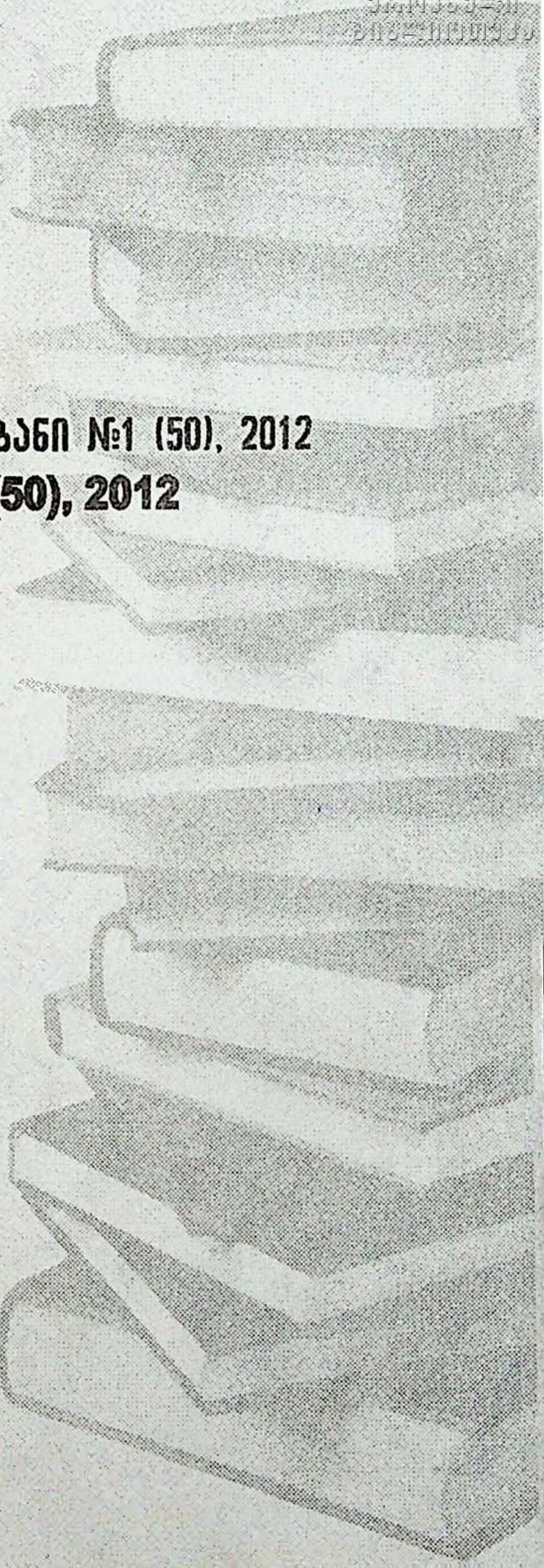


სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №1 (50), 2012
ART SCIENCE STUDIES № 1 (50), 2012

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი

№1 (50), 2012

ART SCIENCE STUDIES

№1 (50), 2012

გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2012

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №1 (50), 2012

კრებულისათვის მოწოდებული მასალა უზრუნველყოფილი უნდა იყოს შესაბამისი სამეცნიერო აპარატით. თან უნდა ახლდეს მონაცემები ავტორის სამეცნიერო კვალიფიკაციის შესახებ ქართულ და ინგლისურ ენებზე, აგრეთვე ნაშრომის ინგლისურენოვანი რეზიუმე.

კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და ცნობებისათვის მოგვმართეთ:
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზირი №40, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
II კორპუსი.
ტელ/ფაქსი: +995 (32) 936 408
მობ: +995 (95) 305 060
+995 (77) 288 750
E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Art Science Studies №1 (50), 2012

Materials supplied for the volume should be provided with corresponding scientific appliance. Paperwork concerning author's academic qualification and summary of work should be attached in Georgian and English languages.

Printed version of the volume is sent out to various international research centers.

Works should be supplied under the following contact:
0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue №40
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University
Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 936 408
Mob: +995 (95) 305 060
+995 (55) 288 750
E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

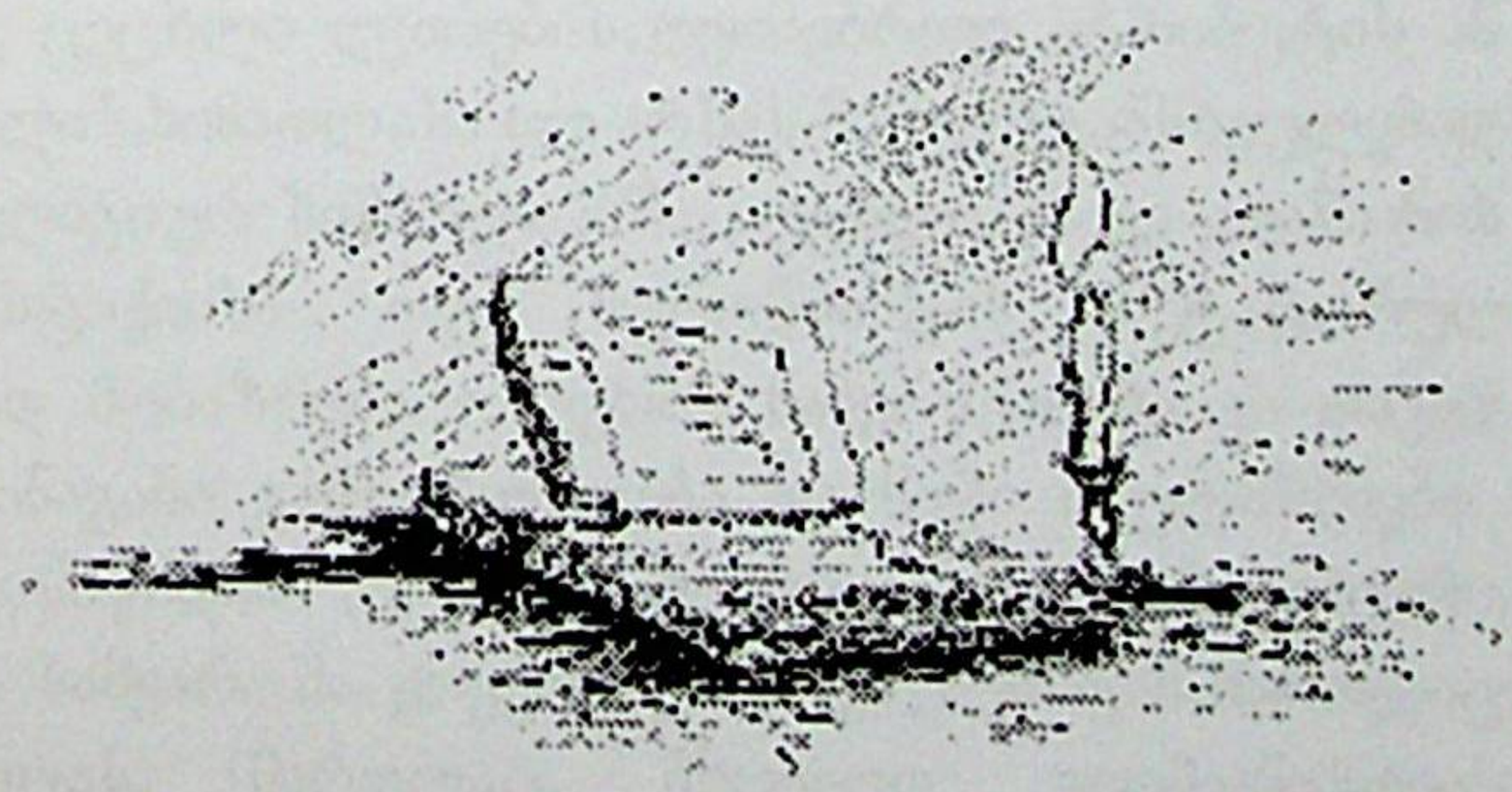
სარჩევი

მაგისტრანტთა სამეცნიერო სტატიები

CONTENTS

UNIVERSITY' MA PROGRAM

თეატრმცოდნეობა



მაია გოშაძე

პრომეთეს საიდუმლო

ჩვენამდე მოღწეული მსოფლიო დრამატურგიის უძველესი ნიმუში ესქილეს ტრილოგიის შემორჩენილი ნაწილი „მიჯაჭვული პრომეთე“, ღმერთისა და ტიტანის ურთიერთდაპირისპირებისა და ამ ურთიერთდაპირისპირების შედეგების წარმომჩენი დრამატული ამბავი, ადამიანშივე არსებულ ფუნდამენტალურად განსხვავებულ სწრაფვათა, ფსიქიკურ ტენდენციათა თუ მსოფლმხედველობრივ მიმართებათა მარადიულ ჭიდილზე მოგვითხრობს.

ესქილეს ტრაგედიაში განვითარება-თვითრეალიზაციისკენ მსწრაფი ადამიანის შემოქმედებითი ენერგიის,ნების,აქტივობის ტიტანურობის გამომხატველად პრომეთე გვევლინება; თავისუფალი შემოქმედებითი სტიქიის დამამკვიდრებელი სულისკვეთების დამთრგუნველად და მოძულედ კი ზევსი.

ავტორიტარული ცნობიერების გამომხატველი ღმერთის თვალთახედვით (რომლის აზრების გამხმოვანებლადაც პიესაში ტიტანისთვის გამოტანილი განაჩენის აღმსრულებელნი,ზევსის მსახურნი გვევლინებიან) ცეცხლი ღმერთების კუთვნილებად,– კაცთა მოდგმისთვის მიუწვდომელ დასარჩენ განძად მოიაზრება, შესაბამისად, უზენაესი ნების, წესრიგისა და იერარქიული ფასეულობების შემბღალავად ადამიანებისთვის ცეცხლის საიდუმლოს გამზიარებელი პრომეთე შეირაცხება.

ოდითგანვე ცეცხლი ღვთაების,ღვთაებრივი ატრიბუტის ან ღვთაებრივი ძალის,სინათლისა თუ არსის მიწიერ განსხეულებად მიიჩნეოდა. რელიგიურ სიმბოლიკაში ცეცხლი ასევე ადამიანის განმწმენდი სტიქიისა თუ სულიწმინდის მეტაფორულ გამომხატველად მოიაზრება,– ღვთის ნაპერწკალში კი თავად ადამიანისვე შინაგანი გამორჩეულობა და ნიჭი იგულისხმება.

არსებითად,მიწიდან ზეცისკენ ზეატყორცნილი,მოგიზგიზე ცეცხლის ალი სამყაროში ყოველივე არსებულთაგან,მართლაც გამორჩეულისთვის, მართლაც, მხოლოდ ადამიანისთვის

შესაძლებელი ტრანსცენდენტირების უნარის, — ყოფითი, ემპირიული ცნობიერების, არსებობის, სამყაროსა თუ რეალობის საზღვრების გადამლახავი, სულის დაუდგრომელი შემოქმედებითი სტიქიის სიმბოლოდ მოიაზრება.

შესაბამისად, ზევსის მიერ ცეცხლის მოპოვებაზე ტაბუს დადება, თავად ადამიანისვე თავისუფალი შემოქმედებითი აქტივობისკენ სწრაფვის,მისი პოტენციური შესაძლებლობებისა და შინაგანი მოწოდების უარმყოფელი სულისკვეთების გამომხატველია.

ზევსის შეხედულებების გამხმოვანებელნი, მისი მსახურნი ცეცხლის მოპოვების საიდუმლოს ტაბუდადებული ცოდნის ნაყოფად, ერთდღიან მწერად შერაცხულ კაცთა მოდგმისთვის მიუწვდომლად დასარჩენ განძად მოიხსენიებენ.

საგულისხმოა, რომ კლდეზე არა მხოლოდ მიჯაჭვული, არამედ, მკერდგანგმირვით ჯვარცმული პრომეთე ორმაგი ურჩობისთვის,— თითქოს,ორი განსხვავებული დანაშაულისთვის ისჯება. ადამიანებისთვის ცეცხლის მოპოვების საიდუმლოს გამხელას, ზევსისთვის მისი მძლეველი პირმშოს დაბადების საიდუმლოს არ გამხელა მოსდევს.

მართალია (მითისა და სავარაუდოთ,ესქილეს ტრილოგიის მიხედვითაც),პრომეთეს მრავალსაუკუნოვანი ტანჯვის შემდეგ, ადამიანების მზარდ განსწავლულობასთან იძულებით შეგუებულ ზევსსა და ჰერაკლეს მიერ გათავისუფლებულ ტიტანს შორის კომპრომისული შერიგება შედგება, მაგრამ მამის მძლეველი პირმშოს დაბადება, მხოლოდ პირდაპირი გაგებით,— მხოლოდ ემპირიული თვალსაზრისით იქნება თავიდან აცილებული. ზევსისეული სამფლობელოს, — გარეგანი, თვალხილული, ემპირიული სამყაროსა და წესრიგის აბსოლუტიზმის იდეა, უპირველესად მზის სხივს მოწყვეტილი გამოქვაბულებიდან (პლატონისეულ „იგავში“ დაბადებიდან გამოქვაბულში გამომწყვდევის ცნობილი მეტაფორით წარმოჩენილი წყვდიადიდან) ჭეშმარიტების ნათებისკენ,ცნობიერების ზრდისა და განვითარებისკენ ადამიანთა გამოსვლით,მათში ღვთაებრივი, შემოქმედებითი ნაპერწკლის გაღვიძებითა და გაღვივებით იწყება.

მშობლიურ დედა-ბუდესთან შეზრდილი ემბრიონის მსგავსად, ამქვეყნად მოვლინების შემდეგაც, ადამიანი გარკვეული თვალსაზრისით,ისევ,ამა თუ იმ სახის,მშობლიური ერთობისადმი ყოვლისმომცველი და ,,ყოვლისშთანთქმელი" კუთვნილების პირმშოდ რჩება, – იქნება ეს გვაროვნული, ეთნიკური, სოციალური, სარწმუნოებრივი თუ რომელიმე სხვა სახის ერთობის ნიშნით აღბეჭდილი სოციუმის დიდ თუ მცირე ნაწილთან გაიგივების, უნივერსალური წესრიგის ან პირუკუ, ქაოსის პირმშოობის განცდა. ნებისმიერ შემთხვევაში, სწორედ მის მიღმისეულად არსებულით სრული გაპირობებულობისა და საზრდოობის განცდა, ადამიანის პირველადი მენტალობის წამყვან მახასიათებლად რჩება.

თუმცა, ადრე თუ გვიან, ნებისმიერი სახის ერთობისადმი კუთვნილებისგან განურჩევლად, სწორედ გარედან განუსაზღვრელ-განუპირობებელი თითოობით ყოფნა-არყოფნას შორის არჩევანის გაკეთება ადამიანისვე პროგატივას წარმოადგენს.

ამქვეყნად თვითშემეცნების მისიით ადამიანის მოვლენაში მორწმუნეთა მსგავსად, კარლ გუსტავ იუნგი ამბობს, რომ ადამიანს ღვთიური საჩუქრის სახით ის ებოძა,რისი საკუთარი არსისგან დაბადება თავადაც შეუძლია: ,,თვითობა ყოველთვის არსებობს, მაგრამ მისი არსებობა ლატენტურია, თვითობის გაცნობიერება და არა მისი შექმნაა შესაძლებელი. თვითობად ვერ ქცევა სულიერ სიკვდილს ნიშნავს".[1]

თვითობა იმ სულიერ განძად მოიაზრება,რომლის მოპოვება, წვდომა, ამქვეყნად მოვლენა სწორედ თავისუფლების და არა აუცილებლობის პროგატივას წარმოადგენს, – ძველში კვდომისა და ახლის მშობადობისკენ მომწოდებელი შინაგანი სიტყვის შემსმენელის პროგატივას.

ნებისმიერი კულტურისა და რელიგიის წიაღში სხვადასხვა რჯულის მამა-ბატონთა თუ კეისართათვის საშიში პირმშოების (მათთან ნათესაური კავშირის არსებობა-არარსებობისაგან განურჩევლად) დაბადების გარდაუვალობის პარადიგმა,

1 კარლ გუსტავ იუნგი, ფსიქოლოგია და აღქმა, თბ., 2005, გვ. 26.

სწორედ „ამა სოფლისეული“ სამყაროსა და არსებობის საზღვრების გადამლახავ სიღრმეში „ჩაძირულ“, სიცოცხლის შინაგან წყაროსთან მაზიარებელი თვითობის, – ადამიანშივე „მთვლემარე“ ღვთიური ნაპერწკლისა და ღვთიური პირმშოს ჩახშობის შეუძლებლობის გამომხატველია.

ამდენად,შეიძლება ითქვას,რომ ფაქტობრივი თვალსაზრისით ორი განსხვავებული, მაგრამ არსობრივად უცვლელი პრომეთესეული დანაშაული,ღვთიური პირმშოსა და ღვთიური ნაპერწკლის იდენტურობის წარმომიჩენია, – ადამიანშივე არსებული იმ ძვირფასი სუბსტანციის,ყოფიერების იმ ძახილის ჩახშობის შეუძლებლობის გამომხატველი, რომლის წინაშე უძლურებასაც,ზევსის მსგავსად,ამა სოფლის ბატონ-პატრონნი გოეთესეული მეფისტოფელიც აღიარებს:

„ამაოდ ვცადე, რომ დამეძლია
ყოფიერების ნამცეცა სივრცე.“[1]

მართალია, ერთი მხრივ, უპიროვნო საწყისი პიროვნულის, გვაროვნული თვითმყოფადის, გარედან განპირობებული თვითგაპირობებულის,ინფანტილური მოწიფულის წინმსწრებად ვლინდება, მაგრამ იმავდროულად, ადამიანის შინაგანი, სიღრმისეული არსიც არა შეძენილ, არამედ თანდაყოლილ მოცემულობას წარმოადგენს, რომლის რეალიზაცია მხოლოდ მასზეა დამოკიდებული. პლატონის თქმით:„თითოეული ჩვენგანი ნაყოფიერდება როგორც ხორციელად, ისე სულიერადაც და რა მივაღწევთ გარკვეულ ასაკს, შობის სურვილი აატოკებს მაშინ ჩვენ ბუნებას... შობა ანიჭებს უკვდავებას მოკვდავთ არსებას“.[2]

გარემომცველ სამყაროსთან სიმბიოზური ერთიანობის წიაღში ყოფნა-არყოფნას შორის არჩევანი, იმავდროულად, არჩევანია ერთხელ და სამუდამოდ ათვისებულ-შესისხლხორცებულზე მიმჯაჭველ შინაგან ინერტიულობასა და მუდმივ მოძრაობა-განვითარებისკენ მსწრაფ თავისუფალ შემოქმედებით აქტივობას შორის, – უცვლელის მკვდარ უძრაობაში გამახევებელ (ფროიდის განსაზღვრებას თუ დავესესხებით) სიკვდილის

[1] იოჰან ვოლფგანგ გოეთე, ფაუსტი, თბ., 1983, გვ. 43.
[2] პლატონი, ნადიმი, თბ., 1964, გვ. 56.

ინსტინქტსა და ახლის მშობადობის უწყვეტი შემოქმედებითი დინამიკის გამომხატველი სიცოცხლის ინსტინქტებს შორის.

შეიძლება ითქვას, რომ ესქილესეული ზევსი თავად ადამიანისვე ავტორიტარულ-ორთოდოქსალური ცნობიერების, მისი ემპირიული არსებისა და არსებობის პირველადი აბსოლუტიზმის სიმბოლოდ გვევლინება, — პრომეთე, პრომეთესეული მარად ახლის მშობადი სულისკვეთება კი ადამიანშივე მთვლემარე ღვთიური ნაპერწკლისა და ღვთიური პირმშოს ანალოგადაც და შემოქმედადაც.

ესქილეს დრამაში ოკეანის კითხვაზე, — თუ რა საიდუმლოა პრომეთეს გულში დამარხული, — ტიტანი პასუხობს: „სხვა სიტყვა რაიმე მოიგონე. ამით თქმის ჯერი ჯერ არ დამდგარა და რაც უფრო არ განითქმება, მით უკეთესი“.[1]

პრომეთეს საიდუმლო (თებეში გაბატონებული, — არსობრივად კი ადამიანშივე გაბატონებული პირველადი უმეცრების მეტაფორად ქცეული სფინქსის გამოცანის მსგავსად) არაერთგვაროვანი ხასიათისაა. ტიტანის საიდუმლოს პრაგმატული საზრისი, ზევსისთვის საშიში მეტოქის ვინაობას მოიცავს, ეგზისტენციალური საზრისის წვდომა კი სულიერ მოწიფულობას მოითხოვს, — თვითდაბრმავების სიმბოლური აქტით ოიდიპოსისეული თვალახელვის მსგავსად, საკრალური „რეალობისთვის“ დაბადების უნარსაც და დრო-ჟამსაც გულისხმობს.

ამთვალსაზრისით საგულისხმოა, რომ წინასწარმეტყველების თავიდან ასაცილებლად საშიშ პირმშოებთან მებრძოლ, ნებისმიერი სჯულის მამა-ბატონთა მსგავსად, — იქნება ეს ახლადშობილი ოიდიპოსის სასიკვდილოდ გამწირავი მეფე ლაიოსი თუ მცირეწლოვანთა ამომხოცავი მეფე ირიდე, ზევსიც ძალაუფლების დაკარგვის საფრთხეს მისი მძლეველ-ჩამნაცვლებელი მეტოქის ამქვეყნად მოვლინებას უკავშირებს.

სწორედ ავტორიტარულ-ორთოდოქსალური ცნობიერების თვალთახედვით (განურჩევლად იმისა, იქნება ეს ნებისმიერი რჯულის მამა-ბატონი თუ ნებისმიერი რჯულისა თუ

---

[1] ესქილე, თებეს ტრაგედიები, თბ., 1988, გვ. 184.

ალმსარებლობის ორთოდოქსი) საშიშად თუ მხსნელად მიჩნეული პირმშოს დაბადება პირდაპირი გაგებით აღიქმება, — ემპირიული და არა ეგზისტენციალური „რეალობის“ კუთვნილებად მიიჩნევა.

თვითობის არქეტიპის გამომხატველ პირმშოთა ფენომენის სიმბოლური ბუნების ემპირიულით ჩანაცვლება, სწორედ თვითობის თვითმოქმედი წესრიგით ჩანაცვლების, — საკუთარი ძალისხმევის გამოვლენის მიღმისმიერ „სივრციდან“ ხსნისა თუ დაღუპვის მოლოდინში გაქცევის შესაძლებლობას იძლევა.

ამა თუ იმ მამა-ბატონთათვის საშიშ პირმშოთა დაბადების მეტაფორული საზრისი კი ადამიანს პირველადი ცნობიერების ნაჭუჭიდან გამოსვლის, მარად ახლის მშობადობისკენ მომწოდებელი შინაგანი სიტყვის შესმენის შესაძლებლობას ანიჭებს.

საგულისხმოა, რომ პრომეთე თავის ერთ-ერთ მონაპოვრად ადამიანში, როგორც ბუნდოვნად გამოთქმულ სიტყვათა, ასევე საკუთარ, სიმბოლურ საზრისთა მომცველ სიზმართა შესმენის უნარის გაღვიძებას მიიჩნევს.

სიზმრის, ისევე როგორც შესაცნობ საზრისთა მომცველ სიტყვათა წვდომას, — სიმბოლოს, როგორც საკრალური „რეალობის“ გზავნილის ცნობას, უკავშირებს ტიტანი ცნობიერების ზრდასა და გაფართოებას, საკუთარ თავთან მიმართებაში გამოღვიძებას, „მკვდრეთით“ აღდგომას. მზის სხივს მოწყვეტილ, სამარესავით მიწაში შეზრდილი გამოქვაბულებიდან, — არსებითად კი ემპირიული რეალობისა და აზროვნების წესში შეზრდილი ცნობიერების ნაჭუჭიდან ადამიანთა გამოსვლა, სწორედ სიმბოლურ საზრისთა მომცველ „მოვლენებთან“ ზიარებით იწყება, — იქნება ეს სიზმრისეულ ზმანებათა იდუმალება თუ იდუმალ საზრისთა მომცველ სიტყვათა სიღრმე.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ღვთიური ნაპერწკლის მოპოვების, ღვთიური პირმშოს დაბადების საიდუმლოს მწვდომი პრომეთესეული სულისკვეთება, უპირველესად, უშრეტი შემოქმედებითი პოტენციისა და ამოუწურავ საზრისთა მშობად

სიმბოლოს საკრალური ენის შემსმენელი, ყოფიერებისეულ-არსისეულთან მაზიარებელი სულისკვეთებაა.

ყოველივე მზარდის, განვითარებადისა და ცვალებადის მოძულე, ზევსისეული, ორთოდოქსალური ცნობიერება კი, უპირველესად,ყოველივე სიმბოლურის,მეტაფორულის,არა „ამა სოფლისეულის" ემპირიული რეალობის ლოგიკით,– ხილულისა და თვალსაჩინოს კონკრეტიზმით აღმქმნელ-ჯვარმცმელი,მარად ახლის მშობად სიცოცხლის შემოქმედებითი სტიქიის,ერთხელ და სამუდამოდ გაგებულ-მორგებულზე მიმჯაჭველ უძრაობაში შთანმთქმელი ცნობიერებაა.

ზევსისა და პრომეთეს დაპირისპირების მიზეზად ქცეული ცეცხლის მომპოვებლობის უფლება, – ცეცხლის, როგორც ყოფიერების სიმბოლურად გამომხატველ სტიქიასთან, ზიარების უფლება, – არსებითად, თითოეული ადამიანის წინაშე მარად განმეორებადი აქტუალურობით აღმოცენებულ, მხოლოდ მის მიერ გასაკეთებელი არჩევანის პრობლემას წარმოაჩენს. ნებისმიერი კულტურისა და რელიგიის წიაღში ადამიანის მსოფლაღქმის არსობრივი თვისება სწორედ ყოფნისეულ სტიქიასთან მიმართებაში, ტრანსცენდენტირების შესაძლებლობასთან მიმართებაში ვლინდება. ადამიანს თავად უწევს არჩევანის გაკეთება, მორჩილ ინერტულობასა და თავისუფალ შემოქმედებით აქტივობას შორის, – საკუთარი ძალისხმევის გამოვლენის, რისკისა და ტანჯვის ფასად ღვთიური ნაპერწკლის მოპოვების, ღვთიური პირმშოს დაბადების საკრალურობასთან ზიარებასა და ამა თუ იმ სახის იერარქიული წესრიგის მარადიულ ჭანჭიკად დარჩენას შორის.

ადამიანს ყოველთვის თავად უწევს იმის გადაწყვეტა, თუ ვისი პრეროგატივაა ემპირიულის, ხილულის მიღმა არსებულ უხილავ სუბსტანციასთან,ყოფიერებისეულ საზრისთან ზიარება; ერთდღიან კაცთა მოკვდავი მოდგმის თუ ოლიმპოს მთის უკვდავი მკვიდრის. ღვთიური საიდუმლოს წვდომის უფლების აღიარება ან უარყოფა თავად ღვთიურის ბუნების აღქმითაა გაპირობებული, – იმით, თუ სად არის არა ამა სოფლისეული

„განძი“ მოაზრებული: ერთდღიან კაცთა შთანმთქმელ ოლიმპოზე, – მოკვდავის შთანმთქმელ მარადისობაში, თუ, სწორედ აქ და ამჟამად ყოფნისეულ არსებობაში, მარად უკვდავის საკრალურ სილრმეში.

ორთოდოქსი მუდამ ადამიანის მიერ ღვთიური ნაპერწკლის მოპოვების უფლების უარმყოფლად ტრანსცენდენტირების უნარის მოძულედ, საკრალურ-სილრმისეულთან, ყოფიერებისეულ-საზრისისეულთან, სიცოცხლის შინაგან წყაროსთან ზიარების შესაძლებლობის ამა თუ იმ სახით მოაზრებულ ოლიმპოს მთაზე, – აქ და ამჟამად არსებობის მილმისმიერ, ზეციურ უკვდავებაში დასამარების მსურველად რჩება (ბოდლერის თქმისა არ იყოს, – „მუდამ ზევით აპყრობილან უსინათლო გუგები“).[1]

[1] Шарль Бодлер. Цветы зла, М., 1970, Ст. 408

მიხეილ კალანდარიშვილი

ვიტიროთ ერთად

სენტიმენტალიზმი

XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში, ინგლისში, ჩამოყალიბდა ახალი მიმართულება – სენტიმენტალიზმი, რომელიც კლასიციზმს დაუპირისპირდა და შეიმუშავა ესთეტიკური პროგრამა, სადაც არა გონებას, არამედ – **გრძნობას** მიენიჭა გადამწყვეტი როლი. ფრანგული (sentimentalisme) და ინგლისური (sentimental) წარმოადგენს თვით სიტყვის წარმოშობის ეტიმოლოგიურ ფუძეს, თუმცა მიმართულების სათაური აღებულია ლ. სტერნის რომანიდან „სენტიმენტალური მოგზაურობა". სენტიმენტალისტებმა **გრძნობის და წარმოსახვის** კულტი შექმნეს და ყოველივე ეს, განმანათლებლური კლასიციზმის რაციონალისტურ საფუძვლებს დაუპირისპირეს, სადაც გონებრივი საწყისი მთლიანად განსაზღვრავდა ხელოვნების ნაწარმოების არსს.

ეს იყო გადატრიალება, რომელმაც გაამდიდრა მსოფლიო ხელოვნება, დემოკრატიული გახადა მისი ენა და გამომსახველობითი შესაძლებლობები, შეიმუშავა ახალი ჟანრები და ნიადაგი მოამზადა მომავალი განვითარებისათვის – XIX საუკუნის მძლავრი მიმართულების – **რომანტიზმის** დამკვიდრებისთვის.

სად და როგორ დაიწყო სენტიმენტალიზმის ჩამოყალიბება? ინგლისში, მაგრამ საწყის ეტაპზე იგი იმდენად იყო დაკავშირებული განმანათლებლური კლასიციზმის საერთო დინებასთან, რომ ახალი ნიშნების შემჩნევა შესაძლებელი ხდებოდა მხოლოდ ტენდენციების სახით. ჯერ ჯ. ტომსონს თავის პოემაში „წელიწადის დრონი" შემოჰყავს სოფლის იდილიის თემა, რომელიც ბაროკალური ლიტერატურის და დრამატურგიის თავისებურ გადმონაშთს – თუნდაც, პასტორალურ დრამას მოგვაგონებს. მოგვიანებით, ე. იუნგი წერს „ღამის ფიქრებს", სადაც პოეტი თავის მელანქოლიურ განწყობას და სიკვდილის მიმართ ლტოლვას სასაფლაოს

ფონზე გვიხატავს. ამ პოემის ნაწილმა საფუძველი დაუდო ე. წ. „სასაფლაოს ლირიკას“, ტრადიციულ ინგლისურ პასტორალს, რომელშიც სოფლის იდილიისა და ქალაქური ცხოვრების დაპირისპირება რჩება (ისევე, როგორც XVI საუკუნის მეორე ნახევრის იტალიური ბაროკოსათვის) მთავარ მახასიათებელ თემად.

ამ ნაწარმოებებში საზოგადოების კრიტიკა ასევე ითავსებს პატრიარქალური წყობის იდეალიზაციის მოტივს, თუმცა, კონკრეტული ყოფითი დეტალები და ნიუანსები, უკვე იმას მოწმობენ, რომ საქმე გვაქვს არა ტრადიციულ პასტორალთან, არამედ — სრულიად ახალი, სენტიმენტალური სოფლის იდილიასთან. გრძნობის კულტს ხელოვნება მიჰყავდა ადამიანის შინაგანი სამყაროს უფრო ადეკვატურ გახსნამდე; ინდივიდუალური სახის შექმნამდე, რაც თავისთავად, ფსიქოლოგიური ანალიზის გაღრმავებას ნიშნავდა. სენტიმენტალისტებს ახასიათებდათ ბუნებასთან ისეთი დამოკიდებულება, სადაც პეიზაჟიც კი პირადი განცდის მეგზური ხდებოდა. აქედან ჩნდებოდა ემოციებით გაჟღენთილი სიტყვის ახლებური ხედვა, რომელიც უკვე თავისებურ ნორმას წარმოადგენდა და ამასთან, ხელოვნების განვითარების სრულიად ახალ პერსპექტივებს სახავდა.

რა მოჰყვა ყოველივე ამ ცვლილებას თეატრში და დრამატურგიაში? რა რადიკალური ძვრები შეიმჩნევა სენტიმენტალიზმის ფორმირების უკვე საწყისსვე ეტაპზე? პასუხი ამ კითხვებზე უნდა დავიწყოთ მთავარი მოვლენების მონიშვნით: — დრამატურგიაში ლექსი პროზით შეიცვალა; ავტორის რემარკა — პერსონაჟის ემოციურ მდგომარეობას უსვამდა ხაზს. ასე მაგალითად, — დაეცა მუხლებზე, ატირდა და ა. შ.. კლასიცისტური პირობითი დეკორაციების ნაცვლად, გამოჩნდა სოფლის ხედები, განმარტოებული ქოხები, ქალაქის სახლის ინტერიერი და ყოველივე ამან თეატრს სრულიად ახალი მოთხოვნები და ამოცანები წაუყენა.

ტირილი და არა სიცილი იქცა თეატრალური წარმოდგენის მთავარ გმირად. ისევე, როგორც დღევანდელ სერიალებში, სენტიმენტალისტურმა განწყობამ ხელოვნებაში

მოიტანა შეცოდების, შეცდომებიდან გათავისუფლების „პატარა ადამიანის“ მნიშვნელობის თემატიკა. დამაჯერებლად შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ სენტიმენტალიზმის გავლენა განიცადეს არა მხოლოდ გოეთემ და შილერმა, არამედ ახალგაზრდა დოსტოევსკიმ, გოგოლმა და ჩეხოვმა. ის, რასაც რუსეთში „ნატურალური სკოლა“ უწოდეს, სხვა არაფერი იყო, თუ არა სენტიმენტალიზმის ტრადიციის გაგრძელება ლიტერატურასა და თეატრში. რუსული თეატრის ისტორიიდან ცნობილია, რომ მაყურებელი მოდიოდა სპექტაკლზე ცხვირსახოცების დიდი მარაგით. საფრანგეთში ლაშოსემ შექმნა „ცრემლიანი კომედია“, ხოლო, მთელ ევროპაში, სენტიმენტალიზმმა მელოდრამატული ჟანრი დანერგა.

ე. ბენტლი წერს: „რას ნიშნავს ტირილი? სიცილის ბუნებაზე ბევრს წერდნენ... ერთ-ერთი მიზეზი, რომ სიცილს უფრო გაუმართლა ვიდრე ტირილს, იმაში მდგომარეობს, რომ სიცილი სასიამოვნოა, ხოლო ტირილი – უსიამოვნო... ცრემლები, რომლებსაც ღვრის პუბლიკა მელოდრამის წარმოდგენებზე, იმ კატეგორიაში აღიქმება, როგორც გამოთქმა „კარგად გამოვიტირე“. ეს ცრემლები შეიძლება დავახასიათოთ როგორც განწმენდა, რომელზეც არისტოტელე წერდა ... ოღონდ განწმენდა მიამიტი ადამიანისთვის“.[1]

ვინიდან უზომო ტირილი წარმოდგენისთვის ხელის შემშლელ ფაქტორად შეიძლება იქცეს, მაყურებელმა ზოგჯერ უნდა შეიკავოს თავი, რათა წარმოდგენა გაგრძელდეს. ცრემლის უზომო ღვრა პუბლიკაში ისეთნაირ განწყობას ქმნის, რომ მაყურებელი თავს პერსონაჟთან აიგივებს და უკვე საკუთარი თავის მიმართ შეცოდებას გრძნობს. ეს ფენომენი კარგად აქვს აღწერილი ე. ბენტლის: „მ. ფოსტერი ამტკიცებდა, რომ სიბრალული საკუთარი თავის მიმართ გვეხმარება ჩვენ სიბერის მოსვლის გადატანაში. სიბრალული საკუთარი თავის მიმართ, – ჩვენი დამხმარეა განგაშისა და გამოცდის დროს, ხოლო განგაში და შიში კი ადამიანს დაბადებიდან საფლავამდე თან ახლავს.“ [2]

---

[1] Бентли Эрик. Жизнь драмы, გვ. 227-228;
[2] იქვე, გვ. 228.

სენტიმენტალიზმის პროგრამის და მანიფესტის ავტორი ედვარდ იუნგია, რომელიც ტრაქტატში „ფიქრები ორიგინალური შემოქმედების შესახებ“ (1759) კლასიციზმის რაციონალისტური ესთეტიკის წინააღმდეგ ილაშქრებს. მან სრულიად ახალი „კონგენიალობის“ კონცეფცია შექმნა, რომლის მთავარი აზრი გენიალობასთან თანხვედრად, შესაბამის მოვლენად და ფაქტად იკითხება. ამ ნაშრომში ე. იუნგმა ეჭვი გამოთქვა ხელოვნების ყველა კანონის მიმართ, ხოლო მიბაძვის ობიექტად და ერთადერთ ნიმუშად მხოლოდ შექსპირის დრამატურგია აღიარა.

ე. იუნგს დიდი პოპულარობა მოუტანა დიდაქტიკურმა პოემამ „ჩივილი, ანუ ღამის ფიქრები სიცოცხლეზე, სიკვდილზე და უკვდავებაზე“, რომელიც სენტიმენტალიზმის სანიმუშო ნაწარმოებად ითვლება. აქ ე. იუნგი გამოდის განმანათლებლური „ოპტიმიზმის“, ჰედონიზმის და ურწმუნოების წინააღმდეგ, სადაც პოემის ძირითადი პათოსი მიმართულია გრძნობისკენ და არა გონებისკენ. იუნგის პოემამ იმდენად დიდი წარმატება მოიპოვა ევროპაში, რომ იგი მიბაძვის ნიმუშად იქცა, რამაც ნიადაგი შეუქმნა ე. წ. „სასაფლაოს პოეზიის“ განვითარებას.

ვ. ჟირმუნსკი ობიექტურად განიხილავს სენტიმენტალიზმის განვითარების მეორე ეტაპს, რომელიც დაკავშირებულია იუნგის, კოლინზის და გრეის შემოქმედებასთან. ცნობილი მეცნიერის დასკვნა სავსებით დამაჯერებელია, ვინაიდან იგი მთავარი ცვლილებების დახასიათების დროს, „ლირიკული სუბიექტივიზმის“ გაძლიერებას, სენტიმენტალური განწყობის გამეფებას, სულიერ არასასიკეთო ტენდენციების მომძლავრებას შენიშნავს: „მგრძნობიარე სული შეიგრძნობს თავის მარტოობას ცივი ეგოიზმის და მატერიალური ინტერესების სამყაროში; იგი იძირება სევდაში, კულტივირებს ცრემლებს, როგორც სულიერი ღელვის გამომხატველს და ოცნებობს სიკვდილზე“.[1]

კიდევ უფრო გასაგები და განზოგადებული სურათი გვხდება ვ. ჟირმუნსკის წიგნში, როდესაც იგი ეხება იუნგის დიდაქტიკური პოემის შინაარსს (მხედველობაში გვაქვს

1. ჟირმუნსკი ვ. დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის ისტორიიდან. ლ., 1981, გვ. 126 (რუსულ ენაზე).

„ჩივილი ანუ ღამის ფიქრები სიცოცხლეზე, სიკვდილზე და უკვდავებაზე.“) – იუნგის არგუმენტაცია, ჟირმუნსკის აზრით, გამომდინარეობს „ადამიანის უკმაყოფილობით არსებულის მიმართ“, – ეს კი, სულის უკვდავების საწინდარია. თუ დედამიწაზე ბედნიერება ჩვენი არსებობის ბოლო მიზანია, მაშინ „ცხოველები, რომლებსაც არ გააჩნდათ გონება, ვერ მიხვდებიან, რომ ყველაფერი წარმავალია – და ადამიანზე უფრო ბედნიერები იქნებიან“. ჟირმუნსკი ამტკიცებს, რომ იუნგის ირონია განმანათლებლების წარმომადგენლების მიმართ იყო მიმართული. ეს მართლაც ასეა, რადგან თუნდაც ამ ერთ მოკლე ფრაზაში გამოხატულია სენტიმენტალიზმის მთავარი მიზანი – ბრძოლა გონებასთან, გრძნობის და რწმენის მომავალი გამარჯვების იმედი.

ფრანგულ დრამატურგიაში სენტიმენტალიზმის მთავარი წარმომადგენელი და „ცრემლიანი კომედიის“ ჟანრის შემქმნელი იყო პ. კ. ლაშოსეერომელიც თავისი კომედიის „ცრუ ანტიპათიის“ პროლოგში ამტკიცებდა დრამატურგიაში კომიკური და მგრძნობიარე ელემენტების შემოტანის აუცილებლობას. მისი პიესების ძირითადი თემატიკა შემოიფარგლებოდა ოჯახური კონფლიქტებითა და მორალური პრობლემებით.

სენტიმენტალიზმის გავლენა გერმანულ ლიტერატურასა და დრამატურგიაში შესამჩნევია გოეთესა და შილერის მოღვაწეობის ადრეულ ეტაპზე. მაგრამ ყველაზე დიდი პოპულარობით სარგებლობა სენტიმენტალიზმი რუსულ ლიტერატურაში, დრამატურგიასა და თეატრში, სადაც ჩამოყალიბდა სენტიმენტალიზმის ტრადიცია და ე. წ. „ნატურალური სკოლა“, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა რუსული ლიტერატურის განვითარებაზე.

ნ. კარამზინის შემოქმედება მოწმობს სენტიმენტალიზმის განვითარების ახალ, მნიშვნელოვან ეტაპს – სუბიექტივისტურ ხასიათს, სრულიად უჩვეულო პოეტიკის შექმნას, რომლისთვის დამახასიათებელია რეალური სამყაროს იგნორირება – ოცნებებში და მოჩვენებებში გადასვლა. კარამზინის მოთხრობა „საწყალი ლიზა“ რუსული სენტიმენტალიზმის უმაღლესი

შემოქმედებითი მიღწევაა.

რუსულ თეატრში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ვ. ლუკინის „ცრემლიანი კომედია“ — „მფლანგველი, რომელიც სიყვარულმა გამოასწორა“. ეს დრამატურგის ერთადერთი ორიგინალური პიესა იყო. დანარჩენი კომედიები წარმოადგენდნენ ფრანგული სენტიმენტალისტების კომედიების გადმოკეთებას რუსული ცხოვრების ყაიდაზე. რუსული სენტიმენტალისტებს შორის აღსანიშნავია აგრეთვე მ. ხერასკოვი, რომელმაც დაგვიტოვა რამდენიმე „ცრემლიანი დრამის“ ნიმუში („უბედურთა მეგობარი“ და „ დევნილები“), სადაც დრამატურგი გვიხატავს მძიმე ცხოვრების სურათს სენტიმენტალიზმისთვის დამახასიათებელი ხერხებით. კიდევ ერთი დრამატურგის მ. ვერიოვკინის „ცრემლიანი კომედიები“ („ასე უნდა“, „ასტრეა“, „დღესასწაული ჩვენს ქუჩაზე“) პოპულარობით სარგებლობდნენ რუსულ თეატრში.

ე. ბენტლი უბრუნდება „ტირილის“ თემას და აკეთებს ორიგინალურ დასკვნას: „თუ თქვენ არ აძლევთ თავს უფლებას იტიროთ ან ხმამაღლა იყვიროთ, მაშინ დაუკვირდით, არის თუ არა ცრემლების ლამენტაციები თქვენ სიზმრებში. შეიძლება აღმოჩნდეს... რომ თქვენ სიზმრებში ტირით და იქცევით ისე, როგორც მსახიობი მელოდრამაში... და თუ ეს ასეა, იცოდეთ, რომ თქვენ ცხოვრებაში დიდ ადგილს იკავებს სიბრალული საკუთარი თავის მიმართ.[1]

სენტიმენტალიზმის მთავარი დამახასიათებელი თვისებაა: რაციონალიზმთან ბრძოლა, გრძნობის კულტი — და ყოველივე ამან ასახვა ჰპოვა სამსახიობო ხელოვნებაში. XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში მსახიობებს მიეცათ საშუალება უფრო ღრმად გაეხსნათ გმირის შინაგანი სამყარო, გამოევლინათ მხატვრული სახის განვითარების დინამიკურობა და, რაც მთავარია, მოეხერხებინთ ცოცხალი, აღელვებული მეტყველების ინტონაციების გადმოცემა. ასეთი ტენდენციები გამოვლინდა დიდი მსახიობების შემოქმედებაში (დ. გარიკი, ფ. შროდერი, ი. ბროკმანი, ი. შუშერინი, ვ.

1. Бентли Эрик. Жизнь драмы. გვ. 230.

პომერანცევი) და სხვ. სენტიმენტალიზმის გავლენა განიცადა თვით ფრანგულმა სამსახიობო ხელოვნებამაც, რომელიც ყოველთვის იცავდა კლასიცისტური თეატრის კანონებს და ნორმებს. სენტიმენტალური მელოდრამების ბრწყინვალე შემსრულებლად ქართულ თეატრში აღიარებული იყო ლადო მესხიშვილი, რომელიც ჩვენი თეატრის ისტორიაში შევიდა როგორც სცენური რომანტიზმის ბელადი.

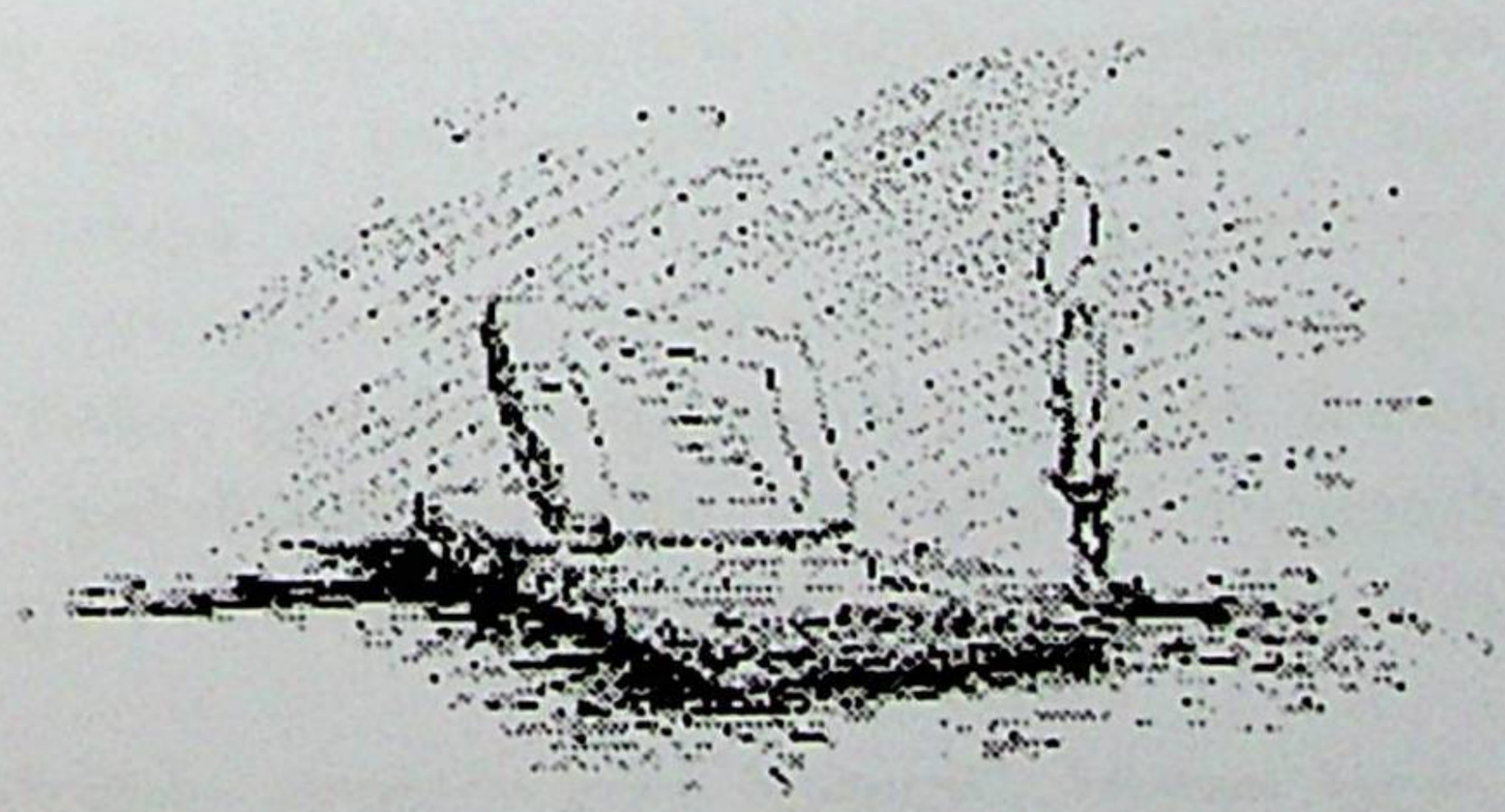
სენტიმენტალიზმის ძირითადი ტენდენციების ხანგრძლივობაზე მეტყველებს თანამედროვე ხელოვნებაც და პირველ რიგში, მომრავლებული სატელევიზიო სერიალები, რომელთა თემატიკა (სიმდიდრის და სიღარიბის დაპირისპირება, ქალაქური და სოფლის ცხოვრების შედარება, ვნებიანი სიყვარულის კოლიზიების ჩვენება და ა. შ.) არაფრით გამოირჩევა სენტიმენტალისტების სიუჟეტებისაგან. ეს ფაქტი კი გვარწმუნებს იმაში, რომ დღეს თვით საზოგადოებაში არსებობს მგრძნობიარე ხელოვნების მოთხოვნა.

სენტიმენტალიზმი – მოხუცებული ადამიანების საყვარელი მიმართულებაა – ისინი ადვილად აიგივებენ საკუთარი წარსული ცხოვრების კოლიზიებს გმირებთან, პერსონაჟებთან, მსახიობებთან და ამით ახერხებენ იდენტიფიკაციას რეალობასა და ირეალურობას შორის. ამ მიმართულებამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ხელოვნების განვითარების ისტორიაში, თუმცა ისევე, როგორც სხვა მიმდინარეობების, სკოლების, სტილების შემთხვევაში, სენტიმენტალიზმმაც წარმოქმნა თავისი შტამპები, გამომსახველობითი ხერხების ტირაჟირებისა და გამეორების საშიშროებები, ძირითადი თემატიკის ჩარჩოებში მოქცევა, რამაც საბოლოოდ შეზღუდა მისი შესაძლებლობები. XVIII საუკუნის ბოლოს სენტიმენტალიზმი უკვე ადრეულ რომანტიზმში გადაიზარდა.

„ვიტიროთ ერთად“ – ნამდვილად სენტიმენტალისტების მოგონილი ლოზუნგია, რომელიც გვთავაზობს შეცდომებისა და შეწყალების მიამიტ საშუალებებს; გვარიგებს და გვამშვიდებს, გვიხატავს ცხოვრების ისეთნაირ სურათს, რომელშიც მთავარი ხდება არა მძაფრი კოლიზიები და კონფლიქტები, არამედ

წინაალმდეგობრივი ვნებებით აღსავსე გზა, რომელზეც წარსულისა და მომავლის ფანტომები ერთიანდებიან. მაშინ, როდესაც ჯერ არ არსებობდა პროფესიული რეჟისურის ჩამოყალიბებული პრინციპები და მით უფრო, კონცეფტუალური რეჟისორული ხელოვნების ძირითადი მოთხოვნები, სენტიმენტალისტების მიერ შეტანილი წვლილი ხელოვნებას დემოკრატიულობას სძენდა, აახლოებდა მას საზოგადოების საშუალო ფენასთან და გარკვეულ იმედებს უსახავდა მას.

პენოგროლნეოგა



ინგა ხალვაში

კინემატოგრაფში ოჯახის, როგორც სიმბოლოს, გამოყენების ზოგიერთი საკითხისათვის

პიერ პაოლო პაზოლინი თავის სტატიაში „პოეტური კინოს შესავალი“ განსაზღვრავს რა კინოენის ერთ-ერთ შემადგენელ ელემენტს,ნიშან-ხატს,ამბობს:„მიუხედავად იმისა,რომ ავტორს კინოში არა აქვს ლექსიკონი, მის განკარგულებაშია ნიშან-ხატები, რომელიც ხელმისაწვდომი უნდა იყოს აღქმისათვის. თითოეულ საგანს აქვს თავისი ბუნება, რაც მის სიმბოლო-ნიშნად ქცევის საშუალებას იძლევა. ისინი საკუთარ თავთან კომუნიკაციის დროს აღმოცენებული ხატებია. რეჟისორის მიერ შესაძლებელ ხატთა სპონტანური შერჩევა დამოკიდებულია სინამდვილის იდეოლოგიურ და პოეტურ ხედვაზე, რომელიც მისთვის იმ მომენტშია დამახასიათებელი“.[1]

ერთ-ერთი ასეთი სიმბოლო-ნიშანია ოჯახი, რომელსაც ცალკეული კინორეჟისორები განსხვავებული მნიშვნელობით იყენებენ, გამომდინარე იმ პრობლემათაგან, რომლებზეც საუბრობენ თავიანთ ფილმებში. წინამდებარე ნაშრომში შევეცდებით მოვიყვანოთ რეჟისორთა მიერ ოჯახის ჩვენება, როგორც პიროვნების, საზოგადოების, სახელმწიფოს არსის გამომხატველი, ცხოვრების მიკრომოდელი და ნიშან-ხატი.

როცა ვსაუბრობთ ოჯახზე, როგორც სახე-ხატზე, თავდაპირველად უნდა განვმარტოთ მისი ბუნება. ფილოსოფიური განმარტებით, ოჯახი სოციალური წარმონაქმნია. იგი მინიატურაში ასახავს ადამიანთა მატერიალურ და სულიერ კავშირებს და ურთიერთობათა ერთიანობას. ოჯახი, ავლენს იმ სიტუაციას, რასაც ეყრდნობა, იგი ოჯახის წევრებს შორის ურთიერთობას გამოხატავს. ოჯახი ცხოვრებას ირეკლავს როგორც სარკეში, ის რეაგირებს ყველა ცვლილებაზე, რაც

[1] პიერ პაოლო პაზოლინი. „პოეტური კინოს შესავალი“, „საბჭოთა ხელოვნება“. №11. 1990.

საზოგადოებასა და სახელმწიფოში ხდება. ბუნებრივია, ამ თვისებიდან გამომდინარე, ის შეიძლება გამოყენებულ იქნას როგორც მოდელი საზოგადოებისა, სახელმწიფოსი და ადამიანური ურთიერთობების.

ოჯახი გამოიყენება როგორც სემანტიკური ნიშანი, რომელსაც არ გააჩნია ერთი კონკრეტული მნიშვნელობა. თუ ერთ შემთხვევაში იგი ადამიანის სულიერ მდგომარეობას გამოხატავს, მეორე შემთხვევაში – სახელმწიფოსა და საზოგადოების მიკრომოდელია. ოჯახის საყრდენი ოჯახის წევრები და ის ქვეყანაა,სადაც ის არსებობს – დამოკიდებულია იმ საზოგადოებაზე, რომელშიც ის ცხოვრობს. ოჯახის, საზოგადოებისა და სახელმწიფოს ურთიერთდამოკიდებულებები მრავალწახნაგოვანია და რთული. ისინი ერთმანეთს განაპირობებენ და ერთიმეორეზე ურთიერთქმედებენ. ამ მრავალსეგმენტიანი დამოკიდებულებებიდან ჩვენ მხოლოდ რამდენიმეს წარმოგიდგენთ.

რეჟისორები ევროპულ კინემატოგრაფში ხშირად მიმართავდნენ კინოოჯახს, როგორც ცხოვრების მოდელის სიმბოლოს, ნიშან-ხატს. ფილმში წარმოჩენილი ოჯახი საზოგადოების, პიროვნების სოციალური, ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ადეკვატური იყო. ევროპულ კინოზე საუბრისას მოვიყვან კლასიკოსებად წოდებულ რეჟისორთა იმ ფილმებს, რომლებიც ყველაზე ხშირად იყენებენ ამ ნიშან-ხატს. ესენი გახლავთ ინგმარ ბერგმანი და ლუკინო ვისკონტი. ქართულ კინოზე საუბრისას კი გამოვიყენებ ოთარ იოსელიანის, ზაზა ხალვაშის და ალეკო ცაბაძის ფილმებს.

ინგმარ ბერგმანის ხსენებისას, ალბათ, მაშინვე გვახსენდება მისი ცნობილი „მარწყვის მდელო“. ეს ფილმი აქტუალური აღმოჩნდა იმ თვალსაზრისით, რომ ბერგმანმა XX საუკუნის საზოგადოების „დეჰუმანიზაციის“ პროცესი ოჯახის ნგრევის საშუალებით აჩვენა. ბერგმანი ოჯახს იყენებს,როგორც ადამიანის სულიერი მდგომარეობის გამომხატველ ნიშან-ხატს. მთავარი პერსონაჟი ისააკ ბორგი მთელი ფილმის მანძილზე წარსულ ცხოვრებას იხსენებს. ახალგაზრდობის წლების ჩვენებისას,

ეკრანზე ვხედავთ დიდ თეთრ სახლს, ადამიანებით სავსეს, ლაღს, მხიარულს, ზაფხულის მზით გამთბარს, ვხედავთ სახლის ბინადართ შორის არსებულ მარტივ და თბილ ურთიერთობებს, რომელიც ზაფხულის მზესთან ერთად ათბობს ამ სახლს. დღეს კი, სხვა ქალაქში საპატიო ტიტულის მისაღებად მიმავალი პროფესორი გზად დედასთან შეივლის, და ხვდება დიდი ცივი სახლი, ნაცრისფერი ინტერიერით, რომელშიც მხოლოდ ორი ქალბატონი ცხოვრობს – პროფესორის დედა მსახურთან ერთად. სახლი, სადაც დედა ცხოვრობს ისეთივე გაყინულია, როგორც ადამიანური ურთიერთობები. დედა თითქოს გაკვრით ამბობს, ბუხარი ველარ ათბობს აქაურობასო. ეს ფრაზა ზედმიწევნით ზუსტად გამოსახავს თანამედროვე საზოგადოებაში ადამიანთა შორის არსებული ურთიერთდამოკიდებულებების არსს. თუკი წლების წინ დღეობას მთელი ოჯახი ერთად ულოცავდა იუბილარს (ამას ისევ ბორგის მოგონებებში ვხედავთ), დღეს გაღიმებული სახეები ორსიტყვიანი ბარათებით არის ჩანაცვლებული. სიყმაწვილის მოგონებები ბორგის ცხოვრების ყველაზე ნათელ პერიოდს უკავშირდება, როცა მას სულიერი სიმშვიდე ჰქონდა მოპოვებული. ეს დასკვნა განპირობებულია რეჟისორის მინიშნებით გარემოს ჩვენებისას – პერსონაჟებს თეთრი ფერის ტანსაცმელი აცვიათ, მოქმედება ზაფხულში ხდება, როცა ძალიან თბილა და მეტი სინათლეა. და რაც მთავარია, მარწყვის მდელოს ვხედავთ, რომელიც ბუნებრივი პირობებიდან გამომდინარე ძალიან ცოტა ხანი ხარობს. მარწყვის მდელო, რომელსაც ისააკ ბორგი იხსენებს, და რომელიც ფილმის სათაურშია გამოტანილი, ყველზე ნათელი ხანაა პროფესორის ცხოვრებაში, რომელიც დღეს უკვე აღარ არსებობს, სიცივემ შთანთქა, დაიკარგა. აქვე მინდა პატარა გადახვევა გავაკეთო – „მარწყვის მდელო" იგივე ვარდის კოკორია, რომელსაც ორსონ უელსის გმირი ფილმიდან „მოქალაქე კეინი" ცხოვრების უკანასკნელ წუთებში იხსენებს, როგორც სულიერი სიმშვიდის, ბედნიერი წლების სიმბოლოს.

შუასაუკუნეებრივი მისტერიების ამსახველი ფილმის „მეშვიდე ტვიფარი" პერსონაჟები გამუდმებით სწუხან.

ყველაზე მშვიდი, მოხეტიალე მსახიობების ოჯახია. იგი მხოლოდ სამი წევრისაგან შედგება – ცოლი, ქმარი და პატარა ბავშვი. მათ შორის სწორედ ის ურთიერთობებია, რასაც ოჯახის ფენომენი თავის თავში გულისხმობს და ეყრდნობა – ურთიერთპატივისცემა, სიყვარული და თანადგომა. რეჟისორის აქცენტირებით, ჩემი აზრით, სწორედ ამის გამო, ადამიანები „მარტივი სულით" ღვთისმშობელსაც ხედავენ, სიკვდილსაც და განსაცდელს თავს არიდებენ.

ბერგმანის ერთ-ერთი ბოლო ცნობილი ფილმი „ფანი და ალექსანდრე" კი ოჯახის აუცილებლობის იდეითაა განმსჭვალული. ადამიანის მტკიცე საყრდენი და სულის სიმშვიდის მომტანი ოჯახია და ამ ოჯახში არსებული სითბო და სიყვარული. ფინალში მოცემული ოჯახური იდილია, დიდ დარბაზში გაშლილი დიდი სუფრა, მრავალრიცხოვანი წევრებით გარშემოტრყმული, „მარწყვის მდელოს" წარსულ იდილიას მოგვაგონებს, როცა ცხოვრება მარტივი და გასაგები იყო.

