



სახელმწიფო მეცნიერებათა აკადემია №3 (32), 2007

Research in Art Sciences Nr3 (32), 2007

769

2007

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film University

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
University

სახელოვნებო მეცნიერებათა კიეზანო
№3 (32), 2007

RESEARCH IN ART SCIENCES
№3(32), 2007



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2007

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №3 (32), 2007

სარედაქციო საბჭო

გიორგი

ცხიტიშვილი

ნინო მხეიძე

იური მღებრიშვილი

გამომცემლობის

რედაქტორი

ლაშა ჩხარტიშვილი

გარეკანის დიზაინერი

ლევან დადიანი

დამკაბადონებელი

ლაშა ჩხენკელი

კორექტორი

მანანა გოშაძე

ოპერატორი

ნანა მსიტაშვილი

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

კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო კვლევით ცენტრებს.

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

ტელ/ფაქსი: +995(32) 936 408

E-Mail: kentavri@tafu.edu.ge

Web: www.tafu.edu.ge

თეატრმცოდნეობა

ლავა ჩხარტიშვილი „მეფე ლირის“ სცენური ინტერპრეტაციის პირველი ცდები ქართულ თეატრში ---- 8

გუსიკათმცოდნეობა

ნათია ღვკანოსიძე ბიძინა კვერნაძის ოპერა „იყო მერვესა წელსა“ (ლიტერატურული პირველწყარო, ლიბრეტო, კომპოზიტორისეული ვერსია) ----- 22

კინომცოდნეობა

ღაკით გუჯაბიძე ხელის ვიდეოკამერა – ტექნოლოგია თუ კინო-ენა? ----- 40

25166

მაია ლევანიძე გამომსახველობითი სტრუქტურის თავისებურება XX საუკუნის 80-90 წლების ქართულ კინოში ----- 50

ოლიგო შლენტი კინოკომიქსის ჟანრულ-სტილისტური თავისებურება და მასობრივი კულტურა ----- 60

თეა ქაშაკაშვილი ფრანგული კინო მუნიცი პერიოდი (1895-1929) ----- 68

გიორგი ღვალაძე ნატო ვაჩნაძე ივანე პერესტიანის ფილმში „სამი სიცოცხლე“ ----- 74

ხელოვნების ფილოსოფია

ირა ღვამთრაძე „ნაციონალისტური ტრაგედია“ ---- 83

საქართველოს
პარლამენტის
ბიბლიოთეკა

მედიოლოგია

ნანა დოლიძე ქართული სატელევიზიო სივრცის თავისებურებები -----	93
---	----

კულტურა

სულიკო (ღამარა) კირვალიძე ანტიკური საბერძნეთის კულტურა -----	100
---	-----

ბადრი ცხადაძე ბგერითი სიმბოლიკის გზით წარმოქმნილი ზოგიერთი ქართული ეთნოქორეოგრაფიული ტერმინის ნაირსახეობისათვის (ფუნდრუკ, ხუნტრუც, ცუნდრუკ, ჯუნდრუკ და ბუნდრუკ სიტყვაფორმათა ლინგვისტურ-ეტიმოლოგიური ანალიზი) -----	109
--	-----

შემოქმედებითი უსიქოლოგია

მანანა მაჩაბელი ინფორმაცია განსჯისათვის -----	117
---	-----

რუსუდან მირცხულავა გარდასახვის ფსიქოლოგიური შესაძლებლობის შესახებ (ფსიქოლოგიური როლიდან სცენიურ როლამდე) -----	128
--	-----

საავტორო მონაცემები -----	138
---------------------------	-----

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Lasha Chkhartishvili “FOR KING LEAR” SCENE INTERPRETATION’S FIRST ATTEMPT” -----	143
---	-----

MUSIKSTUDIES

Nathia Dekanosidze The opera of B. Kvernadze (Story origins, libretto, musical score) -----	144
--	-----

FILM STUDIES

David Gujabadze HAND CAMERA – TECHNOLOGY OR SPECIAL LANGUAGE OF CINEMA? -----	146
--	-----

Maia Levanidze CHARACTERISTICS OF EXPRESSION STRUCTURE IN GEORGIAN FILM OF 80S AND 90S. -----	147
--	-----

Oliko Jgenti “GENRE-STYLISTIC CHARACTERISTICS OF FILM COMICS AND MASS CULTURE” -----	148
---	-----

Tea Kashakashvili FRENCH CINEMA Mute period (1895-1929) -----	149
--	-----

Giorgi Gvaladze NATO VACHNADZE – IN “THREE LIVES” BY IVANE PERESTIAN -----	150
---	-----

ART PHILOSOPHY

Ira Demetradze NATIONALISTIC TRAGEDY -----	151
---	-----

MEDIA STUDIES

Nana dolidze CHARACTERISTICS OF GEORGIAN TELEVISION REALM -----	152
--	-----

CULTURAL STUDIES

Suliko /Lamara/ Kirvalidze CULTURE OF ANCIENT GREECE ----- 153

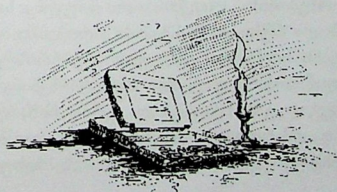
Badri Tskhadadze CERTAIN GEORGIAN ETHNOGRAPHIC
TERMS CREATED FROM SOUND SYMBOLISM ----- 153

CREATIVE PSYCHOLOGY

Manana Machabeli INFORMATION FOR DISCUSSION ----- 154

Rusudan Mirtskhulava ON PSYCHOLOGICAL POSSIBILITIES OF TRANS-
FORMATION (From psychological role to stage role) ----- 155

თეატრმცოდნეობა



„მეფე ღირის“ სცენური ინტერპრეტაციის პირველი ცდები ქართულ თეატრში

XIX საუკუნის II ნახევრიდან სამშობლოს უბრუნდებიან „თერგდალეულები“, რომლებიც სათავეში უდგებიან ეროვნულ-გამათავისუფლებელ მოძრაობას. საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენა – ამ ისტორიული მისიის შესრულება იყო უპირველესი საზრუნავი ახალი თაობისა, რომლის ლიდერიც ილია ჭავჭავაძე გახლდათ.

XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან საქართველოში დიდი ცვლილებები ხდება. იგი შეეხო სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ყველა სფეროს. „განახლების სიო დაჰქროდა ყელგან, ახალი ნაკადი შეიჭრა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, ეკონომიკასა და პოლიტიკაში. გამძაფრდა ბრძოლა ძველსა და ახალს შორის. წარმოიქმნა ურთიერთობათა ახალი ნორმები. ამ დროს ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ის, რომ მაღლდება ეროვნული თვითშეგნება“ (1; გვ. 43)

1979 წელს ილია ჭავჭავაძის თაოსნობით და მთელი ქართული საზოგადოებრიობის უშუალო ძალისხმევით შესაძლებელი გახდა ქართული თეატრის აღდგენა, ჩამოყალიბდა „მუდმივი სცენა“. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ „გაჩნდა დიდი ტრიბუნა“, რომელსაც გამორჩეული როლი უნდა შეესრულებინა ეროვნულ მოძრაობაში. მის მთავარ ფუნქციას შეადგენდა ქართული ენის დაცვა და განვითარება. ეროვნული თვითშეგნების ამაღლება, საგანმანათლებლო როლის შესრულება, ესთეტიკური აღზრდა“ (2; გვ.4) ილია შეეცადა, თეატრი გამოეყენებინა ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის რუპორად. სწორედ ეს გახდა მთელი არსი ქართული თეატრის არსებობისა. თითქმის ორი საუკუნე საქართველოს არსებობა უხდებოდა რუსული სისტემის პირობებში, თვით ეს ფაქტი თავისებურად განსაზღვრავდა ქართული თეატრის ცხოვრების მიზანს. იგი ყველანაირად ცდილობდა შეენარჩუნებინა თავისი ნაციონალური მეობა, მეტად გამოხმაურებოდა ერის სიხარულს თუ მწუხარებას.

„ქართულმა თეატრმა პირნათლად შეასრულა ეროვნული მისია – ერისა და ხალხის სამსახურში ჩადგა. ილიამ კარგად

იცოდა, რომ სცენა არის ის ადგილი, სადაც შესაძლებელია, ის ცეცხლი დაანთო, რომელიც გრძნობას გამოაცოცხლებს, გონებას გამოაფხიზლებს“, (3; გვ. 22) მაგრამ ილიას კარგად ესმოდა ისიც, რომ ამ მიზნის მისაღწევად იაფუფასიანი ვოდვეილები და კომედიები აღარ გამოდგებოდა. ამიტომაც დღის წესრიგში დადგა სარეპერტუარო პოლიტიკის შემუშავება, რომლითაც შესაძლებელი გახდებოდა „ახალ“ ისტორიულ პირობებში სასცენო ხელოვნების განვითარება ფართო განზოგადების, მასშტაბური ხასიათების შექმნის, მისი სოციალურ – ისტორიული და ზნეობრივი არსის სიღრმისეული გახსნის გზით“. (4; გვ.56) ამ მოთხოვნების შესაბამისი ეროვნული დრამატურგია ფაქტობრივად არ არსებობდა, ამიტომაც მახვილი კეთდებოდა უცხოური „კლასიკური მემკვიდრეობიდან საუკეთესო ქმნილებათა ათვისებაზე, რაც ხელს შეუწყობდა თეატრს სრულფასოვნად განეხორციელებინა თავისი ძირითადი იდეურ-აღმზრდელობითი ამოცანა – ქცეულიყო „ცხოვრების სარკედ“, „ზნეობის ჭეშმარიტ სკოლად“. (4; გვ.56) ამ მხრივ საუკეთესო საშუალება აღმოჩნდა შექსპირი, რადგან მასში ერთდროულად შეიძლებოდა ეროვნული იდეოლოგიის გატარებაც და ქართული სასცენო ხელოვნების ნაკლოვანი მხარეების გამოვლინებაც. „მუდმივი სცენის“ 4 წლიანი ისტორიის მანძილზე უკვე განხორციელებულია შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარი“ და „ჰამლეტი“. ეროვნული ინტერესებისათვის ბრძოლის საშუალებათა რკალში შექსპირი თავიდანვე მოექცა. ამ მხრივ კიდევ ერთი წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო 1883 წელს „მეფე ლირის“ სცენაზე გაცოცხლება.

თარგმანის დასრულების შემდეგ, ჯერ კიდევ „მუდმივი სცენის“ დაარსებამდე, „მეფე ლირის“ დადგმის სურვილი გამოთქვეს მამია გურულმა, დავით ერისთავმა და ნინო ორბელიანმა, მაგრამ მათ სურვილს წინ აღუდგა ილია ჭავჭავაძე, რადგან თვლიდა, რომ ასეთი რთული ნაწარმოების განხორციელებას განსაკუთრებული მომზადება სჭირდება. ამასთანავე, „მეფე ლირი“ უნდა გამხდარიყო აღდგენილი ქართული თეატრის პერსპექტივის განმსაზღვრელი. „ლირის“ მაქიმალურად უნდა გამოეკვეთა ახალბედა ქართველ არტისტთა შემოქმედებითი პოტენცია.

