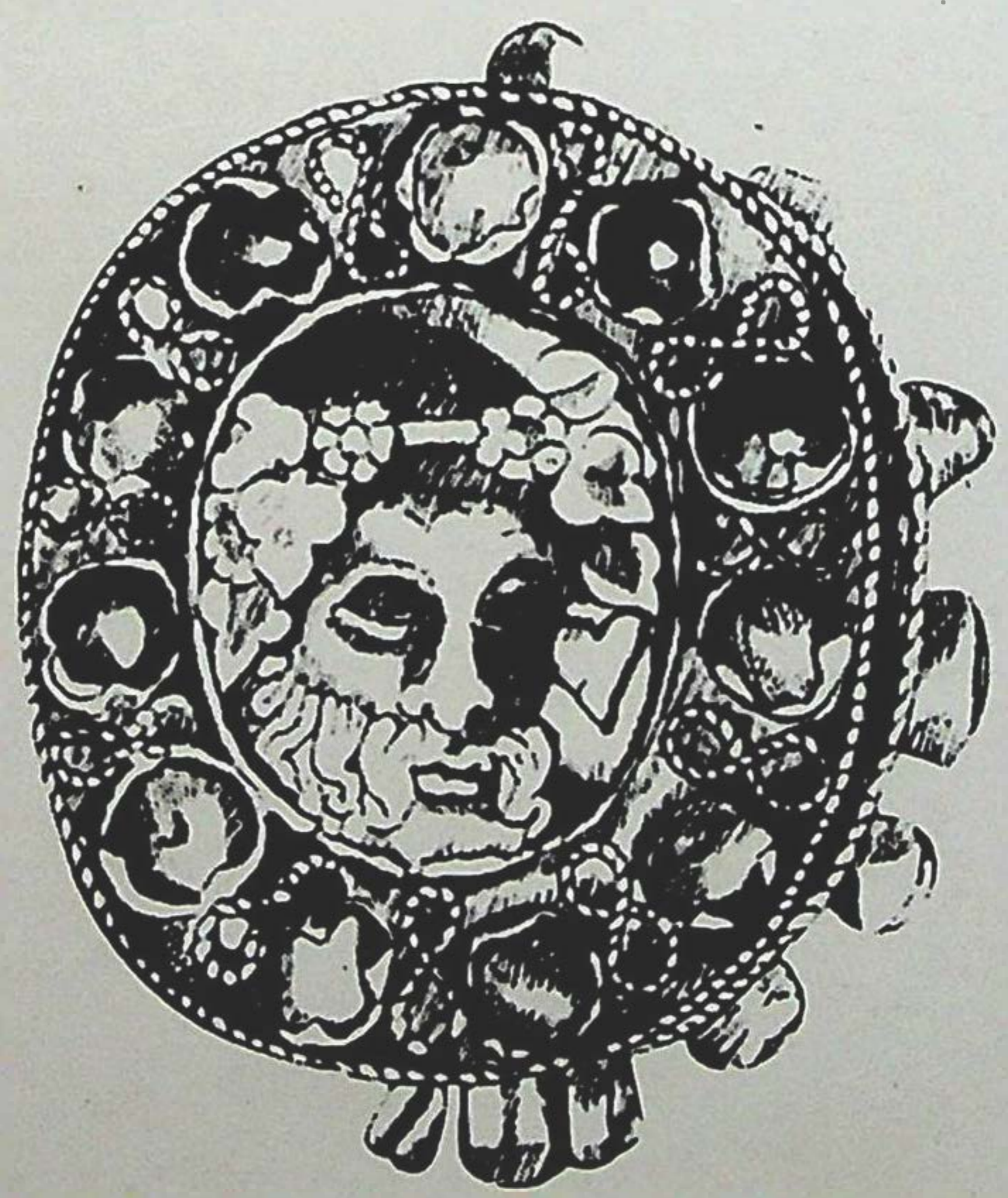


12

თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი
ძიებანი № 5 (24), 2005

769 /2
2005





თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

**თეატროლოგიითი
და
კინოლოგიითი
კიბანი**

№5 (24), 2005

The Georgian State University of Theatre and Film

**THEATRE AND FILM STUDY
WORKS №5 (24), 2005**

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი №5 (24), 2005

რედაქტორი
ნათელა არველაძე

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

კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება
თეატრისა და კინოხელოვნების
საერთაშორისო ინსტიტუტებს.

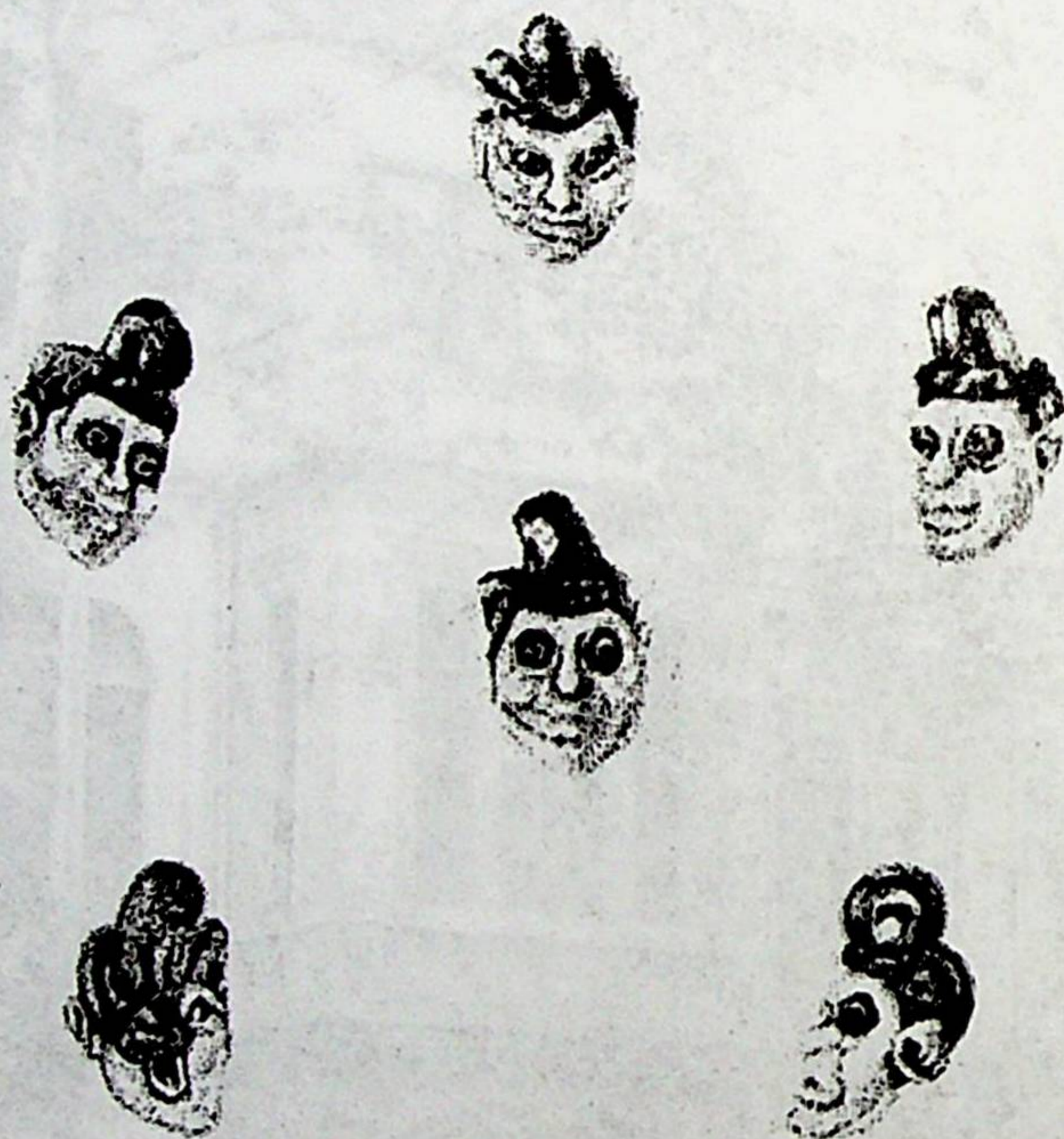
ტექნიკური რედაქტორი
თამარ ცაგარელი

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



ფაქსი





თვატრმცოდნეობითი პიუბანი



თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები დრამის თეატრალური ანალიზი (ინფორმაცია საკითხის წამოჭრისათვის)

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა შესაბამისმა განშტოებამ, საუკუნეების მანძილზე, შეისწავლა სიტყვაკაზმული ლიტერატურის შემადგენელი ნაწილი – დრამა და მიაგნო მისი სტრუქტურის ძირფესვიანი კვლევის ფორმებსაც. როგორც ცნობილია, ანტიკური ეპოქის ბერძნული თეატრის შესწავლა ფილოსოფოსთა პრეროგატივა აღმოჩნდა. მათი კვლევის ობიექტი იყო დრამა (ტრაგედია, კომედია), როგორც სასცენო შემოქმედების საფუძველი, როგორც მხატვრული ლიტერატურის ერთ-ერთი ჟანრი. ანტიკური ეპოქის ფილოსოფოსთა ნაშრომებით, სადაც განხილულია დრამატურგიის არაერთი ასპექტი, საფუძველი ჩაეყარა დრამის თეორიას. სხვადასხვა ეპოქის მოღვაწეთა მიერ გამდიდრდა და გაფართოვდა კვლევის ეს სახეობა და შესწავლის უმთავრესი ობიექტი შეიქმნა დრამატურგია. ასე ჩამოყალიბდა სათეატრო ლიტერატურის გარკვეული სახეობა, რომლის შესწავლის საგანი დრამა გახდა, შემუშავდა კიდევ დრამის ლიტერატურული ანალიზის ფორმები.

ლიტერატურათმცოდნეობა დრამატურგიას განიხილავს, როგორც მწერლობის შემადგენელ ნაწილს, მის განშტოებას, ერთ-ერთ ჟანრს. ასეთმა ნაშრომებმა გაამდიდრეს ლიტერატურათმცოდნეობა, როგორც ჰუმანიტარული მეცნიერების განშტოება. ამასთანავე, ამგვარმა ნაშრომებმაც მისცეს ბიძგი სცენის ოსტატებს ხელოვნების ამ დარგის განვითარებისათვის. არ არის გამორიცხული, რომ დრამის თეორიის ნიმუშთა გაცნობითაც აღმოცენდა მათში არაერთი მოსაზრება, რომელიც საფუძველად დაედო გამოსახვის ფორმათა მიგნების პროცესს. საამისოდ, შესაძლებლად მიმაჩნია კლასიკურ მაგალითად მიუთითო მიხეილ ბახტინის განსჯანი, რომელთაც საგულისხმო როლი შეასრულეს რობერტ სტურუას სათეატრო მოდელის ჩამოყალიბებისათვის. სხვა არაერთი მაგალითის დასახელებაც შეიძლება (მაგალითად, ლესინგი – ჰამბურგის დრამატული თეატრი; გოეთე – ვაიმარის თეატრი და სხვა). ეს არ ნიშნავს, რომ თეორიული ნაშრომების, ან მათი ავტორების მოსაზრებათა ილუსტრაციად მივიჩნიოთ მითითებული თეატრებისა და სცენის ოსტატთა შემოქმედება.



გგულისხმობ შემოქმედებით თანაზიარობასა და იმპულსს, რომელიც იწვევს შემოქმედის ფანტაზიის, ხილვების, ქვეცნობიერის, გამოსახვით საშუალებათა მიკვლევას, შესაძლოა, ხელოვნებისეული პოზიციის გამყარებასაც (ეს ძალზე საგულისხმო საკითხია, რომლის შესწავლა, უთუოდ, გაამდიდრებს თეატრმცოდნეობით კვლევას, მაგრამ ამჯერად აღნიშნულ პრობლემას არ ეხება წინამდებარე ნაშრომი).

მართალია დრამა მხატვრული ლიტერატურის ნიმუშია, მაგრამ ის სცენისათვის განკუთვნილი ლიტერატურაა, მომავალი სანახაობის „ესკიზია“, თეატრის გამომსახველ საშუალებათა მოკარნახე მოცემულობაცაა. როგორც ცნობილია, ნებისმიერი დამდგმელი გუნდი სპექტაკლზე ინდივიდუალური თუ კოლექტიური მუშაობის პერიოდში, მრავალგზის კითხულობს ტექსტს, უღრმავდება სტრიქონებს შორის დაშიფრულ, ზედაპირსა თუ შიდა პლასტებში ჩაბუდებულ აზრს, გამოსახვის ფორმებს. რეპეტიციებზე ამ მრავალჯერ წაკითხვის, ანუ ტექსტის გაცოცხლების ვერსიათა შედეგად, ხდება სიბრტყეზე არსებული სიტყვის სივრცულ განზომილებაში გადატანა, პერსონაჟების ქცევათა სისტემის, გარეგნული პარტიტურის, თამაშის წესის მიკვლევა და ყველაზე ოპტიმალურის დადგენა, რომელიც ყოველ წარმოდგენაზე, იმპროვიზაციის შემწეობით, ახალ-ახალ ფერადოვნებასა და ნიუანსს იძენს. ამ შემთხვევაში დრამის ლიტერატურული ანალიზის პარალელურად, ხდება მისი სპეციფიკური შესწავლაც. თუკი დრამა დამოუკიდებელი ლიტერატურაა, ამასთანვე, სცენისათვის განკუთვნილი ტექსტია, მაშინ თავისთავად იგულისხმება, რომ მისი შესწავლა ამ ასპექტითაც უნდა მოხდეს. სცენისათვის შექმნილი დრამის, ანუ სიბრტყეზე არსებული სიტყვის, სასცენო სივრცეში გადატანის პროცესში, დამდგმელი გუნდი, უწინარესად, მსახიობები და რეჟისორები, უღრმავდებიან რა ტექსტს, ახდენენ მის თეატრალურ ანალიზსაც, რაც ტექსტის სპეციფიკურ შესწავლას გულისხმობს.

თავად ტერმინი – თეატრალური ანალიზი – კონსტანტინე სტანისლავსკის მიერ არის მიგნებული(1). მას ხშირად იყენებენ სცენის პრაქტიკოსები. ასე რომ, ტერმინი უკვე დამკვიდრებულია არა მარტო პრაქტიკული საქმიანობით, არამედ თეორიული ნაშრომებითაც, რომელსაც ქმნიან რეჟისორები, მსახიობები, თეატრმცოდნეები (2). ამდენად, დრამის თეატრალური ანალიზი ტექსტზე დამდგმელი გუნდის სპეციფიკური მუშაობის აღმნიშვნელია და ეს ასპექტიც თეატრმცოდნეობით შესწავლას საჭიროებს, რაც გაამდიდრებს თეატრმცოდნეობით კვლევის ფორმებსაც.



თავად ტერმინის დამკვიდრება, როგორც ცნობილია, დაკავშირებულია სარეპეტიციო პროცესის თვისობრივი ცვლილების პერიოდთან, კერძოდ კი ქმედითი ანალიზის მეთოდის მიგნებასთან. კონსტანტინე სტანისლავსკის მიერ გასული საუკუნის 30-იან წლებში ჩატარებული ექსპერიმენტი და ძიებანი დასრულდა ძალზე მნიშვნელოვანი მიგნებით. საოპეროდრამატულმა სტუდიამ, სტანისლავსკის ახალგაზრდა შეგარდებმა სცენის ოსტატის ძიებანი მეტად წარმატებული შედეგით წარმოაჩინეს. სამართლიანად ითვლება ქმედითი ანალიზის მეთოდი სტანისლავსკის მიგნებათა გვირგვინად. თუკი სცენის ოსტატები იყენებენ ამ მეთოდს და წარმატებულ შედეგსაც აღწევენ, თეატრმცოდნეთა მიერ ამ მეთოდის შესწავლა, გააზრება და გამოყენება მეტად აქტუალურად მესახება. ჭეშმარიტებას არ უნდა იყოს მოკლებული ჩემი პოზიცია იმის თაობაზე, რომ ქმედითი ანალიზის მეთოდის დაუფლება შეგვაძლებინებს გავამდიდროთ თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები. რა თქმა უნდა, ეს მეთოდი სცენის პრაქტიკოსებისათვის არის მეტად ღირებული, მათი პრაქტიკული საქმიანობისთვისაა გამიზნული, იგი დრამის სასცენო ტრანსფორმაციის საშუალებაა, უმოკლესი გზაა გამოსახვის საშუალებათა მიგნებისათვის, რეპეტიციებზე მომავალი სპექტაკლის სქემის აგებისათვის, გარდასახვის პროცესის სრულყოფისათვის. როგორც ცნობილია, ამ მეთოდის გამოყენების დროს სპექტაკლზე მუშაობის მთლიანი გზა ორი ეტაპისგან შედგება – პიესის ანალიზი, რომელსაც სტანისლავსკიმ შეარქვა „დაზვერვა გონებით“ და მეორე – „დაზვერვა მოქმედებით“ (ანუ გამოსახვის ფორმათა მიგნება-დადგენა). პიესის თეატრალური ანალიზი, ანუ „დაზვერვა გონებით“ ეფუძნება და იყენებს ტექსტის შესწავლის, ანუ „ტექსტის გაცოცხლების“ უამრავ ვერსიას, რაც ითვალისწინებს ფაქტების შეფასებათა სისტემასაც (ინტერპრეტაციას). თუკი რეჟისორები და მსახიობები სპექტაკლზე მუშაობას სწორედ პიესის თეატრალური ანალიზით იწყებენ, მიმართავენ ფაქტების შეფასებას, რაც ცოცხალი აზრის, შტამპებისაგან თავისუფალი მოსაზრების დაბადებას განაპირობებს, ეს პროცესი კი ასევე ცოცხალი, შტამპებისაგან დაცლილი გამოსახვის ფორმათა აღმოცენებას ემსახურება, მაშინ ეს გზა თეატრმცოდნეთა მიერ არა მარტო თეორიულად შესასწავლია, არამედ მისი გამოყენებაა შესაძლებელი ჩვენს საქმიანობაშიც. სიტყვის სასცენო განზომილებაში ტრანსფორმაციის პროცესი, ანუ გამოსახვის ფორმათა, გარეგნული პარტიტურის ძიების პროცესი მხოლოდ სცენის პრაქტიკოსთა

პრეროგატივაა, ესაა მათი ხელობის სპეციფიკა, მაგრამ პიესის „დაზვერვის გონებით“, რაც მომავალი სპექტაკლის საძირკველს წარმოადგენს, თეატრმცოდნეთათვისაც ხელმისაწვდომია. თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები უფრო მრავალმხრივი იქნება, თუკი პიესის ლიტერატურულ ანალიზთან ერთად, მოვახდენთ მის თეატრალურ ანალიზსაც, „დაზვერვის გონებით“. ეს განსაკუთრებული მიდგომაა დრამის შესწავლისთვის, რაც თეატრმცოდნეობითი კვლევის ასევე სპეციფიკურ სახეობადაც შეიძლება მივიჩნიოთ.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. იხ.: К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах, т. IV (работа актёра над ролью), М., 1954.
2. იხ.: М. Кнебель. Вся жизнь, М., 1967; М. Кнебель. Слово в творчестве актёра, М., 1970; М. Кнебель. О том, что мне кажется особенно важным, М., 1971; М. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли, М., 1982; Г. Товстоногов. О профессии режиссёра, М., 1967; Г. Товстоногов. Зеркало сцены, т. II, 1980; А. Эфрос. Репетиция _ любовь моя, М., 1975; А. Эфрос. Профессия: режиссёр, М., 1979; მიხეილ თუმანიშვილი. სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 1977; მიხეილ თუმანიშვილი. ახლა კი, ფარდა!, თბ., 1998; Джорджо Стрелер. Театр для людей, М., 1984.



RESEARCH FORMS OF DRAMA STUDY

Ramification expediend of humanitarian science, during centuries, learned belles-lettres' component-drama and found form of its structure's eradication research. As it known, Greek theatre of the Antique epoch's study were philosopers prerogative. Theirs research's object was drama (tragedy, comedy), such as one of genre of the artistic literature.

Science of literature studis drama as a component of writing, its trend, on of genre. Such works enrich science of literature, such as humanitarian science's one of genre. So, such works gave push artisan of stage's to develop this art's branch. This term-Treatraly parsing- was embed by Konstantine Stanislavski.

Stage's practical worker often use this term. So, term already consolidate not only with business' practice, but works of theatre, which make producers, actors, scientusts of theatre.

Consolidated of this term, as it known, conjunction with the period of the rehearsal process' qualitative change. It's judge exam, that active parsing for find crown of Stanislavski. If stage's practical use this method and achieve success result, I believe by science of theatre to learn, to conception and use this method very actual.

რეცენზენტები:

მარინა ხარატიშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი.

თამარ ცაგარელი.

სარედაქციო კოლეგიის ლიტ. მუშაკი.



ქრისტიანული რიტუალი, ოიდიპოსის კომპლექსი და თეატრი

(ფენომენოლოგიური ანალიზი)

ფენომენოლოგიური ანალიზის თანახმად, ოიდიპოსის კომპლექსი უნდა განვიხილოთ არა რეალობაში არსებობის თვალსაზრისით, არამედ განყენებულად, თავის იდეალურ არსში. რეალური არსებობის განსაზღვრულობიდან ოიდიპოსის კომპლექსის „ამორთვა“ წარმოადგენს მეთოდს, რათა გავარკვიოთ ამ კომპლექსის ჭეშმარიტი არსებობის აზრი. ასეთი ზეაწეული და განურჩეველი პოზიცია სინამდვილის მიმართ ნიშნავს კომპლექსის არგანზილვას მიზეზობრივი წარმოშობის მიხედვით; ასევე მის არშეფასებას მორალის თვალსაზრისით, რადგან ორივე ეს მომენტი – ფიზიკურ-მიზეზობრივიცა და ეთიკურიც – მოცემული კომპლექსის მიმართ გარეშე ფაქტორებია, ისინი შინაგანად არ გამოძინარეობენ საკუთრივ ამ კომპლექსის არსიდან, ისინი წარმოადგენენ მის განსაზღვრულობებს გარედან, გარე სამყაროს მხრიდან.

ამრიგად, ფენომენოლოგია მოითხოვს, რომ ოიდიპოსის კომპლექსი განვიხილოთ ე.წ. წმინდა სახით, თავის თავში, მისი ფსიქოფიზიკური წარმოშობის შემეცნებისა და ეთიკური შეფასების გარეშე. რაღა გვრჩება? თუ ჩვენ არ გვაინტერესებს ის, როგორც რეალური მოვლენა, რომელიც მიზეზობრივად უნდა ავხსნათ და მორალის მიხედვით განვსაჯოთ, მაშინ ოიდიპოსის კომპლექსი ყოფილა იდეალური ფენომენი, რომელიც თავის თავში მოიცავს საკუთარი არსებობის საფუძველსა და იდეას. მაშასადამე, იდეის დონეზე ოიდიპოსის კომპლექსი უნდა განვიხილოთ, როგორც ნიშანთა სისტემა, როგორც შინაგანი აზრის გამოხატულება, რომელი აზრითაც ეს კომპლექსი არსებობს.

დედის მიმართ სექსუალური ლტოლვა შეიძლება გამოხატავდეს იდეას არსებობის თავისთავადობის შესახებ – რომ ადამიანი მიისწრაფვის, თვითონვე იყოს საკუთარი თავის საწყისი.

ამ მისწრაფების გზაზე ხდება კონფლიქტი მამასთან, რომელიც, მისი არსებობის გარეშე, რეალურ საწყისს წარმოადგენს.

ადამიანს, როგორც იდეალურ არსებას, როგორც სულიერ ფენომენს, სურს თავი დააღწიოს თავის რეალურ-მიზეზობრივ განსაზღვრულობებს,

რათა მას არსებობა მიეცეს არა გარედან, სხვის მიერ, არამედ შიგნიდან, თავისივე თავის საფუძველზე.

ამრიგად, ოიდიპოსის კომპლექსი ჩვენს ინტერპრეტაციაში სხვა არაფერია, თუ არა ფენომენოლოგიური განხილვის პირობით-სიმბოლური განსახიერება, როცა ხდება რეალური მოვლენის „ამორთვა“ სინამდვილის აუცილებელი კავშირებიდან და მისი გარდასახვა იდეალურ ფენომენში, რომელიც თავის საწყისს საკუთარ თავშივე მოიცავს.

მაგრამ პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ ოიდიპოსის კომპლექსი რეალურად არსებობს. რეალურად არსებობს არა მხოლოდ ფიზიკური ლტოლვებისა და საბედისწერო კონფლიქტების სახით, არამედ იმ იდეური შინაარსითაც, რომელიც აშკარად ვერ ეტევა ამ მოვლენის სინამდვილის ფარგლებში. და აქ წამოიჭრება კითხვა – შეიძლება თუ არა რეალურად არსებული აღემატებოდეს თავის რეალობას იმით, რომ გააჩნდეს მას პირობით-სიმბოლური პლასტი და იყოს იეროგლიფი, რომელიც თავის სიმბოლიკით გადის რეალური არსებობის მიღმა? ოიდიპოსის კომპლექსი სწორედ ასეთი, რეალურ-ირეალური ფენომენია. არ შეიძლება მისი აღქმა-შეფასება პირდაპირი აზრით, არამედ მხოლოდ გადატანითი მნიშვნელობით. კომპლექსის ამოცნობის მთელი სირთულე ისაა, რომ მასში შერწყმულია ორი შეუთავსებელი პლასტი, სინამდვილის ფენა, სადაც ბედისწერად ქცეული ოიდიპოსის ლტოლვა უპირისპირდება ცხოვრების ნორმას და შებოჭილია ობიექტური დეტერმინიზმით და პირობით-სიმბოლური შრე, სადაც კომპლექსი მიანიშნებს ადამიანის ირეალურ სწრაფვაზე – განთავისუფლდეს გარე სამყაროს დეტერმინიზმისაგან და თვითონ იქცეს საკუთარი თავის საწყისად. ამ პირობით პლასტში ხდება რეალური კომპლექსის ფენომენოლოგიური რედუქცია – მისი „ამორთვა“ სინამდვილიდან და გარდასახვა წმინდა, თავისთავად ფენომენში...

ამრიგად, ოიდიპოსის კომპლექსი შინაგან წინააღმდეგობას მოიცავს: ადამიანის ამაღლებული სწრაფვა – ეზიაროს საკუთარ საწყისს და ემსგავსოს ღმერთს – რეალურ ცხოვრებაში გარდაიქმნება მის დამამცირებელ, სექსუალურ ლტოლვად. რატომ ხდება ასე? რატომ იძენს სრულყოფისაკენ მოძრაობა ასეთ მახინჯ სახეს ოიდიპოსის კონტექსტში? ერთადერთი მიზნით – აჩვენოს რეალურ და იდეალურ სამყაროთა შეუთავსებლობა, ცხადყოს წუთისოფლის ამაოება ცათა სასუფეველის მიმართ. ოიდიპოსის ბედისწერაში ჩაქსოვილია კონფლიქტი

სულიერსა და სხეულებრივს შორის, რის გამოც სულის ამაღლება აბსოლუტური საწყისისაკენ მის დამამკირებელ ხორციელ ლტოლვად და აგრესიად შეიძლება გარდაესახოს ადამიანს. ამიტომ გზა სისრულისაკენ არასრულყოფილების განცდით იწყება და ამ განცდასთან გამუდმებულ ბრძოლაში გამოიკვეთება. ცოდვილობის უმძიმესი განცდა არ ასვენებს ოიდიპოსს და დაატარებს ქალაქიდან ქალაქში, რადგან ეს განცდა ვერ შემოიფარგლება ამ ქვეყნის თვალსაწიერით და მიმართულია ყველასა და ყველაფრის მიღმა, იდეალური სამყაროსაკენ.

ცოდვილობის განცდა, როგორც სტიმული სისრულისაკენ – აი, ის ახალი ვარიაცია, რომელსაც ოიდიპოსის კომპლექსი შესაძლებლობის სახით მოიცავს. თუ ოიდიპოსის მთავარი თემა ბედისწერაა და ამ ბედისწერის ავტორად ფროიდი მისივე მსხვერპლის არაცნობიერს მიიჩნევს, ცოდვილობის მოტივი თავისუფლებაა და ცოდვითდაცემის კომპლექსში ახალი აღქმით გახსნილია ბედისწერაზე გამარჯვების შესაძლებლობა. შესაძლებლობის ეს ახალი პორიზონტი იხსნება სინანულის განცდით. სინანული უსასრულოდ უკუფენილია წარსულში, როგორც სინანული დაკარგული სისრულის მიმართ, უერთდება აწმყოს, როგორც ცოდვილობის აღიარება, განცდა და წარმართულია მომავლისაკენ, როგორც რწმენა და ღმერთის შემწეობის იმედი სრულყოფისაკენ.

გავარჩიოთ მონანიების ეს სამივე დროითი ფორმა ცალ-ცალკე.

უხსოვარი წარსულისკენ უკუფენაში სინანული მისტიკის დაკარგულ სამოთხეს, მაგრამ ეს ნოსტალგიური უკუქცევა არ ხდება პირდაპირი აზრით – ხდება მისი გადატანა და ტრანსფორმირება სხვა განცდაში. სინანული რომ პირდაპირ უკავშირდებოდეს თავის ფესვებს, მაშინ იარსებებდა რაღაც ფატალური, წარსულის უსასრულობაში გამჯდარი აუცილებლობა და სინანული აღარ იქნებოდა სულის თავისუფალი შემოქმედების შედეგი. არადა, მონანიება თავისუფალი ქმედებაა მის სამივე ფაზაში. ამიტომ მონანიების მეტამორფოზის მიზანია სინანულის გამოთავისუფლება ცოდვითდაცემის საბედისწერო დეტერმინიზმისგან, ბიბლიური სინანულის განსხვისება და ნებაყოფლობითი გადატანა სხვა მიმართებებზე. ამგვარად, მარადისობაში განფენილი განცდა სახეს იცვლის და ადამიანის რეალურ ცხოვრებას მიეწერება, მაგრამ რეალობაში ვერჩატეული, თავისი ობიექტის იდეალიზაციას ახდენს.

ასე ხდება წარსულის იდეალიზაცია; უსაზღვროა მარსელ პრუსტის ნოსტალგია გარდასული დროის მიმართ, მაგრამ შეუძლებელია



მეხსიერებაში ასე წვრილად, ასე გაფაქიზებულად არსებობდეს მისი ბავშვობა მერაბ მამარდაშვილი შენიშნავს (1), რომ მწერალი იგონებს არა თავის ბავშვობას, არამედ ქმნის წარსულის ექვივალენტურ ახალ რეალობას. რა თქმა უნდა, ყოველი მოგონება, როგორც მხატვრული მოვლენა, შემოქმედებაა; კი არ ასახავს გარდასულს, არამედ როგორც თვითნაბადი ფენომენი, პირობითად შეესატყვისება მას, მაგრამ მარსელ პრუსტთან ეს შესატყვისობაც დარღვეულია. მისი „მოგონებების“ წარსულთან შესაბამისობა თითქოს არის და არც არის. თხრობის მიხედვით არის, თხრობის მანერის მიხედვით კი – როცა ხდება აღწერის უსასრულო დეტალიზაცია და ურთიერთობათა ზღვარდაუდებელი რეფლექსია – ჩნდება ეჭვი, რომ აქ რაღაც სხვა სულიერ მოვლენასთან უნდა გვქონდეს საქმე; იქნებ არც არასოდეს ყოფილა ის, რასაც მოგონება ასე მონდომებით გვიხატავს? წარსულს ხომ აწმყოს გადასახედიდან ენიჭება განსაკუთრებული აზრი და ხიბლი, ის მისი ძიების, მისკენ უკუქცევის ძალით იტვირთება ახალი მნიშვნელობებით და თუ ეს ძიება დაუსრულებელია, მაშინ წარსულის სამყაროც უსასრულოდ ფართოვდება.

სწორედ ასეთი გაფართოება ხდება პრუსტთან (2); ხდება იმიტომ, რომ მწერალი გარდასულის ძიებას უსასრულო პროცესად მიიჩნევს, სადაც ზღვარი იკარგება მოგონებასა და გამოგონებას შორის; ძიება დაუსრულებელია, რადგან წარსული ერთხელ ჩავლილი მდინარეა; მისი განმეორება, სიტყვაში მისი აღდგენა შეუძლებელია, მაგრამ მწერალი ესწრაფვის ამ შეუძლებლობას, რათა დაკარგული დროის ამო ძიებაში მოგონება გამოგონებად აქციოს, გარდასულით დეტერმინირებული ხსოვნა „ახალი წარსულის“ თავისუფალ შემოქმედებად გარდაქმნას.

როგორც ვხედავთ, აქ სულის ისეთივე ფერიცვალება ხდება, რაც მონანიების ჟამს, როცა ცოდვითდაცემით გამოწვეული სინანული თავისუფლდება დეტერმინიზმისგან და სხვა ცხოვრებისეულ განცდაზე გადადის; დროის დინებიდან ამოვარდნილი წარსული თავისუფლდება საკუთარი რეალობისგან და იხსნება, როგორც მინიშნება, როგორც იდეა, სულ სხვა წარსულის შესახებ.

რა არის ეს სხვა წარსული? ეს არის ცოდვითდაცემით დაკარგული სამოთხე; მისი გაუცნობიერებელი მოგონებაა სინანულის განცდა უხსოვარი სისრულისა და ბედნიერების მიმართ. ქრისტეს მოვლენამ განდევნა ის ფატალური აუსცილებლობა, რომლის ძალითაც სინანული დეტერმინირებული იყო ცოდვითდაცემის ფაქტით. სინანულის იდეა

იგივე დარჩა, მაგრამ თვითონ განცდა იქცა არადეტერმინირებულ, თავისთავად ფენომენად და ამ თავისუფლებისათვის საჭირო გახდა მისი გარდასახვა, მისი სიმბოლიზაცია სხვა კონკრეტულ განცდაში.

ასეთივე ტრანსფორმაცია ხდება მონანიების მეორე საფეხურზეც; ისევე, როგორც დაკარგული სამოთხე პირობითად გარდაისახება კონკრეტული წარსულის იდეალიზაციაში, ასევე პირველადი ცოდვით დაცემაც განიცდის სიმბოლიზაციას ადამიანის კონკრეტულ ცოდვათა აღიარების გზით. სიმბოლიზაციის ამ რიტუალში იმსხვრევა ყოველგვარი დეტერმინიზმი (3). აღსარების დროს ადამიანი თავს არ იმართლებს; ის გარემოებათა მსხვერპლად არ მიიჩნევს საკუთარ თავს – რომ თითქოს ბედისწერამ ჩააგდო ცოდვაში – პირიქით, აღსარების მთქმელი პირადი პასუხისმგებლობით თავის თავზე იღებს იმას, რაც მის სულს ამძიმებს და რაც მას ბედისწერის ძალით ემართება, რადგან მხოლოდ თავისუფალ პიროვნებას ხელეწიფება წარსდგეს უზენაესი სამსჯავროს წინაშე, მხოლოდ მას შეუძლია მიიღოს ცოდვათა ამნისტია და შევიდეს მონანიების მესამე, გადამწყვეტ ფაზაში – რწმენის თავისუფლებაში.

რწმენა, როგორც სულის თანდაყოლილი, ზეცნობიერი მარცვალი, სრულ თავისუფლებაში არსებობს. ვერც გარე იძულება და ვერც შინაგანი აუცილებლობა ვერ განაპირობებს რწმენის არსებობას. რწმენა გამოირჩევა სულის სხვა, გაუცნობიერებელი მოვლენისგან, სადაც ფარულად მაინც „მიზეზობს“ ანონიმური დეტერმინანტი. რწმენის მიმართ ასეთი დეტერმინანტი დაუშვებელია. მართალია, რწმენის არსი არის რწმენა აბსოლუტის შესახებ, მაგრამ ღმერთისა და ადამიანის თავისუფალი მიმართება უფლებას არ გვაძლევს, ვიგულისხმოთ დეტერმინისტული კავშირი რწმენასა და მის ობიექტს შორის. რწმენა წინ უსწრებს მის ყოველგვარ მოტივაციას. იმიტომ კი არ მწამს, რომ ღვთის მეშინია, ან სასწაულის იმედად ვარ, პირიქით, შიშიც და იმედიც იმიტომ მაქვს, რომ უკვე გამაჩნია ღმერთის არსებობის რწმენა. იმიტომ კი არ ირწმუნეს, რომ ქრისტემ სასწაულები მოახდინა, პირიქით, სასწაულები იმიტომაც მოახდინა, რომ უკვე სწამდათ მისი. მართალია, რწმენის გაღვივება, აღმოცენება და მომწიფება ცნობიერების შინაგანი აუცილებლობის ნიადაგზე ხდება, მაგრამ მისი მარცვალი, მისი ენერგეტიკული ფესვი ყოველგვარი აუცილებლობის მიღმა, უპირობოდ არსებობს და არანაირ დეტერმინიზმს არ ექვემდებარება.

როგორც ვხედავთ, მონანიების სამივე ფაზაში – სინანულში, აღსარებაში და რწმენაშიც – არსებითია დეტერმინიზმის დაძლევა და თავისუფლების დამკვიდრება თანდაყოლილი ცოდვის სიმბოლური გარდასახვისა და აბსოლუტის მიმართ რწმენის მოპოვების მიზნით.

* * *

რა შეიძლება იყოს ოიდიპოსისა და ცოდვითდაცემის კომპლექსთა ინვარიანტი? ანუ ის საერთო მომენტი, რაც ამ ორ ვარიაციას ერთ, ზოგად არსში გაამთლიანებს?

ფენომენოლოგია მოითხოვს, რომ ეს ზოგადობა დაუადგინოთ მისი ელემენტების განსხვავების გზით; ანუ თითოეული კომპლექსის განსაკუთრებულ, სპეციფიკურ არსში ჩავწვდეთ მათი განუყოფელი ერთიანობის იდეას.

რითი განსხვავდება ოიდიპოსისა და ცოდვითდაცემის კომპლექსები ერთმანეთისაგან? ორივე ვარიაციაში ჩაქსოვილია მისწრაფება სისრულისაკენ (საკუთარი საწყისის დაუფლებისაკენ), მაგრამ გზები ამ მიზნის მისაღწევად პრინციპულად განსხვავებულია.

ოიდიპოსის შემთხვევაში ეს ამაღლებული სწრაფვა გარდასახულია საბედისწერო, სექსუალურ-აგრესიულ ლტოლვად, რომელიც აჩვენებს ამქვეყნიური რეალობის შეუთავსებლობას იდეალურ სამყაროსთან.

ცოდვითდაცემის კომპლექსი კი აღძრავს სინანულსა და თავისუფალ მისწრაფებას ღვთაებრივი სისრულისაკენ. მონანიება და სრულ არსთან ზიარება ადამიანის თავისუფალი არჩევანია, რაც მის რეალურ ცხოვრებაში ხდება. ამდენად, მონანიების აქტში ჩადებულია იდეა რეალურისა და ირეალურის, სულისა და სხეულის თავსებადობის შესახებ, იმ თავისუფლების შესახებ, რომელიც ბედისწერად აღარ გარდაისახება.

ქრისტეს ფენომენი ამ ორი საპირისპირო პოზიციის ერთიანობაა მათივე განსხვავების შენარჩუნების გზით. მაცხოვარი არც გაურბის და არც ექვემდებარება, არამედ თავისუფალი ნებით ირჩევს საკუთარ ბედისწერას, როგორც თავისი ცხოვრების შესატყვისობას წმინდა წერილის წინასწარხედვასთან. პირადი პასუხისმგებლობა ბედისწერის წინაშე ნიშნავს საკუთარ ცოდვად იტვირთო ბედით თავდატეხილი სიავე. ქრისტემ ნებით მიიღო ის, რაც მას ეწერა და ამით აუცილებლობა დაუკარგა ბედისწერას. ის, რაც იყო საშიში და გარდაუვალი, ჭეშმარიტი გზის არჩევანის თავისუფლებად იქცა. ამით სიკვდილსაც შეეცვალა აზრი –

სიცოცხლის აღსასრული ახალ ცხოვრებაში გარდაცვალება აღმოჩნდა. გეთსიმანიის ბაღში ქრისტემ წინასწარ უკვე მიიღო ჯვარცმა, როცა დათრგუნა სიკვდილის ადამიანური შიში და გააკეთა არჩევანი უზენაესი ნების მიხედვით. აქ მან გადააბიჯა ბედის საზღვარსაც (ბედისწერა თავისუფლებად აქცია) და შინაგან აუცილებლობასაც - დასძლია მოწამეობრივი სიკვდილის შიში. ამ გადამწყვეტი ნაბიჯით მოხდა ის, რაც ჩვენ არაცნობიერის თვითდამკვიდრებად დავსახეთ - სრულ თავისუფლებაში დაირღვა ყოველგვარი დეტერმინიზმი - როგორც ბედის გარდაუვალობა (დეტერმინიზმი გარედან), ასევე შინაგანი აუცილებლობა.

ის, რომ მაცხოვარმა გამოისყიდა ადამის ცოდვა და გაათავისუფლა ადამიანი ცოდვითდაცემისაგან, ცნობილი ჭეშმარიტებაა და ჩვენი მხრიდან კომენტარს არ საჭიროებს.

მაგრამ ქრისტეს შეწირულობამ ოიდიპოსის კომპლექსიც მოხსნა. ქრისტეს ფენომენი ამაღლებული, განწმენდილი სახით მოიცავს ოიდიპოსის კომპლექსის იდეას - მისწრაფებას საკუთარ საწყისად ყოფნისაკენ. ქრისტე, ზეციური მამის ერთარსი, თვითონვეა საკუთარი თავის საწყისი. საწყისად ყოფნა მას წინასწარ, არამოტივირებულად აქვს მოცემული. როგორც თავისთავადობის წმინდა იდეამ, მაცხოვარმა განწმინდა და მოხსნა ოიდიპოსის კომპლექსი, რაკი სამარცხვინო ბედისწერის ტყვეობიდან იხსნა ადამიანი და მისი ცოდვილი ბუნება ღვთაებრივი სისრულის პერსპექტივაში განათავსა.

ამრიგად, ქრისტეს მოძღვრება გვასწავლის, რომ მისწრაფება სისრულისკენ რეალურ სამყაროში არ შეიძლება განხორციელდეს პირდაპირი გზით, არამედ მხოლოდ ეკლესიის პირობით-სიმბოლური რიტუალის საფუძველზე, რომელიც ლოცვის, მონანიებისა და უფალთან ზიარების საშუალებით ათავისუფლებს ადამიანს ცოდვით გამოწვეული დეტერმინიზმის ტყვეობისაგან და ფსიქოლოგიური კომპლექსის მოხსნით, მისი დარღვეული ცნობიერების აღდგენით ადამიანს სულიერ გამოჯანმრთელებას მოუტანს.

* * *

ამ პრობლემებთან შეიძლება დავაკავშიროთ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი: ზოგიერთი თეოლოგი ერთგვარ დაპირისპირებას ხედავს ქრისტიანულ ეკლესიასა და თეატრს შორის. ამ საკითხს ეხმაურება სულისა და მატერიის დუალიზმის თემაც, რომელიც პლატონიდან

დაწყებული, ათასწორად ჟღერს და ფერს იცვლის ფილოსოფიის ისტორიაში და კულმინაციას რენე დეკარტეს კარტეზიანულ განაზრებებში აღწევს. დეკარტეს თანახმად, შეუძლებელია არსებობდეს უშუალო, დეტერმინირებული კავშირი სულიერ სუბსტანციასა და ფიზიკურ რეალობას შორის. ამ შემთხვევაში საეკლესიო რიტუალი შეიძლება გავიგოთ სიმბოლიზაციის პროცესის სახით, რომელიც ურთიერთშეუთავსებელ სულიერ არსსა და სხეულებრივ არსებობას პირობითად აერთიანებს, ანუ სულიერ ღირებულებათა რეალიზაციას ახდენს მატერიალურ სამყაროში (რაკი პირდაპირი კავშირი არ არსებობს, ეს რეალიზაცია პირობით-სიმბოლურია). ამ პროცესს სწორედ სიმბოლიზაციის აქტი შეიძლება ვუწოდოთ, რადგან როგორც ლოსევი შენიშნავს სიმბოლიზაცია არ არის საგნის ასახვა, არამედ არის ორი ისეთი ინსტანციის პირობითი დაკავშირება, რომლებსაც რეალურად ერთმანეთთან საერთო არაფერი აქვთ (4). (სულიერ ღირებულებათა სხეულებრივ-ფიზიკური წარმოჩენა სწორედ სიმბოლიზაციის ამ მოთხოვნას აკმაყოფილებს.)

5
5
5
5

ახლა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ რიტუალური აქტი, როგორც ასეთი, თავისი ფესვებით ღვთისმსახურებიდან ამოდის, მაშინ თეატრალური რიტუალიც ორი შეუთავსებელი – სულიერი და ფიზიკური სამყაროების პირობითი შეთავსება და გამთლიანებაა. ჩვენ რომ ერთ, მონოლოგიურ სამყაროში ვცხოვრობდეთ, მაშინ არ იარსებებდა გადატანითი თქმა, ნიშანი, სიმბოლო, სიგნიფიკაციისა და სიმბოლიზაციის აქტები, არ აღმოცენდებოდა რიტუალი და არ წარმოიშვებოდა თეატრი. სწორედ ორ სამყაროში ერთდროული არსებობა ქმნის იმ სიმბოლურ პლასტს, სადაც სულისა და სხეულის, იდეისა და ნივთის კავშირი რეალურად კი არ ხორციელდება, არამედ პირობითად მნიშვნელობს. მაგრამ ეს სასიცოცხლო პირობითობაა, სადაც მნიშვნელობას იძენს იდეალურისა და რეალურის ერთიანობა; ამ პირობითობის, ამ ორაზროვნების, ამ ღვთაებრივი თამაშის გარეშე მოხდებოდა გახლეჩვა, მოხდებოდა ის, რაც მოხდა ოიდიპოსის კომპლექსში; იდეალური სწრაფვა სისრულისაკენ რეალობაში ცნობიერების დამარღვეველ პათოლოგიად იქცა. ამიტომ თეატრზე დიდი მოკავშირე ქრისტიანულ ეკლესიას იქნებ არც გააჩნდეს, თუმცა ეს მოკავშირეობა მტრობაშიც შეიძლება გადაიზარდოს; მაგრამ ამ შემთხვევაში თეატრი უპირველესად საკუთარ თავს ემტერება; სპობს თავის რიტუალურ ფუნქციას – პირობითად გაამთლიანოს სულიერი და მატერიალური

სამყაროები, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ზეამოცანად აღარ ისახავს სულიერ ღირებულებათა სიმბოლიზაციას სხეულებრივ-საგნობრივ არსებობაში. ასეთი თეატრი არათუ ქრისტიანობას, საკუთარ ფესვებსაც მოსწყდება და უღალატებს თავის ჭეშმარიტ ბუნებას. თეატრი უზენაეს ფასეულობებს აწნიშვნელებს და ამკვიდრებს არა იმიტომ, რომ მორალისტის როლში გვევლინება (ეს როლი აშკარად ცალმხრივი და ვიწროა მისი მრავალსახეობისათვის), არამედ იმიტომ, რომ რიტუალური ბუნებისაა, თამაშის ელემენტებისაგან შედგება და მიზნად ისახავს შესაბამისობაში მოიყვანოს ორი სამყარო; სიმბოლიზაციის დინამიკაში მოხსნას დაპირისპირება მათ შორის.

მორალისტის როლი თეატრის დაქვემდებარებას ნიშნავს იდეოლოგიის მიმართ. ხოლო იდეოლოგია, თუნდაც მაღალ ღირებულებათა მატარებელი, არის მონოთეიზმი, ანუ სულისა და სხეულის დუალიზმის უარყოფა, მათი მიზეზობრივი ურთიერთდაქვემდებარების მიზნით. სიკეთისა და სიყვარულის, ერთობისა და სამართლიანობის ასეთი პირდაპირი დამკვიდრება ამ ქვეყნად არ შეიძლება კრახით არ დამთავრდეს, რადგან ასეთი ცალმხრივი დეტერმინიზმი უარყოფს სულიერების დამკვიდრების სპეციფიკურ გზას; იმ პირობით-რიტუალურ მედიატორს, რომელიც ითვალისწინებს იდეალურ და რეალურ სამყაროთა შეუთავსებლობას და მხოლოდ თამაშის, პირობითობის, სიმბოლურ-მეტაფორული გარდასახვის გზით ახერხებს მათ გამთლიანებას.

ამიტომ მეცნიერული კომუნიზმი, როგორც ეკლესიის გარეშე მაღალ ფასეულობათა განხორციელება, უნაყოფო მცდელობა აღმოჩნდა. ამიტომ ოიდიპოსის კომპლექსიც, როგორც შინაგანი, ფსიქოლოგიური დეტერმინიზმის გამოვლინება, კი არ აამაღლებს და სრულყოფს, არამედ ამახინჯებს და არღვევს ადამიანის სულს. ცხადია, „მორალისტური“ თეატრიც, თეატრი, რომელიც ცდილობს, პირობითობის გვერდის ავლით, თამაშის, გარდასახვისა და სიმბოლიზაციის გარეშე, ცალსახად და პირდაპირ დაიყვანოს თავისი შინაარსი იდეოლოგიის მორალურ საფუძველზე (თუნდაც ქრისტეს მცნებათა პირდაპირი აგიტაციის გზით) დაუპირისპირდება ქრისტიანულ ეკლესიას, როგორც ღმერთისკენ მიმავალ რიტუალურ გზას; დაუპირისპირდება იმიტომ, რომ კარგავს თავისი ხელოვნების, უფრო ზოგადად კი სულიერების რეალიზაციის სპეციფიკას; თავისი სათქმელის ცალსახა და გარკვეულ შინაარსებად ჩამოყალიბების პროცესში ვეღარ შეიგრძნობს სულიერი სამყაროს ფიზიკურ რეალობაში

გარდასახვის იდუმალებას.

ასეთი ზედმეტად მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოხატვით თეატრი უარს აცხადებს სულიერებასთან ზიარებაზე, სწყდება თავის საკრალურ ფესვებს და კარგავს თავისი პირობითობის სასიცოცხლო არსს.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. იხ.: მერაბ მამარდაშვილი. გზის ფსიქოლოგიური ტოპოლოგია, თბ., 1996.
2. მარსელ პრუსტი. „დაკარგული დროის ძიებაში“, თბ., 1976.
3. მონანიების აქტში ცოდვილობის თანდაყოლილი განცდა პირობითად უნდა მოწყდეს პირველ ცოდვით დაცემის მემკვიდრეობას და სიმბოლურად გარდაისახოს ადამიანის კონკრეტულ ცოდვათა აღიარებაში. მონანიების თავისუფლებაში ეს პირობითი სიმბოლიზაცია ამსხვრევს ადამიანის გენეტიკურად განსაზღვრულ დეტერმინიზმს და თანდაყოლილ ცოდვილობას ამყოფებს განუსაზღვრელ თავისუფლებაში, როგორც უპირობო, თავისთავად საწყისს, რომელიც წინ უსწრებს ამ „საწყისის განცდის“ გადატანას ფაქტიურ ცოდვებზე. ეს გარდასახვა-გადატანა სულ უნდა ხდებოდეს, რათა აპრიორულად მოცემულმა განცდამ საწყისად ყოფნის მნიშვნელობა არ დაკარგოს, არ აღსდგეს დეტერმინიზმის დასაბამიდან თავსმოხვეული ჯაჭვი და ისევ არ განახლდეს სასჯელი უხსოვარი ცოდვითდაცემის გამო. ამიტომ მონანიების პროცესი დაუსრულებელია -- შეუძლებელია უცოდველად ყოფნა, რაკი ასეთი მდგომარეობა სპობს აპრიორული ცოდვილობის კონკრეტული სიმბოლიზაციის თავისუფლებას და ამ მხრივ რეალიზაციას მოკლებული განცდა უბრუნდება თავის პირვანდელ მდგომარეობას, იქცევა დასაბამიდან განსაზღვრულ საბედისწერო ლტოლვად. „ოიდიპოსის კომპლექსი“ ამის ერთ-ერთი გამოვლინებაა.
4. იხ.: А. Лосев. «Философия, мифология, культура.», М., 1991.



Christian Church, Oedipus Complex and Theatre

Based on the phenomenological analysis, the author connects the Oedipus complex with Christianity. Phenomenology requires consideration of the Oedipus complex in its pure essence, as existing within itself without ethical evaluation or perception of its psychophysical origin. In this light the phenomenon of Christ involves the idea of the Oedipus complex in its pure stage – as aspiration toward its own source. Christ annihilated the Oedipus complex, freed human being from the grasp of fate and located his sinful nature in the perspective of divine perfection. That's why adherence to the ritual of the Christian Church (Prayer, Confession and Eucharist) is the remedy against unconscious mental disorder.

Unfolding these ideas, the author considers the relation between ritual of Christian Church and theatrical art.

რეცენზენტები: ნათელა ურუშაძე
ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი.

ნათელა არველაძე
ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი.



„შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“

მარჯანიშვილის თეატრში

„ციური ბადე ფართოა, მეჩხრედაა ნაქსოვი,
მაგრამ მაინც ვერავინ დაუსხლტება“
დაოდე ძინი

1981 წლის 26 ნოემბერს მეღეა კუჭუხიძემ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე განახორციელა დიდი იაპონელი დრამატურგის მონძაემონ ჩიკამაცუს (ნამდვილი სახელი და გვარი სუგიმორი ნობუმორის) „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“, ანუ „სინჯიუ ტენ-ნო ამიჯიმა.“ მთარგმნელი ჯემალ აჯიაშვილი, მხატვარი გიორგი ალექსი-მესხიშვილი, კომპოზიტორი სერგო ჟვანია, ქორეოგრაფი იური ზარეცკი.

ამ სპექტაკლის სანახავად თბილისში საგანგებოდ ჩამოვიდა იაპონიის თითქმის ყველა საპატიო ტიტულის (მათ შორის „ადამიანი ეროვნული საუნჯე“-ს და იაპონიის ცოცხალი განძის, მფლობელი, „კაბუკის“ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, საგვარეულო გერბებით შემკულ კიმონოში გამოწყობილი უდიდესი მსახიობი ონაგატა(1) – უტაემონ ნაკამურა VI. იგი სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ წერდა: „სცენაზე ჩიკამაცუს დედაარსი ისე იყო დაჭერილი, რომ განცვიფრებული დავრჩი და ეს ყველაფერი ხდებოდა დასავლური სტილის თეატრალურ წარმოდგენაში. ამიტომაც სურვილი გამიჩნდა „კაბუკის“ თეატრის წარმოდგენები თბილისში გაიმართოს“(2). „კაბუკის“ თეატრის სახელგანთქმული მსახიობის ტომოო ტერაკავას წერილში „თბილისთან დანათესავება“ ვკითხულობთ: „აღფრთოვანებული ვარ სპექტაკლით, რომელიც სიყვარულის გრძნობასთან ერთად კაცობრიობის არსებობის მორალზე ლაპარაკობს. ჩვენი დასი აუცილებლად ეწვევა საქართველოს“.

მართლაც, ექვსი წლის შემდეგ, „კაბუკის“ თეატრი საგასტროლოდ ჩამოვიდა თბილისში. მან უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა ქართველ მაყურებელზე, მათ შორის პროფესიონალებზე. ბატონი ნოდარ გურაბანიძე წერდა: „ეს ჩემი ერთ-ერთი უძლიერესი თეატრალური შთაბეჭდილება“(3).



მარჯანიშვილთა სპექტაკლის ნახვის შემდეგ „კაბუკის“ თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი აღფრთოვანებას ვერ მალავდა. თავად უტაემონ ნაკამურა VI-მ თქვა: „მინდა კიდევ ერთხელ გამოვხატო ჩემი სიხარული იმის გამო, რომ თქვენი მსახიობები ასე ღრმად და მართლად ჩასწვდნენ მის დედააზრს“. ასეთი მაღალი შეფასება განსაკუთრებით სასიხარულოა სიცოცხლეშივე ლეგენდად ქცეული მსახიობისაგან. მაია კობახიძე დასძენს: „მარჯანიშვილის თეატრის ამ სპექტაკლში, თავისებური ესთეტიკური რეალობა იქმნება, რომელიც აერთიანებს როგორც წარსულის ხელოვნების ფორმებსა და სახეებს, ასევე თანამედროვე სინამდვილით წარმოქმნილ ცალკეულ თემებსა და სახეებს, კუჭუხიძის მხატვრულ აზროვნებას მთლიანობაში მოჰყავს ისინი და კიდევ ერთხელ აფიქრებს მაყურებელს ადამიანის ცხოვრების უნიკალობაზე“ (4).

პირველი პრემიერიდან ზუსტად ათი წლის შემდეგ, 1991 წელს მარჯანიშვილის თეატრი იაპონიაში მიიწვიეს საგასტროლოდ. მან ტოკიოს „პარკოს თეატრის“ გარდა რამდენიმე წარმოდგენა ქალაქ იოკოჰამაში და აგრეთვე ჩიკამაცუს მშობლიურ ქალაქ ამაგასაკიში გამართა. ქართველთა თამაშს არნახული წარმატება ხვდა წილად. რისი დასტურიც მაყურებელთა გულმხურვალე აპლოდისმენტები, მედიის დიდი ინტერესი და ერთსულოვანი აღიარება იყო. „კაბუკი“-ს თეატრის ცნობილი აქტიორი ნაკამურა განჯირო ტოკიოში გამოქვეყნებულ სტატიაში „შეხვედრები მედეასთან“ (იგულისხმება მედეა კუჭუხიძე ხაზი გ. მ.) წერს: „ქართველები იაპონელებისაგან სრულიად განსხვავებული რასაა, მაგრამ აღმოსავლური ვითარების გამოყენებით, ორიგინალის ასეთი ხერხით გაცოცხლებამ და ამგვარი სიღრმით წვდომამ, პირდაპირ გამოგნა. ჩიკამაცუმ ისე დაგვაახლოვა მე და მედეა, ლამის მის შვილებად ვიგრძნოთ თავი“.

