



სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №1 (30), 2007  
**Research in cultural studies Nr1(30), 2007**

769  
2007

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი  
**Sh. Rustaveli State university of Theatre and Film**



შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
უნივერსიტეტი

Sh. Rustaveli State University  
of Theatre and Film

სახელოვნებო მეცნიერებათა კიებანი  
№1 (30), 2007

RESEARCH IN CULTURAL STUDIES  
№1(30), 2007



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი – 2007



UDC(უაკ) 7(051.2)  
ს-364

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №1 (30), 2007

სამეცნიერო საბჭო

ვასილ კიკნაძე  
ლელა ოჩიაური  
ირინე აბესაძე

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

ლიტერატურული  
რედაქტორი

მარიამ იაშვილი

კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება  
თეატრისა და კინოხელოვნების  
საერთაშორისო ინსტიტუტებს.

ტექნიკური რედაქტორები  
ლავა ჩხარტიშვილი  
ნერონ აბულაძე

გარეკანის დიზაინერი  
ლევან ღაღიაძე

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და  
ცნობებისათვის მოგვმართეთ:  
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის  
გამზირი №40, შოთა რუსთაველის  
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი,  
II კორპუსი

დამკავალონებელი

ლავა ჩხენკელი

ტელ/ფაქსი: 995 32 936408  
E-Mail: kentavri\_t@yahoo.com  
Web: www.tafu.edu.ge



თეატრი

მანია გოშაძე სფინქსის „ტესტის“ ხახაში  
(ვარიაციები მითოსურ მოტივებზე) ----- 8

მანია კიკნაძე იავური ტყავის თოჯინების თეატრი  
(ვაიანგ პურვო) ----- 13

გულიკო მამულაშვილი „დარვიშთა ბრუნვა“ –  
ძველი სპარსული თეატრი ----- 20

მანანა მაჩაბელი პარალელები სათეატრო ხელოვნებაში,  
ფსიქოანალიტიკურ და პიროვნების ფსიქოლოგიაში ----- 27

დავით სოლომნიშვილი ლადო მესხიშვილი ქართულ  
ესტრადაზე (დაბადებიდან 150 წლისთავისათვის) ----- 33

მკა ცხადაძე გრიგოლ რობაქიძის ფანტასმაგორია  
(„მალშტრემის“ პირველყოფილი ცივილიზაცია და  
მითიური სამყაროს ნიუანსები) ----- 38

25/66

კინო

დავით გუჯაბიძე ახლო ხედი სატელევიზიო  
ფილმ-სპექტაკლში ----- 49

თამთა თურმანიძე ესპანური კინო დიქტატურის წლებში -- 56

კაატა იაკაშვილი ქართული კინო და  
„საქართველოს საკითხი“ ----- 63

ლია კალანდარიშვილი ტიპიური „შტიფტიკი“  
და ტრაქტორი – სოცრეალიზმის დასაწყისი ----- 67

ნათია კოკალეიშვილი ეროვნული ხასიათის  
ნიშნები ქართული კინოს 20-ან წლებში ----- 72

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



ეთერ ოკუჯავა კიდევ ერთი ასპექტი ხელოვნებაში დროის განმარტებისათვის -----	76
ოლიკო ჟღენტი მოდერნიზმის საკითხისათვის 20-ანი წლების ქართულ კინოში (ივანე პერესტიანის ფილმი „სურამის ციხე“) -----	83
ნათო ცჰვიტინიძე ფილმები დიდებისთვისაც და პატარებისთვისაც -----	96
<b><u>მედიახელოვნება</u></b>	
მანანა ლეკბორაშვილი ქართული ტელევიზია და ჰიპერრეალობა -----	104
<b><u>ხელოვნების ფილოსოფია</u></b>	
ლალი ცერცვაძე სიმბოლოს მნიშვნელობა კარლ გუსტავ იუნგის მსოფლმხედველობაში -----	124
<b><u>სახვითი ხელოვნება</u></b>	
ირმა დოლიძე სათეატრო არქიტექტურის ისტორიისთვის შუა საუკუნეების ევროპაში -----	133
<b><u>კულტურის მენეჯმენტი</u></b>	
ნინო არჩვაძე კინოთეატრისა და გაქირავების სისტემათა ზოგადი დახასიათება -----	140
იური მღებრიშვილი პროექტის შექმნის ძირითადი პრინციპები -----	143
<b><u>კულტურული მემკვიდრეობა</u></b>	
ირინე აბესაძე ხელოვნების ეკოლოგია და საქართველოს კროსკულტურული სივრცის პარადიგმა -----	150
ირა დემეტრაძე დისკურსი და ყოველდღიურის სფერო -----	159



---



---

## CONTENTS

### **THEATRE**

Maia Goshadze IN THE SPHINX GORGE -----	167
Maia Kiknadze “YAVA LEATHER THEATRE” (Wajang Purwa) -----	168
Guliko Mamulashvili ROTATION OF DERVISHES – OLD PERSIAN THEATRE -----	169
Manana Machabeli PARALLELS IN THEATRE ARTS, PSYCHOANALYTICAL AND PERSON’S PSYCHOLOGY -----	170
David Solomnishvili LADO MESKISHVILI ON THE GEORGIAN STAGE -----	171
Eka Tskhadadze GRIGOL ROBAKIDZE PHANTASMAGORIA “MAELSTROM’S” MYTHOLOGICAL WORLD OF THE ORIGINAL CIVILI- ZATION AND MEANNESS -----	172

### **CINEMA**

Davit Gujabidze THE CLOSE UP IN FILM-PERFORMANCES -----	173
Tamta turmanidze SPANISH FILM IN THE DICTATORSHIP YEARS ---	174
Paata Iakashvili GEORGIAN FILM AND GEORGIAN’S QUESTION ---	175
Lia Kalandarishvili THE TYPICAL “STYPTIC” AND “TRACTOR” IN THE BEGINNING OF THE SOCIAL-REALISM -----	176
Natia kopaleishvili FOR QUESTION OF THE FILM ACTORS MASTERY (Georgian Films’ Origin) -----	177
Eter Okudjava AGAIN AN ASPECT FOR EXPLANATION OF THE ART TIME -----	178
Oliko Jgenti FOR QUESTION OF MODERNIZM IN THE GEORGIAN FILM OF 20 <sup>TH</sup> YEARS -----	179
Nato Tskvitinidze “HOUSE FILM”- OR FILMS ON THE CHILDREN FOR ELDERS AND FOR CHILDHOOD -----	180

### **MEDIAART**

Manana Lekborashvili GEORGIAN TELEVISION AND HYPERREALISM -----	182
--	-----

---



---





---

---

**ART PHILOSOPHY**

Lali Tsertsvadze MEANING OF THE SYMBOL IN THE K. G. JUNG'S TEACHING -----	183
--	-----

**ART**

Irma Dolidze FROM+ THE HISTORY OF EUROPEAN THEATRE ARCHITECTURE -----	184
--	-----

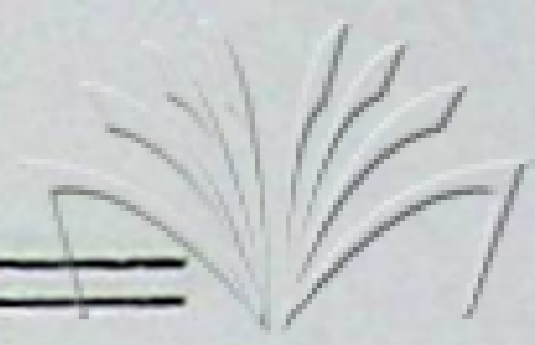
**KULTURMANEGMENT**

Nino Archvadze GENERAL CHARACTER OF THE FILM-THEATRE AND LET'S SYSTEM -----	185
Juri Mgebrishvili THE BASIC PRINCIPLES OF PROJECT REALIZATION -----	186

**CULTURAL STUDY**

Irine Abesadze ECOLOGY OF ART AND THE PARADIGM OF GEORGIAN CROSS-CULTURAL SPACE -----	187
Ira Demetradze DISCOURSE AND THE EVERYDAY REALM -----	188

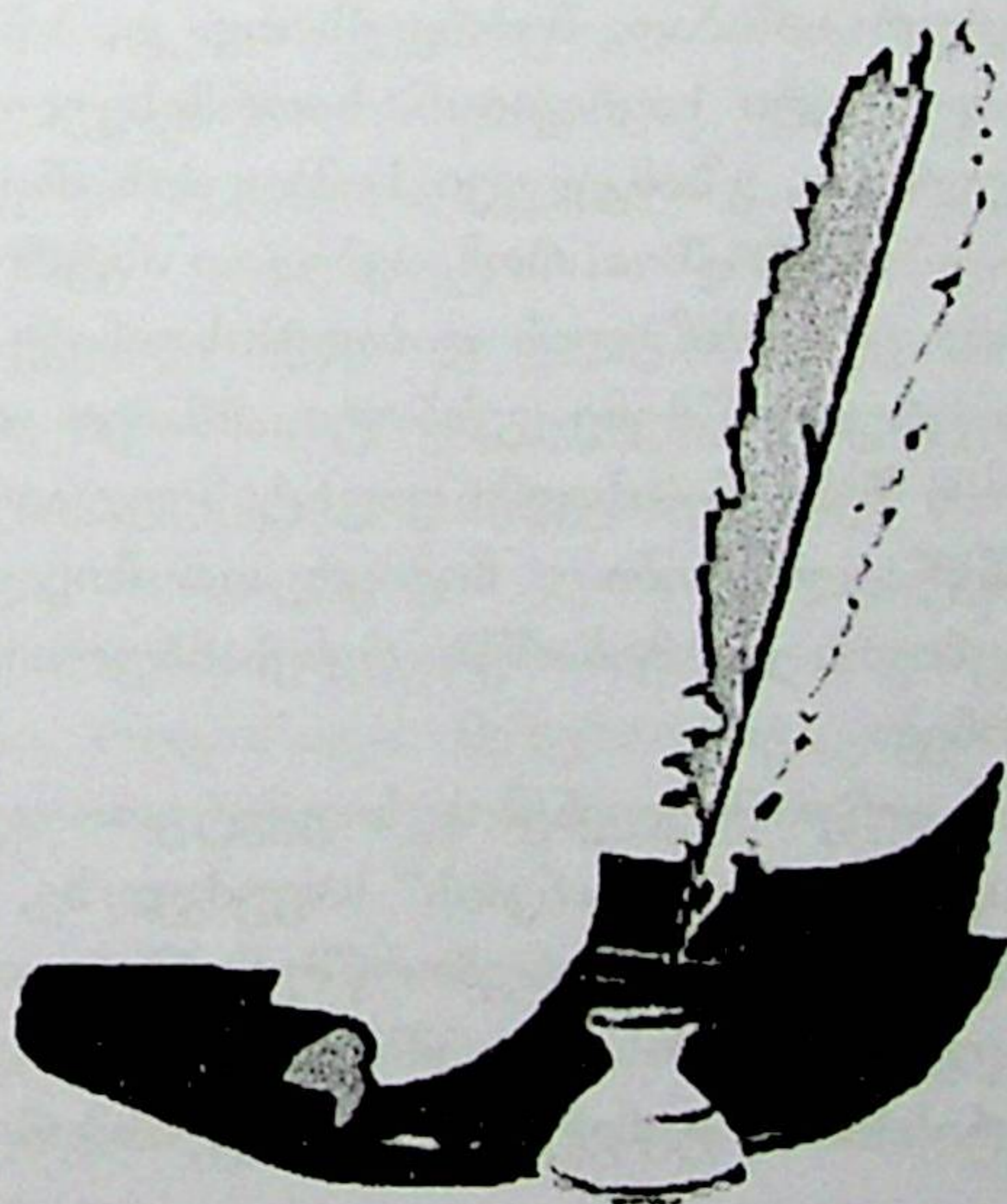




---

---

# ՊԱՍՏԻՐՈ





## სვინქსის „ტიმსტის“ ხახაში (ვარიაციები მითოსურ მოტივებზე)

საკუთარი პირმშობის მშთანთქავი ავტორიტარიზმი რთულად შესაცნობი სახით წარმოჩინდება კალდერონის დრამაში „ცხოვრება სიზმარია“. ლაიოსის მსგავსად, მეფე ბასილიო საშიში პირმშოს დაბადების შესახებ ავბედით წინასწარმეტყველებას შეიტყობს და ირწმუნებს კიდეც. ამჯერად მომავლის მაცნის როლი აპოლონის მისნის ნაცვლად ვარსკვლავებს ერგოთ. სწორედ ვარსკვლავები „ამცნობენ“ ასტროლოგიით გატაცებულ პოლონეთის მეფე ბასილიოს, მომავალი უფლისწულის სახით, ოჯახისა და ქვეყნის დამაქცევარი მტარვალის დაბადების შესახებ. დაბადებისთანავე უფლისწულის სამუდამო პატიმრობისთვის გამწირავად, მისი არა საშიშ მეტოქედ, არამედ ქვეყნის დამაქცევარ მტარვალად მიმჩნევი მამაბატონი იქცევა; არა შეუზღუდავი თვითნებობისკენ მსწრაფი, არამედ ქვეყნისა და ხალხის ინტერესებზე მზრუნავი მმართველი გვევლინება.

თუკი ეპიკასტებზე მითში მოვლენების განვითარების სიუჟეტურ საბაბად წყევლის ძალა იქცევა, კალდერონისეულ დრამაში ზეცის განჩინებად მიჩნეული ბედისწერის როლი ასტროლოგიურ პროგნოზს ეფუძნება. ასტროლოგია, ერთი მხრივ, მოვლენების განვითარების სიუჟეტურ საბაბად, მეორე მხრივ კი, სწორედ ზედაპირზე „მოლივლივე“ სიუჟეტური სივრცედან, სიღრმისეული საზრისისკენ გზამკვლევი ვარსკვლავის, გზამკვლევი სიმბოლოს მნიშვნელობას იძენს.

პარადოქსია, რომ, ავბედით ასტროლოგიურ პროგნოზზე დაყრდნობით, უფლისწულის დაბადებისთანავე დამატუსაღებლად არა უმეცარი და ცრუმორწმუნე დესპოტი, არამედ ყოვლისმომცველი და ყოვლისმწვდომი შემეცნებისადმი ფაუსტისეულად მსწრაფი, თავისი მრავალმხრივი განსწავლულობა – ნიჭიერებით მთელ მსოფლიოში სახელგანთქმული მეცნიერი და მონარქი, რენესანსული ეპოქის ნამდვილი პირმშო გვევლინება.

თუკი მოვლენების სიუჟეტური თვალთახედვით აღქმისას, ვარსკვლავების „შეტყობინების“ საფუძველზე, ადამიანის ბუნების პროგნოზირება ირაციონალური ცრუმორწმუნეობის გამოვლენად აღიქმება, კალდერონისეული დრამის სიღრმისეული საზრისის კონტექსტში სრულიად საპირისპირო ტენდენციის, ყოვლისმომცველი და ყოვლისშთანთქმელი



რაციონალიზმის სიმბოლურ გამოხატველად იქცევა (და არა მხოლოდ ასტროლოგიის, იმხანად ზუსტ მეცნიერებად მიჩნევის გამო).

ცხადია, შემთხვევითი არ არის, რომ კალდერონისეული გმირი ასტროლოგიით თავის გატაცებას მათემატიკისადმი მისსავე სწრაფვას უკავშირებს. რწმენას ასტროლოგიაში მეცნიერული გონის, აზროვნების, შემეცნების, ცოდნის ფეტიშიზაციის ერთიან კონტექსტში მოიხსენიებს:

„ყველაზე მეტად ერთი მიტაცებს,  
შორსგამხედვარი მათემატიკა,  
მისი წყალობით დავსტყუე დრო-ჟამს,  
წარვსტაცე დიად მარადისობას  
ყველა უფლება, დანიშნულება,  
ეს არის ჩემი მეცნიერება.  
უბერებელი სიბრძნე ცხოვრების  
აქ ამ აღმასის წიგნის ფურცლებზე,  
ამ ვარსკვლავეთის ცისფერ დავთრებში  
ოქროს ხაზებით ამოტვიფრულა  
კაცის ბედ-იღბლის საფეხურები.  
მარტო ცამ უწყის ჩვენი წილხვედრი  
სიკეთე ანდა უბედურება,  
მე მათ ვკითხულობ ელვის სისწრაფით“<sup>1</sup>

ყოვლისმომცველად და ყოვლისმწვდომად მიჩნეული მეცნიერული გონი მეფე ბასილიოსთვის ჭეშმარიტების უკანასკნელ ინსტანციად, ცხოვრების გეზის წარმმართველ უზენაეს ორიენტირად, უმეცრების წყვდიადში მანათობელ, გზამკვლევ ვარსკვლავად ქცეულა.

მეცნიერული რაციონალიზმის აბსოლუტიზმი არსობრივად ყოველთვის მოვლენების მიზეზ-შედეგობრივი ყოვლისმომცველობის ლოგიკით საზრდობს, რომლის თანახმადაც, ყოველივე გარკვეული მიზეზის შედეგსა და ამავედროულად გარკვეული შედეგის მიზეზს წარმოადგენს. მიზეზ-შედეგობრივი გაპირობებულობის ლოგიკურ ჯაჭვში მიზეზი ყოველთვის შედეგის წინმსწრები, მისი განმსაზღვრელ-მშობადი წინაპირობაა. როგორიცაა მიზეზი, როგორიცაა მიზეზობრივად განმაპირობებელი გარემომცველი რეალობა, ისეთივეა მისი ზემოქმედების პირმშო – შედეგიც.

რაციონალური წესრიგის ყოვლისმომცველობის იდეა თავისთავად გულისხმობს იმას, რომ სამყარო და ამ სამყაროში ყოველივე არსებული, მათ შორის ცხადია ადამიანიც, მუდმივ მოქმედ მიზეზთა მარადიულ





პირმშო-ნაყოფს წარმოადგენს. რაციონალიზმის აბსოლუტიზმი, თავისთავად გამორიცხავს საკუთარ თავშივე საკუთარი არსის განმსაზღვრელ საფუძვლებს – მიზეზის, მიზნისა და საზრისის მომცველი მოვლენების არსებობასა და ამ თვალსაზრისით – „უმიზეზო“, „თვითმიზნური“, თვითშობადი და თვითკმარი მოვლენების სფეროს. თავისთავად გამორიცხავს გარედან მიზეზობრივად ჩაუსახავ-განუსაზღვრელ თვითგაპირო ბებულობის შესაძლებლობას, გარემომცველ რეალობაში ყოველგვარ წინმსწრებ წინაპირობათა გარეშე საკუთარი არსისგანვე თვითშობადობის შესაძლებლობას.

მეცნიერულ-პრაგმატული რაციონალიზმი, გონი თუ ცოდნა ემპირიული სინამდვილისა და ამ სინამდვილის პირმშო მოვლენების არსისა და არსებობის წესის, მართლაც, ადექვატურად გამომხატველია, რომელიც იმ თვალხილული, შესმენადი, აწომვად-გამზომვადი, შესაბამისად კი ლოგიკურად შემეცნებად-პროგნოზირებადი მოვლენების ადექვატურად გამომხატველია, სადაც ყოვლისმომცველი მიზეზ-შედეგობრივი გაპირობებულობა მოქმედებს. ისეთივე გარდაუვალი გაპირობებულობა მოქმედებს, როგორც წელიწადის დროთა თუ ადამიანის ცხოვრების ასაკობრივი ციკლების თანმიმდევრული მონაცვლეობაა, ისეთივე უალტერნატივო და პროგნოზირებადი კანონზომიერების გამომხატველი, როგორიც ადულებისას წყლის ორთქლად, გაყინვისას კი ყინულად ქცევის კანონზომიერებაა.

მეცნიერული გონის აბსოლუტიზაცია მხოლოდ მისი შესატყვისი ლოგიკით არსებობის წესს აღიარებს. მოლიერიისეული დონ ჟუანის თქმისა არ იყოს, მხოლოდ ორჯერ ორის ჯამის უცვლელობის სწამს. მხოლოდ იმ ფაქტობრივი, იმ თვალსაჩინო რეალობის სწამს, რომლის აღიარებაც საღი აზრის პრეროგატივას უფრო წარმოადგენს და რომლის სწორედ სიცხადე, რწმენის საჭიროებას გამორიცხავს.

მისთვის გზამკვლევ ვარსკვლავად ქცეული – მეცნიერული გონის გამაფეტიშებელი ბასილიოს მსგავსად, დოსტოევსკისეული ივანე კარამაზოვიც, მხოლოდ „ეკლიდესეული გეომეტრიის“ პრეროგატივებს ცნობს. მხოლოდ ემპირიულ-ფაქტობრივი, მიზეზ-შედეგობრივი „წარმომავლობის“ მოტივებსა თუ ჭეშმარიტებებს სჯერდება. ცხადია, არა შემთხვევით, ჟურნალისტიკის დარგში მოღვაწე ივანეც, სწორედ ფაქტობრივად გამოვლენილ-დადასტურებული, ლოგიკურად შეცნობად-ახსნადი სინამდვილის უფლებამოსილებას აღიარებს.

ბასილიოს მსგავსად, უსასრულო კოსმოსის მათემატიკური აღრიცხვით, გალაქტიკისა და ვარსკვლავების კვლევით გატაცებული თომას



მანისეული ფაუსტუსი, კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნიც უზენაეს ჭეშმარიტებად მათემატიკას მიიჩნევს – ღვთიურ ჰარმონიას ყოვლისმომცველი ურთიერთგაპირობებულობის გამომხატველ წესრიგად, ადამიანს მეცნიერული „სუპერ-გონის“ ხატისამებრ შექმნილ, ზეციური მექანიკის პირმშოდ, გარემომცველ სამყაროს კი მისი არსებისა და არსებობის განმსაზღვრელ ერთადერთ რეალობად. ბუნებრივია, რომ მეცნიერება ადრიანისთვის არა მხოლოდ უსასრულო კოსმოსის შეცნობის, არამედ ადამიანის ცხოვრების საზრისის განმსაზღვრელ უნივერსალურ საშუალებად ქცეულა.

საგულისხმოა, რომ თომას მანის რომანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ გმირმა, კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნმა, თავისი მუსიკალური ინსტრუმენტის, პიანინოს, თავზე, არსებითად კი სწორედ შემოქმედებითი სტიქიის ზემდგომ საფეხურზე ყოვლისმომცველი „ლოგიკური“ წესრიგის გამომხატველი არითმეტიკული სქემა მოათავსა – თექვსმეტველად დაყოფილი კვადრატი, რომლის რიცხვთა ნებისმიერი კომბინაციით გადახაცვლებისას – ზევიდან ქვევით, გადაჯვარედინებულად თუ დიაგონალურად მოთავსებით, შესაკრებთა ჯამი უცვლელი რჩება. უზენაეს სიბრძნედ მათემატიკის, უზენაეს ინსტანციად კი ინტელექტის მიმჩნევი ადრიანისთვის თავისებურ ხატად სწორედ შესაკრებთა ჯამის უცვლელობის, ემპირიული სინამდვილის წარმართველ კანონთა უნივერსალობის გამომხატველი არითმეტიკული სქემა იქცა.

ადამიანის არსებისა და არსებობის, შინაგანი „სინამდვილისა“ და გარემომცველი კოსმოსის წარმართველ კანონთა იდენტურობის იდეა კი სავსებით ბუნებრივად ბადებს ადრიან ლევერკიუნში ეჭვს იმის თაობაზე, რომ ზეციური მექანიკის პირმშო, მთელი თავისი ჰუმანისტური პათოსითა და შემოქმედებითობით სხვა არაფერია, თუ არა რომელიმე მნათობის ნაყოფიერი გზის პროდუქტი.

მზის სხივს მოწყვეტილ გამოქვაბულში დაბადებიდანვე დაბორკილ პლატონისეულ „იგავის“ ტუსაღთა მსგავსად უზენაესი ჭეშმარიტების სხივს მოწყვეტილსა და მისსავე შინაგან დილეგად ქცეული დახშული ცნობიერების წიაღში, ადამიანი, სწორედ ყოვლისმომცველი მიზეზ-შედეგობრივი ლოგიკის ჯაჭვით დაბორკილ არსებად რჩება. გოეთეს ფაუსტის შინაგან ორეულად და მუდმივ თანამგზავრად ქცეულ, მეფისტოფელის თქმისა არ იყოს, ინტელექტუალურ ცხოველად გვევლინება.

„დედამიწის ის უცნაური პატარა ღმერთი  
უკმაყოფილო არის კვლავაც თავისი ხვედრით,  
აღბათ, თავს უფრო არხეინად იგრძნობდი შენცა“



მისთვის ციური ნაპერწკალი რომ არ მოგეცა,  
იგი გონებას უწოდებს მას და მისი ძალით  
პირუტყვობაში ქვეყანაზე არ ჰყავს ბადალი“.<sup>2</sup>

არა მხოლოდ მისი ბედ-იღბლის, არამედ მისი შინაგანი ბუნების, მისივე შინაგან-სულისმიერი არსის, თითქოსდა განმსაზღვრელ ვარსკვლავებში რწმენის მსგავსად, ადამიანის კოსმიურ სივრციდან მართვადობაში ასტროლოგიური რწმენის მსგავსად, მეცნიერული რაციონალიზმის აბსოლუტიზმი ადამიანს, კალდერონისეული გმირის ლექსიკას თუ დავესესხებით, ვარსკვლავთა გუნდით შემორაგულ-მოკამკამე, მუდმივ მოქმედ მიზეზთა მარადიულ პირმშო ნაყოფად აქცევს. კოსმიურ, ასტროლოგიურ, ეპოქალურ, ეთნიკურ, სოციალურ, გენეტიკურ, ბიოლოგიურ თუ სხვა სახის გაპირობებულობათა, მრავალსახოვან წინმსწრებ გარემოებათა მორჩილ შედეგად აქცევს. ზეციურად თუ მიწიერად მიჩნეული მექანიკის შემადგენელ ერთ-ერთ რიგით „ატომად“, მათემატიკურად გამოთვლადი ემპირიული კოსმოსის შემადგენელ ერთ-ერთ „ჭანჭიკად“, ზღვის წვეთით ან უდაბნოს სილის ნამცეცხვით უსასრულოდ მცირედ და ინერტულ ნაწილაკად ტოვებს. მათემატიკურ-ასტროლოგიური პროგნოზით მსჯავრდებული უფლისწულის მსგავსად, ბედნიერ ან უბედურ ვარსკვლავზე დაბადებულ, მართლაც, რომელიმე ნაყოფიერი ან უნაყოფო მნათობის ჯანსაღ თუ სნეულ ნაყოფად წარმოაჩენს. ისევე როგორც, ნატურალისტურ-პოზიტივისტური მსოფლალქმით ნასაზრდოები, XIX საუკუნის მწერლის, ემილ ზოლას, „საგვარეულო“ სამყაროს მკვიდრნი, მათი წინმსწრები გენეტიკური გაპირობებულობის რომელიმე ჯანსაღი თუ სნეული გენის „ვარსკვლავზე“ დაბადების მორჩილ „შედეგებად“ წარმოგვიდგებიან.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

1. პედრო კალდერონი. ცხოვრება სიზმარია. ჟურნალი „ხელოვნება“, 1992, №9-10, გვ. 144

2. იოჰან ვოლფგანგ გოეთე. ფაუსტი. თბილისი, 1987. გვ. 14.





## იავური ტყავის თოჯინების თეატრი (ვაიანგ პურვო)

ჩრდილებისა და თოჯინების თეატრის წარმოდგენები ერთ-ერთი ყველაზე ძველი და გავრცელებული სანახაობა იყო ინდონეზიაში, აზიასა და აღმოსავლეთში. ცნობილია, რომ ჩრდილების წარმოდგენებს თავდაპირველად რელიგიურ – მისტიკური დანიშნულებისათვის იყენებდნენ, ამიტომ, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, მისი წარმოშობა მიცვალებულთა კულტთან (იაკობი)<sup>1</sup> გარდაცვლილ წინაპართა სულის სათავსოდ მიჩნეული მრგვალი ქანდაკებების რიტუალებთან იყო დაკავშირებული (გოსლინგი). გარდაცვლილ წინაპართა სულის გამოძახებასა და ეკრანზე მის ჩვენებას უზრუნველყოფდა იავური ჩრდილებისა და თოჯინების თეატრი ვაიანგ კულიტი და მისი ერთ-ერთი სახეობა ვაიანგ პურვო, რომელიც სრულიად უნიკალური მოვლენაა თოჯინების თეატრის ისტორიაში.

„ვაიანგ კულიტი“ სიტყვასიტყვით ტყავის თოჯინას ნიშნავს (Wajang – თეატრი, kulit – ტყავი, Purwa – ძველი). ყველაზე ადრეული ფაქტები ტყავის ვაიანგისა გვხვდება წარწერებში, რომლებიც იაველთა მეფეების ბრძანებით 840-907 წლებში შექმნილა. სამეფო კარზე ვაიანგის არსებობას ადასტურებს ჰოლანდიელი აღმოსავლეთმცოდნეც ი. რასი, რომლის აზრით, ეს ხელოვნება მეზღაპრე მთხრობელებმა სამეფო კარის მსახიობებისაგან შეისწავლეს თავიანთი მონათხრობის ხალხში უფრო მხატვრულად წარმოსაჩენად.

XI საუკუნეში ვაიანგის წარმოდგენები კარგად იყო ცნობილი იაველი მაყურებლისათვის. პოემის „არჯუნის ქორწინება“ მთავარი გმირი ინდრა ამბობს:

«И кто-то плачет, глядя на ваянгов,  
Не в силах совладать с печалью, хотя  
Прекрасно знает, что на сцене  
Всего лишь кожаные куклы страдания изображают<sup>2</sup>.»

ვაიანგის თოჯინები ხარის ტყავისაგან იკერებოდა. მისი დამზადება დიდ ცოდნასა და გამოცდილებას მოითხოვდა, რადგან თითოეული პერსონაჟი საუკუნეების მანძილზე შემუშავებული ნიშან-თვისებებით ხასიათდებოდა, რაც, პირველ რიგში, ოსტატს კარგად უნდა სცოდნოდა. თოჯინის გამოჭრა, პროფილის, კონტურის გამოკვეთა ყველაზე რთული და საპასუხისმგებლო საქმე იყო, ვინაიდან ის ჩრდილების თეატრის





მხატვრული ენა და სიმბოლო გახლდათ, რომლის მეშვეობითაც მაყურებელი პერსონაჟის სოციალურ წარმომავლობასაც კი იგებდა. ვაიანგ პურვოს თოჯინები კი სოციალური (კოსტუმი, თავის მორთულობა – სოციალურ წარმოშობას განსაზღვრავდა) და ფიზიკური (სახისა და ტანის ფორმა) ნიშნით იყო დაყოფილი.

გამოჭრილი „ჩრდილები“ საბოლოოდ მხატვრის ხელში გადადიოდა, რომელიც მას საღებავს უსვამდა და აფერადებდა. ფერს აქ დიდი დატვირთვა ჰქონდა, ის სიმბოლურად პერსონაჟის ხასიათსა და მის სულიერ მდგომარეობას გამოსახავდა. მაგალითად: წითელი ფერი – ძალის, ენერჯის, აგრესიის გამომხატველი იყო, თეთრი – სიცოცხლისა და სიკეთის, მწვანე და ოქროსფერი სულიერ ჰარმონიასა და ღვთიურ წარმომავლობაზე მიუთითებდა. დადებით პერსონაჟებს სახე თეთრი ჰქონდათ, მორთულობა – ჭრელი, თვალები – წვრილი, პირი – დახურული. ბოროტი პერსონაჟები კი მრგვალი თვალებითა და გამოწეული ტუჩებით ხასიათდებოდნენ. თოჯინის სიმაღლე 30 სანტიმეტრიდან 60 სანტიმეტრამდე იყო და ისინი ბამბუკის ჯოხის მეშვეობით მოდიოდნენ მოძრაობაში. (სულ 3 ჯოხი გამოიყენებოდა, 2 – ხელისათვის, 1 – ტანისათვის). ასე გამოიყურებოდნენ ვაიანგ პურვოს პერსონაჟები 3-4 მეტრის სიდიდის გადაჭიმულ თეთრ ეკრანზე (კელირზე), რომელთა გამოსახულებაც ზემოდან ჩამოკიდებული ქოქოსის ზეთით, განათებული ნათურის მეშვეობით, ტილოზე ჩრდილად გარდაიქმნებოდა.

ცოტა უცნაური ფაქტია, რომ ჩრდილად არეკლილი თოჯინების შექმნისას თანაბარი ყურადღება ეთმობოდა, როგორც სილუეტების გამოჭრას, ასევე მათ შეღებვა – გაფერადებას, მიუხედავად იმისა, რომ ჩრდილების წარმოდგენის დროს მაყურებელი ჩრდილის გარდა სხვას ვერაფერს ხედავს. მაშ, რა საჭირო იყო ასე საგულდაგულოდ მისი მოხატვა? რა მოვლენასთან, რა ტიპის თეატრთან გვაქვს საქმე? მით უფრო, რომ „ვაიანგ კულიტის“ თოჯინები გამოჭრილნი იყვნენ სქელი გაუმჭვირვალე ტყავისაგან და სინათლეზე არ შუქდებოდნენ<sup>3</sup> (არსებობდა გამჭვირვალე თოჯინებიც, მაგ. ჩინური, რომელიც ფერადად შუქდებოდა).

აღნიშნული საკითხის გასარკვევად, პირველ რიგში, ყურადღება უნდა მივაქციოთ მაყურებელთა განლაგებას ეკრანის წინ და ეკრანის უკან. სახლი, სადაც წარმოდგენა იმართებოდა, პირობითად გაყოფილი იყო ორ ნაწილად. ერთ მხარეს მამაკაცები ისხდნენ, რომლებიც მეთოჯინესა და შეღებილ თოჯინებს ხედავდნენ, ხოლო მეორე – მხარეს ქალები და ბავშვები და ისინი მხოლოდ ჩრდილებს ადევნებდნენ თვალყურს.

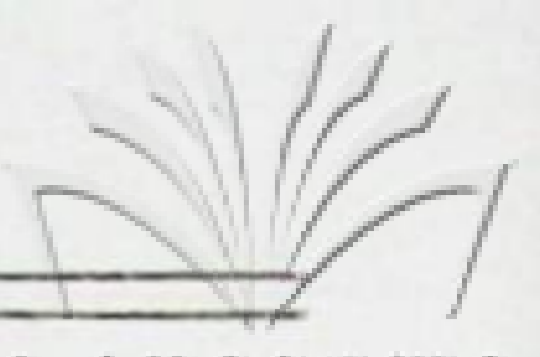


ამგვარად, სრულიად ნათელია, რომ ტყავის თოჯინები არ იყო მხოლოდ ჩრდილების თეატრისათვის განკუთვნილი და სანახაობა მხოლოდ ჩრდილების წარმოდგენა. ის ერთდროულად თოჯინებისა და ჩრდილების თეატრი იყო, რაშიც მდგომარეობს მისი უნიკალურობაც. მას რომ ხშირად ჩრდილების თეატრად მოიხსენიებენ, განსაკუთრებით ევროპელი მკვლევარები (SchaHenspiel – გერმანულად, Shadow play – ინგლისურად, Le theatre des ombnes – ფრანგულად), ამას, ჩემი აზრით, რამდენიმე მიზეზი აქვს, რაც სანახაობის სახელწოდებასა და მის რელიგიურ წარმომავლობაში უნდა მდგომარეობდეს. სიტყვა „wajang“, ძველ იავურ ქრონიკებში სულს ნიშნავს. იაველებისათვის კი ადამიანის სული ჩრდილთან იყო გაიგივებული, რის გამოც გარკვეული აკრძალვებიც კი იყო დაწესებული. მაგალითად, ადამიანის ჩრდილზე ფეხის დაბიჯება შეურაცხყოფად ითვლებოდა, იკრძალებოდა იმ პროდუქტების ჭამა, რომელსაც ადამიანის ჩრდილი დაეცემოდა, რადგან ითვლებოდა, რომ სულმა საკვები უკვე მიიღო და სხვა. ჩრდილისა და სულის გაიგივება დამახასიათებელი იყო პირველყოფილი საზოგადოებისათვის, სადაც „ადამიანის სული მის აჩრდილად იყო მიჩნეული.“<sup>4</sup>

როგორც დასაწყისში აღვნიშნე, ვაინგ პურვოს წარმოდგენები მიცვალებულ წინაპართა საკულტო რიტუალებისა და ასევე აგრარული მაგიის ეპიზოდების ამსახველ სცენებს შეიცავდა. თუმცა ძვ. ინდონეზიურ მითებში წინაპართა მიერ აღწერილი მიწისა და ცხოველების მოვლა-პატრონობა თოჯინების წარმოდგენების ძირითადი თემა არ გახლდათ, მისი დანიშნულება კიდევ უფრო ღრმა და მრავალმხრივი იყო, რაც მთლიანად ინდონეზიელი ხალხის რწმენასა და შეხედულებაზე იყო დაფუძნებული, სადაც კარგად იკვეთებოდა სანახაობის მოწყობის მთავარი მიზანიც. რიტუალებში ჩართული ცხოვრების მნიშვნელოვანი მომენტები, როგორიცაა: დაბადება, ინიციაცია და სიკვდილი წარმოდგენის მოწყობის ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზი იყო. ასევე ვხვდებით სხვადასხვა შინაარსის შემცველ სიუჟეტებსაც. მაგალითად, კამპუჩიაში მას აჩვენებდნენ ეპიდემიისა და გვალვების დროს, კუნძულ ბალიზე სპექტაკლის მსვლელობისას კრემაციისათვის განკუთვნილი წმინდა წყალი მზადდებოდა. თუ რომელიმე ოჯახს უნდოდა მისი ვაჟი დახვეწილი, ლამაზი გამოსულიყო, მაშინ უკვეთავდნენ პიესას „არჯუნის დაბადების“ შესახებ. ქორწილზე კი აუცილებლად იმ გმირის ცხოვრებას აჩვენებდნენ, რომელიც დაქორწინებული და ბედნიერი იყო. (მაგ.: არჯუნა და სუბხადრა). წინადაცვეთა, ფეხმძიმობა, ბავშვის სკოლაში მისვლა, მისი პირველი ნაბიჯები, ავადმყოფობა, პირადი, საზოგადოებრივი პრობლემები, მწუხარება

25166





თუ სიხარული საოჯახო სპექტაკლების მოწყობის მიზები გახლდათ, ამ წარმოდგენებს სპეციალური თეატრალური შენობა არ ჰქონდა. ის ოჯახებში იმართებოდა.

აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ვაიანგ პურვო არ იყო ერთადერთი თოჯინური სახეობა ინდონეზიაში და, კერძოდ, იავაზე არსებობდა სხვა ჟანრებიც, მაგრამ მთავარი იყო, რომ არც ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა ადამიანის ცხოვრებისა, თოჯინების მონაწილეობის გარეშე არ ჩაივლიდა. – ასეთი ძალა გააჩნდათ ტყავის წარმოდგენებს, რომლებიც წმინდა სანახაობად ითვლებოდა, ხოლო თოჯინა მაგიური ძალის მატარებლად ითვლებოდა, რომელსაც დიდი მოწიწებითა და პატივისცემით ეპყრობოდა თვით მისი სულის ჩამდგმელი მეთოჯინე – დალანგი – სანახაობის ორგანიზატორი და თეატრის მეპატრონე, რომელიც თავისი მნიშვნელობითა და საზოგადოებრივი მდგომარეობით ქურუმსაც კი უტოლდებოდა. მას შემდეგ, რაც ლოცვას იტყოდა და სპეციალური საკმევლით თოჯინებსა და რეკვიზიტს ბოლში გაახვევდა, ეკრანის წინ მოიკალათებდა და გონების კონცენტრაციის მეშვეობით გარდაცვლილ სულებთან კონტაქტის დამყარებას ახერხებდა.

დალანგის როლი და მისი მნიშვნელობა განუმეორებელი იყო თოჯინური წარმოდგენებისათვის. ის იყო ერთადერთი მსახიობი, რეჟისორი, იმპროვიზებული ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი. მას ერთდროულად უნდა შეძლებოდა ამბის მოყოლაც და თოჯინის ტარებაც. თუ ხელები დაკავებული ჰქონდა, მაშინ ფეხებს იშველიებდა. თოჯინების შესანახ ყუთზე, რომელიც მუდამ გვერდს უმშვენებდა, მიმაგრებულ რკინის ნაჭერს ჯოხს მიარტყამდა ბრძოლის ხმაურის გამოსაწვევად. ამ დროს დალანგის ოსტატობასა და ვირტუოზობას დასასრული არ ჰქონდა. ის ამავე დროს დირიჟორის ფუნქციას ითავსებდა და ორკესტრს, გამელანგს<sup>5</sup>, ჯოხით ანიშნებდა, როდის დაეწყო დაკვრა და როდის შეეწყვიტა. მან კარგად იცოდა ძველი იავური ენა, კავი და ყველა სოციალური ფენის სამეტყველო ენა, თითოეული პერსონაჟის ბიოგრაფია, მითები, კარგად ერკვეოდა იავურ ლიტერატურასა და მისტიკაში. ის სამართლიანად ითვლებოდა ყველაზე განათლებულ ადამიანად იავურ საზოგადოებაში (განსაკუთრებით სასახლის კარის დალანგი). დალანგი არ იყო მხოლოდ უბრალოდ მეთოჯინე, იგი მატარებელი იყო იავური კულტურული ტრადიციებისა, ამავე დროს – მისი გამომხატველი და გამგრძელებელიც, რომელიც თავის ცოდნას შემკვიდრე ვაჟს გადასცემდა.

ამგვარად, ვაიანგ კულიტი არის ნიმუში სინთეზური ხელოვნებისა. მუსიკა, მხატვრობა, ქორეოგრაფია, მსახიობის ოსტატობა, ერთი სიტყვით,



ის, რაც დამახასიათებელია თანამედროვე სათეატრო ხელოვნებისათვის – ერთი ადამიანის დაღანგის პროფესიაში ერთიანდებოდა. ყველაფერთან ერთად ის ნიჭიერი დრამატურგიც გახლდათ. მის კოლექციაში უამრავი სცენარის მოკლე შინაარსი ინახებოდა, სადაც მითითებული მოქმედი გმირები და მოქმედების ადგილი იყო. ამის საფუძველზე მას უნდა შეძლებოდა 9-10 საათიანი სპექტაკლის გამართვა, პიესის შეთხზვა – აგება, დიალოგის წარმართვა, ინტრიგის გამოწვევა, რაც მთლიანად მის ოსტატობასა და ნიჭიერებაზე იყო დამოკიდებული.

„ვაიანგ პურვოს“ თავისი ტრადიციული რეპერტუარი გააჩნდა. ლაკონები, ანუ პიესები სპეციალურად ითხზვებოდა და ის ზეპირსიტყვიერებით თაობიდან თაობას გადაეცემოდა. ამავე დროს არსებობდა მათთვის უკვე კარგად ნაცნობი იავური თქმულებების ბრატა ინდრას პერსონაჟები, მოგვიანებით კი – ინდური ეპოსის „რამაიანასა“ და „მახაბხარატას“ სიუჟეტები, რომელთა შორის მაყურებელში ყველაზე პოპულარულუბით პანდავას ციკლის იავური ვერსია სარგებლობდა, სადაც ორ ძმას შორის ხელისუფლებისათვის ბრძოლის ამსახველი ეპიზოდები იყო მოთხრობილი. მაგრამ, საყურადღებოა, რომ იაველები არ აჩვენებდნენ პანდავასა და კაურავას ბრძოლებს, პირველ რიგში, იმიტომ რომ მაყურებელი განაწყენდებოდა, როცა ნახავდა, თუ როგორ იღუპებოდა მათი საყვარელი პანდავას შვილები, მეორეც, ის, რომ მათთვის მიუღებელი გახლდათ კაურავას განადგურება, რადგან, იაველთა გაგებით, თუ ბოროტება მოისპობოდა, მაშინ სამყაროში არსებული ბალანსი სიკეთესა და ბოროტებას შორის დაირღვეოდა, რაც ყოველად დაუშვებელი იყო.

შინაარსი, უპირველესად, ადამიანის ცხოვრების არსთან, წესთან და რწმენასთან იყო დაკავშირებული. თვით ლაკონის დაყოფისა და წარმოდგენის წესიც კი ამ კონტექსტში იყო გააზრებული. ლაკონი პირობითად სამ ნაწილად იყოფოდა, რასაც იაველები სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. პირველი ნაწილი – წარმოდგენის მშვიდი დასაწყისი – ახალგაზრდობის უშფოთველ ცხოვრებაზე მიგვანიშნებდა. მეორე ნაწილი, რომელიც ბრძოლის სცენებს წარმოადგენდა, ასაკს მიღწეული ადამიანის სულში კეთილისა და ბოროტის ბრძოლაზე მიუთითებდა. ხოლო მესამე ნაწილი, ანუ მოხუცებულობის ეტაპი – ბედნიერი ფინალით ბოლოვდებოდა, ვინაიდან ადამიანს საკუთარ თავში ბოროტება დამარცხებული და ცხოვრების არსი შეცნობილი ჰქონდა. ადამიანის ცხოვრების 3 ეტაპად დაყოფა გათვალისწინებული იქნა წარმოდგენის მოწყობის დროსაც. სპექტაკლი საღამოს მზის ჩასვლის შემდეგ იმართებოდა და დაახლოებით დილის 6-7 საათამდე გრძელდებოდა.





პირველი ნაწილი შუაღამისას მთავრდებოდა, მეორე – დილის 3 ხოლო მესამე – გამთენიისას.

როგორც ვხედავთ, ვაიანგში არაფერი იყო შემთხვევითი. ყოველი დეტალი, თოჯინის დამუშავებიდან სპექტაკლის მოწყობამდე, ღრმად გააზრებული სიმბოლოებით ხასიათდებოდა.

სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდა ეკრანსაც, რაც ვაიანგში ცას ნიშნავდა, საყრდენი ბოძები – დედამიწას, ნათურა – მზეს, ტყავის ფიგურები კი – კაცობრიობას, დაღანგი კი ღმერთის სიმბოლოს განასახიერებდა.

სიმბოლოების სისტემა ყუთზედაც ვრცელდებოდა, სადაც თოჯინა ინახებოდა, მისი ამოღება და კვლავ დაბრუნება ცხოვრებისა მარადიულობასა და მის უწყვეტობაზე მიუთითებდა – ასე ხელავდნენ იაკვლების სამყაროს, რომელზედაც დიდი გავლენა ინდურმა, სპარსულმა, ჩინურმა კულტურამ მოახდინა. სწორედ ამ კულტურათა შერწყმის გათვალისწინებით ინდონეზიურმა თეატრმა განვითარების მაღალ საფეხურს მიაღწია აღმოსავლეთსა და აზიაში და სრულიად გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა თოჯინური თეატრის ისტორიაში.

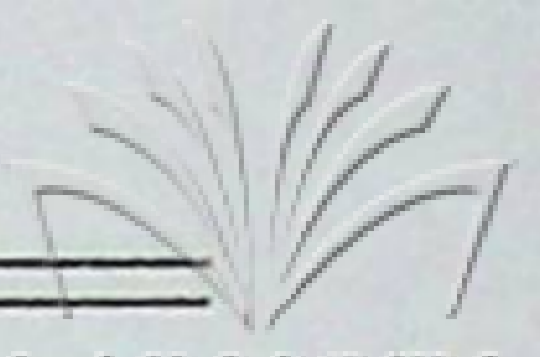
ვაიანგი არ იყო უბრალო გასართობი სანახაობა. მისი დანიშნულება საგანმანათლებლო და შემეცნებითიც იყო და, იაკვლთა გაგებით, დიდი გავლენის მოხდენა შეეძლო ახალგაზრდობაზე, ხალხური ტრადიციების შენარჩუნებასა და განვითარებაზე, ვინაიდან მასში კარგად ჩანდა ცხოვრებისეული და ფილოსოფიური სიბრძნე, მაღალი იდეალები, ერთგულება, სიკეთე, სამართლიანობის ბრძნობა – ყველაფერ ამას თოჯინების თეატრი ქადაგებდა.

ამგვარად, იაკური თეატრი ვაიანგ პურვო ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ინდონეზიის კულტურის ისტორიაში. მრავალი საუკუნეების მანძილზე ვაიანგი აყალიბებდა იაკვლთა ესთეტიკურ გემოვნებასა და მსოფლმხედველობას, ქმნიდა კულტურას და იცავდა ტრადიციებს, რომელსაც თაობიდან თაობას გადასცემდა.

იაკურმა თოჯინურმა თეატრმა ვაიანგ პურვამ დიდი გავლენა თოჯინური თეატრის სხვადასხვა ჟანრზეც იქონია. მან თოჯინური სანახაობა სუფთა საკულტო მისტერიული წარმოდგენებიდან საზეიმო, სახალხო სანახაობამდე განავითარა. მისი გავლენით შეიქმნა ისტორიული ხასიათის თოჯინური სანახაობა (ვაიანგ გედოგი), ხოლო მოგვიანებით – ბრტყელი, ხის მარიონეტების თეატრი (ვაიანგ კელიტიკი), რომელმაც, თავის მხრივ, მრგვალი ხის მარიონეტების თეატრი (ვაიანგ გოლეკი) წარმოქმნა.

როგორც ინდონეზიელი პროფესორი პრიონო აღნიშნავს, თანამედროვე

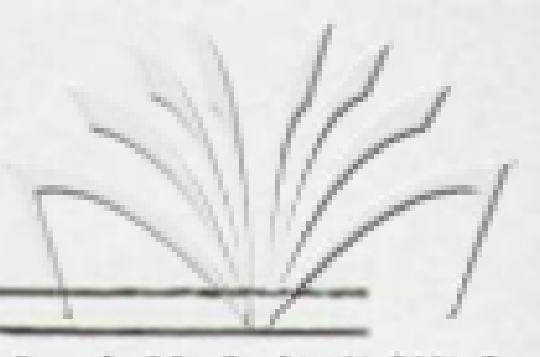




ინდონეზიაში დღესაც არსებობს ვაიანგის წარმოდგენები, რომელიც ფორმის თვალსაზრისით „ვაიანგ პურვოს“ მოგვაგონებს.<sup>6</sup> თოჯინა დღესაც ხარის ტყავისაგან მზადდება, სპექტაკლს კვლავ გამელანგის გაფორმება ახლავს თან, მხოლოდ წარმოდგენის სიუჟეტია შეცვლილი და ნაცვლად ძველი პერსონაჟებისა, დღევანდელი ვაიანგის გმირები ინდოეთის, ჩინეთის პრემიერ – მინისტრებია.

1. Восточный Театр – Сборник статей. Ленинград, 1929, с. 133.
2. Традиционный Театр Кукол Востока, «Наука», 1983, ст. 95.
3. А. Д. Авдеев. «Индонезийский театр «Ваянг Кулит», ж. «Советская этнография», 1966, №5, с. 44.
4. Шурц – История первобытной культуры, С-Петербург, 1896, с. 595
5. გამელანგი – იაკური ნაციონალური ორკესტრი, რომლის გარეშე არც ერთი წარმოდგენა არ ტარდებოდა. 9-25 ინსტრუმენტისაგან შედგებოდა. უკრავდნენ ნოტების გარეშე.
6. Прийола – «Кукольный Театр в Индонезии», ж. «Иностранная литература», 1957, №1.





## „დარვიშთა ბრუნვა“ – კვილი სპარსული თეატრი

დარვიში სპარსულ-თურქული წარმოშობის სიტყვაა. მისი არაბული სინონიმია ფაკირი და ნიშნავს „ღარიბ-ღატაკს“, „მათხოვარს“, „მწირს“, „უპოვარს“, „მოხეტიალეს“ ან „განმარტოებით მჯდომს“, „ასკეტს“, „მოაზროვნეს“, „განსწავლულს“, „მეცნიერს“, „ბრძენს“, „ხელოვანს“ და მისთ.

დერვიში, ვიწრო მნიშვნელობით, კარდაკარ მოხეტიალე ან დერვიშთა სავანეში მცხოვრები ასკეტი – მისტიკოსია, ღრმად მორწმუნე ღვთისმოსავია. მას აცვია ჯვალო, ხიტონი, უბრალო, თავისუფალი სწორი სამოსი. ფართო მნიშვნელობით – სუფი – ბერია. სუფის საკრალური სამოსიც ჯვალაა (სუფის პერანგი) ან მსუბუქი თეთრი ხიტონი, ყაბა ან აბა. დარვიში მუდმივად, ანდა დროებით ცხოვრობდა სავანეებში (ხანაკა, ზავია, თაქია, სიბატი), სადაც იმყოფებოდა სავანის მეთაურის, ბერი-მოძღვარის (არაბ. სპარ. ფირ.) მეთვალყურეობის ქვეშ.

„დარვიშთა ბრუნვა“ ძვ. სპარსული თეატრის ნაირსახეობაა.<sup>1</sup> ტრადიციულად დარვიში უკიდურეს სიღარიბესთან ერთად ლამაზი, მჭერმეტყველი, ენამოსწრებელი, ამაყი, თავმომწონე და საღვთო წერილის მცოდნე იყო. მისი მუშაობა იმაში მდგომარეობდა, რომ საღვთო წერილს მოუთხრობდა ხალხს (ხშირად გაუგებარ ტექსტსაც წარმოთქვამდა), ცეკვავდა, მღეროდა და ხან მკითხაობდა კიდევ. ამაში აღებული გასამრჯელო კი (რასაც ხშირად დიდი ჯაფა სჭირდებოდა) მისი უმთავრესი შემოსავალი იყო. წინათ დერვიში მხოლოდ ყოველდღიურ ლუკმა-პურს შოულობდა და არც ჰქონდა უფლება მეტზე ეზრუნა. შუა საუკუნეების აღმოსავლეთი (სხვათა შორის, ძირითადად, თანამედროვე აღმოსავლეთიც!) ღრმად მორწმუნე, ღვთისმოსავი და მისტიკისკენ მიდრეკილი ხალხით იყო დასახლებული, ამიტომაც ლუკმა-პურის პრობლემა დერვიშებს არ ექნებოდათ. ამაზე მეტყველებს თავისთავად დერვიშიზმის ინსტიტუტის ფართო განვითარება და აყვავება საუკუნეთა მანძილზე. დერვიშები სულიერად და მორალურად დიდი ავტორიტეტითა და პატივისცემით სარგებლობდნენ. დერვიში იყო „ღვთის კაცი“. იმავდროულად დერვიშთა საკრებულოს შეძლებული ადამიანებიც უერთდებოდნენ. დღეს არიან ისეთი დერვიშებიც, რომლებიც დიდ სიმდიდრეს ფლობენ, მაგრამ სულიერად ეზოთერული მისტიციზმის



მიმდევრები და „დერვიშული თეოსოფიის“ მემკვიდრენი არიან. დერვიშები სახელგანთქმული სპარსელი პოეტები საადი და ჯელალედინ რუმიც (იგივე მოლანა, XIV ს.) იყვნენ. არც სახელოვანი სუფი პოეტი ჯელალედინ რუმი-მოლანა ყოფილა დატაკი. მას ჰყავდა ასევე სახელმოხვეჭილი სულიერი მამები და შეკრებების დაარსებაც, თავისთავად, უთუოდ გავლენიანი პიროვნების საქციელია. დერვიშთა წრეში ჯელალედინ რუმი ერთ უბრალო დერვიშს შამსი თავრიზელს დაუმეგობრდა, რის შემდეგაც, გარკვეული დროით პოეზიასაც ჩამოშორდა. გადმოცემით, სწორედ ეს გახდა მიზეზი რუმის მოწაფეთა მიერ თავრიზელის მოწამვლისა. შამსი თავრიზელის საპატივცემულოდ ჯელალედინ რუმიმ დერვიშთა ორდენიც დააწესა. ამ ორდენის დერვიშებს იქედან მოყოლებული დღემდე მოცეკვავე ანუ ბრუალა დერვიში ჰქვიათ. ძველად ორმოცდაათამდე ასეთი ორდენი არსებობდა, დღეს კი ოცამდეა შემორჩენილი. ყოველი ორდენის დერვიში განსხვავებულ სამოსს ატარებს, რითაც მათი გარჩევა ადვილია. საბედნიეროდ, არსებობს ორთოდოქსული სკოლის მონაცემები, სხვადასხვა დროისა და სკოლის აღმოსავლური მინიატურები, რომელიც ასახავს დერვიშთა და სუფისტთა რიტუალურ ცეკვას, ტრიალს, „ბრუნვას“, მათ შორის დიდი სპარსელი სუფი პოეტის ჯელალედინ რუმის როკვას. მინიატურაზე რუმი-მოლანა „ოქრომჭედელთა უბანში“ ცეკვავს: მას ხელები აქვს გაშლილი, ხოლო დგომის კუთხე და ტანის დაქანებული, დახრილი დინამიკური მოძრაობა დღესაც თვალნათლივ ქმნის აშკარა ტრიალის, ბრუნვის ილუზიას, შეგრძნებას. ამ ნივთიერი მტკიცებულებების წყალობით ძალგვიძს, თამამად განვიხილოთ „დარვიშთა ბრუნვა“ ერთ-ერთ სპარსულ (ირანულ) სახიობად. მთლიანობაში დერვიშობა – დერვიშიზმი ძალიან ჰგავს მეორე დიდად რელიგიურ, აღმოსავლურ ქვეყნებში ცნობილ სანიასის, სანიასის ასკეტურ – რელიგიურ ინსტიტუტს, რომელიც დღესაც ცოცხალია და მასიურად მოქმედი. სანიასობის ერთ-ერთი არსი იმაში მდგომარეობს, რომ მდიდარმა და შეძლებულმა ადამიანმაც, შეიძლება თავისივე სურვილით, მიატოვოს თავისი სახლ-კარი, ქონება, უარი თქვას საერო საზოგადოებრივ აქტიურ ცხოვრებაზე, განერიდოს თავისიანებს და მოხეტიალე ან განმარტობით მკვიდრად მობინადრე მათხოვრის, ასკეტის, ღვთისმოსავის – სანიასის ცხოვრებით დაიწყოს წმინდა სულიერი მოღვაწეობა, ამით იგი სულიერ სრულყოფას აღწევს. სანიასობას, ინდოელთა ფილოსოფიურ აზროვნებაში უკიდურესად მაღალი ღირებულების, ფასეულობის, ხარისხი აქვს მინიჭებული. ცხადია, სანიასობაც (ისევე როგორც რთული და კომპლექსური ინდური





რელიგია, მთლიანობაში) გულისხმობს, ან შეიძლება გულისხმობდეს, გარკვეულ თავისებურ სანახაობრივ მახასიათებლებს (მაგალითად, ჰიმნების ცეკვა-სიმღერის, დაკვრას, თეატრალიზებულ მსვლელობებს და ა.შ.). დაახლოებით ასეთივე მნიშვნელობა ჰქონდა დერვიშიზმს ირანის საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიც, ზოროასტრიზმთან ერთად, ეზოთერული მისტიციზმიც ისლამის-შიიზმის ფონზე, ტრადიციული კულტურული მემკვიდრეობის წყალობით ღრმად არის ფესვგადგმული ირანელთა სულიერ სამყაროში და მენტალობაში. მისტიკის ცნება და მისი ლიტერატურული, ფილოსოფიური და პოეტური გააზრება მასიური ირანული კულტურის შემადგენელი ნაწილია. ყოველმა ირანელმა იცის, რომ მისტიკა – „ერფანი“ უდიდესი სპარსული პოეტების (რუმი-მოლანას, ნიზამის, აბუ-საიდის, შაჰიდ ბალხელის და სხვათა) მთავარი მუზაა, ხოლო ზოგი თვლის, რომ „ერფანი“ საზოგადოდ, აგრეთვე ყველა სპარსული პოეტის (ჰაფეზის, ომარ ხაიამის, რუდაქის, საადის, ფირდოუსის) თხზულებათა თემა და შინაარსია, ნაწილობრივ მაინც. კლასიკურ სპარსულ პოეზიაში მკაცრად არის დაცული და შესწავლილი მისტიკური საგანგებო (ერფანის აღმნიშვნელი) ტერმინოლოგია, ცნებები. ყველა შემთხვევაში სუფიზმმა და მისმა ერფანმა (მისტიკამ) უდიდესი გავლენა იქონია გენიალურ, სპარსულ კლასიკურ პოეზიაზე. ითვლება, რომ ერფანის მენტალური მიმართულება დღევანდელ სპარსულ პოეზიაზეც მოქმედებს, რასაც დღესაც არ დაუკარგავს თავისი ფასი და ადგილი. დერვიშთა ბრუნვა კი ამჟამად სპეციალური შესწავლის საგანიცაა და საგანგებო შეკრებებზე (სამეცნიერო კომფერენციები, წვეულებები, მიღებები და სხვა მისთ.) გაცნობის მიზნით მოპატიუების ობიექტიც. ბრუნვის პროფესიონალი სპეციალისტები საზოგადოებას წარმოუდგენენ ამ უძველეს მისტიკურ სანახაობას.

სხვათა შორის, სუფიები იყვნენ სეფიანთა დინასტიის დამაარსებლებიც. სპარსული თეატრის ერთ-ერთ პირველ მკვლევარს ე. ბერტელს აღწერილი აქვს ჯელალედინ რუმის მიერ დაარსებული „დარვიშთა“ შეკრებები.<sup>2</sup> აქ მთავარი სანახაობა დერვიშის ცეკვაა, რაც თეატრალური წარმოდგენების ხასიათს ატარებს და ამდენად არის ჩვენთვის საინტერესო.

შეკრებები ეწყობოდა კვირაში ორჯერ, სამშაბათობით და ხუთშაბათობით, ზუსტად დღის 12 საათზე. მაყურებელი ბილეთს პატარა ხის სახლში (თაქიეში) იძენდა, რომლის შესასვლელში სალარო იყო მოთავსებული. „თაქიეშივე“ ინახავდნენ ქოლგებს შეკრების დამთავრებამდე. დარბაზი, სადაც შეკრება მიმდინარეობდა საკმაოდ



დიდი იყო, რომელიც ულამაზესი ჭაღით იყო გაჩირაღდებული. რატომაც მაყურებელი თავსდებოდა, გამოდიოდნენ მუქ-ყავისფერ კოსტიუმებში, და მოცისფრო-მომწვანო მანტიებში გამოწყობილი 9-11 ან 13 დერვიში. ისინი წრეზე ცხვრის ტყავზე სხდებოდნენ, ერთმანეთისაგან თანაბარი მანძილით დაშორებულნი, გულზე ხელებ გადაჯვარედინებულნი, თავ ჩაქინდრულნი და თვალებდახუჭულნი, ჩუმად და განუძრევლად, დაახლოებით ნახევარი საათი. მდუმარებას არღვევდა შეიხი. შესავალი სიტყვის შემდეგ, რომელშიც აქებდა მუჰამედს, სხვა შეიხებსა და დერვიშს, იწყებოდა ცეკვა, ჯერ ნელა, შემდეგ ტემპი მატულობდა, იხდიდნენ მანტიებს და თეთრ (იგი სუფიზმის ფერია)<sup>3</sup> პერანგებში როკავდნენ და სათითაოდ მიდიოდნენ შეიხთან. რამდენიმე საათის შემდეგ ცეკვის ტემპი კლებულობდა და ტამბურინის\* დარტყმის შემდეგ დერვიშები ჩუმად ტოვებდნენ დარბაზს.

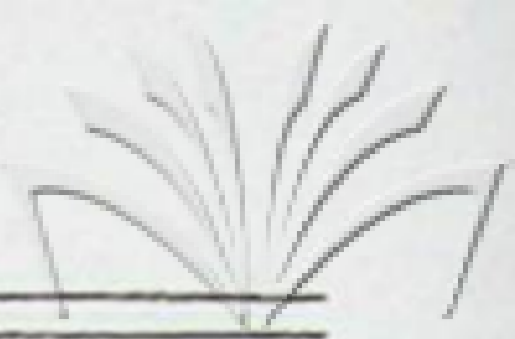
„დარვიშთა ბრუნვას“ სპარსულ ლიტერატურულ ძეგლებში და მის ქართულ თარგმანებშიც ვხვდებით. მაშასადამე, აქ საქმე გვაქვს სუფიზმის სახიობურ ელემენტთან, რაც აისახა „შაჰ-ნამე“-ში: „დარვიშთა ბრუნვა დაიწყეს, გახშირდა ქოსთა მებია“.

მაგალითად, ქორწილის, გამეფების... ცერემონიალების დროს, რაც საჯარო ხასიათს ატარებდა, თან ახლდა საკრავზე დაკვრა და წარმოდგენა – სახიობა. დერვიშები აქ ხან მაყურებლები იყვნენ და ხან შემსრულებლები. საგულისხმოა, რომ მსახიობობის და მოხეტიალე დერვიშიზმის ცნებები, ზოგ კონტექსტში, ძალზედ ემთხვევა ერთმანეთს. ასეთია, მაგალითად, დერვიშის „ბრუნვა“ („შაჰ-ნამე“, „რუსუდანიანი“). ეს შესადარებელია სუფისტურ ტრადიციასთან; ცნობილია სუფისტების ბრუნვა, ტრიალი ანუ მისტიკური ცეკვა. უცნობია, ქართულ ვერსიებში „ბრუნვა“ რა ხასიათის ცეკვას აღნიშნავს: ნამდვილ მისტიკურ როკვა-ცეკვაზეა ლაპარაკი თუ წმინდა თეატრალურ-სანახაობრივ მოძრაობებზე. მაგრამ, საბოლოო ჯამში, ორივე შემთხვევაში სანახაობასთან გვაქვს საქმე.

ფირდოუსი ძველ ირანულ რელიგიურ სახიობას არსად არ აძლევს ისლამიზმების ელფერს. ქართველი ავტორები, სადაც კი ეს შესაძლებელია, რელიგიურ სახიობას საქრისტიანიზმების ხასიათს აძლევენ.

„შაჰ-ნამეში“, აღწერილი, ძველი ირანული რელიგიის ღვთის მოსავი ქართულ ტექსტში იქცევა ქრისტიან ღვთისმოსავად. ეს ბუნებრივი მხატვრულ-კულტუროლოგიური გარდასახვა გააზრებულია ცნებებისა და ტერმინების წარმოჩენის გზით. ასე, მაგალითად, „დერვიში“ ხშირად შეესატყვისება ქართულ „ბერს“ და „მონაზონს“. დერვიშიც მუუდაბნოვა.





ან მოსიარულე ბერი, ოღონდ ძველი ირანელი (შდრ. აგრეთვე: შემდგომი ისლამისდროინდელი სუფი, სუფი დერვიში, დერვიშიზმი, დერვიშობა, აღმოსავლური მისტიციზმი საზოგადოდ; იხ. კრიმსკი, შაჰი, ჯაველიძე, პრიგარინა და სხვ.). ქართულ ვერსიებში „დერვიში“ („დავრიში“, „დავრიშობა“, „დავრიშიანი“, იხ. ძველი „ჩარდავრიშიანი“) გაიაზრება ქრისტიან ბერ-მონაზვნად, ბერ-მონაზვნობად. ტერმინოლოგიურად ეს აისახება იმაში, რომ იხმარება არა ლექსემა „დერვიში“, რომელიც ქართულ მწერლობაში თავისთავად ცნობილ ლექსიკურ ერთეულს წარმოადგენს, არამედ მაინცდამაინც „ბერი“, „მონაზონი“, „უდაბნოს ლოცვა“. სპარსულში ქართულ „ლოცვას“ თაყვანისცემა „ფარსათიდან“ შეესაბამება. ლოცვა კი ქრისტიანული ტერმინია. ბუნებრივია, მათ შორის შინაარსობრივად, რიტუალურად არის გარკვეული სხვაობა, მაგრამ ქართული ვერსიების ავტორები იმდენად აქართულებენ, „აქრისტიანებენ“ ტექსტს, რომ მასში დახატულ კულტუროლოგიურ სივრცე-სამყაროს და ამ დიადი ქმნილების გმირთა ცხოვრებას მშობლიურად იაზრებენ და ასევე ააზრებინებენ მკითხველს. ამის შედეგად კონკრეტული ისტორიული სხვაობაც უკან იხევს. ახლა შეიძლება ითქვას, რომ ტექსტოლოგიურად ანუ მთარგმნელობითი ხელოვნების თვალსაზრისით, ეს ყოველივე დიდი სითამამეა. თანამედროვე თარგმანებში იშვიათია ამგვარი შემოქმედებითი სილადის ნიმუშები, – ორიგინალისადმი მიდგომა ჩვეულებრივად მკაცრია.

ვიმეორებთ, დერვიშები და დერვიშობა დღემდეა ირანში შემონახული.<sup>5</sup> ისინი ერთი შეხედვისთანავე იცნობიან გამორჩეული ჩაცმულობით, თეთრი სამოსით და თავზე თეთრი მოსახვევით ან კიდევ თეატრალური, ფერადი, უმეტესად მწვანე სამოსითა და მაღალი წოპწოპა ქუდით. ისინი დაუსრულებლად დაეხეტებიან ქუჩებში, მღერიან, გოდებენ, ყვებიან სხვადასხვა ისტორიებს და მანამ არ გაეცლებიან იქაურობას (განსაკუთრებით შეძლებულთა ოჯახებს, ესეც იციან ვის რა შეძლება აქვს) სანამ წყალობას არ მიიღებენ. არიან თამამები, მიუკარებლები, ისინი არადერვიშთან კონტაქტს ერიდებიან. წარმოუდგენელია ნება დაგრთონ მათთან სურათის გადაღებისა, და როცა ასეთი მცდელობა მქონდა, ჩემს ასპირანტ ნონა ჩიქოვანთან ერთად, პოლიციაშიც მოვხვდით. ამ მხრივ მათ უფლებებს სახელმწიფოც იცავს. ყველა შემთხვევაში, ძალზედ საინტერესოა და დიდი ბედნიერებაა ცოცხალი ასკეტის – დერვიშის ნახვა ახლოს, ხალხით სავსე ქუჩაში და მოედანზე.

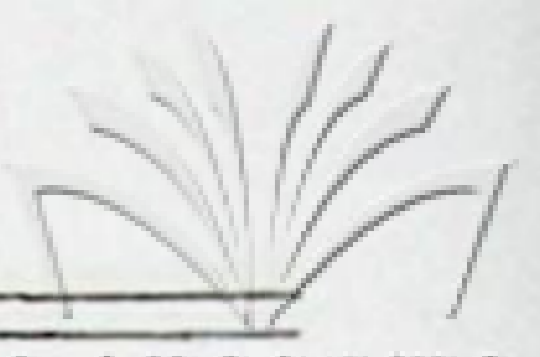
დერვიშებისთვის სცენაა ქუჩა, მოედანი, შენობები, ჩაიხანები – ყველა ადგილი სადაც კი ხალხის ყურადღების მიქცევის შანსია. მაყურებელში ინტერესს ჯოხზე გაკიდული წმინდანის სახიანი ფარდით იწვევენ, შემდეგ



კი იწყებენ სიმღერას და ცეკვას (ხშირად გაუგებარი სიტყვებით) უფრო ხშირად ერთი დერვიში წარმოადგენს თავის შემოქმედებას. მას აქვს ყუთი, რომლიდანაც ამოჰყავს გველები, ჯოჯოები, გაწვრთნილი თაგვები, თან დაუსრულებლად ლაპარაკობს, არ ივიწყებს ღმერთსაც, რათა გული აუჩუყოს მაყურებელს, რომ იქნებ დაასაჩუქრონ. თუ კი ორი დერვიშია, მაშინ მათ შორის ისეთი დიალოგი (ხშირად ყოვლად უაზრო) იმართება, რაც მაყურებელს გააცინებს და კარგ გუნება-განწყობილებაზე დააყენებს, გაახალისებს. ამავე დროს ცდილობენ ხალხს ღვთისადმი თაყვანისცემა და შიშიც ჩაუნერგონ. ისინი ნაზი, სევდიანი, გაბზარული ხმით, ტრაგიკული, ოსტატური კითხვით დიდ სულიერ ზემოქმედებას ახდენენ მსმენელზე. აშკარაა, დერვიშთა საკრალური ტრიალთ გამოწვეული ექსტაზი მაყურებელსაც გადაეცემა. ამაშია ამ სანახაობის ჭეშმარიტი თეატრალურობა: მაყურებელზე ზემოქმედების უნარი. წმინდანთა ცხოვრების ისტორიის თხრობისას, მაყურებელი ხმამაღლა გამოხატავს რეაქციას, ყვირის, ღრიალებს და მკერდზე გამეტებით იცემს მუშტს. როცა ყოველივე კულმინაციას მიაღწევს, დერვიში იწყებს იქვე მაყურებლისაგან მიმობნეული ფულის აკრეფას, არც დამატებით მოთხოვნას მოერიდება თუ კი შეგროვლიმა თანხამ არ დააკმაყოფილა. მადლიერების ნიშნად მისი კივილი არემარეს მოეფინება, დალოცავს მაყურებელს. ამ მხრივ დღევანდელი დერვიშები არღვევენ ტრადიციას, რაც კარგად ჩანს სპარსელი კლასიკოსი პოეტის პაფეზის გამონათქვამში: „მე დერვიში ვარ, დროს ვატარებ შიმშილის ჟინში და ძველნაბდის ქუდს არ გავცვლით შაჰის ას გვირგვინში“. სასურველი თანხის მიღების შემდეგ დერვიში კვლავ აგრძელებს წარმოდგენას, რომლის დამთავრების შემდეგ იგი იცვლის ადგილს, წარმოდგენას იწყებს თავიდან და ასე გრძელდება დაუსრულებლად.