სწორედ ამიტომ 1879 წელს ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენის პირველი დღიდან ილია ჭავჭავაძე იწყებს ფიქრს

„მეფე ლირის“ სცენურ ხორცშესხმაზე. მას არცერთი უცხოური ნაწარმოებისადმი არ გამოუჩენია ისეთი ცხოველი ინტერესი, როგორც „მეფე ლირისადმი“ (5; გვ. 224), როგორც ჩანს, იგი ყველაზე მეტად ამ პიესაში ხედავდა იმ საყრდენებს, რითაც განმსჭვალული იყო ეროვნული მოძრაობის იდეური ხეღვა. ამასთანავე, ილიას აზრით, ეს იყო ის პიესა, რომელიც შეეხმინებოდა ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერთა მისწრაფებებსა და ოცნებადქცეულ სურვილებს, ერის თავისუფლებას. „მეფე ლირიც“ სწორედ ამ მტკივნეულ საკითხებს ეხებოდა. შექსპირის XIX საუკუნის საქართველოსთან სიახლოვემ ათქმევინა „ივერიის“ ფურცლებზე ილიას: „შექსპირი ღვიძლი შვილია XIX საუკუნისო“.

ილია განსაკუთრებული პასუხისმგებლობით რომ უდგება აღნიშნულ საკითხს იქიდანაც ჩანს, რომ მან ამ პიესის პირველი სცენური ვერსიის შექმნისას საქმეში ჩართო საზოგადო მოღვაწეები: მ. გურიელი, მ. ბებუთაშვილი, დ. ყიფიანი, ივ. მაჩაბელი, აკ. წერეთელი და სხვები. ილია უშუალოდ ხელმძღვანელობდა „ლირის“ სცენაზე განხორციელების პროცესს; მასთან შეთანხმების საფუძველზე წყდებოდა ნებისმიერი უმნიშვნელო დეტალიც კი. ცნობილია, რომ ლირის როლის განხორციელება ილია ჭავჭავაძემ დიშ. ყიფიანს შესთავაზა. თეატრისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია დიშ. ყიფიანის წერილი ილია ჭავჭავაძისადმი, რომლითაც ირკვევა ამ „პროექტის“ განუხორციელებლობის მიზეზები. დიშიტრი ყიფიანი ილიას სთხოვდა, ნება მიეცა თავად მას ეთარგმნა მხოლოდ ლირის როლი, რაზედაც ბუნებრივია, მთარგმნელებისაგან მტკიცე უარი მიიღო. ამის შემდეგ ლირის როლის პირველი შემსრულების შერჩევის მიზნით გამოცხადდა კონკურსი. კონკურსანტებს „მეფე ლირის“ III მოქმედების მე-3 სურათი – წყევლის სცენა – მხატვრულად უნდა წაეკითხათ.

ილიამ „ლირის“ შემსრულებელთა შესარჩევ კონკურსში მონაწილეობის მიღება შესთავაზა კოტე ყიფიანს, რადგანაც სწორედ მასში ხედავდა ლირის როლის საუკეთესო შემსრულებელს. ჯერ კიდევ ახალგაზრდა მსახიობზე ილია წერდა: „ყიფიანი საკმაოდ ღონიერი ნიჭია და ნიჭს გარდა დახელოვნებული არტისტიც არის... იშვიათია შემთხვევა, რომ მათ თავის სათამაშო ოდესმე გააფუჭოს რაც არ უნდა არ შეესაბამებოდეს“ (3; გვ.66), თავად კოტე

ყოფიანი კი ლირის როლზე დანიშვნის ისტორიას ასე იგონებს: „ილიამ 1879 წლის გიორგობისთვის დამიბარა თავის სახლში და მითხრა, რომ შენ უნდა იკისრო მეფე ლირის როლის შესწავლა. შენ შეგნებული კაცი ხარ და მოამზადე როლი ისე, როგორც გესმის, ნურა კრიტიკოსის თხზულებას, ნურა რეცენზიას ლირზედ ნუ წაიკითხავ, თორემ აგერევა გზა და კვალი, თვითონ შენით უნდა შექმნა ლირის ხასიათი და მერწმუნე უკეთესად გამოგია“ (6; გვ. 27). დიმიტრი ყიფიანმა კი შვილს ურჩია „აიღე წიგნები გარს შემოიწვევ და რაც სადმე წერია როლის ხასიათზე, სხვადასხვა არტისტების შეხედულებაზე ყოველი რეცენზია და კრიტიკა გადაიკითხე, რომ შენ თვითონ შეგეძლოს შექმნა ლირის ხასიათი“ (7;). კოტე ყიფიანი გატაცებით შეუდგა ლირის როლის შესწავლას და კონკურსშიც მიიღო მონაწილეობა. კონკურსი, რომელიც ილიას სახლში ჩატარდა, ერთი დღე გაგრძელდა. ლირის როლის შემსრულების უფლება ბოლო კონკურსანტმა კ. ყიფიანმა მოიპოვა იმ ჟიურის გადაწყვეტილების საფუძველზე, რომლის შემადგენლობაშიც შედიოდნენ ილია ჭავჭავაძე, რაფიელ ერისთავი, ივ. მაჩაბელი, მიხეილ ბებუთაშვილი, ალ. ჰალბი (თბილისის რუსული თეატრის ხელმძღვანელის მამა).

თეატრმცოდნე ეთერ დავითაია მიიჩნევს, რომ „კ. ყიფიანი სამეტყველო აპარატის ტექნიკით კი არ ხიბლავდა მსმენელებს, არამედ შინაგანი განცლით გადმოსცემდა გმირის სულიერ გაწყობილებას“ (8; გვ.161), თავად მსახიობის თქმით, მისი გამარჯვება განაპირობა იმან, რომ „დავით ერისთავი კითხულობდა დიდი პათოსით, მამია გურული კი სიტყვების უცნაური ტკეპნით და გაგრძელებით. ორივეს აკლდა თეატრალური მიხვრა-მოხვრა მეტადრე გურიელს, ასე რომ, გამოცდის დროს, რომელსაც ძალიან ბევრი დაესწრო ილიას სახლში, ერთხმად გამოამაცხადეს მეფე ლირად“ (6; გვ.28). ეს იყო 1879 წლის დეკემბრის მიწურულს.

იმის ფონზე, თუ რა მცირე დროს ანდომებდნენ რეჟისორ-ორგანიზატორები აღდგენილი ქართული თეატრის პირველ პერიოდში სპექტაკლების დადგმას (ჩვეულებრივი მოვლენა იყო ახალი სპექტაკლის მომზადება ერთი ან ორი კვირის შუალედში), „მეფე ლირზე“ მუშაობას ყველაზე მეტი დრო დასჭირდა. კონკურსის შედეგის გამოცხადებიდან „ლირის“ პრემიერა ოთხი წლის შემდეგ გაიმართა.

ცნობილია, რომ ილია ჭავჭავაძის, ივანე მაჩაბლისა და მიხეილ ბებუთაშვილის ხელმძღვანელობით სპექტაკლი ასი რეპეტიციის შემდეგ იქნა წარმოდგენილი. (თუმცა არსებობს კ. ყიფიანის მოგონებაც „დავიწყეთ რეპეტიციები ბებუთაშვილის ხელმძღვანელობით და 60 რეპეტიციის შემდეგ ვითამაშეთ „ლირი“, ჩვენმა წარმოდგენამ მშვენიერად ჩაიარა, 1880-ში თუ 1881-ში კარგად აღარ მახსოვს, ის კი ვიცი, რომ ჯერ თბილისში ვითამაშეთ, შემდეგ ქუთაისსა და ბათუმში“ (9;). ქართველ თეატრმცოდნეთა უმრავლესობა (ვ. კიკნაძე, პ. ურუშაძე, ეთ. დავითაია, ლ. გუგუნავა და სხვები) ქართულ სცენაზე „მეფე ლირის“ პირველი დადგმის თარიღად მიიჩნევს 1883 წლის 16 თებერვალს. მათი მოსაზრება ძირითადად ეფუძნება პრესას, სადაც მითითებულია პრემიერების (და რიგითი წარმოდგენების) კონკრეტული თარიღი. პრესაზე დაყრდნობით ირკვევა, რომ „ლირი“ 1883 წლის სეზონში სულ სამჯერ იქნა წარმოდგენილი 12,16 და 19 თებერვალს.

ქართული ინტელიგენცია დიდი ინტერესით ელოდა „მეფე ლირს“ სცენაზე. საზოგადოებამ ტრაგედიის დადგმა არა მარტო კულტურულ ცხოვრებაში მომხდარ მნიშვნელოვან მოვლენად აღიქვა, არამედ — საზოგადოებრივ მოვლენადაც. გაზეთი „დროება“ შიშს გამოთქვამდა ამ რთული პიესის დადგმის გამო: „ვნახოთ როგორ ჩაივლის ხვალ მეფე ლირი, შექსპირის ერთი უძნელესი ნაწარმოებთაგანი. ვნახოთ ხომ არ გაკადნიერდა ჩვენი ნიჭიერი არტისტი ყიფიანი, რომ ესეთი ძნელი პიესა აირჩია ბენეფისისათვის და ესეთ ძნელ როლს როგორიც ლირისაა, მოკიდა ხელი“ (26;).

„მეფე ლირის“ პრემიერა დაემთხვა ქართულ თეატრში მიმდინარე რეფორმებს. თავად ის ფაქტი, რომ „ლირი“ ასი რეპეტიციის შემდეგ იქნა წარმოდგენილი, რაც სამ თვეზე მეტი დროა, მიუთითებს არა მხოლოდ იმაზე, რომ შექსპირის დადგმას უდიდესი პასუხისმგებლობით ეკიდება ქართული თეატრი, არამედ იმაზეც, რომ ქართულ თეატრში ფეხს იკიდებს რეპერტუარული თეატრი და ე.წ. „მაგიდასთან მუშაობის“ მეთოდი. იმ დროის თეატრის ერთ-ერთ ყველაზე დიდ პრობლემად, რამაც „მეფე ლირშიც“ იჩინა თავი, იყო ანსამბლურობის პრობლემა. „იმდენად ძლიერი იყო კერძო სკულპტურების, აქტუალური ინდივიდუალიზმის ინსტიტუტი, რომ სცენაზე ხშირ შემთხვევაში მთავარი გმირის გარდა თითქმის



ყველაფერი იძირებოდა „საერთო პლანში“. ეს იყო რეჟისურის ყველაზე დიდი საზრუნავი“. ამ მხრივ, კ. ყიფიანი სამაგალითო რეჟისორად ასახელებს მ. ბებუთაშვილს. მისი აზრით, მას დისციპლინაც ჰქონდა და მსახიობთანაც იცოდა მუშაობა, თუმცა სპექტაკლის ცენტრში რომ იდგა კ. ყიფიანი, როგორც არტისტი კარგად ჩანს „დროებაში“ გამოქვეყნებული კორესპოდენციებიდანაც. მაგრამ „ლირზე“ მუშაობის დროს ძალზე აქტიურ მონაწილეობას იღებდა მ. ბებუთაშვილი არა მხოლოდ როგორც სპექტაკლის ორგანიზატორი, არამედ რეჟისორ – ინტერპრეტატორი. იგი „მსახიობებთან ერთად ზედმიწევნით ამუშავებდა თვითოეულ სახეს, ყიფიანი ითვალისწინებდა რა მასზე დაკისრებული ამოცანის სირთულეს, გულმოდგინედ სწავლობდა ლირის ხასიათს“, (4; გვ.58).