ლუკინო ვისკონტი ფილმში „ღმერთების დაღუპვა" სახელმწიფოსა და საზოგადოების ფსიქოლოგიურ სურათს გვთავაზობს. იგი წერდა: „მინდოდა ამელო პატარა ჯგუფი, რაღაც ბირთვი, და ავიღე ოჯახი, რომელშიც განვითარდა ყველაზე მდაბალი ინსტინქტები. ეს მხოლოდ ერთი მაგალითი იყო და ამით არ ამოიწურებოდა მთელი ნაციზმი."[1] ერთი ოჯახის, ფონ ესენბეკის მაგალითზე ნაჩვენებია მთელი სახელმწიფოს, ნაცისტური გერმანიის არსი, მისი ფასეულობები და ღირებულებები. ფონ ესენბეკის ოჯახში მიმდინარე პროცესები ადეკვატური იყო ნაცისტურ გერმანიის სახელმწიფო სტრუქტურაში მიმდინარე პროცესებისა, რომელიც ძალაუფლებისათვის ბრძოლაში ღალატს, ტყუილსა და ძალადობას ეყრდნობოდა. ნაცისტ ეშენბახს, ოჯახის ერთ-ერთი წევრის სინდისის „დასამშვიდებლად" და მკვლელობის პროვოცირებისათვის, მოჰყავს ჰეგელის სიტყვები იმის თაობაზე, რომ სახელმწიფო საკუთარი ინტერესების განსახორციელებლად, იძულებულია გასრისოს პატარა უმწეო

ყვავილიც კი, რომელიც მას გზაზე ელობება. და მკვლელობის აქტიც სრულდება. ინტრიგა, რომელიც ერთ ოჯახში ხდება, ანალოგიურია ინტრიგათა იმ რთული ქსელისა, რომელმაც მთელი სახელმწიფო მოიცვა.

ფილმში „ოჯახური პორტრეტი ინტერიერში" ორი სხვადასხვა სამყაროს შეპირისპირებაა მოცემული. ერთია პროფესორის სახე. მარტოხელა არისტოკრატი ფერწერული ტილოების კოლექციონერია. თითოეულზე ოჯახური იდილიაა გამოსახული. მეორე მხრივ,თანამედროვე ბურჟუაზიული ოჯახია, რომელიც ძნელია განვიხილოთ როგორც ოჯახი, იმდენად დარღვეულია ურთიერთობები და იმდენად განსხვავებულია დამოკიდებულებები ოჯახის წევრებს შორის. დედა, აცხადებს, რომ ახალგაზრდა მამაკაცი, რომლისთვისაც ბინა იქირავა, მისი ალფონსია და ქმარმა ამის შესახებ ყველაფერი იცის. ახალგაზრდა გოგონასათვის, ორგიაში მონაწილეობა უწყინარი გართობაა. მოცემული ოჯახი ამ შემთხვევაში საზოგადოების მორალურ-ზნეობრივი კატეგორიის გამომხატველი ნიშან-ხატია.

ქართულ კინემატოგრაფში იგივე დატვირთვა ამ სიმბოლოს ე. წ. 80-იანელთა შემოქმედებაში ეძლევა. მყარი,ტრადიციული ოჯახის არ არსებობა, გაქრობა ოთხმოციანელთათვის დამახასიათებელი სტილისტური მიგნება გახდა, რომელიც არამდგრადობის, სიმყიფის, წუხილის, გაურკვევლობის ნიშან-ხატად იქცა. ადამიანის სულიერი კრიზისის გამოვლინება პირველად ოჯახს ეტყობა,მისი რღვევა,დაშლა იწყება. შედეგად, ტრადიციული ოჯახის არარსებობა საზოგადოების რღვევის, პიროვნების მარტოსულობის,უხერხემლობისა და უბედურების მიზეზი ხდება. ამ ნიშან-ხატისადმი დამოკიდებულება სამოციანელებთანაც გვხვდება. ამის მაგალითად შეიძლება ოთარ იოსელიანის ფილმი „გიორგობისთვე" მოვიყვანოთ. რეჟისორი ოჯახს იყენებს პერსონაჟების ხასიათის,თვისებების განმსაზღვრელ ნიშან-ხატად. ფილმის დასაწყისში ნაჩვენებია ორი ოჯახი, ერთი ნიკოს მრავალრიცხოვანი ოჯახია, სახლში ყველა ნივთს სიძველის ნიშანი ატყვია, ავეჯსაც, სურათებსაც,

საათსაც. ამ ოჯახის გენეოლოგია საუკუნეების სიღრმიდან იწყება,რომელსაც პატივით ეპყრობიან – კედლებზე წინაპართა სურათებია, ისტორიის ამსახველი. ამ ოჯახის წევრთა ურთიერთობები პატივისცემას ეფუძნება,და როგორც ერთიანი ორგანიზმი სრულყოფილია. შესაბამისად, ნიკო გენეტიკური კოდის მატარებელია, რომელმაც იცის ტრადიციებით ჩამოყალიბებული ქცევის კოდექსი და კეთილისა და ბოროტის გარჩევის ნიჭი აქვს. ამის საპირისპიროა მეორე, ოთარის ოჯახი, – იგი სამი ადამიანისაგან შედგება: დედა, მამა და შვილი. ბინა,რომელშიც ისინი ცხოვრობენ გაცილებით ვიწროა, წევრებს შორის კავშირი ერთგვარ ძალადობას ეყრდნობა, დამოკიდებულებები მათ შორის რადიკალურად განსხვავდება იმისგან,რაც წინა ოჯახში ხდება. ოთახი ახალი ავეჯით არის გაწყობილი,ნაცვლად სურათებისა აქ ჭურჭელია გამოფენილი. ამ ხერხით,ჩემი აზრით,რეჟისორი მიგვანიშნებს,საზოგადოებაზე, რომელსაც არ ახსოვს და პატივს არ სცემს წარსულს,ამიტომ, მისი წევრები ვერ იქნებიან მტკიცე და ძლიერები,რადგან არ იციან, არ ახსოვთ რა ფესვებზე დგანან. ამის აქცენტირებას რეჟისორი ახდენს ყოფითი დეტალების ჩვენებით. საბოლოო ჯამში,ეს ორი პერსონაჟი,მათი დამოკიდებულება კეთილისა და ბოროტის მიმართ,რადიკალურად განსხვავდება ერთიმეორისაგან. ტანმორჩილი და ერთი შეხედვით მორიდებული ნიკო ძალას პოულობს წინააღმდეგობა გაუწიოს უკეთურებას, გააფუჭოს სარეალიზაციოდ გამზადებული უვარგისი ღვინო. მაშინ როცა გოგი, რომელიც აქტიური ჩანს და ამბიციურია, ეგუება არსებულ ვითარებას და დარწმუნებულია, რომ ასეც უნდა იყოს. ნიკოს დამოკიდებულება გარემოსადმი, საგნებისადმი და მოვლენებისადმი ოჯახის ტრადიციებიდან და ისტორიიდან მომდინარეობს, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ყალიბდებოდა და იმავე საუკუნეების განმავლობაში გაიფილტრა და დაიწმინდა. აქ უკვე განზოგადება ხდება რეჟისორის მიერ. სახელმწიფო საკუთარ წარსულზე დგას, მისი ფესვები ისტორიაა და საუკუნეთა წიაღიდან მომდინარე ტრადიციები. რეჟისორის მინიშნებით, როცა ისტორიის ხსოვნისა და

პატივისცემის საკითხი ქვეყანას მოგვარებული აქვს, ასეთი ქვეყანა საკმაოდ ძლიერია იმისათვის, რომ შეძლოს საკუთარი ინტერესების დაცვა, რადგან ჩამოყალიბებული აქვს კეთილისა და ბოროტის გარჩევის ნიჭი. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ნიკოს ოჯახი ფილმში სახელმწიფოს სასურველი მოდელია (მინდა აღვნიშნო, რომ ეს დასკვნა ჩემთვისაც მოულოდნელი აღმოჩნდა, მაგრამ აზრთა ლოგიკურ მსვლელობას აქეთ მოვყავართ).

ზაზა ხალვაში ფილმში „იქ, ჩემთან", მაღალმთიანი აჭარის ერთ-ერთი ოჯახის შესახებ გვიყვება. საცხოვრებელი სახლის სივიწროვე მის ბინადართა შორის ურთიერთობების დაძაბვის და პრობლემების წარმოშობის მიზეზი ხდება. მძიმე ყოფა პატარა ძმას იმდენად აგრესიულს ხდის, რომ შეუძლია ბაბუას შეურაცხყოფა მიაყენოს, თუმცა თავიდანვე იცის, რომ მოხუცი წინააღმდეგობას ვერ გაუწევს. რეჟისორის მიერ პატარა ძმის ამგვარ ქმედებაზე ყურადღების გამახვილება, ვფიქრობთ, სპეციალურად ხდება, – პატრიარქალური ოჯახის ერთიანობაში გაჩენილ ბზარზე, და აქედან გამომდინარე, ადამიანთა სულში მომხდარ ცვლილებაზე მიუთითებს. ასეთი დასკვნის საფუძველს მაღალ აჭარაში არსებული მტკიცე ადათ-წესების, უფროს-უმცროსობის განსაკუთრებული ურთიერთობის კულტურის არსებობა გვაძლევს. აქედან გამომდინარე, კონკრეტულ ფილმში ოჯახი რეჟისორისათვის ნიშან-ხატია, რომლითაც საზოგადოების მდგომარეობას გამოხატავს. როცა საუკუნეებით ჩამოყალიბებული ტრადიციები რღვევას იწყებს, იგი საზოგადოების ცვლილების მიზეზი ხდება. ბოლო ორი ათეული წელი ამის უპირობო დადასტურებაა. დასკვნის კატეგორიულობა არსებული რეალობიდან გამომდინარეობს.

ოჯახს, როგორც საზოგადოების, სახელმწიფოს მოდელს ხშირად მიმართავს თავის ფილმებში ალეკო ცაბაძე. „ლაქაში" ოჯახი მხოლოდ ინერციის ძალით არსებობს, ფორმა აქვს შენარჩუნებული – დედა, მამა და შვილი, შინაარსი საერთოდ დაუკარგავს. წევრებს შორის ურთიერთობა ძირითადად, არაფრისმთქმელი ფრაზების გაცვლა-გამოცვლით

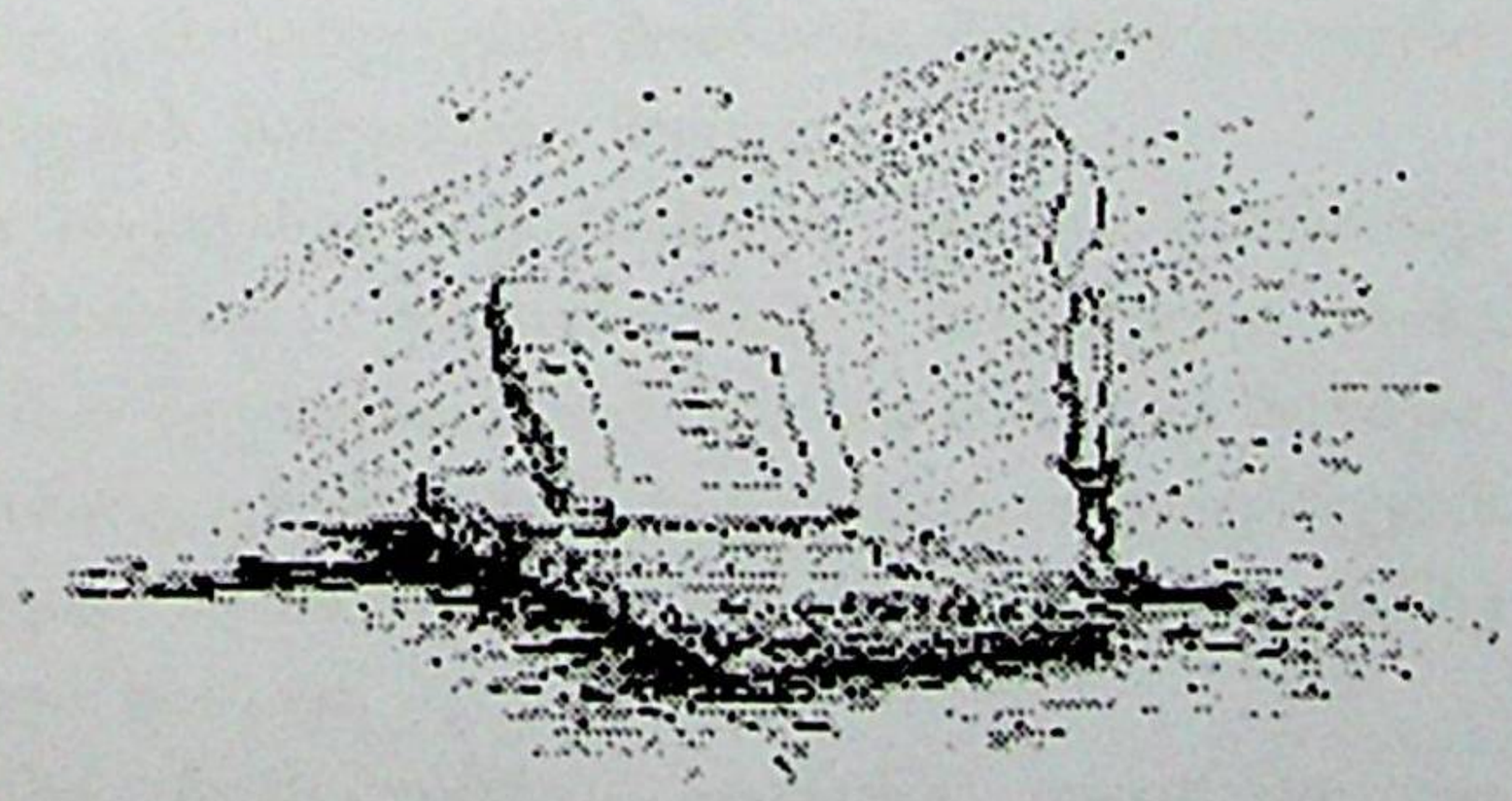
შემოიფარგლება. დედა იატაკის ხეხვით და რეცხვით არის დაკავებული, მამა ან გაზეთს კითხულობს, ან ტელევიზორს უყურებს. ერთადერთი შეკითხვა, რითაც მშობლის მოვალეობას იხდიან, — „სად იყავი აქამდე?" — არაფერს ნიშნავს. ისინი ვერაფერს ხედავენ, ვერაფერს ამჩნევენ, ვერც იმას, ქიშო შუალამისას სახლიდან როგორ გადის, ვერც შვილის წუხილს. გამწარებული ქიშო ბურთით კარის შუშას ამსხვრევს, რეაქცია მხოლოდ ისევ შეკითხვით გამოიხატება: „რა მოხდა?" და მეტი არაფერი. დარღვეული ოჯახი დარღვეული საზოგადოებრივი აზროვნების ნიშან-ხატია.

„ლამის ცეკვაში" კი ესეც აღარ არის. მამის ნაცვლად მამინაცვალია, ნეკროფილი, რომლის ატანა მოსეს არ შეუძლია და კონფლიქტის თავიდან ასაცილებლად ცდილობს თავი მისგან შორს დაიჭიროს. დედის ნაცვლად დედინაცვალია, რომელიც სიცოცხლეს უმწარებს ჟიბას.

ფილმში ოჯახის წევრებს შორის კავშირი არ არსებობს. ანალოგიურად დარღვეულია კავშირი სახელმწიფო სტრუქტურებს შორის და დარღვეულია თავად სახელმწიფო. როცა ნაწილებს შორის კავშირი არ არსებობს, ბუნებრივია ვერ იარსებებს ის ერთიანი მთელიც, რაც ამ ნაწილებისაგან შედგება. აქედან გამომდინარე, არ არსებობს ოჯახი, ე. ი., არ არსებობს სახელმწიფო და საზოგადოება.

სავარაუდოა, რომ სწორედ მაშინ, როცა ქართულ კინოს დაუბრუნდება ტრადიციული ოჯახი, ეს იქნება ნიშანი ჩვენი საზოგადოების მოქალაქეობრივი შეგნების ჩამოყალიბებისა და სახელმწიფოებრიობის აღდგენისა.

ამღიოლოგია



ელდარ იბერი

პორტრეტი ტელეეკრანზე
(სატელევიზიო სახის ესთეტიკა)

პორტრეტის ცნება ისტორიულად სახვით ხელოვნებას უკავშირდება, სადაც იგი კონკრეტული, რეალური პიროვნების ასახვას გულისხმობს. ამ შემთხვევაში პორტრეტი ადამიანის ფერწერულ, გრაფიკულ, სკულპტურულ გამოსახულებას წარმოადგენს.

ლიტერატურაში პორტრეტი ორნაირი გაგებით არსებობს: პირველ შემთხვევაში იგი იხმარება რეალური, კონკრეტული ადამიანის, მეორე შემთხვევაში კი, გამოგონილი ლიტერატურული პერსონაჟის გარეგნობის, ხასიათის, ქცევის აღსანიშნავად. მაგრამ თუ უფრო ზუსტი ვიქნებით, უნდა ვალიაროთ,რომ პორტრეტი უპირველესად არსებობს მხატვრულ პუბლიცისტიკაში, ისტორიულ და მემუარულ პროზაში – იქ, სადაც ჩვენ წინაა არა გამოგონილი, არამედ კონკრეტული რეალური პირის სახეობრივი დახასიათება. ამ თვალსაზრისით, ლიტერატურული პორტრეტის კლასიკურ სფეროდ შეიძლება ე. წ. პორტრეტული ნარკვევი ჩაითვალოს, სადაც გმირის ცხოვრებისეულ ვითარებას ზედმიწევნით ვეცნობით.

პორტრეტის ცნება კიდევ უფრო გააღრმავა ჯერ ფოტოხელოვნებამ, როცა ადამიანი დოკუმენტურად წარმოგვიდგინა წამის განუმეორებელ მომენტში, შემდეგ კი კინომ,რომელმაც გამოსახულებას მოძრაობა შესძინა და უფრო სრული დაკვირვების საშუალება მოგვცა.

ტელევიზია თავიდანვე ჩაფიქრებული იყო და წარმოიშვა როგორც ადამიანების ურთიერთობის საშუალება, რისი დახმარებითაც მათ შეუძლიათ ერთმანეთის დანახვა და მოსმენა. აქედან გამომდინარე, ცხადია, რომ სატელევიზიო დაკვირვების მთავარ ობიექტად ადამიანი იქცა და მისმა სახემ ეკრანზე წამყვანი ადგილი დაიკავა.

ტელეეკრანზე ჩვენ უამრავ ადამიანს ვუყურებთ და

შეიძლება ისინი ერთგვარ პორტრეტებადაც აღვიქვათ, მაგრამ როცა ლაპარაკია სატელევიზიო პორტრეტზე, როგორც ჟანრზე (ეკრანული ნარკვევის სატელევიზიო ვარიანტზე), აუცილებელია გავითვალისწინოთ ისეთი კომპონენტები, როგორიცაა: საგანი (თემა), ფუნქცია, მეთოდი, გამოსახვითი საშუალებანი. რა დანიშნულება აქვს ეკრანზე მყოფ ადამიანს? რა ხერხებით და საშუალებებით ხდება მისი წარმოჩენა? საერთოდ, პიროვნების გაცნობას გვთავაზობს ჩვენ ეკრანი თუ რაიმე პრობლემის ანალიზს ამ ადამიანის საშუალებით (სადაც გარკვეულ წილად მისი ხასიათიც მჟღავნდება)?

ეკრანული პორტრეტი ხომ მხოლოდ მსხვილი ხედი როდია, „არამედ რეალური, კონკრეტული პიროვნების ის გამოსახულება, სადაც წარმოჩინდება მათი ინდივიდუალობა, პიროვნული თვისებები, ხასიათი. აქ ჩანს ცოცხალი ადამიანი, რომელიც ქმნის თავის პორტრეტს აუდიტორიის თვალწინ“.[1]

ადამიანების სისტემატური წარმოჩენა იმდენად ორგანული აღმოჩნდა ტელეეკრანისთვის, რომ ახლად დაარსებულ საქართველოს ტელევიზიაში პორტრეტული გადაცემები თავიდანვე იქცა პროგრამის აუცილებელ შემადგენელ ნაწილად. ამას დიდად შეუწყო ხელი ჯერ ერთი, დოკუმენტური კინოს მდიდარი გამოცდილების გადმოტანამ ტელევიზიაში და, მეორეც, თვითონ ტელევიზიის მიდრეკილებამ კოლაჟური ფორმებისადმი, რაც შესაძლებელს ხდიდა ერთ ეკრანულ სტრუქტურაში სტუდიური დიალოგის, რეპორტაჟული კადრების, თეატრალური ეპიზოდის, ფოტო, კინო თუ სხვა მასალის გაერთიანებას. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით მიმზიდველი აღმოჩნდა ლიტერატურის, სახვითი ხელოვნების, მუსიკის, კინოს, თეატრის და ა. შ. მოღვაწეთა პორტრეტების შესაქმნელად. საქართველოს ტელევიზიის დაარსებიდან ერთი წელიც არ იყო გასული, რომ 1957 წლის ნოემბრიდან ეკრანზე გამოჩნდა რუბრიკა „შემოქმედებითი პორტრეტები“ (მისი პირველი გამოშვებები ეძღვნებოდა დავით გამრეკელს, ნადეჟდა ხარაძეს, სერგო ზაქარიაძეს, სიკო დოლიძეს და სხვ.), რომელიც სისტემატურად გადაიცემოდა თითქმის ნახევარი

[1] М. Андроникова. О телевизионном портрете. М., 1972, с. 18

საუკუნის განმავლობაში. გარდა ამისა, პორტრეტული ნარკვევებით აღინიშნებოდა ცნობილი საზოგადო და პოლიტიკური მოღვაწეების, ლიტერატურისა და ხელოვნების წარმომადგენელთა საიუბილეო თარიღები, ნარკვევების ტიპურ გმირებად გვევლინებოდნენ რევოლუციის, ომისა და შრომის ვეტერანები, პარტიულ ყრილობათა დელეგატები, რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს დეპუტატობის კანდიდატები (არჩევნების პერიოდში), სახალხო მეურნეობის, მეცნიერების, კულტურისა და ხელოვნების „მოწინავე მუშაკები". სამი ათეული წლის მანძილზე ტიპურ ციკლებს წარმოადგენდა: „ლენინური გვარდიის ჯარისკაცები" „ხუთწლედის მოწინავენი", „ამაგდარი", „უბრალო პროფესიის ადამიანები", „ქართული ეკრანის ოსტატები", „ქართველი კომპოზიტორები", „საბჭოთა სიმღერის ოსტატები", „ჩვენი სახელოვანი სპორტსმენები" და ა. შ. ცალკე უნდა გამოიყოს ყოველკვირეული რუბრიკები — „კომუნისტი" (1972-1985) და „ჩვენი ლაშქარი" (1979-1981), რომელიც ე. წ. „მისაბაძ გმირებს" აცნობდა საზოგადოებას და მხატვრულზე უფრო პოლიტიკური დატვირთვა ჰქონდა. 90-იანი წლებიდან ამ ჟანრის ციკლებში ეროვნული მოტივები იჩენს თავს და გმირებიც ნაკლებად „იდეოლოგიზებული" არიან: „ეპოქა" (1995-1999), „სახსოვარი" (1997-1999), „ავტოგრაფი" (1997-1999), „მამულიშვილები" (1998), „მიამბეთ თქვენზე" (2002-2004), „საუკუნის პორტრეტები" (2006-2012) და ა. შ.. მაგრამ, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს პროფ. ნ. ლეონიძე, „...უამრავი მასალა, რომელიც ნარკვევის სახელწოდებით ვრცელდება, სინამდვილეში სრულებითაც არ წარმოადგენს მას, რადგანაც ვერ ახერხებს ფაქტზე ამაღლებას, ვერ გარდაიქმნება განზოგადებად, ვერ ითავსებს სამყაროს ამაღლებულ სახეს და რჩება მხოლოდ ინფორმაციის სფეროში, რითაც, ბუნებრივია, ვერ ახერხებს მხატვრული პუბლიცისტიკის ამოცანების გადაწყვეტას".[1]

ადამიანი „ისეთი, როგორიცაა" და მისი მექანიკური „დოკუმენტალიზაცია" ჯერ კიდევ როდია მხატვრული სახე. პორტრეტი ხელოვნების ნაწარმოებია და ხელოვანის შინაგანი

[1] ნ. ლეონიძე. ტელეჟურნალისტიკა. თბ., 2002, გვ. 351

სამყაროსა და გარემომცველი სამყაროს ურთიერთქმედების შედეგად ყალიბდება. სწორედ ამიტომ ერთი და იგივე რეალური პროტოტიპი,ერთი და იგივე დოკუმენტი სხვადასხვა ავტორის შემოქმედებაში სულ სხვადასხვა პორტრეტის საფუძველი შეიძლება გახდეს. ყოველი პორტრეტი,რეალურ პიროვნებასთან ერთად,შეიცავს ავტორის წარმოდგენასაც მის შესახებ,თვითონ ავტორის მსოფლმხედველობას, ცხოვრებისეულ პრინციპებსა და იდეალებს. მნიშვნელოვანია,ავტორი როგორ ხედავს თავის გმირს, მის ბუნებას, მის დამოკიდებულებას ცხოვრებისეული საკითხებისადმი. ყველაფერი ეს ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს ნარკვევის ქსოვილში და გვიყალიბებს გმირის პორტრეტს.

ეკრანული პორტრეტი წარმოსახვითი ლიტერატურული პორტრეტისაგან განსხვავებით ოპტიკურად კონკრეტულია, როგორც სახვით ხელოვნებაში,მაგრამ სახვითი ხელოვნებისგან განსხვავებით იგი ხმიერი სიტყვის ძალასაც ფლობს და, რაც მთავარია, დროში ვითარდება, რადგან გადალახული აქვს ქანდაკების, ფერწერის, გრაფიკის, ფოტოგრაფიის სტატიკურობა და ეკრანის სივრცეში თავისუფლად მოძრაობა შეუძლია. ასე რომ, ეკრანული პორტრეტი მოიცავს გმირის არა მხოლოდ გამომსახველობით (გამოსახულების სახით), არამედ გაშუალებულ აღწერილობით დახასიათებასაც. ამ თვალსაზრისით, თავისი არსით ეკრანული პორტრეტი ლიტერატურულ პორტრეტს უფრო უახლოვდება, ვიდრე სახვითს,რადგან მასში პირველხარისხოვან როლს დინამიკური, თხრობითი საწყისი ასრულებს.

ეს სიახლოვე კიდევ უფრო გამოიკვეთა ტელესტრუქტურაში. განსხვავება კინოსა და ტელეპორტრეტს შორის იმითაცაა განპირობებული, რომ კინო წარმოიშვა ფოტოგრაფიისა და თეატრის ბაზაზე,ტელევიზია კი – კინოსა და რადიოს ბაზაზე, სადაც მან ინტერვიუს ხელოვნება აითვისა ადამიანის ხასიათის გასახსნელად. თუ კინო მაქსიმალურად ერიდება სიტყვის გამოყენებას და თავის სათქმელს ძირითადად სურათების ენითა და მონტაჟით ამბობს, ტელევიზიაში წინა პლანზე

სიტყვა გამოდის. აქ სიტყვის პრიმატს ის განსაზღვრავს, რომ ტელევიზია, უწინარეს ყოვლისა, კომუნიკაციური საშუალებაა, სიტყვა კი კომუნიკაციის უძველესი და უპირველესი ინსტრუმენტია. ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ ტელეეკრანისთვის უცხოა კინოპორტრეტები. ტელევიზია იმდენად უნივერსალური სისტემაა, რომ მას ყველა მეთოდისა და ყველა გამოსახვითი საშუალების გამოყენება შეუძლია. კინოსტრუქტურებს წარმოადგენენ დღევანდელი მაყურებლისთვის კარგად ცნობილი დოკუმენტური სერიალი „საუკუნის პორტრეტები", ასევე სერიალი „იმედის გმირები", „მგზავრები წუთისოფლისა", გიორგი კალანდიას დოკუმენტური ფილმები (მაგალითად, „გელინო") და მრავალი სხვა. მაგრამ ჩვენს განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ის პორტრეტული ნარკვევები, რომლებიც ტელევიზიის ესთეტიკურ-კომუნიკაციურ პრინციპებზეა დამყარებული და სატელევიზიო მეთოდების გამოყენებას ითვალისწინებს.

მკვლევარ გ. ლეონიძის მოსაზრებით, „...რაც არ უნდა დავარქვათ სცენარს — სოციალური სინამდვილის მოდელი, ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული პროექტი თუ ლიტერატურული მონახაზი, მთავარია, რომ იგი ითვალისწინებდეს სცენარში წამოყენებული იდეების განხორციელების მეთოდებს. მრავალწლიანი დავა — საჭიროა თუ არა დოკუმენტური გადაცემისათვის წინასწარ დაწერილი სცენარი, ალბათ უნდა შეიცვალოს უბრალო კითხვით: მოფიქრებულია თუ არა ის სიტუაციები და გადაღების მეთოდები, რომლებიც პრობლემის გახსნის, ადამიანის ხასიათის დანახვის საშუალებას იძლევა. მეთოდი განსაზღვრავს გადაცემის დრამატურგიას, ასახვის მეთოდები (ბევრ შემთხვევაში იგივე კვლევის მეთოდები) ფაქტობრივად დრამატურგიული მეთოდებია. ნებისმიერი გადაცემის სცენარის (თუ სასცენარო გეგმის) ღირებულება იმით განისაზღვრება, შეიცავს თუ არა იგი ამ დრამატურგიულ მეთოდებს. სატელევიზიო პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ თუ შესაბამისი მეთოდი „ნაპოვნია", გადაცემის ფორმა უკვე

გამოკვეთილია."[1] ამ საკითხთან დაკავშირებით ჯერ კიდევ ნახევარი საუკუნის წინ ცნობილი რუსი მკვლევარი ვ. საპაკი აღნიშნავდა: „ყოველ შემთხვევაში, საჭიროა რაღაც ისეთი ვითარების შექმნა, რომელიც ხელს შეუწყობდა ადამიანის თავისუფალ და ბუნებრივ გახსნას",[2] ანუ მოითხოვდა ისეთი მეთოდის შემუშავებას, რომელიც სატელევიზიო პორტრეტის გმირს იმპროვიზაციისთვის განაწყობდა.

„წმინდა" ინფორმაციული თუ ანალიტიკური ჟანრებისგან განსხვავებით, რომელთა მიზანს მოვლენის აღწერა თუ ახსნა შეადგენს, ყველა სხვა სასაუბრო ფორმაში პიროვნების გახსნის ერთ-ერთ უპირველეს მეთოდს და თავად გადაცემის მასალასაც კი „ტელეურთიერთობა" წარმოადგენს. როგორც ცნობილი რუსი მეცნიერი მ. ბახტინი აღნიშნავდა: „სხვისი ცნობიერებანი არ შეიძლება განვჭვრიტოთ, გავაანალიზოთ, განვსაზღვროთ როგორც ობიექტები, როგორც საგნები – მათთან მხოლოდ დიალოგური ურთიერთობაა შესაძლებელი."[2] ამ თვალსაზრისით, ინტერვიუ – გმირთან დიალოგი – სატელევიზიო პორტრეტის აუცილებელი ნაწილია მისი ცნობიერების „განჭვრეტა-გააზრებისათვის".

დიალოგი, საერთოდ, კერძოდ კი ნარკვევში გადაზრდილი დიალოგი განსაკუთრებულად რთული სტრუქტურაა. ჩვეულებრივი ინფორმაციული ინტერვიუსგან განსხვავებით იგი ჟურნალისტს უყენებს მოთხოვნას იაზროვნოს და განიცადოს მოსაუბრე პარტნიორის დონეზე. ასეთ დიალოგში გმირის დახასიათებას ავტორი თითქოსდა თავად გმირს აკისრებს, უბიძგებს მას თვითგამოხატვისაკენ, თვითდახასიათებისაკენ. თვითგახსნა ბევრი სატელევიზიო პორტრეტის შექმნის ძირითად მეთოდად იქცა. რა თქმა უნდა, ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ ავტორის ფუნქციად მხოლოდ რესპოდენტის შემზადება და იმპროვიზაციისათვის სათანადო სიტუაციის შექმნა რჩება – არსებითად ხომ იგი განსაზღვრავს გადაცემის კომპოზიციურ სტრუქტურას, რისი მეშვეობითაც ყალიბდება

1 გ. ლეონიძე. ტელეჟურნალისტიკის პოეტიკა. თბ., 2002, გვ. 21, 22
[2] В. Саппак. Телевидение и мы. М., 1963, с. 176
[2] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, М., 1979, с. 80

სატელევიზიო პორტრეტი. აქ მნიშვნელობა აქვს ყველაფერს — ხედს,რაკურსს,მონტაჟს,მუსიკას,ხმაურს,ინტერიერს,ფერებს, გმირის ფიზიკურად წარმოჩენას, ბიოგრაფიულ ქრონოლოგიას, ავტორის კადრგარეთა ტექსტს და ა.შ. რაც საბოლოოდ ქმნის პორტრეტს. ზოგიერთ მკვლევარს სატელევიზიო პორტრეტის ერთ-ერთ ნიშნად აუდიტორიისადმი უშუალო მიმართვაც მიაჩნია. ეს თავიდან ყოველთვის შეიძლება არც იყოს ჩაფიქრებული, მაგრამ როდესაც ეკრანზე ინტერვიუერი არ ჩანს და ჩაწერილი დიალოგიდან კითხვები ამოღებულია, ისეთი ილუზია იქმნება, რომ გმირი უშუალოდ აუდიტორიას მიმართავს.

სატელევიზიო პორტრეტის კომპოზიციური სტრუქტურა პიროვნების წარმოსაჩენად ინტერვიუს გარდა სხვა საშუალებებსაც ითვალისწინებს,როგორიცაა:გადაცემაში ფოტო, კინო და ვიდეომასალის ჩართვა, დოკუმენტების დამოწმება, საარქივო კადრების მოძებნა, ხანგრძლივი დაკვირვებისა თუ „ფარული კამერის“ მეთოდების გამოყენება და ა.შ.. ყველაფერი ეს გვეხმარება გამოვკვეთოთ გმირის პორტრეტი — მისი ცხოვრებისეული ვითარება, პიროვნული თვისებები, ხასიათის ფსიქოლოგია. მაგრამ ამგვარი სტრუქტურის ნაწილს მაინც სასაუბრო ფორმები შეადგენს, რომელთა დრამატურგიულ ღერძს ერთი ან რამდენიმე ადამიანის თხრობა წარმოადგენს. ამასთან,ეს არ ნიშნავს სიტყვის უპირობო აღიარებას და სხვა გამოსახვითი საშუალებების როლის გაუფასურებას, რადგან ეკრანულ ხელოვნებაში მთავარი რა თქმა უნდა, ესთეტიკური მთლიანობა — ბგერა-ხედვითი სახეა და კადრში ან კადრგარეთა საუბარი კონკრეტული ნაწარმოების მხატვრული სტრუქტურითაა განპირობებული. „მთავარია ეკრანზე წარმოჩინდეს არა უბრალოდ „მოლაპარაკე თავები“, არამედ „მოაზროვნე თავები“, ძირითად როლს აქ სიტყვები კი არა, ინტონაცია ასრულებს და თანაგანცდასა და კომუნიკაციურ ეფექტს განაპირობებს არა იმდენად სიტყვების ლოგიკა, რამდენადაც მოსაუბრის ემოციური მდგომარეობა, აშკარად გამოხატული გრძნობები და განცდები, აღარ გავაგრძელებთ

იმის განხილვას, რომ სინქრონული გადაღება მხოლოდ მოსაუბრის ჩვენებით არ ამოიწურება – სიტყვების მეშვეობით მაყურებლის ცნობიერებაში წარმოიქმნება ახალი სურათები და მნიშვნელოვნად ფართოვდება ფილმის ხედვითი რიგი, თუმცა კადრში ამ დროს მხოლოდ და მხოლოდ მოსაუბრე ადამიანია (კინემატოგრაფისტებმა ამას „ფარული გამოსახულების ეფექტი“ უწოდეს).[1]

როგორც ვხედავთ,ყველაზე გამოკვეთილ მომენტს ამ ტიპის ტელესტრუქტურების დრამატურგიაში თხრობის დრამატიზმი წარმოადგენს. აქ მნიშვნელოვანია გმირი როგორც მოაზროვნე, დინამიკური, ემოციური, სახიერი, ტიპური. გმირი, რომელიც ეკრანიდან გვესაუბრება აწმყო დროშია, მაგრამ თავის მოგონებებში თავისუფლად გადაადგილდება სხვადასხვა დროში და, აქედან გამომდინარე, წარმოგვიდგენს თავისი პიროვნების სხვადასხვა მხარეს. ამგვარი სატელევიზიო პორტრეტები სხვადასხვა დროს წარმოჩნდა ისეთ სერიალებში, როგორიც იყო: ლამარა კიკილაშვილის „სახსოვარი“, ანა იოსელიანის „ტალანტები და თაყვანისმცემლები“, ნელი კობიაშვილის „შორეული ახლობელი“, მაგრამ უფრო თვალსაჩინოდ ეს მეთოდი გამოიკვეთა საქართველოს ტელევიზიის ცნობილ ციკლებში „ეპოქა“ და „მიამბეთ თქვენზე“, რომლებსაც თავის დროზე დიდი რეზონანსი ჰქონდა საზოგადოებაში.

„ეპოქის“ ისტორია 1995 წლის ბოლოდან იწყება (ავტორი ქეთევან სადღობელაშვილი, რეჟისორი დავით ნაკაიძე). მისი ავტორის თქმით, „ეს იყო ხელოვნებისა და საზოგადო მოღვაწეთა შემოქმედებითი პორტრეტებისაგან შედგენილი ტელეანათოლოგია, რომელიც, თავის მხრივ, „ოქროს ფონდსაც“ წარმოადგენს. გადაცემის პერსონაჟებად ვირჩევდით ადამიანებს, რომლებიც ცხოვრობენ ჩვენს ეპოქაში და საკუთარი შემოქმედებითა და ინდივიდუალობით თავად ქმნიან ეპოქას. უმეტესობა ძნელად თანხმდებოდა გადაღებას, ამიტომაც გადაცემას არ ჰქონდა სტაბილური დრო და ადგილი საეთერო ბადეში, ხშირად თვეში ერთი პორტრეტი

[1] გ. ლეონიძე. ტელეპუბლიცისტიკის პოეტიკა. გვ. 50

თუ მომზადდებოდა. ასევე დაურეგულირებელი იყო გადაცემის ქრონომეტრაჟი,რომელსაც უმეტესად პერსონაჟის საქმიანობის მასშტაბი და ვიზუალური მასალის არსებობა განაპირობებდა. ჟანრიც არ იყო გამოკვეთილი, ვცდილობდით დოკუმენტურ ჟანრს უფრო დაახლოებოდა და ჟურნალისტური „წიაღსვლები" მინიმალური ან თითქმის არ ყოფილიყო. ამიტომაც კადრში არ ჩანდა ჟურნალისტი და კითხვები და საავტორო ტექსტები კადრგარეთ გადიოდა. უმეტესად ვმუშაობდით ახლო ხედებზე, რაც მაყურებელს საშუალებას აძლევდა პირისპირ დარჩენილიყო საინტერესო პიროვნებასთან."

როგორც ადრე აღვნიშნეთ, ამგვარ შემთხვევაში პირველ რიგში გასარკვევია, რა არის პიროვნების ეკრანზე გამოსვლის მიზანი – პრობლემის ანალიზი თუ საკუთარი პიროვნების წარმოჩენა, ნარკვევთან გვაქვს საქმე თუ ანალიტიკურ გადაცემასთან? „ეპოქაში" ეს ორი მხარე ისე ორგანულად არის ერთმანეთს შერწყმული, რომ თავად ავტორსაც კი უჭირს მისი ჟანრის განსაზღვრა, თუმცა მთელ ციკლს მაინც „შემოქმედებითი პორტრეტების ტელეანთოლოგიად" მიიჩნევს. ტელეგადაცემა წარმოაჩენს პიროვნებას, რომელსაც განსაზღვრული სათქმელი მოაქვს, მაგრამ მოაქვს ახლებურად, რადგან ავტორი ტელეაუდიტორიას წარუდგენს გამორჩეულ ადამიანებს, თავისი პიროვნული ხიბლის, უკომპრომისო მოქალაქეობრივი პოზიციისა და მძლავრი ინტელექტუალური პოტენციალის ერთიანობით. „ეპოქა", მართალია ვიზუალურ ჩართვებსაც იყენებს,მაგრამ ეს დამხმარე,ნაკლებმნიშვნელოვანი საშუალებაა კომპოზიციის გამართვისა და ერთი თემიდან მეორეზე ბუნებრივი გადასვლისათვის. მაყურებელი თითქმის ერთი საათის განმავლობაში უსმენს ტელეგმირის გამოსვლას და ვერ გრძნობს კადრის მონაცვლეობის აუცილებლობას. მისთვის მნიშვნელოვანია თვით წარმოდგენილი პიროვნება. 1996-დან 2001 წლამდე „ეპოქის" ციკლით მომზადდა 28 გადაცემა. ბაჩანა ბრეგვაძე,ილია II,გურამ დოჩანაშვილი,ოთარ ჩხეიძე,ედუარდ შევარდნაძე,არჩილ სულაკაური,რეზი თვარაძე, თამაზ ჭილაძე, ჭაბუა ამირეჯიბი, რეზო ჭეიშვილი, მურმან

ლებანიძე, რამაზ ჩხიკვაძე, ტარიელ ჭანტურია, ჯანსუღ კახიძე, ნინო რამიშვილი, ელგუჯა ამაშუკელი, ბიძინა კვერნაძე, ზურა (პიკო) ნიჟარაძე, ნონა გაფრინდაშვილი, ანა კალანდაძე, თემურ ჩხეიძე, ოტია იოსელიანი, რობერტ სტურუა (ორი ნაწილი), კოკა იგნატოვი, ზურა ყიფშიძე, თამაზ ჩხენკელი, ნანი ბრეგვაძე – ასეთი თანმიმდევრობით მომზადდა და გადაიცა „ეპოქა" საქართველოს ტელევიზიის „პირველი არხით".

როგორც აღვნიშნეთ,გადაცემა არ არის მხოლოდ ობიექტური ჩვენება პიროვნებისა და მისი გარემოსი. მისი აუცილებელი კომპონენტია ავტორისეული ხედვის, ავტორისეული კონცეფციის, გმირებისა და მოვლენებისადმი საკუთარი დამოკიდებულების არსებობა. ჩანს, რომ ავტორმა კარგად იცის თავისი რესპონდენტების ინტერესების სფერო, იცნობს მათ შემოქმედებას, არასდროს ღალატობს ინტუიცია, რითაც იმსახურებს მათ ნდობას და ამიტომ თითქმის ყოველთვის აღწევს დასახულ მიზანს. „ეპოქა" დიდ ეფექტს იწვევს იმითაც,რომ ავტორი ცდილობს გლობალური თემები გაშალოს, ზოგადსაკაცობრიო იდეები წამოწიოს და მათი არსებობა შეახსენოს მაყურებელს, არა მხოლოდ ემოციური განცდებით, არამედ ინტელექტუალური ინფორმაციითაც დატვირთოს აუდიტორია. რა თქმა უნდა, მასობრივი მაყურებელი არ არის განებივრებული აზროვნების იმ მოდელით, რომელსაც მას ამ გადაცემით აწვდიან, მაგრამ ხომ არსებობს მაყურებელთა სხვა კატეგორიაც, ვისი თვისებაც ინტელექტუალური ფიქრია. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ „ეპოქისა" და მოგვიანებით „მიამბეთ თქვენზე" ტიპის გადაცემების ეკრანზე გამოჩენა ქვეყანაში გარკვეული დემოკრატიული ფონის არსებობასაც საჭიროებს. იდეოლოგიზებულ და კონიუნქტურულ საბჭოთა ტელევიზიაში შეუძლებელი იქნებოდა რესპონდენტთა ის გულახდილი საუბარი, რაც ხსენებული გადაცემების არსებით ნიშან-თვისებას შეადგენს. საკმარისია გავიხსენოთ, რომ საბჭოთა კავშირის ცენტრალურ ტელეეკრანზე ცნობილი ესტონელი ჟურნალისტის ურმას ოტის მსგავსი სერიული პორტრეტების - „ტელევიზიონნიე ზნაკომსტვას" ჩვენება მხოლოდ ქვეყნის გარკვეული დემოკრატიზაციის პერიოდში –

გარდაქმნის წლებში გახდა შესაძლებელი.

„ეპოქისგან“ განსხვავებით გადაცემების სერიალი „მიამბე თქვენზე“ (ე. ი. კონკრეტულ პიროვნებაზე) უკვე თავისი სახელწოდებით აცხადებდა პრეტენზიას სატელევიზიო პორტრეტის ჟანრზე (ავტორი ჟურნალისტი თამარ ცაგარეიშვილი, რეჟისორი ლევან ადამია). აქ ისიც იყო მინიშნებული, რომ გადაცემა ძირითადად გმირის ნაამბობს, თხრობას ემყარებოდა. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ პერსონაჟების სახე ტიპიზებული იყო – თითოეული მათგანის ცხოვრება ეპოქას უკავშირდებოდა, მას გამოხატავდა, ეპოქის ტიპს წარმოადგენდა (ამან განაპირობა ის, რომ „ეპოქის“ ზოგიერთი გმირი ხელმეორედ გამოჩნდა ამ გადაცემაში). ავტორის განცხადებით, „მიამბეთ თქვენზე“ სხვადასხვა სფეროში მოღვაწე, გამოჩენილი ადამიანების ტელეპორტრეტებს წარმოადგენდა: „ეს არის „ვიდეოამბავი“, „ვიდეომოთხრობა“, რომლის მთხრობელი გადაცემის სტუმარია. რესპონდენტი გვიამბობს საკუთარ თავზე, კორესპონდენტი კი გვიამბობს მასზე. წინასწარ მომზადებული კითხვარის მიხედვით (საშუალოდ 80-მდე კითხვა) იწერება ინტერვიუ, რომელიც რესპოდენტს „აცლის“ საკუთარი ცხოვრების გადმოცემას, ეთიკის ნორმების სრული დაცვით იჭრება მის ცხოვრებაში იმ დოზით, რა დოზითაც ის აძლევს უფლებას“.

სულ 2001-2003 წლებში ამ ციკლით მომზადდა 96 გადაცემა, რომლის გმირებად მოგვევლინენ: გიგა ლორთქიფანიძე, გოგი გეგეჭკორი, ლიანა ასათიანი, ლიკა ქავჟარაძე, ლია სტურუა, გელა ჩარკვიანი, გოგი გვახარია და სხვა, ქართული საზოგადოებისათვის კარგად ცნობილი ადამიანები. და მიუხედავად იმისა, რომ არც იდეა და არც თემა ორიგინალური არ ყოფილა (მაყურებელს ჯერ კიდევ კარგად ახსოვდა არცთუ დიდი ხნის წინ შეწყვეტილი „ეპოქა“ – კადრში გმირის მონოლოგითა და კადრგარეთ ავტორის კომენტარით) თამარ ცაგარეიშვილის ციკლმა თავისი უშუალობითა და გულახდილობით სწრაფად დაიპყრო აუდიტორიის ყურადღება. ამ უშუალობას განაპირობებდა ის ფსიქოლოგიური ატმოსფერო, რომელსაც ოსტატურად ქმნიდა ჟურნალისტი რესპოდენტის ცხოვრების ღრმა ცოდნითა და

მისდამი გულწრფელი დამოკიდებულების საფუძველზე, რასაც მაყურებელი კარგად გრძნობდა მისი კადრგარეთა ტექსტის მოსმენისას. ავტორისთვის დამახასიათებელი განსხვავებული დიქცია, ხმის ტემბრი, ინტონაციური სიმდიდრე, თხრობის სახოვანება კიდევ უფრო გამოკვეთდა გმირის პორტრეტს. რაც მთავარია, მისი სტილისტურად დახვეწილი და ზომიერი კომენტარი არასდროს ყოფილა ზედმეტად პათეტიკური, გაწელილი და მომაბეზრებელი, არ ცდილობდა დაეჩრდილა თავად გმირის ნაამბობი და ორგანულად ერწყმოდა მას.

სატელევიზიო პორტრეტის ზემოთ განხილულ სტრუქტურას მიეკუთვნება აგრეთვე თამარ ცაგარეიშვილის მეორე საავტორო ციკლი „მათი შვილები", რომელიც 2003-2004 წლებში გადაიცემოდა საქართველოს ტელევიზიის პირველი არხით. ფაქტობრივად იგი პირველის გაგრძელებას წარმოადგენდა, ოღონდ განსხვავებული სახელწოდებით. რადგან ავტორმა პორტრეტების შექმნა დაიწყო უკვე გარდაცვლილ პირებზე, რომელთა შესახებ მათი შვილები მოგვითხრობდნენ, ცხადია, სახელწოდებაც შესაბამისი უნდა ყოფილიყო. სხვა მხრივ – იდეური თვალსაზრისით, ჟანრობრივად, შინაარსობრივად, ეს ციკლები ერთნაირია, მხოლოდ თუ პირველ ციკლში ჟურნალისტი ვიზუალურად მხოლოდ გადაცემის ქუდში ჩანდა და შემდეგ საერთოდ არ ჩნდებოდა ეკრანზე, „მათ შვილებში" იგი უკვე კადრგარეთ კი არაა, კადრშია და პირდაპირ ესაუბრება რესპოდენტს – პორტრეტის გმირს. აქ ავტორი საუბრის აქტიური მონაწილეა, ამიტომ დიალოგი უფრო უშუალოა და მაყურებლისთვისაც ორი ადამიანის პირდაპირ საუბარი შესაძლოა უფრო მისაღებიცაა, ვიდრე მხოლოდ რესპოდენტის მონოლოგის მოსმენა (თუმცა მაშინაც, როცა გადაცემაში „მიამბეთ თქვენზე" მაყურებელი მხოლოდ გადაცემის გმირის მონათხრობს ისმენდა, თავისთავად იგულისხმებოდა ჟურნალისტის შეკითხვები). ამასთან, თუ პირველ ციკლში პიროვნება საკუთარ თავზე საუბრობს და ერთი ადამიანის ხასიათს ვეცნობით, მეორეში – მშობლის დახასიათებისას შვილები პარალელურად თვითდახასიათებასაც ეწევიან, ე.ი. იქმნება შვილის პორტრეტიც, თუმცა აქცენტი მშობელზეა

გადატანილი. ორივე შემთხვევაში ადამიანია მთავარი. თამარ ცაგარეიშვილი მეტ ყურადღებას სწორედ გმირის პიროვნულ მხარეებს უთმობს და არა მის მოღვაწეობასა და შემოქმედებას, მაგრამ გადაცემაში ნათლად ჩანს ამ პიროვნების საქმიანობის პროცესიც. „მათი შვილების“ პირველი გადაცემა მიეძღვნა დიდი ქართველი მეცნიერის შალვა ნუცუბიძის გახსენებას (5 მარტი, 2003 წ.), რომელსაც მოჰყვა შეხვედრები რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილის ქალიშვილთან (12 მარტი, 2003 წელი), მხატვარ სერგო ქობულაძის ვაჟთან (19 მარტი, 2003 წ.), დრამატურგ ლაშა თაბუკაშვილთან (26 მარტი, 2003 წ.), რომელმაც ბევრი რამ გაიხსენა თავის სახელოვან მშობლებზე, პროფესორ მზექალა შანიძესთან – გამოჩენილი ენათმეცნიერის აკაკი შანიძის ქალიშვილთან და ა. შ. (სულ 56 გადაცემა, თითოეული 40 წუთის ხანგრძლივობით).

ზემოთ აღნიშნულ გადაცემებში ადამიანის ხასიათის წარმოსაჩენად „თვითგახსნისა“ თუ „ინტერვიუს“ მეთოდების გამოყენებამ და, საერთოდ, მათმა ფართო გავრცელებამ თანამედროვე ტელეჟურნალისტიკაში, შეიძლება წარმოშვას ილუზია, რომ სავსებით შესაძლებელია ეკრანული პორტრეტის შექმნა მხოლოდ რესპოდენტთან დიალოგზე დაყრდნობით. არსებობს ამის მაგალითები როგორც ტელე, ისე კინოპრაქტიკაში (მაგალითად, დოკუმენტური ფილმები მერაბ მამარდაშვილზე და აკაკი ბაქრაძეზე). მაგრამ ინტერვიუს საზღვრებიდან გაუსვლელად ამ ამოცანის გადაწყვეტა შეუძლებლად გვესახება. სატელევიზიო პორტრეტებისა და, მით უმეტეს, პორტრეტული კინოფილმის გადაღებას მრავალი სხვა მასალის მოძიება, იდეის გააზრება, პრობლემის განზოგადება, დრამატურგიისა და კომპოზიციის კანონების ცოდნა სჭირდება. ამის გარეშე ვერც „ეპოქა“, ვერც „მიამბეთ თქვენზე“ და „მათი შვილები“ ჟანრის მოთხოვნებს ვერ დააკმაყოფილებდა.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ტელემაუწყებლობაში ჩამოყალიბდა ეკრანული პორტრეტის სამი ფორმა: ისტორიულად პირველია კინოპორტრეტი – კინონარკვევები თუ ნარკვევის ჟანრის დოკუმენტური ფილმები, რომლებსაც დღესაც მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ტელეპროგრამაში

(მაგალითად, საზოგადოებრივი მაუწყებლის დოკუმენტური სერიალი „საუკუნის პორტრეტები“ – „გალაკტიონი“, „ვერიკო“, „ლადო გუდიაშვილი“, „სანდრო ახმეტელი“ და სხვ.). აქ ტელეგადაცემისათვის, პირველ რიგში, სასაუბრო, დიალოგური ფორმებისათვის დამახასიათებელი რეალური დრო ტრანსფორმირებული დროით არის შეცვლილი და მთლიანად დამყარებულია კინომონტაჟის პრინციპებზე;

მეორე ფორმად შეიძლება ჩაითვალოს კოლაჟური ტიპის ეკრანული სტრუქტურები, რომლებიც ვიდეომონტაჟის – დამოუკიდებელი, დასრულებული ფრაგმენტების გაერთიანების – პრინციპს ემყარება. აქ შესაძლებელია ერთ გადაცემაში როგორც სტუდიური და რეპორტაჟული, ისე თეატრალური, ფილმოთეკური, და ვიდეოთეკური მასალების ჩართვა, რაც რეტროსპექტული სტრუქტურის შექმნის საშუალებას იძლევა (ამის თვალსაჩინო მაგალითია საქართველოს ტელევიზიის პირველი არხის ნახევარსაუკუნოვანი რუბრიკა „შემოქმედებითი პორტრეტები“).

ეკრანული პორტრეტის მესამე ფორმა ყველაზე მეტად უახლოვდება სატელევიზიო ესთეტიკის პრინციპებს, რადგან მის გამომსახველობით უნივერსალობას უმატებს სიტყვის, როგორც კომუნიკაციის უპირველესი საშუალების შესაძლებლობათა გამოყენებას. უკვე ისახება და უეჭველია განვითარდება თვისებრივად ახალი დრამატურგია, რომლის საფუძველია არა გარეგნული, მოვლენების დინამიზმი, რაც რთულ გამომსახველობით-პლასტიკურ გადაწყვეტას მოითხოვს, არამედ შინაგანი – აზრების, გრძნობების, ხასიათების დინამიზმი – რისი მიღწევაც სიტყვით შეიძლება და ამ სიტყვის შესაძლებლობანი განუსაზღვრელია. „ეპოქა“ „მიამბეთ თქვენზე“ და „მათი შვილები“ სწორედ ამ ტენდენციის გამოხატულებად გვესახება.

დოქტორანტთა სამეცნიერო სტატიები*

* ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით. სტატიის სტილი დაცულია.

მაია ლიპარტიანი,
დრამის რეჟისურის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელები – პროფ. გიორგი მარგველაშვილი,
ვასილ კიკნაძე

ფერების ტესტი და თეატრალური სამოსის ძარაგმა

საყოველთაოდ ცნობილია სანდრო ახმეტელის ანდერძად დანაბარები ქართველი ერისადმი: „თეატრი ტაძარია – მან მომავალში უნდა მოგვცეს ახალი ქართველი, ახალი სულით ძლიერი და ძლევამოსილი. ჩვენ გვინდა თეატრი –ეკლესია, სადაც ჭერის სულ პატარა ნატეხიც კი ჩვენ სულიერ თრობას შეესისხლხორცება“.[1]

შეიძლება რიგითი თანამედროვე თეატრალებისა და თვით პროფესიონალებისთვისაც არ იყოს ცნობილი, რომ ახალი ქართული თეატრის საფუძველში ახმეტელი შემოქმედებით იდეებს უთავსებდა ღრმა სიმბიოზურ კავშირებს პლასტიკასთან, ჟესტთან, მიმიკასთან შესატყვისობაში; შესამოსელის და დეკორაციების ფერთა პალიტრასთან, რომელთა ერთობა იძლეოდა საშუალებას, არავერბალურ ქმედებებსა და სახეებზე დაყრდნობით, არაცნობიერი მოტივაციების გამჟღავნებული ქარაგმებით კათარსისის მისაღწევად.

ამ თვალსაზრისით საგულისხმოა ფაქტი ქართული თეატრის ისტორიიდან, რომლის თაობაზე, ქართველი ხელოვნების მოღვაწეების მოგონებებზე დაყრდნობით, მოგვითხრობს ვასილ კიკნაძის ვრცელი მონოგრაფია სანდრო ახმეტელზე: „ახმეტელის პირველი რეპეტიციები სპორტულ დარბაზში წვრთნასა და ვარჯიშს ჰგავდა... ახმეტელს აინტერესებდა გარკვეულ შეგრძნებათა საფუძველზე მსახიობების ფსიქო-ფიზიკური რეფლექსების ფიქსირება და გამძაფრება, – ანუ, რა დრო და რა სივრცე სჭირდება მსახიობს სცენაზე, რომ გარკვეული შეგრძნების სათანადო რეფლექსი ფიქსირებული მოძრაობით გამოხატოს. ანუ თითოეული ემოცია მოძრაობაში

[1] ვ. კიკნაძე. „სანდრო ახმეტელი“. 1977, გვ. 131.

გამოავლინოს... ახმეტელი იმხანად დაინტერესებული იყო ბერიტაშვილისა და პავლოვის შრომებითა და მოძღვრებებით რეფლექსებზე და ზოგადი იდეა მათი მეცნიერული გამოცდილებიდან, მიგნებიდან თუ დებულებიდან შთაინერგა და შეეცადა, სცენაზე გამოეყენებინა იგი. ეს ცდა მრავალმხრივ შედეგიანი აღმოჩნდა".[1]

შემთხვევითი არ არის, რომ ფსიქოლოგიზმის პრობლემას ახმეტელის შემოქმედებაში იკვლევდნენ გამომდინარე მისი განსაზღვრებიდან: „ჩვენი თეატრი ნორჩია და იგი ეძებს თავისი ეროვნული სახის კონტურებს. ეძებს პლასტიკაში, რიტმში, ხალხურ საწყისებში და ყველგან, სადაც კი ეროვნული თეატრალური ფორმისა თუ მისი ელემენტის მონახვა შეიძლება".[2] კრიტიკოსი კლაინერი წერდა ახმეტელზე: „ეს რიტმი იქმნება არა მარტო სიტყვის, ჟესტისა და ცეკვის, არამედ ფერების, კოსტიუმებისა და მათი პეიზაჟების სიმფონიური შეხამებით".[3]

სანდრო ახმეტელის ზემოხსენებულ ამოსავალ დებულებებს ეყრდნობა სხეულის მოძრაობისა და შესამოსელის ენის სიმბიოზური ერთობა ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაშიც. ამ თეორიულმა წანამძღვრებმა განვითარება ჰპოვეს დიდი ქართველი ქორეოგრაფის, ნინო რამიშვილის შემოქმედებაში. აღნიშნულ გარემოებას ნათელჰყოფს ფრაგმენტი მისი ინტერვიუდან, რომელიც „სუხიშვილების" ანსამბლზე გადაღებულ დოკუმენტურ ფილმშია ჩართული:

„ყოველი ცეკვა თავის კოსტიუმს მოითხოვს. კოსტუიმიდან გამომდინარე, ილეთსაც კი აკეთებ, ისე, როგორც მუსიკიდან გამომდინარე, ეს არის ჩვენი წყარო... მუსიკა გეუბნება, რა ილეთი უხდება, კოსტიუმი გეუბნება – რა მოძრაობა... ხანდახან მე ვდგამდი ნომერს სოლიკოს კოსტიუმიდან გამომდინარე. ქალის „აჭარულის" კოსტიუმი შექმნა სოლიკომ, მანამდე არ არსებობდა ეს კოსტიუმი. ცეკვავდნენ ისეთ ქართულ კაბაში,

[1] აკ. ვასაძე. მოგონებები და ფიქრები, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება, 1974, №11, გვ. 106.

[2] ვ. კიკნაძე. „სანდრო ახმეტელი", 1977, გვ. 160.

[3] ი. კლაინერი, სოციალურ გრძნობათა თეატრი, კრებ. რუსთაველის თეატრი, 1934, გვ. 47.

როგორც არის... მთელი საქართველო ეხლა ამ კოსტიუმებში ცეკვავს. ეს აბსოლუტურად თავიდან შექმნილი კოსტიუმია. მაგრამ ვინ იტყვის, რომ ეს არ არის „აჭარული"?!"

თეატრალური ხელოვნებისა და ქორეოგრაფიის ამ უმნიშვნელოვანესი საკითხების საკვლევად მივმართეთ ფსიქოლოგიურ მეცნიერებას. დღეისათვის ფსიქოლოგიაში არსებობს დიდძალი თეორიული მასალა,რომელიც საშუალებას იძლევა, ემპირიულად მიღებული შედეგები ფერების ემოციური ზემოქმედებისა და სიმბოლური დატვირთვის შესახებ, გამოყენებულ იქნას სოციალური ურთიერთობების, მეცნიერებისა და ხელოვნების სრულიად სხვადასხვა სფეროში. ჩვენი ამოცანა მდგომარეობდა ისეთი ვალიდური მეთოდის შერჩევაში, რომელსაც ექნებოდა მანამდე არსებულ კვლევის სხვა მეთოდებთან შედარებით უპირატესობა,სხეულის პლასტიკასთან და მოძრაობებთან ფერების შეთანადების შესაძლებლობის გამოვლენისათვის.