ამრიგად, „დარვიშთა ბრუნვა“, თავბრუდამხვევი ტრიალი, მისტიკური როკვა, სუფისტური რელიგიური ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი ნიშანია და სპარსული თეატრის ერთ-ერთი უძველესი ფორმაც გახლავთ. „დავრიშობა“ ანუ დერვიშობა, საზოგადოდ, აღმოსავლეთში უძველესი ხალხური ტრადიციაა, რომელიც ადრეულ შუა საუკუნეებში, ისლამის გათავისების შემდეგ და ისლამისვე ფონზე, დაახლოებით IX საუკუნიდან ირანში ახლად აღორძინდა და გაიფურჩქნა, როგორც განახლებული მისტიკური მოძღვრების, სუფიზმის ნაწილი. ეს უმძლავრესი კულტურული ნაკადი, – სუფიზმი შუა საუკუნეების ირანში თავისუფლად არსებობდა ოფიციალური შიიზმის ფონზე. ეს დიდი წარსულის მქონე, საყოველთაოდ გავრცელებული, მიღებული და გაცნობიერებული ფილოსოფიური და





რელიგიურ-მისტიკური აზროვნებაც იყო და სრულიად ირანელი ხალხის  
სულიერი მდგომარეობაც, რამაც უდიდესი გავლენა მოახდინა პოეზიაზეც,  
საერთოდ ლიტერატურაზე. ამიტომაც შეიქმნა ამ ნიადაგზე უზარმაზარი  
სულიერი და კულტურული მემკვიდრეობა, მათ შორის ხელოვნება, რაც  
მთელი ირანული ცივილიზაციის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანეს მონაპოვარს  
და დღესაც ირანელთა საყოველთაო კუთვნილებას წარმოადგენს.

1. Крымский А. История Персии, ее литературы и дервишеского теософии. т.1. №4. Москва. 1975. с. 277-568; Бертельс Е. Персидский театр. Москва. 1924.
2. Бертельс Е. იქვე.
3. ამასთან დაკავშირებით იხ.: გ. მამულაშვილი, სამგლოვიარო რიტუალები „შაჰ-ნამეს“ მიხედვით, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2000, №2-3.
4. ამასთან დაკავშირებით იხ.: გ. მამულაშვილი, ფირდოუსი ქართულ სცენაზე, გაზ. „კულტურა“ 2006, XII
5. ა. ჭელიძე. ექვსი წელი სპარსეთში. თბილისი. 1964.
6. Ripka I., Iranische Literaturgeschichte, Leipzig, 1959, s. 527-538
7. 1956 ابوالقاسم جنتی عطانی بنیاد نمایش در ایران تهران
8. იხ.: Тернер. В. Символ и ритуал. Москва. 1983.
9. იხ.: ისლამი. ენციკლოპედიური ცნობარი. თბილისი. 2005.

\* ტამბურიანი, სპარსული მუსიკალური საკრავი





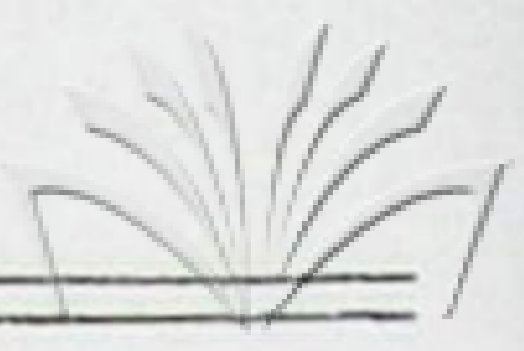
## პარალელური სათეატრო ხელოვნებაში, ფსიქოანალიტიკურ და პიროვნების ფსიქოლოგიაში

საოცარია ის პარალელები, რომლებიც, ჩემის აზრით, ერთმანეთის თანხმიერია, იდენტურია და ადამიანის მოღვაწეობის სხვადასხვა სფეროს ფარგლებში თითქმის უნისონში ჟღერენ. საუბარია კონსტანტინე სტანისლავსკის „სისტემის“ ზოგიერთ ელემენტსა და ფსიქოლოგების: ზიგმუნდ ფროიდის, გორდონ ოლპორტის, ალფრედ ადლერსა და ჯორჯ კელის მოსაზრებებზე. ერთ შემთხვევაში – ფსიქოლოგები მსჯელობენ პიროვნების ფსიქიკის და რეალურ სინამდვილეში მისი ქცევის წარმართველ მექანიზმებზე, მეორე შემთხვევაში კი, საუბარია მსახიობ-შემოქმედის წარმოსახულ სიტუაციაში მოქმედების თავისებურებებზე.

უპირველესი პარალელი, რომელმაც ჩემი ყურადღება მიიპყრო, ეს გახლავდათ ადამიანის მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობის პრინციპზე საუბარი. კონსტანტინე სტანისლავსკი კატეგორიულად ითხოვს მსახიობისაგან იდეურ-შემოქმედებითი პოზიციის შემუშავებას. რეჟისორებისათვის ხელოვანი სწორედ მაშინ მალდება ჭეშმარიტ შემოქმედებით სიმალლემდე, როდესაც იგი მხატვრულ სრულყოფილებასთან ერთად, თავის მოქალაქეობრივ პოზიციასაც გამოხატავს. „აქტიორ-შემოქმედს უნდა შეეძლოს ეპოქის სიდიადის წვდომა, უნდა ღრმად ესმოდეს ხალხის ცხოვრებაში კულტურის ფასი, უნდა აცნობიერებდეს საკუთარ თავს ამ კულტურის ერთეულად.“<sup>1</sup> მისი აზრით, არტისტი, „რომელიც შესაძლოა გარშემო დატრიალებულ მოვლენათა გამო სიხარულს თუ სიმძიმის განიცდიდეს, მაგრამ ამავე დროს, ვერ ახერხებს ამ მოვლენათა მიზეზების წვდომას და მოვლენათა მიღმა ვერ ხედავს ცხოვრების იმ გრანდიოზულ ძვრებს, რომელთაც თან ახლავს დრამატიზმი თუ ჰეროიკა, არტისტი კი ამ დროს ვერ ივიწყებს პიროვნულს, ასეთი არტისტი ხელოვნებისათვის მკვდარია.“<sup>2</sup>

აქ ჩნდება პირველი პარალელი. დისპოზიციური ფსიქოლოგიის ბრწყინვალე წარმომადგენელის მორდონ ოლპორტის თვალთახედვით, ადამიანისათვის დამახასიათებელი პიროვნული ნიშნებიდან, ერთ-ერთი, რომელსაც მეცნიერი „თანაგრძნობას“ უწოდებს, გულისხმობს ადამიანის იმ უნარს, რომლითაც მას შეუძლია საკუთარ ღირებულებათა და განწყობათა საპირისპირო ღირებულებანი აღიაროს და გამოხატოს ღრმა





პატივისცემა მისგან განსხვავებული პიროვნების მიმართ და მისი, თუნდაც განსხვავებული პოზიცია. როგორც ვხედავთ, ოლპორტისათვის სხვა ადამიანებთან მტკიცე ერთობის გრძნობის მისაღწევად, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია პიროვნების ნორმალურ ინტერპერსონალურ ურთიერთობაში ჩართვა, აუცილებელია საკუთარი, ვიწროპიროვნული მოთხოვნილებების სოციუმის მოთხოვნილებებისადმი დაქვემდებარება და სხვათა ინტერესების დაცვა, რაც უდაოდ მოქალაქეობრივი პოზიციის დაკავების აუცილებლობის აღიარებაა.

მეორე პარალელი იკვეთება კონსტანტინე სტანისლავსკის სისტემის ელემენტს-ზეამოცანასა და ალფრედ ადლერის „სოციალურ ინტერესს“ და ემპათიას შორის. სტანისლავსკისათვის ზეამოცანა გახლავდათ სპექტაკლის მთავარი ამოცანა, სპექტაკლის ძირითადი მიზანი. ზეამოცანას გააჩნია ყოვლისმომცველი მამოძრავებელი ძალა, რომელიც მიიზიდავს ყველა დანარჩენ ამოცანას, რომელთა მიზანია გააცოცხლონ ფსიქიკური ცხოვრების შემოქმედებითი სწრაფვა. ყველაფერი, რაც კი პიესაში ხდება, მისი დიდი თუ მცირე ამოცანები, მთელი შემოქმედებითი აზროვნება და არტისტის მოქმედება სცენაზე, როლთან შესატყვისად მიისწრაფვის პიესის ზეამოცანის შესასრულებლად. სტანისლავსკი შენიშნავს: „ჩვენ გვჭირდება მწერლის ჩანაფიქრის ანალოგიური ზეამოცანა, მაგრამ ისეთი ზეამოცანა, რომელიც ნახულობს პასუხს შემოქმედი არტისტის ადამიანურ სულში. აი, რას შეუძლია გამოიწვიოს არა ფორმალური, არა განსჯითი, არამედ ცოცხალი, ადამიანური განცდა“.<sup>3</sup> რეჟისორი განმარტავს: „მსახიობისათვის ზეამოცანის მოძებნა რთულია. შესაძლოა განსხვავებულ მსახიობებს ზეამოცანაც განსხვავებული ჰქონდეთ. ეს განსხვავება იმიტომ არსებობს, რომ თითოეულ მსახიობს საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილება გააჩნია და საკუთარი ემოციური მეხსიერება“.<sup>4</sup>

სტანისლავსკის ზეამოცანის ეს განმარტება სულსა და გონებაში აღძრავს ახალ პარალელს, ემპათიკური ურთიერთობების წარმოქმნის მექანიზმს, ზიგმუნდ ფროიდის მიერ გამოკვეთილს. ფსიქოლოგი მიიჩნევს, რომ ემპათია ის ფსიქიკური მექანიზმია, რომელიც სხვა ადამიანის სულიერ სამყაროში წვდომის საშუალებას გვაძლევს. ამავე დროს, თითოეულ ჩვენთაგანს საკუთარი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ცნობიერება გააჩნია, რომელსაც პირადი ცხოვრების განმავლობაში მიღებული გამოცდილება აყალიბებს. ემპათიის უნარით, ადამიანს შეუძლია სხვათა ქცევებსა და მათ თანმხლებ გარეგნულ გამოსახულებათა



დაკვირვებით, ანალოგიის საფუძველზე სხვათა ქცევებისა და სხვათა სულიერ მდგომარეობათა წვდომა. ვინაიდან თითოეულ ჩვენგანს ინდივიდუალური, მხოლოდ ჩვენი, საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილება გაგვაჩნია, ამიტომ ჩვენი ემოციური მეხსიერებაც განსხვავებულია სხვათა ემოციური მეხსიერებისაგან. ყოველი ემოციური მეხსიერება უნიკალურია, ერთია სამყაროში. სწორედ ეს უნიკალურობა აპირობებს იმ ფაქტსაც, რომ თითოეული მსახიობი ირჩევს და ბოლომდე ახორციელებს იმ ზეამოცანას, რომელიც მისი პიროვნების სულიერი სამყაროსთვისაა მისაღები და ახლობელი.

სტანისლავსკის „სისტემაში“ განსაკუთრებული როლი აქვს მინიჭებული „გამჭოლ მოქმედებას“. „გამჭოლი მოქმედება“ გულისხმობს სცენური გმირის მთელი პიესის განმავლობაში დასახული მიზნისაკენ შინაგან სწრაფვას. „გამჭოლი მოქმედების“ გარეშე „პიესის თითოეული მონაკვეთი და ამოცანები, ყველა შეთავაზებული გარემოებანი, პერსონაჟთა ურთიერთობა, შეგუების და გამოხატვის ხერხები, სიმართლის მომენტები და მრავალი სხვა, ერთმანეთისაგან განცალკევებით იარსებებდნენ და არასოდეს არ გაცოცხლდებოდნენ, მაგრამ გამჭოლი მოქმედების ხაზი ერთ მთლიანობაში ჰკრავს ყველა ელემენტს და მიმართავს მათ ზეამოცანისაკენ“.<sup>5</sup>

როგორც ვხედავთ, კონსტანტინე სტანისლავსკი მსჯელობს იმის ირგვლივ, თუ დრამის პერსონაჟი ინდივიდუალური ხასიათიდან გამომდინარე, როგორ იღებს ყველა მონაწილეობას მაყურებლის თვალწინ განვითარებულ მოქმედებაში, რაც ემსახურება ავტორის მიერ დასახული მიზნის განხორციელებას. აი აქ, იკვეთება კიდევ ერთი, ახალი პარალელი სათეატრო ხელოვნებასა და ფსიქოლოგიას შორის.

ფსიქოლოგ ალფრედ ადლერის მიერ ადამიანის ბუნება განიხლება როგორც უფრო დიდი სისტემების (ოჯახი, საზოგადოება, და სხვა) ინტეგრირებული შემადგენელი ნაწილი. ადლერი ხაზს უსვამს, რომ: „ინდივიდუალური ფსიქოლოგია იხილავს და სწავლობს ინდივიდუმს, როგორც საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ჩართულ არსებას. რომ ინდივიდუალური ფსიქოლოგიის წარმომადგენლები უარს აცხადებენ ადამიანის განხილვასა და შესწავლაზე საზოგადოებისაგან იზოლირებულად“.<sup>6</sup> ადლერის თეორიაში წამყვანი დებულების მიხედვით ადამიანის ქცევა მხოლოდ სოციალურ კონტექსტში მიმდინარეობს და ადამიანური ბუნების არსის წვდომა შესაძლებელია მხოლოდ მისი სოციალური ურთიერთობების თავისებურებათა ფონზე. მეტიც, თითოეულ ადამიანს გააჩნია ბუნებრივი, სხვებთან საერთობის განცდა, ანუ





სოციალური ინტერესი, სხვებთან სოციალურ ურთიერთობებში შესვლის თანდაყოლილი მისწრაფება.

პიესაში ერთმანეთის გვერდით მოქმედებენ, აზროვნებენ, განიცდიან, იბრძვიან და ა. შ. სხვადასხვა სოციალური ჯგუფის, ხასიათის, ინტერესის და ა. შ. მატარებელი პერსონაჟები, რომელთაც დრამატურგის მიერ შეთავაზებული სოციალური და ადამიანური ინტერესები გააჩნიათ და თოთოეულ პერსონაჟს თავისი „ზეამოცანა“, თავისი „გამჭოლი მოქმედება“ ერთი და იმავე პრობლემის გადაწყვეტას ისახავს მიზნად. ოღონდ, პირველ შემთხვევაში – „სოციალური ინტერესი“ წყვეტს ადამიანის წინაშე რეალურად, ცხოვრებისეულად წამოჭრილ პრობლემებს, ხოლო „ზეამოცანა“ და „გამჭოლი მოქმედება“ ეხმარება მსახიობს წარმოსახულ სიტუაციაში, ავტორის მიერ შეთავაზებულ პრობლემათა გადაჭრაში.

განვიხილოთ კიდევ ერთი პარალელი. ალფრედ ადლერი „სოციალურ ინტერესის“ გვერდით, ადამიანის ქცევის ბუნების ამხსნელ, ინდივიდის მიერ ცხოვრებისეულ პრობლემათა გადაწყვეტის თავისებურების კიდევ ერთ განზომილებას გამოჰყოფს – „აქტივობის ხარისხს“. ადვილია ფსიქოლოგის მიერ შემოთავაზებული განზომილების ანალოგიის მოძიება სათეატრო ხელოვნებაში, სადაც იგი ცნობილია „ტემპო-რიტმის“ სახელით. „სადაც სიცოცხლეა – იქაა მოქმედებაც, სადაც მოქმედებაა – იქაა მოძრაობა, ხოლო იქ სადაც მოძრაობაა – ტემპია, სადაც ტემპია – იქაა რიტმიც“.<sup>7</sup> – ხაზს უსვამს კონსტანტინე სტანისლავსკი. ალფრედ ადლერის მიერ შემოთავაზებული „აქტივობის ხარისხის“ ცნება თავისი მნიშვნელობით ზუსტად ემთხვევა თანამედროვე ფსიქოლოგიაში აღიარებულ ისეთ ცნებას, როგორცაა „აღზნებადობა“ ანუ „ენერჯის დონე“. ადლერს მიაჩნდა, რომ ყოველ ადამიანს გააჩნია გარკვეული ენერგეტიკული დონე, რომლის ფარგლებშიც იგი აწარმოებს საკუთარ ცხოვრებისეულ პრობლემებზე შეტევას. ენერგეტიკული დონე, ან აქტივობის ხარისხი ვარირებს განსხვავებულ პიროვნებებში სრული აპათიურობიდან – მუდმივ ძლიერ აქტივობამდე. ეს გახლავთ ფსიქოლოგის მოსაზრება. სტანისლავსკის განმარტებით, კი, „ყოველ ადამიანურ ფსიქიკურ მდგომარეობას, განცდას გააჩნია თავისი ტემპო-რიტმი. ყოველი დამახასიათებელი შინაგანი თუ გარეგანი იერსახე: სანგვინიკოსი, ფლეგმატიკოსი, თუ სხვა, რაც განაპირობებს იმას, რომ მოროდნიჩს, ხლესტაკოვს, ზემლიანიკას – ყოველ მათგანს გააჩნია ინდივიდუალური ტემპო-რიტმი“.<sup>8</sup>



როგორც ვხედავთ, ფსიქოლოგ ადლერის მიერ კლასიფიცირებული ადამიანის მიერ ცხოვრებისეულ პრობლემათა გადაწყვეტის ორი ასპექტი – „სოციალური ინტერესი“ და „აქტივობის ხარისხი“ ზუსტად ემთხვევა სტანისლავსკის მიერ „ზეამოცანას“, „გამჭოლ მოქმედებაში“ და „ტემპორიტეტში“ ნაგულისხმევ შინაარსს.

ყოველივე ის, რაზედაც ჩვენ ზემოთ გვქონდა საუბარი, ადამიანის ქცევის მოდელის განმსაზღვრელი შინაგანი და გარეგანი ელემენტები, საბოლოოდ ვლინდება ქცევის გარეგნულ გამოხატულებაში. ამ გამომსახველ მოძრაობებში, რომელნიც თან ახლავს ქცევას, ვლინდება თვით ადამიანის ბუნება. ოლპორტი პიროვნების შესახებ მსჯელობისას, განიხილავს გამოხატულებითი მოქმედებების სახეებს და მიუთითებს, რომ ყველა მოქმედებას გააჩნია მიზანი, რომელიც მოქმედების პროცესს წარმართავს. მოქმედების განსაზღვრულობა იმ ამოცანის მიერ, რომლის განხორციელებასაც ის ემსახურება, არის მისი ერთ-ერთი დეტერმინანტის შედეგი. მაგრამ რეაქციას სხვა დეტერმინანტებიც განსაზღვრავენ. სახელდობრ, ყოველი ისეთი მოქმედება, რომელიც გარკვეულ ამოცანას ასრულებს, სრულდება ინდივიდუუმის მიერ სწორედ მისთვის დამახასიათებელი მანერით. „შესრულების ამ მანერაში, მოქმედების, რეაქციის ამ „როგორში“, მოცემულია პიროვნული თვისებები, პიროვნული რაობის გამოხატულება, ანუ გამომჟღავნება.“<sup>9</sup>

ადამიანის ქცევის მანერის, მისი მოქმედების, რეაქციის „როგორში“ წვდომას ვახორციელებთ ემპათიის მექანიზმით, რომელსაც ინტერპერსონალურ ურთიერთობებში უდიდესი როლი ენიჭება, „ემპათიური წვდომის“ ქვეშ, როგორადაც ამას მიიჩნევენ ფსიქოლოგები ტომას ფრენჩი და ერიკა ფრომი, ისევე, როგორც ზიგმუნდ ფროიდი. ჩვენ ვგულისხმობთ სხვა პიროვნების გრძნობისა და ქცევის წვდომას იდენტიფიცირების გზით, ვაკვირდებით რა ინტერპერსონალურ ურთიერთობებში ჩართულ პიროვნებათა ქცევის თანმიმდევრობას, რომელნიც ქცევის მოდელში, გარეგნულ, გამომსახველ მოძრაობებში ვლინდება. იდენტიფიკაციის გზით ჩვენ წარმოსახვით ვაყენებთ ჩვენს თავს იმ „სხვა“ პერსონის მდგომარეობაში და ვვარაუდობთ, როგორ მოვიქცეოდით მსგავს სიტუაციაში.

ჩვენი მცდელობა მიმართული იყო იმ პარალელების გამოკვეთისაკენ, იმ თანხმიერების ჩვენებისაკენ, რასაც ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად მიაგნეს: სათეატრო ხელოვნების წარმომადგენელმა კონსტანტინე სტანისლავსკიმ და ფსიქოლოგიურ მეცნიერებათა განსხვავებულმა



წარმომადგენლებმა. სტანისლავსკის ბრწყინვალე მიგნებანი მოქმედებს  
სასცენო ხელოვნების სარბიელზე, წარმოსახულ სიტუაციაში, სამსახიობო  
ხელოვნებაში, ფსიქოლოგები კი აშუქებენ იმ სარბიელს, რომელზედაც  
იშლება თითოეული ჩვენგანის რეალობაში გათამაშებული, ადამიანური  
ცხოვრების სპექტაკლი.

1. Станиславский К. С. Собрание сочинений в восьми томах. 1954.  
т. II. с. 251
2. იქვე. გვ. 246
3. იქვე. გვ. 334-335
4. Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. Москва. с.  
684-68.
5. Станиславский К. С. Т. II с. 333.
6. Л. Хьелл. Д. Зиглер. Теории личности. Москва. с. 166.
7. Станиславский К. С т. II. с. 151
8. იქვე. გვ. 151
9. დარეჯან რამიშვილი. გამომსახველი მოძრაობის ფუნქციისა და  
ბუნების საკითხისათვის, თბილისი, 1974, გვ. 74.



## ლადო მესხიშვილი ქართულ თეატრალაშ

(დაბადებიდან 150 წლისთავისათვის)

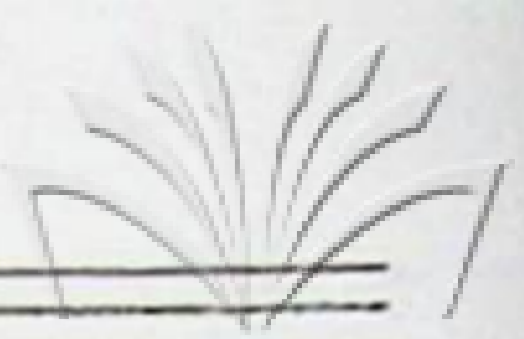
ლადო მესხიშვილი ქართულ თეატრში მოვიდა მაშინ, როცა ყალიბდებოდა მუდმივი ქართული თეატრი თავისი მრავალსახეობებით. მდიდრდებოდა, იხვეწებოდა, ქართული პროფესიული სათეატრო აზროვნება დრამატურგიის, მსახიობთა თამაშის, რეჟისურის, რეპერტუარის თვალსაზრისით. ეს ის თაობა იყო, რომელმაც ქართულ თეატრში მოიტანა არტისტული გზნების, შინაგანი აღმაფრენის, ვაჟკაცურ და რომანტიკულ გრძნობათა მთელი სიწრფელე.

ლადო მესხიშვილს თავისი აქტიორული შესაძლებლობებით შეეძლო დაეპყრო ჭეშმარიტად ტრაგიკულის მწვერვალები და დაიპყრო კიდევ უილიამ შექსპირი, ფრიდრიხ შილერი, კარლ გუცკოვი, დავით ერისთავი — კლასიკური რეპერტუარის ურთულესი პერსონაჟები ლადოს სულის ცეცხლით აელვარებული, აქცევდნენ აქტიორს პირველ ქართველ ტრაგიკოს არტისტად.

ძველი თეატრალი დავით პავლიაშვილი 1920 წელს გაზეთ „საქართველოში“ წერდა: „მესხიშვილი ანჩისხატის უბანში, ამ ტაძრის პირდაპირ სისხლში იბადება, თვალს ახელს, ფეხს იდგამს და თავისი სანგვინიკური ტემპერამენტით ამ ძველ უბნის მცხოვრებთა ყურადღებას მყის იპყრობს... დღესაც მოგახსენებენ ამ უბნის აბორიგენები, თუ როგორ აღიზარდა იგი და რა საოცარი ნიჭის ბავშვი იყო ეს ანცი ლადო, რომელიც აგროვებდა თავის ტოლებს და ძველი სახლების ქართულ ბანებზე პატარ-პატარა სცენარებსა და სანახაობებს მართავდა“.<sup>1</sup>

ლადო მესხიშვილი აღიზარდა ქართულ-რუსულ თეატრალურ მდიდარ ტრადიციებზე. მის პიროვნებაში ერთიანდებოდა არისტოკრატიზმის ფართო ერუდიცია. მან მნიშვნელოვანწილად შეუწყო ხელი ქართულ თეატრში რუსულ-ვროპული კულტურის დამკვიდრებასა და მის შემდგომ განვითარებას. იხსნა ქართული თეატრი შეზღუდვებისაგან და ქართველ მსახიობსაც საშუალება მისცა, ფართოდ გასცნობოდა მსოფლიო სათეატრო შედეგებს. იგი იყო რეჟისორის, პედაგოგის, ორგანიზატორის ნიჭით დაჯილდოვებული. დრამატული კურსების ჩამოყალიბებით განავითარა თეატრალური პედაგოგიკა. აღზარდა მსახიობთა თაობა, რომელმაც ღირსეულად იტვირთა აღორძინებული ქართული თეატრის მომავალი:





ნ. ჩხეიძე, ნ. დავითაშვილი, ა. იმედაშვილი, ი. ზარდალიშვილი, გ. არაძელი-  
 იშხნელი, ნ. გვარამია და სხვები.

ლადო მესხიშვილმა დიდი როლი ითამაშა იმდროინდელი საზოგადოების ეროვნული ცნობიერების ჩამოყალიბებაში, რაც გამოიხატა ლევან ხიმშიაშვილის როლში დავით ერისთავის პიესაში „სამშობლო“. ილია ზურაბიშვილი გადმოგვცემს: „რომ თეატრის დარბაზში მყოფ შვიდასამდე მაყურებელს შორის არავინ იქნებოდა ისეთი, ვისაც სხვანაირად წარმოედგინა ეს სცენები, ვიდრე ამას გამოხატავდა ლადოს სახე, სხეულის მოძრაობა, ხმა და ესა თუ ის წარმოთქმული ფრაზა ან ცალკეული სიტყვა“.<sup>2</sup>

მას შეეძლო არა მარტო სცენური სახეების შექმნა, არამედ ფართო აუდიტორიის წინაშე სიტყვით გამოსვლა, რაც მიგვანიშნებს მის დამოკიდებულებაზე საორატორო ხელოვნებისადმი. მას, როგორც მსახიობს, ძალიან უყვარდა მუსიკა, ამიტომ დიდი ხალისით მონაწილეობდა ოპერეტებში. მისი ქალიშვილი ვარია მესხიშვილი გადმოგვცემს: ‘მამას ძალიან უყვარდა მუსიკა... დადიოდა ოთახებში, ითვლიდა კრიალოსანს და მღეროდა არიებს ოპერეტიდან „კორნეველის ზარები“ ან „მგალობელი ჩიტები“, ან „მარტინ მემალაროეს“. იგონებდა თავის წინანდელ ნამღერ ოპერეტებს და რაღაც ტკივილით მღეროდა... საერთოდ, თურმე ერთ პერიოდში ის მიღებული იყო როგორც ოპერეტის და არა დრამატული არტისტი, მაგრამ რაც ყველაზე უფრო გვიყვარდა, ეს იყო მისი „კუპლეტები“. წინანდელ დროში კუპლეტის წარმოთქმა და სიმღერა აქტიორის სასინჯი იყო. აქ უსინჯავდნენ სმენას, რიტმს, სიტყვის სისწორეს...’

მამა მართლაც დიდებულად მღეროდა, ასეთი კუპლეტები ბევრი იცოდა: “O роза, роза,

Я ведь так

Любил тебя...”

“Бодливой корове

Бог рог не дает”

ხშირად რომანებსაც ასრულებდა. მისი საყვარელი რომანსი ყოფილა: “В темной аллее заглохшего сада...”<sup>3</sup>

1883 წლის 15 მაისს ლადო მესხიშვილმა პირველად შეასრულა დენჟას როლი „უშიშარ და გულმართალ რაინდში“. 1884 წლის 29 აპრილს დაიდგა ორმოქმედებიანი ფარსი სიმღერით „მშვენიერი ელენეს მაძიებელნი“, 1884 წლის 16 იანვარს საზაფხულო თეატრში „უშიშარ და გულმართალ რაინდთან“ ერთად – დრამატული სურათი „შეშლილი“,



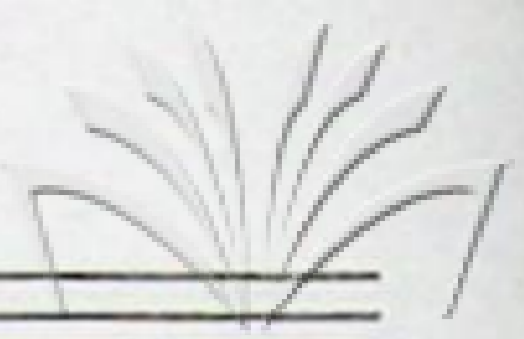
რომელშიც ლადო მესხიშვილი კუპლეტებს ასრულებდა.

ი. გრიშაშვილი ნაშრომში „ქართული ესტრადის მოკლე ისტორიული მიმოხილვა“ აღნიშნავს: „დრამატული მსახიობი ლადო მესხიშვილი გულწარმტაცად მღეროდა სახუმარო კუპლეტებს“.<sup>4</sup> გ. ბუნნიკაშვილი ნაშრომში „ქართული ფილარმონიის ისტორიისათვის“ წერდა: „დრამატულ-იუმორისტულ სცენებს, ლექსებს, კუპლეტებს ასრულებდნენ მსახიობები: ლადო მესხიშვილი, ვასო აბაშიძე, ნიკო გოცირიძე, კ. ყიფიანი, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, კ. მესხი“.<sup>5</sup> იშვიათ გარეგნობასთან ერთად, ლადო მესხიშვილს შესანიშნავი ხმა ჰქონდა. დავით ჩხეიძის განმარტებით „ხმა... უცნაურად მიმზიდველი ჰქონდა ლადოს! ვისაც ოდესმე გაუგონია მისი გულში ჩამწვდომი, მოდულაციებით მდიდარი ხმა, მას ვერასოდეს დაივიწყებდა“.<sup>6</sup> ლადო მესხიშვილის ხმის ხავერდოვნებით მოხიბლული ყოფილა ვალერიან გუნიაც. „ვ. ალექსეევ-მესხიშვილისთანა ხმა იშვიათი მოვლენაა არამც თუ ქართულ სცენაზე, არამედ უცხო სცენაზეც კი. ისეთი რბილი, მელოდიური და გულის საძირკვლამდე გამტანი ხმა როგორც მესხიევს აქვს, ვეჭვობთ, რომ ბევრს ჰქონდეს“.

სოფრომ მგალობლიშვილი იგონებს: „...ლადოს ტკბილი ხმა, მისი მშვენიერი კილო, მისი საოცარი მიხვრა-მოხვრა, გაპროვინება მგოსნისა უნებლიეთ ხიბლავდა მსმენელს, მიჰყავდა იგი მაღლა-მაღლა, სადღაც საოცნებო ქვეყანაში და უნებლიედ აბნევდა თვალთაგან აღტაცებისაგან გადმონადენს ცრემლს. ვისაც ლადო არ უნახავს იმ დროს, როდესაც მას საოცარი, ტკბილი ბარიტონალური ხმა ჰქონდა, როდესაც ამ ხმას, მშვენიერ თამაშობასთან შეზავებულს ზე აჰყავდა ადამიანი, დიად ვისაც ამ დროს ლადო არ უნახავს, იგი ვერ შეადგენს ნამდვილ აზრს ლადოს ნიჭის ძლიერებაზე“. ასეთი შესანიშნავი ხმის გამი ლადო მესხიშვილი ხშირად იღებდა მონაწილეობას ოპერეტებში და საკმაოდ დიდ წარმატებას აღწევდა. XIX საუკუნის 80-90-ანი წლების ქართულ პერიოდულ პრესაში ხშირად ვხვდებით ლადოს ვოკალური მონაცემებით აღტაცებული თეატრალური კრიტიკოსების რეცენზიებს. ოსტატურად ასრულებდა ლადო სცენაზე აგრეთვე სახუმარო „კუპლეტებსაც“, უამრავი ხალხი იყრიდა ხოლმე თავს დრამატული თეატრის დარბაზში, როცა აფიშები ლიტერატურული საღამოს გამართვას იუწყებოდნენ, რადგანაც შესაძლებლობა ეძლეოდათ დამტკბარიყვნენ დიდი მსახიობის მიერ ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთელის, ვაჟა-ფშაველას ლექსების წაკითხვით.

რაფინირებული ინტელიგენტის – ლადო მესხიშვილის საინტერესო აღმოჩენაა ოპერეტებში, სხვადასხვა ხასიათის კონცერტებში მონაწილეობის მიღება. უნდა ვივარაუდოთ, რომ მისთვის საკონცერტო გამოსვლები





განპირობებული იყო უპირველეს ყოვლისა იმით, რომ მას უკიდურესად მძაფრი ტრაგედიიდან გადასულიყო ე. წ. მსუბუქ ჟანრში, რაც მისთვის განტვირთვის საშუალება იყო და ფიქრი იმაზე, როგორ დაეძლია ტრაგედიაში არსებული ურთულესი პასაჟები. როგორც დავინახეთ, ლადო მესხიშვილი არა მარტო ოპერეტის მსახიობია, არამედ დეკლამატორიც, რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი იყო სალაპარაკო ჟანრის მსახიობი ესტრადაზე.

უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ ესტრადაზე ვასო აბაშიძემ და ლადო მესხიშვილმა საფუძველი ჩაუყარეს კუპლეტურ ჟანრს, რომელიც თვისობრივად განსხვავდება ერთმანეთიდან: პირველს სატირული ფორმა აქვს, ხოლო მეორეს – სახუმარო. ვასო აბაშიძისათვის სატირა აღმოჩნდა ცხოვრების მანკიერი მხარეების გამოვლენის მძლავრი საშუალება, ხოლო ლადო მესხიშვილისთვის ხუმრობა-სიცილით გადმოცემული სიუჟეტი. კომედიური ხერხი ლადო მესხიშვილს რეალობასთან აახლოვებს.

ამ ორმა ხელოვანმა საესტრადო დრამატურგია გაამდიდრა კუპლეტური ჟანრით, რაც იმას ნიშნავდა, რომ საკონცერტო პროგრამაში კუპლეტებმა დაიკავა გარკვეული ადგილი. შაგულისხმოა, რომ ქართულ საესტრადო ხელოვნებას მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. ლადო მესხიშვილის შემოქმედებაც ამ სფეროში ოქროს საბადოა, რომელიც ასაზრდოებდა არა მარო ქართულ თეატრს, არამედ საკონცერტო ესტრადასაც.

საილუსტრაციოდ ერთი საკონცერტო აფიშა იკმარებდა.

ქართული თეატრი  
ორშაბათს, 24 იანვარს

გ. გედევანიშვილის საბენეფისოთ  
ქართულ დრამატულ საზოგადოების არტისტებისაგან  
წარმოდგენილი იქნება  
პირველად ახალი პიესა

I

აირია მონასტერი  
კომედია-ხუმრობა 3 მოქმედებად. გადმოქ. თ. სახოკიას  
და ვ. გუნიას მიერ

II

მოტია  
ვოდ. I მოქმედ. აღ. ჭიჭინაძისა



### III

#### დივერტისმენტი

ვ. აბაშიძე და გ.გედევანოვი იმღერებენ სომხურს  
კუპლეტებს

ვლ. ალექსი-მესხიშვილი იმღერებს რუსულ რომანსს  
„შეშლილი“

გ. გედევანოვი იმღერებს კომიკურ კუპლეტებს  
ა.ახნაზაროვისას

ვ. აბაშიძე წაიკითხავს ბ-ნ ა.ახნაზაროვის სომხურს  
სცენარს ოჰანეზას „ნადირობა“.

ადგილების ფასი ჩვეულებრივია. დასაწყისი სწორედ 7<sup>1/2</sup> საათზე.<sup>9</sup>

აფიშა საინტერესოა იმით, რომ შედგება სამი განყოფილებისაგან. მოცემულია კომედიური, ვოდევილური, საესტრადო ჟანრი. ლადო ალექსი-მესხიშვილი გვეკვლინება როგორც რომანსის მომღერალი. ყურადსაღებია ის, რომ დრამის მსახიობი იქცევა ვოკალისტ მსახიობად. ლადო მესხიშვილმა სათავე დაუდო იმას, რომ დრამის მსახიობს სპექსტაკლში და კონცერტზე შეესრულებინა რუსული რომანსი.

1. დავით ჰაკლიაშვილი. გაზეთი „საქართველო“, 1920, №160
2. ილია ზურაბიშვილი. ოთხი პორტრეტი. თბილისი, 1948, გვ. 125
3. ოთარ კასრაძე, კვალი ნათელი კაცისა, თბილისი, 1984. გვ. 51-52
4. ი. გრიშაშვილი. თხზულებანი. ტ.V, თბილისი, 1985, გვ. 112-122.
5. გ. ბუხნიკაშვილი. საქვილარმონიის ისტორიისათვის (წელი არ არის მითითებული). გვ. 27.
6. დავით ჩხეიძე. მაკო საფაროვა-აბაშიძე, თბილისი, 1963. გვ. 122
- 7 ვალერიან გუნია. ქართული თეატრი, 1879-1884, გვ. 117-118
8. სოფრომ მგალობლიშვილი. გაზეთი „ივერია“, 1892, №17.
9. აფიშა გამოქვეყნებულია გაზეთ „ივერიაში“ 1992 წლის 24 იანვარს, №7. გვ.2



## გრიგოლ რობაქიძის ფანტასმაგორია („მალშტრემის“ პირველყოფილი ცივილიზაცია და მითიური სამყაროს ნიუანსები)

ფანტასმაგორია „მალშტრემ“ თემატურად განსხვავდება გრიგოლ რობაქიძის სხვა დრამებისაგან, იგი XX საუკუნის 10-ანი წლების ევროპას ასახავს და საერთოდ ცივილიზაციის, ცივილიზირების პრობლემატიკას მოიცავს. უნდა ითქვას, რომ ეს პრობლემატიკა არ არის წმინდა წყლის ლიტერატურული, იგი ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური პრობლემატიკაა და მრავალმხრივი კუთხით გაშუქება-ანალიზს ითვალისწინებს.

გრიგოლ რობაქიძე ფანტასმაგორია „მალშტრემში“ შეეცადა თვალნათლივ ეჩვენებინა ევროპული ყოფისა და ცივილიზაციის სპლინდორეული ყოფა და სულიერის განწირულება. მოგეხსენებათ, რომ დიდმა მოაზროვნეებმა და შემოქმედებმა ევროპული ცივილიზაციის კრიზისი ჯერ კიდევ XIX საუკუნის შუა ხანებიდან შეიგრძნეს და ამ ხნიდან მოყოლებული ბატონდება სკეპსისი ფილოსოფიასა და მხატვრულ შემოქმედებაში, ხელოვნებაში საერთოდ. არტურ შოპენჰაუერის ნიჰილიზმს აგვირგვინებს ზარატუსტრას ავტორის სიტყვები:

„— ამისთვის მოვედ ევროპიდან,  
რომელიც უფრო ეჭვიანია, ვიდრე ყველა  
ხანში შესული ცოლი.

უკეთესი ჰქმნას ღმერთმა!“<sup>1</sup>

„უკეთესი“ ევროპა, როგორც ვხედავთ, წარსულის კუთვნილება გახდა. მას შემოეძარცვა რომანტიკული, მიმზიდველი იერი. ევროპა უკვე გარიჟრაჟის მაუწყებელ ვარდისფერთი თება ეოსი როდია, არამედ სპლინისა და საშინელი აზრების მომგვრელი მელუზა გორგონა. ხელოვნების მექად ყოფნის ხანა წარსულს ჩაჰბარდა და ცივილიზაციის ცენტრმაც ახალ სამყაროში გადაინაცვლა, — ამერიკის კათამბჯენებს ჩაეჭიდა. ამის გამოწველილვით ანალიზს გვთავაზობს ოსვალდ შპენგლერი თავის სახელგანთქმულ ორტომეულში „ევროპის აღსასრული“, სადაც მსოფლიო ისტორიის ყველა მთავარი მოვლენის შუქზე, კულტურისა და აზროვნების მონაპოვართა გათვალისწინებით, მოცემულია ორიგინალური აზრები. მისი თვალსაზრისით, ევროპულ ადამიანს ამაოდ სჯერა, რომ ძველი ბერძნული ხელოვნების სისხლხორცეული ნაწილია, სინამდვილეში

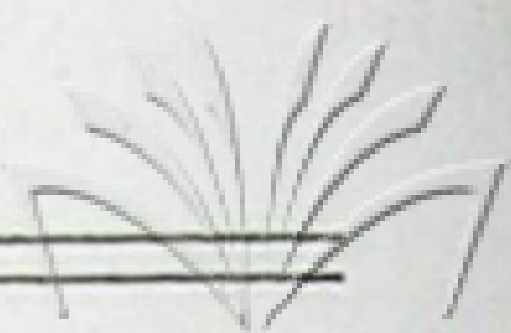




მხოლოდ თაყვანისმცემელია მისი და ევროპის მისი დასასრული არის მხოლოდ და მხოლოდ ცივილიზაციის პრობლემა.<sup>2</sup> ევროპა უკვე ყველანაირად „გადაძვინდა“, ეკონომიურ-ეკონომიკური ბერკეტები ახალი სამყაროს ხელში აღმოჩნდა, ეკონომიკა კი საფუძველთა საფუძველია კულტურის განვითარებისა. ევროპულ კულტურას, არქიტექტურას და, საერთოდ, ხელოვნებას ოკეანისგაღმელი შემკვეთების გემოვნების გათვალისწინება უხდება და ამდენად, კულტურის პრობლემა ცივილიზაციის პრობლემა ხდება. ევროპა მაკაბრიზმის სამშობლოდ წარმოჩნდა, ყოველ შემთხვევაში XX საუკუნის დასაწყისში და კიდევ რამდენიმე ხანს ეს სავსებით აშკარა იყო: Danse macabre სრულყოფილად ავლენდა თავის შესაძლებლობებს: Danse macabre როკვა სიკვდილისა... დღეს, ალბათ, განმარტება დასჭირდება ამაზე ფიქრს. ერთი კია, თუ მართალია, როგორც ამას ფიქრობდა კამიუ, რომ ყოველი ფილოსოფიის „თავი და თავი“ – პრობლემა თვითმკვლელობის გააზრებაა, მაშინ მართალი უნდა იყოს ისიც, რომ ყოველგვარი კულტურის სიმწიფის მაუწყებელია, თუ როგორ აჰყვება იგი სიკვდილის როკვას... ვინ ნახა ჭეშმარიტი როკვა სიკვდილისა? ვინ დაიჭირა საშინელი სახე სიკვდილისა? ვინა ჰკრიფა იმასთან ერთად ყვავილები? [...] მაკაბრიზმსაც თავისი სამშობლო აქვს – ევროპა“.<sup>3</sup> ევროპა დამძიმდა მრავალგვარი გამოცდილებით: შუა საუკუნეების დახვეწილი რაინდობით, კუდიანთა კოცონებზე დაწვით, სისხლიანი ორგიებით, ჰუგონეტთა აჯანყებებით, განწირული მოაზროვნეებით, კანოსაში ქედმოდრეკით, ბურბონთა აღზევებით და დაცემით, დიდი რევოლუციითა და ბონოპარტით. ბოლოს კი დადაისტების და ნაირგვარი „ისტების“ ასპარეზად იქცა, თითქოსდა დემონებს აყოლილი. „დემონს კი თომას მანის თქმით: ადამიანის გონებისა და ღირსების ფეხქვეშ გათელვა უყვარს“.<sup>4</sup>

ცივილიზაციის კრიზისის გამოვლინებანი, კერძოდ, ცივილიზაცია და პირველყოფილი მითიური სამყარო სრულად აისახა გრიგოლ რობაქიძის დრამა „მალშტრემში“. ევროპის ერთი კუთხე და მისი დეტალური აღწერა წარმოადგენს ამ პიესის („მალშტრემის“) პირველ სურათს: „ევროპის კუთხე. საზაფხულო კურორტი. დიდი როტონდა. პავილიონები. მარჯვნივ – კაზინო. სიღრმეში ტელეფონი. ტელეფონთან: შვეიცარი სპლინდორეული. მაგიდას უსხედან: ქალები – კაცები – სხვადასხვა რასის – სხვადასხვა ქვეყნის. კაზინოდან ისმის ხმაური: აზარტით თამაშია...“.<sup>5</sup> ამ პატარა კუთხეში გამოყრილია მთელი ცივილიზაციის გარეგნული იერი. იმთავითვე შევდივართ სპლინდორეულ ყოფაში, მარტო შვეიცარი როდია სპლინდორეული, არამედ ამითაა





გაუღიანი მთელი კონტინენტი. „ვან-სტეპის“ რიტმებში სოციალური ყოფის ნიუანსები, ამბოხებისა და გაფიცვის მოვლენები. როგორც ერთ წყლის წვეთში აისახება ოკეანის მთელი ქიმიური შემადგენლობა, ასევე ამ ერთ-ერთი ევროპული საზაფხულო კურორტის ერთ-ერთ როტონდაში შეიცნობა მთელი ცივილიზაციის სოციალური და კულტურული, მორალური სახე. ცინიზმი გამეფებულია მეწარმეთა ფენასა და მეძავთა საზოგადოებაში, ამის დასტურია ბანკირ ფინკელშტეინისა და ფინანსისტ პენუტიეს საუბარიც:

„ფინკელშტეინ. რაო?“ მაიმუნები?“  
 პენუტიე. აღარ სურთ თავიანთ ხარჯზე ადამიანთა ჯიშის გაახალგაზრდება.  
 ფინკელშტეინ. ჰა-ჰა-ჰა-ჰა. ჩინებულია!  
 პენუტიე. ამერიკაში – აფრიკაში ზოოლოგიურ ბაღებში – ყველგან მიტინგებს მართავენ და პროტესტს აცხადებენ“...<sup>6</sup>

როგორც ვხედავთ, ფინანსისტის პირიდან წარმოთქმული ეს ცინიკური კლამბური ზოგად ატმოსფეროს, ყოველივე გაუფასურებულ მდგომარეობას ასახავს. თანაც აქ მოიარებითაა გამოხატული სოციალური პრობლემებით შეწუხებული მომიტინგეების გამასხარავების მომენტი. საყურადღებოა ისიც, რომ გრიგოლ რობაქიძე ფინანსისტების, მილიარდერების, მეძავების საზოგადოებაში მოჩვენებასავით გამოაჩენს და ორიოდ ფრაზის შემდგომ, კვლავ დამალავს დიდი მოაზროვნეების თავებს. ისინი ყოველი გამოჩენისას ერთსა და იმავეს იმეორებენ:

„კანტი. საგანი თავისთავად გამოუცნობია.  
 ფენომენია მხოლოდ ყოველი.  
 აინშტაინ. აბსოლუტური მოხსნილია იმთავით.  
 რელატივიზურია მხოლოდ ყოველი.  
 (კანტი და აინშტაინ იმალებიან)  
 უცნობი. ესენი ვინ არიან?  
 ფინკელშტეინ. მოჩვენებანი ასტრალის ტვინანთების..  
 თუმცა ხანდახან მართაღს ამბობენ...“<sup>7</sup>

ფილოსოფოსებს, კანტსა და აინშტაინს უპირველესად, სწორედ ამ ცნებების: რელატივის, აბსოლუტურის, თანაფარდობის პრინციპის პრობლემის გარკვევა აკავშირებს, ასევე დროისა და სივრცის, კოსმოსისა და კოსმოლოგიური პრობლემებისა. სწორედ ამიტომ იმეორებს დაბეჯითებით რობაქიძე „ასტრალურ ტვინანთებას“. კანტს ხომ მუდამ



აწვალებდა „ვარსკვლავებით მოჭედული ცა“ და „მორალური კანონი“ ადამიანში. აინშტაინი იზიარებდა კანტის შეხედულებას იმის თაობაზე, რომ დრო და სივრცე არიან აბსოლუტური, მაგრამ ეს აზრი პირობითია და ფილოსოფიაში დისკუსია ამ თემაზე კვლავ გრძელდება.<sup>8</sup> გრიგოლ რობაქიძემ კი ცნებების დონეზე გადმოგვცა აზრი მოწინავე ევროპული აზროვნებისა, მხოლოდ ერთი რამ ამართლებს მთელს ცივილიზებულ ქაოსს და ბუნების სრულ უარყოფას. კანტისეული „ფენომენია მხოლოდ ყოველი, საგანი თავისთავად გამოუცნობია“ სწორად გამოხატავს კანტის ფილოსოფიურ კონცეფციას. მისი არსი ისაა, რომ არსებობენ საგნები თავისთავად, რომლებიც ადამიანთა გრძნობის ორგანოზე მოქმედებენ და იწვევენ შეგრძნებებს, მაგრამ ეს შეგრძნებები არაფერს ამბობენ ამ საგნების ობიექტური ვითარების შესახებ, ისინი ჩვენსავე შეგრძნებებში არიან სუბიექტური და ასეთ სუბიექტურ შეგრძნებებს აწესრიგებენ ჩვენი გრძნობიერების აპრიორული ფორმები: დრო და სივრცე. სწორედ ასეთ დროსა და სივრცეში მოწესრიგებულ შეგრძნებებს უწოდებს კანტი მოვლენებს ანუ ფენომენებს; ჩვენ, შემეცნებისას, სწორედ ასეთ ფენომენებთან ანუ მოვლენებთან გვაქვს საქმე. ნივთები ანუ საგნები თავისთავად, ჩვენი შეგრძნებებისგან დამოუკიდებლად არსებობენ და ამდენად შეუცნობადნი არიან (ნოუმენები). ასე იხსნება კანტისეული ფენომენის არსი მისი მოღვაწეობის შესახებ არსებულ ერთ-ერთ ნაშრომში, რომელიც ს. დანელიას ეკუთვნის.<sup>9</sup> გრიგოლ რობაქიძემ ერთ ფრაზაში დაატია კანტის უაღრესად რთული აზროვნების ნიშეში ფენომენზე და ამით „მაღშტრემს“ კიდევ უფრო ღრმა აზრი შესძინა. საყურადღებოა, რომ მისივე ლექსში „ქალაქი ფენომენი“ კანტიც არის ნახსენები და გამოყენებულია ფრაზა: „ასტრალის ტვინანთება“.

ცივილიზაციის მკვეთრ კონტრასტს ფანტასმაგორიაში მიწის, ანუ პირველყოფილი ბუნებრივი არსის ჩვენება წარმოადგენს. მიწის საშო – დედა ყოველი ცოცხალი არსებისა, მხოლოდ ბოშათა მიერ „იგზნება“. ბოშები კენტავრების პროტოტიპებად არიან მიჩნეული. კენტავრები მიგვანიშნებენ ცივილიზაციის დიონისურ, აზიურ საწყისებთან დაბრუნების აუცილებლობას. მიწის ყივილი არ ისმის ინდუსტრიულ ცივილიზაციაში და მაინც ის არის უპირველესი სათავე ყოველი ცოცხალი თუ არაცოცხალისა“:

„უცნობი.

თქვენ რა იცით „მიწა“?!

თქვენს გეოლოგიაში არაა იგი.

ჰო! მიწა: არა სასპორტო – არა საგრილო –

არა სასვენებელი.



ფინკელშტეინ.  
პენუტიე.  
უცნობი.

მიწა სული. მიწა ინსტიქტი.  
მიწა მკერდები. მიწა ძუძუები.  
მიწა ძირი. მიწა წყარო.  
მიწა სიპი. მიწა ხავსი.  
აქ არის სუნთქვა. აქ არის საიდუმლო.  
აქ არის მადლი. აქ არის ნაყოფი.  
აქ არის ბედი. აქ არის "წერა".  
ცივილიზაცია?"  
ქალაქი?  
როცა გლეხმა პირველად  
მანქანა დაინახა –  
ეშმაკის მოგონილიაო"  
და განზე გადააფურთხა"...<sup>10</sup>

პირველყოფილი ბუნებრივი ჰარმონია მექანიკურმა თვითმავალმა დაარღვია და გლეხი, მიწის მუშა მას ვერ ითავსებს – „ეშმაკის მოგონილად“ ნათლავს მას, არ ღებულობს. სწორედ ასეთი განწყობაა გადმოცემული გალაკტიონის ლექსში „ავტომობილი და ურემი“, სადაც გლეხი ურჩევს ავტოს მფლობელს:

„ – დააყენე, სჯობია,  
შავ ვარსკვლავზე  
შობილი,  
დააყენე, მე გირჩევ,  
ჩვენი ავტომობილი.  
მაგ მანქანას ეს ჩემი  
ძველი ღერძი  
სჯობია, –  
ოცდაათი წელია  
ნეკიც  
არ უღრძობია"...<sup>11</sup>

მიწათმოქმედში უცილობლად ლაპარაკობს „უუძველესი პლასტიდან შემორჩენილი ცერერასა და დემეტრასეული“ – საერთოდ ბუნება ეტნოგრაფიის გარეშე“. გრიგოლ რობაქიძე „მალშტრემის“ განმარტებას აქვეყნებს გაზეთ „ქართულ სიტყვაში“ და ხსნის, თუ რატომ დასჭირდა „მიწის“ შეჭრა ცივილიზაციის არეში: „შესაძლო იყო ამ სიუჟეტის ძველი ხაზებით გაშლა. შესაძლოა – საინტერესო გაშლაც. მაგრამ ეს იქნებოდა „პიროვნული რკალის“ ინტრიგა და ჩვეული გმირული არე. მე სხვა გზა ავირჩიე. აქ ისეთი სინოყვირია „მიწის“, რომ იგი უთუოდ

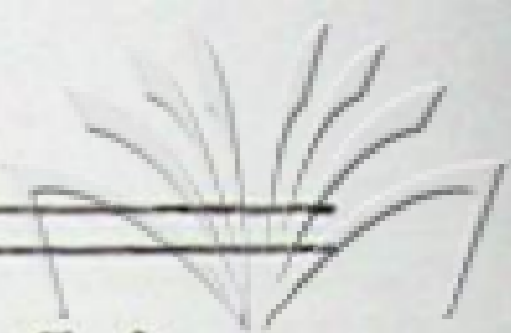


უნდა შეჭრილიყო უბიწო ქალაქში. აქ ისეთი გადალახვაა „ფატუმის“ რომ იგი უთუოდ უნდა შეჭრილიყო უბედო კულტურაში. „მიწა“ აქ არ არის „სოფელი“ და ბუკოლიკა. „მიწა“ აქ სულია სამყაროსი“.<sup>12</sup>

ჰარმონიული ყოფა ნიშნავს ბუნებასთან ადამიანის უკონფლიქტო მიმართებას, თანამედროვე ცივილიზაციაში კი ეს ჰარმონია დარღვეულია და როგორც დღეს იტყვიან, „სახეზეა უმითოდ ყოფნის კრიზისი“ (მერეჟკოვსკი). ადამიანი ქცეულია მანქანად და „ჰომუნკულუს“ ყველაზე ტიპობრივ სახედ, არსებად გვევლინება. მას არაფრად ატყვია, რომ ჰყავს წინაპარი, რომელიც ბუნების თანაზიარი და თანამგრძობი იყო. დრო კი უღმობელია: „დრო უბრალოდ კი არ მიდის წინ, არამედ მიდის წარსულიდან მომავლისაკენ და თან ახლავს უწესრიგობა. ამ ფაქტს მთელი ჩვენი ცხოვრებისათვის ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს, რამეთუ იძულებული ვართ ჩვენი დღენი დროსთან ბრძოლაში გავატაროთ. ეს კი ძნელია: დრო მეტისმეტად ძლიერი. ბევრად უფრო ადვილია მხარი დაუჭირო მას (და თესო უწესრიგობა), ვიდრე ებრძოლო (დაამყარო წესრიგი)“.<sup>13</sup>

სრული უიმედობა ეუფლება ადამიანს, როცა წარმოიდგენს, თუ რაოდენ დაშორდა პირველ საწყისს, ბუნებას და ბუნებრიობას. ამ მხრივ საკუთარ სამყაროს ქმნის გრ. რობაქიძე დრამატულ ტილოებში. „მალშტრემში“ იგი განსაკუთრებული ძალით გვაგრძობინებს უკმაყოფილებას და სწრაფვას ყოველივეს შეცვლისაკენ. მისი უცნობი „მალშტრემიდან“ ბედისწერის დალით არის აღბეჭდილი: იგი იბრძვის, ეწინააღმდეგება, ხშირად იძლევა, მაგრამ ზოგჯერ იმარჯვებს კიდევ. ეპოქის კრიტიკა ნაწარმოებში ძირითადად უცნობზე და მის ბოშა სატროფოზე, მათ საქციელსა და მიზნებზე დაყრდნობით ხორციელდება. ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით დგება პრობლემა ადამიანისა და მისი არსებობის გამართლებისა: „ადამიანი, ინერტულ-ინდიფერენტული ნივთისაგან განსხვავებით, ყოველთვის დაინტერესებულია (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით) საკუთარი თავით და გარესამყაროთი დაინტერესებულობა ნიშნავს იმას, რომ გრძობდე არსებულთ უკმარობას და ისრაფვოდე მისი გარდაქმნისაკენ, საკუთარი თავისა და გარესამყაროს შეცვლისაკენ. როცა ჩემს ინტერესს შეადგენს რაიმეს ცოდნა, ეს იმას ნიშნავს, რომ მე მაკლია მშვენივრად ყოფნა და ვესწრაფვი მივალწიო მას“ – გვიხსნის ზურაბ კაკაბაძე.<sup>14</sup> გრიგოლ რობაქიძის სხვა დრამათაგან განსხვავებით „მალშტრემი“, შეიძლება ითქვას, გადატვირთულია ფილოსოფიურობით. მწერალს ჯერ მოქმედებაში შემოჰყავს ფილოსოფოსები და შემდგომ უკვე თავის გმირებს აბრძოლებს და





ამოქმედებს სწორედ იმ ფილოსოფიური საკითხების გათვალისწინებით, რომლებიც ადამიანისა და გარე სამყაროს ურთიერთმიმართებას ეხება. თავადვე გრ. რობაქიძე განგვიმარტავს: „ნელნელა იხრება ხაზი: მატერიალურობის დემატერიალიზაცია, მთელი მოქმედება აქეთკენაა მიმართული, შუაგულში არონ ფინკელშტეინი ჰუმორით და გუნებით, რომლისათვისაც „შუათანა“ ყოფა უკანასკნელია. აქვე როკფელლერ: რკინა და ოქრო. აქვე აზეფ ყოვლის გარეშე მყოფი. შემოიჭრება მორელლა ბოშა მარჩიელი, რომელიც როკფელლერის ხელზე მარტო „ოქროს“ კითხულობს. მის შემოვარდნას შემოაქვს „მიწის“ სურნელება. შემოვა „უცნობი: ბედის სიმტკიცით. მისი შემოვარდნა შეარყევს საერთო „ფონს“.<sup>15</sup> მოვლენათა მთელი განვითარება, გმირთა ხასიათები და ფინალი იმის იმედს გვაძლევს, რომ „მიწის“ შემოჭრა ცივილიზაციაში ამაოდ არ ჩაივლის და იგი ფატალურ აღსასრულს ააცილებს ცივილიზებულ სამყაროს. სწორედ ასე ესახებოდა კონსტანტინე გამსახურდიასაც „დიონისოს ღიმილში“ ევროპის გადარჩენა და ამ გადარჩენისათვის ძალებს აღმოსავლეთში მიინიშნებდა, სადაც ჯერ კიდევ ძალუმი იყო ძალა „ბნელთვალებიანი დიონისოსი“: „წარმოგიდგენიათ, ატოკებული ევროპელი რომ ეგვიპტის პლასტიურ შედევრებს, უპანიშადის და სუტრა ტექსტების სიღრმეს, მაჰაბჰარატას და მეფეთა წიგნის მონუმენტალობას რომ მისწვდეს? ევროპელ გაზეთის მჯღაბნელს, ან რომელიმე პრეტყელშუბლიან, საშუალო ჭკუის პროფესორს ჰგონია: ბერგსონზე და კანტზე შორს არავინ წასულაო. აბა ჰკითხეთ ჩინელ ბრძენს, თუ კანტის კატეგორიული იმპერატივები მისთვისაც მიუცილებელი ნორმებია? რომელიმე პიკასოს უნიჭო ეპიგონს ჰგონია, სრულყოფის მწვერვალები აქვს გადალახული, ეგერ რომ ჩინელის სურათია, იმის ავტორის მოწაფედ ვერ გამოდგება თქვენი პიკასო“,<sup>16</sup> – ალაპარაკებს თავის გმირს კონსტანტინე გამსახურდია, მისთვის ჩვეული მოურიდელობით და თავადაც ღრმად სწამს, რომ: „პლატონი და დანტე ორივე აღმოსავლეთის ნოყიერ ჯიქანს სწოვდნენ“.<sup>17</sup> სწორედ ასევე მოურიდელად ჩამოაყალიბებს თეოდორ ლესინგი თავის შეხედულებებს ნაშრომში: „მოპენჰაუერი. ვაგნერი. ნიცშე“, სადაც ნიცშე ახალი რელიგიის შესაქმნელად არის გამოცხადებული და მოცემულია თანამედროვე ყოფის საინტერესო დეტალი, რომელიც იმ აზრს შეიცავს, რომ: „ჩვენს დროს ნებისმიერ პატარა უნივერსიტეტში მოიძვევებიან მთელი დუჟინი ადამიანებისა, რომელთაც სულზე და ცხოვრებაზე უფრო მეტი იციან, ვიდრე ლუთერმა, ბისმარკმა და ნაპოლეონმა ერთად აღებულმა. და იციან ლუთერზე, ბისმარკზე და ნაპოლეონზე გაცილებით მეტი, ვიდრე თვით მაგათ იცოდნენ თავიანთ თავზე. მიუხედავად



ამისა, ვერც ერთი მათგანი ვერ გახდება ვერც ლუთერი, ვერც ბისმარკი და ვერც ნაპოლეონი“-ო. ლესინგის თვალსაზრისით ევროპის კრიზისის მიზეზი ევროპული ცხოვრების წესშია საძებარი. ნიჰილიზმი კი მისი თანამდევია სულია. შესაძლოა ნიცშე შეიქნესო მომავალი რელიგიის პირველ მამამთავრად. ეს დრო კი ძალე დადგა და საუკუნის დასაწყისშივე გადაფასდა ძველი ღირებულებანი. ისტორიას დიდი პიროვნებები მოვლენათა დამაჩქარებლად ევლინებიან. გრ. რობაქიძე ნაპოლეონსაც და ლუთერსაც რეფორმატორებად ანუ ისტორიის დამაჩქარებლებად მიიჩნევდა და მათ სახეებში თავისებურ ხიბლს, ბედისწერას იგულვებდა. სწორედ ასეთ ბედისწერას აყოლილად და „ისტორიის დამაჩქარებლად“ მიიჩნევს იგი ევნო აზეფს, პოპულარულ და წინააღმდეგობრივ პიროვნებას, რომელიც „მალშტრემის“ მთავარ გმირთა შორის შეიძლება ჩაითვალოს:

„აზეფულ.

უცნობი.

აზეფულ.

მე ვარ ისტორიის დამაჩქარებელი როგორ?!

ტერმინები სულერთია:

ღმერთი და ეშმაკი. კეთილი და ბოროტი.

მართალია მხოლოდ ფაქტი:

ერთი მეორეს ეომებიან

ხშირად ერთსა და იმავე გულში.

ფაუსტიც ამაზე ნაღვლობდა –

თუ არ ვცდები

დოსტოევსკის მართო ეს აწვალებდა.

მადონნა და სოდომი ერთი გულის ძგერაში.

უცნობი.

თქვენს გულში არაა

არც მადონნა და არც სოდომი.

აზეფულ.

სწორედ მისთვის

ვარ ისტორიის დამაჩქარებელი.

უცნობი.

როგორ?!

აზეფულ.

მადონნა და სოდომი ერთიმეორეს ეომებიან.

განუწყვეტელი ომი ისტორია არის...“<sup>18</sup>

გრიგოლ რობაქიძის ინტერპრეტაციით აზეფი ორმაგ თამაშს იმიტომ ეწევა, რომ ორი საპირისპირო ძალის გარდუვალი შეჯახება დააჩქაროს და ომი გამოიწვიოს. ომი კი ისტორიის მთავარი ძარღვია, მასაზრდოებელი, შექმნელი. ევნო აზეფი სასხვათაშორისოდ ახსენებს ფაუსტს, რა აწვალებს დოსტოევსკის. „თუ არ ვცდები“-ო ცინიკურად ამბობს ის და ეს ნიჰილიზმი, ეს ცინიზმი ეპოქის ნიშანია. იმ თაობის ნიშანი, რომლისთვისაც ღმერთი „უიღბლო მექოთნეა“ მხოლოდ.



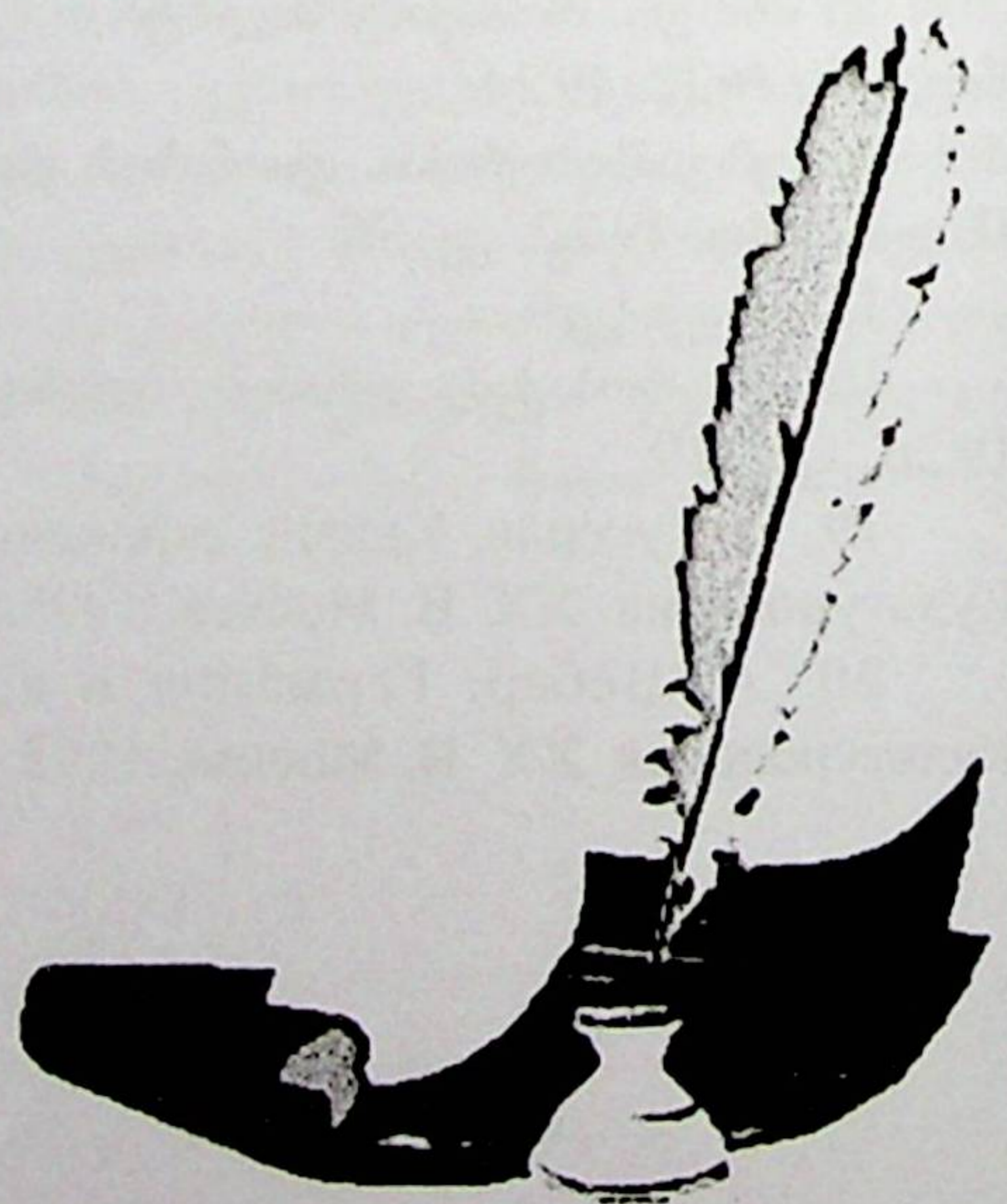


ედმუნდ ჰუსერლის აზრით, ევროპის შველა, ევროპული ცივილიზაციის შეცვლა ჯერ კიდევ შეუძლია მისთვის დამახასიათებელ რაციონალიზმსა და ფილოსოფიურობას: „ევროპული ყოფის კრიზისი შეიძლება დასრულდეს ევროპის აღსასრულით, თუ ის ზურგს აქცევს მისთვის დამახასიათებელი ცხოვრების რაციონალურ მიდგომას და დაეშვება ბარბაროსულ სიძულვილამდე სულიერებისადმი, ანდა აღორძინებით და ნატურალიზმის საბოლოო დაძლევით. დაღლილობა – აი ევროპისათვის უმთავრესი საფრთხე“.<sup>19</sup> დაღლილობას ხანგრძლივი ლიდერობაც იწვევს პოლიტიკურ პლაცდარმზე. ევროპა იყო ნიმუში მოწესრიგებულობისა აღმოსავლეთის ტირანულ-ქაოსურ-მოუწესრიგებელი ყოფის ფონზე. ევროპა ბოლოსდაბოლოს ევროპელებს უნდა დაუბრუნდეთ, – ამბობს აღფრედ ვებერი თავის ცნობილ სტატიაში „გერმანია და ევროპული კულტურის კრიზისი“, სადაც ის ევროპის კრიზისს უპირველესად გერმანულ პრობლემასთან აკავშირებს. მისი აზრით: „მთელი სულიერი ძალები ყოველწამს ცვალებად, მაგრამ თავისი შინაგანი ბუნებით ექსპანსიურ სტრუქტურებს – ერს და ხალხს და მათ უნივერსალურ ზედნაშენს – ევროპას უნდა მიედევნას, რათა ევროპას დაუბრუნდეს ევროპელები და ევროპელებს დაუბრუნდეს ევროპა – ასეთ მიზანს ისახავს დღევანდელი ევროპული კრიზისი“.<sup>20</sup> მრავალი შემოქმედისათვის კი ისედაც ცხადი იყო, რომ პირველობას ევროპა ამერიკას უთმობდა და თვით ევროპას ისლა დარჩენოდა, ახალი ლიდერისათვის აეწყო ფეხი და თუკი გადარჩენა სურდა, დიდად არ უნდა დაშორებოდა მას. ირაციონალიზმი, მისტიციზმი, ალოგიკურობა და სუბიექტივიზმი ევროპული ლიტერატურის ქვაკუთხედად იქცა. ყოველივე ეს სრულად აისახა გრ. რობაქიძის დრამატურგიაში, სადაც „ბებერი ევროპა“ თავის კაფე-შანტანებში უკანასკნელ ძალ-ღონეს ხარჯავს და ქცეულა თვითმკვლელობისა და „დადაისტების“ სათარეშოდ. „ისტორიის დამაჩქარებელი“ ევნო აზეფულ კი ისტორიულ კატაკლიზმებს აახლოებს მას, რათა საბოლოოდ გაირკვეს ყოველივე.