წარმოდგენის მთლიანობაში დანახვა, ანსამბლის გრძნობა, სცენოგრაფიის როლის ამაღლება, პატარა როლის შესრულებისთვის დიდი მნიშვნელობის მინიჭება, „მსახიობთა ყურადღება“, „სიჩუმის მოსმენა“, „ურთიერთ შეთანხმება“ – ყველაფერი ეს რეჟისორულ გადაწყვეტაზე მიუთითებდა“ (2; გვ. 84). მაგრამ ყოველივე ეს მხოლოდ ჩანასახის სახით არსებობდა. თეატრში ლიდერი მაინც მსახიობი იყო. ამას გულისხმობს მკვლევარი პ. ურუშაძე, როცა წერს „ქართული სცენა იმხანად ჯერ კიდევ გზავსაყარზე იდგა და გარკვეული რისკის წინაშე იმყოფებოდა, რათა არ გაემორებინა ბევრი მისი თანამედროვე თეატრის საეალალო გამოცდილება. ამ არასახარბიელო პერსპექტივის ნიშნები კი იშვიათად როდი იჩენდა თავს სპექტაკლების უძმიფობასა თუ გაუმართაობა-დაუხვეწაობაში. ამას ერთვოდა მსახიობის რეპერტუარის სირთულეც, რაც ყოველთვის არ იძლეოდა მსახიობის მიერ ერთხელ მიგნებულის დამუშავებისა და განმტკიცების საშუალებას, როლზე მუშაობის დროს შეძენილი სასცენო გამოცდილების გადამუშავების საშუალებას“ (4; გვ.57). ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე მ. ბებუთაშვილის რეპეტიციები „იმ დროისათვის წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო და ამავე დროს საინტერესო შედეგსაც აღწევდა. ამას მოწმობს სპექტაკლის მხატვრული დონე“ (11; გვ.223), აქედან გამომდინარე, საინტერესოა, რა შედეგი მოჰყვა მ. ბებუთაშვილის და კ. ყიფიანის ერთობლივ „ლირს“, რას უწუნებდა მას კრიტიკა, რა საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები ჰქონდა ყიფიანისეული ლირის სამ სცენურ ვერსიას

(1883-1899-1902 წ.წ.), რა როლი შეასრულა აღნიშნულმა სპექტაკლმა ქართული თეატრის განვითარების მომდევნო ეტაპზე და რამდენად იქონია გავლენა შექსპირის შემდგომი დადგმების გააზრებაზე. ამაზე პასუხს მოგონებებსა და იმდროინდელ პრესაში თუ მოვიძიებთ. 1883 წლის დადგმის პუბლიკაციების გაცნობისას აშკარა ხდება, რომ მიუხედავად დამდგელი ჯგუფის მოწადინებისა, „მეფე ლირმა“ ვერ გაამართლა საზოგადოების იმედები, არადა სპექტაკლის წარმატება ასეთი ხანგძლივი მომზადების შემდეგ, თითქოს საეჭვო არ უნდა ყოფილიყო, მით უმეტეს, რომ ამ დროს ქართულ თეატრში საუკეთესო ძალები იყო თავმოყრილი – კ. ყიფიანი, კ. მესხი, ვ. აბაშიძე, მ. საფაროვა, მაგრამ სპექტაკლმა საერთო აღიარება მაინც ვერ მოიპოვა. ასე მაგალითად, გაზეთი „დროება“ წერდა: „ყიფიანმა თავისი ბენეფისისთვის დადგა „მეფე ლირი“, მაგრამ ვაი ამისთანა დადგმას. ჩვენ მაყურებელნი შეგვაწუხეს და თითქმის ამ საღამოს სრულად დაგვაიწივეს ყველა ის დამსახურება, რაც ჩვენს დრამატულ დასს მიუძღვის ქართული თეატრის საქმეში, სუფლიორს სიმწრის ოფლი ადინეს და თვითონაც შერცხვნენ – გარდა თვითონ მობენეფისესი კ. ყიფიანისა (ლირი), კ. მესხისა (ხუშარა), მ. საფაროვისა (კორდელია), რომელთაც იცოდნენ თავიანთი როლები და გვარიანადაც ითამაშეს. სხვები ისეთი საზარელი სანახავი იყვნენ სცენაზედ, რომ მაყურებელს სურვილი მოსდიოდა – ნეტავი ერთი ცოცხით გამაყრვეინა ესენი გარეთო. ვასო აბაშიძე, რომელიც მაგალთის მომცემი უნდა იყვეს სიტყვა-სიტყვით იმეორებდა სუფლიორის სიტყვას, როგოც ვაკვეთილის არმცოდნე შევირდი“. (12;)

ამდენად, მიუხედავად მ. ბებუთაშვილს სარეჟისორო მუშაობის ზემოხსენებული პროგრესული თვისებებისა, საბოლოო შედეგი საკმაოდ მძიმე აღმოჩნდა. მაინც რა ფაქტორებმა განაპიობა „მეფე ლირის“ მარცხი სცენაზე? ვფიქრობთ, მასში თავი იჩინა ყველა იმ პრობლემამ, რაც იმ პერიოდის ქართულ თეატრს ჰქონდა. კომედიური პლანის მსახიობებმა ვერ დაძლიეს შემოქმედებითი ამოცანები, მათ ვერ შეძლეს შეექმნათ ტრაგიკული და დრამატული სახეები. შექსპირის დრამებისათვის საჭირო იყო დიდი ტემპერამენტის და დიაპაზონის მქონე ტრაგიკოსი მსახიობები, რომელთა ნაკლებობას ქართული თეატრი იმ პერიოდში ძლიერ განიცდიდა – „ამ დროისთვის ასეთი რთული ნაწარმოების დადგმა ქართულ თეატრში ნაადრევი



იყო, ახალგაზრდა მსახიობებისათვის (კ. ყიფიანი ამ დროს 34 წლისა იყო, „ლირის“ განხორციელებისას მსახიობთა ასაკობრივი პრობლემა თავს იჩენს შემდეგი პერიოდების ქართულ თეატრში – ლ. ჩ.). ამ ტრაგედიის გმირთა ტვირთი მეტის მეტად მძიმე უნდა ყოფილიყო და აკი ვერც აზიდე“ (8; გვ. 164). გარდა იმისა, რომ მსახიობებმა ასეთი სერიოზული მომზადების მიუხედავად (რაც პიესისას ასე რეპეტიციით მომზადებაში გამოიხატა) ვერ დასძლიეს გმირთა ხასიათები და ტექსტი ვერ გაითავისეს, სპექტაკლის წარმატებას ხელს უშლიდა რეჟისორის მ. ბებუთაშვილის „რეჟისორული პარტიტურა“, რაც ძირითადად პიესის არასწორ მონტაჟში გამოვლინდა. (იგი ინახება თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში), სარეჟისორო ეგზემპლარში აღნიშნულია მთელი რიგი გამოტოვებული მნიშვნელოვანი ადგილები, რამაც დრამატურგიული ლოგიკა დაარღვია; გაპარული იყო ისეთი ლაფსუსები, რომლის მიხედვითაც გაურკვეველი რჩებოდა, თუ რატომ დათხარეს გლოსტერს თვალები, ან რა გზა გაიარა ედმუნდმა თავისი ბნელი ზრახვების მისაღწევად, აღარ ჩანდა ბრმა გლოსტერის „თვალის ახელა“, აქედან ირკვევა, რომ ე.წ. „გლოსტერის ხაზი“ სპექტაკლში მთლიანად იგნორირებული იყო. გარდა ცალკეული ეპიზოდებისა, შეკვეცილი იყო მონოლოგები. „ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ სანიმუშოდ თარგმნილმა „მეფე ლირმა“ ვერ გაიმარჯვა ქართულ სცენაზე, სწორედ ეს კუბიურები უნდა იყოს – აღნიშნავს შექსპირის მკვლევარი ლ. გუგუნავა – დაუკავშირებელი და წვევტილი ტექსტი ხშირად სრულ გაუგებრობას იწვევს. ასეთი შემოკლების გამო არა მარტო სიუჟეტი მაზინჯდება, არამედ პერსონაჟთა დახასიათებაც, რაც ბუნებრივია ხელს უშლიდა მსახიობთა წარმატებასაც“ (29; გვ. 157) ძალზე მკაცრი პუბლიკაცია გამოქვეყნდა კაზეთში „შრომა“: „სამწუხაროდ, უნდა გავსტყედეთ, რომ ჩვენი წინასიტყვაობა „ლირის“ სცენაზე დამარცხებაზე აღსრულდა. არაერთხელ გვითქვამს, რომ ჩვენი დრამატული დასი ჯერ კიდევ იმდენად უსუსურია, რომ მას არ შეუძლია იმისთანა დრამების წარმოდგენა – სადაც პიესაში ბევრი მოქმედი პირია და როლების შესწავლის გარდა, პიესას გაგებაც უნდა „მსახიობებმა არ იცოდნენ როლები, ყველაზე მეტად ეს ვასო აბაშიძეს ეტყობოდა, იგი კომიკოსია და ედგარის

ტრაგიკული როლის თამაში არც კი შეეძლო და მიკვირს როგორ იკისრა.“ (13; გვ. 3)

თუ მთლიანად სპექტაკლის მიმართ კრიტიკა შედარებით ერთსულოვანი იყო უარყოფით შეფასებაში, კ. ყიფიანის თამაშს ქომაგნიც გამოუჩნდნენ და მათ შორის, ილია ჭავჭავაძე. „კ. ყიფიანი ღონიერი ნიჭი და დახელოვნებული არტისტი რომ არის კარგად ჩანდა ღირის როლშიც. ძნელად შეხვდება კაცს, რომ კ. ყიფიანმა გააფუჭოს როლი რაც არ უნდა არ შეესაბამებოდეს. მას აქვს ნიჭი და მიდრეკილება სხვა კაცად გარდაქმნისა“ (3. გვ. 66), თუმცა მან კ. ყიფიანზე არაერთი გასათვალისწინებელი შენიშვნაც გამოთქვა: „ბევრს უშლის ბატონ ყიფიანს, რომ ზოგჯერ ენა ებმის და სიტყვებს ბოლომდე ყლაპავს. ერთი ნაკლოვანება კიდევ აქვს, რომელზედაც მსურს მისი ყურადღება მივიქციოთ: მეტად ხშირად და უადგილო ადგილას იცის ხელებისა და თითების უთავბოლო მოძრაობა.“ (6; გვ. 95).

1899 წელს ვ. გუნიამ შეაფასა ქართული თეატრის მიერ გავლილი გზა, სადაც შეეხო კ. ყიფიანის, როგორც მსახიობის, ღირსებებსა და ნაკლოვან მხარეებს. მისი აზრით, „ყიფიანის ღირსებაა როლების საფუძვლიანი შესწავლა და შეგნება, მომზადება როლისა. ყიფიანისაგან წარმოდგენილი ხასიათი ყოველთვის შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე, ეს ნიშანია მისი შრომისა და ბეჯითობისა“. (6; გვ. 95), თუმცა ვ. გუნია გვერდს არ უვლის ყიფიანის „სუსტ წერტილებს“ – „მისი ნაკლი დრამატულ როლებში არის ერთგვარად გატარება პათოსიანი ადგილებისა, ერთნაირი ხმის აწევ-დაწევა, განრისხება ყველა დრამატულ როლში ყიფიანის მიერ ერთნაირად იხატება, თუმცა გარეგნული შეხედულება და ხმა ხელს უწყობს ყველა როლისათვის, განსაკუთრებით ხანში შესული კაცებისათვის“ (15; გვ. 56).