მართალია, უტაემონ ნაკამურა VI მარჯანიშვილელთა ამ არაჩვეულებრივი სპექტაკლით გაიცნო ქართული თეატრი, მაგრამ უფრო ადრე, 1931 წელს, მოსკოვში საგასტროლოდ მყოფი რუსთაველის თეატრის სპექტაკლების ხილვით მოჯადოებული ცნობილი იაპონელი რეჟისორი სეკი სანო (1905–1968) მოგვიანებით იაპონიაში წერდა: „კომეტასავით გაიბრწყინა ერთმა რეჟისორმა, რომლისგანაც ჩვენ ბევრი რამე უნდა ვისწავლოთ. სამწუხაროა, რომ ის იაპონიაში არ გაჩნდა. მას ჰქვია სანდრო ახმეტელი. იგი დაიბადა მაღალმთიან საქართველოში. ახმეტელის რეჟისორულმა ფორმებმა იაპონურ თეატრზე შთამაგონებლად უნდა

იმოქმედოს... ჩვენ მხოლოდ ახმეტელის მეთოდის საშუალებით დავძლევთ მანერიზმს და რეალურ გზას დავადგებით“(5).

პარადოქსულია, მაგრამ ფაქტია, რომ XX საუკუნეში, როცა დიდი იაპონელი რეჟისორი რეალისტური თეატრის შექმნაზე ოცნებობდა, რამდენიმე საუკუნით ადრე პირობითობა დიდი ინტერესით სარგებლობდა ევროპულ, უფრო მეტიც მსოფლიო თეატრალურ ხელოვნებაში. ბერტოლდ ბრესტმა ხომ შემოქმედებითად და წარმატებით გამოიყენა პირობითი მეთოდები. „კავკასიურ ცარცის წრეში“, როცა გრუშეს ქმარი გადაწყვეტს დაიბანოს (ეს სცენა რობერტ სტურუას „კავკასიურ ცარცის წრეშიც“ ხომ, პირობითობის პრინციპით თამაშდება) წარმოდგენით ისხამს წყალს, წარმოდგენითი დოქიდან, თანაც იშმუშნება, ძლიერად იზელს ტანს და მხილველს სრული წარმოდგენა ექმნება, რომ უყურებს ადამიანს, რომელიც ტანს იბანს.

დღეს გავრცელებული აზრით, თანამედროვე იაპონური თეატრი სტანისლავსკის რეალისტური და სახელგანთქმული ჩინელი მსახიობის მეი ლან ფანის სიმბოლისტური დადგმების სინთეზია. სხვათა შორის, მეი ლან ფანი რომელიც ორმოცი წელი თამაშობდა თეატრში, თავისი ოჯახის ტრადიციისამებრ, ამპლუა დანში მოღვაწეობდა და ქალის როლის უბადლო შემსრულებელი იყო. პეკინის მუსიკალურ დრამაში საერთოდ 4 მთავარი ამპლუაა: შენ (მამაკაცის როლი), ცზინ (გაფერადებული სახეები) ჩოუ (მასხარები, ცხვირის გარშემო წერტილებით) და დან (ქალის როლი, გმირი).

იაპონურმა თეატრმა კარგა ხანია გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა არა მარტო აღმოსავლეთის, არამედ მსოფლიო თეატრალურ ხელოვნებაში. თავის დროზე მან სხვათა კულტურის შეთვისებისა და საკუთარ ნიადაგზე გადმონერგვით, ჩინური, ინდონეზიური თეატრალური ხელოვნების ტრანსფორმაციით, ნაციონალური შტრიხებით გამდიდრებული სრულიად უნიკალური, ზედმიწევნით ეროვნული თეატრი შექმნა (ვგულისხმობ ჯიორჯის, ნოს და კაბუკის თეატრებს), რომლებსაც დღემდე არანაირი მოდერნიზება არ განუცდიათ. სიტყვა „კაბუკი“-ს თავდაპირველად ექსტრავაგანტურად, ორიგინალობისაკენ სწრაფვად განმარტავდნენ. დღეს კა – სიმღერას, ბუ – ცეკვას და კი – ოსტატობას ნიშნავს.

ეგზოტიკურ, მაღალპროფესიულ და თვითმყოფად „კაბუკის“ თეატრს საუკუნეების განმავლობაში ალტაცებაში მოჰყავს მხილველნი. ამიტომაც, სავსებით ბუნებრივია მედია კუჭუხიძის ინტერესი მის მიმართ. რეჟისორმა



აღმოსავლურ კულტურას ყურადღება მაშინაც მიაპყრო, როცა უძველესი და უმდიდრესი წარსულის მქონე ჩინურ და ინდურ-სპარსულ(6) პროზას მიმართა. აღმოსავლური ზღაპრების უმნიშვნელოვანესი ციკლიდან, რომელიც წარმოშობით ინდურია, არჩევანი სპარსულ მასალაზე – ხიაუდინ ნახშაბის „თუთინამე“-ზე შეაჩერა და თვითონვე გაასცენიურა. თავისუფლად მოაზროვნე რეჟისორმა ლიტერატურული პირველ წყაროდან მხოლოდ მისთვის საინტერესო აიღო და მაყურებელს მომხიბლავი კოსტიუმებით, პლასტიკითა და მგზნებარე ცეკვით, ხალისიანი და ფერადოვანი წარმოდგენა შესთავაზა.

ამჟამად, რეჟისორი ტრაგედიის ჟანრს – ძიდაიმონო – ისტორიულ ტრაგედიას გვთავაზობს იაპონური მასალის გამოყენებით. ჩვენს სცენაზე „კაბუკის“ თეატრის ხილვა, შეიძლება ითქვას, ისტორიული მოვლენა იყო, რითაც ახალი ეტაპი დაიწყო საქართველო – იაპონიის კულტურულ ურთიერთობაში. საქართველო პირველი უცხოური ქვეყანა იყო, სადაც იაპონური კლასიკური ქმნილება დაიდგა. ტრადიციულ იაპონურ დრამატურგიაში ნოს (იოკიოკუ(7) და კიოგენი(8)) და ჯიორურის(9) თოჯინების თეატრების დრამატურგიის გვერდით, „კაბუკის“ დრამატურგიის არსებობა, სწორედ მონძაემონ ჩიკამაცუს (1653–1724) დამსახურებაა. იგი „კაბუკი“-ს თეატრის დაარსებიდან (1603) ზუსტად 50 წლის შემდეგ, ე.წ. „გენროკუს“, (1688–1703) ანუ „ოქროს ხანაში“ დაიბადა და სულ მალე ახალი ელვარება და ბრწყინვალეობა შესძინა „კაბუკის“ და საერთოდ, იაპონურ დრამატურგიას. იგი ვერც დიდებულთა კარზე სამსახურმა მოხიბლა და ვერც ბუდისტურ ტაძარს შერჩა მუდმივად. მან ლექსების წერა ადრეულ ასაკში, ბავშობაში დაიწყო, შემდეგ კი პიესებს მიჰყო ხელი. ჩიკამაცუს თავისი პიესების შესახებ შეიძლება გაემეორებინა დიდი ირანელი პოეტის ფირდოუსის წინასწარმეტყველური ნათქვამი: „საუკუნეთა სრბოლას გაუძლებს ეს ჩემი წიგნი, ყველა მკითხველს ვისაც ექნება გონება საღი“ (10).

რამდენიმე საუკუნის შემდეგ, ჩიკამაცუს ამ პიესის ქართულად თარგმნა დიდი ლიტერატურული მოვლენა იყო, რაც ჩვეული დიდოსტატობით „ჯიორურის“ სტილში აუძლერებია ჯემალ აჯიაშვილს. ძალზედ მუსიკალურმა თარგმანმა ხელი შეუწყო სპექტაკლის პოეტურობასა და აღმატებულობას.

მონძაემონ ჩიკამაცუს – იაპონური დრამატურგიის ამ ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელის უმდიდრესი შემოქმედებითი მემკვიდრეობიდან



(იგი ასამდე ისტორიული დრამის ავტორია, ამასთანავე ნოვატორი მწერალიცაა, რომელმაც პირველმა (1683წ.) შექმნა ხუთმოქმედებიანი ისტორიული დრამა) ე. წ. „მეშხანურ დრამებში“ – „სევამონი“ (ასეთი 24 პიესა აქვს) „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“, ერთ-ერთი საუკეთესოა. სხვათა შორის „ჯიორურის“ პიესებით აიცურო სიბაი სარგებლობდა „კაბუკის“ თეატრში, საკუთარი დრამატურგიის შექმნამდე, ხოლო თეატრს დღემდე შემორჩა „ჯიორურის“ გავლენა, რაც მეტყველების წამლერებულ მანერაში გამოიხატება.

1720 წლის 14 ოქტომბერს ქალაქ ოსაკას გარეუბანში, დაიწოს(11) ტაძრის მიდამოებში, კუნძულ ამიჯამაზე(12) დატრიალებული ტრაგედია, უკვე თვენახევარში სცენაზე გათამაშდა.

თვითმკვლელობის, ანუ სინჯიუს ზუსტი თარგმანია გულის სიწრფელე, ამიჯიმა „ბადეთა კუნძულს“ ნიშნავს, ხოლო ტენო – ცაა. მთლიანობაში „თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“ ეხმიანება ეპიგრაფად გამოყენებულ სტრიქონებს.

სრულმად უნიკალური, თავისი პრინციპების, რიგი თავისებურებების, საკუთარი ესთეტიკის, თამაშის მანერისა და სტილის მქონე „კაბუკის“ თეატრის, სპექტაკლის დადგმა უცხო სცენაზე, მრავალთა შორის, ტექნიკურ სირთულეებსაც ქმნის. იგი გამოიხატება ხანამიტის, ანუ მაყურბელთა დარბაზის მარცხენა კუთხიდან (შეიძლება მარჯვენა მხარესაც იყოს) სცენისაკენ მიმავალი, ხიდის ე.წ. „ყვავილების ბილიკის“(13), საიდანაც მთავარი როლის შემსრულებლები გადიან სცენაზე წარმოდგენის დაწყებისას და აქედანვე ბრუნდებიან უკან, ზოგჯერ ცალკეული მიზანსცენის გათამაშებაც ხდება ხანამიტზე, ხიკიმაკუს (14) – ტრადიციული სამფეროვანი (შავი, მწვანე, ვარდისფერი, (ყავისფერი)) ზოლებიანი ფარდის გარეშე (სხვათაშორის, ხიკამაკუ ბრეხტის თეატრს აქვს გამოყენებული და ბრეხტის მიმღევრები დღესაც სარგებლობენ მისით ცალკეულ შემთხვევაში) და ამასთანავე ფარდის ტრადიციული ვერ გახსნა-დახურვაში (როცა შავებში ჩაცმული სცენის მსახური კურუმბო (15) – ხიოსიგის – ხის სატკაცუნოს კაკუნის ფონზე მარცხნიდან მარჯვნივ მიარბენინებს მძიმე ფარდას.

მედია კუჭუხიძე უხვად სარგებლობს კაბუკის თეატრისათვის დამახასიათებელი შტრიხებით, მაგ.: თეთრი გრიმი, თავსამკაულად შუბლზე შემოკრული თეთრი და შავი ლენტები, კიბონოები, ხიოსიგი, ზანზალაკები. რაც მთავარია – მეტყველებისა და მოძრაობათა თავისებური მანერა,

ტემპი და კონტურები, რაც ნათლად წარმოაჩენს იაპონურ გრაფიკულობას. ყოველივეს მიუხედავად, სპექტაკლის სრული კანონიკურობით არ ყოფილა მისი მიზანი. რეჟისორმა 300 წლის წინ იაპონიაში მომხდარ ფანტასტიკური ელფერის მატარებელ, რომანტიკულ და საბედისწერო სიყვარულის ამსახველ წარმოდგენას ქართული სული შთაბერა და ყოველივე თანამედროვე ულერადობითა და აქტუალობით შემოგვთავაზა.

მართალია საუკუნეების მანძილზე გარესამყაროსგან იზოლირებული იაპონია მშვიდობიანი ისტორიით გამოირჩევა, მაგრამ ქვეყნის შიგნით არსებულ პრობლემათგან, თვითმკვლელობა, მეტად გახშირებული ფაქტების გამო, ხელისუფლების თავსატეხად ქცეულიყო. ყოველ ასეთ შემთხვევას ისინი სასტიკად გმობდნენ. მცდელობის შემთხვევაში, გადარჩენილს მკაცრად სჯიდნენ. კოჰარუსა და ჯიჰეისადმი კი ჩიკამაცუ თავიდანვე კეთილგანწყობას გვიქმნის. ეს პრობლემა ჩვენთვის, ქართველებისათვის აქტუალური არ იყო. მაშ რა იყო რეჟისორის მთავარი სათქმელი? სხვადასხვა ფსიქოლოგიის და ცხოვრების წესის მქონე ადამიანთა, სიკეთის, სიყვარულის ბოროტებასა და ძალადობასთან დაპირისპირებით, საყოველთაო და ჭეშმარიტი ღირებულებები ეჩვენებინა. სიყვარულის და მოვალეობის გრძნობამ, როგორც ადამიანის ამქვეყნიურმა უმაღლესმა ნიჭმა და დანიშნულებამ, მაღალმხატვრული ასახვა ჰპოვა ლიტერატურაში. ამ მხრივ გამორჩეულია ჯერ კიდევ თოთხმეტი საუკუნის წინ შექმნილი ძველი ინდური და საერთოდ, მსოფლიო ეპოსის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი ქმნილებანი „რამაიანა“ და „მაჰაბჰარატა“ („ბჰაგავადგიტა“), რომლებიც შეაგონებდა და მოძღვრავდა კაცობრიობას ადამიანის მორალზე, მოვალეობაზე და დანიშნულებაზე. ყოველივე კარგა ჩანს კრიშნასა(16) და არჯუნას (17) დიალოგში, რითაც „ბჰაგავადგიტა“ „საღვთო სიმღერად“ იქცა ყველა დროისა და ხალხისათვის. ამიტომაცაა იგი ასე თანამედროვე და აქტუალური დღესაც.

და ისევ ჩიკამაცუ.

იხსნება ფარდა. სრულ სიბნელეში, სცენის სიღრმეში, მარჯვენა მხარეს, ლურჯი შუქის ფონზე, ეგუტიას გიდაიუ(18) – მთხრობელი ჩნდებოდა სქელი ნიღბის მსგავსი თეთრი გრიძით, რაზედაც ზემოდან წარბები, ცხვირი, თვალები და ტუჩები იყო დახატული. ხოლო სახის ზედა ნაწილს შავი კონტური ჰქონდა შემოვლებული. აქ პირობითობაც უადრესად მეტყველი და გამომსახველი იყო. პირობით მეთოდებსა და სიმბოლოებს აღმოსავლეთში ხომ ათასწლიანი ისტორია აქვს. მსახიობი



მარჯვენა კუთხეში მისთვის განკუთვნილ დაბალ ხის მაგიდას უახლოვდებოდა, ჩამოჯდებოდა მასზე და თან კოჭარუს და ჯიჰეის ტრაგიკული სიყვარულის ამბავს მოგვითხრობდა. დიახ, იგი მეგზურობდა მაყურებელს ჩიკამაცუს შემოქმედებასა და შეყვარებულ წყვილთა გულებისაკენ. „კაბუკის“ თეატრალური ხერხების გამოყენება, ჯიორურის სტილში თხრობისა და სიმღერის მონაცვლეობა, ხანაც შერწყმა, ამ თეატრის ტრადიციულობაზე მიგვანიშნებდა. შავ ფერში გადაწყვეტილი სცენა მაყურებელს თითქოს თავიდანვე ამზადებდა მოსალოდნელი ტრაგედიისათვის. თუმცა, რეჟისორს ეს ჩანაფიქრი არ ჰქონია. თეთრი ძელებით ოთხკუთხედად შეკრული კვადრატი, თითქოს მსახიობებს მოქმედების განსაზღვრულ სივრცეს სთავაზობდა, ან იქნებ, ბედისწერის საზღვრებში აქცევდა ყოველივეს:

„დამელოდეთ ხიდის ბოლოში!

ბაკა-ჰუნგორო-ხიდის ბოლოში!

ყრუდ ჩამეკითხა: — დამელოდები?

ჰუნჰგო-ნოკორო — დამელოდები?

ჰაგა-ვანკარა — წვიმას აპირებს,

მოაქვს ღრუბელი ქარს და ბორიოს!

ქოლგა არა მაქვს ნეტავ მოვიდეს

და საწვიმარი მოიყოლიოს!..

ბაკა-ჰუნგორო, ჰუნგო-ნოკორო —

მოაქვს ღრუბელი ქარს და ბორიოს!

მოიყოლიოს, — ვაკა-სანკარა, —

მოიყოლიოს! მოიყოლიოს!..“

სპექტაკლი ბგერათა თამაშზე აგებული ხალხური სიმღერით, რომელიც შინაარსობრივად ახსნას არ ექვემდებარება, „დამელოდეთ ხიდის ბოლოში“ იწყებოდა, რაც შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რადგან შეყვარებულები თავიანთ სიცოცხლეს, სწორედ თორმეტი ხიდის გადავლის შემდეგ ასრულებდნენ.

ქალაქ ოსაკაში, „ტროფობის უბანში“, პირველივე ნახვისთანვე, ყველაფერი სამოთხედ მოგეჩვენებათ:

„მაგრამ აქ სხვაა გოგონების ზნე და ბუნება,

სხვა სიღრმისაა, აქაური გამიჯნურება,

... აქ სიყვარულის მოლოდინში თრთიან გულები,
სწამთ სიყვარული სიკვდილამდე ნაერთგულები“-ო

ცდილობდა ღვერწმუნებინეთ მარლენ ეგუტიას მთხრობელს და თავიდანვე უჩვეულო ტრფობის ხილვისათვის გვამზადებდა.

ქალაქით მოვაჭრე 28 წლის რეზო ჩხიკვიშვილის ჯიჰეისა და „მხიარული სახლის“ ჰეტურის, აბანოს მომსახურე 19 წლის ნანი ჩიქვინიძის კოჰარუს სიყვარული არად უღირს თავაშვებულ ავთანდილ მიქაძის ტაჰეის. იგი თავის მეგობრებთან ხმაურითა და ღრიანცელით შემოდის სცენაზე. ავთანდილ მიქაძის ტაჰეი ალტკინებული და გაშმაგებული, პრანჭვა-გრეხით, უახლოვდებოდა იქვე მდგარ ნანი ჩიქვინიძის კოჰარუს, უკანიდან ორივე იდაყვით ზევით აწევდა, მერე კი, წელში მოხრილი, სხეულის სიახლოვეს ისე აუტარ-ჩაუტარებდა ორივე ხელის გაშლილ მტევანს, თითქოს, ეს-ესაა საცოდავი კოჰარუ მის ვნებააშლილ მკლავებში უნდა მოიქციოსო. თან, ნიშნის მოგებით, თავის აღშფოთებასაც მიახლიდა, რამ შეაყვარა ჯიბეგალღუტილი ორი შვილის მამა. ამასთანავე, ემუქრებოდა, თავად თუ არა, მისი ოქროები მოიყვანდა მას ჭკუაზე. შეშინებული ქალი ისე იწურებოდა, თითქოს, ვიწროვდებოდა და სიმაღლეში მიდიოდა. უსასო და სასოწარკვეთილი თვალებს საშველად აქეთ-იქით აცეცებდა. ყოველივეს შემყურე ტაჰეის თანმხლებნი ხარხარებდნენ, ყიჟინებდნენ, ხელში აიტაცებდნენ ავთანდილ მიქაძის ტაჰეის, თან შედახილებით ამხნევებდნენ და აგულიანებდნენ მას, რომლის ქმედება ისედაც უხამსი და ყოველგვარ ზღვარს გადასულიყო.

ყურადღებას იმსახურებდა ავთანდილ მიქაძის მეტად შთამბეჭდავი და საინტერესოდ განსახიერებელი ტაჰეის ბოროტებით აღსავსე სახე.

კოჰარუს არც უშფოთველი ყმაწვილქალობაა ჩვენთვის ცნობილი, არც, „პეტერთა სახლში“ ყოფნა და მისი ჯიჰეისთან გამიჯნურება, მაგრამ ვხედავთ „მეძავთა ჭაობიდან“ როგორ ამოიზარდა ალუბლის ყლორტივით. იქედან მოყოლებული კი მისი ცხოვრება სიყვარულისადმი ერთგულების, მოვალეობისადმი თავგანწირვის უიშვიათეს მაგალითად იქცა.

პირობითობის პრინციპით, იატაკზე დალაგებულ ორ თეთრ ფიცარს ვერტიკალურად აღმართავდნენ რეზო ჩხიკვიშვილის ჯიჰეი და ნანი



ჩიქვინიძის კოჰარუ და კარის ილუზიას ქმნიდნენ. ისინი ამ სიმბოლოურ კარს ტალღისებურად ამოძრავებდნენ. ამ დროს თეთრი ფარდები ზოლებად ეშვებოდნენ. სამივე კედელზე და იგი თეთრად იმოსებოდა. აქ და საერთოდ სპექტაკლში მცირე დეტალიც კი, თუნდაც აბრეშუმის ფერადოვანი ქსოვილი, მაქსიმალური ეფექტით გამოიყენებოდა.

თეთრი კიბონოებით შემოსილი მსახიობები, თითქოს იმედიან განწყობას უნდა ქმნიდნენ, მაგრამ არა, ეს მოსალოდნელი ტრაგედიის მშვენიერების მაუწყებელი იყო (ესეც ხომ „კაბუკის“ თეატრის ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა).

ბრწყინვალე აქტიორული სახეები შექმნეს ნანი ჩიქვინიძემ და რეზო ჩხიკვიშვილმა. მათი კოჰარუ და ჯიჰეი თავიანთი გულწრფელი სიყვარულით პირველივე სცენიდან სიმპათიას იმსახურებდნენ, სანდომიანი და ჰაეროვანი, ჯიჰეიზე უზომოდ შეყვარებული ნანი ჩიქვინიძის – კოჰარუ დიდი ოსტატობით ახერხებდა განცდათა მორევში ჩავეთრიეთ, ავეყოლებინეთ და მისი თანამგრძნობი გავეხადეთ. იგი მზად იყო უარი ეთქვა სიყვარულზე და ჯიჰეი თავის ოჯახს დაბრუნებოდა. კოჰარუს თვალები მთელი წარმოდგენის განმავლობაში სევდით იყო სავსე (ეს ნაღვლიანობა მთელ სპექტაკლს გასდევდა), მაშინაც კი, როცა იცინის. მისი შინაგანი ღელვა ყოველ ფრაზაში, ყოველ ჟესტში მისი სხეულის უნაზეს მოძრაობაში გამოსჭვიოდა.

რეზო ჩხიკვიშვილის ჯიჰეი გრძნობს თავის მოვალეობას ოჯახის წინაშე, ებრძვის საკუთარ თავს, მაგრამ უკან დახევას ვერ ახერხებდა, რადგან გრძნობა ძლევდა გონებას, თითქოს იგი ბედისწერის ტყვეობაში ექცეოდა:

„ნეტავ რას ტირი, რისთვის ვალალებ!

მაინც გვაბრუნებს ბედისწერა თავის ნებაზე!

რა ბედენაა – ხანჯლით მოკვდები, თუ გათავდები
სახრჩობელაზე?

უკვე ჟამი ხმობს, მოციქულიც მოდგა უკუნით...

გარდაცვალების უშფოთველი სიამტკბილობა

არ გავანელოთ მოთქმა-ზღუქუნით“

ამბობს რეზო ჩხიკვიშვილის ჯიჰეი და მართლაც, ისინი სასოწარკვეთას იმ უმძიმეს წუთებშიც არ მიეცემოდნენ.



ბუდისტური რწმენა-წარმოდგენით და ლეგენდით, იმპერატორის ცხოვრებისაკენ მიმავალთა მიერ აუცილებელი თორმეტი ხიდის გავლამოგზაურობა ანუ მიჩიუკი (მოქმედება, რომელიც წინ უძღვის პიესის ტრაგიკულ ფინალს) ჩიკამაცუს, მოსაწყენად, ტრადიციისამებრ, გაწელილი აქვს. მედია კუჭუხიძე კი, ამ სცენას, სულ რამდენიმე წუთში, მეტად ეფექტურად გაათამაშებინებდა მსახიობებს. მიჩიუკი მუსიკის ფონზე მიდიოდა, რაც „კაბუკის“ თეატრში ჯიორჯის გავლენით საუკუნეთა განმავლობაში დამკვიდრებულია.

აჰა, ერთი ხიდი, მეორე მესამე.. გადაიარესო თანაგრძნობითა და მღელვარებით გვამცნობდა მარლენ ეგუტიას – გიდაიუ. უცბად ჩნდებოდა შავი, გრძელი ჯოხი – ხიდის ასოციაციით, რასაც ორივე ხელს ჩასჭიდებდნენ ჩხიკვიშვილის – ჯიჰეი და ჩიქვინიძის – კოჰარუ. ჯიჰეი ხმამაღალი შეძახილით გვატყობინებდა, რომ მდინარე „ნამუდაიზე“ გადაჭიმული ბოლო, მეთორმეტე „ნარისას“ ხიდზე გადაიარეს (სიმბოლოურია ისიც, რომ „ნარისა“ ფერისცვალებას, გარდასახვას ნიშნავს). ისინი თითქოს ნელ-ნელა შეუყვებოდნენ აღმართს ცისა და მიწის საზღვარზე, იქ სადაც აღსასრული მოელოდათ. ვაჟი მკერდში ჩაიკრავდა სატრფოს და თან ამხნევებდა. თვალცრემლიანი კოჰარუ, რომელსაც თითქოს, მწარე ღიმილიც ეფინებოდა სახეზე, გვამცნობდა:

„დრო იწურება...

წუთისოფელში

უკვე გასრულდა ჩვენი მგზავრობა“.

მათი მეტყველება იყო ნელი, თითქოს ეწინააღმდეგებოდნენ ბედის ტალღას, თან მიჰყვებოდნენ მას, მათ სახეებზე ერთდროულად აღბეჭდილიყო შიში, ფორიაქი და თან რწმენა იმისა, რომ ამიერიდან ციურ სასუფეველში მათ სიყვარულს აღარაფერი გადაეღობებოდა.

თეთრი სამოსითა და თმებში ჩაწნული პატარა, თეთრი ყვავილებით, ნანი ჩიქვინიძის კოჰარუ, თითქოს საპატარძლოდ მორთულიყო. ამ დროს, სიკვდილთან მიახლოვებული, უფალს შეჰლაღადებდა:

„რომ უკუნითი უკუნისამდე

შუქმადლიანი სიყვარული ქვეყნად ჰყვოდეს,

მიჯნურები კი... ბედთან ჭიდილში არ

მარცხდებოდნენ აღარასოდეს!..“



ნანი ჩიქვინიძის კოჰარუ ცდილობდა გული გაემაგრებინა, თითქოს ახერხებდა კიდევ ამას, მაგრამ თვალებში მოწოლილი ცრემლები ამხელდა მისი სულის შფოთვას. ქალს სურდა, რაც შეიძლება ჩქარა განეგმირა ჯიჰეის, რათა დასრულებულიყო წუთისოფლის ტანჯვა და დაჩქარებულიყო იმქვეყნიური, მარადიული შეუღლება და ბედნიერება. როცა სულიერი დაძაბულობა კულმინაციას აღწევდა, მუსიკა მძლავრობდა, რასაც თან ერთვოდა ხიოსიგის რაკა-რუკი და ზანზალაკების წკრიალ-ჟღარუნნი. აქ ნათლად იკვეთებოდა წუთისოფელთან განშორების აუცილებლობისა და ზეციურ სამყაროში შეყრით, ზნეობრივი თავისუფლებით მიღებული ტკბობისა და ნეტარებისაკენ სწრაფვა. მას შემდეგ, რაც რეზო ჩხიკვიშვილის ჯიჰეი კოჰარუს „თასმას გამოართმევდა და მოამარყუებდა“, ქალი მორჩილად მიუშვერდა მკერდს, თან გაუღიმებდა გასამხნეველად. თუმცა სახეზე, თითქოს, „იმქვეყნიური ცივი ნათელი“ ეფინებოდა, რაც უფრო შეაკრთობდა ვაჟს. მაგრამ ნანი ჩიქვინიძის – კოჰარუს უკანასკნელი და მტკიცე მოწოდება ძალას მოაკრებინებდა რეზო ჩხიკვიშვილის ჯიჰეის, რომელიც უსაყვარლეს არსებას მძლავრად ჩასცემდა მახვილს. ეს სცენა განსაკუთრებული ამალღებული ტრაგიზმით მიჰყავდა შეყვარებულ წყვილს. აქ ნანი ჩიქვინიძის კოჰარუმ გასაოცარი სიძლიერით გვიჩვენა ქალური სინაზე, უზენაესი სიყვარული და უტეხი ნებისყოფა. მარლენ ეგუტიას გიდაუ კი გვარწმუნებდა:

„ასე გარდახდნენ.. ასე ივლიან...

ასე მღუმარედ ჩაუვლიან უცხო ხვეულებს,

რომ გადალახონ გარდასახვის გრძელი რიგები

და ნირვანაში(19) გაელვიძოთ ბუდადქცეულებს“.

მედია კუჭუხიძის უსაზღვრო ფანტაზიის წყალობით, მეტად არაორდინარული და უაღრესად შთამბეჭდავი იყო ჩრდილების თეატრის პრინციპით სრულ სითეთრეში გათამაშებული ამალღებული თვითმკვლელობის სცენა, რითაც სიკვდილსაც მშვენიერება მიანიჭეს და თითქოს უკვდავებას ეზიარა შეყვარებული წყვილი.

განსაკუთრებით დასამახსოვრებელი იყო ნინო ხომასურიძის – ოსანის – ჯიჰეის ცოლის ასევე ტრაგიკული სახე. მსახიობმა დიდი ოსტატობით წარმოაჩინა ამაყი, სიკეთით სავსე და ღირსეული ქალის სახე. გაოცებდა



მისი ჰუმანიზმი. იგი მზად იყო ვალის გასასტუმრებლად კროშეებით შეგროვილი თანხა მიეცა ჯიჰეისათვის, ამასთანავე თავისი შვილის ტანსაცმელიც კი გაეტანებინა გასაყიდად, რათა ნანი ჩიქვინიძის კოჰარუ „მეძავეთა სახლიდან“ გამოესყიდა:

„ან ღმერთს რა ვუთხრა!.. ქალი მოვკალი,
ვერ აღვასრულე მოვალეობა,
ვეოფილვარ გულღრძო, გულმოზიზღარი,
არ მიზრუნია ერთი მისხალი“.

იგი ამ სიტყვებით და ქვითინით, ორივე ხელით ყელზე შემოეხვეოდა რეზო ჩხიკვიშვილის ჯიჰეის და თან განაგრძობდა: „თუ გინდა ფეხშიშველი ვივლით მეც და ჩემი შვილებიც. მთავარია ახლა კოჰარუს ხსნა და შენი პატიოსანი სახელის გადარჩენა. შენი ღირსება არ შეალახვინო ბილწ ტაპეის“. მერე გარბოდა და სცენაზე შემოჰქონდა ფუთა. სწრაფად, მღელვარებით ხსნიდა მას, იქიდან დემონსტრაციულად იღებდა ნამზითვ, ფერადოვან ფარჩის საკაბეებს და „ღიბა-ატლასით შემკული სტავრის“ რჩეულ კაბას. პირობითობის მთელ კასკადში, როცა გენატრებოდა ჩვენეული ფსიქოლოგიური გამომხატველობა, განსაკუთრებით ამაღლებული იყო ნინო ხომასურიძის სცენური გულწრფელობა, მისი გაბზარული ხმა, ლოყებზე მბრწყინავი ცრემლებით, რაც ამ სცენას დიდ მხატვრულ დამაჯერებლობას ჰმატებდა. ამ ფონზე (დრამატული მასალისაგან განსხვავებით) ცოტათი მშრალი მეჩვენებოდა რეზო ჩხიკვიშვილის – ჯიჰეის შედარებით მშვიდი რეაქციები, თუმცა ის ხომ მამაკაცია და ასეც უნდა იყოს.

სამსახიობო ანსამბლში ოსტატურად ჯდებოდა გივი ჩუგუაშვილის – მაგოემონი – ჯიჰეის ძმა. მას გმირის ხასითის მიგნებაში ხმის ტემბრიც ეხმარებოდა, რაც უფრო სარწმუნოს ხდიდა მის ყოველ სიტყვას და ქმედებას.

თმაში გაკეთებული ხის ჩხირებით, ლოყებზე მუქი ფერის გრიმით, მანერული სიარულითა და ჟესტიკულაციით, მეტად ორიგინალური იყო გურანდა გაბუნას სიდედრი. იგი აქტიური პოზიციით ცდილობდა ოჯახური სიმტკიცე შეენარჩუნებინა რაც კარგად ჩანდა თავის ქალიშვილ – ნინო ხომასურიძის – ოსანთან დიალოგში. მაგრამ მსახიობის ემოციურობას არ ეხამებოდა ზედმეტად ხაზგასმული და სტილიზებული მოძრაობები,

რაც რალაციით კარატეს ვარჯიშებს წააგავდა.

მართალია, მსახიობები ძირითადად, (ჩაცმულობით, უესტიკულაციით) ვიზუალურ მსგავსებას არ ავლენენ თავიანთ გმირებთან, მაგრამ ქმნიან ამ გმირთა შესაძლო, სავარაუდო ქმედების ილუზიას. (ესეც ხომ „კაბუკის“ თეატრის ერთ-ერთი პრინციპია).

წარმოდგენას ბუნებრივად შეერწყა შოთა ცუცქირიძის მიერ შემოთავაზებული თოჯინური ნომრები გია ბურჯანაძის, თემურ კილაძის და სხვათა მიერ ოსტატური და შთამბეჭდავი გათამაშებით. გრძელ თეთრ საპოსში გამოწყობილი ორ ადამიანზე უმაღლესი თოჯინა წესისამებრ შავსამოსიანმა სამ-სამმა მეთოჯინემ შემოიყვანეს და ათამაშებდნენ ისე, რომ თავად არ ჩანდნენ (ამას შავი ფონიც უწყობდა ხელს).

ეს სცენები მსახიობებს დიდი გატაცებით, თოჯინების მართვის დახვეწილი ტექნიკით მიჰყავდათ, რაც დიდ შრომასა და პროფესიონალიზმს მოითხოვს. აქ დრამატული ხელოვნების პრინციპები, შეერწყა თოჯინების გათამაშებას.

იაპონური მუსიკის გვერდით ბუნებრივად ჟღერდა ძველი ხალხური ძრავალხმიანი მეგრული მელოდია, რასაც დროდადრო გონგის, ზანზალაკის და ხოსიგის ხმებიც ემატებოდა. დიახ, წარმოდგენაში იაპონურ-ქართული მუსიკის ჰარმონიული სინთეზი მოხდა. მასში ძალდაუტანებლად ჯდებოდა პოეზია და პროზა. არქაული, აღმატებული ლექსი მუსიკალური კითხვით და ყოველდღიური სამეტყველო, თხრობით.

რეალური სინამდვილიდან აღებული ამ საოჯახო დრამის ჭეშმარიტი და სევდიანი სიყვარული რომეოსა და ჯულიეტას უმანკო, საარაკო სიყვარულს მოგვაგონებს და ბედისწერაზე დაგვაფიქრებს. დიდმა იაპონელმა მწერალმა აკუტაგავა რიუნოსკემ (1892–1937), რომელმაც სხვათა შორის, ამ გმირთა ბედი გაიზიარა და თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე, ტყუილად როდი უწოდა ჩიკამაცუს იაპონიის შექსპირი.

ბედისწერის თემა აქტუალურია ძველი ცივილიზებული მსოფლიოსათვის. უძველესი ბერძენი დრამატურგების წარმოდგენითაც ადამიანი ხომ ბედისწერის ტყვეობაში იმყოფება. დიახ, ბედისწერა ყველა დროის შემოქმედთა საფიქრალი იყო. ამის მშვენიერი ნიმუშია სანსკრიტული დრამის უდიდესი წარმომადგენლის კალიდასას (ჩვ. წ. აღრიცხვის V საუკუნე) „შაკუნტალა“. ამ მხრივ მეტად საგულისხმოა ქართული ხალხური ლექსი:

„შაიყრებიან ყორნები, არ გაირევენ ძერასა,
კაცი ვერსაით წაუვა თავისსა ბედისწერასა“.

„შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“ – ეს უაღრესად დახვეწილი, უჩვეულო, სადა, სანახაობრივად მომხიბლავი სპექტაკლი (კაბუკის თეატრისათვის ესეც აუცილებელი პირობაა), ათწელზე მეტი იყო თეატრის რეპერტუარში სავსე დარბაზითა და აღფრთოვანებული მაყურებლით. ეს ერთი მთლიანი, დიდი რეჟისორული გამომგონებლობით და ოსტატობით შეკრული სპექტაკლი იყო, რომელშიც დიდი ფსიქოლოგიური კონფლიქტი იკითხებოდა, რაც საოცარ რეალობას ანიჭებდა სცენაზე გათამაშებულს. რეჟისორს გმირის მორალური სახე, მისი შინაგანი სამყარო აინტერესებდა და მისგან ზნეობრივ სრულყოფას ითხოვდა. მახვილი თვალისა და გონების წყალობით, მედია კუჭუხიძეს მსახიობებიც, ზუსტად, უშეცდომოდ შეურჩევია. აქ ვიხილეთ, არა მარტო, აღმოსავლური ეგზოტიკა, არამედ ქართული ვარიანტი, მაღალი თეატრალური კულტურით შექმნილი გულმხურვალე სიყვარულის და მოვალეობის გრძნობის გამომხატველი სპექტაკლის. ამ წარმოდგენით რეჟისორმა კიდევ ერთხელ დაგვაფიქრა ზოგადსაკაცობრიო ფასეულობებზე: სიყვარულზე, მოვალეობაზე, ბედისწერაზე და შეგვახსენა, რომ ჭეშმარიტი ღირებულებები ყველა დროისა და ხალხისათვის ამაღლებული და საპატიოა. ამასთანვე ნათელყო, რომ მას ხელეწიფება დიდი ტალანტით განახორციელოს როგორც ქართული და ევროპული, ასევე „ამომავალი მზის ქვეყნის“ უნიკალური კაბუკის დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუში. რეჟისორს თავის სათქმელი ოსტატურად, ბუნებრივად მიჰქონდა მაყურებლამდე. თან უტოვებდა მათ საფიქრალს ლოგიკური განსჯისათვის, იოძიოძუსთვის, ანუ ემოციური გამოძახილისათვის, რითაც მაყურებელს შემოქმედებით პროცესში ჩართვისათვის შემოქმედებითი თანამშრომლობისათვის იწვევდა. ამ სპექტაკლით მედია კუჭუხიძემ სრულიად ახალ თეატრალურ ესთეტიკას გვაზიარა, რითაც გაამდიდრა ქართულ-ეროვნული თეატრალური ხელოვნება. ვიმეორებ, ეს იყო მონძაემონ ჩიკამაცუს ძალზე საინტერესო წაკითხვა, სადაც რეჟისორმა პიესას შესატყვისი ენა და გასაღები მოუძებნა. ასეთი ტრანსფორმირებით, მან ახალი ფურცელი ჩაწერა მრავალსაუკუნოვანი „კაბუკის“ თეატრის ისტორიაშიც.



სპექტაკლის ტრაგიკული ფინალის მიუხედავად, რაღაც ამაღლებული გრძნობა ეუფლებოდა მაყურებელს. ამასთანავე იგი ტოვებდა იმედს, რომ ეს სპექტაკლი იმპულს მისცემდა აღმოსავლეთის ქვეყნების უძლიერესი ლიტერატურული მემკვიდრეობის გამოყენებას ქართულ სასცენო ხელოვნებაში.

დიმიტრი ჯანელიძის შეფასებისა არ იყოს, ეს გახლდათ „უცხოურის საუცხოო დადგმა“ (20), თუმცა აქ მოთხრობილი ამბავი, ჩვეულებრივ ადამიანურ განცდათა არაჩვეულებრივი ისტორიაა.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი:

1. ონაგატა – ამპლუა „კაბუკის“ თეატრში, ქალის როლი. ონაგატას ამპლუა ჩამოყალიბდა მას შემდეგ, რაც ხელისუფლებამ კაბუკის სცენაზე ქალების გამოსვლა აკრძალა (1629). არსებობს რამდენიმე სახის ონაგატა, ასაკის, გარეგნობის, სოციალური მდგომარეობის მიხედვით, საერთოდ – „კაბუკის“ თეატრში სხვადასხვა ამპლუაა: ცხენის ფეხების, მათ შორის წინა და უკანა ფეხების, გმირის (ტიატიაკუ), ბოროტის, ავსულის (კატაკიაკუ), ახალგაზრდა ქალიშვილის (ვაკასიუნნაგატა), ახალგაზრდა მამაკაცის (ვაკასიუგატა), ასაკოვანი ქალბატონის (კასიაგატა), მოხუცის (ოიაძიგატა), კომიკოსის (დოკეგატა), თეატრის გრძნობადი სტილი (ვაგოტო), ვაჟკაცური, დინამიური სტილი (არაგოტო) და ა. შ. ონაგატა ყველაზე საპატიო და პრესტიჟულია კაბუკის ამპლუათა შორის.
2. აქ და შემდეგშიც იაპონური პრესის გამოხმაურების ქართული თარგმანები ქალბატონმა მედეა კუჭუხიძემ მოგვაწოდა, რისთვისაც დიდ მადლობას ვუხდით.
3. იხ.: ნოდარ გურაბანიძე. კაბუკის თეატრი, ჟურნალი „ომეგა“, 2004.
4. იხ.: მაია კობახიძე. სიმღერა ამაღლებული სიყვარულისა, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, №2, 1982.
5. იხ.: გაზეთი „ტეიკოკუ დაიკაგუ შიმბენი“, ტოკიო, 1931.



6. დაახლოებით VII საუკუნიდან იქმნება ლიტერატურა ახალ ენებზე (იხ. აზამური, ბენგალური, ქაშმირული, მაჩათული, პენჯაბური, სინდპური, ურდას, ჰინდური ლიტერატურა), დრავიდულ ენებზე და მაჰმადიანური სახელმწიფოს შექმნასა და მაჰმადიანობის გავრცელებასთან ერთად, სპარსულენოვანი ლიტერატურა.

7. იოკიოკუ — ნოს თეატრის დრამატურგიული ფორმა — იგი თავდაპირველად შედგებოდა სიმღერებისა და ცეკვებისაგან. იოკიოკუს პიესები აგებულია მწვავე კონფლიქტებზე და განიხილავს ჰიროვნებასა და მის ბედს. სიუჟეტად გამოყენებულია თქმულებები, ლეგენდები, ისტორიული ქრონიკები, ლიტერატურული ნაწარმოებები. ტექსტს საფუძვლად უდევს ისტორიული თხრობა და ყოველდღიური სასაუბრო. ამ პიესებში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა გუნდს, (იოკიოკუს პოპულარული პიესებია: „მაცუკარო“, „ხუმიდაგავა“ „ხაგომორო“ „იასიმა“, „ატაკა“ და სხვა).

8. კიოგენი — დრამატული ფორმა ტრადიციულ იაპონურ თეატრში, შუა საუკუნეების (XIV-XV)ს. ს. ფარსი, პატარა კომიკური და სატირული პიესები სრულდებოდა როგორც ინტერმედია ნოს თეატრში (XIV). იგი საყოფაცხოვრებო სიუჟეტებზეა აგებული და დიალოგის პრინციპით რეალისტურად ასახავს სხვადასხვა სოციალურ ფენათა ცხოვრებას.

9. ჯიორური — ეს სიტყვა ხალხური ბალადებიდან მოდის, რომლებმაც შემოგვინახა ცნობილი გმირის — იოსიცუნესა და სილამაზით განთქმული ჯიორურის სამიჯნურო ისტორია. მოხეტიალე მთხრობლები ხატოვნად და წამღერებით იაპონური მუსიკალური საკრავის —სიამისენის (სამ სიმინი ფანდურ-გიტარის მსგავსი ინსტრუმენტი) ჰანგების ფონზე, ხშირად თოჯინების გამოყენებით, მსმენელს აცნობდნენ ჯიორურის სასიყვარულო ამბავს. ამიტომ შემდეგში ყოველ თოჯინურ დადგმას ჯიორურთან აიგივებდნენ. ასე შემორჩა ეს სახელი დღემდე ამ თეატრალურ ჟანრს.

10. ალექსანდრე ბარამიძე. ფირდოუსი და მისი „შაჰ-ნამე“, თბ., 1934, გვ.3.

11. დაიჩიოს — ტადარი ბუდისტური სექტის, ჯიოდოს სამლოცველო, ღვთაება ამიტაბას სახელზე აგებული.

12. ამიჯიმა — ამიჯიმაზე მებადურეები ცხოვრობდნენ, რომლებიც ხშირად ბადეებს ფენდნენ გასაშრობად, რამაც განაპირობა კუნძულის

სახელიც.

13. სხვათა შორის, მრავალ ღირსებასთან, იაპონელები ძალზე ფაქიზი სულის მქონენი არიან და სილამაზისადმი ყვავილებისადმი უკიდურესი მგრძნობელობით ხასიათდებიან. გამორჩეულად კი – აყვავებული ალუბლისადმი. ალუბლის ანუ საკურას დღესასწაულიც კი აქვთ. ერთ-ერთი ხიდი, რაც თვითმკვლელობის ადგილისაკენ მიმავალმა წყვილმა გაიარა, სწორედ „ალუბლის ხიდი“ იყო.

14. ხიკიმაკუ – „კაბუკის“ თეატრის ფარდა, რაც იკერება, შავი, მწვანე, ვარდისფერი, (ყავისფერი) ფართე ნაჭრებისაგან ზოლებად და ეწოდება „ძიოსიკიმაკუ“ (ოფიციალური ფორმალური ფარდა). იგი კაბუკის თეატრში 1664 წლიდან გამოიყენება. ხიკიმაკუ თავდაპირველად თეატრ 'ნაკამურაში' გამოჩნდა. გადმოცემის თანახმად, იგი ნაკამურა პირველისადმი ნაჩუქარი მშვენიერი ზოლებიანი იალქნის გავლენით შეიქმნა, რაც მსახიობს მთავრობამ გემ „ატაკემარეზე“ თავისი მშვენიერი შემოქმედებისათვის უბოძა. ხიკიმაკუს უკან არის მეორე – დონტიოს ფარდა. იგი ყოველთვის საჩუქარია თეატრისადმი ცალკეული პიროვნების ან ფირმის მიერ. ის მეტად ძვირფასია, მოქარგული ოქროთი და ვერცხლით. იხსნება ზემოთ და იხურება ზემოდან ქვემოთ.

15. კურუმბო – კურუმბოს ანუ სცენის მსახურს წარმოდგენის მსვლელობისაზ შეაქვს და გამოაქვს ატრიბუტები, ეხმარება მსახიობს კოსტიუმის (გრძელმკლავიანი და გრძელტოტიანი შარვლის, ესეც ცალკეულ შემთხვევაში, ცალკეული როლისათვისაა დამახასიათებელი) ტარებაში. კურუმბო პერსონაჟად არ ითვლება და შეუმჩნეველი უნდა იყოს მაყურებლისათვის, მისი სამოხუზ შავი ფერიც ამითაა განპირობებული. კაბუკის გავლენით კურუმბო ევროპაშიც დაინერგა, მის გამოყენებას ჯერ კიდევ 1910 წელს ვხვდებით ესეოლოდ მეირჰოლდის „დონ ჟუანში“.

16. კრიშნა – „შავი“, ვიშნუიზმის მთავარი ღვთაება. „მაჰაბჰარატა“-ში კრიშნა-ვიშნუს მიწირი სახეა, ვიშნუს მეცხრე გარდასახვა მოვლენილი დედამიწაზე. პანდავების ნათესავი, მეგობარი და მრჩეველი ომის დროს. კრიშნა პოემაში იდეალური გმირია, მამული, კეთილშობილი და ბრძენი, ამავე დროს კრიშნა პოემაში ძირითადი ფილოსოფიის მატარებელია.

17. არჯუნა (ჰართრა) – ინდურ – „ვერცხლისფერი“, „თეთრი“,



დღის სინათლე“.

ლეგენდის მიხედვით იგი სამყაროს შემქნელი ღვთაება ინდრას შვილია, რომელმაც მას ცნობილი შვილდი განდივა უბოძა. არჯუნა „ბჰაგავადგიტას“ მთავარი პერსონაჟია. იგი გამოირჩევა სიმამაცითა და შეუპოვრობით, ამიტომაც პოემის ყველაზე საყვარელი გმირია.

18. ტაკე მოტო გიდაიუ – ჯიორურის თეატრის გავლენით მთხრობელი „კაბუკის“ თეატრის ვაგოტოს სტილის ანუ მგრძობიარე წარმოდგენებში. გიდაიუ (1651–1714-) XVIII საუკუნის იაპონიაში მცხოვრები მსახიობის გვარია, რომელმაც ისე დახვეწა და სრულყო მთხრობელის სამშესრულებლო ოსტატობა, სიამესინის თანხლებით, რომ იგი მთხრობელის ზოგად სახელად იქცა. სხვათა შორის, ძველ თეატრში სუტრადხარა ანუ წამყვანი და არა მარტო წამყვანი (ოთხ აუცილებელ პერსონაჟთაგან: სტრახაპაკა, პრიპერვისკა, ვიდუშკა ერთ-ერთია), სცენაზე იწვევს მთხრობელს, რომელიც წარმოდგენას იწყებს. სუტრადხარა ძაფების მამოძრავებელს ნიშნავს. ვფიქრობ, აქ თოჯინური თეატრის გავლენა უნდა იყოს, მით უფრო, რომ იმდროინდელ ინდოეთში, ისე როგორც აღმოსავლეთის ბევრ ქვეყანაში, ამ ტიპის თეატრი ფართოდ გავრცელებული იყო. ძველი ინდური თეატრისათვის დამახასიათებელია, აგრეთვე, პროზისა და პოეზიის მონაცვლეობა.

19. ნირვანა – ბუდას მოძღვრების თანახმად, ჭეშმარიტი სამყაროა, „უზენაესი გასხვიოსნება“, განსხვავებით „სანსარასაგან“ რაც მოჩვენებით სამყაროდ არის მიჩნეული, არსებობდა რწმენა, ვინც „წმინდა ღამეთა ათეულში“ აღესრულებოდა, ბუდად გადაიქცეოდა. „წმინდა ღამეთა ათეულად“ ითვლებოდა წლის მეათე თვის 6–15 რიცხვამდე. ამ დღეებში ბუდისტური სექტის ჯიოდოს ტაძრებში, საგანგებო ღოცვები იკითხებოდა. კოჰარუსა და ჯიჰეის თვითმკვლელობაც ამ პერიოდში (14. X) მოხდა...

20. იხ.: დიმიტრი ჯანელიძე. უცხოური საუცხოო დადგმა, გაზ. „კომუნისტი“, 1981.



SUICIDE OF THE AMOROUS ON THE ISLEND OF THE SKY NE

In the article there is analiticing great Japanese dramatist Monzaemon Chikamatsu's

“Suicide of the amorous on the islend of the sky net” by produser Medea Kuchuxidze on the theatre of Mardjanishvili stage.

At first author relates us a little pre-history with the perfomance: Japaneses visited in Tbilisi specially to saw this perfomance, there impression, it was the reason to come in Tbilisi theatre of Kabuki, after that, on the 1991 years, there was theatre of Marjanishvili's performance in Japane, review of the press.

There is detailed plot of this perfomance, the scenario, basis of the work – reality of the history, true story, eternally worths: love, duty and fatality in the article.

Such story has a deep roots in the old literature, as a culture of India – Sanskrite's one of the best example drama "Shakuntala" and known Indian epos – Ramaiana. Author makes comparison with the Georgian folklore, with the national poetry about fatality. There is making main line producer's fidelily to the theatre's conditional and realism. There are comparison different epochs's different theathes. There is relating about culture relation between Georgia and Japane, that Georgia is the first European country where making Theatre of Kabuki's classic.

რეცენზენტები: მერაბ გეგია
ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი.

მაია სახოკია
ფილოლოგიურ მეცნიერებათა
დოქტორი, პროფესორი.



სელოვნება რობორტ თამაში და ევათია

კოტე მარჯანიშვილისთვის „თეატრს ყოველთვის შერჩება მისი ილუზორული ზღაპრები და ამ ზღაპართა გარეშე, რომლებსაც ყოველთვის გულისყურით ისმენენ, თეატრიც არ არსებობს, არ არსებობს მისი ძალა, არ არსებობს მისი „ჯადოქრობა“ (1). რეჟისორი კითხვაზე, თუ ვინ შეიძლება იყოს მსახიობი, ცალსახად პასუხობს: მსახიობად მხოლოდ ის ადამიანია მოწოდებული, რომელსაც გააჩნია მძაფრი ლტოლვა თამაშისადმი. აქვე მინდა მოვიყვანო ქართული თეატრის თანამედროვე მსახიობთა მოსაზრებანი კითხვაზე: რა განაპირობებს მსახიობის პროფესიის არჩევანს? მასალა მოპოვებულია მსახიობთა მიერ იმ ანკეტურ კითხვაზე გაცემული პასუხებით, რომელიც შემუშავებულ იქნა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის შემოქმედებითი ლაბორატორიის მიერ, ფსიქოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორის, აწ განსვენებულ, ბატონ აკაკი ბაინდურაშვილის თაოსნობით. კითხვარი შესდგება 280 პუნქტისაგან. გამოკითხვა ჩატარებულია ისეთ მსახიობებთან, როგორებიც არიან: მარინე თბილელი, მედეა ბიბილეიშვილი, ოთარ მეღვინეთუხუცესი, ნოდარ მგალობლიშვილი, კახი კავსაძე. სამწუხაროდ მსახიობთა გამოკითხვის გაგრძელება ვერ მოხერხდა, როგორც მატერიალური ბაზის უქონლობის გამო (აუდიო კასეტები), ისე იმ მიზეზითაც, რომ თითოეული მსახიობის გამოკითხვა უამრავ დროსა და ენერგიას მოითხოვდა და ბევრმა მათგანმა ეს დრო და ენერგია ვერ გაიღო.

მაშ ასე, კითხვაზე, თუ რა განაპირობებს მსახიობის მიერ პროფესიის არჩევანს, დასახელებულმა მსახიობებმა შემდეგი პასუხები გაგვცეს: (საუბრის სტილი შენარჩუნებულია).

მარინე თბილელი – „ყველა ბავშვს გააჩნია მსახიობობის სურვილი... ეს თამაშის სურვილია... იყო სხვა... ბევრჯერ... განსხვავებულად... ე.ი. ითამაშო!“

მედეა ჩახავა – „მე მგონია... ადამიანი როცა ოცნებობს, იქ ყოველთვის მონაწილეობ „შენ“, სხვა სიტუაციაში, მდგომარეობაში... ალბათ ეს ის სურვილია, რომ შენ იყო სხვადასხვა ბედის თუ ხასიათის... მონაწილეობ „შენ“, სხვა სიტუაციაში, მდგომარეობაში... მე მამოძრავებდა ვყოფილიყავი სხვადასხვა, მრავალფეროვანი... ცხოვრებაში არასოდეს არ მიყვარს



ორპირობა... მაგრამ სცენაზე ორპირობა, თამაში რაღაც დოზით ხდება. მე ვიტყუები სცენაზე. სცენაზე რაც ხდება, მართლაც ხომ არ ხდება, იქ ყველაფერი ხდება „ვითომ“... ცხოვრებაში კი მინდა ჩემი თავი გავათავისუფლო ამ „ვითომისაგან“, მინდა ცხოვრებაში ვიყო რაც შეიძლება მარტივი... სცენაზე კი ვითამაშო!“

მელეა ბიბილეიშვილი – „თამაშის სურვილს განაპირობებს სწრაფვა სხვადასხვა ბედის განცდისა. სხვაგვარი, უფრო დიდი გინდა იყო... მთავარია თამაში. ოღონდ სცენაზე თამაში და არა ცხოვრებაში. ვერ ვიტან ცხოვრებაში თამაშს“.

ნოდარ მგალობლიშვილი – „ჩემის აზრით, უდიდესი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ხელოვნება ერთადერთი სფეროა, სადაც ადამიანი თავისუფლდება იმ შინაგანი დაძაბულობისაგან, დაჭიმულობისაგან, იმ კომპლექსისაგან... ადამიანი ჩვეულებრივ გარემოში ვერ ავლენს ისე თავის თავს, როგორც ხელოვნებაში, სადაც ის თამაშობს და ამ თამაშით უახლოვდება საკუთარ თავს, თავის ადამიანობას.“

ოთარ მელქონიუხუცესი – „მე ხალხში ვერა ვგრძნობ თავს კარგად, თეატრი ერთადერთი... შეუძლებელია, რომ მე ხალხთან კონტაქტი დავამყარო... თამაში განთავისუფლებს... თეატრი კიბლი აქვს თეატრს, აი, თუნდაც იმ საოცარ ზღაპრულ სამყაროში რომ შედიხარ... ცხოვრებას კი ჰგავს, მაგრამ მთლად ის არ არის, უფრო მშვენიერი... ბედს... როცა სხვისი ცხოვრების მონაწილე ხდები... ეტყობა ეს არის მთავარი მომენტი მსახიობისათვის... შენი აღარ გყოფნის ალბათ-სხვას თამაშობ და რაღაც ემატება შენს პიროვნებას... ეს თამაშის მოთხოვნილებაა მსახიობის პროფესიის არჩევაში მთავარი... ასე მგონია.“

კახი კავსაძე – „ბავშობიდანვე მიყვარდა თამაში... ყველანაირი... ითამაშო და ბევრი სიცოცხლე განვლო... გარდაისახო... ამ თამაშით სრულყო შენი პიროვნება, შენი ბუნებრივი – შინაგანი თუ გარეგანი მონაცემები... იყო სხვა და არც იყო... შენცა ხარ და სხვაც ერთდროულად... სცენაზე არა გრცხვენია. შენ მეფობ ამ თამაშით.“

ანტიკური ხანის მოაზროვნეთათვის თამაშს კოსმიური მნიშვნელობა ენიჭებოდა. პლატონი მიიჩნევდა, რომ ჩვენ ცოცხალი არსებანი წარმოვადგენთ ღმერთთა თოჯინებს, რომელნიც მათ შექმნეს ან გასართობად ან სხვა რაღაც სერიოზული მიზნით. პლატონის თვალთახედვით, თამაშობენ არა მარტო ღმერთები, არამედ ადამიანებიც, ამიტომ საჭიროა „ცხოვრება თამაშით.“



უძველესი საზოგადოების თამაშებში აისახებოდა ამ საზოგადოებათა მიერ სამყაროს აღქმის თავისებურებანი. ამ თამაშებით იქმნებოდა კოსმიური დრამები. მაგალითად, ოლიმპიური თამაშები ნამდვილ სპექტაკლებს, ნამდვილ დადგმებს წარმოადგენდა. ამ თამაშების დროს მორბენლები მოძრაობდნენ მომრგვალებული ბილიკის გასწვრივ, რომელიც თავის მხრივ ზოდიაქოს ნიშნებით იყო მორთული. მორბენალთა მოძრაობანი იმიტაციურად იმეორებდა მზის ეტლის ყოველდღიურ მარშუტს. ასეთ თამაშებში ასახულ სამყაროს კოსმიურ მოდელებს ვხვდებით ქართული თეატრის საწყის ეტაპზეც. ქართველი ერის ხელოვნების და კერძოდ თეატრალური კულტურის გამოვლენის ნიმუშებს ვხვდებით როგორც შრომით სიმღერათამაშობებში, ასევე მისნური ცეკვებისა და ჯადოქრულ საწყესო ქმედებათა გადმონაშთებში, რომელნიც თავის გამოხატულებას ქართულ სანახაობებსა და გასართობებში პოულობენ.