ამ თვალსაზრისით, ჩვენ მიერ ფერთა სიმბოლური ფსიქოლოგიური დატვირთვის საძიებლად შერჩეულ იქნა ლუშერის ფერების ტესტი[1] და გამოვიყენეთ იგი ისეთი გამორჩეული ქმნილების კვლევისას, როგორიც არის შოთა რუსთაველის უკვდავი „ვეფხისტყაოსანი". თუ ამოვალთ დებულებიდან,რომ ფერთა მნიშვნელობის უპირატესად ცნობიერ დონეზე აღსაქმელად საშუალებას გვიქმნის შემოქმედებითი ნააზრევი, იმის სამაგალითოდ, თუ რამდენად ქმედითია ლუშერის ანალიზი მხატვრული სახეების გასააზრებლად, ტესტი, როგორც გასაღები, არაცნობიერი სიმბოლოებისა და მოტივაციების ამოსახსნელად, მორგებულ იქნა რუსთაველის პოემაზე. ლუშერის ტესტის მიხედვით რუსთაველის პოემაში ფერები (და, საგანგებოდ, ფერთა წყვილები) განსაკუთრებული სიზუსტით გადმოსცემენ პიროვნების ხასიათს, განწყობას და ურთიერთობებს. რაც განსაკუთრებულად აღსანიშნავია – ფერთა საშუალებითა და მოქმედი პირების სამოსით ხდება გარემო ვითარების ცხადად წარმოსახვა და მთავარი

[1] Max Lüscher: „The Lüscher Colour Test", Remarkable Test That Reveals Your Personality Through Color, Pan Books, 1972, p. 3-52.

გმირების ხასიათის გახსნა. იმისათვის,რომ ლუშერის ტესტის გამოყენების სამეცნიერო მართებულობა განვსაზღვროთ, პარალელურად, ტექსტის განხილვისას, შედარებისათვის მოვიხმობთ ცნობილი რუსთველოგის, ვიქტორ ნოზაძისეულ განმარტებებს,მისი აღიარებული ნაშრომიდან „ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება“.[1]

რადგანაც ჩვენი ინტერესის საგანია ერთდროულად თეატრალური მიზანსცენები და მსახიობთა (მოცეკვავეთა) ჩაცმულობა, ყურადღებას გავამახვილებთ რუსთაველის მიერ აღწერილ სათანადო ფერთა შესატყვისობებზე და შესაბამისად, ამ ფერების ლუშერისეულ ინტერპრეტაციაზე.

ა) წითლისა და მწვანეს შეთანადების მაგალითად მოვიტანოთ „ვეფხისტყაოსნის“ 1103 სტროფი:

„ავთანდილ განვლო ქალაქი მით უებროთა ტანითა,
ზღვის პირსა სახლი ნაგები დგა ქვითა წითელ-მწვანითა“.[2]

თუ გავიხსენებთ,რომ ამ სახლისაკენ ავთანდილი მიეშურება ფატმანის დავალებით,რათა მოკლას მისი ადრინდელი საყვარელი, სავსებით მისადაგებულად წარმოჩნდება ლუშერისეული განმარტება:

„წითლისა და მწვანეს ერთობა ნიშნავს მიზანდასახულ ქმედებას კონტროლირებადი ინიციატივით“, რაც ხაზს უსვამს ავთანდილის მოტივაციათა პირობადებულებას.

ბ)წითლისა და შავის ერთობის მაგალითია სამეფო დროშა:

„ავმართე დროშა მეფისა, ალმითა წითელ-შავითა“ (399 სტრ.)[3]

მივადევნოთ თვალი ლუშერისეულ ფერთა წყვილის კომენტარს: „წითლისა და შავის წყვილი ნიშნავს ზღვარგადასულ სურვილებს და მოქმედების დრამატიზაციას“.

[1] ვ. ნოზაძე. „ვეფხისტყაოსნის“ ფერთამეტყველება“, თბილისი, 2004, გვ. 5-556.

[2] რუსთაველი. „ვეფხისტყაოსანი“, „ქართული მწერლობა“, ტ. IV, თბილისი, 1988. გვ. 231 (აქ და ქვემოთ სტროფები „ვეფხისტყაოსნიდან მოტანილია ხსენებული გამოცემიდან).

[3] იქვე, გვ. 86.

თუ გავითვალისწინებთ,რომ აქ აღწერილი მოვლენა წინ უძღვის ტარიელის ხატაეთს გალაშქრებას, ლუშერის განმარტება სწორედ შეესატყვისება აღწერილ მოვლენას.

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია 1452 სტროფი:

„მათ ქალ-ყმათათვის საჯდომი დაედგა თეთრ-ძოწეული, წითელ-ყვითლითა თვალითა ზედა კეკლუცად ფრქვეული; ავთანდილისთვის - ყვითელი და შავი ერთგან რეული; მოვიდეს დასხდეს; მჭვრეტელი ვცან მათი სულ-დალეული.“[1]

ეს სურათი აღწერილია თავში: „ქორწილი ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანისა ფრიდონისაგან“. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ლუშერისათვის თეთრ-ზოწეულის ერთობა სამეფო ძალმოსილებას, სიდიადესა და ზრახვათა უბიწობას ნიშნავს, რაც საუცხოოდ შეესატყვისება სამეფო ლხინის მონაწილე ქალ-ვაჟთა წოდებასა და ღირსებას; წითელ-ყვითელის ერთობა (რა ფერებითაც ეფრქვეოდათ ძვირფასი თვლები ნადიმის მონაწილეებს) – ლუშერთან ნიშნავს ექსპანსიურ ქმედებას და ახალი სფეროების ათვისებას – რაც მექორწილეთა ორიენტირებს განსაზღვრავს ახლო მომავალში; ხოლო ყვითელი და შავი ავთანდილისთვის ლუშერის მიხედვით ნიშნავს ამხედრებას ბედისწერის წინააღმდეგ: პრობლემის დასრულებასა და იმედის გასხივოსნებას!

საგულისხმოა, რომ ყველა ზემოთ მოყვანილი მაგალითები განმარტებული აქვს ვიქტორ ნოზაძეს, თავის ცნობილ ნაშრომში – „ვეფხისტყაოსნის „ფერთამეტყველება“, რომლის განმარტებებიც აშკარად უთმობს ლუშერისას: პირველ შემთხვევაში „წითლისა და მწვანეს ერთად მოთავსება არის სიყვარულისა და იმედის, მარადისობის ნიშანი“,[2] რაც აშკარად შეუსატყვისია ჭაშნაგირთან ანგარიშის გასასწორებლად მიმავალი ავთანდილის განწყობილებასთან; მეორე შემთხვევაში წითელ-შავი ალამი ვიქტორ ნოზაძისათვის ოდენ „ომისა და სიკვდილის ნიშანია“,[3] ხოლო მესამე შემთხვევაში „ყვითელი აქ

---

[1] იქვე, გვ. 301.

[2] ვ. ნოზაძე. „ვეფხისტყაოსნის“ ფერთამეტყველება“, თბილისი, 2004, გვ. 148.

[3] იქვე, გვ.146-147

ავთანდილის მაღალ მდგომარეობას, მის მეფობას გვიჩვენებს, ან სიხარულს ნესტანისა და ტარიელის გაბედნიერების შესახებ; ხოლო შავით გამოხატულია მისი სევდა თინათინზე, მწუხარება, რომელიც მას განუშორებლად თან ახლავს".[1]

როგორც ვხედავთ, მეცნიერის განმარტება არ სცილდება ცნობიერი აღქმის დონეს, რაც მისაწვდომია ფსიქოლოგიური ქვეტექსტებისა და ქარაგმების უცოდინარი რიგითი მკითხველისთვისაც (და რის გამოც ჩვენ არ მოგვაქვს ვ. ნოზაძისეული მრავალი სხვა ინტერპრეტაციები შესადარებლად), ჩვენთვის ხსენებული მაგალითებიც საკმარისია დასკვნისათვის, რომ სწორედ ლუშერის ინტერპრეტაციის მიხედვით არის შესაძლებელი „ვეფხისტყაოსნის" მოქმედი პირების არაცნობიერი მოტივაციებისა და ზრახვების ამოცნობა!

რადგან ჩვენი საკვლევი თემატიკისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს სამოსის ფერს, ამიტომ რამდენიმე ფრაგმენტით წარმოვადგენთ რუსთაველის გმირების ჩაცმულობის ლუშერისეულ ინტერპრეტაციას.

როდესაც ავთანდილი გამარჯვების მახარებლად ჩამოდის არაბეთში, მას ეგებებიან დანატრული თანამემამულეები:

„მიხვდეს არაბთა საზღვარსა, რა ვლეს მრავალი ხანები,
დახვდა სოფლები, ციხები, ხშირ-ხშირად, თანის-თანები,
მუნ შიგან მყოფსა ემოსა ტანსა ლურჯი და მწვანები,
ავთანდილისთვის ყველაი ცრემლითა არს ნაბანები." (სტრ. 1492)[2]

აქაც ვიქტორ ნოზაძისთვის, ცნობიერ დონეზე: „ლურჯი გლოვის ფერია, მწვანე - იმედისა. სოფლისა და ციხეთა ხალხის ლურჯი სამოსელი გამოხატავს ავთანდილზე მწუხარებას, ხოლო მწვანე კი - იმედს, დაბრუნების შესახებ".[3] შეგვიძლია პარალელი გავავლოთ ლუშერის არაცნობიერის წვდომასთან: „ლურჯისა და მწვანეს თანაარსებობა ნიშნავს დისკრიმინირებულ კონტროლს, ანუ - ჩაკეტილობას. ორივე ფერი

---

[1] იქვე, გვ.149

[2] რუსთაველი. „ვეფხისტყაოსანი", „ქართული მწერლობა", ტ. IV, თბილისი, 1988, გვ. 309.

[3] ვ. ნოზაძე. „ვეფხისტყაოსნის" ფერთამეტყველება", თბილისი, 2004, გვ. 149.

აუტოცენტრულია“ და მათი თანადროულობა ნიშნავს სწორედ ჩაკეტილობას, გულდახურულობას, რითაც ალიბეჭდებოდნენ ავთანდილის მომლოდინე არაბები, მით უფრო, რომ ლურჯის მწუხარების ფერად შერაცხვა გარკვეულ სუბიექტივიზმსაც გულისხმობს.

ხელოვანი ქეთი მატაბელი ფიქრობს,რომ ნესტან-დარეჯანის მწვანე კაბა პერსეფონეს ალუზიაა. ბეატრიჩესაც ამ ფერის კაბა აცვია. თან მწვანე, იმედის და გაზაფხულის ფერია. ფერებიც, ისევე როგორც ყველაფერი „ვეფხისტყაოსანში“, თავისი მნიშვნელობებითაა.[1] პოემის ის ადგილიც, სადაც მწვანე ფერის ჩაცმულობაა მოხსენიებული, სწორედ ლუშერის ახსნით პოულობს ზუსტ განმარტებას:

„გამოჩნდა მთვარე ნათლითა გარე შუქ-მონავანითა,

ფარდაგსა შიგან მჯდომარე შესამოსლითა მწვანითა...“(სტრ. 403)[2] ასეთი სამოსით ეგებება ნესტანი ტარიელს მისი მეორედ დაბარებისას, რაც ლუშერის ახსნით თავდაჯერებულობით, საკუთარი თავის პატივდებით გამოვლინდება და თვითდამამკვიდრებელი კომპენსაციაა პირველი ნახვისას ხმის ამოუღებლობისათვის. ნესტანის ეს მწვანე სამოსი სრულიად განსხვავდება იმ მწვანე ტანსაცმლისაგან, რომელიც მას ეცვა ტყვეობაში (სტრ.1122).[3]

„თავსა რიდითა შავითა,ქვეშეთ მოსილი მწვანითა“ ვიქტორ ნოზაძე ბრძანებს: „შავი გლოვის ნიშანია, მწვანე - იმედის - ერთად კი სიყვარულზე სევდას ნიშნავს“.[4] ლუშერთან შავისა და მწვანის ერთობლივი სტრუქტურული მნიშვნელობაა „სიკერპე, სვე-ბედისადმი დაუმორჩილებლობა და თავის სიმართლეში დაჯერებულობა.“ ჩვენი თვალსაზრისით, სწორედ ეს უკანასკნელი ემოცია ჭარბობს ნესტანის ქცევაში, როდესაც ის ტყვეობაშიც არ კარგავს თავისი საქციელის მართებულობის რწმენას (ხვარაზმშას შვილის მოკვდინება) და იმჟამინდელი

[1] თ. გონგაძე. ქეთი მატაბელის ცხოვრების მისტიკური ნიშნები http://www.ptpress.ge/index.php უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული: 18. 09. 2011.

[2] რუსთაველი. „ვეფხისტყაოსანი“, „ქართული მწერლობა“ ტ. IV, თბილისი, 1988, გვ. 87.

[3] იქვე, გვ. 235.

[4] ვ. ნოზაძე. „ვეფხისტყაოსნის“ ფერთამეტყველება“, თბილისი, 2004, გვ. 146.

ავბედობის მიუხედავად, არ ნებდება ბედს.

ამჯერად ამ რამდენიმე მაგალითით დავკმაყოფილდებით და დავასკვნით, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დახმარებით ჩატარებული პარალელური კვლევის შედეგად (ზემომოყვანილისა და პოემიდან კიდევ სხვა მაგალითების შეჯერების შემდეგ), ფერთა დიფერენციაციის უკეთესი ინტერპრეტაციის საშუალება მოგვცა ლუშერის ტექსტმა, ვიდრე რუსთველოლოგიაში აღიარებულმა მსოფლიო მნიშვნელობის ნაშრომმა. შესაბამისად, გარემოსა და ინტერიერის, ტანსაცმლის ფერსა და სახეობაზე ორიენტირებისათვის, ვალიდურ შედეგს ლოგიკურად გვკარნახობს სწორედ ლუშერის ფერთა წყვილები!

წერილის დასაწყისში სანდრო ახმეტელი ვახსენეთ. ქართველი რეჟისორის ზემოხსენებული წერილის ფრაგმენტები მეტყველებენ,თუ რამდენად საშურია თეატრალურ ხელოვნებაში არავერბალური მეთოდებისა და საშუალებების მოხმობა და მათი განვითარება – დარწმუნებული გახლავართ, სხეულის მოძრაობასთან, მიმიკასა და ჟესტთან მიმართებაში ფერთა მეტყველების ლუშერისეული თეორიები მის მიერ კეთილსასურველად იქნებოდა აღქმული და იგი მადლიერი იქნებოდა ყველა იმ მკვლევრისა, ვინც მის ფსიქოლოგიურ ნააზრევს დანერგავდა თეატრალურ ხელოვნებაში!

ჩვენი ამგვარი მტკიცებულება ემყარება შემდეგ დებულებებს:

1. ლუშერის ტესტის მიხედვით შესაძლებელი ხდება სამოსელის ფერების მეოხებით წარმოვადგინოთ სცენაზე მყოფ მსახიობთა ფსიქოემოციური ბუნება;

2. „ვეფხისტყაოსნის“ აქამდე არსებულ კვლევის მეთოდებთან ლუშერის მეთოდის გამოყენებით მიღწეული უპირატესობა საშუალებას გვაძლევს დავეყრდნოთ ამ მეთოდს ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრში ფერთა გამის შერჩევის დროს;

3. ლუშერის ტესტი საშუალებას გვაძლევს ფერთა წყვილების გაცნობიერებული მანიპულირებით, არაცნობიერ დონეზე წარვუდგინოთ მიზნად დასახული ფერთა პალიტრა მაყურებელს და მათი ემოციური ზემოქმედებით გავუიოლოთ კათარსისის მიღწევა.

მაია შენგელია,
დრამის რეჟისურის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელები – პროფ. გიორგი მარგველაშვილი,
ვასილ კიკნაძე

უილიამ შექსპირის „ტიტუს ანდრონიკუსის“ გენეზისისათვის
(II ნაწილი)

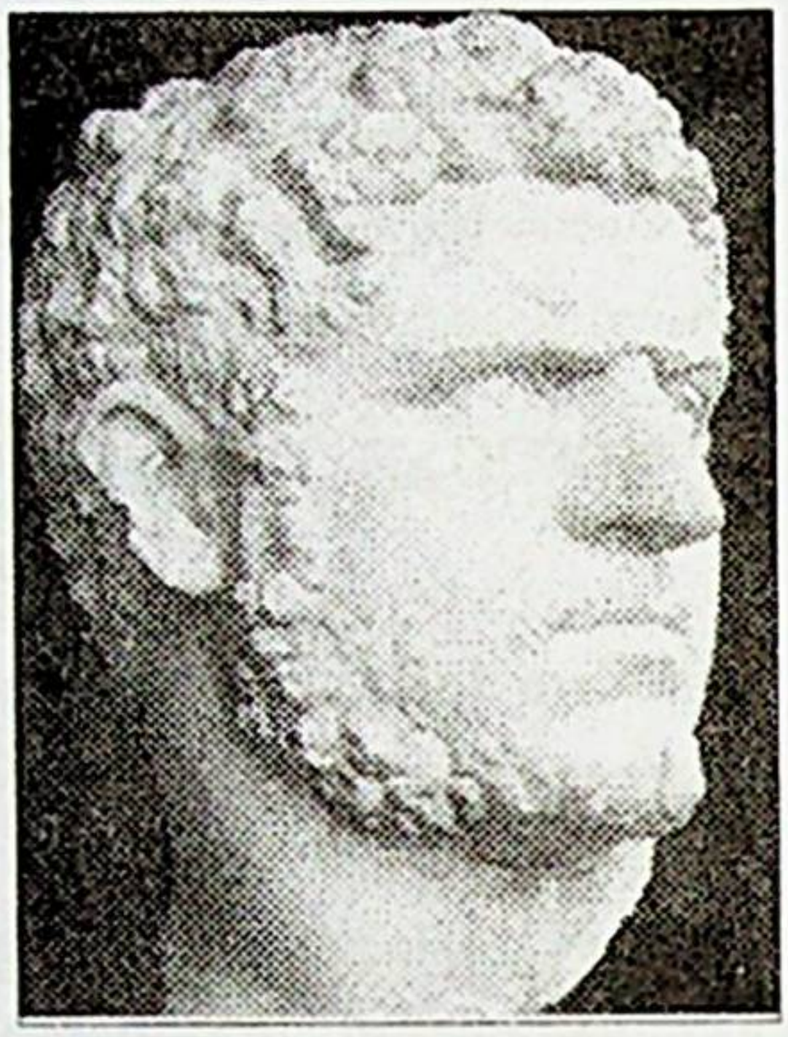
შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებულის, „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანის“ 2011 წლის 2 (47) ნომერში ჩვენს მიერ მოყვანილი ისტორიული პერიპეტიები და პიროვნებები არ არიან ერთადერთი წყარო და პროტოტიპები, რომლებიც შესაძლოა ჩაითვალონ „ტიტუს ანდრონიკუსის“ შექმნის მამოძრავებელ მექანიზმად. მართებული იქნებოდა ძიება თვით პიესის ტექსტიდან დაგვეწყო, კერძოდ, ბასიანუსი დასაწყისშივე ამბობს:

„რომაელებო, მეგობრებო და თანამდგომნო,
ბასიანუსი – კეისრის ძე თუკი ღირსია,
რომ გადმოხედოს რომმა თავის მოწყალე თვალით,
მაშინ კარიბჭე დაიცავით კაპიტოლისა,
არ დაანებოთ, რომ შებღალონ **კეისრის ტახტი,**
რომელიც მუდამ მსახურებდა ქველმოქმედებას,
პატიოსნებას, სიმართლეს და ლმობიერებას.“[1]

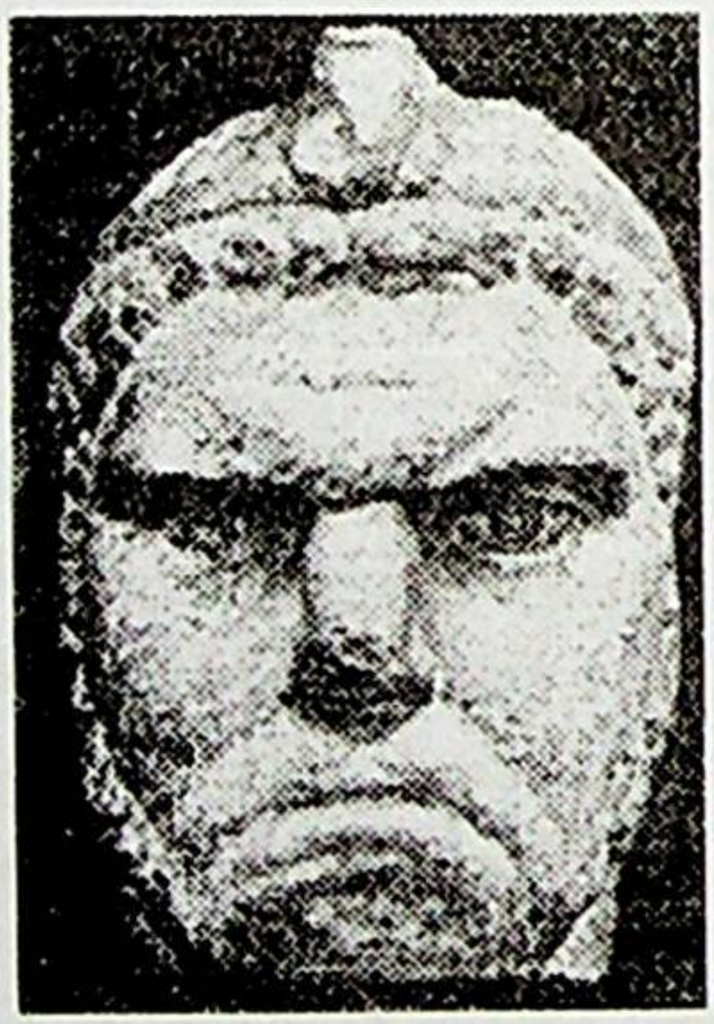
ძნელი დასადგენია თუ ვინ იყო ეს ქველი ხელმწიფე, რომელსაც შვილი ასეთი ეპითეტებით იხსენიებს, მაგრამ არ ასახელებს მის სახელს. რაც შეეხება ამ კეისრის შვილების სახელებს, ისინი რომის ისტორიაში შემდეგნაირადაა წარმოდგენილი:

ჩვ. წ.-მდე 100 წელს მოღვაწე რადიკალი პოლიტიკოსი იყო ერთადერთი სატურნინუსი, რომლის მოღვაწეობას დაემთხვა არეულობები რომში,რამაც საბოლოოდ რესპუბლიკის დაცემა გამოიწვია. რაც შეეხება ბასიანუსს, ამ სახელით სამი

[1] უ. შექსპირი. „ტიტუს ანდრონიკუსი“, ტ.I. თბ., 1983, გვ. 225.



კარაკალა



კარაკალას გრანიტის ბიუსტი

იმპერატორია ცნობილი სეპტიმუს სევერის დინასტიიდან, რომლებიც ჩვ. წ. III საუკუნეში მართავდნენ რომს.[1]

ჩვენთვის ყველაზე მეტად ყურადსაღებია სეპტიმუს სევერის უფროსი ძის, ასევე ბასიანუსის ისტორია,რომელიც რომს კარაკალას სახელით მართავდა.[2]

პირველ რიგში ყურადღება უნდა მივაქციოთ ამ დინასტიის წარმომადგენელთა ლათინურ სახელებს: დინასტიის დამაარსებელს ერქვა **Septimius Severus Lucius. შექსპირის პიესაში ორი ლუციუსი გვხვდება (ტიტუსის შვილი და შვილიშვილი).** ჩვენთვის ყველაზე საყურადღებო პიროვნებას, სეპტიმუს სევერის უფროს ვაჟს კი უწოდებდნენ – **Marcus Avrelius Severus Antoninus.**[3] **– ამ სახელიდან სულ ცოტა ორი სიტყვის ყლერადობა მოგვაგონებს შექსპირის პიესას, კერძოდ Marcus – მარკუსი (ტიტუსის ძმა) და Antoninus – ანდრონიკუსი (ტიტუსის გვარი); მეტიც, პიესაში გვხვდება ამ ყლერადობის იდენტური**

[1] А. Азимов. «Путеводитель по шекспиру». М. 2007. Ст. 421;

[2] სახელი კარაკალა შეერქვა გრძელი გალური ლაბადის ტარების გამო. (მიაქციეთ ყურადღება იმას, რომ გუთებიც გერმანული მოდგმის ხალხია). – «Каракала». **(Современный словарь-справочник: Античный мир. Сост. М.И.Умнов. М., АСТ, 2000)** . http://antiquites.academic.ru/951/Каракала 15.12.2011;

[3] «Каракала». **(Современный словарь-справочник: Античный мир. Сост. М.И.Умнов. М., АСТ, 2000)** . http://antiquites.academic.ru/951/Каракала 15.12.2011.

პერსონაჟიც კი – მარკუს ანდრონიკუსი (ტიტუსის ძმა). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კარაკალას პირველადი სახელი იყო **Septimius Bassianus,**[1] **რაც კიდევ ერთხელ გვახსენებს პიესის ერთ-ერთ პერსონაჟს, - ბასიანუსს (იმპერატორ სატურნინუსის ძმას).** ბასიანუსის სახელის ცვლილება მოხდა 196 წელს, მას შემდეგ რაც 193 წელს, იმპერატორად გახდომისთანავე, სეპტიმუს სევერმა თავი მარკუს ავრელიუსის შვილობილად და მის მემკვიდრედ გამოაცხადა. ახალგაზრდა სევერმა მიიღო სახელი მარკუს ავრელიუს ანტონინიუს, მაგრამ გალური ლაბადის (**caracallus**) გამო, რომელსაც მუდმივად ატარებდა, მას რომის ისტორიაში კარაკალა ეწოდა. წყაროს მიხედვით, გამოირჩეოდა რა უხეში გარეგნობითა და სისასტიკით, კარაკალა გვევლინება საკუთარი სიმამრის, ცოლის, სიძის და ძმის მკვლელობაში პირდაპირ თუ ირიბ დამნაშავედ; მასვე მიაწერდნენ მამამისის სიკვდილის დაჩქარებას. მას ხშირად ნახევრად შეშლილად გამოსახავდნენ, მაგრამ იგივე წყაროები აღნიშნავენ მის მახვილგონიერებას და ორატორულ ნიჭს.[2] **არც თუ შორსაა შექსპირისეული სატურნინუსის დახასიათებისაგან.** კიდევ უფრო განგვიმტკიცდება ეს რწმენა, თუ ჩვენს მიერ მოძიებულ კარაკალას გრანიტის ბიუსტს დავაკვირდებით.

კარაკალა იყო პირველი რომაელი იმპერატორი, რომელმაც ჩაცმულობასა და ქცევებში ვულგარულობა დაამკვიდრა. დიონ კასიოს ცნობით, როდესაც სევერის დუნაის არმია რომში მობრუნდა, ადგილობრივი მცხოვრებლები შეძრწუნდნენ მეომრების გარეგნობის გამო. მეომრები ნამდვილ ბარბაროსებს ჰგავდნენ, რადგან მათ ეცვათ გრძელმკლავიანი ტუნიკები და შარვლები, რომლებიც საუკუნეების მანძილზე რომაელებისათვის მიუღებელ სამოსად ითვლებოდა.[3]

ტრადიციული რომაული ჩაცმულობა ასეთი იყო:

ხოლო, მეომრები, რომელთა ჩაცმულობამაც რომაელები შეაძრწუნა, სულ სხვაგვარად გამოიყურებოდნენ. (ილუსტრაციის

[1] იქვე;
[2] იქვე;
[3] Как одевались в Древнем Риме? http://uniforma-army.ru/italy_rim1.php 15.12.2011.

ცენტრში მდგომ მეომარს,სწორედ კარაკალა აცვია.)[1]

წყაროს ცნობით, თვითონ კარაკალა ,,სიმპატიით სარგებლობდა გერმანელებში და მეგობრობდა კიდეც მათთან. (შექსპირის სატურნინუსიც არ თაკილობს გუთებთან მეგობრობასა და ნათესაობას.) იცვამდა მათ სამოსს ვერცხლისფერი ნაქარგობით,კეთებდა ქერა პარიკს და გერმანულად ივარცხნიდა. ბარბაროსებს უხაროდათ ეს და ამის გამო უყვარდათ იგი. რომაელ ჯარისკაცებსაც არ შეეძლოთ არ ყვარებოდათ იმ ხელფასების გამო, რასაც მათთვის იმეტებდა. გარდა ამისა, უყვარდათ იმიტომაც, რომ იგი იქცეოდა როგორც ნამდვილი ჯარისკაცი:თუ მიწის გათხრა იყო საჭირო,ის პირველი თხრიდა მას, ხიდის გადება მდინარეზე, – ის პირველი აკეთებდა, და საერთოდ, არ თაკილობდა საქმეს,რომელიც ფიზიკურ შრომას მოითხოვდა.''[2]

რომაელთა ტრადიციული ჩაცმულობა

დუნაის არმიის ჩაცმულობა

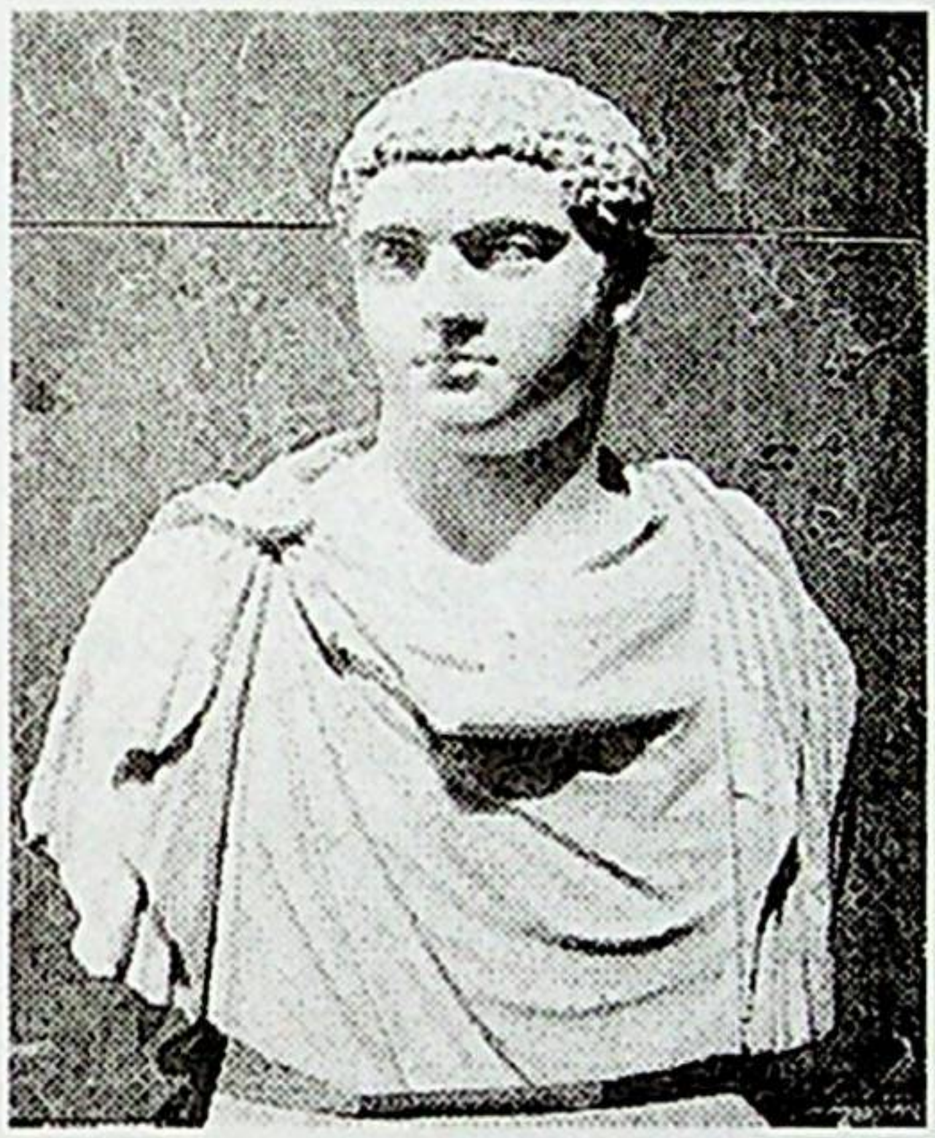
გარდა სახელების ჟღერადობის იდენტურობისა, საინტერესოა ის პარალელებიც, რაც კარაკალას მოღვაწეობასა და ცხოვრებაში გვხვდება და გვაგონებს შექსპირული პიესის

[1] იქვე;

[2] «Каракала». (Современный словарь-справочник: Античный мир. Ист. М.И.Умнов. М., АСТ, 2000). http://antiquites.academic.ru/951/Каракала15.12.2011.

ფაბულას, კერძოდ: კარაკალას ჰყავდა ძმა გეტა.

„Historia ugusta“ გვატყობინებს: „გეტა იყო ლამაზი ახალგაზრდა დახვეწილი ქცევებით, არ იყო უსინდისო; თუმცა იყო ძუნწი, სწავლობდა სიტყვის მნიშვნელობას, უყვარდა ჭამა და სხვადასხვა სანელებლებით გაზავებულ ღვინოს ხარბად ეწაფებოდა. თავის ლიტერატურულ მოღვაწეობაში თავს ძველი მწერლების მიმდევრად თვლიდა და ყოველთვის ახსოვდა მამამისის გამონათქვამები. მიუხედავად მცირე ენაბლუობისა, ხმა მჟღერი ქონდა. იმ ზომამდე უყვარდა ძვირფასი სამოსი, რომ მამა დასცინოდა; ყველაფერს, რასაც მშობლებიდან საჩუქრად იღებდა ახმარდა ჩაცმულობას



გეტა

და არავის არაფერს აძლევდა. ამის გამო ძმა ყოველთვის სიძულვილით ექცეოდა.“[1] **ძირითად ხაზებში ბასიანუსის დახასიათებას გვაგონებს ეს აღწერილობა.** აქვე უნდა აღვნიშნოთ გეტას ლათინური სახელი: **Lucius Publius Septimius Geta. ისევ იდენტური ჟღერადობა გვჭრის სმენას: კვლავ Lucius – ლუციუსი (ტიტუსის ვაჟი და შვილიშვილი) და Publius – პუბლიუსი (მარკუსის ვაჟი).** დიონ კასიოს ცნობით, უკვე დაავადმყოფებული სეპტიმუს სევერი ამბობდა:

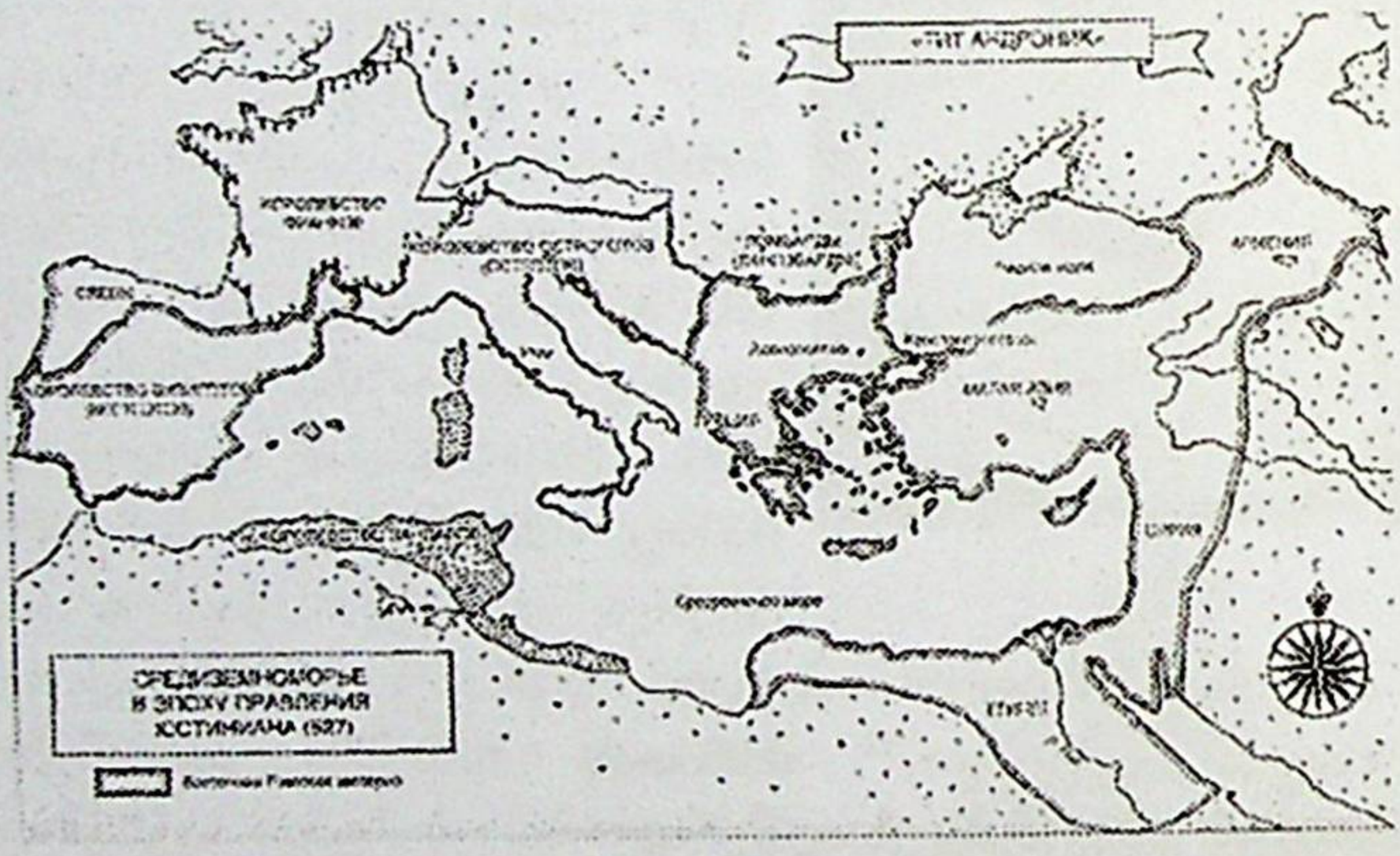
„მე ჩავიბარე სახელმწიფო, რომელსაც შინააშლილობა ტანჯავდა და ვტოვებ მას მშვიდობიანს ბრიტანეთშიც კი. მოხუცი და სნეული,ვუტოვებ შვილებს მტკიცე ხელისუფლებას, თუ ისინი მისი ღირსნი იქნებიან; მაგრამ სუსტს, - თუ ისინი მისი ულირსნი აღმოჩნდებიან“. შვილებს კი დაუბარა: „არ ეომოთ ერთმანეთს, პატივი ეცით ჯარისკაცებს, ყველაფერ

[1] იქვე.

სხვას, შეგიძლიათ ყურადღება არ მიაქციოთ".[1]

გონიერმა ხელმწიფემ ეტყობა კარგად იცოდა საკუთარი შვილების ზნე და სიკვდილის წინ კიდევ ერთხელ დაარიგა ისინი. გამართლდა კიდეც მომაკვდავის შიში. 211 წელს მამის სიკვდილი შემდეგ, ძმები ერთად შეუდგნენ სახელმწიფოს მართვას. მაგრამ ეს მდგომარეობა მხოლოდ ერთ წელს გაგრძელდა.

ძმები ბავშვობიდან მტრობდნენ ერთმანეთს. სეკერე მუდმივად ცდილობდა თავის სიახლოვეს ჰყოლოდა ისინი, რომ



რომი ტიტუსის შესაძლო ეპოქაში

როგორმე შეერიგებინა. გარდაცვალების დროსაც ლაშქრობაში იმყოფებოდა და შვილები თან ახლდნენ. მათი მორჯულების მიზნით მამამ ბასიანუსი (იგივე კარაკალა) ადრე დააქორწინა პრეტორიის პრეფექტის, პლავტიანის ქალიშვილზე. მაგრამ ბასიანუსი სასტიკად ექცეოდა ქალს, არ იყოფდა მასთან სარეცელს, არ ჯდებოდა მასთან ერთად მაგიდასთან, განიცდიდა მის მიმართ ზიზღს და იმუქრებოდა, რომ მოკლავდა, როგორც კი ერთპიროვნული მმართველი გახდებოდა.[2]

[1] Императорский Рим в лицах. http://www.ancientcoins.narod.ru/books5/fedorova5.htm 15.12.2011;

[2] *Все монархи мира. Академик . 2009.* http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_monarchs/160/Каракала 15.12.2011.

ჯერ კიდევ მაშინ დაიძაბა ძმებს შორის ურთიერთობა, როცა რომისაკენ მიმავალ გზაზე,მამის ცხედარს მიასვენებდნენ **(გაიხსენეთ,რომ პიესა ტიტუსის მოკლული შვილების რომში ჩამოსვენებით იწყება)**.. დიონ კასიოს ცნობით: „რომაელთა უმრავლესობა გეტას უჭერდა მხარს, რადგან იგი წესიერი ადამიანის შთაბეჭდილებას ტოვებდა, თავმდაბლობას იჩენდა იმ ადამიანებთან,ვინც მას მიმართავდა. კარაკალა კი ყველაფერში სისასტიკესა და გალიზიანებას ამჟღავნებდა.”[1] მაგრამ ჯარმა ხელმწიფედ ორივე ძმა გამოაცხადა. მიუხედავად ამისა, რომში თითოეულ მათგანს საკუთარი დაცვა და ამალა ჰყავდა, თითოეული ცალ-ცალკე გამოსცემდა ბრძანებებს. კარაკალას სიმამრი, პრეფექტი პლავტიანი, ცდილობდა შეეკავებინა მათი მტრობა, მაგრამ კარაკალამ იგი მოაკვლევინა. **(რალაცით გვაგონებს სატურნინუსისა და ტიტუსის ურთიერთობას.)** დიონ კასიო ამის შესახებ წერს: სიმამრის მკვლელობის შემდეგ „ისინი აღარაფერს ერიდებოდნენ. ძალადობდნენ ქალებსა და ყმაწვილ ბიჭებზე,ფლანგავდნენ ფულს და მეგობრად ირჩევდნენ გლადიატორებს,ეჯიბრებოდნენ ერთმანეთს სიბილწეში და მათ შეჯიბრს მოსდევდა ჩხუბი; თუ რომელიმე ვინმეს მხარეს დაიჭერდა, მეორე აუცილებლად საწინააღმდეგო მხარეს იდგა. იმდენად არ სურდა არცერთ მათგანს დათმობა, რომ ერთხელ, გაცხარებული დოღის დროს, კარაკალა გადმოვარდა ორთვალიანი ეტლიდან და ფეხი მოიტეხა.“[2] როგორ გავს ეს ყველაფერი ქირონისა და დემეტრიუსის ქცევას.

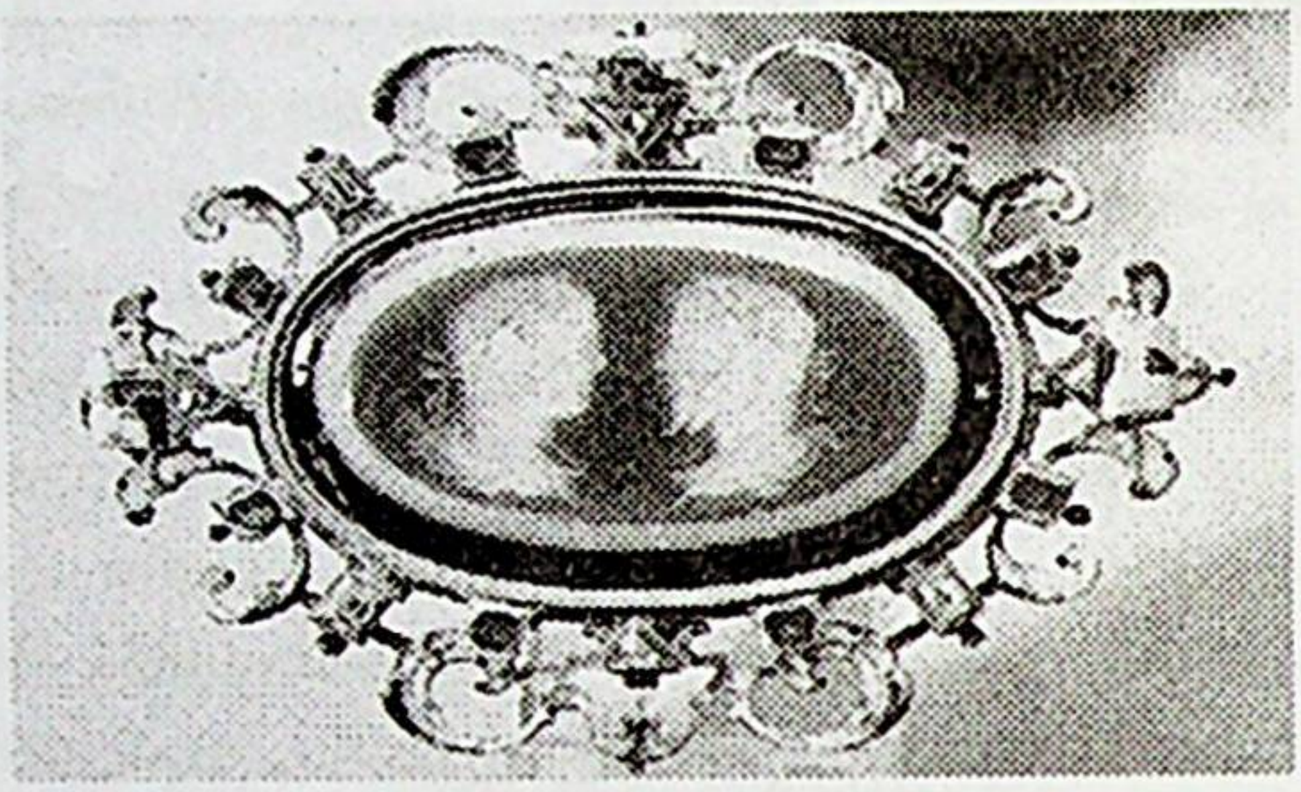
მართველობაში არსებული ქაოსიდან თავის დასაღწევად კარაკალამ, ვითომდა მოლაპარაკებებისათვის დედასთან დაიბარა ძმა. როცა გეტა განზრახვას მიუხვდა და თავდაცვის მიზნით დედას ამოეფარა, კარაკალამ იგი დედისავე ხელებში მოაკვლევინა. **(გაიხსენეთ,რომ ბასიანუსიც ქალების (ლავინიას და ტამორას) თანდასწრებით იქნა მოკლული.)**

---

[1] Императорский Рим в лицах. http://www.ancientcoins.narod.ru/books5/fedorova5.htm 15.12.2011;

[2] «Каракала». (Современный словарь-справочник: Античный мир. Вост. М.И.Умнов. М.:, АСТ, 2000) . http://antiquites.academic.ru/951/Каракала 15.12.2011.

მკვლევართა აზრით გეტას მკვლელობის მიზეზი ის იყო, რომ ის უფრო „ინტელიგენტურად" გამოიყურებოდა, უფრო უყვარდათ სენატორებს. ამის შედეგი იყო ისიც, რომ გეტას მიმართ კარაკალამ **გამოაცხადა damnation memoriale – „ხსოვნის დაწყევლა".** იგი არა მხოლოდ გაუსწორდა გეტას მომხრეებს, არამედ გაანადგურებინა თვით გეტას პორტრეტები



რომი ტიტუსის შესაძლო ეპოქაში

საოჯახო რელიქვიებიდან. იგი გაუსწორდა თავის საძულველ ცოლს, პავტილიას (Publia Fulvia Plautilla), 205 წელს გადაასახლა,ხოლო 212 წელს მოაკვლევინა. იგივე ბედი ეწიათ ნათესავებსაც. რეპრესირებულთა რიცხვმა 20 ათასს მიაღწია. აქ შედიოდნენ პროვინციათა ხელმძღვანელები, ოფიცრები, ჯარისკაცები,მოსამსახურეები და ისინიც,ვინც გეტას მოკვლაში დაეხმარა.[1] **არაფრით ჩამოუვარდება საბჭოეთის 37 წელს და ცხადია მსგავსება სატურნინუ-სის მიერ მისი ყოფილი მოკავშირეების (კერძოდ, ტიტუსის) განადგურებასთან.**

კარაკალას პიროვნებაზე სრული წარმოდგენის შესაქმნელად, აუცილებელია მისი და მამამისის მეორე ცოლის,იულია დომნას ურთიერთობის შესახებ გვქონდეს გარკვეული ინფორმაცია.

იულია დომნა იყო სეპტმუს სევერის მეორე ცოლი. სევერმა მასზე ჯერ კოდევ მაშინ იქორწინა,სანამ იმპერატორი გახდებოდა. წყაროები გადმოგვცემენ, რომ დაქვრივების შემდეგ სევერმა გადაწყვიტა კვლავ დაქორწინებუნიყო და საპატარძლოების ჰოროსკოპების შესწავლას მიჰყო ხელი. ამ დროს შეიტყო, რომ სირიაში არის ქალიშვილი,რომლის ჰოროსკოპიც ამბობდა, რომ მეფის ცოლი შეიქნებოდა. სევერმა ყველა ღონე იხმარა, რომ ეს ქალიშვილი ცოლად შეერთო და მიაღწია კიდეც ამას.

[1] Дубровская Динара. Телеграф «Вокруг Света»: Каракалла Македонский. http://www.c-cafe.ru/days/bio/30/karakala.php 05.04.2008.

იულია იყო ლამაზი და განათლებული ქალი, ის იცნობდა ფილოსოფოსებს და მფარველობდა ინტელექტუალებს. თუმცა სეპტიმუს სევერის ბიოგრაფი ჰეროდიანე გვამცნობს: „ოჯახში სევერი არ იყო წინდახედული, მან თავისთან დატოვა მეუღლე იულია, რომელმაც სახელი გაითქვა სასიყვარულო ისტორიებით და ბრალი ედებოდა, როგორც შეთქმულებებში მონაწილეს.“[1] სპარტიანეს ცნობით, გეტას მკვლელობის შემდეგ კარაკალამ

იულია დომნა

იულიას ნახევრად შიშველს შეუსწრო (სპარტიანე ეჭვს გამოთქვამს, რომ ქალმა ეს სპეციალრად გააკეთა) და წამოცდა „ვინანებდი, ეს რომ ნებადართული იყოს“, რაზეც ქალმა უპასუხა: „თუ გნებავს, ნებადართულიცაა. განა არ იცი, რომ იმპერატორი ხარ. შენ ხელს აწერ კანონებს, კი არა ემორჩილები მათ.“[2] და კარაკალამ გადაიხადა ქორწილი... მკვლევარები მიიჩნევენ, რომ აღნიშნული წყარო შეცდომას უშვებს, როცა იულიას კარაკალას დედინაცვლად იხსენიებს. ისინი თვლიან, რომ კარაკალა და გეტა, ორივე სეპტიმუს სევერისა და იულიას შვილები იყვნენ (მათ შორის მხოლოდ ერთი წელი იყო სხვაობა). მაშინ დედა-შვილმა კიდევ უფრო დაუშვებელი ცოდვა,– ინცესტი ჩაიდინა, რომელიც იმდროინდელი რომაული კანონმდებლობით სასტიკად იყო აკრძალული.

კარაკალამ იულიას სახელმწიფო კანცელარია ჩააბარა და ყველა საბუთზე იმპერატორის ხელმოწერის გვერდით, იულიას ხელმოწერაც იყო. არცერთ ქალს რომის იმპერიაში, არც

[1] Императорский Рим в лицах. http://www.ancientcoins.narod.ru/books5/fedorova5.htm 15.12.2011;

[2] *Властелины Рима, М., Наука, 1992.* Элий Спартиан. Антонин Каракалл. http://www.guhttp://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/History_Antigue.phpmer.info/ 15.12.2011.

მანამდე და არც მერე, ამხელა სიმაღლისათვის არ მიუღწევია.[1]
პიესაშიც ზედმიწევნითაა აღწერილი ტამორას (იულიას) მდგომარეობა:

„აარონი: – აჰა, ტამორამ მიაღწია ოლიმპოს მწვერვალს
და იქ ნებივრობს, სადაც ბედი ვერას უმუხთლებს,
სადაც ვერ აღწევს ელვის ცეცხლი, ქუხილის გრგვინვა
და ვერ მისწვდება შურისგების ბოროტი ხელი.
ვით მზე, ელვარე, ოდეს ცისკარს მიესალმება,
მოავარაყებს ოკეანეს ოქროს სხივებით და მერე მიჰქრის
მბრწყინავ ეტლით ზოდიაქოსკენ,
გაიხსენეთ, რომ იულია ზოდიაქოთი შეარჩია სევერმა.)
რომ მედიდურად გადმოხედოს მთათა მწვერვალებს,
ტამორაც, ასე!
მას შესწევს ძალა მიწიერი დიდებით დატკბეს და
სათნოება ითრგუნება მისი მზერის ქვეშ."[2]
(ბოლო სტრიქონი ტამორას და იულიას ერთნაირად შეგვიძლია მივუსადაგოთ).

ძველ რომში ქორწინება წმინდა საიდუმლოდ და სახელმწიფოს საყრდენად ითვლებოდა. მდიდარ ოჯახებში ქორწინება გარკვეული გათვლით ხდებოდა, მას საფუძვლად, ან გვარის გაგრძელება (matrimonium), ან სამფლობელოების გაერთიანება, ან პოლიტიკური კავშირების განმტკიცება ედო. მაგრამ არსებობდა გარკვეული აკრძალვები: მეუღლეები არ უნდა ყოფილიყვნენ მე-4 მუხლის ნათესავები, ეს ინცესტად ითვლებოდა და სიკვდილით ისჯებოდა (მოგვიანებით გადასახლებით). ასევე აკრძალული იყო ქორწინება ნაშვილებ შვილებსა და მშობლებს შორის. დროთა განმავლობაში ეს აკრძალვები შემსუბუქდა. ჩვ. წ-მდე I საუკუნეში დაშვებულ იქნა ბიძაშვილებსა და ბიძაშვილ-მამიდაშვილებს შორის ქორწინება. ჩვ. წ. III საუკუნიდან დაშვებულ იქნა ქორწინება ბიძებსა და ძმისშვილებს, ბიძებსა და დიშვილებს შორის.

[1] *Властелины Рима, М., Наука, 1992.* Элий Спартиан. Антонин Каракалл. http://www.guhttp://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/History_Antigue.phpmer.info/ 15.12.2011;

[2] უ. შექსპირი. „ტიტუს ანდრონიკუსი", ტ. I. თბ., 1983, გვ. 233.

და-ძმას შორის ქორწინება გვხვდებოდა რომის ეგვიპტეში უბრალო ადამიანებს შორისაც კი, რაც რომაელებისათვის კანონის დარღვევა იყო, მაგრამ დაშვებული იყო ადგილობრივი ტრადიციით.[1]

უნდა გავიხსენოთ, რომ სეპტიმუს სეველი (კარაკალას მამა) აფრიკული წარმომავლობის იყო, ხოლო იულია დომნა – სირიელი. თვით კარაკალა კი ეგვიპტურ ღმერთ იზიდას ეთაყვანებოდა და რომში ტაძარი აუგო. ჰეროდიანეს ცნობით, მუდმივად ეჩვენებოდა შეთქმულებები, გამუდმებით უსმენდა ორაკულს, მთელს ქვეყანაში ეძებდა მაგებს, ვარსკვლავთმრიცხველებს, მკითხავებს ცხოველების შიგნეულზე.[2] უნებურად გახსენდება, ტამორას შვილის მსხვერპლად შეწირვა ტიტუსის დაღუპული ვაჟებისადმი და აარონის აფრიკული წარმომავლობა. მიუხედავად ამისა, იმ ხალხებშიც კი, რომელთაც კარაკალას მშობლები წარმოადგენდნენ, დედა-შვილს შორის სქესობრივი კავშირი, ინცესტად აღიქმებოდა და სასტიკად აკრძალული იყო. **თუ ქირონისა და დემეტრიუსის ასაკს გავითვალისწინებთ, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ტამორა სატურნინუს დედად უფრო შეეფერება, ვიდრე მეუღლედ. ეს კავშირი თავისი არსით სულაც არაა შორს ინცესტისაგან.**

ნადირობის სცენას შექსპირის პიესაში გვაგონებს კარაკალას მიერ ჩადენილი ერთი ისტორიული ფაქტი: **მან პართიის მეფეს არტაბანს ცოლად სთხოვა ქალიშვილი, მაგრამ როცა უარი მიიღო, გააპარტახა მისი ქვეყანა, აიღო ქალაქი არბელა, სადაც გათხარა პართიელ მეფეთა საძვალე, ხოლო მათი ნეშტების მტვერი ქარს გაატანა. არტაბანი დათახმდა ზავს და მეგობრულად შეხვდა იმპერატორს, მაგრამ ნადიმის რის კარაკალამ ბრძანა თავს დასხმოდნენ ბარბაროსებს და გაეწყვიტათ ისინი, მეფემ ძლივს გაასწრო მცირე ამალით.[3]**

---

[1] Брак . http://greatrom.blog.ru/15.12.2011

[2] Императорский Рим в лицах. http://www.ancientcoins.narod.ru/books5/fedorova5.htm 15.12.2011;

[3] «Каракала». (Современный словарь-справочник: Античный мир. Вост. М. И. Умнов. М., АСТ, 2000). http://antiquites.academic.ru/951/Каракала. 15. 12.2011.

ასევე ინტერესს იწვევს სომხეთის მეფესთან ჩადენილი საქციელის და ტიტუსის სახლში გამართული ნადიმის პარალელიც: კარაკალამ სომხეთის მეფე შვილებით თავისთან დაპატიჟა, რათა ისინი დაეხოცა, მაგრამ შეიარაღებულ წინააღმდეგობას გადააწყდა; სომხეთში გაგზავნილი მისი ჯარები განადგურებულნი იქნენ.[1]

კარაკალა მრავალრიცხოვან ომებს აწარმოებდა და შემდეგ დაპყრობილი ხალხების სახელებს უმატებდა საკუთარ ტიტულს. ერთ-ერთი წყაროს ცნობით ასე მიითვისა მან გერმანელის, პართიელის, არაბის და ალემანელის სახელები. იმპერატორ პერტინაქსის შვილმა, გელვი პერტინაქსმა ხუმრობით უთხრა: „მოდი, თუ გნებავს, დიდი გუთიც იყავი". ამით მიანიშნა გეტას მკვლელობაზე.[2]

მნიშვნელოვანია თვით კარაკალას სიკვდილის ფაქტიც. 217 წელს მორიგი სამხედრო კამპანიის მომზადების დროს, იგი მოკლული იქნა მესოპოტამიის უდაბნოში კარასთან **ერთ-ერთი მისი მხედართმთავრის, პრეტორიის პრეფექტის მარკ ოპელიუს მაკრინის მიერ. [3](ტიტუსიც მხედართმთავარია და ამ ტიტულს ბოლომდე ინარჩუნებს.)** უნდა აღვნიშნოთ, რომ როცა იულიამ კარაკალას მკვლელობა შეიტყო, შეეცადა კარაკალას ერთგული ლეგიონები გამოეყენებინა და თავად აეღო ხელში ძალაუფლება, მაგრამ ვერ შეძლო და ხელმოცარულმა შიმშილით მოიკლა თავი.

სიკვდილის მომენტში კარაკალა 43 წლის იყო[4], პიესის დასაწყისში დაახლოებით ამდენი ხნისაა ტიტუსი.

აღსანიშნავია, რომ მაკრინის მცირეხნიანი მმართველობის შემდეგ, ხელისუფლებაში ისევ სეპტიმუს სევერის შთამომავალი

[1] იქვე;

[2] *Властелины Рима, М., Наука, 1992.* Элий Спартиан. Антонин Каракалл. http://www.guhttp://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/History_Antigue.phpmer.info/ 15.12.2011;

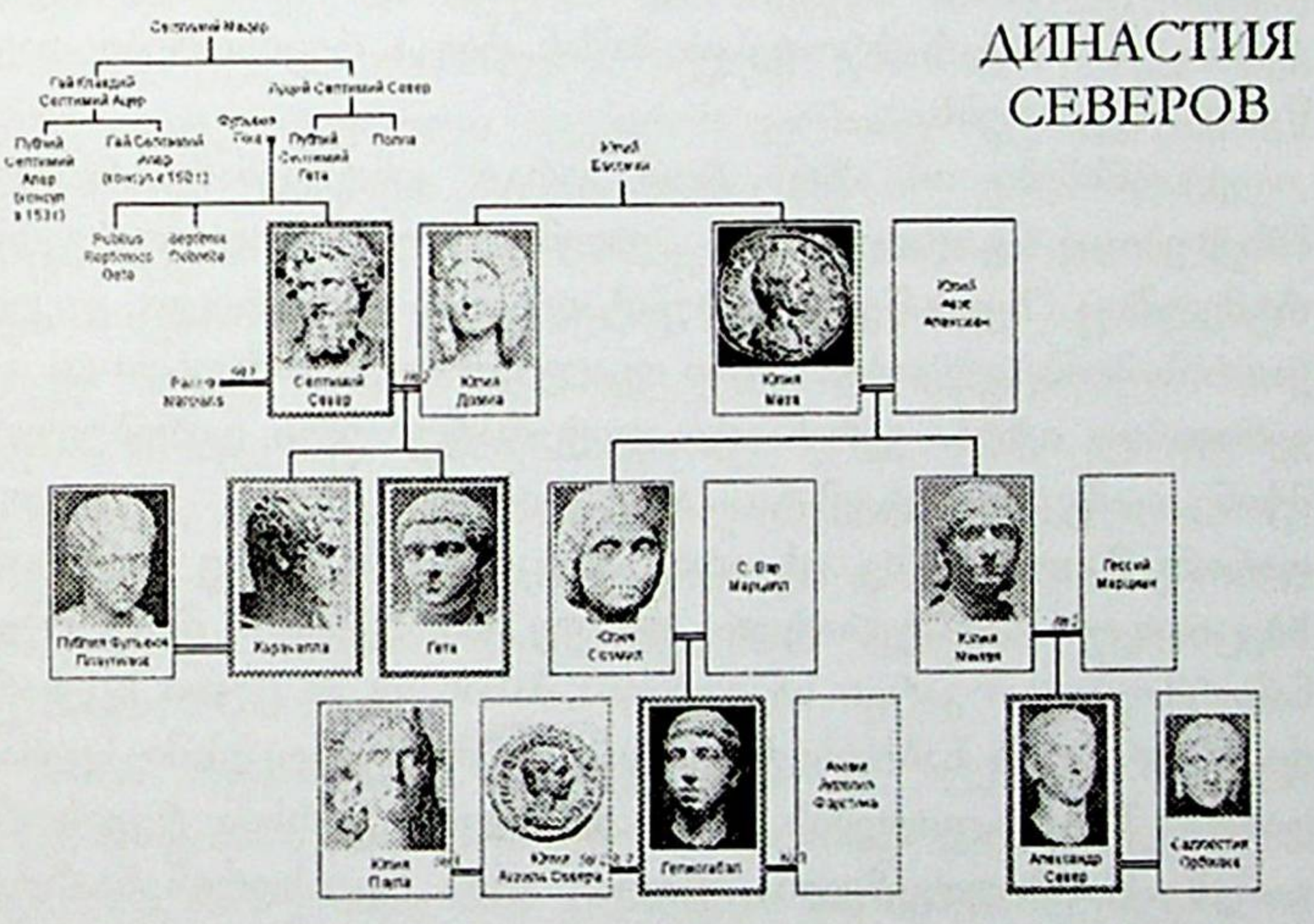
3 «Каракала». (Современный словарь-справочник: Античный мир. Вост. М.И.Умнов. М.: Олимп, АСТ, 2000). http://antiquites.academic.ru/951/Каракала 15.12.2011;

[4] Императорский Рим в лицах. http://www.ancientcoins.narod.ru/books5/fedorova5.htm 15.12.2011.