ახლად შექმნილი ქართული დრამატული დასისათვის, რომელიც განებივრებული არ იყო მაყურებლის სიყვარულით, უთუოდ მძიმე იქნებოდა მკაცრი განაჩენის მოსმენა, მაგრამ მის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ დასმა და ხელმძღვანელობამ ყურად იღო კრიტიკის მკაცრი ხმა და სპექტაკლს სერიოზულად მოჰკიდა ხელი. „მეფე ღირი“ რეპერტუარში დატოვა და მასზე მუშაობა განაახლა. შეიცვალა რამდენიმე როლის შემსრულებელი – ვასო



აბაშიძეს ლაღო მესხიშვილი ჩაენაცვლა, მაკო საფაროვას ნუცა ჩხეიძე, პირველი ქართველი ტრაგიკოსი ქალი. „კოტე ყიფიანმა გული არ გაიტეხა და ხელი არ აიღო ამ დიდებულ როლზე. იგი გრძნობდა იმ შინაგან ძალას, რომელიც საკმარისი იყო როლის დასაძლევად ამიტომაც 16 წლის შემდეგ კვლავ იგივე როლით წარსდგა საზოგადოების წინაშე“ (8; გვ. 165). ამჯერად სპექტაკლს წარმატება ხვდა წილად, რაც რამდენიმე წლიანი ფიქრისა და შრომის შედეგად იქნა მიღწეული.

1899 წელს კ. ყიფიანის საბენეფისოდ წარმოდგენილი „მეფე ლირი“, რომლის დამდგმელი რეჟისორები ამჯერად იყვნენ: ვ. აბაშიძე და კ. მესხი (ლირი კ. ყიფიანი, კორდელაია ა. კარგარეთელი, ხუმარა კ. მესხი, ედგარი ლ. მესხიშვილი, კენტი გ. არადელი-იშხნელი, გლოსტერი ვ. შალიკაშვილი) გაცილებით მეტი ღირსებით გამოირჩეოდა ვიდრე წინა რედაქცია. თუ 1983 წელს წარმოდგენილ „ლირს“ როგორც ისტორიულ ფაქტს ჰქონდა მნიშვნელობა, ვიდრე მხატვრულ მოვლენას, 1899 წლის ახლებური ინტერპრეტაცია მხატვრული ღირსებებით უფრო გამოირჩეოდა. (წარმოდგენა გაიმართა 1899 წლის 7 იანვარს) ამ სპექტაკლში მონაწილეობის მისაღებად ქუთაისიდან სპეციალურად ჩამოვიდა ლ. მესხიშვილი, რომელმაც ედგარის როლი განასახიერა. ამით იგი გვერდში ამოუდგა კ. ყიფიანს, პრესაზე დაყრდნობით ირკვევა, რომ ამჯერად ქართული თეატრისაგან საზოგადოებამ მიიღო ის, რაც სურდა, მაგრამ მოლოდინი ნაკლები ჰქონდათ: „ჩვენ არ მოველოდით თუ ქართველნი მსახიობნი ამდენ ხელოვნურ შთაბეჭდილებას და ესთეტიკურ სიამოვნებას აღძრავდნენ მაყურებელთა შორის, როგორც ეს მოახდინეს კ. ყიფიანმა, ლ. მესხიშვილმა და კ. მესხმა, თავისი როლების კეთილსინდისიერი ასრულებით“, აღნიშნავს პრესა.

ამ დადგმით აშკარად გამოჩნდა, რომ ქართული თეატრი ახალ საფეხურზე ავიდა და კიდევ უფრო ზევით მიისწრაფოდა. დასში უკვე გამოჩნდნენ დახელოვნებული დრამატული არტისტები, რომელთაც შეეძლოთ შექსპირული გმირების ვნებებთან შებმა. სპექტაკლის დამდგმელები ცდილობდნენ ჩაწვდომოდნენ პიესის არსს და მსახიობებისათვისაც ახლობელი, გასაგები გაეხადათ იგი. ძირითადი აქცენტი მთავარი გმირის – ლირის სულიერ ტრაგედიაზე იყო გადატანილი. როგორც „პატივყარილ ხელმ-

99158

წიფეზე, უბედურ მამაზე და შეურაცხყოფილ ადამიანზე“. კოტე ყიფიანი ლირს ხატავდა შეურაცხყოფილ მოხუცად, რომლის ჭაღარა, წელთა სიმრავლე არ დაინდო კაცთა ცდუნებამ, ვერაგობამ“. მსახიობი, როგორც ჩანს ცდილობდა ერთ ზომად გაეპიროვნებინა მეფეც, მამაც, ადამიანიც. გაზეთ „თემში“ უცნობი ავტორი წერდა: „ამ მეფის ცხოვრების კონტრაქსტი მისი უკიდურეს წერტილამდე მიყვანილი სულის ბრძოლა, მძიმე განსახორციელებელია სცენაზე, უნდა ვთქვა, რომ კ. ყიფიანი არცერთ როლში არ ყოფილა ასე ნამდვილი, ილუზიის გამომწვევი.“ (16;), თუმცა ეთერ დავითაია თვლიდა, რომ „კ. ყიფიანმა თავის ლირში ხაზი გაუსვა შექსპირის გმირის ხასიათის სამივე ძირითად მომენტს სამფლობელო დაკარგული მეფის, მშობლიური გრძნობაშეღაზული მამის და შეურაცხყოფილი მიხუცის განცდებს. კ. ყიფიანის ლირსება ის იყო, რომ იგი ეკუთვნოდა ლირის შემსრულებელთა იმ უმცირესობას, რომლებმაცც სრულიად მართებულად შეძლეს თანამედროვე გმირში სამივე მომენტი გაეერთიანებინათ“ (8; გვ. 165). ყველა რეცენზენტი აღიარებს, რომ კ. ყიფიანს გრიმიც და ტანსაცმელიც გმირისათვის შესაფერი ჰქონდა.

1902 წელს „მეფე ლირის“ დადგმა განსაკუთრებული სიახლითა და ახალი მიგნებებით არ გამოირჩეოდა წინა დადგმისაგან. თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ პრესის ყურადღება პირველად მიიქცია კორდელიას მხატვრულმა სახეკმ, რომელსაც მსახიობი ლეჟავა ასრულებდა. „ცნობის ფურცელი“ წერდა: „დასაწყისი მშვენიერი იყო კორდელიასი. ახალგზარდა მსახიობმა მდიდარი გრძნობა და თანდაყოლილი მორცხვობა თავდაბლობა გამოამჟღავნა“ (17), რაც შეეხება თავად კ. ყიფიანს: „საუკეთესოდ შეასრულა ყიფიანმა ის ადგილი, რომელშიაც კორდელიას სახლში მიყვანილი ლირი გონს მოდის და თავის ქალს ცნობილობს – აქ თამაშს ნამდვილად გრძნობა ეტყობოდა“ (17).

ილია ჭავჭავაძის მიზანი ქართული თეატრის სცენაზე ეხილა „ნამდვილი შექსპირი“, გვიან, მაგრამ მაინც აღსრულდა. შექსპირის დადგმებს ხომ სასიცოცხლო მნიშვნელობა ჰქონდა სასცენო ხელოვნების განვითარებაში, მან დადებითი როლი შეასრულა არა ერთი მსახიობის გამოვლენასა და ჭეშმარიტი სცენის ოსტატად ჩამოყალიბებაში. „პირველმა „შექსპირულმა ცდებმა“

ახალი შემოქმედებითი სივრცეები გახსნეს თეატრის წინაშე, ახალი ამოცანები დაუსახეს მას, რომელთა გადაჭრა ქართველ მსახიობებისაგან მოითხოვდა შემოქმედებითი ძალისა და ენერჯის მაქსიმალურ ხარჯვას, მისი სიღრმისეული წვდომის უნარს.“ (4; გვ. 57) ამასთანავე კ. ყიფიანმა, ოდნავ მოგვიანებით კი გ.გუნიაშვიტმა შექმნეს შექსპირის პიესებისადმი მიდგომის, მისი გმირების სცენური სიცოცხლის ერთგვარი ტრადიცია და თითქოს შექსპირისეული ხასიათების სცენაზე გაცოცხლების რეცეპტიც შემოგვთავაზეს. შემდგომი თაობები სწორედ მათ განვლილ შემოქმედებით გზაზე დაყრდნობით ქმნიდნენ თავიანთ ახალს, ეს კი სავსებით კანონზომიერი პროცესია.

XIX საუკუნის II ნახევრის და XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ თეატრში. „ძევე ლირის“ რამდენიმე სცენური რედაქცია შეიქმნა. კ. ყიფიანი იყო პირველი, რომელმაც ლირი გააცოცხლა სცენაზე, ხოლო თითქმის სამი ათეული წლის ინტერვალით ლირის მხატვრულ სახეს ვალერიან გუნია შეეჭიდა. ასეთი წელთა სიმორე მეტყველებს პიესის აბსოლიტურ სირთულეზე, იგი თავდანვე ერთგვარ საჯილდაო ქვად იქცა ქართულ თეატრში რეჟისორებისა და მსახიობებისათვის. ყიფიანისა და გუნიას ლირი იმ პერიოდის თეატრის ღვიძლი და ორგანული ნაწარმოებია, რომლებიც ნასაზრდოები იყო თავისი დროის იდეებით, შეხედულებებით, მსოფლმხედველობით.

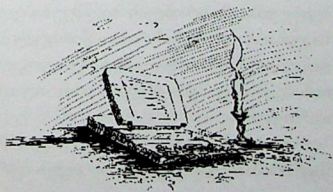
გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ვ. კიკნაძე, ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბ, 1982.
2. ვ. კიკნაძე, ეროვნული მოძრაობა და ქართული თეატრი, ჟურნალი „ხელოვნება“, 1991, №4.
3. ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ (შემდგენელი ნ. გურაბანიძე), თბ.1955
4. პ. ურუშაძე, შექსპირი და აღდგენილი ქართული თეატრის

შემოქმედებითი ამოცანები, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, 1986, №4

5. ლ. გუგუნავა, შექსპირი და XIX საუკუნის II ნახევრის ქართველი მოღვაწეები, „ქართული შექსპირიანა“, ტ3, თბ, 1972.
6. კ. ყიფიანი, მოგონებები, წერილები, თბ, 1964
7. კ. ყიფიანი, ჩემი არტისტული თავგადასავალი, ჟურნალი „ფასკუნჯი“ 1909, №14
8. ეთ. დავითაია, კოტე ყიფიანი, თბ, 1975.
9. გაზეთი „თემი“, 1912, №64
10. გაზეთი „დროება“, 1983, №33
11. ნ. არველაძე, სტანისლავსკის მეთოდი და ქართული სცენის ოსტატთა მოსაზრებები „სარეპეტიციო პროცესებზე“ კრებულში „მეგობრობა“, თბ, 1979
12. გაზეთი „დროება“, 1883, №37, 19 თებერვალი
13. ლ. გუგუნავა, შექსპირი საქართველოში, „ქართული შექსპირიანა“, ტ. 2, თბ. 1964
14. გაზეთი „შრომა“, 1883, №8
15. ვ. გუნია, კრებული, თბ, 1983.
16. გაზეთი „თემი“ 1899, 9 იანვარი
17. გაზეთი „ცნობის ფურცელი“, 1902, №1728, 16 თებერვალი
18. П. Урушадзе, Шекспир и Грузинский театр, (очерки) Т. 1994.
19. საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის ფონდი: ხ -12082, საქ. 138,
20. საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის ფონდი: ფ. 1, საქმე 138, ბ. 20537/27, 20865/168
21. საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის ფონდი: ბ. 20537/24. 20865/171
22. საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოს და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის ფონდი: ბ. 20. 537/25. 20 865/155