შუა საუკუნეებისათვის დამახასიათებელი გაგება ხელოვნების დანიშნულებისა, თუმცა კი, ერთის მხრივ, უარყოფდა თამაშის გზით მიღწეულ გარდასახვას, როგორც ღვთის ნების საწინააღმდეგო აქტს, მეორეს მხრივ, სწორედ თამაშის მეშვეობით ანხორციელებდა ისეთ რელიგიურ რიტუალებსა და ცერემონიალებს, როგორებიც გახლავთ მირაკლი და მისტერია. შუა საუკუნეების კულტურა იცნობს სხვა ისეთ თამაშებსაც, როგორიცაა საკარნავლო სანახაობები, რომელშიც, მიხეილ ბახტინის განმარტებით: „თავად სიცოცხლე თამაშობს, ხოლო თამაშები დროებით სიცოცხლედ იქცევა“ (2).

„ჩემი რეჟისორული სტილის ფორმირებაში გადამწყვეტი როლი კარნავალური ლიტერატურის თეორიამ შეასრულა“ – წერს რობერტ სტურუა და განაგრძობს: „უპირველესად მიხეილ ბახტინის წიგნმა რაბლეს შემოქმედებაზე“. ვცდილობდი, რომ ბახტინის იდეა კარნავალებზე, ნიღბებზე, სცენაზე განმეხორციელებინა. ბახტინი ამბობს: როცა მოვლენა ყოველდღიური ცხოვრებიდან ამოგლეჯილია, მაშინ პრობლემები უფრო მძაფრდება, ხოლო თემები უფრო მნიშვნელოვნად უღერსო. ყოველ დღესასწაულზე ადამიანი სიკვდილზე, ბოროტებაზე გამარჯვებას ზეიმობს, თავის თავს, თავის ცოდვებს დასცინის, დღესასწაულზე ყოველთვის სიკეთეა გამარჯვებული“ (3). თამაშთან ხელოვნების ურთიერთმიმართების შესახებ ბევრი რამ დაწერილა. ანტიკურობიდან მოყოლებული დღემდე იგი არაერთხელ გამხდარა კვლევის ობიექტი.

XVIII საუკუნის 60-იან წლებში იმანუელ კანტი წამოჭრის



ხელოვნებისა და თამაშის ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემას და თამაშის ფენომენის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას წარმოაჩენს. იგი წერდა: „პოეზია – „ესაა იდეათა“ თამაში, მუსიკა – „შთაბეჭდილებათა თამაში“, ხოლო თეატრი წარმოადგენს „გრძნობათა თამაშს“ (4). ხელოვნების ესთეტიკურ მოძღვრებაში კანტი აღიარებს, რომ ხელოვნებას ქმნის თამაშის განსაკუთრებული უნარი. ეს, ცხადია, სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ კანტი ხელოვნების საზოგადოებრივ მნიშვნელობას უარყოფს. იგი კულტურას აკისრებს ადამიანთა შორის ურთიერთობათა დამყარების ფუნქციას და მასთან თამაშიც სოციალური ფუნქციის მატარებელია.

თამაშის თეორიის ერთ-ერთი ავტორი ფრიდრიხ შილერი კითხვაზე, თუ რა წარმოადგენს თამაშის აღმძვრელ იმპულსს, ასეთ პასუხს იძლევა: „თამაშის აღმძვრელ საგანს შესაძლებელია ცოცხალი ხატი დაერქვას, რომელიც აღნიშნავს მოვლენათა ყველა ესთეტიკურ თვისებას... სულის ესთეტიკური მისწრაფება ბუნების ნაბოძებია, რომელიც თავის მხრივ თავისუფლებას წარმოშობს“ (5). სწორედ ამ გზით ამსხვრევს პირველყოფილი ველური არსება ბორკილებს და მიდის მშვენიერებამდე. შილერის თვალთახედვით მხოლოდ თამაში სრულყოფს ადამიანს და სწორედ თამაშში იხსნება მისი ჭეშმარიტი არსი.

ადამიანის ცხოვრებაში თამაშის მნიშვნელობის თაობაზე არა ერთი მოაზროვნე ამახვილებს ყურადღებას. ჰერბერტ სპენსერი (1820–1903) თამაშს მიიჩნევს დაგროვილი ზედმეტი ენერჯიის გამოთავისუფლების საშუალებად და ისიც ხელოვნებას მოიაზრებს როგორც თამაშს.

XIX საუკუნის მიწურულს თამაშის თეორიაში კარლ გროსს შემოაქვს შეხედულება, რომლის მიხედვით თამაში შეიძლება წარმოიშვას არა მხოლოდ დაგროვილი ენერჯიის ხარჯზე. გროსი მას უდიდეს ბიოლოგიურ მნიშვნელობას ანიჭებს, რადგანაც მისი თვალთახედვით, სწორედ თამაშის დროს ხდება ცოცხალი არსების მომავალი ცხოვრებისეული მოქმედებისათვის მომზადება.

1998 წელს გამოდის ერიკ ბერნის, ფსიქოლოგისა და ფსიქოთერაპევტის გახმაურებული წიგნი, სათაურით: „თამაშები, რომელთაც თამაშობენ ადამიანები. ადამიანები, რომელნიც თამაშობენ თამაშებს“. სათაურიდანაც კი ჩანს რა როლს ანიჭებს ავტორი თამაშს და ისიც მოიაზრებს მას, როგორც ადამიანის ყოფიერების უდაო პირობას. ავტორი მიიჩნევს, რომ ყოველ ინდივიდს გააჩნია საკუთარი ცხოვრებისეული



სცენარი, რომლის მოდელი უკვე ადრეული ბავშობიდან იკვეთება. საკუთარი ცხოვრებისეული სცენარის მიხედვით ადამიანები სხვადასხვა თამაშს თამაშობენ. ამ თამაშებითაა გაპირობებული მთლიანად ადამიანის ცხოვრება. ყველაზე შემადრწუნებელ თამაშს დედამიწაზე, ერიკ ბერნის აზრით, ომი წარმოადგენს. მეცნიერი მიიჩნევს, რომ ყოველი ადამიანი სტერეოტიპების საცავს წარმოადგენს, რომელიც, თავის მხრივ ყალიბდება აღზრდის სპეციფიკით. ამავე დროს, ყოველ ინდივიდში არის რაღაც ისეთი, რაც უბიძგებს მას სპონტანური ქცევისა და მოქმედებისაკენ. ამ სპონტანურ ქცევას და მოქმედებას საფუძვლად უდევს ბავშური მოთხოვნები: „მინდა“ ან „არ მინდა“. რეალურ ცხოვრებაში ადამიანები ცდილობენ „მინდა“ და „არ მინდა“ მოთხოვნილებების შესატყვისობაში მოყვანას. თუ ადამიანი აღწევს ამ მიზანს მაღალ ხარისხში, მაშინ იგი ჰარმონიულად ერწყმის მის გარშემო არსებულ რეალურ სამყაროს. ამრიგად, ადამიანის რეალობასთან ურთიერთობის საშუალებაა საკუთარი სცენარით განხორციელებული თამაში. თამაში ადამიანის ყოფის თვისებაა.

თამაში თავისებური, დამოუკიდებელი ქცევის ფორმაა. შტერნი — თამაშის პერსონალისტური თეორიის ავტორი, მიუთითებს, რომ თამაში ისეთი პროცესია, რომელსაც ბიოლოგიური „გარეგამოვლენის“ მნიშვნელობა გააჩნია. ადამიანის ერთ-ერთ თავისებურებას ისიც შეადგენს, რომ მას საქმიანობის წარმართვა, ზოგადად აქტივობა იმ შემთხვევაშიც შეუძლია, როდესაც მას პიროვნების, სიცოცხლისათვის მნიშვნელოვანი ამოცანის შესრულება არ ევალება. შილერის დებულებას იმის შესახებ, რომ „ადამიანი მხოლოდ იქ არის სრული, როდესაც მას თამაში შეუძლია“ — შტერნისათვის ეჭვგარეშეა. თამაში არის არა მარტო ჩვენი ძალების ვარჯიში, თამაში ამავე დროს, პროგნოზისტული გარეგამოსახულებაა, იმიტომ, რომ თამაშის პროცესში სუბიექტი თავისი მომავალი ცხოვრების ფორმის ჩანასახს ამოქმედებს.

დიმიტრი უზნაძე სამართლიანად მიიჩნევს, რომ „ფუნქციონალური ტენდეციის“ ცნება გასაგებს ხდის თამაშის ფაქტს, რადგანაც განურჩევლად იმისა, თამაშში ჩართულია ზრდასრული ადამიანი თუ ბავშვი, თამაშს „ფუნქციონალური ტენდეცია“ უდევს საფუძვლად, ანუ უზნაძის მიხედვით, ადამიანს გააჩნია ისეთი შინაგანი იმპულსები, რომელნიც სათანადო ფიქსირებული განწყობის ბაზაზე წარმოქმნის ქცევის მეტ-ნაკლებად განსხვავებულ სახეებს. ქცევის ასეთ სახეს უზნაძე მიაკუთვნებს თამაშს, გართობას, შემოქმედებას და ა. შ. ცხადია თამაშის შინაარსი მხოლოდ



ისეთი შეიძლება იყოს, როგორც აქტივობაში მყოფ ფუნქციებს შეეფერება ეს ფუნქციები, რასაკვირველია, ადამიანის ფუნქციებია, რომელნიც ფილოგენეტიკურად გარკვეული საქმიანობის პროცესში ჩამოყალიბდა.

ნებისმიერ კულტურას გააჩნია თავისი მისწრაფებანი და ქცევის უმთავრესი მოდელები. თამაში შესაძლებელია განხილულ იქნას როგორც საზოგადოებრივი რეაქცია ყოველდღიურობის მომქანცველ მოდელებზე. თამაშები, მსგავსად სოციალური დაწესებულებებისა, წარმოადგენენ ადამიანის, როგორც საზოგადოებრივი არსების გამოვლენის საშუალებას. თამაში მეტია – ვიდრე ნაცრისფერი ყოველდღიურობა. თამაშები-ესაა ჩვენი ფსიქოლოგიური განცდების დრამატული მოდელებიც, რომელნიც საშუალებას გვაძლევს თავიდან მოვიშოროთ დაძაბულობა და სტრესი. სწორედ თამაშის ამ მნიშვნელობაზე საუბრობს ბატონი რობერტ სტურუა, როდესაც ამბობს: „ის თეატრი, რომელიც მწამს და მიყვარს... სრულყოფილად გამოხატავს ცხოვრებისეულ პრობლემებთან მიმართებაში ჩვენს გრძნობებსა და ვნებებს“ (6). სტურუამდე გაცილებით ადრე მსგავს მოსაზრებას გამოთქვამდა კოტე მარჯანიშვილი: „სკოლებმა შეიძლება შეცვალოს გემოვნება და აღქმა, მაგრამ ერთი რამ უცვლელია, თეატრი ისეთი ადგილია, სადაც ადამიანი ფიზიკურად ისვენებს და ხშიანობს გული (7).

იმისათვის, რომ გართობამ და თამაშებმა საზოგადოების თანაგრძნობა მოიპოვონ, საჭიროა, რომ ისინი ეხმაურებოდნენ ყოველდღიურობას. თუ ადამიანი ან საზოგადოება თამაშგარეშად რჩება, იგი ზომბად იქცევა. ხელოვნება და თამაში საშუალებას გვაძლევს გვერდიდან შევხედოთ იმ რუტინას, იმ აუტანელ ცხოვრებისეულ პრესს, რასაც ყოველწამს განიცდის ადამიანი თანამედროვე საზოგადოებაში. სწორედ თამაშით განხორციელებული და ხელოვნებაში ასახული, გვაძლევს საშუალებას თვალყური ვადევნოთ საკუთარ თავს. თამაშები, როგორც პოპულარული მხატვრული ფორმები, გვთავაზობენ ყველასათვის მისაწვდომ ფორმებსა და საშუალებებს, რომლებიც გვიბიძგებენ იმისაკენ, რომ უშუალოდ მივიღოთ მონაწილეობა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, რასაც კერავითარი ცალკეული სოციალური როლი თუ თანამდებობა ვერ შემოგვთავაზებს.

ყოველდღიურობაში, დღიდან – დღემდე ადამიანი მუდმივ მოძრაობაში იმყოფება, მას არ უყვარს შეჩერება. ამასთან, საკუთარი თავის გარდა მას არაფერი არ აინტერესებს – თვლის ალბერ კამიუ – განსაკუთრებით იმ წუთებში, როდესაც წარმოიდგენს, თუ ვინ შეიძლება გამხდარიყო. აი,

სწორედ ეს უღევს საფუძვლად თანამედროვე ადამიანის მიდრეკილებას თეატრისაკენ, სანახაობისაკენ, რომელნიც ასარჩევად სთავაზობენ ამდენ განსხვავებულ ბედს. ამ განსხვავებული ბედის მქონე სხვა ადამიანების სიცოცხლეს თანამედროვე ადამიანი თვალყურს ადევნებს ყოველგვარი თანაგრძნობის გარეშე. იგი აჩქარებულად მიისწრაფვის გამოუცნობი იმედისაკენ. აბსურდული ადამიანი მაშინ ჩნდება, როდესაც ყოველგვარი იმედი გადაწურულია, როდესაც თამაში ადამიანს კი არ აღაფრთოვანებს, არამედ იგი თავად ერთვება ამ პროცესში. „შეაღწიო ყველა ცხოვრებაში, განიცადო ეს ცხოვრება მრავალფეროვნებაში – აი რას ნიშნავს თამაში“ (8).

როგორც ვხედავთ, ალბერ კამიუ მიიჩნევს, რომ თანამედროვე ადამიანი ამ აბსურდულ სამყაროში, უკლებლივ ყველა, თამაშში ერთვება, ყველა თამაშობს. ცხოვრების განცდა მრავალფეროვნებაში, თამაშით წვდომა სხვათა ცხოვრებაში, ნიშნავს ცხოვრებაში სხვადასხვა როლის გათამაშებას. როლი წარმოდგება ლათინური სიტყვიდან „როლუტუს“ რაც რულონს, გრაგნილს ნიშნავს, რომელზედაც ძველ საბერძნეთსა და რომში სუფლიორის კარნახით დრამის ტექსტები იწერებოდა. მოგვიანებით, როდესაც მსახიობი თავის პარტიას „როლუტუსისაგან“ კითხულობდა, „როლის“, ცნება უკვე „პერსონას“, „ნილაბს“, პიროვნების ცნებებს მიუახლოვდა. მოგვიანებით ამ ცნებებით ხელმძღვანელობდნენ ამა თუ იმ სოციალური როლის აღსანიშნავად.

მაგალითად: „მეფის პერსონა“, „პრეზიდენტის პერსონა“ და ა. შ., მორენოს მიხედვით, რომელმაც პირველმა ფსიქოთერაპიაში ფსიქიკური ჯანმრთელობის აღდგენის მიზნით შეიმუშვა მეთოდი, რომელიც „ფსიქოდრამის“ სახელით არის ცნობილი, რომლის მიხედვითაც როლის „გათამაშება“ წარმოადგენს სამყაროსთან ადამიანის გაერთიანების მექანიზმს, რომელშიც გამოიხატება არა მარტო პიროვნული, ინდივიდუალური, სპონტანური, არამედ ადამიანის პიროვნებაში არსებული კოლექტიურიც, ტრადიციულიც. ცნობილია, რომ თამაშის ელემენტებს დღეს ფართოდ იყენებენ ფსიქოთერაპიაში ადამიანის შემოქმედებითი უნარების დარღვევის პირობებში, ამ უნართა არაადექვატური რეალიზაციის მოწესრიგებისათვის. ადამიანის იზოლაცია საკუთარი შემოქმედებითი ბუნებისაგან, მისი გაუცხოება, მოასწავებს პიროვნების სიკვდილს. სიცოცხლის აზრი შემოქმედებით მოღვაწეობაშია, რომელიც ადამიანს მთელს სამყაროსთან აერთიანებს და ქმნის პიროვნების სხვადასხვა ძალათა ინტეგრირებულ



ვექტორს. წინააღმდეგობებით აღსავსე თანამედროვე ყოფაში ფსიქოლოგებმა და ფსიქოთერაპევტებმა გამოყვეს ისეთი ფენომენი, როგორიცაა „ეგზისტენციალური შფოთვა“, რომელიც დაკავშირებულია ერთის მხრივ, შემოქმედებითი უნარის ფუნქციონირების რეგულაციასთან, ხოლო მეორეს მხრივ – სიკვდილის ანტიციპაციასთან. ადამიანს აშინებს არა იმდენად საკუთარი სიცოცხლის დასასრული, რამდენადაც სამყაროს დაკარგვის შიში, როგორც და სოციალური კავშირურთიერთობათა გაწყვეტის შიში. შემოქმედებითი უნარი დინამიკური ხასიათისაა და ჭეშმარიტი შემოქმედი ახერხებს თავის „ეგზისტენციალური შიშის“ დაძლევას. შფოთვა და შემოქმედება, ორი ურთიერთდაკავშირებული მოვლენაა. თანამედროვე ფსიქოთერაპიაში ჯორჯ მორენოს მიერ გამოყენებული „ფსიქოდრამის“ მეთოდი ბევრად უფრო პროდუქტული აღმოჩნდა ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოანალიზურ მეთოდთან შედარებით, მორენო ერთგან შენიშნავდა: „ფროიდი ოცნებას თრგუნავს, მე კი ვასწავლი ოცნებას“ (9).

„ფსიქოდრამა“ გახლავთ ჯორჯ მორენოს მიერ ფსიქოთერაპიაში დამუშავებული მეთოდიკა, რომლის არსი იმაში მდგომარობს, რომ ფსიქოთერაპევტისა და თერაპიულ ჯგუფში შემავალ სხვა წევრთა წინაშე ამ ჯგუფის წევრი ინდივიდი გაითამაშებს რომელიმე როლს რაიმე პიესიდან ან საკუთარ ცხოვრებისეულ სიტუაციას. როლების ან ცხოვრებისეული სიტუაციების გათამაშება ინდივიდს აძლევს საკუთარ იმ განცდათა გამოვლენის საშუალებას, რომელნიც მანამდე ინდივიდში, ხშირ შემთხვევაში, გაუცნობიერებელ მდგომარეობაში იმყოფებოდა, მაგრამ ცხოვრებაში ხელს უშლიდა. ფსიქოდრამის მეთოდიკის გამოყენებით ინდივიდი ახერხებს მისთვის შედარებით უვნებელ თერაპიულ გარემოში გააცნობიეროს და ემოციურად გამოხატოს ის სიღრმისეული კონფლიქტები, რომელნიც არღვევენ მის სულიერ წონასწორობას და ხელს უშლიან ინდივიდის ნორმალურ ცხოვრებას. ფსიქოდრამა არის ადამიანის ფსიქიკის გაჯანსაღების ერთ-ერთი გზა. ფსიქოდრამის საკმაოდ გავრცელებულ ვარიაციას წარმოადგენს ჯგუფური ფსიქოდრამა, რომლის მსვლელობისას გათამაშებაში ჩართულია თერაპიული ჯგუფის ყველა წევრი. ფსიქოდრამა, როგორც ფსიქოთერაპიული მეთოდი, გამოიყენება ე. წ. ოჯახურ ფსიქოთერაპიაში, სადაც თერაპიულ ჯგუფში ერთი ოჯახის წევრები შედიან და მათ მიერ ხდება ოჯახში არსებულ რთულ სიტუაციათა გათამაშება.

ემპათიის როლი, საკუთარი გრძნობების წვდომა თუ სხვა ადამიანის



გრძობათა ბუნების გათავისების უნარი მთავარი ხდება მორენოს მეთოდში ფსიქოდრამის საშუალებით მკურნალობისა. ემპათიკური ურთიერთობანი გვაძლევენ საშუალებას ვწვდეთ საზოგადოებრივი ცხოვრების წყალქვეშა დინებებს და განვსაზღვროთ ჩვენი ადგილი ამ ცხოვრებაში. საინტერესოდ მიგვაჩნია ფსიქოლოგ კარლ როჯერსის მოსაზრება ფსიქოთერაპევტის პაციენტთან ემპათიკური ურთიერთობების დამყარების შესახებ გასთქმული: „ამყარებთ რა ემპათიკურ ურთიერთობას პაციენტთან, თქვენ (თერაპევტი) ხდებით შინაგან სამყაროში მოგზაურობის დროს მისი ნდობით აღჭურვილი თანამგზავრი. თქვენ მიანიშნებთ მას მის გამოცდილებაში შესულ შინაარსთა მნიშვნელობებს. თქვენ ეხმარებით მას მთელის სისავსით განიცადოს ეს მნიშვნელობა... თქვენ ეხმარებით კლიენტს საკუთარი შინაგანი ხმის აუღერებაში... საკუთარი სუბიექტური სამყაროს შექმენებაში. ფსიქოთერაპევტი გვერდით უდგას კლიენტს და ზრუნავს მასზე, რათა მას არ შეეშინდეს მომავალში მისთვის განკუთვნილ გზაზე სიარული (10).

როგორც ფსიქოთერაპევტი პაციენტს, ასევე ხელოვნება ემპათიკური უნარის ამოქმედებით, გვეხმარება ჩვენი ყოველდღიურობის ინტერპირებაში და ამ ყოველდღიურობისათვის დასრულებული აზრის მინიჭებაში. თამაშები, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წარმოადგენენ სამუშაო დღის განმავლობაში მიღებულ სტრესებზე ადამიანის რეაქციას. ხშირად ხელოვნება და თამაში საშუალებას გვაძლევს გვერდიდან შევხედოთ საკუთარ თავს. ისინი თითქოს მორენოს ფსიქოდრამის მეთოდს იყენებენ, იწვევენ რა მაყურებელში მის წინ გათამაშებულზე მძლავრ ემოციურ რეაქციას, რომელიც აქამდე მთვლემარე ან დამუხრუჭებულ მდგომარეობაში იმყოფებოდა. ემოციათა ამ გამონთავისუფლების პირობების გამო უყვართ ადამიანებს სპორტულ, ინტელექტუალურ თუ სხვა სახის თამაშებში მონაწილეობა. სწორედ ამიტომაც სტადიონები, სპორტული მოედნები თუ დარბაზები ხალხით გადატენილი. სწორედ ამიტომ ვადევნებთ თვალყურს ტელევიზიების სტუდიებში გათამაშებულ თამაშებს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ემპათია წარმოადგენს ემოციურ რეაქციას. იგი ვლინდება მკაფიოდ გამოხატული ემოციის გზით. თამაში და თეატრი ამ ემოციათა, ამ რეაქციათა გამოვლენის უსაზღვრო სარბიელს იძლევა. ემპათიკურ ურთიერთობაში შესვლა ნიშნავს დროებით სხვა ცხოვრებით ცხოვრებას, სხვა ცხოვრებისეულ სიტუაციებში ყოფნას. განა ამას არ გვთავაზობს თეატრი? თეატრში მოსული მაყურებელი დროებით ივიწყებს



საკუთარ ცხოვრებისეულ სიტუაციებს, საკუთარ პრობლემებს და სცენაზე გათამაშებულ მოვლენებზე რეაგირებს, ემოციურად პასუხობს. თეატრი გვაძლევს საშუალებას ემპათიის გრძნობის საშუალებით ჩავწვდეთ სცენაზე წარმოდგენილს, გავაცნობიეროთ არა მარტო სცენაზე გათამაშებული მოვლენები, არამედ, ამავედროულად, დავაკვირდეთ საკუთარ თავს და კორექტივები შევიტანოთ ჩვენს პიროვნებაში!

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. კოტე მარჯანიშვილი. შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, კრებული I, შენიშვნები თეატრზე, თბ., 1972, გვ. 140.
2. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле, М., 1990, с. 11.
3. ნოდარ გურაბანიძე. ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, თეთრი გიორგი, თბ., 2004, გვ. 153.
4. Л. Столович. Искусство и игра, М., 1987, с. 34.
5. Ф. Шиллер. История Эстетики, Памятники мировой эстетической мысли, М., 1967, т. III, с. 123.
6. ნოდარ გურაბანიძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 129.
7. А. Камю. Бунтующий человек, М., 1990, с. 66.
8. М. Пеллерен. Психосинтез, М., 2004, с. 7.
9. К. Роджерс. Эмпатия, <http://www.Flaqiston.ru/library.rogers2/p.2>.



ART AS A PLAY AND EMPATIC

In this article there are examining interrelation with art's play, by the reason, to have expose environs act's to emphatic.

There were many scientific works to search emphatic's capacity, such as aesthetics, ethics, psychology or psychotherapy. There was exposed emphatic's capacity in the history's outlines.

To day is considering, that emphatic is a special psychical act, with its nature all indivisible, which has component's of the cognitive, emotional, motor and accommodate between the people to establish interrelation to the social and psychical sides.

In this way, emphatic has act in the understand and perceive of the object aesthetical pleasure.

The confirmation to show of this faculty singularity in the play and art. In this article there are examining investigates about the play's phenomen on since Antique period by today by thinkers such as: Kanti, Shiler, Spensere, Ghoose, Shterne, Uznadze, Kamiu, Bern and others. Ours moder actors: Megvinetuxutsesi, Mgaloblishvili and others eyesight on that questions.

რეცენზენტები: მიხეილ კალანდარიშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი.

პაულა ურუშაძე
ხელოვნებათმცოდნეობის
კანდიდატი, დოცენტი.



პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიური წინამძღვრები

პოსტმოდერნიზმის წარმომადგენლები ფილოსოფიაში XX საუკუნის ბოლო ათწლეულებში გამოდიან ასპარეზზე. მათი იდეების გამომხატველ ქვაკუთხედად თავისუფლად შეიძლება მივიჩნიოთ ჟან-ფრანსუა ლიოტარის ცნობილი ფრაზა – „გამოვუცხადოთ ომი მთელს!“ ამ სიტყვებით სრულდება ლიოტარის გახმაურებული წერილი: „პასუხი კითხვაზე: – რას წარმოადგენს პოსტმოდერნიზმი?“ ასე რომ დიდი ხნის განმავლობაში ჭეშმარიტებად მიჩნეული ჰეგელისეული პოსტულატი – „ჭეშმარიტი არის მთელი“, კატეგორიულადაა უარყოფილი პოსტმოდერნულ ფილოსოფიაში. „მთელში“ ჟაკ დერიდას აზრით იგულისხმება დიდი საშიშროების შემცველი თვალსაზრისი და მის ტოტალურობას ისევე ადვილად მივყევართ ტოტალიტარიზმამდე, როგორც ამ უკანასკნელს ტერორამდე. დერიდაც თვლის, რომ „ჭეშმარიტება პლურალისტურია“, „ადამიანი კი – შემთხვევა უფრო არის, ვიდრე თავისუფალი არჩევანი“ (1). ამ და ზოგიერთ იმ თვალსაზრისში, რომელიც ქვემოთ იქნება წარმოდგენილი, ნათლად გამოსჭვივის ფილოსოფოსის დაპირისპირებულობა ინტელექტუალიზმთან. იგი თავისი მოღვაწეობის ადრეული ხანისათვისაა დამახასიათებელი, მაგრამ ჩვენთვის, ალბათ, უფრო საინტერესო იქნება მივუთითოთ იმის შესახებ, რომ ამ თვალსაზრისში უარყოფილია სარტრის, ანუის, ბრეხტის – ანუ ეგზისტენციალისტურ ფილოსოფიაზე აღმოცენებული „ინტელექტუალური დრამის“ ის პარადიგმა, რომელშიც უზენაეს მნიშვნელობას სწორედ ადამიანის თავისუფალ არჩევანს ანიჭებდნენ და ამ გზით ცდილობდნენ პიროვნებად განხორციელებისაკენ, პიროვნებად შედგომისაკენ მოეწოდებინათ სახელმწიფო მანქანის „ჭანჭიკად“ ჩამოქვეითებული ადამიანი.

ცნობილია რაოდენ მნიშვნელოვანი ზეგავლენა იქონია „ინტელექტუალური დრამის“ ათვისებამ რუსთაველის თეატრის მხატვრული ტენდეციების განსაზღვრაზე, რა დიდი როლი ითამაშა მის ისტორიაში ისეთმა სახელგანთქმულმა სპექტაკლებმა, როგორებიცაა: ჟან ანუის „ანტიგონე“ მიხეილ თუმანიშვილის დადგმით, ბრეხტის „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ და „კავკასიური ცარცის წრე“ რობერტ სტურუას რეჟისურით. არ შეიძლება აქ არ გავიხსენოთ ანუის „მედეა“, მიუხედავად



იმისა, რომ რობერტ სტურუას ეს სპექტაკლი ზემოთ მითითებული სპექტაკლების მხატვრულ მასშტაბს ვერ უტოლდებოდა, მან მაინც ითამაშა გარკვეული როლი „ღია თეატრის“ კონცეფციების ათვისებაში და პოსტმოდერნული ქართული თეატრის თავისებურებათა წარმოქმნაში.

პოსტმოდერნიზმში, ეგზისტენციალიზმისაგან განსხვავებით, უაღრესად მტრულად განწყობილ სამყაროში მარტოდ დარჩენილი ადამიანის თავისუფალ ნებასა და გონების პრიმატს ქვეცნობიერიდან დაძრული იმპულსები ჩაენაცვლა. და თუმცა ამ მიმართულებისათვის უკვე აღარ არის დამახასიათებელი უსათუო მორჩილება ფროიდისა და იუნგის თეორიების მიმართ, ირაციონალური და ქვეცნობიერი აქაც მნიშვნელოვან პოზიციებს იკავებს და სწორედ აქედან წარმოსდგება პოსტმოდერნული ხელოვნებისათვის ესოდენ დამახასიათებელი აგრესიულობა, ვიტალური ენერჯის გამოსხივება, დაუფარავი ეროტიულობა თუ სექსუალურობა, უაღრესად ინტიმური, ხშირ შემთხვევაში მანამდე ტაბუირებული გრძნობების გამოძხურება და ა.შ. ჟაკ დერიდას აზრით აქედანვე წარმოსდგება თანამედროვე ადამიანის განსაკუთრებული ინტერესი მითისადმი, რომელიც ჩვენი რაციონალური საუკუნის უბედურებებისაგან თავდასაღწევ ნიშად შეიძლება მოიაზრებოდეს. პოსტმოდერნიზმი მითს განიხილავს მხოლოდ როგორც განუმეორებლის დამკვიდრების შესაძლებლობას და არა ადამიანთა გამაერთიანებელ მძლავრ იმპულსს.

მარკვადი აცხადებდა, რომ – „მონომიფოლოგიზმი ისევე მავნეა, როგორც მონოთეიზმი“. „ქებათა ქება პოლითეიზმს!“, ასე ეწოდება მის სტატიას, რომელიც შეტანილია ძალზედ მრავალსმეტყველი სათაურის მქონე წიგნში – „გამოთხოვება პრინციპულთან“. იგივე მარკვარდის აზრით „ისტორია მრავალვარიანტულია და მისი სხვაგვარად წარმოდგენა საშიშია. მის იდეებშიც პლურალიზმი განმსჭვალავს ყველაფერს და ისიც როგორც, პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსთა უმრავლესობა, წინააღმდეგია ლინეალური მონოლოგოსისა, რომელიც გონების პრიმატზეა ორიენტირებული (2).

პოსტმოდერნიზმის თეორიების შემოქმედნი, ცხადია, ციდან არ ჩამოფრენილან და ისინიც, ისე როგორც მათი წინამორბედები, დიდად არიან დავალებულნი წინმსწრები ფილოსოფიური იდეებისაგან, რასაც არ უნდა ფიქრობდნენ „ისტორიზმისა“ თუ ზოგადად ‘პროგრესის“ თაობაზე. როგორც ამ მიმართულების თავად დამფუძნებელნი, ისე მათი კეთილმოსურნე თუ უაღრესად აგრესიულად განწყობილი მკვლევარები, პოსტმოდერნიზმის



სათავეებთან მდგომ უფრო შორეულ ანალოგიებზე რომ არაფერი ვთქვათ, იქნება ეს თვით პლატონი თუ არისტოტელე, სწორედ მოდერნიზმის მამამთავრად აღიარებულ ფილოსოფოსებს მოიაზრებენ, რომელთა შორის არტურ შოპენჰაუერისა და ფრიდრიხ ნიცშეს ფიგურებს მიაპყრობენ განსაკუთრებულ ყურადღებას. 1989 წელს ჰამბურგში გამოდის შოპენჰაუერისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები სათაურით: „შოპენჰაუერი და პოსტმოდერნიზმი“, სადაც მისი იდეები, განზავებული ნიცშესა და ჰაიდეგერის იდეებთან, პოსტმოდერნიზმის ყველაზე უფრო არსებით მახასიათებლებთან იქნა შეპირისპირებული. მთავარ საკითხად აქ შოპენჰაუერის მიერ პროგრესის იდეის უარყოფა იქნა გამოტანილი. შოპენჰაუერი „ისტორიას კაცობრიობის მძიმე, გაუთავებელ და ბუნდოვან ოცნებას აღარებდა.“ იგი უარყოფდა ჰეგელის იდეას სულის პროგრესული განვითარების შესახებ... ამას გარდა იგი კულტურას მოიაზრებდა როგორც განუყოფელ მთლიანობას. ცნობილია, რომ შოპენჰაუერმა ფასდაუდებელი წვლილი შეიტანა როგორც ზოგადად აღმოსავლური კულტურისადმი ინტერესის გაღვივებაში, ისე იმ „ინტერტექსტუალური“ სივრცის წარმოქმნაში, რომელმაც სანკრისტული ტექსტები („უპანიშადი“) ევროპული სულიერი ცხოვრების კონტექსტს დაუკავშირა.

წინასიტყვაობაში თავისი სახელგანთქმული ნაშრომისა – „სამყარო როგორც ნება და წარმოდგენა“ – შოპენჰაუერი წერდა: „სანკრისტული ლიტერატურის ზეგავლენა მომავალში არანაკლები იქნება, ვიდრე XVI საუკუნეში იყო აღორძინება ბერძნულისა“ (3).

კიდევ რაში მდგომარეობს შოპენჰაუერის პოსტმოდერნულობა? კითხულობს პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის თვალსაჩინო მკვლევარი – ვერა დიანოვა და შენიშნავს: „პოსტმოდერნის ის პოლუსი, რომელიც ნარცისიზმთან არის დაკავშირებული, ასევე გამოასხივებს შოპენჰაუერის იდეებს. მას სურდა ზღვარი დაედო ინდივიდუაციის პრინციპისათვის. იგი მიმართავდა ადამიანის დედრამატიზირებისა და გაუსაძლისი სამყაროსგან დისტანცირების პრინციპს. მან წარმოადგინა პრობლემა, რომელმაც განვითარება ჰპოვა ნიცშეს, ბარტის, ბლანშოსა და ფუკოს შეხედულებებში და იგი შემდგომ „ავტორის სიკვდილის“ სახელწოდებით გახდა ცნობილი. შოპენჰაუერი თვლიდა, რომ: „თუ იდეები შემეცნების ობიექტი უნდა გახდეს, ეს შესაძლებელი იქნება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ შემეცნებელი ობიექტის ინდივიდუალობას გამოვრიცხავთ“.



ჩვენ ქვემოთ ვნახავთ როგორ არის ასახული შოპენჰაუერისა და ნიცშეს ეს იდეები პოსტმოდერნული ფილოსოფიის შემოქმედთა ნაშრომში. ნიცშე, რომლის შეხედულებათა აქტუალიზება დამახასიათებელი იყო მოდერნული ხანის ფილოსოფიისა და ხელოვნებისათვის, არანაკლებ პოპულარულია XX საუკუნის მეორე ნახევარშიც. ახლა იგი „პოსტმოდერნიზმის პატრიარქად“ და „პოსტმოდერნული აზროვნების ინიციატორად“ აღიარებული. მიიჩნევენ, რომ სწორედ – ნიცშეს შეხედულებებმა იქონია უშუალო ზეგავლენა ჰაიდეგერის, ფუკოს, დელეზის, გვატარის, დერიდას, ბოდრიარის, ნაწილობრივ კი გადამერის, პორტის, კუაინის, ფეიერაბანდას შემოქმედებაზე. „ინტერტექსტუალობის მთელი კონცეფცია შესაძლებელია განიხილო როგორც თავისებური გარდატეხა მარადიული დაბრუნების ნიცშეანური იდეისა. პოსტმოდერნული ხელოვნება არ არის ახალი ფორმების წარმოების ხელოვნება. (სიახლისაკენ მისწრაფება მოდერნის თვისებაა). პოსტმოდერნისათვის კი განმეორება და ინოვაცია, განმეორება და განსხვავებულობაა დამახასიათებელი“ (5). ამავე დროს განმეორებისა და დაბრუნების ტენდეციას მხატვრულ შემოქმედებაში ნიცშე ახასიათებდა როგორც დასაწყისს ხელოვნების კვდომისა. ამ ტენდეციას ორგვარად აფასებენ თანამედროვე თეორეტიკოსები. ბოდრიარი, მაგალითად, იზიარებს ნიცშეს კონცეფციას ხელოვნების მოახლოვებული კვდომის შესახებ სწორედ იმის გამო, რომ მასში პირიქით, სწორედ ამ ვითარებაში ხედავს მხატვრული შემოქმედების განმასხვავებელ ნიშანს. იგი წერს: „შესაძლოა ხელოვნების უმაღლესი დანიშნულება სახელდობრ ამ განმეორებათა სინქრონულ თამაშშია, მიუხედავად მათი არსობრივი და რიტმული დეცენტრირებით, მათი ურთიერთშელწევადობის მიგნება და რიგრიგობით გახვევა ილუზიის საბურველში ყოველთვის ქმნის განსაკუთრებულ „ეფექტს“, და ეს „ეფექტი“ – ყოველთვის სხვადასხვაგვარია“ (6).

ითვლება, რომ გვიანდელი ნიცშე, რომელმაც გადახედა იდეებს გამოხატულს ნაშრომში: „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულისაგან“, აღიარებს უკვე არა ხელოვნების მეტაფიზიკურ დანიშნულებას, არამედ ხაზს უსვამს თამაშის ბუნებას ხელოვნებაში. აქ იგი შილერისა და კანტის ტრადიციის გამგრძელებლად გვევლინება, რომლებიც, როგორც ცნობილია, ავტორები იყვნენ თამაშის კონცეფციისაა ხელოვნებაში. „ხელოვნება ილუზიაა, თამაშია. პოეტი – მატყუარაა...“ ნიცშე აფასებს ხელოვნებას როგორც არარსებულის კულტს და ხელოვნების ნაწარმოების



აღქმას უკავშირებს „ადამიანის კეთილ ნებას ილუზიისადმი“. ნიცშე
ემხრობა დღესასწაულებრივობას ხელოვნებაში. იგი ამბობს: „ჩვენ ყველას
გვჭირდება მოთამაშე, ბაღლურობითა და ნეტარებით აღსავსე ხელოვნება.
როგორ შევძლებდით ჩვენ გვეარსება... ხელოვნების გარეშე, იმის გარეშე,
რომ თავი არ გაგვერთო გამონაგონით და ცოტა არ გვესულელა“ (7).

ცნობილია აგრეთვე, რომ ნიცშემ უაღრესად გაამძაფრა
რომანტიკოსების შემოქმედებაში გამოხატული მგრძნობელობის ხასიათი,
რომელიც თანამედროვე ხელოვნების თითქმის ყველა ნიმუშში გამოკრთის
და იმით განსხვავდება ტრადიციულისაგან, რომ მასში პრინციპულადაა
შეცვლილი ადამიანის დამოკიდებულება მისადმი. სუბიექტი ახლაც
ადეკვატურად აღიქვამს თამაშის იმ ხერხებს, რომელსაც ხელოვნება
სთავაზობს მას, მაგრამ ახლა თამაშის პრიორიტეტზე აგებული ხელოვნების
ფორმები ენაცვლებიან უაღრესად სერიოზულ, ნამდვილობის ილუზიის
შემქნელ იმ ფორმებს, რომელიც ტრადიციული ხელოვნებისათვის უფრო
იყო დამახასიათებელი. ჩვენ ახლა იმ ეპოქაში ვცხოვრობთ, როცა მიზეზისის,
ფსიქოლოგიური შთაწვდომისა და თანალობის პრინციპებზე აგებული
მაღალი პათეტიკით აღბეჭდილი ხელოვნება სულ უფრო და უფრო
იშვიათად გვხვდება. ახლა ჩვენ გარს გვახვევია „პოსტმოდერნულ
მგრძნობელობაზე“ აღმოცენებული ხელოვნების ნიმუშები და
„ინტერტექსტუალური“ პრინციპები მის ყველა სფეროს განმსჭვალავს.
ჟაკ დერიდა – ერთ-ერთი პირველი ავტორი ინტერტექსტუალური
პარადიგმისა თავის ნაშრომებში: „პოზიცია“, „გრამმატოლოგია“, „სულის“
შესახებ: „ჰაიდეგერის პრობლემა“ „სტრუქტურა, ნიშანი და თამაში
დისკურსში ჰუმანიტარული მცნიერების შესახებ“ განიხილავს
პოსტსტრუქტურალიზმის ისეთ კონცეფციებს როგორცაა: დეკონსტრუქცია,
დეცენტრაცია, თავისუფალი ინტერპრეტაციის პრობლემა, კოლაჟისა და
მონტაჟის პრინციპები და სხვა, რომლებიც პირდაპირ კავშირში არიან
პოსტმოდერნული ფილოსოფიის უმთავრეს პოსტულატებთან, მიუხედავად
იმისა, რომ დერიდა თავად ამ ტერმინით არ სარგებლობს. ითვლება რომ
ჟაკ დერიდა გამოდის მეტაფიზიკის კრიტიკით და ილაშქრებს
ლოგოცენტრისტული შეხედულებების წინააღმდეგ, რომლის მიღმა იგი
მოიაზრებს ევროპულ აზროვნებას ანტიკურობიდან მოყოლებული ვიდრე
ეგზისტენციალიზმსა და ფენომენოლოგიამდე. მისი დაძლევა
ფილოსოფოსის შეხედულებათა თანახმად, შესაძლებელია
მეტაფიზიკურობის საწყისთა დაძებნისა და შემდგომ, მათი დეცენტრაციისა



და დეკონსტრუქციის განხორციელებით. დერიდას აზრით, სწორედ ამ მეთოდის მეშვეობით უნდა „დაიშალოს“ და ხელახლა „აიწყოს“ მოვლენა, ოღონდ „დეკონსტრუქცია“ ახალ საფუძველზე უნდა განხორციელდეს. დერიდა უარყოფს რაიმე ცენტრის ობიექტურად არსებობის შესაძლებლობას, რადგან შეუძლებლად ესახება იგი ერთდროულად რაიმე მათორგანიზებელი საწყისიც იყვეს და თან თავი დააღწიოს სტრუქტურულობას. იგი უარყოფს ადამიანის ცნობიერების სრულ დამოუკიდებლობას, მასთან „სამყარო არის ტექსტი“, ტექსტი კი რეალობის ერთადერთი მოდელია“. სამყარო და ადამიანი აქ გაგებულია როგორც „კულტურის ტექსტთა ერთობლიობა“, როგორც 'ერთი უსაზღვრო და უსასრულო ტექსტი'(8) და მისი ეს ინტერტექსტუალური კონცეფცია, რასაკვირველია, მარტოოდენ 'წერით კულტურაზე' არ არის დაფუძნებული და ზოგადკულტურული ფასეულობების ერთიანობას ეყრდნობა. ითვლება, რომ როცა დერიდა უარყოფდა სუბიექტს როგორც სუვერენულ არსებას, რომელსაც აქტიურად და თავისუფლად შეეძლო განხორციელებინა მოღვაწეობა, იგი ართმევდა მას იმ თავისუფალი არჩევანის განხორციელების შესაძლებლობას, რომელზედაც ზემოთ მივუთითე ინტელექტუალურ დრამასთან მიმართებაში. მკვლევარები მიიჩნევენ, რომ ამ კულტურპესიმისტური ტენდენციის დაძლევა გამოხატულია დერიდას ნაშრომში: „ფსიქე, გარეშეს აღმოჩენა“, რომელიც 1987 წელს დაიწერა და რომელშიც აშკარად შეინიშნება სუბიექტისათვის მეტი თავისუფლების მინიჭების ტენდენცია, რომელიც აქ გაგებულია როგორც „ინტერპრეტაციის განმახორციელებელი ცნობიერების თავისუფლება“ (9).

ტექსტის ინტერპრეტირების თავისუფლება ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია დერიდასეულ კონცეფციაში. ავტორისა და ტექსტის ურთიერთმიმართების კვლევისას დერიდა უარყოფს პოსტმოდერნიზმის უმრავლეს თეორეტიკოსთა თვალსაზრისს „ავტორის სიკვდილის“ შესახებ და აღიარებს ავტორის მიზანდასახულობათა უპირობობას, ოღონდ ისე, რომ „ეს მიზანდასახულობანი განზავებული უნდა იყვეს ავტორის მიერ წარმოდგენილი დისკურსის ჭავლში და მკითხველს მისი მრავალგვარი ინტერპრეტირების შესაძლებლობა რჩებოდეს.“ ცნობილი ტექსტების თავისუფალი ინტერპრეტირების გარდა, ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო უნდა იყვეს დერიდას თვალსაზრისი მიმეზისის შესახებ, რომელიც ჩამოყალიბებულია მის ნაშრომში: „გრამატოლოგიის შესახებ.“ ავტორი მიიჩნევს რომ, თუ მხატვრული



შემოქმედების მოდერნისტულ თეორიაში მიმეზისი მხატვრული სახისა და მისი რეფერენტის ადეკვატურობას წარმოსახავდა, პოსტმოდერნისტულ სიტუაციაში თავად რეფერენციულობის გაგებაში ხდება ჩაღრმავება და რეპრეზენტაციულობის პრობლემას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ითვლება რომ ჟაკ-დერიდამ გამოიკვლია მოდერნისტული რევოლუციის გაკვეთილები რეპრეზენტაციის სფეროში, სწორედ მან განახორციელა მიმეზისის კონცეფციის დეკონსტრუქცია, უწოდა მას „მიმეტოლოგიზმი“ და შემოიტანა ისეთი ახალი ცნება, როგორცაა გრამმა და განვრცობა, განსვლა – (разнесение) რომელიც წერის ახალ კონცეპტს წარმოადგენს და გრეგორი ულმერის შეხედულებით სავსებით შეესატყვისება კოლაჟისა და მონტაჟის პრაქტიკას. თავად კოლაჟი კი, როგორც ცნობილია, აღიარებულია XX საუკუნის ყველაზე უფრო რევოლუციურ სიახლედ მხატვრული რეპრეზენტაციის სფეროში. კოლაჟის ტექნიკა უძველეს ხელოვნებაშიც გვხვდებოდა, მაგრამ „მაღალ ხელოვნებაში“ იგი პიკასომ და ბრაკმა შემოიტანეს, შემდეგ ფუტურისტებმა და სიურეალისტებმა აიტაცეს, ახლა კი იგი სიმპტომატური გახდა.

კოლაჟში, რომელშიც სხვადასხვაგვარი ელემენტებისა და მასალის შერწყმა განხორციელდა, გამოიხატა ხელოვნების ნაწარმოებისა და რეალური საგნების ურთიერთკავშირება. იგი განუდგა ტრადიციული რეალიზმისათვის დამახასიათებელ ილუზორულობას. კოლაჟში გამოყენებულმა არა ილუზორულმა ობიექტებმა წარმოქმნეს ორიგინალური გზა მხატვრული ექსპრესიისა და ყოველდღიური ყოფის გამოცდილების გაერთიანებისა, რომელიც ასე დამახასიათებელია თანამედროვე ხელოვნებისათვის, სადაც სახელოვნებო და საყოფაცხოვრებო ნიმუშების შერწყმამ განაპირობა კიდევ ხელოვნებისა და ცხოვრების არნახული დაახლოვება ერთმანეთთან. პოსტმოდერნული ფილოსოფიის კიდევ ერთი წარმომადგენელი მიშელ ფუკო, რომელიც ასევე მიისწრაფის თითქოს დაუკავშირებელ მოცემულობათა ურთიერთშედწევისაკენ, სხვადასხვა დისკურსებით გაჯერებული ტექსტის წარმოქმნისაკენ, მოუწოდებს მკითხველს გადახედოს დამოკიდებულებას ავტორისადმი, რომელიც ამდენ ხანს ნაწარმოების მთავარ შემოქმედად განიხილებოდა. მისი აზრით ავტორი წარმოადგენს წყაროს იმ შესედულებებისა, რომლითაც გამსჭვალულია ნაწარმოები, მაგრამ პოსტმოდერნისტი შემოქმედი ცდილობს განზავდეს ტექსტში, დაემალოს მკითხველის მზერას. ფუკო არ მიიჩნევს მიზანშეწონილად ავტორის ინდივიდუალობის ნიველირებას, მაგრამ ამასთან



ერთად იგი წინასწარმეტყველებს ავტორის, როგორც ასეთის ფუნქციების გაქრობას. ფუკო თვლის, რომ ლიტერატურული ტექსტები, ცხადია, კვლავაც იარსებებენ, ოღონდ სხვა სქემით და ყველა დისკურსში, როგორც არ უნდა იყვეს მათი სტატუსი და რა ანალიზსაც არ უნდა ექვემდებარებოდნენ ისინი, მაინც „ანონიმურ ბურტყუნად“ განვითარდებიან, რომელიც გვამცნობს მკითხველის, უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა – მომხმარებლის, ინდიფერენტულობას იმის მიმართ, თუ სახელდობრ ვინ ლაპარაკობს, დამაჯერებლობის რა ხარისხით, თავისი „ბეს“ რა ნაწილი გამოხატა ავტორმა ამ დისკურსში და ა. შ“ (10).

ისტორიის პრინციპებისა და თავისებურებათა კვლევისას მიშელ ფუკო პოლემიკაში შედის ჟაკ დერიდასთან (და თუმცა დიანოვას თვალსაზრისით იგი უფრო ავსებს დერიდას კონცეფციას ვიდრე ეწინააღმდეგება მას) იძლევა დერიდას ისეთი ცნობილი დებულების კრიტიკას, რომლის მიხედვითაც „არაფერი არ არსებობს ტექსტის გარეთ“. მიშელ ფუკო ტექსტს განიხილავს როგორც მეორად მოვლენას, თვლის რა, რომ ენა არ არის სრულიად ავტონომური და დამოუკიდებელი სოციალური და ისტორიული სისტემებისაგან და რომ აუცილებელია არატექსტუალური ფაქტორების გააზრებაც.

მიშელ ფუკო კულტურის პოსტმოდერნისტული კონცეფციის საფუძვლად აღიარებს ისტორიზმის პრინციპს, მაგრამ მისი გაგებით სწორედ ისტორია არის ყველაზე უფრო მასშტაბური გამოხატულება ადამიანთა უგუნურებისა, რომელმაც ვერავის ვერაფერი ვერ ასწავლა და ისტორიზმის გაგებაც არა ლინეალულ, მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებზეა დამოკიდებული. ისტორია ფუკოსთან ნახტომისმაგვარ მოძრაობას ანხორციელებს და ახალი სისტემების წარმოქმნისას იგი არ ეყრდნობა წინარე ხანის გამოცდილებას. ისტორია მასთან წარმოდგენილია როგორც არაცნობიერის მოქმედების სფერო – „ისტორიის არაცნობიერი ინტერტექსტია,“ (11) მაგრამ ამასთან ერთად ფუკო აღიარებს, რომ ყოველ ისტორიულ ეტაპს შეესაბამება გარკვეული ეპისტემა – ცოდნის შედარებით გარკვეული სისტემა. ფილოსოფოსი გამოყოფს სამ ასეთ სისტემას. ესენია: აღორძინება (XV-XVI ს.ს.), კლასიკური რაციონალიზმი (XVII-XVIII ს. ს.) და თანამედროვეობა (XIX საუკუნის დასაწყისიდან). თუ პირველ ორ ეპისტემაში სიტყვები და საგნები შეესაბამებიან ერთმანეთს, თანამედროვეობა ასეთ ვითარებას აღარ ფლობს. „თანამედროვეობა მათი განხეთქილების მოწმეა და აქ ეს ურთიერთმიმართება გაცილებით უფრო



რთული, გაშუალებული კავშირით მყარდება.“ თანამედროვეობისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები, მათ შორის ენის დაყოფისა ფუკოს სამართლიანი შენიშვნის თანახმად, ემუქრება ადამიანის მთლიანობას, აპირობებს „სუბიექტის დეცენტრაციას“ და „ადამიანის სიკვდილს“ (12).

მიშელ ფუკოსაგან განსხვავებით, პოსტმოდერნიზმის კიდევ ერთი ცნობილი თეორეტიკოსი, როლან ბარტი, რომელიც ასევე ფრანგული სკოლის წარმომადგენელია, მიიჩნევს, რომ „ტექსტი“ სხვადასხვა კულტურათა ტექსტებიდან წარმოებული „ინტერტექსტია“. სამყაროს ხატი მასთან გაგებულია „როგორც ვებერთელა ველი, რომელიც გადასერილია სრულიად სხვადასხვა სოციოკულტურული დისკურსებით და მათ შორის არც ერთს არ ენიჭება უპირატესობა“ (13). როლან ბარტის სხვა თხზულებაში: „C/3“ „ტექსტი არის არალინგუალური, მრავალგანზომილებიანი და მრავალსიბრტყობრივი სივრცე, სადაც თანაარსებობენ და კამათობენ წერის სხვადასხვა სახეობები, რომელთაგან არც ერთი არ არის პრიორიტეტული. ამას გარდა ტექსტისათვის, ბარტის თვალსაზრისით, დამახასიათებელია „თავისებური ეროტიულობა, რომელიც ტექსტით ტკბობასა და ტექსტით მოგვრილ სიამოვნებაში აღიბეჭდება“ (14). აქ იგი გაგებულია როგორც თამაშით მოგვრილი ნეტარება, რომელსაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნებაში. ნაშრომში „ავტორის სიკვდილი“ როლან ბარტი ხაზს უსვამს მკითხველის, როგორც ტექსტის თანაავტორის როლს და ყურადღებას ამახვილებს მკითხველზე (მომხმარებელზე), როგორც ტექსტის ახლებურად წაკითხვის შესაძლებლობის მქონე სუბიექტზე. მკითხველი ბარტისათვის ანონიმური, უსახური მოცემულობა კი არ არის, არამედ „სულ ახალი და ახალი აზრის მწარმოებელია და ავტორიც მისი სტუმარია და არა მოცემული ტექსტის ერთადერთი შემოქმედი“ (15). ნათელია როლან ბარტის ამ კონცეფციისაგან, ისევე როგორც პოსტმოდერნული კულტურის სხვა წარმომადგენელთა ამავე ტიპის მოსაზრებებისაგან, რაოდენაა დავალებული მთელი თანამედროვე ხელოვნება, რომელიც სწორედ მაშინაა საინტერესო როცა ცნობილი ტექსტებისა თუ პარტიტურების სრულიად ახალ, მოულოდნელობის ეფექტით განათებულ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს.

მერაბ მამარდაშვილი წერდა: „რალაციის გაგება, ცოდნა შეუძლებელია თუ ისევ და ისევ არ შეეცადე. ეს ფსიქოლოგიური მომენტი კი არ არის, არამედ ამ ფნომენის ბუნებაა. იმაში რაც იცი, რისი ხილვაც უკვე



მომხდარა, ხელახლა გადავარდნაა საჭირო. სწორედ ამიტომ არსებობს თეატრი. სწორედ ამიტომ იდგმება ტრაგედია. ხომ არსებობს ტრაგედიის ტექსტიც, მაგრამ ტექსტის გაგება არ იკითხება ტექსტიდან. რომ იკითხებოდეს მაშინ თეატრში არ წავიდოდით. სწორედ თეატრში ხდება ტექნიკური დინამიკითა და მრავლი ეფექტის ჩართვით ჩვენი საზრისში ჩავარდნა, გაგება, ამოფრქვევა იმისა, რაც თითქოს უკვე ვიცოდით (16).