მოვიდა, ე. ი. სევერის შვილიშვილი. რალაც მსგავსი ხდება პიესაშიც.

დააკვირდით გენიალოგიას:

იმისგან დამოუკიდებლად მივიღებთ თუ არა ჩვენს მიერ წარმოდგენილ რომელიმე ვარაუდს შექსპირის „ტიტუს ანდრონიკუსის“ შექმნის შესაძლო წყაროდ, ერთი რამ ცხადია, რომ ამ ისტორიებს წითელ ზოლად გასდევს სისასტიკის, ძმის მკვლელობის, ინცესტის ხაზი. შექსპირი ამ ორ თემას, — ძმის



სევერის დინასტია

მკვლელობას და ინცესტს, — მოგვიანებით თავის გენიალურ „ჰამლეტში“ დაუბრუნდება და უკვე ისეთი დახვეწილობით შექმნის ამ შედევრს, რომ აღარავის გაუჩნდება სურვილი სხვა ავტორს მიაწეროს იგი.

შემოთავაზებული ვარაუდებიდან გამომდინარეობს შემდეგი დასკვნა: მაშინ, როცა ტიტუსის შესაძლო პროტოტიპად შეიძლება მივიჩნიოთ ანდრონიკ I–ის პიროვნება (იხ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, 2011. 2 (47)), პიესის ფაბულის სავარაუდო წყაროდ შეიძლება ვიგულისხმოთ ძმების, კარაკალასა და გეტას მტრობის ამბავი.

თამარ ბართაია,
კინომცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი – პროფ. ზვიად დოლიძე

კინოსცენარი და კინოსცენარისტი

ბევრს კამათობენ იმაზე, არის თუ არა კინოსცენარი დამოუკიდებელი ლიტერატურული ღირებულების მქონე ნაწარმოები და საერთოდ, რამდენად არის საჭირო კინოსცენარისტის პროფესია მაშინ, როცა რეჟისორები თავად წერენ სცენარებს.

ვეთანხმები იმ აზრს, რომ კარგი კინოსცენარი, რომლის მიხედვითაც გადაღებულია ფილმი, ანუ საბოლოო ვერსია, რომელშიც ზედმიწევნით ზუსტად არის აღწერილი ყოველი კადრის მონაცვლეობა,თავისი დიალოგებით,რემარკებით და ა. შ., ვერაფრით იქნება ვერანაირი ლიტერატურული ღირებულების მქონე. ამგვარი ტექსტი არ შეიძლება იყოს გათვლილი ფართო მკითხველზე. ეს არის სპეციფიკურ ენაზე დაწერილი სპეციფიკური ლიტერატურა და თუ კინოსცენარი მხატვრული ნაწარმოებივით კარგი საკითხავია, მაშინ ის ან ცუდი სცენარია და ან არ არის საბოლოო ვერსია. შექმნის პროცესში სცენარი უამრავ სახეცვლილებას გადის. საბოლოო ვერსია რეჟისორის გარეშე წარმოუდგენელია. ფილმი არის რეჟისორის ნააზრევი და ამ ნააზრევის კონკრეტული ხედვა. და თუ რეჟისორი სხვის დაწერილ სცენარს პირდაპირ, უცვლელად იღებს, გამოდის, რომ თვითონ მხოლოდ ილუსტრირებას ახდენს მოცემული მასალისა და ამ შემთხვევაში რეჟისორის ამპლუაში არა თავად, არამედ სცენარისტი გვევლინება.

ანდრეი ტარკოვსკი წერდა: „სცენარი აუცილებელია იმისათვის, რომ გახსოვდეს მთავარი ნააზრევი და მიზანი, რისკენაც მიდიხარ. ამ მხრივ ის უდიდესი საგანძურია. ვიმეორებ, როგორც მხოლოდ ნააზრევი, და მეტი არაფერი“.[1]

არ შეიძლება არ დაეთანხმო ამ აზრს, მით უმეტეს, როცა

[1] http://www.arefiew.ru/index.php/component/content/article/3-newsflash/42-newsflash-4.html

ლაპარაკია საავტორო კინოზე; თუმცა, იქვე, იგივე ტარკოვსკი იმასაც ამბობს, რომ: „იდეალურია, როცა სცენარისტი და რეჟისორი ერთად მოიაზრებენ და ერთად წერენ სცენარს. შეუძლებელია კინემატოგრაფიული სახეების ჩაწერა სიტყვებით. ეს იგივეა,– ფერწერული ნამუშევარი მუსიკალური ფრაზებით აღწერო. მოკლედ, ეს ჩემთვის სრულიად წარმოუდგენელია“.[1] იგი იქვე დასძენს, რომ მარტო ნააზრევით ფილმს ვერ გადაიღებ, თუნდაც იმიტომ, რომ თუ სცენარი არ წაიკითხა პროდიუსერმა და არ შეექმნა წარმოდგენა მომავალ ფილმზე, ის ამაში ფულს არ ჩადებს. აქედან გამომდინარე, გასაგებ ენებზე ლიტერატურული სცენარის ვერსიაც აუცილებელია.

ალფრედ ჰიჩკოკი მიუთითებდა: „მე არ ვარ მწერალი. თუმცა სცენარის დაწერა შემიძლია. მაგრამ ვინაიდან წერა ძალიან მეზარება, ამ როლზე მე პროფესიონალ სცენარისტს ვიწვევ, თუმცა იმაში ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ფილმი, რომელსაც ვქმნი, მხოლოდ ჩემია. იმას ვერაფრით შევძლებდი, რომ სხვისი დაწერილი გადამეღო. ცუდია თუ კარგი, აუცილებლად ჩემი ხელებით კარგად უნდა მოვზილო, თანაც დიდი სიფრთხილით, ისე, რომ მთავარი ღერძი არ დავაზიანო“.[2]

არიან რეჟისორები, რომლებისთვისაც სცენარი, ზოგჯერ, მხოლოდ ფინანსური პრობლემების გადასაჭრელი დოკუმენტია, ხოლო ის, რაზეც ფილმის გადაღებას აპირებენ, შეუძლებლად მიაჩნიათ რომ სიტყვებით ქაღალდზე გადმოიტანონ.

ჩემი პრაქტიკიდანაც შემიძლია ერთი მაგალითის მოყვანა: ჩვენი ჯგუფის სადიპლომო ნამუშევრები (ერ. ახვლედიანის სახელოსნო), ცხრა მოკლემეტრაჟიანი ფილმის სცენარი, მაშინდელ კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ჩაეშვა. ფილმები ახალგაზრდა რეჟისორებს უნდა გადაეღოთ. ჩემი სცენარის გადაღების სურვილი რეჟისორმა დიტო ცინცაძემ გამოთქვა და გადაღებებიც დაიწყო. როცა ფილმის სანახავად მივედი, მეგონა რომ შეცდომა მოხდა, რადგან იმას, რასაც ეკრანზე ვუყურებდი, საერთო არ ჰქონდა არც ჩემს ტექსტთან, არც

[1] http://www.e-reading.org.ua/book.php book=55846;

[2] http://4screenwriter.wordpress.com/2010/07/29/hitch-about-script

სიუჟეტთან და ეპოქალურადაც სრულიად სხვა დროში ხდებოდა (თუმცა, არ შემიძლია არ აღვნიშნო, რომ ფილმი ძალიან მომეწონა). როცა რეჟისორს ვკითხე,– რა შუაში იყო ჩემი სცენარი ამ ფილმთან? – მიპასუხა, რომ იმას, რაზეც ფილმი მინდოდა გადამეღო, სიტყვებით ვერაფრით აღვწერდი ისე, რომ ჩემთვის სცენარი დაემტკიცებინათო. ეს მაგალითი იმიტომ მოვიყვანე,რომ მეთქვა:სცენარისტის პროფესიონალიზმი რეჟისორის ნააზრევის იმგვარად გადმოტანაა ქაღალდზე, რომ თან ყველაფერი გასაგები იყოს პროდიუსერებისათვის და თან დამტკიცებულმა სცენარმა არ შეუზღუდოს რეჟისორს იმპროვიზაციის საზღვრები. ასეთ დროს შესაძლოა გაჩნდეს აზრი, რომ სცენარისტი ტექნიკური პროფესია უფროა, ვიდრე შემოქმედებითი, თუმცა, რა თქმა უნდა, შემოქმედებით პროცესს აქაც ვერ გავექცევით. სცენარისტმა კარგად უნდა იცოდეს კინო, დრამატურგიის კანონები და კინოინდუსტრიაში არსებული არაერთი დაუწერელი კანონიც, რომლის გარეშეც ეს საქმე არ გამოდის. მაშინ სად არის სცენარისტის შემოქმედებითი ამბიცია:„პირველად იყო სიტყვა“? ყველაფერი ხომ სცენარიდან იწყება, კარგი სცენარიდან ხან გამოდის კარგი ფილმი და ხან არა. ცუდი სცენარიდან გამოსული კარგი ფილმი კი არ გამიგონია.

სცენარისტის პროფესიონალიზმი მდგომარეობს იმაში,რომ პირველი, – მისმა ნამუშევარმა დააკმაყოფილოს დამკვეთის (ამ შემთხვევაში რეჟისორის ან პროდიუსერის) მოთხოვნა და მეორე,– დამტკიცებული სცენარი,რომელიც სცენარისტისთვის უკვე დიდი გამარჯვებაა, თუნდაც მის პირველ ვერსიასთან საბოლოოს არანაირი საერთო აღარ ჰქონდეს. საუკეთესო სცენარისტებისაგან მსმენია, რომ ზოგიერთ ფილმში, რომლის ტიტრებშიც მათი გვარებია მოხსენიებული, ერთი სიტყვაც კი არ დაუწერიათ. ამის მაგალითად ტონინო გუერაც კი შემიძლია მოვიყვანო. 2000 წელს ახალგაზრდა ქართველი კინემატოგრაფისტებისათვის ჩატარებულ მასტერკლასებზე იგი ყვებოდა,რომ ის და ფედერიკო ფელინი ხშირად საუბრობდნენ მომავალ ფილმზე, დავობდნენ, ხვეწდნენ იდეას, სიუჟეტს, ბევრს

კამათობდნენ მხატვრულ სახეებზე, თანხმდებოდნენ ან არ თანხმდებოდნენ, საბოლოოდ კი ფედერიკო ირჩევდა იმას, რაც მოსწონდა, ზოგჯერ საერთოდაც არაფერი მოსწონდაო. მაგრამ ეს შეხვედრები მისთვის თუნდაც იმიტომ იყო მნიშვნელოვანი, რომ საკუთარ აზრში გამყარებულიყო.

რა თქმა უნდა, რეცეპტი იმისა, თუ როგორი უნდა იყოს სცენარისტისა და რეჟისორის ტანდემი, არ არსებობს და ყველანაირი მუშაობის სტილი ინდივიდუალურია. ჩემთვის სცენარისტის პროფესია დამოუკიდებლად არ არსებობს (ბოდიშს ვიხდი თუ ამ სიტყვებით რომელიმე ჩემი კოლეგის გულისწყრომას გამოვიწვევ). ჩემმა მრავალწლიანმა შემოქმედებითმა პრაქტიკამ უამრავ რეჟისორთან (თანამემამულეებთან თუ უცხოელებთან) მომცა იმის საფუძველი, რომ ჩემი აზრი მქონდეს სცენარისტის პროფესიასთან დაკავშირებით და შევეცდები არგუმენტირებულად დავასაბუთო. გაუგებარია,როცა სცენარისტი გამზადებულ სცენარებს სთავაზობს რეჟისორს და თან უკვირს რატომ არ იღებენ.

„სცენარისტი უნდა იყოს მწერალი, რომელმაც კარგად იცის კინო“[1] – აცხადებდა ა. ტარკოვსკი. ეს, რა თქმა უნდა, იდეალური ვარიანტია, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში, კარგი მწერალი ვერ წერს სცენარებს და ამაში არაფერია უცხო, – ის იმდენად მაღალმხატვრული მეტაფორებით აზროვნებს, რომ ხშირად არც ესმის, რას ითხოვენ მისგან. ეს იმას ჰგავს, რომ მოიწვიო ოპერის მომღერალი და სიმღერა აუკრძალო. სცენარისტს უნდა ჰქონდეს საკუთარი არქივი: ამბების, უნიკალური სიტუაციების, საინტერესო ადამიანების პორტრეტების მთელი გალერეა, იშვითი ფრაზები (გაგონილი თუ წაკითხული, ამონაჭრები ჟურნალ-გაზეთებიდან) და უამრავი ისეთი „ჩუქურთმა“, რომელიც ბევრ „შენობას“ დაამშვენებს. ამ ყველაფრით მუდმივად უნდა ამდიდრებდეს თავის არქივს და ამ ყველაფრის აღმოსაჩენად და ჩასაწერად უნდა ჰქონდეს პროფესიონალური ალღოც. ჩეზარე ძავატინი წერდა: „ვიღაცას შესაძლოა სასაცილოდაც არ ეყოს იმის

1 http://www.arefiew.ru/index.php/component/content/article/3-newsflash/42-newsflash

წარმოდგენა, რომ ადამიანების ათ პროცენტს, დღის გარკვეულ მონაკვეთში, ალბათ უფრო საღამოსკენ, ჯიბეში გამზადებული სიუჟეტები უდევთ და ამაზე წარმოდგენაც კი არა აქვთ, მაშინ როცა, სხვები, სასოწარკვეთილების ზღვარზე მისულები, ლამის კედელზე ურტყამენ თავებს, როგორმე სიუჟეტი რომ მოიფიქრონ. ეს მხოლოდ იმის მაჩვენებელია, რომ სიუჟეტების ნაკლებობა კი არ არის ბუნებაში, არამედ იმ ადამიანებისა, ვისაც მათი დანახვა და აღმოჩენა შეუძლიათ".[1]

სცენარისტის პროფესიონალიზმი იმაშიც მდგომარეობს, რომ ზუსტად იპოვოს ის ნიშა, რომელიც მხოლოდ მისი შესავსებია. ფილმზე მუშაობა არ უნდა გახდეს მისთვის მწერლური ამბიციების გამოხატვის ადგილი, ამის დასამტკიცებლად უამრავი სხვა შესაძლებლობები არსებობს. ამ პროფესიის ხიბლი სწორედ იმაშია, რომ მისი წარმომადგენელი ამ თავისებურ ორკესტრში ერთ-ერთ ინსტრუმენტზე უკრავდეს, შესაძლოა პირველი ვიოლინოც იყოს, მაგრამ დირიჟორი მხოლოდ რეჟისორია.

რა თქმა უნდა, კინოდრამატურგიას აქვს თავისი კანონები და მათი ცოდნა აუცილებელია ნებისმიერი სცენარისტისათვის, თუმცა არც იმაშია არაფერი ახალი, რომ მაღალი ხელოვნება ხშირად ამ კანონების დარღვევით იწყება. ამის მაგალითებს ხშირად დიდი რეჟისორები იძლევიან, ისინი, ვინც საავტორო ფილმებს ქმნიან და როგორც ოთარ იოსელიანი ამბობს: „კინემატოგრაფია არის მხოლოდ საავტორო და არანაირი სხვა. ყველაფერი დანარჩენი კვდება და დავიწყებას ეძლევა".[2]

[1] http://4screenwriter.wordpress.com/tag/%D0%B4 /
[2] http://oper.ru/news/read.php?t=1051603694

პაატა იაკაშვილი,
კინომცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი – პროფ. გიორგი გვახარია

იდეოლოგიური ცენზურის წარმოქმნის საფუძვლები უხმო პერიოდის ქართულ კინოში

ცენზურა საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიულად თანამდევი მოვლენაა და ღირებულებათა განსხვავებულობის შედეგია, ანუ, საქმე გვაქვს იდეოლოგიური ხასიათის ისეთ მოვლენასთან, რომელიც თავს იჩენს კაცობრიობის არსებობის ყველა ეტაპზე, როგორც ადამიანის კერძო ყოფაში, ასევე დიდი მასშტაბის პოლიტიკური ქმედებისას...

ღირებულებათა დაპირისპირების მეტად ყურადსაღებ მაგალითს გვთავაზობს თომას მანი რომანში „ჯადოსნური მთა“: „რახან კარენ კარსტდეს ასე უხაროდა ყველაფრის ნახვა, ერთ საღამოს კურორტის ბიოსკოპშიც წაიყვანეს ბიძაშვილებმა. იქაური ჩახუთული ჰაერი სამივეს ეხამუშა, რადგან მხოლოდ სუფთა ჰაერის სუნთქვას იყვნენ მიჩვეულნი, სული შეეხუთათ, თავბრუ დაეხვათ და თვალებიც ატკინათ ეკრანზე აციმციმებული კადრების ყურებამ: ეკრანზე თითქოს დანაკუწებულ ცხოვრებას უჩვენებდნენ, მოკლედ მოჭრილს და აჩქარებულს, რომელიც წამით შეჩერდებოდა, მერე კუნტრუშითა და ფაციფუცით მიჰქროდა მათ წინ და თან მარტივი მუსიკაც ახლდა. მუსიკა აწმყოში მოცემულ დროს აქუცმაცებდა და ამით თითქოს წარსულში გადაჰყავდა მაყურებელი, თან ცდილობდა თავისი შეზღუდული ხერხებით საზეიმო და პომპეზური განწყობილების, ბობოქარი ვნებისა და აგზნებული გრძნობის მთელი გამა გადმოეცა. ეს გახლდათ სიყვარულისა და მკვლელობის მღელვარე ისტორია, მუნჯურად რომ თამაშობდა ერთი აღმოსავლელი დესპოტის კარზე, ფუფუნებითა და სიშიშვლით სავსე ეპიზოდით, მეუფეთა ჟინიანობით და რელიგიურ გახელებამდე მისული მორჩილებით, სისასტიკით, ჟინით, სისხლის წყურვილითა და თვალსაჩინოებით აღსავსე,

როცა ჯალათის მკლავის მუსკულატურის დემონსტრაცია გახდებოდა საჭირო. მოკლედ, ეს იყო ინტერნაციონალური ცივილიზებული მაყურებლის ფარული სურვილების გათვალისწინებით, მათი გულის მოსაგებად შექმნილი სურათი. ისეთი განმსჯელი კაცი, როგორიც სეტემბრინი გახლდათ, ალბათ მკაცრად გაილაშქრებდა ასეთი ანტიჰუმანური სანახაობის წინააღმდეგ და მისთვის დამახასიათებელი შეუფარველი კლასიკური ირონიით დაჰგმობდა კაცთმოძულე ზრახვების გამოცოცხლების მიზნით ტექნიკის ბოროტად გამოყენებასო, — გაიფიქრა ჰანს კასტორპმა და იგივე აზრი ბიძაშვილსაც ჩასჩურჩულა ყურში. ფრაუ შტორი კი, რომელიც სამეულის ახლოს იჯდა, პირიქით, გატაცებით შეჰყურებდა ეკრანს და სიამოვნებისაგან ელრიცებოდა აწითლებული გამოთაყვანებული სახე".[1]

ის, რასაც თომას მანი აღწერს, კლასიკური მაგალითია ყოფაში გამოვლენილი განსხვავებული შეხედულებისა: სეტემბრინი ალბათ ირონიით შეხედავდა ადამიანთა ქვენა გრძნობებზე ზემოქმედების მიზნით კინემატოგრაფიის გამოყენებას, როგორც ამას ჰანს კასტორპი ფიქრობს, მაგრამ ფრაუ შტორი ნეტარებით შესცქერის ეკრანს. და ამაშია სწორედ ადამიანური ყოფის თავისებურება,— რაც ერთისთვის მიუღებელია, და მის უარყოფით დამოკიდებულებას გამოიწვევს, მეორისთვის ის მისაღებია და დადებითადაც ფასდება.

ნებისმიერ სახის ცენზურის გამოვლენა ყველა საზოგადოებაში საცნობია. განსხვავებული შეიძლება მხოლოდ მოტივი იყოს, იქნება ეს პოლიტიკური, სოციალური, კულტურული, რელიგიური, ეთნიკური და ზნეობრივი ხასიათისა.

ხელოვნების დარგთა შორის ყველაზე მასობრივს — კინემატოგრაფს, ცხადია სხვა დარგებზე გაცილებით ბევრად მეტ მაყურებელზე ძალუძს ზემოქმედების მოხდენა. სწორედ ამიტომ ის დიდი ხანია მოექცა სხვადასხვა ინსტიტუციის ყურადღების ცენტრში და ბუნებრივია ცენზურაც ყველაზე მეტად კინოს შეეხო.

[1] იხ.: თომას მანი. „ჯადოსნური მთა", მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა, 1978, გვ. 485-486.

მიუხედავად იმისა,რომ კინო სულ რაღაც 115 წლისაა,ჩვენ პლანეტაზე ისე განვითარდა კინოწარმოება და იმდენი სურათი იქმნება, რომ შეუძლებელია ამ უზარმაზარ პროდუქციას თვალი გაადევნო და სრულად გამოიკვლიო ყველა ის მიზეზი, რომელთა გამოც მსოფლიოს ქვეყნებში ბევრი ფილმი გახდა ცენზურის მსხვერპლი.

კინოცენზურის ხასიათის თაობაზე გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის ამერიკელი მკვლევრის დონ სიუვას წიგნი „125 აკრძალული ფილმი", რომლის ქვესათაურია მსოფლიო კინემატოგრაფიის ცენზურის ისტორია. აი რას წერს ავტორი წიგნის შესავალში ამერიკის შეერთებულ შტატებში ცენზურის შემოღების თაობაზე:

„შეერთებულ შტატებში კინემატოგრაფიული ცენზურის შემოღების აუცილებლობა მას შემდეგ მალევე წარმოიშვა, როგორც კი სანახაობას დახარბებული პუბლიკა კინოს გავლენის ქვეშ მოექცა. მიუხედავად იმისა,რომ კინემატოგრაფის გარიჟრაჟზე სურათები მუნჯი იყო, ჩვეულებრივ, ერთ ფილმს შეეძლო გამოეხატა ბევრად მეტი, ვიდრე ათას სიტყვას. ეს ფაქტი მომავალი მორალისტების ყურადღებას არ გამოჰპარვია. 1915 წელს დ. უ. გრიფიტის ფილმმა „ერის დაბადებამ" ერთდროულად გააოგნა და სასიამოვნოდ შეუღიტინა მაყურებლის ნერვებს. რასობრივი ბრძოლისა და კუ-კლუს-კლანის თავყრილობის სცენებით. აშშ მაშინდელმა პრეზიდენტმა ვუდრო უილსონმა, ნახა რა ეს ფილმი თეთრ სახლში თავის კინოთეატრში აღნიშნა: „ისაა, რომ ელვის შუქზე ისტორია შექმნა... დასანანია მხოლოდ, რომ ეს ყველაფერი – საშინელი სიმართლეა". მიუხედავად უილსონის რეაქციისა, ეს ფილმი აკრძალულ იქნა ასჯერ მაინც, მათ შორის არცთუ დიდი ხნის წინ – 1980 წელს.

სურათის აკრძალვის მცდელობებს მოჰყვა ის, რომ 1915 წელს ამერიკის შეერთებული შტატების უმაღლესმა სასამართლომ, „კინოს საყოველთაო კორპორაცია ოჰაიოს შტატის ინდუსტრიული კომისიის წინააღმდეგ (1915)" საქმის გარჩევისასგამოიტანა არსებითი ხასიათის ვერდიქტი:ნებისმიერი

ფილმი წარმოადგენს კომერციულ საწარმოს პროდუქციას და არ ექვემდებარება კანონს კონსტიტუციური უფლებების სიტყვის თავისუფლებისა და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა შესახებ. სასამართლოს ამ დადგენილებამ კინოსურათებს არამარტო წაართვა კონსტიტუციის მფარველობა, არამედ მთელი ქვეყნის ქალაქებისა და შტატების ხელისუფლებას მიანიჭა უფლება მიემართათ ცენზურისათვის და აეკრძალათ ფილმები. ამ დადგენილების სასამართლოში გასაჩივრება შეუძლებელი იყო 1950-იანი წლების დასაწყისამდე".

„1952 წელს უმაღლესმა სასამართლომ ცენზურა კინემატოგრაფიაში აღიარა არაკონსტიტუციურად, მაგრამ რელიგიური, პოლიტიკური და სხვა ორგანიზაციები ჯერ კიდევ ცდილობენ წაგვართვან შესაძლებლობა ვიხილოთ ფილმი, რომელიც მათ არ მოსწონთ".[1]

თუ კინოცენზურა ასე მძვინვარებდა მსოფლიოს უდიდეს დემოკრატიულ სახელმწიფოში და მთელი 37 წლის მანძილზე ფილმწარმოება კონსტიტუციის მფარველობას მოკლებული იყო, თუ აშშ-ი, როგორც ვიცით, 1922 წელს მიღებული კოდექსი განსაზღვრავდა რისი ჩვენება შეიძლებოდა და რისი კიდევ არა, რომ ხმოვანი კინოს გაჩენას იმავე ხასიათის ახალი კოდექსის შექმნა მოჰყვა 1930 წელს, მაშინ ადვილად წარმოსადგენია რა წნეხის ქვეშ აღმოჩნდებოდნენ კინემატოგრაფისტები რომელიმე ტოტალიტარულ სახელმწიფოში, მაგალითად, ე. წ. „საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის კავშირში".

წინამდებარე ნაშრომში განხილულია ტოტალიტარული ცენზურის გამოვლინებები უხმო პერიოდის ქართულ კინოში. მისი ზემოქმედება ქართული კინოს განვითარების პროცესზე. ამასთან უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მოცემულ პერიოდში კომუნისტური იდეოლოგიური ცენზურა, ჯერ მხოლოდ ფორმირების პროცესში იყო, ამ დროს ცენზურა კინომცოდნეობით ლიტერატურაში არსებითად შეუსწავლელია.

[1] იხ.: დონ. ბ. სოუვა. „125 აკრძალული ფილმი", ეკატერინბურგი, 2004, გვ. 5-9 (რუსულ ენაზე).

მზია მანჯავიძე,
ტელერეჟისურის მიმართულების დოქტორანტი
ხელმძღვანელი – პროფ. ელისაბედ ერისთავი

როგორი ტელევიზია გვჭირდება ჩვენ, ანუ „შეგიძლია მილიონ ადამიანს დაუმტკიცო და დააჯერო ის, რაც გსურს“

რას წარმოადგენს დღესდღეობით ტელევიზორის ყურება – მოწყენილობის,მარტოობის,ოჯახური ურთიერთობის ფორმატს თუ სამოქალაქო აქტიურობის ფორუმს? გამოკვლევებმა ცხადყო, რომ პასიური მაყურებლის უმრავლესობა ტელევიზორზე ფსიქოლოგიურადაა დამოკიდებული,თუმცა ბოლომდე არაფერს ენდობა, მათ შორის ტელევიზიასაც. მსგავსი უმრავლესობის გვერდით ბუნებრივია არსებობს ე. წ. უმცირესობაც – ძირითადად ახალგაზრდობა, რომელიც საერთოდ არ უყურებს ტელევიზორს; ან თუ უყურებს,მხოლოდ ცალკეულ გადაცემებს და ისიც არჩევით. მიუხედავად ამისა, ტელევიზიას ჯერ-ჯერობით მაინც 25-ჯერ მეტი მომხმარებელი ჰყავს ვიდრე ინტერნეტს, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელია მიიღო ვერბალური თუ ვიზუალური ინფორმაცია მსოფლიოს ნებისმიერი წერტილიდან.

უკვე ყველასათვისაა ცნობილი,რომ ყველაზე რეიტინგული გადაცემები გასართობი პროგრამებია, რომელიც მხოლოდ ემოციებზეა გათვლილი და არა შინაარსზე და აზრებზე. გაჩნდა პროგრამები,რომლებიც ცდილობენ წაართვან ინტერნეტს ის აუდიტორია,რომელიც ახალ მედიაზეა გადართული. ამიტომაც არ ერიდებიან შოკის მომგვრელი განცდების კასკადს (ასეთი იყო „სიცრუის დეტექტორი“). თავისი ბუნებით,ტელევიზია როგორც მასობრივი კულტურის შემადგენელი ნაწილი, მასების გემოვნებას მიჰყვება,მაგრამ რადგან რეკლამა მისთვის ფინანსირების ერთ-ერთი ძირითადი წყაროა, ამაზე იგი უარს ვერ ამბობს და ხშირად არაადეკვატურადაც კი აისახება ეს რომელიმე „რეიტინგულ“ გადაცემაში, სადაც ყოველ

10 წუთში 3 წუთიანი სარეკლამო რგოლებია გაშვებული. განვითარებულ ქვეყნებში მოქმედებენ სისტემები, სადაც ჰარმონიულად თანხმდებიან კომერციული და საზოგადოებრივი უწყებანი. ეს სისტემები,რომლებიც,რა თქმა უნდა,ასევე არიან ორიენტირებულნი მაქსიმალურ მოგებაზე, პარალელურად უზრუნველყოფენ საუკეთესო კონკურენციას.

როდესაც ტელევიზიაზე ვსაუბრობთ, უნებლიედ იბადება კითხვები: „ხომ არ „ართმევს" ტელევიზორი ადამიანს დროს", ან „ტელევიზორი ადამიანებს ერთამენთს ხომ არ აცილებს?" – დიახ, ტელევიზია დროს „ართმევს" ადამიანს, მაგრამ საინტერესოა, ვის რომელ დროს ართმევს? – არსებობს დრო, რომელსაც ადამიანი „კარგად" იყენებს და პირიქით, არსებობს დრო, რომელსაც ადამიანი დახარჯავდა ლოთობაში,უაზროდ ყოფნაში... ამდენად,სწორედ ტელევიზიის წყალობით, ადამიანი თითქმის აღარასოდეს არის მარტო და კარჩაკეტილიც კი, რადგან, ნებით თუ უნებლიეთ, იგი ინფორმაციის უწყვეტ ნაკადს ღებულობს. თუმცა, ქვეყნის პოლიტიკურ სფეროებში დაპირისპირებისას, როდესაც რაიმე პოლიტიკური მოვლენის გაშუქება ხდება, ზოგიერთი არხი სუბიექტურად და მიკერძოებულად წარმოაჩენს მას. ხელმოკლე ადამიანებისთვის კი, რომლებსაც კომპიუტერზე კი არა, გაზეთებზეც არ მიუწვდებათ ხელი (განსაკუთრებით სოფლად მაცხოვრებლებისთვის), ტელევიზიიდან მიღებული ინფორმაცია წარმოადგენს ერთადერთ, უტყუარ წარმოდგენას გარესამყაროს შესახებ და გამოდის, რომ ამ ხალხს მცდარი შეხედულებები, აზრები და რწმენა აქვთ იმის მიმართ, რაც მათ გარშემოა. როგორც პიერ რონდერი ამბობდა („ფიქრები ტელევიზიაზე") „მისი წყალობით მილიონ ადამიანს შეგიძლია დაუმტკიცო და დააჯერო ის, რაც გსურს".

მსოფლიოს განვითარებულ ქვეყნებში ტელევიზიას აკონტროლებს ე. წ. „საზოგადოებრივი საბჭოები", რომელთა ძირითადი საზრუნავი ზნეობრიობისა და დისკრიმინაციის გაკონტროლებაა, რადგან პოლიტიკის მხრივ, მათ ქვეყანაში დემოკრატიაა და მთავრობის ყველა ქმედება ისედაც

გამჭვირვალეა, ინფორმაცია კი ყველასათვის მისაწვდომი. ამას ვერ იტყვი ჩვენ ტელევიზიაზე, რომელიც ხშირად ყოველგვარი კონტროლის გარეშე, დღის ნებისმიერ დროს, ეთერში უშვებს აგრესიული და ძალადობის სცენებით გადატვირთულ ფილმებს, რაც განსაკუთრებულ კვალს ტოვებს ჩვენ მოზარდებზე და ბავშვებზე. მათი ქცევა ხომ, ხშირად, ეკრანზე ნანახსა და გაგონილს ექვემდებარება.

გერმანიაში „ტელევიზიის მოხალისე თვითკონტროლი“ დაარსდა 1993 წელს და დაკავებულია პოლიტიკური პროგრამების შეფასებით, რომლებიც საზოგადოებრივი სარგებლობის თვალთახედვიდან ფასდება. საბჭოს ხელმძღვანელობა ოცდაერთი კერძო ტელეკომპანიიდანაა და ორი წლით ირჩევა. ამის გარდა, გერმანიაში რეკლამებისთვის სპეციალური საბჭოც არსებობს, რომელიც ქცევის კოდექსის დარღვევას სჯის სარეკლამო ინდუსტრიაში. მოქალაქეებს შეუძლიათ ამ საბჭოში უჩივლონ სარეკლამო კომპანიას დისკრიმინაციის შესახებ, მცირეწლოვანთა აღზრდის ზიანის მიყენებისათვის.

ამერიკაში კონტროლის ფუნქციას ასრულებს „მშობელთა სატელევიზიო საბჭო“, რომელიც საზოგადოებრივი ორგანიზაციაა, იცავს ზნეობრიობას და თავის თავზე იღებს გასართობი ინდუსტრიის თვალყურის პასუხისმგებლობას. მაგ., ცნობილი მომღერალი ბოლენი 100000 ევროთი დააჯარიმეს იმის გამო, რომ ახალგაზრდა მომღერალთა ქასთინგზე უხეშად მიმართავდა მონაწილეებს და დამამცირებელ კომენტარებს აკეთებდა. ზემოაღნიშნულმა საბჭომ ეს საქციელი საზოგადოების აღზრდის საწინააღმდეგო ნორმად ჩათვალა. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ამერიკის საზოგადოების ლიბერალური ნაწილი იმავე საბჭოს ზედმეტად კონსერვატორულად და კლერიკალურად მიიჩნევს.

ეკრანიდან ვულგარული ლექსიკის მოსმენის წინააღმდეგიც ასევე ბევრია ამერიკაში და როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საქმე სასამართლომდეც მისულა, რადგან უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებენ ბავშვის აღზრდას. მიუხედავად ამისა, კრიტიკოსების

ნაწილს მიაჩნია, რომ კონსერვატორულად განწყობილ მოქალაქეებს დიქტატურისკენ აქვთ მისწრაფება და მათ არა მარტო ცენზურა სურთ, არამედ ყველაფრის აკრძალვა უნდათ, რაც არ მოსწონთ.

საქართველოს ტელევიზიაში ხშირად ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ არავინ არაფერს აკონტროლებს,– დაწყებული უცხოური ტელესერიალებიდან (რომლებიც აჩლუნგებს მასის გემოვნებას) დამთავრებული საეჭვო ღირებულების გასართობი შოუებით, რომლებიც ამ ბოლო დროს, საოცრად მომრავლდნენ ჩვენ ტელეეკრანებზე. მათი მიზანი მარტივია: მასების გულის მოგება და თვალის მიტაცება. ეს კი, ხშირ შემთხვევაში, დაბალ მენტალიტეტს აღვივებს ჩვენ მომავალ თაობაში, რაც მოსალოდნელია, რომ ჩვენ კულტურის განვითარებაშიც აისახოს... ამდენად, ხომ არ აჯობებდა განვითარებული ქვეყნების მსგავსად, საქართველოშიც შეიქმნას კომისია, რომელიც გააკონტროლებს არხებზე უცენზურობის, ძალადობის თუ ეროტიკის თავისუფლად ჩვენებას დღის საათებში, ან ადამიანების დისკრიმინაციას სხვადასხვა ტიპის გადაცემებში.

საზოგადოებრივი უწყების კლასიკური მიზანი და ამოცანაა ემსახუროს მოსახლეობას, კულტურას, დემოკრატიას, დამოუკიდებელ ინსტიტუტებს იმ პროგრამებით, რომელთა კონცეფცია ადამიანის უფლებების პატივისცემაა, მათი სოციალური მდგომარეობისა თუ ეკონომიური სტატუსის მიუხედავად. პროგრამები ფართო სპექტრის უნდა იყოს, რათა პასუხობდეს მაყურებელთა მრავალფეროვან გემოვნებას, ასევე კულტურულ, ლინგვისტურ, თუ სოციალური უმცირესობის მოთხოვნებს. მისი ვალია გააშუქოს ქვეყანაში ყველა რეგიონის ყოფა-ცხოვრება. ეს ყველაფერი, მიკერძოების გარეშე უნდა შეძლოს, რათა შეინარჩუნოს ავტორიტეტი, რომელიც უმნიშვნელოვანესია არხის არსებობისთვის. თუკი მისი ავტორიტეტი ერთხელ მაინც შეილახა, მოსახლეობა მას არ პატიობს და მხოლოდ დიდი ცვლილებებია საჭირო არხზე, რომ მაყურებელმა მისკენ პირი იბრუნოს.

დასავლეთ ევროპასა და ამერიკაში კომერციული ტელევიზია ჩვეულებრივ თავისუფალია პროგრამული ქსელის შექმნაში,თუმცა მას პასუხისმგებლობა აკისრია საზოგადოების ინტერესების სამსახურში. ისინი ვალდებულები არიან აჩვენონ პროგრამები ქვეყნის კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ. ყველა მედია კომპანიაში არსებობს რედაქციული კოდექსები, სადაც შედის ქცევის წესები და ეთიკის ნორმები.

საზოგადოებრივი არხის რედაქციამ განსაკუთრებული სიფრთხილე და დელიკატურობა უნდა გამოავლინოს ულმობლობის დემონსტრირებისას, ძალადობის, საშინელებების და პირადი განცდების ჩვენებისას. პატივი უნდა სცეს ადამიანის პირადი ცხოვრების უფლებას, არ უნდა შეიჭრას მისი პირადი მწუხარებისა და განცდების სფეროში, თუ რა თქმა უნდა, ეს ნაკარნახევი არ არის საზოგადოებრივი მნიშვნელობის უმაღლესი მოსაზრებიდან.

მოსახლეობის დიდ ნაწილს აღარ აკმაყოფილებთ ძველებური ფორმატის გადაცემები და უპირატესობას საკაბელო ტელევიზიას ანიჭებენ,რაც გვაფიქრებინეს,რომ ჩვენი ტელევიზია მაყურებლის შენარჩუნების მიზნით, ვალდებულია, ფეხდაფეხ მისდიოს უცხოურ ტელევიზიას. ეს კი, არ ნიშნავს იმას, რომ კოპირება გაუკეთოს მათ გადაცემებს ან სერიალებს („შუა ქალაქში“. „გოგონა გაეუბნიდან“. „მეზობლები“, „ნიჭიერი“, „პროფილი“, „ღამის შოუ ოთარ ტატიშვილთა“, „ცხოვრება მშვენიერია“ და ა. შ).

რასაკვირველია, შესაძლებელია უცხოური ტელევიზიიდან რომელიმე წარმატებული პროექტის გადმოღება, მაგრამ იგი გამდიდრებული უნდა იყოს ახალი მიგნებებით, ნაციონალური თავისებურებების ნიუანსების შეტანით, ასევე იმ პრობლემების გათვალისწინებით, რაც აქტუალურია საზოგადოებაში, ახალგაზრდობაში და საერთოდ, ქვეყანაში.

რაც შეეხება ცოცხალ ეთერს, მის კრეატიულობაზე ტელევიზიამ მეტი უნდა იმუშაოს, რადგან ეს საჭიროა ტელემაყურებელთა ფსიქოლოგიური ნდობის ფერმენტაციისთვის, რომელიც დამყარებულია აქ,სწორედ ახლა-ზე. ამ შემთხვევაში

დიდი როლი აკისრია წამყვანს, რომლისაც ხალხს ჯერა, ან შეუძლია დაუჯეროს,რომელიც არ იწვევს მორალურ კითხვებს... ჩვენ მივეჩვიეთ წამყვანის ექსცენტრულ იმიჯს, იმას, რომ იგია მთავარი ამ გადაცემაში და არა ვინმე სხვა მოწვეული სტუმარი,რომელიც მასზე გაცილებით კომპეტენტურია ამა თუ იმ საკითხში. ჩნდება შეგრძნება,რომ წამყვანმა იცის ყველაფერი და ლამის არც გაგვიკვირდეს ხვალ პრეზიდენტის თუ არა, ქალაქის მერის არჩევნებში რომ მიიღოს მონაწილეობა. ჩვენთან ხომ მიღებულია ტელე ჟურნალისტების გადანაცვლება აქტიურ პოლიტიკაში. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ტელევიზია ინსტიტუტია, საიდანაც პოლიტიკოსები გამოდიან. ვთვლი, რომ მათი ეს ამბიცია, სწორედ იმ ტელემაყურებელთა"პასიური უმრავლესობის'გამოა, რომლებიც რომელიმე რეიტინგული გადაცემის წამყვანს მაშინვე კვარცხლბეკზე აიყვანენ ხოლმე.. საკვირველი აღარაა,ამის გამო,ერთი და იგივე წამყვანის ხილვა ყოველ ახალ პროგრამაში. კაცი იფიქრებს, რომ ქვეყანაში მხოლოდ რამდენიმე ნიჭიერი ადამიანია (გამოვიყენოთ ისინი მაქსიმალურად, ყველა გადაცემაში). ეს, ცოტა არ იყოს, მოსაბეზრებელს და გამაღიზიანებელს ხდის გადაცემას.

ჩვენ გვჭირდება ინტელექტუალური ტელევიზია. მაგრამ რა შანსები და რეიტინგი აქვს ასეთ ტელევიზიას? ადვილი შესამჩნევია, რომ ტელეეთერი საკმაო დროს უთმობს დოკუმენტურ ფილმებს მოგზაურობაზე, ცხოველთა სამყაროზე, მეცნიერებაზე, მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ყველა ეს ფილმი, გარდა ზოგიერთი გამონაკლისისა, უცხოურია. ჩვენ კი გვჭირდება საკუთარი ფილმები, საკუთარი პროექტები, თუნდაც ნაკლებად ხარისხიანი, მაგრამ ქართული, რადგან ამის გარეშე ვერ განვითარდებით და ვიქნებით ყოველთვის უცხო პროექტებზე და ფილმებზე მიყურადებულნი.

ამჟამად ჩვენი ტელევიზია მუშაობს ძირითადად ე. წ. „კერძო ცხოვრების" სივრცეში, მას ჯერ ვერ უპოვია ის დისკურსი, რომელიც მოცემულ მომენტში ჩვენი განვითარებისთვის იქნება საინტერესო და საჭირო. კერძო ცხოვრების ისტორიები უკვე აღარ აკმაყოფილებს დღევანდელ ადამიანს. ტელევიზიის

ხელმძღვანელობამ და მისმა მესვეურებმა აუცილებლად უნდა გაითვალისწინონ ინტერნეტ-ტელევიზიის აქტიური ჩართვა მოსახლეობის დიდ ნაწილში (უმეტესად დიდ ქალაქებში), რომლის შესაძლებლობებსაც ოპოზიციური პარტიები აქტიურად იყენებენ. ასეთ არხებზე რომელიმე საზოგადოებრივი ფაქტის სხვა რაკურსით გაცნობაა შესაძლებელი, ან სულაც, ისეთი მნიშვნელოვანი ფაქტის გაგება, რასაც სხვა არხებმა „პატივი არ მიაგეს“ და ხალხს არ ამცნეს. ამით, პირველ რიგში, ისევ ტელევიზიის არხები ზარალდება, რადგანაც იზრდება უნდობლობა ტელევიზიასა და მოსახლეობას შორის.

საქართველოში პირველი ინტერნეტ-ტელევიზია „კოლხა“ იყო, რომელიც 2007 წელს შეიქმნა. მისი მიზანი, დაკარგვის წინაშე მყოფი ლაზური დიალექტის გადარჩენა და დაკარგულ ტერიტორიებთან კავშირის დამყარება იყო. შემდეგი ინტერნეტ-ტელევიზია „გევისიონი“ კი დაკომპლექტებული იყო დარბეული ტელეკომპანია „იმედი“-დან წამოსული კადრებით. ასევე აღმოჩნდა, რომ ინტერნეტ-ტელევიზიებზე დიდი გავლენა საზოგადოების მიმართ სოციალურ ქსელებსა ბლოგოსფეროებს აქვთ. ისინი არ ექვემდებარებიან არანაირ ცენზურას და ინფორმაციულ შეზღუდვას, ამიტომ რეიტინგით ბევრ ტრადიციულ მედია საშუალებას სჯობნიან (აღსანიშნავია, რომ ეგვიპტეში ცნობილი მოვლენების დროს, საპროტესტო გამოსვლების მობილიზაცია სწორედ ამ გზით მოხდა).

როგორი იქნება მომავლის ტელევიზია? როგორც სტივ პერლმენი ამბობს:– „რაღაც, კომპიუტერსა და ტელეპროგრამას შორის“. ამჟამად მსოფლიოში ფეხს იკიდებს დიგიტალური ტელევიზია. ”digital” – ციფრების საშუალებას ნიშნავს, ხოლო დიგიტალური გადაღება დიგიტალური იმპულსებით უმაღლესი ხარისხის ხმისა და კადრების გადაღებას. ამისთვის საჭიროა უმაღლესი დეფინიციის აპარატურა, შესაბამისი სამონტაჟო და გადასაღები აპარატურა, ყველაფერი, რასაც მოითხოვს შესაბამისი ტელევიზია. დღევანდელ ქართულ სატელევიზიო არხებს გასაგები მიზეზების გამო არ შეუძლიათ ფეხი აუწყონ მსოფლიოში სწრაფად განვითარებულ ტექნიკას, მაგრამ ჩვენ

ის ხომ მაინც შეგვიძლია, რომ მათზე არანაკლები შინაარსისა და საინტერესო პროექტები განვახორციელოთ და შევთავაზოთ ქართველ მაყურებელს?

ჩვენ გვჭირდება ტელევიზია, რომელიც მაქსიმალურად მისაღები იქნება საზოგადოებისათვის,— პირველ რიგში, ალბათ საეთერო დროის სწორად და ჭკვიანურად განაწილება. გადასახედია საღამოს საათებში ლათინო-ამერიკული ტელესერიალების, ე. წ. „საპნის ოპერი"-ის, ასეთი დატვირთულად ჩვენება ეკრანებზე, რაც აფერხებს ქართული ცნობიერების განვითარებას, ცუდ გავლენას ახდენს მეტყველების კულტურაზე და, ბოლოს და ბოლოს, აქვეითებს მაყურებელთა გემოვნებას. გასაგებია, რომ ფინანსური რესურსების სიმცირის გამო, ვერ ხერხდება ქართული ინდივიდუალური პროექტების დაგეგმვა-განხორციელება, მაგრამ გამორჩეულად კარგი პროექტის არსებობის შემთხვევაში, ტელევიზიის ხელმძღვანელობა, ალბათ, თავად უნდა იყოს დაინტერესებული პროექტის ავტორისთვის სპონსორის მოძიებაში და გადაცემის განხორციელებაში, ამით ხომ თავად არხი დარჩება მოგებული. ამისათვის ალბათ საჭიროა, უფრო მეტი ინტენსივობით იქნეს გამოცხადებული კონკურსები საავტორო გადაცემებისათვის და შემდგომ, შერჩეული პროექტებისათვის მაქსიმალური ხელშეწყობა. დარწმუნებით შემიძლია ვთქვა, რომ თუკი ტელევიზია თავად მოინდომებს ახალ, საინტერესო და იმავდროულად, ქართული ცნობიერებით შეჯერებული პროექტების გაკეთებას, ეს შესაძლებელია, იმისდა მიუხედავად, ამისათვის „აქვთ ფული თუ არა". მთავარი სურვილი და მონდომებაა.

ჩვენ გვჭირდება ჭკვიანი ტელევიზია,— და რა არის იგი? — ესაა ტელევიზია, რომელიც თქვენ, როგორც მაყურებელს, სრულიად მოულოდნელად გაიძულებთ, რომ რაღაცაზე დაფიქრდეთ, გაიგოთ, შეიქმნათ უფრო ზუსტი წარმოდგენა მსოფლიოსა და გარე სამყაროზე. და ეს შეიძლება მოხდეს უბრალოდ, მისაწვდომად, როგორც კარგი ლიტერატურა, რომლის კითხვისას, — იმდენად მის გმირებზე კი არ

ფიქრობთ, რამდენადაც თქვენ საკუთარ თავზე. მაგალითად, გადაცემა ისტორიაზე, მხოლოდ იმიტომ კი არ უნდა გაკეთდეს, რომ ხალხმა იცოდეს ესა თუ ის ისტორიული ფაქტი ან პიროვნება, არამედ კიდევ იმიტომ, რომ საზოგადოებამ ამ ისტორიიდან გაკვეთილის მიღება შეძლოს, რომ ადამიანებმა მომავალში უკეთესად წარმართონ როგორც პირადი, ისე სამოქალაქო ცხოვრება. ისტორიული მოვლენებიდან საჭიროა ზნეობრივი გაკვეთილების მიღებაც. მთავარია ტელევიზიამ ილაპარაკოს ხალხთან იმაზე, რაც მათ რეალურად აწუხებთ, აინტერესებთ, რითიც ისინი ცხოვრობენ. ჭკვიანი გადაცემა, თითქოს, მხოლოდ მოაზროვნე ხალხს აინტერესებს, მაგრამ თუ ეს გადაცემა ნიჭიერად იქნება გაკეთებული, ხალხი მას მაშინვე ადეკვატურად აღიქვამს, თავისი სოციალური თუ ინტელექტუალური დონისა და მომზადების მიუხედავად. სატელევიზიო ინდუსტრია უნდა გახდეს იმის კარგი მაგალითი, თუ როგორ შეიძლება შემოქმედებითმა ჯგუფმა, გარდა იმისა, რომ დაითვალოს შემოსავალი და გასავალი, შეძლოს მაყურებლისთვის იყოს ნამდვილი, კარგი მეგობარი, – როცა ის გეხმარება განვითარებაში, შემეცნებასა და დროის საუკეთესოდ „დაკარგვაში“.

- ა. კარკაევა. „საზოგადოების სახელით – ვინ და როგორ აკონტროლებს ტელევიზიას საზღვარგარეთ“, ჟურნალი „კინოხელოვნება“. №7, 2010;
- გ. ვაჩნაძე. „მსოფლიო ტელევიზია“, თბილისი, 1989;
- ვ. საპაკი. „ტელევიზია და ჩვენ“, მოსკოვი, 1963;
- ა. იუროვსკი. „ტელევიზია – ძიებანი და გადაწყვეტა“, მოსკოვი, 1992;
- პიერ რონდერი. „ფიქრები ტელევიზიაზე – „40 მოსაზრება ტელევიზიაზე“. მოსკოვი, 1978;
- რ. დვალიშვილი. „ტელევიზიის ხელოვნება“, 1976;
- ჯ. ქამსატოვი, ს. ჩაფი, ნ. კაცმანი. „ტელევიზია და ადამიანის ქცევა“, „კინოს ხელოვნება“, №10, 2010;
- დ. დონდურეი, ბორის დუბინი, „ხალხმა იცის რომ ვერაფერს შეცვლის“, „კინოს ხელოვნება“ №9, 2010;
- რ. კლერი. „ტელევიზია და კინო – 40 მოსაზრება ტელევიზაზე“,

მაგისტრანტთა სამეცნიერო სტატიები*

* ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით. სტატიის სტილი დაცულია.

სერგი ბერძენიშვილი,
დოკუმენტური კინოს მიმართულების მაგისტრანტი
ხელმძღვანელები – პროფ. ვაჟა ზუბაშვილი,
ირა დემეტრაძე

ესაჭროება თუ არა ქართულ კინოს „ეზოპეს ენა“

„ინტელექტუალური თვალსაზრისით, დოკუმენტური ფილმის არსებობა გასართობ ფილმებზე გაცილებით უფრო დიდხანს გასტანს, რადგან იგი კაცობრიობის განვითარების კონკრეტულ პერიოდს ასახავს“.[1]

80-იანი წლების ბოლოს დოკუმენტურმა კინომ „ფირიდან“ ტელეეკრანზე გადაინაცვლა. ტელევიზიაში კი მისი სპეციფიკიდან გამომდინარე,დოკუმენტურს ეძახიან პროექტებს, ციკლებს, სერიალებს და სხვა პროგრამებს, რომლებსაც ძირითადად, პრობლემატიკის თემატური თვალსაზრისით განიხილავენ და არა კინოენის.

დღეს ბევრს საუბრობენ მასობრივ და ელიტარულ კულტურაზე, ზღვარზე სინამდვილესა და მხატვრულ-ვირტუალურ სივრცეს შორის. აგრეთვე ეგრეთ წოდებული Trash-ესთეტიკის თავისებურებებზე ტელეეკრანზე, რომელიც, თუ გასული საუკუნის კინემატოგრაფში ერთგვარი დემარში, შემოქმედებითი „ხულიგნობა“ იყო, თანამედროვე ტელეხელოვნებისთვის – ყოველდღიურობა და რეიტინგის მიღწევის გზაა. ამ სტილში კეთდება თითქმის ყველა შოუ, დოკუმენტური პროგრამა თუ ფილმი,იმის მიუხედავად,მასალა თანამედროვეა თუ ისტორიული.

წარსულში დოკუმენტურ კინოს სახელმწიფო იდეოლოგიის მედიატორად განიხილავდნენ. გოგი გვახარია რადიო თავისუფლების ბლოგში წერს („საბჭოთა წარსულის კვლევის ლაბორატორიის“ მიერ გოეთეს ინსტიტუტში მოწყობილი

[1] დფლორი/დენისი, მასობრივი კომუნიკაციის გააზრებისთვის, საქართველოს საზოგადოებრივ საქმეთა ინსტიტუტი, 2009, გვ. 117.

დისკუსია, XX საუკუნის ქართული კულტურა, თემა – „ეზოპეს ენა ქართულ კინოში“):

„ხელისუფლებამ უკვე პირდაპირ დაიწყო ჩარევა კინოს წარმოების პროცესში. უფრო მეტიც, მოგვიანებით სტალინს საბჭოთა კინოს პირველი პროდიუსერიც კი შეარქვეს. ამიტომაც ლია ჯაყელმა ხაზგასმით აღნიშნა, რამდენადაც მწერალს შეეძლო თავისი ნაწარმოები უჯრაში შეენახა მომავალი თაობებისთვის, ფილმის გადაღება ხელისუფლებასთან შეთანხმების გარეშე ვერ მოხერხდებოდაო.

ასეთ სიტუაციაში ხელისუფლებასთან ეს მუდმივი კონტაქტი კინოს ენას თავისებურებას ანიჭებდა. ის, რაც, მაგალითად, ქართულ კინოში ხდებოდა, ცოტა არ იყოს, ჰგავს ირანულ კინოში შექმნილ სიტუაციას დღესდღეობით, როცა მთელი კინემატოგრაფი, ფაქტობრივად, ალეგორიებზე, მრავალმნიშვნელოვან სახეებზე არსებობს და ვითარდება... და ვითარდება ძალზე საინტერესოდ. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ იმ ცნობილი რუსული სიმღერისა არ იყოს, „მხოლოდ გალიაში მეტყველებენ თუთიყუშები. ტყეში მათ ენა ავიწყდებათ“, გამოდის, რომ სწორედ „გალიაში“ გრძელდებოდა ახალი მხატვრული ფორმების ძიება, ხოლო როგორც კი საქართველომ დამოუკიდებლობა მოიპოვა, როგორც კი ცენზურა, უფრო სწორად, სახელმწიფო ცენზურა გაქრა, კინოს პრობლემები შეექმნა. ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ რეალობის ასახვის გამოცდილება კინოს არ ჰქონდა? საბჭოთა კავშირის დანგრევასთან ერთად, ქართული კინოს ენაც – „ეზოპეს ენა“ – მოკვდა?“[1]

დღეს სატელევიზიო დოკუმენტური კინო, სახელმწიფოსთან ერთად ბიზნესის მეკავშირეც გახდა. ტელევიზიები სარეკლამო დროის გასაყიდად მათ ხელში არსებულ რესურსს აქტიურად მოიხმარენ და იქმნება ილუზია, თითქოს მათ მიერ წარმოებული დოკუმენტური ფილმები მაღალრეიტინგულია.

დოკუმენტური კინო, ჩემი აზრით, მაყურებლისაგან უფრო მეტ მზაობას, ინტელექტუალურ თანამოაზრეობას ითხოვს,

[1] გოგი გვახარია, ეზოპეს ენა („კინო და ეზოპეს ენა“ - დისკუსია), http://www.radiotavisupleba.ge/archive/geo-tv/latest/1025/1025.html.

ვიდრე ჟანრული, მასობრივი კინო. საავტორო კინოს აღქმაში, რთული ვიზუალური ან დრამატურგიული კონცეფციის წვდომაში, მსახიობის თამაშის ფსიქოლოგიური ასპექტების გაცნობიერებაში, ჩვენს მაყურებელს ეხმარება და ეხმარებოდა, თუნდაც გიორგი გვახარიას სატელევიზიო პროექტები („წითელი ზონა“, „სარკმელი“, „ფსიქო“.), აღარაფერს ვამბობ უფრო ადრეულ წლებში საქართველოს ტელევიზიის (როცა ის ერთადერთი ტელევიზია იყო) სხვა კინოპროგრამებზე, სადაც დოკუმენტურ კინოსაც ჰქონდა ადგილი. დღეს რჩება შთაბეჭდილება, თითქოს დოკუმენტური კინო მხოლოდ ბადის შევსებას ემსახურება (თუმცა არც მთლად ასე უნდა იყოს საქმე).

გამონაკლისია ტელეკომპანია „მზის“ ახალი პროექტი „მზის კინოკლუბი“, მაგრამ დოკუმენტური კინო არ მოქცეულა ამ გადაცემის ფოკუსში. ექსპერტთა (კრიტიკოსთა) მოსაზრება კინოს ამ სახეობის ირგვლივ საერთოდ არ არსებობს საქართველოში, ან ძალიან მწირია (ჩემი დაკვირვებით ქართული კინოკრიტიკა ადრეც არათანმიმდევრულად მუშაობდა ამ მიმართულებით).

თუ ქართულ ტელევიზიებში განხორციელებულ დოკუმენტურ პროექტებს გადავხედავთ, ხშირად ერთფეროვნებას წავაწყდებით:

საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებელი 1 არხი:[1]

პროექტი „ოკუპაცია“ – დოკუმენტური ფილმების ციკლში ასახულია, როგორ ცდილობს საბჭოთა კავშირის სამართალმემკვიდრე – რუსეთის ფედერაცია დაუმორჩილოს თავის გავლენის სფეროს ახალი დამოუკიდებელი სახელმწიფოები და როგორ ახდენს მათი ტერიტორიების ოკუპაციას.

პროექტი „მძიმე არქივი“ – წარმოგიდგენთ დოკუმენტურ ფილმებს, რომლებიც წარმოაჩენს უცნობ ისტორიებს. ეს

[1] http://www.1tv.ge/Default.aspx?LangID=1.

ისტორიები წლების განმავლობაში მხოლოდ არქივის კუთვნილება იყო.

პროექტი „პროექტი“ – დოკუმენტურ ფილმებში საუბარია გამორჩეული მნიშვნელობის შენობა-ნაგებობებზე. მათ შორის არის, თბილისის მეტროპოლიტენი, სატელევიზიო ანძა, აბასთუმნის ობსერვატორია, სპორტის სასახლე, საქართველოს პარლამენტის შენობა, თბილისის ეროვნული სტადიონი.

პროექტი,„უსასრულობის ნიშანი“ – (ამ პროექტის მიზანი არხის გვერდზე დეკლარირებული არ არის,მაგრამ თემატიკიდან ჩანს,რომ შემეცნებითი ხასიათისაა,– ხელოვნების,მეცნიერების და ისტორიის ფაქტებსა და ჰიპოთეზებზე. ს. ბ.)

პროექტი, „ისტორია“ – გადაცემათა ციკლი „ისტორია“ ქართველ ტელემაყურებელს მოუთხრობს საქართველოს უახლესი ისტორიის დრამატული და მნიშვნელოვანი მოვლენების შესახებ 1988 წლიდან მოყოლებული დღემდე. გადაცემის სლოგანია „ისტორია იტყვის სიმართლეს“. მიზანი კი ყველა საკვანძო ისტორიული მოვლენის ობიექტურად გაშუქებაა, წარსულში დაშვებული საბედისწერო შეცდომების თავიდან ასაცილებლად.