მუსიკათმცოდნეობა



ბიძინა კვერნაძის ოპერა „იყო მერვესა წელსა“

„იყო მერვესა წელსა“
(ლიტერატურული პირველწყარო, ლიბრეტო,
კომპოზიტორისეული ვერსია)

ბიძინა კვერნაძის ოპერა „იყო მერვესა წელსა“ დაწერილია ქართული ლიტერატურული ძეგლის, იაკობ ცურტაველის მოთხრობის „შუშანიკის წამების“ მიხედვით. ამ ოპერის რობერტ სტურუას მიერ შეთხზული ლიბრეტო ეფუძნება ლიტერატურული პირველწყაროს ორიგინალურ ტექსტს საოპერო ჟანრისათვის დამახასიათებელი ტექსტის შეაკვეციტ, გუნდის პარტიის დამატებით, რომლის ტექსტიც ასევე ლიტერატურული პირველწყაროდან არის აღებული. ამასთანავე, რობერტ სტურუა ლიბრეტოში ამატებს საკუთარ ფრაგმენტებსაც. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ოპერის ზოგად მასშტაბებში ლიბრეტისტის მიერ შეთხზული ფრაგმენტების წონა არცთუ ისე დიდია. ლიტერატურული პირველწყაროს ტექსტის ასეთი დამატებები უკვე თავისთავად გვაფიქრებინებს, რომ ოპერის ჩანაფიქრი ლიტერატურულ პირველწყაროსთან მიმართებით გააზრებული იყო, როგორც შეგებებული.¹

კომპოზიტორს ბიძინა კვერნაძის და ლიბრეტისტი რობერტ სტურუას შემხვედრი ჩანაფიქრი ლიტერატურული პირველწყაროს აზრობრივი აქცენტების შეცვლასთან არის დაკავშირებული. უფრო მეტიც, ოპერის დრამატურგიული ლოგიკა, მისი ჟანრული საწყისების არაერთგვაროვნება უკვე თავისთავად მოწმობს ოპერის ავტორთა ფარულ, მაგრამ სრულიად გააზრებულ პოლემიკას ლიტერატურული პირველწყაროს ავტორთან, იაკობ ცურტაველთან. კერძოდ, ეს არის მცდელობა, მოთხრობლის ხელშეუხებელ ავტორიტეტს დაუპირისპირონ საკუთარი თვალსაზრისი წარსულის მოვლენების, მათ გარშემო დამკვიდრებული აზრის შესახებ. ყოველივე, რა თქმა უნდა, მიუთითებს თანამედროვე შემოქმედთა, არც თუ ისე, მცირე დოზით თავისუფალ აზროვნებაზე.

ლიბრეტისტი და კომპოზიტორი, ლიტერატურული პირველწყაროს მათეული ხედვით, თითქოს იჭრებიან ერთგვარ „ტაბუირებულ“

ტერიტორიაზე. ისინი მსმენელს იზიდავენ დამოუკიდებლად ფიქრისაკენ, უბიძგებენ გამოიტანონ საკუთარი დასკვნები იმ ფაქტების, მოვლენების შესახებ, რომლებიც ასწლეულების განმავლობაში აღიქმებოდა აბსოლუტურ ჭეშმარიტებად.

ოპერის ავტორთა ამგვარი თავისუფალი მიდგომა ამ შემთხვევაში არამც და არამც არ იღებს ეროვნული გმირის მოწამებრივობის უარყოფის მკრეხელურ ფორმებს, ის ექვექვემ არ აყენებს რელიგიურ ფასეულობებს.

რობერტ სტურუასა და ბიძინა კვერნაძის ხედვა უკავშირდება XX საუკუნის ხელოვნების აქტუალურ შეკითხვებს: რა არის ჭეშმარიტება? აბსოლუტურია თუ არა ჩვენი წარმოდგენა სიკეთესა და ბოროტებაზე? ლიტერატურული პირველწყაროსადმი თანამედროვე ავტორთა დამოკიდებულება უკავშირდება აგრეთვე საკითხს, რომელმაც განსაკუთრებული გამოხმაურება პოვა საბჭოთა პერიოდის მიწურულს. ეს არის ავტორიტეტების ნდობის საკითხი; შეიძლება კი ვენდოთ საყოველთაო ნდობით აღჭურვილი პიროვნების, საეკლესიო მოღვაწის ან თუნდაც ნაბეჭდი სიტყვის ავტორიტეტს? არსებობს კი საერთოდ ობიექტური, რაიმე ინტერესისაგან თავისუფალი თვალსაზრისი? ოპერის კონცეფციისათვის ეს შეკითხვა არსებითია.

ამიტომაც ბედავენ თანამედროვე ავტორები ცურტაველთან პოლემიკას, ამკვიდრებენ სულიერ ფასეულობათა საკუთარ სისტემას, ლიტერატურული პირველწყაროს რელიგიურ ორიენტირებს უპირისპირებენ ადამიანურ, მიწიერ, უფრო ბუნებრივ ფასეულობებს. ახლა იმაზე, თუ რა საშუალებით გვაეჭვებენ ლიბრეტისტი და კომპოზიტორი მომხდარ მოვლენათა ჭეშმარიტ ბუნებრიობაში, როგორ მიყვარათ იმის შეგნებისკენ, რომ ჭეშმარიტების მონოპოლია ცალკე არც ერთი ადამიანის საკუთრება არ არის, რომ ერთსა და იმავე მოვლენას სხვადასხვა კუთხით შეიძლება შევხედოთ.

თავისთავად, წარმოდგენა ჭეშმარიტებათა ფარდობითი დამოკიდებულების, თუნდაც, სიკეთისა და ბოროტების შეფარდებითობის შესახებ, მათი განუყოფლობა ნებისმიერი ხედვის დამკვირვებლის პოზიციისგან, აბსოლუტურად თანამედროვე მოვლენაა. XX საუკუნემდე უკვე დამკვიდრებული ხედვის ტიპისგან თავისუფალ ხედვამდე მისვლა, რეალური ადამიანური ყოფის მრავალმხრივი განჭვრეტა, მუსიკალურ ხელოვნებაში, მხოლოდ

რამდენიმე შემოქმედის მონაპოვარია, მაგალითად მოცარტისა და მუსორგსკის.

ყველაზე ზოგადი პლანი, ამ ოპერის ორიგინალური კომპოზიციური და დრამატურგიული საფუძველი, უკვე გულისხმობს ამგვარ დასკვნას – ოპერის კონტექსტში ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო თვალსაზრისის არსებობას.

ოპერის ჩანაფიქრის ორიგინალობა დაკავშირებულია იმასთანაც, რომ ერთი და იგივე ისტორია წარმოდგენილია ორმაგი რაკურსით – ეპიკურით და დრამატულით. ლიტერატურული პირველწყაროს ავტორის, იაკობის თვალთახედვით და ერთგვარი გარეგნული თვალთახედვით, სადაც თვით იაკობი ხდება უკვე დრამის მოქმედი პირი, მოვლენათა უბრალო მონაწილე.

თვალსაზრისთა ამგვარი დაპირისპირების საშუალებას უწინარესად იძლევა რობერტ სტურუას ლიბრეტო, რომლის დიდი ნაწილიც (პროლოგი და პირველი მოქმედება) ეფუძნება პირველწყაროს ორიგინალურ პროზაულ ტექსტს – იაკობ ცურტაველი მოგვითხრობს შუშანიკის წამების ისტორიას. ლიბრეტოში მთხრობლის – იაკობის, თვალსაზრისი ძირითადი, დომინირებული და ობიექტურია. მისი მოთხრობის ცენტრშია შუშანიკის სულიერი გმირობა, ქრისტიანული სარწმუნოებისათვის თავგანწირული დედოფალი შეურიგდა ტანჯვას და სიკვდილს. იაკობის ვერსიის მიხედვით, შუშანიკის წამების ისტორია თითქოს, შავ-თეთრ ფერებში წარმოგვიდგება, სადაც არის უეჭველი სიკეთე (შუშანიკი) და ამდენადვე აბსოლუტური ბოროტება (მისი მეუღლე, ვარსკენი).

ამ ოპერის პოლემიკური ქვეტექსტი იძენს ოპერა-გამოძიების თავისებურ ხასიათს, სადაც მნიშვნელოვანი ხდება ეთიკური მოტივი, ვინ არის დამნაშავე? და ჭეშმარიტების ძიების იდეური კოლიზია. ოპერის მეორე მოქმედება შემთხვევით არ არის გააზრებული ლიბრეტისტის მიერ შეთხზულ სასამართლოს სცენად. ეს სცენა თავისებური „დროის სასამართლო“, სადაც ერთმანეთს ხვდებიან მოვლენათა მოწმეები, მთხრობელი, მთავარი მსჯავრდებული ვარსკენი და მისი მსხვერპლი შუშანიკი. რა თქმა უნდა, ეს სასამართლო გამოგონილია, არარეალურია, პირობითია. ის მიმდინარეობს არა მიწაზე, არამედ თითქოს მარადიულობის სივრცეში, აზროვნების მიერ ჭეშმარიტების საძიებელ იდეალურ სივრცეში. ხოლო ნამდვილი

და არასცენური მოსამართლის რილი ამ პროცესში მაყურებლისათვის არის განსაზღვრული.

პროლოგის ეპიკური პლანი ასოცირდება, როგორც ოპერის მთავარი კოლიზიის დროის გარეშე განზომილებასთან, ასევე დროის დისტანციასთან – წარსულთან. პირველი აქტის მოქმედებას აწყობში წარმოადგენენ, პირველივე მოქმედებაში იხსნებიან პერსონაჟები, როგორც პიროვნებები, ინდივიდუალური სახეები. მათ თავიანთი აზრები და გრძნობები ჩვენამდე მოაქვთ უშუალოდ, „პირველ პირში“ და არა შუამავლის – მოხრობლის, მეშვეობით.

ამით ავტორები პერსონაჟების სახეს შიგნიდან ხსნიან, იმავდროულად მათ თავისებური კუთხითაც წარმოადგენენ. ეს კი არ ემთხვევა მოხრობლის – იაკობის, თვალსაზრისს, რომელიც ეპიკური თხრობისათვის დამახასიათებელი ობიექტურობით იყო წარმოდგენილი პროლოგში. თანამედროვე ავტორთა ეს ახლებური აღქმა საშუალებას გვაძლევს, შუშანიკის და მისი მეუღლის, ვარსკენის, სახეები სხვადასხვანაირად გავიაზროთ. ხედვის ახალი რაკურსი გვაეჭვებს მოხრობლის პირით გაცნობილი გმირის ობიექტურობაში და მიუკერძოებლობაში, მიგანიშნებს ამ პერსონაჟის ქმედების წამაქეზებელ მოტივებზე, გვიჩვენებს იაკობის ძალაუფლებას და გავლენას შუშანიკის სულზე, შესაძლებლობაზე მართოს ადამიანის შეგნება.