ჟან ფრანსუა ლიოტარს, რომლის შეხედულებებსაც განსაკუთრებით გამოჰყოფენ პოსტმოდერნიზმის ისტორიისა თუ პარადიგმების კვლევისას, პოსტმოდერნი ესმის როგორც გარკვეული ტიპის მსოფლალქმა და მგრძნობელობა, როგორც „კულტურის მდგომარეობა იმ გარდაქმნების შემდეგ, რომლებმაც განსაზღვრეს თამაშის ახალი წესები მეცნიერებაში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში“ (17). ლიოტარი მიიჩნევს, რომ ხელოვნება, ისევე როგორც ზოგადად სიცოცხლე, „ოსვენციმის“ შემდგომ აღარ შეიძლება იყოს ისეთი, როგორიც მანამდე იყო. აქ არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს თეოდორ ადორნოს ცნობილი თემა იმის შესახებ, რომ „ოსვენციმის“ შემდეგ ლექსების თხზვა აღარ შეიძლება. ლიოტარისათვისაც გზაგასაყარის მნიშვნელობა აქვს „ოსვენციმის“ ხატში გაცხადებულ კოშმარს, რომელიც კაცობრიობამ განიცადა და მასაც აღარ სჯერა დიდი „მეტათხრობების“, „მეტანარაციებისა“ თუ საერთოდ „ნარატივისა“, რომელთა გაუფასურება და თანდათანობით გაქრობა, ლიოტარის აზრით მეცნიერების პროგრესითაც აიხსნება, რომელიც თავის თავში მოიცავს ასეთ შესაძლებლობას. ლიოტარი აღიარებს მრავალი „მიკროპარატივის“ არსებობას, რომლითაც დაქსელილია თანამედროვეობა და რომელიც ხელს უწყობს ენობრივი თამაშების ურთიერთგამსჭვალვას. მეცნიერი თვლის, რომ „მიკროპარატივებს“ არ ემუქრება „მაკროპარატივების“ ხვედრი, რადგან ისინი არ მიელტვიან ერთიანი სოციოკულტურული სივრცის შექმნას (18), ანუ მთელი სამყაროს, ან მისი განვითარებული ნახევარის ერთ იდეოლოგიურ თარგზე მოჭრას. რაიმე „ცენტრისა“ და „მთლიანის“ არსებობას ლიოტარიც გამორიცხავს და „პოსტმოდერნული სიტუაციის“ უმთავრეს მახასიათებლად ისიც ეკლექტიზმს მიიჩნევს. „რადიოში უკრავენ რექთაიმს, კინოში უყურებენ ვესტერნს, ლანჩზე მიდიან მაკდონალდსის ბისტროში, სადილად ნაციონალური სამზარეულოს რესტორანს სტუმრობენ, პარიზულ სუნამოს მოიხმარენ ტოკიოში, ჰონკონგში კი რეტროს სტილში შესრულებული სამოსელი აცვიათ“ (19). იქცევა რა კითხვად ასეთი ხელოვნება, როგორც დამკვეთის, ისე



მომხმარებლის მდაბალ გემოვნებაზე მიუთითებს. მხატვრული პოსტმოდერნიზმის ჭეშმარიტი მიზეზი კი, არ შეიძლება იყოს მარტოოდენ უბრალო აღრევა განვლილი თუ ახალი ეპოქის ხელოვნებათა ცალკეული მახასიათებლისა, ანუ ეგრეთწოდებული „ინტელექტუალური დისნეილენდის“ წარმოდგენა. ლიოტარი თვლის, რომ „პოსტმოდერნული ხელოვნების განმასხვავებელი ნიშანი ამაღლებულის ესთეტიკაა კანტიანური გაგებით“ (20) ესე იგი, ლიოტარი ესწრაფვის წარმოდგენელის წარმოდგენას, გამოუსახავის გამოსახვას, განუსაზღვრელობის აღიარებას. თანამედროვე ხელოვნების ნიშანი მისთვის მოუხელთებელის წარმოსახვაა, მიზანი კი არაერთდროულის მოცემა ერთდროულში. ამასთან ერთად, ლიოტარი კატეგორიულად ილაშქრებს მექანიკურად შესრულებული პოპურის წინააღმდეგ, რომელიც მრავლობითობის იდეის კომპრომეტირებას ახდენს.

ვოლფგანგ ველში ლიოტარის შესახებ წერს: „წიგნში პოსტმოდერნის სიტუაცია“ მისმა ავტორმა პირველად წარმოაჩინა პოსტმოდერნის ფილოსოფიური კონცეფცია, ლიოტარამდე არავინ შესდგომია პოსტმოდერნის, როგორც ფილოსოფიური ცნების განხილვა-დამუშავებას, არავის განუხორციელებია ეს ასე მკაფიოდ და ასეთი უდრეკი სიჯიუტით. ამ ნაშრომში „პოსტმოდერნული მიდგომა“ ჩამოყალიბებული იყო თანამედროვე ტექნოლოგიური პროგრესისაგან კრიტიკულად დისტანცირებული პოზიციიდან... პოსტმოდერნის საერთო მახასიათებლები სისტემურად აისახება და განიხილება სწორედ ამ წიგნში. გავიხსენოთ ეს მომენტები: ერთიანობის დაშლის დიაგნოზი (როგორც პოსტმოდერნის საწყისი სიტუაცია) და მრავლობითობის წახალისება (როგორც პოსტმოდერნის მომავალზე გათვლილი ამოცანა). ამ დრომდე არსებული ცოდნა ფორმით ერთიანი იყო, ეს ერთიანობა კი დიდი მეტა-ნარაციებით, მეტა-თხრობებით იყო უზრუნველყოფილი. ახალმა დრომ, ან რაც იგივეა, მოდერნმა წარმოშვა სამი ასეთი მეტა-ნარაცია: ადამიანის ემანსიპაცია (განმანათლებლობის ეპოქაში), სულის თეოლოგია (იდეალიზმში) და საზრისის ჰერმენევტიკა (ისტორიზმში). თუ ასეა, თანამედროვე ვითარება ხასიათდება ამ კავშირთა გაცვეთით, ამასთანავე არა მხოლოდ ხსენებულ შინაარსთა მიმართ, არამედ საერთოდ, პრინციპულად, უკიდურესად გამარტივებულად შეიძლება ითქვას: „პოსტმოდერნი“ ნიშნავს, რომ მეტა-ნარაციისა აღარ სჯერათ. ტოტალურობა, როგორც ასეთი, მოძველდა, დადგა „ნაწილთა გათავისუფლების ჟამი“ (21), ყოველი ნარაციის



დასასრული, ლიოტარის აზრით, შესაძლებელს ხდის შეზღუდული
ჰეტეროგენული თამაშების მრავლობითობას. აქტივობის ფორმებისა და
სიცოცხლის ფორმების ამ მრავლობითობაზე თანხმობა, მისი, როგორც
შანსისა და შენაძენის ათვისება, შეადგენს კიდევ „პოსტმოდერნული
ცნობიერების პოსტმოდერნულობას“. ველში სწორად შენიშნავს, რომ
ლიოტარი გადაჭრით უჭერს მხარს ენობრივი თამაშების
მრავალფეროვნებასა და შეუსაბამობას. მაგრამ მას კარგად ესმის
„შეუზღუდავ და ზედმეტად პრიმიტიულ პლურალიზმთან დაკავშირებული
საშიშროება: საკუთარი თავისათვის ყველაფრის უფლების მინიჭება,
ინდიფერენტულობა, აშკარა ეკლექტურობა (პოპური, აღრევა)“ (22).
წიგნში „კამათი“, მან პრინციპულად გაილაშქრა პოსტ-იზმების წინააღმდეგ.
მისი უპრინციპობისა და უსიცოცხლობის მიმართ. ლიოტარმა წარმოადგინა
კონცეფცია ისეთი „პოსტმოდერნისა, რომელიც პატივისცემას იმსახურებს“,
ლიოტარი აცხადებს, რომ „კონსესუსი, როგორც ფასეულობა მოძველდა
და ეჭვს იწვევს, რაც არ ითქმის სამართლიანობაზე.“ ნაშრომში „კამათი“
სამართლიანობის პოსტმოდერნული კონცეფციაა გადმოცემული. ავტორი
ფიქრობს იმის შესახებ, თუ როგორ შეიძლება, აზროვნებისა და ცხოვრების
ფორმათა მთელი კატეგორიულობის პირობებში, ერთი პარადიგმის მიერ
მეორის ჩვეულ დათვრუნვას დავანებოთ თავი? რა გზით შეიძლება
მუდმივ და გარდუვალ უსამართლობაში პატივი მიეგოს დამარცხებულს,
გაგონილი იქნას მისი ხმა? ამ პოსტმოდერნული აზროვნების საწყისები
და მისი მორალური პათოსი პრინციპულად ანტიტოტალურია. იგი
მიმართულია ყოველგვარი აბსოლუტიზაციის წინააღმდეგ. ლიოტარის
დამსახურება იმაში მდგომარეობს, რომ მან ფილოსოფიური ენის
დახმარებით გააშიშვლა ასეთი აბსოლუტიზაციის მექანიზმი და კრიტიკის
საგნად აქცია იგი. პოსტმოდერნულ პლურალიზმს სხვა, უფრო მაღალ
საფეხურზე გადაჰყავს არა მხოლოდ სამართლიანობის პრობლემები,
არამედ მისი მოთხოვნები (24). გარდა ამისა ამჟამად ყოველგვარი
უსამართლობის განცდას და აშკარად უპირისპირდება სამყაროს
ამერიკანიზაციას თუ „კოკა-კოლიზაციის“ ტენდეციებს. ეს მძლავრი
იმპულსი განსაკუთრებითაა ხაზგასმული პოსტმოდერნიზმის, როგორც
რუსი მკვლევარების უახლეს ნაშრომებში, ისე მთელს პოსტსაბჭოურ
სინამდვილეში.

1. Ж. Деррида. Постмодернизм и культура, М., 1991, с.110.
2. Э. Усовская. Постмодернизм в культуре XX века, <http://kulturolog.h.10.ru:/monog/postmod/html,P.43>.
3. А. Шопенгауер. Мир как воля и представление. М., 1992, с.236.
4. იქვე;
5. В. Дианова. Постмодернистская философия искусства, <http://antrponology.ru./ru./texts/ppa10 p.62>.
6. В. Дианова. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 19.
7. Ф. Ницше. Веселая наука, М., т. 1., 1990, с.349.
8. Ж. Делез. Различие и повторение. Пет., 1991,с.371.
9. Э. Усовская. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 13.
10. Ж. Деррида. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 118.
11. В. Дианова. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 3.
12. М. Фуко. Что такое автор, М., 1991,с. 29
13. М. Фуко. Слова и вещи, Археология гуманитарных наук, М., 1994, с. 106.
14. იქვე, გვ.126-129.
15. Р. Барт. Семиотика, поэтика, М.,1989, с. 616.
16. Р. Барт. СЛЗ, М., 1994, с. 302.
17. Р. Барт. Семиотика, поэтика, М.,1989, с. 632.
18. მერაბ მამარდაშვილი. ჰუმანიზმი და ტექნიკა, ჟურნალი 'აფრა', №3 თბ., 1998, გვ. 185.
19. Ж. Ф. Лиотар. Ситуация постмодерна, СПб. 1998, с.159.
20. იქვე, გვ. 116.
21. Ж. Ф. Лиотар. Ответ на вопрос: что такое Постмодернизм?, Ежегодник "AD Marginem", М., 1994, с. 320.
22. ვოლფგანგ ველში „პოსტმოდერნი“, ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა, ჟურნალი „აფრა“, თბ., 1998, №4, გვ. 196.
23. იქვე, გვ. 198.



POSTMODERNISM'S PHILOSOPHICAL PRIERES

This article is a small part of the investigate: "Postmodernism's epoch in the Theatre Rustaveli." There reviewing ideas of Derida, Fyco, Bart, Liotare, Velshi and others about Postmodernismical philosophic questions, such as: "Culture's text all", like "One of the illimitable and endless text."

There is making special attention on the Deridas' conception of the text's free interpretation, on which modern producer;s art is obliged.

Fuco's conception which agreement is that "History is a unsense intertext."

For Bart's point of view, text is a many sided and multiform space, where axistence and discuss different kinds of writing.

For Liotar's point of view postmodernism is a distinct world outlook and sensitive which determined play's new orders.

There is reviewing Shopenhouere's and Nitsshe's point of view about the play's substance and there gave test to solve that logic, which determined actuality of those philosopher's conceptions, such as in the beginning of the XX century, as after its end.

რეცენზენტები:

ნოდარ გურაბანიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი.

მიხეილ კალანდარიშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი.



შუა საუკუნეების ეპოქის სათმატრო ლიტერატურის მიმოხილვა

(იაპონური სათმატრო ლიტერატურის მაგალითზე)

როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეთა, როგორც ევროპის, ასევე აზიის ძირითადი იდეოლოგია იყო ღვთისმეტყველება, რომელსაც უკავშირდებოდა ყოველი დარგი ადამიანური ცოდნისა. „მეცნიერება, ფილოსოფია, ხელოვნება – ღვთისმეტყველების მსახურნი იყვნენ და მისი ძირითადი იდეებით საზრდოობდნენ“ (1). თავად თეოსოფია, ამ ეპოქაში, ორი მიმართულებით ვითარდებოდა: ღვთაებრივის ბუნებაში გახსნის – მაგიის – და თვით ადამიანის შინაგანი მეობის გაგების – მისტიკის – მიმართულებით. პირველი გარეგანს ხსნიდა, მეორე – შინაგანს. ორივეს მიზანი სამყაროსა და პიროვნებაში ღვთაებრივის აღმოჩენა იყო. მაგია და მისტიკა მჭიდროდ იყო ერთმანეთთან დაკავშირებული.

ძველ აღმოსავლურ რელიგიურ სისტემაში მისტიკა ფანტასტიკური, ზებუნებრივი ძალების არსებობას გულუსხმობდა, მაგია კი – მათთან კავშირის შესაძლებლობას, რომელიც ანალოგია ანტიკური ეპოქისა.

როგორც ვიცით, მისტიკური თვალსაზრისი ფართოდაა გავრცელებული ბერძნულ მითოლოგიაში, პითაგორას რიცხვთა თეორიასა და პლატონის იდეალისტურ ფილოსოფიაში, აგრეთვე ნეოპლატონისტურ მოძღვრებასა და შუა საუკუნეების ქრისტიანულ იდეოლოგიაში, სადაც მაგიასთან შედარებით, მისტიკა უფრო რეაქციული ხასიათისაა. იგი ადამიანში ღვთაებრივს ეძებს და არა ადამიანის „ღვთაებრივ ამაღლებას“.

რელიგიის ისტორიიდან ცნობილია, რომ მედიევისტის ეპოქის აღმოსავლეთში ყველაზე გავრცელებული რელიგიაა – ბუდიზმი, რომლის პოპულარობა განაპირობა მის მიერ წამოყენებულმა „ხსნის“ გზამ. ამქვეყნიურ ცხოვრებას ბუდიზმი ტანჯვად მიიჩნევს, უარს აცხადებს სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ ბრძოლაზე, ქადაგებს პასიურობას და მოთმინებას. ამიტომაც, ბუდიზმი მისაღები გახდა საზოგადოების გაბატონებული ნაწილისათვის. გადავხედოთ მისი წარმოშობის ისტორიას: ბუდა (სანსკრიტულად ბუდჰა, სიტყვასიტყვით ნიშნავს გასხივოსნებულს) ბუდისტურ რელიგიაში არსებაა, რომელმაც მიაღწია უმაღლეს სიწმინდეს. ბუდისტურ პანთეონში მრავალი ბუდა არსებობს, მაგრამ ამ სახელით



უმეტესად მოიხსენიებენ ჩრდილოეთ ინდოეთში, თანამედროვე ნეპალის სამხრეთ საზღვარზე მცხოვრები შაკიების ტომის ბელადის ძეს სიდჰარტა გაუტამას, რომელსაც ბუდიზმის შექმნას მიაწერენ. ეს მოხდა ძვ. წ. VI-V საუკუნეებში. მართალია, იგი ინდოეთში წარმოიშვა, მაგრამ უფრო ფართოდ ჩინეთში, კორეაში, შორეული აღმოსავლეთის ბევრ სხვა ქვეყანაში გავრცელდა, ხოლო ყველაზე ძლიერი კერა არსებობდა ტიბეტსა და იაპონიაში (2), სადაც ბუდიზმი შეერწყა სინტოიზმს და არსებითი გავლენა მოახდინა ცხოვრების ყველა მხარეზე, განსაკუთრებით კულტურასა და ფილოსოფიაზე.

ცნობილია რომ, ბუდისტური ფილოსოფია წარმოადგენს ფიდეისტური იდეალიზმის სახეს. იგი გამოირჩევა მნიშვნელოვანი სირთულით და აბსტრაქტულობით. მეტწილად ბუდისტური მიმართულებანი რეალურად არსებობას მიაწერენ მხოლოდ ბუდას, როგორც „მოქმედი ძალის“, მსოფლიო წესრიგის განსახიერებას, ხოლო მატერიალურ სამყაროს მიიჩნევენ მოჩვენებად, სულიერი საწყისის მატარებელი მარადიული უმცირესი ნაწილაკების კომბინაციათა ილუზირებულ გამოვლინებად. ხილული სამყარო, ბუდიზმის მოძღვრებით, მხოლოდ ადამიანის ცნობიერების ნაყოფია. ბუდისტურ ფილოსოფიაში იგრძნობა დიალექტიკის ელემენტები – სამყაროს მუდმივი ცვალებადობის აღიარება, მოვლენათა მიზეზობრივი კავშირი და სხვა (3).

მსგავსად აღმოსავლური ქვეყნებისა, იაპონიაშიც იქმნებოდა ბუდისტური კულტურა: არქიტექტურა, სკულპტურა, ფერწერა, ლიტერატურა, ბუდისტური მეცნიერება, სქოლასტიკური განათლება და თეატრი. ბუდისტური კულტურის განვითარებაში, როგორც ცნობილია, დიდი როლი შეასრულეს მონასტრებმა. ხშირად მონაზვნები ფლობდნენ ისეთ ხელობას, როგორცაა მხატვრობა, მწერლობა, მკურნალობა და არტისტიზმი. ისევე როგორც დასავლეთის სამყაროში, აღმოსავლეთშიც შუა საუკუნეების სანახაობითი კულტურის მნიშვნელოვანი ნაკადი აღმოჩნდა საეკლესიო სახილველი, რომლის მეშვეობითაც სასულიერო წარმომადგენლები ცდილობდნენ „მასებში“ განევრცოთ და მძლავრ იარაღად ექციათ რელიგია. როგორც ვიცით, მედიავესტიკის ევროპაში „წმინდა, ანუ საკრალური“ წარმოდგენა იმართებოდა გოთიკური სტილის ტაძრებში, ხოლო აღმოსავლეთში კი ბუდისტურ ნაგებობათა ძირითად ტიპებში – კლდეში გამოკვეთილ ტაძრებში, რომელიც არქიტექტურის, ქანდაკებისა და ფერწერის თავისებურ სინთეზს წარმოადგენდა, ხოლო ჩინეთში, კორეასა



და იაპონიაში კი, ჩამოყალიბდა ხის ტაძრების სხვადასხვა ტიპი, სადაც ჭარბობდა ბუდისტურ სიუჟეტებზე შექმნილი არა მარტო მონუმენტური, არამედ დაზგური ფერწერაც. სწორედ აქ, ამ გარემოში „ცოცხლდებოდა“ ნო-ს წარმოდგენები, რომელიც შუა საუკუნეების იაპონიაში თეატრალური სანახაობის ფორმებიდან ყველაზე პოპულარული სახილველი გახდა, რომლის წარმოშობის პერიოდად ისტორიკოსები მიიჩნევენ 1374 წელს. „ნო“ იაპონურად „უნარიანობას“, „ნიჭს“ ნიშნავს. წარმოდგენები კი, ბერ-მონაზონთა უნარისა და ნიჭის წყალობით იქმნებოდა, რომელთა მიზანი, ბუდისტური ხასიათის წარმოდგენებით, რელიგიის პროპაგანდა იყო. როგორც ცნობილია, სანახაობებში მონაწილეობას იღებდნენ საერო პირებიც, რომლებიც ერთპიროვნულად დრამატურებიც, რეჟისორებიც, მსახიობებიცა და ამავე დროულად დასის ხელმძღვანელებიც იყვნენ. ამგვარი სქემა ძველი ბერძნული თეატრის ასოციაციას ბაძებს. ანტიკურ ეპოქაშიც ხომ, თავად პიესის ავტორი გახლდათ სანახაობის შემქმნელი – წარმოდგენის დამდგმელიცა და მონაწილეც.

როგორც ჩანს, იაპონიაში, რელიგია მმართველ ძალას წარმოადგენდა და ამდენად, მისი პროპაგანდა სახელმწიფოებრივ დონეზე ხდებოდა და ამიტომაც, დასი ხშირად იყო მიწვეული საიმპერატორო კარზე.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ დღეს არსებული ნო, სწორედ რომ XIV-XV საუკუნეებში ჩამოყალიბებული სახითაა წარმოდგენილი, რაც ჩემის აზრით იაპონელი დრამატურგისა და დასის თავკაცის კანამის (1333-1384) სახელთანაა დაკავშირებული, რომელიც, როგორც ცნობილია, „სარუგაკუ-ნო ნოს“ დამაარსებელია და ერთგვარი რეფორმატორიც. იგი იყო პირველი, რომელმაც ტრადიციად შემოიღო თეატრალური დასის შემკვიდრეობით გადაცემა. მისი ვაჟი – ძეამი (1363-1443) კი, მართლაც ტრადიციის ჩინებული გამგრძელებელი აღმოჩნდა. თეატრის ისტორიიდან ცნობილია, რომ სწორედ იგია ავტორი ნოს კანონიკური ფორმების ჩამოყალიბებისა და სათეატრო ლიტერატურის შექმნისა, რომელიც სამწუხაროდ დღემდე არ გამოქვეყნებულა. დღეს კი, მისი გაცნობა ინტერნეტ გვერდზე გახდა შესაძლებელი (4).

„რა არის ნო?!“ – ამ სახელწოდებით იწყება ძეამის თეორიული ნაშრომი და სანამ ავტორი სათეატრო ხელოვნებას შეეხება, მკითხველს სთავაზობს ბუდიზმის ძირითად მოძღვრებას „ოთხი კეთილშობილური ჭეშმარიტების“ შესახებ, რომელთა თანახმად, ცხოვრება – ბოროტება და ტანჯვაა, დაბადებისა და ცხოვრების მიზეზია – მოქმედებანი,



მოქმედებათა მიზეზია – სურვილები, ბოროტებისაგან – ესე იგი – სიცოცხლისაგან განთავისუფლების მიღწევა სურვილებზე უარის თქმით შეიძლება და ბოლოს, სურვილებისაგან თავის დახსნის გზა – ბუდიზმის მოძღვრების მიყოლაა, რომელიც მორწმუნეებს სთავაზობს „ხსნის კეთილშობილურ რვა გზას“. იგი მათ აიძულებს დაიცვან ჭეშმარიტი – „უბიწო შეხედულებანი“, „მისწრაფებანი“, „ლაპარაკი“, „ყოფაქცევა“ და ა. შ. ბუდისტის საბოლოო მიზნად მის ხსნის გზაზე ითვლება ნირვანა – ამქვეყნიურობისაგან სრული განდგომა, ხოლო სიკვდილის შემდეგ სანსარიდან გამოსვლა, ახალ სხეულებში მოჩვენებითი გადასვლათა შეწყვეტა. თავდაპირველად ბუდიზმის თანახმად, ადამიანის ხსნა მთლიანად დამოკიდებული იყო მის პირად მონდობებაზე, მის პირად „ნო“-ზე ანუ უნარზე, ნიჭზე და არა ღმერთების დახმარებაზე, არა მის საზოგადოებრივ მდგომარეობასა და წარმოშობაზე. შესაძლებელია, სწორედ აქედან წარმოსდგა ამ თეატრის სახელიც. როგორც ვხედავთ, თავდაპირველად, ძეამმა მკითხველს კიდევ ერთხელ შეახსენა რელიგიის ძალა და მიზანი, ადამიანის უნარიანობა და ცხოვრების რაობა. ნო-ს თეატრის უპირველესი მიზანიც ხომ, ბუდიზმის პროპაგანდა გახლდათ, რომლის მთავარ ელემენტად ნაშრომის ავტორს სიტყვა მიაჩნია: „სიტყვა ძალაა, რომლის წარმოთქმისას თითოეული ჩვენგანი თავის თავში აღიქვამს და წარმოიდგენს გაგონილს თავისებურად, ისე როგორც მას შეუძლია“... (5); გავიხსენოთ ძველი ანტიკური თეატრი, სადაც უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ვერბალურ აქტს, გადავავლოთ თვალი იოანეს სახარების დასაწყისს: „თავდაპირველად იყო სიტყვა და სიტყვა იყო ღმერთთან, და სიტყვა იყო ღმერთი“ (6). ამგვარი პარალელების შემდეგ ნათელი ხდება, რომ ცივილიზაციის განვითარების ყველა ეტაპზე უმთავრესად იყო სიტყვა, რადგანაც ადამიანი, უპირველესად, ვერბალური აქტის განხორციელებით ახერხებდა ღმერთისადმი თაყვანისცემას, რომელსაც, რა თქმა უნდა, ვიზუალური აქტიც ახლდა თან, რაც ერთგვარ სინთეზს ქმნიდა. თეატრს კი ანტიერესებს ტექსტი მხოლოდ და მხოლოდ როგორც მიმიკური გამოსახვის შემადგენელი ნაწილი“ (7).

ძიებისათვის სიტყვის ელფერისა და მთლიანობის შეგრძნება მოაქვს მუსიკას. როგორც ცნობილია, იაპონიაში მუსიკის თეორია დამყარებული იყო ერთიანი ხმის განმსაზღვრელი როლის პრინციპზე ანუ ცალკე აღებულ ბგერაზე, რომელიც განსხვავდებოდა ევროპული მუსიკის თეორიისაგან, სადაც მთავარი როლი ენიჭებოდა ბგერის თანაფარდობას.



თავად მუსიკა ხომ, მუსიკე-დან წარმოიშვა, რაც „მუზების ხელოვნებას“ ან „მუზების მიხედვით აღზრდას გულისხმობს, რაც არის გონისა და სულის განმავითარებელი საქმიანობა (8).

იაპონელი თეორიტიკოსიც თვლის, რომ „ლუის სისტემა (რომელიც შეიქმნა VII საუკუნეში და პირველი მცდელობა იყო პოლიფონიური მელოდის შექმნისა) თორმეტსაფეხურიანი ხმის წყობა ანუ პენტატონიკა, რომელიც შეესაბამება წელიწადის თორმეტ მთვარეს და ცხოველების სახითაა წარმოდგენილი, ჩვენი ხალხის ძირიდან მოდის და შესაძლებლობას გვაძლევს საკუთარ თავში ჩავიხედოთ ანუ მოხდეს შინაგანი ხედვის აქტი“ (9). ეს პატარა მონაკვეთი შესაძლებლობას მაძლევს ვთქვა, რომ ძეამი პროფესიონალური ხედვით აფასებს მუსიკას. მისთვის მისაღები ხდება პოლიფონიური მელოდია. ისეთი ცნებების ხმარება კი, როგორცაა „საკუთარ თავში ჩახედვა“ ან „შინაგანი ხედვა“ მაფიქრებინებს, რომ ავტორი კარგად იცნობდა ადამიანის ფსიქოლოგიას; იცოდა, რომ მუსიკა, თანაც თანახმიერი მელოდია, მაგიურად მოქმედებს მსმენელზე. ასე რომ, სიტყვისა და მუსიკის თანაფარდობით შესაძლებელი ხდება მაყურბლის დატყვევება.

თეორიულ ნაშრომში არ არის მითითებული თუ რა ინსტრუმენტებს იყენებდნენ ბუდისტურ ტაძარში, მაგრამ ისტორიიდან ცნობილია, რომ „იაპონური მუსიკა ბუდისტური ლიტურგიის ხასიათის მელოდის სიმღერაა, რომელიც იცნობს მხოლოდ რვა მელოდის ფორმას; ფლეიტა, დიდი დასარტყამი ინსტრუმენტი – დოლი, ორი მცირე დოლი, რომელიც წარმოადგენს ორკესტრის მეტრიულ საფუძველს. განასახიერებს ისე, როგორც მორთულობის ძირითადი პრინციპია უბრალოება და სტილიზება“ (10).

და ბოლოს. „მოქმედება, რომლის ძირითადი შემადგენლობაა პოზა და მონაცვლეობითი ჟესტიკულაცია. ესაა ცეკვა, ცეკვა სიმბოლოებით დატვირთული. მთავარია ჩვენ გავერკვიოთ ეპოქაში, ჩავსწვდეთ მის იდუმალ სულს – წერს ძეამი – გავახილოთ თვალები და მივალწიოთ იუგენსს, სილამაზის დაძნალებელი კი ჰანას მოიპოვებს“ (11). როგორც ვხედავთ, ავტორის მიზანია თეატრალური წარმოდგენის ხილვისას მაყურებელმა განიცადოს თვალწარმტაცი და მოულოდნელი სიხარული, მიუხედავად იმისა, რომ ძეამი ტრადიციების მიმდევარია, როგორც ყველა იაპონელი, იგი მაყურებელს მოუწოდებს ეპოქაში, თანადროულობაში გარკვევას, რაც ალბათ იმის მანიშნებელიცაა, რომ შეუძლებელია იცხოვრო



წარსულით, დროს ფეხი უნდა აუწყო და გაერკვე თუ რა ხდება შენს ირგვლივ. შესაძლებელია, შუა საუკუნეების ეპოქაში თქმა იმისა, რომ „გავერკვიოთ ეპოქაში“, ერთგვარ რევოლუციურ მოწოდებასაც წარმოადგენდა, რადგანაც ბუდიზმი, როგორც უკვე ავლნიშნე ამქვეყნიურ ცხოვრებას უარყოფდა, ძეამი კი, ხალხს მოუწოდებს რეალური ცხოვრების გარკვევაში, რაც სამყაროს შეცნობასაც უნდა ნიშნავდეს.

როგორც ვხედავთ, თეორიული ნაშრომი „რა არის ნო?!“ გვამცნობს, რომ ესაა სიტყვა, მუსიკა, მიმიკა რომელიც თავის მხრივ დატვირთულია მრავალი სიმბოლოებით. ანუ ესაა სინთეზური ნაწარმოები, რომელიც ცდილობს მოახდინოს მაყურებელში გონებისა და სულის გამოღვიძება; ძეამი თეატრის ისტორიაში ერთ-ერთი პირველია, რომელიც იყო პროფესიონალი მსახიობი, დრამატურგი და ამავე დროს თეორეტიკოსი, რომლის მიერ ჩამოყალიბებული კანონიკური ფორმები საშემსრულებლო წესებად იქცა.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. რელიგიის ისტორია, თბ., 1966, გვ.50.
2. იქვე, გვ.55.
3. История Философии, М., 1991, с.28.
4. <http://www.japantoday.ru/encyclopaedia/n51a.shtml>.
5. იქვე;
6. ახალი აღქმა და ფსალმუნები, სტოკჰოლმი, 1992, გვ.176.
7. კარლო ინასარიძე. თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995, გვ.336.
8. N. M. Henley. Music and Art, G.B. 1999, P.163.
9. <http://www.japantoday.ru/encyclopaedia/n51a.shtml>.
10. კარლო ინასარიძე. თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995, გვ.506.
11. <http://www.japantoday.ru/encyclopaedia/n51a.shtml>.

THE REVIEW OF THE MEDIEVAL THEATRE'S LITERATURE (On Japanese theatre's literature)

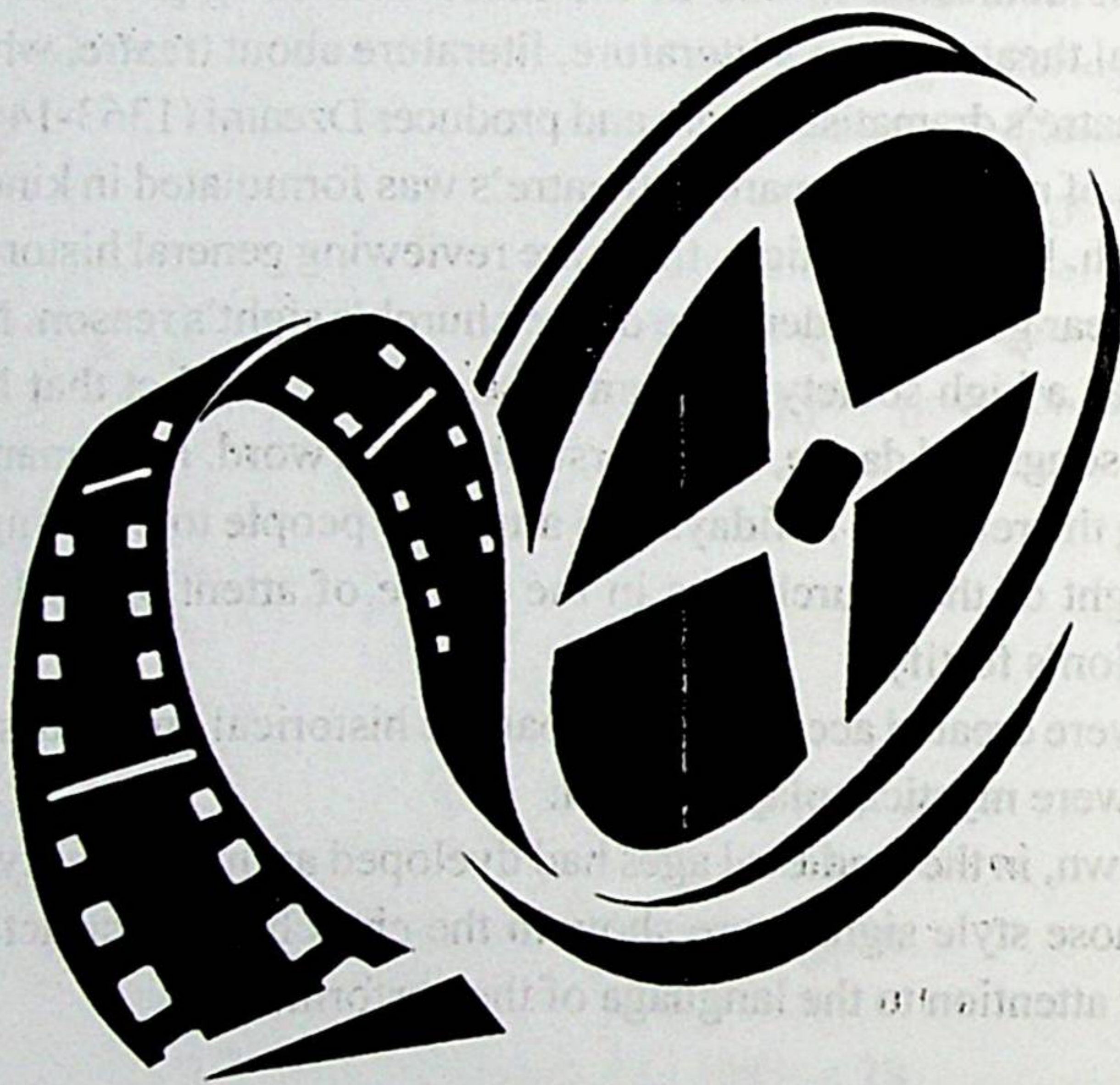
The article is dedicated to one of the most interesting genre of the Japanese classical theatre - Noh's literature, literature about theatre, which wrote by same theatre's dramatist, actore and producer Dzeami (1363-1443). As know, culture of medieval Japanese theatre's was formulated in kind of the sight of the chh. In turchis article, there are reviewing general history of this epoch, that clear get for readers rise of the church's sight's reason. Noh was considered as a high society entertainment despite the fact that Noh comes from folk songs and dance, but at first place was word. Perfomances were held during the religious holidays and attracted people to the tempes. In this period sight of the church was in the centre of attention. All this reason was religion's fortify.

The plays were created according to Japanese historical and cllassical literature, there were mystical plays as well.

Such as known, in the medieval ages had dveloped architecture style – Byda's style, whose style signs more show in the church's contstruction. Also, author pay attention to the languaga of the performance.

რეცენზენტები: მამუკა დოლიძე
ფილოსოფიურ მეცნიერებათა
დოქტორი, პროფესორი.

მაია გოშაძე
ხელოვნებათმცოდნეობის
კანდიდატი, დოცენტი.



კინოფოლკლორი კინეზანი



თეატრალური სპექტაკლების პიდეოფირზე გადაღების საკითხისათვის

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ თეატრალური ხელოვნება – თავისი ეფემერულობის გამო, მხოლოდ ერთ – აწმყო დროში არსებობს და სპექტაკლის დამთავრებისთანავე ქრება. თეატრის მსახიობისა და რეჟისორის ნაბუშევერის „ნაკვალევი“ მხოლოდ თეატრალური კრიტიკოსის დაბეჭდილი რეცენზია, ფოტოსურათი, ან ვიდეოფირზე გადაღებული სპექტაკლის ქრონიკაა. მეორე მხრივ, თეატრალური ხელოვნება, ისევე როგორც ნებისმიერი ხელოვნების დარგი, განიცდის განვითარებას ტექნიკის და ტექნოლოგიების განვითარების შესაბამისად. ამასთანავე, ხდება ხელოვნების სხვადასხვა დარგების გავლენის გავრცელება და ურთიერთდიფუზია. ამ მხრივ გარკვეული აქტიურობით გამოირჩევა სინთეტური ხელოვნების სახეობები, როგორიცაა კინემატოგრაფი, და განსაკუთრებით ტელევიზია, რისი ცხადი მაგალითია ფილმ-სპექტაკლების, როგორც ფენომენის, არსებობა.

ფილმ-სპექტაკლების გადაღება ქართული ტელევიზიის პრაქტიკაში მისი დაარსებიდანვე ჩნდება. ჯერ კიდევ „ცოცხალი“ ეთერის პირობებში ხდებოდა თეატრალური სპექტაკლების ტრანსლაცია და სატელევიზიო თეატრის პირველი ცდები (მიხეილ თუმანიშვილის და მერაბ ჯალიაშვილის „ცოცხალი“ ტელესპექტაკლები) (1). ვიდეოჩაწერის ეპოქაში თეატრალური სპექტაკლების სპექტრი გაიზარდა, სისტემატიური სახე მიიღო სხვადასხვა თეატრების (როგორც თბილისის, ისე რეგიონალური) სპექტაკლების ვიდეოგადაღებებმა, შეიქმნა „სატელევიზიო თეატრი“ – როგორც ცალკე შემოქმედებითი რედაქცია (არაერთი მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი მიღწევებით) (2), ტრადიციული გახდა ლიტერატურული რედაქციის ციკლური გადაცემა „ლიტერატურული თეატრი“ (კერძოდ – თეიმურაზ სუმბათაშვილის და გოგი ხარაბაძისეული „ლიტერატურული პორტრეტები“) (3), რომელთაგან თითოეულს საკუთარი ადგილი ჰქონდა საეთერო ბადეში და თავისი ერთგული მაყურებელი ჰყავდა.

ტელევიზიის კომერციალიზაციის შედეგად, ფილმ-სპექტაკლების ჩაწერა-სამაუწყებლო კომპანიების მხრივ მატერიალური დაინტერესების უქონლობის გამო – პრაქტიკულად შეწყდა, „სატელევიზიო თეატრმა“ – როგორც პროფესიულმა სამსახურმა არსებობა შეწყვიტა, ხოლო მისი ფუნქცია ნაწილობრივ შეითავსა გასართობი დანიშნულების და საეჭვო გემოვნების



სკეტჩურმა წარმონაქმნებმა, როგორც იყო და არის: „ძილის წინ“, „დიდების ზღაპარი“, „კექსი დიდ ქალაქში“, „ღამის შოუ“, „შაბათის შოუ“ და სხვა. ის ფაქტი, რომ მთელ ამ ჩამოთვლილ პროდუქციას მაყურებელთა დიდი აუდიტორია ჰყავს, ცალკე კვლევის საგანია არამარტო თეატრალური ხელოვნების და ტელევიზიის მკვლევარების, არამედ სოციოლოგების მხრიდანაც. ხოლო ჩვენი ყურადღების საგანი ამჟამად ის საკითხია, თუ როგორ შეიძლება აღდგეს თეატრალური სპექტაკლების ვიდეოფორზე გადაღების პრაქტიკა საქართველოში.

„საზოგადოებრივი არხის“ შექმნა ერთგვარ იმედს გვისახავს იმის შესახებ, რომ ბოლოსდაბოლოს „საზოგადოებრივ დაკვეთად“ შეიძლება ჩაითვალოს საქართველოს თეატრალური კულტურის და შემოქმედების შენარჩუნება და მისი პოპულარიზაცია, როგორც საქართველოს საეთერო სივრცეში, ისე საზღვარგარეთ.

იმ ქვეყნებში კი, სადაც საკუთარ თეატრალურ კულტურას პატივს სცემენ და უფრთხილდებიან, არსებობს სწორედაც რომ „საზოგადოებრივი დაკვეთა“, რომელიც ითვალისწინებს გამორჩეული თეატრალური სპექტაკლების ვიდეოფორზე გადაღებას – მათი შენახვის, არქივირების, სასწავლო და კვლევითი მიზნებით.

ჩვენთვის შეიძლება საყურადღებო აღმოჩნდეს წარმატებული პრაქტიკის მაგალითი, რომელსაც დიდ ბრიტანეთში აქვს ადგილი. მასალებში, რომელსაც წარმოვადგენთ, შეიძლება მოიძებნოს ანალოგიები ჩვენი ქვეყნის ოფიციალურ სტრუქტურებში, რომლებსაც შეუძლით და ევალებათ კიდევ ანალოგიური ფუნქციის შესრულება.

დიდ ბრიტანეთში არსებობს თეატრალური სპექტაკლების ეროვნული არქივი, რომლის არსებობაც განაპირობა „გართობათა კავშირების ფედერაციასა“ (ederation of Entertainment Unions – მოიცავს დიდი ბრიტანეთის კულტურის, ხელოვნების, მედიის და კომუნიკაციების ცხრამეტ პროფესიულ კავშირსა და ორგანიზაციას) და თეატრის მუზეუმს შორის დადებულმა ხელშეკრულებამ. ეს ხელშეკრულება თეატრის მუზეუმს საშუალებას აძლევს განახორციელოს ცოცხალი თეატრალური სპექტაკლის (იგულისხმება რეპერტუარში მყოფი) მაღალხარისხოვან ვიდეოაპარატურაზე ფიქსაცია მსახიობებისა და სპექტაკლის სხვა შემქმნელთათვის ფულადი ანაზღაურების გარეშე. ეს ჩანაწერები ხელმისაწვდომია მკვლევარებისათვის და გამოიყენება სხვადასხვა საგანმანათლებლო, სამეცნიერო და საგამოფენო მიზნებით. რამდენადაც, თეატრალური სპექტაკლი ხელოვნების სხვა დარგებზე უფრო მეტად ეფემერულია, და რამდენადაც ვიდეოჩანაწერს არნაირად არ შეუძლია შეცვალოს მაყურებლის

მოცულ სპექტაკლზე დასწრების შთაბეჭდილება, ასეთ ჩანაწერს მხოლოდ ცოცხალი წარმოდგენის დეტალური ფიქსირების პროექტშია გააჩნია (4).

ვიდეოფორზე გადასაღებ სპექტაკლს არჩევს თეატრის მუზეუმის თანამშრომელთა ჯგუფი გარე მრჩეველებთან კონსულტაციის შემდეგ. მიუხედავად სურვილისა – შეიქმნას რაც შეიძლება მეტი სპექტაკლის მრავალი კამერით გადაღებული ვიდეოჩანაწერი, არსებობს ფინანსური შეზღუდვები.

იმისათვის, რომ სპექტაკლი შეირჩეს გადასაღებად, იგი უნდა აკმაყოფილებდეს რამდენიმე პუნქტს ქვემოთ ჩამოთვლილი კრიტერიუმებიდან:

- მაღალი მხატვრული ღირებულება (Artistic excellence).
- სიახლე (Innovation, risk).
- ჟანრის ნიმუში (Representative of genre).
- იშვიათობა (Rarity).
- რეგიონალური სპექტაკლი (Regional representation).
- სოციალური მოთხოვნა (Social record).
- ნამუშევრები – შექმნილი არასაკმარისად ცნობილი, ანდა დოკუმენტირებისათვის ძნელადმისაწვდომ რეგიონში (Under-represented &/or hard to document area of work).
- მულტიკულტურული ნაწარმოები (აგრეთვე საერთაშორისო ნამუშევარი) (Reflective of cultural diversity (includes international work)).
- ახალი – საპრემიერო სპექტაკლი (New work /premiere).
- სპეციალიზებული საგანმანათლებლო აუცილებლობა (Special educational relevance).
- კომერციული წარმატება (ჩავარდნა) (Commercial success/significant flop).
- მნიშვნელოვანი ადგილების (ფრაგმენტების) დოკუმენტირება (Documenting key spaces).
- მნიშვნელოვანი თეატრალური დასები (Significant companies).
- გამორჩეული მნიშვნელობის წარმოდგენები (Performances of major significance).
- ვიდეოარქივში უკვე არსებული ნაწარმოებების დამატებები (Complements existing Video Archive/Museum holdings/events).
- სპექტაკლის შემქმნელ ხელოვანებს შორის ბალანსის სანიმუშო მიღწევა (achieving balance between performing arts)
- სპექტაკლის წარმოების ქრონიკა (რეპეტიციების პროცესი) (Pre-production talks / process).



ვიდეოარქივის მასალების ნახვა შესაძლებელია, თუ მსურველი შექვეყნდება ამა თუ იმ ჩანაწერს სასწავლო ოთახში. იმისდამხედვით, თუ რა რაოდენობის ფირების ნახვას აპირებს, დაინტერესებული პირი იკავებს ადგილს ნახევარი, ან მთელი დღით. არქივში მუშაობის მსურველი ავსებს ანკეტას.

კონკრეტული სპექტაკლის ნახვის მიზნით შემკვეთს შეუძლია დაუკავშირდეს სასწავლო ოთახს, როგორც ტელეფონით, ისე ინტერნეტით (5). ამასთან, არსებული მასალების გადაწერა ან გატანა აკრძალულია, მათი მოხმარება მხოლოდ მუზეუმში შეიძლება. ასლის გაკეთების შესახებ დგება სპეციალური ხელშეკრულება.

მუზეუმს, გარდა ზემოხსენებულისა, გააჩნია სხვა ვიდეოჩანაწერებიც, მათ შორის კომერციული – იშვიათი და დეფიციტური ნიმუშების ჩათვლით, შემოწირულებით მიღებული სატელევიზიო პროგრამები და თვით თეატრების კოლექტივების და მსახიობების მიერ მოწოდებული საკუთარი ნამუშევრების ჩანაწერები. გართობათა კავშირების ფედერაციამ ნება დართო მუზეუმს, რომ ეს – საავტორო უფლებებით დაცული მასალები – ხელმისაწვდომი ყოფილიყო მსურველთათვის სასწავლო ოთახის მეშვეობით. აქ სათანადოდ ინახება იშვიათი მასალები, რითაც ინარჩუნებენ მსახიობების ინტერესს, რომ ამ არქივს შესწირონ საკუთარი არქივები; ხოლო მუზეუმი თვითონაა დაინტერესებული სათანადოდ შეინახოს და გამოიყენოს არსებული კინო და ვიდეო მასალები.

მსურველს საიტზე შეუძლია აარჩიოს სასურველი სპექტაკლის ჩანაწერი, რომლის შესახებაც ელექტრონულ კატალოგში მითითებულია სპექტაკლის სათაური, თეატრი, ჩაწერის თარიღი, ჩანაწერის ხანგრძლივობა, ხოლო დამატებით „ლინკში“ – ინფორმაცია რეჟისორის შესახებ, სპექტაკლის მოკლე შინაარსი და ის, თუ რამდენი კამერითაა გადაღებული ჩანაწერი.

მოყვანილ მაგალითზე გარკვეული მოსაზრებები ჩნდება ქართული სინამდვილი, შესაბამისად, კერძოდ, შესაძლებელია თუ არა ხსენებული მეთოდის დანერგვა ჩვენში და რა რესურსები არსებობს ამისათვის?

პირველ ყოვლისა, საქართველოს სახელმწიფო ტელევიზიაში („საზოგადოებრივ ტელევიზიაში“) არსებობს საკმაოდ დიდი ვიდეოარქივი თეატრალური სპექტაკლებისა და „სატელევიზიო თეატრის“ მიერ განხორციელებული ნამუშევრებისა, რომელიც ქართული თეატრალური კულტურის მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს. მაგრამ რამდენადაც ეს ჩანაწერები პროფესიულ ფორმატშია ჩაწერილი, საკმაოდ ძნელად მისაწვდომია საყოფაცხოვრებო აპარატურაზე საყურებლად.

ამას გარდა, არსებობს სამოყვარულო ვიდეოკამერებით გადაღებული



სპექტაკლების ვიდეოთეკები (კერძოდ ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში და, რუსთაველის და თბილისის სხვა დრამატულ თეატრებში); დაუზუსტებელი ინფორმაციით - არსებობს (შეიძლება დღემდე არსებობს) ზოგიერთი რეგიონალური თეატრის სპექტაკლების ვიდეოჩანაწერები, რომელთა როგორც ტექნიკური – ისე მხატვრული ხარისხი პროფესიულს ჩამოუვარდება, მაგრამ მაინც წარმოადგენს გარკვეულ დოკუმენტურ მასალას.

აღბათ, მოვიდა დრო, რომ შეიქმნას ერთიანი ცენტრი, სადაც თავს მოიყრის ამგვარი მასალები, თუნდაც – კერძოდ თეატრის, კინოსა და მუსიკის მუზეუმში; ამასთან, აუცილებელია, რომ ქართული თეატრალური კულტურის ვიდეოფირზე ფიქსირების საკითხით სერიოზულად დაინტერესდნენ თუნდაც იგივე თეატრის მოღვაწეთა ორგანიზაციები, თეატრისა და კინოს სასწავლებლები. ვფიქრობთ, ინგლისელების პრაქტიკა ჩვენთვის სავსებით მისაღები გამოცდილებაა (ჩვენც ხომ გვაქვს კომპეტენტური სპეციალისტებით დაკომპლექტებული თეატრის მუზეუმი, გარეშე მრჩეველთა საბჭოს შექმნაც – ყველა თაობის თეატრმცოდნეთაგან – პრობლემას არ წარმოადგენს), ხოლო საქართველოს კულტურის სამინისტრო აღბათ, ყველაზე ოპტიმალური დამკვეთია ქართული თეატრალური სპექტაკლების ვიდეოთეკის შექმნისათვის. დღევანდელი ვიდეოტექნიკის, ელექტრონული მონტაჟის და ინფორმაციის შენახვის ტექნოლოგიები სავსებით შესაძლებელს ხდის, რომ მცირე დანახარჯებით განხორციელდეს გამორჩეული სპექტაკლების აუდიო-ვიზუალური ანაბეჭდების სახით გადარჩენა მომავალი თაობებისათვის.

საკითხის დასმის წესით, თხოვნით მივმართავ ჟურნალის მკითხველს – მოგვაწოდოს კონკრეტული მოსაზრებები და წინადადებები ქართული თეატრალური სპექტაკლების ეროვნული ვიდეოთეკის ორგანიზების შესახებ.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, თბ., 1989, ტ.9, გვ.138.
2. ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, თბ., 1980, №6, გვ 60-62.
3. გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, თბ., 1998, 9 სექტემბერი.
4. <http://theatremuseum.org/natvidarc/listing.php>.
5. <http://theatremuseum.org/research/studyroom.php>.

ABOUT FILMING OF THEATRICAL PERFORMANCES

The article of David Gujabidze regards the question of necessity of video-filming of theatrical performances in Georgia. The author was interested in this problem years ago. He made experimental records of theatrical performances and shot some shows. His documentary "SOME PICTURES OF THEATRE'S LIFE, OR INTERVIEW WITH CHOLA" – describing the producing process of Avksenti Tsagareli's play "Khanuma" in the "Basement Theatre" in Tbilisi – was appreciated by spectators and theatre-professionals.

David Gujabidze analyses the unenviable situation of preservation of theatrical culture in Georgia: shooting of theatrical performances has been stopped in the end of 1990 and there is no real basis for its renovation, as for there is no commercial interest of TV-companies in Georgia in making film-performances or video-records.

The author compares this situation with the tradition of the UK National Museum of the Theatrical Arts. He tells about filming process and collecting of the records in UK. He considers necessary to organize the same process in Georgia.

რეცენზენტები:

ზვიად ლოლიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი.

ლევან ხეთაგური
ხელოვნებათმცოდნეობის
კანდიდატი, დოცენტი.



გმირი და გარემო – რთული მკობის პერსონაჟები

მეტად რთული და მნიშვნელოვანი პროცესი შეინიშნება გმირთან მიმართებაში 80-იან წლებში ზოგადად. გარდა ახალი თემისა და ახალი გმირებისა, (იგულისხმება ჩოხელისა და ბაბლუანის კინემატოგრაფი), არანაკლებ საინტერესო მასალას გვაწვდის რეჟისორი ალექსანდრე რეხვიაშვილი. მისი ფილმის „საფეხურის“ მთავარ გმირში – ალექსიში (მსახიობი მერაბ ნინიძე) იკვეთება საკუთარი „მეს“ ძიების რთული და ფარული გზები. რეხვიაშვილის კინო-სამყარო და მისი გმირების გარემო ხაზგასმულად და მანერულად დამძიმებულია. ალექსისთან, ანთიმოზთან და ნიკოსთან ერთად მთავარი პერსონაჟის ფუნქციას გარემოც ითავსებს – მაგალითად ტყე. ტყის გამო „XIX საუკუნის ქართულ ქრონიკებში“ იწყება და ვითარდება ინტრიგა, ტყე აქ ადამიანთა გადამრჩენის ფუნქციას ითავსებს, ანთიმოზი ფილმიდან „გზა შინისაკენ“ ტყეში დაკარგულია და სახლისაკენ მიმავალი გზის ძიებაში სწორედ ეს ტყე უშლის ხელს. ალექსი მართალია ქალაქში ცხოვრობს, ტყისგან შორს, მაგრამ მის ირგვლივ წარმოდგენილი ინტერიერი ტყის, – ანუ დაკარგულობის, გზის აბნევის კონფლიქტს ენათესავება. „საფეხურში“ კამერა მხოლოდ ერთხელ გადის ნატურაზე. ეს შემთხვევითი სულაც არაა, როგორც არაფერია შემთხვევითი რეხვიაშვილის ფილმებში. ალექსი თითქოს იხრჩობა ზედმეტი ნივთებით, ზედმეტი ადამიანებით, ინერტული, არაემოციური, მაგრამ ამის გამო არანაკლებ დამთრგუნველი (სწორედ საკუთარ ინერტულობასა და აბსურდულობაში) ფაცი-ფუცით, რომელიც მის გარშემო მუდმივად მყოფ ადამიანებს აუტეხავთ თითქოს ალექსის გამო, სინამდვილეში კი თავიანთთვის და საერთოდაც არაფრის გამო. ეს გარემოც ისეთივე მტერია მთავარი გმირისათვის, როგორც ანთიმოზისათვის გურამ ფირცხალავასა და რამაზ ჩხიკვაძის პერსონაჟები. სწორედ ისინი ტრანსფორმირდებიან „საფეხურში“ – ტყე ვიწრო და უსარგებლო ნივთებითა და ადამიანებით დახუნძლულ ბნელ ტალანებსა თუ ალექსისა და სხვა პერსონაჟთა საცხოვრებლის ინტერიერად გარდაიქმნება. მისი ლაბორატორიის უფროსი (მსახიობი ლეო ანთაძე) ანთიმოზის მაძებარ ტყავისპალტოიან და იარაღიან პერსონაჟებთან იგივდება. ორ მთავარ გმირს შორის არსებული დროითი, ცხოვრებისეული და გარეგნული

განსხვავებათა მიუხედავად, ისინი გარკვეულწილად მაინც ერთნი არიან. ანთიმოზი (მსახიობი ვახტანგ ფანჩულიძე) ისეთივე, გნებავთ დროსა და გარემოში ადაპტაციის უნარის არ ქონის გამოც ენათესავება XX საუკუნის ქალაქელ და თითქოს უფრო ადაპტირებულ ალექსის. „გზა შინისაკენ“ მთლიანად მეტაფორაზე და სიმბოლოებზე აგებული ამბის მოყოლით იწყება: რეჟისორი თითქოს XVII საუკუნის ამბების თხრობას იწყებს. აშკარაა, რომ „სახლის ძიება“, საშობლოს თავისუფლება, მისი მონობისაგან გაქცევაა. ანთიმოზს არაერთხელ დაიჭერენ და ისიც სულ გარბის, თუმცა გაქცევაში თავად არ ერევა. ჯალათებიც აბსოლუტურად პირობითი სახეების მატარებლები არიან. მათი კოსტუმების მიხედვით თუ ვიძსჯელებთ, ისინი ალბათ უფრო 30-იანი წლების ბოლოს მომხდარი ავადსახსენებელი ამბების მთავარ ჯალათებს ენათესავებიან. მაგრამ ფილმში მოთხრობილი ამბავი ხომ სამი საუკუნის წინათაა მომხდარი?

რამდენად უახლოვდება ანთიმოზი ქეთევან ბარათელის გმირს თენგიზ აბულაძის ფილმიდან „მონანიება“. ვარლამ არავიძე (მსახიობი ავთანდილ მახარაძე), პირობითი, და ამავე დროს უკეთური ძალებისა და პიროვნებების კრებითი სახე და გმირია. მისი გვარიც კი სიმბოლურად არაფერთან იგივდება და მომავალიც არ გააჩნია (შვილიშვილი თავს მოიკლავს და მათი შტო ამით ნადგურდება). აბელს, ვარლამის შვილს, ბიბლიური ადამის ძის სახელი ჰქვია, მას ერთ ეპიზოდში თევზის მჭამელი სატანაც ეცხადება მამის გარეგნობით, თანაც მამას ამ ცოდვილ ზმანებასა და მგვანებასთან ერთად ჰიტლერის ულვაში და ლავრენტი ბერიას პენსიაც ამშვენებს ნამდვილ, არა სიზმრისეულ რეალობაში. „მონანიებაში“ დრო წაშლილია – აქ ჩვენი თანამედროვე პერსონაჟები და ცხენზე ამხედრებული შუა საუკუნეებიდან გადმოსული რაინდები გვერდი-გვერდ დასეირნობენ. ბავშვობა და საერთოდაც ცხოვრებაწართმეული ქეთევან ბარათელი (მსახიობი ზეინაბ ბოცვაძე) ამ დროების მსხვერპლია, ეს დრო შუა საუკუნეებიცაა და დღევანდელი დღეც შეიძლება იყოს, მას კი გარკვეული პოლიტიკური ვითარება ქმნის. სტალინის როლი, მხოლოდ ომის დროინდელი ჰეროიკული და აღტაცებული „გიორგი სააკაძის“ კიდევ ერთხელ გახსენებითა და ისტორიიდან ძალით ამოქეჩვით, არ შემოიფარგლებოდა ქართულ კინემატოგრაფში.