პროექტი, „მეხსიერება“ – „მეხსიერება“ ყველა თაობის მაყურებლისთვის არის განკუთვნილი. გადაცემაში იხილავთ ჩვენი არქივის არაჩვეულებრივ გამოფენას,ეპოქალური სახეები თავად გიამბობენ საკუთარ ისტორიებს

იმთავითვე მინდა აღვნიშნო, რომ თითოეული პროექტის განხორციელება დიდ ინტელექტუალურ რესურსს მოითხოვს. ჩანს, რომ სულ მცირე დროის მანძილზე ჩამოყალიბდა შემოქმედებითი ბირთვი, რომელიც წარმართავს ამ პროცესს. ჩემი უშუალო დაკვირვებით,ეს პროდიუსერ რამაზ ბლუაშვილის დამსახურებაა. მას აქვს დასავლური გამოცდილება და ადვილად შეძლო მორგება ქართულ რეალიებთან. ჩემთვის გამორჩეული პროექტი „ოკუპაციაა“ გარდა იდეოლოგიური მესიჯისა, რომელიც გატარებულია ამ ფილმებში, ჩვენ პირველად მოგვეცა საშუალება გვენახა ქრონიკალური კადრები, რომლებიც მოპოვებულია არაქართული, არამედ

მსოფლიო არქივებიდან. მნიშვნელოვანი იქნება, თუკი ეს პროექტი გავა ქვეყნის საზღვრებს გარეთ და ჩვენი ქვეყნისთვის სწორ იდეოლოგიურ მიმართებას დაამკვიდრებს მასობრივ მაყურებელში. ის, რომ პროექტები სათანადოდ რეზონანსული არ გამოდგა შიდა ბაზარზე, ვფიქრობ დაკნინებული მასობრივი გემოვნების ბრალია. მათთვის, ვისაც იაფფასიანი შოუები იტაცებს, რთულია კონცენტრირება ვიზუალურ რიგზე, სადაც არაა „გალეჭილი“ თითოეული ფრაზა და საუბარი მიდის არა პრიმიტიულ თემებზე, არამედ გლობალურზე.

პროექტი „მეხსიერების“ მთავარ ნაკლად, წარსულზე ორიენტირება მიმაჩნია. რა თქმა უნდა, ჩვენ არ უნდა დავივიწყოთ ჩვენი სახელოვანი ადამიანები, მაგრამ ხომ შეიძლება არაორდინალურად წარმოვაჩინოთ ისინი, და არა შაბლონურად? ერთ პარალელს გავავლებდი. „გმირები“ ჩვენს დროშიც არიან. ამის დასტურია ტელეკომპანია იმედის პროექტი „იმედის გმირები“. უბრალო ადამიანური ისტორიები უფრო იწვევს მაყურებლის ინტერესს, ვიდრე „ფრესკებად“ და „ხატებად“ ქცეული „კანონიკური“ პორტრეტები.

პროექტი „პროექტიდან“ გამოვარჩევდი ფილმს პარლამენტის შენობის ისტორიის შესახებ. ჩემი აზრით საინტერესოდაა დანახული საბჭოური და პოსტსაბჭოთა ეპოქა ამ შენობის ისტორიის პრიზმაში.

ზოგადად ქართულ სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკას აკლია სიმძაფრე. შესაძლოა ეს „სარედაქციო პოლიტიკით“ იყოს გამოწვეული. საჭიროა მეტი სითამამე და არაორდინალურობა.

სამაუწყებლო კომპანია „რუსთავი 2“:[1]

პროექტი, „საქართველოს უახლესი ისტორია“ – თომა ჩაგელიშვილის საავტორო გადაცემა „საქართველო – უახლესი ისტორია“ საქართველოს ისტორიის ყველაზე საინტერესო და დღემდე ტაბუდადებულ თემებს ეხება.

„პროექტი „P.S.“ – ჩვენ ვპასუხობთ კითხვას - არა მარტო რა მოხდა, არამედ რატომ და რისთვის?

[1] http://www.rustavi-2.ge/.

კვირის ყველაზე აქტუალური და ცხელი ამბები, ახალი დეტალები და აქამდე უცნობი ფაქტები. ყველაფერი ეს P. S.

რაც შეეხება „რუსთავი 2“-ის პროექტებს, მე გავკადნიერდები და ვიტყვი, რომ ნოსტალგია მაქვს ძველი „რუსთავი 2“-ის მიმართ. აქ გამოჩნდნენ ისეთი სახეები, როგორებიც არიან: ვანო არსენიშვილი, ნინო ორჯონიკიძე, რუსუდან ჭყონია, სალომე ჯაში. ანუ თანამედროვე ქართული კინოდოკუმენტალისტიკა. ამით იმის თქმა მინდა, რომ მათ არხზეც ჰქონდათ საშუალება გასცდენოდნენ ტელედოკუმენტალისტიკის ჩარჩოებს და არტისკენ წასულიყვნენ. დღეს სწორედ ეს მაკლია მე ამ არხზე. ალბათ, როცა ასეთ მაღალ ნიხრს მიაჩვევ მაყურებელს მისი მოლოდინი იზრდება.

შპს „ტელეიმედი“:[1]

პროექტი, „სპეციალური რეპორტაჟი“ (პროექტის მიზნები ღიად არ არის დეკლარირებული. ს. ბ.)

პროექტი, „იმედის გმირები“ – გმირები არ არიან მხოლოდ წარსულში. ისინი ახლაც ჩვენს შორის ცხოვრობენ და ჩვენ ახლა მათ ისტორიებს გიამბობთ.

„იმედის გმირები“ კონცეპტუალურად ერთ-ერთი გამორჩეული და „სახალხო“ პროექტია ქართულ ტელესივრცეში. ის ალბათ ციკლიდან „ჟურნალისტის დღიური“ ამოიზარდა. ერთია მხოლოდ, ავტორები უფრო ჟურნალისტურ, ტელეგადაცემის სპეციფიკას ირჩევენ და არ მიდიან კინოდოკუმენტალისტიკის გზით.

ჩემი აზრით საინტერესო იქნებოდა თუკი, ჩვენი არხები და პროდიუსერები ორიენტაციას აიღებდნენ არამხოლოდ ეგრეთ წოდებულ BBC-ის ტიპის პროექტებზე, არამედ გაითვალისწინებდნენ იგივე ჩეხების გამოცდილებას. რაც არის მაგალითი იმისა, თუ როგორ შეიძლება „პრობლემატური“ კინო აქციო ირონიულ და მხატვრულ ტექსტად. ანუ არ აქვს მნიშვნელობა იმას, რომ მასალა დოკუმენტურია, მთავარია ფორმა, რომელიც მხატვრულ ხერხამდეა დაყვანილი.

ჩვენი საზოგადოების დიდი ნაწილი წარსულით აგრძელებს

[1] http://www.imedi.ge/.

ცხოვრებას, „წითელი ზონა“ ცდილობს ნოსტალგიის გაქარწყლებას, სხვა სატელევიზიო პროექტების, ჰორორით შეფერილი მცდელობა კი, გავიაზროთ და კრიტიკულად შევაფასოთ წარსული, უკურეაქციას და გაღიზიანებას იწვევს. — **„სამწუხაროა, რომ საუკუნეების განმავლობაში სხვისი ბატონობის ქვეშ მყოფ ხალხში არ ჩამოყალიბდა (და სავარაუდოდ ვერც ჩამოყალიბდებოდა) სამოქალაქო თვითშეგნება, აქტივიზმი და საკუთარი პასუხისმგებლობების გააზრების უნარი. საქართველო, როგორც დამოუკიდებელი სახელმწიფო,ფაქტობრივად,ოცი წელია რაც არსებობს. ამ ხნის განმავლობაში კი ერთ წრეზე ტრიალისა და ნაციონალისტურ-შოვინისტური პოპულიზმის ნაცვლად, უკეთესი იქნებოდა ადამიანის უფლებებსა და დემოკრატიული საზოგადოების ღირებულებებზე გაკეთებულიყო აქცენტი.“**[1]

როდესაც ზემოხსენებულ ტელეპროდუქციასთან, ტელეკომპანია „მაესტროს“ დოკუმენტალისტიკას დავაყენებთ, მხოლოდ ერთი აზრი ჩნდება:

„სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკაში სინამდვილისადმი მიდგომის პრინციპები განსაკუთრებულად სავალალოა. მოვლენები თითქოს მრუდე სარკეში ირეკლება. „ჩვენ“ და „ისინი“, შავი და თეთრი, კარგი და ცუდი. ამგვარ ფილმებში არ არის არც სიუჟეტური პერიპეტიები,არც დრამატურგიული კონსტრუქცია და არც პერსონაჟთა ხასიათი და ფსიქოლოგია. ამის გამო სატელევიზიო ეთერი სრულფასოვანი დოკუმენტური კინოს აშკარა დეფიციტს განიცდის.“[2]

ცხოვრებისეული სინამდვილე ეკრანზე წარსულის რეკონსტრუქციებმა შეცვალა, რომელიც ქართველი დოკუმენტალისტებისათვის ერთგვარ მოდად და გატაცებად იქცა — „მხატვრულ დოკუმენტური“ ეპითეტით მონათლული,

[1] რადიო თავისუფლების რუბრიკა, ინტერაქტიური დიალოგი; კომენტარები დიალოგზე ჟურნალ „ლიბერალის“ ბლოგერ გიორგი კიკონიშვილითან, თემაზე, „მეამბოხე სტუდენტები აპათიური ახალგაზრდების პირისპირ“, http://www.radiotavisupleba.ge/archive/geo-tv/latest/1025/1025.html.

[2] ნიკოლოზ დროზდოვი, დოკუმენტური კინო-ტესტი გადარჩენაზე, http://www.radiotavisupleba.ge/archive/geo-tv/latest/1025/1025.html

ლევან უგრეხელიძე,
დოკუმენტური კინოს მიმართულების მაგისტრანტი
ხელმძღვანელები – პროფ. ვაჟა ზუბაშვილი,
ირა დემეტრაძე

ქართული კინო „პოლიტიკა“

დღევანდელი ქართული კინემატოგრაფის ანალიზი, მით უფრო დოკუმენტურისა, საკმაოდ რთულია, თუ გავითვალისწინებთ ჩვენ მდორე „კინოინდუსტრიასა“ და საფესტივალო აქტივობას, თუმცა, დოკუმენტური ფილმების ფესტივალებზე მონაწილეობა არც ისე იშვიათი ფაქტია, რაც ბოლო პერიოდში ქართული კინოდოკუმენტალისტიკის გააქტიურებაზე მეტყველებს. თუმცა,მხატვრული ფილმებისგან განსხვავებით,ქართული დოკუმენტური კინო მაინც ჩრდილშია მოქცეული. თუკი ქართულ მხატვრულ კინოპროდუქციას, განურჩევლად ხარისხისა, საქართველოში მეტნაკლებად იცნობენ, დოკუმენტურ კინოს ნაკლები გამოხმაურება აქვს, რაც, თავის მხრივ, ბუნებრივიცაა. არადა ბოლო წლების განმავლობაში დოკუმენტური კინო ნელ-ნელა ახერხებს თავი დააღწიოს ქართული კინოდოკუმენტალისტიკის ძველ, ევროპული გამოცდილებისგან შორს მყოფ ტრადიციებს და იყოს აქტუალური თანამედროვე დოკუმენტურ კინოსამყაროში. მიუხედავად ამისა, თუ სურათს საღი თვალით შევხედავთ, მივხვდებით, რომ ბაზარზე პოლიტიკურად აქტუალური დოკუმენტური ფილმები ლიდერობენ.

არსებული მწირი რესურსით რთულია თანამედროვე დოკუმენტური კინოს ერთიანი ანალიზი,თუმცა ის,რაც ბოლო პერიოდში,ფესტივალებზე იქნა ნაჩვენები ქართულ დოკუმენტურ ფილმზე, გარკვეულ წარმოდგენას შეგვიქმნის. არის თუ არა დღეს დოკუმენტური კინო პოლიტიზირებული, ამ სიტყვის არა პირდაპირი და სწორხაზოვანი გაგებით (შესაძლოა ფილმი, სულაც არ იყოს რომელიმე ლიდერზე ან პარტიაზე, თუმცა არსებული კინოხერხებით ძნელი როდია პოლიტიკური

პოზიციის დაფიქსირება) და რატომ არის პოპულარული მსგავსი ტიპის დოკუმენტური კინო დღეს საქართველოში?

ორიოდე წლის წინ საფრანგეთში მოღვაწე ქართველი რეჟისორის ნინო კირთაძის ფილმმა „ზოგი რამ საქართველოს შესახებ", დოკუმენტური კინოს საერთაშორისო ფესტივალზე სახელწოდებით „სინამდვილის ხედვა" მეორე პრემია მიიღო. ფილმში თქვენ ნახავთ ომამდელ სცენებსაც და უშუალოდ ომის დღეებში გადაღებულ კადრებსაც. მაყურებელს ბუნებრივად უჩნდება კითხვა: ფილმზე მუშაობა ჯერ კიდევ აგვისტომდე დაიწყო თუ არა? თითქოს თავდაპირველად რაღაც სხვა კონცეფცია იყო გათვლილი, რომელიც ფორსმაჟორულ სიტუაციაში საომარმა ვითარებამ შეცვალა.

ფილმის იდეა ჯერ კიდევ 2007 წლის ნოემბრის ბოლოს გაჩნდა. „რაღაცები ხდებოდა საქართველოში ისეთი, რამაც მაფიქრებინა, რომ, დრამატული თვალსაზრისით, ეს სივრცე ძალიან საინტერესო ხდებოდა...", – აღნიშნავს ფილმის რეჟისორი ნინო კირთაძე.

„რაღაცეებში" რეჟისორი დემონსტრაციებსა და ნოემბრის გამოსვლებს გულისხმობდა, რომელიც ხელისუფლებამ დაშალა... რეჟისორი გულგრილად არ დაუტოვებია ქართული მძიმე რეალობის პოზიციონირებას ევროპულ და რუსულ პოლიტიკურ სივრცეებში, იმას, თუ როგორ გახმოვანდა ეს ყველაფერი რუსულ პრესაში და რა რეაქციები მოჰყვა მას...

რეჟისორის თავდაპირველი ამბიცია ასეთი იყო: ფიქრობდა, რომ გადაიღებდა ფილმს, რომელიც ერთი პატარა ქვეყნის ისტორიას მოყვებოდა, რომელიც გამალებით ცდილობს პოსტსაბჭოთა სივრციდან გამოსვლას. რეჟისორი გადაღებებისას საკმაოდ იშვიათი პრივილეგიით სარგებლობდა – უშუალოდ ადევნებდა თვალს იმას, თუ რა ხდებოდა ომის დღეებში პრეზიდენტის რეზიდენციაში. აქ უკვე ფილმის ისტორიის იმ ნაწილს ვუახლოვდებით, სადაც გარემოს ნელ-ნელა სუბიექტივიზმის სუნი ეძლევა. განა ცოტას უნდოდა ამ დროს პრეზიდენტის კაბინეტში ყოფილიყო და თვალყური ედევნებინა,

როგორ წყდებოდა ქვეყნის საჭირბოროტო საკითხები, მაგრამ... ეს კადრები ერთ-ერთი საუკეთესოა ფილმში. არა მხოლოდ ექსკლუზივიდან გამომდინარე. მთავარი აქ ინტიმურობა და უშუალობაა. ის, რაც ემოციურ სიყალბესაა მოკლებული და რეალურზე რეალურია...

ფილმში არის კადრები, სადაც რეჟისორი პრეზიდენტთან ერთად მანქანით მგზავრობს, ვთქვათ, გორისკენ. გარდა ამისა, ის ესწრება სააკაშვილის რამდენიმე არაფორმალურ საუბარს თავის უახლოეს წრესთან, მრჩევლებთან; კადრში ჩანს თუ როგორ იზეპირებს პრეზიდენტი თავის სიტყვას, რომლითაც საზოგადოების წინაშე ან პრესკონფერენციაზე უნდა გამოვიდეს და ასე შემდეგ. რეჟისორი თამამად აცხადებს რომ, მისთვის მთავარი იყო ეჩვენებინა ხელისუფლებაში, ჯერ ადამიანები და მხოლოდ ამის შემდეგ მათი ფუნქცია. და ეს მიზანი მიღწეულია...

„მე გადავწყვიტე ისეთი ფილმის გადაღება, რომელიც უფრო ფართო კონტექსტში მოყვებოდა რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის შესახებ; ფილმის, რომელიც იმ ნიუანსებს გააცნობდა დასავლელ მაყურებელს, რაც დღემდე უცნობია", – ეს ამერიკელი რეჟისორის ჯონ ფილპის კომენტარია, რომელიც მან თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალის მესამე დღეს, სეანსამდე რამდენიმე წუთით ადრე გააკეთა.

„მიშა მოსკოვის წინააღმდეგ" – 59 წუთიანი დოკუმენტური სურათია, რომელიც „მოკლედ" მოგვითხრობს საქართველოში მომხდარ, ბოლოდროინდელ მოვლენებზე: მიზეზებზე, შედეგებზე, აწმყოზე, მომავალზე, გმირებზე, ანტიგმირებზე და ა. შ. თქვენ წარმოიდგინეთ და იმდენად აუთენტურად, რომ რეჟისორს არ გასჭირვებია კონტაქტების მოძიება, უფრო მეტიც, იგი საკმაოდ „შინაურულად" სტუმრობს ფილმის მთავარ გმირს, პრეზიდენტ სააკაშვილს ოჯახურ გარემოში, ქუთაისის საწარმოში, შეხვედრებზე და ა. შ. აგრეთვე საქართველოს ყოფილ პრეზიდენტთან ედუარდ შევარდნაძესთან, ვაშინგტონში ვიტალი ჩურკინთან, მეთიუ ბრაიზასთან და სხვა. ფილმში ე. წ. ქართულ ოპოზიციურ ფლანგთან ინტერვიუებსაც ნახავთ

(პოლიტიკური პოზიციის ნეიტრალიტეტისათვის): რეჟისორი ცდილობს, უფრო სწორად, ის მთელი ფილმის მსვლელობის დროს, ამტკიცებს, რომ იგი ყოველგვარი პოლიტიკური შეხედულებისგან თავისუფალია და ყველანაირი ფაქტის,მხარის თუ კომენტარის ნიველირებას ცდილობს. თუმცა,მას არც ერთი წუთით არ ავიწყდება თავისი ფილმის მთავარი პერსონაჟი. მიუხედავად იმისა, რომ რეჟისორს სურს ფილმის ძირითადი იდეის დეტერმინირება, თუ საიდან დაიწყო საომარი ვითარება საქართველოში, რამ განაპირობა იგი, ვის ერგება ლომის წილი ამ დანაშაულში, იგი ვერ ახერხებს დაფაროს ლატენტური სიმპათია პრეზიდენტის მიმართ. მით უმეტეს, რომ ფილმი ჩვენთვის საამაყო „ვარდების რევოლუციით“ და პრეზიდენტის მიხეილ სააკაშვილის ინაუგურაციის კადრებით იწყება,როგორც უშფოთველი და ბედნიერი მომავლის დასაწყისი... შეუმჩნეველი არ დარჩენილა ისტორიციზმის მცდელობა, რომლის ნაცვლად, იმაზე უფრო ლამაზად შეფუთული, ვიდრე ის სინამდვილეშია, ფიქციური „რეალობა“ იშლება.

ფილმი – ოდისეა, რომელსაც ერთი კონკრეტული გმირი ჰყავს, ოდისევსი თუ ვინმე სხვა,– თავად განსაჯეთ...

...აჩვენეთ ფილმი ევროპას, ჩვენ ისევ ჩვენი რეალობა გვირჩევნია... ისეთი რეალობა, სადაც კვლავ საოცნებოა ერთიანი, დემოკრატიული, გაბრწყინებული საქართველო, სადაც ჯერ კიდევ სძინავს ბაზალეთის ტბის ძირას ყრმას და როდის გაიღვიძებს კაცმა არ იცის... მანამდე კი ჩვენი დოკუმენტური ფილმების გმირები იცვლებიან, მოდიან და მიდიან... როგორც ფილმის ერთ-ერთმა კომენტატორმა აღნიშნა: „საქართველოში უყვართ თავიანთი გმირები, შემდეგ ბეზრდებათ და თითოეული მათგანის ისტორიის დასასრული ერთმანეთის იდენტურია“.

ალბათ არ არსებობს ოპტიმალური რეცეპტი იმისა, თუ როგორ უნდა გააკეთო „კარგი“ დოკუმენტური ფილმი?.. თუმცა, არსებობს გემოვნებარომელიც მეტწილად ფილმის ავკარგიანობას მშვენივრად განსაზღვრავს. უამრავი ტექნიკური თუ სხვა საკითხის გათვალისწინებით, რეჟისორმა შალვა შენგელმა საკმაოდ საინტერესოდ გადაწყვიტა თავისი დოკუმენტური

სურათი „უცნობი ჯარისკაცები“. იგი დოკუმენტალისტიკაში ადაპტირებულ სტილს იყენებს იმისთვის, რომ უფრო ახლოს გაეცნოს, იმ თემატიკასა და მასალას, რაზეც ფილმი უნდა შექმნილიყო და რამდენიმე თვის განმავლობაში,თავის გადამღებ ჯგუფთან ერთად, ყაზარმაში ცხოვრობს. შალვა შენგელმა განაცხადა, რომ ფილმის ჩანაფიქრი იყო ქართული ჯარის ცხოვრების ფირზე აღბეჭდვა, თუმცა მნიშვნელოვანია ის, რომ გადაღებებს რუსეთ-საქართველოს აგვისტოს ომი დაემთხვა და შალვა შენგელი თავის გადამღებ ჯგუფთან ერთად ბრძოლის ველზე აღმოჩნდა... ფილმი „უცნობი ჯარისკაცები“ პირველად 2009 წელს ფესტივალის ფარგლებში აჩვენეს.

8.08.08

„დღე პირველი“

ფილმის მთავარი პერსონაჟი აფხაზეთიდან ლტოლვილი დათო გურჩიანი პროფესიულ ჯარში იწყებს სამსახურს. (მოტივაცია ყველას ერთი აქვს, — დასაქმება და აღებული ხელფასით „ოჯახისათვის საოცნებო ავეჯის შეძენა“, მოკლედ, ოჯახის რჩენა). სხვა ახალბედების მსგავსად,დათო გურჩიანსაც უჭირს შეგუება იმ დისციპლინასთან და მკაცრ წესებთან, რაც ჯარს ახასიათებს.

13.04.08

„დღე . . .“

საოცარია სტატისტიკა ჯარში წასვლაზე მეოცნებე ახალგაზრდა ბიჭებისა, რომლებიც მხოლოდ მას შემდეგ აცნობიერებენ თავიანთ გადაწყვეტილებას, როდესაც ეს წინალობები ხვდებათ წინ. ზოგი ვერ უძლებს წნეხს, ზოგიც ფსიქოლოგიურად ტყდება, ზოგიც ფიზიკურად, ამ დროს კონტრაქტის გაუქმება გარდაუვალი ხდება და ერთ დროს „რუსთავი 2“ წინ რეალითი შოუს „ყაზარმას“ ყურების დროს ჩასახული ოცნებებიც ქრება...

„ყველაზე კარგი კაცი — ჯარისკაცი!“

რამდენიმე თვიანი წვრთნების შემდეგ „საჯარისო ქარხანა“

ილებს მზა პროდუქციას. „არაჩვეულებრივი ოცეული“ მზადაა ყველანაირ წნეხს გაუძლოს სამშობლოს დასაცავად.

ეგზალტირებული სერჟანტი ოცეულს ამზადებს ომში წარსაგზავნად... ჯარისკაცები არ ემშვიდობებიან ერთმანეთს...! წესია ასეთი...

„უცნობი ჯარისკაცები“

ფილმის დინამიკურ მსვლელობას რეაქტიული კადრები ენაცვლება – ომის კადრები. ამ დროს უკვე ჯარის მთელი რომანტიზმი ქრება, ის პროპაგანდა, რაც, შეიძლება ითქვას რომ, მთელი ფილმის მანძილზე იქმნებოდა, ერთი ხაზის გადასმით გაქრა. კადრში უცნობი ჯარისკაცების საფლავები მოსჩანს. რუსეთ-საქართველოს ომის შედეგი – 58 უცნობი ჯარისკაცი...

როგორც ხედავთ ომის ილუსტრაციები ქართულ დოკუმენტალისტიკაში საკმაოდ კარგად არის წარმოდგენილი. რუსეთ-საქართველოს ომამდე ქართულ დოკუმენტურ კინოში ერთი დიდი წყვეტა იყო, თითქოსდა დოკუმენტურ „თვალს“ მასალა გამოლევია. როგორც ჩანს, ეს ტრადიციაა, ყველაფერი დრამატული, ტრაგიკული და იმავდროულად პოლიტიკური მიმზიდველი იყოს თვალისთვის. ამიტომაცაა, რომ ასეთ თემებზე დოკუმენტური ფილმების კასკადი არ წყდება არა მხოლოდ ქართულ კინო ბაზარზე, არამედ მთელს ევროპაში. ასე უფრო კარგად „იყიდება“ ლიდერი, პარტია, თუ თავად კინო-პროდუქტი, რომელიც მისი ფილმად შექმნის იდეის ჩასახვისთანავე უკვე სარფიანია.

ნენსი კიკვაძე,
დოკუმენტური კინოს მიმართულების მაგისტრან
ხელმძღვანელები – პროფ. ვაჟა ზუბაშვილი,
ირა დემეტრაძე

საბჭოთა და ნაციისტური კინოპროპაგანდა (შედარებითი ანალიზი)

„კაცი პლატონის გამოქვაბულში შევიდა. ბერძენმა ფილოსოფოსმა წარმოიდგინა, რომ ადამიანები ჯაჭვით არიან დაბმულები გამოქვაბულში და რეალობის აჩრდილებს თავიანთი დილეგის კედლებზე აკვირდებიან. იმ დროიდან მოყოლებული, ეს გამოქვაბული სულ არსებობდა: უბრალოდ, მას უსაზღვრო ტელევიზორი ერქვა. ჩვენს კათედრულ ეკრანებზე რეალითი შოუს ვუყურებდით... ეს მართლაც სინამდვილეს ჰგავდა, სინამდვილის ფერი ჰქონდა, მაგრამ რეალობა მაინც არ იყო. ლოგოსი (ბერძ. საყოველთაო კანონზომიერება) ჩვენი მღვიძების ნესტიან კედლებზე პროექტირებული ლოგოებით შეცვალეთ. ორი ათასი წელი დაგვჭირდა, რომ აქამდე მოვსულიყავით.“

ფრედერიკ ბეგბედერი „99 ფრანკი“

გლობალური პრობლემები, დაბინძურებული გარემო და ადამიანის სულები. ყველაფერი სავსეა უსარგებლო და არაფრის მთქმელი „ინფორმაციით“, რეკლამებით, პროდუქტებით – მსოფლიო თითქოს ერთი დიდი ნაგვის ურნაა. ბუზებივით დაგვზუზუნებს თავზე ყოველივე ეს და ჩვენ ხელებს ვიქნევთ ჰაერში უაზროდ, უმისამართოდ. დღეს, ჩემი თაობის წარმომადგენლებმა, სწორედ ამ „ბუზებისგან“ და „მწერებისგან“ თავის დასაღწევად, გამჭვირვალე ქსოვილის ოთახებში დავიწყეთ ცხოვრება. ეს ყველაფერი, რა თქმა უნდა პირობითია. საწინააღმდეგო აზრის შიშით არ გვინდა ჩვენივე მოსაზრებები გამოვამზეუროთ. **ასე დავკარგეთ რეალობა!** ჩვენ

[1] ფრედერიკ ბეგბედერი. „99 ფრანკი“, გამომცემლობა „პალიტრა L“, თბილისი, 2011.

არ გვაძლევს საშუალებას ჩვენივე შექმნილი მიკრო-სამყარო, აქ არსებული მაკრო-ელემენტები გარეთ გავიტანოთ. ამ შიზოფრენიულ გარემოში, თუ გინდა საზოგადოება დავარქვათ, ხანდახან გამოხტება ხოლმე, რაღაც ემოცია, ისეთი, ყველაფრის გადატრიალებას რომ მოგანდომებს. ცოტა ხნით დამოკიდებული ხდები ამგვარ ფაქტორზე, მაგრამ მერე ეგუები და შემდგომ ეს შემგუებლობა ერთფეროვანი და მონოტონური ხდება. და შენ ისევ გაუცხოებული რჩები. უბრალოდ წარმოიდგენ, რომ უფრო გლობალური და მასშტაბური გახდა შენი წარმოსახვა და შეგიძლია იცხოვრო ისე, როგორც ეკრანი გკარნახობს. თან ის უსასრულოდ გელაპარაკება. აქ ერთადაა თავმოყრილი ყველაფერი, რაც ოდესმე წაგიკითხავს, ან არ წაგიკითხავს. მისი (ეკრანის) მთავარი საიდუმლო ის არის, რომ იგი თქვენ აზრებს იმეორებს, რა ინტელექტის მქონეც არ უნდა იყო (შენ დარწმუნებული ხარ, რომ შენც ასე ფიქრობ)! იმავდროულად გაძლევს შენი აზრებით მანიპულირების საშუალებას (თუ გაქვს აზრი, ხომ კარგი, და თუ არა, არც ესაა პრობლემა, – შენს ნაცვლად იაზროვნებს).

და აი, აქ ხვდებით, რომ ისევ თქვენს „ოთახში" ზიხართ და ისევ თქვენი კედლები „გიცავთ" გარე სამყაროსგან.

ადვილია იყო მსხვერპლის როლში, მაგრამ ჩვენ ყველას გვაქვს არჩევნის უფლება. თუმცა, არჩევანი არ გვეძლევა, შესაბამისად – ვერც ავირჩევთ!

ეკრანი, კინო, ტელევიზია, რეკლამა – პროპაგანდის მამოძრავებელი კიდურებია. მთავარია სწორი მიმართულება და ეს ყველაფერი თავისთავად იმუშავებს. შედეგიც აუცილებლად დადგება!

პროპაგანდა ყოველთვის არსებობდა, იცვლებოდა მისი გამოსახვის საშუალებები, მიზნები და რეალიზაციის ხერხები.

„ჩვენ მედია ერაში ვცხოვრობთ. დღეს, როგორც არასდროს, მედია განსაზღვრავს იმ რეალობას, რომელშიც გვიწევს არსებობა. ჩვენ ალარ დავდივართ ტაძრებში, ბიბლიოთეკებში, ფორუმებზე, ბირჟაზე, ჩვენ გადავეჩვიეთ სტუმრად სიარულსაც კი. მთელი ჩვენი ყურადღება დღეს ახალ საკურთხეველს

უპყრია. ეკრანი გვახალისებს, გვმოძღვრავს, გვაშინებს, გვახარებს, ეკრანი გახდა ახალი ფანჯარა ახალ რეალობაში, რომელმაც ჩვენი ყურადღების უდიდესი ნაწილი დაიპყრო და ახალ ჩარჩოებში მოაქცია. დღეს ის, ვინც მართავს ეკრანზე გამოსახულ რეალობას, უხილავი სადავეებით გვმართავს ჩვენც.

დღეს ჩვენ ეკრანზე ვუყურებთ საომარ მოქმედებებს, რევოლუციებს,კანონმდებლების უნიჭოდ დადგმულ სპექტაკლებს, საჭეთმპყრობელთა აღზევებას და დაცემას,რიგითი ადამიანების ტრაგედიას და შუშის მიღმა ჩვენს თანამოძმეებზე ჩატარებულ სოციალურ ექსპერიმენტებს. დღეს ეკრანის საშუალებით შეგვიძლია ვიმოგზაუროთ შორეულ კოსმოსში და ვიხილოთ სუბატომური ნაწილაკების სასიკვდილო როკვა. ეკრანმა ჩვენ მოგვიახლოვა რომი, მაგრამ დაგვაშორა ის რეალობა, რომელსაც ვეხებოდით. ჩვენ დღეს აუდიოვიზუალური პერცეფციის დიქტატის ეპოქაში ვართ და გულუბრყვილობაა იმის მტკიცება,რომ ვირტუალური რეალობა,რომელსაც ჩვენი ცხოვრების უდიდესი ნაწილი უკავია,ილუზიურია და ამიტომ არ ღირს მისი სერიოზული განხილვა.“[1] – ასე იწყება ჟურნალ „ცხელი შოკოლადის“ 2008 წლის დეკემბრის ნომერში გამოქვეყნებული სტატია „პროპაგანდა პროპაგანდის წილ“.

რა არის პროპაგანდა? ჯერ ლექსიკონში ჩავიხედოთ, რას ნიშნავს ეს სიტყვა.

პროპაგანდა [ლათ. propaganda - გასავრცელებელი] - რაიმე იდეის,მოძღვრების,ცოდნის გავრცელება დაწვრილებითი და ღრმა ახსნა-განმარტების გზით; ფართო მასებზე იდეური ზემოქმედება,რასაც პოლიტიკური ხასიათი აქვს.[2]

პოლიტიკის ერთ-ერთი ძირითადი ინსტრუმენტი, მიზნად ისახავს შექმნას და განამტკიცოს ისეთი საზოგადოებრივი აზრი, რომელიც ხელსაყრელი იქნება ამა თუ იმ იდეოლოგიისთვის

[1] ჟურნალი „ცხელი შოკოლადი“,„პროპაგანდა პროპაგანდის წილ“,თბილისი, 2008.

[2] სოციალურ და პოლიტიკურ ტერმინთა ლექსიკონი – ცნობარი. თბილისი,„ლოგოს პრესი“, 2004, გვ. 351: http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=6&t=5967

და ხელს შეუწყობს მის განხორციელებას. საერთაშორისო ურთიერთობებში პროპაგანდის მიზანია შექმნას საკუთარი ქვეყნის მაქსიმალურად მიმზიდველი იმიჯი და დანერგოს მისდამი სიმპათია, ეცადოს გაამართლოს ქვეყნის ყოველი ქმედება, ხოლო დაპირისპირებული ქვეყნების მიმართ შექმნას უარყოფითი წარმოდგენა და ნეგატიურად განაწყოს მსოფლიო საზოგადოება. თანამედროვე საერთაშორისო ურთიერთობებში პროპაგანდის ტრადიციულ საშუალებებს: პრესას, რადიოს, ტელევიზიას დაემატა ისეთი მძლავრი საშუალება, როგორიც ინტერნეტია. საგარეო პოლიტიკური პროპაგანდის მიზანია ზეგავლენა მოახდინოს „სამიზნე" ქვეყნის მოსახლეობაზე,რათა მან, თავის მხრივ, გავლენა მოახდინოს თავისი მთავრობის ქმედებაზე. პროპაგანდა გულისხმობს:

1) „კომუნიკატორს" სხვათა განწყობის, აზრის, ქცევის შეცვლის განზრახვით;

2) სიმბოლოებს – დაწერილს, თქმულს ან ქცევითს, რომელთაც კომუნიკატორი იყენებს;

3) კომუნიკაციის საშუალებას;

4) აუდიტორიას ანუ სამიზნეს. პროპაგანდა ძალიან იშვიათადაა სრული სიმართლე, მაგრამ მთლიანად ტყუილიც არ შეიძლება იყოს. იგი მაქსიმალურად დამაჯერებელი უნდა იყოს, ამასთანავე განწირულია წარუმატებლობისათვის, თუკი გარეგნულად ჩანს, რომ პროპაგანდაა.

აუცილებელია მკვეთრად გავმიჯნოთ PR-ი და პროპაგანდა ერთმანეთისგან.[1] პროპაგანდის დროს ყოველთვის არ არის გათვალისწინებული ეთიკური ასპექტები. პროპაგანდა დარწმუნების საშუალებაა, რომელიც მხოლოდ პირად სარგებელზეა დაფუძნებული,რომლის მისაღწევადაც დაშვებულია ფაქტებით მანიპულირებაც კი პროპაგანდისტის მხრიდან. PR-ი პირიქით,მოწოდებულია გრძელვადიანი თანამშრომლობისათვის და ისწრაფვის ურთიერთგაგების მისაღწევად, სადაც ორივე მხარის აზრები და ინტერესები იქნება გათვალისწინებული. PR-ის დროს, ყოვლად დაუშვებელია მცდარი, დამახინჯებული

[1] PR და პროპაგანდა: http://www.prguide.ge/content.php?article.70

ან საეჭვო საშუალებების გამოყენება. შეუძლებელია PR-ის გამოყენება არასწორი საქმის მხარდასაჭერად. გთავაზობთ უტრეხტის უნივერსიტეტის პროფესორის ანნ ვან დერ მეიდენის განმარტებას: „PR-ის მიზანი თანხმობის მიღწევაა; პროპაგანდის მიზანი კი მოძრაობის შექმნაა. PR-ი ისწრაფვის დიალოგის მისაღწევად, ხოლო პროპაგანდა ამისკენ არ ისწრაფვის. PR-ის მეთოდებში გულისხმობენ ღიაობას და მხოლოდ სიმართლის თქმას; პროპაგანდა კი საჭიროების შემთხვევაში მალავს ფაქტებს. PR-ი ისწრაფვის გაგების ჩამოსაყალიბებლად; პროპაგანდა კი მომხრეების მოსაზიდად." ანუ, პროპაგანდა არის ცალმხრივი კომუნიკაცია, რომლის დროსაც შეიძლება გამოყენებულ იქნას სხვადასხვა არაეთიკური საშუალებებიც კი, ხოლო PR-ი, ეს არის ორმხრივი კომუნიკაცია, რომელიც მიმართულია ურთიერთგაგების ჩამოსაყალიბებლად და შესანარჩუნებლად, რომლის დროსაც დაუშვებელია არაეთიკური საშუალებების გამოყენება."

რა ხდება ამ მხრივ კინოინდუსტრიაში? პროპაგანდისტული იარაღის გამოყენებას შესაბამისი ცოდნა და უნარი სჭირდება. ის მარტივი არ არის და ის შრომა, რომელიც მის შესაქმნელად არის საჭირო, წარმოუდგენლად რთულია,

„მხატვრული კინო მასების მანიპულაციის იდეალური ხერხია – დღესაც მოქმედებს, ვინაიდან ისტორიული ჟანრის ფილმები და ისტორიული პირები იმ სახით ახდენენ მასობრივ ცნობიერებაში ამა თუ იმ ეპოქის რეკონსტრუქციას, როგორც მათთვის ხელსაყრელია. აუცილებელია ინფორმაციის მიმღები ადამიანის წინააღმდეგობის განეიტრალება. ამრიგად, სპეციალისტები ერთხმად აღიარებენ, რომ ნებისმიერი პროპაგანდა უნდა იყოს გასართობი, საინფორმაციო და დამარწმუნებელი მეთოდების კომპონენტების ერთობლიობა. ამერიკის შეერთებული შტატები დიდი ხანია ამ მიმართულებით მუშაობენ და თავის გეოპოლიტიკის გამართლებას ნაწილობრივ კინორეჟისურებზე დაყრდნობით ცდილობენ. ასე, მაგალითად, თავის დროზე მეორე ანტიერაყულ კამპანიას წინ უძღოდა ალექსანდრე მაკედონელზე ფილმის გადაღება, ირანისა და

ამერიკის რთულ დიპლომატიურ ურთიერთობას კი ფონს უქმნის 2007 წელს გადაღებული „300 სპარტელი“,რომელშიც სპარსეთის ყველაზე დიდი ხელმწიფე კსერკსე ტრანსვესტია.

შესაბამისად, ყველა ქვეყანა თავისებურად იყენებს კინოპროპაგანდას. მაგრამ ჩვენი შემთხვევა გარკვეულწილად ეხმაურება ძველი საბჭოთა და გერმანული დიქტატორული,ანუ ტოტალიტარული რეჟიმის არა მხოლოდ კინოტენდენციებს, არამედ ზოგადად კულტურაში მიმდინარე პროცესებს“[1]

კინოპროპაგანდის ორი ყველაზე ნიშნობრივი მაგალითი მინდა გაგაცნოთ: **კინემატოგრაფია ნაცისტურ გერმანიაში და საბჭოთა ეპოქის კინო.** ორი უდიდესი ეპოქა მსოფლიო ისტორიაში და ბევრი ნიშნით ერთმანეთის მსგავსი და ამავე დროს განსხვავებული ორი ქალი რეჟისორი:**ლენი რიფენშტალი და ესფირ (ესთერ) შუბი.**

ლენი რიფენშტალი – ყველაზე სკანდალური,ათასი ჭორითა და უამრავი სასამართლო პროცესით დაღლილი, გერმანელი ეპოქალური რეჟისორი. მის ირგვლივ ყოველთვის იყო უამრავი აზრი, გაურკვევლობა და ცილისწამება. მან ზუსტად ერთი საუკუნე იცხოვრა და თამამად შეიძლება მას ვუწოდოთ „ადამიანი-ეპოქა“ პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით. მიუხედავად მასზე გავრცელებული ბევრი არასასიამოვნო და უარყოფითი ჭორ-მართლისა,რაც დრო გადის,ის უფრო მეტად გამოიკვეთა, როგორც გენიალური რეჟისორი. მან გერმანულ კინოში „ლენის ეპოქა“ შექმნა. პერიოდი, როცა მესამე რაიხის ქალ-რეჟისორს უწევდა მოღვაწეობა, ნამდვილად არ იყო სახარბიელო კინემატოგრაფიისთვის და არა მარტო. იმისათვის, რომ უფრო ობიექტურად შევაფასოთ ხელოვნება, საჭიროა გავეცნოთ იმ პერიოდს,როცა იქმნებოდა ეს ფილმები. დღეს, უფრო ადვილია დავინახოთ ობიექტური რეალობა და განვსაჯოთ ურთიერთსაწინააღმდეგო მხარეთა მოსაზრებები.

კინემატოგრაფი ნაცისტურ გერმანიაში 1933-1945 წლებში

[1] ნიკოლოზ დროზდოვი. „დოკუმენტური კინო - ტესტი გადარჩენაზე“, საუბრები მედიაზე, 22 მარტი, 2007.

1933 წლის 30 იანვარს ჰიტლერის მოსვლამ ძლიერი გავლენა მოახდინა გერმანული კინოს კურსზე. ჰიტლერმა 1933 წლის მარტში დოქტორი იოზეფ გებელსი საჯარო განმანათლებლობისა და პროპაგანდის მინისტრად დაასახელა. ეს იყო ყველაზე დიდი პროპაგანდისტული მანქანის ამოქმედების დასაწყისი. მისი უფლებამოსილების ცენტრალიზებისთვის, გებელსმა დაადგინა სახელმწიფო კულტურის პალატები ხელოვნების, მუსიკის, თეატრის, ავტორობის, პრესის, რადიოსა და ფილმისათვის. „კინო-პალატა" დადგენილი იყო, როგორც ოფიციალური ნაწილი „კულტურის პალატისა". გებელსი ძალიან იყო დაინტერესებული ფილმის პოტენციალით,როგორც პროპაგანდისტული ინსტრუმენტით და თავადაც აქტიურად იყო ჩართული მის განვითარებაში „მესამე რაიხის" არსებობის 12 წლის მანძილზე.

გებელსმა დაიწყო მწარმოებელთა წახალისება, რათა შეექმნათ ფილმები რეჟიმის მიერ დადგენილი მორალური თუ პოლიტიკური კლიშეებით. გებელსი მიხვდა, რომ პროპაგანდა მიწოდებული უნდა ყოფილიყო გართობის სახით. ისტორიული ფილმი ყველაზე მეტად იყო მორგებული ამ მიზანს.

რაიხის კინოს კანონი ძალაში შევიდა 1934 წლის 16 თებერვალს, რომელიც დადგენილ იქნა ცენზურის კომიტეტის მიერ. ამ კანონის თანახმად, დანიშნული იყო რაიხის კინოს ხელმძღვანელი, რათა შეესწავლა სცენარები და მას სრული უფლებამოსილება ჰქონდა უარი ეთქვა რომელიმე ფილმის გადაღებაზე. მას შემდეგ, რაც სცენარი გაივლიდა რაიხის ფილმის ხელმძღვანელის შემოწმებას, შემდეგ დასრულებული ფილმი ნაჩვენები იქნებოდა ცენზურის კომიტეტისთვის, რომელიც შედგებოდა მუდმივი წვერებისგან და პროპაგანდის მინისტრის მიერ წარდგენილი ოთხი მოსამართლისგან. ეს ორგანო უფლებამოსილი იყო გაეუქმებინა ფილმზე ნებართვა, **თუ:** ამ ფილმმა „შეიძლება საფრთხე შეუქმნას ქვეყნის სასიცოცხლო ინტერესებს სახელმწიფო ან საზოგადოებრივ წესრიგს ან უსაფრთხოებას, შეურაცხყოფა მიაყენოს ნაციონალ სოციალისტურ, რელიგიურ, მორალურსა და მხატვრულ

ღირებულებებს, აქვს გამრყვნელი გავლენა, ან ზიანი შეიძლება მიაყენოს გერმანიის პრესტიჟსა და ურთიერთობებს უცხო ქვეყნებთან.“ ეს კანონი უცხოური ფილმებისთვისაც იყო გათვალისწინებული.

მიუხედავად ბევრი რეჟისორის ემიგრაციისა და პოლიტიკური შეზღუდვებისა ეს პერიოდი ტექნიკური და ესთეტიკური ინოვაციების გარეშე არ დარჩენილა,

ტექნიკურ და ესთეტიკურ მიღწევად უნდა ჩაითვალოს ლენი რიფენშტალის ეფექტური ნამუშევარი. რიფენშტალის ფილმებმა - „ნების ტრიუმფი“ (1935) და „ოლიმპია“ (1938) - გზა გაუკაფა კამერის მოძრაობის ტექნიკასა და ახალ მეთოდებს, რამაც დიდი გავლენა მოახდინა მოგვიანებით შექმნილ ფილმებზე. ორივე ფილმი, განსაკუთრებით – „ნების ტრიუმფი“, რჩება უაღრესად საკამათო საკითხად, რამდენადაც მათი ესთეტიკური დამსახურება მჭიდროდაა დაკავშირებული ნაცისტური იდეალების პროპაგანდასთან.

მოცეკვავე, კინორეჟისორი, მსახიობი და ფოტოგრაფი – ბერტა ჰელენე ამალი რიფენშტალი დაიბადა ბერლინში, 1902 წლის 2 აგვისტოს და გარდაიცვალა 2003 წლის 8 სექტემბერს. 1932 წელს ის მაყურებლის წინაშე წარსდგა, როგორც რეჟისორი ფილმისა „ცისფერი ნათელი“.

„ცისფერი ნათელი“, – ეს არის რომანტიკული ფილმი, სადაც ლენი რიფენშტალი უცნაური გოგოს როლს თამაშობს, რომელიც ბოროტი ადამიანების გამო უფსკრულში ვარდება. „ეს ფილმი ჩემთვის წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა“, – ამბობდა ხოლმე ქალბატონი რიფენშტალი.

ამის შემდეგ მოხდა ის, რაც შეიძლება საბედისწეროც კი გახდა ქალბატონი ლენისათვის. 1932 წლის თებერვალში მან ფიურერის გამოსვლა მოისმინა. „როცა ჰიტლერი ალაპარაკდა, ლამის აპოკალიფსური ხილვა დამეწყო... თითქოს მიწა გაიხსნა და იქიდან ამოვარდნილმა წყლის ჭავლმა ზეცას მიაღწია და დედამიწა შეძრა“. მაშინ ადოლფ ჰიტლერით არამარტო ლენი, არამედ მთელი გერმანელი ერი იყო აღტაცებული, ხოლო ისინი, ვინც აღტაცებული არ იყვნენ, ან ემიგრაციაში ამოყოფდნენ

თავს, ან სხვა, ნაკლებად სასიამოვნო ადგილებში. მათ შორის იყვნენ ლენის მეგობრები – მარლენ დიტრიხი და ერიხ მარია რემარკი. „რა შუაში ვარ? არც ანტისემიტი ვყოფილვარ და არც ნაცისტური პარტიის წევრი. მე ატომური ბომბები არ ჩამომიყრია და არც არავინ დამისმენია. გამაგებინეთ, რა დავაშავე?“ მსოფლიო კი თვლის, რომ ლენი რიფენშტალის დანაშაული არასწორი არჩევანი იყო: მან ჰოლივუდს ჰიტლერი ამჯობინა. მაგრამ, მეორე მხრივ, მხოლოდ ამ არჩევანის წყალობით ჰყავს XX საუკუნეს ერთადერთი და განუმეორებელი, დიადი და შემზარავი ლენი რიფენშტალი.

ლენი რიფენშტალი გერმანიაში დარჩა და მისამართზე - „ყავისფერი სახლი, მიუნხენი“ წერილი გააგზავნა: „პატივცემულო ბატონო ჰიტლერ! თქვენ და აუდიტორიის ენთუზიაზმმა ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინეთ. მე თქვენი პირადად გაცნობა მსურს“.

ადოლფ ჰიტლერი ლენი რიფენშტალის თაყვანისმცემელი გახლდათ. დანამდვილებით ცნობილია, რომ ფიურერს უთქვამს, „წმინდა მთაში“ მოცეკვავე ლენი რიფენშტალზე მშვენიერი არაფერი მინახავსო, და ამის გამო ის უცნობ ქალთან შეხვედრაზე დათანხმდა. იმ დღეს, ზღვის ნაპირას რომანტიკული გასეირნების დროს, ამ ორი ადამიანისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი საუბარი შედგა. მოგვიანებით ლენი ამგვარად ხსნიდა მის მიმართ ფიურერის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას: „ჰიტლერმა აღარ მომასვენა, გადაწყვეტილი ჰქონდა, რომ მაინცდამაინც მე უნდა გადამეღო პარტიის ყრილობა. ძალიან მოსწონდა, რომ მე, იმხანად 31 წლის ქალმა, თავად შევძელი საკუთარი ფილმის დაფინანსება ისე, რომ არც საკუთარი ფირმა მქონია და არც მამაკაცების საზოგადოება დამხმარებია, – ეს ძალიან სიამოვნებდა. მეორე მხრივ, რთული არჩევანი გააკეთა, რადგან გებელსს, რომელიც კინოგანყოფილებას მართავდა, არავითარ შემთხვევაში არ უნდოდა ამის ჩემთვის მონდობა, – ასეთი ფილმი, ხომ პარტიულ კინემატოგრაფისტებს უნდა გადაეღოთ. მაგრამ ჰიტლერმა ამომიჩემა. როგორც ჩანს, მანამდე იგრძნო თუ ამოიცნო ჩემი ნიჭი, სანამ ამას მე თავად მივხვდებოდი. მე

კი მართლაც არ მქონდა საკუთარი თავის იმედი“.

ლენი რიფენშტალმა უკვე რაიხსკანცლერ ადოლფ ჰიტლერს ნიურნბერგში ნაციონალ-სოციალისტური პარტიის ყრილობის შესახებ ფილმის გადაღებაზე თანხმობა განუცხადა.

უნდა ითქვას, რომ ადოლფ ჰიტლერი ხელოვნებაში კარგად ერკვეოდა. ის გენიალურად ხატავდა და ნამდვილად არ არის გასაკვირი, რომ მან ლენის შესაძლებლობები თვით ლენიზე უკეთ დაინახა, და არც შემცდარა. „ნების ტრიუმფი“ სახელწოდებაც ჰიტლერმა დაარქვა. ლენი მრავალი წლის შემდეგ იხსენებდა: „იმას ვიღებდი, რასაც ვხედავდი. ჩემი ფილმი დოკუმენტია“. ლენისთვის ეს ნაწარმოებები დამოუკიდებელი ხელოვნება იყო. უბრალოდ, ნაციონალ-სოციალისტების დროს, თავისი გეგმების განხორციელების საუკეთესო საშუალება მიეცა. ის საკუთარ თავს სილამაზის, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის სხეულის სილამაზის მსახურად თვლიდა. ამბობდა, რომ „ხელოვნებისთვის მარტვილია“ და მხოლოდ ადამიანის სხეულის სილამაზეს ასახავდა, განურჩევლად იმისა, თუ ვინ იყო ეს ადამიანი: სპორტსმენი, სამხედრო თუ აფრიკელი მომთაბარე. ლენი რიფენშტალს ყველაზე ლამაზ ქმნილებად ადამიანი მიაჩნდა, და ვინ იცის, იქნებ თვითონ მას, მართლაც ჯეროდა ის, რაშიც, შემდგომ, მთელი მსოფლიოს დარწმუნებას ცდილობდა: „სასაცილოა - რა მაქვს სანანებელი! არავის სჯერა, მაგრამ საკონცენტრაციო ბანაკების არსებობის შესახებ არ ვიცოდი. ვიძახე, მაგრამ ვინ დამიჯერა, მაშინვე თქვეს: ტყუილი! იტყუება! არ ვიცოდი და რა ვქნა?“

„ნების ტრიუმფში“ კი ყველაფერია კონცენტრირებული, რასაც შემდგომში „ფაშიზმის ესთეტიკა“ უწოდეს: ნიურნბერგის დიდებული ხედები, მხარდამხარ მომავალთა რიგები, რომლებიც ძველ რომაელთა მსვლელობას ჩამოჰგავს, ჩირაღდნები, სამხედრო მარშები, ღამეულ ცაზე – დროშების სილუეტები, გულისამაჩუყებელი ბავშვები, სახეზე ნათელგადაფენილი ჯარისკაცები და შეძახილები: „ხალხი, რაიხი, ფიურერი!“ გერმანიის კაპიტულაციის შემდეგ ლენი რიფენშტალი დააპატიმრეს და ყველაფერი გაასსენეს, მათ შორის „ნების

ტრიუმფიც“ და გენიალური „ოლიმპიაც“.

1973 წელს, როცა მან თავისი ფოტოალბომი გამოაქვეყნა, „უკანასკნელი ნუბიელები“, მათაც კი, ვისაც ლენი რიფენშტალი სულით და ხორცით სძულდათ, მოუწიათ იმის აღიარება, რომ ის დიდი ფოტოგრაფია. სიუზან ზონტაგმა კი კბილი გაჰკრა: „რიფენშტალი თავისი წარსულის ხელახლა გადაწერას ცდილობს, ვითომ უბრალოდ სილამაზის შემფასებელია და არა უზნეო პროპაგანდისტიო“. 72 წლისამ აკვალანგისტის ლიცენზია მიიღო და წყალქვეშ გადაღებული გასაოცარი ფოტოალბომი „მარჯნის ბაღები“ შექმნა. 80 წლის ფრაუ რიფენშტალმა მემუარებზე მუშაობა დაიწყო და ხუთი წლის განმავლობაში წერდა. 900-ზე მეტ გვერდზე გვიამბო თავისი ბობოქარი ცხოვრების დაუჯერებელი ამბები. წიგნი, ცხადია, ბესტსელერი გახდა.

ლენი რიფენშტალი – გენიოსი რეჟისორი, რომელმაც გადატრიალება მოახდინა კინოენაში და სრულიად შეცვალა მანამდე არსებული ენა. თავად განსაჯეთ, ღირს კი ადამიანი შეაფასო იმის მიხედვით, თუ რა პოლიტიკურ სიტუაციაში უწევდა მოღვაწეობა?

„ამჯერად წარსულთან, კერძოდ კი საბჭოთა კინემატოგრაფიისა და პოლიტიკის ურთიერთზემოქმედების შორის საკმაოდ მკვეთრ პარალელს გავავლებთ. ჯერ კიდევ მეორე მსოფლიო ომამდე, საბჭოთა კინო გერმანიისგან მტრის ხატს ქმნიდა და მოსახლეობაში მეომრის სულისკვეთების გასალვივებლად ხანდახან ფსევდოისტორიულ ფაქტებსაც კი არ იშურებდა. ამ ეტაპზე თავად რუსი ისტორიკოსები ამტკიცებენ, რომ ეიზენშტეინის მიერ 1939 წელს გადაღებული „ალექსანდრე ნეველი“ ახდენს ისტორიის ფალსიფიცირებას, რადგან ყინულზე გერმანელებთან ბრძოლა და მათი დამარცხება (ე. წ. „ლედოვოე პობოიშე“) თავიდან ბოლომდე გამოგონილი ამბავია და მას რეალურად ადგილი არ ჰქონია ისტორიაში ფსევდოისტორიას თან სდევს „ივანე მრისხანე“ – ძლიერი და მტრებისადმი დაუნდობელი მეფის პორტრეტი. მაგრამ ივანე მრისხანე (და ეს ისტორიულად ცნობილია) იყო ტირანი, რომელიც სისხლის

წყურვილს მეგობრების მოკვლითაც იკმაყოფილებდა; ნადიმზე ამალას წამლავდა; აიძულებდა დიდგვაროვანი თავადების ცოლებს აღვირახსნილობას და ამის შემდეგ სლობოდაში ფეხშიშველი მიდიოდა ხოლმე ცოდვების მოსანანიებლად. ამიტომ სტალინიზმის ეპოქაში „ივანე მრისხანეს" ეკრანებზე გამოჩენა უამრავი ქვეტექსტის მატარებელი გახდა. ჯერ კიდევ 1938 წელს კარლ იუნგი სტალინზე ასეთ რამეს წერდა: „თავისი ქცევით სტალინი სრულიად განსხვავდება თავისი ეპოქის სხვა დიქტატორებისაგან. მასში იმდენად დიდია მეფური, ანუ ერთპიროვნული მართვის სურვილი, რომ თავისი დესტრუქციით მას მხოლოდ ჩინგიზ ყაენს შევადარებდი. არ გამიკვირდება თუ ის თავს მეფედ აკურთხებს",– ასე ასრულებს იუნგი ინტერვიუს და საინტერესოა, რომ ეიზენშტეინის ფილმი – „ივანე მრისხანე" სწორედ მის სიტყვებს ეხმაურება.

თავად სტალინისთვის გაცილებით მისაღები იყო სხვა ფილმი. 1942-43 წლებში სტალინის დაკვეთით მიხეილ ჭიაურელმა „გიორგი სააკაძე" გადაიღო. კინოს ისტორიიდან ჩანს, რომ „ფილმს იმდენად დიდი აგიტაციის ძალა გააჩნდა, რომ კინოსეანსიდან მაყურებლები პირდაპირ ფრონტზე მიდიოდნენ." [1]

ესფირ (ესთერ) შუბი (Esfir Shub) - საბჭოთა კინორეჟისორი, სცენარისტი და ნოვატორი კინო-მონტაჟის განვითარებაში.

უკრაინელი კინორეჟისორი ესფირ (ესთერ) შუბი იყო „კომპილაციური ფილმის" პირველი შემქმნელი-რედაქტორი. ის ამონტაჟებდა ძველ და ახალ კინოქრონიკას და ასე იქმნებოდა ბრწყინვალე ფილმები. როგორც საბჭოთა ფილმის ერთ-ერთმა პიონერმა, მან აღმოაჩინა მონტაჟის მთავარი პრინციპი, რომელიც მოგვიანებით სხვა რეჟისორებმა განავითარეს.

ესფირ (ესთერ) შუბი დაიბადა უკრაინაში, ქალაქ სურაჟში. სასწავლებლად მოსკოვში გაემგზავრა. იქ ის მხატვრული ავანგარდის წარმომადგენლებს შეუერთდა. მალე გამოვლინდა კიდეც მისი ნიჭი კინემატოგრაფში. მოგვიანებით თავის მემუარებში დაწერს: მე ვნახე **ფილმი, როგორც „მეთოდი**

[1] **დახუთული რეალობა:** http://kalatozishvili.wordpress.com/2011/01/19/

ყველაფრის გამოხატვისა, რაც ოქტომბრის რევოლუციამ მოიტანა“, და აღნიშნავს, რომ მისი ქვეყნისთვის „ახალი ცხოვრება დაიწყო“.

რუსეთის სისხლიანი რევოლუციის შემდეგ ბევრი ადამიანის გული აღივსო იდეოლოგიური ოპტიმიზმით ახალ მთავრობასთან დაკავშირებით.

შუბი რამდენჯერმე ეცადა მუშაობა დაეწყო კინო სფეროში, მაგრამ ბევრჯერ მიიღო უარი, თუმცა ის არ ნებდებოდა და სამუშაოს აქტიურად ითხოვდა. საბოლოოდ ის განმანათლებლობის კომისარიატში ფილმების განყოფილებაში მიიღეს.

შუბმა ფილმებზე მუშაობა 1922 წლიდან დაიწყო. იმ დროს საბჭოთა კავშირს ხელი არ მიუწვდებოდა საჭირო ტექნიკის დიდ ნაწილზე, რაც აუცილებელი იყო ფილმის შექმნისთვის. ქვეყანაში მცირე იყო საწარმოო ტექნიკა,იმავდროულად,ძალიან რთული იყო ფილმების სხვა ქვეყნებიდან მიღება. გარდა ამისა, ახალი ხელისუფლება მხოლოდ იმ ფილმებს უჭერდა მხარს, რომელიც მის იდეოლოგიურ პრინციპებს არ არღვევდა.

საბჭოთა მთავრობამ ამერიკული ფილმების დაჭრისა და სახელის შეცვლისთვის დაიქირავა ესფირ (ესთერ) შუბი, რათა ფილმი საბჭოთა აუდიტორიისთვის „შესაფერისი“ გამხდარიყო. ეს ნიშნავდა, რომ ფილმს უნდა წარმოეჩინა არა ამერიკული, არამედ საბჭოთა იდეალები. შუბი ფილმებს უცხოეთიდან იღებდა და ახდენდა მათ რედაქტირებას ისე, როგორც ეს საბჭოთა პრინციპებს შეესაბამებოდა. მისი პირველი ნამუშევარი იყო ჩარლი ჩაპლინის 1916 წლის „კარმენის“ ხელახალი მონტაჟი. ეს იყო ჩაპლინის პირველი ფილმი, რომელიც საბჭოთა კავშირში აჩვენეს. შემდეგ მან ახლებურად დაამონტაჟა სხვა ფილმებიც.