1. ფ. ნიცშე. ესე იტყოდა ზარატუსტრა, თბილისი, 1993, გვ. 24.
2. О. Шпенглер. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории, Т.1. Гельштальт и действительность. Москва. 1993.с. 185.
3. დ. თევზაძე. Danse macabre „ივერია“ (ქართულ-ევროპული ინსტიტუტის ჟურნალი), №2. თბილისი-ბრიუსელი, 1993. გვ. 91.
4. თ. მანი. სიკვდილი ვენეციაში, მოთხრობები, თბილისი, 1966. გვ. 305.
5. გრ. რობაქიძე. დრამები (ლონდა, მალშტრემ, ლამარა), ტფილისი, 1926, გვ. 49.
6. იქვე. გვ. 56.
- 7 იხ.: იქვე.
- 8 ს. ავალიანი. აინშტაინი (ცხოვრება, მოღვაწეობა და მსოფლმხედველობა), თბილისი, 1983, გვ. 41-42.
9. ს. დანელია. კანტის ცხოვრება და ფილოსოფიური მოღვაწეობა, თბილისი, 1977, გვ. 95-97.
10. გრ. რობაქიძე. დრამები (ლონდა, მალშტრემ, ლამარა), ტფილისი, 1926, გვ. 93.
11. გ. ტაბიძე. რჩეული, თბილისი, 1973, გვ. 394.
12. იხ.: გრ. რობაქიძე. მალშტრემ (განმარტებისათვის), გაზ. „ქართული სიტყვა“, №22, 1924.
13. ვლ. კელერი. ჯადოქრის დაბრუნება, თბილისი, 1989, გვ. 125.
14. ზ. კაკაბაძე. ადამიანი როგორც ფილოსოფიური პრობლემა, თბილისი, 1987, გვ. 6.
- 15 იხ.: გრ. რობაქიძე. მალშტრემ (განმარტებისათვის), გაზ. „ქართული სიტყვა“, №22, 1924.
16. კ. გამსახურდია. დიონისოს ღიმილი, თხზულებანი 20 ტომად, ტ. II, თბილისი, 1992, გვ. 75.
17. იხ.: იქვე.
18. გრ. რობაქიძე. დრამები (ლონდა, მალშტრემ, ლამარა), ტფილისი, 1926, გვ. 129.
19. Э. Гусерль. Кризис европейского человечества и философия, Культурология XX В. Москва, 1995. с327.
20. А. Вебер. Германия и кризис европейской Культуры, Культурология XX В. Москва, 1995. с. 295.







## ახლო ხელი სატელევიზიო ფილმ-სკამპტაკლში

ახლო ხელი ტელევიზიამ კინემატოგრაფისაგან „მემკვიდრეობით მიიღო“. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იგი ტელევიზიის არსებობის პირველ ეტაპზე იყო, როცა ეკრანი მცირე ზომებისა იყო და გამოსახულების ხარისხიც – ცუდი. ახლო ხელი თეატრალური სატელევიზიო პროგრამების აუცილებელი ატრიბუტი გახდა.

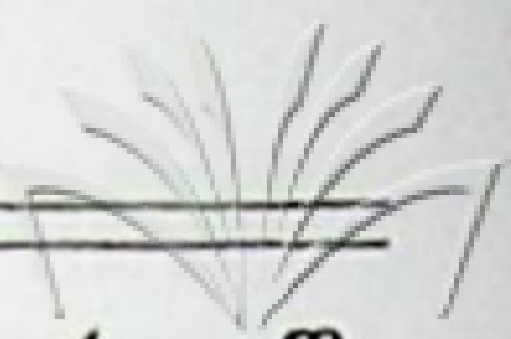
თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ადეკვატის შექმნა სცენური სივრცის მარტივი ფიქსირებით რომ არ ამოიწურება, მუნჯი კინოს ეპოქაშივე თვალსაჩინო იყო. „არსებობს ფაქტი, რომ კინოფირზე გადაღებულმა სარა ბერნარის თამაშმა ლამის პაროდის შთაბეჭდილება მოახდინა. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ სარა ბერნარი (რომელიმე კინოვარსკვლავზე) უარესი მსახიობია. ეს მხოლოდ იმაზე ლაპარაკობს, რომ კინემატოგრაფს (თეატრისაგან) განსხვავებული ესთეტიური ბუნება აქვს.“<sup>1</sup>

1916 წელს, იმ დროს უკვე სამოცი წლის ელეონორა დუზე კინოფილმში „ფერფლი“ (რეჟისორი გუსტავო სერენა) მთავარ როლზე მიიწვიეს. იტალიური სცენის ლეგენდარული ვარსკვლავი, სხვა მრავალი მისი თანამედროვესაგან განსხვავებით, კარგად გრძნობდა თეატრისა და კინოს გამომსახველობით საშუალებებს შორის სხვაობას. „სამწუხაროდ, მე ძლიერ ხანდაზმული ვარ“, – უთქვამს მას, – „ოციოდე წლით ახალგაზრდა რომ ვიყო, რასაკვირველია, ყველაფერს თავიდან დავიწყებდი და, ალბათ, დიდ შედეგებსაც მივალწევდი ამ ახალი ხელოვნების ფორმირებაში. მე მომიწევდა ყველაფერი იმის სრულად დავიწყება, რაც თეატრს შეეხება და დავიწყებდი მეტყველებას ახალ, ჯერ არარსებულ კინოენაზე.... მიმიკა კინოში თეატრისგან მეტად განსხვავებულ როლს თამაშობს. მაგალითად, წარმოიდგინეთ, რაოდენ გამომსახველი შეიძლება იყოს ეკრანზე მალული ხელის მოჭერა, რაც ვილაციის ბედს წყვეტს, რომელიც სცენაზე აბსოლუტურად შეუმჩნეველი იქნებოდა.“<sup>2</sup>

მართლაც, მუნჯ კინოეკრანზე ახლო ხელით აღებულმა შესტმა ერთგვარად შეარბილა მსახიობისათვის სიტყვის „ჩამორთმევით“ გამოწვეული დანაკარგი, ხოლო გამოსახულების ესთეტიზაციით ტექსტის ინტონაციის ვიზუალური ადეკვატიც კი შეიქმნა.

კინოს ისტორიკოსი სერგეი კომაროვი ელეონორა დუზეს სიტყვების





საილუსტრაციოდ იმ ფაქტსაც აკვირდება, რომ ამ პერიოდში ამერიკაში გრიფიტი თავის გრანდიოზულ „შეუწყნარებლობას“ ღვამდა, რომელშიც მან მსახიობ მეი მარშთან ერთად შექმნა შემდგომში კლასიკად ქცეული სწორედაც რომ ხელების აღელვებული – „მტკრევის“ – ახლო ხედი.

ტელევიზიით თეატრალური სპექტაკლის ტრანსლირებისას ახლო ხედის სახით თეატრალურმა ხელოვნებამ გამომსახველობის ახალი ინსტრუმენტი შეიძინა: „მას (ტელემაყურებელს) აქვს იმის ... შესაძლებლობა, ... საჭირო მომენტში ერთგვარად გადააბიჯოს რამპას და პირისპირ მიუახლოვდეს მსახიობს, გამოაძევოს თავისი ხედვის სივრციდან ყველაფერი, გარდა სახისა, ხელებისა ან თვალებისა. ტელეობიექტივმა სცენის ხელოვნებას კინემატოგრაფის ერთ-ერთი ყველაზე შესანიშნავი საშუალება აჩუქა: თეატრალურ ხელოვნებას მან ახლო ხედიც მიუმატა – ცალკე აღებული მხატვრული დეტალი“, – წერს ვლადიმირ საპაკი.<sup>3</sup>

ციტატაში მოტანილი მოსაზრების საზეიმო ტონის მიმართ, ვფიქრობთ, ფრთხილი მიდგომაა საჭირო. ცხადია, აქცენტირება ხელოვნების ნებისმიერი დარგისათვის აუცილებელი მომენტია და, სწორედაც რომ, აქცენტირების ფორმები და საშუალებები განასხვავებს მათ ერთმანეთისაგან, მაგრამ არის კი ახლო ხედი – მუნჯი კინოს პერიოდში დაბადებული ეს ელემენტი – მისაღები ტელევიზიისათვის სპექტაკლების გადაღებისას? და თუ მისაღებია, როდის, სად და რა დოზით? ეს კითხვები ჩვენ იმ კონკრეტულ შემთხვევებში გვიჩნდება, როდესაც ტელეეკრანის მთელ ფართობზე უზომოდ „მოახლოებული“ (კერძოდ) აზდაკის ნაცვლად გრიმწასმულ რამაზ ჩხიკვაძეს ვხედავთ. ტელევიზიით ამგვარი „მოუზომავი“ აქცენტირებით იმავე წამს იკარგება თეატრალური პირობითობა, გამოაქვს რა სააშკარაოზე გრიმი, რეკვიზიტის ტექნიკური სამზარეულო და სხვა ყოფითი დეტალები, რომელთა შემოჭრაც მაყურებლის ყურადღების არეში უმოწყალოდ ანგრევს სცენურ ატმოსფეროს. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მსახიობი გრიმსა და კოსტიუმს იმის გათვალისწინებითაც ირგებს, რომ მას სცენიდან პირველ რიგში მჯდომ მაყურებლამდე 3-5 მეტრი მაინც აშორებს და, ამდენად, მისი გარეგნული იერი და კოსტიუმი ამ მანძილზეა გათვლილი; ხოლო, როცა ახლო ხედზე ვხედავთ არა მხატვრულ სახეს, არამედ ნატურალისტურ პორტრეტს, მაშინვე ქრება თეატრის ილუზორული სამყარო. ნატურალიზმის შემოჭრა წარმოსახვით სივრცეში იწვევს შოკურ გადართვას ტელემაყურებლის ფსიქიკაში; იგივე შეიძლება ითქვას ბალეტის შესახებ, როცა შორ ხედზე „მოფარფატე“ ბალერინასთან



მიახლოებისას ობიექტივი – უტაქტობამდე მისული სიმკაცრით წარმოაჩენს მოცეკვავე ქალის მყესებად და ძარღვებად ქცეულ სხეულს და კიდურებს. ამგვარ „დივერსიას“ ესთეტიკური აღქმის პროცესში შთაბეჭდილებათა სხვა გამაში გადაყავს მაყურებელი და ფოტოგრაფიულ რეალიზმს მხატვრული სიმართლე „ეწირება.“

თეატრალური სცენიდან ტელეეკრანზე ნაწარმოების გადატანას ის პრინციპული „ბარიერი“ აქვს გადასალახი, რომ ტელევიზია „უპირობო“ კომუნიკატორია, იგი (კინემატოგრაფისგან განსხვავებით) ყოველგვარი პირობითობის გარეშე გვაწვდის ინფორმაციას, იგი, შეიძლება ითქვას – „ინტელექტუალური კულისებია“, საიდანაც ჩვენ ვაკვირდებით არა სპექტაკლს, არამედ იმას, თუ როგორ მიმდინარეობს სპექტაკლი; ვხედავთ არა პერსონაჟს, არამედ მსახიობს, რომელიც ამა თუ იმ გმირს ასახიერებს. ეს, ცხადია, სრულებითაც არ გამორიცხავს იმას, რომ ჩვენ შეგვიძლია თეატრალური ხელოვნების აღქმა ტელეეკრანიდან (ესთეტიკური ან ემოციური მუხტის მიღება კულისებიდან სპექტაკლის ცქერისასაც შეიძლება). ამიტომ თეატრალური სპექტაკლის ტელევიზიით საჩვენებლად გადაღებისას მნიშვნელოვანია, სცენურობის ატმოსფეროს, როგორც „თამაშის წესის“, შენარჩუნება ტელეეკრანზე, ხოლო, ამ მოთხოვნის გათვალისწინებით, სცენაზე მდგომი მსახიობის ახლო ხედით ჩვენება ხშირად გაუმართლებელია.

პრინციპულად სულ სხვა მოვლენასთან გვაქვს საქმე სატელევიზიო სპექტაკლის (ტელესპექტაკლის) შემთხვევაში. აქ ახლო ხედი კინემატოგრაფიული ფუნქციის მატარებელია. 1980-ან წლებში, როცა ტელევიზიის შესაძლებლობები კინემატოგრაფისას მეტ-ნაკლებად მიუახლოვდა (დიდი ეკრანი, ფერადი ტექნოლოგიის პროგრესი, ხმის ჩაწერის გაუმჯობესება), სატელევიზიო ხელოვნება საინტერესო გახდა არამარტო თეატრის, არამედ კინორეჟისორებისათვის. სატელევიზიო ფილმ-სპექტაკლის დადგმაში თავისი შესაძლებლობები დიდმა იტალიელმა კინორეჟისორმა მიქელანჯელო ანტონიონიმაც კი მოსინჯა. მისი სატელევიზიო ფილმი-სპექტაკლი „ობერვალდის საიდუმლო“ (ჟან კოკტოს „ორთავიანი არწივის“ მიხედვით, 1980) შედგა მაღალი მხატვრული დონის ნამუშევრად. დაახლოებით ამავე პერიოდში შექმნა თემურ ჩხეიძემ ქართული სატელევიზიო ხელოვნების ბრწყინვალე ნაწარმოებები: „ჯაყოს ხიზნები“, „თეთრი კურდღელი“, „მარადისობის კანონი“, „კუკარაჩა“... ამ ნამუშევრების გადაღებისას თემურ ჩხეიძემ სატელევიზიო ტექნოლოგიის ყველა შესაძლო უპირატესობა გამოიყენა, მათ შორის – ახლო ხედიც. შეიძლება ითქვას, რომ ქართველმა მაყურებელმა სწორედ „ჯაყოს





ხიზნებით“ აღმოაჩინა ავთანდილ მახარაძის აქამდე უცნობი სამსახიობო შესაძლებლობები.

ახლო ხედი მნიშვნელოვან მხატვრულ დატვირთვას იძენს სატელევიზიო სინთეტური ფორმების ერთ-ერთ საინტერესო გამოვლინებაში, კერძოდ – „ლიტერატურულ თეატრში“, სადაც ლიტერატურასა და მაყურებელს შორის უმთავრესი საკონტაქტო პირი კონკრეტული მსახიობია – იგივე მთხრობელი, რომელიც ეკრანზე საკმაოდ ხშირად სწორედ რომ ახლო ხედით ჩანს. „არ გამიკვირდება, თუკი დრო დაამტკიცებს, რომ მსახიობური გარდასახვის დღევანდელი ხერხები (წვერის დაწებება!) ტელევიზიაში, საერთოდ მიუღებელია. აქ, ან ღიად საკონცერტო შესრულებას აქვს ადგილი, [...] ანდა უკვე ისეთ შერწყმას მსახიობისა და მხატვრული სახისას, [...] რომ თვით ადამიანური არსებობა მსახიობისა – ერთხელ და სამუდამოდ – აღიქმება როგორც კონკრეტული პერსონაჟის შემაჯავებელი თვისება“.<sup>4</sup>

„ლიტერატურული თეატრის“ ერთ-ერთი სახე – ლიტერატურული მონოლოგი – ქართულ ტელევიზიაში საბჭოთა (ცენტრალური) ტელევიზიის მსგავსად, უკვე 1960-ანი წლებიდან გახდა პოპულარული, კერძოდ ირაკლი ანდრონიკოვის ტელემთხრობებით, რომლებიც თავიდან პირდაპირი ეთერით გადაცემული საჯარო ლექციების ტრანსლაცია იყო, შემდგომში კი – ვიდეოფორზე ჩაწერილი და დამატებითი ვიზუალური მასალით გამდიდრებული დოკუმენტური ფილმები. იმავე პერიოდში, საჯარო შესრულების ამ ფორმას სხვებმაც მიმართეს.

აი, როგორ აღწერს საპაკი იგორ ილინსკის მიერ ესტრადიდან წაკითხული ლიტერატურული ნაწყვეტების ტელეტრანსლაციით მიღებულ შთაბეჭდილებას და ისევე, როგორც შუა საუკუნეების თავგანწირული მედიკოსი, საკუთარ თავსა და შეგრძნებებზე დაკვირვებით, აკეთებს (იმ დროს) ახალი ხელოვნების მაყურებელზე ზემოქმედების მექანიზმების ანალიზს. ამასთან, ეს ანალიზი არ არის ფაქტებისა და ციფრების შედარება – ის უფრო მნიშვნელოვან – ფაქტებისა და ამ ფაქტებისაგან გამოწვეული ემოციების ურთიერთკავშირს ეძებს; ეძებს, პოულობს და ახსნას იძლევა.

„არაერთხელ მომისმენია, თუ როგორ კითხულობს ილინსკი თავის „კარლ ივანოვიჩს“ ესტრადიდან. ეს ყოველთვის მშვენიერია. მაგრამ იმ საღამოს ჩემი შთაბეჭდილება სავსებით განსხვავებული იყო. და არა იმის გამო, რომ ამჯერად ილინსკიმ როგორღაც განაახლა ინტონაცია, შეცვალა მიდგომა ან მოძებნა რაღაც ჩემთვის უცნობი ახალი დეტალები. ის სიახლე, რის შესახებაც ვცდილობ გადმოვცე, [...] მომცა ტელევიზორმა....“



ადრე, როცა ილინსკის ვუსმენდი, მე აღტაცებაში მოვდიოდი მის მიერ ტოლსტოის სიღრმისეულად ჩაწვდომის უნარით, ვფიქრობდი განსხვავებებზე ილინსკი-მკითხველსა და ილინსკი-მსახიობს შორის, გამახვილებული ინტერესით ვაკვირდებოდი იმ განსაკუთრებულ, სცენურისაგან ძლიერ განსხვავებულ, საესტრადო გამომსახველობით საშუალებებს, რომლებსაც იგი იყენებდა. ტელევიზორმა კი წინ წამოსწია ილინსკი-მხატვრის ლირიკული თემა; მეტსაც ვიტყვი – მთავარ მოტივად აქცია ილინსკი-ადამიანის ფარული ლირიკული თემა...

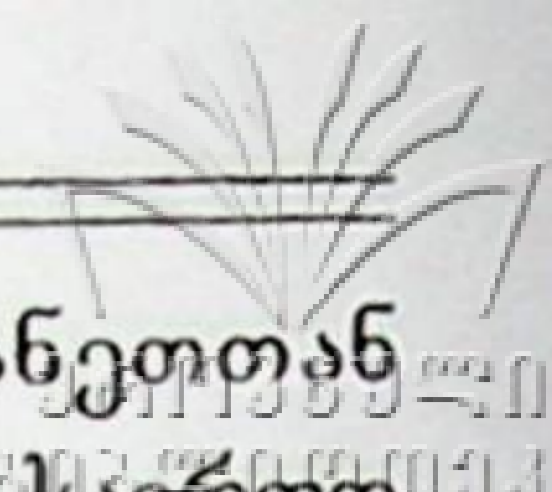
...მე ვიხსენებდი პირად შეხვედრებს ივორ ილინსკისთან. ტელეეკრანზე არსებულ ილინსკის და იმ ილინსკის შორის, როცა იგი სახლში იყო, წინააღმდეგობა არ არსებობდა.<sup>5</sup>

აქ ხელოვნებათმცოდნე აკეთებს, ჩვენი აზრით, უმნიშვნელოვანეს აქცენტს: მსახიობის ტელეეკრანზე ახლო ხედამდე მოტანილი სახე, ესაა სახე კონკრეტული პიროვნებისა, რომელიც შემოქმედებითი აზროვნების პროცესში იმყოფება და რომელიც მაყურებლების (ტელეკამერის ობიექტივის!) წინაშე – აქვე, ადგილზე, ქმნის რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანს, დიადს, ამაღლებულს. მსახიობის პიროვნების წამოწევა მსახიობის ოსტატობასთან ერთად – ეს ის უანრული განსაკუთრებულობაა, რაც მხოლოდ ტელევიზიის პრეროგატივაა.

და, მეორე მხრივ, იგივე საპაკი პოპულარული ტელეწამყვანის ვალენტინა ლეონტიევას შესახებ აღნიშნავს: „მხოლოდ ერთადერთხელ ვნახე ლეონტიევა გადაღებული კინოფირზე, რაღაც საზეიმო კონცერტისათვის. მხოლოდ ერთხელ, მაგრამ, როგორც იტყვიან, ჩემთვის საკმარისი იყო [...] მანერული, ჩაკეტილი, ულამაზო. ძნელი დასაჯერებელი იყო, რომ ეს ისაა [...] ეტყობა, სატელევიზიო ეკრანი და კინოეკრანი თავიანთი გმირებისაგან სხვადასხვანაირ ნიჭს მოითხოვენ.“<sup>6</sup>

შემოქმედებითი პროცესის ასახვის საყურადღებო მაგალითად, ვფიქრობ, შეიძლება განვიხილოთ საქართველოს ტელევიზიის რეჟისორის, თეიმურაზ სუმბათაშვილის მიერ „ლიტერატურული თეატრის“ ფორმით განხორციელებული მონოლოგების სერია: „აკაკი“, „ილია“, „ვაჟა“ – მსახიობ გოგი ხარაბაძის შესრულებით. ტექნიკური თვალსაზრისით, ეს გადაცემა ერთობ მარტივად დასადგმელი იყო: ცარიელ, უდეკორაციო სტუდიაში იდგა ერთადერთი დიდი სავარძელი და ამ სავარძელში იჯდა მსახიობი სრული სიბნელიდან ამონათქვამული სინათლის ვიწრო სხივით. კამერა უახლოვდებოდა მსახიობის სახეს, რომელიც იწყებდა ლიტერატურულ მონოლოგს – საუბარს მაყურებელთან. ტექსტი ცნობილი ქართველი მწერლების მხატვრული და პუბლიცისტური ნაწერების ფრაგმენტებისაგან





შედგებოდა, რომლებიც შინაარსობრივად იყვნენ ერთმანეთთან დაკავშირებულნი და თითოეული ამ ფრაგმენტთაგანი მონოლოგის საერთო აზრისა და განწყობილების შექმნას ემსახურებოდა. იყო საშიშროება, რომ გადაცემა, რომელიც 45 წუთის განმავლობაში ერთ მსახიობს აჩვენებდა, მოსაწყენი გამოსულიყო, მაგრამ ასე არ მოხდა. მსახიობმა გოგი ხარაბაძემ თავის გარეგნულ იერსახეში „გააცოცხლა“ სხვადასხვა პორტრეტული ტიპის ადამიანები და ამით მაყურებლისათვის „ხელშესახები“ გახდა გამორჩეული ნიჭისა და ეროვნული ცნობიერების მქონე პიროვნებების აზროვნებისა და ფორმის ერთიანობა, მათი პიროვნული „წონა“ თუ „ღირებულება“ ქვეყნისა და ერისათვის.

გამორჩეული ყურადღების ღირსია რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძის ფილმსპექტაკლი „ფიროსმანი“ (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“, 1980), რაც რეჟისორის მიერ სცენაზე განხორციელებული სპექტაკლის (ვადიმ კოროსტილიოვის „მარტოობის დღესასწაული“) კინოფორზე გადაღებული ვერსიაა.

აქვე უნდა შევეხოთ მსახიობ ოთარ მელვინეთუხუცესის ოსტატობას, რომლის ფიროსმანსაც, თეატრალურ სცენაზე განხორციელებული იმავე როლისგან განსხვავებით, ძალიან ახლოს – „ხელის გაწვდენაზე“ და უფრო ახლოსაც კი ვხედავთ.

„ფრთხილად! თქვენ ასე ახლოს არასოდეს მისულხართ მოლაპარაკე ადამიანთან; და ნურც ეცდებით, რომ ტელევიზორიდან სადმე შორ კუთხეში გადაჯდეთ. თქვენი მზერა ემთხვევა ტელეკამერის „მზერას“. კამერა მას უახლოვდება, სახემ უკვე შეავსო მთელი ეკრანი. ახლა კი თქვენ შესცქერით თვალებში უცნობ ადამიანს, თვალებში, რომლებსაც ისე ახლოდან ხედავთ, როგორც მხოლოდ ძალიან ახლობელ ადამიანს შეიძლება მიუახლოვდეთ. [...] ინტიმურობა – ტელევიზიის ერთ-ერთი ობიექტური მახასიათებელი თვისებაა. სიტყვა „ინტიმურობას“ ერთგვარი სიფრთხილით წარმოთქვამენ. ამ სიტყვაში გულისხმობენ „ხმადაბლა ნათქვამს“, „სირბილეს“, „კამერულობას“ და ა. შ. ეს არასწორია! დისტანციის „ინტიმურობა“, პირველ ყოვლისა, მოითხოვს თქვენი ადამიანისადმი დამოკიდებულების აქტივობას, ეს შეიძლება იყოს მძაფრად აქტიური უარყოფა ადამიანისა ანდა აღტაცებული მიახლოება. მაგრამ ორივე შემთხვევაში – აქტივობა; აქტივობა, რის გარეშეც ტიპაჟის ჩაწვდომა შეუძლებელია“.<sup>7</sup>

საყურადღებო მოვლენას დააკვირდა რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე, რომლის შესახებაც ინტერვიუში გვიამბო: „როდესაც „დათა თუთაშხია“ „საკავშირო ეკრანზე“ გავიდა, კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ იმდენი



წერილი მოვიდა, რომ რამდენიმე ტომარა გაივსო. ერთი რუსი ქართველი ქალბატონი, მაგალითად, დიდ მადლობას გვიხდოდა იმისათვის, რომ ფილმის დემონსტრირებისას, ერთი კვირის განმავლობაში, მასთან ბინაში სტუმრად მიდიოდა ჭეშმარიტი მამაკაცი [...] და უფრო მეტიც, მოდიოდა წერილები პირადად დათა თუთაშხიასთან – ფილმის გმირთან. მაგალითად, ერთი 12 წლის გოგონა კემეროვოს საბავშვო სახლიდან წერდა: „ძია დათა, ჩვენ მამა დაგველუპა, დედამ კი ხუთი და-ძმა მიგვატოვა და სადღაც წავიდა. ძალიან გთხოვთ, მოძებნე და უთხარი, რომ შვილების ასე მიტოვება არ შეიძლება.“ [...] როცა „ფიროსმანი“ გავიდა ტელეეკრანზე, წერილი მოვიდა თვით მოძღვრალი მარგარიტას შვილიშვილისაგანაც, რომელიც პარიზში ცხოვრობს. იგი სინანულს გამოთქვამდა, რომ თურმე ბებიაძისმა ფიროსმანის გენიას ვერ გაუგო და თანაც თბილისიდან იგი პირდაპირ პარიზში თავის დანიშნულთან ერთად გამგზავრებულა, რომელთანაც ჩასვლისთანავე ჯვარი დაუწერია. [...] ამგვარ ზემოქმედებას თეატრი ვერასოდეს შეძლებს. ესაა ტელევიზიის დიდი უპირატესობა“.

და ჟანრული თავისებურებაც.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ ახლო ხედი იმდენად სპეციფიკური კინემატოგრაფიული ინსტრუმენტია, რომ მისი გამოყენება ფილმსპექტაკლების გადაღებისას, მხოლოდ იშვიათ კონკრეტულ შემთხვევებში შეიძლება იყოს გამართლებული.

1. Саптак. В. Телевидение и мы, Москва, 1988, с.73.
2. Комаров. С. История зарубежного кино, Т. 1, Москва, 1966. с. 110.
3. საპაკი. ვ. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 64-65.
4. იქვე, გვ. 163.
5. იქვე, გვ. 170-172.
6. იქვე, გვ. 139.
7. იქვე, გვ. 148.
8. იქვე, გვ. 147.



## ესპანური კინო დიქტატურის ფლემში

1955 წელს სალამანკაში გამართულ ეროვნული კინოკომიტეტის შეკრებაზე, სადაც ესპანური კინოს მომავალ განვითარებაზე მიმდინარეობდა მსჯელობა, იმ დროისათვის ერთ-ერთმა ყველაზე სახელგანთქმულმა ესპანელმა რეჟისორმა ხუან ანტონიო ბარდემმა განაცხადა: „ესპანური კინო პოლიტიკურად – არაეფექტური და სოციალურად – ყალბია დაბალი ინტელექტით, ნულოვანი ესთეტიკითა და მცირე წარმოებით. მაშინ, როდესაც სხვა ქვეყნების კინემატოგრაფი თანამედროვე საზოგადოების წინაშე მდგარი პრობლემების ასახვას ცდილობს, ესპანური კინო თითქოს დროში გაიყინა“<sup>1</sup> – ასე მკაცრად შეაფასა რეჟისორმა ეროვნული კინემატოგრაფი, მიუხედავად იმისა, რომ იმავე წელს მისმა ფილმმა „ველოსიპედისტის სიკვდილი“ კანის ფესტივალზე კრიტიკოსთა ჯილდო დაიმსახურა. შესაძლოა, ბარდემი არც ცდებოდა ამ შეფასებაში, რადგან სამოქალაქო ომგამოვლილ და დიქტატორულ რეჟიმს დაქვემდებარებულ ქვეყანას ხშირად, უბრალოდ, არ ეცალა კინემატოგრაფისათვის და მიუხედავად ცალკეული სახელებისა, დიდი ხნის მანძილზე თავად ტერმინ „ესპანური კინოს“ არსებობაც კი საკმაოდ საეჭვო იყო.

მთელი XX საუკუნე ესპანეთმა თვითგამორკვევის, საკუთარი განვითარების განსაკუთრებული გზის ძიებაში გაატარა და ხშირად ერთი უკიდურესობიდან მეორეში ვარდებოდა, რამაც ქვეყანა ეროვნულ ტრაგედიად ქცეულ სამოქალაქო ომამდე მიიყვანა. არსებულმა ვითარებამ მილიონამდე ესპანელის სიცოცხლე შეიწირა, ასი ათასობით კი, ლტოლვილად აქცია. ესპანური საზოგადოების წინააღმდეგობრიობასა და შინაგანი კონფლიქტურობის ანალიზს, რომელმაც ის ათწლეულობის მანძილზე ერთი ადამიანის – დიქტატორ ფრანკოს ნების ტყვედ აქცია, მკვლევარმა და პუბლიცისტმა ამანდო დე მიგელმა წიგნიც კი მიუძღვნა სათაურით – „40 მილიონი ესპანელი 40 წლის შემდეგ“, რომელიც შემდეგი სიტყვებით იწყება: „იყო და არა იყო რა, იყო ერთი, ცნობიერების გაორებით დაავადებული ქვეყანა, რომელსაც ორი სახე ჰქონდა: ნამდვილი და გამრუდებულ სარკეში ასახული; მასში ერთმანეთს თითქოსდა ერთი შეხედვით შეუთავსებელი წინააღმდეგობები ერწყმოდა: ჭეშმარიტი რწმენა და სავალდებულო რელიგია, ოფიციალური ესპანეთი და ესპანეთი რეალური, სახალხო ფრონტი და ნაციონალური ბლოკი, ქვეყანა, რომელიც ცხოვრობდა „გაუმარჯოს სიკვდილს!“ ლოზუნგის ქვეშ და ქვეყანა,





რომელიც ვითარდებოდა თითოეულ სულზე დაწესებული ორი ათას დოლარიანი წლიური გადასახადის ხარჯზე, დოლორეს იბარურის ესპანეთი და ესპანეთი ლოლა ფლორესისა. მთელი ეს ფეთქებადსაშიში ნაზავი თანდათან გროვდებოდა, პოლარულობის ხარჯზე მისი სიმძლავრე იზრდებოდა და ბოლოს აფეთქდა. ეს 1936 წლის ზაფხულში მოხდა, რომელიც ამ ქვეყნის ისტორიაში ჭეშმარიტების მომენტად იქცა.<sup>2</sup>

თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ სწორედ ეს „ჭეშმარიტების მომენტი“ აღმოჩნდა ესპანეთისათვის მეტისმეტად გამანადგურებელი. სამოქალაქო ომის შედეგები, ბუნებრივია, ნამდვილად კატასტროფული იყო: 1 მილიონი დაღუპული საომარი მოქმედებების შედეგად, 500 000 ემიგრანტი, 192 ქალაქსა და საცხოვრებელ პუნქტში შენობების 60% დანგრეული იყო. 1939 წლის შემოსავლები ერთ სულ მოსახლეზე 1900 წლის მონაცემებამდე დაეცა. ქვეყანას ათი წელი მხოლოდ ომით მიყენებული მატერიალური ზარალის აღდგენისათვის დასჭირდა.<sup>3</sup> მაგრამ მატერიალურ ზარალზე უფრო მძიმე ის შინაგანი გახლეჩილობა იყო, რომელმაც ესპანური საზოგადოება მოწინააღმდეგე ბანაკებად აქცია. ფრანკოს ხელისუფლებისათვის საკმაოდ რთული აღმოჩნდა ძალაუფლების შენარჩუნება და საზოგადოების ნდობის მოპოვება. მსხვერპლი, რომელიც ესპანელმა ხალხმა გაიღო აუნაზღაურებელ და გაუმართლებელ დანაკარგად იქცა. შეუძლებელი იყო „გამარჯვებულებსა“ თუ „დამარცხებულებზე“ საუბარი, რადგან დაღვრილი სისხლი ნებისმიერ შემთხვევაში, ფალანგისტური იყო ის თუ რესპუბლიკური, მიუხედავად პოლიტიკური შეხედულებებისა, ესპანური იყო. „წითელ ჭირთან“ ბრძოლას ფრანკო, როგორც ბოროტისა და კეთილის დაპირისპირებას ისე ახასიათებდა და საკუთარ თავს ქვეყნის გათავისუფლების მისიას მიაწერდა. თუმცა ყოველივე ეს არ უშლიდა ხელს, საკუთარი ძალაუფლების შესანარჩუნებლად უკვე გაღებული მსხვერპლისთვის ახალი შემატებინა. რამდენიმე წლის განმავლობაში, თითქმის ზედიზედ, 1962 წლიდან 1975 წლამდე, დიქტატორულ რეჟიმს ოპოზიციური მოძრაობის დასათრგუნად საგანგებო მდგომარეობის შემოღება მოუხდა. ფრანკოს ხელისუფლება მზად იყო გაენადგურებინა ნებისმიერი საწინააღმდეგო აზრის გამოვლინება. ყველა, ვისაც ესპანეთის წარსულსა და მომავალ განვითარებაზე ოდნავ განსხვავებული შეხედულება ჰქონდა, საუკეთესო შემთხვევაში ციხეში იჯდა.

დიქტატორული რეჟიმის შესაბამისად ვითარდებოდა და იცვლებოდა ესპანური კინემატოგრაფიც, რომლის ათვლის წერტილადაც, დანარჩენი ეროვნული კინემატოგრაფებისგან განსხვავებით, 50-ანი წლები შეიძლება





ჩაითვალოს; წლები, როდესაც ომის შემდგომმა სტაბილურობამ, მიუხედავად რეჟიმის მიერ განხორციელებული რეპრესიებისა, კინემატოგრაფის განვითარებისათვის ხელშემწყობი გარემო შექმნა.

სწორედ ამ დროს ასპარეზზე გამოდის ხუან ანტონიო ბარდემი. მაგრამ, ვიდრე ამ რეჟისორის შემოქმედებას განვიხილავდეთ, აღსანიშნავია, რომ როგორც ბარდემის შესახებ საბჭოთა კავშირში გამოცემული წიგნის წინასიტყვაობაში მკვლევარი მ. ბლეიმანი აღნიშნავს: „ხელოვნების ისტორია არ იცნობს ისეთ ცნებას, როგორცაა – ესპანური კინო. ცნობილია ესპანელ რეჟისორთა სახელები: ლუის ბუნუელი, ხუან ანტონიო ბარდემი და ლუის გარსია ბერლანგა, მაგრამ მათ არ შეუქმნიათ ეროვნული კინოსკოლა. მართალია, ბუნუელის შემთხვევაში ეს შეუძლებელიც იყო, რადგან ის დიდი ხნის მანძილზე სამშობლოდან განდევნილი გახლდათ და თუმცა მისი „ვირიდიანა“ ნათლად მოწმობს რეჟისორის მიერ თანამედროვე ესპანეთის არსის წვდომას, ის მაინც ვერ გახდა თავისებური და თვითმყოფადი, შესაბამისად – ვერც „ესპანური სტილის“ დაბადების წინამორბედი. თუმცა, ეროვნული კინემატოგრაფის სტილი ვერც ბარდემმა და ბერლანგამ შექმნეს. მათ ვერ შეძლეს მშობლიურ ქვეყანაში საკუთარი ესთეტიური პრინციპების განვითარება. მაგრამ ამის მიზეზი ამ ხელოვანთა უნაყოფობა კი არა, ფაშისტური ესპანეთის სპეციფიკური პირობები იყო.“<sup>4</sup> მართალია, ბარდემსა და მისი თანამედროვე რეჟისორის ლუის გარსია ბერლანგას ფილმებს, მიუხედავად გარკვეული საერთაშორისო აღიარებისა, ეროვნული კინოსკოლა არ შეუქმნიათ, მაგრამ თავიანთი შემოქმედებით, ჩვენი აზრით, სწორედ ამ რეჟისორებმა ჩაუყარეს საფუძველი 80-ანი წლებიდან მოყოლებული ესპანური კინოს წარმატებას. გარდა ამისა, ბარდემისა და ბერლანგას ფილმები ხომ ესპანეთის ისტორიის ყველაზე შავბნელი პერიოდის მოწმობებად რჩება, მიუხედავად იმისა, რომ ცენზურის გავლენით სინამდვილე მათში პირდაპირ არასდროს არის ნაჩვენები და ყურადღება უფრო სოციალურ პრობლემებზეა გადატანილი.

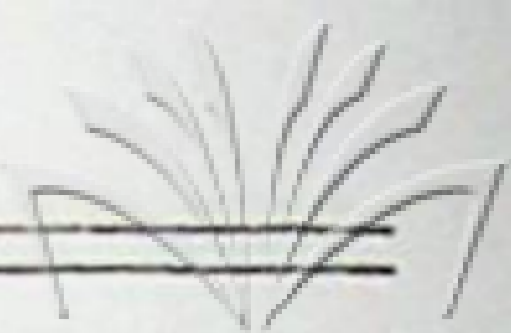
1955 წელს ბარდემიც და ბერლანგაც იღებდა მონაწილეობას ცნობილ სალამანკას საუბრებში ესპანური კინოს ხვალისდელი დღის შესახებ, რომელიც კრიტიკოსისა და რეჟისორის, ბასილიო მარტინ პატინოს მიერ იქნა ორგანიზებული. ამ შეხვედრის მიზანს წარმოადგენდა ესპანური კინოს მიმართულების კოორდინირება და სახელმწიფო მანქანასა და ლიბერალურ ელემენტთა შორის დიალოგის წარმართვა. სწორედ ამ, სალამანკას საუბრების დროს დაახასიათა ხუან ანტონიო ბარდემმა ასე გამანადგურებლად ესპანური კინოს მთელი თაობა.



ამ შეხვედრის შემდეგ, იმავე წელს, ბარდემმა გადაიღო თავისი შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სურათი „ველოსიპედისტის სიკვდილი“. ფილმის მოქმედება საკმაოდ ვიწრო, არისტოკრატიულ წრეში ვითარდება და, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივი მელოდრამაა. მაგრამ ამ რიგითი ღალატის ამბის მოქმედ გმირთა ცხოვრებისეული ისტორიების, ფასეულობებისა და შეხედულებების, დიალოგების მიღმა ფრანკისტული ესპანეთის სახე იკვეთება, თავისი ცრულირებულებებითა და საყოველთაო შიშით, რომელიც ყველა სხვა ადამიანურ გრძნობას თრგუნავს და ერევა. ფილმის მთავარი გმირი ხუან სოლერი ყველაფერში იმედგაცრუებულ და ყველასადმი ნდობადაკარგულ ინტელიგენტთა ტიპს განასახიერებს, რომელნიც ასე მომრავლდნენ ფრანკოს რეჟიმის დროს და რომელთაც რაიმე მისწრაფებების განხორციელების არც ძალა და არც სურვილი შესწევთ, რადგან წარმომავლობისა თუ ოჯახური გავლენის გამო არაფრის მტკიცება აღარ უწევთ და ისედაც ყველაფერი გარანტირებული აქვთ, გულის სიღრმეში კი სინდისი ქენჯნით საკუთარი ნათესავების ძალაუფლების გამო. მან დაკარგა იდეალები, სიცოცხლის გემო და სურვილი, ყველაფრისადმი ინდეფერენტულია. საკუთარ საყვარელ, მარია ხოსესთან კავშირიც კი, მისთვის მთავარი, მხოლოდ თავისმოტყუებაა, რადგან ეს ქალი ოდესღაც მისი საცოლლე იყო, შემდეგ კი მდიდარი ქმარი ამჯობინა. ის სამოქალაქო ომში მონაწილეობდა, გრძნობს თავის უძლურებას, არაფრისმაქნისობას და საკუთარი არსებობის გამართლებას შემდეგი სიტყვებით ცდილობს: „ომი საკმაოდ მოსახერხებელი რამეა. მისთვის უამრავი რამის გადაბრალება შეიძლება: მოკლულები, ნანგრევები, ჩემნაირი სუბიექტები – დაცარიელებულნი და რწმენადაკარგულნი.“

მაგრამ, მიუხედავად არსებული სინამდვილისა, ბარდემი მაინც იტოვებს მომავლის იმედს და ამიტომაც ხუანის მეტამორფოზის ერთ-ერთი მიზეზი მის წინააღმდეგ მისივე სტუდენტების მიერ მოწყობილი საპროტესტო აქციაა, რომლებიც მას საკუთარ ახალგაზრდობას მოაგონებენ, როდესაც ისიც არ ეპუებოდა უსამართლობას „ყვიროდა, ამსხვრევდა ფანჯრებს და გაურბოდა პოლიციას“. მ. ბლეიმანის აზრით: „ბარდემმა მელოდრამატული სიუჟეტი ტრაგედიადა აქცია, საკუთარი წრის, საკუთარი კლასის საზღვრების მიღმა გაღწევის მსურველი ადამიანის ტრაგედიადა. შემთხვევითი არ არის, რომ ხუანი იღუპება იმავე ადგილას, სადაც მან, რამდენიმე წლის წინ ფრანკოს არმიის რიგებში რესპუბლიკელებზე გამარჯვება იზეიმა. სწორედ ამ გამარჯვებამ აქცია ის ასეთად, სწორედ ამ გამარჯვებამ მოუტანა მას სიკვდილი.“<sup>5</sup>





ბარდემის შემდგომი ფილმის, 1956 წელს გადაღებული „მთავარი ქუჩის“ მოქმედების ადგილი ესპანური პროვინციაა – პატარა ქალაქი, საკუთარი შინაგანაწესითა და ერთხელ და სამუდამოდ მიღებული წესებით. შემოსაზღვრული სივრცე, სადაც თითქმის არასდროს არაფერი იცვლება და ყველა ერთმანეთს იცნობს. აქ დრო თითქმის არ გადის, დღეები უსაშველოდ ერთფეროვანი და მოსაწყენია, ერთხელ მიღებული ქცევის ნორმები და მორალური სქემები კი უკვე ყველას მოყირჭდა, მაგრამ მათ შეცვლაზე არავინ ფიქრობს. ქალაქის ყველა მცხოვრები საკუთარ არჩეულ თუ საზოგადოების მიერ თავსმოხვეულ როლს ასრულებს. ქალაქის ცენტრში მთავარი ქუჩაა, ქალაქის მთავარი არტერია, რომელზე სეირნობაც ნებისმიერი მოქალაქისთვის ლამის სავალდებულო მოვალეობად არის ქცეული. მთავარ ქუჩაზე გაიცნობენ ერთმანეთს ფილმის მთავარი გმირები ისაბელ კასტრო და ხუან კალდერონი. ისაბელი უკვე 35 წლისაა. ქალაქის დაუწერელი კანონების შესაბამისად ის დიდი ხანია შინაბერათა კატეგორიაში უნდა გადასულიყო, რაც მას ავტომატურად ართმევდა მთავარ ქუჩაზე სეირნობის უფლებას. მისი უახლოესი ხვედრი სახლში გამოკეტვა და მხოლოდ ახლო ნათესავების ქორწილებსა თუ გასვენებებში სიარულია. ბანკის მოკრძალებული თანამშრომელი ხუანი კი ამ პატარა ქალაქში ჩამოსულია, ადგილობრივმა „არისტოკრატამ“ ანუ უზრუნველყოფილ უსაქმურთა ჯგუფმა ის თავისიანად მიიღო და ისიც ცდილობს გაამართლოს მათი ნდობა. ამიტომაც თავისდაუნებურად თანხმდება მათ წინადადებას, „გაეხუმროს“ ისაბელს, თავი შეყვარებულად მოაჩვენოს, გახდეს მისი საქმრო და როდესაც მისგან თანხმობას მიიღებს, სახალხოდ გაუმხილოს სიმართლე და დასცინოს.

როგორც ვხედავთ, სიუჟეტი ერთი შეხედვით საკმაოდ მარტივია, მაგრამ ამ ერთი ჩვეულებრივი, ათასობით სხვა ამდაგვარის მსგავსი პროვინციული ქალაქის ცრურწმენებითა და ცრუფასეულობებით აღსავსე შეზღუდული, უჭარო სივრცის მიღმა იმდროინდელი ესპანეთის პორტრეტი იკვეთება. დიქტატურის მიერ თავსმოხვეული მოჩვენებითი ოჯახური ფასეულობების კულტით, ეკლესიის დოგმატით, დრომოჭმული ტრადიციებითა და ადამიანის ნების დამმონებელი საყოველთაო შიშით. ხუან კალდერონს ეშინია, ნიძლავზე უარის თქმით საკუთარი სისუსტე გამოავლინოს და თანამეინახეების დაცინვის საგნად იქცეს, ასევე ეშინია მოტყუებული ისაბელის წინაშე დანაშაულის გრძნობის გაჩენის. ეს შიში მას აბსოლუტურად ართმევს საკუთარი ნების გამოხატვის უნარს და გარშემომყოფების გუნება-განწყობილების ცვალებადობის მონად აქცევს.



საყოველთაო შიში, რომელმაც ხელისუფლებაში დიქტატურის მოსვლის შემდეგ მოიცვა ესპანეთი და რომლის გაძლიერებასაც რეპრესიებითა და ტერორით თავად რეჟიმი უწყობდა ხელს, ქალაქის სხვა მცხოვრებლების საუბრებიდანაც იგრძნობა.

შიშის თემა „ველოსიპედისტის სიკვდილსა“ და „მთავარ ქუჩაშიც“ არაერთხელ მეორდება – სიმართლის გამხელის, სინამდვილისადმი თვალის გასწორების შიში და გამოგინილი იდეალების ერთგულების ქადაგება, რომელიც ფრანკისტული სახელმწიფოს საფუძველს წარმოადგენდა. მაგრამ საინტერესო სწორედ ის არის, რომ ამ სურათებში შიში ერთგვარი კათარზისის როლსაც ასრულებს. გავიხსენოთ, პირველ ფილმში ის აიძულებს ხუან სოლერს „განიწმინდოს“ და ჩადენილი დანაშაული მოინანიოს, ხოლო მეორე შემთხვევაში ხუან კალდერონს დაეხმერება აჯობოს საკუთარ ეგოიზმს, უპრინციპობას და სიყვარულის უნარი შეიძინოს.

ცნობილია, რომ ხასიათთა გახსნისა და არსებული სინამდვილის ჩვენებით ბარდემის ეს ნამუშევარი, გაცილებით მეტი გაბედულებით გამოიჩინოდა. ბუნებრივია, დიქტატორული რეჟიმის პირდაპირ კრიტიკას იმ დროს ვერავინ გაბედავდა, მაგრამ ფილმში სხვადასხვა პერსონაჟის საუბრებში, შეწყვეტილ ფრაზებსა თუ დაუფიქრებლად ნათქვამ წინადადებებში, ვფიქრობ, ნათლად შეიძლება დიქტატურის დასაწყისის ესპანური საზოგადოების სახის დანახვა. ერთი ჩვეულებრივი პატარა ქალაქის პრიზმაში მთელი ქვეყნის სახე იხატება, სადაც დრო თითქოს გაჩერდა და მოძველებული ცრუფასეულობებით ცხოვრობენ. ვერ და არ ხედავენ არაფერს, რაც მათ წარმოდგენებს არ შეესაბამება. ფილმის ერთ-ერთი გმირი აღნიშნავს კიდევ: „მათ აქვთ ყურები და არ ესმით, აქვთ თვალები და ვერ ხედავენ“, მეორე კი ამატებს: „მაგრამ იქ, შიგნით, სხვა ქალაქი იბადება. ის ცხოვრობს და იბრძვის დღის შუქზე გამოსასვლელად და ის გამოვა! მე ვსაუბრობ მათზე, ვისაც თქვენ არ იცნობთ, მათზე, ვისაც გაგება სურს. ისინი იკრიბებიან, საუბრობენ, მსჯელობენ, ხედავენ და ისმენენ!“

მოგეხსენებათ, იმ დროისათვის ეს ფრაზა ნამდვილი გამოწვევა და თითქმის მუქარა იყო. საინტერესოა, რომ 1956 წელი, „მთავარი ქუჩის“ ეკრანზე გამოსვლის წელი, ისტორიკოსმა ზოსე გარსიამ თავის წიგნში „ესპანეთი XX საუკუნე“ შიშის დაკარგვის წლად შეაფასა, რადგან, სწორედ ამ დროს დაიწყო ესპანეთში სახალხო საპროტესტო გამოსვლები, რომლებიც, მართალია, ჯერ მხოლოდ ხელფასის მომატების მოთხოვნით შემოიფარგლებოდა, მაგრამ უკვე



საფრთხეს უქმნიდა ფრანკოს ხელისუფლებას და მას გარკვეულ დათმობებზე წასვლას აიძულებდა.

ბარდემის ფილმების გაბედულება ფრანკისტულ ცენზურას ყურადღების მიღმა არ დარჩენია და უკვე შემდეგი სურათის, 1957 წელს გადაღებული „შურისძიების“ შინარსი თავისი მოთხოვნების შესაბამისად შეაჯკვლევინა. „ველოსიპედისტის სიკვდილისა“ და „მთავარი ქუჩისათვის“ დამახასიათებელი მძაფრი სოციალური კრიტიკა და პრობლემატურობა რეჟისორის შემდგომ ფილმებში ნაკლებად საგრძნობი იყო.

1. იხ: Capparos era, Jose. studios sobre el cine espanol del franquismo. (1941-1964) Fancy Ediciones. Valladolid. 2000
2. Мигель де А. 40 миллионов испанцев 40 лет спустя. Москва. 1976. с. 23
3. Tamames R. La Republica. La era de Franco. Madrid. 1973. p. 356-357
4. М. Блейман. Кинорежиссер Хуан Антонио Бардем. Москва. 1965. с5.
5. იქვე: გვ.17
6. Гарсия Х. Испания XX век. Москва. 1970. с. 444.



## ქართული კინო და „საქართველოს საკითხი“

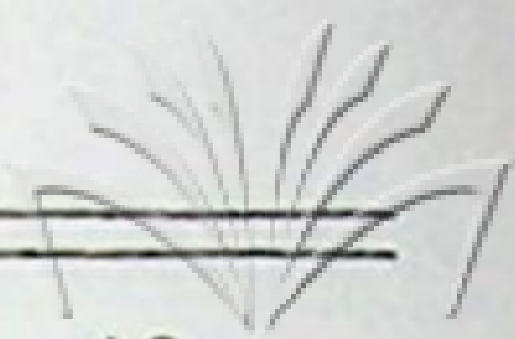
საკითხი, რომელიც საგანგებო მნიშვნელობას იძენს XX საუკუნის შუა წლებში, გახლავთ ევროპაში ქართული ფილმების გატანა, იქაურ ბაზარზე დამკვიდრებისაკენ მიმართული ძალისხმევა და კომერციული ურთიერთობიდან შემოქმედებაზე გადასვლის მცდელობა... ევროპელთა მიერ განხორციელებულმა ლიტერატურული კლასიკის მაშტაბური ხასიათის ეკრანიზაციებმა ამ თემაზე ლაპარაკის საღერღელი აუშალა ქართულ პრესას. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ჟურნალ „ხელოვნებაში“ დაბეჭდილი და ინიციალით „ბ“ ხელმოწერილი წერილი „კინო-ექსპორტის შესახებ“, ავტორი შეეხო ქართულ-ევროპული კინოთანამშრომლობის საკითხს, ის წერდა:

„და თუ დღეს გერმანელი რეჟისორი ფრიც ლანგი ფურორს ახდენს ევროპაში თავისი „ნიბელუნგებით“, არა ნაკლები ფურორის მოხდენა შეუძლია ჩვენს კინოს, თუ გინდ „ვეფხისტყაოსნის“ გადატანით ეკრანზე. გარდა იმისა, რომ მას დიდი მატერიალური სარგებლობის მოტანა შეუძლია, ამას უდიდესი ეროვნული მნიშვნელობაც ექნება.“

„მატერიალური გაცვლა-გამოცვლა ერებს შორის ხომ იმაში მდგომარეობს, რომ შენ გაიღო ის, რაც სხვებს არა აქვს და, პირიქით, შეიძინო მათგან ის, რაც შენ არა გაქვს. კულტურული ცხოვრების სფეროში ეს პრინციპი ჯერჯერობით სუსტად ტარდება. მაგრამ ასეთი ცდა საჭიროა და ძრავალი იმედის მომცემი. „ნიბელუნგები“ - ჩვენი პირველი ცდა“, - წერს ფრიც ლანგი თავის წერილში და მისი სიტყვები უეჭველად არის ჭეშმარიტება.“<sup>1</sup>

ქართველი კინომიმოხილვისაგან „ნიბელუნგებისა“ და „ვეფხისტყაოსნის“ თუნდაც ამ კონტექსტით დაკავშირება, პირველ რიგში, დიდი ხნის სურვილის გამოვლენა იყო: გვინდოდა ლიტერატურის შედევრის კინოენით ამეტყველება, მაგრამ საამისო ძალები და, პირველ რიგში, სარეჟისორო, ჩვენ არ გაგვაჩნდა. არ არსებობდა სათანადო ფინანსებიც. კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმი, ცხადია, ამისათვის თანხას არ გაიღებდა, რჩებოდა ერთადერთი გამოსავალი, ერთობლივი პროდუქცია შექმნილიყო ევროპის რომელიმე კინოფირმასთან ერთად, მაგრამ ამისათვის მოლაპარაკების წარმოება იყო საჭირო და ამისი საშუალება ძალე მიეცათ სახკინმრეწვის მესვეურებს. 1925 წლის 23 მარტს ჟურნალ „კინო-





გრუზიის“ № 6-7-ში დაიბეჭდა მეტად საყურადღებო ინფორმაცია სათაურით „სახკინძრეწვის“ დირექტორ-განმკარგულებლის გამგზავრება საზღვარგარეთ“ და გვამცნობს შემდეგს: „ოთხშაბათს, 18 თებერვალს, სახკინძრეწვის დირექტორ განმკარგულებელი, ამხ. გოგიტიძე გაემგზავრა მოსკოვში, საიდანაც გზას გააგრძელებს ბერლინისა და პარიზისაკენ. სახკინძრეწვის საქმეებთან დაკავშირებით ამხ. გოგიტიძეს ფართო უფლებები აქვს მონიჭებული უცხოეთის ფირმებთან მოსალაპარაკებლად. სახკინძრეწვის მიერ გამოშვებული ფილმების გაყიდვის მიზნით და აგრეთვე კინონედლეულისა და აპარატურის შესაძენად ამხ. გოგიტიძეს საზღვარგარეთ მიაქვს სახკინძრეწვის მიერ გამოშვებული 8 ფილმი“.<sup>2</sup>

ქართული კინოცხოვრების ისტორიაში ამ უმნიშვნელოვანესი ვიზიტის დროს ბერლინში გაიმართა მოლაპარაკება ფრიც ლანგსა და გერმანე გოგიტიძეს შორის. „ნიბელუნგების“ წარმატებულმა ეკრანიზებამ გოგიტიძეს აფიქრებინა, წინადადებით მიემართა ფრიც ლანგისათვის „ვეფხისტყაოსნის“ გადაღების თაობაზე. გერმანელი კინორეჟისორი ყურადღებით მოეკიდა ამ შემოთავაზებას, ამის მიზეზი იყო იმ „მატერიალური გაცვლა-გამოცვლის“ სურვილი, რის შესახებაც წერდა რეჟისორი და რომლის ციტირებაც ზემოთმოყვანილ წერილში შეძლო ქართველმა კრიტიკოსმა. ახალა ფრიც ლანგს ამ ჩანაფიქრის პრაქტიკული რეალიზების საშუალებად შეიძლება ქცეულიყო ეს პროექტი, მაგრამ, როგორც აღმოჩნდა, ამ იდეის ხორცშესხმას, სხვაგვარი პირობები სჭირდებოდა, ამიტომ, ჩვენდა სამწუხაროდ გარიგება ვერ შედგა.

„ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზების გეგმის ჩაშლის მიზეზების ამხსნელი ორი დოკუმენტი არსებობს: ერთი გახლავთ გოგიტიძის მოგონება, დაწერილი რუსულ ენაზე, და მეორე – ფრიც ლანგის ინტერვიუ, 1929 წლის 19 ოქტომბერს პაულ მარკუსისათვის მიცემული და დაბეჭდილი სათაურით „ფილმზე მუშაობა“, „რეიხს ფილმბლატ“-ის №42.<sup>3</sup>

პირველი, როგორც მოგახსენეთ, არის გოგიტიძის მოგონება სათაურით „ჩემი მივლინება ბერლინსა და პარიზში, 1925 წელს“ აი, რას წერს ის:

„ბერლინში მე შევხვდი ცნობილ რეჟისორს, სურათ „ნიბელუნგების“ დამდგმელს, ფრიცს ლანგს ჩვენ მიერ ჩაფიქრებული ჩვენი უკვდავი შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ დადგმასთან დაკავშირებით. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ ჯერ კიდევ ჩემს პარიზში გამგზავრებამდე ჩვენი სახკომსაბჭოს თავჯდომარის, ამხ. ელიავას, დიდ პატრიოტსა და ჩვენი კინოს ხელშემწყობს, „ვეფხისტყაოსნის“ დადგმის აზრი დაებადა. ამ მიზნით, მან დაავალა ფრიც ლანგის მონახულება, მისთვის ნაწარმოების მოკლედ გაცნობა და დადგმის შეთავაზება აღნიშნული დადგმისათვის წინასწარ ყველა



მატერიალური პირობის გარკვევით. ამაზე მე მივუგე, რომ ასეთი დიდი ნაწარმოების ეკრანზე გადატანა, ჩემი აზრით, შეუსაბამოა, რადგან არსებობს ნაწარმოებები, რომლებიც ეკრანიზაციას არ ექვემდებარება“. შემდეგ გ. გოგიტიძე თავის სკეპტიკურ დამოკიდებულებას გამოხატავს ამ ეკრანიზებასთან დაკავშირებით და თავისი მოსაზრების დადასტურებად მიაჩნია ისეთი პროექტის წარუმატებლობა, როგორც 1936 წელს „ვეფხისტყაოსნის“ ფრაგმენტის ეკრანიზება იყო ფილმ „ქაჯეთის“ გადაღების სახით. გოგიტიძე ლაპარაკობს იმასაც, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გადაღებასთან დაკავშირებით სკეპტიკური დამოკიდებულება ჰქონდა სერგო ორჯონიკიძესაც. თავად ფრიც ლანგთან შეხვედრის თაობაზე გ. გოგიტიძე ასე წერს:

„როცა ბერლინში შევხვდი ფრიც ლანგს და გავაცანი მას „ვეფხისტყაოსნის“ მოკლე შინაარსი, ის დადგმაზე დამთანხმდა იმ პირობით, რომ თან წამოიყვანდა თავის ორ ოპერატორს და ორ დაახლოვებულ პირს. როცა ყველაფერი ვალუტაზე გადავიყვანეთ, ეს თანხა საკმაოდ შთამბეჭდავი აღმოჩნდა. მე მას დავემშვიდობე, დავპირდი, რომ წინასწარ ჩემს მთავრობასთან შევთანხმდები და საბოლოო გადაწყვეტილებას შევატყობინებდი. თავად კი არ მჯეროდა ამ სურათის მომავლისა – ლანგის მიერ წამოყენებული პირობების გათვალისწინებით ამ ფანტასტიკური ჩანაფიქრის განხორციელებას მთელი ამიერკავკასიის ფულიც არ ეყოფოდა.“

ძალიან სამწუხარო ფაქტი იყო, რომ ქართული კინოს ისეთ მოამბეს, როგორც გერმანე გოგიტიძე იყო, არ სჯეროდა „ვეფხისტყაოსნის“ სრულფასოვანი ეკრანიზების შესაძლებლობისა. აშკარაა, ამ სკეპტიციზმმა მას ბრძოლის უნარი დაუკარგა და ამიტომ არც ძალისხმევა წარუმართავს ამ მიზნის განსახორციელებლად. რაც შეეხება სერგო ორჯონიკიძის უარყოფით დამოკიდებულებას, ეს გასაკვირვი არ არის; ის ვინც ერთ-ერთი ორგანიზატორი იყო დამოუკიდებელი საქართველოს მოსპობისა, ბუნებრივია, ქართული ლიტერატურის ამ შედეგის კინოენით ამეტყველებას ხელს არ შეუწყობდა, – ის რუსეთის კომუნისტური იმპერიის გავლენიანი მოხელე იყო.

თუმცა მხოლოდ ქართველთა სკეპტიკურ შეხედულებას არ შეუშლია ხელი „ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზებისთვის. იყო სხვა მიზეზიც და ის კარგად ჩანს ფრიც ლანგის ზემოხსენებულ ინტერვიუში, რომელიც შემოქმედებით თავისუფლებას ეხება და ამ კუთხით წარმოაჩენს პროექტის ჩაშლის მიზეზებს: „რეკლამა რომ მჭირდებოდეს ჩემი შემდეგი ფილმისათვის ფულის მოსაპოვებლად, ჩემს სახელს საერთოდ არ დავწერდი



ტიტრებში. ძალიან მინდა, რომ მაყურებელი გადაეჩვიოს თეატრში სიარულს ფრიც ლანგის ფილმის სანახავად ისევე, როგორც კორტნერით არა ერთ-ერთ როლში, არამედ ხელოვნების ნიმუშში ტკობას, მაგრამ ეს სურვილი, ალბათ, მიულწეველი დარჩება, ვიდრე კინოში კოლექტივი არ იარსებებს. რასაკვირველია, მაშინ მსახიობებმაც უარი უნდა თქვან ვარსკლავობაზე. რუსეთში ამ მხრივ უფრო წინ არიან. ამიტომ დიდი სიამოვნებით მივიღებდი წინადადებას, კავკასიაში ფილმის გადაღების თაობაზე. ეს საქმე, სამწუხაროდ, არ გამოვიდა. მე მქონდა საფუძველი, მეფიქრა, რომ რუსები არ მომცემდნენ ისე თავისუფლად მუშაობის საშუალებას, როგორც დამპირდნენ“.

ეს არის ის, რაც თქვა ფრიც ლანგმა სახკინძრეწვთან თანამშრომლობისა და „ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზებასთან დაკავშირებით, საწყენია, რომ ჩვენთვის საინტერესო საკითხის თაობაზე, რომ გერმანელ რეჟისორს მეტად ბუნდოვანი წარმოდგენა ჰქონდა საქართველოზე, ლანგმა იცოდა, კავკასია რუსეთის ნაწილს შეადგენდა და რომ შედარებითი ფინანსური თავისუფლება, ასევე შედარებით თავისუფალი გადაღების გრაფიკის მოცემა, მხოლოდ რუსებს შეეძლოთ, და ბოლოს, იმასაც ეჭვობდა: რუსები ამდენ თავისუფლებას არ მომცემნო. ასეთი იყო რეალობა...

ქართველებისათვის ამ რეალობაში ოდნავი კორექტივის შეტანა სასიცოცხლო მნიშვნელობის საქმე იყო. ჯერ ინფორმაციული ბლოკადა უნდა გაგვერღვია, რათა მსოფლიოს კინემატოგრაფიულ ცენტრებში სცოდნოდათ, რომ ქართველები ვართ და ქართულ კინოს ვქმნით და შემდეგ უკვე კინოს მეშვეობით გაგვეცნო მათთვის საქართველო, მისი ისტორია და კულტურა, დაგვენახვებინა მათთვის (ცხადია, შეძლების ფარგლებში) ჩვენი მცდელობა ეროვნული თავისთავადობის შენარჩუნებისა. ანუ კინოხელოვნების მეშვეობით მსოფლიოს საზოგადოების წინაშე წამოგვეჭრა „საქართველოს საკითხი“.

სამწუხაროდ, ძრავალი მიზეზის გამო მაშინ ეს ვერ შევძელით, ქართველი კინემატოგრაფისტები ასეთი დიდი ამოცანის შესასრულებლად მზად არ იყვნენ, არც ამოცანა იყო ბოლომდე გაცნობიერებული და არც საამისო მატერიალური პირობები გაგვაჩნდა ამიტომ იყო, რომ ფრიც ლანგის მოწვევა „ვეფხისტყაოსნის“ გადასაღებად ვერ შევძელით.

1. იხ.: კინო-ექსპორტის შესახებ, ჟურნალი „ხელოვნება“, 1925, №11.
2. იხ.: ჟურნალი „კინო-გაზეთი“, 1925, №6-7.
3. ქართულად თარგმნა და პირველად გამოაქვეყნა ლაშა ბაქრაძემ. იხ.: „დილის გაზეთი“, 17.10.2000.



## ტიპიური, „შტიფტიკი“ და ტრამტორი – სოცრეალიზმის დასაწყისი

თვალი ჩვენი ნების გარეშე, უნებურად აღიქვამს გარემომცველ სამყაროს, საგანთა ფორმებს, მოხაზულობას, ფერს, მათზე გამოსახულ ნიშნებს. ყოველდღიური ვიზუალური შთაბეჭდილება უმეტესად, გაუცნობიერებლად გროვდება მეხსიერებაში. ისინი თითქოს აღარც გვახსოვს, მაგრამ რაღაც მიზეზით, რომელიმე საგნის სახე, პატარა დეტალი მოულოდნელად, მკაფიოდ და ნათლად ამოდის დავიწყებულიდან, როგორც მარსელ პრუსტის ნამცხვარი, ან ორსონ უელსის მოქალაქე კეინის „ვარდის კოკორი“, თუმცა, ამჯერად, ამ მეტად სერიოზულ თემაზე მსჯელობა ჩვენი ამოცანა არ არის. მხედველობაში მაქვს, უბრალოდ ის ფაქტი, რომ საგანთა განსაკუთრებული იერსახე, შეიძლება უღიმღამოც კი, მაგრამ განსხვავებული ფორმა და ნიშანი თავისი გამორჩეულობით ჩვენს ყურადღებას თავისთავად იპყრობს, შთაბეჭდილებას ახდენს, აღქმაში შემოაქვს საკუთარი არსის კოდი, რაღაც ფარული საზრისი, რომელიც უერთდება ჩვენს ცნობიერებაში არსებულ კულტურის ველს, მასში გაბნეულ კონცეპტთა ურიცხვ რაოდენობას.

როდესაც ეკრანზე ასეთ, „თავისთავად“ საგნებს ვხედავთ, მიძინებული კოდი ისევ იღვიძებს და საზრისის სახით გვეხსნება. ჩვენ ამოვიცნობთ მათ, ვსაზღვრავთ დამოკიდებულებებს მათ მიმართ, გვესმის რას აღნიშნავენ, რას წარმოადგენენ ისინი; თუმცა, პირიქითაც შეიძლება მოხდეს, როდესაც ეკრანზე ნანახი ჩვენს მეხსიერებას აღვიძებს და ამოვიცნობთ უკვე ჩვენს საკუთარ გარემოს, საკუთარ ნივთებს, მათ საზრისს. კინოფილმ „სამანის“<sup>1</sup> გადაღების გეგმაზე ფიქრისას, თვალწინ დამიდგა – იაფფასიანი, უბრალო, ძველი, ბებიას ნაქონი ქაშანურის ჩაიდანი, რომელიც სხვა ჭურჭელთან შედარებით, უღიმღამო, უფერული, მაგრამ განსხვავებული ნახატით იყო შემკული. კომპოზიციას შეადგენდა: სამი, სხვადასხვა ზომის და ფერის ერთმანეთში ჩამჯდარი მექანიზმის კბილანა – ჩაიდნისთვის მეტად უცნაური, სრულიად შეუფერებელი ორნამენტი. ამ საუზმისთვის მეტად შეუფერებელი ყოფითი საგნის დიზაინით ტკბობა, მის უხეშ, ყავისფერ და შავ ტონებში დაშტამპულ გამოსახულებაზე თვალის შეჩერება, რომლის კბილანები თითქოს სხვადასხვა მიმართულებითა და სხვადასხვა სიჩქარით ტრიალებდნენ, აღქმაში მკაფიოდ დამრჩა. რკინის დეტალი თვალს იტაცებდა, თუმცა სასიამოვნო შეგრძნებას





არ იწვევდა. მაშინ მე არ ვიცოდი, რომ ამ ჩაიდანს ყოველდღიურ ყოფაში კიდევ რაღაც საზრისი შემოჰქონდა, სხვა სტილი, ცხოვრების მიმართ განსხვავებული დამოკიდებულება. ანუ, ფაქტობრივად, ეს იყო ფუტურისტული ემბლემა, ფ. ტ. მარინეტის იდეის „ლოგოგრამა“ – ინდივიდზე, როგორც „შტიფტიკზე“, ანუ, ჰაწაწინა კბილანაზე, რომელიც სოციალური „მეგამანქანის“ მოძრაობას, მის წინსვლას უზრუნველყოფს.

ეს ნიშნავს, რომ ჩვენი ყოფიერება ყოველდღიურად იკვებებოდა იმ იდეით, რომელიც ფუტურისტებისგან აითვისა და დაიმკვიდრა საბჭოთა კავშირის ტოტალიტარულმა სახელმწიფომ მანქანამ, რათა ხაზი გაესვა არა თითოეული პიროვნების შემოქმედებითი, მამოძრავებელი ფუნქციისთვის, არამედ მისი უსახური, მექანიკური როლისთვის უზარმაზარი სისტემის გაუგებარ მოძრაობაში, რომლის არსის საბოლოო მიზნის შესახებ, ამ ერთ-ერთ უაზრო, ჰაწაწინა „კბილანას“ მხოლოდ რაღაც ბუნდოვანი წარმოდგენა შეიძლებოდა ჰქონოდა – თავის მხრივ, არც მიმართულების შეცვლა შეეძლო, არც ტემპის შერჩევა და არც შეჩერება.