ანთიმოზიცა და ბარათელიც პასიური გმირები არიან – ეს მათი პროტესტია პასიური, რადგან ქეთევანის ჩადენილი შურისძიების აქტი – მიცვალებულის საფლავიდან არაერთხელ ამოთხრა, მხოლოდ მისი



სურვილია, ის მარტო მის ქვეცნობიერებაში არსებობს, რადგან მეზობლადაა ჩაბუდებული ბავშვობიდან თანგამოყოლილი შიში — და თანაც არაფერი არ იცვლება — მხოლოდ ჯალათების გარეგნობა. ასე რომ, ქეთევანის ბრძოლაც შესაძლებელია მხოლოდ პასიურად მებრძოლ გმირთა ტიპებთან გავაიგივოთ — თუმცა ის არც მაგდანაა, რომელიც სოციალური ფენის სიმბოლო უფროა, ვიდრე საზოგადოდ ქალი — გმირი, და არც ოთარაანთ ქვრივი, რომელშიც ასევე იშლება სქესის განმასხვავებელი ნიშანი და ლიტერატურული პირველწყაროსაგან ძალზედ დაშორებული, მარტოოდენ შვილზე მზრუნველი დედა-ქალის ტიპად რჩება (იგულისხმება მიხეილ ჭიაურელის 1957 წელს გადაღებული „ოთარაანთ ქვრივი“, რომელიც ილია ჭავჭავაძის ამავე სახელწოდების რომანის ეკრანიზაციას წარმოადგენს). რეხვიაშვილის ანთიმოზი თავისი უძირო ცისფერი თვალებით, მიუხედავად აბსოლუტური ინერტულობისა, უზარმაზარი მუხტის მატარებელია. ის ტყეშია დაკარგული, მაგრამ სახლს ეძებს და თანაც მისთვისდა შეუცნობლადაც კი განმანათებლის მისიას ასრულებს — წიგნები მიაქვს. ანთიმოზი სახლს ეძებს — თავის დაკარგულ სამშობლოს და რაც მთავარია, მას ელიან, როგორც ერის მხსნელს, თუმცა როგორია ეს მხსნელი ფიზიკურად არავინ იცის, არც ის იციან, საიდან, რომელი მხრიდან მოვა ის, მაგრამ რაც მთავარია, მისი მოსვლის უკვე შეფარული კი არა, საკმაოდ გახსნილი სურვილი აქვს სხვადასხვა დროშის ქვეშ მოსიარულე ერს. ეს ალბათ ყველა ერის შინაგანი მოთხოვნილებაა, რომელიც ქვეყანაში დროთა ვითარებით წარმოშობილი გარკვეული პოლიტიკური ცვლილებებისადა გამოისობით, თუ უფრო განსხვავებული ძვრების შემდგომ მხსნელის ძიებას იწყებს. ვფიქრობ არ იქნება ძალიან კატეგორიული და თამამი განცხადება, თუ ვიტყვი, რომ რეხვიაშვილისეული ეს გმირი ქრისტესთან — როგორც მხსნელთან ასოცირდება. რა თქმა უნდა ის მესია და ღმერთის შვილი არ არის, მაგრამ ასეთი ტიპის მხსნელის ძიება და ლოდინი არ შეიძლება თითქმის უხილავი ძაფებით მაინც არ უკავშირდებოდეს ღმერთს. უზარმაზარი კლდის გამოქვაბულში მოხუცი ზის და აქეთ-იქეთ მავალ ადამიანებს ერთიანობისაკენ მოუწოდებს — ისინი რაღაც სინამდვილეში არარსებულ ხევში უნდა მოგროვდნენ და მხსნელს დაელოდონ, თუმცა, რა თქმა უნდა რეჟისორი კატეგორიულად არ გვიმტკიცებს, რომ მხსნელი აუცილებლად ანთიმოზია და სწორედ მას ელოდებიან. მხსნელი კი აუცილებლად მოვა, რადგან მისი მისვლის დრო მომწიფდა ერში — ეს

უკვე კარგია და ეროვნული მოტივაცია შეფარული ხსნის ძიების ერთგვარი მეტაფორაა. ფილმში გარემო რა თქმა უნდა პირობითია, განზოგადებული, მაგრამ ამავე დროს კონკრეტულიც, ანუ რეჟისორი მისთვის დამახასიათებელი ერთგვარი „ასკეტური“ გმირებისა და პერსონაჟების საშუალებით არც თუ ირიბად მიგვანიშნებს მთავარ, შეფარულ იდეაზე. ასეთივე ღრმა იდეა მეტად ხაზგასმულად, ზედმეტი აქცენტური დატვირთვითა და ხაზგასმული თეატრალიზირებული სახითაა მოწოდებული თენგიზ აბულაძის „მონანიებაში“. ფანტასმაგორიულის, რეალურისა და ირეალურის ეს ნაზავი, პირდაპირი პედალირება და სცენიური სპეციფიკური შესტებითა და მეტყველების მანერით „დატვირთული“ გმირები სცილდებიან ფილმში დასმულ მთავარ ხაზს, სასტიკ ტრაგედიას და ერთიანი თხრობითი ძაფის მაგიერ პირიქით, ვარდებიან ამ ამბიდან და ეკლექტური გარემოს პირდაპირი კოპირებით შემოიფარგლებიან მხოლოდ და მხოლოდ (1).

ეკლექტურია ალექსის გმირიც „საფეხურიდან“, რომელიც გარემოდან თავის დაღწევით ცხოვრებისეულ კიდევ ერთ საფეხურს დაძლევს, მაგრამ ეს ეკლექტურობა სამაგიეროდ გმირის ასკეტურ „თამაშს“ უპირისპირდება და სწორედ ამაში იბადება მეტაფორული თხრობის სიმძაფრე. გადატვირთული ინტერიერები ფონად გასდევს მთავარ გმირს ყველგან, სადაც ის მიდის, და პერსონაჟებს შორის შემდგარ ერთი შეხედვით უწყინარ, დაბალ ინტონაციებში დარჩენილ საუბართან ერთად ყველაფერს ერთ მთლიანობად აქცევს კიდევ. ეს საუბარი „ხმადაბალია“, მაგრამ უაზრო, ადამიანის ბუნებრივ ვნებას მოკლებული და ძირითადად აბსურდული ისევე, როგორც რეჟისორის მიერ ასე ვთქვათ „შემოგდებული“ შტრიხები – მაგ.: სოკოს მოსავალი ალექსის საცხოვრებლის სარდაფში და ვირის შემოსახლება მისივე ბინაში. როგორც გვახსოვს, ვირის ლეში სიურეალისტი რეჟისორის ლუის ბუნუელის ადრეულ ნამუშევარში – „XX საუკუნე“, როიალზეა დაკრული და ამ როიალს რამდენიმე სასულიერო პირი სხვადასხვა მხარეს თავგამოდებით ექაჩება. სად ვირი, სად მუსიკალური ინსტრუმენტი, რომელსაც სულ სხვა, უფრო მეტად ამალღებული ფუნქცია აქვს და კიდევ უფრო მაღალი სულიერების მქადაგებელი სულიერი მამების ეს ქვეცნობიერი „თამაში“? ალექსის ბინაში ვირის არსებობაც ირეალური საწყისების მატარებელია, არსებულის დაბრეცილ სარკეში არეკვლა და მიუღებლის მისაღებად ქცევა – შეუთავსებლის შეთავსებულად გარდაქმნაა მხოლოდ. სიურეალიზმის

გავლენით შექმნილი ეს ეპიზოდი ბევრად უფრო საცნაურს ხდის ალექსის ირგვლივ მყოფი გარემოსა და მასში დასახლებული პერსონაჟების ირეალობის განცდას, ვიდრე მთლიანად თენგიზ აბულაძის „მონანიება“, რომელიც საკმაოდ სწორხაზოვანსა და უტრირებულსაც კი წარმოაჩენს სწორედ ბუნუელისეულ მეტაფორულ, შავი იუმორით დახატულ უაღრესად საინტერესო კინომიმდინარეობას.

„საფეხურში“ ყველა, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალსა და შესტსაც კი საკმაოდ დატვირთვა ენიჭება საზოგადოდ სამყაროსა და მთავარი გმირის ამ სულისშემხუთველ გარემოსთან დაპირისპირების საჩვენებლად, რადგან მთელი ფილმის მანძილზე ალექსი „ერთი საფეხურით ზეასვლისათვის“ მზადდება. სურათში ხშირად მეორდება მონტაჟური ფრაზები, ფილმის რიტმი მდორეა და თითქოს განუვითარებელი, მაგრამ ჩოჩორის შემოყვანის ხერხთან ერთად რეჟისორი სხვა ასეთსავე „ტოპკებსაც“ გვაწვდის – მაგალითად ძველ პატეფონზე ჩვეულად, ფირფიტის მაგივრად ლეკვი ბრუნავს და ეს არავის გაოცებას არ იწვევს, და ქოთნიდან რატომღაც ვინმემ ფული უნდა ამოიღოს, რომელიც იქ საერთოდაც შეიძლება არც იყოს. ფულის რაოდენობა უმნიშვნელოა, შედეგი – სრულიად გაურკვეველი, მაგრამ რატომღაც ძალიან აზარტული – ყველა პერსონაჟი ხელს ჰყოფს ქოთანში და ოთახი უამრავი უსარგებლო ქალაქდით გაივსება (რაც ასევე არავის აწუხებს), ისეთივე უსარგებლოთი, როგორითაც მთლიანად შეკოწიწებულია თავად გმირის გარემო. ალექსის ირგვლივ არსებული ფუსფუსიც ინერტულია და უმიზეზო, უმიზნო. ამ „ზრუნვას“ არავითარი ადამიანური განცდა არ უდევს სარჩულად. მისი მეგობრები რეზო ესაძის ასეთივე ძალად მოფუსფუსე გმირთან ასოცირდებიან „მონანიებიდან“, რომელიც ალბათ მეტი ეკლექტიკისათვის ბორდელში ცხოვრობს და „ვაი-ვუის“ ყალბი შემახილებით რეაგირებს ყველაფერზე, თუმცა ესაძის გმირის პათეტიკა მთლიანად „თითიდანაა გამოწოვილი“ და ზედაპირულია, როდესაც „საფეხურის“ პერსონაჟები თავიანთი მღუმარე გულმოდგინებით ბევრად უფრო უსიამო და გამოუვალობის შეგრძნების გამძაფრებულ სიტუაციებს „თამაშობენ“. აბელის გმირსაც ჰყავს მეგობრები – მკაცრ კოსტიუმებიანი და შავსათვალეებიანი მამაკაცები, მაგრამ არც ისინი ქმნიან მთავარი გმირის ფსიქოლოგიური პორტრეტის ღრმა აღქმისათვის საჭირო გარემოს, რადგან უმნიშვნელო, ამ შემთხვევაში საერთოდ უფუნქციო პერსონაჟებიც კი არიან.



ალექსის ბოლოდინში ერთი მისი მეგობარი ზედმეტი გულმოდგინებითა და ზრუნვის ამგვარი გამოხატვით სურათსაც კი დაუკიდებს თითქოს დაეხმარება და საქმეს გაუიოლებს, სხვა მეგობარი გოგონები, რომელთათვისაც, ამ ნახატის ირგვლივ გამოთქმული მოსაზრებებით თუ ვიმსჯელებთ, ყველაფერი სულ ერთია, ერთდროულად ჩართავენ ორ მუსიკალურ საკრავს – პატეფონსა და რადიოლას, მათი ხმა ერთად ისმის, ლეილა აბაშიძის გმირი სოკოს უხვ მოსავალს მოიყვანს სარდაფში, ბესო ხიდაშელის პერსონაჟი კი ავადმყოფ მეგობარს თევზს „უშოვის“ და თავადვე შემოეჭმება... მექანიკურად მოძრავი ტრანსპორტი, რომელიც თითქოს იმდენად შორეული და არარეალურია, რომ მხოლოს ფანჯრის მინებში ირეკლება, გარკვეულ ელფერს სძენს ფილმს და კიდევ უფრო ამძაფრებს „სიცივისა“ და გამოგონოლი განყენებულობის შეგრძნებას. ტრანსპორტის სვლა რიტმში ჯდება დანარჩენ პერსონაჟებთან ერთად, აქ ადამიანებიც ხომ გარეთ, განყენებულად, არეკლილ ტრანსპორტთან სინქრონში, აბსოლუტურად უემოციონი არიან. მეტალის ავტოძობილები და ხორციელი – სულიერი არსებები ერთნი ხდებიან, მატერიალიზებული მეტალად და ხორცად. სულიერება ხანდახან გამოკრთება მხოლოდ ერთი პერსონაჟის სევდიან თვალებში – გოგონასი, რომელსაც ალექსი მოსწონს (მსახიობი ნინო თარხან-მოურავი).

ბოლო ეპიზოდში კამერა პირველად და უკანასკნელად გადის ნატურაზე – მოჩანს მთები და მათ ფონზე რკინის მოაჯირიანი ხიდი. ალექსი საპირისპირო მხრიდან მომავალ ახალგაზრდა კაცს გზას დაეკითხება, ის კი საპასუხოდ არაფერს აკონკრეტებს, მხოლოდ მიმართულებას მიანიშნებს და თავქვე ეშვება, ალბათ გამორბის, ალექსი კი აღმართს აუყვება...

გზა კინემატოგრაფში ძალიან ხშირად ცხოვრების სიმბოლოდ გვხვდება. გზაზე დადიან ფედერიკო ფელინის ამავე სახელწოდების ფილმის გმირები – მათი ცხოვრება და ვნებები სწრაფმავალია ამ გზასავით და მხოლოდ ამ გზის ფონზე იშლება. „მონანიების“ ბოლო ეპიზოდში ქეთევან ბარათელი ფანჯარასთან დგას. ვერიკო ანჯაფარიძის გმირიც გზას ეკითხება მას, მაგრამ ამ შემთხვევაში გზას ბოლო აქვს – ეკლესია, ანუ რწმენა, თუმცა აბულაძის მოგონილი სამყარო ჩიხშია მოქცეული და არავითარ ოპტიმისტურ ნაპერწკალს არ ატარებს. „რა საჭიროა გზა, რომელიც ტაძართან არ მიგვიყვანს?“ – გაკვირვებული კითხულობს მოხუცი ქალი, ალექსი კი გზას მაინც მიუყვება. მთა და ამ



მთისკენ მიმავალი გზა ხდება მისი მომავალი ამაღლებული განცდების სიმბოლო, თუმცა გაურკვეველია მთაზე რა დახვდება მას.

90-იან წლებში მთას, როგორც თავშესაფრისა და განსაწმენდელის იდეის მატერიალიზებულ სახეს კიდევ ერთხელ ვხვდებით ახალგაზრდა რეჟისორის ტატო კოტეტიშვილის „ანემიაში“. მთავარი გმირი – ნიკა მასწავლებელია, მისი ქალაქური გარემო არ არის ისეთი დამძიმებული ყოფის აუტანლობით, ისე, როგორც ეს ალექსისთვისაა. ერთადერთი, ცოტა არ იყოს კომიკური, გამაღიზიანებელი დეტალი ნაქეიფარ სუფრასთან საცივის თეფშში ჩაძინებული პერსონაჟია, და არა მგონია ეს ეპიზოდი მოტივაცია ყოფილიყოს გმირის შემდგომი საქციელისა. ნიკო მთაში სოფლის ინტერნატში მასწავლებლად მიდის, განსაწმენდელის მაგიერ კი სწორედ მთაში დახვდება გამოუვალობის მძაფრი სამყარო, გოდერძი ჩოხელის მთისაგან განსხვავებით, სადაც ის (მთა) ლალი პერსონაჟი და ულამაზესი ფონია, კოტეტიშვილის „ანემიაში“ მთა სწორედ მისი მიუვალობისა და ბუნებრივი პირობებისდა გამო მოწყვეტის შესაბამისად პირქუში და ჩაკეტილია. იქ, იმ სავანეში მოუყრია თავი ყოველგვარ ბოროტ ვნებას ადამიანისას და მთაც მდუმარედ იცავს მას შეფარებულებს საუკუნეობრივი იდუმალებით. ამ გარემოში ყველაფრისკეთებისა და ეთიკური აკრძალვების ზეობაა, ერთმანეთს ჩუმად, მთასავით მდუმარედ დაპირისპირებულან ყველანი, თუმცა ამ სიჩუმეში შემზარავი ხმაურია. მთა დომინანტია და ის კარნახობს წესებს მასთან შეფარებულ მოზრდილებსა და ბავშვებს, ყველანაირ პატარა და თუნდაც უმნიშვნელო სისუსტეებს უხილავ პრიზმაში გარდატეხილად და საოცრად დამახინჯებულად უბრუნებს უკანვე ადამიანებს. ეს გარდაქმნა კი შემზარავად შეცვლილია. მთა, ასე ვთქვათ, ერთგვარი სტილიზებული ბუმერანგია და გამოსავალი სწორედ იქედან არ არის. შეიძლება რეზვიაშვილის ალექსის შემხვედრი ახალგაზრდაც სწორედ ასეთ მთას გამოექცა და არა ჩოხელის ბაკურხეველი ხევსურისა თუ „ადამიანთა სევდის“ გმირების სახლს (2).

ნიკა (ფილმის მთავარი გმირი, მსახიობი ლევან აბაშიძე) ფილმის დასაწყისში მაყურებლისათვის ნაცნობი, არაფრით გამორჩეული ცხოვრებით ცხოვრობს. მართალია მისი ყოფა ასე ვთქვათ ჰარმონიულია, მაგრამ მაღალმთიან რაიონში მასწავლებლად წასვლას არა ჰეროიკისათვის დამახასიათებელი პროტესტი, არამედ საბჭოთა ჯარიდან თავის დახსნის ყოვლად მიწიერი სურვილი აიძულებს. ნიკა ძალზე საინტერესო პასიური



გმირია. მისი პროტესტი ცხოვრების მიმართ სწორედ პასიურობაში და პასიურობიდან იწყება. ჯარიდან თავის დაღწევა ამ თაობის შიშსა და ლაჩრობას კი არა (საქართველოს იმდროინდელ წარმოებულ ომებში სწორედ ეს თაობა იღებდა მონაწილეობას და ყველაზე მეტნი სწორედ ისინი დაიღუპნენ), არამედ პროტესტის პასიურ გრძობას უნდა მივაწეროთ. მისთვის-ნიკასთვის, ძალზე მოსახერხებელია განსაზღვრება „ზომიერი“, ინდიფერენტულიც კი. ის ზომიერად კომუნიკაბელურია, ზომიერად შეყვარებული, ზომიერად ყურადღებიანი უმცროსი ძმისა და დაცვილებული მშობლების მიმართ. ამ „ზომიერებაში“ ის ენათესავება ლევან ღლონტის ფილმის „ღღის“ გმირს – ილოს. ნიკა, ასე ვთქვათ ილოს თაობაა, ოღონდ ტრანსფორმირებული ტიპია, თუ ილო ფიზიკურად იღუპება, ნიკა არ აპირებს მტრობით წარმოქმნილი ან შემთხვევითობით გამოწვეული ფაქტის მსხვერპლად იქცეს. ფილმის სახელწოდება „ანემია“ და მართლაც აქ ყველაფერი სისხლნაკლულია – გრძობებიც, ყოფაც, ადამიანებიცა და თავად ნიკაც – იმ მომენტამდე, სანამ მისი გამოფხიზლების ბოლო ეტაპი არ დაიწყება. მაყურებელს ისეთი გრძობა ეუფლება, თითქოს არაფერია დედამიწის ზურგზე ისეთი, რაც ნიკას მოძინებულ პიროვნებას გამოაღვიძებს. არც ნაომარი და იმპულსური, ისტერიამდე მისული ამირანის (მეორე მასწავლებელი, მსახიობი პაატა მოისწრაფიშვილი) ღია დაპირისპირება, რომელიც არ არის ხელისგულზე გადაშლილი, არც კიტელიანი დიქტატორის (ინტერნატის დირექტორის) ცინიკური მოწოდებანი „წესრიგის“ შესახებ და არც გასაცოდავებულ ადამიანთა გვერდით ცხოვრება. შემგუებლობა საშინელი მოვლენაა, მაგრამ ორმაგად სახიფათოა სწორედ შემგუებლის გამოფხიზლება ინდიფერენტული, განურჩეველი ყოფისაგან. ტატო კოტეტიშვილის გმირი თაობათა ცვლაში იმდენად სახეცვლილია, რომ ფილმის დასაწყისში და ძირითად ნაწილში, ანუ მანამ, სანამ მისი გამოფხიზლება მოხდება, ერთი ჩვეულებრივი, ნახევრად ზომბირებული, ოდესღაც ჭკვიანი ბიჭის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მისი სიარულიც კი ასეთია: ტლანჩი, „ქალაქური“, მხრებში ოდნავ მოხრილი ნიკა საკმაოდ ხშირად არც კი უყურებს თანამოსაუბრეს. ბოლოს და ბოლოს რა უნდა მოხდეს ისეთი, რომ გმირი ხელახლა დაიბადოს. ამისათვის რეჟისორმა ისევ და ისევ მიკროსამყარო აირჩია და იქ „გახიზნა“ გმირი. ჩაკეტილ სივრცეში სიყალბე და ყოფის უბადრუკობა უხილავიდან ხილულ საშიშროებად გარდაიქმნება – ის, რაც ქალაქში მოშვებისა და მოღუნების საშუალებას იძლეოდა, აქ მთელი თავისი



შემზარაობით გადაიშლება ნიკას წინაშე და ნელა ჩაკეტილი და გამოუვალად
წრეც ჩაკეტება – ნიკა ხაფანგში მოყვება.

ნიკას გამოფხიზლება ერთ, ან რამდენიმე წამში არ მომხდარა, მაგრამ მისი პროტესტის გამოვლინება მართლაც რომ მოულოდნელი იქნება, ანუ რეჟისორი გულისხმობს მის ცნობიერებაში მავალ პროცესებს, მაგრამ მაყურებელმა ეს ვერ უნდა შეამჩნიოს და ვერც ამჩნევს. სწორედ ამის გამო, გმირის – მისი ავტორის მიერ დადგმული ფარსი ორმაგი თამაშია – თამაში გმირისა და თამაში ავტორისა – ანუ მაყურებელი ორმაგად მოტყუებული რჩება. მას ეუბნებიან, რომ დანებებას არც შეთხზული, და არც რეალური გმირი არ აპირებს.

რა განასხვავებს ნიკას წინამორბედებისაგან? რა საფუძველზე აღმოცენდა მისი პასიური პროტესტის ფორმა და მისი ხასიათის ესა თუ ის დამახასიათებელი შტრიხები? (გია აღლაძე – „იყო შაშვი მგალობელი“; ნიკო – „გიორგობისთვე“; ალექსი – „საფეხური“). ამ გმირების სახეცვლილება ორი უკიდურესი ფორმით მოხდა. ერთის მხრივ, ადრეული გმირების ნაწილობრივი გულგრილობა ლევან აბაშიძის ნიკას აბსოლუტურმა ინდიფერენტულობამ შეცვალა ფილმის პირველ ნაწილში, ხოლო რამაზ გიორგობიანის ნიკოს თანმიმდევრული, გააზრებული პროტესტი მოულოდნელმა საქციელმა და პროტესტმა მასწავლებელ ნიკაში. არეული და სახეცვლილი პოლიტიკური და საზოგადოებრივ-სოციალური ვითარების განსხვავებულობამ, წყნარი და ღუნედ მავალი ცხოვრების დაპირისპირებამ ქვეყნის დაშლის საშიშროების წინაშე მდგარ ყოფის რეალობამდე, ორი სრულიად საპირისპირო და ამავედროულად ასეთი ერთნაირი გმირი შექმნა. ომის თემა ისევ უბრუნდება ქართულ რეალობას და არა გიორგი სააკაძის, ან თუნდაც მაია წყნეთელის სახით – ქართული კინო სრულიად ახალი, მაგრამ ძველ ფუძეზე აღმოცენებული, ქართული გმირის მოლოდინშია. ის უკვე „ფსკერისათვის“ მისაღები აგრესიით არ უნდა მოვიდეს და არც აღლაძისეული თბილისური სახლებიდან გადმოდვრილი გამების ერთფეროვანი „ჰანგებით“ უნდა იყოს განსხვავებული, მთისა და გაქცევის იდეა თავშივე არასწორი იქნება, მაგრამ ამ დროის პასიური გმირები მაინც ჩნდებიან. 1994 წელს დიტო ცინცაძე იღებს ფილმს „ზღვარზე“. მის მთავარ გმირსაც ნიკა ჰქვია და ისიც სკოლის მასწავლებელია. ორივე გმირის შემგუბელ ფსიქიკაში დიდი ძვრები ხდება, მაგრამ ცინცაძისეულ ნიკას მიკროსამყაროს ძიება არ უხდება, გამოუვალად მდგომარეობა არა შეფარული და



სიმბოლოებში საძებნელია, არამედ მთელი თავისი სიგრძე – წარმოჩინდება ჩვენს წინაშე. აღსანიშნავია ისიც, რომ ორივე შემთხვევაში გმირების პროტესტს სიძულვილი ამოძრავებს, სიძულვილი, რომელიც მათი პიროვნული თვისებებიდან გამომდინარე თავიდან შეუმჩნეველი და ინდიფერენტულობის ნილაბქვეშ ღრმად ჩაბუდებულია, მაგრამ ცნობიერება სწრაფად არღვევს ახალგაზრდების უემოციო ვნებებს და ერთგან გროტესკული, გათამაშებული, ხოლო მეორეგან – სასტიკი ტრაგედიით გადაიშლება. ეს კი საშიშია, მაგრამ გარდაუვალი შედეგია იმ უყურადღებობისა, რომელიც მათი თაობის მიმართ საკუთარმა ქვეყანამ, და საერთოდ მთელმა სამყარომ გამოამჟღავნა. აქ ზედმეტია პატრიოტიზმზე საუბარი, რადგან არ არსებობს პატრიოტიზმი, რომელიც ასე უგნურად, დაინტერესების გარეშე გაწირავს თავის შვილებს. „ანემიის“ შემთხვევაში გმირი ჯერ კიდევ გაურკვეველი პოლიტიკური ფორმაციის საქართველოში ცხოვრობს, ხოლო ნიკა ფილმიდან „ზღვარზე“ საშინელი სამოქალაქო ომის თბილისში ცდილობს ნეიტრალური პოზიცია დაიკავოს. ისინი დაახლოებით ერთი ასაკისანი არიან და მათი პროფესიაც სულაც არ არის შემთხვევითი – სკოლის მასწავლებლობა ამ პერიოდის ქართულ სინამდვილეში კომიკურიც კია, ვინაიდან მომავალი თაობების აღზრდა იმ ადამიანებს აკისრიათ, ვინც ქვეყანამ თავად გაწირა და მომავალი მოუსპო, ამიტომ მათი პროფესიისადმი ერთგულებაც კი ერთგვარი ინერციული სვლაა და სხვა აღარაფერი.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. იხ.: ტატა თვალჭრელიძე. კინემატოგრაფიული ძიებანი, თბ., 1989.
2. აღმანახი „კინო“. გიორგი გვახარია, „ანემიისაგან განკურნების იმედით“, 1988, №3, გვ. 10.



THE HERO AND SPACE – PERSONAGE OF THE DIFICULTE EPOCH

There were developed enough resist processes towards to the hero in the 80'th years. There were especialy show up for observe on the unceasing process of the hero's transformation by Aleksandre Rexviashvili's "Step." There is eclectic signs of the adaptation's in the time and space, at that moment non adaptation. It is very interesting by the hero's way metaphor, such as mix of the feel, reality and conditional.

Tato Kotetishvili's "Anemia", Dato Tsintsadze's "On the bound" - the hero's of this films easily combined protest of the eclectic hero and they original show up sudden change too in own sense, there were got similar "sober." The processes especially vigorous on ford to the society appearance, which conduce by the way hero's altered.

რეცენზენტები: **ოლღა თაბუკაშვილი**
ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი.

დოდო ოკუჯავა
ხელოვნებათმცოდნეობის
კანდიდატი, დოცენტი.



ეკონომიკური კულტურული დომინანტები და ტარკოვსკის ფილმების ზოგადი დიალოგური ტრანსკულტურული მიმართება

ეგზისტენციალურმა ფილოსოფიამ მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა XX საუკუნის პოეტიკის თავისებურებანი და კულტურული ცნობიერება. საუკუნის 40-60-იან წლების უმთავრესი ფილოსოფიური მიმდინარეობა ასევე აისახა მიმდინარე მხატვრულ პროცესებზე (განსაკუთრებით ლიტერატურულ პრაქტიკაზე). 60-იანი წლებიდან მოყოლებული ეგზისტენციალური პროექტის ტრანსლიაცია კინემატოგრაფზე სულ უფრო მეტად განაპირობებს უკანასკნელის ემპირიულ და ფუნდამენტალურ ორიენტაციას. კინო ენა, როგორც კონკრეტული კინემატოგრაფიული აზროვნების და სტილური მიმართების მთავარი სტრუქტურული ელემენტი, ყალიბდება არა მხოლოდ ემპირიული ფაქტორებიდან გამომდინარე (საავტორო პოლიტიკა, ამა თუ იმ გამოძახებულობითი ხერხის დომინირება, სიუჟეტის მოდიფიკაცია), არამედ ისეთი ფაქტორებიდან გამომდინარე, როგორცაა კულტურულ-მითოლოგიური ასპექტი, ფილოსოფიურ-ეთიკურ – მსოფლმხედველობითი იმპერატივი.

ამ მხრივ ეგზისტენციალურმა მსოფლმხედველობამ და იდეებმა მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა დასავლეთ ევროპული კინოს პრაქტიკაზე, ოდნავ მოგვიანებით კი რუსული და საბჭოური კინემატოგრაფიის განვითარებაზეც. ფრანგული „ახალი ტალღის“ პროგრამული ნაწარმოებები – ჟან-ლიუკ გოდარის „უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე“ და ფრანსუა ტრიუფოს „400 დარტყმა“ – მთლიანად ეგზისტენციალურ პრობლემატიკაზეა აგებული. ლეო – ტრიუფოს ანტუან დუანელი და ბელმონდო – გოდარის მიშელ პუაკარი – ეგზისტენციალიზმის ტიპოლოგიური ფიგურის კამიუს „უცხო“ კიდევ ერთი ტრანსფორმაცია. თუკი ტრიუფოსთან ინდივიდი მთლიანად გაუცხოებული, ასოციალური და არა ანტი-სოციალურია (ანტუან დუანელის სოციალიზაციის არაერთი „მცდელობა“, კაფკას „ციხესიმაგრის“ გმირის მსგავსად, მუდმივად მარცხით მთავრდება. ერთადერთი რეალობა, რომელიც მისთვის ორგანული და მისაღებია ესაა, მხატვრულ-ილუზორული სამყარო – ლიტერატურა და კინო), გოდართან კი ინდივიდი შეუქსაბამობა

რეალობასთან, მისი ნონკონფორმისტული ამბოხი უფრო დრამატულ და ტრაგიკულ ფორმას იღებს.

40-50-იანი წლების ფრანგულ კინოში იყო სარტრის პიესების ეკარანიზების მცდელობა. მხოლოდ მოგვიანებით, ახალი კინოენის მეშვეობით გახდა შესაძლებელი თანამედროვე აზროვნების ადეკვატური კინემატოგრაფიული ექვივალენტის მოძებნა.

ეგზისტენციალიზმი 50-იან წლებში სცილდება ფილოსოფიური მიმდინარეობის ჩარჩოებს და მრავალი ახალგაზრდა ადამიანისთვის ცხოვრების ერთგვარ სტილად იქცევა.

რუსული კულტურული ცნობიერებისათვის 50-იანი წლების დასასრული და 60-იანი წლების პირველი ნახევარი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია გარკვეული ისტორიული რეაქციებიდან გამომდინარე - პარტიის XX ყრილობა, „პიროვნების კულტის“ დაგმობა, ე.წ. „დათმობის პერიოდი“. ერთის მხრივ რუსული კულტურა ტრადიციულად იზოლირებულია ევროპული კულტურული სივრციდან, რასაც რიგი სუბიექტური, პოლიტკონიუქტურული მიზეზები გააჩნია, მეორეს მხრივ, ამ იზოლირებას წმინდა ისტორიულ-მენტალური თავისებურებანი განაპირობებს. „ყოველივე მეტად საინტერესო „სადოვოე კოლცოს“ შიგნით ხდება“ („Вся самое интересное происходит в пределах садового кольца“) - მსგავსი იდეური პრეზუმცია დამახასიათებელია რუსული მენტალობისათვის. ამის ნათელ ილუსტრაციად გამოდგება ბულატ ოკუჯავა, 60-იანი წლების საკულტო ფიგურა, რომლის პოეზია და შემოქმედება გაუღენთილია დროის სულითა და ატმოსფეროთი. ბულატ ოკუჯავას პოეზიის რეაქციები 60-იანი წლების რუსი ინტელიგენტის ტიპური მსოფლშეგრძნების გამომსახველია, რომლისთვისაც არბატი სამყაროს და მისი სულიერი ცხოვრების ეპიცენტრის წარმოადგენს.

60-იანი წლები უაღრესად კონცეპტუალური ეპოქაა რუსულ-საბჭოური კულტურისათვის. ლიტერატურა და ხელოვნება ორიენტირებულია ადამიანისა თუ საერთოდ საზოგადოების ზნეობრივ ეთიკურ სახეზე, დაინტერესებულია ყოფიერების არა მატერიალისტურ-პოზიტიური, არამედ სულიერი ასპექტით. თუკი ქართულ კინოში (ოთარ იოსელიანი, ელდარ შენგელაია) ყოველდღიურობის ესთეტიკა დომინირებს, მხატვრული ასახვისა და წვდომის საგანი ცხოვრების ნაკადია, რუსი კინემატოგრაფისტები (ანდრეი ტარკოვსკი, ანატოლ კონჩალოვსკი)

მიმართავენ არა მხოლოდ ისტორიულ და ყოველდღიურ რეალობას, სადაც ცხოვრობს ადამიანი, არამედ იმ ჭეშმარიტ, მარადიულ ყოფნას, სადაც თითოეული ინდივიდის ეგზისტენცია მითოლოგიურ-ეპიკურ დროსა და სივრცეში განფენილი სხვა განზომილებას ღებულობს.

ეპოქის სტილის განსაზღვრისას ვაილი ნი-ანის წლების კულტურას, როგორც გარკვეული მიღწევების ერთობლიობას, უფრო ნაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებს, ვიდრე კულტურულ პროცესს: „კულტურა მიღწევათა კომპლექტია, ხოლო კულტურული პროცესი კი, ის რაც ღღეს ხდება გარშემო და ამგვარად, ნი-ანის წლების კულტურული პროცესი განუზომლად უფრო მნიშვნელოვანი იყო ვიდრე კულტურა“ (2).

საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ მიუხედავად ევროპული კულტურული პროცესისაგან გარკვეული იზოლირებისა, განსაკუთრებით კინოპროცესზე შესამჩნევია დასავლური კინოესთეტიკის გავლენა. ანდრეი ტარკოვსკის შემოქმედების მაგალითზე შესაძლებელია ვიმსჯელოთ არა მარტო კინოენის მოდერნიზაციაზე, არამედ ეგზისტენციალური ფილოსოფიისა და თემატიკის ასახვაზეც.

საუკუნის დასაწყისში ეგზისტენციალური თემატიკის დამუშავება აქტიურად მიმდინარეობს რუსულ რელიგიურ ფილოსოფიაშიც, კერძოდ ნიკოლოზ ბერდიაევის მიერ. ტარკოვსკი, თუ ვიმსჯელებთ მისი ინტერვიუებისა და დღიურებდან გამომდინარე, იცნობდა ნიკოლოზ ბერდიაევის ნაშრომებს.

ეგზისტენციალიზმი, როგორც ფილოსოფიური მიმდინარეობა, წინა პლანზე აყენებს ცალკეული ინდივიდის ყოფნის აბსოლუტურ უნიკალობას და შეუცვლელობას. ახალ ფილოსოფიას, ფართო გაგებით, საფუძველი ეყრება ჯერ კიდევ XIX საუკუნის პირველ ნახევარში სიორენ კირკეგორის ნაშრომებით. მან პირველმა ჩამოაყალიბა ანტითეზა: „ეგზისტენცია“ და „სისტემა“ (ჰეგელი) და უარყო წარმოდგენა ღმერთის იმანენტურობის შესახებ, რაც გულისხმობს ღმერთის და „აბსოლუტური იდეის“ შერწყმას. ეს უკანასკნელი კი ჰეგელის ყოფნისა და ცნობიერების იგივეობის პრინციპებიდან გამომდინარეობს.

სიორენ კირკეგორის აზრით, ფილოსოფია ღვას განსხვავებულ საწყისზე ვიდრე მეცნიერება. თუკი მეცნიერის პოზიცია ობექტურობაა, ფილოსოფოსის – მთლიანად დეტერმინირებულია მისი პიროვნებით. დეკარტისა და ჰეგელის ძლიერმა გავლენამ მასში ერთგვარი უკურეაქცია გამოიწვია. „ეს ფილოსოფოსები, სქელტანიან წიგნებს რომ წერენ,

ამასთან არასოდეს არა ცდილობენ მოქმედებასა და ცხოვრებაში გადაიტანონ და „საქმის მეშვეობით“ წაიკითხონ თავიანთი ნაწერები; ხოლო ცდიდნენ, მაშინ აღმოჩნდებოდა „ამ ნაწერების უაზრობა“. ცხოვრებისაგან განყენებული „წმინდა აზროვნება“ მხოლოდ ქიშკრას, რადგანაც ჭეშმარიტება იმისთვის მიიწვდომება, რათა მასში იცხოვრო...“ (3). ცნობილია, რომ როდესაც ჰეგელს უთხრეს, რომ მისი ზოგიერთი პოსტულატი სინამდვილეს არ შეესაბამება, მან ცივად მიუგო: „მით უარესი სინამდვილისათვის“ (!)

„ჭეშმარიტება იმისთვის მიიწვდომება, რათა მასში იცხოვრო. ჭეშმარიტება მოიცავს ადამიანის ყოფნასა და გონს, და ის შეიძლება მხოლოდ პირადი, ეგზისტენციური იყოს. ის განუყოფელია პიროვნებისაგან, და მაშასადამე მოკლებული საყოველთაობას“ (4). თითოეული ადამიანი წარმართავს დიალოგს სხვა ადამიანებთან, ხოლო ვინაიდან თითოეულმა მათგანს საკუთარი ჭეშმარიტება გააჩნიათ, ისინი ერთმანეთს ვერ უგებენ. ერთადერთი რაც მათ ძალუბთ – წინააღმდეგობების ფორმირებაა. შედეგად წინააღმდეგობები საბოლოოდ ანგრევენ ცნობიერებას. კირკეგორი მოუთითებს ცნობიერების კრიზისზე, ხოლო ისტორიას განიხილავს, როგორც კრიზისების ერთბლიობას.

სიორენ კირკეგორის იდეებმა გარკვეული ზეგავლენა იქონია ჰენრიხ იბსენისა და ავგუსტ სტრინდბერგის შემოქმედებაზე – „ჭეშმარიტება იმისთვის მიიწვდომება, რათა მასში იცხოვრო“. ადამიანისათვის მისაწვდომია ჭეშმარიტება და ჭეშმარიტება არ არსებობს მისი (ადამიანის) ეგზისტენციური სიმართლის მიღმა. მათ თავის მხრივ გავლენა იქონიეს ინგმარ ბერგმანის მსოფლმხედველობისა და „მხატვრული მეთოდის“ ფორმირებაზე. ეს უკანასკნელი კი კონგენიალურად ეხმიანება ანდრეი ტარკოვსკის შემოქმედებას. რეჟისორის ბოლო ნამუშევარ „მსხვერპლშეწირვაში“ ბერგმანისეული რემინისცენციები მხოლოდ ნატურისა და შემოქმედებითი ჯგუფის იგივეობით არ შემოიფარგლება. აკი კუნძულ გოტლანდზე სეირნობისას ტარკოვსკიმ მარწყვის მდელის მიაგნო, იქნებ, სწორედ მას, ბერგმანთან რომ არის (!). მკვლევარები აგრეთვე აღნიშნავენ ტარკოვსკის მიერ „ლენკომის“ თეატრში განხორციელებული „ჰამლეტის“ და ბერგმანისეული დადგმის საერთო დიალოგურ ტრანსკულტურულ მიმართებას.

XX საუკუნეში ეგზისტენციალიზმი აღმოცენდა ნიჰილიზმისა და პესიმიზმის ნიადაგზე. „ახალი დროის ტექნიკის პლანეტარული მოძრაობა“

(ჰაიდუგერი) – ეგზისტენციური კრიზისი „ტექნიკური გაუცხოების“ პირდაპირი შედეგია, ასევე მსოფლიო ომებისა და ტოტალიტარული რეჟიმების ფორმირების კომპარული ისტორიული გამოცდილება, ეკონომიკური გლობალიზაციისა და სოციალური ძვრების შედეგად გამოწვეული. 1951 წელს ვატიკანმა დაგმო მათი პესიმიზმი, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მათ მიერ დამკვიდრებული კრიზისული ცნობიერების გამო.

სხვა მხრივ, ეგზისტენციალიზმი ეს არის ნონკონფორმისტული იდეოლოგია, რომელიც მოუწოდებს ინდივიდს არჩევანი გააკეთოს ჭეშმარიტი ადამიანური ფასეულობების სასარგებლოდ, სრული ყოფნა ამჯობინოს არარსებობას. ეგზისტენციალური გმირი არ უნდა დაემონოს გარემოებას, არამედ წინ უნდა აღუდგეს მას (დონ კიხოტის შეურიგებელი სულისა და ხასიათის ტიპოლოგიური ტრანსფორმაცია, მაგრამ სერვანტესისეული რომანტიზმი XX საუკუნეში სრულიად უსაფუძვლო და მძულბელია).

ეგზისტენციალიზმის ფრანგული რედაქცია (სარტრი, კამიუ) მეორე მსოფლიო ომის დროს აღწევს თავის კულმინაციას. სარტრი წერდა, რომ ისინი არასოდეს არ ყოფილან ისე თავისუფალნი, როგორც ოკუპაციის პერიოდის პარიზში. რასაკვირველია, აქ საუბარია სულიერ თავისუფლებაზე. ამ მხრივ ეგზისტენციალიზმი ფრანგული „წინააღმდეგობის“ იდეოლოგიად გვევლინება (ჰაიდუგერი კი არა მხოლოდ არ ტოვებს გერმანიას იმ ავბედით წლებში, არამედ აქტიურად თანამშრომლობს ნაციონალ-სოციალისტებთან).

ტარკოვსკის პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი „ივანეს ბავშვობა“ 1962 წელს ვენეციის კინოფესტივალის „ოქროს ლომის“ მფლობელი ხდება. მემარცხენე პრესა კრიტიკულად შეხვდა ამ ფაქტს. სარტრი გაზეთ „უნიტას“ რედაქტორისადმი გაგზავნილ წერილში იცავს ახალგაზრდა რეჟისორს. იგი აღნიშნავს კინოენის მეშვეობით ოსტორიული რეალობის ფილოსოფიური გააზრების მცდელობას. „ივანე – შეშლილი, ურჩხული, პატარა გმირია; სინამდვილეში ის ომის ყველაზე უმწიკვლო მსხვერპლია; ბიჭი, რომელიც შეზღუდულია სისასტიკით, რამაც მის სულში შეაღწია, მას ვერ აძალებენ სიყვარულს. ნაციისტებმა ის მოკლეს მაშინ, როცა მისი დედა და თანასოფლელები მოკლეს“ (5). შემდგომ სარტრი პარალელს ავლებს ალჟირის მოვლენებთან, რომლის უშუალო მონაწილეც თავად იყო. მის მიერ შემოთავაზებული ფილმის ანალიზი, წმინდა ეგზისტენციალური პრობლემებისა და მოტივების წარმოჩინების



მიღმა ხშირად პოლიტიკურად ანგაჟირებულ ხასითს ატარებს.

ტარკოვსკისათვის ადამიანი გაიგივებულია აბსოლუტურ ყოფნასთან, სწორედ ადამიანი არის ის ერთადერთი საზომი, რაც ჭეშმარიტ საზრისს სძენს ყოფიერებას. ივანეს გახლეჩილი ცხოვრება და ცნობიერება რეპრეზენტირებულია ორ, განსხვავებულად სემიოტიზებულ სივრცეში: ომის რეალიები და ის ბუნებრივი, ორგანული, იდილიური გარემო, რომელიც მის სიზმრებში აისახება. მხოლოდ ცალსახა, ტენდენციური მიდგომით შეიძლება დავინახოთ „ურჩხული“ ივანეს სახეში. მისი სისრულით არარეალიზებული პიროვნული პოტენციალი რეჟისორის მიერ აღიქმება, როგორც ყოფიერების ჭეშმარიტი ტრაგედია: ყოფიერებისა, რომელსაც ერთ-ერთი თავისთავადი და უნიკალური გამოვლინება გამოეცალა. ტარკოვსკისათვის, როგორც დოსტოევსკისათვის, არ არსებობს არანაირი ფასეულობა, რომელსაც თუნდაც ერთი ბავშვის სიცოცხლე უღევს საფუძვლად. იქნებ, ივანეს სახეში ავტორი თავისი „დაკარგული თაობის“ ალეგორიულ ანარეკლს ხედავს, ან იქნებ იგი საკუთარი სიყრმისეული ტრაგედიის სუბლიმირებას ახდენს.

სარტრი ეგზისტენციალიზმის ე.წ. ათეისტურ ფრთას მიეკუთვნება. ის ხშირად იცვლიდა საკუთარ პოლიტიკურ ორიენტაციას, რის გამოც მას დამსახურებულად აკრიტიკებდნენ. სარტრის ფილოსოფიის მიხედვით ადამიანი არ არის დეტერმინირებული წარსულით. წარსული მიეკუთვნება მიზეზთა სფეროს, ადამიანი კი – მიზნის სფეროს. გარემოება იცვლება და საჭიროა ხელახალი არჩევანის გაკეთება. სარტრთან ღმერთის ადგილს იკავებს ადამიანი. აბსოლუტური ყოფიერება ინტერპრეტირებულია მატერიალისტური თვალსაზრისით. ყოფიერებისა და ცნობიერების დაპირისპირება, სულისა და მატერიის კარტეზიანულ დუალიზმს წააგავს, იმ სხვაობით, რომ ცნობიერება სარტრთან გაიგივებულია უარყოფასთან, ყოფიერებისგან განდგომასთან. არა ჭეშმარიტი ყოფნა ესწრაფვის თვითდამკვიდრებას სხვათა ხარჯზე, რაც „ღმერთად ყოფნის სურვილის“ სუბლიმაციაა, ანუ ნიცშეანური ზეადამიანის პროექტია. ჭეშმარიტი ყოფნა კი ჩემი პირადი თავისუფლების აღიარებაა სხვის თავისუფლებასთან ერთად. ჩემი არჩევანიც საყოველთაოა და ყველას სახელით ხორციელდება.

ტარკოვსკისთან ჩვენ ვხვდებით განსხვავებულ ინტენციებს. მის ფილმებში მთავარი „ღმერთის ძიებაა“ და არა „ღმერთის გმობა“. რუსული მესიანური ცნობიერება ტარკოვსკის გმირებში ტრანსლირებული ახალი ჰამლეტის მსგავსად ცდილობს აღადგინოს დროთა შორის კავშირი.



სულიერება არის ის მთავარი წვლილი, რაც შემოქმედმა თავისი კულტურის საკუთრებეველზე მიიტანა. ჰაიდეგერის ცნობილი სიტყვების პერეფრაზირება რომ მოვახდინოთ – „ჩემი კინემატოგრაფი არის ღმერთის მოლოდინი“ – თამამად შეედლო ეთქვა „ანდრეი რუბლიოვისა“ და „მსხვერპლთშეწირვის“ ავტორს.

ეგზისტენციფილოსოფიის რელიგიური მიმართება თავისი არსით ნონკონფესიონალურია (ჰაიდეგერი, ისპერსი, მარსელი). ღმერთის იდეა ეგზისტენციალისტებთან იმპერატივის, ლოცვის, შინაგანი დიალოგის მოდუსშია მოცემული. ტარკოვსკის ფილმების რელიგიური დისკურსიც ნონკონფესიონალურ ხასიათს ატარებს. ნაციონალური კულტურისა და ტრადიციის მიმდევარი შემოქმედი თავის ფილმებში ახდენს ქრისტიანული იდეოლოგიისა და მითოლოგიის ტრანსფორმირებას. ქრისტიანობის მისეული რედაქცია შორსაა ორთოდოქსალურ-მართლმადიდებლური ტრადიციისაგან. იგი უფრო მეტად ფიოდორ დოსტოევსკისა და ლევ ტოლსტოის ანტიკლერიკალურ შეხედულებებს ეყრდნობა. დღეს ძალიან პოპულარულია რეჟისორის მემკვიდრეობის აღმოსავლური რელიგიისა და კულტურის კონტექსტში განხილვა, რაც შეიძლება თავისებურად გამართლებულიც კი იყოს. ჩვენის აზრით, ტარკოვსკი რუსულ-დასავლური ცივილიზაციისა და კულტურის სივრცეში მოიაზრება. მის ფილმებში აღმოსავლური კომპონენტის არსებობა გამომდინარეობს ტიპიური დასავლური ცნობიერებისათვის დამახასიათებელი განსხვავებული კულტურის შეცნობის ინტერესიდან. ცნობილი ლიტერატურათმცოდნე ვლადიმერ ბახმუტსკი წერს: „ტარკოვსკი მჭიდროდაა დაკავშირებული რუსეთსა და დასავლეთთან. მე მესახება, რომ „ნოსტალგიის“ ფინალი მთელი მისი არსის გამოხატულებაა. ტარკოვსკი სენ-ჟენევიევის სასაფლაოზეა დაკრძალული და ჩემი ფიქრით, ეს არაა შემთხვევითი. ეს მისი ბედია. ის შეიძლებოდა გარდაცვლილიყო რუსეთში ან დასავლეთში, და არა ტოკიოში, მაგალითად“ (6).

ტარკოვსკის მხატვრული სამყარო სინკრეტულია და არა დისკრეტული. ალექსანდერი („მსხვერპლთშეწირვა“) ქრისტიანული ხატების ალბომ-ფოლიოს თვალჩინებითაა ეგზალტირებული და იმავდროულად მის სამოსელს ინისა და იანის სიმბოლო ამშვენებს. ფილმის ხმოვან რიგში ბახის „მათეს ვნებანი“, ქრისტიანული სულის უდიდესი გამოხატულება მუსიკაში, წამყვანი თემაა. ამასთანავე აღმოსავლური (კერძოდ, იაპონური) მედიტაციური მელოდიაცაა

გამოყენებული. ლეონარდო და ვინჩის (ბახთან ერთად ტარკოვსკის მხატვრული სამყაროს მუდმივი თანმხლები) „მოგვთა თაყვანისცემის“ ფრაგმენტი ფილმის მხატვრულ აზრობრივი ღერძია. ლეონარდოს ნახატი დიალოგურ მიმართებაშია ალექსანდერის დარგულ გამხმარ ხესთან და მართლმადიდებელი ბერის ივან კოლოვის ლეგენდასთან. თუკი გამხმარ ხეს რუდუნებითა და რწმენით დაუსხამ წყალს, ის აუცილებლად გაიხარებს. ფილმში ლეგენდა ქრისტიანული წარმომავლობისაა. მკვლევარების აზრით, კი ბუდისტური წყაროებიდან არის აღებული. ტარკოვსკის მხატვრულ სისტემაში აღმოსავლური და დასავლური კულტურა ერთგვარ სინთეზურ სინკრეტულ მთლიანობას შეადგენს. ტარკოვსკის რელიგიური კრედიო განსხვავებული რელიგიური სისტემების თანაარსებობაა, ამიტომ მხატვრული რეალობის მოდელირებისას ქრისტიანული ციტატები ორგანულად ერწყმიან აღმოსავლურ ელემენტებს.

საინტერესოა ცნობიერების ევოლუციის პროცესი – ქრისტიანული თუ ბუდისტური წარმომავლობის მითიდან ლოგოსამდე. მითის ერთ-ერთი ვარიანტია აგრეთვე ლეონარდოს „მოგვთა თაყვანისცემა“, რომელსაც ორი მთავარი აზრობრივი დატვირთვა აკისრია: 1. თავად ბიბლიური სიუჟეტი – ოქრო ერთ-ერთი ძღვენია ახლადშობილი ჩვილისათვის მოგვთაგან მირთმეული. ოქრო – ერთდროულად მეფის ძალაუფლებისა და სიტყვის, ლოგოსის სიმბოლოა. 2. სურათის შექმნის დრო – ახალი დროის აზროვნებისა და კულტურის ფორმირების ეპოქა. სეკულარიზაცია – ხელოვნება სულ უფრო მეტად გამოხატავს საზოგადოებრივ საერო ინტენციებს და თავისუფლდება საკულტო რელიგიური დანიშნულებისაგან. ხელოვნების ნაწარმოები სულ უფრო მეტად დეტერმინირებულია მხატვრის ინდივიდუალიზმით. მითოლოგიური, კოლექტიური ცნობიერების ჩანაცვლება ხდება სუბიექტურ-რაციონალური აზროვნების კონსტრუქციებით. ფილმში მოცემული მხატვრული სახეების (სიმბოლოების) დინამიური განვითარების მაგალითზე თუ ვიმსჯელებთ – მითოლოგიური არქეტიპის შუალედური რგოლის გავლით („მოგვთა თაყვანისცემა“) ტრანსფორმირდება ბავშვის მიერ სიმუნჯის გადალახვასა და სიტყვის დაუფლებაში. ფილმის ფინალში ბავშვი მამის დანაბარების თანახმად წყალს უსხამს გამხმარ ხეს. ხე ტარკოვსკის მხატვრულ ლექსიკონში რწმენისა და სიცოცხლის გაგრძელების სიმბოლოა. „პირველად იყო სიტყვა. რატომ მამა?“ – პირველი ბავშვის მიერ წარმოთქმული ფრაზა და უკანასკნელი, რაც ასრულებს ტარკოვსკის კინემატოგრაფს. გამხმარი ხე აუცილებლად

აყვავდება და მოისხამს ფოთოლს. სიმბოლურია, რომ რეჟისორის უკანასკნელი ფილმის ფინალი (მან ჯერ არ იცოდა რომ სრულდებოდა მისი ცხოვრების ერთიანი მეტაფილმი) იმეორებს პირველი ფილმის „ივანეს ბავშვობის“ დასასრულს. „ივანეს ბავშვობა“ სრულდება დამწვარი, გაშავებული ხის კადრებით. „მსხვერპლთშეწირვაში“ კი დამწვარ ხეს გამხმარი ხე ენაცვლება, რომელიც ცხოვრების გაგრძელებისა და ევოლუციის სიმბოლოდ იკითხება.

ტარკოვსკის რელიგიურობის განსაზღვრისას ვლადიმერ ვსევოლოვ ივანოვი ბორის პასტერნაკის მიერ „ექიმ ჟივაგოზე“ მუშაობისას ნათქვამ სიტყვებს იშველიებს: „რელიგიურობა სერიოზულობის ნაირსახეობაა“ (7). ტარკოვსკის ფილმების რელიგიურობა მისი შემოქმედების სულიერ ფასეულობებზე ორიენტაციაა. რეალობის წვდომის მსგავსი ხერხი რუსული ხელოვნებისა და ლიტერატურისათვისაა დამახასიათებელი. საერთოდ, სულიერება, რუსული გაგებით, არსებობს იქ და იმ დროს, სადაც სულიერი ტკივილია, განსაცდელის ჟამს და ა.შ. ისტორიულად ჩამოყალიბებული მეტაფიზიკური ტანჯვისა და სულიერი მარტოობის თემა რუსულ კულტურასა და ლიტერატურაში, რა თქმა უნდა, დიდ სიმპათიას იმსახურებს და ამასთანავე თვითგვემით მაზოხისტური ტკობის ელფერსაც ატარებს. ტარკოვსკისთვისაც არაა უცხო ეგზისტენციური პესიმიზმი და საკუთარი ყოფნის მეტაფიზიკური არსის მტანჯველი ძიება.

ტარკოვსკი XX საუკუნის იმ ბუმბერაზ მწერლებსა და მოაზროვნეებს შორისაა, რომელნიც აუტისტებად არიან შერაცხულნი. საუკუნის კულტურული ცნობიერებისათვის აუტისტური აზროვნება მხოლოდ ინდივიდის ტიპოლოგიურ დახასიათებას არ გულისხმობს, არამედ ერთგვარი კულტურული ფენომენია. მხატვრული რეალობა იმდენად სემიოტიზირებული და კონცეპტუალურია, რომ მთლიანად ექცევა აუტისტური აზროვნების ჩარჩოებში. ტიპური აუტუსტური აზროვნების ნიმუშია თომას მანის რომანი – მითი „დოქტორი ფაუსტუსი“. ანდრეი ტარკოვსკის ფილმების ინტერტექსტუალური ველი ვრცელდება დიდი გერმანელი მწერლის შემოქმედებაზეც. თომას მანის გმირი კომპოზიტორი ადრიან ლივერკიუნი (ნიცშესა და შონბერგის პროტოტიპი) მხატვრის სახის საინტერესო მოდიფიკაციაა. ადრიან ლივერკიუნი პროფესორ აშენბახის („სიკვდილი ვენეციაში“) სახის ტიპოლოგიური ტრანსფორმაციაა. კულტურის დეკადანსი და საკუთარ მე-ში ჩაკეტვა,

რეალობისაგან განდგომა და ესთეტიკურ სფეროში გადასახლება, მწერლის შეფასებით საკუთარი ერისა და კულტურის ღალატის ტოლფასია. თომას მანი შემოქმედებით ინტელიგენციას, მწერლებსა და მხატვრებს აკისრებს პასუხისმგებლობას მომხდარზე. 1947 წელს, როდესაც შეიქმნა „დოქტორი ფაუსტუსი“, თომას მანი გმობდა ნიცშესა და ვაგნერის კოლუნტარიზმს, რომელთა იდეებისა და შემოქმედების უზურპაციაა ნაციონალურ-სოციალისტური იდეოლოგია. ადრიან ლივერკიუნი, ნიცშეანური ზეადამიანის ერთ-ერთი პროექტი, ღმერთის იდეის უზურპირებაშია მხილებული. გმირის დიალოგურ ტრანსკულტურული მიმართება დოსტოევსკის ივანე კარამაზოვთან (ლევ შესტოვმა ადრიან ლივერკიუნს ივანე კარამაზოვის „სულიერი ძმა“ უწოდა), ორთავეს კოლუნტარისტულ-ნიცშეანურ სულისკვეთებით აიხსნება. ივანესა და ავსულის ცნობილი დიალოგი ლივერკიუნის და ავსულის ზავს ეხმიანება. ის, რომ „ყველაფერი დაშვებულია“ დესტრუქციულად უბრუნდებათ გმირებს და მათი „სიგიჟის“, პიროვნული კატასტროფის მიზეზი ხდება.