შუბის ინსპირაციის წყარო ძიგა ვერტოვისა და მისი მეუღლის ელიზაბეტ სვილოვას გამოცდილება იყო. მათ ჰქონდათ საკუთარი მონტაჟური სტილი და იმისათვის,რომ არ გამოეხატათ მთავარი იდეა ან თემა, იყენებდნენ ერთმანეთთან დაუკავშირებელ კადრებს. შუბმა გააფართოვა ეს სტილი. იგი

ქმნის „კომპილაციურ ფილმს“, რომელიც მთლიანად შედგება ფილმში არსებული მასალისგან. პროცესში მან აღმოაჩინა კომპილაციის პრინციპები, რომელიც შემდეგ გამოყენებულ და განვითარებულ იქნა სხვა რეჟისორების მიერ. „მან მისი პოზიტიური გენია მოიტანა იმისთვის, რომ გამოყენებულ იქნას ყველა სახის გაუაზრებელი უცნაური ნაწილი ძველი კადრებისა. ისე როგორც მხატვარი იყენებს თავის პალიტრას, იყენებს მათ, თითქოს ყველა კადრი სპეციალურად მისთვისაა“ (International Dictionary of Films and Filmmakers).

გარდა ამისა, შუბი მუშაობას იწყებს ახალი ფილმების შექმნაზე. თანამშრომლობს სერგეი ეიზენშტეინთან ფილმების „გაფიცვა“ (1925) და „ჯავშნოსანი პოტიომკინის“ (1925) გადაღებაზე. ისინი კარგი მეგობრებიც იყვნენ, ეიზენშტეინი შთაგონებული იყო შუბის მუშაობისა და მონტაჟის ტექნიკით. ორი დიდი რეჟისორი ზეგავლენას ახდენდა ერთმანეთზე, მათ საერთო ინტერესები გააჩნდათ დოკუმენტური კინოს მეთოდებთან დაკავშირებით.

კონკრეტული პერიოდის ფილმების ახლებურმა მონტაჟმა და შეგროვებამ, შთააგონა მას ისტორიული მოვლენების ასახვის იდეა.

მან სამი წელი გაატარა კინოქრონიკის კვლევასა და დაკვირვებაში, რომელიც გადაღებული იყო 1912-დან 1917 წლამდე, გაეცნო მეფე ნიკოლოზ მეორის ფილმების პირად კოლექციას, იმპერატორის ოჯახის მეგობრების მიერ გადაღებულ ვიდეომასალას, ორ ოფიციალურ იმპერიულ კინემატოგრაფისტის ნამუშევარს და ომის ოპერატორების დიდხანს შენახულ ფილმებს. ამერიკის შეერთებულ შტატებში არსებული წყაროებიდანაც კი იყიდა მასალები. ამ ურთიერთგამომრიცხავი მასალისგან 1927 წელს მან შექმნა **„რომანოვების დინასტიის დაცემა“**. ეს ფილმი რუსეთის რევოლუციას ასახავდა, რომელიც შემდეგში გარდაიქმნებოდა როგორც რუსეთის ასევე მსოფლიო ისტორიის ნაწილად. ფილმი შედგება ძველი წყაროებისგან, მაგრამ ასევე მოიცავს კადრებს, რომელიც შუბმა სპეციალურად შეიტანა, რათა

ალმოეფხვრა დოკუმენტური მასალის ხარვეზები. სტუდიაში მას პროექტის დასაწყისის დღიდან არ უჭერდნენ მხარს და როცა ის დასრულდა, ისინი უარს აცხადებდნენ ეღიარებინათ ფილმის საავტორო უფლებები.

შუბმა საკმაოდ ხანგრძლივად იმუშავა ფილმზე, მან პოტენციური მახე ჩადო ფილმის ერთ-ერთ ძლიერ მხარეში. „მოკლე სცენები თავმოყრილია ან შეფერილია მუქი სათაურებით... შექმნა პირდაპირი, ძლიერი, მაგრამ მოხდენილი მონტაჟის ფორმა... ამიტომ მასალის ფართო სპექტრი შეიძლება ეფექტურად იყოს გამოყენებული ერთი ძირითადი დაფარული მესიჯის შესაქმნელად.“ – აღნიშნავს Graham Roberts-ი.

გზავნილი კი იყო ის, რომ რომანოვების დინასტიის დაშლის, ისევე როგორც საბჭოთა ხელისუფლების აღზევების შეჩერება შეუძლებელი იყო. „რომანოვების იმპერიის დაცემას“ მოჰყვა **„დიდი გზა“** (1927).

„დიდი გზა“ შედგენილი იყო 1917-1927 წლების კინოქრონიკისგან. ის აღსანიშნავია იმითაც, რომ შეიცავს საბჭოთა რევოლუციონერის ნიკოლოზ ლუნინის ინტიმურ სცენებს.

ფილმი იწყება მეფის ქანდაკების კადრით, ხდება ძველი იმპერიის სახის შექმნა. გატეხილი ქანდაკებებით გვიჩვენებს დამხობილ მეფის იმპერიას რევოლუციონერთა ხელში. ამ ნამსხვრევებში თამაშობს პატარა ბავშვი – სიმბოლო ახალი რეჟიმისა. ამას მოყვება კრემლის თავზე აფრიალებული ახალი მთავრობის დროშა და მუშათა მასების კადრები სიტყვებით: „პროლეტარებო ყველა ქვეყნისა შეერთდით!“ მომდევნო სცენა გვაჩვენებს რუსეთის რევოლუციის მხარდამჭერებს სხვა ქვეყნებში.

ფილმის შემდეგი ეპიზოდები ასახავს საბჭოთა სახელმწიფოს შექმნასა და საფრთხეებს, როგორც შიდა ისე გარე მტერთაგან. ასევე ხელისუფლების ახალ ლიდერებს. შემდეგ ეპიზოდში გვიჩვენებს პირველი მსოფლიო ომის შედეგად განადგურებულ გერმანიას და განავითარებს იმ აზრს, რომ კიდევ ერთი

რევოლუცია არის რეალიზების სტადიაში.

შუბი აგრეთვე გვაჩვენებს 1918-დან 1921 წლამდე სამოქალაქო ომს რუსეთში. შემდეგ ნაწილში აღნიშნავენ ნიკოლოზ ლუნინის სათავეში მოსვლას და ამას მოჰყვება Wall Street-ის კადრები, აჩვენებს პარიზის საფონდო ბირჟას და კაპიტალიზმის სხვა სიმბოლოებს, რათა წარმოაჩინოს აზრი, რომ რუსეთის გარეთ მუშები კაპიტალისტების მონები არიან და რომ ეს – მხოლოდ დროის საკითხია, მანამ, სანამ ევროპელი და ამერიკელი მუშები რუსეთის რევოლუციის მსგავსად აღსდგებიან ამ სისტემის წინააღმდეგ.

გრეჰემი აღნიშნავს, რომ ფილმში გამოყენებულია მეთოდები, რომელიც შემდეგ შუბის სავაჭრო ნიშნად იქცევა: ტექსტების გამოყენება დოკუმენტებისა და გაზეთებიდან, ასევე ქანდაკებები, არასაბჭოთა მასალის გამოყენება საბჭოთა იდეოლოგიის თანხვედრი პუნქტების შესაქმნელად. როგორც მან განმარტა, შუბს ყოველთვის შეუძლია დაეყრდნოს არასაბჭოურ მასალას, რომლითაც შეიძლება მანიპულირება, რათა შექმნას მრეწველების, პოლიტიკოსებისა და ანტისაბჭოური ძალების ქმედებების მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულება. 1932 წელს შუბი ქმნის პირველ დოკუმენტურ ხმოვან ფილმს - **„კომკავშირი“.** ამ ფილმში მან შექმნა ტიპური „საბჭოთა გმირის“ საკუთარი ვერსია – ახალგაზრდა კაცი, რომელსაც სჯერა საბჭოთა იდეოლოგიის და რომელიც ატარებს ტრადიციულ რუსულ კოსტიუმს. მისთვის დამახასიათებელი მონტაჟისა და საარქივო მასალების გამოყენების ნაცვლად, ესფირ (ესთერ) შუბი შემობრუნდა ჰიპერრეალიზმისკენ. მან შეგნებულად შეიყვანა კადრები, სადაც ხალხი კამერის პირისპირ დგას და აცნობიერებენ, რომ ისინი ფილმში გამოჩნდებიან, კადრები, სადაც ჩანს ადამიანების უხერხულობა კამერის ან მიკროფონის არსებობის გამო, სადაც ჩანს კამერა და მიკროფონებიც. მას თითქოს უნდოდა შეეხსენებინა აუდიტორიისთვის, რომ ისინი უყურებენ ფილმს, რომელიც შექმნილია გადამღები ჯგუფისა და კამერებისგან.

ეს იყო ძლიერი კონტრასტი ტრადიციულ კინომეთოდებთან

მიმართებაში, რომელიც ცდილობდა დაემალა ხელოვნურობა კინოწარმოებაში და აიძულებდა აუდიტორიას ეფიქრა, რომ ისინიც მოვლენის მონაწილეები იყვნენ და ბნელი კუთხიდან შეუმჩნევლად უთვალთვალებდნენ სცენებს.

იმის გამო, რომ ესფირ (ესთერ) შუბი წინ უსწრებდა თავის დროს, ზოგიერთი კრიტიკოსი ვერ იგებდა მის მოტივებს. მიუხედავად მისი ნიჭისა, 1930 წლის შუალედში შუბის ფილმები ხელისუფლების არამოწყალე ხედვის ქვეშ მოექცნენ, როგორც საბჭოთა იდეოლოგიის შემცვლელი.

თავის მოგონებებში, იგი აღწერს უამრავ ფილმს, რომლებიც არასდროს გადაულია ან მათი ნაწილი მთავრობამ გადასცა ნაკლებად ცნობილ, მაგრამ უფრო უპირატეს რეჟისორებს. 1937 წელს მას ნება დართეს შეექმნა ფილმი „საბჭოთა მიწები", მაგრამ იმ პირობით, თუ ის ხაზს გაუსვამდა მაშინდელი საბჭოთა დიქტატორის იოსებ სტალინის გმირულ როლს.

1940 წელს შუბი მუშაობდა ფილმზე „საბჭოთა კინოს 20 წელი". მეორე მსოფლიო ომის დროს კი – უფრო მეტად უბრალო კინოქრონიკებზე, რომელიც მიმდინარე ომის მოვლენებს ასახავდა.

შუბმა თავისი კარიერის ორ ათეულ წელზე მეტი მოახმარა საბჭოთა კინოინდუსტრიას. 1940-იანი წლების დასასრულსა და 50-იანების დასაწყისში ის მუშაობდა რედაქტორად. ამ პერიოდში დაწერა მოგონებები კინოწარმოების ტექნიკასა და მეთოდების შესახებ. გარდა ამისა, მან დაწერა სცენარი სახელწოდებით „ქალები" (1933-34), რომელიც შეისწავლის და იკვლევს ქალის როლს ისტორიაში. თუმცა ეს პროექტი არ განხორციელდა. სცენარი შუბის ფემინიზმით დაინტერესების გამოვლენა იყო. ესფირ (ესთერ) შუბი გარდაიცვალა 65 წლის ასაკში, 1959 წლის 21 სექტემბერს, მოსკოვში.

"Oxford Companion to Film" აღნიშნავს: „შუბის სრულყოფილი მონტაჟი და განსაკუთრებით მის მიერ ადრეული კინოქრონიკის გამოყენება, ირონიული და დიდაქტიკური ეფექტის შესაქმნელად, გამოვლინდა საკმაოდ მოგვიანებით

დოკუმენტურ და კომპილაციურ ფილმებში."[1]

„რუსეთში შეიძლება, აქა-იქ კიდევ დაინახოთ ძველი საბჭოთა ლოზუნგი - მსოფლიო პროლეტარიატის ბელადის ვ. ი. ლენინის ზოგადი სიტყვებიდან ამოგლეჯილი ფრაზა იმის შესახებ, რომ **„ხელოვნების დარგებს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია კინო"**.

საბჭოთა იდეოლოგიამ უპირატესობა კინოს მიანიჭა, რომელიც მასების ცნობიერების მანიპულირების უმნიშვნელოვანესი ინსტრუმენტი გახდა. კინოში უფრო ადვილია დრამატურგიის აგება,მსახიობების მიერ წარმოთქმულ სიტყვებში დიდი იდეოლოგიური დატვირთვის ჩადება. კინემატოგრაფს მართლაც გამოსდიოდა საბჭოთა ადამიანების განწყობის შექმნა – ჰყვარებოდათ ის, ვისაც მიუთითებდნენ, ხოლო მტრები შეეძულებინათ, მათ წინააღმდეგ ებრძოლათ და გაენადგურებინათ. გახსოვთ ფილმი „კომუნისტი", რომელშიც, როგორც ახლა იტყვიან, სექს-სიმბოლოს გარეგნობის მსახიობი პატიოსან, მიზანდასახულ და უკომპრომისო ადამიანს თამაშობს? ან ფილმები მეორე მსოფლიო ომის შესახებ, რომლებშიც ყველა გერმანელი სრულ იდიოტად იყო წარმოჩენილი, ხოლო საბჭოთა ჯარისკაცები - მამაც მებრძოლებად? ფილმებში არავინ ხსნიდა, როგორ მოახერხეს ამ იდიოტებმა ვოლგამდე მისვლა, მაგრამ მნიშვნელოვანი იყო საბჭოთა ადამიანების სულისკვეთების გაძლიერება და კინოს მეშვეობით ეს ხერხდებოდა. ტყუილად არ ხდებოდა ქვეყნის სიღრმეში, ქარხნებთან ერთად, კინოსტუდიების ევაკუაცია. მათ პროპაგანდისტული ფუნქცია ეკისრებოდათ, მსახიობები კი ჯავშანს იღებდნენ - გაწვევისგან თავისუფლდებოდნენ, ისინი ხალხის სულისკვეთების ამაღლებისკენ იყვნენ მოწოდებულნი."[2]

ეს ყველაფერი მაშინ,დღეს კი დღევანდელი ახალგაზრდობა განათლების ცუდი სისტემის გამო ზომბირებულ მასად გადაიქცა. მათ გაუქრათ პროტესტის განცდა, ფიქრობენ

[1] The Oxford companion to film, Author: Liz-Anne Bawden, Publisher: New York : Oxford University Press

[2] ოლეგ პანფილოვი. „მოწამლული ტელევიზია", გაზეთი „24 საათი", 05. 12. 10.

რომ არიან განსხვავებულები, აქვთ საკუთარი აზრი, მაგრამ ეს რა თქმა უნდა მოჩვენებითია. ისინი თვალდახუჭულები მიყვებიან დინებას და ამ დინების მიმართულებას ეკრანებიდან ხედავენ. სიტუაციის მიჩქმალვას, პირველწყაროდან მომავალი ინფორმაციის არარსებობას იქამდე მივყავართ, რომ ახალგაზრდებს უყალიბდებათ და უმტკიცდებათ ნეგატიური სტერეოტიპები, რაც რთულ წარსულსა და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების ტენდენციურ ცნობებზეა დაფუძნებული.

ტელევიზიის პროპაგანდის წყაროდ გადაქცევა ჯერ კიდევ პირველ წლებში ახსნა წამყვანი გასართობი ტელეარხის „ეს-ტე-ეს"-ის შემქმნელმა ალექსანდრ როდიანსკიმ. გაზეთ „ვრემია ნოვოსტეისთვის" მიცემულ ინტერვიუში მან განაცხადა: „რუსეთში კი, ჩემი აზრით, ახალი ამბები ამ ეტაპზე აბსოლუტურად მხატვრულ ჟანრს წარმოადგენს. ეს არ არის ახალი ამბები ჩვეულებრივი გაგებით, რომელშიც ვგულისხმობთ ფაქტების ერთობლიობას დღის საინფორმაციო სურათის შესაქმნელად, რათა მსმენელს საკუთარი შეფასების და ექსპერტიზის საშუალება ჰქონდეს. არ ხდება მოვლენების წარდგენა სხვადასხვა კუთხით. ჩვენ შემთხვევაში, ტელევიზია, ახალი ამბების ნაცვლად, რაღაც სუბიექტურ ნაწარმოებს გვთავაზობს. ყველაფერი იწყება მოვლენების თავისუფალი შერჩევით, რაც ნაკარნახევია კონიუნქტურით, შემდეგ ირთვება აწყობის დიადი მექანიზმი და წამყვანებისა და სიუჟეტის ავტორების ტექსტის დახმარებით მსმენელამდე მიტანა ხდება. ჩვენ ვიღებთ არა ფაქტებს, არამედ აზრებს, თვალსაზრისს, ინტერპრეტაციას".[1]

ტელევიზია „ბატონობს გონებასა და სულზე, აძლევს რა იგი ბიძგს შეიყვანოს ადამიანი ყველაზე საშიშ შეცდომაში და ხელს უწყობს მათ სულს ყველაზე „უცენზურო" მოქმედებებში. შეიძლებოდა სხვანაირადაც ყოფილიყო, ტელევიზიას რომ გაეცნობიერებინა თავისი პასუხისმგებლობა არა ხელისუფლების, არამედ საზოგადოების წინაშე. ეცადა, ხალხის გონება და

[1] ალექსანდრ როდიანსკი. გაზეთი „ვრემია ნოვოსტეი", 2004 წლის 17 ივლისი.

სული სწორი გზისკენ მიემართა. მაგრამ მას ამის გაკეთება არც უცდია." – ტელევიზიის პასუხისმგებლობის პრობლემას ქსენოფობიური განწყობილებების არსებობაზე საზოგადოებაში 2006 წლის 20 ოქტომბერს „იზვესტიოს" ყოველკვირეულ ტელემიმოხილვაში შეეხო ირინა პეტროვსკაია. და როდესაც რუსეთის პირველი არხის ეკრანზე პროპაგანდის შედეგი - ფილმი „08. 08. 08 ოლიმპუს ინფერნო" გამოჩნდა, იგი რუსეთის საზოგადოებამ აგვისტოს ომის დოკუმენტურ ქრონიკად აღიქვა, განსხვავებით კრიტიკოსებისგან, რომელთა უმრავლესობამაც ვაი-კინემატოგრაფისტების ამ ნაჯახით ნამუშევრისგან ქვა ქვაზე არ დატოვა. მაგრამ ეს უკვე სხვა ისტორიაა,მთავარია,რომ ტელევიზია პრაქტიკულად მთლიანად ფლობს რუსებისა და სამწუხაროდ, პოსტსაბჭოთა სივრცის ქვეყნების მოსახლეობის მნიშვნელოვანი ნაწილის გონებას."

რა ხდება დღეს პროპაგანდულ კინოინდუსტრიაში? ახლა მასმედიის დროა, პროპაგანდის დიდმა ქარხანამ ტელევიზიაში და ინტერნეტ-მედია სივრცეში გადაინაცვლა. ტელევიზია იქცა საზოგადოებრივი აზრით მანიპულირების საშუალებად. აუდიტორია ძალზედ დიდია და „არსებობს დამჯერი საზოგადოების შექმნის შესაძლებლობა".

მე პირადად ტელევიზორს საერთოდ არ ვრთავ, არც ერთ გადაცემას, არც ერთ ფილმს არ ვუყურებ, რაც ტელევიზიით გადის. მაგრამ ეს არ არის პროპაგანდისგან თავის დაღწევის საშუალება. მე ვარ ახალგაზრდა, რომელიც ახლა ეუფლება კინემატოგრაფს და ჩემთვის უკვე ბევრი რამ ცხადზე ცხადი გახდა. თანამედროვე კინო არ არის თავისუფალი, იმიტომ რომ ადამიანის გონება ჯერ კიდევ ვერ გათავისუფლდა. სანამ ჩვენი გონება არ გათავისუფლდება, არ მოხდება კინოს ანტიპროპაგანდიზაცია. მე ვრჩები პლატონის გამოქვაბულში და ჩემივე კედლები მიცავენ გარე სამყაროსგან. მაგრამ მოვა დრო და ჩვენ ყველანი მოვინდომებთ უფრო მეტს, ვიდრე გვაქვს, ეს ადამიანის პიროვნულობის ერთ-ერთი თვისებაა. და ჩვენ თვითონ შევცვლით იმ მასობრივ „გადაცემას",რომელსაც ჯერ კიდევ ვუყურებთ!

გივი კიტია,
ტელერეჟისურის მიმართულების მაგისტრანტი
ხელმძღვანელი – პროფ. სანდრო ვახტანგოვი

მანიპულაციის ეფექტი ქართულ ელექტრონულ მედიაში

ზემოხსენებული სათაურის განვრცობას სანამ შევუდგებოდე, სასურველია ეს ამონარიდი ჯონ მაქსველ ჰამილტონისა და ჯორჯ კრისმსკის წიგნიდან „ჩაეჭიდეთ პრესას – ამბავი საგაზეთო ცხოვრებაზე“, რომელიც კონკრეტულად ჟურნალისტიკის, შემდეგ მედიასაშუალებების ათ კანონს შეეხება.

ის, რაც მათ არ უნდა გააკეთონ:

1. ტყუილი გაზეთსა და ეთერში (იგულისხმება ფოტოსურათების შეცვლის თანამედროვე ტექნოლოგიებიც);

2. წყაროს მოტყუება ან დაშინება;

3. ჭორებისა და სხვა დაუდასტურებელი ინფორმაციის გამოქვეყნება;

4. იმ მოსაზრებების შეკვეცა ან გამოტოვება, რომელთაც ჟურნალისტი არ ეთანხმება;

5. პირადი სიმპათიის ჩვენება რეპორტაჟებში;

6. საკუთარი ვინაობის დამალვა და ტყუილი ინფორმაციის მოპოვების მიზნით (თუ ასეთი ქცევა უკიდურესობით არაა გამოწვეული);

7. სიტყვების ან აზრების პლაგიატი (სხვისი სიტყვების გამოყენება შეიძლება ავტორის დამოწმებით);

8. სატელეფონო საუბრების ჩაწერა ნებართვის გარეშე;

9. პირადი მიზნებით საკუთარი მდგომარეობის გამოყენება (მაგ., წყაროებისგან საჩუქრების მიღება);

10. ისეთი რამის გაკეთება, რაც შეიძლება ჩაითვალოს „ინტერესთა კონფლიქტად“ (მაგ., არჩევნებში მონაწილე ერთ-ერთი კანდიდატისთვის გამოსვლის ტექსტის შედგენა).

ქართული მედიის რეალიებში მცნებები შესაძლოა დაემატოს, თუმცა საკმარისი იქნებოდა ჩამოთვლილი ათი პუნქტიდან რომელიმე მაინც დაცული იყოს მათი მუშაობის პროცესში!

ელექტრონული მედიის განვითარებას საქართველოში ინტერნეტმომხმარებელის ზრდამ შეუწყო ხელი, აქტუალური და ხელმისაწვდომი გახდა სოციალური ქსელების გამოყენება, როგორც ფიზიკური პირისათვის,ასევე მედიასაშუალებებისთვის, რადგან იგი, არა მხოლოდ ბეჭდვით, რადიო და ტელევიზიის საშუალებით ავრცელებს სასურველ ინფორმაციას, არამედ, სოციალური ქსელების, ბლოგებისა და ფორუმების მეშვეობით, თემა კი მრავალნაირია, – ძირითადად ეხება პოლიტიკურ მოვლენებსა და სოციალურ თემებს, შემეცნებითი თემით მოცული პორტალები კი იმდენად მწირია, ან დაბალი ინტელექტუალური შესაძლებლობის მქონეა (შესაბამისად, ხშირ შემთხვევაში არასანდო), რომ მომხმარებლის ინტერესს არც იწვევს. ამ შემთხვევაში მანიპულაციის ეფექტი საკმაოდ დიდია.

რაც შეეხება მანიპულაციას, რასაც მედიასაშუალებები ახდენს ბოლო დროს განვითარებული მოვლენების თანახმად, შედეგები საკმაოდ სავალალოა. ამ „იარაღმა" ქართულ საზოგადოებაში და არამარტო ქართულში ადაპტაცია უკვე მოახდინა საკუთარი ინტერესების დაცვით. ელექტრონული მედიის (არა მხოლოდ ელექტრონულის) სახე ისეთი ხერხებით იქნა წარმოდგენილი აუდიტორიისათვის, როგორიც თითქოსდა მიუკერძოებელი და დამოუკიდებელი. ეს კი პარადულია, თუ არა სხვა!.. პრობლემა ისაა, რომ გარკვევის არც სურვილია საზოგადოებაში და არც შესაძლებლობა დღევანდელ რეალიებში, რათა დამოუკიდებლად დაასკვნას – ღირს თუ არა მოცემულ ინფორმაციით სარგებლობა და რამდენად ცვლის იგი მის მდგომარეობას, ან რა ალტერნატიულ ხერხს მიმართოს?. ეს თემა კი რა თქმა უნდა ტაბუ დადებულია საინფორმაციო წყაროების მიერ.

აუცილებელია სურვილი იმისა, რომ აუდიტორიას ჰქონდეს ზოგადი უნარი ანალიზისა იმ მედია საშუალებების

პროდუქტზე, რითაც იგი პირველ რიგში ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას იქმნის, შემდეგ კი ინტერესს იკმაყოფილებს მისთვის სასურველი თემის მოძიებითა და გაზიარებით. ამისათვის სრული ინტელექტუალური მზაობაა საჭირო, როგორც საზოგადოებაში, ასევე მედიასაშუალებებში, ქართულ სინამდვილეში ქვეყნის პოლიტიკური ინტერესებიდან გამომდინარე ვითარდება ყველაფერი, ასევეა რუსეთის ფედერაციაშიც, ამაზე მოწმობს 2011 წლის 4 დეკემბრამდე (დუმის საპარლამენტო არჩევნები) განვითარებული მოვლენები, სადაც ჰაკერული მეთოდებით მოხდა დაბლოკვა სხვადასხვა სოციალური ქსელებისა და საიტების. ეს მოვლენა მსოფლიოს ყურადღების ცენტრში მოექცა და კიდევ ერთხელ მოწმობს, იმას, რომ მსგავსი ვითარებისას ალტერნატიულ მედია საშუალებებს, კერძოდ ელექტრონულ მედიას შესწევს უნარი მანიპულაციის. ა.გ. მედიის ინფორმაციული ველის საშუალებით იქმნება სასურველი კლიმატი საზოგადოებაში. ამ მეთოდებს საქართველოში ჯერჯერობით ადაპტაცია არ აქვს გავლილი, თუმცა ტრანსფორმირებული სახით, პროდუქტიულობის ხარისხი საკმაოდ დახვეწილადაა შეფუთული, რათა საზოგადოებაში დაბადებულ აზრთა ტემპერატურას გაუძლოს. მედია საშუალებებს კარგად აქვთ გათვლილი ინფორმაციის აქტუალობა და ქვეყნის შიდა გეოპოლიტიკური ვითარების შესაბამისად ქმნიან იმ სახეებს, რომლებსაც მისი, როგორც ჟურნალისტისა და საინფორმაციოს გუნდის ინტელექტი წვდება. ხაზგასასმელია პირადი ინტერესებიც, რომელიც თუ გავაანალიზებთ შესამჩნევია, რადგან ქართული იდენტურია რუსული მედიის ფუნქციური და მიზნობრივი დატვირთვით.

აღსანიშნავია საზოგადოებაში დღემდე აქტუალური ის ფაქტი, რომელიც ტელეკომპანია „იმედმა“ მოდელირებული ქრონიკის სახით 2010 წლის მარტში წარუდგინა საზოგადოებას ტელენაწარმად. ამასთან დაკავშირებით ამერიკული ელექტრონული ჟურნალი www.time.com – აქვეყნებს სტატიას, სადაც პირველ ადგილზეა ათ შოკისმომგვრელ ინფორმაციას შორის მსოფლიოში. ამასთან დაკავშირებით

სატელევიზიო არხებსა თუ მედია საშუალებებს დღემდე არ გაუკეთებიათ კომენტარი, საქმეც იმაშია, რომ ამ და სხვა მნიშვნელოვანი ინფრომაციის მოპოვება ხელმისაწვდომია ინტერნეტ მომხმარებლისთვის, რომლის უპირატესობა თვითონ ინტერნეტს გააჩნია-ეფექტურობა, რაც ინფორმაციის სწრაფად მიღებას გულისხმობს. ამიტომაც ინტერნეტ მომხმარებელი საქართველოში წესით (ისე როგორც ქვეყნის ფარგლებს გარეთ) თავისუფალი უნდა იყოს. ნაწილობრივ ასეცაა, თუმცა აქაც მანიპულირებს სოციალურ ქსელში ჩართული მედია საშუალებები. ისინი მიზანმიმართულად არქმევენ სტატიას (ინფორმაციას) სკანდალურ სათაურს და მომხმარებლის გვერდზე იმდენად გამომწვევად ჩნდებარომ ნებსით თუ უნებლიედ ინტერესდება მომხმარებელი. შედეგად კი იგი ღებულობს ფსიქოლოგიურ სტრესს ან მინიმუმ ინფორმაციულ ვაკუუმს. ა.გ მომხმარებელს ზოგიერთ შემთხვევაში აქვს საშუალება, იქვე გამოხატოს შესაბამისი განწყობით საკუთარი აზრი. ეს თავისუფლება მომხმარებელში, რომელსაც ინტერნეტი იძლევა, ხელმეორედ უბიძგებს ანალოგიურ მეთოდს მიმართოს...

კარგად ნაცნობია ის, რომ მედიის მომხმარებელი დამოუკიდებელია არჩევანის მიღებაში და მას სრული უფლება აქვს მოახდინოს საკუთარი თავის რეალიზება იქ, სადაც ხელეწიფება, ეს კი ძლიერ დამოკიდებულს ხდის მასზე. თუმცა მედიის საზეიმო ვითარებაში მუშაობა მომხმარებლის რაოდენობაზე როდია დაფუძნებული, არამედ მნიშვნელოვანია მის მიერ მომზადებული ინფორმაცია რა ეფექტს შექმნის.

ITU-ს 2010 წლის მონაცემებით, საქართველოში 1 300 000 ინტერნეტ მომხმარებელია. აქედან დაახლოებით 95% სოც. ქსელების მომხმარებელი. ამასთან, არსებობს საქართველოში რეიტინგის მაჩვენებელი ვებ გვერდი (წყაროს მონაცემები არასანდოა, თუმცა მარტივი საძიებო სისტემა გააჩნია სასურველი ვებ გვერდების მოსაპოვებლად), სადაც დარეგისტრირებული ქართველი პროვაიდერების რიცხვი 29172-ს შეადგენს 2011 წლის დეკემბრის მონაცემებით. აქ დაყოფილია სხვადასხვა დანიშნულებისა და დარგების მიხედვით საიტები და იქვეა მათი

რაოდენობრივი მაჩვენებელიც, ასევე მათი რეიტინგი. საიტზე განთავსებული ინფორმაციის თანახმად, სადაც მითითებულია გაფრთხილება, რომ საიტის ადმინისტრაცია შეთანხმების გარეშე კრძალავს განთავსებული ინფორმაციის გამოყენებას მასობრივი ინფორმაციის გავრცელების საშუალებებით და ეს ინფორმაცია მისი საკუთრებაა,აქვე იბადება ეჭვი ინფორმაციის არასანდოობის შესახებ, რადგან იგი კანონის ძალით არ ითხოვს მასთან შეუთანხმებლად ინფორმაციის გამოყენებას. მიუხედავად ყელაფრისა მკითხველს, შეგნებულად არ ვაწვდი ცხრილის სახით რეიტინგულ მაჩვენებელს,სადაც მითითებულია სხვადასხვა ინფორმაციული ვებ-გვერდები სხვადასხვა რეიტინგულ საფეხურზე... საგანგაშო და მნიშვნელოვანი მასში არაფერია, მითუმეტეს, რომ კვლევითი ინტერესი არ დევს. მითუმეტეს, თუ იგი, რაიმე სახელმწიფო დონის ორგანიზაციას არ წარმოადგენს.

უმთავრესი კი ისაა,რომ საინფორმაციო წყაროს ნებისმიერი მომხმარებელი მარტივად მოიხმარს და ამას, მარტივი საძიებო სისტემაც უწყობს ხელს. ხშირ შემთხვევაში მომხმარებლის ნებისყოფიდან გამომდინარე იმ დასკვნამდე მივყავართ,რომ იგი ძალაუნებურად მხოლოდ რეიტინგულ ვებ-გვერდებს მოიხმარს, და არა სხვას. ადამიანის ფსიქოლოგიური მომენტებიდან გამომდინარე მარტივად ეუფლება მითითებულ ინფორმაციას და ჯერდება მინიმუმს ამ შემთხვევაში. მასში საფუძვლიან გარკვევას კი თითქმის არც ცდილობს, რადგან იქვე ათეულში, ან ოცეულში მყოფი მეტად ხელმისაწვდომია. ამ შემთხვევაში ეფექტი მომხმარებელზე აისახება, მასში ყველაფერი ჩვევების სახით ყალიბდება, რომელსაც შესაბამის სავალალო შედეგებამდე მივყავართ. ნაკლებად ინფორმირებულს ხდის აუდიტორიას სხვა მნიშვნელოვან საკითხებზე და მხოლოდ იმ ინფორმაციით შემოიფარგლება, რომელიც ამა თუ იმ რეიტინგულმა პროვაიდერმა წარუდგინა, ყურადსაღები კი ისაა, რომ რეიტინგულობა მართლა მედია საშუალების პროდუქტის ხარისხში იგულისხმება თუ არა?

ტელევიზიის როლი ჯერ კიდევ აქტუალურია

საქართველოში და მას ქვეყნის მოსახლეობის თითქმის 80% მოიხმარს განსაკუთრებით საღამოს საათებში, ა.გ. ტელევიზიები საგანგებოდ ემზადებიან, რომ მათი პროდუქტი მაქსიმალურად დატვირთული იყოს აქტუალური თემებითა და რუბრიკებით. აქვე აღვნიშნავ, რომ ყველაზე ცნობილი ტელევიზიები, რომელთაც გააჩნიათ რესურსი მოიცვან ქვეყნის მასშტაბით, სხვადასხვა ლოგოს ქვეშ მყოფნი მათ შორის საზოგადოებრივი მაუწყებელი იდენტური ფორმით, საეთერო მასალითა და მიზნებით წარუდგენენ სატელევიზიო ბადეში განთავსებულ ინფორმაციულ მასალას, მნიშვნელობა არა აქვს, ინფორმაცია ხარისხიანი იქნება თუ არა პროფესიულ დონეზე შემუშავებული, მითითებული იქნება თუ არა წყარო, ან ავტორი, და თუ იქნა მითითებული უცნობია მანამდე რა „რეპუტაციის და წარმომავლობისაა" იგი? მთავარია, ფუნქცია შეასრულოს ის, რაც თითქოსდა აკისრია, მარტივი და ხელმისაწვდომია მისთვის ცნობილი სახეების პროპაგანდა, რომელსაც, როგორც ტელევიზია ასევე სხვა მედიასაშუალება ხდის აქტუალურსა და ცნობილს, ასევეა პოლიტიკური მოვლენების ასახვა, აქ ყურადსაღებია (პოლიტიკურ მხარეებზე ინფორმაციის საეთერო დროის განაწილება) დროის დათვლასთან ერთად, რამდენად სწორად არჩევს ტექსტს აუდიტორიისთვის, რომ არა მხოლოდ მოვლენა, არამედ მოვლენაში ჩართული პიროვნების აზრები გამოსატოს ისე, როგორც პოლიტიკოსს, ცნობილ სახეს, ან გადაცემის წამყვანს აწყობს?! მსგავსი ტენდენციებია ბეჭდვით მედიასა და ელექტრონულში, დანაწევრებულია შეხედულებისამებრ რუბრიკები და ინფორმაციის სახე. თუმცა ორი მარტივი განმასხვავებელი ნიშნით გამოირჩევიან ერთმანეთისგან – პოზიციური და ოპოზიციური. რეალურად მისი ვალდებულება, როგორც მედიასაშუალების ამ სახით გამოიყურება. საქმე კი სხვაგვარდ უნდა ვითარდებოდეს, ამ თემის დასაწყისში – ათი კანონის თანახმად!

ძნელია, როდესაც კრიტიკული სიტუაციაა შექმნილი და საზოგადოების ფენებში მყოფი პროფესიონალები, ან მედიის დარგზე მოაზროვნეები ამ ყველაფრის ილუსტრაციას

აუდიტორიაში ვერ ახდენენ. ხშირ შემთხვევაში საზოგადოების უმეტესობა სკეპტიკურად ეკიდება საღი აზრის სირთულეს, დიახ სირთულეს, რადგან ინტელექტუალურ ნააზრევს საზოგადოებაში არსებული ამჟამინდელი ინტელექტუალური კლიმატი, ვერ უწყობს ნაბიჯებს. ეს კი შექმნა სხვადასხვა საინფორმაციო საშუალებებმა თავისი პროდუქტით, განსაკუთრებით მოზარდებისთვის.

არ შეიძლება ყურადღებას მოკლებული დარჩეს ის საკითხი, რაც ბლოგერებსა და სოციალურ ქსელებში მყოფ აუდიტორიას გულისხმობს. აქაც უმეტესწილად აზრის გამოხატვის თავისუფლებასთან ერთად აისახება მათი ინფორმაციულობის ხარისხი და მოხმარების მიზნები. ძალიან ხშირია (ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანს) კრიტიკა ამა თუ იმ პიროვნებაზე, საქილიკო თემების წამოჭრა,ფოტო-ალბომების დათვალიერება და გაცნობა, ან გაზიარება, ასევე იქვე შემოთავაზებულ კონკურსებში მონაწილეობა და შემდეგ მიღებული შედეგებით ტკბობა და ა. შ.. მსგავსი ინფორმაციების აქტუალობას ხელს უწყობს ინტერნეტ ტელევიზიებიც.

უმთავრესი საკითხი,როგორც თითოეულ პიროვნებაში ჯერ კიდევ არ დამდგარა,თუ რამდენად შეიძლება მან დაკარგოს დრო უფუნქციო ინფორმაციის მიღებასა და გაცვლაში? ხოლო ნაკლებ ინტერესს იწვევს, როდესაც ქვეყნდება იშვიათი ინფორმაცია შემეცნებითი კუთხით, იგი ინტერესის საგანს თითქმის არ წარმოადგენს. შესაბამისად დროის გახანგრძლივებისა და კონკურენციის მიზნით ინტერნეტ მომხმარებელი რატომღაც თვლის თავს ვალდებულად გამოაქვეყნოს ის ინფორმაცია,რაც „ყვითელია“ ან „გაყვითლდება“...

ეს თემა კი, იმ დროის მონაკვეთის მცირედი ანალიზია, რა დროშიც დღემდე ვმოგზაურობთ, ხოლო სახელმძღვანელო რატომღაც მედიასივრცეში არსებული – გაუფილტრავი ინფორმაციათა კრებულია.

რაც შეეხება მკითხველს, მინდა ავხსნა ის დაუსაბუთებლობა (წყაროს არ დასახელება), კონკრეტული საკითხების წამოჭრის მიმართ, რადგან ვთვლი, რომ იმდენად

მრავლადაა გაუწონასწორებელი და დაუბალანსებელი ინფორმაციული საშუალებები, მათ, არ სჭირდებათ პროპაგანდა ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, რადგან ამ სტატიის შექმნის მიზეზად ის არაპროფესიონალიზმი იგულისხმება ქართულ ელექტრონულ საინფორმაციო საშუალებებში (არა მხოლოდ ელექტრონულ), რაც ყოფით აფექტებს ქმნის საზოგადოებაში და მანიპულირების არასწორ მეთოდებს მოიცავს. მინდა მკითხველს მხოლოდ და მხოლოდ შევახსენო მიმდინარე ტენდენციები მედიასივრცეში,რათა მოახდინოს სწორი ანალიზი, საკუთარი გონებრივი შესაძლებლობის ფარგლებში. იქონიოს დროული არგუმენტი, რათა არ მისცეს მსგავს ტენდენციებს განვითარების საშუალება. ზემოხსენებული მწვავე საკითხების უგულებელყოფის შემთხვევაში, ინფორმაციულ ველს, როდესაც მისი გარემო პირობები თავისუფალია, შესწევს უნარი, მოახდინოს აუდიტორიაზე ის ეფექტი (ქართულ სინამდვილეში – აფექტი), რასაც მიზნად ისახავს. მსგავსი გამოვლინება კი საზოგადოების ფენებში საკმაოდ უარყოფითად ილექება ფიზიკურ, მატერიალურ და მორალურ დონეზე. აფექტის თავიდან ასაცილებლად სასურველია, ადამიანი, ინფორმაციას იყენებდეს ბლანშირებული მეთოდით,რაც კვებით მრეწველობაში გამოიყენება და გულისხმობს გადამუშავების ტექნოლოგიებს.

ნიკოლოზ მჭედლიძე,
ტელერეჟისურის მიმართულების მაგისტრანტი
ხელმძღვანელი – პროფ. სანდრო ვახტანგოვი

ქართული საინფორმაციო სივრცის პარადოქსი

ქართული სივრცე ტელეარხთა სიმცირეს არ უჩივის, ქართული საზოგადოება კი ცნობისწადილს, შესაბამისად, ტელეეთერი გადატვირთულიც კია საინფორმაციო გამოშვებებით. უნდა აღინიშნოს, რომ ტელეფენომენს საქართველოში არც თუ მცირე გამოცდილება დაუგროვდა, განსაკუთრებით, საინფორმაციო დარგში. ლოგიკური იქნებოდა, გვეფიქრა, რომ ქართულმა „საინფორმაციო გამოშვებების" ხარისხმა, გარკვეული თვალსაზრისით, მაღალ დონეს მიაღწია და სხვადასხვა ტელეარხმა გარშემო თავისი კუთვნილი აუდიტორია შემოიკრიბა. აქ ჩვენი ლოგიკური დაშვება დამეთანხმებით ცდება, ხშირ შემთხვევაში საინფორმაციო გამოშვებების დონე საკმაოდ მდარეა,იპარება უამრავი შეცდომა და უზუსტობა,ინფორმაცია ერთფეროვანია; ხშირად,ან ძლიერ ზედაპირულია, ან ზედმეტად გაზვიადებული, ტელეწამყვანი დაბნეული. მაშ, როგორ მოახერხა ხარისხმა ერთ წერტილში გაყინვა იმ პირობებში, როდესაც კონკურენცია ასეთი დიდია და ბუნების კანონებიდან გამომდინარე ის უცილობლად ზრდის ხარისხს?

მოდით ვეძიოთ ამ „სიურეალიზმის" საფუძვლები. პრობლემა კონკრეტულ მაგალითებზე განვიხილოთ. არხთა მოზღვავებიდან ამოვირჩიოთ ორი კერძო ტელევიზიის მთავარი საინფორმაციო გამოშვება, რომელიც, ამასთან ყველაზე რეიტინგულიც არის: ტელეკომპანია „რუსთავი 2" – „კურიერი" და ტელეკომპანია „იმედი" – „ქრონიკა". პრაიმ ტაიმი, ეს დროის მონაკვეთია, როდესაც ტელეეთერი ტელევიზორებთან მაყურებელთა მაქსიმალურ რაოდენობას აგროვებს, ხოლო ტელევიზია კი გაჯერებულია საინფორმაციო გამოშვებებით.

სიმბიოზი (ლათ. **Simbiosis**) - ორი სახეობის

თანაცხოვრების, ეკოსისტემაში ორგანიზმთა ურთიერთობის ფორმა, რომელიც სასარგებლოა ერთ-ერთისათვის, ან ორივესათვის. განასხვავებენ ცალმხრივ სიმბიოზს, ორმხრივ სიმბიოზს.[1] საქმის არსი მეტად გასაგები რომ გახდეს,დავამატებ რომ ასეთ სიმბიოზურ ცხოვრებას ხშირად მიმართავენ ათასი ჯურის უსუსური მწერები, რათა გადარჩენისათვის მეტი შანსი შეინარჩუნონ. ამდაგვარ მოვლენასთან გვაქვს საქმე. კონკურენცია რა თქმა უნდა გაიზრდებოდა თუ ეს ორი საინფორმაციო გამოშვება თანადროული იქნებოდა და დროის ერთსა და იმავე მონაკვეთში გავიდოდა, მაგრამ მათ ჰპოვეს ახალი გზა, „ქრონიკა“ ეთერში მაუწყებლობს 8 სთ.-ზე, ხოლო „კურიერი“ 9სთ.-ზე,– ასე რომ ისინი ერთმანეთს ოდნავადაც არ „უშლიან ხელს“... მაყურებელი, რომელმაც ინფორმაცია მიიღო 8 საათზე, ზუსტად იმავე ინფორმაციას მიიღებს 9 საათზე „კურიერის“ სახით (ინფორმაცია ერთი და იგივე რომ არის, ესეც შესამჩნევი და დაკვირვებადი საკითხია, ფაქტები იდენტურია და ხშირად ამ ფაქტების თანმიმდევრობაც დაცულია,უბრალოდ შეცდომების ხარჯზე დიდი ამპლიტუდით მერყეობენ ერთი და იგივე პიროვნებების გვარ-სახელები).

და მაინც, რატომ უწევს ეკონომიკურად შედარებით მძლავრი ტელევიზიების საინფორმაციო რედაქციებს ასეთ სიმბიოზურ გარემოში თანაცხოვრება? – იმიტომ, რომ, ისინი ვერ არიან მოწოდების სიმაღლეზე და რამდენიც არ უნდა ვილაპარაკოთ აუდიტორიის დაბალ დონეზე, ვერ ვიპოვით ვერც ერთ ლოგიკურ არგუმენტს, თუ რატომ უნდა ვაჭამოთ მათ მდარე, უხარისხო საკვები, როდესაც გემრიელ კერძებსაც სიამოვნებით გეახლებიან (მათ ვინმემ დაუტოვა არჩევანის საშუალება?). ტელევიზიებმა ზოგადად ასეთი შეფასების სისტემა აირჩიეს და დღეს ხმამაღლა გაჰყვირიან რომ ხალხს ზუსტად იმას აწვდიან, რაც მათ სჭირდებათ, რის მონელებასაც ისინი შეძლებენ და არა მეტს. ზემოთ აღნიშნული საინფორმაციო გამოშვებების ყურებისას,შეიძლება ხასიათი წაგიხდეს და უეცრად დაგეუფლოს შეგრძნება, რომ

[1] symbiosis". Oxford English Dictionary. Oxford University Press. 3rd ed. 2001.

ვილაცეებს იქ, „საეთეროში“ გონებაჩამორჩენილი ჰგონიხარ, რადგან ერთსა და იმავე ინფორმაციას ჯერ წამყვანი თავის ტაბლოდან მეტნაკლებად გამართულად გვიკითხავს,შემდეგ იმავე ინფორმაციას იმეორებს სიუჟეტში ჟურნალისტი, რომელსაც, როგორც წესი,თავიდან ყვება რესპოდენტი (დროის გაწელვა)... შესაბამისად ჩნდება კითხვები: სად არის აქ რეჟისურა? სად არის აქ ჟურნალისტიკა? სად არის ბოლოს და ბოლოს ეთიკა და პატივისცემა მაყურებლის მიმართ?[1] ამ კითხვებზე, რა თქმა უნდა, ვერც იმ დროს გასცემ პასუხებს, როდესაც გადაცემის ყველაზე საკვანძო და ცენტრალურ ნაწილში საუკუნოვანი სარეკლამო ჭრა დაიწყება. გაფართოებული თვალებით, ნახევრად ჰიპნოზურ მდგომარეობაში, ზიხარ ეკრანთან და აღარც კი გახსოვს რას უყურებდი ამ ცოტა ხნის წინ (კვლავ სიმბიოზმა იჩინა თავი. თანადროული მსგავსი ფორმატის გადაცემის არსებობის შემთხვევაში მაყურებელი აუცილებლად დაეწაფებოდა სხვა საინფორმაციო წყაროს). მოწოდების ფორმების მხრივ რომ პრობლემაა, ეს – ცხადია. მოდით განვიხილოთ რას წარმოადგენს თვითონ ის ინფორმაციული ნაკადი,რომელსაც გვაწვდიან. ტელევიზიები სარგებლობენ რა ერთი და იგივე საინფორმაციო სააგენტოების მოწოდებული ინფორმაციით, შესაბამისად მაყურებელსაც ერთსა და იმავე ინფორმაციას სთავაზობენ, მაგრამ ეს მთავარი პრობლემა როდია, „ძაღლის თავი“ სხვაგან მარხია. გასაგებია, რომ ჩვენნაირ პატარა ქვეყანაში რთულია ყოველდღე მოხდეს „რაღაც არაჩვეულებრივი“, რომელიც მაყურებელს ეკრანთან მიაჯაჭვავს, მაგრამ ხომ არ შეიძლება ყველაფერი იქცეს **“news”**-ად? ხომ არსებობს რაღაც სტილისტიკა?[2] ხომ არ შეიძლება დროის შევსების მიზნით ადამიანებს თავები გამოვუტენოთ ათასგვარი უსარგებლო, ამბით, ან ნაგვით (არ დავკონკრეტდები ეთერში გასულ კონკრეტულ სიუჟეტებზე). პრინციპი ასეთია: ვიღებთ ნებისმიერ ამბავს, რომელიც მოხდა (არა აქვს მნიშვნელობა ის აქტუალურია, თუ არა) და ამ ამბავს ვფუთავთ სტანდარტული ტელე-რეჟისურულ-

[1] Canons of Journalism - as adopted by ASNE originally in 1923

[2] Bill Parks. “Basic News Writing” (PDF). Retrieved 2009-07-29.

ჟურნალისტიკური ხერხებით, ჯერ ტელეწამყვანი მოგვიყვება, შემდეგ სიუჟეტის ავტორი,ერთი ორი რესპოდენტიც გაიმეორებს და პირდაპირი ჩართვაც მარილს მოაყრის საქმეს,თან ვყვებით ისეთი რიხიანი ტონით, რომ ეჭვიც არავის შეეპაროს მის მნიშვნელოვნებასა და სანდოობაში. არის მეთევზე და თევზაობს მეთევზე, თუ დაიჭირა თევზი ხომ კარგი და თუ ვერ, იქვე ნაპირთან მოხოხებულ ბაყაყებს ამოყრის, კოხტად დაალაგებს ლანგარზე და გვიმტკიცებს რომ დღეს მხოლოდ მან დაიჭირა თევზი და უნდა ვჭამოთ, ჩვენც ინფორმაციულად მშივრები ამ ბაყაყებით ამოვიყორავთ გონებას. ჩვენ ბედნიერების დიდი შანსები გვაქვს, რადგან საქართველოში ყოველთვის მოიძებნება ადამიანი, რომელსაც სახლში ნათურა გადაეწვა, ან ყინვამ ყვავილები დაუზრო, შეიძლება ბათქაშის ნამცეცები ყავის ჭიქაშიც კი ჩაუცვივდა ვინმეს და ამ ყველაფერზე საღამოს ტელევიზიამ გვამცნო,რომ არა ეს ადამიანები ალბათ ჩვეულებრივ მოკვდავთ დილაუთენია მოგვადგებოდა რომელიმე არხიდან ჟურნალისტი და შექმნიდა სკანდალს თემაზე – გამოვისეხეთ თუ არა კბილები წინა ღამით,რამდენად რთული იყო ეს ნაბიჯი და ამ თემასთან მიმართებაში რას მოვითხოვთ მთავრობისაგან. ძალიან იშვიათად იგრძნობა გამონათებები სოციალურ თემატიკაზე, გადაცემაში ისმება პრობლემა, მიდის გარკვეულ ეტაპამდე,მაგრამ ჩვენ შემდეგ ველარსად დავლანდავთ ინფორმაციას ამ პრობლემის მოგვარება-არმოგვარების შესახებ, რაც მაფიქრებინებს,რომ ეს რეალურად ერთჯერადი აქციებია და არა კონკრეტული კურსი. მეტი თვალსაჩინოებისათვის, – ტელეეთერში გავიდა სიუჟეტი, რომელიც ერთგვარი საკვები პროდუქტის ვარგისიანობას ეხებოდა, ჟურნალისტმა აწარმოვა კვლევა და მეცნიერული ანალიზის საფუძველზე დაასკვნა,რომ არც ერთი მწარმოებლის მიერ მოწოდებული პროდუქცია არ არის საკვებად ვარგისი,გარდა ერთისა,მაგრამ „სპეციალურად“ არ დაასახელა ვარგისი პროდუქციის მწარმოებელი. ასეთი ქმედება ჟურნალისტიკის ძირეულ პრინციპებს ეწინააღმდეგება (ჟურნალისტს ალბათ თავისუფლად შეიძლება მივუსადაგოთ ბრალდება – დანაშაულის დაფარვა და მივუჩინოთ თავისი

ადგილი.)

ტელევიზიის მესვეურთა არგუმენტები, ალბათ, მარტივი და ძალიან პრაქტიკულია, საქმისადმი ასეთი დამოკიდებულება (ეკონომიკურ მოგებაზე ორიენტირებული) ორმაგად მომგებიანია, „ასე უფრო იაფი ჯდება“ და მაყურებელიც „ჭამს“. დღეს ეს პრინციპი შეიძლება ამართლებს, მაგრამ სულ მალე ჩვენთანაც მძლავრად მოიკიდებს ფეხს კომპიუტერული ერა და შესაბამისად, ინტერნეტ ტელევიზიაც, რომელსაც უამრავი უპირატესობა გააჩნია საეთერო ტელევიზიასთან მიმართებაში. ასეთი „მოწოდების სიმაღლითა“ და პრობლემებით, ვგონებ, „ქართული საინფორმაციო“ ვერანაირ კონკურენციას ველარ გაუწევს ინტერნეტ მაუწყებლობას და საერთოდ გაქრება.

ეს ყველაფერი მცირე ჩამონათვალია იმ პრობლემათაგან რომელიც დღეს ტელემედიას აქვს, თუმცა რამდენიმე ფაქტორის შეცვლა ქართულ საინფორმაციო სივრცეს ახალ სიცოცხლეს მისცემდა. პირველ რიგში უნდა გამოირიცხოს ხელოვნურად შეკვეცილი კონკურენცია და სიმბიოზური რეჟიმი, უნდა შეიცვალოს ზოგადად ტელევიზიის დამოკიდებულება მაყურებლისადმი და ჩამოშორდეს სნობური ქვეტექსტები. ხარისხის ხარჯზე არ დაიზოგოს „მუშახელის“ რაოდენობა და ზოგადად ფინანსები. ამ შემთხვევაში მას კიდევ დარჩება შესაძლებლობა გახდეს კონკურენტუნარიანი და ყურებადი.

ნინო გოდერძიშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულების მაგისტრანტი
ხელმძღვანელი – პროფ. ნატო გენგიური

ნადირობის სცენა ოშკის ტაძრის სარკმლის რელიეფზე

ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ნადირობის სცენებს ვხვდებით, როგორც კედლის მხატვრობაში, ისე რელიეფურ ქანდაკებაში. მაგალითად, იოანე ნათლისმცემლის სტელა – VI-VII საუკუნეთა მიჯნა, ატენის სიონის დასავლეთ ფასადი – VII საუკუნე, მარტვილის ტაძრის რელიეფი – VII საუკუნე, წებელდის ფილა – VII-VIII საუკუნე, ოშკის სარკმლის თავსართი – X საუკუნე და სხვა.

რელიეფური გამოსახულებებიდან, ერთ-ერთი საინტერესო მაგალითი X საუკუნის ძეგლის – ოშკის სარკმლის თავსართზე წარმოდგენილი რელიეფია, რომელიც ყურადღებას განსხვავებული მხატვრული გადაწყვეტით, უჩვეულო ფორმით იპყრობს. თემის მიზანია ოშკის ნადირობის სცენის თავისებურებების დადგენა. რისთვისაც, ადრეული პერიოდის შესწავლილ რელიეფებს მოვიშველიებ.

ოშკის ტაძარზე გამოსახული კომპოზიცია შემდეგ სურათს გვაძლევს: ეკლესიის სამხრეთი ფასადის აღმოსავლეთ ნაწილში, დეკორატიული თაღის არეში, მომცრო ზომის თაღოვანი სარკმელია გაჭრილი, მის თავსართს ერთიანი ქვის ფილა წარმოადგენს, რომელზეც გამოსახულია ნადირობის სცენა. მას ვიწრო, ორმაგი ლილვი აჩარჩოებს. მოჩარჩოება ცენტრში იმეორებს სარკმლის თაღს, რაც შორიდან აღქმისას სარკმლის მასშტაბს ზრდის, ამასთანავე ქვის ფილა მეორეხარისხოვანი ხდება და ყურადღება გადადის რელიეფზე.

რელიეფის მარცხენა მხარეს ცალ მუხლზე დაჩოქილი ადამიანის ფიგურაა გამოსახული, მოზიდული მშვილდ-ისრით ხელში. ტანი პროფილშია წარმოდგენილი, სახით 3/4-ში. მოქმედებით მიმართულია ცენტრში წარმოდგენილი ფიგურებისკენ, რომლებიც ერთი შეხედვით, ცალკე კომპოზიციას

ქმნიან.

ცენტრში, ვიწრო ზოლით მოჩარჩოებული თაღის ქვემოთ ტოტებგადაშლილი ხეა გამოსახული, რომლისკენაც ორი რქოსანი ცხოველის ფიგურაა მიმართული, თითქოს ფოთლებს კვნეტენ. ორივე ფიგურა მსგავსია, რქის ფორმის მიხედვით, ჯიხვები უნდა იყვნენ. მარჯვენა მხარეს, კუთხესთან კიდევ ერთი ფიგურაა, სავარაუდოდ ნუკრი. უნდა აღინიშნოს, რომ რელიეფს კუთხე დაზიანებული აქვს, – ის ადგილი, სადაც შესაძლოა ფიგურას რქები ჰქონოდა. თუმცა შესაძლოა, ის რქების გარეშეც იყო. ამ შემთხვევაში ეს ფიგურა ნუკრი უნდა იყოს.

დაბალი რელიეფი, სადადაა გადაწყვეტილი, რასაც ხაზს მოჩარჩოებაც უსვამს. ფიგურების პოზები დინამიკურობას ანიჭებს მას. აღსანიშნავია, რომ მონადირის სახე 3/4 – შია შეტრიალებული, წინა პერიოდში კი სრულ ფასში გამოსახავდნენ.

აღნიშნული სცენა აერთიანებს ორ სიმბოლურ სიუჟეტს – „ნადირობას“ და „ხე ცხოვრებისა“-კენ მიმართულ ჯიხვებს, რომლებიც ხის ფოთლებს კვნეტენ. ადრექრისტიანულ ხანაში ცალ-ცალკე, დამოუკიდებელი კომპოზიციების სახით გვხვდება, როგორც ნადირობის სცენა, ისე ხესთან (ან წყალთან) წარმოდგენილი ირმები (ან ჯიხვები). ცნობილია, რომ ეს უკანასკნელი მორწმუნე ადამიანის უფლისკენ ლტოლვას განასახიერებდა. მაგალითად, ბოლნისის სიონის კარის ტიმპანის რელიეფი, თიანეთის სიონის რელიეფი. ამ სიუჟეტის ნადირობის სცენაში ჩართვა უჩვეულოა და არ გვხვდება ადრეული პერიოდის კომპოზიციებზე. ნადირობის სცენა ქრისტიანულ ხელოვნებაში გაგებული იყო, როგორც ქრისტიანობაზე მოქცევის, სულის ხსნის სიმბოლო.

ზემოთ ჩამოთვლილი ნადირობის სცენებიდან ყველაზე ადრეული იოანე ნათლისმცემლის სტელაა. იგი, პლაკიდას კლასიკურ იკონოგრაფიულ სქემას თავისებური მხატვრული გადაწყვეტით წარმოგვიდგენს. ქვის ვერტიკალურმა ფორმამ სცენის გამოსახვა არა ჰორიზონტალურად, არამედ

ვერტიკალურად განსაზღვრა. ამან აზრობრივადაც სხვაგვარი დატვირთვა მისცა კომპოზიციას, — თითქოს აერთიანებს ზეციურ და მიწიერ სივრცეს, ირემი ზემოდან დაჰყურებს მხედარს, რომელსაც მოზიდული აქვს მშვილდ-ისარი, ირმის დატოტვილ რქებს შორის კი მაცხოვარია გამოსახული.

შედარებით გვიანი პერიოდის ატენის სიონზე გამოსახულ ნადირობის სცენასთან დაკავშირებით, აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს. რასაც ირმის ჩამოტეხილი რქები იწვევს, სადაც შესაძლოა მაცხოვრის ან ჯვრის გამოსახულება ყოფილიყო. მ. დიდებულიძის მიხედვით, „სავარაუდოა, რომ იგი წმ. ევსტათეს ხილვას ასახავდეს, მითუმეტეს, რომ მონადირისკენ მიტრიალებული ირმის რქები ჩამოტეხილია და გამორიცხული არ არის, მათ შორის ჯვარი ყოფილიყო გამოსახული“.[1]

ატენის სიონისა/ და იოანე ნათლისმცემლის სტელაზე კომპოზიცია სადადაა გადაწყვეტილი. მათგან განსხვავებით წებელდის და მარტვილის სიონის სცენები ცხოველის და ფრინველის ფიგურებითაა გამდიდრებული, თითქოს ამალით ნადირობს მხედარი, დანარჩენებთან შედარებით დეკორატიულია. ორივე მათგანში, ირმის რქებს შორის მაცხოვრის გამოსახულებაა.

ჩამოთვლილი რელიეფებიდან ყველაზე გვიანდელი ოშკის რელიეფია. მისი ძირითადი თავისებურებები შემდეგნაირად შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ:

1. ნადირობის სცენა წარმოადგენს სარკმლის თავსამკაულს.

2. შეცვლილია მონადირის პოზა – მანამდე არ გვხვდება ქვეითად, ცალ-მუხლზე დაჩოქილი (ვფიქრობ, მონადირის პოზა განსაზღვრა რელიეფის მდებარეობამ, სარკმლის წარბში ჩასმული ადამიანის და ცხენის ფიგურა ერთად მინიატურული გამოვიდოდა და თვალისთვის ძნელად აღიქმებოდა). აღსანიშნავია, რომ პლაკიდას მსგავს პოზაში გამოსახვა, უკვე IX საუკუნის ფსალმუნთა ილუსტრაციებში გვხვდება, 96-ე ფსალმუნის დასურათებაში, მაგალითად, ხლუდოვის ფსალმუნი. სადაც განსხვავებული კონტექსტია, ლოცვას გამოსახავს, ოშკში

[1] მ. დიდებულიძე. „წმ. ევსტათეს ხილვა“ შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, ლიტერატურა და ხელოვნება, N2, 1990, გვ. 206.

