლოგია ჟანრულ საფუძველზეა ორიენტირებული. ამ ფილმების თემები ძირითადად ყოფითი, ეთნიკური ხასიათობრივი ან სოციალური ჟღერადობისაა.

კინო მაყურებლის სოციალური დაკვეთის პროდუქტია, რამაც 60-70-ანი და 80-ანი წლების კინოსიუჟეტები (ქვეყნის ისტორიის შესაბამისად) ფსიქოლოგიზაციის დინამიზაციით



გამოკვეთა. თუ 60-ანი წლების ფილმებში ძირითადად ქართული ჟანრობრივი ელემენტები ჭარბობდა (გამონაკლისებიც იყო მაგ.: ოთარ იოსელიანის „აპრილი“), 70-80-ან წლებში კვლავ ეთნიკურ საფუძველზე აგებული უკვე სოციალური თემატიკა წამოიწია წინა პლანზე და ამდენად, ქართული ლირიკული მოკლემეტრაჟიანი ფილმიც (ხშირად ნოველად წოდებული) უკვე დაძაბული კომპოზიციებით გვაწვდიდა საზოგადოებრივ სუნთქვას (მაგ.: თემურ ბაბლუანის „ბელურების გადაფრენა“).

90-ანი წლებისთვის ქართულ მოკლემეტრაჟიან კინოს ერთგვარი მეტამორფოზა დაეტყო და ხალისიანი სიუჟეტები თუ ჟანრობრივი ჩანახატები ფსიქოლოგიურმა თემატიკამ შეცვალა. ლირიკამ უკანა პლანზე დაიხია და ჩვენს წინაშე საკმაოდ დამუხტული ფსიგოლოგიური ჩანახატები (სიუჟეტურად თუ აბსტრაქტულად) ახალი თაობის ძიებებს და სულიერ მდგომარეობას კვლავ მცირე ფორმატის საშუალებით სახონად გვაწვდიდა.

გავიხსენოთ ლევან ზაქარეიშვილის „მამა“, რომელიც ძუნწი და მკვეთრად სახიერი დოკუმენტურობით (საკმაოდ ლაკონურად) მშობლის პრობლემას, თითქოსდა მარტივი სიუჟეტით, ო'ჰენრის ნოველის მსგავსად, მოუხელთავ თხრობაში გვაწვდის. მშობლის ტრაგედია, ოჯახური დისბალანსი – დასაფიქრებელი საკითხი მრავალია. ფილმი კი მოკლემეტრაჟიანია – მისი ფორმა სამნაწილიანია (მამა მატარებელში – სულიერი და საბედისწერო კაზუსი – ფილმის პროლოგი და ეპილოგია) ფილმის ძირითადი ნაწილი კი საოცარი ზომიერებითა და კადრების რიტმული ჯერადობით შეზავებულ მამისა და „შვილის“ შეხვედრას (პარადოქსული გაუგებრობის), ისტორიის დეტალებისა და ფაქტების მოულოდნელი მახვილების ფონზე, მეტად დინამიკურს ხდის.

ლევან ზაქარეიშვილის „მამა“ თაობების ურთიერთობის დრამატული მოწოდებაა, რომელიც მოგვიანებით სრულმეტრაჟიანი კინოს თემატიკაშიც განვითარდა (მაგ.: ბაბლუანის „უძინართა მზე“, ცაბაძის „ლაქა“ და ა.შ.). თაობების პრობლემატიკა



ქართულ კინემატოგრაფში ისტორიულ-სოციალურ თემაზე აღმოცენდა თენგიზ აბულაძის „მონანიებაში“, შემდეგ კი მკვეთრი დინამიზმით რეზო ესაძის ფილმში „ჭერი“ აჟღერდა. „ჭერის“ ხმოვანი რიგი – სროლა, ჩხუბი, გაუთავებელი უაზრო ლაპარაკი, გროტესკული დიალოგები და ფონური კლასიკური მუსიკა – ფილმის ხედვითი სტრუქტურა, მუდმივი წაფენების ხარჯზე ვითარდება, სადაც ზოგიერთი დეტალი მკაფიოდ იკვეთება, დროებით ჩერდება და მსხვილდება. მოძრაობა ვერტიკალური მზერით პროცესის სხვადასხვა რაკურსს გამოჰყოფს, რაც დროდადრო მოულოდნელად რეალური კადრებით თითქოს და ძირითად პრობლემებს უსვამს ხაზს. ასეთია, მაგალითად, ჭერის შეღებვის ეპიზოდი დაღლილი ახალგაზრდის მიერ, რასაც საკუთარ განცდებში ჩაღრმავებული ასაკოვანი მშობლები არ აქცევენ ყურადღებას. ეს კი, თავის მხრივ, იწვევს შვილის ტკივილით აღსავსე პროტესტს. რეჟისორი პერმანენტულად გვაჩვენებს ოჯახს, სადაც ინვალიდი კაცი ხან მთავრობისგან გამოგზავნილ ძღვენს იღებს, ხან სტუმრებთან ურთიერთობს, ხან კი ცოლის პროტესტს ისმენს. მისი შვილი კი ამ ოჯახში ადგილს ვერ პოულობს და სროლით მოცულ ქუჩაში დარბის“.²

ეს ფილმი საავტორო კინოს რიგს (ისევე როგორც თენგიზ აბულაძის „მონანიება“) მიეკუთვნება. მისი იმპროვიზაციული ფორმა მრავალი მოკლემეტრაჟიანი სოუჟეტებისგან შედგება, რომელთა დაკავშირება ჩვენი ქვეყნის ისტორიის ათი წლის (1993-2003) ქაოსმა განაპირობა. ფილმში შემავალი მოკლემეტრაჟიანი კომპოზიციების ნუსხა მრავალგვარია: ყოფითი, სოციალური, მისტიკური, აბსტრაქტული და ა.შ. მათი მონტაჟი კი მისტიკური წარმოსახვითი სიმბოლოებით ხორციელდება.