დიდი ენთუზიაზმის მიუხედავად, რომლის გარეგნულმა გამოხატვამ თანდათან სავალდებულო სახე მიიღო, წინსვლა შეუძლებელი გახდა – „შტიფტიკის“ მოძრაობის თავისებურება სხვა არაფერია, თუ არა ადგილზე ტრიალი: იძულებით, უუფლებოდ, მექანიკურად... თუმცა, აზგვარად დაქოქილი კომუნისტური მეგამანქანა, მაინც მოიმართა და გაურკვეველი მიმართულებით გაემართა შორეული, უტოპიური მომავლისკენ.

ჟურნალ „მემარცხენეობაში“ განხილულია კინოფილმ „სამანის“ გადაღების გეგმა, რომელიც, იმით არის საინტერესო, რომ მასში თავმოყრილია თითქმის ყველაფერი, რაც ამ პერიოდში ფილმის მოწინავე გააზრებისთვის აუცილებლობას წარმოადგენდა. ამ განაცხადში აშკარად იგრძნობა, რომ მომავალი კინოფილმის ავტორები ყოველმხრივ ცდილობენ ფუტურიზმთან როგორმე რაიმე კავშირის შენარჩუნებას; სიხარულით შემოაქვთ ფილმში ტრაქტორის სახე და ისევე ამყარებენ მასზე მთელ იმედებს, როგორც მათი ფილმის პერსონაჟები – სოფლის ლატაკი გლეხობა: „მთავარ ელემენტს სურათში „სამანთან“ წარმოადგენს შეძლევი. სოფლის ძველ ესთეტიურ ჩვენებას, სადაც სოფელი მოცემულია მხოლოდ თავისი სილამაზის მხრივ, როგორც ოპერაში, (რომელიც წარმოადგენს სოფლის სტილიზაციურ პრიმიტივობას) – ჩვენ დავუპირისპირეთ ტრაქტორი, რომელიც კლავს მთელ ამ ესთეტიურობას და შეაქვს მასში ინდუსტრიულ ურბანისტული საგნები. აქედან გამოსული ეპიზოდების გაშლა თვითონ სცენარს წარმოადგენს. (ტრაქტორისტის მნიშვნელობა



სოფლის მეურნეობაში, მისი ბრძოლა ჩარჩების მიმართ, ტრაქტორის მუშაობის ღირსებები, წითელი არმიის როლი სოფლის მეურნეობაში და სხვა.) სცენარში პარალელურად ნაჩვენებია ქალაქი, როგორც სოფლის ხელმძღვანელი“.<sup>2</sup>

მაგრამ ფილმის ამ გეგმაში, მექანიკა და ქალაქი. ურბანიზმის და ტექნიკური პროგრესის ნიშნით კი არ გამოდის, არამედ, როგორც ვხედავთ, კოლექტივიზაციის იდეას ემსახურება და მისი სიმბოლო ხდება. სწორედ ამ პერიოდის აგიტაციური ფილმებიდან ეყრება საფუძველი სოციალიზმის სტრუქტურის მხატვრულ ფიგურებს და სიუჟეტის შაბლონებს: სოფლის თემის აუცილებელი პათოსი ხდება ჩამორჩენილი გლეხობის ცნობიერების გარდაქმნა, მათი დაპირისპირება და ბრძოლა „კულაკებთან“, წითელარმიელის როლი სიუჟეტში, „დამხმარეს“<sup>3</sup> ფუნქციით. თუ მხედველობაში მივიღებთ ვ. პროპის „ჯადოსნური ზღაპრის მორფოლოგიის“ თეორიას, ამ კონკრეტულ სტრუქტურაში „ჯადოსნური დამხმარე ნივთის“ ფუნქცია ტრაქტორს ენიჭება. ანუ, ზღაპრის სტრუქტურისა და ფუტურიზმის ელემენტების შერწყმამ სოციალიზმთან, წარმოქმნა ის თვისობრივი ნაზავი „ტიპიური“ რეალობისა და ზღაპრისა, რომელიც მალე, სავალდებულოდ სარწმუნო „მხატვრულ სიმართლედ“, აზროვნების დოგმად ჩამოყალიბდა. პუბლიკაციის ავტორები უკვე ირგებენ ყალბ, „ტიპიურ“ სქემებს: „სურათი იძლევა დღევანდელი დღის მეტად აქტუალურ მომენტს“ – აღნიშნავენ ისინი – „სასოფლო სამეურნეო კოლექტივიზაციას. ამ საკითხის გადაწყვეტის დროს ყურადღება ექცევა სოფლის საკრედიტო მეურნეობას (ნავთის გაცემა უაქციოდ, სათესლე ქერით დახმარება და სხვა). მაგრამ ჩვენს წინაშე არის მთელი რიგი შემთხვევებისა, როცა ეს საშუალებები გამოყენებულია არა თავის პირდაპირი დანიშნულებით, არამედ ღარიბი მოსახლეობის ექსპლოატაციისათვის, რომელსაც სოფლად გლეხი-ჩარჩები (кулаки) ეწევიან. სურათმა უნდა გვიჩვენოს ეს სიღარიბე, სადაც არ გააჩნიათ წარმოების იარაღები. იმისათვის, რომ შექნილ იქნას საწარმოო იარაღები, აუცილებელია შეერთება შრომისა და მიწის, ხოლო შეერთებულ კოლექტივისათვის გამოდგება ტრაქტორი. წითელი არმია წარმოადგენს გლეხობის სკოლას. სცენარის კეთების დროს ჩვენ რასაკვირველია, არ გამოვტოვეთ წითელი არმია, რადგან სოფლის კულტურისათვის იგი კოლოსალური მნიშვნელობის შემცველია: წითელი არმია გლეხობას აძლევს არა მარტო საერთო განვითარებას და კულტურას, არამედ პროფესიონალურ პირებსაც. მაგალითად: ტრაქტორისტს, რომელიც აუცილებელია ახალი სოფლისათვის...“.<sup>4</sup>





როგორც ვხედავთ, საქმე გვაქვს თემისა და აქტუალობის პრიმიტიულ გაგებასთან, სქემატურობასა და ნაძალადევ რიტორიკასთან. თვალსაჩინოა, აგრეთვე, თავად პრობლემის სიყალბე და გულგრილობა. იგრძნობა თემის უცოდინარობა და ავტორების საქმეში ჩაუხედაობა, ხოლო იდეები, როგორც ჩანს, გადმოწერილია პირდაპირ ლოზუნგებიდან და გაზეთების პირველი გვერდებიდან. აქ, უკვე მეტად ხელშესახებად იგრძნობა დამკვეთის გადამწყვეტი როლი.

„სამანის“ ავტორებიც ისევე, როგორც ნიკოლოზ შენგელაია და მიხეილ კალატოზიშვილი, საკუთარ შემოქმედებას „მემარცხენე“ ხელოვნებასთან აიგივებენ. თითქოს რაღაც მსგავსებაც არსებობს: თუ ნიკოლოზ შენგელაია ცდილობს ისე მკაცრად გადაიღოს ფილმი, რომ ეკზოტიკამ ყურადღება არ მიიპყროს, არ აღუძრას მაყურებელს ამ შემთხვევისთვის არასასურველი ტკობა და ამგვარი გადამწყვეტი ორგანულია მისი მასალისათვის, „სამანის“ ავტორებიც, თავის მხრივ, ცდილობენ ცალკეულ მემარცხენე თეზისს ფილმში მაგალითი მოუძებნონ, თუმცა უკვე სტილის გაუთვალისწინებლად.

დღეს ღიმილს იწვევს „სამანის“ მხატვრული პრობლემატიკა, ამოცანები, რაც კიდევ ერთხელ მოწმობს, რომ დრო-ჟამთან შეთანხმებულ ხელოვნებას თან გაიყოლებს საკუთარი დრო. თუმცა, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ასეთი ფენომენი საბოლოოდ გაქრება! იგი მუდამ იარსებებს, და უფრო მეტიც, სხვაზე უკეთესად შეეგუება გარემოს. მათი მიზანი მუდამ მარტივი და ცალმხრივად ნათელია: დასაბუთონ, რამდენ პრობლემასა და უსიამოვნებას იწვევს, თუ ახალი დადგენილების რომელიმე პუნქტი ისე არ ტარდება ცხოვრებაში, როგორც იგი არის მითითებული...

უკვე ძალიან მალე, 1932 წელს მაქსიმ გორკის თაოსნობით, სახელმწიფო დადგენილების საფუძველზე, მემარცხენე ჯგუფების ლაღი გაუთავალისწინებლობა და თავისუფალი თვითნებობა აღიკვეთა, მათი მოღვაწეობა დაიგმო, დაჯგუფებები გაუქმდა. ყველა ერთად საბჭოთა მწერალთა კავშირის დაქვემდებარებაში და კონტროლის სისტემაში მოექცა. სახელმწიფოში დაწესდა ფიქრისა და აზროვნების კარგად გარკვეული საზღვრები, რომლის მიღმა გახედვა მკაცრად იკრძალებოდა. დაშვებულ იქნა ერთადერთი, სოციალისტურ რეალიზმად წოდებული შემოქმედებითი მეთოდი, რომელიც ხელოვანთაგან მოითხოვდა „ისტორიულად მართებულად“ ასახვას, რაშიც, სრულიადაც არ იგულისხმებოდა სინამდვილე; ასევე – ცხოვრებას თავის „რევოლუციურ განვითარებაში“, რაც რელურად ნიშნავდა „იდეოლოგიურ მოთხოვნას - მხატვრული საშუალებებით გაეიდუალებინათ [...] ტოტალიტარული



კომუნისტური რეჟიმი, ხალხის სულში უტოპიური ილუზიები და სინამდვილისგან შორს მყოფი ფანტასტიკური სახეები ჩაენერგათ. სოცრეალისტური ხელოვნების ერთ-ერთ პრინციპად გამოითქვა ხელოვნების პარტიულობა, რომლის არსი იყო ხალხის ინტერესების გამოხატვა, ანუ „კომუნისტური იდელების თანმიმდევრული დაფუძნება“.<sup>5</sup> ამას გარდა, „რეალიზმიდან“ სოცრეალიზმმა დაისესხა „ტიპიურობის“, მეთოდი, რომელიც ერთი მხრივ, ერთეულის კონკრეტულობით ავიწროებდა შემოქმედების ჩარჩოებს, ხოლო მეორე მხრივ, ამ „ვიწროს“ და ერთეულს აბსოლუტურად განაზოგადებდა.

როგორც ვხედავთ, „ტიპიური“ კინო, ჯერ კიდევ ოციანი წლების ბოლოს ნიშნავდა სახელმწიფოს მიერ დაკვეთილ, სააგიტაციო ფილმს, რომელთა შექმნა იმ დროს უკვე სავალდებულო გახდა. კინოფილმის გადაღების ცდუნებაც, ალბათ დიდი იყო, თორემ ძნელი დასაჯერებელია, რომ ბევრი მაშინდელი სურათი გააზრებული და შეგნებული სულისკვეთებით გაკეთდა. სწორედ ამ წლებში წარმოიშვა სახელმწიფო კანონებისა და დადგენილებების ხელოვნებაში ასახვის აუცილებლობა, რაც შემდგომი წლების მანძილზე საბჭოთა და მათ შორის ქართული კინოხელოვნების დამაბრკოლებელ ფაქტორად იქცა; თუმცა ამ აკრძალვამ, თავის მხრივ, განაპირობა ეროვნული თვითშეგნების გამძაფრება და გამოკვეთა ქართული კინოს ახალი ღირებულებები.

1. სავარაუდოდ, „სამანი“, კინოფილმ „ჰოლტზეს“ სამუშაო სახელწოდებაა.

2. იხ.: ლ. ესაკია, ს. დოლიძე. კინოსურათ „სამანის“ დადგმა, „მემარცხენეობა“, №2, 1928.

3. შენიშვნა: „დამხმარე“ – ვ. პროპის „ჯადოსნური ზღაპრის მორფოლოგიის“ მიხედვით, ზღაპრის სტრუქტურის ერთ-ერთი აუცილებელი ფუნქციაა. ამავე თვალსაზრისით, ტრაქტორი, ასრულებს „ჯადოსნური“ ნივთის ფუნქციას.

4. იხ.: ლ. ესაკია, ს. დოლიძე. კინოსურათ „სამანის“ დადგმა, „მემარცხენეობა“, №2, 1928.

5. Бычков В. В. Эстетика: М.: Гардарики, 2004, с. 154.



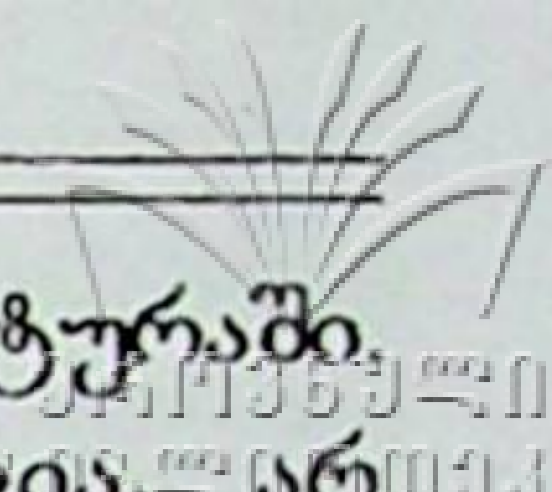
## მროვნული ხასიათის ნიშნები ქართული კინოს 20-ან წლებში

ხელოვნების ისტორიაში ესა თუ ის ათწლეული განსაზღვრავს სოლმე იმ პროცესებს, რომლებიც, თავის მხრივ, თემატიკაზე, დრამატურგიაზე, გმირის სახეცვლილებებზე აისახება. შეიძლება საკამათოა, მაგრამ 20-ანი წლების სინამდვილე, საზოგადოებრივ-მოქალაქეობრივი ცხოვრების პერიპეტეიები, ყოფითი სირთულეები სულ უფრო და უფრო უბიძგებდნენ ამ პერიოდში მოღვაწე დრამატურგებსა და რეჟისორებს, მსახიობებსა და ლიტერატორებს, რაც შეიძლება დაეახლოებინათ ადამიანი თავის ჭეშმარიტ საწყისს ისე, რომ არ დარღვეულიყო ტოტალიტარული სახელმწიფოს იდეოლოგიური ბაზისი. ამიტომ, ვფიქრობთ, ყოველი მოაზროვნე შემოქმედი, გმირის სახის შექმნისას, რაოდენ სქემატურიც არ უნდა ყოფილიყო ეს უკანასკნელი, ცდილობდა განევრცო სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული ცნებები; ხანდახან წარმოსახვითი მიკროსამყარო შეექმნა იმისთვის, რათა ადამიანს თავისი ბუნება უფრო რეალისტურად წარმოეჩინა.

როგორც ცნობილია, ლირიზმი და მასთან ასოცირებული ტრადიციული კინემატოგრაფიული ნიშნები – მეტაფორული ქვეტექსტები და თხრობითი თანამონაწილეობა – 20-ანი წლების მსახიობთა ნამუშევრებში ახალი ტიპის გმირის, კერძოდ – მოაზროვნე გმირის სახით განხორციელდა. ეს ფილმები თავად ხდებიან სინთეზური სახის მატარებლები. ეპოქა, მიუხედავად მკაცრი დოგმატიზმისა, საქართველოში ხელოვანთა იმ თაობას შობს, რომელმაც პოეტური ეპოსის, ლირიკის, დრამის თავისებურებათა ერთ მთლიანობაში გააზრება სცადა.

ბუნებრივია, რომ ცხოვრებისეული ან ლიტერატურული მასალის სინთეზის მხატვრულ სახეთა სისტემაში მოქცევა – გაცოცხლება მეტად რთული პროცესია. მარცხის, წარუმატებლობის, ხელოვნურობის საფრთხე ყოველთვის არსებობს. ნაწარმოების იდეა, მისი მხატვრული განზოგადება კი ის საბოლოო მიზანია, რომლისკენაც მხატვრულ სახეთა, ქმედებათა ლოგიკური ჯაჭვი მიემართება. ამ დროს, სასურველია, შენარჩუნდეს ძირითად, დამატებით მოტივთა მთლიანობა, არ მოხდეს მისი უსასრულო უღერადობის ცალკეული დემონსტრირება. ეს ტენდენცია იმ პროცესის ლოგიკური გაგრძელებაა, რომელიც რევოლუციამდელი ქართული კინოს მეორე ნახევარში შეინიშნებოდა და 20-ან წლებში, წარმატებულად





ვითარდებოდა თეატრში, კინოში, სახვით ხელოვნებასა და ლიტერატურაში.

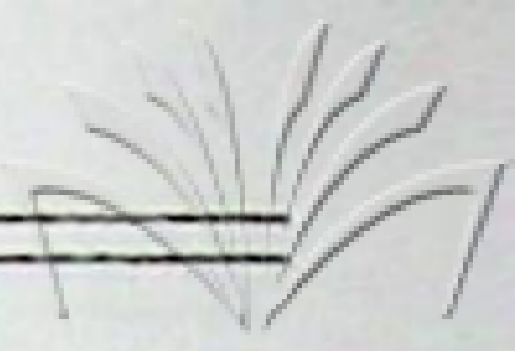
20-ანი წლების ტენდენციებში, ზოგადად, შეუძლებელია მოიაზრებოდეს კომედიური ჟანრის ელემენტები და თავად კომედიის ელემენტების ტრანსფორმაცია სხვადასხვა ფილმში. კონკრეტულია, უმეტესწილად, მოქმედების დრო და ადგილი. ასევე კონკრეტულია მოქმედ პირთა სოციალური, პიროვნული ნიშნები, მაგრამ, ალბათ, ეს კონკრეტულია ყოველთვის თხრობითი სტილისა და სამსახიობო ნამუშევრის ჩარჩოში მოსაქცევად როდი იყო გამიზნული. სხვადასხვა სოციალური ფენიდან მოსული გმირები მათთვის დამახასიათებელი ზნე-ჩვეულებებით, ადაპტ-წესებით, სრულიად ბუნებრივ, ყოფით სივრცეში ცოცხლობდნენ. მოცემულმა პირობებმა, შემოთავაზებულმა თამაშის წესებმა, პირობითობის განსხვავებულმა ფორმებმა პერსონაჟთა განცდები, მათი ქმედებები, ყოფითობის სინთეზური ნიშნები რეალობის მკაცრი მოთხოვნებისაგან გაათავისუფლა; ის ელემენტებიც კი გაერთიანდა, რომლებიც თანამედროვე, იმავედროულად, ნაცნობ და ცოტა გადათამაშებულ სიტუაციას ქმნიდა ეკრანზე. ამგვარი მიდგომა საოცრად კოლორიტულ იერს სძენდა ფილმების მთავარ მოქმედ გმირებს.

განსაკუთრებული ინტონაცია ახასიათებთ იმ სურათებს, რომლებშიც, ავტორთა მიერ ეროვნული ხასიათის ძიება არა მისით სპეკულირებაში, არამედ მის გახსნა-წარმოჩენაში, თავად ავტორთა შეხედულებებისამებრ ნათლად გამოძერწვაში გამოიხატება. როდესაც 20-იან წლებში შექმნილ ამ დრამატურგიულ ხერხებზე მახვილდება ყურადღება, ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ სამსახიობო ნამუშევარში ე. წ. „რესტავრირების“ (პირველადი სახის აღდგენის) პრინციპი გამოირიცხება. ჩემი აზრით, აუცილებელი და სასურველიცაა იმ პრინციპების შემდგომი განვითარება, რაც ეპოქის მნიშვნელოვან ტენდენციებს ახლდა თან.

ერთი ჟანრის შემაღგენელ ელემენტთა ნაწილია სიმრავლე, მეორესთან შედარებით, რაც რა თქმა უნდა, მხატვრული თვალსაზრისით, არ ნიშნავს მის შებოჭვას. ჟანრების აღრევას ხელს აძლევს გამომსახველობით საშუალებათა მრავალგვარობა, დროისა და სივრცის პრობლემის სხვადასხვა ასპექტში ხედვა, რიტმის გრძნობა და ა. შ.

მოგეხსენებათ, რომ ნაწარმოებთა სიუჟეტი ხშირად წინააღმდეგობრივ სივრცეში ვითარდება ხოლმე – დრამატული ხასიათის გმირები კომიკურ გარემოში ხვდებიან, რაც ბუნებრივია, კომიზმის, სატირის, გროტესკის ნიშანთა აღრევას იწვევს. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ამ თავისებურებათა ძირითადი ჩარჩო განაპირობებდა და ხელს აძლევდა იმასაც, რომ 20-ანი წლების ზოგიერთი ფილმისათვის





დამახასიათებელი კომიკურობა არ ყოფილიყო ცალმხრივი, პრიმიტიული, იაფფასიანი, სწორხაზოვანი. რეჟისორთა ერთი ნაწილის მხატვრული აზროვნება, ჟანრობრივ-თემატური ეკლექტიკით გამდიდრდა. თავისთავად იბადება მოსაზრება იმის შესახებ, რომ დრამატულ-კომიკურის შერწყმამ ორგანული სახე პოვა ქართულ კინოში – სეველიანმა იუმორმა, ტკივილმა და ირონიამ ლიტერატურიდან ეკრანზე გადმოინაცვლა.

სულ სხვა საკითხია, გახდა თუ არა გროტესკი, კერძოდ კი გროტესკული რეალიზმი, ქართული კინოს მახასიათებელი. თავად განსაზღვრება კი ქართულ კინოსთან, კონკრეტულად, 20-ან წლებთან მიმართებაში, ვფიქრობ, მეტ სიფრთხილეს მოითხოვს. როგორც აღინიშნა, აქ თხრობის, მსახიობური ნაბუშევრის, თემატიკის თავისებურებანი უფრო ორგანულად ითავსებენ სხვადასხვა ჟღერადობას – არ იფარგლებიან ერთი ან რომელიმე კონკრეტული განსაზღვრებით. ხშირად ქართული კინო არ ერიდებოდა და რეალურად აქცევდა ეროვნული ყოფის იმ ნიშნებს, რომლებიც მოგვიანებით ჯეროვნად ვერ შეფასდა. აქედან გამომდინარე კი, სახეცვლილიც ვერ მოეკვლინა ეკრანს. სამწუხაროდ, როგორც ვიცით, კინემატოგრაფს, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგებს, არც თუ იშვიათად უხდებოდა, ანგარიში გაეწია საზოგადოებრივი მოლოდინისათვის, სოციუმის დაკვეთისათვის. ისტორიული ვითარება ახერხებდა აზრის უხეშ კორექტირებას. მხოლოდ ინდივიდები, ძლიერი პიროვნებები, ამ ნიშნით გამორჩეული შემოქმედები ახერხებდნენ საკუთარი პოზიციის დაცვას.

აღსანიშნავია, რომ როდესაც გმირის ჩანაფიქრი მეტად საინტერესოა, ხდება მისი ეტაპობრივი, ცვალებადი, თანდათანობითი დამუშავება. ყოველი ახალი პერსონაჟი ახალი ამბავია მას სხვადასხვა ავტორი ქმნის და ქმნიდა. გმირთა ეკრანული სიცოცხლე, სოციალური წარმოშობა, ძალდაუტანებლობა, ბუნებრიობა, ხაზგასმული, მაგრამ არა ნაძალადევი ეროვნული ხასიათის ნიშნები განსაკუთრებით საინტერესო, მნიშვნელოვანი და ორგანულია ქართული კინოს 20-ანი წლებისათვის. ასევე ნაცადი დრამატურგიული ხერხი გახლდათ ჩვეულებრივ, ყოფით რეალობებში გამოზრდილი ადამიანების, სრულიად არაჩვეულებრივ, შეიძლება ითქვას, ექსტრემალურ, კრიტიკულ სიტუაციაში მოხვედრა. ეს ხერხი გამართლებული იყო მაშინ, როდესაც ოსტატურად და, რაც მთავარია, ძალზე დინამიკურად ვითარდებოდა თხრობა. სიტუაციის დრამატიზმი თანდათან, ეტაპობრივად, ორგანულად იზრდებოდა და ვითარდებოდა. სახის შექმნის ამ ტენდენციამ ქართულ კინოში იოლად დაიმკვიდრა ადგილი, რაც მის შემდგომ შესწავლას, განვითარებას საჭიროებდა.



სამსახიობო ოსტატობისა და დრამატურგიის თვალსაზრისით, ამ პერიოდში შექმნილი ფილმები განსაკუთრებულ გამოცდილებას ფლობენ. იწყებოდა დასრულებული მხატვრული სახეების, თემატური ნიუანსების ტრანსფორმირება, რაც, უმეტესწილად, არა ზოგად, არამედ სწორედ ეროვნულ თავისებურებათა გახსნას გულისხმობს.

უკვე ამ პერიოდში არა მხოლოდ სახის შექმნის ტრადიციებში, არამედ კინოდრამატურგიაშიც ვლინდებოდა როგორც მოხსენიებული ნოვაციები, ასევე ესთეტიური შტამპები. საყოველთაოდ ცნობილია სიუჟეტის, თემატური არჩევნის მიმართ დოგმატური მიდგომის ტენდენცია. აწ უკვე ყოფილი „საბჭოთა, ახალი დროის ადამიანი“ უკვე ეძებს ფორმათა ძრავალგვარობას, გამომსახველობით ხერხებს, ესწრაფვის გმირის შინაგანი არსის ამოხსნას.

1. იხ.: „ქათველი კინორეჟისორები,“ კრებული, ნაწილი I (დამხმარე სახელმძღვანელო), საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახემწიფო უნივერსიტეტი, 2005 წელი.

2. იხ.: ნათია ამირეჯიბი – „სინემატოგრაფიიდან კინოხელოვნებანდე“, თბილისი.



## კიდევ ერთი ასკეტი ხელოვნებაში დროის გან- მარტებისათვის

„მოხეტიალე“ სიუჟეტები კინოსა და ლიტერატურაში, თვალ-  
 ნათლივ გვიდასტურებენ ხელოვნებისა და დროის იმ უნიკალურ  
 კავშირს, რის გამოც ყველაზე უმარტივესი დრამატურგიული სქემაც  
 კი საოცრად განახლებული წარმოდგება ხოლმე მაყურებლის ან  
 მკითხველის წინაშე. ამის უმარტივესი მაგალითებია ზღაპრები და  
 თქმულებები, მსოფლიო კინოს ან სულაც ჩვენი, ქართული ფილმის  
 საფუძვლად რომ ქცეულა – დაწყებული პირველი კინემატოგრაფი-  
 ული ნიმუშებიდან დღემდე. ისინი, გადახალისებულნი დრამატურგიუ-  
 ლი „ატრიბუტიკით“ ბოლომდე ინარჩუნებენ იმ არსებითს, რის გამოც  
 ფილმის მთავარი გმირი, როგორი სახეცკლილიც არ უნდა იყოს იგი,  
 მაინც ჩვენთვის კარგად ნაცნობ კონკიად, ნაცარქექიად ან ხუთკუნ-  
 ჭულად აღიქმება. ამგვარად, დრო, სიუჟეტის გამამდიდრებელი... და  
 დრო – განმპირობებელი, და ორივე შემთხვევაში – მსოფლმხედ-  
 ველობის შემქმნელია; ესაა დრო – სუბიექტი, არა გასაგნებული,  
 მაგრამ რეალური და მხატვრულად სახედქმნილი როგორც შინაარ-  
 სით, ისე გარეგნული მახასიათებლებით... დრო – კონკრეტული, მა-  
 გრამ იმავდროულად კოსმიური მომცველობით აღქმული და ამდენად  
 მარადიული კვლევის უამრავ არსებით ასპექტს მოიცავს, ჩვენ რამ-  
 დენიმე მათგანს შევეხებით.

არსებობს სინამდვილე, როცა ფილმის გმირი (მარინე ფერაძე იქნე-  
 ბა ის, გია აგლაძე თუ ვარლამ არავიძე ფილმებიდან „ჭრიჭინა“, „იყო  
 შაშვი მგალობელი“, „მონანიება“) მხატვრულ ნაწარმოებში ასახული  
 პირადი ცხოვრებით წარმოდგება არა მხოლოდ მისთვის დამახასიათე-  
 ბელი ორიგინალური თვისებებით – რაც თითქოსდა განისაზღვრება  
 მისივე ზნითა და ხასიათით (და რაც მიმაჩნია შემდგომ მისივე ბედის  
 განმპირობებელ მიზეზად), არამედ იმ თანმდევი რეალობით, რასაც მიმ-  
 დინარე დ რ ო ს, თანამედროვე სინამდვილეს ვუწოდებთ ხოლმე.  
 მაშასადამე, როგორც ხელოვნების სხვა დარგებში, კინემატოგრაფშიც  
 დრო არა მხოლოდ ასახვის ობიექტია, არამედ გამოსახვის საშუალებაც.

თავისი სტრუქტურით კინემატოგრაფიული მხატვრული დრო  
 საკუთარ სიღრმისეულ მონაცემში იმეორებს დროთა კონსტრუქციებ-  
 ის აღნაგობას, ე. ი. იმავე თვისებას, რაც დამახასიათებელია სხვა,



უფრო ხანდაზმული ხელოვნების დარგებისათვის და შედგება შემდეგ ელემენტებისაგან: ემპირიული დრო, ანუ იმ რეალობის დრო, რომელიც მხატვრულ ნაწარმოებში ასახული მოქმედების ძირითად დროს წარმოადგენს, სიუჟეტური დრო (ანუ ფაბულის ორგანიზაცია დროში), თავად მაყურებლის დრო, რომელიც ითვალისწინებს სხვა პარამეტრებთან ერთად აღქმის გრძლიობას.

როგორც მოგეხსენებათ, ხელოვნების სხვადასხვა დარგში, თითოეულის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ამა თუ იმ ზემოაღნიშნული ელემენტის მნიშვნელობა მძაფრდება. კინო თავისი პირველადი ფოტოგრაფიულობით ემპირიული დროის მნიშვნელობას განსაკუთრებით ამკვეთრებს. ეს უკანასკნელი წარმოდგენილია ეკრანზე გულწრფელობის იმ ხარისხით, რაც არ იცის არც ერთმა ხელოვნებამ. რაც შეეხება ხანგრძლივობის, როგორც თავისთავად მონაცემის, ფირზე ფიქსაციას, იგი ე. წ. „თამაშის“ შესაძლებლობებს ქმნის; „თამაში“ რეალურ დროსთან – იმისათვის, რათა შეიქმნას დროის გამომხატველობის წმინდად კინემატოგრაფიული ხერხები, ისეთი, როგორიცაა: დროის შეკუმშვა და გაფართოება, გრძლიობის ფრაგმენტული წარმოსახვა, თხრობის ქრონოლოგიის დარღვევა და ა.შ.

კინოს ისტორიაში ცნობილია მხატვრული დროის ისეთი მკვეთრი გამომხატველი სტრუქტურები, სადაც ესა თუ ის კონკრეტული ეპიზოდი იმგვარადაა ორგანიზებული დრამატურგიულ სივრცეში, რომ ადვილად გამოვარჩევთ კვანძის შეკვრას, კულმინაციასა და კვანძის გახსნას. ე. ი. ემპირიული დრო ამგვარ კლასიკურ მაგალითებში, თუ შეიძლება ითქვას, სიუჟეტურ დროშია გადასული. თავისთავად სიუჟეტური დროის პირობითობა იმდენად გამჭვირვალეა, რომ მასში ნათლად გამოსჭვივის მოვლენის ჭეშმარიტი, მთელ რიგ შემთხვევებში, ისტორიული საფუძვლები. დროით „თამაში“ ყველაზე თვალსაჩინოა მონტაჟურ მონაკვეთთა ცვლაში, თუ ეს უკანასკნელი მიმართულია მოქმედების შეკუმშვასა და გაფართოებისაკენ. კინემატოგრაფისტები იმავეს ითვალისწინებენ რეალურ მოვლენათა ასახვის პროცესშიც.

რამდენადაც ცნობილია, თავისი არსებობის პირველ ხანებში კინო ემპირიული დროით იზღუდებოდა, შემდეგ უკვე დაესესხა ლიტერატურისა და თეატრის დროის პირობითობას. კინოხელოვნების განვითარების პირველ ათეულ წლებში ეს ყველაფერი იმდენად მოურიდებლად კეთდებოდა, რომ მაყურებელი ბუნებრივად მიიჩნევდა დროის აღმნიშვნელ ტიტრს, როცა ხედავდა ჩაბნელებას, წაფენას, იმავე მინიშნებებს, რაც დროის ერთი ფენის მეორეთი შეცვლას ნიშნავს. (იგივე





ხერხი, ოღონდ მეტი პირდაპირობით – წარწერით, დღესაც ფართოდ გამოიყენება. – ე. ო.)

მხოლოდ თანდათანობით მუშავდებოდა ის კინემატოგრაფიული ხერხები, რაც დროის გამომხატველი იქნება: პარალელური მონტაჟი, შენელებული თუ აჩქარებული გადაღება, შიდაკადრული მოძრაობის დინამიკა, კინოკამერის მოქნილობა, ორმაგი ექსპოზიცია, პოლიეკრანი ე. წ. „სტოპკადრი“ – ყველაფერი ეს შესაძლებელს ხდის სიუჟეტური დროის კონსტრუქციის გართულებას, მოქმედებათა ერთგვარ თავმოყრა – შემჭიდროებას, ემოციური დაძაბულობის გამოკვეთას და ა. შ. რეჟისორი იძენს ისეთ შესაძლებლობებს, როგორცაა მონათხრობში არარეალური სივრცობრივ-დროითი ხედების შემოტანა, მაგალითად ოცნება, ზმანება, წარმოსახვა და შესაძლებლობების შეთვისება ჩანს ფილმებში: „შეუწყნარებლობა“ (რეჟ. დ. უ. გრიფიტი, 1916), სადაც დრო არა მხოლოდ კადრის ან კადრების მონაცვლეობის დონეზე შეიგრძნობა, არამედ ვრცელდება მთლიანად სიუჟეტურ კონსტრუქციაზე, ალბათ ძნელია ამაზე მკაფიო მაგალითის მოძებნა, რადგან აღნიშნულ ფილმში ისტორიული დრო დაყოფილი და გაერთიანებულია მონტაჟური საშუალებებით (ჯვარედინი და პარალელური მონტაჟი), რის გამოც მთავარი აზრი კაცობრიობის ბედის უწყვეტობის შესახებ უკიდურეს სახიერებას აღწევს.

მხატვრული დრო, როგორც გამომხატველი ელემენტი, ყოველ ფილმში არსებობს, მაგრამ მისი ჭეშმარიტი შეგრძნება ერთგვაროვანია. ეს იმით აიხსნება, რომ რიგ ნაწარმოებებში მხატვრულ დროს სხვა გამომსახველ საშუალებათაგან განსხვავებით უჭირავს, ასე ვთქვათ, პირველი ადგილი, ხოლო სხვა შემთხვევაში მისი როლი ნამდვილად აქტიურია, ანუ დაქვემდებარებულია საერთო მხატვრულ სტრუქტურებთან. ამის განსაკუთრებით თვალსაჩინო მაგალითია თხრობის ე. წ. ქრონოლოგიური აგება (სერგეი ეიზენშტეინის „ივანე მრისხანე“), თავად მოქმედების ბუნებრივი დროის მონაკვეთის მკაფიო გამოკვეთა („მარი-ოქტომბერი“, „თორმეტი განრისხებული მამაკაცი“), დროის ინვერსია, როცა დრო მოძრაობს აწმყოდან წარსულში (ორსონ უელსის „მოქალაქე კეინი“), დროის მიზანდასახულად ფრაგმენტული აღნაგობა (ფედერიკო ფელინის „ტკბილი ცხოვრება“).

ყოველ შემოჩამოთვლილ ფილმში მხატვრული დროის კონსტრუქცია უნიკალურია, მაგრამ შეუძლებელია არ ითქვას ისიც, რომ არსებობს საერთო კანონზომიერებანი, რაც ახასიათებს სხვადასხვა სახეობრივ, ჟანრობრივ და სტილისტურ მიმართულებებს. მხატვრული დრო,





როგორც ყველა სხვა გამომხატველობითი ელემენტი ფილმში, თან-  
სი ბუნებით ორმაგი დანიშნულებისაა: ის ისევე გვეკვლინება ცხოვრ-  
ბისეული რეალობის ანალიზის საშუალებად, რამდენადაც ერთგვარ  
ხერხად ამ პროცესში მაყურებლის მისაზიდად რომ გამოყენებულა.  
და კიდევ, იგი ავტორის სურვილთან შესაბამისობაში, განსაზღვრავს  
დროის თავისებურ აღქმას მხატვრული ნაწარმოების სივრცეში.

დროის, როგორც დრამატურგიულ – ესთეტიკური კატეგორიის  
სულ მცირე, თუნდაც ზედაპირული, ან აპრიორული განმარტებითი  
დანიშნულების ფონზე (რაც ამჯერად საკმარისად მივიჩნიეთ) მკითხ-  
ველს შევახსენებ დროის იმ ორიგინალურ აღქმას, რომელიც ლიტ-  
ერატურამ მოგვცა, მაგრამ კინემატოგრაფისტვის დიდი „დახმარება“  
გაუწევია; კონკრეტულად კი, არაერთხელ მოხმობილმა ბორხესმა,  
რომელმაც ნოველაში „დაკლაკნილ ბილიკთა ბაღი“ მკითხველს დროისა  
და სივრცის ორიგინალური სურათი დაუხატა. შეიძლება ითქვას,  
რომ სწორედ მხატვრული ლიტერატურის ეს ნიმუში გვამცნობს  
დროის იმგვარ ესთეტიკურ ხატს, რომელიც მსოფლიო კინოს არა  
ერთ ნიმუშში ასახულა.

დრო მარადიულობაშია განფენილი და მასში „მოლივლივე“ ად-  
ამიანი ფიქრობს დროზე, როგორც ლაბირინთზე, რომელსაც მთელი  
სამყარო მოუცავს, მასთან ერთად – წარსულიც და მომავალიც. უფრო  
მეტეიც – ვარსკვლავებიც შეუთავსებია საკუთარ სივრცეში. როგორც  
ზემოთ აღვნიშნე, მწერლის ერთ-ერთი, მრავალთა შორის გამორჩეული,  
ჩვენი კვლევის ინტერსთან შესაბამისობაში მოხმობილი ნოველა, „დაკ-  
ლაკნილ ბილიკთა ბაღი“ სწორედ ამგვარ – დ რ ო ზ ე მოგვითხრობს,  
თუმცა ალბათ სწორი იქნება, თუ ვიტყვი: გვიჩვენებს დროს – ჩინური  
სიბრძნის გამოცდილების ფონზე, მის არეალში; იქნებ, უფრო ზუსტია,  
თუ ვიტყვი გ ვ ა თ ა ვ ს ე ბ ს დროში, რადგან აღწერილი მოვლენის  
იდუმალების რაღაც ნაწილი მკითხველზე წარუშლელ ზემოქმედებას  
ახდენს. ბორხესს რომ უბრალოდ ეთქვა დროის შესახებ ან აღეწერა  
დრო დაახლოებით ასე: – დრო მარადიულია და ირწმუნეო – არავინ  
ჩათვლიდა მის მოსაზრებას რწმუნების საფუძვლად, რადგან რწმუ-  
ნებას კიდევ ახლავს რაღაც, რაც თავისთავად საიდუმლოებაა და  
მხოლოდ ისაა ადამიანისა და სამყაროს, ადამიანისა და კოსმიური  
უსასრულობის, ან სულაც ადამიანების დამაკავშირებელი თუ გამაერ-  
თიანებელი აუცილებლობა, რაც თავისი უკიდევანობით, ალბათ, კოსმი-  
ურ უსასრულობას უტოლდება.

ბორხესის ნოველის გმირი ოლბერტი ამბობს, რომ „დაკლაკნილ



ბილიკთა ბაღი“ არ არის სრულყოფილი, მაგრამ საკმაოდ სარწმუნო სახეა უკიდევანო დროსო. თუმცა ლაბირინთის შემქმნელს, ციუ პენს, სჯეროდა აბსოლუტური დროისა. იგი ხედავდა დროთა უსასრულო კლაკნილ ტოტებს და დროთა ეს დახლართულობა კი ყველა შესაძლო კომბინაციის მომცველი იყო, მაგალითად – ჩვენ არ ვარსებობთ დროთა უმრავლესობაში, ზოგში არსებობთ თქვენ და მე კი არ ვარ იქ, სხვაში ვარ მე და თქვენ იქ არ ხართ, არის დრო, სადაც ორივენი ვართ და ა. შ.<sup>1</sup> ესაა დროის ერთ მთლიანობაში დანაწევრებულ დროთა შერწყმის სურათები, ამასთანავე ადამიანების არსებობის სხვადასხვა ასპექტებზე დაფიქრება, თავის ჭეშმარიტ მიწიერ რაობაში. ამ თვალსაზრისით დრო – ცხოვრებაა, რომელიც სხვადასხვა გამოვლინებაში, ანუ განტოტებაში, ნოველის ენით – აბსოლუტურად თავისთავადია, აღსავსე მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ნიშნებით. ამ მოსაზრებასთან შესაბამისობაში ჩვენი თანამედროვე სინამდვილე ლაბირინთის ერთი განტოტებული ბილიკია, რომელიც არსებობს გზათა ერთ მთლიან სისტემაში, თუმცა აგრძელებს კიდევ თავის ადრინდელ სახესხვაობებს, ბორხესის სიტყვებით „დაკლაკნილ გზა – ბილიკებს“, მაგრამ დღეს მას და მასთან ერთად ჩვენც არ გვახსოვს და არც ვფიქრობთ, რა იყო წინათ ან რა იქნება შემდეგ, ვიღებთ მხოლოდ არსებითს და ვიღებთ მას სინამდვილედ. რაც შეეხება წარსულს – მაგალითად, ერთ შემთხვევაში სპონტანურად ნანახ გასული წლების ფილმს, სიამოვნებით რომ შევხედავთ, ოღონდ არა იმ დაუფარავი ინტერესით, ახალს რომ ახლავს; ჩვენთვის სასიამოვნო სანახავია წარსულში ცნობილი სახეები – კინოვარსკვლავები ან, უბრალოდ, ნაცნობი მსახიობები; თუმცა არც ის გახლავთ გამორიცხული, რომ ეს სახეები დროის ერთგვარი ნოსტალგიური ნიშნით გვაინტერესებენ... მთავარი კი ისაა, რომ ისახება – მისი უდიდებულესობა დრო – რომელსაც, მართლაც, უპყრია ჩვენი გონებისა და სულის ძლევა-მოსილი და უმცირესი ნაწილაკებიც; „წარსულიც და მომავალიც და მასთან ერთად ვარსკვლავებიც“, - როგორც ამბობს ბორხესი. ამ თვალსაზრისით, ჩვენი თვალსაწიერი – ხედვის წერტილად მიჩნეული სინამდვილე – კიდევ უფრო მნიშვნელოვნად წარმოგვიდგება და ამ კუთხიდან დანახული ქართული კინოს არსებობის გზაც, ჭეშმარიტად, გზაა და ბილიკთა ძიებაში, შესაძლოა, ქართული კინოს შემქმნელ ხელოვანთა პორტრეტებს გვიხატავს. ესენი არიან: ამაშუკელი, საიდანაც დაიწყო ქართული კინო და მისი განუზომლად მნიშვნელოვანი დოკუმენტური ფილმი „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხ-





უმში“, ალექსანდრე წუწუწნავა – თეატრისა და კინოს ცნობილი  
ოსტატი – რეჟისორი, ვინც ადამიანის, პიროვნების დრამატურგიული  
სიღრმით გახსნა შეძლო, კოტე მარჯანიშვილი – სამსახიობო ხე-  
ლოვნების შემქმნელი ქართულ კონოში, ცნობილი სამეული: ნიკოლოზ  
შენგელაია, მიხეილ კალატოზიშვილი, მიხეილ ჭიაურელი, ცალკე მდგომი  
კოტე მიქაბერიძე ფილმით “ჩემი ბებია“ და სხვები. ამგვარად, დროის  
ლაბირინთად წარმოდგენილი სქემა მრავალ ანალოგიას ბადებს და  
მათ შორის ამგვარისაც, სადაც ცალკეული შემოქმედებები მთლიანი  
პროცესის განტოტებებს დაემსგავსება. შესაძლოა, მან ზოგიერთ საინ-  
ტერესო კითხვაზე გაგვცეს პასუხი. ისეთზეც, როგორცაა: ავტორის  
არსებობა პროცესის მთლიან სივრცეში. ავტორის პრობლემა არა  
როგორც ზოგადად, საზოგადოების პირად-ინტიმური განცდების სამ-  
ყარო ასახული ფილმის პოეტიკაში, არამედ ავტორის მიერ დროის  
პირად-ინტიმური თვითგანცდისა, რაც ხელოვნებას ბადებს. განცდის  
ხარისხი ხომ, თემატიკისა და სიუჟეტის გვერდით, ემოციურ განწყ-  
ობას გულისხმობს უპირველესად. ვფიქრობ, ეს უკანასკნელი კინოში,  
ისე როგორც არსად სხვა ხელოვნებაში, განსაკუთრებული სიცხადით  
ისახება თავისი სემიოტიკური შინაარსით, რის გამოც ხდება მხ-  
ატვრული ხატის დაბადება.

საგულისხმოა, რომ ავტორის სინამდვილესთან დამოკიდებულების  
ხარისხი იმის ნიშანიც არის, თუ რა დოზით გადადის იგი შემდეგ  
მაყურებელზე. სულის გარდასვლას შეიძლება შევადაროთ ეს ემოცი-  
ური ერთიანობა, რომელიც მხოლოდ იმ შემთხვევაში სრულდება, როგორც  
აქტი, როცა ავტორ-მაყურებლის ერთობა დგება. ავტორის ფიქრისა  
და განცდის მოძრაობის ანალიზი ემსახურება კიდევ დროის მრავალთემი-  
ან ასახვას. ამ თემათა სიმრავლე, გადმოცემული ერთი ავტორის  
საფიქრალით, უნიკალური კავშირია ხელოვნისა და დროისა.

ამრიგად, დ რ ო მხატვრული ნაწარმოების შექმნისას ხელოვნის  
პოზიციის განმსაზღვრელი მნიშვნელოვანი ფაქტორია, რომელშიაც  
ჩნდება თვით ავტორის პიროვნება, კინემატოგრაფში მკაფიოდ ავლენს  
ისტორიულ ხარისხს, ეპოქის მენტალობასა და ხასიათს და უმთავრეს  
პირობას წარმოადგენს თანადროული ხელოვნებისეული პროცესის  
შესწავლის საქმეში. ამ საერთო სურათში გამოვლენილი პრაქტიკუ-  
ლი ცდები, თეორიული ნააზრევი, ყოველივეს საზოგადოებასთან კავში-  
რი, ხელოვნების იდეურ-ესთეტიკური რაობის განმსაზღვრელი ძირი-  
თადი პარამეტრია და მისი შესწავლა ნიშნავს არა საკუთრივ ხე-  
ლოვნებისეული მახასიათებლების კვლევას, არამედ ქვეყნის, ერის, ცალკეუ-



ლი ადამიანისა და ხელოვნის, მით უფრო, ეპოქასთან მიკუთვნების  
გათვალსაჩინოებას.

კვლევის ობიექტად გამოტანილი თემები: ეპოქა და ხელოვანი, ისევე როგორც, ეპოქა, ადამიანი და საზოგადოება და ამ სამეულის კავშირით ცნობიერების განვითარება, ვფიქრობ, კაცობრიობის დახვეწის ის გზაა, რომლის მეშვეობით ხდება კულტურული ნააზრევის პრაქტიკულ – თეორიული მემკვიდრეობის შესწავლა და მისი, როგორც ჭეშმარიტების გათვალსაჩინოება.

1. Хорхе Луис Борхес. сад, где ветвятся дорожки, сборник, Москва, 2000, с. 71.



## მოდერნიზმის საკითხისათვის 20-ანი წლების ქართულ კინოში

(ივანე პერესტიანის ფილმი „სურამის ციხე“)

1917-1919 წლებში რუსული კინემატოგრაფის განვითარება საგრძნობლად შეფერხდა – რუსეთში ინტერვენცია და ძმათა მკვლელი სამოქალაქო ომი მძვინვარებდა. კინო საბჭოთა ხელისუფლების დაქვემდებარებაში გადავიდა, რასაც მისი ნაციონალიზაცია მოჰყვა. ბოლშევიკური მთავრობა კატეგორიულ მოთხოვნებს უყენებს „ძველი დროების“ კინემატოგრაფისტებს, მათ შორის ივანე პერესტიანსაც – რევოლუციამდელი რუსული კინოს ვარსკვლავსა და რეჟისორს. მას თეთრგვარდიელთა საწინააღმდეგო, სააგიტაციო ფილმის გადაღებას ავალებენ.

ივანე პერესტიანი კინოს მიმართ უჩვეულო ფანატიზმს და ერთგულებას იჩენდა – რაფინირებული გემოვნების კინოინტელექტუალსა და ფსიქოლოგიური დრამების დიდოსტატს წერა-კითხვის უცოდინარი საბჭოთა მასები უნდა გაენათლებინა. ამ რანგის შემოქმედისთვის რევოლუციის სასარგებლოდ მუშაობა რთული და მიუღებელი აღმოჩნდა. ამიტომაც პარტიული მუშაკებისგან დირექტივების მიღებას ისევ ემიგრაცია ამჯობინა. კოლეგებისგან განსხვავებით, პერესტიანს ევროპა-ამერიკის წამყვანი კინოსტუდიები არ აურჩევია... 1920 წელს რეჟისორი საქართველოში ჩამოდის და აქ პოვებს თავის „სულიერ სამშობლოს“ – დროებით თავშესაფარს. სამწუხაროდ, დამოუკიდებელი რესპუბლიკის დღეებიც დათვლილი იყო: ბოლშევიზმი ბარბაროსული ჟინით ესწრაფვოდა დამოუკიდებელი ქვეყნის ოკუპირებას... დემოკრატიული რესპუბლიკის ანექსიას ქართული კინოს ნაციონალიზება, ლენინის პოლიტიკური ხაზის გატარება, უმკაცრესი ცენზურა მოჰყვა... მიუხედავად ამისა, 20-ანი წლების ქართულ კინოში ხელოვანი მაინც ახერხებს შეინარჩუნოს შემოქმედებითი თავისუფლება. ამის ერთ-ერთი ნიმუშია ფილმი „სურამის ციხე“, რომელიც ორი ეპოქის მიჯნაზე (ბოლშევიკურისა და მენშევიკურის), 1922 წელს, შეიქმნა. „სურამის ციხე“ (დანიელ ჭონქაძის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით), რიგით მეორე ფილმია, რომელიც პერესტიანმა საქართველოში გადაიღო.<sup>1</sup>

პერესტიანის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა – საქართველოში გადაღებული ფილმები – დღეს განსხვავებულ რაკურსში მოითხოვენ





განხილვასა და სერიოზულ კვლევა-ანალიზს, რამდენადაც, სამწუხაროდ, პერესტიანის 20-ანი წლების კინოშედეგები კრიტიკის მიერ, სათანადოდ არ არის შეფასებული;

20-ანი წლები კინოს ისტორიაში გამომსახველობითი ენის ინტენსიური ძიებებით აღინიშნება – ევროპული კინოტრადიციების პარალელურად საინტერესო პროცესები ქართულ კინოზეც აისახება. რევოლუციამდელ რუსულ კინემატოგრაფში შექმნილი გამოცდილება პერესტიანს საშუალებას აძლევს ქართული კინო მოდერნიზტული ხელოვნების ტრადიციებს აზიაროს (გაცილებით ადრე მოდერნიზმის ნიშნები აისახა წუწუნავას ფილმ „ქრისტინეში“, 1916).<sup>2</sup>

კინოსა და მოდერნიზმის ურთიერთკავშირზე საუბრისას ხაზგასმით უნდა დაფიქსირდეს ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი – 1921 წელს სახალხო კომისარიატთან არსებულ კინოსექციას გამოჩენილი ქართველი მწერალი და მოაზროვნე გრიგოლ რობაქიძე ხელმძღვანელობდა. ამას სათანადოდ აღნიშნავს პერესტიანი თავის მოგონებებში, სადაც ავტორი ზედმიწევნით აღწერს გრ. რობაქიძის შემოქმედებით პორტრეტს და დასძენს, რომ კინოსექციის კრებებზე საუბრები არ იყო მკაცრად შეზღუდული და ფართო დიაპაზონს იძენდა.<sup>3</sup> ლოგიკურია, რომ გრ. რობაქიძეს თავისუფალი შემოქმედებითი დიალოგი ჰქონდა ივანე პერესტიანთან, რაც უშუალოდ ფილმ „სურამის ციხეზე“ უნდა ასახულიყო. როგორც ჩანს, რობაქიძის პიროვნებამ, მისმა მოსაზრებებმა ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა ემიგრანტ ხელოვანზე, წინააღმდეგ შემთხვევაში, წიგნის ავტორი მოერიდებოდა მის მოხსენიებას მით უმეტეს, რომ ი. პერესტიანის მოგონებები 50-ან წლებში დაიწერა, ამ დროს, გრ. რობაქიძის ხსენება კატეგორიულად იკრძალებოდა საბჭოეთში. მიუხედავად ამისა, პერესტიანი არ მოერიდა ამ პიროვნების ხსენებას, „ძუნწად“ მიანიშნა მის ღვაწლზე ქართულ კინემატოგრაფში და ამგვარად შემოქმედებითი ვალი მოიხადა ქართველი მწერლისა და მოაზროვნის წინაშე.

ფილმში „სურამის ციხე“ კლასიკურ ლიტერატურულ მასალაზე დაყრდნობით პერესტიანი მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ ინტერტექსტის მეთოდს მიმართავს: ავტორი-ინტერპრეტატორი ბიბლიური და ფილოსოფიურ-მითოლოგიური ტექსტების „რეკონსტრუირებას“ ახდენს. ინტერტექსტი მხატვრული ტექსტის აგების მთავარი სახეობა და ხერხია, ფილმში ტექსტი და ხელოვნების ისტორია ერთიან ესთეტიკურ-კომუნიკაციურ სივრცეში მოიაზრება.

ფილმის „სურამის ციხე“ დრამატურგიული სტრუქტურა ტექსტუალურ ციტატებსა და რემინისცენციებზე იგება, რამაც კინოენის თავისე-





ბური ეპიკურობა (პოეზია) განაპირობა. იკვეთება მითოლოგიზმი ციტირებულია სხვადასხვა მითოლოგიური ტექსტი: არქაული (ხალხური თქმულება სურამის ციხეზე), ანტიკური (ბედისწერის, ტრაგედიის თემა), ბიბლიური (იუდასებრი გაცემა და ჯვარცმა).

მოდერნიზმი მწვავედ „რეაგირებს“ თანამედროვე რეალიზმის უსახურობაზე და არ ძალუძს გადმოცეს მოცემული რეალობა ძველი პოეტური ფორმულებით. შესაბამისად, ხელოვნება თავისუფლდება სინამდვილის დაქვემდებარებისგან, პერსონაჟებს ახალ მხატვრულ ოპტიკაში წარმოაჩენს ილუზიების, ფანტომების სახით. მოდერნიზმისთვის მიუღებელია სამყაროს მოდიფიცირების ხერხები პრაგმატიზმის სფეროში, მისი ერთადერთი საყრდენი პიროვნების ცნობიერებაა. ივანე პერესტიანის ფილმ „სურამის ციხის“ მთავარი პერსონაჟი არის მწერალი, რომლის წარმოსახვაში ფანტომის, ილუზიის სახით „ამოტივტივდება“ სურამის ციხის ლეგენდა. რეალობის პრიმატის სანაცვლოდ კინო საკუთარ რეალობას, ახალი ხელოვნების შესატყვის მხატვრულ ფორმას აყალიბებს. რეალობა, თავის მხრივ ინთქმება ალუზიებში, რემინისცენციებში, სარკისებრ არეკლვაში, „ტექსტი“ მხოლოდ მოდერნისტულ „ინტერტექსტში“ გადასვლის შედეგად აღიქმება, ფილმის გმირებისთვის დამახასიათებელია სამყაროს აპოკალიფსური აღქმა. პერესტიანი ზუსტად ჩასწვდა კინემატოგრაფის ილუზორულ ბუნებას – კინოს ძალუძს შექმნას ირეალური მოდელი – ფანტაზია, სიზმარი, მოგონებები... მონტაჟის საშუალებით მსახიობის თამაში ილუზიისა და რეალობის ზღვარზე წარმართოს.<sup>4</sup>

თანამედროვე კულტუროლოგია ძირითადად განიხილავს კინოს ონტოლოგიურ და ესთეტიკურ რაობას – ტექსტი და რეალობა მკაცრად შემოსაზღვრულ სივრცეში თანაარსებობენ. კინოხელოვნებამ მაყურებელს შესთავაზა ის ილუზია, რომელიც ნამდვილ რეალობას გაუთანაბრდა. საკმარისია დავასახელოთ ლიუმერების პირველი კინოსეანსი, როდესაც აჩქარებული მატარებელის ხილვამ შოკში ჩააგდო მაყურებელი.

როგორი უნდა იყოს ქართული კინო? რა უნდა განსაზღვრავდეს ეროვნული კინოსკოლის თავისებურებებს? ეს საკითხები ქართველ კინომოღვაწეებს ეროვნული კინოწარმოების ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე განსაკუთრებით აწუხებდათ. 1917 წელს შალვა დადიანის საპროგრამო გამოსვლაში ხაზგასმული იყო ხალხური პოეზიის, ლეგენდებისა და თქმულებების ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა.<sup>5</sup> ლეგენდა, მითი, ხალხური თქმულება გაცილებით თავისუფალია კლასობრივი





სქემებისგან და მტკიცედ ეფუძნება ხალხურ, კოლექტიურ ცნობიერებას. ამას ადასტურებს გრიგოლ რობაქიძის ფილოსოფიური წერილების ციკლი, რომელიც გასული საუკუნის 10-ანი წლების ქართულ პრესაში იბეჭდებოდა. დანიელ ჭონქაძის მოთხრობა „სურამის ციხე“ ხალხურ გადმოცემას, ლეგენდას ეფუძნება. გრიგოლ რობაქიძის განმარტებით, ლეგენდის ავტორი არის „არავინ“ და „ყველა“, ანუ ლეგენდა ხალხის კოლექტიური, ტოტალური აზროვნების შედეგია: „ზღაპარი, მითი, ლეგენდა, რელიგიური სახე, ყველა ეს კოლექტიური ფანტაზიის ნაყოფია...“

ცნობილია რომ, მითოლოგიური აზროვნება აბსოლუტურად ტოტალური აზროვნებაა, მოკლებულია მორალურ ტენდენციას. მითის მოვლენა არ საჭიროებს ფიქსაციისა და გავრცელების საშუალებებს, არ საჭიროებს სიტყვებს, რომლებიც გადმოცემდნენ უკვე ნანახს; ზღაპარში ან მითში დასაშვებია ინდივიდუალური მოთხრობელი, მაგრამ თვით მისი რეალურობა გამორიცხებულია. მოგვიანებით, 20-ან წლების მიწურულს, ე. წ. სოციალური დაკვეთის თეორია უარყოფდა „ზეკაციური შემოქმედების ლეგენდებს“, რომლითაც, ხელოვნება თითქოს, გამოთიშული და გამოყოფილი იყო „სოციალური ყოფის სხვა პროცესებისგან“.<sup>7</sup>

სურამის ციხის ლეგენდა დანიელ ჭონქაძემ ლიტერატურულად გადაამუშავა, კომპოზიციურად დახვეწა და ნაწარმოებს ხალხური პათოსი, ეროვნული კოლორიტი, ყოფითი რეალიზმის ელემენტები შესძინა. მოთხრობელის (ნარატორის) ფუნქცია, ჭონქაძემ სახალხო მთქმელს, მეშაირეს მიახლო, რომლის მონათხრობსაც ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ეცნობა როგორც მკითხველი, ასევე მოთხრობის გმირები — უსახელო, სოფლის ხალხი. მოთხრობელის ტექსტი მსმენელთა მხრიდან სხვადასხვა ინტერპრეტირების და შეფასების საშუალებას იძლევა. ერთი და იგივე ამბავს რანდენიმე დღის განმავლობაში „ნარატორისგან“ „სერიულად“ ისმენენ. ტექსტი ხშირად წყდება, მსმენელთა ჯგუფი იშლება, და მოუთმენლად ელოდება მის გაგრძელებას, განვითარებას ანუ შემდეგ „სერიას.“ რობაქიძის ნააზრევს თუ დავესესხებით, ლეგენდის შემთხვეული თვით ხალხია, რომლის წიაღიდან იბადება ამბავი, ხორცს ისხამენ პერსონაჟები. ლეგენდის ავტორი — ხალხი არ მიეკუთვნება კონკრეტულ დროს, სოციალურ კლასს თუ წოდებას, ამდენად, ფილმის ნაკლებად ესადაგებოდა კლასობრივი ბრძოლის თეორიებს, რასაც საბჭოთა იდეოლოგია კინოს იძულებით თავს ახვევდა.

ლეგენდის, მითის ტიპიურ მოდელზე დაყრდნობით პერესტიანი ფილმის მხატვრულ ქსოვილში რეალური მწერლის ხილვასა და ზმანებას





რთავს. ფილმის ექსპოზიციურ ნაწილში ვხედავთ დანიელ ჭონაქაძის პროტოტიპს – ინტელიგენტი გატაცებით მუშაობს კაბინეტში, მედიტაციურ ფიქრებში წასული მოულოდნელად წამოიჭრება და აპოკალიფსურ ხილვებში იძირება: მწერალს თეთრწვერა წმინდანი ეცხადება, შემდეგ წაფენით ჩნდება ზურაბი, რომელიც უძველესი ციხის ფონზე ხის უზარმაზარ ჯვარზეა გაკრული. ყრმას ჯვრის წინაშე დამხობილი დედა დასტირის. მთის გორაკზე აღმართული ციხესიმაგრის ნანგრევები და ჯვარი პირდაპირი ალუზიაა გოლგოთის მთასთან (ქრისტიანული მისტერია). ამგვარად, წინა პლანზეა ამბის მისტიფიცირება, პროფეტული მოტივი. ფილმი ხალხურ გადმოცემას კი არ ეფუძნება, არამედ – ავტორის ნარატიულ ტექსტს, სუბიექტურ ხილვა-ზმანებას, რომლის შესახებ გვაუწყებს ფილმის პროლოგის ტიტრები „ავტორის ზმანებანი“. შესაბამისად, ფილმი წარმოადგენს ავტორის (რეჟისორთან იდენტიფიცირებული) მისტიურ ხილვას – ფანტასმაგორიას.

დანიელ ჭონაქაძის მოთხრობისგან განსხვავებით, კინოს ნარატივში ივანე პერესტიანი სახარებისეულ ტექსტებს ეყრდნობა და ირაციონალურ, ექსპრესიულ ელემენტებს სძენს სახვით სტრუქტურას. ფილმის მთავარი მოტივი ქრისტიანული მარტვილობის თემაა: მზაკვრული, იუდასებრი პერსონაჟი – ვარდო ზურაბის მოსაკლავად ბრბოს წააქეზებს, ქალი-ვამპის ჰიპნოზის ქვეშ მოქცეული მასა აღგზნებული, ბრმა ინსტიქტებით მოქმედებს. ზურაბის გმირი წარმოჩინდება, როგორც წამებული, უმანკო მსხვერპლი – წმინდა ზვარაკი (და არა, როგორც ბატონყმური უსამართლობის მსხვერპლი, როგორსაც ამას საბჭოთა კინომცოდნეობაში მიიჩნევდნენ). ვარდოს მსგავსი ფატალური – მაცდური პერსონაჟები ხშირად ჩნდებოდნენ იმ პერიოდის ევროპულ კინემატოგრაფში.

ტირანი მებატონისგან დევნილი მარიაძი – ოსმან ალას დედა (მაისურიანი) აღსარებისთვის ეკლესიაში შედის (ფილმის ტიტრების მიხედვით, ეკლესია სომხურია). მოღალატე და ფარისეველი სამღვდელოების დახმარებით დედა-შვილს შეიპყრობენ და მებატონის უღელში შეაბამენ. მარიაძი ტანჯვას ვერ უძლებს და იღუპება, ოსმან-ალა (ნოდარი) შურს იძიებს მებატონეზე, კლავს მას და სამშობლოდან გადაიხვეწება. ორივე გმირი – დურმიშხანი (ა. ბეკ-ნაზაროვი) და ოსმან-ალა (მ. ჭიაურელი) სოციალურ უსამართლობას გაექცნენ და ახალ ბურჟუაზიულ კლასს შეეთვისნენ, მაგრამ ახალ რეალობასთან ადაპტირება ორივე პიროვნებისთვის საბედისწერო, ტრაგიკული აღმოჩნდა – დურმიშხანი წარსულის ტყვეობაში დარჩა, როგორც პიროვნება განწირ-





ულია ახლად ფორმირებულ საზოგადოებაში. მამის მსგავსად, ზურაბსაც იძულებით აშორებენ დედას. ფილმის ფინალში ციხის კედელთან მგლოვ იარე დედა (ტ. მაქსიმოვა) ზურაბს დასტირის (ალუზია ქრისტეს დატირება ღვთისმშობლის მიერ). ამრიგად, სამივე პერსონაჟის ცხოვრების წრე დატრიალდა (ისტორიის ანალოგია) ანუ ავტორისეული კონცეფციით, კაცობრიობის ისტორია წარმოადგენს წრეს და არა საზოგადოების „საფეხურებრივ“ განვითარებას, ფორმაციათა მონაცვლეობას კლასობრივი ურთიერთობის ფონზე. ფრიდრიხ ნიცშეს ფილოსოფიაზე დაყრდნობით გრიგოლ რობაქიძე განიხილავდა წრისა და მარადიული დაბრუნების კონცეფციას. წარსული და მომავალი ფრიდრიხ ნიცშესთან არ არის ერთმანეთთან დაპირისპირებული, „მომავლისკენ სვლა წარსულისკენ სვლაა, დრო არის წრე. ყველაფერი მეორდება, წინსვლა უკუსვლაა, ის რაც ახლაა, მარად იყო და განმეორდება.“<sup>8</sup>

ფილმ „სურამის ციხეს“ უნდა ემხილებინა კლასობრივი ჩაგვრა და ანტაგონიზმი, მაგრამ მოხდა პირიქით, მარქსიზმის მშრალი ფორმულები დაირღვა – ღურმიშხანისა და ოსმან-აღას ცხოვრება ძველი და ახალი აღთქმის ტექსტებს დაუკავშირა – ფილმის ექსპოზიციაში ვეცნობით ღურმიშხანის ყრმობას. ბოროტი მებატონე ყმა ქალის შვილების გაყიდვას განიზრახავს. შვილის გადასარჩენად ქალი მებატონეს გაექცევა (ალუზია სახარებისეულ ეპიზოდთან: იროდის მიერ ბავშვების დევნა, ეგვიპტეში გაქცევა.) გამოქვაბულის თავლაში, ჩაღის ბაგაში წევს ჩვილი (ალუზია ქრისტეს ბეთლემში შობასთან), მთვარის შუქი ეფინება ყრმას. დამწუხრებული დედა მომცრო, გისოსიან სარკმელში იყურება და ყრმის გადარჩენას ავედრებს უფალს, მაგრამ მალე შეიპყრობენ, შვილს იძულებით ართმევენ და მებატონეზე გააჩუქებენ, სასოწარკვეთილი დედა მდინარეში თავს იხრჩობს. პარალელურ მოქმედებაში ნაჩვენებია ოსმან-აღას ყრმობა, თავგადასავალი, გაუსაძლისი ყოფა, ბატონთან კონფლიქტური ბატალიები. ორივე გმირის: ღურმიშხანისა და ოსმან-აღას ცხოვრების ხაზი, რომელიც ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად ვითარდებოდა, ფილმის ცენტრალურ ნაწილში ერთმანეთს გადაკვეთს, საბოლოოდ, წრე „იკეტება“ – ერთი „ტრაგედით შეკავშირებული,“ დედისეულ წიაღს მოწყვეტილი ორივე გმირი ერთმანეთს შეხვდება. ორივე პერსონაჟის დრამატულ ხაზს აგრძელებს და კულმინაციურად კრავს ზურაბის მოწამეობრივი სიკვდილი (დრამატული კვანძი იკვრება). ზურაბის დედის დატირება პირდაპირი ალუზიაა ღურმიშხანისა და ოსმან-აღას მწარე ყრმობასთან, ანუ ბედისწერის წრე ისევ დატრიალდა – ზურაბს დედისეულ წიაღს იძულებით აშორებენ და ციხის კედლებში ცოცხლად





ჩაკირავენ. ტიტანური ძალისხმევის მიუხედავად, ღურმიშხანი ვერ ავისუფლდა წარსული ტყვეობიდან, მან ვერ გაარღვია ბედისწერის ფატალური წრე – გამოუვალობის, ჩაკეტილობის სიმბოლო. „ჩაკეტილი წრის“ სიმბოლიკას ფილმის ფინალურ ეპიზოდში ვარდოს (თ. საყვარელიძე) ინტერიერის სემანტიკურ-ნიშნობრივი ფორმულები – აბსტრაქტულ-გეომეტრიული სიმბოლოები წარმოადგენენ. ვარდოსა და შვილმოკლული მამის – ღურმიშხანის შეხვედრის სცენაში მოქმედება სწორედ შემოწერილ რკალში ვითარდება. ორივე გმირი მაგიურ წრეშია მომწყვდეული, სადაც მისტიკურ-კაბალური ნიშნებია აღნიშნული. „მწერლის ზმანება,“ იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, ესადაგება და იმეორებს ხელოვნების ნაწარმოებში გავრცელებულ ქრისტეს ჯვარცმის ტრადიციულ იკონოგრაფიულ ვერსიას.

სურამის ციხის ირგვლივ შემოჯარული, ჯაჭვის პერანგიანი, მუზარადებიანი ჯარისკაცები რომაელ მხედრებს ედრებიან. თეთრპერანგიანი /თეთრკვართიანი/ ჯვარზე გაკრული ზურაბის უკანა ფონი წმიდა ხატებს და დროშებს ფარავს (მრავალპლანიანი კომპოზიცია). აღელვებული, განრისხებული ხალხის მასა ზურაბის სიკვდილს დაჟინებით ითხოვს – ბრბო აქტიურად, ემოციურად მონაწილეობს ზურაბის მოწამეობრივ სიკვდილში. ზურაბის ჯვარცმის ეპიზოდი სახარებისეულ ტექსტებს დაუკავშირდა, თვით მწერალი – ფილმის პროლოგში შედარებულია სახარების ტექსტის ავტორს – ქრისტეს ერთ-ერთ მოციქულს (დანიელ ჭონქაძის სახელი ძველი აღქმიდან დანიელ წინასწარმეტყველსაც შეიძლება დავუკავშიროთ). საერთოდ, წინასწარმეტყველური, პროფეტული ინტონაცია ფილმს პირველივე კადრებიდან მკაფიოდ გამსჭვალავს, როგორც აღვნიშნეთ, ფილმის პროლოგში მწერალი (ნარატორი) წინასწარ „ჭკრეტს“, განიცდის ზურაბის მოწამეობრივ აღსასრულს, შესაბამისად, მისი ზმანებაც პერსონაჟის მოწამეობრივი სიკვდილის სცენებითაა ილუსტრირებულია (ორმაგი ექსპოზიცია). ფილმში საზგასმულია ნერვიული, მანერული თამაშის სტილი, რაც მსახიობების პლასტიკაში, მოძრაობაში იკითხება და ერთობ დამახასიათებელია მოდერნისტული ნაწარმოებისთვის.