კი დამიზნების მომენტია. მსგავსი გამოსახულება გავრცელდა ბიზანტიურ ხელოვნებაში როგორც ხატის თაყვანისცემა, წმინდანი ამ ნიმუშებში გამოისახებოდა არა ნადირობის დროს, არამედ მუხლებზე დამხობილი, ირმის წინაშე, ლოცვის პოზაში.[1]

3. აქ წარმოდგენილია ჯიხვების ჯგუფი და არა კონკრეტულად ირემი (რაოდენობრივად უტოლდება ატენის სცენას, სადაც ირმის სამ ფიგურიან ჯგუფს ვხვდებით).

4. ხისკენ მიმართული ჯიხვები ცალკე კომპოზიციას ქმნიან, რომლის ანალოგსაც დამოუკიდებელ გამოსახულებად ადრექრისტიანული ხანის – თიანეთის სიონის რელიეფზე ვხვდებით.

5. რელიეფი გამოსახულია ტაძრის სამხრეთით და არა დასავლეთით, ან აღმოსავლეთით როგორც იყო ეს ატენის სიონის და მარტვილის სიონის ტაძრებზე.

რელიეფის თავისებურებებიდან გამომდინარე, გარკვეულწილად ჩანს ადრექრისტიანული ხანის ხელოვნებისადმი მიბრუნება და ამავე დროს ნადირობის სცენის ახლებური გადაწყვეტა. კომპოზიცია სიმბოლიზირებულია. აქ წარმოდგენილი უნდა იყოს საფრთხე, რომელიც არსებობს სამყაროში და ქრისტიანობა «ხე ცხოვრებისა»-ს სახით, რომელიც სულთა ხსნის გზაა.

ხისკენ მიმართული ჯიხვები უფლის მფარველობას არიან შეფარებულნი, თითქოს არც იმჩნევენ მონადირისგან მომავალ საფრთხეს. დამოუკიდებელ გამოსახულებას ქმნიან, მონადირეს მათთან მხოლოდ მშვილდ-ისრის მიმართულება აკავშირებს.

ვფიქრობ, ოშკის სარკმლის თავსართის რელიეფზე საუბრისას უნდა გავითვალისწინოთ სარკმლის ქვემოთ ჩასმული ქვის ფილა ზოომორფული გამოსახულებით, სადაც სილოგავას[2] მიხედვით, ლომებისა და ხარ-ირემის შერკინებაა წარმოდგენილი.

აღნიშნული რელიეფი დაზიანებულია და ცხოველების ფიგურები კარგად არ გაირჩევა. ცენტრში, შემაღლებულ

[1] დიდებულიძე მ., „წმ. ევსტათეს ხილვა შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში," ლიტერატურა და ხელოვნება, N2, 1990, გვ. 199;

[2] სილოგავა ვ., ოშკი X ს-ის მემორიალური ტაძარი, თბ. 2006. გვ. 21.

ადგილას ხარ-ირემია გამოსახული, რომლისკენაც მარჯვენა და მარცხენა მხრიდან ორი მტაცებელია მიმართული, ერთს ფეხში აქვს პირი წავლებული, მეორეს – ყელში. მტაცებლები იმ პოზაში არიან, როგორც ზემოთ ნადირობის სცენაში, ხისკენ მიმართული ჯიხვები. მიუხედავად იმისა, რომ მტაცებლებს ირმის განადგურება სურთ, ხარ-ირემი მშვიდი პოზით მიგვანიშნებს, რომ თითქოს მომავალი საშიშროება არ აღელვებს, გამარჯვებულის იერით დგას. მტაცებლების სახით ბოროტ ძალთა თავდასხმა გამოიხატება, მაგრამ მიუხედავად ფიზიკური განადგურების საშიშროებისა, ირმის მშვიდი პოზა მის სულიერ გამარჯვებაზე მიგვანიშნებს. მსგავს დეტალს მარტვილის სიონის რელიეფზე ვხვდებით, სადაც ნადირობის სცენაში ჩართულია ირმისკენ მიმართული მყეფარე ძაღლი.

საინტერესოა ფიგურების განლაგება როგორც სარკმლის თავსართზე, ისე ქვედა რელიეფზე. ქვის ფილა, ზოომორფული გამოსახულებით სარკმლის ქვემოთ, ნადირობის სცენის ცენტრალური ნაწილის დაბლაა წარმოდგენილი. ქვედა რელიეფზე ფიგურები დიაგონალურადაა განლაგებული, ისე როგორც ზედაზე – ხისკენ მიმართული ჯიხვები. აღსანიშნავია, რომ თავსამკაულისგან განსხვავებით ქვის ფილაზე წარმოდგენილი რელიეფი მომრგვალებული ფორმებით, დინამიკით, ქვის უხეშად დამუშავებით ხასიათდება. ორივე მათგანი თვალით ადვილად აღიქმება, რასაც ოსტატმა სხვადასხვა ხერხით მიაღწია, ერთი მათგანი – დაბალი რელიეფი სიბრტყეზე გაშალა, მეორე კი, ვიწროდ, კვადრატში მოათავსა, მაგრამ მომრგვალებული ფორმებით გამოკვეთა.

ადრეული ნადირობის სცენებისგან განსხვავებით. ოშკში ახლებური მხატვრული გადაწყვეტა ჩანს. ვფიქრობ, ნადირობის სცენაც და ეს რელიეფიც ოსტატის ერთიანი კომპოზიციური ჩანაფიქრია. შესაძლოა ეს იყოს ნადირობის სცენის გაგრძელება – დეტალი, რომელიც სარკმლის თავსართზე ვერ დატია და სარკმლის ქვემოთ ჩამოიტანა ოსტატმა.

ამრიგად, ოშკის ნადირობის სცენაში გაერთიანებულია წინა პერიოდში გავრცელებული ორი სიუჟეტი: ნადირობის სცენა

და ხისკენ („ხე ცხოვრებისა“) მიმართული ჯიხვები. ესაა მთავარი თავისებურება: წინათ ცალ-ცალკე არსებული სცენები აქ ერთ კომპოზიციადაა გაერთიანებული.

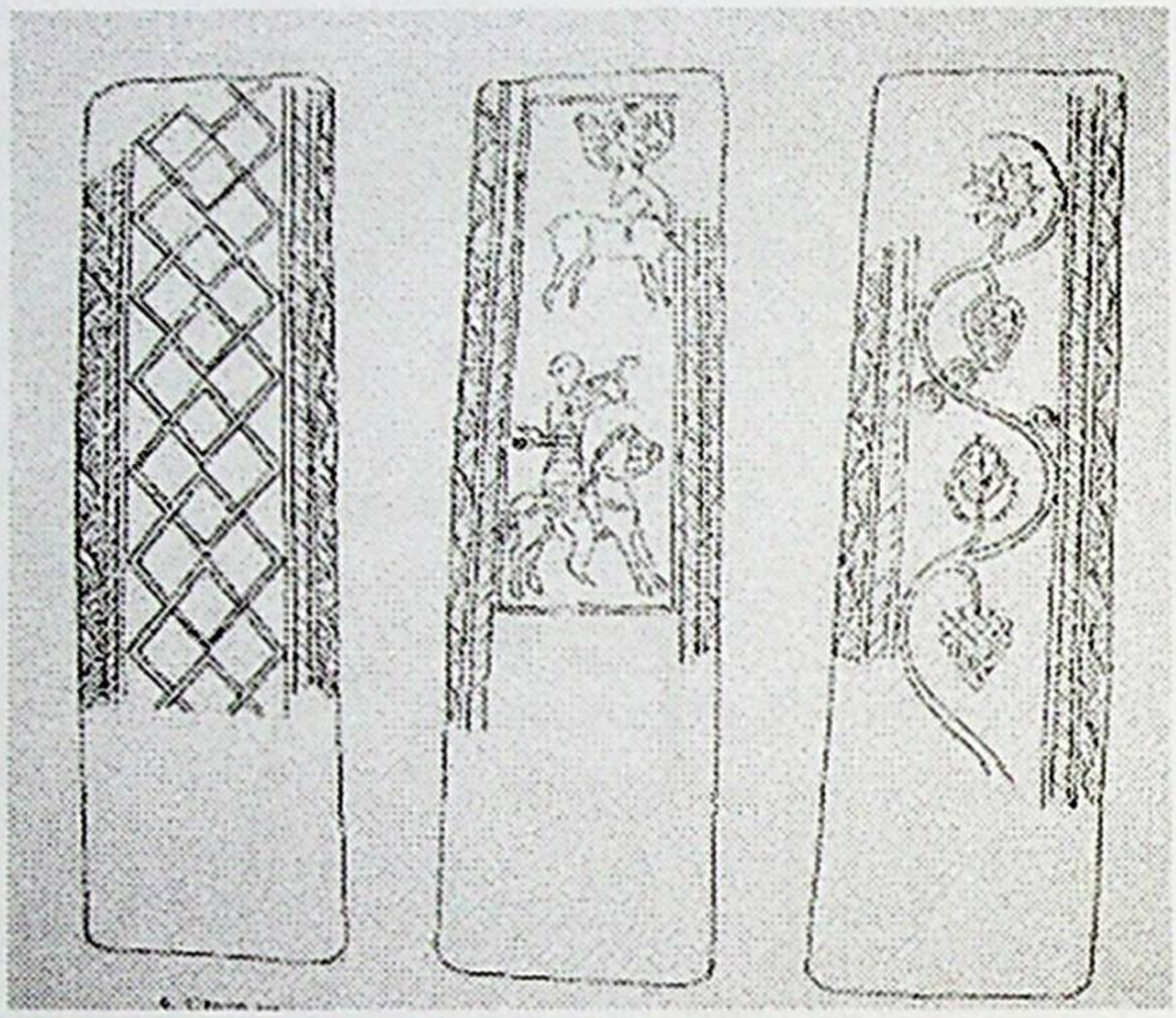
რელიეფის მეორე თავისებურება ისაა, რომ ადრეულ პერიოდში გავრცელებული ნადირობის სცენებისგან სრულიად განსხვავებულია მონადირის ფიგურა: მხედარი მონადირის (მაგ., ცხენზე ამხედრებული პლაკიდა) ნაცვლად, აქ ჩამუხლული, მშვილდმოზიდული ფიგურაა წარმოდგენილი. ასევე, აქ არ გვაქვს პლაკიდას ნადირობის სცენის კლასიკური ნიშანი – ირემი რქებს შორის მაცხოვრის ან ჯვრის გამოსახულებით. ყოველივე გვიჩვენებს, რომ რელიეფი მეტად თავისებურია, ის ადრეული პერიოდის ნადირობის სცენებისგან განსხვავებულ აზრს უნდა შეიცავდეს და შემდგომში გაფართოებულ კვლევას მოითხოვს.

1. ოშკი, X ს.

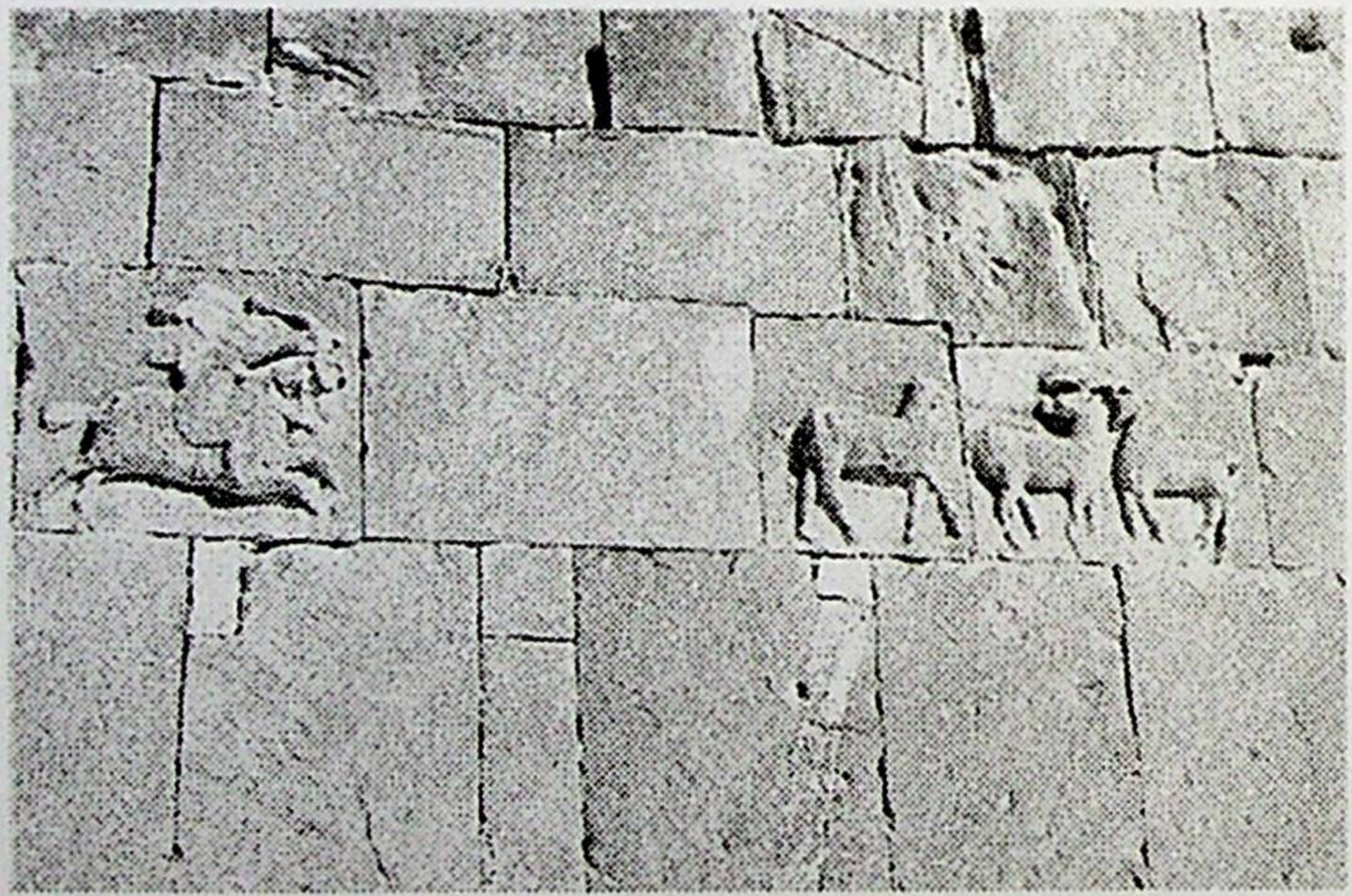
2. ოშკი, სამხრეთ ფასადი, სარკმელი ნადირობის სცენითა და ცხოველთა რელიეფებით.

3. ნადირობის სცენა ოშკის სარკმლის თავსართზე

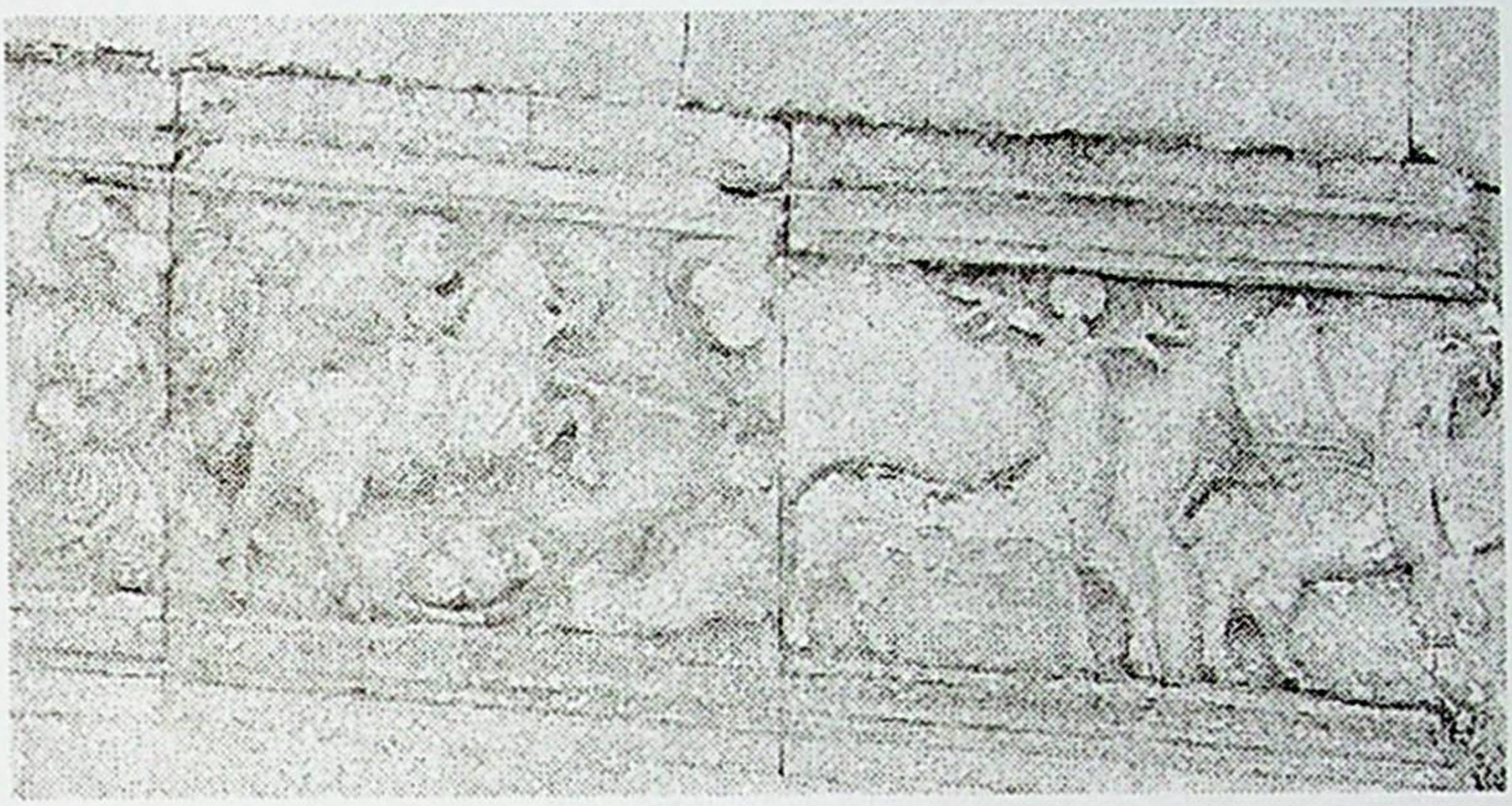
4. იოანე ნათლისმცემლის სტელა (VI-VII საუკუნეთა მიჯნა)



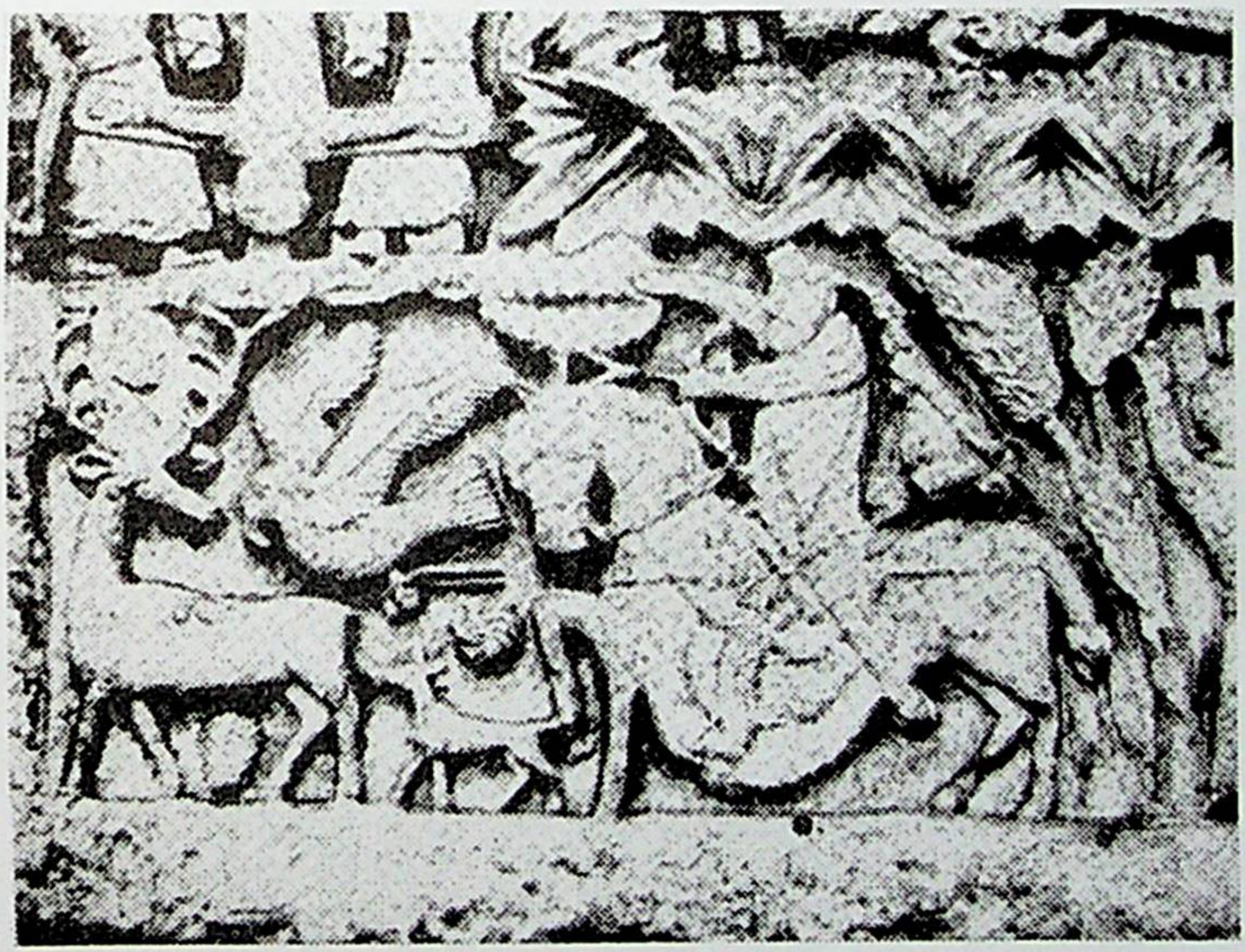
5. ნადირობის სცენა ატენის სიონის დასავლეთ ფასადზე (VII ს.)



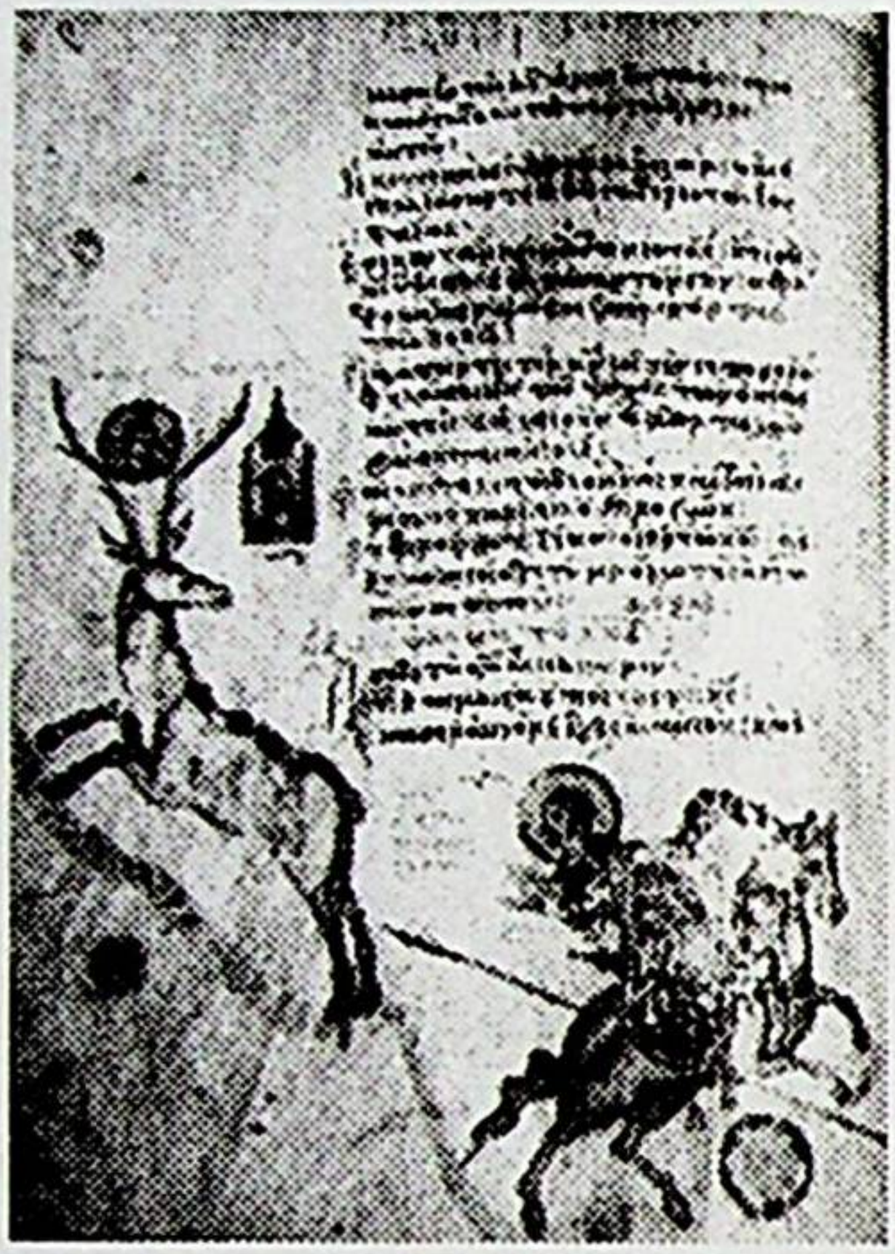
6. მარტვილის სიონის ნადირობის სცენა (VII ს.)



7. ნადირობის სცენა, წებელდის კანკელის ფილაზე. (VII-VIII ს.ს.)



8. ხლუდოვის 96-ე ფსალმუნი, IX ს.



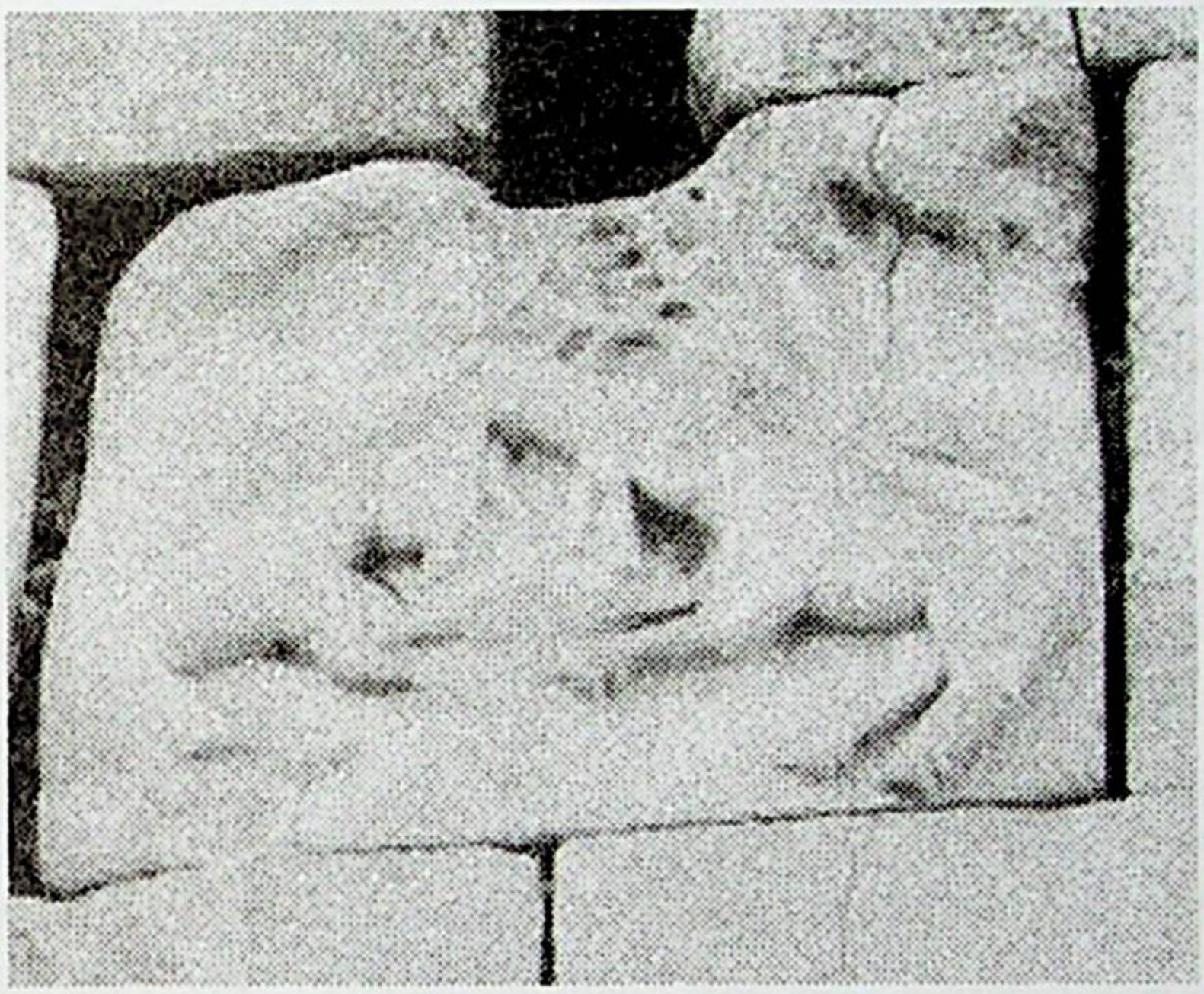
9. "ხე ცხოვრებისა" და მისკენ მიმართული რქოსანი ცხოველები

ა) თიანეთის სიონის ზოომორფული რელიეფი

10. ოშკი, სარკმლის ქვემოთ წარმოდგენილი რელიეფი,

ბ) ფრაგმენტი ოშკის ტაძრის ნადირობის სცენიდან

"მტაცებლებისა და ხარ-ირემის შერკინება"



1. აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, ტ. I-II, ბაკმი., 2006-2007;
2. ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961;
3. სურგულაძე ი., ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, მეცნიერება, თბ., 1970;
4. ვირსალაძე თ., ატენის სიონის მოხატულობა., თბ., ხელოვნება, 1984;
5. ალადაშვილი ნ., შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური და მცირე სკულპტურის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი, სახვითი და დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნება,სამეცნიერო შრომების კრებული, თსსა, თბ. 1988;
6. სილოგავა ვ., ოშკი მე - X ს-ის მემორიალური ტაძარი, თბ. 2006;
7. Н. Аладашвили, Монументалъная скулпътура Грузии, сиужетные релиеф V-XI веков, искусство. 1977;
8. Салтыков А. Видение св. Евстафия плакиды, Рельефные иконы из вебелды, М., 1996 Caltikov a., Videnie cv. Evstafia plakidi, reliefnie ikoni iz webeldi, icckustva xristianskava mira, moskva 1996;
9. Щепкина М. В., , Миниатюри khludovskoi Псалтири,

греческий Иллюстрированный кодекс IX века, Москва, 1977 г.
10. დიდებულიძე მ., "წმ. ევსტათეს ხილვა" შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, ლიტერატურა და ხელოვნება, N2, 1990, გვ. 197-206;
11. აბრამიშვილი გ., ატენის სიონი, ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში, N1, 1979, გვ.135-136;
12. აბრამიშვილი გ., ირმების სიმბოლიკა ატენის სიონის ტიმპანის რელიეფზე, ნარკვევები VI, თბ. 2000, გვ.61-67;
13. მაჩაბელი კ., ქართული ქვაჯვარები, თბ. 1988;
14. http://www.sg-sakdari.ge/ateni.php
15. http://www.orthodoxy.ge/tveni/seqtemberi/20-plakida.htm

სალომე თორია,
ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულების მაგისტრანტი
ხელმძღვანელი – პროფ. ნატო გენგიური

სამეფო სასახლეები გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოში ძეგლების და წყაროების ანალიზი

1923 წელს გამოცემულ ნაშრომში გ. ჩუბინაშვილი წერდა: „საერო ხუროთმოძღვრების ძეგლები არ იქცევდნენ ყურადღებას, რადგან მთელი მათი შინაგანი მორთულობა დაკარგულია დროთა განმავლობაში. სიმდიდრისა და აფერადებული მშვენიერების ნაცვლად, ეს ნანგრევები ჩვენს წინ დგანან გაშიშვლებულნი, გაძარცულნი და თითქოს მოკლებული ყოველგვარ ისტორიას. ნამდვილად კი, მათში მაგრად ფეთქავდა ისეთივე მხნე შემოქმედებითი სული, როგორც საეკლესიოში.“[1] მართლაც, წერილობითი წყაროებით დასტურდება სასახლეთა არსებობა, მათი მდიდრული მორთულობა, მაგრამ თვით ნაგებობები თითქმის არ არის შემორჩენილი.

ივ. ჯავახიშვილი უცნაურ გარემოებად მიიჩნევს, რომ ქართული ტერმინი სასახლე, ძველ წყაროებში არ გვხვდება. იგი მხოლოდ XV-XVI საუკუნეებში გავრცელებულა. თავდაპირველად კი სიტყვა „ტაძარი“ გახლდათ სასახლის აღმნიშვნელი, ხოლო მომდევნო ხანებში მას ენაცვლება ტერმინები: პალატი, დარბაზი და ა. შ.[2]

აღსანიშნავია, რომ არსებობდა სხვადასხვა სოციალური ფენის - მეფის,თავადის,კათალიკოსის,ეპისკოპოსისა და სხვათა სასახლეები. ამასთან, მეფეს ჰქონდა საზამთრო, საზაფხულო და სანადირო სასახლეები, რომლებიც რასაკვირველია განსხვავებული ხასიათისა იქნებოდნენ.

მაგრამ, როგორი იყო სამეფო სასახლეთა აგებულება გვიან

[1] გ. ჩუბინაშვილი. საქართველოს საერო ხუროთმოძღვრების რამდენიმე ნიმუში, ტფილისის უნივერსიტეტის მოამბე, III, 1923, გვ., 107;
[2] ივ. ჯავახიშვილი. მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, წ. I, თბ., 1946.

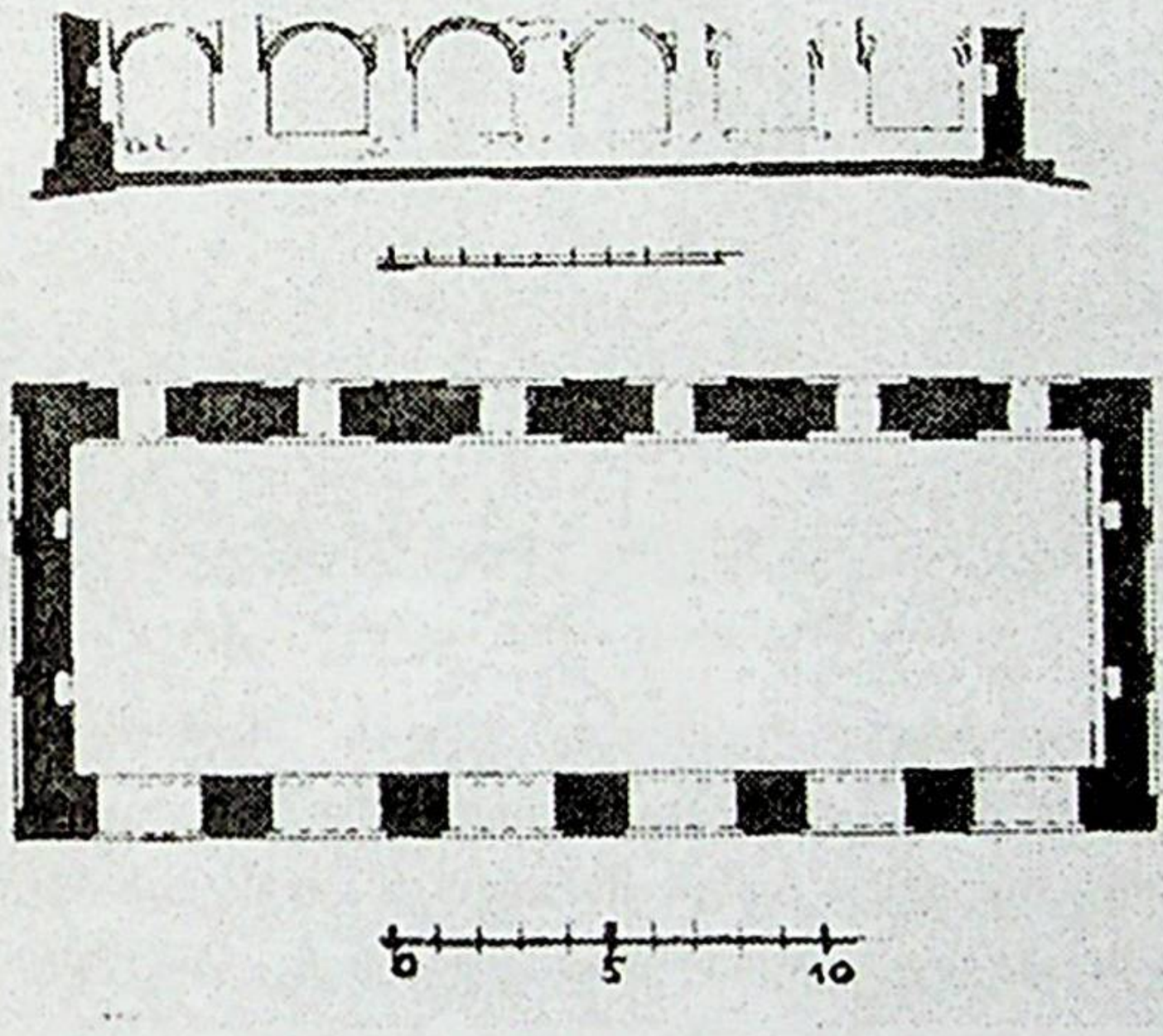
შუა საუკუნეებში, რა აუცილებელი სათავსებისაგან შედგებოდა, როგორ უკავშირდებოდა ერთმანეთს სასახლის დარბაზთა ფუნქცია და არქიტექტურულ-მხატვრული გადაწყვეტა – ეს საკითხები გამოკვლევას მოითხოვს. ამაში კი ლიტერატურული წყაროები, არქეოლოგიური მასალა და სასახლეთა შემორჩენილი ნანგრევები განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია.

ჩვენ მიერ განსახილველი XVI-XVII საუკუნის სასახლეები ძლიერ დაზიანებული, გადაკეთებული ან სულაც დანგრეულია. ზოგიერთზე კი მხოლოდ წყაროებით შეიძლება წარმოდგენა შეგვექმნას. თუმცა, მაინც ხერხდება გარკვეული დასკვნების გამოტანა.

ამ პერიოდის ყველაზე ადრეული სამეფო სასახლეა კახეთში, ლევან მეფის მიერ აგებული „ცხრაკარა“ (XVI ს.). იგი მდებარეობს ზემო და ქვემო ალვანს შორის. სასახლის ნანგრევები შორიდანვე იპყრობს ყურადღებას, რადგან მაღალ მთაზეა აგებული და იქიდან გადმოჰყურებს ალაზნის ველს (ილ. 1).

1. ალვანის სასახლე. ავტორის ფოტო.

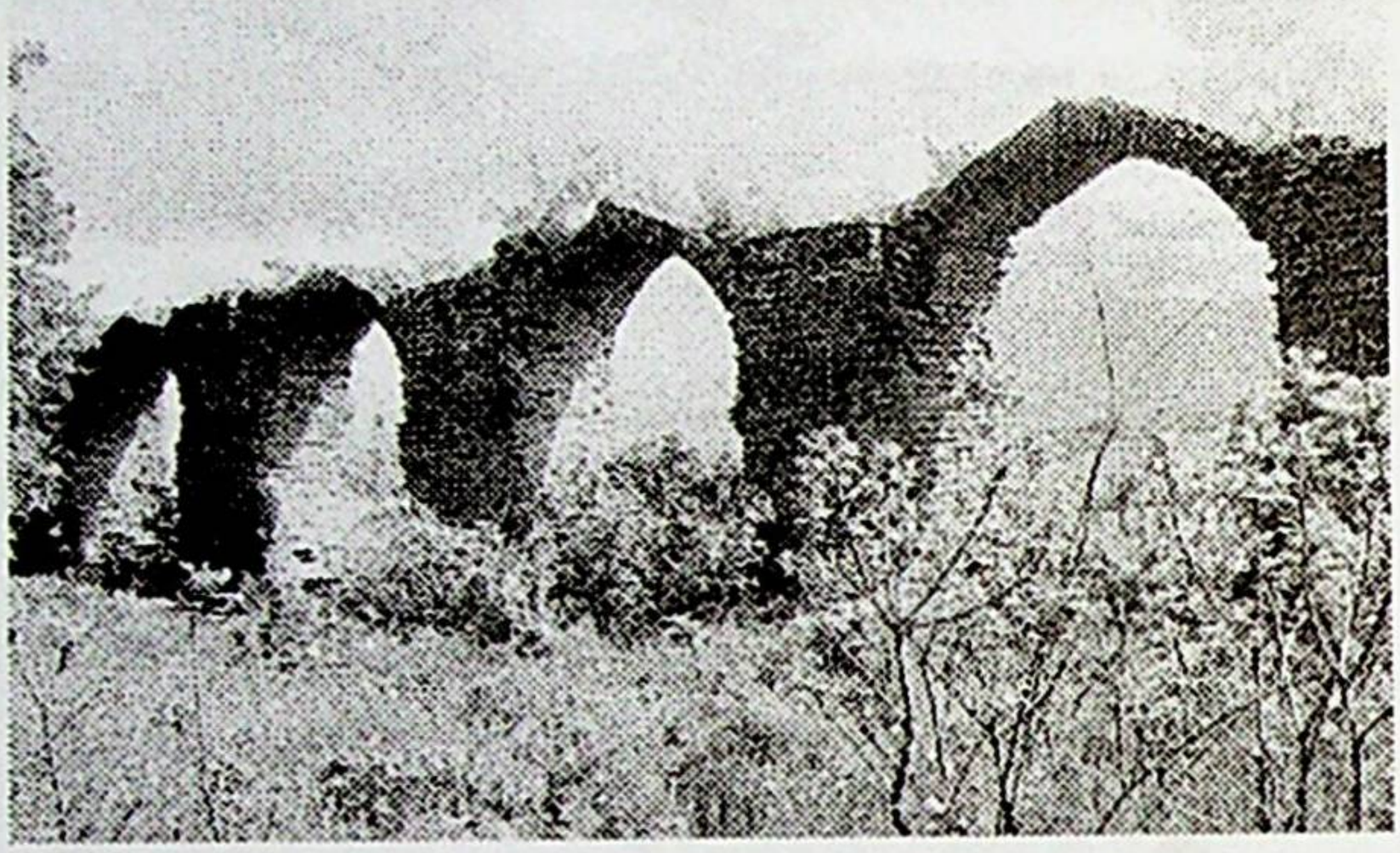
სასახლის სქელი კედლები აგურითაა ნაგები, მხოლოდ ცოკოლშია გამოყენებული ფლეთილი ქვა. იგი ერთსართულიანია და გეგმით ძალიან მარტივი,რადგან წარმოადგენს სწორკუთხა დარბაზს ყოველგვარი დანაწევრების გარეშე (ილ. 2). სასახლის



2. ალვანის სასახლე. გეგმა და განაკვეთი.
ვლ. წილოსანის ანაზომის მიხედვით.

მოკლე მხარეები ყრუ კედლებითაა წარმოდგენილი. ამ მხარეს ინტერიერში მხოლოდ ორ-ორი ნიშაა,ხოლო გრძელი მხარეები მთლიანად ექვს-ექვსი თაღითაა გახსნილი.

საინტერესოა, რომ სასახლეს არა აქვს აქცენტირებული კარი, გარკვეული ნიშნებით გამოყოფილი ღიობი, რომელიც კარზე მიგვანიშნებდა. შიდა სივრცეში მოხვედრა ნებისმიერი თაღიდან შეიძლება. ისინი,ყველა ერთნაირია,კარების მსგავსად იატაკიდან იწყება და თითქმის ჭერამდე აღწევს (ილ. 3). საინტერესოა, რომ სამხრეთის თაღები უფრო მაღალი და განიერია, ხოლო ჩრდილოეთისა კი ვიწრო. ჩვენი აზრით, ეს განპირობებულია იმით,რომ სასახლე სამხრეთით გადაჰყურებს



3. ალვანის სასახლის შიდა სივრცე. ავტორის ფოტო.

ალაზნის ფართოდ გაშლილ ველს. ამიტომაც, ამ მხარეს არქიტექტორმა შედარებით დიდი ზომის თაღები ამოიყვანა, რათა იქ მყოფნი დამტკბარიყვნენ ბუნების მშვენიერებით. სასახლეს მორთულობა არა აქვს, ან არ შემორჩა, თუმცა, შეისრული თაღები ისე ოსტატურადაა ამოყვანილი და მოთავსებული ჩაღრმავებულ სიბრტყეებში, რომ იგი სხვა დამატებით სამკაულს არც საჭიროებს.

მეცნიერები მიიჩნევენ,რომ სასახლე მხოლოდ ოფიციალური, საზეიმო მიღებებისათვის იყო განკუთვნილი[1], რამდენადაც ნაგებობას არა აქვს დამატებითი სათავსები და წარმოადგენს 220კვ. მეტრის მქონე დარბაზს. ალვანის დარბაზში მყოფი თავს ბუნების ნაწილად გრძნობ. ამ განცდას კი სასახლის არქიტექტურული გადაწყვეტა იწვევს. მისი განიერი თაღებიდან დანახული ალაზნის ველი ლხინისა და ნადიმის განწყობას ქმნის.

სამწუხაროდ, დღეს სასახლე უყურადღებოდაა მიტოვებული და ნანგრევები მთლიანად ტყითაა დაფარული. არც რაიმე სახის მინიშნებაა ნაგებობის ფუნქციისა და დანიშნულების შესახებ.

[1]ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება, ტ. I., თბ., 1983, გვ. 217.

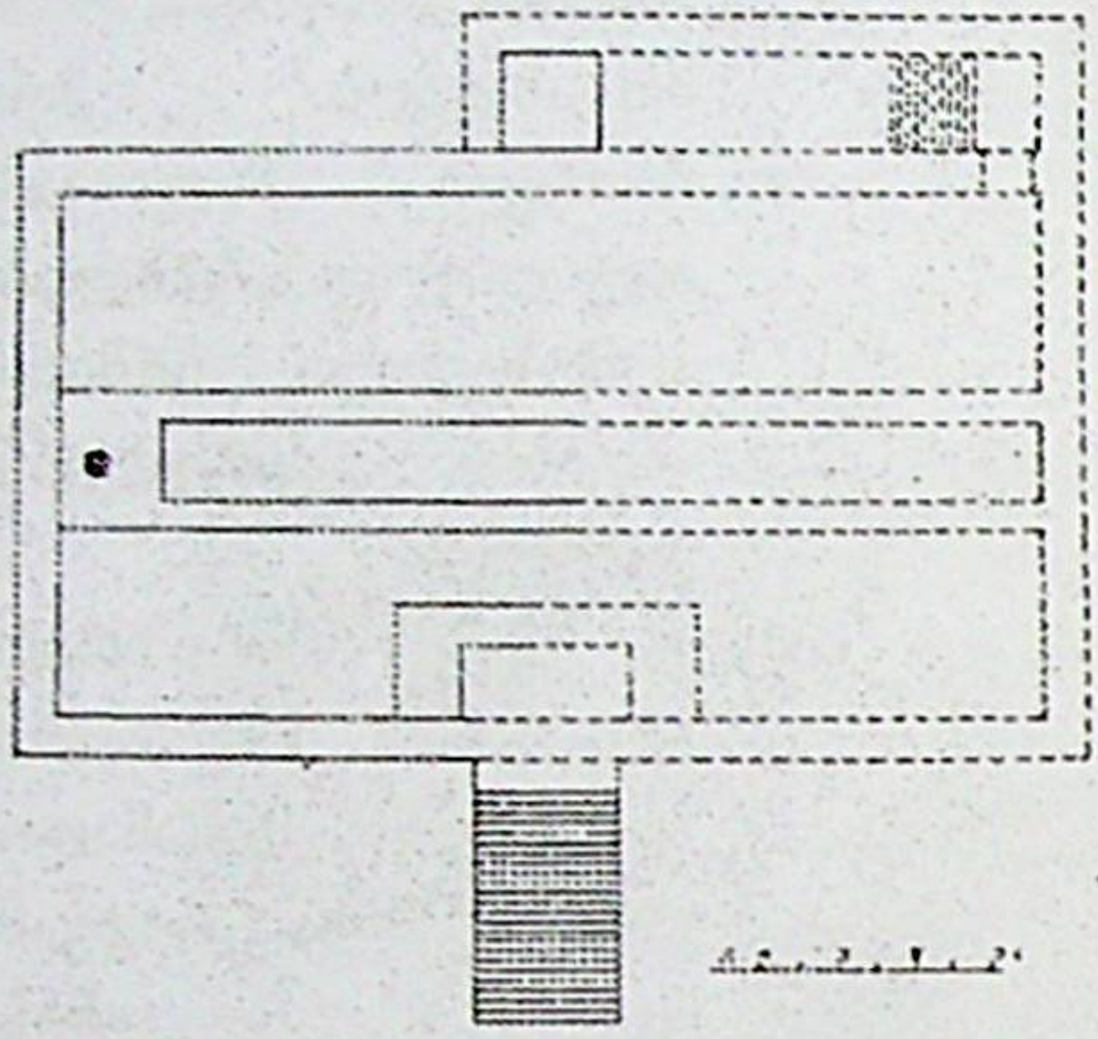
4. ალვანის სასახლის აღმოსავლეთ ნიშა. ავტორის ფოტო.

ალბათ, ამიტომაა, რომ მოსახლეობა მას მიიჩნევს სალოცავ ადგილად და სასახლის აღმოსავლეთ ნიშაში ანთებს სანთლებს (ილ. 4).

ჩვენი აზრით, ალვანის ცხრაკარა საჭიროებს სათანადო ყურადღებას, რადგან იგი XVI საუკუნის ერთადერთი, შედარებით უკეთ შემორჩენილი სასახლეა და ამიტომაა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და ღირებული ქართული საერო არქიტექტურის ისტორიისთვის.

როგორც ვიცით, XVI საუკუნეში ქალაქ გრემს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. იქ მაშინ დუღდა ცხოვრება და არქიტექტურაც შესაბამისი იქნებოდა. გრემის არქიტექტურიდან წმ. მთავარანგელოზთა ეკლესიის შთამბეჭდავი კომპლექსი შემოგვრჩა, მაგრამ იქ რომ სახლებისა და სასახლეების არქიტექტურაც შესაბამისი იყო, მხოლოდ ლიტერატურული წყაროებიდან ვიცით. XVI ს-ში აქ მეფე-დიდებულთა უბანი არსებობდა. სამეფო სასახლეთაგან მხოლოდ უმნიშვნელო ნანგრევებია დარჩენილი კახეთის სამეფოს დედაქალაქ გრემში. ლიტერატურიდან ვიცით, რომ იქ არაჩვეულებრივად მორთული, ბალებიანი სასახლე იდგა.

მკვლევართა აზრით, სამეფო სასახლე უნდა იყოს ის



5. გრემის სასახლე.
გეგმა პ. ზაქარაიას მიხედვით.

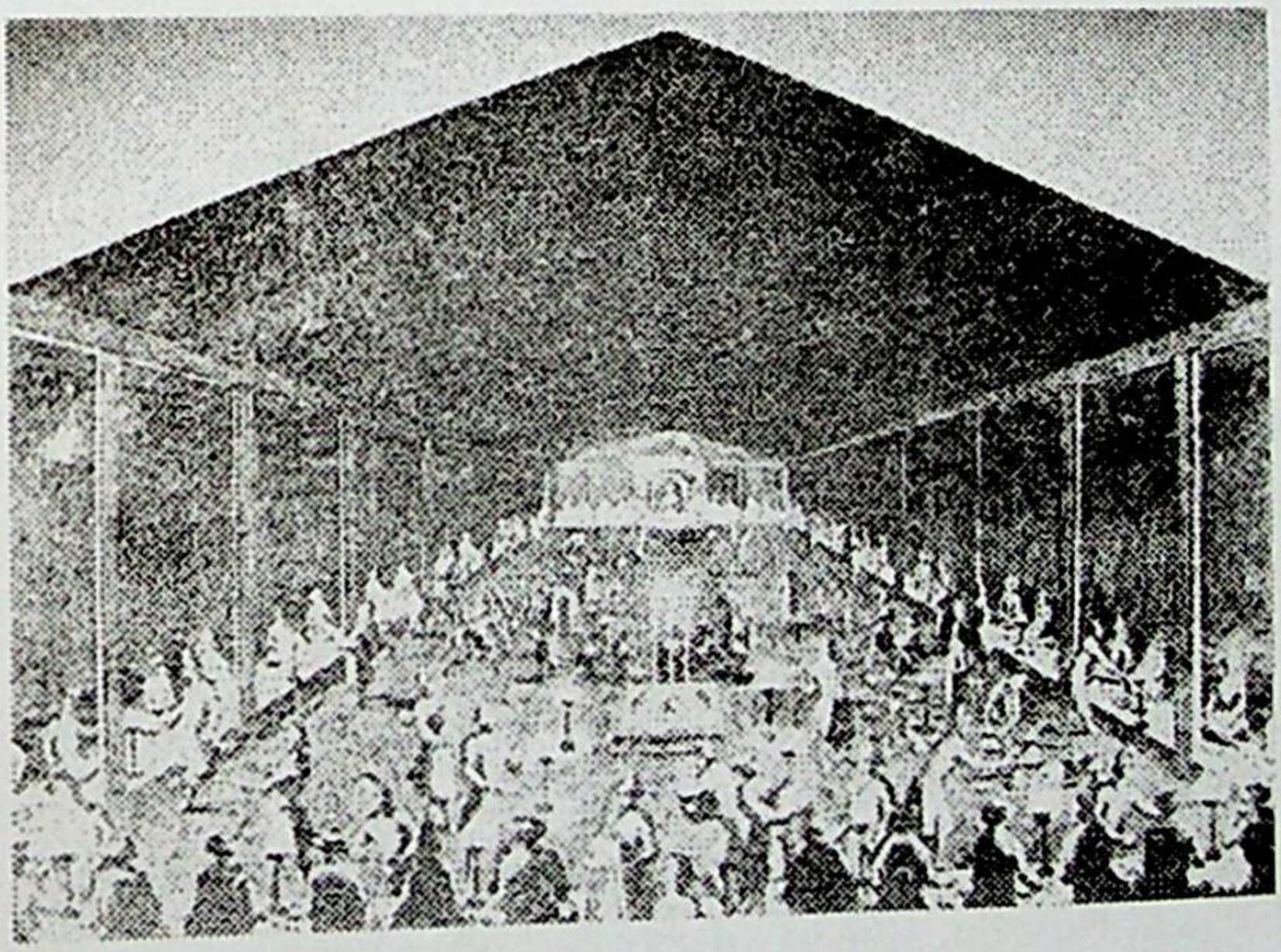
ნაგებობა, რომელიც გრემში მდინარის ნაპირას არსებულ შემაღლებაზე იდგა. ადგილი, როგორც ხელსაყრელი პუნქტი — გამოუყენებიათ სასახლის ასაგებად (ილ. 5). მართალია, მისი მხოლოდ დასავლეთ მონაკვეთის ნაშთია დარჩენილი, მაგრამ არქეოლოგიური მასალით დგინდება, რომ შესასვლელთან მიდგმული ყოფილა უზარმაზარი, სამ მეტრამდე სიგანისა და ორჯერ მეტი სიგრძის კიბე. პ. ზაქარაიას აზრით, „ასეთი განიერი კიბე უნდა ჰქონოდა დიდ და ღირსშესანიშნავ ნაგებობას.“[1] მართალია, სასახლის შიდა გეგმის წარმოდგენა საკმაოდ რთულია, მაგრამ შემორჩენილი კედლებისა და იატაკის საფუძველზე ირკვევა, რომ სასახლის დასავლეთ მონაკვეთში ცალკეული ოთახები, ხოლო ჩრდილოეთით საკმაოდ მოზრდილი დარბაზი ყოფილა. პ. ზაქარაიას აზრით: „ეს სასახლე პარადულ ხასიათს ატარებდა. იგი სტუმრების თუ ელჩების მისაღები უფრო იყო, ვიდრე მხოლოდ საცხოვრებელი.“[2] არქეოლოგებმა მდინარესთან იპოვეს ერთიანად ჩამოსხმული აუზი. როგორც პ. ზაქარაია მიუთითებს, ის არის „ისე ფაქიზად დამუშავებული, რომ იგი უდავოდ ვრცელ და ნათელ დარბაზს დაამშვენებდა“.[3]. რა ადგილს იკავებდა აუზი გრემის სასახლეში ვერ დგინდება. მოზრდილი აუზის არსებობა ამის დასტურია, რომ სასახლეს მართლაც საზეიმო ხასიათი ექნებოდა; საინტერესოა, სად იყო ამ აუზიანი დარბაზის ადგილმდებარეობა, რადგან „სასახლის ნანგრევებში კარგად ჩანს მშენებლობის ის თავისებურება, რაც

[1] პ.ზაქარაია, ნაქალაქარ გრემის არქიტექტურა, თბ., 1975, გვ. 53;
[2] იგივე, გვ. 54;
[3] პ. ზაქარაია, დასახელებული ნაშრომი;

გრემში იყო მიღებული. ესაა პირველი სართულის იატაკის სამი-ოთხი მეტრით მაღლა აწევა. ცხადია, ამ სიმაღლეზე წყალსადენით წყალს ვერ აიყვანდნენ.“[1]

შადრევნის მოწყობა, მათ შორის მისაღებ დარბაზშიც, ჩვენი აზრით, დამახასიათებელი უნდა ყოფილიყო XVI ს-ის სასახლეებისთვის. გრემში მატერიალური არტე-ფაქტის სახით შემორჩენილი აუზი გვახსენებს შარდენის მიერ შესრულებულ სურათს, რომელზეც სწორედ შადრევნიანი დარბაზია გამოსახული.

შარდენის ნახატი მნიშვნელოვნია იმ დროის თბილისის სასახლეზე გარკვეული დასკვნების გამოტანის თვალსაზრისითაც. ესაა „ნადიმი თბილისში,“ სადაც აღწერილია ქართლის მეფის, ვახტანგ V-ის სასახლეში გამართული საქორწინო ნადიმი. ნახატი მრავალფიგურიანია, რადგან რეალურად ნადიმს ას კაცზე მეტი ესწრებოდა. წარმოგვიდგება ფართო დარბაზი,



6. შარდენის ნახატი „ნადიმი თბილისში“.

რომლის ცენტრში აუზსაც ვხედავთ. შარდენის ნახატი საშუალებას გვაძლევს მისაღები დარბაზის შიდა მოწყობაზე ვიქონიოთ წარმოდგენა (ილ. 6).

[1] იგივე, გვ. 53.

მაინც,როგორია თავად ამ სივრცის არქიტექტურა? როგორ დარბაზში იმართებოდა დიდი მიღებები? ამ საკითხს გასულ წელს მიეძღვნა ჩემი მოხსენება საქართველოს სტუდენტთა სამეცნიერო კონფერენციაზე[1] და ახლა მხოლოდ მოკლედ შევეხები.

შარდენის ნახატზე მოცემული დარბაზის შიდა სივრცე მეტად თავისებურად გამოიყურება: ჩვენ წინაშეა დიდი, სვეტებიანი დარბაზი,ცენტრში პატარა შადრევნით. თუ კარგად დავაკვირდებით შარდენის ნახატს, აშკარა გახდება, რომ ჩვენ საქმე არ უნდა გვქონდეს სასახლეში გამოყოფილ ერთ-ერთ დარბაზთან: პირველ რიგში თვალშისაცემია გადახურვა, რომელიც გარედან და შიგნიდანაც ორფერდაა. ასეთი რამ არ გვხვდება ქვის კაპიტალურად ნაშენ არქიტექტურაში. მეორე, – ამ დიდ სივრცეში ერთი სარკმელიც კი არაა: შარდენის ნახატზე წარმოდგენილი დარბაზი კარვისებრ ნაგებობას მოგვაგონებს. მოგზაური თავად წერს,რომ კედლები ქსოვილის იყო: „ფანჩატურს ისე მარჯვედ და ოსტატურად ჰქონდა აკრული ოქროსა და ვერცხლის ფარჩა, ხავერდი და სახიანი ტილო, რომ ჩირაღდნების შუქზე ყვავილოვან და მავრიტანულ სამკაულს წააგავდა.“[2] შარდენი საუბრობს, რომ „საქორწილო ნადიმი სასახლის ტერასაზე გაიმართა.“[3] ასევე იყენებს სიტყვას „დარბაზისმაგვარი ნაგებობა.“ მართლაც, ეს არქიტექტურული სივრცე დარბაზის მსგავსია და არაა დარბაზი კლასიკური გაგებით. როგორც ჩანს, ეს იყო ხის კარკასი, ფანჩატური, გადახურული და დაფარული ქსოვილით. ჩვენი აზრით,ეს იყო ღია ტერასა, რომელიც საჭიროების შემთხვევაში, სეზონურად გადაიხურებოდა ხოლმე. რადგან შარდენის დროს ნადიმი თებერვლის თვეში მოეწყო, ბუნებრივია მას გადახურავდნენ.