ტარკოვსკი „ანდრეი რუბლიოვში“ თეოფან ბერძენისა და რუბლიოვის კამათის სახით, მხატვრის ეთიკურ-ზნეობრივი კრედოს საინტერესო დისპოზიციას გვთავაზობს. რუბლიოვს „განკითხვის დღის“ ხორცშესხმით სურს არა შიში შთაუნერგოს ხალხს, არამედ – ადამიანურობის ზეობის შეგრძნება. მხატვრის სიმაღლე გამოიხატება მისწრაფებაში – გადალახოს რეალობის საშინელებანი და შექმნას ადამიანისადმი სიყვარულითა და ნათელი გრძნობით გამსჭვალული ფრესკები. მძლავრ ემოციურ შთაბეჭდილებას ახდენს ფილმის ფინალი: რუბლიოვის ფრესკები (ფილმის შავ-თეთრ, პორიზონტალურად ორიენტირებულ კადრებს ფრესკების ვერტიკალური კომპოზიცია და ვერტიკალური გამა დისონანსურად ემიჯნება) ისტორიულ ავბედობასა და კატაკლიზმებზე ამაღლებული სცილდება კონკრეტულ დროსა და სივრცესა და მარადისობის საკუთრებად იქცევა (თომას მანის ადრიან ლივერკიუნი სიკვდილის წინ ითხოვს კაცობრიობას ბეთჰოვენის IX სიმფონია წაართვან. ის ებრძვის სინათლეს. საგულისხმოა აგრეთვე მისი წერილი კრეჩმანისადმი, სადაც ის აღიარებს, რომ განწირულია სიცილისათვის და ყოველივე პაროდიად ეჩვენება). რუბლიოვი-ტარკოვსკი არ იზიარებენ, როგორც თეოფან ბერძენის პირქუშ სიმკაცრეს, ასევე ადრიან ლივერკიუნის ირონიულ სკეფსისს.

„ნოსტალგიის“ გმირი ანდრეი გორჩაკოვი XVIII საუკუნის რუსი ყმა-კომპ'ხიტორის სოსნოვსკის შესახებ წერს წიგნს და ამ მისიით



მოგზაურობს იტალიაში. ამგვარად, გორჩაკოვი – სოსნოვსკი – ტარკოვსკი მხატვრის სახის სამმაგი პროექციაა. ამ ფილმით ტარკოვსკიმ იწინასწარმეტყველა საკუთარი ბედი და მომავალი: „როდესაც მე ვნახე მასალა მთლიანად, ერთდროულად შეჯერებული, განცვიფრებული დავრჩი: ჩემგან სრულიად დამოუკიდებლად ფირზე თითქოსდა ჩემი საკუთარი სულიერი მდგომარეობა აღბეჭდილიყო. ჩემს წინაშე საკუთარი სულის ზუსტი ანაბეჭდი იყო. ყოველივე ეს, რაღაც გაუცნობიერებელ დონეზე მოხდა“ (8). ავტობიოგრაფიზმს ეგზისტენციურ პლანში გადააქვს ფილმის მოქმედება. ტარკოვსკისთვის ჯერ უცნობია, რომ დევნილობასა და ემიგრაციაში მოუწევს სიცოცხლის უკანასკნელი წლების გატარება. თავის საბედისწერო სენის შესახებაც ჯერ არაფერი იცის. ფილმში კი აღსასრულის, სიკვდილის მოახლოების განცდა მძაფრად იგრძნობა. გორჩაკოვი-ტარკოვსკის ეგზისტენციური დაღლა და სევდა ნოსტალგიის ფორმით ვლინდება. სოსნოვსკი, ავტორის ალტერ ეგო, ნოსტალგიით შეჭირვებული სამშობლოში დაბრუნდა და ისევ ყმა გახდა და აქ მშობლიურ მიწაზე გალოთდა და დაიღუპა. მწერალი ანდრეი არ მოისურვებს შეხედოს მადონა დელ პორტოს, რის სანახავადაცაა აქ მოსული. მისი ფიქრები და გონება სხვაგანაა მიმართული. ლამაზი იტალიელი ქალბატონის ეუდჯინიას ნაზი გრძნობების მიმართაც ინდიფერენტული რჩება. აქვე არსენი ტარკოვსკის ლექსების თარგმანიც ცეცხლს მიეცემა. „პოეზია არ ითარგმნება...“

1968 წელს ალექსანდრე სოლჟენიცინი გარიცხეს მწერალთა კავშირის რიგებიდან. ის თავიდან მოსკოვში რჩებოდა და უარი განაცხადა ემიგრაციაზე, რაზეც ტარკოვსკი ამბობდა, რომ წინააღმდეგ შეამთხვევაში მას შერცხვებოდა საკუთარი გმირების, „ივანე დენისის ძე გულაგში იმყოფებოდეს ავტორი კი შვეიცარიის ალპებში – ეს შეუძლებელია“

ტარკოვსკისთვის პოლიტიკური დევნილობა და იძულებითი ემიგრაცია მძიმე ჯვარია „ნოსტალგია – სევდაა ადამიანისა, რომელიც არათუ მოწყვეტილია რუსეთს, არამედ ამპუტირებულია რუსეთისაგან“ (9). ტარკოვსკის სამშობლოსთან ერთად წაართვეს ბავშვობა, სიყრმე, ახალგაზრდული წლები. „ნოსტალგიის“ ფინალი გმირის აწმყოსა და მომავლს ერთ სემანტიზირებულ კადრში აერთიანებს. ტარკოვსკისეული „ხუტორის“ პეიზაჟი („სარკეში“ რეკონსტრუირებული იმ სახლის მაკეტი სადაც ავტორი დაიბადა), რომანულ თაღებს შორის მოქცეული ზერეალობაა, რომელიც დროისა და სივრცის ფიზიკურ შეზღუდვებს არ ცნობს და



რუბლიოვის „სამების“ მსგავსად მარადიულ მიღმიერ ცხოვრებას უერთდება. ეს იდეალი კი მხოლოდ სულიერი განწყობისა და მსხვერპლის გაღების გზით მიიღწევა, და მეტიც – სიცოცხლის ფასადაც.

ტარკოვსკის თავის სამშობლოს ხატება „ხუტორისა“ და მამის პოეზიის სახეში რეალიზებული, მუდამ თან სდევს. მარინა ცვეტაევას სიტყვებს იგიც გაიმეორებდა: „სამშობლო არა ტერიტორიის პირობითობა, არამედ სისხლისა და ხსოვნის გარდაუვალობაა. არ იყოს რუსეთში, დაივიწყოს რუსეთი, მხოლოდ მას ეშინია, ვინც რუსეთს საკუთარი თავის მიღმა მოიაზრებს... ვისშიაც ის ზის, ის მხოლოდ სიცოცხლესთან ერთად დაკარგავს მას“ (10).

რეჟისორს ხშირად აბრალებენ სახასიათო სტილისტიკისა და პოეტიკის რღვევას თავის „უცხოურ“ ფილმებში. ჩვენის აზრით, შემოქმედში მიმდინარე შინაგანი დიალოგის კინემატოგრაფიულ ხორცშესხმას ახლებური ფორმა და ენა ესაჭიროებოდა. მისი უკანასკნელი ფილმები სწორედ ახალი გამომსახველობითი ხერხების ჰიპოთეტიკური ძიების დამადასტურებელი მაგალიათია. სხვა საქმეა თუკი ეს ახლებური მეთოდი არ კრისტალიზდება, იმდენად სრულყოფილად, როგორც ეს მოხდა „სარკის“ შემთხვევაში. რეჟისორის მხატვრული სამყაროსა და რეალობის პარადიგმატული ურთიერთობა, განაპირობებს კინოენის ტრანსფორმაციას. ტარკოვსკის მიმართება რეალობასთან, სულ უფრო მეტად განპირობებულია ფორმულით „ნდობა რეალობისადმი“. მოდერნისტული სტრატეგია მის ფილმებში სინამდვილის ფაქტურული გამომსახველობით იცვლება. მისი კამერა სულ უფრო ტრადიციული მზერისაკენ იხრება და „სუბიექტური ხედვა“ მაქსიმალურად ნეიტრალური და ობიექტური ხდება.

ახლებურ კინოაზროვნებას განსხვავებული ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობრივი კონტექსტი მიესადაგება. კირკეგორის მიერ ჩამოყალიბებული ეგზისტენციური არჩევანის გაკეთების აუცილებლობა ტარკოვსკის ბოლო ფილმებში თემებისა და მოტივების თანმიმდევრული განვითარებით მიიღწევა. არჩევანის გაკეთებისას ადამიანი არაჭეშმარიტი, გარეგანი ფაქტორებით დეტერმინირებული ყოფნიდან ერთადერთ და ჭეშმარიტ ყოფნაში გადადის. ტარკოვსკისთან ინდივიდი არ არის იზოლირებული გარემოსაგან. დასავლური „ინდივიდუალიზმი“ და რაციონალიზმი უცხოა შემოქმედისათვის. ადამიანისა და სამყაროს ირაციონალური ერთობა, ინდივიდის ეგზისტენციის „კოსმიური“ მნიშვნელობა, დროსა და სივრცეში შეზღუდვის ილუზორულობა –



რეჟისორის რეალობის მხატვრული წვდომის მეთოდია. ამასთანავე ფილმები მოკლებულია სიყალბეს. იოლია გიყვარდეს ზოგადად კაცობრიობა და არა შენი მოყვასი. ტარკოვსკი უპირველესად თავის გმირებს უძულავნებს სიყვარულს და მათის სახით კი – მთელს კაცობრიობას. აპოკალიფსი, ტარკოვსკის მიხედვით უწინარესად ინდივიდის ეგზისტენციიდან გამომდინარე პიროვნული ტრაგედიაა და შემდგომ უკვე საყოველთაო.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. იხ.: С. Ваиль. Советское кино и стиль эпохи, Размышления и комментарии, М., 1999.
2. ზურაბ კაკაბაძე. ფილოსოფიური საუბრები, თბ., 1988. გვ. 156.
3. Сь. Кьеркегор. Страх и Трепет, М., 1993. с. 9.
4. Ж-П. Сартр. Мир и фильмы Андрея Тарковского, М., 1991, с. 13.
5. В. Бахмутский. интервью. сб. Из архива ВГИК, М., с. 59.
6. Вяч. Вс. Иванов. Мир и фильмы Андрея Тарковского, М., 1991, с. 229.
7. О. Суркова. Киноведческие записки, М., 1991. с. 191.
8. А. Баткин. «Что такое ностальгия?», Киноведческие записки, М., 1992. с. 125.
9. Вл. Сорокин. Искусство кино, М., 1991. с. 26.

CULTURAL DOMINANTS OF THE EPOCH AND GENERAL DIALOGIC TRANSCULTURAL APPROACH OF TARKOVSKY FILMS

Since the 50-ies of the XX century philosophy of existentialism has considerably conditioned transformation of cultural dominants of the epoch. Translation of existential philosophy into the cinematography has been to a greater extent determining the empiric and fundamental orientation of the latter. "New Wave" program works – "Breathless" by Jean-Luc Godard and "The 400 blows" by Francois Truffaut are completely based on existential problems. Antoine Doinel ("The 400 blows") and Michel Poicart (Breathless) – represent one more typological transformation of the hero of Camus's "The Stranger". Based on the creative works of A. Tarkovsky, we may speak not about academic but emotional coincidence and influence of the intensions taking place in the West European culture. Interpretation of "Ivan's Childhood" by Sartre, apart from revealing purely existential themes and motives has a politically engaged nature. We think, that religious approach of the works of A. Tarkovsky responds to the works by the Danish writer, predecessor of existentialism and modernism and the philosopher S. Kierkegor. Generally speaking, spiritual credo of existentialism is nonconfessional as well as discourse of the Tarkovsky films are based on the coexistence of diverse religious systems. Its artistic world is syncretic and not discrete where Christianity quotations are deeply harmonized with the Eastern culture and religion elements. If paraphrase the famous quotation by Heideger, Tarkonsky's cinematography is "expectation of the God".

რეცენზენტები: ზვიად ღოლიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი.

ელენე რაგოჟინა
ფილოსოფიის მეცნიერებათა
კანდიდატი, დოცენტი.

ქართულ კინემატოგრაფში ტრაგიკომედიის საკითხისათვის

60-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ქართული კინოს ჟანრულ სისტემას სათავეში დრამა უდგება. თუმცა ეს ბატონობა გარკვეულწილად ფორმალურია, რადგან ამ ტერმინის საფარქვეშ საკმაოდ ჭრელი საზოგადოება იყრის თავს. ამას თავისი ობიექტური მიზეზები ჰქონდა.

საბჭოთა იდეოლოგიამ დრამა საკმაოდ ცუდ მდგომარეობაში ჩააყენა. მრავალრიცხოვანი აკრძალვები, დაწერილი და დაუწერელი კანონები, შეზღუდვები კონფლიქტის არჩევანზე, მისი განვითარების გზებზე, გამოტანილ დასკვნებზე – არ აძლევს მას ჩამოყალიბდეს სრულყოფილ ჟანრად.

ის ავტორები, რომლებიც უარს ამბობენ შეკვეთილ თემებში და შეკვეთილ ჩარჩოებში მოაქციონ თავისი შემოქმედებითი ძიება, იძულებულნი არიან სხვა გზები ეძიონ მათი თვალით დანახული რეალობის გასახსნელად. ამდენად ქართული კინოაზროვნება ბუნებრივად წარიმართება ხელოვნებაში მრავალგზის ნაცადი მიმართულებით: არასერიოზულად სერიოზულის შესახებ საუბრის გზით. ბუნებრივად, რადგან ქართული ბუნებისათვის მეტად ორგანული აღმოჩნდა ცხოვრების აღქმა როგორც დრამატულის და კომიკურის ერთიანობის. საუკეთესო ქართული ფილმების ერთგვარი საფირმო ნიშანი გახდა მოულოდნელი და ამავე დროს ბუნებრივი გადასვლა შუქიდან ჩრდილში, ოხუნჯობიდან სევდაში, ცხოვრებისეული სიხარულიდან ცხოვრებისეულსავე მწუხარებაში და პირიქით.

შეუძლებელია იძულებით თავსმოხვეული ჟანრული მიმართულება გამხდარიყო მთელი ეროვნული კინემატოგრაფის დამახასიათებელი ნიშანი, რომლითაც მას გამოარჩევდნენ არა მხოლოდ საბჭოთა კავშირის, არამედ მსოფლიო კინემატოგრაფშიც. უფრო სწორი იქნებოდა თუ ვიტყვოდით, რომ იდეოლოგიურმა ზეწოლამ ქართული კინო აიძულა ჩაღრმავებოდა თავის ბუნებას, მასში ეძებნა მისთვის ორგანული თვითგამოხატვის გზები და იგი ექცია განვითარების მაგისტრალურ ხაზად.

დრამისა და კომედიის შერწყმა მეტად ნაყოფიერი ნიადაგი გამოდგა ქართული კინოსათვის. 60-70-იან წლებში შექმნილი საუკეთესო



ფილმების უმეტესობა სწორედ ამ ორი ჟანრის ზღვარზეა შექმნილი. ვიღებთ ფილმებს, რომელთა მიმართ ხშირად ჭირს ერთმნიშვნელოვნად თქმა, კომედიაა ეს თუ დრამა, დრამატული კომედია თუ კომედიური დრამა. ამ დროს საბჭოთა კინომცოდნეობაში ინტენსიურად მკვიდრდება ტერმინი „ტრაგიკომედია“ და ყველაზე ხშირად იგი სწორედ ქართულ ფილმებთან მიმართებაში მოიხსენიება. ტრაგიკომედიად თვლიან „ჯარისკაცის მამას“, „გიორგობისთვის“, „ქვევრს“, „არ იდარდოს“, „სერენადას“ და ა.შ.

შეიძლება დაეთანხმო, ან არ დაეთანხმო ამ განსაზღვრებას თითოეულ კონკრეტულ შემთხვევაში, მაგრამ უდავოა, რომ საერთო ჯამში საკმაოდ რთულია ობიექტური ზღვარის გავლება „კომედიურ დრამას“, „დრამატულ კომედიას“ და „ტრაგიკომედიას“ შორის. თუმცა, თავად ტერმინები ნათლად მეტყველებს, რომ პირველ ორ შემთხვევაში მაინც არსებობს ჟანრი-დომინანტი. რაც შეეხება ტრაგიკომედიას, აქ უფრო მჭიდრო სინთეზთან გვაქვს საქმე.

საქმე ეხება არა უბრალოდ კომიკურ ელემენტებს ტრაგედიაში. „ტრაგიკომედიაში ტრაგიკული და კომიკური არა უბრალოდ გვერდიგვერდ არის განლაგებული, არამედ უფრო რთულ დიალექტიკურ ურთიერთკავშირშია ერთმანეთთან. კერძოდ, ტრაგიკული და კომიკური ერთმანეთში გადადის და უფრო მეტიც, ერთმანეთის მეშვეობით ხორციელდება.

„ტრაგიკომედიაში ტრაგიკული და კომიკური ერთმანეთს ეჯახება არა მხოლოდ როგორც ურთიერთდაპირისპირებულება, არამედ იგი გამოავლენს ურთიერთდაპირისპირებულთა ერთიანობას. ეს ერთიანობა იმაში გამოიხატება, რომ სასაცილოცა და ტრაგიკულიც აღმოცენდება ფორმისა და შინაარსის პირველადი კავშირის რღვევის შედეგად, მოქმედების მოტივებისა და მიზანს შორის გარღვევის შედეგად, ტრაგიკომედიის განსხვავება ტრაგედიის ან კომედიისაგან იმაში მდგომარეობს, რომ გარღვევა შეიძლება მოხდეს ორივე მიმართულებით, ტრაგიკული და კომიკური ერთმანეთს უდრის“ (1).

და მაინც ამ ჟანრზე საუბრობენ უმეტესწილად მაშინ, როცა სახეზეა ტრაგიკული გმირი კომიკურ სიტუაციაში.

ერთ-ერთი პირველი ფილმი, რომლის დახასიათებისას გაიჟღერა ამ ტერმინმა, სულიკო ჟღენტის და რეზო ჩხეიძის „ჯარისკაცის მამა“ იყო. ომის გზებზე შვილის კვალს ადევნებული მოხუცი მამის ისტორია,



რომელიც საბოლოოდ აღწევს მიზანს, მაგრამ მხოლოდ იმისათვის რომ საკუთარი თვალთ იხილოს შვილის დაღუპვა, თავისთავად ტრაგიკულია. მაგრამ კინოსპეციფიკიდან გამომდინარე მის საფუძველზე უფრო მელოდრამა შეიძლება აღმოცენებულიყო, რომ არა მეორე, ალბათ უმთავრესი პლასტი.

ფილმის სიუჟეტური ქარგა შესაძლებლობას აძლევს ავტორებს მაყურებლის წინაშე წარმოაჩინონ ომის, როგორც ფენომენის, არაადამიანურობა, მისი შეუთავსებლობა მარადიულ ღირებულებებთან. „ომს თავისი კანონები აქვს“, მაგრამ გიორგი მახარაშვილს არ სურს გაითავისოს ეს კანონები. მისთვის ყოველთვის და ყველგან მთავარი რჩება ფუნდამენტური ღირებულებანი: ერთგულება, სიყვარული, პური, მიწა...

ერთი შეხედვით ფილმის კომიზმს სწორედ ამ ბერიკაციის გლახური მიაშიტობა, ახირებულება და სიჯიუტე ქმნის, რომელიც ვერ გარკვეულა სიტუაციაში, მაგრამ სინამდვილეში კომიზმის საფუძველია კონფლიქტი კონკრეტული ყოფით, კერძოდ კი, ომით ნაკარნახევ ქცევის წესებსა და საზოგადოების არსებობის უცვლელ კანონებს შორის, რაც ყოფიერების მარადიულ ტრაგიზმს ხდის ფარდას.

თუმცა ავტორებმა ბოლომდე არ გამოიჩინეს თანამიმდევრულობა ამ ხაზით: ჯარისკაცის მამა თავად ჯარისკაცი ხდება, ბუნების უნაზე მოსაუბრე კაცი იარაღს იღებს ხელში და ემორჩილება ომის სასტიკ კანონებს. ამავე დროს მისი იდეალები ფილმში დამარცხებულად არ ცხადდება, ისევე როგორც თავად გმირი. იგი ვერ იქცევა ტრაგიკულ პიროვნებად. ამით შესაძლოა იზრდება ფილმის ემოციური პათოსი, მაგრამ ნაკლებად შეესაბამება ტრაგიკომედიის ზემოთ გაცხადებულ ჟანრულ მახასიათებლებს.

არანაკლებ ტრაგიკულია ყოფის სიმძიმის ქვეშ გასრესილი ტალანტის მარადიული თემაც. და თუ ამ გზას მივყვებით, „არაჩვეულებრივი გამოფენაც“ შეიძლებოდა ტრაგიკომედიების რიცხვში ჩავკეწერა. მაგრამ აქ იბადება კითხვა, გააჩნია თუ არა აგული ერისთავს იმ ხარისხის ტალანტი, რომლის დაღუპვაც ტრაგედიად აღიქმება?

აგული უდავოდ ნიჭიერი კაცია, თუმცა მისი ნიჭი ზოგადი ხასიათისაა, რომელიც უფრო ხშირად ყოფითი არტისტიზმით გამოვლინდება, მაგრამ შემოქმედებით პლანში ხელშესახებს იშვიათად თუ ქმნის. ასეთი ტიპაჟი

ქართველებში საკმაოდ გავრცელებულია და ბევრი მას ეროვნულ ხასიათადაც კი თვლის.

ომის მშვიერი წლები, მოხუცი მამა, შემდეგ მრავალგზის ფეხმძიმე მუღლე, წვრილშვილი – ყველა თავისას მოითხოვს. აგულიც იძულებულია ლუკმაპურზე იფიქროს და არა მაღალ მატერიებზე. მაგრამ ლუკმაპურს იგი მაინც თავისი ხელობით შოულობს. მისთვის მუშაობა არავის აუკრძალავს და, როგორც ფილმში ვხედავთ, შეკვეთებიც არ აკლია, თუმცა კი ეს შეკვეთები ძალზე განსხვავდება აგულის ოცნებებისგან.

სხვა საკითხია, რომ ხელოვნებისათვის მნიშვნელოვანია იმდენად არა „რა“, არამედ „როგორ“. ალბათ ზედმეტია იმის შეხსენება, რომ სკულპტურული შედეგების ძალზე დიდი ნაწილი სწორედ შეკვეთით არის შექმნილი და ბევრს იგივე ყოფითი დანიშნულება ჰქონდა, რაც აგული ერისთავის ნახელავთ – გარდაცვლილთა ხსოვნის უკვდავყოფა.

„მღვდელი ჭილობშიაც იცნობაო“, მაგრამ ჩვენი გმირის ნაღვაწში ტალანტის ნაპერწკალიც ძნელი აღმოსაჩენია და აქ ყოფა არაფერ შუაშია. აგული პატარა ამბოხსაც აწყობს ოჯახური ტირანიის წინააღმდეგ, თუმცა ამით არაფერი იცვლება, ის ოდნავაც ვერ უახლოვდება თავის „ოცნებას“, მხოლოდ ახლა „ბოჭემური“ ცხოვრების სიამენი უშლის ხელს შემოქმედებაში.

ჩემი აზრით, ფილმის დრამატურგია აგებულია არა შემოქმედებით ნიჭსა და საზოგადოების დამთრგუნველ ძალას შორის კონფლიქტზე, არამედ კონფლიქტზე სურვილსა და შესაძლებლობებს შორის. ეს შესაძლებელია იყოს დრამატული განცდის (თუმცა არა ტრაგიკული ვნებების საფუძველი), მაგრამ ამ შემთხვევაში ამ განცდასაც არ გამოხატავენ არც ავტორები და მაინცდამაინც, არც გმირი.

ასე რომ, ფილმი „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ სუფთა სინდისით შეიძლება დავტოვოთ კომედიის რიგებში. თუ მაინცდამაინც მოვინდომებთ ჟანრის დაზუსტებას, შესაძლოა „დრამატული კომედიის“ გამოყენებაც. თუმცა ავტორები კომიკური სიტუაციების ისეთ ფეიერვერკს აწყობენ, რომ მაყურებელს შესაძლებლობაც აღარ რჩება მათში ჩადებული დრამატიზმის გასააზრებლად.

ცრემლიან სიცილში, დრამატულისა და კომიკურის ორგანულად შერწყმაში ქართულ კინემატოგრაფს შესანიშნავი მასწავლებელი ჰყავდა: დავით კლდიაშვილი. არც ის არის შემთხვევითი, რომ ქართული კინოს ისტორიაში ერთადერთი რიმეიქი მისი „სამანიშვილის დედინაცვალია“.



1977 წელს განხორციელებული ელდარ შენგელაიას მიერ.

თუმცა, ზოგჯერ მას სოციალურ დრამად მოიხსენიებენ, მაგრამ ავტორებს ნაკლებად აინტერესებთ მის საფუძველში არსებული სოციალური ფაქტორები. ფილმში ძირითადი მახვილი სოციალური კონფლიქტიდან მოვლენის ზნეობრივ ასპექტზეა გადატანილი. ლიტერატურულ ნაწარმოებთან შედარებით ფილმის ავტორები ყურადღებას თვით ადამიანსა და მისი საქციელის მორალურ-ზნეობრივ მოტივებზე ამახვილებენ.

ეს ბუნებრივიცაა. ერთდროულად სასაცილო და სატირალი, დრამიდან კომედიაში და პირიქით გადადინებადი ამბავი იმის შესახებ, თუ როგორ ეძებდა პლატონ სამანიშვილი მამამისისთვის ისეთ საცოლეს, რომელიც ორნაქმარევი იქნებოდა, მაგრამ ორივე ქორწინებაში უშვილო; თუ როგორ უმუხტლა ბედმა და გაჭირვებით ნანახი დედინაცვალი მაინცდამაინც მამამისის ხელში დაორსულდა და თანაც ვაჟი შეეძინა, – დღეს უფრო ანეკდოტად ჟღერს. დღევანდელ ცხოვრებაში მას გამოცლილი აქვს სოციალური ნიადაგი. მაგრამ მასთან დაკავშირებული ადამიანური ურთიერთობები, ხასიათები გასაგებია ყოველი ეპოქისათვის. წინა კინოვერსიისაგან განსხვავებით, რომელშიც ბატონობდა მახვილი სატირული ინტონაცია, გროტესკული იუმორი, აქ უფრო ბუნებრივი საღებავებით, რბილი იუმორით დახატული მხატვრული გარემოა. ფილმში ყოველი მოვლენა, ეპიზოდი, სახე სასაცილოსა და სევდის, კომიზმისა და დრამატიზმის ზღვარზე ბალანსირებს. ერთი შეხედვით უწყინარი ისტორია, რომელიც თავდაპირველად მხოლოდ კომიკური სიტუაციების წყაროდ მოჩანდა სამანიშვილების ოჯახის ტრაგედიაში გადაიზრდება.

ამდენად, სრული უფლება გვაქვს „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ტრაგიკომედიად ჩავთვალოთ, მით უმეტეს, რომ ფილმში განვითარებული მოვლენები სასაცილოა მხოლოდ მაყურებლისთვის, პლატონ სამანიშვილისთვის კი სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხია და განიცდება როგორც აბსოლუტურად ტრაგიკული. თუმცა არც ის იქნება დიდი შეცდომა, თუ მას კომედიური დრამების რიცხვს მივათვლით.

კიდევ ერთი ფილმი, რომელიც სხვადასხვა ავტორების ნაშრომებში შეიძლება შეგვხვდეს საბჭოთა ტრაგიკომედიების ჩამოთვლისას, თენგიზ აბულაძის „ნატურის ხეა“. ერთის მხრივ, ამას აქვს გამართლება - ფილმში არის ტრაგიკულიც და კომიკურიც, მაგრამ ისინი ერთმანეთიდან არ გამოდინარეობენ, ერთიმეორეში არ გადაიღვრებიან, არამედ უბრალოდ



არსებობენ ერთმანეთის გვერდით. კომიკური ხასიათები და კომიკური ეპიზოდები მხოლოდ ფონია მარიტასა და გელას ტრაგიკული სიყვარულის განვითარებისათვის. კომიკური გარსის მიღმა ცალკეულ ხასიათებში ავტორები მათ ტრაგიკულ არსსაც წარმოაჩენენ (ფუფალა, ელიოზი), მაგრამ არც მათი ხაზი კვეთს სადმე ფილმის მთავარ სიუჟეტურ ხაზს. მხოლოდ ფინალში თუ გადაეჯაჭვება მათი გზები ერთმანეთს. და აქაც მაყურებლის როლში, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ ემოციებით გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას მომხდარის მიმართ.

მაშ როგორ განვსაზღვროთ ფილმის ჟანრი? მიუხედავად კომიკურის საკმაოდ დიდი დოზისა, ძალზე ჭირს, თითქოს მკრეხელობად მოჩანს უწოდო ფილმს კომიკური დრამა, და მით უმეტეს, დრამატული კომედია. დარჩა მხსნელი ტერმინი, უბრალოდ დრამა. მაგრამ აქაც იბადება კითხვები.

დრამა, როგორც წესი, მოითხოვს დრმა, წინააღმდეგობრივ, განვითარებად ხასიათებს (თუ ეს ფსიქოლოგიური დრამაა), საზოგადოებრივ პრობლემებთან ჭიდის (თუ ეს სოციალური დრამაა) და ა.შ. ნებისმიერ შემთხვევაში დრამა ეს ყოველთვის წინააღმდეგობების ხლართია, რომლის გამოხსნა ხშირად არამც თუ ფილმის პერსონაჟებს, ავტორებსაც და თავად ცხოვრებასაც უჭირს.

„ნატურის ხეში“ ამაოდ დავუწყებთ ძებნას ამგვარ მრავალმნიშვნელოვნებას. ფილმის ხასიათები, როგორც წესი, სტატიკურია, ფაქტიურად ეს ნიღბებია, ნიშნები. ასევე სწორხაზოვანია ფილმის ძირითადი კონფლიქტიც. მისი მონაწილენიც მკვეთრად არიან გამიჯნულნი: თეთრი (მარიტა, გელა), შავი (ციციკორე) და ქორო (სოფლის მაცხოვრებლები). რა თქმა უნდა, აქ არის სხვა ნიუანსებიც, მარადია მაგალითად, ან შეთეს სახე, რომელიც თანაგრძნობას უფრო იწვევს, ვიდრე კიცხვას, რადგან მსხვერპლად უფრო გამოიყურება, ვიდრე ჯალათად, მაგრამ ეს ეფექტიც, ვფიქრობ, უფრო მსახიობის (ზაზა კოლეელიშვილის) ფაქტურის და ეკრანზე როლის განსხეულების მანერის დამსახურებაა, ვიდრე ფილმის ავტორების მიზანდასახულობის.

ამგვარი სწორხაზოვნება, ემოციების ამგვარი ეგზალტაცია, თეთრის და შავის მკვეთრი გამიჯვნა, როგორც ჟანრული ნიშნები, უფრო მელოდრამისათვის არის დამახასიათებელი და რომ არა ავტორების მიზანდასახული ძალისხმევა მიაწვდინოს ფილმს ფილოსოფიური უღერადობა, გმირები წარმოგვიდგინონ როგორც სიმბოლოები და არა როგორც ნიშნები, ფილმის ხაზგასმით ტრაგიკული მონოლოგები და სადიქტორო ტექსტი,



ანუ ფილმის სწრაფვა იგავური ფორმებისაკენ, იგი თავისუფლად ჩაჯდება
ე.წ. რომანტიკული ძეგლის ჩარჩოებში.

ასევე საორჭოფოა ოთარ იოსელიანის „გიორგობისთვის“ მოქცევა
ტრაგიკომედიის ჩარჩოებში, თუმცა ისიც შეიძლება აღმოვაჩინოთ ამ
განსაზღვრებით მოხსენიებული.

ოფიციალურად ფილმის ჟანრი განისაზღვრა როგორც „სატირული
კომედია“, კომედიებსვე უწოდებდა როგორც ამ, ისე თავის მომდევნო
ფილმებსაც თავად ავტორიც, თუმცა ძნელი სათქმელია, რამდენად
გულწრფელი იყო ის ამ დროს.

საქმე იმაშია, რომ ჟანრი, რომელიც თავისთავად ავტორის მიერ
მაყურებლისათვის შეთავაზებული თამაშის წესებია, საბჭოთა კინოში
ორმაგი თამაშის სახეს იღებს. რეჟისორი თამაშის წესებს სთავაზობს
ერთის მხრივ მაყურებელს და მეორეს მხრივ – ოფიციალურს. ამას კი
შეუძლებელია დალი არ დაესვა საყოველთაოდ მიღებულ ჟანრულ
კანონებზე.

ამის მშვენიერი ნიმუშია სწორედ „გიორგობისთვის“. ერთი შეხედვით
ფილმის „ოფიციალური“ მახასიათებლები (თემა, კონფლიქტის სახე და
მისი გადაწყვეტა, დაპირისპირებულ მხარეთა განლაგება) სავსებით ჯდება
დრამის ტიპიურ საბჭოთა სახესხვაობის ეგრეთ წოდებული „საწარმოო
ფილმის“ სტანდარტებში.

თავად განსაჯეთ: საწარმოში (ღვინის ქარხანაში) მოდის ახალგაზრდა
კაცი. იქ მას ხვდება დარღვევები სოციალისტური კანონიერების სფეროში
– ქარხნის ადმინისტრაცია გეგმის შესასრულებლად მზად არის უხარისხო
პროდუქცია გაუშვას ქსელში, ანუ ჩამოასხას და გაყიდოს ღვინო, რომლის
მახასიათებლები არ შეესაბამება სტანდარტებს. შეიძლება ითქვას, ის
ჯერ კიდევ არ არის ღვინო, არ გაუვლია საჭირო ტექნოლოგიური
ციკლი, მაგრამ ამას დრო სჭირდება, დრო კი არ ითმენს. ქარხანაში
ყველა უსიტყვოდ იხრის ქედს გეგმის დიქტატის წინაშე – ზოგი
კარიერისტული ენთუზიაზმით, ზოგი ინერციით, ზოგიც საკუთარ სინდისთან
კომპრომისის ხარჯზე.

მხოლოდ ახალგაზრდა კაცს არ აძლევს სინდისი უფლებას შეეგუოს
უკანონობას. მუშების უტყვი მხარდაჭერით ის ტექნოლოგიით
გათვალისწინებულ შელატინს ასხამს ჩამოსასხმელად გამზადებულ ღვინის
რეზერვუარში. ამით ფაქტის წინაშე აყენებს ქარხნის დირექტორს და
აიძულებს დაიცვას სოციალისტური ნორმები.



გავიხსენოთ, 30-40-50-იანი წლების რამდენი საბჭოთა ფილმი გვინახავს აგებული ამ სქემაზე. თითქოს იგივე სქემა უდევს საფუძვლად ოთარ იოსელიანის ფილმსაც, მაგრამ მხოლოდ ქალაქზე, რეალურ ფილმში ამის ამოკითხვა თითქმის შეუძლებელი ხდება, თუმცა ფაბულის დონეზე ყველაფერი მართლაც ასე ხდება.

ფილმის კომპოზიცია, დადებითი და უარყოფითი პერსონაჟების ატრიბუტიკის არატრიპიური გადაწვევა, კონფლიქტის ორაზროვანი გადაწყვეტა, ფილმის ინტონაცია თავდაყირა აყენებს სქემას, არღვევს საწარმოო ფილმისთვის დაწესებულ საზღვრებს.

რამდენიმე დღე ახალგაზრდის ცხოვრებიდან, გადაღებული როგორც პოეტური ქრონიკა: პირველი ნაბიჯები პროფესიულ ასპარეზზე, განზავებულია შემთხვევითი შეხვედრებით, ურთიერთობით ქალიშვილთან, რომელიც მოსწონს. პირველი სამუშაო დღე, ახალი წრე, ახალი ურთიერთობები ქცევის ახალ ნორმებს სთავაზობენ ნიკოს, მაგრამ განსხვავებით მისი მეგობარი ოთარისაგან, ნიკოსთვის საზოგადოებაში მიღებული იერარქიული სოციალური როლების მორგება უცხოა. იგი სხვა გარემოშია გაზრდილი, სადაც ადამიანი მისი ჭეშმარიტი ღირებულებით იზომება და არა სოციალური ნიღბით.

რეჟისორი ყურადღებით აკვირდება ქალაქის ყოფას. მას ერთნაირად აინტერესებს ქუჩები თუ ბინები, კაფეების თუ ქარხნის ატმოსფერო, მთავარი გმირების თუ შემთხვევითი გამკვლელების ქცევის ნიუანსები. ერთმანეთს ენაცვლება დოკუმენტური სიზუსტით ასახული ქალაქური ყოფის დეტალები, ოდნავ ირონიული შტრიხები თუ სარკასტული იუმორი.

ამ გარემოში კონფლიქტი თითქოს სრულიად შემთხვევით, სხვათა შორის წარმოიშობა და მისი გადაწყვეტაც ასეთივე თითქოს შემთხვევითი, სხვათა შორისია. მას არა აქვს მიცემული დაპირისპირების, ბრძოლის ფორმა, დრამატიზმი მაქსიმალურად შენიღბულია. თუ თემატურად ფილმი საწარმოო ფილმის ერთ-ერთ ნიშნულად წარმოგვიდგება, გარეგნული ფორმით ის უფრო კინომოთხრობას შეესაბამება.

არც სიტყვები, არც გარეგნული მოქმედება არაფერს გვეუბნება ნიკოს სულში მიმდინარე შინაგან ბრძოლაზე – მხოლოდ მისთვის უჩვეულო განწყობა, ერთგვარი შინაგანი მოუსვენრობა, ფარული გაღიზიანება; „გმირობის“ დილას კი – უცნაურად უხეში, ირონიული, „დაკაცებული“ ნიკო.



შინაგანი პროცესების ამგვარი ანარეკლები ყოველგვარ სიტყვებზე უკეთ გვაგრძნობინებს, რომ ეს სულაც არ იყო იოლი გადაწყვეტილება ნიკოსთვის. ის არც ლოზუნგებს ეყრდნობა და არც სამართლიანობისათვის მებრძოლ იდეებს. ეს უბრალოდ წესიერი კაცის მიერ მიღებული გადაწყვეტილებაა, რომელსაც სხვანაირად არ შეუძლია. მისი ფესვები კი იმ ტრადიციული ღირებულებების გარემოში უნდა ვეძებოთ, რომელშიც ჩამოყალიბდა ნიკოს პიროვნება და რომელსაც შემთხვევით არ გვიჩვენებს ასე დეტალურად რეჟისორი.

სუსტი აგებულების, რომანტოკოსი მეოცნების გარუვნობის ნიკო სულაც არ ჰგავს კომუნისტური იდეალებისათვის მებრძოლ საბჭოთა გმირს. ის საბჭოთა პერიოდის დაცინვის ობიექტს, წარსულის გადმონაშთს – უსუსური ინტელიგენტის ტიპს უფრო მიესადაგება. მაგრამ ნი-იან წლებში ბევრი რამ შეიცვალა.

ფილმში ნიკო თავის თავში აღმოაჩენს ძალას აირჩიოს პოზიცია და დაუპირისპირდეს ინდიფერენტულობას, ინერციით მოძრავი საზოგადოების დაუწერელ კანონებს. მაგრამ ეს მხოლოდ მისი „პირადი რევოლუციაა“, გადატრიალება ინდივიდუალურია, საზოგადოება კი კვლავ მშვიდად მიჰყვება დინებას, ისეთები როგორც ნიკოა, ამინდს ვერ ქმნიან. დრამატული კვანძის გახსნა – დირექტორის გამამხნეველი და თან დამამცირებელი წამორტყმა მხარზე: „ყოჩაღ! კარგად მოქცეულხარ!“ – ყველაზე მგრძნობიარე დარტყმაა კინოს იმ მოდელზე, რომელიც კომუნისტური იდეალების აუცილებელი გამარჯვებით უნდა დასრულებულიყო. ფორმალურად იდეალი აქაც იმარჯვებს, შედავების საბაბი არ არსებობს, მაგრამ გამარჯვება მხოლოდ ფორმალურია.

ხშირად ნიკოს დონ კიხოტს ადარებენ. დონ კიხოტის მსგავსად, რომელიც მიზნად ისახავდა ბოროტების შემუსვრას და ქვეყანაზე სიკეთისა და კანონიერების დამკვიდრებას, ნიკოს მიზნებიც არარეალურად მოსჩანს. მის მიზანსა და მიზნის განხორციელების საშუალებებს შორის უსაშველო უფსკრულია, თუ ასეთად საზოგადოების გამოსწორებას, თუნდაც მის შეჯგუფებას მაინც წარმოვიდგენთ. იქმნება სიტუაცია, რომელსაც სპეციალისტები ტრაგიკომიკურს უწოდებენ.

სწორედ აქედან გამომდინარე მიაკუთვნებს ზოგიერთი მკვლევარი „გიორგობისთვის“ ტრაგიკომედიის ჟანრს. მაგრამ, ვფიქრობ, აქ მოდური ტერმინის ატაცებასთან უფრო გვაქვს საქმე. როგორც ზემოთ უკვე



აღვნიშნე, ნიკო იბრძვის არა გლობალური მიზნებისათვის, არამედ საკუთარი თავის პატივისცემის შენარჩუნებისთვის, რადგან ის ასეა გაზრდილი, და ამ მიზანს იგი წარმატებით ახორციელებს. მით უფრო, თავად ავტორი აშკარად არ აღიქვამს ნიკოს, როგორც ტრაგიკულ პიროვნებას, ხოლო ჟანრისთვის ავტორისეული დამოკიდებულება მასალისადმი, ერთ-ერთი ძირითადი განმსაზღვრელი ფაქტორია.

ამას ემატება ავტორისეული ირონიული მზერა, რომელიც „გასაქანს არ აძლევს“ დრამატიზმს, ამსუბუქებს მას, აზავებს „არამთავარი“ ეპიზოდებითა და სახეებით. ირონია ხშირად სარკაზმშიც გადადის, გვაძლევს გროტესკამდე მისულ მხატვრულ სახეებს. და მაინც ეს არც იმ ტიპის სატირული კომედიაა, საპატიო ადგილი რომ ეკავა საბჭოთა კინოჟანრების ჩამონათვალში. შეიძლება დავესესხოთ ხელოვნების სხვა სფეროს და ვისარგებლოთ მოცარტისეული ტერმინით – „მხიარული დრამა“, როგორც ამას ლევ კოზლოვი გვთავაზობს(2).

მაგრამ, ეს ტერმინიც უკმარისობის გრძნობას ტოვებს, თუ გავიხსენებთ ფილმის პროლოგს და ეპილოგს. რთველი ქართულ სოფელში. დაფიქსირებული არ არის არც ადგილი, არც დრო - კადრში სხვადასხვა კუთხის დამახასიათებელი სპეციფიკური დეტალებია, ხმოვან რიგსაც სხვადასხვა კუთხის მეტყველება თუ მუსიკალური ჰანგები ავსებს. საერთოა მხოლოდ გლეხის ნაჯაფი ხელები, მზით დაღარული სახეები, ყოველგვარ პათეტიკას მოკლებული შრომის რიტუალი, რომელსაც ასევე ღინჯი, ღირსების გრძნობით აღსავსე სუფრა ასრულებს. ექსპოზიციის დასასრულს კი კამერა სწყდება ამ ჭეშმარიტად მიწის ადამიანებს და ცისკენ მიემართება, საიდანაც მათ მთის წვერზე წამომართული ეკლესია დაჰყურებთ. იგივე პანორამა ეკლესიაზე მეორდება ფილმის ეპილოგშიც.

ერთი შეხედვით დოკუმენტური სიზუსტით დახატულ ამ უწყინარ სცენებს ფილმიც და მაყურებლის აზრებიც სხვაგან გადაჰყავს. ტრადიცია და დღევანდელიობა, ყოველდღიური წვრილმანი ფუსფუსი და მარადიულობა, რომლის საზომითაც უნდა იზომებოდეს ადამიანის ყოველი ნაბიჯი – აი, საკითხების ის წრე, რომელიც ადელვებს ოთარ იოსელიანს, და არა კომუნისტური იდეალების დაცვა. ფილმი პარაბოლას შემოწერს და კონკრეტული ამბავი იგავურ განზოგადებას იძენს.

ამგვარად, ფილმი „გიორგობისთვე“ რთულ ჟანრულ კონგლომერატს წარმოადგენს, რომელშიც სხვადასხვა ჟანრული ელემენტები ორგანულად



არსებობენ ერთ მხატვრულ მთლიანობაში და საკმაოდ დიდ თავისუფლებას იძლევიან ჟანრული კუთვნილების განსაზღვრისას.

შეიძლება ამ ელემენტებს შორის ჩავთვალოთ ტრაგიკომედიის ელემენტებიც, მხოლოდ მაშინ აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ამ ტერმინის ირგვლივ არსებული აზრთა სხვადასხვაობა.

უფრო ხშირად ტრაგიკომედიას განსაზღვრავენ როგორც დრამის სახეობას, რომელიც შეიცავს როგორც ტრაგედიის, ისე კომედიის ხასიათებს და სცენებს.

ან უფრო ვრცლად: „ტრაგიკომედიის საფუძველს შეადგენს შემოქმედის ტრაგიკომიკური მსოფლალქმა, რომლის წყაროც შეიძლება იყოს სრულიად სხვადასხვა ტენდენციები: არსებული საზოგადოებრივი წყობილების და წეს-ჩვეულებებისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება, ცხოვრებისეული კონფლიქტის გადაუჭრელობის შეგრძნება... პრინციპში ეს ორი ჟანრი – ტრაგედია და კომედია, ტრაგიკომედიაში მჭიდროდ ეჯაჭვება ერთიმეორეს თავისი განმსაზღვრელი მახასიათებლებით, კერძოდ კი, ამალღებულები და კომიკური მხატვრული სახეებით, სხვადასხვა ტიპის, ზოგჯერ პარადოქსული, სიუჟეტური ვითარებებით და ა.შ. ორივე ეს ჟანრი, ურთიერთაქტივიზაციის შედეგად, შესაძლოა განხორციელდეს ერთი მეორის მეშვეობით (ტრაგიკული სიტუაცია და კომიკური პერსონაჟი და პირიქით). მაშინ იკვეთება – ცხადად ან ქვეტექსტში – კომიკურის ტრაგიზმი და ტრაგიკულის კომიზმი, ხოლო სერიოზული და ნაღვლიანი კომიზმი, განმსჭვალული სულიერი მგრძნობიარობით, პოეტურობით, ღირიზმითაც კი, იწვევს სევდას, გულისტკივილს, მწუხარებას...“ (3) - როგორც ვხედავთ, ამ გაგებით ტრაგიკომედია მოიცავს მეტად ფართო სფეროს, სადაც კი ადგილი აქვს ტრაგიკულისა და კომიკურის ნებისმიერი ტიპის შეხებას.

კონკრეტულად კინემატოგრაფში ტრაგიკომედიის, როგორც კომიკურისა და ტრაგიკულის დიალექტიკური კავშირის გაგებასთან ერთად, არსებობს უფრო გამარტივებულები – ის ზოგჯერ იგიველება „შავ კომედიასთან“, განიხილება როგორც – კომედიის, უფრო ზუსტად კი სატირული კომედიის ქვეჟანრი, რომლის საგანიც სერიოზული, სრულიად არასახუმარო მოვლენა ან პრობლემაა, მაგრამ იგი იუმორისტულ მანერაშია გადაწყვეტილი.

უფრო ხშირად კი კინემატოგრაფიული პრაქტიკა ტრაგიკომედიას ზემოთმოყვანილი ციტატის მიერ მონიშნული საკმაოდ ფართო გაგების



სფეროში ათავსებს. და მაშინ მაყურებლის წინაშე ტრაგიკომედიის სახელით წარდგება ისეთი განსხვავებული ფილმები, როგორებიცაა: ოლტმანის „სამხედრო ჰოსპიტალი“, ანდერსონის „თუ“ და „ო, ბედნიერო!“, ბენინის „ცხოვრება მშვენიერია“, ტარანტინოს „მაკულატურა“, როგოჟკინის „გუგული“, ტოდოროვსკის „ანკორ, კიდევ ანკორ!“, მურატოვას „მეორეხარისხოვანი ადამიანები“, დანელიას „ქინ-და-და“, ჯორჯაძის „ოცდაშვიდი მოპარული კოცნა“ და ა.შ. და ა.შ.

მაგრამ არსებობს განსხვავებული, უფრო მკაცრი მიდგომა ტრაგიკომედიის ჟანრისადმი. ამ მიდგომის მიხედვით, ტრაგიკომედია მხოლოდ ტრაგიკულია და კომიკურის დიალექტიკური ერთობის ნაყოფი არ არის და მისი ჩამოყალიბებისთვის საჭირო იყო მსოფლმხედველობა, რომელიც შვა განვითარებული კაპიტალიზმის ეპოქამ, კერძოდ კი, მსოფლშეგრძნება, რომელიც სიცოცხლეს, ყოფას უაზრობად მიიჩნევს და ამიტომ გმირის მიერ გაღებულ მსხვერპლსაც მნიშვნელობა არ ენიჭება.

სწორედ ამ თვალსაზრისს იზიარებს კინომცოდნე ირინე კუჭუხიძე, რომელსაც ტრაგიკომედიის მთავარ თვისებად გარკვეული იდეალების სიცოცხლისუნარიანობის დაკარგვა მიაჩნია: „ტრაგიკული გმირის იდეალები გაუფასურებული უნდა იყოს, ამ იდეალებს არ უნდა შეეძლოთ გავლენის სფეროს მოპოვება და ამიტომ ტრაგიკომედიაში გმირი განწირულია, მაგრამ განსხვავებით ტრაგედისაგან, მისი დამარცხება ჩვენში კათარზისის გრძნობას კი არ იწვევს, არამედ ბაღებს ცხოვრების უაზრობის შეგრძნება“ (4).

ცხადია, რომ ტრაგიკომედიის ამგვარი გაგება მკვეთრად ზღუდავს მისი ფუნქციონირების არეალს. ჭეშმარიტ ტრაგიკომედიად მიიჩნევა ძირითადად „აბსურდის“ დრამატურგია, ჩეხოვის, ზოგიერთი თანამედროვე ავტორის ნაწარმოები.

თუ გავიზიარებთ პირველ თვალსაზრისს ტრაგიკომედიის ბუნების შესახებ, ანუ მის ფართო გაგებას, მაშინ თითქმის ყოველი ფილმი, რომლითაც ამაყობს ქართული კინო, ტრაგიკომედიაა. თუ ამოსავალ წერტილად მეორე მოსაზრებას ავიღებთ, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ 60-70-იანი წლების ქართულ კინემატოგრაფში ტრაგიკომედია არ შექმნილა.

მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში ცხადია, რომ ქართული კინოს საუკეთესო ნიმუშების ჟანრის განსაზღვრა ნიშნავს, გამუდმებით იდგე



არჩევანის წინაშე – დრამა უწოდო მას, კომედია თუ ტრაგიკომედია. თუ გავითვალისწინებთ როგორც ლიტერატურისა და დრამის, ისე კინოს თეორიაში ამ უკანასკნელის სხვადასხვაგვარი გაგების ფაქტს, მაშინ განსაკუთრებით მისი გამოყენება მოითხოვს ერთ-ერთ მხარეზე დადგომას.

ერთის მხრივ, რთული, ორაზროვანი დრამა, რომელიც, კომედიისგან განსხვავებით აღვივებს დრმა გრძნობებს, ხოლო ტრაგედიისგან განსხვავებით უარყოფს აბსოლუტეს, კატასტროფის გარდაუვალობას, პეროიზმისა და მსხვერპლშეწირვის აუცილებლობას, ბედისწერის როლს, საბოლოოდ კი მაყურებელს უარს ეუბნება როგორც ტრაგედიისათვის დამახასიათებელ კათარზისზე, ისე კომედიისათვის აუცილებელ საზრუნავისაგან მსუბუქ განთავისუფლებაზე.

მეორეს მხრივ, დრამისა და კომედიის ელემენტების ნებისმიერი შერწყმა, სერიოზული საკითხების არასერიოზული გათამაშება. ეს უკანასკნელი მიდგომა ცოცხალი კინოპროცესისათვის უფრო მისაღები აღმოჩნდა, რადგან ჟანრი ყოველდღიურ პრაქტიკაში უპირველეს ყოვლისა მაყურებელთან ურთიერთობის საშუალებაა, გზისმკვლევის როლს კი ტრაგიკომედიის ჟანრის ამგვარი გაგება უკეთ ასრულებს.

რაც შეეხება თეორიულ კვლევას, ვფიქრობ, მკვლევარის და თემის მიზანდასახულებისა და მიხედვით შესაძლებელია ტერმინი თავისუფლად იქნეს გამოყენებული როგორც ერთი, ისე მეორე თვალსაზრისით, თუკი დავაზუსტებთ, რა კუთხით ვიყენებთ ტერმინს ამ კონკრეტულ სიტუაციაში. ამგვარი პრაქტიკა არსებობს და ტრაგიკომედიაც არ იქნება გამონაკლისი.



1. С. Фрейлих. Проблема жанров в советском киноискусстве, М., 1974, с.38-39.
2. Л. Козлов. О жанровых общностях и особенностях - „Жанры кино“, сборник статей, М., 1979, с.93
3. Эстетика: Словарь. М., 1989, с.356.
4. ირინე კუჭუხიძე. ტრაგიკომედიის ჟანრის საკითხისათვის, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1980, №10, გვ.36-37.

Manana Lekborashvili

TRAGICOMEDY IN THE GEORGIAN FILM

Started from 70's soviet critics founded term „Tragicomedy” and most often it has been mentioned exactly according to Georgian cinematography. And it was not occasionally. Ideological influence forced Georgian cinema to deepen in its nature, searched for its organic selfrealization ways and made it the main aim of development. This way, became the reason of speaking about serious events unseriously. It made such jointment of drama and comedy, when sometimes it is imposible to say wheather it is drama or comedy, dramatic – comedy or comedian – drama or tragicomady in all.

In article are resurched some different ideas redardedn in literature, drama, film – teories, about the tragecomedy genre.

Mainly they can be replaced as two opposite points of view. On one side it is difficult, double – idead drama, which in contrary of comedy makes deep feelings, apart from tragedy it neglects absolut, destiny of catastrophe and heroism, the role of fate and finally refuses to give the audience characteristical for tragady katarzis, so as usual feeling of relaxaction, so common for comedies.



On the other hand, the composition of drama and comedy elements are unserious way of acting of serious events.

From this point, regarded, in article, films „ The soldger’s Father”, „Wonderful Exebition,” „The Tree of Desire,” Samanishvili’s stepmother”, „ St. Georg’s month” show that if we take as a starting point the first idea, we must believe that in 60 – 70’s there were not existed tragicomedy films in Georgia. And if agree with the second idea about the nature of tragicomedy or its wide conseption, almost every film, that makes Georgian’s Cinema proud of itself is tragicomedy.

რეცენზენტები: ნათია ამირეჯიბი
ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი.

მაია ლევანიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის
კანდიდატი, დოცენტი.

ტელე - ვიზია - შორით ხედვა თუ შორიდან ხედვა?

მითი მოგვითხრობს, რომ ოლიმპიელმა ღმერთებმა ადამიანების დასასჯელად შექმნეს ბოროტებით სავსე ყუთი და ასევე ქალი, სახელად პანდორა ანუ „ყველაფრით შემკული“, რომელსაც დალუქული, დაკეტილი და დაცული ყუთი უნდა გაეხსნა. მითოლოგიამ „პანდორას ყუთი“ ბოროტების სათავის, პირველმიზეზის სინონიმად აქცია, რომლის ფსკერზეც დღემდე ინახება დასჯილი ადამიანების ერთადერთი ხსნა – იმედი (1). ეს პოეტური ექსკურსი არქაულ-ხატოვან სამყაროში, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ არის. ტევადი და არაცალსახა სიმბოლო მისი ვარიაცია – ინტერპრეტაციის ულევ საშუალებებს იძლევა. კეთილგანწყობილი ირონიით, თანამედროვეობის ერთგვარი ხატი, ჩვენი აუცილებელი ატრიბუტი, ინტერიერის სამკაული და არც თუ იშვიათად, ცხოვრების აზრი და გამართლება – ტელევიზორი, მისი ფორმისა და შინაარსიდან გამომდინარე, შეიძლება პანდორას ყუთად შევრაცხოთ. მით უფრო, რომ ამ ყუთს ყოველდღე „ყველაფრით შემკული“ ტელეწამყვანები და ჟურნალისტები გვიხსნიან. ეს შედარება ოპტიმისტურ ნიუანსსაც შეიცავს: სასჯელის მიღმა იმედი იმალება ანუ „პანდორას ყუთი“ შეიძლება ბოროტების მანქანიდან სიკეთის წყაროდაც იქცეს, თუმცა...

სტატიის მიზანს თანამედროვე ტელევიზიის აუდიტორიაზე ზემოქმედების კანონზომიერებათა განხილვა შეადგენს. მსჯელობის დასაწყისში აუცილებლად მესახება პროგრესთან დაკავშირებული მოსაზრების ციტირება, რომელიც კარლ გუსტავ იუნგს ეკუთვნის, მეცნიერს, რომელიც პოზიტივისტურ-პრაგმატულმა ტალღამ ფსიქოლოგიაში მისტიკოსად შერაცხა და რომელიც, ჩვენი მექანიზირებული თანამედროვეობის თვალსაწიერიდან ადამიანისა და მისი ფსიქეს ნოსტალგიურ-რომანტიკულ დამცველად აღიქმება. „პროგრესი და განვითარება – ის იდეალებია, რომელთა უარყოფაც შეუძლებელია, მაგრამ ეს უკანასკნელნი კარგავენ ყოველგვარ მნიშვნელობას, როგორც კი ადამიანი მათი სახელით საკუთარსავე ფრაგმენტად იქცევა და არაცნობიერის ჩრდილში ტოვებს თავის არსებით ნაწილს“ (2). ციტირებულ ფრაზას მოსდევს მეორე, უფრო მწვავე, ერთგვარი



„მეცნიერული აპოკალიფსი“, რომლითაც პროგრესის სახელით პიროვნების მასით ჩანაცვლებაა განჭვრეტილი. „ყველაფერი, რაც იყო ძლეული და უკან მოტოვებული ეგრეთ წოდებული „პროგრესის“ მიერ, სულ უფრო და უფრო იძირება არაცნობიერში, რომლისგანაც საბოლოო ჯამში ამოდის, ამოიფრქვევა მასასთან იდენტობის პრიმიტიული მდგომარეობა და მოსალოდნელი პროგრესის ადგილს სწორედ ის იკავებს“ (3). მეცნიერული თუ მხატვრული ანტიუტოპიების მიმოხილვა ძალზე შორს წაგვიყვანდა და აქ საკმარისი იქნება მათთვის დამახასიათებელი მხოლოდ ერთი ძირითადი თავისებურების აღნიშვნა, რასაც სამყაროსა და ადამიანთა საზოგადოების ქარხნული იდეა გულისხმობს. იდეა სამყაროზე, სადაც ყოველივე, ადამიანის ჩათვლით, სტანდარტულ-სტერეოტიპულის ჩარჩოებიდან არ გადის. სწორედ სტანდარტული საზოგადოების წიაღში ჩაისახა ე.წ. მასობრივი კულტურა, რომლის ერთ-ერთ უმთავრეს შემადგენელ ნაწილსაც ტელევიზია წარმოადგენს.