არსებობს მოსაზრება, რომლის თანახმადაც, ახალი ბურჟუაზიული კლასის წარმომადგენლის, სოვდაგარ ღურმიშხანის, მხატვრულ სახეს ავტორი ერთგვარი „თანაღმობით“ მოექცა: „მაყურებლის წინაშე წარდგა იდეალური თვისებების სოვდაგარი-კეთილშობილი, სამართლიანი, რომელიც შემდგომ ვენდეტის მსხვერპლი აღმოჩნდება. ამგვარი ინტერპრეტაციით ფილმმა დაკარგა სოციალური უღერადობა, რომელიც ლიტერატურულ პირველწყაროს გააჩნდა ჯერ კიდევ ბატონყმობის დროს.“<sup>9</sup>





ბურჟუაზიული კლასისადმი „თანაღმობისა“ და იდეალიზაციის პრინციპი ივანე პერესტიანმა შემდგომ ფილმშიც „არ დაარღვია“ მაგალითად, ფილმში „სამი სიცოცხლე“ (1925). თუკი ფილმ „სურამის ციხეს“ მოდერნიზმის კონტექსტში განვიხილავთ, ბურჟუაზიისადმი „თანაღმობა“ არ უნდა ჩაითვალოს რეჟისორის სისუსტედ და იდეოლოგიურ შეცდომად. დანიელ ჭონაქაძის ნაწარმოების დემოკრატიულ-ჰუმანური პათოსი ცალკეული ინდივიდისადმი – ბურჟუაზიული ფენისადმი „თანაღმობაში“ იკითხება. ამით აიხსნება მთავარი გმირის – ოსმან ალას „იდეალიზება“ ავტორთა მხრიდან: ოსმან-ალა ბატონ-ყმობის სოციალური არტახებიდან გათავისუფლდა, განუდგა ჭეშმარიტ სარწმუნოებას, ეზიარა უცხო რჯულს, მოიპოვა მატერიალური კეთილდღეობა და მდიდარ ვაჭრად იქცა. მხოლოდ ღრმა სინანულისა და კათარზისის შემდეგ კვლავ უბრუნდება იგი ჭეშმარიტ სარწმუნოებას, და სიმდიდრეს ღატაკებს, ქვრივ-ობლებს ურიგებს (სახარებისეული იგავის ციტირება). ამრიგად, გაბატონებული საბჭოთა იდეოლოგიის საპირისპიროდ, ფილმში აკუმულირებული იყო ქრისტიანული მოტივები, იკვეთებოდა ბურჟუაზიისადმი, როგორც კლასისადმი, კეთილგანწყობა. გასათვალისწინებელია, რომ საქართველოში ჯერ ახალი მომხდარი იყო საბჭოთა ანექსია – ბოლშევიკური ხელისუფლება მასობრივი რეპრესიებისთვის, კლასობრივი მტრების ლიკვიდაციისთვის ემზადებოდა, ღებდა გადამწყვეტი ეტაპი ბურჟუაზიის, როგორც „დრომოჭმული და ფუქსავატი“ კლასის გასანადგურებლად. ფილმ „სურამის ციხის“ მაგალითზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ინტელიგენციის წრეებში ჯერ კიდევ შენარჩუნებული იყო თავისუფლების, დემოკრატიის იდეალები, რასაც სახელმწიფო დამოუკიდებლობის პერიოდში პრიორიტეტული მნიშვნელობა ენიჭებოდა (1918-1921). „ტექსტის“ სინონიმად ფილმის ავტორი მოიაზრებს „თხრობას“ (ნარატივი). რეჟისორი ხაზგასმით უარყოფს ლიტერატურული პირველწყაროს ხალხურ ინტონაციას, ყოფით რეალიზმს, ხოლო კინოთხრობის ასაგებად ძველი და ახალი აღქმის ტექსტებს იხმობს, შესაბამისად, სახვით გადაწყვეტაში რელიგიურ-მისტიკური ელემენტები ჭარბობენ. რიტმული მონტაჟი (ხაზგასმულია ამბის პარალელური თხრობის პრინციპი) იდუმალებით მოცულ ოკულტურ სიუჟეტს ქმნის და ფილმის ერთგვარ ეზოთერიზმს, მისტიციზმს განაპირობებს.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ბატონყმობის ამსახველი სცენები, რომლითაც პერესტიანი ფილმში „მანიპულირებს“ ან მათ ზედაპირულ ილუსტრირებას ახდენს, არ გამოხატავს ავტორთა მსოფლალქმას და ეწინააღმდეგება პროლეტკულტურის მოთხოვნებს, რომლის თანახმად,





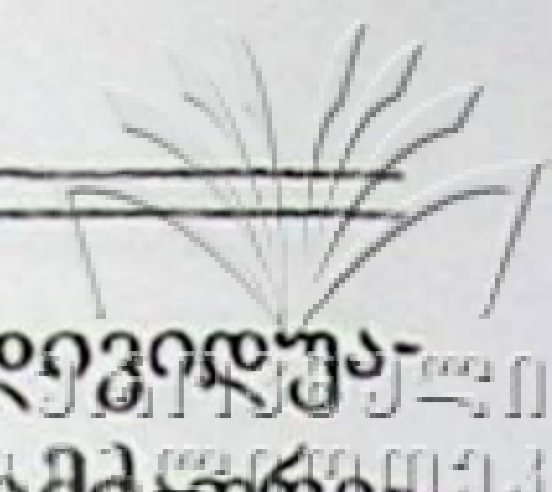
ისტორია განიხილება როგორც კლასთა ბრძოლა. ფილმში „სურამის ციხე“ წარსული არ ეფუძნება „სოციალურ ტექსტს“ – იგი (წარსული) ღრმად ირაციონალურია. ფილმის ავტორებისთვის მიუღებლად რჩება წარსულის მარქსისტული შეფასება, რომლის მიხედვით, ისტორიის შეფასება ვიწრო სოციალურ ჭრილში, კლასთა ბრძოლის კონტექსტში უნდა ხდებოდეს. მარქსისტული შეფასებით, კლასები წარმოადგენენ „სოციალურ ტექსტს“, ანუ ტექსტი არტიკულირებადი ისტორიაა.<sup>10</sup> მის საპირისპიროდ, ფილმი „სურამის ციხე“ განიხილება, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების ინტერპრეტირების თავისუფალი ფორმა: „ისტორიის პირადი განცდა, ამბავი, მომხდარი ათასი წლის უკან – თითქოს შენი საკუთარი ამბავია, მომხდარი ახლა – თითქოს შორეული ამბავია შენი ხალხის“ – წერდა გრიგოლ რობაქიძე და, ამგვარად, რადიკალურად ემიჯნებოდა 20-ან წლებში პროლეტკულტურის მიერ რადიკალურად წამოჭრილ სოციალ-პოლიტიკურ მიზნებსა და ამოცანებს.

„სურამის ციხის“ სიუჟეტი სამ, სხვადასხვა სივრცობრივ დროში, ერთმანეთის პარალელურად ვითარდება – სამივე პერსონაჟის ზურაბის, დურმიშხანის, ოსმან-ალას ცხოვრებას ირაციონალური მოვლენა, ფატუმი წარმართავს. მოდერნიზმი თხრობას (ნარატივს) განიხილავს, როგორც ადამიანის აზროვნების „მთავარ ფუნქციას ან ინსტანციას“, ისტორია ჩვენთვის მისაწვდომი ხდება „ტექსტუალური ფორმით“, ავტორი „ნარატიულობას“ მიმართავს, როგორც ერთადერთ მისაწვდომ საშუალებას. ზურაბი მსხვერპლია, არა კონკრეტულად ბატონყმობის – დრომოჭმული საზოგადოებრივი სისტემის, არამედ, ზოგადად, „სიბნელის, ტირანიის და ბრბოს უმეცრების“ – ასე ვკითხულობთ ფილმის ტიტრებში.

ფილმში „სურამის ციხე“ დაცულია მოდერნიზმის მთავარი პრინციპები: რეალობის ყოვლისმომცველი, სუბიექტური ინტერპრეტირება, როცა სუბიექტის მიერ სულიერი სამყარო მიჩნეულია ერთადერთ რეალობად, შეინიშნება ლტოლვა შუქ-ჩრდილის „ექსპრესიისკენ“ და მისი მაქსიმალური კონცენტრაციისკენ. „სურამის ციხეში“ ადგილი აქვს „მეს“ გამძაფრებულ თვითგამოსატვას, პერსონაჟები ანარქიული ბუნტის ნიშნებს ავლენენ: დურმიშხანი და ოსმან-ალა ილაშქრებენ არსებული უსამართლობის წინააღმდეგ, გაურბიან წარსულს და საკუთარ „მეს“. ამგვარად, გმირში ირღვევა იდენტურობის პრინციპი (ექსპრესიონიზმი).<sup>11</sup>

ექსპრესიონიზმი ავტორისეული მსოფლადქმის მაქსიმალურ გამოხატვაში ვლინდება. ფილმში „სურამის ციხე“ დომინირებს ისეთი კატე-





გორიები, როგორცაა დეკორატიული სტილი, სუბიექტის ინდივიდუალობა. ავტორის ავტონომიურობა მკაცრად დაცულია. მასში გამაჟღერებელია მოქმედების დინამიკა, შუქ-ჩრდილის კონტრასტი, უტრირებული შესტიკულაცია, მსახიობთა მიმიკა გროტესკულია, გარემო ხაზგასმულად პირობითია და ირეალური.<sup>12</sup> პერსონაჟები მოჭარბებულ ვნებას, გრძობებს იმპულსურად, ოდნავ მანერული ხერხით, გამოკვეთილი პლასტიკური მოძრაობით გამოხატავენ. ადგილი აქვს გმირის არააქტიური ნაკადის გამოვლენას (ჰალუცინაცია, კოშმარი) მსახიობები მისტიკურ, ბოროტ ძალებს ასახიერებენ. მაგალითად, ვარდოს პერსონაჟი დემონიზმის განსახიერებაა, ფატალური ქალი – ვამპი, რომელიც ადვილად მანიპულირებს ბრბოზე, ჰიპნოზირებს მასის ცნობიერებაზე. მისი შეგონებით აღგზნებული მასა ზურაბის სიკვდილს გააფთრებული მოითხოვს. ივანე პერესტიანის „სურამის ციხე“ ექსპრესიონისტული მოტივებით ეხმიანება გერმანული კინოს ერთ-ერთ საეტაპო ნამუშევარს, რობერტ ვინეს ფილმს „ექიმ კალიგარის კაბინეტი“ (1920). ფილმის გმირი – კალიგარი ჰიპნოზურად ზემოქმედებს მთვარეულ ჩეზარეზე, აიბულებს მას, შემზარავი დანაშაული ჩადინოს.<sup>13</sup> ექსპრესიონისტულ ფილმებში მკაცრად არის დაცული ბედისწერის თემა – გმირი უძლურია გაექცეს ფატალიზმის კანონებს და საბოლოოდ მათ მორჩილებაში რჩება.

ჟორჟ სადული აღნიშნავს, რომ ექსპრესიონისტული ფილმები უხვად შეიცავდა ფანტასმაგორიას, დანაშაულებებს, საშინელებათა ციკლს და რომ ისინი ომის შემდგომ გერმანიაში გამეფებულ დაბნეულობასა და ქაოსს ასახავდა – დრო თავად მოითხოვდა რაიმე ფატალურს, შემადრწუნებელს. ავტორი მოიხმობს ზიგფრიდ კრაკაუერის მოსაზრებას, თითქოს „კალიგარიმ გზა გაუხსნა ტირანთა გალერეას.“<sup>14</sup> „სურამის ციხის“ მასობრივ სცენებში გადმოცემული ბრბოს ტირანია, შეიძლება ითქვას, პროფეტულ „მარცვალს“ შეიცავს და მიგვანიშნებს, თუ რა შემზარავი შედეგები შეიძლება მოჰყვეს რევოლუციას, პიროვნების კულტის, ბრბოს დიქტატს ხელოვნებაში.

პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი თავისებურება მასობრივისა და ინტელექტუალურის თავისუფალ შეწრწყმაში, კომერციულისა და ელიტარულის გამთლიანებაში მდგომარეობს. ფილმი „სურამის ციხე“ ზემოთ აღნიშნულ ნორმებს ზუსტად ესადაგებოდა: მასობრივ მაყურებელს იზიდავდა უიღბლო სიყვარულის, შურისძიების, ღალატის თემები, „სალაროს“ შემოსავალზე გათვლილი ტიპიური დრამა, თანაც ფილმი ინტელექტუალური მაყურებლის შეხედულებებსაც ითვალისწინებდა – სახვითი გადაწყვეტის ორიგინალობა (მოდერნისტული ატმოსფერო),





მთავარი გმირების საკუთარ თავიდან გაქცევა და „სხვად“ ქცევის პროექტირება ფილოსოფიურ ასპექტებს იძენდა. კინოთხრობა „აუჩქარებელი წაკითხვის“, „ინტელექტუალური ანალიზისის“ საშუალებას ანიჭებდა მაყურებელს.

20-ანი წლების დასაწყისში საბჭოთა იდეოლოგია ჯერ კიდევ ფორმირების პროცესში იყო – ხელოვანი ჯერ კიდევ თავისუფალი მხატვრული ფორმის განსაზღვრაში – ბრძოდ არ ემორჩილებოდა უხეშ კლასობრივ სქემებს, რასაც მას ახალი იდეოლოგიური სისტემა კარნახობდა. ამდენად, ივანე პერესტიანის წინაშე, საკმაოდ რთული მხატვრული ამოცანა იდგა: მასობრივი მიზანსცენის აგება – მოქმედების განვითარება სცენის სიღრმეში, მრავალპლანობრივი კომპოზიცია, პერსონაჟთა „ფსიქოლოგიზმის“ გაძლიერება. იმ პერიოდის კინოპანორამას თუ გადავხედავთ, შეიძლება ითქვას, რომ გერმანული ექსპრესიონიზმის პარალელურად ეს ამოცანები ივანე პერესტიანმა ვირტუოზულად დაძლია. ფილმში მკაფიოდ მუდავნდება მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ემოციური განწყობა: ადამიანი მარტოსულობით იტანჯება, თანამედროვე ცხოვრების ქაოსში ჩაკარგული უძლურია გადალახოს ბედისწერის მიერ განჩინებული დაბრკოლებანი. გმირის სამოქმედო გარემო ხაზგასმულად ესთეტიზირებულია, გამძაფრებულია სანახაობრივი აქცენტები: ცალკეული სცენა დეკორატიული სიჭარბით, ხაზგასმული ბუტაფორიულობით გამოირჩევა. სახეზეა მოდერნისტული გარემოს შესატყვისი არქიტექტურული სივრცე, მაგალითად, დურმიშხანის ქორწილის სცენა, რომელიც პეროსნაჟის ხილვას, ზმანებას უფრო წარმოადგენს, ვიდრე რეალობას: კონუსის ფორმის მაღალი მთა იარუსებად არის დაყოფილი, თითოეულ იარუსზე კავკასიურ კოსტიუმებში გამოწყობილი ადამიანები ცეკვავენ და მხიარულობენ. ავტორისეული ინტერპრეტაციით, კავკასია – აღქმული მიწის სიმბოლოა („ძველი აღთქმის“ ტექსტი), პოეტური ფანტაზმების სამყარო, სადაც ადამიანები ბედნიერად, სრულ ჰარმონიაში ცხოვრობენ. ადამიანი აქ ჰპოვებს სულიერ თავშესაფარს. ამრიგად, ფილმის ავტორებისთვის კავკასია ზღაპრულ-მისტიკურ პლანში იხსნება და მოკლებულია ყოფით-ისტორიულ რეალიებს. დურმიშხანის ქორწილის ეპიზოდი მოდერნისტულ პლანში გათამაშებულ სპექტაკლს ემსგავსებ (ტიტრების საშუალებით ვკითხულობთ კომენტარებს: „მრავალჟამიერი“, „უზუნდარა“, „ჭიდაობა“, ცეკვა ლეკური) ე. წ. „ჯადოსნური მთა“ აღმოსავლური ესთეტიზმის ნიშნებს ატარებს (აღმოსავლური მოტივები ჭარბობს ეთნიკურ ტიპებსა და კოსტიუმებში, არქიტექტურის შეისრულ თაღებ-





სა და კამარებში, ინტერიერებს უხვად ამკობენ ნაირგვარი ოკულტური-მისტიკური ნიშნები და ფორმულები და ა. შ.) ტიტრების მიხედვით, კავკასია თავისუფალი ქვეყნის სინონიმია. ბოლშევიკური რუსეთიდან გამოქცეული ხელოვნისთვის საქართველო სულიერ სამშობლოდ, ერთგვარ თავშესაფრად იქცა. ცნობილია, რომ 1918 წელს მრავალმა ცნობილმა ხელოვანმა მენშევიკურ საქართველოს შეაფარა თავი – იმ პერიოდში თბილისი ნამდვილ კულტურულ მექად იქცა, სალონებსა თუ ლიტერატურულ თავყრილობებზე მოდერნისტული ხელოვნების მოტრფიალე უამრავი პოეტი, მწერალი, მხატვარი იკრიბებოდა და გაცხარებული კამათი, საუბრები იმართებოდა.

ივანე პერესტიანმა, რომელიც რუსეთის ბოლშევიკურ ძალადობას გამოექცა, საკუთარ თავზე განიცადა აგრესიული ბრბოს დიქტატი. ბოლშევიკური ტირანიის ქვეშ აღმოჩნდა როგორც რუსეთის, ასევე 20-30 წლების ქართული ინტელიგენცია. ფილმში „სურამის ციხე“ ზუსტად დაფიქსირდა ინტელექტუალურ და სასულიერო წრეებში არსებული განწყობა: რევოლუცია აპოკალიფსურ მოვლენად შეირაცხა – მხოლოდ სულიერ პლანში გახდა შესაძლებელია რევოლუციის, როგორც დამანგრეველი ფენომენის, შეფასება.<sup>15</sup> ფილმში „სურამის ციხე“ საბედისწეროდ იკვეთება სოციალური პათოსი: XIX საუკუნის II ნახევარში ახლად დამკვიდრებულმა ბურჟუაზიამ ვერ მოიპოვა მემკვიდრეობითობის უფლება – როგორც კლასი განწირული, დღენაკლულია, საბოლოოდ, მსხვერპლია საბჭოთა ეპოქის.

ამრიგად, პერესტიანის „სურამის ციხის“ სტრუქტურული (ინტერტექსტუალური) ანალიზი მკაფიოდ წარმოაჩენს ქართული კინოს მოდერნიზმთან მიმართების აქამდე უცნობ და საინტერესო მხატვრულ-იდეურ პლასტებს.



1. ივანე პერესტიანიის მიერ გადაღებული პირველი ქართული ფილმის „არსენ ჯორჯიაშვილის“ შესახებ სტატია „კინოეპოსის ჟანრობრივი ფორმირება“. იხ.: ჟურნალი „თეატრთმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი“, №10 (29), 2006.
2. იხ.: ჟურნალი „თეატრთმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი“, №7 (26), 2006.
3. И. Перестиани, 75 лет в искусстве, Москва, 1962, с. 310-311.
4. Вейдле В. Умирание искусства, СПб., 1996, с. 47.
5. ნათია ამირეჯიბი. „დროთა ეკრანი“, თბილისი, 1990.
6. „ფოთლები, ერის მთლიანობა“. გაზ.: „სახალხო გაზეთი“, №870, 1913, 12 აპრილი.
7. ბ. ულენტი, „სოციალური დაკვეთის დასაცავად“, ჟურნალი „ქართული მწერლობა“, №4, 1928, გვ. 11.
8. გრ. რობაქიძე, „ფრიდრიხ ნიცშეს შესახებ“. გაზ.: „თემი“, №19, 1911.
9. ნათია ამირეჯიბი. „დროთა ეკრანი“, თბილისი, 1990, გვ. 31.
10. Якимович А. К. Утопии XX века: К интерпретации искусства эпохи // Вопросы искусствознания, 1996, № 1. Москва, с. 79.
11. Библиотека Культура XX века\_Культура Европы XX века, Москва, с. 59-60.
12. На грани тысячелетий: Мир и человек в искусстве XX века, Москва, 1994, с. 74-75.
13. Жорж Садуль, История Киноискусства, Москва, 1957, с. 149.
14. იქვე, გვ. 148.
15. Н. Бердяев, Философия неравенства (Писма к недругам по социальной философии), YMCA-PRESS, Paris, 1970, с. 85.



## ფილმები დიდებისთვისაც და პატარებისთვისაც

ქართულ საბავშვო კინემატოგრაფში ძალზე ცოტაა ისეთი ფილმები, რომლებიც ისეთ უწმინდეს და უფაქიზეს გრძნობას ასახავენ, როგორიც პირველი სიყვარულია. იყო დრო, როდესაც არც ოჯახში და არც სკოლაში ამ თემაზე მოზარდებთან თითქმის არავინ საუბრობდა.

სწორედ ამის შესახებ წერდა 80-ანი წლების დასაწყისში მარინე კერესელიძე: „ქართული საბავშვო კინემატოგრაფი დუმილით უვლის გვერდს ისეთ უწმინდეს და უფაქიზეს გრძნობას, როგორიც პირველი სიყვარულია. პედაგოგიური თვალსაზრისით, აღსაზრდელებთან ამ თემაზე საუბარი „მიუღებლად“ და „უხერხულადაც“ არის მიჩნეული. არადა, სწორედ პირველი სიყვარული ეხმარება ადამიანს საკუთარი თავის უკეთ შეცნობაში. პირველი სიყვარული მშვენიერებასა თუ სიმახინჯეზე გვიხელს თვალს, ბედნიერებასა თუ უბედურებას გვაზიარებს, სიამაყისა და დამცირების გრძნობას განგვაცდევინებს, უიღბლო პირველი სიყვარული კი ადამიანის ზნეობის სერიოზული წრთობაა, უიღბლო სიყვარული პოეტებს ბადებს, მაგრამ იგივე გრძნობა ბოროტმოქმედებსაც და ობივატელებსაც წარმოშობს“<sup>1</sup> – მარინე კერესელიძის ეს მოსაზრება 1980 წელს ჟურნალ „ჯეჯილში“ გამოქვეყნდა. დუმილს ნამდვილად არღვევდა ფილმი, რომელიც სულ რაღაც ერთი წლის შემდეგ გამოვიდა ეკრანებზე, დიდი წარმატება ხვდა წილად და უამრავი პრიზიც მიიღო. 1982 წელს კიევში ტრადიციულ კინოფესტივალზე მრავალგზის პრიზიორი გახდა ფილმი „შვიდი პატარა მოთხრობა პირველ სიყვარულზე“, რეჟისორ გია მატარაძის პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი, რომელმაც ხუთი პრიზი მოიპოვა. ფესტივალის მთავარი პრიზი, პრიზი საუკეთესო სცენარისათვის (სცენარის ავტორები – ამირან ჭიჭინაძე, გია მატარაძე), პრიზი საუკეთესო რეჟისურისათვის, ბავშვის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის. პრიზი დაიმსახურა ნორჩმა მსახიობმა რ?. კორკოტაშვილმაც, ფილმს ასევე მიენიჭა კიევის, მაქსიმ გორკის სახელობის პედაგოგიური ინსტიტუტის მიერ დაწესებული სპეციალური პრიზი.

რა როლს თამაშობს პირველი სიყვარული პიროვნების ჩამოყალიბებაში, სიყვარული, რომელიც გარიჟრაჟზე ამომავალ მზის სხივს





ჰგავს, ქრება თუ არა იგი უკვალოდ და ყველას ძალუძს თუ არა მისი განცდა, რა არის სიკეთე და რას გვაძლევს იგი ჩვენ – ადამიანებს? - აი, ის საკითხები, რომელიც აფიქრებს, აწუხებს და აღელვებს შემოქმედს და რომელსაც დიდი ტაქტიკა და გემოვნებით, ზომიერებითა და, რაც მთავარია, წრფელი გულით, შეგვახსენებს და წარმოგვიდგენს რეჟისორი გია მატარაძე თავის ფილმში „შვიდი პატარა მოთხრობა პირველ სიყვარულზე“. ეს არის ფილმი დიდებისთვისაც და პატარებისთვისაც.

გამოთქვამდა რა თავის დამოკიდებულებას ამ მნიშვნელოვანი და ბევრისთვის მტკივნეული საკითხის მიმართ, რეჟისორი ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავდა, რომ ბავშვებისათვის განკუთვნილი ფილმები ნაკლებ საინტერესო იმიტომაცაა, რომ მათ მხოლოდ ბავშვებისთვის იღებენ. „მე ჩემი ფილმი სპეციალურად ბავშვებისთვის არ გადამიღია, ეს იყო ფილმი ბავშვებზე დიდებისთვისაც და პატარებისთვისაც. უფროსები ყოველთვის ფიქრობენ, რომ ბავშვებისთვის ბევრი რამ არ შეიძლება ან მიუწვდომელია, ცდილობენ, სათქმელი ვითომცდა გაამარტივონ. მე კი ვფიქრობ, რომ ბავშვებს ამ მხრივ ჩვენი დახმარება არ სჭირდებათ. ისინი ყველაფერს საოცრად ნათლად აღიქვამენ. და ყველაზე მნიშვნელოვანია – ჩვენ თუ ვერ მივეცით საზრდო, საფიქრალი, თუნდაც გასართობი, ისინი უმაღვე სხვაგან მოძებნიან თავშესაქცევს... ეს კი, ზოგჯერ სახიფათო ხდება...“.<sup>2</sup>

ბევრი თვლიდა, რომ მიზანშეწონილი არ არის ბავშვებთან იმ სერიოზულ პრობლემებზე საუბარი, რომლებიც უფროსებს აწუხებთ. მაგრამ, ბავშვებს ყველაფერი აინტერესებთ, ის, რაც მათ ეხებათ და რაც არ ეხებათ. საბავშვო კინოს დანიშნულებაც ხომ სწორედ ისაა, მრავალმხრივ გახსნას ბავშვის შინაგანი თუ გარემომცველი სამყარო, დაეხმაროს უფროსებს მათი პრობლემების უკეთ გაგებაში მაგრამ მხოლოდ დადებითი პერსონაჟების ან მოქმედებების ჩვენებით არ ამოიწურებოდეს სათქმელი. ეს „პატარა მოთხრობები“ პირველ უწმინდეს გრძნობებზე, ბავშვთა სამყაროს რომ ასახავს, უფროსებსაც დაეხმარება შეყვარებული ყმაწვილების სულიერი მდგომარეობის შეცნობაში. ამ თვალსაზრისით კი, უდაოვდ ფილმის პედაგოგიურ-ფსიქოლოგიურ ღირებულებასთან გვაქვს საქმე.

„მხოლოდ შენ ერთს“, „კახური ცარცის წრე“, „ენამჭევრი“, „აქსელერაცია“, „მენუეტი“, „სუფლიორი“ – კოპწია გოგონები და მამლაყინწა ბიჭუნები გულწრფელი სიმპათიებისა და პირველი სიყვარულის





„ტყვეობაში“ რომ მოქცეულან, მაყურებლის თვალწინ კეთილშობილ რაინდებად წარმოგვიდგებიან. მოთხრობის ერთ-ერთი გმირის, მიხოს, სატროფო არც მისი თანაკლასელია, არც ადგილობრივი მცხოვრები, და, ალბათ, არც ქართველი, თუმცა პირველი სიყვარული ხომ ყოველგვარი უცნობ-ნაცნობობის, გეოგრაფიული, რასობრივ-ეროვნული და კიდევ უამრავი სხვა პირობითობისაგან ათავისუფლებს ადამიანს. უდავოა, მიხო და ფილმის ყველა სხვა დანარჩენი მოზარდი, ნამდვილად ადამიანებად გაიზრდებიან.

მზიასთვის მისი პატარა თაყვანისმცემლის მიერ გარიჟრაჟზე მორთმეული ყვავილებით მოფენილი აივნიდან იწყება მომავალი ბედნიერი ცხოვრების გზა, ქალაქისაკენ მიმავალი მარინასთვის – ანკარა მდინარეში ქარავანივით გამწკრივებული საზამთროებით მიხოს მისი სახელი რომ ამოუჭრია ზედ...

ნებისმიერ ახალგაზრდას სურს, რაც შეიძლება მეტი გაიგოს სიყვარულზე, ადამიანის გრძნობათა ამ შესანიშნავ და ურთულეს მხარეზე. მაგრამ როდის და როგორ შეიძლება მათთან ამ თემაზე საუბარი ისე, რომ არ დაგვაგვიანდეს და არც ნაადრევი იყოს? რა ფორმით ვესაუბროთ? ცხადია, მოსაწყენი მორალის კითხვითა და ჭკუის სწავლებით არაფერი გამოვა.

სქესობრივი მომწიფების რთული, ბიოლოგიური პროცესები ბიჭებსა და გოგონებს არა მარტო გარეგნულ სახეს უცვლის და თანდათანობით მათ ქალიშვილებად და ჭაბუკებად აქცევს, არამედ უცნობ, ამაღელვებელ, გაუგებარ შეგრძნებებს, სურვილებსა და ფიქრებს აღუძრავს. ეს ყველაფერი ბაღებს ბუნებრივ მისწრაფებას, რომ გაიგონ, ჩაწვდნენ სიყვარულის საიდუმლოებებს. ალბათ, ამით აიხსნება დღევანდელი ახალგაზრდობის გადამეტებული ინტერესი სექსთან დაკავშირებული საკითხებისადმი. ახალგაზრდას სურს, რაც შეიძლება მეტი გაიგოს ადამიანის გრძნობათა ამ შესანიშნავ, ურთულეს მხარეზე. ამ სავსებით ბუნებრივი ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილებას კი ისინი, პირველ რიგში, ტელეეკრანზე ნანახი ფილმების საშუალებით ახერხებენ. მათი რიცხვი დიდია. ფილმები, რომლებიც თავისუფალი სიყვარულის, ინტიმურ გრძნობებთან დაკავშირებული პრობლემების შესახებ ღიად და ხშირად უხამსადაც, ყოველგვარი ესთეტიკის გარეშე აცნობიერებენ დაინტერესებულ ახალგაზრდობას.

საჭიროა, ღრმად ჩავუფიქრდეთ არსებულ მდგომარეობას და სწორედ ისევ იმ ფილმების საშუალებით დავეხმაროთ ჩვენს ახალგაზრდობას, გაერკვნენ არა მარტო მათთვის, არამედ ჩვენი საზოგადოებისთვის.



დოებისათვის სხვა არანაკლებ აქტუალურ პრობლემებშიც...

ზედმეტია იმაზე ლაპარაკი, თუ რა მნიშვნელოვანი და რთული ამოცანის წინაშე დგას ამ შემთხვევაში კინოხელოვანი, რადგან მოზარდის სათუთი და ფაქიზი სულის ლაბირინთებში წვდომა და მათზე სასურველი ზეგავლენის მოხდენა უდიდესი პასუხისმგებლობაა. „ცუდი ბავშვი არ არსებობს. არსებობს არასწორი აღზრდა და რამდენი რამაა საჭირო, რომ ადამიანად ჩამოყალიბებაში დაეხმარო მას“,<sup>3</sup> – ამბობენ ნელი ნენოვა და გენო წულაია. მათი სახელები კარგადაა ცნობილი კინოს მოყვარულთათვის, დღესაც განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობენ ფილმები, რომლებიც ახალგაზრდობასა და მათ ცხოვრებისეულ პრობლემებს ეხება. ერთ-ერთი ასეთი ფილმია „ჩიორა“ (1983). მისი გმირები ყმაწვილები არიან და იმ მნიშვნელოვან ზღვარზე დგანან, როცა მთავრდება ბავშვობა და იწყება ახალი ცხოვრება.

ფილმი მოგვითხრობს მეგობრობაზე, სიყვარულზე, ქალ-ვაჟის ურთიერთდამოკიდებულებაზე, პასუხისმგებლობის გრძნობაზე, უფროსების წინაშე ჩადენილი, ჯერ კიდევ ბოლომდე გაუცნობიერებელი საქციელის გამო, რამდენად მზად არიან ახალგაზრდები, თავად გადაწყვიტონ ყველაფერი და თავადვე აგონ პასუხი თავიანთ საქციელზე. ეს ის ასაკია, როდესაც ახალგაზრდა მოქალაქედ, პიროვნებად ყალიბდება. მასში არა მხოლოდ ფიზიკური, არამედ ფსიქოლოგიური გარდაქმნებიც ხდება. პირველი ოცნებების, პირველი ძიებისა და, თუ გნებავთ, პირველი შეცდომებისაც, წლები, როდესაც იწრთობა ხასიათი, იქმნება ადამიანი. ამ ასაკში ყველას სჭირდება ხელის შეშველება, რჩევის მიცემა, კეთილისმყოფელი ზეგავლენის მოხდენა. ვფიქრობ, ასეთ ზეგავლენას კი ყველაზე მეტად თანატოლების ცხოვრების მაგალითი მოახდენს.

აი, რას ამბობს თავად გენო წულაია: „ჩვენი ფილმების უძრავლესობა ახალგაზრდულია. ალბათ, ორიგინალური ვერ ვიქნები, თუ ვიტყვი, რომ ჩვენ გვიყვარს ახალგაზრდობა, გვესმის მათი, გულთან ახლოს მიგვაქვს მათი პრობლემები და ვცდილობთ დავეხმაროთ მათ. ამ ფილმშიც ახალგაზრდული თემატიკის ერთგულნი ვართ.“

ფილმის გმირები 17-18 წლისანი არიან. ეს ყველაზე რთული ასაკია – სიყვარულის, შეცდომების, დიდი ვნებათღელვის ასაკი. ამ ფილმში სიყვარულიც არის და მეგობრობაც, სიკეთეც და ტკივილიც, სინანულიც და შეცდომებიც, მაგრამ, რაც მთავარია, არის სიმართლე, რომელსაც ფილმის გმირმა გოგონამ მიაგნო.“<sup>4</sup>



ფილმის მთავარი გმირი ჩიორა, სოფლელი ბიჭია, რომელშიც ერთად მოუყრია თავი სიკეთესა და მოხერხებას, გამბედაობასა და ვაჟკაცობას, თავდადებასა და ადამიანთა თანადგომას. პროვინციიდან შავიზღვისპირეთში კელოსოპედით ჩამოსული ჩიორა ახალდაწყვილებულ ნიკასა და მარიკას დაუმეგობრდება. იგი არაფერს ერიდება, ოღონდ როგორმე დაეხმაროს მეგობრებს და ასიაშოვნოს, მართალია, ცურვა არ იცის, მაგრამ მათი გულისთვის საოცარი სიმაღლიდან ხტება ზღვაში. ასეთი საქციელი, უდაოა, მაყურებელს გულგრილს ვერ დატოვებს და მათ სიმპატიებს იმსახურებს. ჩიორას მარიკა მოკრძალებულად, თავდავიწყებით შეუყვარდება, გაუმხელელი და მაინც საოცრად მეტყველია მისი გრძნობები. იგი ჭეშმარიტი რაინდივით იქცევა და სწორედ უზომო ერთგულება და თავდადება იმსხვერპლებს კიდევ. მისი სახით ფილმში ნაჩვენებია მეგობარი, რომელსაც გულითადი მეგობრობა, ჭირსა თუ ღზინში თანადგომა და დახმარება შეუძლია, ნამდვილი მეგობარი, ყველაზე ახლობელი, ადამიანური სიწრფელისა და ხასიათის საუეთესო თვისებებით შემკული. და აი, ჩიორას დაღუპვის შემდეგ იწყება მარიკას ფერიცვალება, გოგონა უფრო მეტს ფიქრობს და ცდილობს დაინახოს ღირსეული, მაგრამ მან უფრო გონებით აწონ-დაწონა ყველაფერი, ვიდრე გრძნობით და ეყო ძალა, სწორად შეეფასებინა პირველი, დამოუკიდებელი ნაბიჯი.

ფილმმა თქვა თავისი სათქმელი, საფიქრალი დაუტოვა მაყურებელს, იქნებ შეეშველა კიდევ ვინმეს, მისაგნები მიაგნებინა, ვიღაცას გადასაჭრელიც გადააჭრევინა, დასაფასებელიც დააფასებინა, იქნებ ძალაც შეჰმატა დიდი სიკეთის გასაკეთებლად.

რეჟისორების მიზანიც ხომ სწორედ ეს იყო.

რეჟისორმა წერტილი არ დაუსვა ფილმში წამოჭრილ პრობლემას და მაყურებელს საფიქრალი დაუტოვა. რა მოხდა მერე? ნუთუ აღარ შეხვდებიან ერთმანეთს ნიკა და მარიკა...

ფილმი ახალგაზდულია, ამიტომ მისი ყველაზე დიდი სამსჯავრო ხომ სწორედ ახალგაზრდა აუდიტორიაა.

ფილმმა ეკრანებზე გამოსვლისთანავე მაყურებელთა დიდი ინტერესი გამოიწვია. მასში დასმული პრობლემა ახალგაზრდობისათვის ნაცნობი და საინტერესო იყო; და არა მარტო მათთვის, მათი მშობლებისთვის, პედაგოგებისთვის, საერთოდ, საზოგადოებისთვის და განსაკუთრებით მათთვის, ვინც ახალგაზრდა თაობის აღზრდისა და განათლების პრობლემებითაა დაინტერესებული.

დასასრულს, კვლავ მარინე კერესელიძის მოსაზრება მინდა მო-





ვიშველიო, რომელიც ქართული საბავშვო კინოს პრობლემებს ეხებოდა: “საბავშვო კინოს თემატური და ჟანრობრივი დიაპაზონი ძალზე ფართო და მრავალფეროვანი შეიძლება იყოს. საბავშვო ფილმს ნებისმიერი ცხოვრებისეული მასალა შეიძლება დაედოს საფუძვლად. ბავშვებთან საუბარი შეიძლება ყველა სერიოზულ პრობლემაზე – მთავარია, ვინ ლაპარაკობს და როგორ ლაპარაკობს. ცხადია, ამ საუბარს უნდა წარმართავდეს ნიჭიერი და მოაზროვნე ადამიანი, რომლის პიროვნებაში იდეალურად იქნება შერწყმული შემოქმედისა და აღმზრდელის, ის შეიარაღებული უნდა იყოს აღსაზრდელის ფსიქოფიზიკური ბუნების, ცალკეული ასაკობრივი ჯგუფების ცხოვრებისეული თუ ესთეტიკური გამოცდილების, მათი აღქმის თავისებურებათა ღრმა ცოდნით.”<sup>5</sup>

კინოს ნორჩებისათვის უდიდესი მხატვრულ-შემეცნებითი და ესთეტიკური მნიშვნელობა აქვს. განუზომელია ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოების შემოქმედების ძალა, რადგანაც, როგორც ცნობილია, შეუძლებელია, ხელოვნების ნაწარმოები არ შეიცავდეს მორალურ-ესთეტიკურსა და ზნეობრივ მომენტებს.

ქვეყანაში ბოლო 15 წლის განმავლობაში მიმდინარე პროცესებმა გავლენა მოახდინა როგორც ეკონომიკურ ცხოვრებაზე, ისე ჩვენს სულიერ სამყაროზეც. ლიტერატურაში, ხელოვნებაში, თეატრსა და კინოში შეიქმნა ბევრი ახალი, საინტერესო და ღირებული, მაგრამ მათ გვერდით უფრო მეტია უგემოვნო, უშინაარსო და ესთეტიზმს მოკლებული ნაწარმოებებიც. სულ უფრო იშვიათია მართალი, თანამედროვეობის ამსახველი, გემოვნებითა და ტაქტით გაკეთებული ნაწარმოებები, ისეთები, რომლებიც დღევანდელი ახალგაზრდობის გულს მოხვდება, სულს აუფორიაქებს, დააფიქრებს, თავის ადგილს აპოვნინებს და გზის გაგნებაში დაეხმარება.

დიდი ილია ბრძანებდა: „შვილის გაზრდა, შვილის კაცად გამოყვანა უწმინდესი და უდიდესი ვალია მშობლებისა. აღზრდა შვილისა კი ისეთი მოვალეობაა, რომ სხვა ყველაფერი ამას უნდა შევადგილოთ, სხვაგან და სხვაში დავიკლოთ და ყოველივე ნაწავ-ნადაგი მას მოვახმაროთ. ტანთ მოიკელი, ფეხთ მოიკელი, მშიერ-მწყურვალი იარე და ნუ ჩადგები ჯერ შვილისა და მერე ქვეყნის ცოდვაში.”<sup>6</sup>

ამდენად, ვფიქრობთ, ახალგაზრდობის (და არა მარტო მათი) პრობლემების წარმოსაჩენად და მათი გადაწყვეტის გზების საძიებლად ერთ-ერთი ყველაზე საუკეთესო, ეფექტური საშუალება სწორედ კინემატოგრაფიაა. სამწუხაროა, მაგრამ ფაქტია, რომ დღევანდელ ქართულ



კინემატოგრაფიულ სამყაროში არ არიან რეჟისორები, რომლებიც  
საყმაწვილო და საბავშვო კინოზე იმუშავებენ.

შესაძლებელია ითქვას, რომ სწორედ საბავშვო ფილმი უწყობს  
ხელს პიროვნების ჩამოყალიბებას და ამავე დროს ამზადებს კიდევ  
ყმაწვილს ე. წ. „მოზარდთა“ კინოხელოვნების აღსაქმელად.

1. მარინე კერესელიძე. საყმაწვილო კინემატოგრაფის გასაჭირი, ჟურნალი „ჯეჯილი“, 1980, №18, გვ. 67.
2. გია მატარაძე. გაზეთი „ქართული ფილმი“, 1987.03.06, №19, გვ. 3.
3. იქვე.
4. ი. კუკავა. კეთილი იყოს შენი გზა „ჩიორა“, გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1984, 10.11, №135, გვ. 4.
5. მარინე კერესელიძე. ქართული საბავშვო კინოს პრობლემები და ამოცანები, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1983, №9, გვ. 9.
6. ვლადიმერ გაგუა. აღზრდის თეორია, ჟურნალი „სკოლა და ცხოვრება“, 1993, №2, გვ. 14.



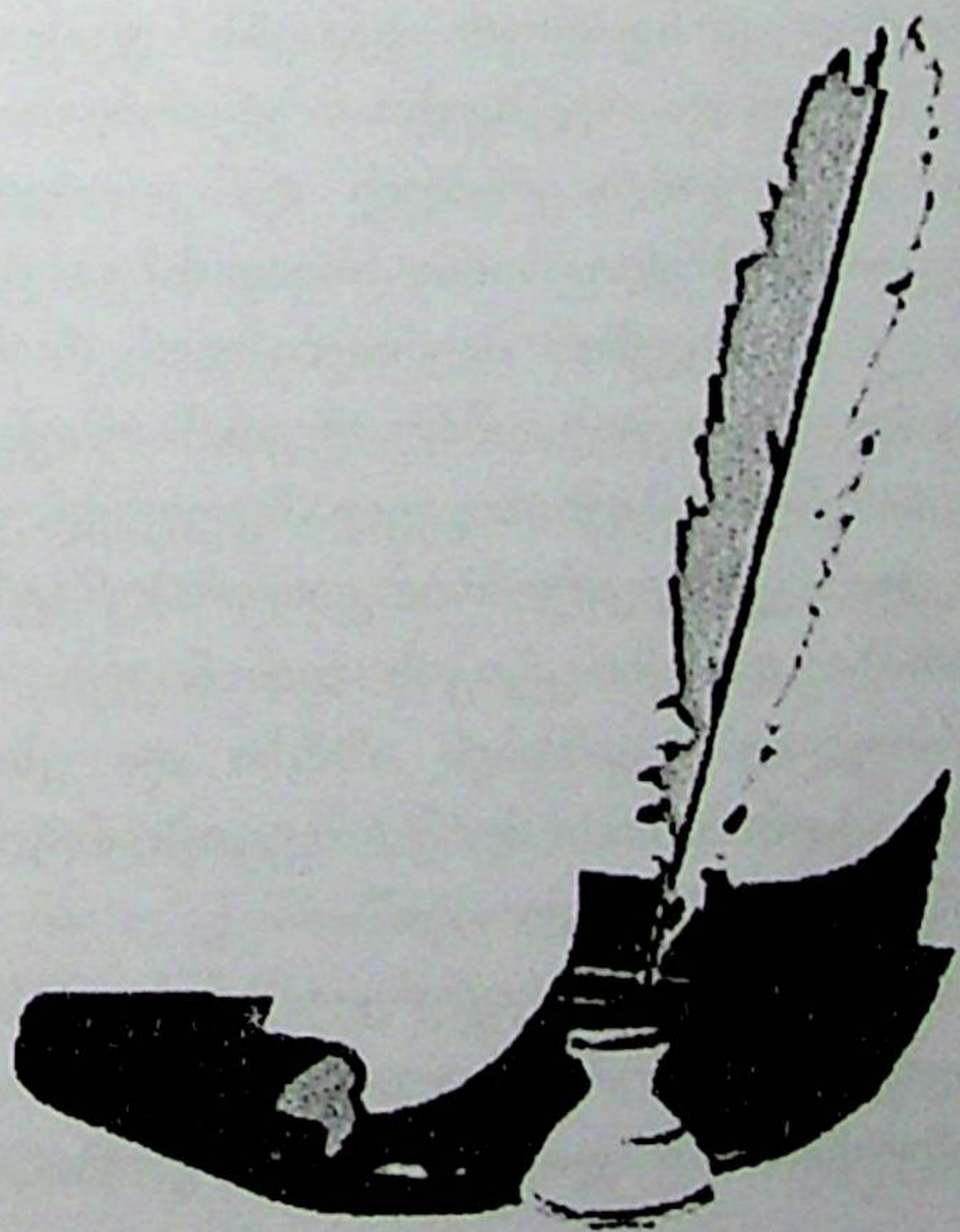
---

---

# მედიასელოვნება

---

---





## ქართული ტელევიზია და კომუნიკაცია

ტელევიზიის დაბადებამ ზღაპრული სასწაულების გაცოცხლებას მიჩვეულ XX საუკუნის საზოგადოებას კიდევ ერთი ახდენილი ოცნება აჩუქა: ჯადოსნური სარკე, რომელშიც მთელი ქვეყნიერება შეგიძლია იხილო. საზოგადოება აღფრთოვანებული აღაპარაკდა ახალი მძლავრი საკომუნიკაციო სისტემის შესახებ, მის უსაზღვრო შესაძლებლობებზე, მის პერსპექტივებზე და უზარმაზარ პოტენციალზე, თუმცა აღტაცებული ხმები ძალიან მალე მიწყდა, მაგრამ არა იმედგაცრუების გამო. ტელევიზია მართლაც, უმძლავრესი იარაღი აღმოჩნდა – უსაზღვრო შესაძლებლობებით, უზარმაზარი პოტენციალით და იმდენად მძლავრიც, რომ სულ მალე იგი ბოთლიდან ამოშვებულ ჯინს დაემსგავსა, რომელსაც ველარავითარი ჯადოსნური შელოცვით ველარ დააბრუნებ უკან.

ახალი საკომუნიკაციო საშუალების სპეციფიკის კვლევისას, უპირველეს ყოვლისა, აღინიშნებოდა ტელეინფორმაციისათვის დამახასიათებელი მაღალი დამაჯერებლობის ხარისხი. ამ თვალსაზრისით მას ვერც ერთი საკომუნიკაციო საშუალება თუ ხელოვნება ვერ უტოლდება. XX საუკუნე უკვე მეცნიერულად იკვლევს და ამტკიცებს ნიშნითი სისტემების, როგორც ძალაუფლების დაუფლების საშუალების, შესაძლებლობებს. განსაკუთრებული ადგილი ამ სფეროში სწორედ ვიზუალურ ხატებს უკავია. როგორც წესი, ეს ხატები ტექსტთან და რიცხვებთან ერთობლიობაში გამოიყენება. რაც მრავალჯერადად გაძლიერებულ და კოოპერაციულ ეფექტს გვაძლევს. ეს დაკავშირებულია ორი სხვადასხვა ტიპის – სემანტიკური და ესთეტიკური – აღქმის შეერთებასთან, რომლებიც რეზონანსში მოდიან და, შეიძლება ითქვას, ამპლიტუდას ანიჭებენ ერთმანეთს. თუ დავაკვირდებით, ინფორმაციის ყველაზე ეფექტური საშუალებები სწორედ ისინია, რომლებიც ეყრდნობა კონტრაპუნქტს, ჰარმონიულ პოლიფონიურობას, აზრისა და ესთეტიკის დინამიკურ ურთიერთკავშირს. ისინი ერთდროულად იპყრობენ აზრსა და ესთეტიკურ გრძნობას. სათანადო ოსტატობის პირობებში რეციპიენტი უძლური ხდება, წინ აღუდგეს მის „მომხიბვლელობას“.

ამგვარი „მაცდუნებელი“ საკომუნიკაციო საშუალების საუკეთესო მაგალითი სწორედ ტელევიზიაა. კინოსაგან განსხვავებით, რომელიც ასევე ნანახისა და გაგონილის კომბინაციაზეა დაფუძნებული, ტელეინ-



ფორმაციის მიღება აღქმის სულ სხვა კანონებს ეფუძნება. კინემატოგრაფი  
ყოველთვის ფირზე დაფიქსირებულ მოვლენას გვაცნობს და ამდენად,  
ის ყოველთვის „წარსულია“, თუნდაც სულ რამდენიმე საათის წინან-  
დელ ქრონიკას წარმოადგენდეს. ტელემაუწყებლობა კი ყოველთვის  
ბადებს „აქ“ და „ახლას“ განცდას. მიუხედავდ იმისა, ჩაწერილია თუ  
პირდაპირი გადაცემა, იგი მაყურებლისათვის მაინც რეალურ დროში  
მიმდინარეობს.

ამასთან ტელევიზიისთვის დამახასიათებელი ინფორმაციის მი-  
წოდების მანერა ქმნის პირდაპირი შეტყობინების ეფექტს (დიქტორის,  
წამყვანის, პერსონაჟის პირდაპირ მიმართული მზერა თითოეული მაყ-  
ურებლის მიერ მხოლოდ მისთვის განკუთვნილად აღიქმება) და შესა-  
ბამისად – დიალოგური კომუნიკაციის ილუზიას. ამ თვისებებთან  
მჭიდროდ არის დაკავშირებული ტელეგადაცემების თანამდევი თანა-  
დასწრების (მაგრამ არა თანაგანცდის) გრძნობაც. „ყოველივე ამის  
გამო ტელეინფორმაცია, როგორც წესი, აღიქმება როგორც პირდაპირი  
ტვიფარი რეალობიდან, მით უმეტეს, რომ თანამედროვე ტელევიზიის  
წამყვანი ტენდენციაა, ყოველი შესაძლებლობით ხაზი გაუსვას ნეი-  
ტრალური მეთვალყურის პოზიციას.

და მაინც, სწორედ დამაჯერებლობის მაღალი ხარისხის გამო დღე-  
ისათვის ტელევიზია მასების ყველაზე დიდ მანიპულატორად ითვლება.

ფაქტობრივად, ნებისმიერი ხელოვნების ნაწარმოები, ნებისმიერი  
ტექსტი – ეს არის ცნობიერებით მანიპულირების მცდელობა, მაგრამ  
მხოლოდ მასობრივი ინფორმაციების საშუალებების ჩამოყალიბების  
შემდეგ ჩნდება ეს ტერმინი და თანაც მკვეთრად უარყოფითი ნიშნით.  
რადგან ამ იარაღით წარმოებული ომის წინაშე აბსოლუტურად  
უძლურია მოსახლეობა – არც შეიარაღებით და არც შინაგანი გან-  
წყობით ის არ არის მზად ამ შემოტევისთვის. ზოგჯერ იმასაც  
ამბობენ, რომ ცნობიერებით მანიპულირება არის „საკუთარი ხალხის  
კოლონიზაცია“. ეს თავისებური ბრძოლის იარაღი წლების განმავ-  
ლობაში იქმნებოდა და იხვეწებოდა, მით უფრო მოქნილი და ეფექ-  
ტური ხდებოდა, რაც უფრო იზრდებოდა ცოდნა ადამიანისა და მისი  
ქცევების ბუნების შესახებ.

პლატონმა ჯერ კიდევ კაცობრიობის სიყმაწვილის ხანაში დააფიქ-  
სირა ადამიანური ბუნების თვისება – ჭეშმარიტების კაშკაშა შუქს,  
რეალური სამყაროს სირთულეს ამჯობინოს გამოგონილი ჩრდილების  
თეატრი.<sup>1</sup> მაგრამ მისი ალეგორია არასდროს არ განხორციელებულა  
ისე სრულად და ზუსტად, როგორც დღეს. ტელევიზია ქმნის სამყაროს,





რომელიც უფრო რეალურია, ვიდრე თავად რეალობა. ამ სამყაროში და ამ სამყაროთი ცხოვრობს მეტ-ნაკლებად ყველა, მეტ-ნაკლებად ყველგან, მთელ მსოფლიოში, განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რას და ვის მიზნებს ემსახურება ეს რეალობა.

მაგალითად, თავის რეალობას ქმნიდა საბჭოთა ტელევიზია. საბჭოთა ტელევიზიის ერთადერთი სისუსტე (ან სიკეთე – გააჩნია რა მხრიდან შევხედავთ), მისი მუშაობის სწორხაზოვანი, მოუქნელი, უმეტესწილად, ლოზუნგური სტილი იყო, რომელიც უფრო გონებას მიმართავდა, ვიდრე ფსიქიკურ შრეებს. დასავლეთის საინფორმაციო საშუალებები ზემოქმედების უფრო „ნატიფ“ საშუალებებს ირჩევდნენ და ავითარებდნენ; შედეგსაც უკეთესს აღწევდნენ. 1954 წლის ფრანგულ მონოგრაფიაში „ფსიქოლოგიური ომი“ ვკითხულობთ: „პროპაგანდისას საუბარი უკვე აღარ მიდის იმაზე, ღიად დაიწეროს გაზეთში ან ითქვას რადიოგადაცემაში, რა უნდა იფიქროს ან, რა უნდა ირწმუნოს პროპაგანდისტის სურვილის მიხედვით ადამიანთა განსაზღვრულმა ჯგუფმა. ფაქტობრივად პრობლემა შემდეგნაირადაა დასმული: აიძულო ადამიანი, იფიქროს ისე ან, უფრო ზუსტად, აიძულო ადამიანთა განსაზღვრული ჯგუფი, იმოქმედოს განსაზღვრული წესით. როგორ აღწევს ამას? ადამიანებს პირდაპირ კი არ ეუბნებიან: „იმოქმედე ასე და არა სხვაგვარად, არამედ პოულობენ ფსიქოლოგიურ ტრიუკს, რომელიც იწვევს შესაბამის რეაქციას. ეს ფსიქოლოგიური ტრიუკი იწოდება სტიმულად. როგორც ვხედავთ, პროპაგანდას უკვე აღარავითარი საერთო არა აქვს იდეების გავრცელებასთან. საქმე ეხება უკვე არა იდეების, არამედ „სტიმულების“ გავრცელებას, ე. ი. ფსიქოლოგიური და ფსიქოანალიტიკური ტრიუკების გავრცელებას, რომლებიც განსაზღვრულ ქმედებებს, განსაზღვრულ გრძნობებს, განსაზღვრულ მისტიკურ სწრაფვებს იწვევენ“.

პროპაგანდისტული მანქანა, ილუზიური სამყაროს შექმნის მექანიზმი, მართლაც, წარმატებით მუშაობს: ნაწილობრივ გონებრივი სიზარმაცე, ნაწილობრივ ცდომილება ტყუილ-მართალის გარჩევაში, ნაწილობრივ ზემოქმედების სიმძლავრე... შეიძლება, ცნობიერება ცდილობდეს კიდევ შეინარჩუნოს სიფხიზლე, მაგრამ გარედან წამოსული ნაკადი უკვე იმდენად წარმატებულად მუშაობს ქვეცნობიერზე, რომ გონების ფილტრი ხშირად უძლური ხდება, გაარჩიოს საკუთარი და უცხო. თუ ტელევიზიის არსებობის პირველ წლებში გარკვეულწილად შეიძლებოდა იმის თქმა, რომ საზოგადოება ქმნიდა და აყალიბებდა ისეთ



ტელევიზიას, როგორც მას სურდა, დღეს თავად ტელევიზია ქმნის და ზრდის თავის მაყურებელს. იქმნება ისეთი სიტუაცია, როდესაც მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები, ფაქტობრივად, აღარ ასახავენ რეალობას, არამედ თავად ქმნიან ხატებს და სიმულაკრებს, რომლებიც, ფაქტობრივად განსაზღვრავენ ჩვენი კულტურის რეალობას ან, თუ ვისარგებლებთ ბოდრიარის ტერმინოლოგიით, ქმნიან ჰიპერრეალობას, რომელშიც ხდება კომუნიკაციის სიმულაცია და რომელიც აღიქმება როგორც უფრო რეალური, ვიდრე თავად რეალობა. საინტერესოა, როგორია ის ვირტუალური რეალობა თუ ჰიპერრეალობა, რომელსაც ქმნის დღევანდელი ქართული ტელევიზია. როგორია ის ფაქტობრივი სამყარო, რომელშიც ტრიალებდა ქართული საზოგადოება სულ რამდენიმე წლის წინ (ტრიალებდა – რადგან სტატიაში განხილულია 2000-2002 წლების ტელემაუწყებლობა).<sup>2</sup>

ჯერ კიდევ 60-ან წლებში კანადელმა სოციოლოგმა მარშალ მაკლუენმა მთელ მსოფლიოს ამცნო, რომ კაცობრიობა „გლობალურ სოფელში“ ცხოვრობს. გლობალურ სოფელში იგულისხმება მთელი თანამედროვე საზოგადოება, როგორც ის აისახება „ელექტრონული“ კომუნიკაციის საშუალებების (ტელევიზია, რადიო, კინო, ტელეკომუნიკაციები) მეშვეობით. დღიდან დღემდე ადამიანები ერთმანეთს მათი საშუალებით უკავშირდებიან, მათი საშუალებით ურთიერთობენ, შედეგად მსჯელობენ და იქცევიან ისე, თითქოს ისინი ერთმანეთის გვერდით, ერთ სოფელში, ცხოვრობდნენ. გლობალურ სოფელში ყოველდღიურად გადაეჯაჭვება ერთმანეთს, საყოველთაო განსასჯელად გამოეფინება ერთდროულად „ყველა დროება და ყველა სივრცეები“ – მსოფლმხედველობათა მრავლობითობა, სხვადასხვა კულტურა, ურთიერთობის ფორმები, ღირებულებები, რომელიც კი ოდესმე შექმნილა კაცობრიობის მიერ.

იმ დროისათვის საქართველო სულ სხვა „სოფელში“ ცხოვრობდა და გლობალურ სოფელზე მხოლოდ ოცნება თუ შეეძლო. დღეს ეს ოცნება, ფაქტობრივად, ახდა ან ახდენის გზაზეა. დღეს საქართველოში მთელ სამყაროსთან ერთდროულად იგებენ მსოფლიოს ნებისმიერ კუთხეში მომხდარი ბუნებრივი კატაკლიზმებისა თუ კატასტროფების, ტერორისტული აქციებისა თუ პოლიტიკური სკანდალების შესახებ; აქვთ საშუალება, მთელ მსოფლიოსთან ერთად იჭორაონ ვარსკვლავების, სპორტული თუ პოლიტიკური ელიტის პირად ცხოვრებაზე, მთელ მსოფლიოსთან ერთად გაიზიარონ მღელვარება, შიში თუ მწუხარება პირდაპირ ეთერში შემოჭრილი ინფორმაციის გამო (ბოლო დროის



საუკეთესო მაგალითი ალბათ, ყველაზე შემზარავი პირდაპირი ეთერია: 11 სექტემბრის ნიუ-იორკიდან).

მაგრამ, მეორე მხრივ, უნებურად იბადება კითხვა: იქცა თუ არა საქართველოც ტელევიზიის მეშვეობით ერთ პატარა „გლობალურ სოფელად“ და თუ იქცა, როგორია ეს სოფელი? რამდენად შეესატყვისება ის რეალობას? რა სჭარბობს ქართულ ტელევიზიაში – რეალობის ასახვა თუ რეალობის შექმნა?

თუ მსოფლიო მასშტაბებს გავითვალისწინებთ, მის ფონზე საქართველოს ელექტრონული მასმედიის ზემოქმედების გარეშეც ერთ დიდ სოფლად წარმოგვიდგება, რომელშიც მსოფლიოს განვითარებულ სახელმწიფოებთან შედარებით პირდაპირი შეტყობინების პროცენტი ჯერჯერობით საკმარისად მაღალია. ეს ცენტრალური შეტყობინების მეტნაკლებად კორექტირების საშუალებას იძლევა, მაგრამ არც იმდენად, რომ დაუპირისპირდეს მის მიერ შექმნილ ხატს და შექმნას საკუთარი მოდელი. მაყურებელი მაინც პასიური მომხმარებელია, რომელსაც შეუძლია მიიღოს ან არ მიიღოს მოწოდებული ინფორმაცია, შეაჯეროს ერთმანეთს და თავისებური დასკვნა გაუკეთოს მათ, მაგრამ ფაქტების გადამოწმება, უფრო სანდო ინფორმაციის დამოუკიდებელი მოძიება, ბუნებრივია, მის ძალებს აღემატება. ამდენად, იმ სიტუაციაში, როდესაც ქართველი მაყურებელი ერთი, ცენტრალური წყაროდან იღებს ინფორმაციას როგორც შორეულის, ისევე ახლობელის შესახებ, ბუნებრივია, რომ შორეული ახლობელი ხდება, მაგრამ სამაგიეროდ ახლობელი ხდება საკმაოდ შორეული და ბუნდოვანი.

როდესაც ვსაუბრობთ ქართულ ტელევიზიაზე, როგორც ცენტრალური შეტყობინების წყაროზე, ტელეარხების სიმრავლის პირობებში უპირველეს ყოვლისა, მაინც უნდა დავახუსტოთ, ტელევიზიის რომელი არხი იგულისხმება კონკრეტულად. თუმცა, მიუხედავად ამ სიმრავლისა, შეიძლება ითქვას, 2000-2002 წლებში მხოლოდ სამი არხი ქმნიდა სამყაროს მისეულ, სხვებისაგან განსხვავებულ მოდელს. ეს არხებია: „რუსთავი 2“, „საქართველოს ტელევიზიის პირველი არხი“ და „მეცხრე არხი“.

ჩვეულებრივ, ეს მოდელი ძირითადად საინფორმაციო გადაცემების ანუ ახალი ამბების სამსახურის, მეშვეობით იქმნება (თუმცა გარკვეულწილად ამაზე „მუშაობს“ ასევე სატელევიზიო ბადე, გადაცემების წაყვანის სტილი, ვიზუალური მხარე და ა. შ.) თანამედროვე საზოგადოების ერთ-ერთი მთავარი ღოზუნგია – ინფორმაციის თავისუფალი მიღების უფლება. ტელევიზიის მაგალითზე ჩვენ ვხედავთ, რომ ის მაინცდამაინც



ვერ მუშაობს. ადამიანს, მართლაც აქვს, მოთხოვნილება და საჭიროებაც – მიიღოს ინფორმაცია. დროული და ზუსტი ინფორმაცია ადამიანს საშუალებას აძლევს მიიღოს უფრო სწორი გადაწყვეტილებანი, იყოს გარემოსა და დროის ადეკვატური. მაგრამ ისმება კითხვა: რა ინფორმაცია? სამწუხაროდ, იმას, თუ რა ინფორმაცია გვესაჭიროება, ვწყვეტთ არა ჩვენ.

ახალი ამბების საგანი არის მოვლენა, ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით. ანუ უნდა მოხდეს რაღაც განსაკუთრებული, კონტექსტიდან გამოყოფილი და არა რუტინული – ყოფითი მოვლენებისაგან განსხვავებული. საზოგადოებისათვის, რომელიც უშუალოდ არ არის ჩართული მოვლენაში, ის მხოლოდ იმ ზომით არის საინტერესო, რამდენადაც არაორდინარული და უჩვეულოა. ამიტომ, რაც უფრო არაორდინარულია მოვლენა, მით უფრო მეტია მისი საინფორმაციო გამოშვებებში მოხვედრის შანსი. და პირიქით, იმაზე, რაც ყოველდღიურად ხდება, იშვიათად საუბრობენ. საბოლოო ჯამში, შედეგს სწორედ ის საქმეები და ის ქმედება იძლევა, რაც დღითი დღე ხდება. ზღვა წვეთით დაილევაო. მაგრამ თანამიმდევრულობა და ჩვეულებრივობა ამ პროცესებს თანამედროვე მასმედიისა და შესაბამისად, თანამედროვე ადამიანის საინფორმაციო ველის მიღმა რჩება. სამაგიეროდ, როდესაც ეფექტი ჯამდება და თვისებით ძვრას იძლევა – ხშირად მეტად თვალსაჩინოსა და ზოგჯერ კატასტროფულსაც კი, მაშინ იგი უმაღლეს ხდება მშვენიერი მასალა დღის მთავარი თემებისათვის, მოულოდნელი სკანდალისათვის და სხვა. საზოგადოება განცვიფრებულია. მის თვალში ტელეეკრანიდან დანახული სამყარო მოულოდნელი, შემთხვევითი, ფეთქებადი მოვლენებისა და გაუთვალისწინებელი პროცესების ასპარეზად წარმოდგება.

ახალი ამბები – ეს დელეგირებული აზროვნების ერთ-ერთი ფორმაა. ერთი ადამიანი უყვება მეორეს იმის შესახებ, რაც მოხდა. აქ მოვლენას უცილობლად ემატება სიტყვები, რომლებიც იძლევიან მის ინტერპრეტაციას. ინტერპრეტაცია – შეგნებული თუ გაუცნობიერებელი, გარდაუვალია თუნდაც მხოლოდ იმის გამო, რომ გამოიყენება ესა თუ ის სიტყვები და გამოთქმები. მაშინაც კი, როცა არ არის სიტყვები ე. წ. კომენტარის გარეშე – ვიდუორიგაც უკვე ინტერპრეტირებულია – შერჩევის თვალსაზრისით: რეჟისორი გვთავაზობს სწორედ ამ კადრებს და არა სხვა შესაძლებელს.

ყოველივე ზემოთქმული ტელევიზიის არსებობისა და განვითარების ობიექტური კანონებია, მოგვწონს ისინი თუ არა. უაზრობაა უკიჟინო ხეს, რომ ის მიწიდან მზისკენ იზრდება და არა პირიქით, მისთვის მზის





შუქი სასიცოცხლო მოთხოვნილებაა, ისევე როგორც ტელევიზიის სტრუქტურის აუდიტორიის მაქსიმალური რიცხვი.

ამ კანონებს ემორჩილება ქართული ტელევიზიებიც. მაგრამ არსებობს ობიექტურ კანონზომიერებათა სუბიექტური კომპონენტები. და აქ არა მხოლოდ ფაქტების დაფიქსირების, არამედ პრეტენზიების წაყენების უფლებასაც ვიტოვებთ.

მაყურებელს სთავაზობენ და, შეიძლება ითქვას, ძალადობრივად სთავაზობენ აღიქვას შემოთავაზებული მოვლენა გარკვეული თვალსაზრისიდან. ამას „ახალი ამბების მიწოდება“ ჰქვია და პროფესიონალურად „მიწოდებული“ ახალი ამბები – საზოგადოებრივი ცნობიერებით და საზოგადოებრივი აზრით მანიპულირების ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტური იარაღია. როდესაც ახალი ამბების პროგრამა ეწყობა ეფექტის მიხედვით, ბუნებრივად ხდება საწყისი მასალის სელექცია. მიმდინარე მოვლენის გარკვეული მხარეები – შესაძლოა არსებითაც კი – ამოვარდება, სხვა – უფრო ეფექტური, უფრო სკანდალური, ამა თუ იმ თვალსაზრისით მომგებიანი ან საჭირო კუთხით დამუშავებისათვის უფრო საჭირო კადრები – ყურადღების ცენტრში გადაადგილდება.

ანუ ახალი ამბები არა მხოლოდ ინტერპრეტირებული, არამედ ასევე აქცენტირებული მოვლენებია. ამ ხელოვნების დაუფლება საშუალებას იძლევა, ახალი ამბები შეიქმნას თითქმის არაფრისაგან და ისეთი ოსტატობით, რომ ხშირად მხატვრული გამონაგონიც ვერ მივა მასთან. სულაც არ არის შემთხვევითი, რომ ხმარებაში ფართოდ არის დამკვიდრებული ტერმინი „ნიუსმეიქერი“ – ანუ „ახალი ამბების მკეთებელი“ (შეადარეთ „ფილმმეიქერს“, როგორც უწოდებენ ხშირად მხატვრული კინოს რეჟისორს).

ახალი ამბის შექმნა შესაძლებელია პრაქტიკულად ნებისმიერი მასალისაგან, მთავარია იპოვო ის მომგებიანი წერტილი, რომელზეც საჭიროა აქცენტის გაკეთება. „ნიუსმეიქერობაში“ ქართული არხებიდან განსაკუთრებით დაოსტატებულია „რუსთავი 2“. მახსოვს შემთხვევები, როდესაც სხვა, უფრო ცხელი მასალის უქონლობის დღეებში დღის თემა იქმნებოდა ორი პარლამენტარის უხეში წაკინკლავების ირგვლივ; მახსოვს, როგორ გლობალურ მოვლენად იქცა 2001 წლის 21 ოქტომბრის ვაკის რაიონში დეპუტატის არჩევნები, რომელმაც გადაფარა აფხაზეთიც, პანკისიც, ჩეჩნების საკითხიც და სხვა უფრო აქტუალური პრობლემებიც. მახსოვს, 30 ოქტომბერიც, „რუსთავი 2“-ის ირგვლივ დატრიალებული და მისი მომდევნო მოვლენები, როდესაც მთელი სამყარო რუსთაველის პროსპექტამდე შევიწროვდა. სამი-





ოთხი დღის განმავლობაში საზოგადოებას არ ჰქონდა შესაძლებლობა გაეხედა ამ ვიწრო არეალის მიღმა. აღარავის ახსოვდა აღარც ჩეჩნები, აღარც კოდორის ხეობა, გრძელდებოდა თუ არა იქ დაბომბვები, რა მდგომარეობაში იყო იქ მოსახლეობა. ეს ყველაფერი თავისუფალი პრესისა და ინფორმაციის თავისუფლების სახელით ხდებოდა, მაგრამ საბოლოოდ მოგებულნი დარჩა მხოლოდ და მხოლოდ ხელისუფლება: არასასურველი თემები ოსტატურად ამოვარდა საზოგადოების თვალთახედვის არიდან.

ცარიელ ადგილზე ახალი ამბების შექმნის მშვენიერი მაგალითია მაღალი საზოგადოების ქრონიკა. თუ ადამიანს ნიშნად აქცევ, მისი ცხოვრების ნებისმიერი ფაქტი ავტომატურად ხდება ახალი ამბავი. ადამიანის ხატად, ნიშნად, იმიჯად ქცევა ისევ და ისევ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების ხელშია. ამრიგად, ისინი ქმნიან მოჯადოებულ წრეს, რომლიდანაც თავის დაღწევა თანამედროვე ადამიანისათვის პრაქტიკულად შეუძლებელია: თავად ქმნიან მოთხოვნილებას, შემდეგ კი დიდი მონდომებით ასრულებენ „საზოგადოების შეკვეთას“ – აკმაყოფილებენ ილუზორულ მოთხოვნას. მაღალი საზოგადოების ქრონიკა – ეს ახალი ამბებია, რომლებიც სერიალად არის ქცეული. ქართულ რეალობაში ამგვარ სერიალად არა მარტო და არა იმდენად კერძო, არამედ უშუალოდ ჩვენი პოლიტიკური და სოციალური ცხოვრება არის ქცეული. ამ სერიალის პერსონაჟები ჩვენი პოლიტიკური ელიტაა, რომელიც ენთუზიაზმით უბამს მხარს მასმედიას და დიდი არტისტულობით ასრულებს მასზე დაკისრებულ როლებს.