რეზო ესაძე „ჭერზე“ 10 წელი მუშაობდა. იგივე პერიოდში ლევან ზაქარეიშვილიც „თბილისი, თბილისს“ იღებდა. ეს ფილმიც საავტორო ფილმის ნიმუშია, აქაც სოციალურ ისტორიულ დოკუმენტალიზმზე მოწოდებული სხვადასხვა სრულმეტრაჟიანი კომპოზიციების პროცესუალობის მოწოდებაა. მათი თემატიკაც მრავალმხრივია: გაჭირვება, უგულობა, გაუგებრობა,



იზმმა და ლირიკამ თავი უხვად მოიყარა. ეს ყოველივე კი, საკმაოდ დრამატულად, დეპრესიაში შეფუთა და ჩვენს წინაშე ქართული მოკლემეტრაჟიანი კინოს ყველა მონაპოვარი პარადოქსულად სამი, განსხვავებული ფილმისა და ავტორთა ნამუშევრებში გადაიხლართა.

წერილის დასასრულს კი აღვნიშნავ, რომ იგივე თემატიკა დღეს მრავალ ახალგაზრდა რეჟისორთა ფილმებში გადანაწილდა, გამოიკვეთა. ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ რომ თუ 60-70-ანი წლების განმავლობაში მოკლემეტრაჟიანი კინო ინდივიდუალური სტრუქტურული მიგნებებით ჩამოყალიბდა, შემდგომ პერიოდში მან უფრო ფსიქოლოგიური მოდიფიკაციები დროის ადექვატური აღქმით მოგვაწოდა. დღეს ეს მხატვრული კინო დოკუმენტურ ღირებულებასაც წარმოადგენს.

1. ელისაბედ ერისთავი, ფილმის ხმოვან-ხედვითი სტრუქტურა, თბილისი, 2005, გვ. 98-99.
2. იქვე, გვ. 34-35.
3. იქვე, გვ. 139.

Natia Xorbaladze

MODIFICATION OF THE GEORGIAN SHORT FILMS

This article explores classic traditions of the Georgian short part films, which age to-day is 60 years. There are putting out short part films' characteristic properties. There are examining Georgian films themes and guide of the eternally. In this article there are giving not only Georgian short part films process study, but there are examining their themes widened tendency. All questions, which are study in this article are



oriented on factory materials of the to-day's cinematography. Our country's "film-history"(1993-2003) or full part films' thematic list and structure have take mainly place in this article. There sharply different cinema-artist creative result because of made films longer, taking same tendency. This films are appealing with mix of the short part compositions. There are performing their montage such as structural examine of the little forms. There are making parallels and in very different models tie up same tendency with the country's history by logically. There are studying Melitauri's, Zakareishvili's and Esadze's films. In young cinematographers creations there take mainly place social thematics, which take one of the important tendency in to-days' cinematography.

რეცენზენტები:

ელისაბედ ერისთავი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

ზვიად დოლიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

თეატრმცოდნეობითი კიეზანი -----	4
მარია მ იაშვილი	
პოსტდრამატული თეატრის ცნების საკითხისათვის -----	5
მანანა მახაბელი	
ანტონენ არტოს „სისასტიკის თეატრის“ მაყურებელზე ზემოქმედების ფსიქიკური საფუძვლები -----	15
თამარ წულუკიძე	
სცენის რეფორმატორთა როლი ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურის ფორმირებაში -----	21
 კინომცოდნეობითი კიეზანი -----	36
ნინო არჩვაძე	
კინოინდუსტრიის დაფინანსება (ფრანგული მოდელი) -----	37
ნელი გერმესაშვილი	
50-ანი წლების ქართული კინოკომედია -----	47
ლია კალანდარიშვილი	
„დამაჯერებლობა“ და კლასიკური თხრობის მეტამორფოზა -----	56
ვასტანბ კუნცევ-ბაბაშვილი	
ომისშემდგომი აღორძინების პერიოდის (1945-1950) გერმანული კინო და ქართული თანამედროვე კინოხელოვნება -----	75
ნათია მებრელიშვილი	
ტარკოვსკი და არსებობის ფილოსოფიის იდეა -----	84
მაკა ნიკვაშვილი	
50-ანი წლების ამერიკული კინოს ძირითადი ტენდენციები --	97
ნინო სულაძე	
ფრანსუა ტრიუფო და ახალი ტალღა (ბიოგრაფიული მოტივები ტრიუფოს შემოქმედების პირველ ეტაპზე) -----	107

ქეთევან ღონღაძე

სიცილიური მაფია ამერიკულ კაპიტალისტურ სამყაროში
(ფრენსის ფორდ კოპოლას „ნათლიმამას“ მიხედვით) ----- 118

მარიეტა ჩიხლაძე

იტალიური რომანი და კინოს ვერბალური ასპექტი ----- 126

თინათინ ჭაბუკიანი

ტელევიზიის დანიშნულება ----- 137

ნათია ხორბალაძე

ქართული მოკლემეტრაჟიანი ფილმის მოდიფიკაციები ----- 149





კომპიუტერული უზრუნველყოფა
ლაშა ჩხენკელისა



დაიბეჭდა შ.პ.ს. „ენა და კულტურა“-ს სტამბაში
0162, თბილისი, ქ. ჩოლოყაშვილის გამზ., 45

3/16

ISSN 1512-2077