ორგვარი თვალთახედვის კონფლიქტს – ე. წ. „ობიექტურს“, რომელიც პირველწყაროს ავტორიტეტს ეკუთვნის და „სუბიექტურს“, ავტორისეულს ამწვავენს თავისებური „ლირიკული გადახვევა“ – ლიბრეტოში ჩართული ქართული ხალხური პოეზიის ნიმუში: „უნდა მოლხენით ცხოვრობდე, სისხლი არსადა გდიოდეს, ყველას კაყივით ეგონო, შენ სანთელივით ღვიოდე. წუთია წუთის ქვეყანა, წუთის წუთობით იწვება, ზოგან ლხინსაა თამაშსა, ზოგან უცეცხლოდ იწვება.“ ეს ლექსი არაორაზროვნად წარმოაჩენს ოპერის ავტორთა პოზიციას – მათ წარმოდგენას ცხოვრებისეულ და სულიერ ფასეულობებზე, ადამიანის დანიშნულებაზე.² ამ ლირიკულ გადახვევაში განზოგადებული ფორმით იხსნება ოპერის ავტორთა მსოფლმხედველური პოზიცია, მათი სწრაფვა ცხოვრების მთელი სისავსით აღქმისათვის, რაც განსხვავდება მოხრობლის მიერ წარმოდგენილი ცხოვრების ასკეტური, „შავ-თეთრი“ წარმოდგენისაგან.

„მოწამებრობის“ იდეალს, ცხოვრების ფასეულობათაგან განდგომის იდეალს აქ უპირისპირდება „მოლხენითი ცხოვრების“, ადამიანური სავესე ცხოვრების იდეალი, ხოლო პირველწყაროს ტექსტის ავტორის, მთხრობლის ავტორიტეტს უპირისპირდება ხალხური პოეზიის სიბრძნე, ანონიმური ხალხური მოქმელის ტექსტი.³

სტურუასეულ ლიბრეტოში ლიტერატურული პირველწყაროს გმირებს შორის, ყველაზე მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა ვარსქენის პერსონაჟმა. იაკობ ცურტაველისთვის ეს ცალსახა პერსონაჟი ლიბრეტოში წარმოდგენილია, როგორც რთული, მრავალმხრივი პიროვნება. რობერტ სტურუას შეგნებულმა მცდელობამ წარმოაჩინოს ვარსქენის სახის ტრაგიკული წინააღმდეგობრობა, ლიტერატურულ პირველწყაროს დაუპირისპიროს შეგნებული აზრი ამ პერსონაჟის შესახებ, იგი მიიყვანა მისი პორტრეტის გაფართოებამდე. ზოგიერთ ფრაზას, რომელიც პირველწყაროში ვარსქენს ეკუთვნის, ლიბრეტოში სხვა გმირები წარმოთქვამენ. მაგალითად, სადილობის სცენაში ფრაზას: „მოდიო, სპარსულად ვილაპარაკოთ“ (რომელიც არღვევს სცენის სიმშვიდეს), მოჰყვება კონფლიქტის გამწვავება ვარსქენსა და შუშანიკს შორის.

ლიტერატურულ პირველწყაროში ეს სიტყვები ვარსქენისაგან გვესმის, ხოლო ლიბრეტოში – მთხრობლისაგან, იაკობისაგან, რომელიც შეგნებულად უწყობს ხელს კონფლიქტის პროვოცირებას.

პერსონაჟთა მსგავსი ინვერსია ხდება მეორე მოქმედებაშიც. ასევე იცვლება მოქმედების აზრობრივი აქცენტები. კერძოდ, ვარსქენის სახესთან დაკავშირებული „ბოროტება“ არ წარმოგვიდგება ისეთი კონცენტრირებული ფორმით, როგორიც ეს ცურტაველის მოთხრობაშია.

სტურუას ლიბრეტოში ასევე თავისებურ აზრობრივ ინვერსიას განიცდის უარყოფილი ქმრის მოტივი. ცურტაველთან აქცენტირებულია ვარსქენის ღალატი – იგი ცოლად ირთავს სპარსეთის მეფის ასულს. სტურუასეულ ლიბრეტოში კი ამ ფაქტის შესახებ ჩვენ ვიგებთ მთხრობლისაგან – იაკობისაგან, რომელიც პროლოგში წარმოგვიდგენს შუშანიკის წამების „ობიექტურ“ ვერსიას. თუმცა ძირითადად მთელი მოქმედების განმავლობაში (რაც კოლიზიას შიგნიდან ხსნის), დრამატული მოქმედების რეალობაში წარმოდგენილი არიან მხოლოდ შუშანიკი და ვარსქენი.



სპარსეთის მეფის ასული ნახსენებიც კი არ არის. უფრო მეტიც: ლიბრეტოში „ვარსკენის დაბრუნების“ სცენაში (პირველი მოქმედება) მის მიერ წარმოთქმული პირველი ფრაზა ასე უღერს: „ჩემო შუშანიკ““. ეს არის ლიბრეტისტის შემწეობით პირველ მოქმედებაში დამატებული მცირე რაოდენობის ფრაზათაგან ერთ-ერთი, სიყვარულის მკაფიო და ლაკონური აღიარება. ლიბრეტოსეული სიახლე სრულიად ეწინააღმდეგება ცურტაველის მიერ წარმოდგენილ შესაბამის ეპიზოდს, სადაც ვარსკენის გამოჩენა შედარებულია მგლის გამოჩენასთან.

შემდგომ მოვლენათა ლაიტიმოტივია ვარსკენის თხოვნა და ბრძანება: „დამიბრუნეთ ჩემი ცოლი“. ეს ფრაზა პირველსა და მეორე მოქმედებაში სხვადასხვა სიტუაციაში მეორდება. უნდა ითქვას, რომ უარყოფილი შუშანიკი კი არ გამოდის, არამედ თვით ვარსკენია ცოლის მიერ უარყოფილი. ეს მოტივი ხდება ერთ-ერთი ცენტრალური მოქმედების ფსიქოლოგიური ხაზის განვითარებაში.

ლიტერატურული პირველწყაროდან გამომდინარე, ლიბრეტოს წყვეტილ ხაზად გასდევს ოპერის ეთიკური პრობლემატიკა – ზნეობრივი არჩევნის მოტივი. სწორედ ამ ხაზის განვითარებამ მოითხოვა მეორე მოქმედებაში იაკობ ცურტაველის ორიგინალური ტექსტის შეცვლა, ლიბრეტოს ჩარჩოების გაფართოება, რობერტ სტურუას მიერ ტექსტის დამატება. მეორე მოქმედებაში, „სასამართლოს“ სცენაში, ვარსკენის ბოროტება განიხილება არა მართო როგორც ფსიქოლოგიური რეალია, არამედ – როგორც ეთიკური პრობლემაც. სწორედ ამ სცენაში ვარსკენის მიერ წარმოთქმულ სიტყვაში იხსნება მის წინაშე მდგარი ზნეობრივი ტრაგიზმი, მუსორგსკის ოპერის „ბორის გოდუნოვის“ მონათესავე კოლიზია – „ხალხი და ძალაუფლება“. ღეორე მოქმედების მეორე ნოველაში ვარსკენი „მსჯავრდებულის“ როლშია ისტორიული სასამართლოს წინაშე:

იაკობი: იმართლე თავი!

ვარსკენი: მეცოდებოდა შუშანიკი, მაგრამ სამშობლოზე ვფიქრობდი, საქართველოზე. პატიება აღარ შემეძლო სპარსეთი გადაგვწვავდა. ხალხს განა ესმის სიმძიმე მეფეთა ხვედრის? შუშანიკს დასტიროდნენ, მე კი, როგორც იუდას, მიცქერდნენ.

მათხოვარი: და იცი, რა უთხრა შუშანიკმა?

ვარსკენი: მე ვიტყვი, მე თვითონ ვიტყვი – ხმლით დავერთე ხალხის ბრბოს. უგუნურია ხალხი, არ ესმით სიმძიმე მეფეთა ხვედრის.

ამ თავის მართლების სცენაშია, საბოლოოდ, გახსნილი ვარსკენის სახე. მეორე მოქმედების ბოლოს მოსმენილი ეს აღიარება იქცევა ოპერაში მის „ბოლო სიტყვად“. ვარსკენი ტოვებს სცენას, მაგრამ ოპერა ხომ ჯერ არ დამთავრებულა? „სასამართლო“ გრძელდება – წინ კიდევ ერთი, შესაძლო ნოველაა. ვის გაასამართლებენ შემდგომ?

სასამართლოს სცენის კოლიზიის წარმოდგენისას თანდათანობით იჩენს თავს სიმართლე – „არ არსებობენ დამნაშავენი და უდანაშაულონი“, არ არსებობს აბსოლუტური სიკეთე და აბსოლუტური ბოროტება. ყოველივე ეს დამოკიდებულია იმ ფასეულობათა სისტემაზე, რომლითაც ჩვენ განვსჯით ადამიანს და მის ნამოქმედარს. არსებობს რწმენისა და იდეალების ფასეულობათა კრიტიკერიუმი და „ჩვეულებრივი ადამიანის“ ფასეულობათა კრიტიკერიუმი, რომლებიც ყოველთვის ვერ ურიგდებიან ერთმანეთს. სწორედ მათ შეუთავსებლობასთან არის დაკავშირებული ოპერის დრამატული კონფლიქტის სიღრმე. ჩვენც ამ ფასეულობათა პოზიციის „სასწორზე ვწონით“ მოქმედ გმირთა საქმეებს, არაერთმნიშვნელოვნად აღვიქვავთ ვარსკენის, შუშანიკის და, ბოლოს, იაკობის პერსონაჟის პიროვნებებს. ამ უკანასკნელის პიროვნება იმალება ხან „ობიექტური“ მთხრობლის, ხან კი მოქმედი პირის – შუშანიკის, სულიერი მოძღვრის ან მოხეტიალე მსახიობის თუ მოსამართლის ნიღაბში. ამ მრავალნიღბიანი პერსონაჟის (ან, უფრო სწორად, „უსახო“ პერსონაჟის) პიროვნება ოპერის კონცეფციაში საკვანძო მნიშვნელობას იძენს.

მოკლედ, ცურტაველის მოთხრობაში ავტორი წარმოდგენილია არა მხოლოდ როგორც მთხრობელი, არამედ როგორც ნაწარმოების მოქმედი პირიც. აქედან გამომდინარე, იგი ხშირად მონაწილეობს მოთხრობის დიალოგებში, რომელთა შორის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს შუშანიკთან გამართული დიალოგი. ეს მომხდარის მოწმის დიალოგებია (ამიტომაც, ბუნებრივია, ვერ ვხვდებით ინტიმურ დიალოგებს შუშანიკსა და ვარსკენს შორის). და მაინც, უნდა ითქვას, რომ რობერტ სტურუას ლიბრეტოში შენარჩუნებულია

ცურტაველის მოთხრობისათვის დამახასიათებელი დიალოგური ფორმა, რომელიც იძენს მნიშვნელოვან დრამატულ ქვეტექსტს. ეს დრამატული ქვეტექსტი იხსნება უშუალოდ მოქმედების დროს, როგორც დრამატული განზოგადება, ერთი მხრივ, შუშანიკისა და ვარსკენის გაუცხოებისა, მეორე მხრივ – იაკობის ფსიქოლოგიური ზეგავლენისა შუშანაკზე.