მასმედიის თანამედროვე ფსიქოლოგია რამდენიმე ამოცანას ისახავს მიზნად, რომელთა შორისაა მედიის ზემოქმედების კვლევა, რასაც პრაქტიკული, კომერციული, პოლიტიკური და ასევე, ფსიქოლოგიური ასპექტები გააჩნია. ემპირიულ-ექსპერიმენტულ კვლევათა თეორიულ ფუნდამენტს მოიძიებენ განსხვავებულ ფსიქოლოგიურ თუ სოციალურ თეორიებში, რომელთა შორისაც აქცენტირდება უკვე მასობრივად მიღებული და აღიარებული ფსიქოანალიზი, ერთგვარი პოპ-თეორია, თავისი პარადოქსულ-მასობრივი ინტერპრეტაციებით და ავტორის საწყისი იდეებისაგან განსვლით. ამ შემთხვევაში ფსიქოანალიზის ჭარბი აქცენტირება შეიძლება ფსიქოლოგიურ ფანდად და კერძოდ კი, რაღაც უფრო არსებითის და მიუღებლის შენიღბვის ინსტრუმენტად ვაღიაროთ. მაინც, რა შეიძლება შენიღბოს „ფსიქოანალიზმა“? ჩვენი ეპოქის ულამაზესმა მითოლოგიამ, მოძღვრებამ ეროსისა და ლიბიდოს შესახებ? თეორიამ, რომელმაც ადამიანი ბუნებას დაუბრუნა, მიაპყრო რა ყურადღება მასში არსებულ ინსტინქტურ ძალებს, თეორიამ, რომელმაც აღაშფოთა საზოგადოება თავისი გულწრფელი სიშიშველით და საწყისისაკენ სწრაფვით, თეორიამ, რომელმაც ახალი სიმბოლოებითა და მეტაფორული ენით მძლავრი სტიმული მისცა XX საუკუნის ხელოვნებას და ბოლოს, თეორიამ, რომელიც რომანტიული შარავანდით აღიქმება ჩვენი უტილიტარულ-პრაგმატული რეალობის ფონზე? ფსიქოანალიზს შემთხვევით როდი უწოდებენ პოპ-რელიგიას, რომლის მიზანსაც თანამედროვე გლობალური



და ხშირად აუღიარებელი ათეიზმის, სიღრმისეული ურწმუნობის შენიღბვა წარმოადგენს. ანდა სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ადამიანისა და რეალობისადმი იმ პრაქტიკული მიდგომის შენიღბვა, რომელიც საერთოდ აღარ საჭიროებს თეორიულ წიაღსვლებს, რადგანაც ამ უკანაკნელთ გაუმართლებელ ფუფუნებად, ენერგიის უმიზნო ხარჯვად მიიჩნევა. არის თანამედროვე მეცნიერებაში თეორია „თეორიის გარეშე“ – ეს ბიჰევიორიზმია, უკიდურესად ემპირიული, ექსპერიმენტული მიმდინარეობა, რომელიც განსაკუთრებულად „მოერგო“ მასმედიისა და კერძოდ, ტელევიზიის ფენომენს.

რადიკალური ბიჰევიორიზმის (იგივე ქცევით – მეცნიერების ან სწავლების თეორიის) მამამთავარია ამერიკელი ფსიქოლოგი ბერეს ფრედერიკ სკინერი (1904-1990წ.წ.), რომლის უტოპიური რომანი „უოლდენ-2“ XX საუკუნის შუა წლებში განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა შტატებში. სკინერმა – რომანისტმა აღწერა უტოპიური საზოგადოება, რომელიც პოლიტიკურ ძალთა მიერ განმტკიცების პრინციპით ანუ დასჯა-წახალისებით ანდა უფრო გასაგებად რომ ვთქვათ, დრესურით იმართებოდა. სკინერის მეცნიერული მოღვაწეობა სწორედ აღნიშნული პრინციპის ექსპერიმენტულ კვლევას უკავშირდება. საკუთარი გამოკვლევებით შთაგონებულმა სკინერმა რომანში განმტკიცების პრინციპთა აბსოლუტიზაცია მოახდინა და იდეალურ-იდილიური, დრესურის მექანიზმით (რა თქმა უნდა, სკინერთან ტერმინი „დრესურა“ არ მოიხსენიება) მართვადი საზოგადოება დაგვიხატა.

სკინერის პრინციპული პოზიციით, ფსიქოლოგიამ უარი უნდა თქვას აბსტრაქტულ თეორიებზე, საზოგადოდ თეორიულ კვლევა-ძიებაზე. მეცნიერის კრედოს ნათლად და მკაფიოდ გამოხატავს მისი სიტყვები: „მე განვმარტავ თეორიას, როგორც ქცევის ახსნის მცდელობას იმ სხვა, განსხვავებული სამყაროს ტერმინებში, როგორიცაა გონება ან ნერვული სისტემა. მე არა მჯერა, რომ ასეთი თეორიები არსებობს ან სასარგებლო. უფრო მეტიც, ისინი სახიფათოა, რადგანაც შფოთვისა და უსიამოვნების მიზეზად შეიძლება იქცნენ“ (4).

საგულისხმოა, რომ სიყმაწვილეში სკინერს მწერლის პროფესია იზიდავდა. მემუარებში მეცნიერი იხსენებს, რომ კოლეჯის დამთავრების შემდეგ იგი ბევრს და უმიზნოდ კითხულობდა, აგებდა გემების მოდელებს, უკრავდა როიალზე, იუმორისტულ წერილებს წერდა გაზეთში და ... ფსიქიატრთან ვიზიტზე ფიქრობდა. როგორც ჩანს, მან „დაძლია კრიზისი“



და იმ ექსპერიმენტატორად გარდაისახა, რომლისთვისაც უცხო და მიუღებელი გახდა არა მხოლოდ არტისტული წარსული და მასთან დაკავშირებული შინაგანი დრამები, არამედ საზოგადოდ ის, რასაც ტრადიციულად ფსიქე ჰქვია. იგი აქტიურად ებრძვის ქცევის ინტრაფსიქიკურ მიზეზებს მხოლოდ და მხოლოდ იმ ფსევდომოტივით, რომ მათი ექსპერიმენტული კვლევა, ზუსტი დეფინიცია და მათემატიკური აღრიცხვა შეუძლებელია. სკინერისათვის მენტალობა „შავი ყუთია“, მიუკვლეველი, ჩაკეტილი რეალობა, რომლის მეცნიერული შესწავლაც მკვლევარის ძალებს აღემატება. შესაბამისად, ფსიქოლოგიის საკვლევი სფეროდან ქრება ყოველივე ფსიქიკური: პიროვნული ნიშნები, მოტივები, ემოციები, მიზნები, განწყობები, აზრები, არქეტიპები, კომპლექსები... ქრება პიროვნება – სუბიექტი. ფსიქიკის და პიროვნების ამგვარი იგნორირება, შესაძლოა, მკვლევარის პირად პრობლემად, მისი სულიერი აშლილობის სიმპტომად მიგველო მით უფრო, რომ სკინერი თავად აღიარებს ფსიქიატრთან ვიზიტის სურვილს. მაგრამ საქმეც ისაა, რომ სკინერის პოზიცია და ორიენტაცია მისაღები და სამაგალითო აღმოჩნდა ამერიკის ფსიქოლოგიური ელიტისთვის, საერთოდ, ეპოქალური იდეოლოგიისათვის და რაც მთავარია, მისმა კვლევებმა კონკრეტულ-პრაქტიკული გამოყენება ჰპოვა. სწორედ ამის გამო 1971 წელს სკინერი იღებს ამერიკის შეერთებული შტატების პრეზიდენტის საგანგებო მედალს, ამერიკული ფსიქოლოგიური ასოციაციის ოქროს მედალს, უხვად ჯილდოვდება სიგელებით, მაღლიერებისა და აღიარების დიპლომებით.

რადიკალური ბიჰევიორიზმის ძირითადი თეზის მიხედვით, პიროვნების ქცევას და თავად პიროვნებას აყალიბებს – აფორმირებს გარემო და არა პიროვნების შინაგანი, ინტრაფსიქიკური მოვლენები და ასევე, არა იმ ორი ფაქტორის – გარეგანისა და შინაგანის ერთიანობა. ქცევა და პიროვნება უშუალოდ, ერთმნიშვნელოვნად განისაზღვრება გარემოდან მომავალი განმტკიცების ანუ დასჯა-წახალისების შესაძლებლობით. ქცევის გაგებისას სკინერი უარს ამბობს მენტალისტურ კონცეპციებზე და უფრო მეტიც, ეჭვის ქვეშ აყენებს პიროვნების ავტონომიურობას. „პიროვნების ავტონომიურობის აღიარება ჩვენს უმეცრებას უკავშირდება“ – მიიჩნევს მკვლევარი და პრინციპულად უარყოფს შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც პიროვნება აქტიურია საკუთარ ქცევასთან მიმართებაში ანუ აქტიურად ასტიმულირებს და მიმართავს მას. ქცევის ბიჰევიორისტული ფორმულის თანახმად (S-R), სტიმული (გარემო)

ყოველგვარი გაშუალების გარეშე, ავტომატურად იწვევს რეაქციას. გარემო პირობების მოდელირება-აგებით შესაძლებელია სასურველ ქცევითა და მექანიკური გამოწვევა როგორც პიროვნების, ისე მთელი საზოგადოების დონეზე.

რა თქმა უნდა, სოციალური გარემო ცალკეული პიროვნებებისაგან, „სკინერისეული ქიმერებისგანა“ ნაგები, მაგრამ, მკვლევარის გაგებით, გარემო პრინციპულად და თვისობრივად განსხვავდება მასში შემავალი ერთეულებისგან – „სოციალური ატომებისგან“. პიროვნება სრულად წარიმართება სოციუმის, როგორც დომინანტური გარემო ძალის მიერ და არა მხოლოდ წარიმართება, არამედ, ფაქტობრივად იკარგება მასში. საქმე არ ეხება იმას, თუ რამდენად ჭეშმარიტია ან მცდარი აღნიშნული შეხედულება. მნიშვნელობას იძენს დამოკიდებულება ერთეული ადამიანისადმი, მისი არა მხოლოდ იგნორირების, არამედ დაკნინების, გაუფასურების ტენდენცია. საგულისხმოა, რომ ჩვენი მსჯელობა ეხება არა სოციოლოგიას და სოციალურ მეცნიერებებს, რომლებიც კვლევის ობიექტად იმთავითვე სახავენ მთლიანად საზოგადოებას, „ადამიანთა მასებს“ და არა ცალკეულ პიროვნებას, არამედ საკუთრივ ფსიქოლოგიას, მეცნიერებას ადამიანის ფსიქიკის შესახებ. საუბარი ეხება ახალ ტალღას სწორედ ზოგად ფსიქოლოგიაში, ქცევისა და მისი სუბიექტის შემსწავლელ ფსიქოლოგიაში, რომელიც უარს ამბობს მენტალობის, ფსიქიკური მოვლენების კვლევაზე, რადგანაც მიიჩნევს, რომ ამ უკანასკნელთ ქცევაზე რეალური ზემოქმედების უნარი არ გააჩნიათ.

სკინერი უარყოფდა ქცევაზე თვით ნეიროფიზიოლოგიური და გენეტიკური ფაქტორების ზემოქმედების მნიშვნელობასაც, თანაც ფრიად საგულსხმო არგუმენტით – ამ ფაქტორებით მანიპულირება და მათი პრაქტიკული გამოყენება შეუძლებელია. საექსპერიმენტოდ სკინერი მოითხოვდა ევოლუციური კიბის ქვედა საფეხურებზე მდგომი სახეობების გამოყენებას, ვინაიდან თვლიდა, რომ ქცევის პრინციპები და კანონები უნივერსალურია და საერთო ყველა ცოცხალი არსებისათვის. ამ ლოგიკიდან გამომდინარე, სკინერი უხერხულობის გარეშე ახდენდა ვირთაგვაზე, მის საყვარელ ცდისპირზე ჩატარებული ექსპერიმენტის რეზულტატთა მექანიკურ „გადმოტანას“ ადამიანსა და მის ქცევაზე. უფრო მეტიც, მკვლევარი მიიჩნევდა, რომ საექსპერიმენტოდ სავსებით საკმარისია მხოლოდ ერთი ცდისპირი, ერთი ვირთაგვა, რადგანაც ცოცხალ არსებათათვის ქცევითი რეაქციები სტანდარტულია და სტერეოტიპული.

სკინერი ორი ტიპის ქცევით რეაქციებს აღიფერენციურებს: რესპოდენტური ქცევა, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა სპონტანური საპასუხო რეაქცია სტიმულ-გალიზიანებაზე. იგივე ტიპის რეაქციათა აღსანიშნად რუსი ფიზიოლოგი, რეფლექსოლოგიის მამა, ივანე პავლოვი იყენებს ტერმინს „უპირობო რეფლექსი“. მაგალითად, ასეთია სიცვიის დროს კანკალი, კვებისას - ნერწყვის გამოყოფა და სხვა. 2. ოპერანტული ქცევა (პავლოვის 'პირობითი რეფლექსი'), რომელიც დასწავლითია, შეძენილი და კონტროლდება არა წინმსწრები სტიმულირებით, არამედ მოსალოდნელი რეზულტატით. ასეთია, ენის დასწავლა, ფორტეპიანოზე დაკვრა, კითხვა და სხვა. სკინერის გაგებით პიროვნება სხვა არაფერია, თუ არა ქცევის იმ გარკვეულ ფორმათა ერთიანობა, რომლებიც ოპერანტული დასწავლის გზითაა შეძენილი ანუ პიროვნება პირობით რეფლექსთა ერთიანობაა.

ორივე სახის ქცევას და რეფლექსს საფუძვლად უდევს განმტკიცების ანუ დასჯა-წახალისების საკმაოდ ტრივიალური ფენომენი; დაისწავლება ქცევა, რომელიც ჯილდოსთან და კერძოდ, სუბიექტის მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებასთან არის დაკავშირებული და განიღვენება ქცევა, რომელიც მარცხთან, დასჯასთანაა ასოცირებული. დადებითად განმტკიცებული ქცევა გამეორებისაკენ ისწრაფვის, ფიქსირდება და მისი გამეორების ალბათობა იზრდება.

სკინერს ეკუთვნის დასწავლის მეთოდის ის იდეაც, რომლის გამოყენებითაც ფსიქოლოგებმა შეძლეს ქცევის შემუშავებისათვის საჭირო დროის შემცირება. მეთოდს წარმატებული მიახლოების მეთოდი ეწოდა. იგი გულისხმობს იმ ქცევის განმტკიცებას ანუ წახალისებას დაჯილდოვებით, რომელიც ახლა სასურველ, დასასწავლ ქცევასთან შესაბამისად ხდება, არა პირდაპირ სასურველი ქცევის დასწავლა, არამედ მასთან ნელ-ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ მიახლოება. თავიდან ფიქსირდება ერთი რეაქცია, შემდგომ ხდება მისი ჩანაცვლება მეორეთი, რომელიც უფრო ახლოა სასურველ, დასასწავლ ქცევასთან და ა.შ. ამ მეთოდს, რომელსაც ირონიით „მაჰომედთან მისული მთის“ მეთოდსაც უწოდებენ, ხშირად იყენებენ პოლიტიკურ-სოციალური ძვრების დაჩქარება-კატალიზაციის ან მათი მიმართულების რეგულირების მიზნით მასმედიის გამოყენებითა და საშუალებით (5).

ორიოდე სიტყვით შევხები სკინერისეულ საექსპერიმენტო დანადგარს, რომელსაც „სკინერის ყუთი“ ეწოდა. აღნიშნულ ყუთში თავსდება



საექსპერიმენტო ვირთაგვა, რომელსაც დასჯა-წახალისების გზით გარკვეული ქცევითი რეაქციები ან რეფლექსები უმუშავდება. დადებითი განმტკიცებით (საკვებით) სტიმულირებული ვირთაგვა „სწორ ქცევას“ სწავლობს ანუ იმას, თუ ბერკეტზე თათის დაჭერით როგორ გახსნას ყუთის კარები, გამოვიდეს გარეთ, სადაც მას ჯილდოდ საკვები ელის.

სკინერის მიმდევრებმა მოიპოვეს დიდძალი ემპირიული მასალა, რომლითაც „გაამაგრეს“ დიდი მასწავლებლის კონცეპტუალური იდეები. ჩატარებულია ათასობით ექსპერიმენტი ცხოველებსა და ადამიანზე. საზოგადოდ, სკინერის ბიჰევიორიზმმა უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ამერიკულ ფსიქოლოგიაზე. მკვლევარის იდეებმა ფსიქოთერაპიაშიც კპოვა გამოყენება. აღმოცენდა ბიჰევიორალური თერაპია, რომლის მიზანსაც სოციალურად მისაღები ქცევების ფორმირება შეადგენს შესაბამისი განმტკიცების (დასჯა-წახალისების) გამოყენებით. პაციენტებს ჯილდოდ მონეტებს სთავაზობენ (ყოველი „სწორი ქცევა“ მონეტით ჯილდოვდება), რომელთა გადაცვლაც პაციენტს მისთვის სასურველ ნებისმიერ საგანზე შეუძლია (ტკბილეულზე, სიგარეტზე, ჟურნალ-გაზეთებზე, კინოს ბილეთებზე და სხვა). თერაპიას, რა თქმა უნდა, ჰუმანური მოტივები ამოძრავებს, მაგრამ მნიშვნელოვანი მაინც ერთი გარემოება რჩება – თერაპიის ზოგადი მიდგომა და ორიენტაცია, რომელიც ადამიანს განმტკიცების ანუ დაჯილდოვების მომლოდინე ვირთაგვად აქცევს.

დავუბრუნდეთ სტატიის ძირითად თემას, ტელევიზიას, და აქვე დავსვათ კითხვა, რამდენად ემუქრება მას „სკინერის ყუთად“ ქცევა? დასმული კითხვა სავსებით ლოგიკურია, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ სკინერის მიმდევრებმა, ალბერტ ბანდურამ და ჯულიან როტერმა ბიჰევიორალური კანონების ზემოქმედება სწორედ ტელევიზიასთან მიმართებაში იკვლიეს. სკინერის რადიკალური ბიჰევიორიზმისაგან განსხვავებით, აღნიშნულმა ავტორებმა ქცევის ფორმირებაში როგორც გარეგანი, ასევე შიდა პიროვნული ფაქტორების ზემოქმედებაზე მიმართეს ყურადღება. მათი თეორია ბიჰევიორიზმის სოციო-კოგნიტურ მიმართულებად ჩამოყალიბდა. მაგრამ მაინც, როგორც სკინერის ერთგული მიმდევრები, ბანდურა და როტერი მახვილს გარემოს ფაქტორზე აკეთებენ და არა ჰიპოთეტურ შიდა პიროვნულ ძალებზე, ხოლო ქცევას ძირითადში სოციალურ სტიმულთა ტერმინებში (სოცილური დასჯა წახალისება) ხსნიან.

ბანდურას აზრით, ქცევა მაგალითზე ან ქცევით მოდელზე დაკვირვების



გზით ყალიბდება. ადამიანი სხვათა ქცევაზე დაკვირვების გზით სწავლობს. ხშირად დაკვირვებადი ქცევა მოდელად, ნიმუშად იქცევა და მისი ძათვისების თუ გათავისების ალბათობაც მატულობს. შეიძლება ითქვას, რომ თეორია საყოველთაოდ ცნობილი ანდაზის „მაგალითი გადამდებია!“ თეორიულ დასაბუთებასა და პრაქტიკულ ხორცშესხმას ცდილობს. მიბაძვით სწავლა სწავლების იოლი, მოსახერხებელი გზაა, რომელიც არ საჭიროებს ენერჯის ხარჯვასა და შრომას. საგულისხმოა, რომ ბიოლოგია გამოყოფს ეგრეთ წოდებული მიბაძვის ინსტინქტს, რომელიც დასჯა-წახალისებასთან ერთად დრესურაში ფართოდ გამოიყენება. ცხოველები და მათ შორის ყველაზე თვალშისაცემად „ადამიანის ახლო ნათესავი“ – მაიმუნი დაკვირვებად ქცევას ბაძავს, რაც საცირკო ხელოვნებაში მაყურებლის გახალისება-გამხიარულების აღიარებული ხერხი და მეთოდია.

დაკვირვების გზით სწავლება (ქცევის დასწავლა) ოთხი ურთიერთდაკავშირებული ფაქტორით რეგულირდება: 1. უმთავრესი მნიშვნელობა ყურადღებას და კერძოდ, დასასწავლ ქცევის მოდელზე და მასთან დაკავშირებულ პიროვნებაზე ყურადღების ფოკუსირება-კონცენტრაციას ანუ საორიენტაციო რეფლექსის ამოქმედებას ენიჭება, რაც სხვადასხვა სახის ძლიერი, ჭარბი სტიმულირებით მიიღწევა. მაგალითად, ასეთ ძლიერ სტიმულად შეიძლება იქცეს „სანიმუშო ადამიანის“ ექსტრავაგანტობა, ექსცენტრულობა, გამორჩეული ჰაბიტუსი და მანერები, განსაკუთრებული სტატუსი, გადამდები ემოციონალობა და პათეტიკა და სხვა. დიდ მნიშვნელობას იძენს პიროვნების ქარიზმატულობა, რომელიც შეიძლება იყოს პოლიტიკური ლიდერი, ტელეწამყვანი, სექსსიმბოლო, შოუმენი და სხვა. 2. დაკვირვების გზით სწავლების მეორე ფაქტორი მეხსიერებაა – ქცევის ნიმუში და მასთან კავშირში მყოფი პიროვნება უნდა აღიბეჭდოს და შეინახოს მეხსიერებაში. ამისათვის კი აუცილებელი ხდება ამ უკანსაკნელთა მრავალჯერადი წარდგენა ან სხვაგვარად, გამეორების გზით ფიქსირება. შედეგად მიიღება „ცოცხალი მეხსიერება“; ადამიანი არ და ვერ ივიწყებს დასასწავლ სანიმუშო ქცევას და პიროვნებას, რომელიც მასთან კავშირშია. სწორედ „ცოცხალი მეხსიერების“ პრინციპზე მუშაობს რეკლამა-პროპაგანდის ფენომენი. ერთი და იგივე შინაარსი მრავალგზის, მრავალჯერ მიეწოდება საზოგადოებას, რათა მისი ზემოქმედების კვალი სამუდამოდ აღიბეჭდოს. 3. მესამე ფაქტორს დასასწავლის პრაქტიკული განხორციელება – რეპროდუქცია შეადგენს. 4. და ბოლოს, დასწავლა შეუძლებელია



შესაბამისი მოტივაციის გარეშე. ქცევითმეცნიერების მიხედვით, ქცევის ფორმების გარკვეული განმტკიცებით ანუ დასჯა-წახალისებითაა სტიმულირებული.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ქცევის (როგორც ერთი პიროვნების, ისე მთელი საზოგადოების მასშტაბით) გამოსაწვევად საკმარისია ქარიზმატული ადამიანის ხშირი გამოჩენა ტელეეკრანზე, რომელიც აღნიშნულ ქცევას თავადვე შეასრულებს და მის შესრულებას მოსალოდნელი დაჯილდოვებით წახალისებს.

ბანდურა მიუთითებს ე.წ. თვითგანმტკიცების ფენომენზე, რომელიც, მისი აზრით, ცალკეული პიროვნების დამოუკიდებლობის, სუვერენობის ერთადერთი საფუძველია. თვითგანმტკიცება თვითდასჯასა და თვითწახალისებას გულისხმობს და მასთან კავშირშია თვითდაკვირვებისა და თვითშეფასების ფენომენი.

ბანდურას თეორიას მძლავრი ემპირიული არგუმენტირება გამოარჩევს. მაგალითისათვის შეიძლება წარმოვადგინოთ ფრიად საგულისხმო ექსპერიმენტები, რომლებიც ტელეეკრანის შესწავლას ისახავდა მიზნად (Bandura 1979, Eron, Huesman 1985, Geen, Thomas 1986) (6). გამოკვლევებმა ცხადყო, რომ ძალადობის ტელე ექსპონირება სოციალურ იწვევს აგრესიულ ქცევათა მატებას, აგრესიის შემაკავებელ ფაქტორთა შემცირებას, აგრესიისადმი მგრძობელობის დაქვეითებას და აგრესიის ნორმად ჩამოყალიბებას.

შესაბამისად, ტელეეკრანის ისევე, როგორც ნებისმიერი ტელეშინაარსი მაყურებლის მიერ ქცევის მოდელად, ნიშნად აღიქმება, რაც მისი მიზანმიმართული სტიმული ხდება. მოქმედებაში მოდის პრინციპი „რადგან აჩვენებენ, დასაშვებია, მისაღები და მოსაწონი“ ან სხვაგვარად, „რასაც ხშირად აკეთებენ, ამბობენ, აჩვენებენ – დასაშვებია, მისაღები და მოსაწონი!“ საგულისხმოა, რომ ჩატარებული ექსპერიმენტების მიხედვით, ევროპელისთვის ესთეტიურად მისაღები („ყველაზე ლამაზი“) საშუალო ევროპელის გარეგნობა აღმოჩნდა ანუ სახე, რომელსაც ევროპელი ყველაზე ხშირად ხედავს. მკვლევართა აზრით, ეტალონი სწორედ ამ საშუალო მონაცემებთანაა დაკავშირებული. რაც უფრო დიდი იყო განსვლა „საშუალოსგან“, მით უფრო შეუხედავად, ულამაზოდ აღიქმებოდა გარეგნობა. ერის ფრომი თვლის, რომ მოდა და კოსმეტიკა კონფორმულობის მექანიზმთანაა დაკავშირებული და მათი მიზანი გარეგნობის, იერის სტერეოტიპიზაციას გულისხმობს; ყალიბდება ნორმა-სტანდარტი,



რომელსაც უკლებლივ ყველა უნდა მოერგოს (8). რაც შეეხება მაკროეკონომიკის მიერ ტელემოდელის გათავისებას, ეს უკანასკნელიც სოციალიზაციის, სოციალურ მიმართებათა წვდომა-დამყარების, კონფორმულობისა და სოციალური უსაფრთხოების მოპოვების მექანიზმებს უკავშირდება.

სოციალურ ფონს, სოციალურ გარემოს განმსაზღვრელი ადგილი ეთმობა ჯულიან როტერის თეორიაშიც (იხილეთ შენიშვნა №5). როტერი მიიჩნევს, რომ ქცევის მიზანსა და ამოცანას წახალისების მაქსიმალიზირება და დასჯის მინიმუმამდე დაყვანა შეადგენს. ეს მიზანი თუ ამოცანა ადამიანის უკლებლივ ნებისმიერი აქტივობისთვისაა დამახასიათებელი.

როტერის სოციალური დასწავლის თეორიის ფუნდამენტურ ცნებას „ლოკუს კონტროლი“ წარმოადგენს, რომელიც განმტკიცების კონტროლსა და რეგულირების უნართან და ამ უნარის სუბიექტურ შეფასებასთანაა დაკავშირებული. თეორიის მიხედვით, არსებობენ ორი ტიპის ადამიანები ექსტერნალური და ინტერნალური ლოკუს კონტროლით. ექსტერნალები დარწმუნებულნი არიან, რომ მათივე წარმატება-მარცხი მხოლოდ გარეგანი ფაქტორებით რეგულირდება, როგორცაა ბედისწერა, ბედნიერი ან უბედური შემთხვევა, იღბალი ან უიღბლობა, გავლენიანი პირები და სხვა. ექსტერნალები პასიურად მიყვებიან დინებას და ყოველთვის ეჭვი ეპარებათ საკუთარ აქტიურობასა და დამოუკიდებლობაში. ამგვარი ადამიანები დასჯა-წახალისებას გარედან, გარეშე ძალებისაგან ელიან, ახასიათებთ ობიექტურ ფაქტორთა გადაფასების ტენდენციას, რაც სუბიექტური, შინაგანი ძალების გაუფასურებას უკავშირდება. ინტერნალები კი წარმატება-მარცხს მხოლოდ საკუთარ მოქმედებასა და პირად უნარებთან მიმართებაში აღიქვამენ. როტერს ეკუთვნის „ი-ე სკალა“, რომელიც ლოკუს კონტროლის რეგისტრაციას ემსახურება. სკალა 23 წყვილ გამონათქვამს შეიცავს. მაგალითისათვის ფრაზათა ერთ ასეთ წყვილს წარმოვადგენთ: 1) „ხდება მხოლოდ ის, რაც უნდა მოხდეს.“ აღნიშნული ფატალისტური ფრაზათავისი არსებით ექსტერნალურია. 2) „გადაწყვეტილების მიღებისას არასოდეს ვენდობი ბედისწერას!“ – ფრაზა აშკარად ინტერნალურია, გულისხმობს რა სუბიექტური ძალებისა და რესურსების აქცენტირებას.

გამოკვლევებმა აჩვენა, რომ ექსტერნალები და ინტერნალები განსხვავდებიან არა მხოლოდ საკუთარ ქცევასა და მოქმედებაზე კონტროლის შეფასების მხრივ (ექსტერნალი მიიჩნევს, რომ მისი ქცევა გარედან კონტროლდება და წარიმართება, ინტერნალი – ქცევას პირად ძალისხმევასთან აკავშირებს), არამედ სხვა პიროვნული თავისებურებების

მხრივაც. როგორც აღმოჩნდა, ექსტერნალებს მეტი ფსიქოლოგიური პრობლემები, ნევროტული სიმპტომები (მაგალითად, შფოთვა და დეპრესია) და ფსიქიკურ დაავადებათა მეტი საფრთხე ახასიათებთ. (Lefcourt 1982, 1984, Phares 1978). უფრო მაღალია ექსტერნალებთან თვითმკვლელობის ალბათობაც. (Boor 1976) ასევე, გამოკვლევებით დადასტურდა, რომ ექსტერნალები უფრო მეტად ექვემდებარებიან სოციალურ ზემოქმედებას, ვიდრე ინტერნალები და უფრო ხშირად იქცევიან შთაგონების, სუგესთიის ობიექტებად (Phares 1965, 1978; Strickland 1977; Silverman Shrauger 1970).

რა თქმა უნდა, ნებისმიერი პიროვნული ნიშანი თუ თავისებურება და მათ შორის ექსტერნალობა – ინტერნალობა პიროვნებას იმანენტურად, იმთავითვე ახასიათებს, მაგრამ აქვე ისმის კითხვა, - ხომ არ უწყობს ხელს ტელევიზია, როგორც „შორიდან ხედვა“ და „შორიდან კონტროლი“ მაყურებელთა ექსტერნალებად მასიურად ჩამოყალიბებას? შეიძლება კიდევ უფრო გავამძაფროთ დასმული კითხვა: - ხომ არ წარმოადგენს ტელევიზიის ფარულ მიზანსა და ამოცანას მასიური ექსტერნალიზაცია? ცალკე პრობლემად რჩება ის, თუ რამდენად ცნობიერდება ტელევიზიის მესვეურთა, ცალკეულ, რიგით მუშაკთა და საერთოდ, მთელი საზოგადოების მიერ ტელევიზიის შესაძლო ფარული მიზანი. დასმული კითხვა სახელგანთქმული ანტიუტოპიების ასოციაციებს იწვევს, რომლებშიც ფანტასტიკმა მედია-მონსტრის მიერ გაკონტროლებული და სრულად მართვადი მომავლის საზოგადოება დახატეს.

მასობრივისა და ინდივიდუალურის, საზოგადოებისა და პიროვნების შეპირისპირება მარადიული თემაა, რომელმაც ჩვენს ეპოქაში სრულიად ახლებურად გაიჟღერა. სოციალური დასწავლის თეორიამ პიროვნებათა შემოთავაზებული კლასიფიკაციით სწორედ ამ შეპირისპირებას გაუხეხა ხაზი და ემპირიული გამოკვლევებით დაადასტურა, რომ ექსტერნალი არა მხოლოდ ექვემდებარება სოციალურ ზემოქმედებას და შედეგად საზოგადოების „ჯანსაღ“ წევრად იქცევა, არამედ სისუსტე-მოწყვლადობასაც გულისხმობს პასიურობის, საკუთარ თავში დაურწმუნებლობისა და ფსიქოლოგიური ინფანტილობის გამო. ექსტერნალის „ხელჩაკიდებით ტარება“ იოლია და მოსახერხებელი როგორც თავად ექსტერნალისათვის, ასევე მისთვისაც, ვინც ამ „დიდი ბავშვის“ უფროსი მეგზურის ვალდებულებას იღებს. იდილიას არღვევს ერთი საგულისხმო გარემოება – ექსტერნალი მუდამ ხელჩაკიდებით



ივლის და უფრო მეტიც, კონფორმულობისა და სოციალური უსაფრთხოების დაუძლეველი მექანიზმების ზემოქმედებით მისი ორიენტაცია ინდივიდუალურ ჩარჩოებს გასცდება და მასობრივ ხასიათს შეიძენს. შედეგად, საზოგადოებას თვინიერ და გაკონტროლებულ, წახალისება-დასჯის მომლოდინე არსებათა კრებულად ჩამოყალიბების საფრთხე დაემუქრება. ანარქიისა და დამონების პოლუსები, (ერიხ ფრომის „სწრაფვა თავისუფლებისაკენ“ და „სწრაფვა თავისუფლებისაგან“), ანტიპოდური ლტოლვა უკიდურესობებისაკენ გენიალური ფედერიკო ფელინის „ორკესტრის რეპეტიციის“ ლაითმოტივად იქცა. ფილმ-პარადიგმაში ადამიანთა საზოგადოების ორმაგი სახე აისახა; ერთის მხრივ ორკესტრი – ავტომატი, რომელიც დირიჟორ-დიქტატორის ხელით მოსამართი მექანიზმივით მოდის მოქმედებაში და მეორე მხრივ, ცალკეული, ასე განსხვავებული და თავისთავადი მუსიკოსები მათივე „უნიკალური“ ინსტრუმენტებითა და ჯანყის დაუძლეველი ჟინით.

ჩვენი მსჯელობის პესიმიზმს ანეიტრალებს, არც მეტი არც ნაკლები, დისტანციური მართვის პულტის არსებობა და ასევე, შესაძლო პროგრამებისა და ტელეარხების სიუხვე, თუმცა... პულტმა შესაძლოა დამოუკიდებლობისა და არჩევანის თავისუფლების მხოლოდ ილუზია შექმნას, თუკი გადაცემათა სიუხვე ერთფეროვნებისა და სტერეოტიპულობის შენიღბვის ფორმად იქცევა, ხოლო ტელევიზია – მძლავრ სოციო-პოლიტიკურ ინსტრუმენტად და შესაბამისად, ექსტერნალთა სამჭედლოდ.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. საოცარი დამთხვევაა, სინქრონულობის ნიშნში თუ შეგნებული სახელებების შედეგი, რომ ერთ-ერთი ქართული ტელეარხის სახელი, რომელსაც თავიდანვე დიდ იმედებს უკავშირებდნენ, სწორედ „იმედია“.
2. იხ.: К. Г. Юнг. Душа и Миф, Киев, 1997, с. 113.
3. იქვე, გვ. 113-114.
4. სკინერისათვის უმაღლესი ნერვული სისტემა და მისი მოქმედება – უცხო, განსხვავებული სამყაროა, რომლის შესწავლაზეც ავტორი პრინციპულად უარს ამბობს. უცხო სამყაროდაა აღიარებული ფსიქიკა საზოგადოდ და მისი ფიზიოლოგიური ‘აპარატიც’.
5. იხ.: Сборник. Теории Личности, С-П.; 1997, с. 334-335.
6. ქართველ ტელემაყურებელს ბოლო წლებში აღნიშნული მეთოდის „გაცნობის“ საშუალება მიეცა. ვგულისხმობ თუნდაც მოწოდება ლოზუნგებს, რომლებიც თავიდან ფრაგმენტულად ეძლეოდა მაყურებელს („კმარა ვარდნა“) და ბოლოს – სრულად.
7. იხ.: Р. Берон. Д. Ричардсон. Агрессия, С-П., 1999.
8. იხ.: Х. Хекхауен. Мотивация и деятельность, М., 1986.
9. იხ.: Э. Фромм. Душа человека, М., 1992.



THE VISION - SEE WITH FAR OR SEE FROM AFAR

Modern epoch anew sounds of juxtapose eternally to the public or personal, mass or individualy, what get more severe and caustic to massmedia and especially to television. On auditory Georgian television of influence problem must be turn to the object scientific search and study by the control point of view and govern to the mass, because of its special importance.

General and massmedia psychology, sociology not only search influence concrete artfulness and methods, but works out too, which practically use in media. On this side merit interesting theory of the Behavioraly – science of the behave and its sociocognity direction, whose influence especially in Georgian electric media. Denotement question in formation of the person and their behave awards real importance only outer factors –surrounding, model person and model – behave on the ford to the ignore’s psychical factor in the inner spectator’s person. More, observation confesses to the education’s unique method and fix of the answerable realization’s automatic. With principle of the stimul – reaction understand TV spectators treatens danger not only change experimental and manipulation object, but change their psychics externalization, which tie up to the psychologigic helplessness, subordination, infantile and serious nervous symptoms.

რეცენზენტები:

ზვიად დოლიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი.

მზია გომელაური
ფსიქოლოგიურ მეცნიერებათა
კანდიდატი, დოცენტი.



ნაციონალური ტენდენციების ასახვა ალექსანდრე წუწუნავას შემოქმედებაში

1925 წელს, ალექსანდრე წუწუნავა იღებს ფილმს „უაილდ ვესტის მხედრები“ (1), ნინო ნაკაშიძის პიესის „ვინ არის დამნაშავეს“ მიხედვით. ცნობილი კრიტიკოსი გერონტი ქიქოძე, პიესის „უმნიშვნელოვანეს ღირსებად“ აღიარებდა ფორმისა და შინაარსის ურთიერთშერწყმას, როცა „მხატვრული და იდეოლოგიური მხარე ძალაუნებურად ერწყმოდა ერთმანეთს“ (2). ალექსანდრე წუწუნავა სარგებლობს პიესის ამ იდეურ-მხატვრული თავისებურებით და ისევე როგორც მის წინამორბედ ფილმში „ხანუმა“, მკაცრად ემიჯნება კლასობრივი ანტაგონიზმის სქემებს, რომლის ასახვაც აუცილებელი პირობა იყო იმ პერიოდის ქართულ კინოში. ალექსანდრე წუწუნავა, სოციალური დრამის პრინციპებზე დაყრდნობით, უფრო მეტად აღრმავებს და ავითარებს ეკრანიზაციის დრამატურგიულ ხაზს და სრულიად განსხვავებული, დამატებითი ეპიზოდები შეაქვს ფილმში. აგვარად, პიესის მხატვრულ-იდეოლოგიურ კონცეფციას ეროვნულ მაშტაბში გაიაზრებს. წუწუნავას წინაშე იდგა ნოვატორული ხასიათის პრობლემა: თეატრის სპეციფიკის გათვალისწინებით, სუფთა კინემატოგრაფიული ხერხებით განევრცო და დინამიკურად წარემართა მოქმედება, გაემძაფრებინა ამერიკაში მოგზაურობის „გაუხსნელი“ მოტივი, როგორც პიესის მთავარი ინტრიგა. შესაბამისად, კინო ენის სპეციფიკიდან გამომდინარე, დროსა და სივრცეში „გაშალა“ გმირთა სამოქმედო არეალი. რეჟისორმა თამამად დაარღვია ყოფითი, სოციალური დრამის ჩარჩოები და პიესისგან განსხვავებით, ფილმს ისტორიულ-სათავგადასავლო ჟანრის ელემენტები შესძინა. ამგვარად, სოციალური დრამა, ეროვნული კინოეპოსის მნიშვნელობას იღებს.

1923 წლიდან, საქინომრეწვეს ბოლშევიზმის მმართველობის წესები საგრძნობლად დაეტყო; რის შედეგიც იყო ის, რომ ეროვნული კინოწარმოების ფუძემდებელსა და პირველ პროდიუსერს, გერმანე გოგიტიძეს, მხოლოდ ორგანიზაციულ საქმიანობას ანდობდნენ, ხოლო საქინომრეწვის დირექტორის მოვალეობას, კინოზე იდეოლოგიური კონტროლის ფუნქციასა და ცენტრალური ხელისუფლების მითითებებს, არუსტანოვი ასრულებდა (3).



წუწუნავას ფილმის „ვინ არის დამნაშავე“ საკავშირო და საერთაშორისო დემონსტრირების წინ, რეჟისორთან შეუთანხმებლად, არუსტანოვის პირადი ჩარევით, ფილმიდან რამდენიმე მნიშვნელოვანი ეპიზოდი მთლიანად ამოიღეს, რამაც მნიშვნელოვნად დააზარალა ფილმის როგორც იდეა და დრამატურგიული კონსტრუქცია, ასევე მხატვრულ-რიტმული სტრუქტურაც. რეჟისორის უნებართვოდ, ფილმის უხეშმა მონტაჟურმა კორექციამ, ალექსანდრე წუწუნავას სამართლიანი შენიშვნები და პროტესტი გამოიწვია, რის გამოც, საგანგებო მოხსენებით წარსდგა სახკინომრეწვის თათბირზე; თუმცა უშედეგოდ, ფილმის თავდაპირველი ვარიანტი, მაინც არ აღსდგა. მაინც, რატომ იყო მიუღებელი ცენტრალური რეჟიმისთვის წუწუნავას ფილმი „ვინ არის დამნაშავე?“. მიზეზი იმ „ნაციონალურ გამოვლინებებში“ უნდა ვეძიოთ, რასაც ხშირ ბრალდებად უყენებდნენ რეჟისორს.

ცენტრისთვის, უპირველესად, მიუღებელი აღმოჩნდა ფილმში არსებული, პიესისგან სრულიად განსხვავებული ეპიზოდები, რომლებიც რეჟისორის დამოუკიდებელი მხატვრული გადაწყვეტის შედეგი იყო. კერძოდ: სიკოსთან /კოტე მიქაბერიძე/ მეუღლის /ნატო ვაჩნაძე/ გამოთხოვების სცენა, ამერიკაში მოგზაური გურული მხედრების ანუ „უაილდ ვესტის მხედართა“ ტრიუმფი ამერიკაში და სენსაციური თავგადასავლები.

კინომცოდნე გიორგი დოლიძის მოსაზრებით: „წუწუნავამ გვიჩვენა არა ერთი ოჯახის ტრაგედია, არამედ იმდროინდელი სამყაროს რეალური სურათი. სწორედ ეს არის ფილმის ფილოსოფიური არსი“ (4). „იმდროინდელ სამყაროში“ უნდა ვიგულისხმოთ თანამედროვე ცივილიზაციისა და დემოკრატიის ქვეყანა – ამერიკა, რომელიც შეიძლება ითქვას, ერთ-ერთი „მოქმედი გმირია“ და საკმაოდ ვრცელი ნაწილი ეთმობა ფილმში.

ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ფილმი „ბურჟუაზიული ფსიქოლოგიის შეჭრას და გამდიდრების სურვილით შეპყრობილ ადამიანთა ეგოიზმს“ ასახავდა. ამ მხრივ, იდეურ-მხატვრული კონცეფციის გამომსახველ სახედ სალიხეს გმირი /ცეცილია წუწუნავა/ სახელდება. „წუწუნავამ ეკრანზე წარმოაჩინა კაპიტალისტური ურთიერთობის მიერ შემოტანილი ეთიკური ნორმები, ფილმში სასიყვარულო კოლიზია სოციალური სახედან გამომდინარე ვითარდება, იგი შედეგია სალიხეს მოქმედებისა და ბურჟუაზიული თვითშეგნებისა“ (5). ჩვენი აზრით, ფილმის იდეა ბევრად



შორდება სოციალურ სქემებსა და ვიწრო კლასობრივ შეხედულებებს.

ფილმის შეფასება, მხოლოდ მარქსისტულ-ლენინური კრიტიკით არ ამოიწურება. შალიხეს, როგორც ფილმის გმირის სოციალური სახე იმდენად ზოგადია და ყველა დროისთვის ტიპიური – ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით ღრმა და საინტერესო, რომ შეუძლებელია მისი ქცევის ნორმები და მომხვეჭელური ინსტიქტები, მხოლოდ „ბურჟუაზიულ ეთიკასა და ფილისტერულ აზროვნებას“ მივაწეროთ. გურული გლეხის ამერიკაში გამგზავრება და ფინანსური კეთილდღეობის მოპოვება, იმდენად ლოკალური და დროებითი მოვლენა იყო, რომ ასე გლობალურად, სოფლად ბურჟუაზიული ფსიქოლოგიის შეჭრასა და დამკვიდრებაზე ნაკლებად მიაჩნებოდა. სალიხეს მატერიალური კეთილდღეობისკენ სწრაფვა, მხოლოდ ბურჟუაზიული შეგნებით არ აიხსნება.

სიუჟეტის მიხედვით, ფილმის გმირი – სალიხე, დაუინებელი ესწრაფვის ერთადერთი შვილის შორეულ ქვეყანაში გამგზავრებას. სალიხეს თავგამოდებული ზრუნვა სიკოს /კოტე მიქაბერიძე/ ამერიკაში გამგზავრებაზე და გამდიდრებაზე, ოჯახის წევრთა – რძალ-მამამთილის პროტესტსა და წინააღმდეგობას იწვევს. სალიხეს მოქმედება, მისი გამუდმებული ფუსფუსი და გაჭირვებაზე წუწუნი, სოციალური გადაგვარების შიშით უფრო აიხსნება, ვიდრე „ბურჟუაზიული ფსიქოლოგიით“. სალიხე, თავისი ბუნებით პრაგმატიკოსია, იგი მიწიერი ინსტიქტით გრძნობს, რომ მატერიალური მდგომარეობის დაკარგვა, პატარა საკუთრების დაკარგვა, სრულიად მოშლის და გადაგვარებს მის ოჯახს; ამიტომ ცდილობს ასე დაუინებოთ, როგორმე შეინარჩუნოს და არ დაკარგოს ეს მოჩვენებითი, პატარა კეთილდღეობა. საგულისხმო დეტალია, რომ არც პიესაში და არც ფილმში, არ არის გამოკვეთილი ტრადიციული სოციალური ფენა – გურული თავად-აზნაურობა; ეგნატე ნინოშვილის ლიტერატურული ტრადიციებიდან გამომდინარე, III დასის ზეგავლენის შედეგად, ქართულ კლასიკურ ლიტერატურაში, ხშირად აისახებოდა სოციალური უსამართლობის და კლასობრივი კონფლიქტის თემები. მაგრამ იმ პერიოდში, როცა ნინო ნაკაშიძის პიესა იწერებოდა (1908წ.), საზოგადოება აქტიურად ჩაერთო სოციალური-პოლიტიკური გადაფასების პროცესებში, რის შედეგადაც, თავად-აზნაურობა, აღარ მოიაზრებოდა, როგორც უბრალო ხალხის მჩაგვრელი სოციალური კლასი. ილიას მკვლელობის შემდეგ, დგება პოლიტიკურ-იდეოლოგიური გადაფასებების, ეროვნული გამთლიანების ეტაპი, შესაბამისად, არისტოკრატია მდროებით



აღიღვინა დაკარგული სოციალური პრესტიჟი, წინა პლანზე გამოდის სოფლის გლეხობა, როგორც ხალხის საყრდენი – მძლავრი და ჯანსაღი სოციალური ძალა, როგორც ერის სიმტკიცისა და მთლიანობის გარანტი. განსაკუთრებით აქტუალურია სოფლად „ერობის“ შემოღების და თავდაზნაურობის შემორიგების საკითხი. სწორედ, ამგვარ ტენდენციებს ეხმიანებოდა ნაკაშიძის პიესაც და ამით აიხსნება ნაწარმოებში არსებული იდეურ-მხატვრული მთლიანობის დაცვა და წონასწორობის პრინციპი. 20-იანი წლების დასაწყისში, საქართველოს ანექსიის შემდგომ პერიოდში, ცნობილი ბოლშევიკი ლიდერების მიერ, კვლავ ეწყობა თავდაზნაურთა წინააღმდეგ მიმართული ლაშქრობა, ილია კვლავ „ხალხის მყვლეფავ“ მემამულედ ცხადდებოდა, რაც ისევ და ისევ, ეროვნული ცნობიერების ღრმა კრიზისზე მიანიშნებდა(6). შესაბამისად, კინოში გაჩნდა „ბოროტი“, „ცუდი“ მებატონეებისა და ჩაგრული, კეთილი ყმების სტერეოტიული სქემები. საჭირო იყო სოციალური წონასწორობის შენარჩუნება და იმ იდეური მიმართულების /ილიას იდეოლოგიის/ დაცვა, რაც 10-იან წლებში, წიწამურიშ ტრაგედიის შემდეგ, საქართველოში განსაკუთრებით განმტკიცდა.

ნინო ნაკაშიძის პიესის დრამატურგიულ კონცეფციას გამოხატავს, ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის, ბაბუა სარიდანის განსჯა-მონოლოგი მესაკუთრეობაზე, რომლის სენსაც მისი რძალი, სალიხე შეუპყრია. სწორედ მესაკუთრეობის გარშემო დავა, სოციალური განხეთქილების, ტერორისა და რევოლუციების მიზეზი შეიქმნა 10-იანი წლების საქართველოში. ბაბუა სარიდანის აზრი მესაკუთრეობაზე, გამოხატავს ილიასეულ კონცეფციას, რომლის მიხედვით ადამიანის სიცოცხლეს ღვთაებრივი კანონი განსაზღვრავს და არა კლასობრივი ინტერესები ან ესა თუ ის საზოგადოებრივი წყობა, რომ ადამიანის სიცოცხლე არ უნდა განისაზღვრებოდეს მესაკუთრული ინტერესებით. შედარებისთვის სარიდანს მაგალითად მოჰყავს სიკოს ეზოში დარგული მამა-პაპისეული ცაცხვი, რომელიც სალიხესთვის მხოლოდ ოდის ასაშენებელი „მასალაა“ და თავისი საკუთრების ნივთია: „ჩვენი არაფერი არაა თურმე ამ ქვეყანაზე, – ამბობს სარიდანი – ბაბუაჩემს ეგონა – ჩემიაო, მეც მეგონა – ჩემია მეტეჟი. ახლა... ჩემს რძალს ჰგონია – მისია, მარა არც ერთის არ გამოდგა, ბაბუავ, არა. ცაცხვი თურმე ღვთისაა და ჩვენ იმის ქვეშ ვუგრილებთ მგზავრებსავით“(8). პიესის გმირის მიერ წარმოთქმული ეს მონოლოგი, ზუსტად მიესადაგება ილიასეული იდეოლოგიის დამცველთა

მოსაზრებებს, რაც XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან მყარად არგუმენტირებულ პოლიტიკურ მიმართულებას იძენდა და ამით მკაცრად ემიჯნებოდა მარქსიზმის უმთავრეს, სოციალურ საკითხებსა და ანტი-კლასობრივ თეორიებს.

კლასობრივი მთლიანობის და ისტორიზმის გამომხატველი — უძველესი ხის ტრადიციული სიმბოლიკა, დრამატულ-ფუნქციურ დატვირთვას იძენს წუწუნავას ფილმში „ჯანყი გურიაში.“ მუხა — ერთადერთი მოწმე და თვითმხილველია ისტორიული კატაკლიზმების, სოციალური ძვლებების, თავად-აზნაურთა და გლეხებით შემოჯარული უზარმაზარი ხე-სოციალური წრისა თუ ფენის მიუხედავად, ეროვნული სოლიდარობის იდეას გამოხატავს. სოციალური მთლიანობისა და განუყოფლობის სემანტიკურ ნიშანს იძენს წრის მოტივი ფილმში „ვინ არის დამნაშავე“: ოჯახის მატერიალური კეთილდღეობა და ხელხვაი, ნადის დროს შეკრებილი მეზობლების, მთელი სოფლის მხარდაჭერაზე და დახმარებაზე დამოკიდებული. ხალხური ნადის რიტუალურ მოქმედებაში სოციალური ერთობა, ხალხის განუყოფლობის იდეა ხაზგასმული და პასუხობს შალვა დადიანისეულ კინოპროგრამას (XX საუკუნის 10-იან წლებში), რომლის მიხედვით, უცხოეთის წინაშე ქართულ კინოს უნდა წარმოეჩინა ხალხური ზნე-ჩვეულებანი, „თუ რანი ვართ და კულტურული აღლაკი გვქონდა“, ამიტომაც, წუწუნავამ ძირითადი მოქმედება ამერიკის საცირკო მოედანზე გადაიტანა და მნიშვნელოვანი ეპიზოდები დაუთმო გურულ მოჯირითეთა სენსაციურ გამოსვლებს ამერიკელი პუბლიკის წინაშე.

ფილმის გმირის — გლეხი სალიხეს მხატვრულ სახეში სოციალური გადარჩენის, დროის ცვალებადობასთან ადაპტირების და თვითდამკვიდრების ინსტიქტები მძლავრობს. მოსალოდნელი გალატაკება, ვალებში ჩავარდნა, მის პირად ღირსებას შელახავს, ოჯახის კერას მოარღვევს, ამით აიხსნება მისი გამუდმებული წრიალი და ფორიაქი, მზრუნველობა, რომ შვილი „საშოვარზე“ წასასვლელად — შორეულ ამერიკაში გამგზავრებაზე როგორმე დაითანხმოს. ამ მხრივ, ცეცილია წუწუნავამ საინტერესო, ფსიქოლოგიურად ღრმა და დამაჯერებელი მხატვრული სახე შექმნა. მომავლის წინასწარ განჭვრეტის ინსტიქტი და სოციალური თვითდამკვიდრების უნარი, აიძულებს მას აქტიურად იმოქმედოს, ოჯახის წევრთა წინააღმდეგობაც მოხერხებულად დაძლიოს, სამაგიეროდ ოჯახის მატერიალური კეთილდღეობა უზრუნველყოს. საყურადღებოა, რომ სალიხეს

გმირი რადიკალურად განსხვავდება კლდიაშვილისეული პერსონაჟებისგან და პესიმიზმისგან. იმას, რასაც კლდიაშვილის გმირები ვერ ახერხებენ და მათი მორალური მარცხი, სოციალური კატასტროფა გარდუვალია, ამ მხრივ, სალიხეს გმირი, ჩვენთვის ცნობილი პერსონაჟების – გალატაკებულის აზნაურების სრული ანტიპოდი.

კლდიაშვილისეულ პერსონაჟებთან, სალიხეს მხოლოდ ყოფითი დეტალები აახლოებს. ისიც გამუდმებით უჩივის სილატაკეს: „მევალებმა სული ამოგვართვეს. სახლი აწერილი გვაქ. დღეს არა, ხვალე გაგვიყიდიან“ (9).

პიესისა და ფილმის მიხედვით, მოქმედ გმირთა ცნობიერებაში, ამერიკა, ზოგადად სიმდიდრისა და ფუფუნების ქვეყანაა: „ყოლიკაცი გამდიდრდა, ვინც გევიდა სხვაგან“ – ამბობენ ისინი. „რაც ფარებია ამერიკაში – ამ ჩვენ კოხტა კრიალეთში გადმოგვეტანა, რომ ოქროს ნიჩაბით სახვეტად გვექონდეს“ – ამბობს პიესის მეორე გმირი – ბესია. წუწუნავა იზიარებს პიესის ზოგიერთ მოქმედ პირთა კრიტიკულ მოსაზრებებს ამერიკულ ოცნებაზე ანუ ავტორისეული პოზიცია და ფილმის მხატვრული შემოქმედების ძალა, პიესის ქვეტექსტებში იკითხება: „ბევრი გაქ, თუ პაწა გაქ, შენ კერიასთან უნდა იყო კაცი“ – ამბობს პიესის ერთ-ერთი მოქმედი პირი – სალომე.

საყურადღებოა, რომ ფილმის სიუჟეტს, ჩვეულებრივი ყოფითი პრობლემა უღევს საფუძვლად. პრობლემა იმდენად ყოფითია და ერთი შეხედვით, ნაივურიც, რომ თითქოს სიყალბის საშიშროებასაც ქმნიდა ფილმში მისი ზედმეტი აქცენტირება და დრამატიზირება. მაგრამ წუწუნავა, მოქმედების „დრამატიზირებისთვის“ სწორედ ამ ჩვეულებრივ, ყოფით და ტიპურ ფაქტს იყენებს ეროვნული ფსიქიკის, ქართული ხასიათისა და ტემპერამენტის თავისებურების წარმოსაჩენად. „გვითხრა ჩვენ თეატრმა, ვინ არის ქართველი? როგორია მისი სულისკვეთება? როგორია მისი ნება? რით საზრდლობს? რა ასულდგმულებს? ვიცნობთ ჩვენ ქართველის ადამიანის სულიერ დრამას?“ (10).

ეს ის კითხვებია, რომელიც ჯერ კიდევ 10-იან წლებში, მწვავედ დააყენა ქართული თეატრის ჯერ კიდევ დამწყებმა რეჟისორმა ალექსანდრე ახმეტელმა და ამ მიზნით შეუდგა იგი ქართულ ფილმზე „ქრისტინეზე“ მუშაობას 1915 წელს, წუწუნავასთან ერთად, მაგრამ სამწუხაროდ, საინტერესო შემოქმედებითი ტანდემი ვერ შედგა. სამაგიეროდ, ახმეტელისეული ნოვატორული ძიებები საფუძვლად დაედო ალექსანდრე

წუწუნაკას პირველ ქართულ მხატვრულ ფილმს „ქრისტინე“ და ნაციონალური ტენდენციები გაგრძელებას კპოვებს ფილმში „ვინ არის დამნაშავე“.