ამდენად, შეიძლება ვილაპარაკოთ ახალი ამბების კიდევ ერთ – გასართობ ფუნქციაზე, და არც ეს არის ლოკალური მოვლენა. მსოფლიო ტელეპრაქტიკაში სულ უფრო მკვიდრდება ტერმინი „პოლიტთეინმენტი“. საინფორმაციო პროგრამების მიერ მოწოდებული გართობის მთავარი თავისებურებაა მასალის რეალურობა. მოვლენები, რომლის შესახებაც ჩვენ გვესაუბრებიან, სინამდვილეში მოხდა. და თუ ჩვენ გვჯერა ამის, მაშინ გვაქვს საშუალება, მივიღოთ განსაკუთრებული სიამოვნება.

ამიტომ ტელევიზიის მუშაკების წინაშე დგას ორმაგი ამოცანა. ერთი მხრივ, ახალი ამბები სანახაობითი უნდა იყოს. მეორე მხრივ, მასში მაინც უნდა იყოს მიმართვა რეალობაზე, რათა მაყურებელს შეეძლოს სინამდვილისა და სიუჟეტურობის, ლიტერატურულობის შერწყმის სასიამოვნო გრძნობის შენარჩუნება. ამასთან, ნუ დავივიწყებთ, რომ





მხოლოდ „ნიუსმეიქერმა“ იცის, წარმოდგენილი მასალა რა დოზით შეიცავს რეალობას და რა დოზით – მის ხელოვნებას.

ახალი ამბების კიდევ ერთი ფუნქცია გახლავთ – ფორმატის პოლიტიკური ხასიათი. ადამიანებს გააჩნით უფლება ინფორმაციაზე, მაგრამ იმის განსაზღვრის უფლება, რა სახის უნდა იყოს ეს ინფორმაცია, მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებების მფლობელთა მიერ უზურპირებულია. უზურპატორთა როლში კი, როგორც წესი, ან სახელმწიფო გვევლინება, ან მსხვილი კორპორაციები თუ კერძო პირები, რომელთა პოლიტიკური მიზნები ემთხვევა სახელმწიფოს იდეოლოგიას. გარკვეული თავისუფლება მისაღებია, მაგრამ ტელევიზიაზე კონტროლის სრული დაკარგვა ხელისუფლებისათვის მეტად საშიშია. თუ ხელისუფლებას წარმოვიდგენთ როგორც ფაკირს, ხოლო ხალხს – როგორც კობრას, მაშინ ტელევიზია – ეს ის სტვირია, რომლის საშუალებითაც ფაკირი გველს ნუსხავს და ამით თავიდან აცილებს ხელისუფლებას მასების უმართავი ქმედებების სახიფათო შედეგებს. ახალი ამბების მიწოდების მანერა განსაზღვრავს არა მხოლოდ ტელეარხის „სახეს“, არამედ განაწყობს კიდევ მაყურებელს გარკვეულ ტალღაზე. ის ეჩვევა მოვლენებში გარკვეული ნიშნების ამოკითხვას, ელოდება მათ პროგრამიდან პროგრამამდე და, საბოლოოდ, თავად იწყებს მათ კონსტრუირებას ყოფით ცხოვრებაში. ინტერპრეტაციის მიზანი მიღწეულია. პოლიტიკური დივიდენდები მიღებულია.

შეიძლება გამოვყოთ ახალი ამბების კიდევ ერთი ფუნქცია, რომელსაც „ჩანაცვლებითიც“ შესაძლოა ვუწოდოთ: ახალი ამბებით ხდება სოციალური ქმედებების ჩანაცვლება. ტელემაყურებელს უჩნდება მსოფლიო პროცესებში თანამონაწილეობის ილუზია. იცოდე, რა ხდება, ჩასწვდე დეტალებს, ამოხსნა ინტრიგები – ეს ხომ თითქმის იგივეა, თავად მიიღო მათში მონაწილეობა. ადამიანები განიცდიან, როცა რაიმე ისე არ ხდება, როგორც მათ სურდათ ან როგორც ისინი მოელოდნენ. და ამ განცდებზე უზარმაზარ ენერგიას ხარჯავენ. მაგრამ სინამდვილეში რეალურ ქმედებას ადგილი არ ჰქონია. პროტესტი, დამარცხება, გამარჯვება – ეს ყველაფერი ეკრანზე ხდება. ადამიანი მხოლოდ მაყურებელია. ის სხვას უთმობს სოციალური აქტივობის დადებით და უარყოფით მხარეებსაც. ტელემაყურებელი მხოლოდ გულშემატკივარია, მაგრამ, გაბოროტებული გულშემატკივარი. ძალიან ადვილია სხვისი განსჯა, როცა თავად არ მოქმედებ.

ადამიანებს აქვთ საკუთარი სოციალური მნიშვნელობის ილუზიის მოთხოვნილება. ახალი ამბები არწმუნებენ მას, რომ იგი არსებობს



როგორც სოციუმის წევრი. ადამიანი რეაგირებს სოციალურ ცხოვრებაზე – მაშასადამე, ის სოციალურ ერთეულს წარმოადგენს.

ყოველივე ზემოთქმულის ფონზე ჩამოთვლილ ტელევიზიებს შორის ყველაზე აქტიური და ქმედითი „რუსთავი 2“-ია. ეს გასაგებიცაა. იგი დამოუკიდებელი ტელეკომპანიაა, რომლის ფინანსურ წარმატებას განსაზღვრავს მხოლოდ და მხოლოდ მოზიდული სარეკლამო თანხები. ეს კი პირდაპირ კავშირშია აუდიტორიის რიცხოვნობასთან: რაც მეტი ადამიანი უყურებს შენს ეთერს, მით მეტია სარეკლამო დროის ერთეულის ღირებულებაც და, შესაბამისად, არხის მატერიალური უზრუნველყოფაც.

დასახული მიზნის განხორციელებისათვის ტელეკომპანია „რუსთავი 2“-მა სწორი სტრატეგია აირჩია. მას არ უცდია ველოსიპედის გამოგონება. მან ტელეაუდიტორიის მოზიდვისა და დაპყრობის მსოფლიო პრაქტიკაში უკვე მყარად ფეხმოკიდებული, მრავალწლიან გამოცდილებაზე და საფუძვლიან გამოკვლევებზე დამყარებული მეთოდების ქართულ ნიადაგზე გადმონერგვა არჩია. გათვლა სწორი აღმოჩნდა. სულ მოკლე ხანში „რუსთავი 2“ ყველაზე პოპულარულ ტელეარხად იქცა. საერთო ფონზე გამორჩეულად პროფესიონალური კადრები, გადაღების დინამიკური და გააზრებული მანერა, ფაქტების ეფექტურად მიწოდებაზე მიზანდასახული მუშაობა უდავოდ ახდენს შთაბეჭდილებას მაყურებელზე.

მაგრამ, ვფიქრობ, პოპულარობის მიზეზი მაინც უფრო სხვაგან ძევს: „რუსთავი 2“-მა თავის საყრდენ წერტილად მასების დაპყრობის კარგად ცნობილი ხერხი – სენსაცია და სკანდალი აირჩია. ამაში შედის როგორც სენსაციური ფაქტების მოძიება, ისე მათი ხელოვნურად შექმნა. ყველანი ძალზე ხშირად ვყოფილვართ მოწმე, როგორ იქმნება არაფრისგან „დღის მთავარი თემა“: ორი პარლამენტარი წაკამათდა, რომელიღაც პარტიაში განხეთქილებაა, მავანი და მავანი ერთი ფრაქციიდან მეორეში გადავიდა. დაჩეხილი მონტაჟი, მოწინააღმდეგე მხარეთა დაპირისპირება ღია ეთერში, პირდაპირი ჩართვები, ხაზგასმული კომენტარი და ცრუ „სენსაციაც“ მზადაა. როგორც წესი, ამგვარი სკანდალების შესაქმნელად ყველაზე ხელმისაწვდომი მასალაა პარლამენტი და მისი საქმიანობა: შორს წასვლა არ არის საჭირო, კინკლაობა, მნიშვნელოვან თუ უმნიშვნელო საკითხებზე დაპირისპირება, ულტიმატუმების წაყენება – იქ ჩვეული ამბავია. მთავარია, მათი გამომზეურების სურვილი იყოს, თორემ „წყარო უშრეტია“.

ამასთან, კარგად არის ცნობილი, რომ სენსაციების დამზადება უარყოფითი ფაქტებისგან უფრო მოსახერხებელი და ეფექტურია, ვიდრე





დადებითისაგან. საზოგადოებას ყოველთვის ჰქონდა (და ცივილიზაციას ოდნავაც არ გაუნელებია ეს სწრაფვა) ქვეცნობიერი ინტერესი ფოკუს-გვარი „წრეგადასულის“, „არა ჩვეულებრივის“ მიმართ. მანიაკები, ადამიანური ბუნების სხვადასხვა პათოლოგიური გამოვლინებები, კატასტროფები, უბედური შემთხვევები მკვლელობები მუდამ იყო და დღესაც რჩება მასების შეუნელებელი ინტერესის სფეროდ.

გასაგებია, რომ ადამიანური ბუნების შეცვლა არც ისე ადვილი ყოფილა, როგორც ეს კომუნიზმის იდეოლოგიებს ეგონათ. მაგრამ არც ადამიანურ ინსტინქტებზე თამაში და მათი კომერციული მიზნით გამოყენება არის, რბილად რომ ვთქვათ, ეთიკური საქციელი. მაგრამ მოგებისათვის გამძაფრებულ დევნაში მსოფლიო მასმედია არას დაგიდევთ საქციელის ეთიკურობას და ღირსეულობას. მათ კვალდაკვალ აედევნა ახალფეხადგმული ქართული მედიაც. რასაკვირველია, მასშტაბებში და სიმძაფრის ხარისხში ჯერ კიდევ იგრძნობა ჩამორჩენა, მაგრამ მიბადვის სურვილი აშკარაა.

ერთი მხრივ, ძნელია გაამტყუნო „რუსთავი 2“, ისევე როგორც დასავლეთის კომერციული ტელეარხები: ეს არსებობისთვის ბრძოლაა. მაგრამ თუ შევხედავთ სხვა კუთხით – საზოგადოებრივი სარგებლობის თვალსაზრისით, მაშინ იბადება უამრავი კითხვა. გასაგებია, რომ „რუსთავი 2“-ს არ აინტერესებს ყოველდღიური ყოფა. ეს ნაკლებად მომგებიანია მასების მიზიდვის თვალსაზრისით. ისიც გასაგებია, რომ იგი ხელმძღვანელობს მსოფლიო პრესის სტანდარტებით და ამერიკული მასმედიის სტილში ცდილობს მუშაობას, მაგრამ მეორე საკითხია, რამდენად შეეფერება ეს ჩვენი მოსახლეობის განწყობას, რომელიც ისედაც გადაღლილი და დათრგუნულია მუდმივი „სენსაციებით“ საკუთარ ცხოვრებაში?! სჭირდება თუ არა მას ემოციების კიდევ უფრო დაჭირხვნა ისედაც მტკივნეულ საკითხებზე?

საქმე იმაში არ არის, რომ ჩვენთან სენსაცია თუ სენსაციის სახით მოწოდებული მასალა არ აინტერესებთ – ადამიანის ბუნება ყველგან ერთნაირია; მაგრამ რამდენად სასარგებლოა იგი მისი სულიერი მდგომარეობისათვის? თუ იკვლევს ან ფიქრობს მაინც ვინმე იმაზე, ეს გაუთავებელი შეხლა-შემოხლა, უღირსი ქცევის თუ საუბრის დემონსტრირება, გამუდმებული მცირე და დიდი კონფლიქტები შიდა თუ გარე არენაზე, და, რაც მთავარია, ყოველივე ამის დაგემოვნება, ცხოვრების ეპიცენტრად წარმოჩენა, როგორ ზემოქმედებას ახდენს ადამიანის ფსიქიკაზე, მის სულიერ წონასწორობაზე, უფრო შორს რომ გავიხედოთ – რამდენად უწყობს, უფრო სწორედ უშლის ეს ხელს ერის ფსიქიკურ





გაჯანსაღებას? ალბათ, ძალიან საინტერესო იქნებოდა გამოკვლევის ჩატარება მოსახლეობის ორ ჯგუფს შორის: ვინც უყურებს „რუსთავი 2“-ს და ვინც არ უყურებს მას. მათი აგრესიულობის დონის, სოციალური ოპტიმიზმის, სხვადასხვა აქტუალური მოვლენის, მთავრობის პოლიტიკისა და სხვათა მიმართ დამოკიდებულების შედარება, ვფიქრობ, საგულისხმო შედეგს მოგვცემდა.

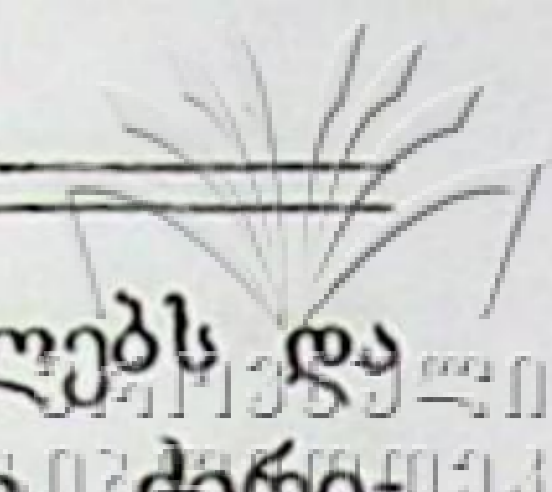
ამგვარი შესაძლებლობების უქონლობის გამო საზღვარგარეთული გამოკვლევების შედეგებს დავჯერდეთ: აგრესიული ქცევების, მისი შეძენისა და მოდიფიკაციის თემაზე ხანგრძლივად მუშაობდა კანადელი ფსიქოლოგი ალბერტ ბანდურა. მის მიერ ბავშვებზე ჩატარებულმა მრავალრიცხოვანმა ცდამ აჩვენა, რომ უფროსის აგრესიული ქცევის თვალყურის დევნება ბავშვებში დამუხრუჭების პროცესების შესუსტებას იწვევდა. უფრო მეტიც, ბავშვები ხშირად ზუსტად იმეორებდნენ ექსპერიმენტატორის სიტყვებს და საქციელს. ამრიგად, მათ მიერ დანახული აგრესიული ქცევა არა მარტო აქვეითებდა შეკავების პროცესს, არამედ ასწავლიდა კიდევ მათ აგრესიის გამოვლენის გზებსაც. იგივე შედეგები მიიღებოდა, როცა ექსპერიმენტის დროს ბავშვები თვალყურს ადევნებდნენ იმავე მოქმედებების ფირზე ალბეჭდილ ვარიანტს.

ამ ექსპერიმენტებმა ბანდურა დაარწმუნა, რომ ადამიანები „სწავლობენ“ აგრესიას, სხვა ადამიანებისგან იღებენ მას, როგორც ქცევის მოდელს. ისევე როგორც სოციალური ჩვევების უმრავლესობა, ქცევის აგრესიული მანერის შეთვისებაც, გარშემომყოფთა მოქმედებაზე თვალყურის დევნებისა და მათი შედეგების შეფასების მეშვეობით ხდება. ამ პროცესს ბანდურამ „შესწავლა თვალყურისდევნებით“ უწოდა.

მაგრამ მეცნიერი არ დაკმაყოფილებულა მხოლოდ ლაბორატორიული კვლევით. 60-ან წლებში მან და მისმა კოლეგებმა შეკრიბეს სერიოზული მონაცემების ბაზა იმის შესახებ, თუ როგორ მოქმედებს სატელევიზიო ძალადობა სოციალურ ქცევაზე. ეს ნაშრომები აჩვენებს, რომ ტელევიზიით ძალადობის ხანგრძლივ დემონსტრირებას შეუძლია გამოიწვიოს: მაყურებლის ქცევის აგრესიულობის ზრდა, აგრესიის შემაკავებელი ფაქტორების შემცირება, აგრესიისადმი მგრძნობელობის შემცირება, მაყურებელში სოციალური რეალობის ისეთი მოდელის ფორმირება, რომელიც სინამდვილის ადეკვატური არ არის.

და არა მხოლოდ ა. ბანდურას ნაშრომები და ექსპერიმენტები, უამრავი სხვადასხვა მეთოდოლოგიით ჩატარებული გამოკვლევები, სტატისტიკური თუ ექსპერიმენტული მონაცემები იგივეს ადასტურებს: ტელევიზიით დამონსტრირებული ძალადობა აქვეითებს მაყურებლების მგრძნობე-





ლობას აგრესიის მიმართ, ასუსტებს შემაკავებელ შინაგან ძალებს და ცვლის სინამდვილის აღქმას. ზემოთ მოყვანილი მაგალითები, ძირითადად, ძალადობასა და აგრესიას ეხება, მაგრამ მისი მონაცემები თავისუფლად შეიძლება გავრცელდეს ზოგადად ტელეზემოქმედებაზე. პრაქტიკულად ნებისმიერი ტელეგადაცემის ზემოქმედება მეტად მძლავრია და სხვადასხვა მიმართულებით შეუძლია შეცვალოს როგორც სინამდვილის აღქმა, ისე სოციალური ქცევის მოდელებიც.

მე შორს ვარ იმ აზრისგან, რომ „რუსთავი 2“-ის ტელეეთერი გამოიჩინა ძალადობის მიმართ განსაკუთრებული მიდრეკილებით. მისი ეთერის ძირითადი დრო, ისევე როგორც თითქმის ყველა ტელეარხის, უმეტესად უცხოური წარმოების ტელეპროდუქციით არის შევსებული, რომელშიც ძალადობის დოზა დაახლოებით ერთნაირია (რამდენად მისაღებია ეს დოზა, ეს უკვე სხვა საუბრის თემაა). რაც შეეხება აგრესიას, აქ არსებობს გარკვეული პრეტენზიები, პრეტენზიები ძირითადად საინფორმაციო და ანალიტიკური პროგრამების მიმართ. ისინი აშკარად აგრესიულია. აგრესიულია მასალის შერჩევით, რიტმით, ინტონაციით, გადაცემის გაძლიერების სტილით.

როგორც უკვე აღვნიშნე, „რუსთავი 2“ ეძებს მაქსიმალურად დაძაბულ, ნეგატიურ, სკანდალურ მასალას და ამასთან, მასალის მიწოდებისას, ცდილობს კიდევ უფრო დაძაბოს სიტუაცია; პერსონაჟებად ყოველთვის ურჩევნია მოიწვიოს ის პიროვნებები, რომლებსაც ეკრანთან, რბილად რომ ვთქვათ, უშუალო დამოკიდებულება ახასიათებთ; კანონად არის ქცეული სტუდიაში ერთმანეთთან უკიდურესად დაპირისპირებული პიროვნებების მოწვევა და მათი ერთმანეთზე „მიქსევა“. გასაგებია, რომ გაცილებით საინტერესოა თვალყური ადევნო ტელეეკრანებზე გაჩაღებულ სიტყვიერ ბატალიებს, რომელიც ხშირად გადადის ოდესღაც საყოველთაოდ მიღებულ საზოგადოებრივი ქცევის ნორმებს, ვიდრე ისმინო აუღელვებელი და დეტალური საუბარი ამა თუ იმ თემაზე. ინტერესი ინტერესად, მაგრამ არავის მოსვლია აზრად, გამოკითხვა მაინც ჩაეტარებინა, როგორია მაყურებლის ფსიქოლოგიური და, უფრო მეტიც, ფიზიკური მდგომარეობა ამგვარი ინტერესის დაკმაყოფილების შემდეგ. ამგვარი გამოკვლევა, ალბათ, არ არსებობს, მაგრამ კერძო საუბრებში ხშირად გამიგონია, რომ „კურიერს“ ბევრი საგულე წვეთებით და ვალიდოლის ტაბლეტებით ასრულებს, ხოლო შემდეგ – უძილო ღამე და შფოთვები და შიშები დღისით.

დაძაბულობა ნევროზულობაში გადაჰყავს „რუსთავი2“-ის წამყვ-





ანების „საფირმო“ სტილს, რომელიც მათ სხვა არხებზეც მიჰყვებათ (ინგა გრიგოლია, ეკა ბერიძე): როგორც წესი, უზარმაზარი პრობლემა ან პრობლემათა რიგი, მრავლად სტუმარი და შეზღუდული დრო და ასევე „საფირმო“ ფრაზები: „გმადლობთ, გასაგებია!“, „თუ შეიძლება, მოკლედ, ჩვენ ძალიან ცოტა დრო გვაქვს!“. ბ-ნ რეზო გაბრიადის საყვედური რომ გავიმეოროთ: „დალოცვილო, როგორ არის გასაგები, როცა ჯერ ჩემთვის არ არის გასაგები, რას ვიტყვი“.

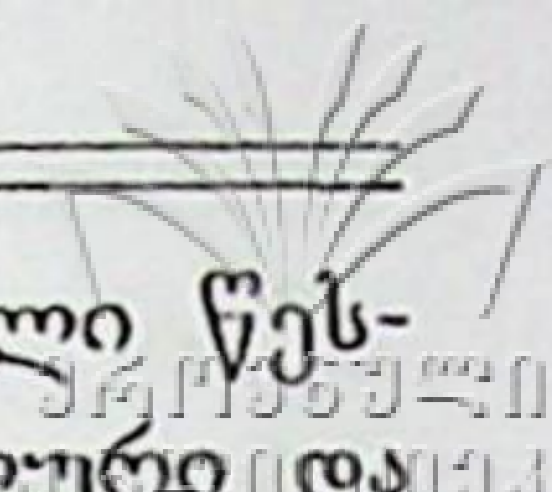
თუ იწვევ მაგან და მაგანს სტუდიაში, თუ ფიქრობ, რომ მისი აზრი საინტერესო იქნება მაყურებლისათვის, მაშინ მიეცით მას აზრის გამოთქმის საშუალება; თუ დრო არ გყოფნის, შეამცირე ან სტუმრების რიცხვი, ან განსახილველ საკითხთა წრე. წინააღმდეგ შემთხვევაში გაუგებარი ხდება, რა არის ეს – ამა თუ იმ პიროვნების მხრიდან მხოლოდ და მხოლოდ იმიჯის დაფიქსირება? სწორედ ამის გამო ხომ არ ამოტივტივდა ჭორი: გადაიხადე და თუნდაც ყოველდღე მოხვდები „რუსთავი 2“-ის სტუდიაში. მაშინ გასაგებია: მეტი სტუმარი – მეტი შემოსავალი.

თუ ეს ტელევიზიის მოზაიკური ბუნების უკიდურესი და გაუაზრებლად გადმოღებული ვარიანტია? – ერთ პრობლემას მეორე ანეიტრალებს, ერთ სახეს მეორე გადაფარავს და საბოლოო ჯამში – მხოლოდ აგზნება, უარყოფითი ემოციები და არავითარი აზრი.

დავასწრებ კონტრარგუმენტს: არსებობს პულტი. არ მოგწონს – გადართე. საქმეც იმაშია, რომ ეს არ არის რიგითი ნეიტრალური გადაცემა, რომლის თემაც შეიძლება გაინტერესებდეს, შეიძლება – არა; არც მხატვრული ფილმი, რომლის ესთეტიკაც შეიძლება გაკმაყოფილებდეს, შეიძლება – არა. საქმე ეხება ყოველდღიურობის აქტუალურ მოვლენებს, რომელიც შეიძლება არც არის, მაგრამ გახადეს ჩვენი ცხოვრების უშუალო ნაწილად. ადამიანის ბუნება კი იმგვარია, რომ ის ყოველთვის ფიქრობს, რომ მას უარესს უმაღლავენ და თუ არის ტელეარხი, რომელიც მას ამ „უარესს“ სთავაზობს – ცდუნება ძალზე დიდია. ხომ გაგიგონიათ: მელას თავისი მახრჩობელა უყვარდაო.

უარყოფითი ფსიქოლოგიური ზეგავლენა, გარემომცველი სამყაროს შიში, შეშფოთება მომავლის გამო – ეს მხოლოდ ერთი მხარეა, რასაც, ნებით თუ უნებლიეთ, ნერგავს ამგვარი საინფორმაციო საშუალებები. მეორე მხრივ, ჩვენი საინფორმაციო საშუალებების შემყურე (და ეს არა მხოლოდ „რუსთავი 2“-ს და არა მხოლოდ ტელევიზიას ეხება) ძალზე ძნელია შეინარჩუნო რწმენა ტრადიციული ღირებულებების მიმართ, აქამდე ღირსეულად მიჩნეული ადამიანური თვისებების მიმართ. ჩვენი მასმედია ხომ ძირითადად ქართული პოლიტიკისა და „პოლიტიკური





ეკონომიკის“ გამოშვებებით არის დაკავებული, აქ გამეფებული წეს-ჩვეულებანი კი მეტისმეტად შორს არის ყოველგვარი მორალური და ეთიკური ნორმებისაგან.

და კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი შედეგი. გავიხსენოთ ა. ბანდურას „შესწავლა თვალყურის დევნებით.“ როგორც იტყვიან, კომენტარი ზედმეტია: ისედაც გასაგებია, ქცევის როგორი მოდელის გაბატონება მოხდება საზოგადოებაში.

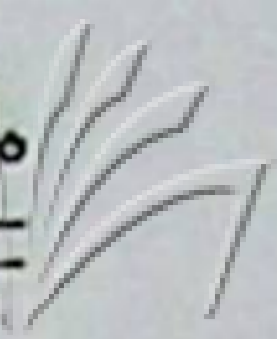
საინტერესოა პარალელების გავლება სხვა არხებთან. მასალა პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური სფეროებიდან ფაქტიურად ანალოგიურია სხვადასხვა არხზე. სწორედ ამიტომ, უფრო საინტერესო და თვალსაჩინო ხდება განსხვავებები ინტერპრეტაციაში თუ მოწოდების მანერაში და განსაკუთრებით საბოლოო შედეგში – მათ მიერ შექმნილ ჰიპერრეალობაში.

„პირველ არხზე“ ამ რეალობის ძირითადი ინტონაცია მაინც ცნობილი რუსული კუპლეტების მისამღერს გვაგონებს: „ყველაფერი კარგადაა, მშვენიერო მარკიზა“, რა თქმა უნდა, მისასაღმებელია სურვილი, არ დაუძძიმონ თანამოქალაქეთ ისედაც მძიმე ყოფა, მაგრამ როცა ნეგატიური მასალის დაფარვა ბოლომდე არ ხერხდება (დასრულდა ინფორმაციაზე მონოპოლიის ეპოქა), ხოლო ტონი კი ხშირად ყალბია, მაყურებელი იძულებული ხდება, თავისი შთაბეჭდილებები სხვა არხზე გადაამოწმოს. საბოლოოდ „პირველი არხის“ სახეს ბოლომდე გაუაზრებელი სტრატეგია და არაპროფესიონალიზმი ქმნის, როცა ვერც რეალობა აისახება ადეკვატურად და ვერც დამაჯერებელი ვირტუალური რეალობის შექმნა ხერხდება.

სხვა არხების ფონზე სასიამოვნოდ გამოირჩევა „მეცხრე არხის“ საინფორმაციო და საინფორმაციო-ანალიტიკური პროგრამები. მასალა იგივეა, მტკივნეული და შემაშფოთებელი, არც მწვავე კრიტიკას უფრთხიან და არც მასვილი კუთხეების მომრგვალებას ცდილობენ, მაგრამ არც ბუზიდან სპილოდ ქცევის პოლიტიკას მისდევენ. ინტონაცია მშვიდია, სიუჟეტები კარგად აწყობილი და რედაქტირებული, ტონი კეთილმოსურნე. აქ ერთმანეთს არც უყვირიან, არც სიტყვას აწყვეტინებენ და შესაბამისად, არც მაყურებელს უქმნიან მუდმივი ნერვიული სტრესის საფუძველს.

რაც შეეხება მასალას, თითქმის ყველა ქართული არხის ახალი ამბების საინფორმაციო ველი ერთსა და იმავე სიბრტყეშია გაშლილი. მთელი სამყარო ერთ სოფლად იქცა, მაგრამ ჩვენი საკუთარი ქვეყანა დავიწროვდა ერთი ქალაქის ზომამდე. დროდადრო არის გასვლები ქვეყ-





ნის სხვადასხვა ცხელ რეგიონში, რომლებიც პერიოდულად აქტუალური ხდება და მერე ისევ ნელდება, მაგრამ ყურადღების ეპიცენტრი დედაქალაქს და, უფრო მეტიც – პარლამენტს და მთავრობას არ შორდება.

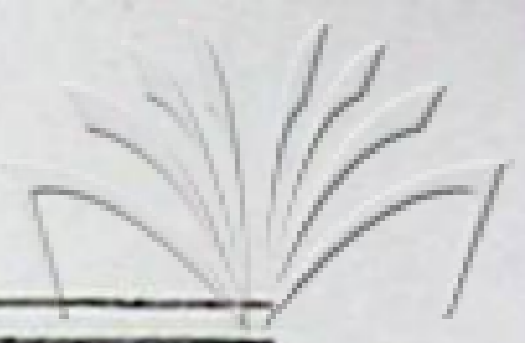
მაყურებელს აქვს ინფორმაციის მიღების უფლება და არა მარტო არაორდინარული ინფორმაციის. გასაგებია, რომ ეს უკანასკნელი უფრო მომგებიანია, სწორედ ის განსაზღვრავს მაყურებელთა ინტერესს და შესაბამისად რიცხვსაც, მაგრამ, ალბათ არ შეიძლება პროგრამა მხოლოდ დარტყმით მასალაზე ააგო. შეიძლება, მაყურებელი თავად ვერ აცნობიერებს, მაგრამ მასაც სჭირდება ამოსუნთქვა და, ჩვეულებრივ, არაკონფლიქტურ ინფორმაციაზე სულის მოთქმა.

თამამდ შეიძლება ითქვას, რომ დღეს საქართველოს მოსახლეობამ პრაქტიკულად არ იცის, რა ცხოვრებით ცხოვრობს ქვეყანა, რა ხდება რეგიონებში, ავი თუ კარგი. საინფორმაციო ველში მოხვედრილი მასალაც იმდენად ცალმხრივად და ზედაპირულად შუქდება, რომ რეალობის სრულიად სხვა სურათს ქმნის.

იგივე შეიძლება ითქვას სატელევიზიო პერსონაჟების შესახებ: ერთი და იგივე სახეები მოგზაურობენ არხიდან არხზე, განსაკუთრებით ეფექტურ გმირებზე მწვავე კონკურენციაც კი არსებობს. პოლიტიკაში ეს ასე თუ ისე გასაგებია: პოლიტიკურ სერიალში, ისევე როგორც საპნის ოპერაში, სასურველი არ არის პერსონაჟების ხშირი ცვალებადობა. ახალი სახეები – მათი გაცნობა, აქტუალიზება, იმიჯის შექმნა დიდი ენერჯისა და დროის ხარჯვას მოითხოვს. გაცილებით იოლია უკვე მზა მასალის გამოყენება და მათი ბოლომდე ექსპლუატაცია. მით უმეტეს, რომ აზრები, ფრაზები, მათ მიერ მოწოდებული ინფორმაცია დიდად არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან და არც ახალი სახეებისგან უნდა ველოდეთ სხვას. მაგრამ ამ შემთხვევაში ძალზე იჩაგრება კულტურის სხვა სფეროები (კულტურაში ვგულისხმობ საზოგადოებრივი ცხოვრების ორგანიზაციის ნებისმიერ სფეროს): მეცნიერება, განათლება, ხელოვნება, სპორტიც კი, რომ აღარაფერი ვთქვათ „რიგით“ ადამიანზე. იგნორირებულია ტელევიზიის, ჩემი აზრით, ერთ-ერთი მთავარი ფუნქცია – გააფართოოს ტელეაუდიტორიის თვალსაწიერი. ის, პირიქით ავიწროებს მას, კეტავს თავისსავე შექნილ ჩარჩოებში.

ძნელი სათქმელია, ეს შეგნებული პოლიტიკაა თუ ელემენტარული სიზარმაცე, მაგრამ ახალი სახეების დამკვიდრებაზე არავინ იწუხებს თავს. არ არის აუცილებელი, ისინი მთელი ცხოვრება დავიმახსოვროთ და ჩვენი ცხოვრების ნაწილად გავიხადოთ, როგორადაც





იქცნენ მავანნი და მავანნი. მთავარია, რომ დაკმაყოფილდეს სიახლის წადილი, შეიქმნას თუნდაც ილუზია ჩვენ ირგვლივ არსებული ცხოვრების სრულად მოცვის, ეკრანიდან წამოვიდეს სიახლისა და განსაკუთრებით დადებითი სიახლის მუხტი. ამას თითქოს ცდილობს „პირველი არხი“, მაგრამ იმდენად უნდილად, იმდენად ტრაფარეტულად, თითქოს მხოლოდ გეგმის შესასრულებლად, რომ ამგვარი გადაცემების მარგი ქმედების კოეფიციენტი თითქმის ნულის ტოლია. მით უმეტეს, რომ მათი ეთერში განთავსების დროც წინასწარ არამომგებიანია და პირდაპირ მიუთითებს მათ მნიშვნელობაზე და ღირებულებაზე თავად მწარმოებლისთვისაც კი.

გაცილებით წარმატებით მუშაობს ამ თვალსაზრისით „მეცხრე არხი“. აშკარად ჩანს, რომ იგი მიზანდასახულად იღწვის ამ მიმართულებით. ამის შესანიშნავი მაგალითია თუნდაც გია მაჩაბლის გადაცემები: აბსოლუტურად „არაეფექტური“, არამომგებიანი, სკანდალურობის თვალსაზრისით, მასალა, მაგრამ სწორედ აქ ვგრძნობთ ყველაზე ხელშესახებად, რამდენად საინტერესო შეიძლება იყოს ერთი შეხედვით არაპოპულარული სფერო, როცა საინტერესოა პიროვნება – როგორც რესპონდენტი, ისე კორესპონდენტი, და რამდენს გვაკლებს ყოველდღიურად ჩვენი ტელევიზია. ძალზე ხშირად სწორედ ამ არხზე (და არა მარტო გია მაჩაბლის გადაცემაში) გამოიბრწყინებს ხოლმე კაშკაშა პიროვნება, მისი არაორდინარული საქმეები და უნებურად იბადება კითხვა: რატომ არ არის იგი ცნობილი ჩვენი საზოგადოებისათვის? რატომ მის ირგვლივ არ იქმნება „სკანდალი“ კარგი გაგებით? დადებითი იდეალი – ნუთუ ასე წამგებიანია ის? განა უარესად იმუშავებს, თუკი მასზედ იმდენივე დრო, ენერგია, შემოქმედებითი ნიჭი დაიხარჯება, რამდენიც ყოველდღიურად იხარჯება ჩვენი ცხოვრების ნეგატიური მხარეების წარმოჩენაზე?

როგორც წერს მოლი მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებზე: „ისინი ფაქტიურად აკონტროლებენ მთელ ჩვენს კულტურას, ატარებენ რა მას თავის ფილტრში, კულტურული მოვლენების საერთო მასიდან გამოყოფენ ცალკეულ ელემენტებს და მათ განსაკუთრებულ წონას ანიჭებენ, აზვიადებენ ერთი იდეის ღირებულებას, აუფასურებენ მეორეს, ამრიგად ახდენენ მთელი კულტურული ველის პოლარიზებას. ის, რაც ვერ მოხვდა მასობრივი კომუნიკაციების არხებში, ჩვენს დროში თითქმის ვერ ახდენს გავლენას საზოგადოების განვითარებაზე“. (იგულისხმება ისევ კულტურა ფართო გაგებით). და მაშასადამე, ვილაცას ჩვენში არ სურს დადებითი მოვლენები თუ



დადებითი გმირები ახდენდნენ გავლენას ჩვენს საზოგადოებაზე, სურს, ასპარეზი სრულად დაეთმოს ყოველივე ნეგატიურს. და ვინ არის ეს მითიური ვილაც?

ზემოთ საუბარი იყო რეალობის ინტერპრეტაციაზე და რომ ინტერპრეტაცია, გვინდა – არ გვინდა, იწყება უკვე მასალის შერჩევის დონეზე. სელექცია არა მარტო გარდაუვალი პროცესია, არამედ – უმძლავრესი იარაღიც, თუკი მას შეგნებულად და წინასწარ გათვლილი მიმართულებით იყენებ და სწორედ მისგან იწყება რეალობის გაქრობა და ვირტუალური რეალობის, გნებავთ, ილუზორული სამყაროს შექმნა.

ავიღოთ უმარტივესი მაგალითი: როცა, ვთქვათ, ენერგეტიკის მინისტრი პირდაპირ ეთერში აცხადებს, რომ ამ წუთისათვის მთელი ქალაქია ჩართული და შენ კი ამ დროს სიბნელეში ზიხარ, სად არის აქ რეალობა? ვისაც შუქი აქვს, მას სჯერა მინისტრის და უფრო ზოგადად მასმედიის, რადგან ამოწმებს მას რეალური ფაქტით. ვისაც ელექტროენერგია არ აქვს, მას საშუალებაც არ აქვს მიაწვდინოს ხმა დანარჩენებს და გადაარწმუნოს ისინი. ამრიგად, მე არ ვიცი, შეგნებულად ტყუის თუ არა მინისტრი, მაგრამ ასეთი სურვილის შემთხვევაში, ძალზე ადვილია შექმნა ირგვლივ არსებული სამყაროს აბსოლუტურად დამახინჯებული ხატი. დასავლეთის მასმედიაში მანიპულაციის ხერხები და მეთოდები უმაღლეს დონეზეა დამუშავებული როგორც თეორიულად, ისე პრაქტიკულად. ისმება კითხვა, ჩვენი მასმედია იყენებს თუ არა მათ შეგნებულად.

ნებისმიერი მასმედია განზრახ თუ უნებლიედ მაინც მანიპულირებაა, მაგრამ არის თუ არა ეს მიზანმიმართული ქმედება ჩვენში? მრჩება შთაბეჭდილება, რომ აქ ყველაფერი გაუცნობიერებელია ან ეყრდნობა ნაცად კომუნისტურ მეთოდებს (ჯაჭვი: ხელისუფლება – ზაზა შენგელია – პირველი არხი), ან დასავლური სტანდარტების მექანიკური გადმოდებით უნებურად ინერგება მათი არსიც იმის გაუთვალისწინებლად, რამდენად ერგება ეს აქაურ სიტუაციას.

როცა ეცნობი ტელევიზიის ხერხებსა და მეთოდებს, რითაც ისინი აწარმოებენ საზოგადოებით მანიპულირებას, აღარ იცი, რა უსურვო ქართულ ტელევიზიას და რისთვის იბრძოლო: პროფესიონალიზმისთვის? თუ ის ასე გამოიყენება, გვინდა კი ასეთი პროფესიონალიზმი? მაშინ დილეტანტობა გვირჩევნია. მეორე მხრივ, ცუდად ასრულებს თუ კარგად თავის ფუნქციას, ტელევიზია მაინც მანიპულატორია და მაშინ იქნებ სჯობია ლამაზად მაინც მოგვატყუონ?





ერთმნიშვნელოვანი პასუხი, ალბათ, შეუძლებელია, რადგან ინტერესებული ორი მხარეა: ინფორმაციის უზურპატორები და ინფორმაციის რეციპიენტები. თითოეულის მიზნები, ინტერესი, სარგებელი აბსოლუტურად უპირისპირდება მეორისას და მხოლოდ გამუდმებულ მოძრაობაში, ბრძოლაში, გამარჯვებებისა თუ კომპრომისების გზაზე საზოგადოება იღებს იმ ტელევიზიას, როგორსაც ის იმსახურებს კონკრეტულ ისტორიულ ეტაპზე.

1. პლატონი. „რესპუბლიკა“. თავი VII.

2. სტატია დაწერილია 2002 წელს და კონკრეტული ისტორიული მონაკვეთის სურათს გვიხატავს. მას შემდეგ დრომ თავისი კორექტივები შეიტანა ქართულ ტელერეალობაში, მაგრამ ეს უკვე სხვა საუბრის თემაა.





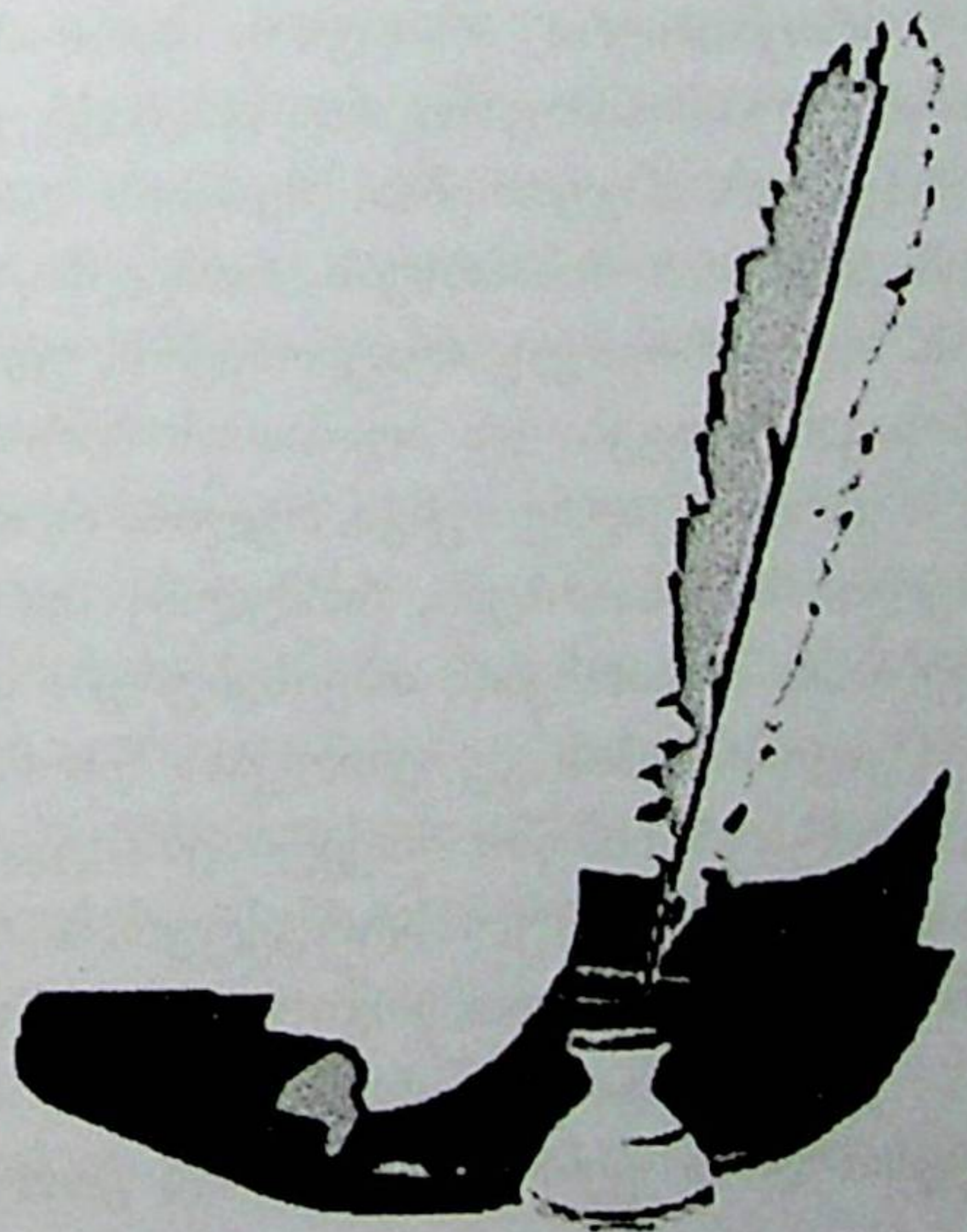
---

---

**სელოვნების  
ფილოსოფია**

---

---





## სიგბოლოს მნიშვნელობა კარლ გუსტავ იუნგის მსოფლმხედველობაში

კარლ გუსტავ იუნგი ფსიქოანალიტიკური სკოლის წარმომადგენელი იყო და მისი დამოუკიდებელი ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ძირითადი იდეები სწორედ ფროიდის იდეებიდან ამოიზარდა. კ. გ. იუნგის თვალსაზრისით, საწყისი არაცნობიერია და ცნობიერება არაცნობიერი მდგომარეობიდან ვითარდება. უმნიშვნელოვანესი ინსტიქტური ფუნქციები არაცნობიერად ხორციელდება, ცნობიერება კი შემდგომ წარმოიშვება არაცნობიერიდან.

ცნობიერებისათვის დამახასიათებელია ის, რომ „მე“-ს გარეშე არაფერია ცნობიერი. ამიტომ „ცნობიერება შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც ფსიქიკურ ფაქტთა კავშირი „მე“-სთან, ხოლო თავად „მე“ „არის კომპლექსური მოცემულობა, რომელიც სხეულის „მუნყოფიერების“ ზოგადი აღქმისაგან შედგება, აგრეთვე მის შემადგენლობაში შედის მეხსიერების შინაარსები“! კარლ გუსტავ იუნგი მიიჩნევს, რომ ამ კომპლექსს მიზიდულების ძალა აქვს. ის არაცნობიერიდან მიიზიდავს შინაარსებს, ასევე გარე სამყაროდან – შთაბეჭდილებებს და აქედან ყოველივე, რაც „მე“-ს თან არის დაკავშირებული ცნობიერი ხდება, ხოლო რაც ასეთ კავშირს არ დაამყარებს – არ გაცნობიერდება.

არაცნობიერი პროცესის პირდაპირი დაკვირვება შეუძლებელია, პიროვნული მონაპოვარი ანდა ინსტიქტური მოვლენები, რომელიც მთლიანი პიროვნების საკუთრებაა, შეიცავს დავიწყებულ და განდევნილ, ასევე შემოქმედებით შინაარსებს, რომელსაც კ. გ. იუნგი ქვეცნობიერ ფსიქიკას, ანუ პიროვნულ არაცნობიერს, უწოდებს. ის პიროვნული ელემენტებისაგან შედგება და ადამიანის პიროვნებას ქმნის.

კარლ გუსტავ იუნგი თვლის, რომ არსებობს გაურკვეველი წარმომავლობის შინაარსები, რომელიც პიროვნულ მონაპოვრად ვერ ჩაითვლება. ამ შინაარსების თავისებურება მითოლოგიური ხასიათია და მთელი კაცობრიობის კუთვნილებას წარმოადგენს. კ. გ. იუნგი ამ ძირითად კოლექტიურ ნიშნებს არქეტიპებს უწოდებს. არქაული ხასიათის მკაცრად შემოსაზღვრულ სტრუქტურას, რომელიც როგორც ფორმით, ისე მნიშვნელობით მითოლოგიური მოტივების შემცველია.

კ. გ. იუნგი განმარტავს, რომ პიროვნული არაცნობიერი ემყარება უფრო ღრმა ფენას, რომელსაც კოლექტიურ არაცნობიერს უწოდებს.



იგი იყენებს ტერმინს „კოლექტიური“, რადგან ის ეხება არაცნობიერს, რომელსაც აქვს არა ინდივიდუალური, არამედ საყოველთაო ბუნება, რაც იუნგისთვის ნიშნავს, რომ იგი, პიროვნული სულის საპირისპიროდ, შეიცავს ქცევის ისეთ შინაარსებსა და სახეებს, რომლებიც ყველგან და ყველა ინდივიდისთვის ერთი და იგივეა. ამგვარად, „კოლექტიური არაცნობიერი“, რომელიც თავისი ბუნებით ზეპიროვნულია, ყველგან და ყველა ადამიანისთვის იდენტურია და ამით თითოეულის სულიერი ცხოვრების საყოველთაო საფუძველს ქმნის. პირად არაცნობიერში ე. წ. ემოციურად შეფერილი კომპლექსებია, რომლებიც აყალიბებს პიროვნულ ინტიმურ სულიერ ცხოვრებას, ხოლო კოლექტიური არაცნობიერის შინაარსებს წარმოადგენს არქეტიპები.

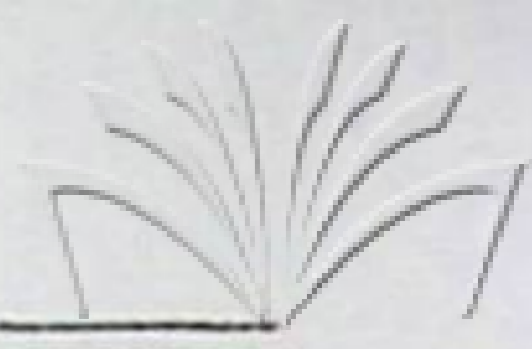
არქეტიპების კარგად ცნობილი გამოხატულებაა მითები და ზღაპრები. კარლ გუსტავ იუნგის თვალსაზრისით, აქ საქმე გვაქვს სპეციფიკურ ფორმებთან, რომლებიც ხანგრძლივი დროის მანძილზე გადაიცემა. „არქეტიპის“ ცნება გაშუალებულია, რომელშიც იგი აღნიშნავს ფსიქიკური შინაარსის მხოლოდ იმ ნაწილს, რომელსაც ჯერ კიდევ არ გაუვლია რაიმენაირი ცნობიერი დამუშავება და მხოლოდ უშუალო ფსიქიკურ მოცემულობას წარმოადგენს. არქეტიპი, როგორც ასეთი, არსებითად განსხვავდება ისტორიულად ჩამოყალიბებული ან გადამუშავებული ფორმებისაგან. საიდუმლო მოძღვრებაში არქეტიპები ისეთ საფეხურზე გვევლინება, რომელიც მიგვანიშნებს მათი შეგნებული გადამუშავების გავლენას მსჯელობასა და შეფასებაში.

არქეტიპის უშუალო გამოვლინებები, რომლებსაც ვხვდებით სიზმრებსა და ხელოვნებაში, პირიქით, გაცილებით უფრო ინდივიდუალური, გაუგებარი და მიაშიტურია, ვიდრე მითები. არსებითად არქეტიპი წარმოადგენს იმ არაცნობიერ შინაარსს, რომელიც იცვლება ინდივიდუალური ცნობიერების ზემოქმედებით, რომლის ზედაპირზეც იგი წარმოიქმნება, თანდათან გაცნობიერდება და აღიქმება.

ის, რაც იგულისხმება „არქეტიპით“, ირკვევა მითთან, საიდუმლო მოძღვრებასთან, ზღაპართან. კარლ გუსტავ იუნგი აღნიშნავს, რომ მითის გამოკვლევისას ვჯერდებოდით მზის, მთვარის მეტერეოლოგიურ და სხვა დამხმარე წარმოდგენებს, და ყურადღება არ ექცეოდა იმას, რომ მითები, უწინარეს ყოვლისა, ფსიქიკური მოვლენაა, რომელიც სულის სიღრმისეულ არსს გამოხატავს. ველურს არ აქვს მიდრეკილება, ყველაზე ცხად მოვლენებს ობიექტური ახსნა მოუძებნოს, პირიქით მას სურს მთელი გამოცდილება მოარგოს სულიერ შემთხვევებს.

კ. გ. იუნგი თვლის, რომ მიუხედავად იმისა, რომ დიდი ხნის წინ





არაცნობიერი არ იყო აღმოჩენილი, მისი საგანძური მარადიული სახეებით გვევლინებოდა, რადგან სულიერებისათვის არსებობს რელიგიური ფორმულები ბევრად უფრო წარმტაცი და ყოვლისმომცველი, ვიდრე უშუალო ცდაა.

ქრისტიანული რელიგია და მით უფრო აღმოსავლეთის საგანძური აღსავსეა საოცრებებით, თანაც ეს სახეები-ქრისტიანული, ბუდისტური თუ კიდევ რაღაც სხვაგვარი – მშვენიერი, იდუმალი და წინასწარმეტყველურია. მარადიული სახეებისაკენ ლტოლვა ნორმალურია. ისინი შექმნილია ზეშთაგონებით და ადამიანს უხსნის ღვთაებრივის შეცნობის გზას. ადამიანის გონის ათასწლოვანი ძალისხმევის შედეგად ეს სახეები ჩამოყალიბდა სამყაროს მომწესრიგებელი აზრების ყოვლისმომცველ სისტემად და წარმოგვიდგება ისეთი მძლავრი, თაყვანსაცემი ინსტიტუტის სახით, როგორცაა ეკლესია. ამის მაგალითად მას მოჰყავს მისტიკოსისა და განდევილის ფლუიელი ნიკოლოზის მაგალითი, რომლის უმნიშვნელოვანესი განცდა იყო ე. წ. სამების ხილვა, რომელიც მისი თხოვნით გამოსახეს სენაკის კედელზე. ეს არის ნაწილად დაყოფილი მანდალა, რომლის ცენტრშია გვირგვინოსნის ხელთუქმნელი სახე. კ. გ. იუნგი აღნიშნავს, რომ „დამცავი წრე“, მანდალა, ქაოსური სულიერი მდგომარეობის საწინააღმდეგო საშუალებაა და ამიტომ ბუნებრივია, რომ ძმა ნიკოლოზი მოხიბლული იყო წრის სიმბოლოთი.

კარლ გუსტავ იუნგის განმარტებით, მანდალა აღნიშნავს წრეს, უპირველესად მაგიურ წრეს. აღმოსავლეთში მას ვხვდებით, როგორც ტაძრის საძირკვლის – გეგმის, ასევე ტაძრის ფრესკების სახით. მის ნახატებს იყენებენ რელიგიური დღესასწაულების მსვლელობაში. მანდალას ცენტრში იმყოფება ღმერთი ან ღვთაებრივი ძალის სიმბოლო აღმასის ელვა. ამ ცენტრალური წრის გარშემო ოთხკარიბჭიანი გალერეაა. მას მოსდევს ბაღი და მის ირგვლივ კიდევ ერთი წრეა, უკიდურესი საზღვარი. მანდალას სიმბოლოს წმინდა ადგილის მნიშვნელობა აქვს. ის საშუალებაა პიროვნების ცენტრის გამაგრებისა, რათა გარეთა მხარემ არ გადაწონოს და უცხო ზეგავლენას აარიდოს.

მაგრამ რა არის თავად სიმბოლო? კ. გ. იუნგის განმარტებით ის, რასაც სიმბოლოს ვუწოდებთ, ტერმინია ან გამოხატვა, რომელიც ცნობილი შეიძლება იყოს ყოველდღიურობაში, მაგრამ აქვს სპეციფიკური დამატებითი მნიშვნელობა თავის ჩვეულებრივ აზრთან ერთად და გულისხმობს რაღაც არანათელს, უცნობს ან დაფარულს. ბევრი კრეტული ძეგლი აღნიშნულია სეკირის ნიშნით. ეს საგანია, რომელსაც გამოვიცნობთ, მაგრამ მისი სიმბოლური აზრი ჩვენთვის უცნობია. კ. გ. იუნგი





აღნიშნავს, რომ მოგზაურმა, რომელმაც ინგლისურ ტაძრებში ნახა არწივის, ლომებისა და ხარების გამოსახულება, შეიძლება დაასკვნას, რომ ინგლისელები თაყვანს სცემენ ცხოველებს მაშინ, როცა ის ევანგელისტების სიმბოლოებია და აქვს წარსულის ანალოგია ეგვიპტურ მზის ღმერთ გორთან და მის ოთხ ვაჟიშვილთან.

ამგვარად, სიტყვა ან გამოსახულება სიმბოლოურია, თუ ის გულისხმობს უფრო მეტს, ვიდრე მისი სახიერი გამოსახულება, მას აქვს არაცნობიერი ასპექტი, რომელიც ყოველთვის ზუსტად არ არის განსაზღვრული და მისი ახსნა შეუძლებელია. სიმბოლოს განხილვას მივყავართ იმ სფეროში, რომელიც საღი აზრის მიღმა დევს. რადგან არსებობს საგანთა ურიცხვი სიმრავლე ადამიანური გაგების საზღვრის მიღმა, ვსარგებლობთ სიმბოლოური ტერმინოლოგიით, რათა წარმოვიდგინოთ ცნება, რომლის არც განსაზღვრა და არც მთლიანი გაგება არ შეგვიძლია. კ. გ. იუნგის თვალსაზრისით, ყველა რელიგია სარგებლობს სიმბოლოური ენით ან სახეებით. მაგრამ სიმბოლოების ასეთი ცნობიერი გამოყენება ფსიქოლოგიის მხოლოდ ერთი ასპექტია. ადამიანი სიმბოლოების ქმნილებას (Produzieren) სპონტანურად და არაცნობიერად ახდენს სიზმრების ფორმით.

არსებობს მოვლენები, რომლებიც ცნობიერებაში არ აღინიშნება. ისინი ცნობიერების ზღურბლს მიღმა რჩება ცნობიერების მონაწილეობის გარეშე. ჩვენ მათ შევიცნობთ ინტუიციურად და თუმცა უარყოფთ მათ ემოციურ და სასიცოცხლო მნიშვნელობას, ვგრძნობთ, რომ მათ არაცნობიერიდან გააღწიეს წინარე ცნობიერში. ნებისმიერი მოვლენის არაცნობიერი გამოვლენა სიზმრებში გვეძლევა, სადაც აღმოცენდება არა მხოლოდ რაციონალური აზრის, არამედ სიმბოლოური გამოხატვის სახითაც. ის, რასაც ჩვენ ვეძახით „ფსიქიკურს“, „სულს“, ჩვენი ცნობიერებისა და მისი შინაარსის იდენტური არ არის. ვინც არაცნობიერის არსებობას უარყოფს, ფაქტობრივად თვლის, რომ ფსიქიკის ახლანდელი ცოდნა სრულია, მაგრამ ცნობიერების ერთიანობა ჯერ კიდევ საეჭვო საქმეა, იგი შეიძლება ძალიან ადვილად დაინგრეს. ემოციების კონტროლის უნარი კი, ერთი მხრივ ძალიან სასურველია, მეორე მხრივ კი, საეჭვოა, რადგან ადამიანურ ურთიერთობას მრავალფეროვნებას, სითბოსა და ემოციურ შეფერილობას უკარგავს. იუნგი თვლის, რომ სწორედ ამ ფონზე უნდა განვიხილოთ სიზმრის მსუბუქი, ცვალებადი, არეული და არასანდო ფანტაზიის მნიშვნელობა.

სიზმრის განხილვის იდეა კარლ გუსტავ იუნგს სწორედ ზიგმუნდ ფროიდის კონცეფციის საფუძველზე ჩაესახა.



ზიგმუნდ ფროიდი სიზმრებს, როგორც „თავისუფალი ასოციაციების“ პროცესის ამოსავალ წერტილს განსაკუთრებულ ყურადღებას ანიჭებდა. იუნგი აღნიშნავს, რომ მდიდარი ფანტაზიის გამოყენება, რომელიც არაცნობიერად მოქმედებს (Produzieren), ძილის დროს არაადეკვატურია და ხანდახან შეცდომასაც იწვევს. სწორედ ზიგმუნდ ფროიდის „თავისუფალი ასოციაციის“ იდეამ გამოიწვია კარლ გუსტავ იუნგის დაეჭვება. ეს უკანასკნელი ცდილობდა რაც შეიძლება ახლოს ყოფილიყო თავად სიზმართან და გამოერიცხა ნაკლებმნიშვნელოვანი იდეები და ასოციაციები, რომლებსაც ისინი იწვევდა. კარლ გუსტავ იუნგი მიიჩნევს, რომ სიზმრის ინტერპრეტაცია უნდა მოხდეს მხოლოდ იმ მასალით, რომელიც მის ნათელ და ხილულ ნაწილს შეადგენს. სიზმარს აქვს თავისი საკუთარი საზღვრები, სპეციფიკური ფორმა. მისი მეთოდი, როგორც თავად აღნიშნავს, ჰგავს ბრუნვას, რომლის ცენტრს წარმოადგენს სიზმრის სურათი.<sup>2</sup> კ. გ. იუნგი წერდა: „ჩემი პრობლემაა ბრძოლა ისტორიული წარსულის დიდ ურჩხულთან, საუკუნეთა ვეება გველთან, ადამიანთა სულის (გონის) ტვირთთან... ზიგმუნდ ფროიდის არაცნობიერი უმთავრესად ჭურჭელს წარმოადგენს განდევნილ ნივთთათვის. ჩემთვის კი ის უზარმაზარი ისტორიული საცავია“.<sup>3</sup>

კარლ გუსტავ იუნგი თვლის, რომ სიზმარი ემსახურება კომპენსაციის მიზანს. ე. ი. სიზმარი ნორმალური ფსიქიკური მოვლენაა, რომელიც გადმოგვცემს არაცნობიერ რეაქციებს ან ცნობიერების სპონტანურ იმპულსებს. მაგრამ, აკვიატებული სიზმრების ანალიზის საფუძველზე იგი ასკვნის, რომ პირადი არაცნობიერი, ჩვეულებრივ, საკმარისი არ არის სიზმრის ახსნისათვის. ამიტომ კ. გ. იუნგი, სწორედ არაცნობიერის არქეტიპების დაწვრილებით განხილვას გვთავაზობს.

ადამიანის სხეული წარმოადგენს ორგანოთა მთელ მუხეუმს, სადაც თითოეულს „მხრებს მიღმა“ აქვს ევოლუციის ხანგძლივი ისტორია – რაღაც მსგავსი უნდა იყოს გონების წყაროსთანაც – მას არ შეუძლია არსებობა საკუთარი ისტორიის გარეშე ისევე, როგორც სხეულს, რომელშიც გონებაა მოთავსებული. კ. გ. იუნგი „ისტორიის“ ქვეშ არ გულისხმობს, რომ გონება თავის თავს ქმნის წარსულთან ცნობიერი მიმართებით, ენობრივი და სხვა კულტურული ტენდეციით. მას მხედველობაში აქვს არქაული ადამიანის ბიოლოგიური, წინაისტორიული და არაცნობიერი განვითარება, რომლის ფსიქიკა ახლოსაა ცხოველურთან.

უხსოვარი დროიდან ფსიქიკური საწყისი ქმნის როგორც გონების,



ასევე სხეულის წყობას. გონების მკვლევარი დაინახავს თანამედროვე სიზმრის სახეთა ანალოგიას პრიმიტიული ცნობიერების პროდუქტებთან, მის „კოლექტიურ სახეებთან“ და მითოლოგიურ მოტივებთან. ადამიანები, რომლებიც სიზმრებიდან იღებენ ასეთ გამოცდილებას, იციან, რომ განძი წყლის სიღმეში დევს და ცდილობენ ზედაპირზე ამოიტანონ. ისინი არ უნდა დაშორდნენ ცნობიერებას, რათა შეინარჩუნონ საყრდენი წერტილი დედამიწაზე. იუნგი თვლის, რომ, ვინც წყალის სარკეში იხედება, თავის სახეს ხედავს, მაგრამ ზედაპირზე ამოდიან ცოცხალი არსებები – ქალთევზები. ისინი იმ ჯადოქრული ქალური არსებების, ჯერ კიდევ ინსტიქტურ პირველ საფეხურს წარმოადგენენ, რომელსაც ჩვენ ანიმას ვუწოდებთ.

ანიმა ფილოსოფიური ცნება არ არის, იგი ბუნების არქეტიპია. ანიმა არის „ფაქტორი“ - იგი ყოველთვის არის განწყობილების, იმპულსების, ე. ი. ყოველივე იმის აპრიორი, რაც ფსიქიკურად სპონტანურია. იგი არის ქვეცნობიერის სიცოცხლე. რომელსაც არ შეუძლია მისი ინტეგრირება, პირიქით, იგი ყოველთვის თავად გამომდინარეობს სიცოცხლიდან. არქეტიპი იმ ტენდენციად გვევლინება, როცა მოტივის ისეთი სახესხვაობა იქმნება, რომლებიც დეტალებით შეიძლება მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდეს, მაგრამ ამავე დროს არ არღვევდეს თავის ფუძისეულ სქემას.

კ. გ. იუნგი განასხვავებს არქეტიპს ინსტინქტისაგან. ინსტინქტი წარმოადგენს ფიზიოლოგიურ განზრახვას და გრძნობის ორგანოებით მიიღწევა. იმავდროულად ინსტინქტი თავის თავს ამჟღავნებს ფანტაზიებში და ხშირად აღმოაჩენს მხოლოდ სიმბოლური სახეების საშუალებით. ამ გამოვლინებას იუნგი არქეტიპებს უწოდებს. არქეტიპები განსაზღვრული წარმოშობის არ არიან. ისინი კვლავ აწარმოებენ თავის თავს ნებისმიერ დროს და სამყაროს ნებისმიერ წერტილში.

არაცნობიერი იმართება უმთავრესად ინსტინქტური ტენდენციებით, მიდრეკილებით და გამოიხატება შესაბამისი აზრის ფორმებში, ე. ი. არქეტიპებში. აზროვნების პროცესის მაგივრად, რომლითაც ცნობიერი გონება სარგებლობს, არქეტიპული გონება იწყებს მუშაობას და პროგნოსტულ ამოცანას ასრულებს. ამგვარად, არქეტიპებს აქვთ საკუთარი, სპეციფიკური ენერგია. შესაძლებელია ჩავწვდეთ არქეტიპების სპეციფიკურ ენერგიას, როცა ჩვენ განვიცდით იმ განსაკუთრებულ სასწაულს, რომელიც მათ თან ახლავთ. გვეჩვენება, რომ მათ მოაქვთ განსაკუთრებული თვისებები, რომლებსაც აქვთ თავისი ინდივიდუალური ისტორია. ასეთივე არქეტიპული ხასიათი აქვს საზოგადოებრივ კომპლექსებსაც.





მაგრამ მაშინ, როცა პიროვნული კომპლექსები ახასიათებს მხოლოდ ერთი კონკრეტული ადამიანის თავისებურებებს, არქეტიპები ქმნიან მითებს, რელიგიასა და ფილოსოფიას, რომელიც ზემოქმედებას ახდენს ხალხებსა და ისტორიულ ეპოქებზე.

დიდი ხნის განმავლობაში არსებობდა რწმენა იმისა, რომ სიზმრის მთავარი ფუნქცია მომავლის წინასწარმეტყველებაში მდგომარეობს. კ. გ. იუნგი ასაბუთებს სიზმრის წინასწარმეტყველურ კომპონენტს. იგი თვლის, რომ ასეთი სიზმრები პირდაპირ ზეციდან მოდის და მიიჩნევს, რომ ამ გზავნილობის მიზანი რომ იყოს ცნობილი, მიზეზიც გაირკვეოდა. მაგრამ ეს ადამიანის ცნობიერებამ არ იცის, არაცნობიერს კი აქვს შეტყობინება და გააკეთა დასკვნა, რაც სიზმრებში აღიბეჭდა. ფსიქიკურად არაცნობიერს აქვს უნარი, გაარკვიოს სიტუაციები და თავისი დასკვნა გააკეთოს ცნობიერებაზე. არანაკლებ მას შეუძლია გამოიყენოს გარკვეული ფაქტი და ამით იწინასწარმეტყველოს შესაძლებელი შედეგი, სწორედ იმიტომ, რომ ჩვენ მათ ვერ აღვიქვამთ, არაცნობიერი კი თავის „ანალიზს“ არაცნობიერად ახდენს, იგი ინსტიქტური ტენდეციებით იმართება და გამოიხატება არქეტიპებით“.<sup>4</sup>

მოვიყვანთ მითოლოგიური სიზმრის რამდენიმე ნიმუშს, რომელიც კ. გ. იუნგის უამრავ სიზმართა შორის მეტ-ნაკლებად საინტერესოდ გვეჩვენება. მაგალითად, ზანგის სიზმარი, რომელშიც ბორბალზე გაკრული კაცი ფიგურირებს. ზანგის რელიგიურ ხასიათს თუ გავითვალისწინებთ, ჯვარზე გაკრული კაცი რომ დასიზმრებოდა, მოულოდნელი არ იქნებოდა, ჯვარი პიროვნული გამოცდილების მონაპოვრად ჩაითვლებოდა. მაგრამ ბორბალზე გაკვრა მითოლოგიური მოტივია. ის ძველთაძველი მზის ბორბალია და ჯვარზე მზის ღმერთის გულის მოსალობად შეწირული მსხვერპლია. მზის ბორბალი განსაკუთრებით არქაული, და საერთოდ, უძველესი რელიგიური წარმოდგენაა.<sup>5</sup> ეს მოტივი მთელს მსოფლიოშია გავრცელებული. საქართველოშიც, კერძოდ ხევსურეთში, ნათებისა და სიმხურვალის ასტრალური ნიშანი, რომელიც საკუთარი ცენტრის გარშემო ტრიალს და ერთი მიმართულებით სვლას აღნიშნავს, სოლარულ სამყაროსთანაა დაკავშირებული და ბორჯღაღად იწოდება.

კარლ გუსტავ იუნგი თვლის, რომ სიზმრის სიმბოლოები წარმოადგენს ფსიქიკურის იმ სფეროს გამოვლინებას, რომელიც ცნობიერი გონების არაკონტროლს დაქვემდებარებულია. ამასთან, იგი აღნიშნავს, რომ ის სიზმრის ინტერპრეტაციისას სიზმარს მოიაზრებს, როგორც ტექსტს, მაგალითად, ლათინურ, ბერძნულ ან სანსკრიტულ ტექსტს, სადაც ზოგი



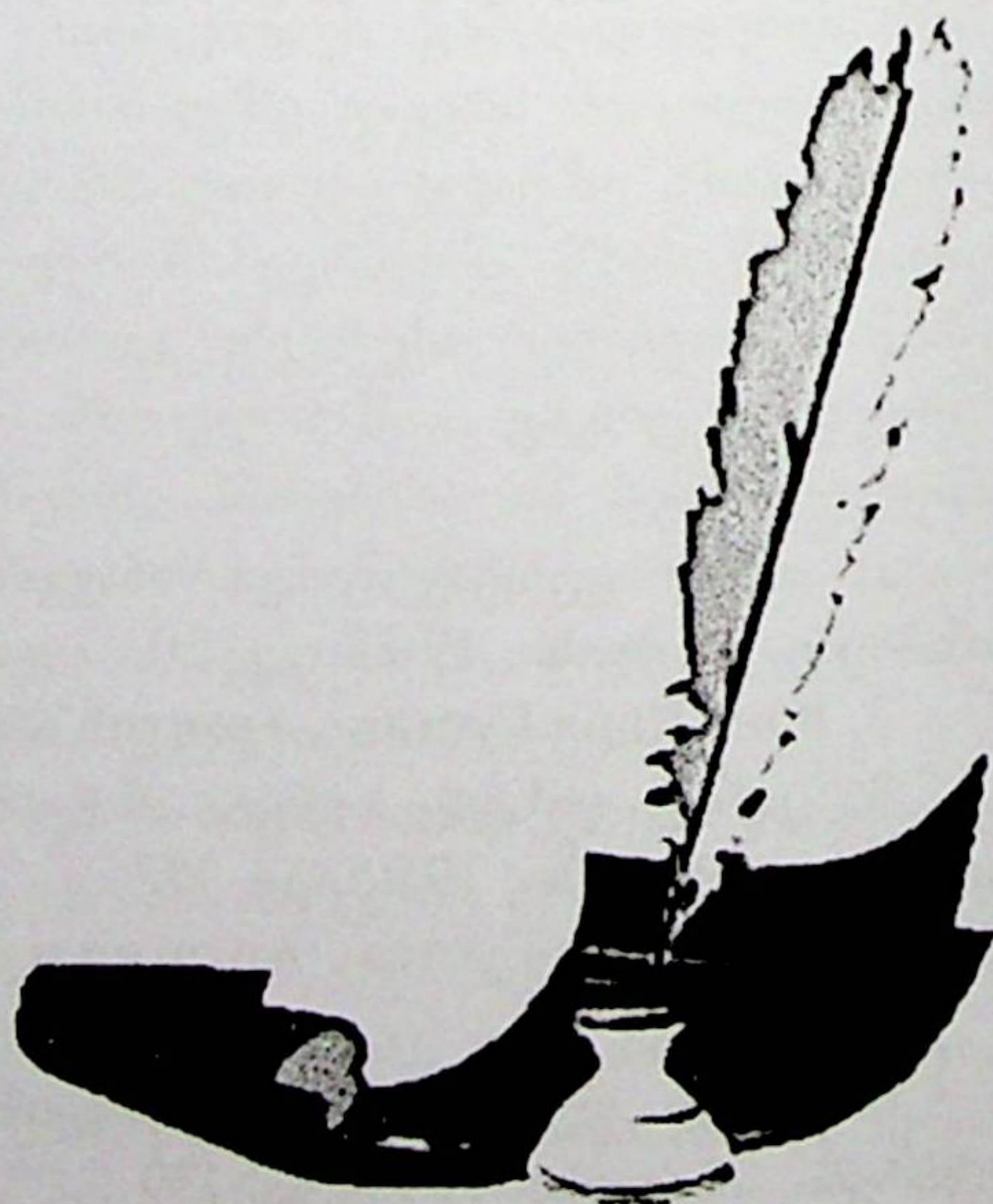
სიტყვა უცნობია ანდა ფრაგმენტულია და შესაფერის მეთოდს იყენებს, რომელსაც ფილოლოგები იყენებენ.