როგორც ითქვა, მოთხრობელი – იაკობი, თავის ვერსიას პროლოგში წარმოადგენს. ოპერაში იგი თავიდანვე გამოიკვეთება, როგორც რიტუალური ფიგურა, ამასთან არის ერის „ნაციონალური იდეის“ და რწმენის პროტაგონისტიც, ყოველივე მიწიერზე ზემოთ მდგარი პიროვნებაც. უშუალოდ დრამატული მოქმედების პროცესში თანდათანობით მქლავდება მისი სახის მეორე მხარე, ვიარაგებთ მისი გარეგნული პორტრეტისა და შინაგანი ბუნების დაუმთხვევლობას.

ლიბრეტოში იაკობის პარტიის ტექსტი თითქმის მთლიანად ემყარება ლიტერატურულ პირველწყაროს, თუმცა მისი „გადახალისება“ თავიდანვე განპირობებული იყო ლიბრეტისტის ჩანაფიქრით – ეს სახე უბრალო ადამიანის პოზიციიდან გაეზრებინა. პროლოგში, შუშანიკის ლოცვის სცენაში და „პასტორალში“, ჩვენ ამას ჯერ კიდევ ვერ ვგრძნობთ. ჯერ კიდევ ბოლომდე ვენდობით იაკობის მონათხრობს, მის მიერ აღწერილს აღვიკვამთ, როგორც ყველასთვის ცნობილ სინამდვილეს, ქედს ვიხრით შუშანიკის მსხვერპლად გაღებული ნაბიჯის წინაშე და განვსჯით ვარსკენს. უფრო მეტიც: ამ ტექსტის სტრუქტურა იწვევს პასიონის ჟანრის ასოსციაციას, კერძოდ, გვახსენებს ევანგელისტის მონათხრობს ქრისტეს მოწამებრივი სიკვდილის შესახებ...

იაკობისა და შუშანიკის დუეტში (პირველი მოქმედება) შუშანიკის იაკობზე ფსიქოლოგიურად დამოკიდებულების მოტივი ამ სცენის აზრობრივი დომინანტია. მათი დიალოგი, რომელიც ლიტერატურული პირველწყაროს ორიგინალურ ტექსტს ეფუძნება, მხოლოდ გარეგნულად თუ მოგვაგონებს „თანხმობის დუეტს“. ამ თანხმობის უკან იმალება წინამძღოლისა და მისი მიმყოლის დამოკიდებულება, გააზრებული ფსიქოლოგიური სტრატეგია და შუშანიკის გრძნობებზე თამაში. ამგვარად, იაკობისა და შუშანიკის დუეტი ერთ-ერთი საკვანძო მომენტის მნიშვნელობას იძენს, რომელიც

ფანტავს შუშანიკის მოწამებრივობის იაკობისეულ „ობიექტურ“ შთაბეჭდილებას. სწორედ დუეტში ჩვენ პირველად ვიაზრებთ, რომ ოჯახიდან მისი წასვლა, მოწამებრივობა მისი რელიგიოზურობის პირდაპირი შედეგი არ არის, რომ შუშანიკის ცხოვრებისეული არჩევანი არ იყო აბსოლუტურად თავისუფალი.

ოპერის თანამედროვე ავტორებისათვის მათეული თვალსაზრისის წარმოსადგენად აღსანიშნავი ხდება იაკობის ფრაზა: „მინდა აღვწერო საქმენი შენნი“. მასზე შუშანიკის რეაქცია, რაც ამ შემთხვევაში ადასტურებს „შუშანიკის წამების“ „დაგეგმილ აქციას“, შესაძლოა, პირველად მიგვანიშნებს ოპერის ჩანაფიქრის მნიშვნელოვან აზრზე: წმინდა შუშანიკი „დიდი თამაშის“ მსხვერპლია. „უბრალო ადამიანის“ პოზიციიდან აღიქმება შუშანიკის პროტესტი იაკობის განზრახვის წინააღმდეგ. ეს არის ერთადერთი შეწინააღმდეგება, საკუთარი ნების ერთადერთხელ გამოვლინება ამ დიალოგში. შუშანიკისთვის მის მიერ გაწეულ მსხვერპლს მხოლოდ პირადული მნიშვნელობა აქვს („ჭირნი ესე ჩემდა მარტო არიან ჭირნი“).

იაკობის განზრახვისა და შუშანიკის ნების დაუმთხვეველობაზე მეტყველებს „ტაქტიკური სვლა“ – შუშანიკისთვის შეთავაზება დაუბრუნდეს ქმარს. ამაზე მისი რეაქცია წმინდა ქალური და ემოციურია. იგი გულისხმობს პირადულ ქვეტექსტსაც – ამის გამოსაწვევად ვარსქენის სახელის მხოლოდ ხსენებაც კი საკმარისია („უმჯობეს არს ჩემდა ხელთა მისგან ჩემი დალუპვა, ვიდრე ჩემი და მისი შეკრება“) და ფარავს ღრმა ფსიქოლოგიურ მოტივს – შუშანიკის მზადყოფნას თავისი თავის მსხვერპლად გაღებისათვის, მის სიყვარულ-სიძულვილს ვარსქენის მიმართ. აღსანიშნავია, რომ თვით სიტყვა „სიკვდილი“ აქ პირველად ჩნდება ვარსქენთან კონტექსტში.

იაკობისა და შუშანიკის დუეტი საკვანძო მნიშვნელობას იძენს ღრამის შემდგომ განვითარებაში. ამიერიდან ვარსქენთან კონფლიქტი გადმოტანილია უშუალოდ ღრამატულ მოქმედებაში. იგი მაყურებელთა თვალწინ ახლანდელ ღროში ვითარდება და არა მთხრობლის მეშვეობით გადმოიცემა. ამ დუეტის განვითარების პროცესში მუსიკა გვამცნობს შუშანიკის ფერისცვალებას – თბილი, გულითადი ადამიანის სახე გარდაიქმნება შეუვალად. ამგვარად, „მარცვალი ჩავდებუღია“. შემდგომ სცენებში აქედან ამოიზრდება შუშანიკის გრძელი

მონოლოგები, რომლებიც ამწვაკებენ მის კონფლიქტს ვარსკენთან და ნათესავებთან.

იაკობის „მაპროვოცირებელი“ როლი ამ კონფლიქტში ყველაზე ნათლად კლინდება სადილობის სცენაში, რომელიც ზემოთ უკვე იყო ნახსენები. ეს თითქოს სრულიად უდანაშაულო კონტექსტის გარეშე წარმოთქმული ფარაზა: „იქნებ, დღეს სპარსულად გეკლაპარაკა“, გამოიწვევს შუშანიკის წინააღმდეგობას და ვარსკენის გაცოფებას.

მეორე მოქმედების პირველ ნოველაში იაკობის სახე თითქოს გაორებულია. თანდათანობით ხელიდან უსხლტება ამ სახის ირგვლივ შექმნილ ხატებას. ამ სურათში იაკობი წარმოგვიდგება, როგორც მოსამართლე, რომელმაც თვითონ უნდა განსაჯოს მოქმედ გმირთა საქციელი. იმავედროულად, იგი არის შუშანიკის ცხოვრების ტრაგიკული ეპიზოდის თანამონაწილეც.

მეორე ნოველის ტექსტს საფუძვლად უდევს იაკობ ცურტაველის მოთხრობის განსხვავებული ეპიზოდები, რომლებშიც კონცენტრირებულია ოპერის კონცეფციის რამდენიმე მნიშვნელოვანი მოტივი. შუშანიკის თხოვნა – არავის მოუყვეს მის ტანჯვათა შესახებ – იაკობში უკურეაქციას იწვევს. იაკობის მიერ შუშანიკის წამების საჯაროდ აღიარება, მისი წმინდანად გამოცხადება, მოკლედ, შუშანიკის ნების წინააღმდეგ წასვლა ხომ ღალატის ტოლფასია.

მეორე მოქმედების მესამე ნოველაში ერთგვარად შეფასდება შუშანიკისა და იაკობის ნამოქმედარი. ეს სცენა, რამდენიმე ფრაზის გამოკლებით, თითქმის მთლიანად ეკუთვნის რობერტ სტურუას.

მისი დრამატული ლოგიკა შეიცავს მოქმედების მოულოდნელ შემობრუნებას – მომხდარი ტრაგედიის ახალ მოწამეთა – შუშანიკის შვილების, გამოჩენას. სასამართლოს სცენაში ეს მოვლენა შემოიჭრება, როგორც მკაცრი რეალობის ფრაგმენტი.

ლიბრეტისტის მიერ ხელოვნურად შეთხზული მოწამეთა ჩვენების სიტუაცია გათვლილია ხალხის რეაქციაზე. იმის მიუხედავად, რომ ამ ფაქტებს თვით შუშანიკი უარყოფს, ხალხის შეგნებაში მტკიცდება წმინდა შუშანიკის კულტი. სწორედ ამ საყოველთაო ქედმოხრის სცენაში მოქმედების განვითარებაში წარმოიქმნება დრამატული ვარდატებსა, მაყურებელთა თვალწინ იხსნება შუშანიკის სახის მეორე მხარე. ამ მოვლენის მნიშ-

ვენლობა დაკავშირებულია ბავშვების გამოჩენისას შუშანიკის და იაკობის რეაქციასთან.

იაკობი: უსმინეთ, უსმინეთ წამებულ შუშანიკს!

გუნდი: უსმინეთ წამებულ შუშანიკს.

სამი ბავშვი (ვაჟები): დედა, დედა!

შუშანიკი: ვინ მეძახის? ვინ ხართ? მომიახლოვდით, მომიახლოვდი.

იაკობი: ქრისტიანები აღარ არიან შუშანიკ, ძალით ძიადებინეს მოგვობა.

შუშანიკი: ამიერიდან თქვენ ჩემი შვილები არა ხართ, დამაიწყდება თქვენი სახელი! აღარ მინდა თქვენი ნახვა, ჩემო შვილებო! თქვენი დედა აღარ ვარ!

ბედი შუშანიკისა, ადამიანისა, რომელმაც უარყო ყველაფერი, რაც შეადგენს „უბრალო ადამიანის“ ცხოვრების არსს, გააზრებულია, როგორც პიროვნების ნამდვილი ტრაგედია, მის წინაშე მოწამებრივობის პათოსიც კი უკან იხევს, როგორც გმირის ტანჯვა და სიკვდილი. ამ ტრაგედიაში „დამნაშავეა“ მისი რეჟისორი, რომელიც მთხრობლის ნიღბის ქვეშ იმალება, სულიერი მოძღვარი, მოსამართლე ნაბიჯ-ნაბიჯ აჩენს თავის სახეს და სწორედ მისდამი არის მიმართული ოპერის ბოლოს გუნდის რეპლიკა: „იმართლე თავი!“

ლიბრეტოში მთავარი გმირის, შუშანიკის, სახის სხვა მხარეებიც არის გამოკვეთილი: გულახდილობა, სითბო, სულიერი სიბრძნე, სიცრუის შეუგუებლობა, ვარსკენისადმი მისი გრძობების სიღრმე და ბოლოს, მთელი მისი არსების გამასხივოსნებელი სიყვარული ღვთისადმი. თუმცა შუშანიკის სახის ეს მხარეები მხოლოდ მუსიკაში იხსნება. ისინი საბოლოოდ „კოროზიის“ გარეშე გამობრწყინდება, როგორც ადამიანის სულის მარადიული ფასეულობები, როგორც მისი სახის სიწმინდის დადასტურება (რაც საბოლოოდ ჩრდილავს შუშანიკის ცხოვრების „მუქ ლაქებს“), ამიტომაც ოპერის დასასრულსაც მთლიანობაში კათარზისის ეფექტი აქვს. ეს „განწმენდა“ მსმენელს უბრუნებს შუშანიკის შეუბღალავ სახეს. ის წარმოგვიდგება ყოველგვარი სიცრუისგან, მათ შორის, მთხრობლის ცრუმოწმობისაგან განწმენდილი.