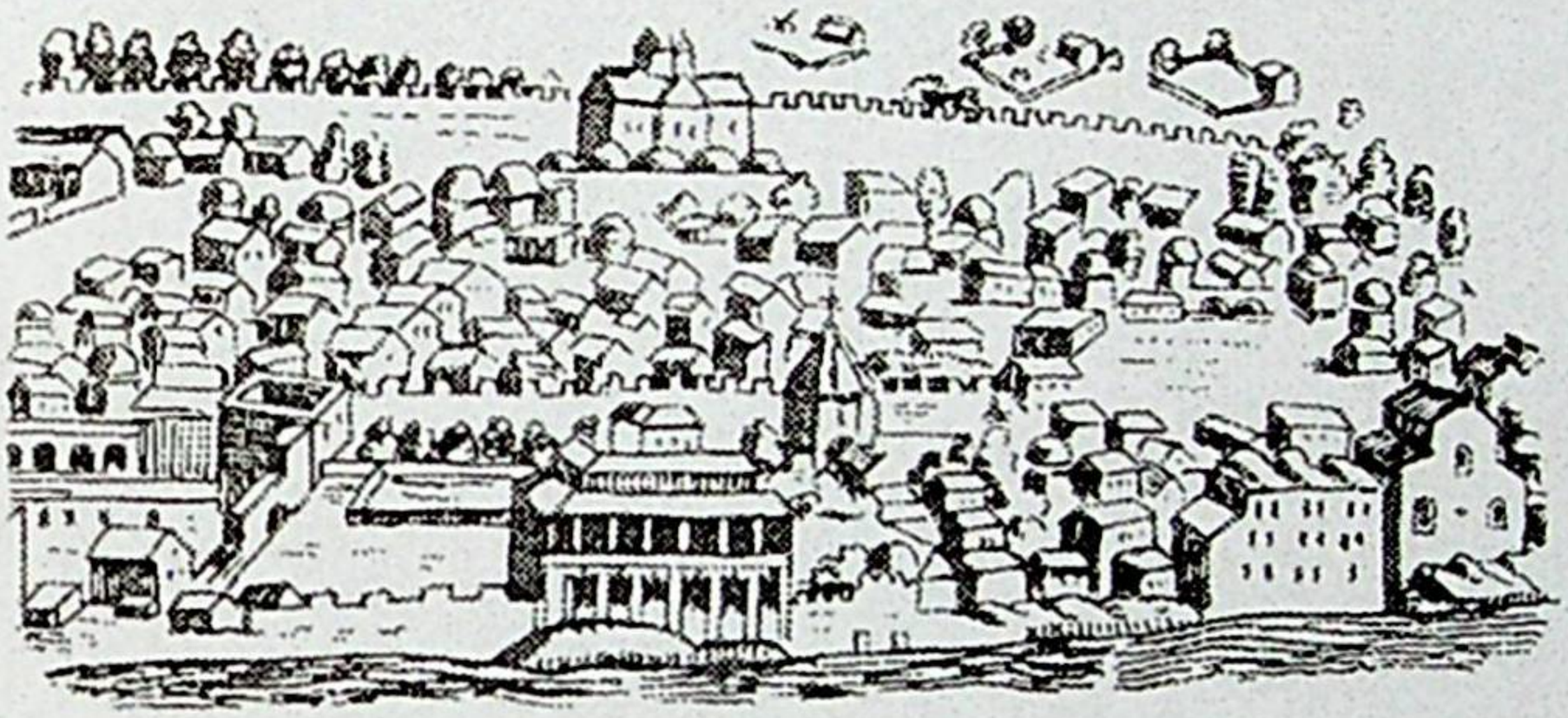
ამრიგად, ნადიმი, სადაც შარდენი იმყოფებოდა და მრავალ ადამიანს იტევდა, გაიმართა არა სასახლის ერთ-ერთ დარბაზში,

[1] ს. თორია. XVII საუკუნის ქართული სამეფო დარბაზები შარდენის მიხედვით, საქართველოს სტუდენტთა სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებათა კრებული-საზოგადოება, პოლიტიკა და ხელოვნება, თბ.,2011, გვ. 37-43;

[2] იქვე;

[3] შარდენი, ჟ., მოგზაურობა საქართველოში, თბ., 1953, გვ. 95.

არამედ სპეციალურად შექმნილ სივრცეში, რომელსაც ჰქონდა ხის ბურჯები კარკასით, ხოლო კედლები და სახურავი ქსოვილის იყო. იგი უნდა მივიჩნიოთ არა კაპიტალური არქიტექტურის ნაწილად, არამედ დროებით გამართულ სივრცედ, რომელიც ადვილად ასაწყობი და დასაშლელი ნაწილებისაგან (ძირითადად, ხის კარკასზე გადაჭიმული ქსოვილები, ხალიჩები) შედგებოდა. საინტერესოა, სად უნდა ყოფილიყო ასეთი „ტერასა-დარბაზი“



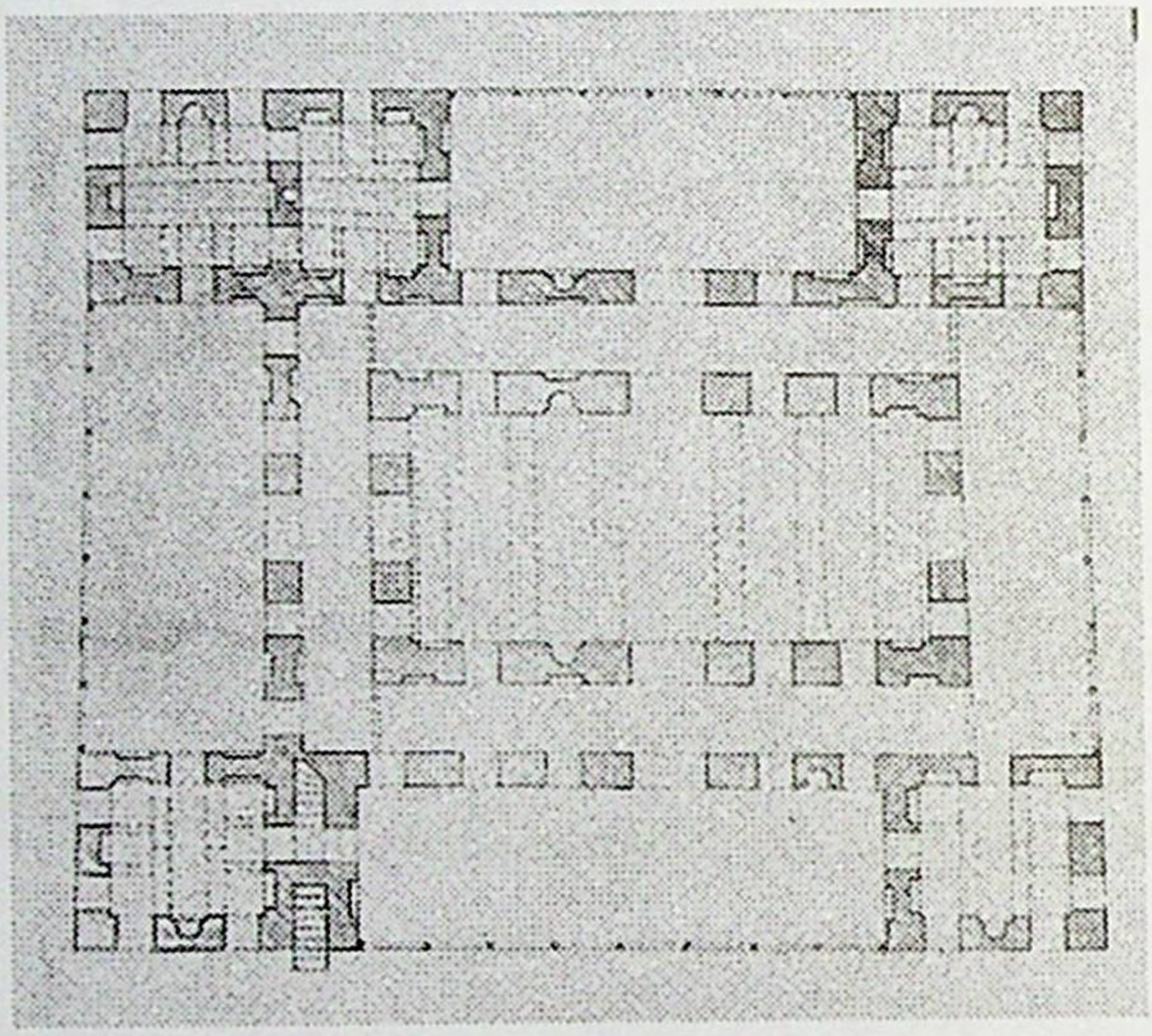
7. თბილისის პანორამა შარდენის წიგნიდან,
დეტალი: მეფის სასახლე, ვ. ბერიძის მიხედვით.

მოწყობილი. ვ. ბერიძე დააკვირდა შარდენის მეორე ნახატს, რომელზეც თბილისის პანორამაა გაშლილი და მეფის სასახლის სქემატური გამოსახულებაც შეინიშნება (ილ. 7). იქ სასახლე სამ სართულიან ნაგებობადაა წარმოდგენილი. ვ. ბერიძის მოსაზრებით, შარდენის მიერ ასახული დარბაზი, მესამე სართულზე უნდა ყოფილიყო განთავსებული.[1] ჩვენ ეს მოსაზრება საეჭვოდ გვეჩვენება: სანადიმო დარბაზში შადრევნიანი აუზია წარმოდგენილი. წყლის ზედა სართულზე აყვანა, ვფიქრობთ, პრობლემური უნდა ყოფილიყო. დიდი ნადიმებისათვის და ხალხმრავალი მიღებებისათვის განკუთვნილი დარბაზი ქვედა სართულებისათვის უფრო მოსახერხებელი იქნებოდა. ეს საკითხი მომავალში კიდევ მოითხოვს კვლევას.

XVII საუკუნის სასახლეთაგან ყველაზე უკეთ თელავში,

1 ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება, ტ. I., თბ., 1983, გვ. 227.

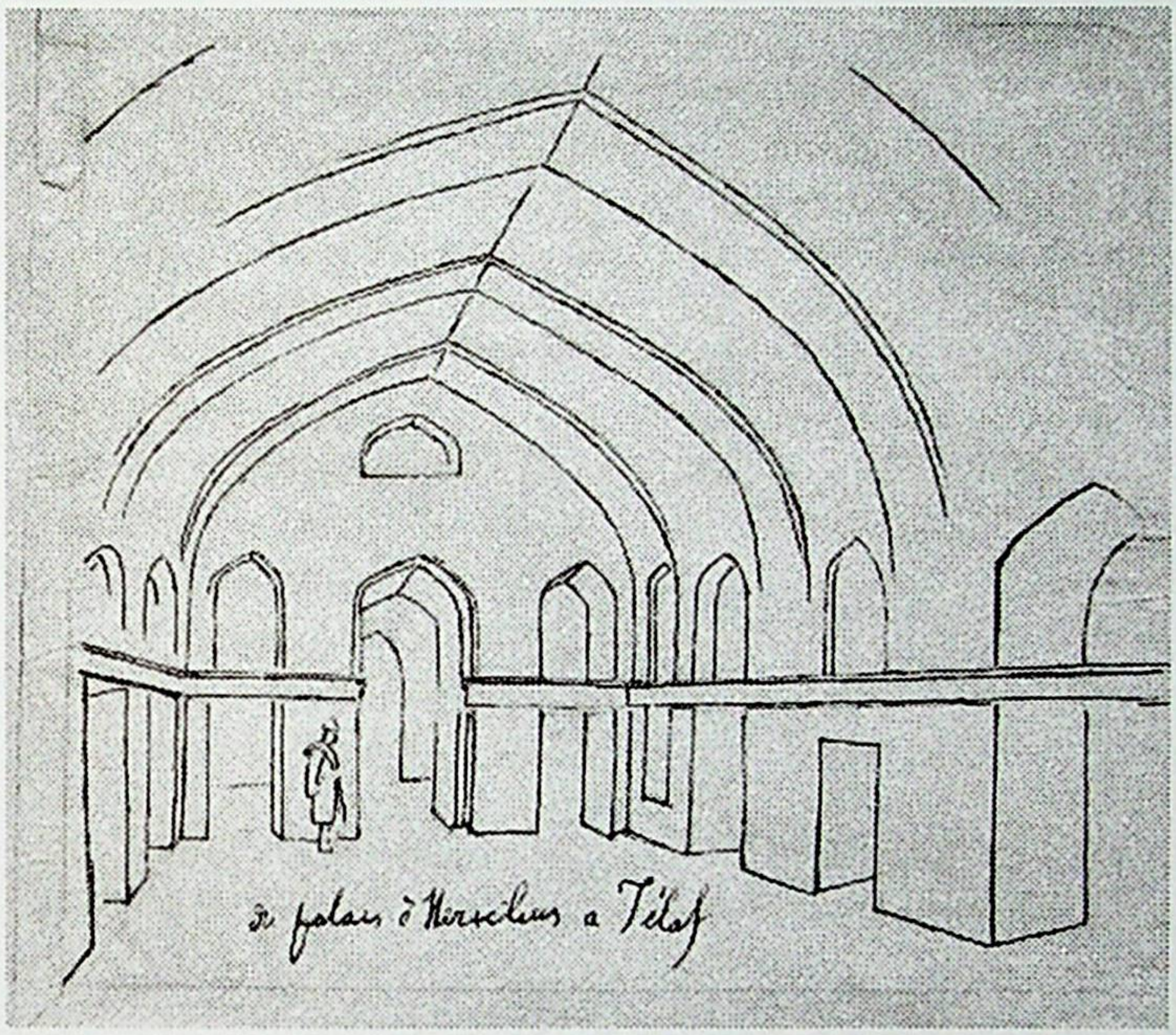
ბატონის ციხის კომპლექსში არსებული კახეთის მეფეთა რეზიდენცია შემორჩა. არჩილ მეფის სასახლე XVII საუკუნის სამოციან წლებში აუგიათ. მოგვიანებით იგი მრავალჯერ



8. თელავის სასახლის გეგმა. ზ. მელვინეთუხუცესი. ვ. ბერიძის მიხედვით.

გადააკეთეს. ადრეული ფენებიდან უკეთ შემორჩენილია დარბაზი და ნაწილობრივ, კუთხის ოთახები.

სასახლის გეგმა წარმოადგენს შედარებით რთულ ვარიანტს (ილ. 8). მისი გარე მოხაზულობა სწორკუთხა ფორმისაა შიდა სივრცე კი დანაწევრებულია: შედგება რამდენიმე სხვადასხვა დანიშნულების სივრცისაგან. სასახლის ოთხივე კუთხეში შედარებით მცირე ზომის კვადრატული ოთახებია მოთავსებული. ისინი საცხოვრებელი ოთახებია. მათგან გამოიყოფა შუაში არსებული დიდი დარბაზი, რომელსაც გარშემოსავლელი შემოუყვება. დარბაზიც და სასახლის ყველა ოთახიც გადახურულია თაღოვან-კამაროვანი სისტემით. ვ. ბერიძის თქმით: „მიუხედავად გადაკეთებისა, დარბაზის სივრცე



9. თელავის სასახლის ინტერიერი. გრ. გაგარინის ნახატი.

ახლაც იმპოზანტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს."[1] უფრო ნათელ წარმოდგენას მასზე გაგარინის ჩანახატი შეგვიქმნის (ილ. 9). ნახატის დანახვისთანავე თვალშისაცემია კამაროვანი გადახურვა და შეისრული თაღები. დარბაზის შიდა სივრცე დანაწევრებულია არქიტექტურული დეტალებით: კედლებს შუაზე ჰყოფს ჰორიზონტალური სარტყელი, რომელიც უწყვეტად შემოუყვება მას. ამით იქმნება ორი რეგისტრი,სადაც ქვედა მწკრივი მხოლოდ სწორკუთხა გასასვლელებისაგან შედგება, ხოლო ზედა კი შეისრული, ფართო სარკმლებისაგან, რაც აღმოსავლურ იერს ანიჭებს სივრცეს.

გარდა ამისა, თავად ბატონის ციხის სასახლის კომპლექსი ვრცელი გალავნით არის შემოზღუდული. მასში სასახლის

[1] იქვე.

გარდა სხვადასხვა დანიშნულების შენობებია გაერთიანებული: აბანო, კარის ეკლესია და წყაროზე ჩასასვლელი გვირაბიც. არჩილ მეფის სასახლე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგან იგი მეტნაკლებად დაცულია შემორჩენილ ძეგლთაგან და მიუხედავად შემდგომი პერიოდის დამატებებისა, ყველაზე უფრო ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის იმ დროის ქართული სასახლეების კომპლექსზე.

ამრიგად, სასახლეთა განხილვამ გვიჩვენა, რომ XVI-XVII საუკუნეების სამეფო სასახლეები ერთიანდებიან საერთო ნიშნებით. სამწუხაროდ, მათი დიდი ნაწილი დაკარგულია (თბილისის სასახლე), ზოგი მცირე ნაშთების სახით შემორჩა (გრემის სასახლე), ზოგიერთის გარკვეული ნაწილი გადარჩენილია, მაგრამ ძალზე დაზიანებულია (ალვანის ცხრაკარა). ყველაზე უკეთ კი თელავის ბატონის ციხეა შემორჩენილი. განხილული მასალის მიხედვით ვარკვევთ, რომ XVI-XVII საუკუნეებში სამეფო სასახლეები კომპლექსში იყო წარმოდგენილი. ისინი მრავალი ნაწილისგან შედგებოდა და გალავნით იყო შემოფარგლული (ამას გვიდასტურებს თელავის სასახლის არსებული ნაწილი, თბილისის სასახლე შარდენის ნახატიდან „თბილისის ხედი"). კომპლექსში შედიოდა სხვადასხვა დანიშნულების ცალ-ცალკე აშენებული შენობები, ხოლო განსაკუთრებულად აქცენტირებული იყო თავად სასახლე. ამას მოწმობს თელავის ბატონის ციხის კომპლექსი და უფრო ადრე აშენებული თბილისის სასახლის კომპლექსიც, რომელშიც შედიოდა სამ სართულიანი სასახლე, დიდი ბაღები, ეკლესია და საბაზიერო. ეს ჩანს წერილობით მასალებში, ასევე ირკვევა შარდენის ნახატებიდანაც. თბილისის სასახლის კომპლექსის მოცულობის და ნაწილების ამოკითხვა ხომ შარდენის მიერ შესრულებულ თბილისის პანორამაშია შესაძლებელი.

თავად სასახლეების გადაწყვეტაში ორი ვარიანტი დასტურდება: სასახლის ერთი ტიპი, მისაღებ დარბაზთან ერთად, მოიცავდა საცხოვრებელ და სხვადასხვა დანიშნულების ოთახებს. ასეთია თელავის სასახლე და ასეთი უნდა ყოფილიყო თბილისის სასახლე. მეორე ტიპში კი გამიჯნული იყო

საცხოვრებელი და სანადიმო შენობები. როგორც მაგალითად, მატანის ცხრაკარაში გვაქვს სანადიმო,დიდი მისაღები დარბაზი ცალკე შენობის სახით. როგორც ჩანს, ის საცხოვრებელი კომპლექსის ნაწილი იყო. იქ სხვა შენობების კვალიც ჩანს და სავარაუდოა, კომპლექსი მოიცავდა ცალ-ცალკე აშენებულ საცხოვრებელ და სამეურნეო დანიშნულების ნაგებობებს. მასში გამოიყოფოდა ცალკე მდგომი მისაღები დარბაზი, რომელიც დღემდე შემორჩა.

ბუნდოვანია გრემის სასახლის არქიტექტურული გადაწყვეტა, მაგრამ არქეოლოგიური მასალა, ასევე ლიტერატურული წყაროები იძლევა გარკვეული დასკვნების გამოტანის საშუალებას. აქ არსებული უზარმაზარი კიბე და მოზრდილი აუზი დასტურია იმისა, რომ გრემის სასახლეც, შესაძლოა ყოფილიყო მსგავსი თბილისის სასახლისა – ისეთივე დიდი და შთამბეჭდავი. სავარაუდოდ, აქაც იქნებოდა შადრევნიანი დარბაზი ან ღია სივრცე, რადგან შარდენის სურათზე დახატული შადრევანი აქ მატერიალურად გვაქვს.

XVI-XVII სს-ის სასახლეებში მთავარი ადგილი უკავია თაღოვან-კამაროვან კონსტრუქციებს, ხოლო არქიტექტურულ დეტალებში შეისრულ-თაღოვანი ფორმის სარკმლებს, თაღებსა და ნიშებს, როგორც ეს ზოგადად ახასიათებს გვიანი შუა საუკუნეების ქართულ არქიტექტურას. როგორც ცნობილია, ეს ირანული ხუროთმოძღვრული ფორმებისა და განსაკუთრებით, მორთულობის გავლენას მიეწერება. თუმცა, როგორც ვ. ბერიძე წერს: „ირანული მოდა გაფორმების ფარგლებს არ სცილდება, შენობის გეგმა და მასები კი ძველებურ ხაზს მიჰყვება.“[1] რაც შეეხება საშენ მასალას, სწორედ XVI საუკუნიდან მშენებლობაში მტკიცედ მკვიდრდება აგური.

ასევე, როგორც მატანის და თბილისის სასახლეთა მაგალითზე ვხედავთ, მშენებლობისას ხუროთმოძღვარი აუცილებლად ითვალისწინებდა ლანდშაფტის ლამაზ ხედს. ლ. რჩეულიშვილის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „ეს ხერხი სრულიად შეგნებული და მიზანდასახული ამოცანაა ინტერიერის

[1] ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ., 1983, გვ. 225;

მხატვრული სურათის გადაწყვეტაში. ეს კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს, რომ ქართველი ოსტატები ღრმად გრძნობდნენ თავისი მშობლიური ბუნების სილამაზეს და საცხოვრებელს კი არ თიშავდნენ ბუნებასთან, არამედ აკავშირებდნენ მასთან."[1]

1. ბერიძე, ვ., XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება, ტ., I, თბ., 1983;
2. ზაქარაია, პ., ნაქალაქარ გრემის არქიტექტურა, თბ., 1975;
3. ზაქარაია, პ., XVI-XVIII საუკუნის ქართული სასახლეები, სსმ მოამბე, ტ. 24, თბ., 1963;
4. რჩეულიშვილი, ლ., XVII საუკუნის სასახლე ძაღინაში, ქართული ხელოვნება, №5, თბ., 1959;
5. ჩუბინაშვილი, გ., საქართველოს საერო ხუროთმოძღვრების რამდენიმე

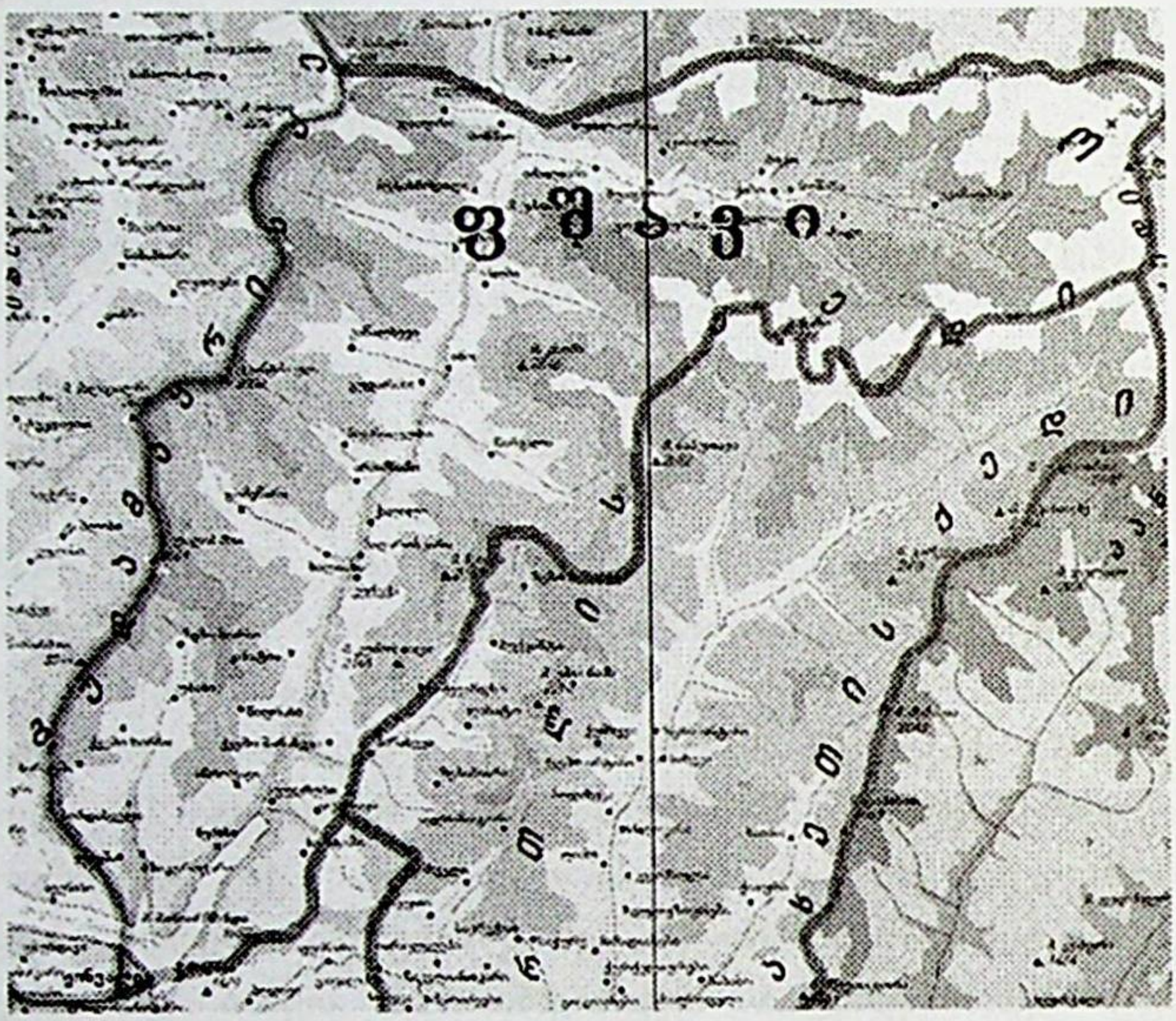
[1] ლ. რჩეულიშვილი, XVII საუკუნის სასახლე ძაღინაში, ქართული ხელოვნება, №5, თბ., 1959, გვ. 227.

ბელა ხუმარაშვილი,
კულტურული ტურიზმის მიმართულების მაგისტრანტი
ხელმძღვანელი – პროფ. მალხაზ ღვინჯილია

ფშავის ეთნოტურისტული პოტენციალი

ფშავი მცხეთა-თიანეთის სამხრეთ ადმინისტრაციულ ოლქში მდებარეობს. მისი ფართობია დაახლოებით 550კვ. კმ. ეს კუთხე აღმოსავლეთ საქართველოს ეგზოტიკური და აუთვისებელი მხარეა, რომელიც იძლევა დიდ შესაძლებლობას არა მარტო ადგილობრივი, არამედ საერთაშორისო მნიშვნელობის ტურისტულ ზონად იქცეს. ადმინისტრაციულ ცენტრს წარმოადგენს მაღაროს კარი, თუმცა ტურიზმისათვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია ჩარგალი, რომელიც ვაჟა-ფშაველას მშობლიური სოფელია და აქვე მდებარეობს დიდი პოეტის სახლ-მუზეუმი. ეს კუთხე ერთადერთია, სადაც დღემდე შემორჩენილია ხევისბერი. 12 თემია და ყოველ წელს იმართება სატობები ზუსტად იმავე წეს-ჩვეულებებით და რელიგიური რიტუალებით, რაც ოდითგანვე იყო. მისი თვალწარმტაცი ბუნება, ფლორა და ფაუნა მდინარე არაგვის ხეობაშია მოქცეული. კლიმატი ბართან შედარებით მკაცრია. ტურიზმისა და დასვენებისათვის ყველაზე ხელსაყრელი პერიოდი ზაფხულია. მაისიდან სექტემბრამდე დამსვენებლებს შეუძლიათ მზის ულტრაიისფერი სხივებით მდიდარი აბაზანები მიიღონ, როგორც მდინარის პირას, ისე მთებზე სუბალპურ ზონებში მოგზაურობისას. ბუნებრივ ფენომენს წარმოადგენს უნიკალური ეკოსისტემა ბალნეოლოგიური წყლებით, რომელიც სათანადო დონეზე შესწავლას საჭიროებს. ფშავი ისტორიულად ფხოვად იწოდებოდა და ძველ წერილობით წყაროშია მოხსენიებული.

თბილისიდან საშუალოდ 1-2 საათია საჭირო რომ ფშავის მთებში აღმოვჩნდეთ. ჩვენს წინ გადაიშლება ულამაზესი ჟინვალის წყალსაცავი. სწორედ მასზე გადის არაგვის ხეობის ფშავისკენ მიმავალი გზა, ულამაზესი ხედებითა და კლდის



ფერდებიდან ნაწვეთარი მთის ცივი წყაროებით.

ფშავის მრავალფეროვანი ბუნება ასახულა მისი მოსახლეობის ყოფა-ცხოვრებასა და ისტორიულ-ეთნოგრაფიაზე. სანამ ვახუშტი კოტეტიშვილი ცოცხალი იყო, ხშირად სტუმრობდა ფშავის ხევს და მრავალი კულტურული საღამოც იმართებოდა, თუმცა დღეს ეს ყველაფერი უკვე მივიწყებულია. მოსახლეობის დიდი ნაწილი პოეტური ნიჭითაა დაჯილდოებული, ვაჟას კუთხის შვილები არიან და ეს არცაა გასაკვირი. ლექსს წერს ყველა განურჩევლად ასაკისა, ოდითგანვე ცნობილია „ფშაური კაფია“ ანუ ლექსით გაპაექრება, სასიამოვნო მოსასმენია ფშაური სიმღერები, ცეკვების ხილვა რომელიც უკვე დავიწყების პირასაა... იქმნება ფოლკლორული ანსამბლებიც, თუმცა უსახსრობის გამო, ისინი ვერ აგრძელებენ შემოქმედებით მოღვაწეობას. მიუხედავად ამისა დიდი მონდომებით და ენთუზიაზმით აღვსილი ადამიანები მაინც ახერხებენ რომ შეინარჩუნონ და არ დაკარგონ წინაპართა ტრადიციები, ასეთია მაგალითად საოჯახო

ანსამბლი „ნაყეურები“. ქართულ საბრძოლო ხელოვნებაში ანუ „ხრიდოლში“ მრავლადაა გამოყენებული ფშაური ფარიკაობის ანუ „კეჭნაობის“ ილეთები. ხალხური რეწვის ხელოვნება, ეს ლამაზი,ტრადიციული და საამაყო საქმიანობაა ფშაველი ქალის ცხოვრებაში. სოფელ მაღაროსკარში ხელოვნების პატარა სკოლა-სახელოსნოა, სადაც ბავშვები სწავლობენ მშობლიური რეწვის ხელოვნებას: თექას, ქარგვას, ხალიჩების ქსოვას... ყველა ნამუშევარი ნატურალურია და იქმნება ადგილობრივი რესურსების გამოყენებით, როგორც ეს წინათ ხდებოდა.

ძველი ისტორიული ციხე-სიმაგრეები და ნასახლარები უყურადღებობისა და უსახსრობის გამო უკვე განადგურების პირასაა,ამას თან ერთვის ბუნებრივი პირობები და ატმოსფერული ცვლილებები. მაგალითად, სოფელ მიგრიაულთას დასაწყისი, არაგვის მარჯვენა მხარეს, გმირი კოპალას სალოცავის მოპირდაპირე მაღალ გორაზე მდებარეობს ციხის, დევების სასაფლაოსა და ეკლესიის კომპლექსი სახელწოდებით: „ციხიანი“.

გაუმართავი და მოუწესრიგებელია ინფრასტრუქტურა,რაც აფერხებს ტურისტების შედინებას ამ კუთხეში.

უნდა აღინიშნოს რომ, მიუხედავად უამრავი არსებული პრობლემისა მაინც დიდ დაინტერესებას იწვევს ეს

ამოუცნობი ხეობა მნახველში. სულ ახლახანს, ფშავის ერთ-ერთ ულამაზეს პატარა სოფელ შარახევში მოსახლეობამ სასიხარულო ამბავი გაიგო,რომ კერძო პირს სურს აქ გააკეთოს დიდი სამონადირეო მეურნეობა, რაც ხელს შეუწყობს ამ ხეობაში ტურიზმის განვითარებასა და ხალხის დასაქმებას. აქ საკმაოდ დიდი რესურსია,რათა მოხდეს სხვადასხვა ინტერესის ტურისტული მარშრუტების დაგეგმვა და განხორციელება. აქ შემორჩენილია, იშვიათი ჯიშის ულამაზესი ხეები და სწორედ ამიტომაა შარახევის ბუნება უნიკალური სილამაზის. ტყის მასივებში ბინადრობენ, დათვი, ირემი, შველი, გარეული ღორი და ველური ფრინველები. მდინარე შარახეულაში კი ნამდვილი ქართული მთის კალმახი ცხოვრობს.

ბუნებრივი ლანდშაფტი ქმნის საოცარ პეიზაჟებს, წყლების სიუხვე არაჩვეულებრივ პირობებს გვაძლევს სამდინარეო-საწყალოსნო სპორტის მოყვარულთა დასაინტერესებლად. ადგილობრივი ტრადიციული დღესასწაულები ხომ ეთნოგრაფიული ტურიზმით გატაცებული ხალხის სამყაროა. ხატობები, რომელთაგან ყველაზე ცნობილია „ლაშარობა“ და ყოველწლიური სახალხო დღესასწაული „ვაჟაობა“. უამრავი ხალხი იყრის თავს, რათა იცხოვრონ 1 დღე იმ გარემოში, სადაც ბუნების ეს ბუმბერაზი მგოსანი ცხოვრობდა. სწორედ ვაჟას წყალობით გაიცნო საზოგადოებამ საქართველოს ეს ულამაზესი კუთხე ფშავი და ფშაველი ხალხის ხასიათი,ასახა მან თავის პოემა: - „სტუმარ-მასპინძელში“.

სტუმარი წმინდათა-წმინდაა ამ მხარეში, ეს ტურიზმის განვითარების ერთ-ერთი უდიდესი მახასიათებელია.

ტურისტულ-რეკრეაციული რესურსების გათვალისწინებით, ფშავი ტურისტულ რეგიონად ჩამოყალიბების რეალური პერსპექტივის მატარებელია.

აღნიშნული პროცესის უზრუნველყოფის მიზნით საჭიროა: პროპაგანდისტული ღონისძიებების მოწყობა ინვესტორების დასაინტერესებლად, ხეობის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სურათის წარმოჩინება საზოგადოებაში. აუცილებლობას წარმოადგენს მჭიდრო კავშირი ქალაქთან,

რათა ჟურნალისტებს, მეცნიერებს, მკვლევარებს, სტუდენტებს და უბრალოდ დასვენების მოყვარულ ადამიანებს მიეცეთ საშუალება ინფორმაციის ადვილად მოძიების. კარგი იქნება თუ ხშირად მოეწყობა ფშაური სალამოები, მთიდან ჩამოსული ნიჭიერი ადამიანების მონაწილეობით. ისინი წარმოაჩენენ საკუთარი კუთხის კულტურას, ეთნოგრაფიას, ლექსებით, ცეკვებით, ხალხური რეწვის ნიმუშებით. უნდა მოხდეს ტურ-სააგენტოების დაინტერესება და გასვლითი ტურები მარშრუტების დასაგეგმად, აუცილებელია მომზადდეს ადგილობრივი კადრები და ინფრასტრუქტურა ტურისტული ნაკადების მისაღებად.

ტურიზმის განვითარება ფშავში ხელს შეუწყობს, მოსახლეობის დასაქმებას და მიგრაციის შეჩერებას, ეს კი მაღალმთიან რეგიონებს ძალიან ჭირდებათ, რომ არ დაიცალოს მთა, რადგან ჩვენი ქვეყნის საზღვრებს ხომ სწორედ ეს ხალხი იცავს ოდითგანვე მტრებისგან! თავის მხრივ კი სამთო ტურიზმის განვითარება აისახება ჩვენს ეკონომიკურ კეთილდღეობასა და ცხოვრების დონის ამაღლებაზე.

1. ადგილობრივი მცხოვრებნი: ვ. ბოძაშვილი, კ. ნადირაშვილი. თბ., 1967;
2. ბოძაშვილი ლ. „ფშავი და ფშავლები“, თბ., 1974;
3. გოგოლაური ი. „ვაჟა-ფშაველას სახელმწიფო სახლ-მუზეუმის გზამკვლევი-მატიანე“, თბ, 1956;
4. მაკალათია ს. „ფშავი“, ნაკადული, 1985; www.pshavi.ge

ავტორთა შესახებ

მაია გოშაძე – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი. დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი. სხვადასხვა დროს,გამოქვეყნებული აქვს პუბლიკაციები ამერიკული, ანტიკური და რენესანსის დრამატურგიის შესახებ. ამჟამად მუშაობს თემაზე „ვარიაციები მითოსურ მოტივებზე".
ტელ: + 995 (32) 299 65 54

მიხეილ კალანდარიშვილი – დაიბადა ქ. თბილისში, 1952 წლის 11 ივლისს. 1969 წელს დასრულა თბილისის 50-ე საშ. სკოლა, 1974 წელს – შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი და ჩაირიცხა ლენინგრადის თეატრის, მუსიკისა და კინემატოგრაფიის (ЛГИТМИК) ინსტიტუტის ასპირანტურაში. 1979 წელს ამავე ინსტიტუტში (ЛГИТМИК), იცავს დისერტაციას ს. ახმეტელის რეჟისურის პრობლემატიკაზე ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად. 1979 წლიდან შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის პედაგოგი და მეცნიერ-მუშაკია. 1993 წელს შრომით „ქართული თეატრის ძირითადი მიმართულებები" იცავს დისერტაციას ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად. არის ოთხმოცამდე თეორიული და ისტორიული ხასიათის სამეცნიერო პუბლიკაციების და აგრეთვე რუსული და ფრანგული თეატრალური ენციკლოპედიების წერილების ავტორი. ამჟამად შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სრული პროფესორია კრიტიკის და თეორიის მიმართულებით.

ანგა ხალვაში – ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის აკადემიური დოქტორი
სადისერტაციო თემა: ფილოსოფიური და სტილისტური ძიებები 80-იანელთა შემოქმედებაში (ალეკო ცაბაძისა და გოდერძი ჩოხელის შემოქმედების მაგალითზე)

გამოქვეყნებული შრომები

1. „გოდერძი ჩოხელის კინემატოგრაფის საიდუმლოებები“
2. „გოდერძი ჩოხელის კინოსტილის საკითხისათვის“,
3. „ალეკო ცაბაძის მსოფლმხედველობის ზოგიერთი საკითხისათვის“,
4. „კინემატოგრაფზე ეგზისტენციალიზმის გავლენის
5. „კინემატოგრაფში ბავშვის, როგორც სიმბოლოს გამოყენების ზოგიერთი საკითხისათვის“
6. ი .ბერგმანის მსოფლმხედველობის ზოგიერთი საკითხისათვის

ელდარ იბერი – ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი (ჟურნალისტიკის მიმართულება)

1963 – დაამთავრა ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ფილოლოგიის ფაკულტეტი. ჟურნალისტიკის დეპარტამენტი

1963 - დაიწყო მუშაობა საქართველოს ტელევიზიასა და რადიოს კომიტეტში.

პოზიცია: რედაქტორი, მთავარი რედაქტორი, თავმჯდომარის მოადგილე.

1987 – დაიწყო მუშაობა თსუ-ს ჯერ როგორც ასისტენტ პროფესორი, შემდეგ ჟურნალისტიკის თავმჯდომარე პროფესორი.

2005 წლიდან – მუშაობს როგორც ასოცირებული პროფესორი თსუ-ს სოციალურ და პოლიტიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტი (ჟურნალისტიკის დეპარტამენტი)

ატარებს ლექციებს ტელე-რადიო ჟურნალისტიკისა და მასობრივი კომუნიკაციის თეორიაში.

1999 – დაიცვა დისერტაცია ჟურნალისტიკის თემით.

Maia Goshadze

"CHAINED PROMETHEUS"

Summary

The keeping part ' chained Prometheus' of Aeschylus' thrilogy is examined in the scientific article ' Prometheus mistery'. In the article, the struggle between God and Titan is represented as a paradigm reflecting eternal confrontation of relative idilogy or psychic tendencies of fundamentally different aspiration existing in a human being.

In Aeschylus' tragedy Prometheus acts as a person to express titanic activity, will and energy of creation striving towards development and self-realization.

As for Zeus, he acts as a person a hater, depressing inculcating aspiration of free creativity. In the article to taboo the set fire (as an symbolic expression of elemental existence) by Zeus is considered as human himself striving towards free creativity acting, his potential abilities and denying spirit of intrinsic appeal.

In the opinion of the article's author the right of getting fire converted into a reason of the confrontation between Zeus and Prometheus forms for an each person an alternative choice constantly sprung up with an actual repetition to be made by only a person chooses either obedient inertness of free creative action, i.e. at a cost of an expression of own force, risk and torture getting joint of merciful spark with the sacrament or remainig an eternal bolt of this or that hierachical order.

being madden work.

ABOUT AUTHOR

Art History PhD

Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University.

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University's Faculty of Theatre Studies. She has had her articles on American, Ancient and Renaissance Drama published at various times. Currently she works on paper "Variations on mythical motives"

Tel: + 995 (32) 99 65 64

Mikheil Kalandarishvili

CRY TOGETHER

Summary

There is reviewed the main stages of development of sentimentalism in the letter, showing specific signs of formation of this direction, that was oppoed to racionalistic conception of classicism and made possible to accomplish radical changes, but its essence was further progress by the democratic way of theatre, drama, scenic art.

ABOUT AUTHOR

was born in 1952,july 11. In 1969 he finished the secondary school of Tbilisi, number 50, In 1974 he graduated from ShotaRustaveli Theatre and Film State University. He entered and enrolled on post-graduate school of Leningrad theatre, music and film institute. At the same year, in 1979 he maintained a thesis about Akhmeteli direction problems to receive a PhD degree. Since 1979 he has been a teacher and scientist. In 1993 he maintained a thesis to get a doctoral degree of art study, with the work "The basic directions of Georgian theatre". He is author of eighty theatrical and historical c haracteristic scientific publications and also Russian and French theatrical encyclopedia letters'. Nowadays he is the complete professor of Shota Rustaveli Theatre and Film in the direction of critics and theory.

Inga Khalvashi

CINEMA FAMILY AS A MODEL OF LIFE

Summary

1. Cinema language in its self implies the existance of symbols and signs having expressive feature and accessibility to perceive. Each single object has its nature which gives opportunity to convert it into symbolic sign. Cinema family is one of these symbolic signs used by several directors as a model of life symbol.

2. In European cinematography the directors adress the cinema family as a symbol of life model expressing spiritual condition and dehumanization of the 20th century society. Family life represented in a film was adequate to society and to person's psychological and social state.

3. This symbol gained the same significance in Georgian cinematography in the work of 80s. Non-existence of traditional families was the typical stylistic finding for "The Eighties", which appeared to be the symbol of instability, brittleness, anxiety and vagueness. Human spiritual crisis primarily affects family causing decomposition of it and consequently leading to dissolution of society and loneliness of person.

ABOUT AUTHOR

PhD. Arts History and Theory

Dissertation - Philosophical and Stylistic Researches of Works by Georgian Cinema Producers of 80's(On basis of AlekoTsabadze's and GoderdziChokheli's works)

Published Works:

1. Mysteries of GoderdziChokheliCinematography "
2. Some Aspects of Cinematographic Style of GoderdziChokheli
3. Some Aspects of AlekoTsabadze Worldview",
4. Existentialism Influence on a Cinematography"
5. Child – as a Symbol in Cinematography"
6. Some Aspects of I. Bergman worldview"

Eldar Iberi

PORTRAIT ON THE TELEVISION SCREEN. THE AESTHETICS OF TELEVISION PROFILE

Summary

The article discusses the screen profile development trend and shows that alongside the cinema portrait, two specific forms were developed on television screen:

1. The Collage type portrait where episode shot in a studio, film photo and video materials, coverage material theatrical scenes etc are integrated in one structure.

2. The portrait based on television specificity where along with traditional methods a studio interview and other dialogical forms are widely used to show the character of the profile hero.

ABOUT AUTHOR

Doctor of Philological Sciences (Journalism direction)

1963 - graduated from Ivane Javakhisvili Tbilisi State University, Faculty of Philology,

Department of Journalism. 1963 - started to work at Georgian State TV and Radio Committee on different positions: editor, senior editor, chief-editor, vice-chairman; 1987- started to work at TSU, , first as an assistant-professor, then as a professor of the Chair of Journalism. Since 2005 - works as an associated professor at TSU Faculty of Social andPolitical Sciences (department of Journalism); Conducts lectures in TV-Radio Journalism and in the theory of mass-communications.

1999 - maintained dissertation on Journalism

Maia Lipartiani,
The PhD student of drama directing
Head of the Program: Prof. Giorgi Margvelashvili, Vasil Kiknadze

THE TEST OF COLOURS AND ALLEGORY OF THEATRE CLOTHES

Summary

In the period of laying foundation of new Georgian theatre by Georgian great director Sandro Akhmeteli combined creating ideas with deep symbiotic connection in equivalence to the plastic, gesture, mimicry, color palette of decoration and clothes, unity of whch would have made possible to display the methods and means for giving away allegories, based on faces and non-verbal activities.

Sandro Akmeteli's theoretical leaders were developed either in the theatre or in the art of choreography. Nowadays high theoretical materials exist in psychology, which allow the scientific research of these important issues in different sphere of art. The concrete task was planned by us to express ability of colour mixture with movements and body plastics, for recognition of symbiotic meaning and emotional influence of colours and searching for valid methods.

With this point of view for explaining subconscious symbols and motivations searching for psychological mean of colours, the test of Luscher's colours was chosen the validity of which was examined in the test of Shota Rustaveli's "The knight in the panther's skin" based on the data comparative analysis of "face expression of The knight in the panther's skin" of the world's well-known work of Viktor Nozadze.

Our research has given us basis for the conclusion, that in the field of theatre art and choreography sphere using colours palette is possible by the way of presenting psychoemotional nature of an actor or dancer to reach the catharsis.

Maia Sengelia,
The PhD student of drama directing
Head of the Program: Prof. Giorgi Margvelashvili, Vasil Kiknadze

WILLIAM SHAKESPEARE'S "TITUS ANDRONICUS" FOR GENESIS (II part)

Summary

We will consider the history of the Roman Emperor Caracalla and hostility of his brother, like Shakespeare's "Titus Andronicus" unfolds a possible source.

Comparative analysis of the Sever's dynasty established the Latin names, and "Titus Andronicus" characters name in connection with.

Communication Caracalla's and Geta's , Caracalla's character and historical events, encourage us, "Titus Andronicus" is the story unfolds as a source of current.

So, our question in two parts ("Art of Science Researches"2011 2. (47)) After consideration, We conclude: titusis prototype can be a Caesar Andronicus I, and the source of the play unfolds – Caracalla's and Geta's history.

Tamar Bartaia,
The PhD student of film critic
Head of the Program: Prof. Zviad Dolidze

THE MAIN PRINCIPALS OF CINEMA DRAMATIC- FROM IDEA TO THE VERSION

Summary

What kind of processes passed by the scripts and genres exist.

What have they got in common and what is the difference between the film script and classical dramaturgy.

Making analysis of the types of changes on the scripts since the first scripts to the modern drama film.

What has remained unchained and what has been added.

There are also presented specific working on the scripts of art and documentary besides, either on a short film or a full-length one.

The question arises towards the following, how to write short and extended abstracts.

Independence of the scriptwriter and professional working habbits with a director.

I have a desire to share my knowledge observation and experience of many years to the people who start writing scripts.

Paata Iakashvili,
The PhD student of film critic
Head of the Program: Prof. Giorgi Gvakharia

FORMING BASIS OF IDEOLOGICAL CENSORSHIP IN THE PERIOD OF THE GEROGIAN MUTE FILM

Summary

In the creative sphere of the previous work the existing censorship is considered to be a following event of the life of society, basis of which presents an existence of different values, appearing in every other minute during the relationship among the people. It is obvious that this tendence acquires a different and much greater organizations show similar attitude towards art work, no matter what is happening in the society of cinema censorship and its development in the USA is examined. The given examples in the state as it was the Soviet Union.

In the above mentioned work the formation of ideological basis of Soviet censorship is given on its first stage in 20-30yrs of the last century.

Mzia Manjavidze,
The PhD student of TV direction
Head of the Program: Prof. Elisabed Eristavi

WHAT KIND OF TV DO WE NEED E.I YOU CAN PROVE TO MILLIONS OF PEOPLE ANYTHING YOU WANT

Summary

In this paper the role of television in the life of society is considered. In the first chapter is given the history of the discovery and development of television. In the second chapter the tendencies and main principles of the development of modern television are considered. The mechanisms of public control upon the form and contents of TV programs are described in detail. The dominance of entertainment and light-genre programs in modern TV space is negatively evaluated. In the paper the ideas of the author about the forms and means of the strengthening of intellectual, educational and original content in Georgian TV are formulated.

Sergo Berdzenishvili,
The MA student of documentary film
Head of the Program: Prof. Vaja Zubashvili, Ira Demetradze

IS IT NECCESSARY FOR GEORGIAN CINEMA "THE LANGUAGE OF EZOPE"

Summary

At present there is much spoken about total and elite culture, a limit between real and artistic- virtual spheres, also so called 'Trash' esthetic peculiarities on transmission by television, and if in the previous century it was a creative hooliganism, for the modern Television Art it has become a way of getting high rate in every day life. So this is nowadays formation concerning almost all the Shows, documentary or film in spite of the fact the materials are modern or historical.

In the past a documentary was reviewed as a mediator of the State Idiology. Nowadays television documentary has become a business messenger with the State together.

In Georgia there doesn't exist any idea from the side of experts in connection with the very sphere of film, or maybe it's too poor (due to my observation Georgian cinema-critisism even earlier worked inconsistently in this direction).

If we look through the documentary projects made on television we'll occur only monotory.

The greatest part of our society carries on with the past. Television projects don't let us be far away from the past, on the contrary they are still striving to force us with horror not to think critically of the past, because it makes them irritate.

The reality of life has been changed by the reconstructions of the past, which has become a homogeneous fashion and enthusiasm for the Georgian documentary film-makers. That can be called nostalgic sublimation of an artistically performing film baptized by an epithet 'Art Documentary'.

Levan Ugrekhelidze,
The MA student of the documentary film
Head of the Program: Prof. Vaja Zubashvili, Ira Demetradze

THE GEORGIAN CINEMA POLITICS

Summary

Analysis of the Georgian cinematography and documentary is especially difficult today, if we consider our unskillful "film industry" and festival activity, though participation in the festival of documentary film isn't a rare fact, which means that the Georgian cinematography has been recently stirring up .In spite of the fact it is still in the shadow apparently from the art film. If the Georgian art film production is somehow known in Georgia, without distinction of the quality, then the documentary film has a less reply, which is natural by all means. Throughout the recent years the documentary film slowly escapes from the old traditions of the Georgian film documentary, different from European experience and is actual in the modern world of the documentary film. In defiance of that if we observe the situation attentively, we could clearly understand the fact that politically actual documentary films are leaders in the market, but the recent shown films on the festival about the Georgian documentary film could help us to have an idea about it. Having a little source of a modern documentary film for the total analysis is difficult. Is the Georgian documentary film politicized or not (The film may not be based on any leader or party,though it isn't hard to express political position by the help of existingfilm methods) and why is it popular today?

Nensi Kikvadze,
The MA student of documentary film
Head of the Program: Prof. Vaja Zubashvili, Ira Demetradze

"CINEMA PROPAGANDA"

Summary

Global problems, polluted envirement and a spirit of a human. Everything is full of excess and useless information, advertisement and production. The world is as one big dust-bin. Everything hums around and above us like a fly and we senselessly wave our hands in the air. Today me and my generation has started living in the rooms of transparent clothes to escape from the flies and different kinds of insects. All these are conditional. We don't want to spread out our opinions,because of the fear of having different thoughts as that is the way which makes reality be disappeared, we aren't allowed to bring our macro elements out into this micro universe because of our micro universe created by us. Sometimes you have a desire to turn over everything in such a crazy universe. For a little period of time you get dependent on such an acting, but then you addict and it becomes boring. Simply you just imagine that your imagination became more global, massive and you can live the way you are told by a screen. It reports you much information, because everything is gathered that you have read or haven't. It is even loaded by the thoughts that are hiden in the corner of your brain and you only remember it when you are watching TV.

Screen, cinema, TV, advertisement are driving limbs of propaganda. A right direction is most important and the rest of the things will work by itself. Achievement of the goal will be result. Propaganda has always existed, has changed its means, but non-material and untouchable notions have always been its target. Ruling the masses is always possible, unless it is not a crowd. Crowd has been changed into masses by TV and the masses has become as accomplished mission.

I want to present most remarkable two examples: Cinematography in the Nazi Germany and The soviet film. Two of the biggest epochs in the world history and resemblance of two women directors in many ways, but on the other hand absolutely different persons: Leni Riefenstahl and Esfir Shub.

Givi Kitia,
The MA student of film direction
Head of the Program: Prof. Sandrto Vakhtangovi

EFFECTS OF MANIPULATION IN THE GEORGIAN ELECTRONIC MEDIA

Summary

General provision of media source, applied means and purposeful importance of product (material) in reality today, which is directly intended for consumer of media and reflects on itself with different results,

General indications on professional blunders, which is diminished an attention by audcience. Trusting factors, professionalism and targeted means during the creation of product towards the source of information(electronic and printing media, internet and etc.).

The stile of work process of informational means and created consumers by them. Use of internet and the purpose of its existence as for media also for consumer of internet. Most of them use social networks for different functions, which helps to display positive and negative results between the society and media space in the section of globalization.

Nikoloz Mchedlidze,
The MA student of film direction
Head of the Program: Prof. Sandrto Vakhtangovi

PARADOX OF GEORGIAN NEWS SPACE

Summary

In spite of the fact that Georgian TV news prossesses not so less experience and not a little funds are spent on its production, critical situation is obvious. causing non-professionalism, accordinglyany information is often monotonous superficial or exaggerated.

In the work I tried to present defects of Georgian news programs, which clearly hinders its development and puts its perspective down of ever achieving world's standards.

I paid a special attention to "primetimes", which is the main problem of Georgian TV, because it is easy to notice the problematic issues even by inexperienced TV viewers. On the basis of "primetimes" analysis, I tried to plan main ways of solving the problems that might not completely contain the problem, but if rising the quality of news program is in order of the day, I suppose that would be the very starting point.

Nino Goderdzishvili,
The MA student of art study
Head of the Program: Prof. Nato Gengiuri

HUNTING ACTION ON THE RELIEF OF THE WINDOW OF THE OSHK TEMPLE

Summary

In the Georgian Christian art there are found hunting actions either in wall painting or relief sculpture, for example, John Baptist's stela – the end of VI-VII centuries, the West facade of Aten Siony – VIIc. the relief of Martvili Temple – VIIc. Tsubeldi's tile – VII-VIIIc, the triangular of Oshk Temple – Xc. and the others.

From the relief images a composition represented on the triangular of Oshk window can be considered to be one of the interesting images of the X century, The latter is important with its different artistic performance and unaccustomed form.

Accroding to the peculiarities of relief it partially seems returning to the Art of Christianity of the earlier epoch and at the same time a modern performance of a hunting action.

In the hunting action of Oshk there are conjoined two plots spread in the previous period : a hunting action and aurochses directed to the tree (The tree of life). This is a main peculiarity: on the relief the earlier existing actions are conjoined in one composition. The second paculiarty points to the fact that the hunter's figure is quite different from the hunting actions spread in the earlier epoch: (eg; Plakid riding a horse) instead of hunting rider here it is presented a figure knelt down with a bow in his hand ready to shoot an arrow, besides that there isn't a classical sign of the action of Plakida's hunting – There are not images of Our Saviour or a Cross between the deer's horns. That

proves the relief to be too much original and must contain a thought different from the hunting actions of the earlier epoch, so therefore, it requires a wider research.

Salome Toria,
The MA student of art study
Head of the Program: Prof.Nato Gengiori

ROYAL PALACES IN GEORGIA OF LATER MIDDLE CENTURIES – ANALYS OF STATUES AND SOURCES

Summary

Existance of the Palaces and their wealthy decorations are confirmed by the written sources. but constractions themselves are too much destroyed, reconstructed or ruined at all.

The following issues How the build of Royal Palaces looked like in the later middle centuries in Georgia, what necessary receptables they consisted of, how the architecturural art decision and the function of Palaces halls were connected with each other required research.

These issues requires research, the remained ruins of the palaces acheological materials, literary research, distinct conclusions are deduced based on them. The examined palaces by us like Alavan, Greny, Tbilisi and Telavi show that the Royal palaces of XVI-XVII centuries are conjoined by common symbols the fenced Palaces are represented in the complex, which includes separately built buildings of different destination. A palace itself is specially accented. In their solution two options are confirmed: One type with a hall includes living room and second type living and feast buildings are separated with each other.

In the palaces arch-firmament constructions occupy a main place but in the architectural details-the windows with an arrowed arch form, arch's niche as it is characteristic for the Georgian architecture of the later middle centuries.

Bela Khumarashvili,
The MA student of cultural tourism
Head of the Program: Prof. Malkhaz Gvinjilia

ETHNO TOURISTIC POTENTIAL OF PSHAVI

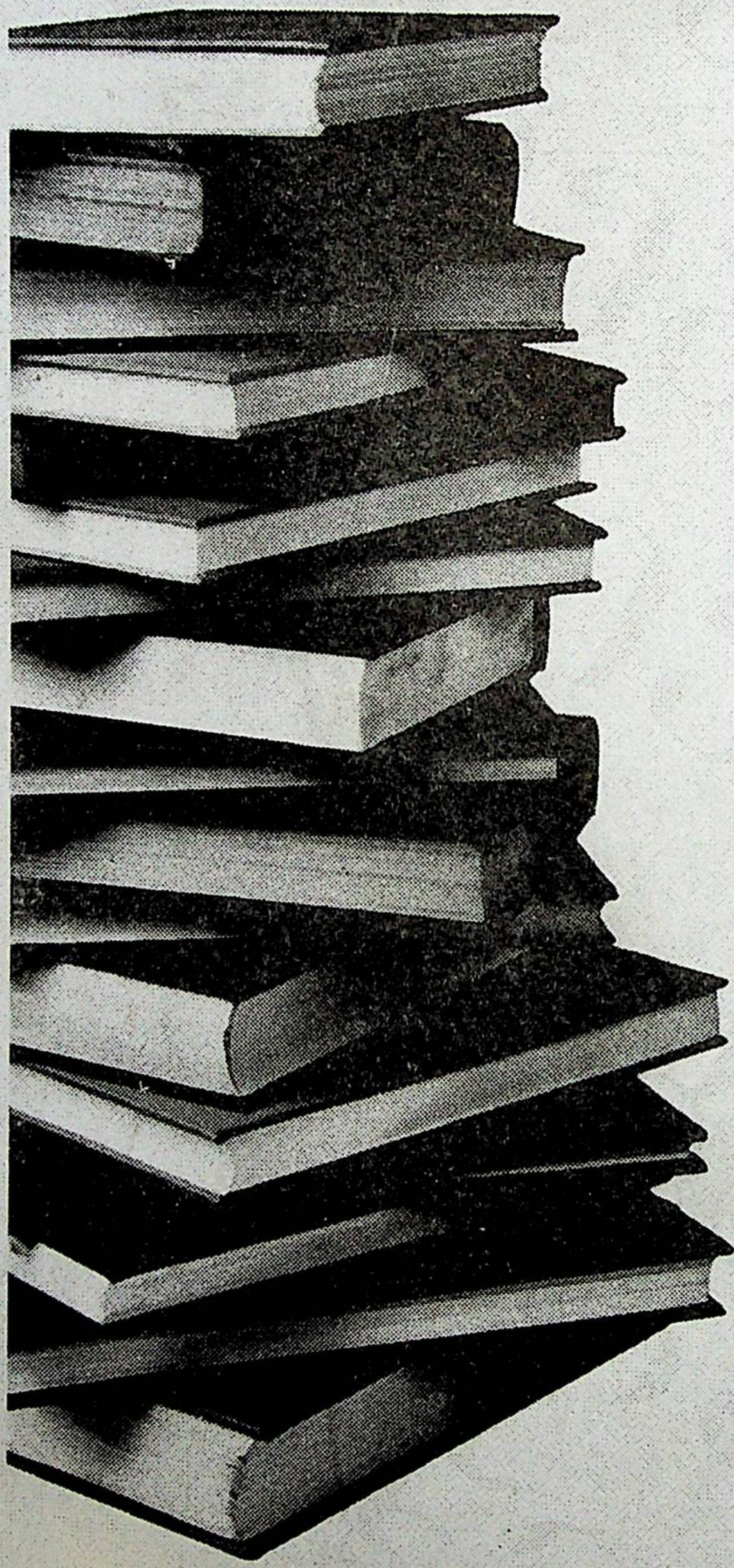
Summary

There is not much information about Pshavi. Legends and old information points to its secret past and it makes exotic and unknown place for tourists. Ethnographical variety and mythos is a factor of Fshavi tourist potential. It makes a big interest for visitors. Residents here still lead the way and tradition of ancestors. In 21 th century such a stile of life is surprising for society. This fact makes Pshavi unical in the day of civilization of this century. You can visit this unical place of Georgia and feel the old past, tradition, history and ethnography of these people.

დაბეჭდილია სტამბაში „ლიტერი"

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40

ISSN 1512-4215



9 771512 421003