ყველა კულტურაში სიზმრის შესახებ არსებობდა თვალსაზრისი მათი მნიშვნელობის შესახებ. პრიმიტივები მითოლოგიურ სიზმრებს საგულისხმოდ მიიჩნევენ და „დიდ სიზმრებს“ უწოდებენ. ამიტომ პრიმიტიულ საზოგადოებაში სიზმრის მხილველი თავს მოვალედ თვლიდა „დიდი სიზმარი“ ჯგუფისთვის მოეხსენებინა. ცნობილია, რომ სენატორის ქალიშვილმა რომის სენატს მოახსენა თავისი სიზმარი: მას ზმანებია, რომ ქაღალდითი მინერვა მოეკვლინა და შესჩივლა, რომაელი ხალხი ჩემს ტაძარს არ უვლისო. სენატმაც თანხმობა მისცა ტაძრის აღსადგენად გამოყოფილ თანხაზე.<sup>6</sup> ასეთი სიზმრები კერძო პირთა საკუთრება კი არ არის, არამედ კოლექტიური მნიშვნელობისაა. ამიტომ აფასებდნენ სიზმრებს შორეულ წარსულსა და შუა საუკუნეებში.

ამგვარად, რაც შეიძლება მოკლედ შევეცადე მეჩვენებინა სიზმრის იუნგისეული ინტერპრეტაცია, რომელიც უდიდესი ერუდიციის გამოვლინებაა. მაგრამ აღნიშნული მეთოდი, ჩემი თვალსაზრისით, ინდივიდის ცოდნასა და გამოცდილებაზეა უმეტესად დამოკიდებული და მისი მეთოდის სახით ჩამოყალიბება გარკვეულ სიმბოლოებს შეუქმნის მას, რადგან შესაძლოა სიზმრის სიმბოლიკის განხილვა, ზოგჯერ თვითნებურ ხასიათს ატარებდეს, არ არის გამორიცხული, რომ ნებისმიერ ანალიტიკოსს არ ჰქონდეს ისეთი დიდი ცოდნა და გამოცდილება, როგორც ბატონ კარლ გუსტავ იუნგს ჰქონდა.

1. კარლ გუსტავ იუნგი. ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები, სიზმრები, თბილისი, 1995, გვ. 20
2. Юнг Карл Густав . Архетип и символ, Москва, 1991, с. 33
3. კარლ გუსტავ იუნგი. ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები, სიზმრები, თბილისი, 1995, გვ. 157.
4. Юнг Карл Густав . Архетип и символ, Москва, 1991, с. 72.
5. იქვე, გვ. 54.
6. კარლ გუსტავ იუნგი. ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები, სიზმრები, თბილისი, 1995, გვ. 139.







## ევროპული სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან

თეატრის ისტორია ხალხური სანახაობიდან იღებს სათავეს, როგორც კი მის წიაღში აღმოცენდება დრამატურგია, იცვლება სათეატრო ხელოვნების არსებობის ფორმა და ღია ცისქვეშ თავმოყრილი ხალხმრავალი მაყურებლის სივრცე-გარემოდან იგი ამფითეატრის ფორმის არქიტექტურულ სივრცეში ინაცვლებს. სათეატრო არქიტექტურის ეს ტიპი ერთადერთი იქნება საუკუნეების მანძილზე (ძვ. წ. VI ს. – ახ. წ. IV ს.). ევროპული იარუსული თეატრი, ანუ სცენა-კოლოფის მქონე დახურული სათეატრო ნაგებობა – თეატრალური შენობის ის მეორე სახეობაა, რომელიც შუა საუკუნეებში ჩაისახა და დღემდე განიცდის სრულყოფას. რა თქმა უნდა, ეპოქების და ქვეყნების შესაბამისად, სათეატრო ნაგებობათა ფორმები ნაირგვარია, მაგრამ ოცდაშვიდსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე, არსებითად, სათეატრო არქიტექტურის ეს ორი ძირითადი ტიპი ჩამოყალიბდა.

ანტიკური თეატრის მაყურებელთა დარბაზის არქიტექტურული პრინციპი სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდება და მას არაერთგზის მიმართავენ სათეატრო ნაგებობის ფორმათა ძიება-შემუშავების პროცესში, განსაკუთრებით XVI-XVII საუკუნეების ევროპაში. მანამდე კი შუა საუკუნეების არაერთი ასწლეული გაივლის და თავის კვალს დატოვებს სათეატრო არქიტექტურის ჩამოყალიბებაზე. ამ დროისათვის ანუ პირველი პროფესიული დასების ჩამოყალიბებამდე, რასაც, თავის მხრივ, თეატრალურ ნაგებობათა აღმოცენება მოჰყვება, წარმოდგენები ხალხმრავალ ადგილებში – ქალაქის მოედნებზე, ბაზრებსა და დასახლებათა ცენტრში – იმართებოდა. მაყურებლისთვის მათ საჩვენებლად იყენებდნენ როგორც მცირედ შემალლებულ ფიცარნაგს ოთხ ბოძზე ჩამოშვებული ფარდით, ისე ჩარდახებსა (ე. წ. პეჯანტები) და კარვებს. ზოგჯერ სხვადასხვა მოქმედება დროში ცვალებადობასთან ერთად ადგილსაც იცვლიდა. ასე იყო ინგლისში, ესპანეთში, ფლანდრიაში და სხვ. მისტერიის გარკვეული ეპიზოდის ჩვენების შემდეგ პეჯანტი გადადიოდა მეზობელ მოედანზე და მის ადგილს იკავებდა ახალი ჩარდახი შემდგომი ეპიზოდით და ასე გრძელდებოდა, ვიდრე ყველა პეჯანტი ერთ მოედანზე არ გაივლიდა ანუ ყველა ეპიზოდი არ გათამაშდებოდა. უფრო გავრცელებული იყო წარმოდგენის გამართვის





რგოლური პრინციპი. წრიულად განლაგებულ ფიცარნაგზე ცალ-ცალკე განყოფილებები თავსდებოდა, რომელთა გარშემოც მაყურებელი იყო თავმოყრილი. მოქმედება ერთი განყოფილებიდან მეორეზე გადადიოდა ან რამდენიმე განყოფილებაში ერთდროულად მიმდინარეობდა. პოპულარობით სარგებლობდა სპექტაკლების ჩვენების „კარვული სისტემა“, ფიცარნაგზე მაყურებლისკენ ფრონტალურად მიმართული სანახაობით. ზოგჯერ კარვები გაბნეული იყო მოედანზე, ხოლო ფართობის შუაში მყოფი მაყურებელი ერთი კარვიდან მეორეში გადადიოდა.

ასეთი წარმოდგენებისას მსახიობისა და მაყურებლის კონტაქტი უშუალო და თითქმის უდისტანციოა. ხალხური საწყისები ამ პერიოდის თეატრში უმნიშვნელოვანესია. შუა საუკუნეების თეატრალური ხელოვნება იმდენად მჭიდროდაა დაკავშირებული ყოფასთან, რომ ამ ეპოქის საქალაქო ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს შეადგენს.

აღორძინების ეპოქაში მოხდა თეატრის გამოცალკეება და დამოუკიდებელ ორგანიზაციად გარდაქმნა. შესაბამისად, სასცენო ხელოვნება სცენისმოყვარეების ნაცვლად პროფესიული ხდება. იგება პირველი თეატრალური შენობებიც ანუ წყვეტილი ანტიკურ ხანასა და განვითარებულ შუა საუკუნეებს შორის ივსება. ანტიკური სათეატრო არქიტექტურის გამოცდილების საფუძველზე აღმოცენდება დახურული თეატრის ახალი ტიპი (იტალიაში). იგი ცნობილი რომაელი არქიტექტორის ვიტრუვიუსის (ძვ. წ. I ს.) მშენებლობის პრინციპებს ემყარება. ასეთია, პირველი ჩვენთვის ცნობილი თეატრი ფერარაში, აგებული 1528 წელს (ოთხი წლის შემდეგ შენობა დაიწვა) არქიტექტორ სებასტიან სერლიოს მიერ. ვიტრუვიუსის მსგავსად, სერლიოს თეატრის მაყურებელთა დარბაზი ამფითეატრის ფორმას იმეორებს, სადაც, ასევე, დაცულია სოციალური დიფერენციაცია. ეს პირველი თეატრია პერსპექტიული სცენით. კერძოდ, სცენის უკანა დეკორაცია მოქმედების ადგილის პერსპექტიულ გამოსახულებას იძლევა, ტრაგედიისთვის მოედანი სასახლითურთ, კომედიისთვის ქუჩა ქალაქში, პასტორალისთვის სოფელი. “შუა საუკუნეების თეატრისგან განსხვავებით, რომელსაც ერთი წარმოდგენისთვის რამდენიმე მოედანი ჰქონდა, აღორძინების ეპოქის თეატრი უბრუნდება კლასიკური თეატრის პრინციპს და ერთ სასცენო მოედანს მიმართავს“.<sup>1</sup>

სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის ერთიანობის ახალ საფეხურს გვთავაზობს გვიანი აღორძინების ცნობილი არქიტექტორის ანდრეა პალადიოს პროექტით აგებული ოლიმპიური თეატრის შენო-



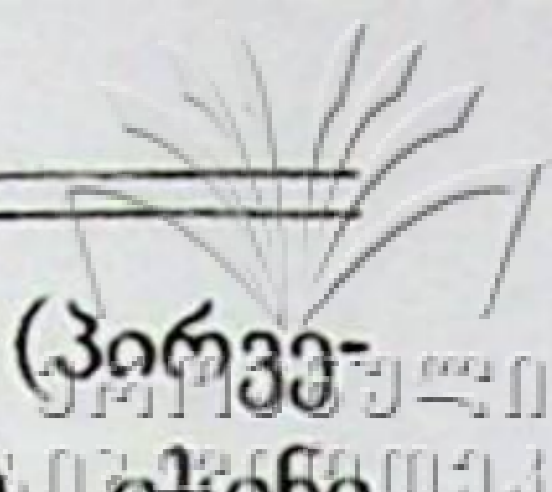
ბა ვიცენჩეში. თეატრი დღემდეა შემორჩენილი (გაიხსნა 1585 წელს) და ახალი ევროპული ხუროთმოძღვრების უძველეს ძეგლს წარმოადგენს. სულ რაღაც 35 წლის შემდეგ არქიტექტორმა ჯ. ალეოტიმ ააგო ფარნეზეს თეატრი პარმაში, რომლის სცენა უკვე მნიშვნელოვნად განსხვავდება პალადიოს თეატრისგან. ნაცვლად უკანა კედელში სამი თაღისა და მათ მიღმა „იდეალური ქალაქის“ გამოსახველი მუდმივი პერსპექტიული დეკორაციისა, ფარნეზეს თეატრში ჩნდება ერთი დიდი თაღი-პორტალი, მის უკან კი ღრმა სცენა მრავალპლანიანი მონაცვლე კულისებით. ეს უკვე პირველი ნაბიჯია ე. წ. სცენა-კოლოფისკენ.

მრავალრიცხოვანი მაყურებლის დატევის პრობლემა მრავალიარუსიანი თეატრის შექმნით გადაწყდა. იგი გაემიჯნა ანტიკურობიდან მემკვიდრეობით მიღებულ ამფითეატრის ფორმას. ასე გაჩნდა პირველი იარუსული თეატრი ვენეციაში (თეატრი სან-კასინო), აგებული 1637 წელს. მთელი საუკუნის მანძილზე აღნიშნული ტიპის სათეატრო შენობათა რიცხვი აქ ათამდე აღწევს. ამ დროისათვის ვენეცია „იტალიური თეატრის ორი ძირითადი სახის – ოპერისა და კომედია დელ არტეს განვითარების ცენტრია. ბუნებრივია, რომ სწორედ აქ მუშავდება პირველ რიგში თეატრალური არქიტექტურის და დეკორაციულ-დადგმითი ხელოვნების საკითხები. ყველა ეს გამოგონება ვრცელდებოდა შემდეგ მთელ ევროპაში, უმთავრესად სხვადასხვა ქვეყნის სამეფო თეატრების მეშვეობით“.<sup>2</sup>

პარალელურად წარმოდგენები იმართებოდა სასახლისკარსა და დიდებულთა რეზიდენციებშიც. ასე, მაგალითად, XV-XVI საუკუნეების ესპანეთში, ცნობილი ხუან დელ ენსინას ეკლოგები (მცირე ზომის პიესები) იდგმებოდა ჰერცოგ ალბას სახლში. ამ მხრივ საინტერესო პარალელების გავლება შეიძლება შუა საუკუნეების საქართველოსთანაც, სადაც საუკუნეების მანძილზე არსებობდა სასახლისკარის თეატრი და წარმოდგენები მეფის რეზიდენციაში ამ მიზნით გამოყოფილ არქიტექტურულ სივრცეში იმართებოდა.

XVI-XVII საუკუნეები პროფესიული დასებისა და პირველი სათეატრო ნაგებობების შექმნის ეპოქაა მთელ ევროპაში (იტალია, საფრანგეთი, ინგლისი, ესპანეთი). მართალია, ეს პროცესი ყველა ქვეყანაში ეროვნულ ნიშან-თვისებათა დანაშრევით მიმდინარეობდა, მაგრამ საზოგადო განვითარების პრინციპი, კანონზომიერება მაინც გამოავლინა. კერძოდ, ჩამოყალიბდა რამდენიმე სახეობის სათეატრო დაწესებულება – სასახლისკარის, კერძო და საჯარო თეატრები. საუბარია მუდმივ თეატრებზე. მათ





მშენებლობას ინგლისში XVI საუკუნის II ნახევრიდან იწყებენ (პირველი სათეატრო შენობის ავტორი ინგლისში ჯეიმს ბერჯერია). ისინი განსხვავდებოდნენ მაყურებელია შემაღლებლობით, მოწყობილობით, რეპერტუარით, თამაშის სტილით და, რაც მთავარია, არქიტექტურული გაფორმებით, ანუ სათეატრო ენის სპეციფიკა იმთავითვე მოგვევლინა არქიტექტურული სივრცე-ფორმის განმსაზღვრელად.

XVII საუკუნის ინგლისში სასახლისკარის წარმოდგენებისთვის საბანკეტო დარბაზების გარდა, არსებობდა „საბანკეტო სახლიც“, რომელიც ქართული „სახლი სათამაშოს“ ნაგებობასთან იწვევს ასოციაციას. ერეკლე მეორის სასახლეში კი იყო „საგანგებო ადგილი გართობა-სანახაობათათვის, მას „სალხინო დარბაზს“ ეძახდნენ“.<sup>3</sup>

სასახლისკარის თეატრის გარდა, არსებობდა საჯარო ანუ ყველასთვის ხელმისაწვდომი თეატრები და კერძო ანუ დახურული თეატრები, რომელიც საჯარო თეატრისგან მხოლოდ იმით განსხვავდებოდა, რომ გადახურული იყო და წარმოდგენა ხელოვნური განათების პირობებში (სანთელი, ჭრაქი, ჩირაღდანის) მიმდინარეობდა.

საჯარო თეატრში (ინგლისი, საფრანგეთი) სცენა მაყურებელთა დარბაზშია შეჭრილი. ასე, რომ წარმოდგენის აღქმა სცენის სამი მხრიდან იყო შესაძლებელი. ასეთი გადაწყვეტა სპექტაკლის მხატვრულ ქსოვილში მაყურებლის ემოციური თანამონაწილეობის ხარისხს ზრდიდა. მით უფრო, რომ საკუთრივ სცენა 1 მ. სიმაღლის ფიცარნაგი იყო და წარმოდგენები დღის განათებაზე მიმდინარეობდა. ამავე ხანის (XVII ს.) საჯარო თეატრების სცენათა თავისებურებას შეადგენდა არისტოკრატიისთვის ადგილების გამოყოფა სცენაზე (განსაკუთრებით საფრანგეთში), რაც ამცირებდა მსახიობებისთვის განკუთვნილ სათამაშო სივრცეს და სტატიკურ იერს სძენდა თავად წარმოდგენას.

XVII საუკუნის დასაწყისში სცენაზე მკვიდრდება ოპერა, ყალიბდება სცენური ხელოვნების კიდევ ერთი სახე – ბალეტი. ორივე სახეობა ითხოვს სივრცეს და სიხალვათეს სცენაზე.

ოპერის გაჩენამ ძლიერი იმპულსი მისცა სათეატრო არქიტექტურის განვითარებას. წინა პლანზე წამოიწია აკუსტიკის და ოპტიკური პრობლემების საუკეთესოდ გადაწყვეტის აუცილებლობამ. ამ ძიებებმა მეტად საინტერესო შედეგები გამოიღო და, არსებითად, განსაზღვრა თეატრალური შენობის ნაწილთა ფორმები, მათი ურთიერთშესაბამისობა, გაბარიტები. ასე, მაგალითად, აკუსტიკური პრობლემები მინიმუმამდე დაყვანილი დარბაზში, რომელსაც წაკვეთილი ელიფსის ან ნალის ფორ-





მა აქვს. პირველად ეს ფორმა XVII საუკუნის II ნახევარში რომში, ტორდინონას ექვსიარუსიანი თეატრის მშენებლობისას გამოიყენეს. ოვალური დარბაზის გარშემო განლაგებული ლოჟებად დაყოფილი იარუსები, გადახურული ბრტყელი, მცირედ გაღუნული ჭერით ევროპული თეატრების სანიმუშო ფორმულაა, მისი ჩამოყალიბება დაემთხვა უმოძრაო არქიტექტურული დეკორაციიდან მონაცვლე დაწერილ დეკორაციებზე გადასვლის პროცესს. 'მუდმივი არქიტექტურული კედლის ფონი, რომლის წინა მოედანზეც ვითარდებოდა მოქმედება იცვლება კულისებიანი პერსპექტიული სცენით. ეს რადიკალური ცვლილება განაპირობა სცენური დადგმის გართულებამ, მსახიობთა დიდი რაოდენობის მონაწილეობამ ერთ სცენაში, ასევე, საოპერო წარმოდგენების მდიდრული გადაწყვეტის აუცილებლობამაც'.<sup>4</sup>

იტალიის პარალელურად სათეატრო არქიტექტურის განვითარების აქტიური სურათია საფრანგეთში. XVIII და განსაკუთრებით XIX საუკუნე ამ მხრივ, ბევრ საინტერესო სიახლესა და მიგნებას გვთავაზობს, ასეთია, მაგალითად, მაყურებელთა დარბაზის შევსება სავარძლებით ანუ პარტერი (XVIII საუკუნემდე მაყურებელი პარტერში ფეხზე იდგა). შარლ გარნიეს მიერ 1861-1875 წლებში აგებული პარიზის დიდი ოპერა ძლიერ გავლენას მოახდენს ევროპული თეატრების მშენებლობაზე. ნახევარი საუკუნის მანძილზე ევროპის დედაქალაქები ცდილობენ მიბაძონ პარიზის დიდ ოპერას. ამ სათეატრო ნაგებობაში თავს მოიყრის არა მარტო ფრანგ არქიტექტორთა ძიებები, არამედ იმდროინდელი ევროპული არქიტექტურისა და სათეატრო პრაქტიკის მთელი გამოცდილება.

იტალიურ-ფრანგული რანგული (იარუსული) თეატრი ვრცელდება ევროპის სხვა ქვეყნებშიც: ესპანეთი, გერმანია, ინგლისი. მიუხედავად ინგლისური დრამატურგიის მსოფლიო მნიშვნელობისა, ახალი ინგლისური თეატრები იტალიური და ფრანგული ნიმუშების მიბაძვა იყო და ამიტომ რაიმე გავლენა მას სათეატრო არქიტექტურის განვითარებაზე არ მოუხდენია.

სათეატრო არქიტექტურის ევროპაში ჩამოყალიბებული ტიპი XVIII საუკუნის დასაწყისიდან რუსეთშიც ჩნდება (საუკუნის შუა ხანებში ჩაეყარა საფუძველი მუდმივ რუსულ თეატრს, შესაბამისად, ჩამოყალიბდა პირველი პროფესიული დასი) და მოგვიანებით არქიტექტურული გადაწყვეტის საინტერესო ნიმუშებს გვთავაზობს.

სათეატრო არქიტექტურის ისტორიაში XVI-XVII საუკუნეები საეტაპო მნიშვნელობის აღმოჩნდა. სწორედ ამ დროს აღმოცენდა და



---

---

დამკვიდრდა ანტიკური თეატრისგან რადიკალურად განსხვავებული მ.  
წ. რანგული, დახურული სცენა-კოლოფის მქონე იარუსული თეატრი.  
თეატრი, რომელიც დღემდე სათეატრო არქიტექტურის უმთავრეს არ-  
ქიტექტურულ ტიპად გვევლინება.

1. Козлинский В. Фреде Е. Художник И Театр, Москва, 1975. с. 31.
2. დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1961. გვ. 239.
3. რ. საყვარელიძე, ქართული თეატრის ისტორიიდან, თბილისი, 1956, გვ. 6 .
4. Бархин Г. Архитектура театра, Москва, 1947, с. 162.

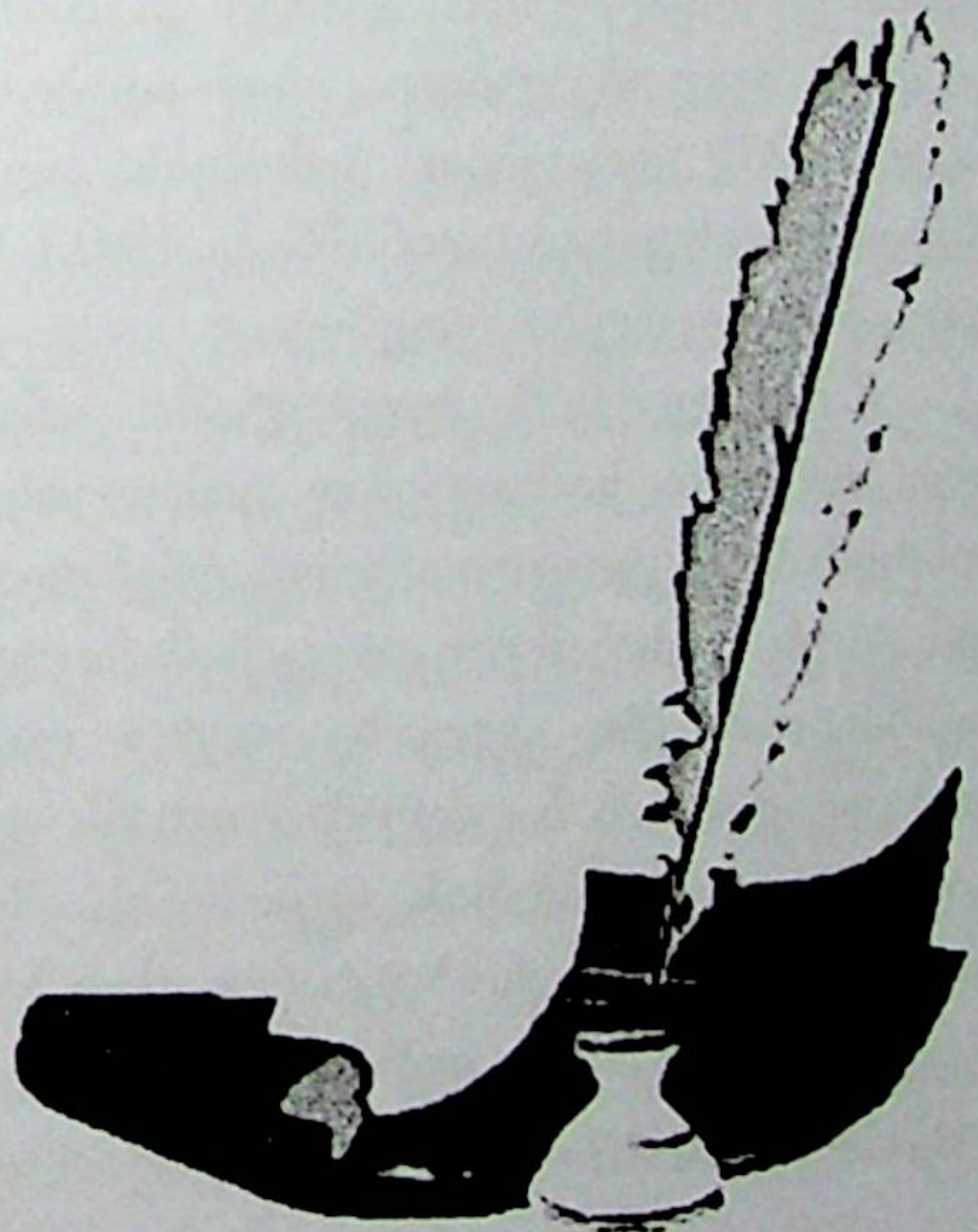




---

---

**კულტურის**  
**მენეჯმენტი**





## კინოთეატრისა და გაქირავების სისტემათა ზოგადი დახასიათება

ჯერ კიდევ მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში კინემატოგრაფის სისტემატური დაფინანსების საკითხს თვით დასავლეთის ქვეყნების სოციალური სამსახურები იკვლევდნენ. მოძრავი და დინამიური ხელოვნება მუდამ საჭიროებდა ამგვარ ჩარევას.

კრიზისი კინემატოგრაფის წარმოებაში ხანდახან ხელოვნურ და დროებით შეზღუდვას წარმოადგენდა, მაგრამ ისეც ხდებოდა, რომ შეზღუდვა უდიდესი მხატვრული შედეგის მომტანი ხდებოდა. მაგალითად, იტალიური ნეორეალიზმის შემთხვევაში – მწირი დაფინანსების პირობებში ხელოვნების მესვეურთა შემოქმედებითი ენერგია მიმართული იყო ახალი, კონცეპტუალური კინემატოგრაფიული ორგანიზმის შექმნისაკენ, სახვით-პლასტიკური, მონტაჟური ნოვაციების შეცნობისა და დამუშავებისაკენ, რასაც წარმოების პრობლემათა კომპენსაციაც შეიძლებოდა მოეხდინა, მაგრამ ვიძეორებით, მხოლოდ დროებით და მხოლოდ კონცეფციის გამართლების დროს.

ხანაში, როდესაც კინემატოგრაფი კაცობრიობის მოძრავი ტიპის გასართობ საშუალებად რჩებოდა, მის ინდუსტრიად გადაქცევაზე ლაპარაკი ზედმეტი იყო. საერთოდ, სეანსები იმართებოდა ნაქირავებ შენობებში, სეზონურ თეატრებში. აქამდე კი მოძრავი კინოაპარატურის – დანადგარების მფლობელები იჯარით იღებდნენ ბაზრებს, საწყობებს, საცირკო ნაგებობებს, დროებით შენობებს. აღმოსავლეთ ევროპის ისტორიაში მსგავსი სიტუაცია აღინიშნება 1903 წლამდე. კინოდარბაზის ატმოსფერო შეუცვლელია დღემდე.

XX საუკუნის კულტურაში კინემატოგრაფის განვითარების ერთ-ერთ უტყუარ საშუალებად კინოთეატრის ფენომენი, მისი გაქირავების სისტემაში უცვლელი როლი რჩებოდა. როგორც მკვლევრები ამტკიცებენ და ეს შეესაბამება კიდევ სიმართლეს, კინემატოგრაფისთვის გრძელი, ვიწრო დარბაზი ყველაზე უფრო რაციონალური ფორმა იყო, თუმცა გრძელი დარბაზის ეპოქამ დიდხანს ვერ გასტანა. აი, რას წერს იური ცივიანი კინოდარბაზის ფენომენის შესახებ: „მდიდრული დარბაზების ეპოქაში ფასების ტოპოგრაფია ძალზედ გამრავლდა. ჰორიზონტალური შკალა ორიარუსიანი დარბაზისათვის ვერტიკალურით გამდიდრდა. „რჩეული“ საზოგადოება უბრალოს რომ არ შერეოდა, გალერეას და პარტერს



ცალ-ცალკე გასასვლელები ჰქონდა, მაგრამ პარტერშიც ფასები ღურესად იყო დიფერენცირებული. ჩვეულებრივი ადგილები მე-2-4 რიგამდე, 1914 წლის კურსის მიხედვით, 35-დან 37 კაპიკამდე ღირდა. (კაპიკი – პირობითად. ხაზი ჩვენია ნ. ა.) პირველ ადგილს „სავარძელი“ ერქვა და მანეთი ღირდა, 4 კაციანი ლოჯა „ხულოჟესტვენაიაში“ 4 მანეთით იყო შეფასებული (ლოჯები ხშირად გვერდით იყო განლაგებული) და იქიდან ცუდად ჩანდა. ამიტომ მაყურებელს სამართლიანად უკვირდა, რატომ ღირდა ასე ძვირი. „ტივოლიში“ შეიძლებოდა ორ და სამადგილიანი ლოჯების დაკავება. ამის გარდა, დიდ კინოთეატრებს (პეტერბურგის „სატურნის“ ტიპისა) ორი, სამი დარბაზი ჰქონდათ თითოეულისათვის დამოუკიდებელი პროგრამით. სამივე დარბაზისათვის აღებული გამოუყენებელი ბილეთები ძალას არ კარგავდა შვიდი დღის განმავლობაში!<sup>1</sup>

როგორც ვხედავთ, XX საუკუნის დასაწყისისთვის რუსეთის პრაქტიკული გამოცდილება უკვე იყენებს კინოთეატრს, როგორც დაფინანსებისა და წარმოებითი პროცესის მნიშვნელოვან კომპონენტს. მით უმეტეს, მნიშვნელოვანია კინოთეატრი, როგორც წარმოების განუყოფელი ნაწილი, დასავლეთის ქვეყნებში, კერძოდ კი დასავლეთ ევროპაში. საინტერესოა, რას წერს იგივე მკვლევარი გერმანიის შესახებ: „გერმანიაში „ღია სენსი“ უფრო ძვიარი აღმოჩნდა. 20-ანი წლების შუაში რ. გრამსი, ადარებდა რა პირველი წლების თანამედროვე კინოდარბაზებს, წერდა: „დღევანდლამდე მხოლოდ ის შემორჩათ, რომ მაყურებელს შეუძლია, როცა უნდა მაშინ შევიდეს და გამოვიდეს. ამ დეტალს კინომაყურებლის ფსიქოლოგიისათვის გადამჭრელი მნიშვნელობა ჰქონდა. საქმე მარტო ის როდი იყო, რომ იმ ეპოქის მაყურებლის კინოში წასვლა იმპროვიზაციის ნიშნით იყო შეფერილი, არამედ კინოფილმის რეცეპციის თავისებურებაში. რეციპიენტი განსაკუთრებულ მდგომარეობაში აღმოჩნდებოდა ხოლმე აღქმის ობიექტის მიმართ“.<sup>2</sup> როგორც ვხედავთ, საწყისშივე წარმოებითი სისტემის უმნიშვნელოვანესი შემადგენელი დეტალი კინოთეატრში არათანაბარ, მენტალურ განვითარებას პოვებს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის კინემატოგრაფის ისტორიაში.

ზოგადად, XX ს-ის მიწურულს ფრანგულ კინოსისტემურ აზროვნებას ახასიათებს მკაფიო ორიგინალობა, რომელიც მთლიანად მხატვრულ სახეებს ეფუძნება. თემათა გათანამედროვეება, ხანდახან სრული აბსტრაქცირება, კლასიკური და თანამედროვე ლიტერატურის თავისუფალი გამოყენება ქვეყნის კინოინდუსტრიას საშუალებას აძლევს დაამყაროს ლოგიკური კავშირები წარსულიდან თანამედროვეობამდე. ამგვარ კინემატოგრაფს აინტერესებს ქრონოლოგიური გადასვლები არა მარტო



წარსულიდან აწმყოსაკენ, არამედ უკუპროცესიც – აწმყოდან წარსულისაკენ. ასეთი მიმართულებანი ზედაპირულს, განყენებულს ქვეყნის მხატვრულ კინოსტრუქტურას. წარმოება ქმნის სადა, ლაკონურ, მაგრამ მეტყველ ფორმას, რომელმაც უნდა გამოავლინოს ქვეყნის კულტურის პოტენციური შესაძლებლობები.

ფრანგული კინო ბოლო 50 წლის მანძილზე შესამჩნევად გამოკვეთს ფილმის ხედვით სტრუქტურას. ამასთანავე საშუალო რიგის ფილმებიც კი არსებითია კომპოზიციური სრულყოფილების საკითხში.

წარმოებისა და მხატვრული კონცეფციის ურთიერთშეთანხმების ყოველი ამგვარი წარმატებული საშუალება ფართო დიაპაზონისა და მხატვრულ შედეგთა სრულიად განსხვავებული ვარიანტების მომცველია. წარმოებითი ექსპერიმენტის ილუსტრაცია შრომის საკმაოდ მნიშვნელოვან ნაწილს მოიცავს და იგი მიზანმიმართულად ეყრდნობა როგორც არსებულ, ასევე სრულიად ახალ, სტრატეგიულ დეტალებს სისტემაში.

ერის თავისებურებათა და ევროპული გამოცდილების შენივთების შემთხვევაში მკაფიო, პერსპექტივის მიუხედავად, კერძო და სახელმწიფო ინვესტიციების ურთიერთდამოკიდებულება შეიძლება სრულიად საპირისპირო შედეგს იძლეოდეს, თუკი არ გათვალისწინდება კომპლექტური „გადასინჯვის“ პრინციპიც, რაც ძირითადად პროფესიული კინოს განახლებისა და ძალთა მოზიდვის პროცესს გულისხმობს.

ერიკ ლარსენი, ჰანს-იორგენ კლაასი და ფრედერიკ სიერა, სკანდინავიის ქვეყნების „ახალი კინემატოგრაფის ექსპერიმენტული შტაბის“ ავტორები, სწორედ ამგვარი სინთეზის დამკვიდრებას იწყებდნენ 1988 წელს სამშობლოში, როდესაც ჟურნალ „სინემაში“ პირველად საჯაროდ გამოქვეყნდა მათი პროექტი, თუმცა, სამწუხაროდ, ამ ინიაციტივის განხორციელება სახელმწიფოში დაწყებული სხვა პროცესების გამო გადაიდო. სამაგიეროდ, პროექტის ცალკეული მონაცემები გამოყენებულია თანამედროვე დასავლური კინოს დაფინანსების რიგ შემთხვევებში და თითქმის ყველგან სასურველ შედეგს აღწევს.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, დღევანდელი პრობლემების დასაძლევად აუცილებელი გახდება კომპლექსური წარმოებითი მოდელის განახლებული თეორიული განზოგადება და არაცენტრალიზებული ილუსტრაციის შექმნას კინემატოგრაფის მომავალი წარმოებითი დაგეგმარებისათვის.

1 ი. ცივიანი. კინოსეანსის პოეტიკა. აღმ. „კინო“, თბილისი, 1987, №4. გვ. 81.



## პროექტის შიშის ძირითადი პრინციპები

რა არის პროექტი? ყოველდღიურ ცხოვრებაში ჩვენ მუდმივად ვახორციელებთ პროექტებს. მაგალითად: იუბილესთვის მომზადება, გამოფენის მოწყობა, სპექტაკლის დადგმა, ბინის რემონტი, სხვადასხვა კვლევის ჩატარება, წიგნის დაწერა და ა. შ. მოღვაწეობის ყველა ამ ფორმას აქვს მთელი რიგი საერთო ნიშან-თვისებები, რომლებიც მათ პროექტებად აქცევს. კერძოდ, პროექტი უნდა იყოს:

მიმართული კონკრეტული მიზნის მისაღწევად;

თავის თავში მოიცავდეს ურთიერთდაკავშირებული ქმედებების კოორდინირებულ განხორციელებას;

ჰქონდეს დროში შეზღუდული ხანგრძლივობა განსაზღვრული დასაწყისით და დასასრულით;

ყველა მათგანი, გარკვეულწილად, განუმეორებელი და უნიკალური უნდა იყოს.

ძირითადად, სწორედ ეს ოთხი დამახასიათებელი ნიშანი ასხვავებს პროექტებს სხვა სახის მოღვაწეობის ფორმებისგან. ყველა ამ თვისებას აქვს მნიშვნელოვანი შინაგანი აზრი და ამიტომ ჩვენ მათ უფრო დეტალურად განვიხილავთ.

### კონკრეტული მიზნის მიღწევა

პროექტები მიმართულია განსაზღვრული შედეგების მისაღებად, ანუ კონკრეტული მიზნის მისაღწევად. სწორედ ეს მიზნები წარმოადგენენ პროექტის მამოძრავებელ ძალას და ყოველი ძალისხმევა მისი დაგეგმვის და რეალიზაციისთვის ხორციელდება. პროექტს, ჩვეულებრივ, ახლავს ურთიერთდაკავშირებული მიზნების მთელი კომპლექსი.

იმ ფაქტს, რომ პროექტი ორიენტირებულია მიზნის მისაღწევად, აქვს უდიდესი შინაგანი აზრი მათი ძართვისთვის. უპირველეს ყოვლისა, ეს გულისხმობს, რომ პროექტების ძართვის მნიშვნელოვანი ნიშანი არის მიზნების ზუსტი განსაზღვრა და ფორმულირება, დაწყებული უმაღლესი დონიდან და შემდეგ, თანდათან უფრო დეტალური მიზნებითა და ამოცანებით დამთავრებული.

აქედან გამომდინარე, პროექტი შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც გულდასმით ამორჩეული მიზნების შესრულებისკენ სწრაფვა. პროექტის წინსვლა დაკავშირებულია სულ უფრო და უფრო მაღალი დონის მიზნების მიღწევასთან, სანამ არ მიიღწევა საბოლოო მიზანი.



## ურთიერთდაკავშირებული ქმედებების კოორდინირებული განხორციელება

პროექტი თავისი არსით უკვე რთულია. ის მოიცავს მრავალრიცხოვან ურთიერთდაკავშირებულ ქმედებებს შესრულებას. ზოგიერთ შემთხვევაში ეს ურთიერთდაკავშირები საკმაოდ ნათელია. სხვა შემთხვევაში, მათ აქვთ უფრო ფაქიზი ხასიათი. ზოგიერთი შუალედური დავალება შეიძლება არ განხორციელდეს, სანამ არ დასრულდება სხვა დავალებები; ზოგიერთი დავალება კი შეიძლება განხორციელდეს მხოლოდ პარალელურად და ასე შემდეგ. განსხვავებული დავალებების სინქრონულობის დარღვევისას მთელი პროექტი შეიძლება საშიშროების ქვეშ დადგეს, თუ ცოტა ჩავუფიქრდებით პროექტის ამ თავისებურებას, ნათელი ხდება, რომ პროექტი – ეს სისტემაა, ანუ მთლიანობაა, შემდგარი ურთიერთდაკავშირებული ნაწილებისგან. ამასთან ერთად, ეს სისტემა დინამიურია და შესაბამისად, მოითხოვს მართვის განსაკუთრებულ მიდგომას.

## დროში შეზღუდული ხანგრძლივობა

პროექტი სრულდება დროის გამსაზღვრულ პერიოდში. ის დროებითია. მას აქვს მეტ-ნაკლებად ზუსტად განსაზღვრული დასაწყისი და დასასრული. პროექტი მთავრდება, როცა მიღწეულია მისი ძირითადი მიზნები. პროექტზე მუშაობისას ძალისხმევის მნიშვნელოვანი ნაწილი მიმართულია სწორედ იმის უზრუნველსაყოფად, რომ პროექტი დაგეგმილ დროს დასრულდეს. ამისთვის მზადდება გრაფიკები, რომლებშიც ასახულია პროექტში შემავალი დავალებების დასაწყისი და დასასრული. პროექტი, როგორც მოღვაწეობის სისტემა, არსებობს ზუსტად იმდენ ხანს, რამდენიც საჭიროა საბოლოო შედეგის მისაღწევად.

## უნიკალურობა

პროექტი, გარკვეული სახით, განუმეორებელი და ერთჯერადი ღონისძიებაა. ერთი პროექტის უნიკალურობის მაჩვენებელი მეორესგან შეიძლება, ძალიან განსხვავდებოდეს. უნიკალურობის ძირითადი წყაროები, შეიძლება იყოს ჩადებული კონკრეტული სიტუაციის სპეციფიკაში.

## პროექტის მართვა

თუ მენეჯერს ვკითხავთ, როგორ ესმის მისი ძირითადი ამოცანა პროექტის განხორციელებაში, ხშირ შემთხვევაში ის გვიპასუხებს: „სამუშაოს შესრულების უზრუნველყოფა“. ეს, მართლაც, ხელმძღვანელის მთავარი ამოცანაა. მაგრამ, თუ ამავე კითხვას ჩვენ უფრო გამოცდილ





მენეჯერს დავუსვამთ, მაშინ შეიძლება მივიღოთ პროექტის მენეჯერის მთავარი ამოცანის უფრო ვრცელი განსაზღვრება: „სამუშაოს შესრულების დროული უზრუნველყოფა, გამოყოფილი სახსრების ფარგლებში, ტექნიკური დავალების შესაბამისად“. სწორედ ეს სამი ფაქტორი: დრო, ბიუჯეტი და სამუშაოს ხარისხი უნდა იყოს პროექტის ხელმძღვანელის მეთვალყურეობის ქვეშ. პროექტის მართვაში იგულისხმება შეზღუდულ დროში პროექტის რეალიზაციისთვის მიმართული სამუშაოების შესრულება მაქსიმალურად შესაძლებელი ეფექტურობით, ფულადი საშუალებებით და ასევე პროექტის საბოლოო შედეგების ხარისხით.

იმისთვის, რომ დავძლიოთ დროში შეზღუდვა, გამოიყენება სამუშაოს კალენდარული გრაფიკის შედგენა და კონტროლი. ფინანსური შეზღუდვების სამართავად გამოიყენება პროექტის ფინანსური გეგმის (ბიუჯეტის) შედგენის მეთოდი და სამუშაოს შესრულების მიხედვით, ბიუჯეტის დაცვა კონტროლირდება იმისთვის, რომ არ მიეცეს ხარჯებს გადახარჯვის საშუალება. სამუშაოს შესასრულებლად საჭიროა რესურსებით უზრუნველყოფა, რისთვისაც არსებობს ადამიანური და მატერიალური რესურსების მართვის სპეციალური მეთოდები (მაგალითად, პასუხისმგებლობის მატრიცა, რესურსების დატვირთვის დიაგრამები).

ამ სამი ძირითადი შეზღუდვიდან ყველაზე რთულია, პროექტის მოცემული რეზულტატების მიხედვით, შეზღუდვის გაკონტროლება. პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ დავალების ფორმულირება ხშირად რთული და ძნელად კონტროლირებადია. ამ მოცემული პრობლემების გადასაწყვეტად ხშირად გამოიყენება მუშაობის ხარისხის მართვის მეთოდი.

ასე რომ, პროექტის ხელმძღვანელები პასუხს აგებენ პროექტის სამი ასპექტის რეალიზაციაზე: ვადები, ხარჯები და რეზულტატის ხარისხი. პროექტის მართვის საზოგადოდ მიღებული პრინციპების შესაბამისად ითვლება, რომ სამუშაო ვადების ეფექტური მართვა არის წარმატების გასაღები სამივე ნიშნისათვის. პროექტის დროით შეზღუდვა ყველაზე უფრო კრიტიკულია. იქ, სადაც შესრულების ვადები ხანგრძლივდება, საკმაოდ იზრდება ალბათობა ხარჯების გადამეტების და სამუშაოს შესრულების მაღალი ხარისხის თვალსაზრისით. ამიტომ პროექტის მართვის მეთოდების უმრავლესობა ძირითად აქცენტს აკეთებს სამუშაოს კალენდარულ დაგეგმარებაზე და უწევს კონტროლს, რათა გათვალისწინებულ იქნას კალენდარული გრაფიკი.



### პროექტის რეალიზაციის ეტაპები

ნებისმიერი პროექტი გადის თავისი განვითარების გარკვეულ ფაზებს. პროექტის ცხოვრების ციკლის სტადიები შეიძლება განსხვავდებოდეს მოღვაწეობის სხვადასხვა სფეროდან და მიღებული სამუშაოების ორგანიზების სისტემებიდან გამომდინარე. თუმცა, ყოველ პროექტში შეიძლება გამოიყოს საწყისი (წინასაინვესტიციო) სტადია, პროექტის რეალიზაციის სტადია და პროექტზე მუშაობის დამთავრების სტადია. ეს შეიძლება მარტივად მოგეჩვენოთ, მაგრამ პროექტის ცხოვრებისეული ციკლის გაგება არის ერთ-ერთი უმთავრესი ამოცანა მენეჯერისთვის, რადგან სწორედ მიმდინარე სტადია განაპირობებს ამოცანებს და მენეჯერის საქმიანობის სახეობებს, ასევე განსაზღვრავს გამოსაყენებულ მეთოდებს და ტექნიკურ საშუალებებს.

პროექტების ხელმძღვანელები სხვადასხვაგვარ ეტაპებად ყოფენ პროექტის შესრულების ციკლს. ყველაზე ტრადიციულია მისი დაყოფა ოთხ მსხვილ ეტაპად: პროექტის ფორმულირება, დაგეგმარება, განხორციელება და დასრულება.

### პროექტის ფორმულირება

პროექტის ფორმულირება თავის არსში გულისხმობს პროექტის შერჩევის ფუნქციას. პროექტები ამირჩევა მოთხოვნების უპირატესობისდა მიხედვით, რომლებიც აუცილებელად უნდა დაკმაყოფილდეს. მაგრამ რესურსების დეფიციტის პირობებში შეუძლებელია გამონაკლისის გარეშე ყველა მოთხოვნის დაკმაყოფილება. უნდა გაკეთდეს არჩევანი. ზოგ პროექტს ვირჩევთ, ზოგს კი ვუარყოფთ. არჩევანს ვაკეთებთ რესურსების გათვალისწინებით:

ფინანსური შესაძლებლობების;

შედარებით უფრო მნიშვნელოვანი მოთხოვნების დაკმაყოფილების;

პროექტების შედარებითი ეფექტურობის.

პროექტის შერჩევა რეალიზაციისთვის დამოკიდებულია პროექტის სავარაუდო მასშტაბურობაზე, რადგან დიდი პროექტების განხორციელება განსაზღვრავს სამომავლო მოღვაწეობის მიმართულებას (ხანდახან გათვლილს წლებზე) და აერთიანებს არსებულ ფინანსურ და შრომით რესურსებს.

აქ განმსაზღვრელი ფაქტორია ინვესტიციების ალტერნატიული ღირებულება, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თუკი ვირჩევთ პროექტ „A“-ს და არა პროექტ „B“-ს, ორგანიზაცია უარს ამბობს იმ მოგებაზე, რომელიც შეეძლო მოეტანა პროექტ „B“-ს.





პროექტების შედარებითი ანალიზისთვის ამ მოცემულ ეტაპზე გამოიყენება პროექტის ანალიზის მეთოდები, რომლებშიც ერთიანდება ფინანსური, ეკონომიკური, კომერციული, ორგანიზაციული, კოლოგიური, რისკის ანალიზი და სხვა სახის პროექტის ანალიზები.

### დაგეგმარება

პროექტში არსებული ესა თუ ის დაგეგმარება მიმდინარეობს მისი რეალიზაციის პერიოდში. პროექტის სასიცოცხლო ციკლის დასაწყისში გამოქმუშავდება არაოფიციალური წინასწარი გეგმა, უხეში წარმოდგენა იმაზე, თუ რა მოთხოვნები უნდა შესრულდეს პროექტის რეალიზაციის შემთხვევაში. გადაწყვეტილება, პროექტის შერჩევის შესახებ, დამოკიდებულია წინასწარი გეგმის შეფასებებზე. მისი ფორმალური და დეტალური დაგეგმვა იწყება მისი რეალიზაციის გადაწყვეტილების მიღების შემდეგ. განისაზღვრება პროექტის საკვანძო მომენტები (ზღვრული პერიოდები), ყალიბდება ამოცანები (სამუშაოები) და მათი ურთიერთდამოკიდებულება. სწორედ ამ ეტაპზე გამოიყენება პროექტების მართვის სისტემები, რომლებიც ხელმძღვანელს აძლევს მთელ რიგ სხვადასხვა საშუალებას ფორმალური გეგმის დამუშავებისათვის: სამუშაოების იერარქიული სტრუქტურების აგების საშუალებებს, ქსელურ გრაფიკებს და გრანტის დიაგრამებს.

როგორც წესი, პროექტის გეგმა უცვლელი არ რჩება და განხორციელების პროცესში ხდება მისი კორექტირება მიმდინარე სიტუაციის გათვალისწინებით.

### განხორციელება

ფორმალური გეგმის დამტკიცების შემდეგ მენეჯერს ეკისრება მისი რეალიზაციის ვალდებულება. პროექტის ხელმძღვანელები ვალდებულნი არიან აკონტროლონ საქმის წარმოება მისი განხორციელების პროცესის დროს. კონტროლი ნიშნავს ფაქტობრივი მონაცემების შეკრებას და მათ შედარებას გეგმიურ მაჩვენებლებთან. სამწუხაროდ, პროექტის მართვისას უნდა იცოდეთ, რომ თითქმის ყოველთვის დაგეგმილსა და ფაქტიურს შორის გადახრა ხდება. ამიტომ მენეჯერის ამოცანაა გაანალიზოს მუშაობის დროს არსებული გადახრების შესაძლებელი გავლენა შესრულებულ სამუშაოებში პროექტის რეალიზაციაზე მთლიანად და გამოიმუშაოს შესაბამისი მმართველობითი გადაწყვეტილებები. მაგალითად, თუკი გრაფიკიდან გადახრა სცილდება მისაღებ ზღვარს, შეიძლება იყოს მიღებული გადაწყვეტილება იმის თაობაზე, რომ უფრო მეტი

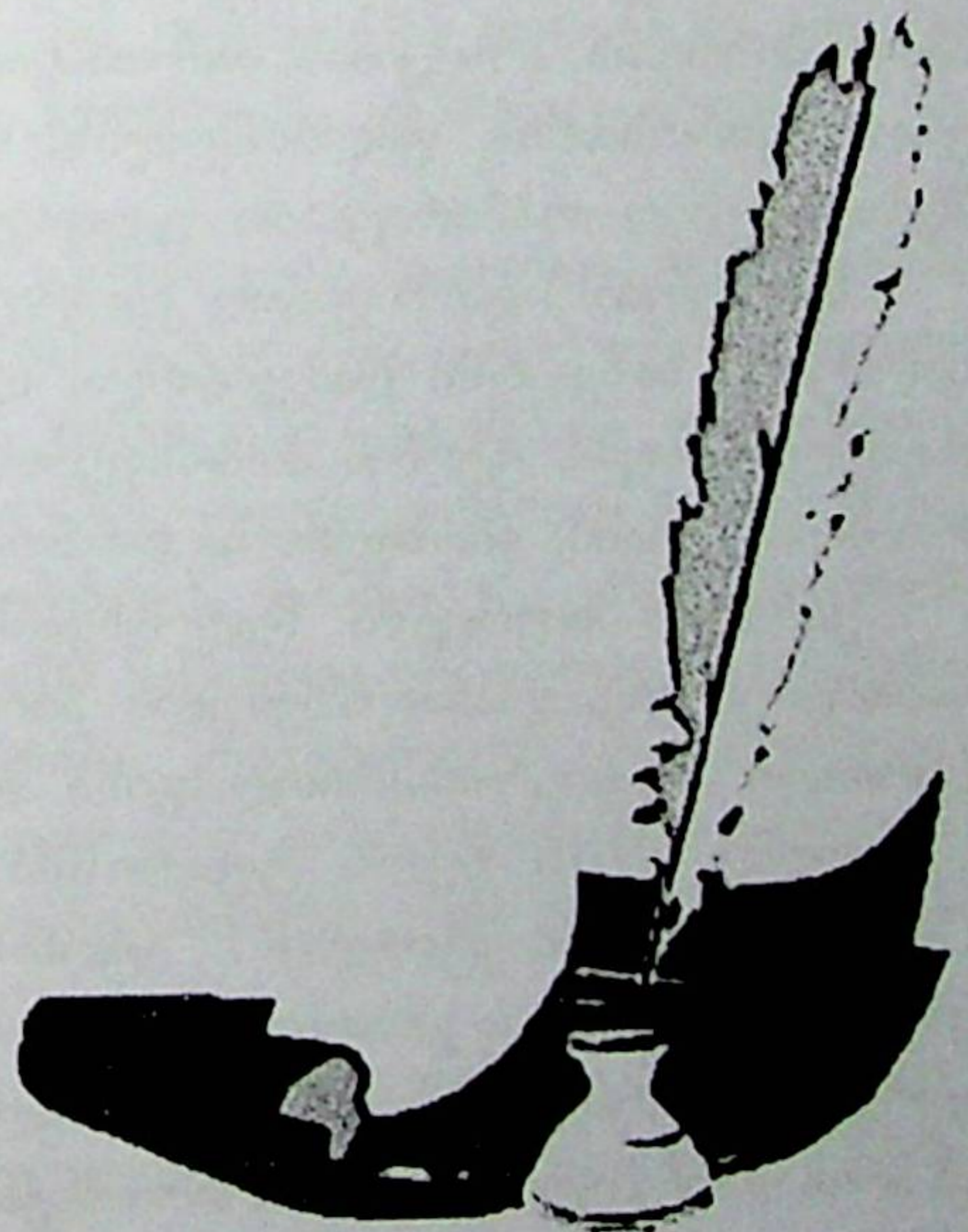




### დასრულება

ადრე თუ გვიან პროექტები მთავრდება. პროექტი სრულდება მაშინ, როდესაც მიღწეულია მასში დასახული მიზნები. ზოგჯერ ეს ხდება მოულოდნელად და ადრეულად, მაგალითად, იმ შემთხვევაში, როდესაც მიიღება გადაწყვეტილება, პროექტი შეწყდეს მისი გრაფიკით დასრულებამდე. იმისდა მიუხედავად, თუ როდის მთავრდება პროექტი, მისმა ხელმძღვანელმა უნდა შეასრულოს კიდევ ერთხელ პროექტის დასრულებელი მთელი რიგი ღონისძიებები. ამ ვალდებულებების კონკრეტული ხასიათი დამოკიდებულია თავად პროექტის ხასიათზე, თუკი პროექტში გამოყენებულია აღჭურვილობა, უნდა ჩატარდეს მისი ინვენტარიზაცია და შესაძლებელია, მომდევნო პროექტს გადაეცეს გამოყენებისათვის. შესაძლებელია, აუცილებელი გახდეს საბოლოო ანგარიში, ხოლო შუალედური ანგარიშები კი მოწესრიგდეს პროექტის არქივის სახით.







## ხელოვნების ეკოლოგია და საქართველოს კროსკულტურული სივრცის კარადიგმა

დღეს აღარ დავობენ იმაზე, რომ სწორედ ხელოვნება არის კულტურის მრავალშრიანი სისტემის ის ძირითადი საძირკველი, რომელზეც ადამის მოდგმის კრეატიული ბუნების შედეგი – შემოქმედებითი მემკვიდრეობის მყარი ნაგებობა წამომართულა. ნაგებობა, რომელიც ამა თუ იმ ერის კუთვნილებაცაა და ის საზოგადო საცხოვრისიც – ძველი ბერძენი „ოიკოს“ რომ უწოდებდა. ეს სიტყვა ელინისათვის კერძო სახლისა და ამავედროულად, ზოგადად სამშობლოს ცნებებს იტევდა. იგი საკუთარი კულტურული მემკვიდრეობის ექსპანსიით მსოფლიო მერიდიანებსა და განედებზე, კიდევ იცავდა და სხვათაგან ნასესხები ახალი ღირებულებებით ამდიდრებდა კიდევ მას. კულტურული მემკვიდრეობა და ბირთვი მისი ხელოვნება, რომ ისეთვე გაფრთხილებას მოითხოვს, როგორც ბიოსფერო, ყოველთვის იცოდა კაცობრიობამ, რადგან ღრმად სწამდა ლათინთა გამოთქმის “ARS LONGA, VITA BREVIS” – ბრძნული მნიშვნელობა.

ამ აზრის ჭეშმარიტებაში არასოდეს შეპარვიათ ეჭვი ჩვენს ქართველ წინაპრებს, რისი დადასტურებაცაა: იოანე - ზოსიმეს, იოანე მინჩხის, მიქელ მოდრეკილის, დავით აღმაშენებლის, შოთა რუსთაველის, ჩახრუხაძის, ოპიზრების, არსუკიძის, ბარათაშვილის, გურამიშვილის, ილიას, აკაკის, ვაჟას, ფიროსმანის, ფალიაშვილის, მარჯანიშვილის და გალაკტიონის შემოქმედებით ინსპირაციათა უკვდავება.

ხელოვნებისა და ზოგადად კულტურის ეკოლოგიის ცნება XX საუკუნის მეორე ნახევარში დამკვიდრდა. იგი პირველად აკადემიკოსმა დიმიტრი ლიხაჩოვმა, ტერმინ ჰომოსფეროსთან ერთად შემოიტანა სამეცნიერო მიმოქცევაში, ბიოსფეროსა და ნოსფეროს ცნებათა ანალოგიით.<sup>1</sup>

ქართულ სივრცეში ხელოვნების ეკოლოგიის არსობრივი მხარე საინტერესოდაა გაანალიზებული პირველი ქართველი სოციოლოგიის, ცნობილი მეცნიერ-ასირიოლოგისა და საზოგადო მოღვაწის მიხაკო წერეთლის 1906 წელს ტფილისში დასტამბულ ნარკვევში „კანონი (სოციოლოგიური ეტიუდი)“. ატონ-ის ფსევდონიმით გამოქვეყნებული ეს ნაშრომი, ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად ქცეული, რატომღაც მიხაკო წერეთლის მემკვიდრეობის შემსწავლელ მეცნიერთა ყურადღების მიღმა არის დარჩენილი. ითვლება, რომ საქართველოში სოციოლოგია, როგორც



დარგი, იწყება 1910 წელს მიხაკო წერეთლის მიერ გამოქვეყნებული ცნობილი ნაშრომით „ერი და კაცობრიობა“. პროფ. ე.კოდუა,<sup>2</sup> ისევე როგორც მეცნიერები გ.ყორანაშვილი<sup>3</sup> და გ. შარაძე,<sup>4</sup> მიხაკო წერეთლის მსოფლმხედველობის ანალიზისას, არ ახსენებენ ოთხი წლით ადრე, ასევე ატონ-ის ფსევდონიმით გამოქვეყნებულ ზემოაღნიშნულ მცირე ფორმატის (1-119 გვ.) ამ ნარკვევს. ასე რომ არ ყოფილიყო, საქართველოში სოციოლოგიის, როგორც დარგის ჩასახვას სწორედ აღნიშნულ ნაშრომში დაინახავდნენ. ამ სოციოლოგიური ხასიათის ეტიუდში, ანარქისტული იდეებით გატაცებული მიხაკო წერეთელი, მართალია ტერმინ ეკოლოგიას არ ახსენებს, მაგრამ, როდესაც წერს, რომ „ხელოვანი ადამიანი იმყოფება კოსმოსის, შემოფარგლული წრის, ურთიერთის (იგულისხმება შემოქმედ ადამიანთა ერთობლიობა. ი. ა.) გავლენის ქვეშ, იგი გადაბულია უბნელეს წარსულთან მილიონი ჯაჭვებით, აწმყოში, მას ათასნაირი ძალები სწევენ და ამოძრავებენ, მომავალში მისი მოძრაობა განსაზღვრულ ძალებზედ არის დამოკიდებული...“<sup>5</sup>, იგი გულისხმობს რთულ ეკოსისტემაში კომოსფეროს ჩართულობის მარადიულობას. ცნობილი მეცნიერის, ამ პირველ სოციოლოგიურ ნაშრომში ამოსავალი დებულება კანონთან ადამიანის და კერძოდ, შემოქმედის მიმართების საკითხია. ვარლამ ჩერქეზიშვილის<sup>6</sup> ძლიერი პიროვნული ხიბლის ზეგავლენის ქვეშ მოქცეული მ. წერეთელი, კანონის, როგორც თავისუფლების დამთრგუნველი ფაქტორის იგნორირებით, შემოქმედის თავისუფლებას ხედავს იმგვარი სახელოვნებო გარემოს შექმნაში, სადაც იმოქმედებს მხოლოდ პრინციპი „მიეცი ნიჭსა გზა ფართო...“. ამგვარი გარემოს დაცვა - განვითარებაზე ზრუნვა კი, ადამიანის სულიერი გაჯანსაღების წინაპირობაა.

შემდგომ ამისა, ხელოვნების ეკოლოგიის საკითხის მნიშვნელობა წამოწეული იქნა XX საუკუნის 80-ან წლებში, ცნობილი ქართველი ფილოსოფოსის ზურაბ კაკაბაძის ნაშრომში „საუბრები ფილოსოფიაზე“.<sup>7</sup> კულტურასთან მიმართებით, ავტორი ეკოლოგიურ ხედვას შემოქმედებითი გარემოს ყველა ელემენტის სისტემურ ერთობლიობაში მოიაზრებს. ეკოლოგია ხომ, მთელში ნაწილთა აუცილებელი და მყარი კავშირების დანახვას გულისხმობს. კულტურული მემკვიდრეობის დაცვაც სწორედ, ამგვარი ტრადიციული სისტემური ერთობლიობის გაფრთხილებაა, რაც თავის მხრივ ნებისმიერი ერის ეროვნული იდენტიფიკაციის საზომია.

ხელოვნებათმცოდნე გიორგი ხოშტარია აღნიშნული პრობლემის კონტექსტში, აკეთებს მეტად საგულისხმო პროგნოზს. მისი აზრით:





XXI საუკუნეში კვლავაც გაგრძელდება XX საუკუნის მსგავსად, ხელოვნების მრავალი ახალი დარგის წარმოქმნა, რაც მთელის დანახვევების ხარჯზე მოხდება. ასეთი დიფერენცირებისას კი, უკვე შეუძლებელია სისტემურ-მთლიანობითი ხედვა. ამასთან ერთად, თანამედროვე მსოფლიოში ხელოვნების ცალკეული დარგის არათანაბარი ე.წ. ასიმეტრიული განვითარებაც ართულებს კულტურის ეკოლოგიის საკითხის მოგვარებას. მკვლევარის აზრით, XXI საუკუნეში ესთეტიკური გარემოს კატასტროფული რღვევაა მოსალოდნელი.<sup>8</sup>

იმისათვის, რომ მომავალი ასეთი უნუგეშო არ იყოს, უფრო დეტალურად განვიხილოთ, თანამედროვე საქართველოს ესთეტიკური გარემოს პრობლემა და ის ტენდენციები, რაც ქართულ სოციუმში არტეფაქტის ფუნქციონირებასთან არის დაკავშირებული.

საქართველოს სამოქალაქო საზოგადოება, რომელიც პოლიეთნიკური ხასიათისაა, არაერთგვაროვან კულტურული ინტეგრაციის პროცესშია ჩაბმული, იქმნება ერთგვარი კროსსკულტურული სივრცე.

ლათინური სიტყვა „ინტეგრაცია“ განცალკევებულის ერთ კომპონენტურ ორგანიზმად შევსება – შეკვრას გულისხმობს, მაგრამ რამ უნდა შეკვრას ერთ სხეულად სხვადასხვა წარმომავლობის, ადათწესებისა და რელიგიური მრწამსის მქონე ეთნიკოსები? ისევ იმან, რაც მათ ერთმანეთისაგან განასხვავებს. ეს კი, ხანგრძლივი თანაცხოვრებით გამომუშავებული საერთო სულიერი ღირებულებებია, დიდწილად საარსებო გარემოს ერთიანი გეოგრაფიული ფაქტორით განსაზღვრული. ეს კულტურულ ღირებულებათა მთელი სისტემაა, რომელიც სამოქალაქო ინტეგრაციის შედეგად გადადინდება ურთიერთ შორის. გადადინების ამ დინამიკურ პროცესში, კულტურული ფასეულობების გაცვლა-გამოცვლისას, ადგილი აქვს რამდენიმე სახის კულტურათშორის კავშირს, კულტუროლოგიების მიერ შემდგენაირად იდენტიფიცირებულს: ა) აკულტურაციის პროცესი, რომლის შედეგადაც ხდება ერთი კულტურის ელემენტების შეჭრა მეორე კულტურაში. ამის შედეგად კი ადგილი აქვს, ერთგვარ კულტურულ გაორებას; ბ) კულტურული დიფუზია, როდესაც ერთი კულტურა სრულად განიშლება მეორე კულტურაში და იწყება ასიმილაციის პროცესი; გ) კულტურული ასიმილაცია – ფაქტობრივად ერთი კულტურის მეორე კულტურაში შეზრდას გულისხმობს, რაც მხოლოდ ხანგრძლივი თანაცხოვრების შედეგია.

აღსანიშნავია, რომ დაკვირვების შედეგად, კულტურული ინტეგრაციის პროცესში შეინიშნება კულტურათშორისი ურთიერთობის სამი ძირი-





თადი ტიპი: 1) მიმღები კულტურის მთლიანად შეცვლა დონორი კულტურის ზეწოლის შედეგად; 2) რეციპიენტი კულტურის ტრადიციების და ზოგადად სულიერი ღირებულებების ადაპტირება დონორი კულტურის გავლენით; 3) ერთი მხარის მძაფრი რეაქცია, როდესაც ხდება შეგნებული იგნორირება, ანუ არმიღება მეორე (დონორი) მხარის კულტურული ფასეულობებისა.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მარგინალური, ანუ სასაზღვრო კულტურების შემთხვევაში არ არსებობს დომინანტი და მიმღები კულტურები, ისინი ეთნოგენეზშივე თანაბრად მიეწოდებათ მათ. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ისეთი ბიპოლარული ქვეყნის კულტურის მაგალითზე, როგორც აღმოსავლეთისა და დასავლეთის შესაყარზე მდებარე საქართველოა.

იმისათვის, რომ თანამედროვე საქართველოს სამოქალაქო ინტეგრაციულ პროცესს ჩავწვდეთ, უნდა განვსაზღვროთ, თუ როგორია საქართველოს სოციუმის სტრუქტურა. დღეს, სამწუხაროდ, საქართველოს ქალაქებიდან ინტენსიურ კულტურულ ინტეგრაციულ პროცესებში, ფაქტობრივად, მხოლოდ დედაქალაქია ჩართული, რომლის მოსახლეობაც, ძირითადად, შედგება ქართველებისა და ეთნიკური უმცირესობებისაგან (თუ არ ჩავთვლით, დროებით სამუშაოდ აკრედიტირებულ უცხოელთა პერმანენტულად ცვლად ნაკადებს).

ურბან-სოციოლოგმა, განათლებით არქიტექტორმა ვლ. ვარდოსანიძემ მოგვცა მართებული განსაზღვრა, თბილისის სოციუმის ძირითადი სტრუქტურული მახასიათებლისა, რომელიც მძლავრად ზემოქმედებს ქალაქის კულტურულ დინამიკაზე. მისი აზრით, თბილისში, (ისევე როგორც საქართველოს სხვა ქალაქებში) ყოველთვის სჭარბობდა მოსახლეობის რურალური, ანუ სოფლური ნაკადი. მიუხედავად მეთორმეთე საუკუნიდან დაწყებული ე. წ. „ურბანული რევოლუციისა“, როდესაც საქართველოს ტერიტორიაზე, ზედიზედ ჩნდება მრავალი ქალაქი, ისინი ფაქტობრივად სოფლური დასახლებათა შერწყმის ბაზაზე ჩამოყალიბდნენ, შესაბამისი რურალური აგრიკულტურით. როგორც მეცნიერი თვლის, თანამედროვე თბილისის მკვიდრი, მიუხედავად იმისა თუ მისი წინაპართა რამდენი თაობა, რამდენი ხნის წინ იყო თბილისში ჩამოსახლებული, ცხოვრების წესით, მაინც ტრადიციულად სოფლური დასახლებებისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს ინარჩუნებს. რაც განსაკუთრებით, თბილისელი მოქალაქის ისეთ მარადიულ კატეგორიასთან მიმართებაში ვლინდება, როგორიც დროა.

ტრადიციული რურალური საზოგადოების წარმომადგენლისათვის





დრო, აღქმული როგორც მარადიულ წრებრუნვაში ჩართული კატეგორია, მთლიანად ემორჩილება ასტრონომიულ წრებრუნვით ციკლს. აქედან გამომდინარე, განმეორების მოლოდინში უფასურდება დროის განუმეორებლობის, უნიკალურობის განცდა, რაც თავის მხრივ, საზოგადოებრივ არაპუნქტუალურობაში იჩენს თავს. პრინციპულად განსხვავებულია ურბანული საზოგადოების (დასავლეთ-ევროპული ე. წ. ბიურგერული) წარმომადგენლის პრაგმატული დამოკიდებულება დროისადმი. იგი წრფივ განზომილებაშია აღქმული, ანუ სრულად შეიგრძნობა მისი ყოველი წამის განუმეორებლობა. დიდი რომაელი პოეტის ჰორაციუსის ცნობილი გამოთქმა – “CARPE DIEM” („დაიჭირე წამი“), მალე დაბადებს ცნობილ მაქსიმას „დრო – ფულია“, რაც თითქმის დღევანდელ დღემდე უცხო რჩება ქართველი მოქალაქისათვის.

„დროის“ კატეგორიის აღქმის ამგვარმა განსხვავებულობამ ბუნებრივად განაპირობა „ანონის“ კატეგორიისადმი სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულებაც. კანონის უზენაესობის, მისი საყოველთაობის განცდა თუ აუცილებელი პირობაა ურბანული კულტურის მატარებლისათვის, კანონისადმი დაუმორჩილებლობა რურალური კულტურის მატარებელი სოციუმის ქცევის ნორმაა. ამიტომაც, რომ ასე ძნელად მკვიდრდება თანამედროვე ქართულ სოციუმში კანონმორჩილების შეგრძნება.<sup>9</sup>

ჰოლანდიელმა მეცნიერებმა: ა. ჰოპსტედმა და შემდგომ ი. ტრომპენაარმა (1980-1993 წწ.) კროსკულტურული სოციოლოგიური ხასიათის გამოკვლევები ჩაატარეს 47 ქვეყანაში, რომლის შედეგადაც დაასკვნეს, რომ სამოქალაქო ინტეგრაციის პროცესის კვლევისას გასათვალისწინებელია ინდივიდუალისტური და კოლექტივისტური ტიპის კულტურათა ხასიათი. თუ პირველისათვის (ინდივიდუალისტური) დამახასიათებელია ინდივიდების ხალვათად ინტეგრირება, ვინაიდან ნაკლებია ერთობის შეგრძნება და პირადული მძლავრობს, მეორისათვის, ანუ კოლექტივისტურისათვის დამახასიათებელია პირიქით, დაბადებიდანვე მჭიდრო ინტეგრირება სოციუმის შიდა ჯგუფებში და აქედან გამომდინარე გუნდურობის მძლავრი შეგრძნება. ა. ჰოპსტედს მიაჩნია, რომ თანამედროვე ინდუსტრიული საზოგადოებები ინდივიდუალისტური ტიპისაა,<sup>10</sup> ხოლო ტრადიციული აგრიკულტურული საზოგადოებები – კოლექტივისტური. თანამედროვე კულტუროლოგები (ჰ. ექიჩიბაში) იმასაც აღნიშნავენ, რომ თანამედროვე სოციო-ეკონომიკური ცვლილებები იწვევს ადაპტაციურ ცვლილებებს, მათ იმგვარ ტრანსფორმაციას, რომლის დროსაც კოლექტივისტური და ტრადიციული ორიენტაციები გარკვეულად





თანაარსებობენ.<sup>11</sup> თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ სოციუმში შიშამ ბოლო დროს შეიმჩნევა მსგავსი ტენდენცია, რაც ხელს შეუწყობს ჩვენი სამოქალაქო საზოგადოების კულტურული ინტეგრაციის პროცესს.