ფსიქოლოგიურ კონფლიქტს, სიკოს გმირი, ამერიკაში „საშოვარზე წასვლის“ გამო, ოჯახის უხუცესი წევრის – ბაბუა სარიდანიდან და მეუღლე ფატიდან /ნატო ვაჩნაძე/ აწყდება. ფსიქო ბარიერი იმდენად ძლიერია და მყარი, რომ სიკოს გმირს დიდი სულიერ დილემის წინაშე აყენებს: დაჰყვეს სალიხეს ნებას და აირჩიოს შორეული ამერიკა – მატერიალური დოვლათი ან დაჰყვეს ბაბუისა და მეუღლის ნებას ანუ რაც მატერიალურზე გაცილებით მაღლა დგას, სულიერად ბევრად უფრო ღირებულია და მარადიული – არ მიატოვოს ოჯახი და მშობლიური კერა. ფილმ „ქრისტინეს“ შემდეგ, წუწუნავა უფრო მეტად ამწვავებს და ამძაფრებს ნაციონალური აზროვნების გამომხატველ – მიწის ექსტაზურ განცდას. სოციალური რეალობა ღრმა სუბიექტურ ჭრილში აღიქმება და მეტაფორულ დატვირთვას იძენს. მაგ: სიკოს მშობლიური სახლ-კარი კონკრეტულ მნიშვნელობას შორდება და ზოგადად მიწის, ტრადიციის, ისტორიული წარსულის კონტექსტში განიხილება. ხოლო ამერიკა, ბევრად შორდება გეოგრაფიულ ცნებას.

თვით ფილმის სათაური: „ვინ არის დამნაშავე“ თავისი პათოსითა და რიტორიკით, ეხმიანება რევოლუციამდელ საქართველოში არსებულ მწვავე, ერისთვის სასიცოცხლო, პოლიტიკურ პრობლემებს, რაც ეროვნულ და სოციალურ საკითხებში უთანხმოების მიზეზად იქცა. საბოლოოდ, ეროვნულმა იდეოლოგიამ, დროებით დაძლია სოციალური. და მაინც, რაში მდგომარეობს წუწუნავას მყარი, ეროვნული კონცეფცია? ფილმში აქცენტირებულია მომენტი, როცა მამა-პაპისეული კერის მიტოვება, განსაცდელს უმზადებს სიკოს, ანუ მიწის უარყოფა „საშინელ შურისძიებად მოევლინება მას“ ფილმში „ქრისტინე“, გმირის ტრაგედიის მიზეზი, მიწის შურისძიებაა და არა კონკრეტული სოციალური ფაქტორი. ტერმინი „მიწის შურისძიება“ პირველად, ქართულ რეალობაში, გრიგოლ რობაქიძემ შემოიტანა და კინომ გამოიყენა გმირის ხასითის გასახსნელად(10). ამით აიხსნება, ფილმ „ქრისტინეს“ ფინალში, აგონიაში მყოფის გმირის ექსპრესიული კადრები, როცა ქრისტინე მძაფრად განიცდის საკუთარი მიწის უარყოფას და სახლ-კარის მიტოვებას. მიწა და მშობლიური სახლი – ეროვნული ცნობიერების, ხალხური ფსიქოლოგიის განმსაზღვრელი კატეგორიებია და ეწინააღმდეგებოდა მარქსიზმის მიერ



გავრცელებულ, ზოგადსაკაცობრიო და ინტერნაციონალური იდეებს.

ფილმში „ვინ არის დამნაშავე“, საკმაოდ ხანგრძლივი პლან ეპიზოდი ეთმობა სიკოსა და ფატის გამოთხოვების სცენებს, უფრო მეტიც, სცენას იმდენად ხანგრძლივი დრო უჭირავს და ექსპრესიულად მეტყველია, რომ შეიძლება მხატვრულად უტრირებულაც კი მოგვეჩვენოს. ფატი ბავშვით ხელში, მეუღლეს აედევნება გზაში, ურემს გადაელობება და ევედრება ქმარს, არ მიატოვოს ოჯახი, თითქოს წინასწარ გრძნობს მოსალოდნელ უბედურებას. მაქსიმალურად გამომსახველი და ექსპრესიულია, ფატის /მსახ. ნატო ვაჩნაძე/ მოძრაობა კადრში, მისი პლასტიკა. მაგრამ ფილმის საერთო მხატვრულ-იდეური კონტექსტიდან გამომდინარე, მაყურებლისთვის მოტივირებული ხდება ფატის ამგვარი ქმედება. ფატი ევედრება სიკოს, რომ არ წავიდეს ამერიკაში და დათანხმდეს კომერციულ გარიგებას. მაგრამ სალიხეს დაჟინებული მოთხოვნა და თანასოფელთა მიბაძვის სურვილი, მაინც აიძულებს გლესს, დროებით მოწყდეს ოჯახს. ფატის ამგვარი საქციელი, სიკოს გაკვირვებასაც იწვევს. ეპიზოდის დასასრულს, გასაგები ხდება ფატის ექსპრესიული ქმედების მთავარი მიზეზი: სასოწარკვეთილი ქალი მარტო რჩება, ღონე-მიხდილი მიწაზე ქვითინით ეცემა, მიწას ჩაეკრობა, ეფერება. თითქოს მიწისგან ითხოვს თანაგრძნობას. ეს ეპიზოდი რეჟისორის მაღალ მხატვრულ გადაწყვეტაზე მიანიშნებს. იმ პერიოდის კინოში, თითქმის იშვიათია ადამინისა და მიწის ფსიქოლოგიური კავშირის ამგვარი ექსტაზით გადმოცემა და შეიძლება შევადაროთ, მოგვიანებით დოვჟენკოს მიერ გადაღებულ „მიწას“.

რეჟისორის დაუკითხავად, მონტაჟორის ჩარევით, ნატო ვაჩნაძის მიერ განსახიერებული სიკოსთან გამოთხოვების სცენები ამოიჭრა და მაქსიმალურად შეიკვეცა. წუწუნავს პერსონაჟებისთვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია მიწის ექსტაზური განცდა, რაც ფატის გმირს ქრისტინესთან აახლოებს, თუმცა, ვაჩნაძის მიერ შექმნილი გლესი ქალის ტრაგიკული სახე, მხატვრულად უფრო სრულყოფილებას იძენს და მთლიანდება. ქრისტინე გაუცნობიერებლად ტოვებს სოფელს და მისთვის სრულიად უცხო გარემოში – ქალაქში მიემგზავრება. გაქცევა ქალაქში, როგორც ცივილიზაციის სიმბოლურ სამყაროში, მისთვის საბედისწერო აღმოჩნდება (11). ქრისტინეს მსგავსად, სიკოს გმირიც ტოვებს მშობლიურ კერას, მაგრამ ქრისტინესგან განსხვავებით, იგი სიღარიბეს და გაჭირვებას გაექცევა.

ფილმი „ვინ არის დამნაშავე“ თამამად არღვევს იმხანად ამერიკულ



კინოში დამკვიდრებულ სიუჟეტურ სქემას სიმდიდრისა და ავანტიურის მაძიებლურ გმირებზე, რომელთა თავგადასავლები უცილობლად, ე.წ. Happy end-ით – მთავრდებოდა. წუწუნავა სოციოლოგიურ ასპექტში განიხილავს ვესტერნის ჟანრობრივ თავისებურებას, ავითარებს და აღრმავებს ვესტერნის ისტორიულ და ეპიკურ კონცეფციას, ქვეყნის შესახებ არსებულ, გეოგრაფიული უნივერსალობის მითს. ცნობილი ამერიკული შოუ-წარმოდგენის – „ბუფალო ბილის“ ინსცენირების მიზნით, რეჟისორმა თბილისის საქინოძრეწვის პავილიონში გრანდიოზული ცირკის დეკორაციები მოაწყო. ისტორიზმის გასაღრმავებლად, გურულ მხედართა პირადი მონათხრობისა და იმ პერიოდის იკონოგრაფიულ მასალაზე დაყრდნობით, რეჟისორის მიერ გაცოცხლა ტრადიციული „სამწრიანი ამერიკული ცირკი“ (12), რომლის შესასვლელში გამოკრული აბრა ინგლისურად იუწყებოდა: „ნამდვილი ველური დასავლეთი“.

ცირკის ეპიზოდში, მრავალრიცხოვანი აუდიტორია ცნობისმოყვარეობით თვალს ადევნებდა ველური დასავლეთის ეგზოტიკას: ინდიელების ნაციონალურ ცეკვებს, ჯამბაზების ნომრებს და ა.შ. მოდერნის სტილში შესრულებული დეკორატიული ცირკი, წრიულ კონსტრუქციას წარმოადგენდა. ცირკის მასშტაბურ კონსტრუქციებს არამხოლოდ, კინემატოგრაფიული დატვირთვა ენიჭებოდა, არამედ მთელი საბჭოეთის მაშტაბით, ერთ მნიშვნელოვან ფაქტსაც აფიქსირებდა: ეროვნულ კინოწარმოებას შეეძლო მძლავრი კონკურენცია გაეწია ჰოლივუდის ფილმ-კოლოსებთან და გრანდიოზულ მიზან-სცენებთან, მართალია, საბჭოეთის პირობებში, ეროვნულ კინოწარმოებაზე საუბარი აბსურდული იყო, მაგრამ საბჭოთა კინოცენზურისთვისაც მაინც მიუღებელი აღმოჩნდა, ქართული ისტორიულ-სათავგადასავლო ფილმის „ვინ არის დამნაშავეს“ საერთაშორისო დონეზე აფიქსირება; საშიში აღმოჩნდა ის ნაციონალური ტენდენცია, რომელიც წუწუნავას ფილმში იკვეთება და გაგრძელებას შემდგომ ისტორიულ დრამაში, ფილმ „ჯანყი გურიაში“ ჰპოვებს. „ნაციონალიზმის“ მიმართ შიშით აიხსნება ის ფაქტი, თუ რა სასტიკად „დაასახინრა“ ფილმი ცნობილმა ცენზორებმა. ფილმიდან ცალკეული ეპიზოდების ამოჭრის გამო, ფილმს ეროვნული მულერადობა მოაკლდა და მაყურებლისთვის ბოლომდე გაუგებარი და აუხსნელი დარჩა მთავარ გმირთა ხასიათი და ოჯახური კონფლიქტის სოციალური არსი. მაგ. ფილმში არ შევიდა ისეთი მნიშვნელოვანი პლასტიკური დეტალი, როგორც იყო საცირკო მოედანზე მსრბოლავი ეტლი, რომელზეც რომელიღაც ქალია



(მსახიობი- სოფი ჟოზეფი) ამხედრებული. რეჟისორის შენიშვნით, ეს დეტალი 'მთლიანობას ანიჭებდა მოძრაობას', ანუ უხეში, მონტაჟური კორექტურის შედეგად, დაირღვა ფილმის რიტმული მთლიანობა, რაც ავტორისეულ კონცეფციას განამტკიცებდა.

კინო ცენზორთა ჩარევის შედეგად, ფილმიდან ამოჭრილი სცენები ყველაზე სახიერად და ემოციურად წარმოაჩენდა ქართველი ხალხის ეროვნულ ხასიათს, ტრადიციულ ადათ-წესებსა და თავისებურებებს, და რაც მთავარია, ამძაფრებდა ფილმის დრამატულ კულმინაციას. მაგ. „ბუფალო ბილის“ შოუ – წარმოდგენის დროს, ისიდორეს ცხენიდან ჩამოვარდნა, უმხედრო ცხენის სრბოლა და მხედრის სიკვდილი, ერთ-ერთი ტრაგიკული სცენა იყო ფილმში. ფილმიდან ასევე ამოიჭრა ისიდორეს მხედრული ნიჭისა და უბადლო პლასტიკის გამოქმენილი ეპიზოდები – ქართველთა მხედრული მამაცობის ამსახველი მომენტები.

ქართულ კინოში პირველად აისახა გლოვა-დატირების ტრადიციული რიტუალი, რასაც განსაკუთრებული დრამატურგიული დატვირთვა და საკვანძო ფუნქცია მიენიჭება ნიკოლოზ შენგელაიას მიერ, იმავე პერიოდში გადაღებულ ფილმში „ელისო“.

ფილმმა „უაილდ ვესტის მხედრებმა“ მხატვრულ-ემოციური მუხტი მისცა ფილმ „ელისოს“ ექსპრესიულად გამომსახველ ეპიზოდებს, რომლებიც კინოკლასიკის ნიმუშებად იქცნენ. ის ძირითადი შემოქმედებითი პრინციპები, რაც ალექსანდრე წუწუნავამ ეროვნული დრამისა და კინო ეპოსის განვითარების საქმეში შეიტანა, ასახვას ჰპოვებს ნინო შენგელაიას ფილმზე „ელისო“. წუწუნავა ერთ-ერთი პირველია, რომელმაც დოკუმენტური კინოს მეთოდს მიმართა ქართულ კინოში, ამით დაუპირისპირდა ქართულ კინოში გამეფებულ ფსევდო ნაციონალურ და ფსევდო ეგზოტიკურ ტენდენციებს. ფილმზე მუშაობის პროცესში, რეჟისორი მიმართავდა რეალურ ფაქტებსა და ინფორმაციებს, პირადად აგროვებდა ფოტო-ქრონიკალურ მასალებს გურული მხედრების ამერიკაში მოგზაურობაზე, ისმენდა ცოცხალ გადმოცემებს თვით „ბუფალო ბილის შოუში“ მონაწილეთაგან.

ფილმში ასახული ცირკის ეპიზოდები მხატვრულ-ინსცენირებულ ქრონიკას წარმოადგენს. ცირკის წრის სიმბოლიკა – ამერიკული ცირკის მოდელი, რეჟისორს ამერიკული მითის ტრანსფორმირების საშუალებას ანიჭებდა. ნაციონალურ კოსტიუმებში გამოწყობილი გურული მხედრები ღირსეულად წარსდგებიან ცნობისმოყვარე ამერიკელი აუდიტორიის წინაშე.



მოედნის წრე სპირალისებურ ფორმაში გადადის და სამყაროს უნივერსალურ მოდელს ქმნის, რომელიც შეიძლება შევადაროთ მითიური ბაბილონის გოდოლს. წრე დაუსრულებელი მოძრაობის ილუზიას ქმნის: საზეიმო მსვლელობაში ერთვებიან სხვადასხვა ერის, კულტურისა და ცივილიზაციის წარმომადგენლები, ზოგიც საკუთარი ქვეყნის ნაციონალური დროშებით: ამერიკელი კოვბოები, ინდიელთა ტომის ხალხი, რომელიც მოძრები, აფრიკელები. ერთმანეთს ენაცვლება სცენები ცნობილი საოპერო დადგმებიდან: „ფაუსტი“, „ლალატი“, „აიდა“, „თავადი იგორი“, „რუსლან და ლუდმილა“. კინოს, როგორც უნივერსალური კინო ენის მოძიების მცდელობად უნდა ჩაითვალოს ამერიკული ცირკის წრიული კონსტრუქცია. ფილმის მხატვრულმა პრინციპებმა და მკაფიოდ გამოკვეთილმა იდეამ /უნივერსალური სამყაროს შექმნა/ წუწუნავს შემოქმედება გრიფიტის კინემატოგრაფიულ ტრადიციებს დაახლოვება. უნდა აღინიშნოს, რომ ალექსანდრე წუწუნავს თავის მასწავლებლად თვლიდა კინოში – გრიფიტს, ხოლო თეატრში – სტანისლავსკის/.

ამერიკული ცირკი, თავისი ორიგინალური ესთეტიზმით, ახალგაზრდა კონტინენტს ისტორიულ-კულტურულ რაკურსში წარმოაჩენს. ამერიკელებს ანცვიფრებს უცხო კონტინენტის მკვიდრთა – ჯურულ მოჯირითეთა ჩაცმის სტილი, აქსესუარები, უცნაური ხასიათი და მგზნებარი ტემპერამენტი, ლალი იუმორი და უჩვეულო პლასტიკა. /ამერიკული კაფეს ეპიზოდში ამერიკელი მანდილოსნები გურულ მხედრებს ფოქსტროტის ცეკვაში გამოიწვევენ, დაბნეული სტუმრები მოხერხებული ილეთებით, ადვილად ეთვისებიან თანამედროვე, ურბანისტული ქალაქის თავბრუდამსხმელ რითმებს და მოქნილი, სხარტი ილეთებით ჩაერთვებიან მოდური ჯაზის ცეკვებში/ იარაღასხმულ, ქართველ მხედრებს გამოძწევად ეპაექრებიან ამერიკელი კოვბოები, რომლებმაც უკვე დაიმკვიდრეს ეროვნული და სოციალური იმიჯი.

ამერიკული მითის მოდელი წინააღმდეგობაში ექცევა ზოგადად, უძველესი ტრადიციული ქვეყნის ისტორიულ რეალობასთან. XX საუკუნის დამდეგს, ამერიკელებს ესაჭიროებოდათ მითის შეთხზვა, ამისთვის კი მათ, ქართული ისტორიისზმისგან განსხვავებით, არ გააჩნდათ, არც ისტორიული წარსული არც ეროვნული გმირები. ფილმით „ვინ არის დამნაშავე“ ანუ „უაილდ-ვესტის მხედრები“, საფუძველი ეყრება სრულიად ახალი ჟანრს – საგმირო-ნაციონალურ ეპოსს, ქართულ ეკრანულ მითს, რომელიც მხატვრულ გაგრძელებას წუწუნავს შემდგომ ფილმში „ჯანყი

გურიაში“ /1929/ აღწევს.

ამერიკელთა მითოლოგიური სტრუქტურა ადვილად შეითვისა კინოვესტერნის ჟანრმა, რომლის გმირიც – მწყემსად წოდებული კოვბოი, იარაღის ძალით, საკუთარი კანონების ამოქმედებით, ველურ დასავლეთში სამართლიანობასა და წესრიგს ამყარებს. ამერიკელებს ესაჭიროებოდათ მტრის სახის შექმნა და ეს ფუნქცია, მკვიდრ, აბორიგენულ მოსახლეობას – ინდიელებს – უძველესი ცივილიზაციის მემკვიდრე ტომს დაეკისრა. ფილმი „უაილდ ვესტის მხედრების“ იდეურ-მხატვრული კონცეფცია ამერიკულ მითთან შეუსაბამობაში ექცეოდა, ვინაიდან, თავისუფლების ქვეყანამ ვერ უზრუნველყო „საშოვარზე წამოსულ უაილდ უესტის მხედარს“ – სიკოს ნანატრი კეთილდღეობა და ბედნიერება. ამერიკაში გემით მიმავალი გურული მხედრები აღტაცების ყიჟინით ესალმებიან, მათ წინაშე აღმართულ, თავისუფლების სიმბოლოდ ქცეულ მონუმენტურ ქანდაკებას, რომელიც შორეული ქვეყნიდან ჩამოსულ მგზავრს ამაყად ეგებება.

ალექსანდრე წუწუნავამ, პირობითი, სანახაობრივი ხერხებით წარმოაჩინა იმ სახელმწიფოს ღირსება, რომლის ავტორიტეტი, ასეთივე სანახაობრივ ელემენტებზე და ყალბად შეთხზულ მითზეა დამყარებული. „ბუფალო ბილის“ შიშუ-წარმოდგენა, ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია დასავლეთის ფსევდო ავტორიტეტული მოდელისა, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ ძალასა და ენერჯიას იყო მინდობილი.

ფსევდო სარაინდო მითოსის პრეზენტაციას წარმოადგენს, ამერიკული კინო კოლოსისთვის დამახასიათებელი გრანდიოზული, საცირკო შოუ სანახაობაც – ამერიკული ტრიუმფის ალეგორია: წრიულ მოძრაობაშია ჩართული, სხვადასხვა ნაციისგან შემდგარი მხედართა ცოცხალი, წრიული ჯაჭვი, რომლის ერთ-ერთ რგოლს, უძველესი ცივილიზაციის ერიქართველობა წარმოადგენს. განსხვავებით, კოვბოებისგან, „ველური დასავლეთის მხედრები“ - ქართველები, მრავალსაუკუნოვანი ისტორიული წარსულის ქვეყნიდან არიან. საგულისხმო დეტალია, რომ ამერიკელი კოვბოები თავდაპირველად, მათთვის უცნობი ქვეყნიდან ჩასულ, უცნაურად ჩაცმულ და შეიარაღებულ გურულებს, როგორც „ველურებს“ ანუ მათი მშობლიური კულტურისგან გაუცხოებულ, თანამედროვე ცივილიზაციას დაშორებულ ადამიანებად აღიქვამენ. ამგვარი, ტრადიციული აღქმა ამერიკელებს ჩამოუყალიბდათ მათთვის ასევე ველურ და აგრესიულ ინდიელებთან ისტორიული დამოკიდებულების შედეგად. მაგრამ

ინდიელებისგან განსხვავებით, ისინი ქართველებთან ადვილად ამყარებენ კომუნიკაციას. გურიის სოფლიდან წამოსული გლეხებიც, შესაბამისად ადვილად ადაპტირებენ მათთვის უცხო, სოციალურ გარემოსთან, რადგან ამერიკული ოცნება რეალობად ექცათ. სიკოს ამერიკელ მანდილოსანთან და ბავშვთან ერთად უზრუნველი, ლალი და კომფორტული ცხოვრების ამსახველი ეპიზოდები წარმოადგენს ე.წ. ლიუმერისეულ კინოციტატას ფილმიდან „ბავშვის საუზმე“. სიკოს მოჩვენებითი კეთილდღეობა ოჯახურ კეთილდღეობაზეა დამყარებული. ოჯახის, როგორც სოციუმის შექმნა, მხოლოდ ამერიკულ რეალობაშია შესაძლებელი, სოციალურად დაჩაგრულმა გლეხმაც კი, შეიძლება მხოლოდ ამერიკაში მოიპოვოს ნანატრი კეთილდღეობა.

სპეციალურ გამოკვლევაში „ვესტერნის ისტორიულ-სოციალური წინამძღვრები“, ზვიად დოლიძე მიმოიხილავს ვესტერნის ჟანრს, როგორც ნაციონალურ ეპოსს და ნოსტალგიურ მითს ამერიკის ისტორიაზე, რომელიც ქმნის ამერიკანიზმის იდეალურ მოდელს: „ვესტერნების უმრავლესობაში აშკარად ვხვდებით ისტორიის გაყალბებას, უმწვავესი სოციალური კონფლიქტების მიჩუმათებას, რეზერვაციებში მომწყვდეული და განადგურების პირას მიყვანილი ინდიელების ყოფა-ცხოვრების ნამდვილ სურათის ფალსიფიკაციას“ (13).

ქართველ მოჯირითეთა გუნდი, თავის ეთნო-ფსიქოლოგიური და სოციალური ნიშნით, უპირისპირდება „გაქრობის პირას“ მისულ ინდიელთა კულტურას, რომლის ადგილი სულაც არ არის ამერიკული კულტურის გვერდით. ამას მოწმობს ვესტერნის ისტორია, რომლის მიხედვით, „მამაცი კოვბოი ამერიკის საზოგადოებრივი შემეცნების მითად ოქცა. დაფუძნდა „ველური დასავლეთის“ რეკლამა, „აღქმული მიწის ხოტბა“, „ამერიკული ოცნების“ აღსრულება. ვესტერნი ახდენდა ისტორიული და სოციალური მოვლენების ფალსიფიცირებას, სადაც ეკრანულ გმირებს ნაკლები საერთო ჰქონდათ თავიანთ პროტოტიპებთან. ხალხური თქმულებების და ლეგენდების გმირები ვესტერნის პოპულარული პერსონაჟები ხდებიან. /იგივე მეთოდით ხელმძღვანელობდა ალექსანდრე წუწუნავა, როცა გურიის სოფლებში ისტორიულ მასალებს აგროვებდა ლეგენდარულ მხედრებზე და პირადად მათგან ისმოდა რეალურ ისტორიას/

„მუნჯი კინოს ვესტერნებმა ძლიერ იმოქმედეს ამერიკული სოციალური და ეკონომიკური ცხოვრების სფეროებზე. კოვბოურმა ფოლკლორმა შექმნა ეროვნული გმირი, რომელიც „ასე ესაჭიროებოდა



არც ისე დიდი ისტორიის მქონე ერს“

ჯონ ფორდის „რკინის ცხენი“ (1924) „რეჟისორმა ეროვნული ფოლკორის ფონზე აჩვენა საზოგადოების ქვედა ფენის წარმომადგენლები, პიონერთა ყოფა, სადაც 'მითოლოგიური დასავლეთი გამოყენებულია, როგორც ოპტიმიზმის მეტაფორა“ (14). ფილმი „ვინ არის დამნაშავე“ სწორედ ამგვარ მეტაფორას ანგრევს. ამერიკიდან ოპტიმისტური განწყობით, მშობლიურ სახლში დაბრუნებულ სიკოს, შემზარავი რეალობა დახვდა და ფინალიც პესიმიზტურია: ტრადიციული ოჯახი ინგრევა და იღუპება, სალიხეს დაჟინებული სწრაფვა სოციალური კეთილდღეობის მოპოვებისთვის, ფუჭი და ამაო აღმოჩნდა. ამერიკული ყოფისთვის დამახასიათებელი მატერიალური დოვლათისკენ სწრაფვა ემიჯნება ქართული ყოფის, ფსიქო და ეროვნულ თავისებურებებს. ვესტერნის ფილმების კონსულტანტები, ხშირად ხდებოდნენ ამერიკის ახალი კულტურის, მშენებლობის მონაწილე ადამიანები – რეალური პირები. მაგ: ჯონ ფორდის ბიძა – მაიკლი, ყოფილი მუშა, „ხშირად უყვებოდა ჯონ ფორდს მშენებლობის ამბებს, უძღეროდა ძველ სიმღერებს“, და ამავე დროს ფილმის კონსულტანტიც იყო: „ისეთი გრძნობები, როგორცაა მოვალეობა და ღირსება, ფორდისთვის წარმოადგენდა არა რაღაც განუსაზღვრელ აბსტრაქციას, არამედ „ეროვნული პროგრესის შთამაგონებელ თემასა და მის გამოგნებელ სანახაობას“ (15). ფილმის „ვინ არის დამნაშავეს“ გმირები ღირსეულად წარმოაჩენენ საკუთარი ქვეყნის ტრადიციულ, მრავალსაუკუნოვან კულტურას, თვითმყოფადობასა და უნიკალობას. ვესტერნის მითის მიხედვით, სიკეთე ტრიუმფით იმარჯვებს ბოროტებაზე. „ფილმი ვალდებულია აუდიტორია რეალობიდან გადაიყვანოს მითების სამყაროში“ ფილმში არ არის დიფერენცირებული სიკეთისა და ბოროტების კატეგორიები, ისევე როგორც მოხსნილია სოციალური დაპირისპირება. სოციალური კეთილდღეობა მხოლოდ ამერიკულ მითშია შესაძლებელი და ამის საილუსტრაციოდ, სიკოს ე.წ. ამერიკული განცხრომის ეპიზოდებია ჩართული. /სიკო ახალ, ბედნიერ ოჯახსაც ეკიდება ამერიკაში/. ილუზიების მსხვერველა უცხოა 20-იანი წლების ამერიკული კინოჟანრების მოდელისთვის, /მითუმეტეს მელოდრამებისთვის/ სადაც ე.წ. ჰეფუფი ენდის სქემა დაკანონდა. პირველ ქართულ კინოდრამაში ისახება მიწის შურისძიების მექანიზმი, რომელიც წინააღმდეგობაში მოექცა ამერიკულ მითთან. ოცნებისა და თავისუფლების მიწამ ვერ უზრუნველყო შორეული ქვეყნიდან გადმოხვეწილ ქართველთა პირადი



და მატერიალური კეთილდღეობა, ამერიკული ოჯახის მითი დაიძვრა: შეუძლებელია საკუთარი მიწის ფესვების უარყოფით ბედნიერი მომავალი მოიპოვო „უფესვო“ ქვეყნის წიაღში. სიკოს ამერიკული ოჯახის იდილია და მატერიალური კომფორტი მხოლოდ მოჩვენებითი ილუზიაა, რადგან სამშობლოში დაბრუნებული გმირი საშინელი რეალობის წინაშე აღმოჩნდება: უძლები შვილი მამისეულ წიაღს უბრუნდება, თუმცა ოჯახი მას აღარ დახვდება, აღარც ფილმის გმირი – ბაბუა სარიდანი, ოჯახის უხუცესი პატრიარქი (რომელსაც ბიბლიური წინამძღოლის გარეგნობა აქვს ფილმში) და ტრადიციული საგვარეულოს, ძლიერი გენეტიკური ჯაჭვის სიმბოლური განსახიერებას წარმოადგენს. ცეცხლისგან აღმოდებული ოდა სახლის ფონზე, სიკოს წინაშე ჩნდება მისი ამერიკული „ოდისეის“ ამსახველი კადრები: უზრუნველი ამერიკული ოჯახი – / ლიუმერისეული კინო ციტატა – სოციალური კეთილდღეობა/, მხედრის დატირების სცენა და ბოლოს, მეუღლესთან დამშვიდობების სცენა, როცა სიკოს გამგზავრებით გულშეძრული ფატი ქვითინით გაერთხმება მიწას. მამა-პაპისეული კერის რღვევა, მიწის შურისძიებით აიხსნება. ეროვნული თემატიკის ფალსიფიცირების მიზნით, რეჟისორის დაუკითხავად, ფილმი „ვინ არის დამნაშავე“, საკავშირო ეკრანებზე სრულიად სხვა სათაურით: „კავკასიელი ჯიგიტების“ სახელით გადიოდა, ამით იგნორირებული ხდებოდა გურულ მხედართა საერთაშორისო ღვაწლი, რაც დოკუმენტური მასალითა და ფაქტებით იყო დამტკიცებული. გარდა ამისა, ხდებოდა ფილმის ტიტრების ტექსტუალური დამახინჯება და ფაქტების ისტორიული გაყალბება. მაგ. ალექსანდრე წუწუნავა აკრიტიკებს არუსტინოვს საეკრანო ტიტრების გამო, სადაც ეწერა შემდეგი: „იქ, სამხრეთში, სადაც ცხოვრობს კავკასიის პატარა ხალხი – ხევსურები...“. ფილმში მოქმედ გურულებს არავითარი კავშირი არ აქვთ ხევსურებთან, მაგრამ ცენზორი ცდილობდა, მაყურებლის დეზორიენტირებას. საგულისხმოა, რომ კინო დრამის თავისებურებას, სწორედ გურული ტემპერამენტი, ხასიათის თავისებურება განსაზღვრავს. საქართველოს ყოველი კუთხის ხალხი განსხვავდება ერთმანეთისგან ეთნო-ფსიქიკური წყობით, ხასიათით და თვით რიტმული თავისებურებით. წუწუნავა ეროვნული ფალსიფიკატორების პასუხად აცხადებს: „ხევსურები არ ეკუთვნიან რაიმე ერს, ხევსურები-ქართველებია, არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ მეგრელები და გურულებიც მოხვდნენ ასეთი ერების სიაში“. რეჟისორის ეს განაცხადი საკმაოდ მრავლისმეტყველია და მიმანიშნებელი, რადგან შემდგომ ეტაპზე, საბჭოთა



იდეოლოგია მხრიდან არაერთხელ იქნება მცდელობა მეგრელისათვის აფხაზის ცალკე ერად წარმოჩენისა: „ახლა, განსაკუთრებით საინტერესოდ როცა, აცხადებდა წუწუნავა – ეს არის დრო, როცა ყოველი ხალხი თავისი ყოფის თავისებურებებს გამოავლენს, მოითხოვს ფრთხილ მიდგომას, მისი ყოფის ასახვას. თუ გვინდა, რომ საქმემ ნაყოფი გამოიღოს“.

ნინო ნაკაშიძის პიესა 1908 წელს არის დაწერილი, იმ დროს როცა სოციალურ და კლასობრივ ინტერესებზე მაღლა ერის ინტერესები დგებოდა, „ზოგად საკაცობრიოს“ და ვიწრო კლასობრივს ადგილს უთმობს ეროვნული, როცა განსაკუთრებული სიმძაფრით დგას ეროვნული გადაგვარების საფრთხე. ქრისტინეს, როგორც ფსიქოლოგიური და ეროვნული დრამის მნიშვნელობა, მდგომარეობს, საკუთარ მიწის ფესვებთან მოწყვეტაში. აქ მისანიშნებელია, რეჟისორის ის ავტორისეული კონცეფცია, რაც გადადის და ვითარდება მის შემდგომ ფილმში „ვინ არის დამნაშავე“.

საბჭოთა კინოცენზურისა და ანტინაციონალური პროპაგანდის პირობებში, ალექსანდრე წუწუნავა, მაინც ახერხებს შეინარჩუნოს, ფილმ „ქრისტინედან“ (1916) მომდინარე ეროვნული კინემატოგრაფიული ტრადიციები. იგი პირველია, ვინც 20-იანი წლების კინემატოგრაფში ეროვნული გმირის და ხასიათის, ფსიქო-ეთნიკური თავისებურების კონცეფციას შემოქმედებითად გაიზრებს, აღრმავებს და ავითარებს.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. „ველური დასავლეთის მხედრები“, ამ სახელწოდებით გადიოდა ალექსანდრე წუწუნავას ფილმი საკავშირო ეკრანებზე.
2. იხ: გერონტი ქიქოძე. „ვინ არის დამნაშავე“, გაზ. „სახალხო გაზეთი“, 1914, 17 იანვარი.
3. ალექსანდრე წუწუნავა. განხილვის სტენოგრაფიული ანგარიში, ფონდი №20. საქ-№7077. ქართული თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი.
4. იხ: გიორგი დოლიძე. „ქართული კინო გუმბინ და დღეს“, ჟურნალი „ხელოვნება“, თბ., 1985.
5. იხ: ნათია ამირეჯიბი. „დროთა ეკრანი“, თბ., 1990.
6. იხ: ფილიპე მახარაძე. „მომდინარე მომენტი და ქართული მწერლობის ამოცანები“, გაზ. „თანამედროვე აზრი“, №56, 1926.

7. იხ: ნინო ნაკაშიძე. რჩეული ნაწარმოები, თბ., 1949.

8. იქვე;

9. იხ: ალექსანდრე ახმეტელი. დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. I, თბ., 1978.

10. იხ: ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1915, №27, სადაც იუწყებოდნენ, რომ: „ქრისტინეს“ ეკრანზე გადასაღებად სამი კინემატოგრაფიის ერთმა ცნობილმა ფირმამ მიმართა ალექსანდრე წუწუნავას და ალექსანდრე ახმეტელს, რომელთაც ეს საქმე იკისრეს.“

11. ოლიგო ჟღენტი. „ეროვნული და სოციალური საკითხი ქართულ კინოში – 10-20წწ,“ „კავკასიის მაცნე“, 2005, №11, გვ. 23.

12. როგორც ცნობილია, ალექსანდრე წუწუნავა მსახიობ კოტე მიქაბერიძესთან ერთად გურიის რამდენიმე სოფელს ეწვია, პირადად შეხვდა გურულ მოჯირითეებს და მათი საშუალებით, სცენარისტვის საჭირო მასალები მოიძია.

13. ზვიად დოლიძე. ვესტერნის ისტორიულ-სოციალური წინაპირობები და განვითარების გზები. 17.00.03 – კინო, ტელე და სხვა ეკრანის ხელოვნება. სადისერტაციო შრომა, თბ., 1997.

14. იქვე;

15. იქვე;



NATIONAL AND SOCIAL QUESTION IN THE GEORGIAN MOVIE OF 10-20-IES YEARS

The article "NATIONAL AND SOCIAL QUESTION IN THE GEORGIAN MOVIE OF 10-20-IES YEARS" touches to Georgian theatre's, opere's and cinema's producer Aleksandre Tsutsunava and his creations, in that represented national tendence. There is examining film "The warriors of the Wild West" made by Aleksandre Tsutsunava in 1925 years (by Nino Nakashidze's known play "Who is guilty"). There are examining film's historical-artistic meaning by Georgian film's historical-social context. Producer defended idea-artistic wholeness principle characterize by play and for it, delimited by creative class antagonism's projects, whose image was important for that period's Georgian films.

On social drama, producer more and more deepened and developed film's drama line and importend and defferend and additionally episodes in the film. So, producer more scale comprehend idea of the play's artistic-ideology.

In the article author touches Soviet censorship's dependent's with the film. Also, Aleksandre Tsutsunava's novelty quest, which show by stage for examplen of this film. So, producer first of all used American myth, such as transformation of the social genre in Georgian film and for its alternative performed.

რეცენზენტები: ზვიად დოლიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი.

ლელა ოჩიაური
ხელოვნებათმცოდნეობის
კანდიდატი, დოცენტი.



სოსო ჩხაიძის „თუში მეცხვარე“

პროზა რომ დინამიურად ვითარდებოდეს, აუცილებელია მისთვის მთავარი თხრობითი მოტივის გემოვნებით განვითარება, თუმცა არ არის აუცილებელი, (მითუმეტეს, თუ კინემატოგრაფი იგულისხმება), კონფლიქტი იმდენად მძაფრი და ხელისგულზე გადაშლილი იყოს, რომ ამით განისაზღვროს ნაწარმოების აქტუალობა თუ ღირსებანი. ცხოვრება მუდამ ითხოვს წარსულში დაბრუნებას, არსებულის გადასინჯვას და სიახლის აღმოჩენას იქ, სადაც ოდესმე არსებობდა, მხოლოდ განსხვავებული სახით. თემები, ჟანრები ბუნებრივად იბადებოდნენ და ვითარდებოდნენ ყოველივე იმის გათვალისწინებით, რაც ადამიანთა არსებობას, სიცოცხლეს შეადგენს. იმიტომაც არ არსებობს ადგილი, სფერო დედამიწაზე, თუნდაც მთელ სამყაროში, რომელიც შეიძლება მწერლისათვის, კინემატოგრაფისათვის უცხო იყოს. დილემა კი, რაში მდგომარეობს: თემა საინტერესოდ, ახლებურად უნდა წარსდგეს მაყურებლის წინაშე და მოუთხროს წარსულზე, აწმყოზე, მომავალზე, ნაცნობ, თუ წარმოუდგენელ ამბავზე. ზნეობრივ ფასეულობათა ცვლილებისას, ადამიანთა ურთიერთობის შეჯახებისას ადამიანური დრამა სახეს იცვლის, ხდება მისი სხვაგვარად გააზრება მხატვრულ ნაწარმოებში.

სწორედ ყოველივე ამის საპასუხოდ უნდა აღინიშნოს სოსო ჩხაიძის მრავალსერიანი სატელევიზიო მხატვრული ფილმი „თუში მეცხვარე“, როგორც განსაკუთრებული პოეტურ-პროზაული ნაერთი, სადაც გარდა სხვა ნიშნებისა, მხატვრული და დოკუმენტური თხრობითი ელემენტები თხრობითი სისტემის მტკიცე სურათს ქმნიან და რაც მთავარია, ძალზე მარტივ თემატურ ქარგაში თავსდება ჭეშმარიტება ზოგადად ფასეულობებზე, ურთიერთობებზე, მარადიულ ტკივილზე, ადამიანისა და ბუნების ერთიანობაზე, ელემენტარულ ყოფით დრამაზე.

ფილმი განსაკუთრებით საინტერესოა ამ მარტივი თემატური ღერძის თვალსაზრისითაც: მაყურებელი თანამონაწილეთა მეცხვარეთა ყოფის, სადაც შემთხვევის წყალობით ერთი ახალგაზრდა თუში მოხვდება – ლექსო (მსახიობი ირაკლი ხიზანიშვილი) – ეს მისი დროებითი სასჯელია. მეცხვარეები ჩვეული ცხოვრებით ცხოვრობენ. გადადიან საძოვრიდან საძოვრებზე, ეჭიდებიან არანორმალურ სირთულეებს, რომლებსაც ხან ადამიანები, ხან კი თავად ბუნება ქმნის და ერთგულად, ფილოსოფიური

სიბრძნით, ხან მშვიდად, ხან ემოციური ბრძოლით ინარჩუნებენ პიროვნულობას. ფილმის ავტორებმა სურათში ნამდვილ მეცხვარეთა ყოფა აღწერეს, გახმოვანების პროცესიც კი თავად გმირებს მიახდეს და სადადგმო ელემენტებისა და ლოკუმენტური ფიქსირების გაერთიანებით ბუნებრივად გააერთიანეს ორი ხსენებული საწყისი ფილმში.

უკიდევანო მთიან, თოვლიან პეიზაჟზე, გადაშლილი თუშების რთული ცხოვრება, უცნაური სიმშვიდე და სილამაზე, რომელიც ურთიერთს ენაცვლება, ახალი გმირი ლექსო, რომელსაც ჯერ კიდევ ბოლომდე ვერ გაუგია ამ მარადიული ცხოვრებისეული ფილოსოფიის არსი: იცხოვრო და იღვაწო ისე, როგორც საწყისში ცხოვრობდა ადამიანი, იმის სრული გააზრებით, რომ ყოველი მათგანი შეუცვლელია... მკაცრ ბუნებასთან უწყვეტი კონტაქტი, მასთან ამდენად ახლოს ცხოვრება და ჭიდილი აბრუნებს ადამიანებს საკუთარ საწყისებთან, ერთგვარ სიმშვიდეს ბადებს მათში. მიუხედავად მეცხვარეების ხასიათების მკვეთრი სხვადასხვაობისა, ეს ყველაფერი აერთიანებთ მათ. ავტორთა დაკვირვება-თანამონაწილეობამ უკიდურესად საინტერესო შედეგი გამოიღო: ფილმის სახვითი მხარე, საერთო განწყობა, კადრის გრაფიკული დახვეწილობა მკაცრ, მშვიდ თხრობით ტონს ბადებს.

ფილმის სამივე ნაწილი მდიდარია სინამდვილის მასშტაბური ხედვით, თუმცა სოსო ჩხაიძის, ამირან ჭიჭინაძის, დევი ივანოვ-ჩიქოვანის ნამუშევარში (სცენარის ავტორები) არ გამოსჭვივის მცდელობა რაიმე მარტივ, პრიმიტიულ პრობლემებს დაუკავშირონ მეცხვარეთა ყოფა.

როდესაც შემოქმედში სინამდვილის ზოგადად მასშტაბური ჩვენების, მისი ასახვის პრეტენზია ჩნდება, იგი უფლებამოსილია ამისათვის ნებისმიერი, მისთვის მისაღები თემატური არჩევანი გააკეთოს. საოცარია ის, რომ თუშ მეცხვარეთა ყოფა და მათი სახლი – მთა ქართულ კინოში უკიდევანო სამყაროს ახლებურად დანახულ მოდელად შეიძლება აღიქვას მაყურებელმა. აქ ყველაფერია-ადამიანური განცდები და ინტრიგები, მკაცრი სინამდვილე და ხანდახან შემოჭრილი ცივილიზაციის კომიკური იერიც (იგულისხმება ეპიზოდი, სადაც თბილისიდან ჩასული ფოტოკორესპოდენტი (გოგოტა ჭყონია) მეცხვარეებს ნაბღითა და სხვა აქსესუარებით შემოსვას სთხოვს, რათა საგაზეთო ფოტომ „ეგზოტიკური იერი“ მიიღოს. თუმცა, ალბათ ამგვარ მოთხოვნებს მიჩვეული მეცხვარეებიც მშვიდად გამოიტანენ სადღაც გადანახულ „აღჭურვილობას“ (ჩვეული ყოფა ხომ კარგა ხანია მათგან სხვაგვარ ეკიპირებას, მოხერხებულსა და მარტივს მოითხოვს), ახალი და საშუალო თაობების ადგილი ამ სივრცეში (ბიჭი, ზურაბი-რ.



სულაკაური), სიბრძნე და სიღალღე... თუმცა ფილმი არ არის გადატვირთული ზედმეტი დეტალებით ამგვარი ყოფისა, მაინც აუცილებელია აღინიშნოს, რომ ამჯერად მშვიდი დაკვირვება-თანამონაწილეობა მეცხვარეთა ცხოვრებაზე, ხანგრძლივი ეპიზოდები მათი ბუნებასთან თანაარსებობისა, განსაკუთრებულ თემატურ-დრამატურგიულ ფორმას ქმნის, რომელიც უფრო ადამიანისა და მისი საწყისის, ბუნებასთან ურთიერთობის, მასში გაიგივების სიღრმეს სწვდება, ვიდრე მხოლოდ ერთი სოციალური ფენის ადამიანთა ყოფის ასახვას.

ფილმში გაბედულად გაერთიანდა სიკვდილ-სიცოცხლის მოტივები, მარტივად შემოდის განწყობის ცვალებადობა იქ, სადაც ამას რეალური საფუძველი გააჩნია. თავად ლექსოს სიუჟეტური ხაზიც, რომელიც, უსიამოვნო ინცინდენტის გამო იძულებით მოხვდება მწყემსების ბრიგადაში, (იგი პროფესიით მძღოლია), ამ ახლებური ცხოვრებისეული მოდელის განუყოფელი ნაწილია. მწყემსებს დიდად არ სიამოვნებთ მათ ყოფასთან არანაზიარევი ადამიანის შემოკედლება, მაგრამ ბუნებასთან თანაშეზრდილები გრძნობენ ლექსოს შინაგან წესიერებას, ამიტომაც სინანულით შორდებიან მას, როდესაც ამ უკანასკნელს დრო მოუწევს...

როგორც ითქვა, მთავარ გმირებს თავად გმირები, ალვანელი მწყემსები განასახიერებენ. ეს არა ერთადერთი, მაგრამ ერთ-ერთი საშუალებაა მხატვრული სინამდვილის შესაქმნელად, საკმაოდ რთული და რისკიანი.

ფილმის ავტორებმა (რეჟისორი სოსო ჩხაიძე, სცენარის ავტორები ამირან ჭიჭინაძე, დევი ივანოვ-ჩიქოვანი. ოპერატორი ირაკლი ონოფრიშვილი) მინიმუმამდე დაიყვანეს სადადგმო ეპიზოდები ფილმში, თუმცა სწორედ სიტყვისა და მოქმედების მხატვრულად გააზრების წყალობით გახდა ფილმი არა მწყემსთა ცხოვრების ქრონიკა, არამედ კიდევ ერთი, მასშტაბური მხატვრულ-დოკუმენტური მოთხრობა ადამიანის, ბუნებისა და სინამდვილის ურთიერთობაზე, მათ პრობლემებზე, რაც კვლავ და კვლავ იმეორებს 70-იანი წლების თემატიკისათვის დამახასიათებელი სამი რგოლის ურთიერთდამოკიდებულების მოტივებს: პიროვნება-ეპოქა-საზოგადოება.

სოსო ჩხაიძის ფილმში საერთოდ უარყოფილია ყოველგვარი, გამიზნული თუ უნებლიე რიტორიკა. თუმცა მეცხვარეთა ყოფა რაინდობისა და თავშეწირვის მაგალითად კი არ გამოიყენეს ავტორებმა, არამედ სინამდვილის მასშტაბური, უპრეტენზიო დემონსტრირებისათვის. ის ერთგვარად ხალხურ ეპოსსაც ჩამოჰგავს, რომელიც, მიუხედავად ასკეტური ხედვის რთული სიმკაცრისა, პოეტური მითის თხრობითი ნიშნითაც ხასიათდება.



მაგალითისთვის თუნდაც ულელტეხილზე ცხვრის ფარის გადასვლის ეპიზოდი გამოდგება, (რომელიც წლის განმავლობაში ერთხელ ხდება და რის სადადგმო ჯგუფი სამჯერ იღებდა სამი წლის განმავლობაში ამ ეპიზოდს), მაყურებლის დიდი ნაწილისათვის აბსოლუტურად უცხო, მკაცრი, დაუნდობელი და ულამაზესი სამყარო, მწყემსთათვის ჩვეულებად ქცეული გზა, მათი ბუნებრიობა და ჰარმონია ამ სივრცეში უცხო, ამავე დროს პოეტურ მოტივს ქმნის. ერთი შეხედვით ფილმი თითქოსდა უკონფლიქტოდ ვითარდება (თუ არ ჩავთვლით ლექსოს დასთან დაკავშირებულ და კიდევ სხვა რამდენიმე მცირე კონფლიქტს), ვინაიდან თავად მწყემსთა ცხოვრება, რომელიც გარედან მხოლოდ რომანტიული და მშვიდი ჩანს, სინამდვილეში უდიდეს შინაგან ძალას, დრამატულ ბედ-იღბალს და თავისთავად, ბუნებრივად მოსულ კონფლიქტებს გულისხმობს.

ფილმს წინ მეტად საინტერესო და პოეტური ეპიგრაფი უძღვის – „მგზავრს თურმე მკვდარი ტოროლა უნახავს; შე საწყალო, რა თუმ მეცხვარესავით გზაზე მომკვდარხარო“. ეს ხალხური თქმა იმ სიმართლესაც ხსნის, მეცხვარეთა ბედს რომ განაგებს. ეს მტკივნეული განცდაა ფილმის ავტორთა მხრიდან, რაც თავისთავად წინაპირობაა იმისა, რომ თხრობა მოკლებულია ყოველგვარ ზედაპირულობას, ილუსტრაციულობას. სცენარის ავტორთა ნამუშევარი ერთის მხრივ მაქსიმალური ზომიერების გრძნობით და მეორეს მხრივ იმპროვიზირების საშუალებათა გათვალისწინებითაა შექმნილი. ჭრელ და კოლორიტულ კუთხურ რეპლიკებშიც კი ძნელად მოიძებნება თუნდაც ერთი, რომელიც უცხოა ფილმის გამომსახველობით-მხატვრული სტილისტიკისათვის.

აი, რას წერს კინომცოდნე ანდრეი პლახოვი ფილმის შესახებ: „თუმი მეცხვარე“ გაბედული ექსპერიმენტია, იმის ცდაა, რომ ტელედოკუმენტის ძალა შეერწყას მხატვრული კინოს ხერხებს, ამასთან „დამალოს“, თითქოს უხილავი გახადოს ისინი. მხოლოდ გამოცდილი თვალი შენიშნავს, რომ შემსრულებელთა შორის, რომლებიც „საკუთარ თავს“ თამაშობენ, მაინც ფიგურირებს ერთი პროფესიონალი მსახიობი ირაკლი ხიზანიშვილი... სტუდია „ქართულ ტელეფილმში“ შექმნილი კინოსურათი ეყრდნობა ქართული კინოს მდიდარ ტრადიციებს, რომელშიც ზოგჯერ ერთმანეთს უპირისპირდებიან „პროზა“ და „პოეზია“, ფაქტი და იგავის პირობითობა. მხატვრული ფილმის ხატოვან ქარგაში დოკუმენტური საწყისის შეჭრის მხრივ „თუმი მეცხვარე“ მემკვიდრეობით იღებს ოთარ იოსელიანის „გიორგობისთვის“, „იყო შაშვი მგალობელის“, „პასტორალის“ გამოცდილებას“ (1).



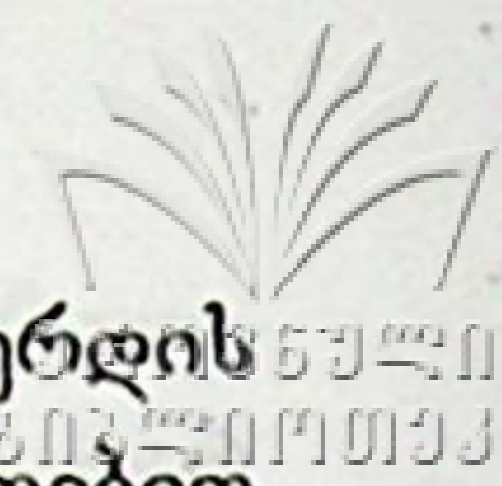
ანდრეი პლახოვი სწორედ ამ მთავარ თავისებურებებს უსვამს ხაზს, რაც მართლაც ოთარ იოსელიანის, სოსო ჩხაიძისა და ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმებმა მოუტანეს ქართულ კინოს 70-იან წლებში – ეს „ფაქტისა“ და „იგავის“, როგორც თავად აღნიშნავს – „პროზისა“ და „პოეზიის“ თანაარსებობაა ეკრანზე, ფილმის თემატიკასა და დრამატურგიულ საწყისში... ერთადერთი სიკვდილი ფილმში, მოხუცი თანდილას გარდაცვალებაც კი, ამ ორი, ოსტატურად დაპირისპირებული ცნების, ფაქტის და იგავის ერთიანობის მაგალითია. გარდაცვალება თავისთავად ის მოვლენაა, რომელიც მაყურებელსაც და ავტორსაც სინამდვილეში, პროზაში აბრუნებს, მაგრამ იქ, მთაში, ბუნებასთან ახლოს რატომღაც სულ სხვაგვარად მოჩანს ყოველივე...

ახალგაზრდა მწყემსი მშვიდად ამბობს: „თანდილა აღარ არი...“ და სოფლისკენ გაიხედავს. ეს ხედი უკვე ნაცნობია. იგი ფილმის პატარა გმირის თვალითაც დაინახეს ავტორებმა. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს გარდაცვალება მარადისობაში განფენას, მასში დაბრუნებას ნიშნავს, რომ ავტორთათვის ეს უკვე ჭეშმარიტებად ქცეულა... რეალობისა და პოეტური თხრობის ელემენტები კიდევ მრავალ ეპიზოდში ქმნიან ამის გააზრების საშუალებას.

უამრავი გამოხმაურება მოჰყვა „თუში მეცხვარის“ გამოსვლას ეკრანებზე. საბჭოთა პრესა ხანდახან ფილმის თემატიკას მხოლოდ შრომის ფენომენტთან, ან უბრალოდ მთის პრობლემასთან აიგივებდა, რაც გასაგებიცაა, თუმცა პროფესიული კრიტიკა საინტერესოდ და ფართო დიაპაზონით განიხილავდა ფილმს.

როგორც აღინიშნა, „თუშ მეცხვარეს“ საფუძველად არ უდევს დრამატურგიული სტრუქტურით ჩამოყალიბებული რაიმე ცხოვრებისეული, გამოკვეთილი კონფლიქტი. კონფლიქტები ცხოვრების ყოველდღიურ წინააღმდეგობებად არის წარმოდგენილი და ნაწარმოებში დაკონკრეტების, მხატვრულად განზოგადებისთვის არ არის გამიზნული, ფილმი დროდადრო ავლენს მათ. ამიტომ ერთიანი კონფლიქტის უქონლობის მიუხედავად, „თუშ მეცხვარეს“ განუწყვეტლივ სდევს მაყურებლის ინტერესი... „სოსო ჩხაიძის ფიქრის საგანი მეტწილად სიუჟეტურ გადახვევებში იკვეთება. მეცხვარეების საქმიანობა, მათი ცხოვრება ავტორისათვის სამყაროზე ფიქრის საბაზად იქცა“ წერს კინომცოდნე ეთერ ოკუჯავა (2).

მართლაც, თემატურად და დრამატურგიულად ფილმის ავტორთა ჩანაფიქრმა ფართო დიაპაზონი მოიცვა; ეს კიდევ ერთი მაგალითია



იძისა, თუ როგორ შეიძლება ერთი, გამოკვეთილი კონფლიქტის გვერდის ავლითა და სინამდვილის ერთი, მცირე ნაწილის გაშლა-გაფართოებით სიკვდილის, სიცოცხლისა და მარადისობის თემებს დაუბრუნდეს შემოქმედი.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. გაზეთი „კომუნისტი“, 24 ოქტომბერი, 1979, გვ.4.
2. ეთერ ოკუჯავა. „სოსო ჩხაიძე“, თბ., 1980, გვ.

Keti Trapaidze

SOSO CHKAIDZE'S "TUSHIEN SHEPHERD"

The subject, which choose creator, always desirable to content novelty, by this way, why to make its comprehend in the literature.

The television art film "Tushien shepherd" (producer Soso Chkaidze) make its pay attention such as thematic, as form with the point of view. This film is the organic model of the poetic – prosaic synthesis.

There is show up no-existent conflict in the plot, wide diapason of the see reality was born new tendency in the Georgian film and on this way it return spectators with the eternally themes – question of the death and life, first role of human exist.

რეცენზენტები: ზვიად ლოლიძე
ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, პროფესორი.

ლელა ოჩიაური
ხელოვნებათმცოდნეობის
კანდიდატი, დოცენტი.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

თეატრმცოდნეობითი კიეზანი ----- 4

ნათელა არველაძე. თეატრმცოდნეობითი კვლევის
ფორმები. ღრამის თეატრალური ანალიზი
(ინფორმაცია საკითხის წამოჭრისათვის) ----- 5

მამუკა დოლიძე. ქრისტიანული რიტუალი, ოიდიკოსის
კომპლექსი და თეატრი (ფენომენოლოგიური ანალიზი) ----- 10

გულიკო მამულაშვილი. „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა
ციურ ბადეთა კუნძულზე“ მარჯანიშვილის თეატრში ----- 21

მანანა მჩაბელი. ხელოვნება როგორც თეატრი და ემპათია ---- 40

დალი მუმლაძე. კოსტუმდერნიზმის ფილოსოფიური
წინამძღვრები ----- 51

თამარ ცაგარელი. შუა საუკუნეების ეკოქის სათეატრო
ლიტერატურის მიმოხილვა (იაპონური სათეატრო
ლიტერატურის მაგალითზე) ----- 65

კინომცოდნეობითი კიეზანი ----- 72

დავით გუჯაბიძე. თეატრალური სკეჩტაკლების
ვიდეოფირზე გადაღების საკითხისათვის ----- 73

ნინო დეკანოსიძე. გმირი და გარემო – რთული ეკოქის
კერსონაჟები ----- 79

ირინე დემეტრაძე. ეკოქის კულტურული დომინანტები
და ტარკოვსკის ფილმების ზოგადი დიალოგური
ტრანსკულტურული მიმართება ----- 90

მანანა ლეკბორაშვილი. ქართულ კინემატოგრაფში
ტრაგიკომედიის საკითხისათვის ----- 104

რუსუდან მირცხულავა. ტელე-ვიზია – შორით ხედვა თუ
შორიდან ხედვა ----- 119

ოლიკო ყლენტი. ნაციონალური ტენდენციების ასახვა
ალექსანდრე ვუჭუნავას შემოქმედებაში ----- 133

ქეთი ტრაპაიძე სოსო ჩხაიძის „თუში მეცხვარე“ ----- 151

კომპიუტერული უზრუნველყოფა

ნანა მსიტაშვილისა

დააკაბდონა

ლაშა ჩხენკელმა



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

n 36/180



ISSN 1512-2077