სულხან-საბა ორბელიანი თავის ნაწარმოებში „სიტყვის კონა“ ევროპული ქალაქური ცხოვრების გამოცდილების გაცნობის შემდეგ, გვაძლევს ქალაქის სანტერესო განმარტებას. აი, რას წერს ცნობილი ქართველი მოღვაწე „თანამრავლობასა და თანასახლობასა ქალაქი სახელების, ვინათგან კაცო ერთი ვერ კმაეყოფის თავსა თვისსა, არამედ რათა შევეწეოდეთ ერთი მეორესა და სარგებელსა მივანაყოფებდეთ.“ („სიტყვის კონა“, თბ., 1949) თანაცხოვრების სწორედ ამგვარმა გაგებამ დაბადა საქართველოში ტოლერანტობის განცდა, რომლის დროსაც მხოლოდ საქართველოში გრძნობდნენ სასათბურე პირობებს ეთნიკური უმცირესობები.

წლების განმავლობაში, მე მომიწია მუშაობა, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ეროვნებათშორის ურთიერთობის კვლევის ცენტრში, საქართველოში მაცხოვრებელი ეთნიკური უმცირესობათა კულტურული ორიენტაციებისა და მათ ქართულ სოციუმში ინტეგრირების საკითხზე. გთავაზობთ, რამდენიმე ზოგადი ხასიათის დაკვირვებას აზერბაიჯანელ ეთნიკოსებზე სოციოლოგიური გამოკვლევის შედეგად მიღებულს.<sup>12</sup>

გამოკვლევამ ცხადყო, რომ თვითიდენტიფიკაციის ძირითადი მაჩვენებლები – ენა და კონფესიურობისადმი მიმართება უცხო გარემოში მოხვედრილი მიგრანტისათვის, სოციალურ-დემოგრაფიული ფაქტორების (ასაკი, სქესი, განათლების დონე, დასაქმება) გათვალისწინებით, ეთნიკური პოპულაციისათვის საერთო თვითიდენტიფიკაციის საზომით იზომება და გვიჩვენებს, რომ სხვადასხვა ეთნიკური ერთეულები თავს იზოლაციაში გრძნობენ (ეს განსაკუთრებით გამოჩნდა სამხრეთ საქართველოში ეთნიკურად კომპაქტურად დასახლებულ რეგიონებში (გარდაბანი, წალკა, ახალციხე და სხ). თუ ქალაქად, დისპერსულ გარემოში, ინდივიდუალურ დონეზე ე. წ. რეიდენტიფიკაციის განცდა უჩნდებათ, ჯგუფის პირობებში, სოფლად, ისინი თავს სოციალურად გამოკვეთილ, მარგინალურ სტატუსში მყოფად აღიქვამენ. ამავე დროს, გასათვალისწინებელია, რომ ხშირ შემთხვევაში თავს მსხვერპლად წარმოადგენენ და საერთო სავალალო სოციალურ ფონს, მხოლოდ საკუთარ მდგომარეობასთან დეტერმინაციაში განიხილავენ. რაც შეეხება, ზოგად ღირებულებით ორიენტაციებს, მისი გაზომვა საერთა-





შორისო სოციოლოგიური პრაქტიკით, მიღებულია ორი იერარქიით: 1) ინსტრუმენტული ღირებულებების; 2) ფინალური ღირებულებების სახით, ჩვენს მიერ დარიგებულ კითხვარებში სამწუხაროდ, არ იყო მკვეთრად დიფერენცირებული ღირებულებათა გაზომვის ეს ორი საფეხური და იგი შერეული სახით იყო წარმოდგენილი (რაც განპირობებული იყო იმხანად იმ კონკრეტული ორი პარამეტრისადმი ჩვენი ინტერესით, რომელიც ენასა და კონფესიურობისადმი მიმართების დადგენას გულისხმობდა).

მიუხედავად აღნიშნულისა, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ რესპოდენტები დიდად – ადამიანის ზნეობრივ-ნებელობით ნიშანთვისებებს, ხოლო მცირედ – სხვებისადმი ტოლერანტულ დამოკიდებულებას აფასებენ. ეს მაშინ, როდესაც ჩვენ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქართული სახელმწიფო ისტორიულად ყოველთვის იყო ტოლერანტული ხიზნების მიმართ. ეთნიკური უმცირესობის ამგავარი დამოკიდებულება კი, მომავალში ალბათ უფრო გაართულებს ურთიერთ დამოკიდებულების საკითხს. უაღრესად საინტერესოა, რომ თანამედროვე გლობალიზაციის პირობებში, თვალში საცემია დისპერსულ გარემოში მაცხოვრებელი ეთნიკოსების დაბალი ეთნიკური თვითშეგნება (საკუთარი ენის ნიველირება და რელიგიური ტოლერანტიზმიც კი), ხოლო კომპაქტურად დასახლებულ რეგიონებში, ძირითადად რურალურ გარემოში ამ მხრივ მაღალი აქტივობაა, თუმცა ჩვენდა საბედნიეროდ არც ისე მძაფრად, როგორც ეს იყო მოსალოდნელი ფუნდამენტური ისლამიზმის არნახული აღზევების თანამედროვე ფონზე. სწორედ ქართულ ტოლერანტულ გარემოსთან ისტორიულ სოციალურ – კულტურულ ადაპტაციის გარკვეულ დონეზე უნდა მიგვანიშნებდეს ის ფაქტი, რომ აზერბაიჯანელმა ეთნიკურმა უმცირესობამ საკუთარი ღირებულებითი ორიენტაციების ე. წ. „პერიფერიულ ზონაში“ მოაქცია ეთნიკური თვითშეგნების განმსაზღვრელი ისეთი ცნებები, როგორიცაა – ენა და სარწმუნოება.

რაც შეეხება, ეროვნული უმცირესობების (კონკრეტულ შემთხვევაში – კომპაქტურად დასახლებულ აზერბაიჯანელების) ორიენტაციას საკუთარი ტრადიციებისადმი, კერძოდ ფოლკლორისადმი, შეგვიძლია შემდეგი ზოგადი ხასიათის დასკვნის გაკეთება: აზერბაიჯანელი ეთნიკოსი საკუთარი ტრადიციებისადმი მიმართებისას, აშკარად ავლენს წინაპართა შემოქმედებითი გამოცდილების, ტრადიციის უცვლელი სტრუქტურირებისაკენ სწრაფვას. რესპოდენტთა უმრავლესობის ეთნომეხსიერება ტრადიციული სტერეოტიპებისადმი ერთგულებას ინარჩუნებს.





ამრიგად, კროსსკულტურული სივრცე, შექმნილი სამოქალაქო საზოგადოების ინტეგრაციის შედეგად, ბუნებრივია, ასევე ინტეგრირებულ სახელოვნებო გარემოს ქმნის. საქართველოში მცხოვრები ეროვნულ უმცირესობათა კულტურული ღირებულებების კავშირით ზოგადქართულ კულტურულ მემკვიდრეობასთან, იქმნება ერთიანი მოზაიკური სტრუქტურა, რომლის დაცვა – განვითარებაზე ზრუნვა, შეუძლებელია ამ კონგლომერატის თითოეული კომპონენტის ყველა პარამეტრით შესწავლის გარეშე.

ხელოვნების ეკოლოგია ის დარგია, რომლისადმი გაზრდილი ყურადღებაც სწორედ, ყველაზე მეტად საქართველოს ინტეგრირებული გარემოსთვის არის აუცილებელი. ვინაიდან, კულტურის და მისი ბირთვი – ხელოვნების ძირითადი მარკერი – აკად. დ. ლიხაჩოვისეულ ცნება – ჰომოსფეროში კონკრეტდება, ქართულ სინამდვილეში იგი მრავალშრიან ეთნოსფეროს ხასიათს იძენს. ამ შემთხვევაში, სახელმწიფო კულტურული პოლიტიკის პრიორიტეტი არა მხოლოდ საკუთარი დომინანტი კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა, არამედ ზოგადქართულ პანორამაში ჩაწერილი მრავალშრიანი სახელოვნებო ეკოსისტემის შენახვა-განვითარებისათვის ზრუნვა უნდა გახდეს. ეს კი, ბუნებრივია მოითხოვს ამ მრავალფეროვანი მოზაიკის თითოეული კენჭის, თითოეული კულტურული შრის ყველა პარამეტრით დეტალურ შესწავლას, რათა გაირკვეს მათი სახელოვნებო გარემოში სტრუქტურირების ხასიათი.



1. Лихачов Д.С. Прошлое-будущему: Статьи и очерки. Ленинград, 1985, с. 97.

2. მიხაკო წერეთელი. ერი და კაცობრიობა. (ე. კოდუას წინასიტყვაობით), თბილისი, 1990, გვ. 5.

3. გურამ ყორანაშვილი. მიხაკო წერეთლის ნააზრევი ერის შესახებ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1988 წლის 18 ნოემბერი.

4. გურამ შარაძე, მიხაკო წერეთელი. „ლიტერატურული საქართველო“, 1987 წლის 25 სექტემბერი. აგრეთვე მისსივე, უცხოეთის ცის ქვეშ, თბილისი, 1993.

5. ატონ-კანონი. სოციოლოგიური ეტიუდი, ტფილისი, 1906.

6. დიმიტრი შველიძე. აი ვინ იყო, ქართველნო, ვარლამ ჩერქეზიშვილი!, თბილისი, 2001, გვ. 291.

7. ზურაბ კაკაბაძე. ფილოსოფიური საუბრები, თბილისი, 1988, გვ. 214-218.

8. გიორგი ხოშტარია. კულტურის ეკოლოგია და დასავლური სამყარო, ამერიკის შესწავლის საკითხები, კრებული II, თბილისი, 2004, გვ. 489-491.

9. ვ. ვარდოსანიძე. გზაჯვარედინი: რურალური-ურბანული, + , არქიტექტურა + დიზაინი, №1, 2004, გვ. 134.

10. Н. Сарджвеладзе. Личность и ее взаимодействие с социальной средой, Тбилиси, 1989.

11. Д. Чарквиани. Информация. противоречие и смена социальных установок. Тбилиси, 1980.

12. შედარებით ვრცლად აღნიშნული სოციოლოგიური გამოკვლევის შესახებ, იხ.: ირინე აბესაძე. საქართველოში სამოქალაქო ინტეგრაციის კულტუროლოგიური საფუძვლები. „ქართული კულტურა“. №12(138) 2005. (მოსხენება გაკეთებული 2005 წ. 4 ნოემბერს საქართველოს პრეზიდენტის ადმინისტრაციის ეროვნებათშორისი ურთიერთობებისა და სამოქალაქო ინტეგრაციის სამსახურის, სოციალური და ჯანმრთელობის ნაციონალური ინსტიტუტის საქართველოში ჩეხეთის რესპუბლიკის საელჩოს ერთობლივ კონფერენციაზე)



## დისკურსი და ყოველდღიურის სფერო

ცნობიერების ენობრივი ხასიათიდან გამომდინარე, დისკურსის ცნება პოსტსტრუქტურალისტებისა და დეკონსტრუქტივისტებისთვის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია. სხვადასხვა დისკურსთა თანაარსებობა ნებისმიერი სოციალური სისტემისა თუ კულტურის ნორმალურ ფუნქციონირებას განაპირობებს. მიშელ ფუკოს თავის წიგნში „სიტყვები და საგნები“ ადამიანის მოღვაწეობა მთლიანად ე. წ. „დისკურსულ პრაქტიკამდე“ დაჰყავს.<sup>1</sup> თითოეულ ეპოქაში (მ. ფუკოს კლასიფიკაციის მიხედვით, არსებობს ანტიკური, შუასაუკუნეების, აღორძინების, განმანათლებლობისა და თანამედროვეობის იშემეცნებითი ველი) „კულტურული ცოდნის“ დონეზე დაფუძნებული სპეციფიკური ეპისტემა ყალიბდება. ეპისტემა აგრეთვე მოცემული ეპოქისათვის დომინანტური „მეცნიერული ცოდნის“ დისკურსის, როგორც სინამდვილის შთაწვდომის განსაკუთრებული ხერხის, ზეგავლენასაც განიცდის.

ეპისტემოლოგიური გაურკვევლობა („ავტორიტეტთა კრაზი“) პოსტმოდერნული ცნობიერების დამახასიათებელი ისტორიზმისა და მეცნიერული დეტერმინიზმის დესტრუქციასთან ერთად გაჭიანურებული ეარსტემოლოგიური კრიზისის“ სიტუაციას აყალიბებს.

სოციოკულტურული გარემოს სტრუქტურირებას საქართველოში, ცხადია, მედიური დისკურსის დომინირება განსაზღვრავს. მედიური დისკურსის აქტუალიზაცია (ასევე, როგორც სოციალური რეალობის მედიური კონსტრუირების ფაქტი) ტრანსნაციონალური ხასიათისაა (ამასთანავე საქართველოში აკადემიური (ფილოსოფიური თუ მხატვრული ლიტერატურული დისკურსული პრაქტიკის) დისკურსის არ არსებობა ამძიმებს). ტრადიციული კულტურული და მითოლოგიური ცნობიერების რღვევა ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში იღებს სათავეს. (მხედველობაში გვაქვს ანტროპოცენტრისტული სამყაროს სურათის მოსუსტება, ჰუმანური და განათლებული ადამიანის სახის კრაზი, რაც უპირველესად ლოგოსს, სიტყვის კულტურას, უკავშირდებოდა. მულტიმედიის ეპოქაში სოციალური სივრცის პრიმიტივიზაციის პროცესი განსხვავებულ მასშტაბებს იძენს. ცნობილი დრამატურგის, პოეტისა და თეორიტიკოსის, იური არაბოვის მახვილგონივრული შენიშვნის თანახმად, კაცობრიობა გამოქვაბულის მხატვრობიდან მივიდა გენიალურ ლიტერატურამდე და კვლავ მას (გამოქვაბულის მხატვრობას) დაუბრუნდა,





ოღონდ უახლესი ტექნოლოგიებით გამაგრებულს. პრიმიტივიზმის ესთეტიზაცია (როგორც კიჩის კონსტრუქციის თავისებურება) თანამედროვე ფუნდამენტალური კულტურის თავისებურებადაც იქცა. დასავლური ეტალონებისგან განსხვავებით ჩვენი სამამულო ეპიგონები, ტექნიცისტური ეპოქის მიღწევებით არ არიან განებივრებული, თანაც ზომიერებისა და გემოვნების შეგრძნებაც ღალატობთ. ჯერ კიდევ კოლტერი წერდა: „ადამიანმა უნდა შექმნას მეორე ბუნება – ცივილიზაცია“.<sup>2</sup> თუკი მოწინავე: ევროპული (და არამხოლოდ) ცნობიერებისათვის ცივილიზაცია ერთდროულად პროგრესისა და რეგრესის სინონიმია (ერთი ნაბიჯი წინ, ორი – უკან), ჩვენთვის ამ უკანასკნელის როგორც პოზიტიური, ასევე ნეგატიური ზეგავლენა არანაირ საფრთხეს არ წარმოადგენს, ცივილიზაციონისტური კონსტრუქტების მთლიანი თუ არა ნაწილობრივი არარსებობის გამო. ენის ჩანაცვლებაც (რუსულისა ინგლისურით) თავისთავად მისასაღმებელი ფაქტია, რომ არა კვლავ ის, თუ რა ფორმებს ღებულობს ეს პროცესი. ინგლისური ენა, სამწუხაროდ, არა ლიტერატურული ან სხვა კრეატიული სახის ტექსტებით მკვიდრდება, არამედ ე. წ. „საოფისე“ ინგლისურით, რაც თანამედროვე მიდლ-კლასის ქართველთა მთავარ „ინტელექტუალურ“ მიღწევას უთანაბრდება.

პრემოდერნული წყობის ღირებულებებზე ორიენტირებული ჩვენი საზოგადოება, მოდერნული და პოსტმოდერნული ფასეულობათა სისტემის ცალკეული ნიშანთვისებებთან ერთობლიობაში ზრდისა და განვითარების ტემპით აშკარად არ გამოირჩევა. დასავლური ცივილიზაციის განვითარების ტემპი, ეკონომიკური ზრდის პროცესთან ერთად, რამაც თავის მხრივ, ჩიხშიც კი მოაქცია ეს უკანასკნელი, ისევე როგორც აღმოსავლური ცნობიერება, რომელიც საპირისპიროდ ფესვებზე იყო ორიენტირებული და გარკვეული თვალსაზრისით არა კულტურულ არამედ კულტურამდელ ცნობიერებას ეყრდნობოდა, ვერ გამოდგება ჩვენ სოციოკულტურულ სივრცესთან შედარებების გავლების ნიმუშად. ჩვენი კულტურის დასავლურ და აღმოსავლურ მოდელებთან კონტრაპუნქტული დამოკიდებულების ხარჯზე უფრო მართებული იქნებოდა წარმოგვედგინა შემდეგი სურათი: ვსხედვართ შუასაუკუნეების ტახტზე და ათასგვარი დრომოჭმული გადმონაშთებისგან ვერ დაგვიღწევია თავი (სახელდობრ, ჯერ ჩადრიც კი არ ჩამოგვიხსნია, ევროპულ სამოსელში ვცდილობთ შეძრომას). რაც შეეხება ღირებულებათა იერარქიას, საზოგადოება, სადაც იმპერსონალური იდეოლოგია მძლავრობს (თუნდაც ერთპიროვნული მმართველის, ანუ მეფის ინსტიტუტია აქტუალური), სერიოზულ სკეფსისს ბადებს. ქარიზმატული ლიდერი-მეფის როლმა





ასაკობრივი ტრანსფორმაცია განიცადა. რა გახდა მიზეზი ამისა? იქნებ მამა-მეფე, ერთგვარი დამაბალანსებელი გარეშე ძალთა აღარ აკმაყოფილებს ინფანტილური ჩვილის, ქართველი ერის, კაპრიზებს? ჩვილი კი პრეზიდენტ - НУРОСЛХ-ის („ჯერ პირზე რძეც არ შეშრობია...“) ონავრობაში საკუთარი „НЕОКУЛЬТУРНЫЕ“ ინსტიტუტების სუბლიმაციას ხედავს. „მომღერალი შადრევნები“ თუ სოციალური სივრცის „კარნავალიზაცია“ უძველესი კულტურისა და ისტორიული მეხსიერების მქონე ერისთვის ზედგამოჭრილი გამოდგა. პრეზიდენტ - НУРОСЛХ-ის კავკასიური ტემპერამენტით გაზავებული ამერიკანიზებული სკიჩებით გაჯერებულ სივრცეში უფრო კომფორტულად გრძნობს თავს ქართველი ერი, ვიდრე ცივილიზაციის კონსტრუქციებითი და კულტურული ინსტიტუტებით დატვირთულ სოციუმში. შესანიშნავი მკვლევარის ზაალ ანდრონიკაშვილის მოსაზრების თანახმად, ქართულ საზოგადოებაში ე. წ. ფილოლოგიური დისკურსი მძლავრობს. (სუფრის, სადღეგრძელოს ფორმითაც ლიტერატურულ-ფილოლოგიური დისკურსიც დეგრადირებას განიცდის. საქართველოს პირველი პრეზიდენტი ზვიად გამსახურდია შესანიშნავი ფილოლოგი და სიტყვის დიდოსტატი იყო (მართალია, და არა მეთაური, მაგრამ მაინც). ახლა კი? ჩემი აზრით (და ეს ჩემი ღრმა რწმენაა), ცუდი ლიტერატურა და თუნდაც ფილოლოგია სტიქიურ უბედურებაზე უარესია. თუკი დეგრადირების ლიტერატურული გემოვნება, თავად ცხოვრებისადმი გემოც ფერმკრთალდება. პირადად მე არ მინდა ასეთ ქვეყანაში ცხოვრება. ერთ-ერთი მთავარი პირობა სრულფასოვანი სოციალური სისტემის ფუნქციონირებისა კარგი, პროფესიული ლიტერატურის არსებობაა. ხოლო ის თუ ეს ლიტერატურა რამდენად გენიალურია, ამას ღრო განსჯის. თავად გენიალურობის ცნებაც ჩვენში ძალზედ გაიცვითა. თუკი გ. დოჩანაშვილის ცნობილი მოთხრობის სათაურის პერეფრაზირებას მოვახდენთ: „კარგია ხალხი, ვისაც ლიტერატურა უყვარს“ და კარგია ის ქვეყანა, სადაც ეს ხალხი ცხოვრობს/ ტელკელის პოსტსტრუქტურალისტურ თეორიებში ლიტერატურა „რევოლუციურ პრაქტიკად“ მოიაზრება.<sup>3</sup> მოღვაწეობა, რომელიც საზოგადოებრივი ინსტიტუტების იდეოლოგიურ გამართლებასთან წინააღმდეგობაში მოდის. ერთგვარი „ტექსტუალური დიალოგიზმი“ რომელიც სიტყვის ოსტატიისა და წინამორბედი კულტურული (და თავისთავად იდეოლოგიური) ტრადიციის დავა-კონტესტაციაში აისახება.

ერთ-ერთი დამოუკიდებელი დისკურსის ამბიციებს ატარებს ე. წ. ზვიადიზმი. რამდენად მიეკუთვნება ესა თუ ის პრობლემა ცნობიერების,





როგორც ასეთის, კომპეტენციას, საეჭვოა. ვფიქრობ, აქ უფრო ენის (ცნობიერების რღვევის პროცესი იჩენს თავს. ის კი უდაოა, რომ იგი ე. წ. მედიური დისკურსის ფარგლებს სცილდება, წყვეტილ, მაგრამ აქტუალურ დისკურსად ტრანსფორმირდება და ყოველდღიურის სფეროს საგრძნობ დეტერმინაციას ახდენს. ე. წ. ნაციონალური იდეაც ხომ უახლესი ქართული ისტორიული გამოცდილებიდან გამომდინარე ნაციონალურში გადაიზარდა. ზვიად გამსახურდიას გარემოცვის ერთ-ერთი ყველაზე ოდიოზური ფიგურა გურამ პეტრიაშვილი თავის ამასწინანდელ სატელევიზიო მიმართვაში ქართველებს (ხაზგასმით და არა სხვა ეროვნების წარმომადგენლებს) მიესალმა. რატომ ხდება ჩვენს „ცივილურ“ ცნობიერებაში სახელმწიფოებრიობისა და ეროვნულობის ცნებების აღრევა-გაიგივება? ამის ნათელი მაგალითი არსებული ეთნოკონფლიქტებია. ჩემი ზოგიერთი მოსაზრება ბოლო პერიოდის სოციოლოგიურმა გამოკითხვებმაც გაამყარა. რესპოდენტთა უმრავლესობა ჰომოსექსუალებისა და რელიგიური ექსტრემისტების გვერდით, აგრეთვე სომხებთან, აფხაზებთან და ა. შ. მეზობლად ცხოვრებას არ ისურვებდნენ. ტოლერანტობისა და შემწყნარებლობის „უზადო“ მაგალითი სახეზეა. ერთ მეგობრულ სუფრაზე ე. წ. მიდლ-კლასის ქართველები (ვისმა სტუდენტობამ და ახალგაზრდობამ 0%-ან წლებზე გადაიარა და ვისაც, სამწუხაროდ, ქვეყნის გარეთ არ მოუწია დროებით მაინც საცხოვრებლად ან სასწავლებლად წასვლა), ერთმანეთს სომხებისა და ებრაელების სიძულვილში ეჯიბრებოდნენ. ერთმა ქართველმა განსაკუთრებული სიამაყით ისიც კი აღნიშნა, რომ ჰომოსექსუალის სახლში სტუმრობისას მის ავეჯზე არ ჩამოჯდა. ჩვენი ქართველი მეგობარი, ვენაში მცხოვრები, უბრალოდ შოკირებული იყო მსგავსი განცხადებით. რა ხდება? რატომ ვფიქრობთ განსხვავებულად ჩემი მეგობარი ვენიდან და ჩვენი თბილისელი „მიდლ-კლასის“ გოგოშკები ქმრებითურთ? ვფიქრობ, რატომ იქცა ქართველებისთვის ერთადერთ იდენტიფიცირების წყაროდ ეროვნული ფაქტორი? უმთავრესად ეროვნული მითოლოგიური არქეტიპებისა და ისტორიული მეხსიერების გაფეტიშების ხარჯზე. გამოშიგნული ეროვნული მითები და ისტორია უკვე მკვდარ სისტემად იქცა. მკვდარი კულტურა კი შობს მუავე (ირაკლი ჩარკვიანის ტერმინია), უდღეურ რეალობას. მითი ხომ მუდმივად უნდა განახლდეს. რა საჭიროა მითი, რომელიც მინიმუმ ორასი წლით უკან ხევს სოც-იუმს?

ზვიადიშვის დისკურსის აქტუალიზაცია ამჯერად მისი ნეშტის გადმოსვენების საკითხითაა ინსპირირებული. ჩემი ღრმა რწმენით,



„მადლიერი“ ქართველი ერი (ოჯახთან და „თანამებრძოლ-მეგობრებთან“ ერთად) პირველი პრეზიდენტის ხსოვნას დღენიადაგ ძირს უთხრის. თავისთავად ის, რომ ეს პრობლემა კვლავ საზოგადოებრივი ცხოვრების კატალიზატორად რჩება, რეგრესის ნიშანია. მახსენდება „დროების“ სიუჟეტი (ეს პროექტი, თავის მხრივ, ყველაზე „კრეატიული“ ქართულ მედია-სივრცეში, ჩვენი საზოგადოების კიდევ ერთ მახასიათებელად შეიძლება ჩაითვალოს), სადაც ზვიადის ერთგული „მანდილოსანი“ ეთიკური მოსაზრებების გამო პრეზიდენტის დასვრილი საცვლების დემონსტრირებისგან იკავებდა თავს. ღმერთო, რად აქციე ამ უგვანო დედაკაცების ლუკმად ეს ინტელექტუალი კაცი?

მოგეხსენებათ, რომ სოცრეალიზმი, ერთ-ერთი მძლავრი დისკურსული პრაქტიკა ათწლეულების მანძილზე, ავანგარდის ეროტიული ენერჯის უზურპირებას ახდენდა, გადაყვდა რა იგი ინტელექტუალური სიბრტყიდან ტოტემებისა და ფრეიდისტული სიმბოლოების გრძნობისმიერ სფეროში (მაგ. სტალინური ეპოქის არქიტექტურა და მონუმენტური ხელოვნება. თუმცა ზურაბ წერეთლის „მასშტაბური“ ხელოვნებაც ვერ ასცდა ტოტალიტარული კიჩის ამბიციებს). პოსტსაბჭოური კიჩი (კერძოდ, საქართველოში) ვაჟაკობის გასამხედროვებელი კულტის სახით ვლინდება. ქართველთა „მებრძოლი სული“ ფრუსტრირებული საზოგადოებისთვის რეალობის იგნორირებისა და დაგროვილი დესტრუქციული ენერჯის გამოდევნის საშუალებაა. „სამხედრო აღლუმები და, ზოგადად, ახალი საქართველოს „მილიტარისტული“ ამბიციები ფარული კომოეროტიზმის გამოხატულებაც შესაძლოა იყოს... და კიდევ ახალი ჰერალდიკა. უპირველესად დროშა - რელიგიური სიმბოლიკით დატვირთული, რაც პირადად ჩემთვის ფუნდამენტალიზმთან იგივედება. ხოლო, რაც შეეხება ჩვენი საზოგადოების რელიგიურ ღირებულებათა სისტემას სერგო რატიანის საინტერესო კონცეფციას თუ დავესესხებით, ერთგვარი მუსლიმანური მართლმადიდებლობა შემოგვეპარა.<sup>4</sup>

საზოგადოებრივი ცხოვრების ერთ-ერთი მძლავრი რეგულატორია მოდა. მოდის ფუნქციონირების მექანიზმზე საზოგადოებრივი ღირებულებები აისახება. ადამიანი კორპორატიული არსებაა. მოდის დისკურსიც კორპორატიული ხასიათისაა. ადამიანს (საერთოდ, ცოცხალ ორგანიზმებს) რაიმე საქციელის ჩადენა უადვილდება, თუკი მანამდე უკვე ვინმეს იგივე ჩადენილი ქონდა. აქ „მასობრივი სულის“ ფუნქციაც ვლინდება. ამასთანავე მოდის დისკურსში ინდივიდის დამოკიდებულება ზოგად კულტურულ ღირებულებებთან ქვეცნობიერად მჟღავნდება. მოდა (ე. წ. Live stile





სე glamour) ახდენს არა მხოლოდ ადამიანის აქტუალური სივრცის, არამედ გარემოს სტრუქტურირებასაც. ტოტალური დიზაინი XXI საუკუნის ერთ-ერთი მთავარი დისკურსია. ქართული ყოფის პრიმიტივიზაცია და დეინდივიდუალიზაცია ამ დისკურსში სათანადოდ აისახა. მოდელ-კლასის ქართველთა ცნობიერება მათ ჩაცმულობასა და ყოფით სივრცეზე შესაბამისად აისახა. ქართულ ბაზარზე ცნობილი ბრენდების სიმწირე დაბალი სოციალური დონით აიხსნება. ცივილიზებულ სამყაროში სტილისტური ტენდენციების მრავალფეროვნებაა გამეფებული. ჩვენში კი კვლავ ცნობიერების რელატივიზმის არარსებობის პრობლემა იჩენს თავს, რაც მუქი ფერების დომინირებაში, იდენტურ ვარცხნილობასა და ჩაცმულობაში ვლინდება. საშუალო ასაკის ადამიანებისთვის სახასიათო ერთგვარად უნიფიცირებული (ხშირად ე. წ. „ოფიციალური“) სტილი – „საოფისე“ მოდა, ჩაცმულობა მრავალწილად მათი პირადი ცხოვრების დეტერმინირებასაც ახდენს. მაგალითად, ქალაქის ცენტრალურ პროსპექტზე ცივილური სამყაროსათვის გაუგებარი და ამოუხსნელი ფენომენის „დიკას“ არსებობა გამოდგება. ეს არც მაღალი მოდაა და არც მისი დემოკრატიული (ხელმისაწვდომი) იმიტაცია. სამაგიეროდ, ნაცრისფერი რეალობის ფორმირების პროცესზე აქტიურ ზეგავლენას ახდენს. სანამ ამ პოპულარულ „ბრენდს“ ჩვენს სინამდვილეში სულ ცოტა „გალერეა ლაფაეტი“ არ ჩაანაცვლებს, ტაძრისკენ მიმავალ გზას ნამდვილად ვერ დავადგებით (იგულისხმება ცივილიზებულ სამყაროში ინტეგრირება).

ფუნდამენტური და მასობრივი კულტურის დისკურსების დიალექტიკა ჩვენს რეალობაში კვლავ მრავალ შეკითხვას ბადებს. მინდა შევეხო ქართული კულტურის იმ ესთეტიკოცენტრისტულ პროექტებს, რომლებიც აშკარა ექსპერიმენტული ხასიათისაა და თავისთავად არც ფუნდამენტურ, არც მასობრივ კულტურას არ მიეკუთვნება. ამ პროექტებში ავანგარდისტული სტრატეგია რეალიზდება, თუმცა ისინი სცდებიან ექსპერიმენტული ლაბორატორიის საზღვრებს და სოციალურ სივრცეში იჭრებიან. ეს იქნება ილიკო სუხიშვილის (უმცროსი) ესთეტიკური ნოვაციები ტრადიციული ქორეოგრაფიისა და მისი მუსიკალური თანხლების მოდერნიზაციასთან დაკავშირებული თუ ეთნოჯაზის ფორმირების წარმატებული მცდელობა (ჯგუფი „შინი“) – ელექტრონული მუსიკისა და ფოლკის (არა მარტო ქართულის) მიქსი. სამწუხაროდ, მსგავსი პროექტები იშვიათობაა. ტრადიციული კულტურული მემკვიდრეობის მოდერნიზება შესაძლოა იმდენად, რამდენადაც კულტურული მენტალობა ამის საშუალებას იძლევა. ამ მხრივაც ქართული კულტურა საგრძნობლად კონსერვატიულია.



ესთეტიკოცენტრისტულ ინტენციებს ატარებს ასევე ირაკლი ჩაკვიანი ავტობიოგრაფიული რომანი „მშვიდი ცურვა“ (რეალობის სემანტიზაციისა და რომანის სტრუქტურის მოდიფიკაციის მხრივ) და რობერტ სტურუას მიერ რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე განხორციელებული „მტრის ნილაბი“ ამელი ნოტომის რომანის“ მტრის კოსმეტიკის“ ავტორიზებული ვარიანტი (პოსტმოდერნული დრამის პრინციპების ტრანსპონირების თვალსაზრისით).

ეუენ იონესკოს ცნობილი გამონათქვამის პერეფრაზირება რომ გავაკეთოთ, რობერტ სტურუამ გაკვალა გზა, რომელზეც ადრე თუ გვიან გაივლიან სხვები. რობერტ სტურუა ის ბედნიერი შემთხვევაა ნაციონალური კულტურისთვის, ვინც სულ მცირე ორჯერ მაინც განაახლა ენა (მითი). პოსტმოდერნული თეატრის ერთ-ერთი მახასიათებელი სპექტაკლების პოლიტიკური ანგაჟირებაა. მხატვრულობისა და იდეოლოგიის ოპოზიცია დასავლურ თეორიულ აზროვნებაში განსხვავებულად აღიქმება, ანუ დომინანტურ (იდეოლოგიურ თუ მედიურ) დისკურსს უპირისპირდება, რითაც მასობრივი ცნობიერების სტერეოტიპიზაციას ეწინააღმდეგება. პოსტმოდერნული დრამა და თეატრი რეალობის მედიური მისტიფიკაციის ანტითეზაა. რობერტ სტურუას წინა ნამუშევარი „ჯარისკაცი, სიყვარული, დაცვის ბიჭი და პრეზიდენტი“ ანალოგიურ მხატვრულ ინტენციებს ატარებდა, მაგრამ სათანადო რეპრეზენტაცია ვერ მოხერხდა.

„მტრის ნილაბის“ ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა პოსტინდუსტრიულ საზოგადოებაში სუბიექტის „გაქრობას უკავშირდება, რაც „დისკურსის დეცენტრაციის“ (ფრედერიკ ჯეიმსონი) პროცესს თან სდევს. ეს პროცესი თავიდან პერსონაჟის დევალვაციაში, ხოლო შემდგომ ხასიათის ფსიქოლოგიური და სოციალური დეტერმინირების სრულ დესტრუქციაში აისახება. გაუცხოებული სუბიექტი (მოდერნისტული პარადიგმა) პოსტმოდერნულ ეპოქაში ფრაგმენტირებული, გახლეჩილია. (ფრედერიკ ჯეიმსონი). „მტრის ნილაბში“ თანამედროვე ევროპული თვითიდენტიფიცირების პრინციპი „მე-სხვა“ არის ამოქმედებული, ანუ ადამიანში იმთავითვე არსებული სხვაობაა გამოვლენილი. ასევე პოსტმოდერნული ლიტერატურისთვის (დრამისთვის) დამახასიათებელი დივიდი (ინდივიდის ანტიპოდი) ჩნდება. ანტიფსიქოლოგიზმი – უახლესი თეატრალური ესთეტიკის მთავარი თავისებურება რობერტ სტურუას ადრეულ შემოქმედებით მეთოდსაც ესადაგება.

მოდერნისტული და პოსტმოდერნული პროზის პრინციპებზე აგებული „მშვიდი ცურვა“ ინდივიდუალური სააკტორო მითოლოგიის კონსტრუირების ნიმუშია.<sup>5</sup> რომანის ნეომითოლოგიური პლასტი რუმის ხაზით არ ამოიწურება.





ავტორის აქტუალურ სივრცეში არსებული ლიტერატურულ-მხატვრული არქეტიპები მისსავე ეგზისტენციურ გამოცდილებად გადაიქცევა. ქრება ზღვარი ობიექტურ ფაქტსა და ავტორის პირად ემპირიულ გამოცდილებას შორის. საკუთარი სიყრმისეული მოგონებების, წარსულის, მშობლიური გარემოს მითოლოგიზაცია ქვეცნობიერად ღრმად გამჯდარ ავტობიოგრაფიზმს ეყრდნობა. მოდერნისტული სტრატეგია კოლაჟური, ფრაგმენტული თხრობის ხერხითაა რეპრეზენტირებული. უახლეს ნაციონალურ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში დემითოლოგიზირებული რეალობა სემანტიზაციას არ ექვემდებარებოდა. რეალობასა და ემპირიკას შორის დისტანციის ფორსირებამ მხატვრული კოდის დევალვაცია გამოიწვია. ირაკლი ჩარკვიანი კი მოახერხა „მუავე“ რეალობის სემანტიკური ექვივალენტის მოძებნა.

ავტორი და მისი რომანი (ისევე, როგორც მთელი მისი ცხოვრება და შემოქმედება) ამოვარდნილია კულტურული ისტებლიშმენტიდან. ნარკომანიაც ხომ ისტებლიშმენტისთვის ზურგის შექცევის ერთ-ერთი გავრცელებული პრაქტიკაა. იქ, სადაც ისტებლიშმენტის (აკადემიზმის) დიქტატია, კულტურა კვდება. ირაკლი ჩარკვიანი კი არა მარტო პროფესიონალურ ლიტერატურას ქმნის, არამედ იმ ინტუიციებსა და წინათგრძნობას გამოხატავს, რაც მხოლოდ ერთეულებს შეუძლიათ, მათ, ვინც სულ ცოტა ნახევარი საუკუნით უსწრებს თავის დროს. „Поколение дворников и самоубийц“ (ბორის გრებენშიკოვი), ასეთი დიაგნოზი დაუსვა თაობას ნონკონფორმიზმის ყველა წრე გამოვლილმა შემოქმედმა. ვისაც ვაჟკაცობა არ ეყო, ის მეეზოვედ იქცა. სამაგიეროდ, ყველა დროსა და ფორმაციაში კომფორტულად გრძნობს თავს ის „კაცთმოყვარე“ მანდილოსანი, ვინც ირაკლი ჩარკვიანი ჰომოსექსუალად მონათლა. ნუთუ მხოლოდ მათი – ამ გონებაჩლუნგი და უსქესო ადამიანებისაა ეს ქვეყანა?! სწორედ ზვიადისტი და ამგვარი „მანდილოსნების“ რეინკარნაციას წარმოადგენს „ფემინიზმი ქართულად“ (არ ვგულისხმობ ცალკეულ თეორეტიკოსებს, საუბარია ზოგადად სოციალურ მოვლენაზე)...

1. М. Фуко. Слова и вещи, Археология гуманитарных наук, Москва, 1977.

2. იხ.: ვოლტერი. კანდიდი, თბილისი, 1984.

3. Современная западная философия, словарь, Москва, 1991.

4. სერგო რატიანი. ქართული საზოგადოების ღირებულებები, თბილისი, 2006, გვ. 38

5. იხ. ირაკლი ჩარკვიანი. მშვიდი ცურვა, თბილისი, 2006.



**Maia Goshadze**

**IN THE SPHINX GORGE  
SUMMERY**

The article *IN THE SPHINX GORGE* represents a fragment from scientific work about mythological archetypes, themes, heroes in the antique and renaissance drama. The article examines a problem of correlation between scientific-rational mentality absolutism and spiritual infantile, in which the idea of dusting and freedom are connected, especially in antique drama. The problem of destiny is a vital question in every time. Equally the actual correlation of irresistible necessity, accidental and freedom in their life are for the people of different epochs. Notwithstanding, people quite differently perceive essence of freedom and dusting. The author represents different forms of dusting in antique drama. The heroic nature of person in antique drama is revealed in receiving the irresistible necessity and in spite of this being able to find the ways of revealing the possibilities of free will.

The author of the article shows and analyzes the problem in the context of different cultural realities and in the context of contemporary and past epochs.

The article presents some sides of spiritual infantile, based on comparative analysis of different art works, especially in antique myth and renaissance drama. The problem of spiritual infantile is connected with archetypical mythological personages of the "Great father"- the creation, interpretation and change of these archetypical figure.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

Graduated from Shota Rustaveli University of theatre and cinema, faculty of art criticism. Since 1986 until now has been working as a lecturer of European and American dramatic art. She is the author of dissertation "The dramatic art of Tennessee Williams" (1990). From 1994 until 2002, worked in Georgian TV-Radio Corporation as an editor in the department of arts. She is an author of a theatre program and scientific publications on American, Antique and Renaissance drama. From 1990 acquired master's degree in arts. Fluent in Georgian, Russian, English. Currently works at the problem of interpretation of mythological themes.



**“YAVA LEATHER THEATRE”  
(Wajang Purwa)  
Summery**

In the article “Yava Leather Puppet Theatre” of “Wajang Purwa” shades, puppet theatre origins and their designation in Asia and Indonesia are discussed. It distinguishes the cult and religious designation of one of the kinds of Yava theatre, “Wajang Purwa”, w the reason of the performance was calling spirits of the dead, illness of a family member, birth, death on which depended the Yava people’s believes and views. The preparation of puppets from ox skin and its most symbolic part—the rule of silhouette cut, importance of the puppet description and color and the placement of viewers are also discussed. As a result, that it is obvious that the “Wajang Purwa” is together the theatre of leather and puppets.

There is also distinguished a role of a puppeteer-Dalang, who was the owner of the theatre, organizer of the performance and the only actor. Dramaturgy of “Wajang Purwa” and its symbolic division in the article is also examined. In the conclusive part the role of “Wajang Purwa” in the development of puppet performance genres (particularly in the development of flat and round wooden puppets) is emphasized.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

Graduated from Shota Rustaveli University of Theatre and Film with major in theatre studies in the year of 1989.

From 1992 works at the same University and guides the seminar of theatre criticism. Lectures on Georgian theatre history.

Dissertation thesis: “Expressionism in Georgian theatre”.

Is an Assistant Professor.

Currently works on the puppet theatre history.

Published 50 works in newspaper-magazines.

Tel: +995 (99) 72 95 21



## **ROTATION OF DERVISHES – OLD PERSIAN THEATRE**

### **Summery**

In this article there is a study of diversity “Rotate of Dervishes” Old Persian theatre, where sharpened attention of the XIIIth century’s big Persian poet Jolla Ed-Din Rum established Dervishes’ dance.

In this work there is a study of Dervish rotation and its relation to Old Persian literature, especially in the Pyrdous “Shah Name” rotation of Dervishes and its relation to Sophist tradition. The article exposes ties of Dervishes oldest national tradition in the East, which in early middle ages, after development of Islam, towards IXth century revived and blossomed, such as new teachings of mysticism, part of Sophism. Sophism, this powerful cultural stream, which was free of the middle ages in Iran, on phone of official Schism.

The article shows possessor’s big past, spread, admit ion and rapid philosophical and religious – mystic thinking and all Irene’s spiritual situation, which made biggest influence on poetry and literature as well.

### **INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

Is a lead science scholar at Dimitri Janelidze scientific-research center of Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema. Lectures on theatre studies of eastern countries in the same University.

Graduated from the I. Javakhishvili State University with major in Persian language and literature and from Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema.

Has been an intern at University of Theiran.

Basic research directions are: Persian theatre arts, culture and its transformation on Georgian basis. Also works on problems and culture history of Indian, Chinese, Japanese and other ancient and unique theatres.

Has published about 40 scientific works. Currently works on the book called “Theatre history of eastern countries”.

Works with a group of scientists on grant financed project called “Dictionary of drama terminology”.

Tel: +995 (32) 31 82 92



## PARALLELS IN THEATRE ARTS, PSYCHOANALYTICAL AND PERSON'S PSYCHOLOGY

### Summery

We are attempting to reveal the parallels and show the idiosyncrasy, found independently by such theatre directors as Konstantine Stanislavsky and different representatives of psychoanalysis. The amazing discoveries of Stanislavsky play a major role in the field of theatre arts, staged situations and in the art of acting. Psychologists in turn examine the field in which the drama of human existence unravels.

In my opinion, the identical parallels that coincide and develop in unison in the different fields of human activity are amazing. Here I am talking about certain elements of Stanyslavski "system" and views of such psychologists as Sigmund Freud, Gordon Olport, Alfred Adler and George Kelly. On one hand psychologists examine the conducting mechanisms of individual's psyche and behavior and on the other hand, actor-artist's behavioral characteristics in staged situation.

### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Research-worker of D. Janelidze's theory and research center of Theatre and Film University.

Ph. D. in Art History.

Graduated from the same university's faculty of drama and I. Javakhishvili University's faculty of psychology.

Her publications for over forty years have examined theoretical and practical approach in the various fields of theatre arts from the psychological viewpoint of empathy.

Her current interest is research of psychology and reflexology - superlative neural activity expansion characteristics based on Sergei Eisenstein's works.

tel: +995 (32) 99 54 27



## LADO MESKISHVILI ON THE GEORGIAN STAGE

### Summery

This manuscript describes Lado Meskishvili's art on Georgian stage. The aim of this work is to point out the role of Lado Meskishvili as an actor of public recitation, Estrada and operetta. The author compares concert performance of the founders of the couplet genre Vaso Abashidze and Lado Meskishvili. The author describes their great influence on the development of stage genre. In the way of couplet reading (the author) Dato Solomnishvili gives high appreciation of different art critics on the timbre of Lado Meskishvili voice.

The author observes the process of changing from dramatic actor into vocal actor.

#### **INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

Having graduated from Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema in 1995 as a major of theatre studies, completed the post-graduate department of the same university in 2004. Research topic is: Georgian popular music from its beginning up to the 1950s.

Has published about one hundred newspaper and magazine articles. He is also the author of the book called "Through Research".

Artistic peculiarities of the popular music genre; Eccentric performance, show and tricks-their importance and place in the popular music and Circus Art; Vaso Godziashvili in Georgian popular music.

Tel: +995 (32) 23 18 82



**GRIGOL ROBAKIDZE PHANTASMAGORIA "MAELSTROM'S"  
MYTHOLOGICAL WORLD OF THE  
ORIGINAL CIVILIZATION AND MEANNESS**

**Summery**

Phantasmagoria "Maelstrom" distinguishes by thematic from Gr. Robakidze's other dramas. It represents Europe of the XXth century of the 1910s and it contests problems of all civilization. Must be said, that this problem is not clearly literary, it is psychological and philosophical problem and it foresees comprehension of – study by many – sided. Crisis of the European civilization represented in the Georgian writer's creations. Gr. Robakidze's "Maelstrom," K. Gamsakhurdia's novelettes and his "Dionysus's smile" are clearly example of this. M. Djavakhishvili had made proper attention to the problem of the civilization, but in Georgia at that time civilization development and not its crisis was felt. Thief theme belonged European's life at all. "Dizzy achievements of the World civilization defined not only XXth centennial's "Solemn" face, but its "kitchen" and accordingly, urban civilization with its quality wise new problems became special discussion subject for all directions and among them philosophy, psychology and literature. Gr. Robakidze's poem "Town phenomenon" we can easily consider as a little excursion of the phantasmagoria "Maelstrom" which attempts to show European being and civilization. Big thinkers and creators felt the middle age of the crisis of the European civilization and from this time on dominated skeptical attitude in the philosophy and artistic creation and in art as a whole.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

Ph.D. in philology

Graduated from I. Javakhishvili State University's faculty of Caucasian language studies.

Ph. D. in philology, literary scholar, folk scholar, critic, the nominee of the 2004 literary award "Saba", author of more than 130 scientific and newspaper articles.

Her publications refer to Georgian folk studies and mythology, paradigms of 20<sup>th</sup> century Georgian intellectual literature.

Currently works on the research of post-soviet literary process (prose, poetry) in Georgia.

Tel: + 995 (32) 53-90-76.



**Davit Gujabidze**

**THE CLOSE UP IN FILM-PERFORMANCES**  
**Summery**

A close up (CU) usually has to be the successful tool for shooting or broadcasting, but it does not always work, when the film-performances are made. The expediency of using this cinema-tool is determined by several factors for the specificity of theatrical arts.

In the clause the historical background is marked. It began from the period of silent cinema, when the fragments of theatrical performances were shot on film. The CU was the only tool for allocating actor's mimicry and gesture in that period. It was absolute necessity for showing the body details, costumes and stage-props; it had to be a substitute of a word and recitation. However, the CU was not enough for carrying of theatrical art to the screen. Theatrical performances were also poorly transformed into sound-films even in 1940ies.

In the beginning the stage of mass TV-media (1950ies) CU frequently was used also for broadcasting of theatrical performances, the reason was poor quality of a TV-image. Through technical improvement, necessity of a CU shot for TV-image reduced. However, the specific television programs have appeared, in which the features of TV and theatre were incorporated (like as literary theatre, or solo performance).

The author of clause analyzes features of a CU frame in television film-performances at the present stage.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

Associate professor at Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema. Graduated from I. Javakhishvili State University's faculty of Physics with major in radio physics. Studied at Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema in Levan Paataashvili's studio class of Photography directing and Merab Kokochashvili studio class of movie directing. He was an intern in Germany and "Nipkow-programm" of European Media-Professionals international program scholarship recipient.

Davit Gujabidze is the director, cameraman and author of documental, feature and musical films. He has also directed music videos and commercials.

He is the author of articles and researches published in different times in such newspapers and magazines as "Georgian film", "New Epoch", "Cinema", "Omega", "Theatrical Narrator", "Culture", "Duruji", "Research in theatre and cinematography" and many more.

Tel: +995 (99) 55 30 93



## SPANISH FILM IN THE DICTATORSHIP YEARS Summery

Spanish national cinematography fell far behind all the national film schools of the other

European countries, but it has its distinct objective reason.

Spain had carried many dangers in the XXth century, between them there was the terrible civil war, which offered million Spaniard's life and divided the country into two opposite camps. After the war, dictator Franco's regime came to power, which governed this country for almost 40 years and traced not only cinematography, but also Spanish country's development in general. Franco's power was ready to devastate any exposed opposite idea. Everybody, who had a little different opinion about Spain, its past and future in best case was in the prison.

Dictator regime controlled, and the censor subordinated everything cinematography included. However, in that period, in Spain worked producers, who contrived showing their protest against existing regime with their own films; one of them was Javier Antonio Bardemm.

In these films made in the 50s, behind the melodramatical subject of the "Maim Street" and "Cyclist's death" social portrait of the dictatorial Spain is shown. There is a problem and conflicts as well. The hero of the "Cyclist's death" is an image of those intellectuals, who were unsafe and lost trust by everybody, who were multiplied in Franco's regime; In "Maim Street" behind the provincial city, image of Spain of that time is portrayed. The dictator cultivated strong family values, with the dogma of the church, with the remote tradition and with the subjugated common fright of the human will.

### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Since 2004 until today works at Kutaisi State University of Akaki Tsereteli. Department of West European and American literature.

World and Georgian film history teacher.

My Ph.D. thesis: "Spanish film education tendencies from Franco till Almadovar" under the guidance of Prof. Zviad Dolidze

Tel: +995 (99) 57 34 70

Tamta\_ge@yahoo.co.uk



## **GEORGIAN FILM AND GEORGIAN'S QUESTION**

### **Summery**

This article "Georgian Film and Georgian's Question" examines Georgian cinematographers' wish to export Georgian films in Europe with the purpose to acquire film market there. This voyage was made by director of the cinema factory of people's Commissars Germane Gogitidze in the year of 1925. Parallel to this he had parley in Germany at German producer Fritz Lung by "Knight in tiger's skin" on the screen. Georgian cinematographer's interest in Fritz Lung provoked his shooting of German epos "Nibbellung's" on the screen before this meeting was realized. This play was very interesting. Whole world's attention was directed to this screenplay Georgia included. A long time ago there was an idea of making a screenplay of "Knight in tiger's skin" in Georgia and Georgian society looked for the way to realize it. Same Fritz Lung was interested with "Knight in tiger's skin" and with Georgian literature. He hoped that Soviet Union had given him right to make this screen play and money in a big quantity to make this film. So, he thought, that he would not depend on the producer's will and he could acquire complete freedom in creation and finances. But his hopes could not be realized, because cinema factory of people's Commissars did not have such amount of money, and Russia or allied government did not give finances for this idea due to ideological consideration.

#### **INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

Unfortunately first contact of Georgian cinematographers with European world and putting forward of Georgian question failed.

Paata Iakashvili

Shota Rustaveli University of Theatre and Film.

Manager of theatre, film and media history study room.

Film expert.

Current research topic: "Georgian film history of the silent period"(1896-1934)

Publications: Collection "National Idea" and 100 press publications.

Tel: + 995 (32) 99 09 21



**THE TYPICAL “STYPTIC” AND “TRACTOR”  
IN THE BEGINNING OF THE SOCIAL-REALISM**  
Summery

By foundation of the study modern Georgian film statement was selected. Therefore, statement itself, unites all elements of the film structure, makes idea and fills up with image opinion. There thinking and imagery are given at the same time with its function and composition elements, foundation of the film and its wholeness rule; there is a summary of all these properties, which give us a clear idea on the interesting process – dependence of the “old” and “new”, different verbal and technical novelties, which makes new forms of the statement.

Statement independently, is a difficult and multiple appearances, which justly, in spite of continual study, always deserves attention from the investigators. Mankind history, in general, man’s lifestyle, is unimaginable without the statement phenomenon. Statement was one of the first, which man made such as inexistent reality. Same statement principle became foundation of the culture and civilization with different materials, but its function or possibilities join in immeasurable multitude.

This article pays attention generally to statement’s art on the modern screen.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

cinema historian, Ph. D. in Art History. Graduated from Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema in the field of cinema studies in 1977. Her publications appear in professional and scientific magazines from the year 1974. In the years from 1979 to 1980 is an inetern in Moscow State Scientific Institute of Cinema Studies and Theory in the field of esthetics and theory. In 1999 received an award of Cinematographers' Union for the best annual research in the field of cinema studies and criticism. Worked for a number of years in the scientific center for cinema theory and history. Lia Kalandarishvili is currently an assistant professor in Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema.

Tel: +995 (32) 98 57 06



**FOR QUESTION OF THE FILM ACTORS MASTERY  
(Georgian Films' Origin)**

**Summery**

In this article there is study that 20th years reality, social civil life's periapts, being's difficulty more and more pushed dramatists, producers, actors and literary men to approximate man at the true origin, such that did not destroy ideological base of the total state.

To made sometimes micro universe that the man can to show his Or her nature more realistically.

How its known, liras and with them associate traditional cinematography marks realized in works of the 20th years actors, which made by the model of the new type hero, privately - by the model of the thinker hero. This films by themselves became model of the synthetic. Besides strong dogmatism, epoch in Georgia born that generation, which tried comprehend in one wholeness of the peculiarity poetic epos, lyric and drama.

Jest in that period expose such as notations, as aesthetical signs.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

Researcher

Currently works in the Broadcasting Company Rustav2. as program Manager.

Film-expert of Shota Rustaveli University of Theatre and Film.

Tel: +995 (32) 22 03 44, +995 (99) 20 33 25

Kopalakopali@yahoo.com



## AGAIN AN ASPECT FOR EXPLANATION OF THE ART TIME Summery

In the films and literature “Vagabond” subjects, according to the universal communication of the art and time, in which, simplistic dramatic scheme wonderful renewed imagine before spectators and readers. At that it must have been the only example such as tales and legends, which were made into lot of films of European and American foundation. From the beginning of the first model of cinematography until today. It defends mainly, which hero of the film, such as changed face he will be, it perceives for us well known by Konkia, Natsarkekia and Khutkunchula.

Therefore time, richness of subject and time – characteristic and in both cases – creator; time – subject, but not themselves – subject, but reality and made by artistic, such as contents, as characteristic by exterior. Time – specified, but at that time perceived by cosmoses volume and so on perpetually, which volumes a lot of mainly aspects.

There is a second reality, where heroes (it may be Marine Peradze, Gia Agladze or Varlam Aravidze from the films “Cricket”, “It was ouzel singer”, “Repentence”) not only show life which is represented in the artistic works, but that show the modern reality, which we call modern life.

In the different branch from each specific, there violated meaning of some elements of the film, with its first photographical especially make sharp meaning of the empirical time.

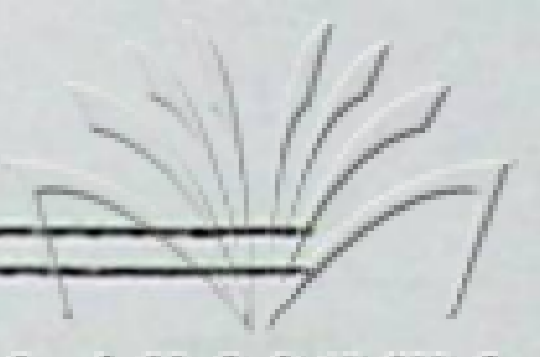
In first time of its being film was limited by empirical time, after that it had long time’s personality of the literature and theatre.

Artistic time, such as depicted elements being in all films, but its true perceive is similarity.

To build by chronological (Sergei Eisenstein’s “Ivan Terrible”), clear show up same action nature of the time (Julienne Duvuvuer’s “Mari-October”, Sidney Lumet’s “Twelve get angry men”), inversion of the time, when time moves from present to past (Orson Wells. “Citizen Keen”), pragmatically texture of the time by object (Federico Feline’s “Sweet life”).

About time, such as little dramatic aesthetic category, if even surfacely, or on the ford of the appriorly explanatory role, (which at that time we considered satisfactory) we offer to the readers general study of the Georgian films’ historical time’s perception on the secular way.





---

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Full professor of Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema

Works in Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema. Is a member of Cinema History and Theory scientific research center.

Graduated from Tbilisi State University. Was an intern at Moscow State Institute as cinema historian in E. Surkov class.

The main research directions are: issues of public cinema theory, artistic tendencies of georgian cinema, genres, problems of artistic movie solutions, general expressive structures, reasearch of individual artists and time-considering reasearch (artist and time), thematic research and esthetic solutions of the movie.

Currently works on the following topic: Georgian Cinema of the 1950s (theory of non-conflict and „method of applying“).

Tel: +995 (32) 37 06 29, +995 (99) 92 11 92

E-mail: eterokujava@uandex.ru

**Oliko Jgenti**

### FOR QUESTION OF MODERNIZM IN THE GEORGIAN FILM OF 20<sup>TH</sup> YEARS Summery

This article examines “Surami’s fortress” made in Georgia by pre-revolutionary Russian film’s acknowledged cinema-star and well-known producer Ivane Perestiani (1922). There is less study in film history of art movement – Modernism in Georgian cinema, specifically in Perestiani’s films. Well-known writer and thinker Grigol Robakidze and Perestiani tied up as artistic collaborators when starting working on this film. Result of this Modernistic and Postmodernist world outlook principle was founded in the Georgian film of the 1920’s. This article examines general aspect of the Modernism art and their image on the Perestiani’s film “Surami’s fortress”, legend, myth of the Robakidze’s “concept” is also examined, which was made into dramaturgical basis of the “Surami’s fortress”, which resemble less class theories and projects of the Marxism. This article makes analysis of the inter-text’s producer method, which is reflected in the citations and interpretation. Film’s special narration made profited and clear, intonation of the Perestiani’s work, which itself was opposed to Marxism and principle of the class battle. Film in those times. “Surami’s fortress” is a visual example of the fact, that Geor-



---

gian culture had yet so called "ideology of the bourgeoisies", got tradition of the modernism, and artists, against the predominant ideologies, defended independence of the creative.

### **INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

Assistant Professor at Shota Rustaveli University of Theatre and Film. Graduated from Tbilisi I. Javakishvili State University faculty of Art History.

Works at Shota Rustaveli University of Theatre and Film faculty of Art History and Sociology. Also lectures at Batumi State University faculty of Art History.

Currently works on: "Theoretical problems of 1920s' Georgian film history".

Tel: +995 (99) 27 18 15

olga-zhgenti@mail.ru

**Nato Tskvitinidze**

## **"HOUSE FILM" - OR FILMS ON THE CHILDREN FOR ELDERS AND FOR CHILDHOOD**

### **Summery**

True artwork has a big influence on person's formation. Much positive individual nature develops in direct relationship with it, but for the youth it is not always easy to discern reality from fiction. True art's taste growth means to develop and formulate this or that branch of art's aesthetical capacity.

It is known, that child reads books, is interested in films or plays, where image heroes are known as persons' work.

Society, surroundings and family should form conditions for him/her and get them interested in human's internal universe.

To get the child interested is very easy, first of all by acquainting them with human's different external sides.

Films, where heroes stand out with physical power, costume, exterior and not only with internal power play an important role in child's formation.



---

---

Unfortunately, today films with such content are a lot and they have so many, different age spectators.

Thus, it is very important to care for aesthetical taste development and artistic perception capacity.

Otherwise a child may turn easily under the influence of the doubtful artwork. Children's' films can influence them positively in this case.

### **INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

Assistant Professor of Shota Rustaveli University of Theatre and Film faculty of the Arts.

Works as faculty of the Arts vice dean at Shota Rustaveli University of Theatre and Film.

Graduated from the Batumi State University faculty of primary education.

Works on the topic: "Formation problems in the second half of twentieth century Georgian cinema".

Tel: +995 (93) 28 86 03



**GEORGIAN TELEVISION AND HYPERREALISM****Summery**

Television is the most powerful means of manipulation of consciousness. It creates a virtual reality - a hyperreality which becomes more real than the life itself.

This article researched the question of a hyperreality, created by the Georgian television in 2000-2002. Basic principles and methods of creation of information telecast, as main distributors of "stimulus", on an example of a broadcasting company the "First channel of the Georgian TV", "Rustavi 2" and the "Ninth channel" are considered. The review of those examples shows that these channels create model of reality, very specific and distinct from the others.

The work style of the famous broadcasting company, "Rustavi 2" is investigated and carefully examined in detail. Its aspiration towards the scandals, sensations (often false), extreme mosaic structure and also aggressiveness create a chaotic and hostile image of the world for the televiewer. Such manner of informing the news to the public negatively influences the mentality of TV-viewers. The hyperreality created by "Rustavi 2" is characterized by narrowness of scope and unilateral reproduction of the reality which center becomes parliament of Georgia and events occurring in it. The author brings attention to the question, how ethical it is to achieve increase in television audience at the expense of mental health of the population of the country.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

Manana Lekborashvili. Candidate of Art Science. Associated Professor in Film Studies at Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema. Graduated from Moscow State Institute of Cinematography (VGIK, 1993). Area of interest: Genre Theory, Media Studies. Recent publications: *Genre Tendencies of the Georgian Cinema - the Drama of the Stagnation Epoch* (Caucasian Messenger, N9), *From "Cult of Personality" to "Ottepel" - Features of Genre System of the Georgian Cinema* (Theatre and Film Research works N1), *Mechanisms of Formation of Genres in Cinema* (Theatre and Film Research works N2). Book: *History of foreign cinema* (Lectures), 2004.

Tel: + 995 (32) 76 61 98

E-mail: manon@pochta.ru, manon\_lek@yahoo.com



**Lali Tsertsvadze**

**MEANING OF THE SYMBOL IN THE  
K. G. JUNG'S TEACHING**

**Summery**

In this article "Meaning of the symbol in the K. G. Jung's teaching" there is a study of the symbol meaning in the founder of the analytical psychologies. Jung's main idea depicts that, except for the personal non sense, there is human's internal universe's deeper layer as well – collective non sense, which is super humans' nature and its contents with archetypes.

This archetypes are distinct structures, which are artistic creation's regular principle.

It must be said, that author pays attention to the anima's archetype and says, that any archetypes consists of biggest energy. A man goes to the unconditioned force and at the same time he or she frights for it and depicts this in symbols. Distinct symbols explain this and at the same time conceal non sense force.

Author says that symbol exposes religious world outlook, artistic creation, especially in the dream's structure.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

An associate professor at Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema.

Graduated from the faculty of Theatre Studies of the same University. Continued her graduate studies at I. Javakhishvili State University's philosophy faculty in the field of aesthetics.

Published articles and books regarding issues of aesthetics.

Currently working on the following topic "Role of fantasy in psychoanalytical theories".

Tel: +995 (32) 96 02 50; 899 55 97 07



**Irma Dolidze**

**FROM THE HISTORY OF EUROPEAN  
THEATRE ARCHITECTURE**

**Summary**

The history of theatre takes roots in popular spectacles, which later gave birth to the emergence of drama. The latter brought about changes in the form of presenting theatre art shifting spectacles from outdoor areas to buildings planned as amphitheatres, a type of theatre architecture that persisted throughout the centuries (from the 6<sup>th</sup> century BC to 4<sup>th</sup> century AD). Another, closed-type European theatre with tiers, i.e. a theatre building with a stage, originated in the Middle Ages and continues to evolve to the present day.

The period between the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries saw the establishment of professional companies and construction of theatre buildings across Europe (Italy, France, UK and Spain). It was at that time that staged opera and ballet performances emerged. The opera gave strong impetus to the development of theatre architecture. The need for acoustic and optical perfection became evident.

The 16<sup>th</sup> and the 17<sup>th</sup> centuries marked the most important stage in the history of theatre architecture. It was at that time that the tiered theatre with a closed-type stage, dominating the theatre architecture to the present day, emerged.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

MA in the History of Art

Education: Art Historian

Tbilisi State University Art History Faculty's department of Art History

Workplace and activity

Head of the Ministry's cultural heritage department of strategic planning and European cooperation.

Topic of Research

Theatre architecture, cultural heritage

Has published 12 articles and one book

Tel: +995 (99) 92 65 92

E-mail: Irma\_Dolidze@yahoo.com



**Nino Archvadze**

**GENERAL CHARACTER OF THE FILM-THEATRE  
AND LET'S SYSTEM**

**Summery**

In global scientific sense had became general changes of the eternal progress, which theorist, or practical worker feels a thing badly thinker position, at last proportionally appropriated film such has technical wonder, as creative innovation. From there it is unnecessary to discuss, that crisis of the cinematography process or on the contrary, its principle novelty, novel tendencies, being of direction, powerful potential author's film lean on the same premise, favorable factor - this is a creative and technical foundation's steadfast, firm, constant readiness character. Yet, in the film history's origin film production, its expansion process was non-monotonously in the different countries. There were exposed systematization of the production, defect's of the dogma and multiform of the forms study's results too. Parallel to creative tendency, all of this, made general productive and aesthetical face. Many things defined general character of the production.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

Researcher.

Shota Rustaveli Theatre and Film University. Film-TV faculty's substitute of dean.

Shota Rustaveli University of Theatre and Film expert.

Works on the thesis: "Peculiarity of the German and French Film formation model"

Published Articles: "Finances of the film industry/French model/, "German film formation system", "First steps of the film formation's development".

Tel: +995 (99) 26 50 73



## THE BASIC PRINCIPLES OF PROJECT REALIZATION

### Summery

The common project features are examined in the article. The project advancement is further connected with objective achievement of an ever-higher level until the final goal is reached. This requires conduction of numerous interconnected actions. Thus the project is a system, in other words a unit made up of interconnected parts, moreover a dynamic system, consequently requiring specific control approaches. Every project in general is temporary. They all have more or less distinctive beginning and end. They are unique and single, which itself speaks of their originality.

The main task of the manager is to run the project. He has to provide the quality work in given time frame and within the available means. Thus the project executives are responsible for three main aspects of the project realization: terms, expenses and result quality.

Any type of project undergoes specific phases in its development. The project formation actually implies the selection function of the project. Planning is conducted during the whole time period of the project realization, which undergoes a constant revision with current situation taken into consideration. After the formal plan assertion the realization task is put on the manager. In the run of the project realization the executives are responsible for constant work process control. Sooner or later the project is finished - objectives are achieved. Result analysis and report making is due.

#### **INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

lecturer of management studies at Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema. Having graduated from I. Javakhishvili Tbilisi State University faculty of cybernetics and practical mathematics as mathematics major he has been working in the art management field for last ten years. He has released about thirty scientific publications.

E-mail: [iuri@caucasusfoundation.ge](mailto:iuri@caucasusfoundation.ge)

Tel: + 995 (32) 93 64 08



**ECOLOGY OF ART AND THE PARADIGM OF  
GEORGIAN CROSS-CULTURAL SPACE**

**Summery**

The article explores the history of cultural ecological researches in Georgia. The author suggested popular idea in the scientific literature about the beginning sociological studies in Georgia from the year 1910, which was published Mihaco Tsereteli's fundamental work in sociology "Nation and World Population". In suthor's opinion , the first notification of sociological issues in Georgia must be decided from 1906 ., At that time, Mihaco Tsereteli published a little sociological etude "Canon". This bibliographical rarity helps us to see, how the famous scientist attempted to demonstrante the main principals of cultural ecology. Only from middle XXth century in the issues of famous Russian scientist Dimitri Lixachov ,who gave us the typological model of Homo- sphere, by the analogy of Biosphere , we can speak about Ecology of Human Heritage. As, the basic of the culture is Art, the author is concerned with the Art-Heritage not only of Georgian population, but the minor ethnicity's who lived in Georgia. The main goal of the work is to discuss and specify cultural integration, to investigate the typological plurality, which should be based on the principles of identity and at the same time on similarity.

**INFORMATION ABAUT THE AUTHOR**

Shota Rustaveli University of Theatre and Film full Professor. Ph. D. In history. Leader in Art History direction.

Graduated from Tbilisi I. Javakhishvili State University faculty of Art History and Theory.

Is the member of Georgian Artists' Union; one of the founders of Georgian women scientists international association and association of Georgian culture and monument protection "Sagandzuri" abroad.

Is the board member of the U.S. biographical research international institute; council member of the presidential scholarship for the especially talented; member of Tbilisi I. Javakhishvili State University academic selection comittee.

Scientific interests: Art History and Theory, Cultural Studies, Art Sociology and enthological issues. Has published 55 scientific works, among them 3 monographies, 2 albums and 3 catalogs.

Tel: +995 (32) 22 34 37, +995 (55) 22 34 37



## DISCOURSE AND THE EVERYDAY REALM

### Summery

Epistemological misunderstanding (“Crush of authorities”) along with such postmodernist features as historicism and destruction of scientific determinism establish a prolonged state of epistemological crisis. In Georgia the dominance of media discourse is obvious. On the other hand academic (philosophical) discourse is labeled as marginal. Undergoing entanglement of Georgia in globalization processes makes its everyday realm connected rather to world’s drainage system than to world civilization. Pre-modernist society (with system features of modernism and postmodernism) where dominance is granted to impersonal ideology is perceived as being rather skeptical. Several socio-cultural constructs ambitious of discourse are examined by the article as well as esthetically central intentions present in literary realm.

#### **INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

Associate Professor of Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema (in the field of cinema studies).

Research field: Artistic construction of reality according to literary texts; verbal picture of the world in terms of national-artistic dominants.

Tel: +995 (32) 22 49 45, +995 (77) 71 02 43

E-mail: salomesanel@yahoo.com






დაიბეჭდა შ.პ.ს. „მწიგნობართ“ სტამბაში  
აღმაშენებლის გამზ. N40



ISSN 1512-4215

  
ქართული  
ლიბრეოთეკა

31/10