მხოლოდ მეორე მოქმედების, მეორე ნოველის ბოლოს ვარსკე-



ნის თავის მართლების ეპიზოდის შემდეგ, სადაც ის ლაპარაკობს მეფეთა ხვედრის სიმძიმეზე, იმაზე, რომ ის სამშობლოზე ფიქრობდა, როცა უღალატა წინაპართა რწმენას, სტურუასაგან გვესმის შუშანიკის ხმა: „როგორ მიყვარდი, ჩემო ვარსკენ“.

ოპერის დასასრულისთვის ლიბრეტოში შუშანიკის სახე თითქოს ედრება „უბრალო ადამიანის“ მარადიულ ფასეულობებს, მაგრამ მისი უკანასკნელი სიტყვები მამართულია ვარსკენისადმი. მათში ისმის საყვედური, მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ შუშანიკი წუხს თავის მიწიერ ცხოვრებაზე.

მაგრამ ნუ დაგვავიწყდება, რომ ოპერას ჰყავს კიდევ ერთი და მთავარი ავტორი — კომპოზიტორი. მისი სიტყვა ამ პოლემიკაში ლიბრეტისტის ჩანაფიქრს მიჰყვება. უფრო მეტიც: მუსიკის შემწეობით ოპერის პირველწყაროს ლაკონიური და რამდენადმე სქემატური საფუძველი ხორცს იხსამს, მუსიკის წყალობით ორი თვალსაზრისის დაპირისპირება აზრობრივი განზოგადების დონეზეა, მსოფლმხედველური კოლიზიის დონეზეც.

ლიბრეტოსთან სხვაობა ასევე ნათელია მთავარი გმირის ინტერპრეტაციისას. კომპოზიტორისათვის, მაგალითად, ყველაფრის მიუხედავად, შუშანიკი წმინდანად რჩება, მისი სახე მთლიანი, იდეალური და ამალღებულია. კომპოზიტორისთვის მნიშვნელოვანია აჩვენოს არა მხოლოდ მისი სულის გარდასახვა, მისი მესიური იდეით შეპყრობა, არამედ შუშანიკის სულის, იაკობისგან დამოუკიდებლად, სისავსე. რელიგიური „იმიჯმეიკერების“ და ხალხური გადმომცემების მიერ ხელშეუხებელი მისი სახის ეს ინტროსპექტული მხარე მუსიკაში იხსნება, ხოლო ლიბრეტოში საკმაოდ ტუნწად და პირობითად არის მოხაზული. ოპერაში შუშანიკის სახესთან არის დაკავშირებული ორი ფართო სუნთქვის ლირიკული თემა, რომლებიც არაერთხელ მეორდება რემინისცენციის სახით. მთელი ოპერის განმავლობაში სხვა გამჭოლი თემების — ოპერის ლაიტმოტივების ფონზე, შუშანიკის თემები გამოირჩევიან თავიანთი ხანგრძლივობით, მთლიანობით, გამოთქმის ფორმისა და თემატური მასალის განვითარების სისავსით და ეს უკვე თავისთავად ნიშანდობლივია. ოპერაში მსხვილი პლანი უცვლელად ფოკუსირდება მთავარი გმირის გარშემო. აქ ხდება გმირის სახის მთლიანი, განზოგადებული გახსნა, მისი მთავარი თვისების, სიკეთის, წარმოჩენა. სიკეთეს კი მსმე-

ნელი მაინც თვალნათლივ აღიქვამს, იმის მიუხედავად, თუ რომელ პოზიციას ირჩევენ ავტორები.

შუშანიკის ორი თემა მისი სახის ორ მხარეს წარმოაჩენს — მიწიერსა და ზეციერს. ორივე თემის გამოჩენა ოპერაში, წმინდა მუსიკალური თვალსაზრისით, განსაკუთრებული მოვლენაა. მათთან არის დაკავშირებული სცენური მოდუსის შეცვლა, გარეგნული სცენური მოქმედების პლანიდან გადასვლა უფრო შინაგან, ინტროსპექტულ სივრცეში. პირველად სწორედ ამგვარად ჩნდება შუშანიკის მიწიერი სახის წარმომადგენელი თემა პროლოგში — იაკობის მოთხრობაში, რომლის მუსიკალური ლოგიკა ნარატიულია. მოთხრობის მიერ ტექსტში წარმოდგენილი მოვლენები, ფაქტები, სახეები ისე მისდევენ ერთმანეთს, თითქოს იაკობი ახდენს მათ ილუსტრაციას მუსიკაში, განზოგადების მცდელობის გარეშე. პროლოგის ნარატიული ეპიზოდების რიგი, მასში განმაზოგადებელი მომენტების შენიღბვა, თხრობის ამგვარი გაშლა, განფენა მუსიკაშიც თავისთავად მოწოდებულია მისი ობიექტურობის ხაზგასასმელად.

ნარატიული ეპიზოდებისაგან შემდგარი პროლოგის კონტექსტში მხოლოდ შუშანიკის თემა გამოირჩევა შინაგანი მთლიანობით, ამომწურავი სისავსით და დასრულებულობით. პროლოგის ეპიზოდთა შორის ეს თემა წარმოადგენს ტექსტის სრულიად სხვაგვარ სინტაქსურ დონეს — სტროფის ფორმას, რომელიც მოიცავს თემის ექსპონირებას, მის ვარიანტულ განვითარებას და დასკვნას.

ამ მხრივ ის განსხვავებულია პროლოგის სხვა თემებისგან, რომელთა სინტაქსური სტრუქტურა შემოიფარგლება ფრაზის, მოტივის მასშტაბებით. პროლოგში ამ თემის სტატუსი მისი გადმოცემის ტიპის უჩვეულობასაც უკავშირდება — გაისმის, როგორც წმინდა ინსტრუმენტული საორკესტრო თემა. კომპოზიტორის მცდელობა ეს თემა წარმოადგინოს პროლოგის ნარატიული სტრუქტურის ფარგლებს გარეთ, როგორც ერთგვარი განცალკევებული, ჩაკეტილი სამყარო, უკავშირდება როგორც მის საორკესტრო ელერადობას, ასევე მკვეთრ ტონალურ ცვლილებას, რომელიც წინ უძღვის როგორც შუშანიკის თემის შესავალს, ასევე მის დაბრუნებას პროლოგის თხრობით ხაზთან. აქედან გამომდინარე, შუშანიკის თემა აღიქმება, როგორც ერთგვარი ლირიკული გადახვევა. ამ თემის საფუძველია ემოციურად გახსნილი, სავსე მელიოდური ნაკადი. მის მიწიერ



ხასიათს განაპირობებს დემოკრატიული, მასობრივი ზემოქმედების ძალის მქონე ჟანრის ინტონაციური ძირები, ზოგადლირიკული და „მაღალი“ საესტრადო ჟანრების ინტონაციური ნაზავი. ამ მხრივ, შუშანიკის თემა, რომელიც განზოგადებული ლირიკის სფეროს მიეკუთვნება, როგორც გამოთქმის ფორმა – სტილის საშუალებით განზოგადება, მთელი ოპერის კონტექსტში ჩანს, როგორც განსაკუთრებული, გამორჩეული, მსკავსი ტიპის ერთადერთი ნიმუში. ნიშანდობლივია, რომ პროლოგში ეს საორკესტრო თემა წინ უძღვის იაკობის ნაამბობს შუშანიკის შესახებ. განზოგადება უსწრებს მისი სახის წარმოდგენის ფაქტს და უღავოდ მომდინარეობს არა მთხრობლისაგან, არამედ მოგვევლინება როგორც კომპოზიტორის ინიციატივის უღავო გამოვლინება, რაც, თავისთავად, ლიბრეტოში წინასწარ არ იყო გათვალისწინებული.

უფრო მეტად უჩვეულოა შუშანიკის მეორე, ასევე ფართოდ განვითარებული თემის გამოჩენა, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ მისი სიწმინდის თემა. უჩვეულობას განაპირობებს იაკობის პროვოკაციულ წინადადებაზე (მოდიოთ, სპარსულად ვილაპარაკოთ) შუშანიკის რეაქციის კომპოზიტორისეული ინტერპრეტაცია. ლიბრეტოში ეს სცენა ნათლად გულისხმობს კონფლიქტს, შუშანიკის მოულოდნელ შეწინააღმდეგებას. თუმცა სრულიად სხვაგვარად არის გახსნილი ეს სცენა მუსიკაში. ამ სცენის გარდამტეხი მნიშვნელობა თავდაპირველად ორკესტრშია და იძენს იმდენად არა ფსიქოლოგიურ, რამდენადაც განზოგადებულ ხასიათს.

სრულიად სხვაგვარად არის გახსნილი ოპერაში შუშანიკის ქმართან დაპირისპირების სცენა. მუსიკაში ასახული შუშანიკის ემოციური მდგომარეობა, რომელიც ემთხვევა სიტყვებს: „ოდეს ყოფილ არს აქამომდე, თუმცა მამათა და დედათა ერთად ეჭამოთ პური?“ მოწმობს იმას, რომ ამ მომენტში დედოფალი იმყოფება ამა ქვეყნის კონფლიქტებისგან შორს. მისი სული მიმართულია ზეცისკენ და ამ სწრაფვაში ის უკვე თავისუფალია როგორც ვარსკენისგან, ისე იაკობისგან. ეს შუშანიკის პარტიაში ყველაზე წყნარი და ამაღლებული ეპიზოდია, ინტროსპექტიული ეპიზოდი, გარეგნული მოქმედებისგან სრულიად გამოთიშული. მასში დრო თითქოს გაჩერებულია (ტემპი ლარგო), ჰარმონიულ ფუნქციათა სივრცე ფართოვდება, ფაქტურა უფრო მარტივდება,

თავისუფლდება თემატური ხაზის გრძნობითი, აფექტური მენტებისაგან. ამგვარ კონტექსტში მელოდია თითქოს ძალდება, თავისუფლდება „მიწის მიზიდულობათა ძალთაგან“. იქმნება შთაბეჭდილება იმისა, რომ შუშანიკის სული თითქოს მარტო მოგზაურობს ამ რელიგიური გამონათების მომენტში, უბრალო მოკვდავთათვის უხილავ, ზეგრძნობიერ სამყაროში, სადაც ტკივილი და ტანჯვა სადღაც უკან რჩება და ჩვენ მხოლოდ მის ეფემერულ ჩრდილებს აღვიქვავთ (მაგალითად, ტირილის ინტონაციური დაბოლოებები). მნიშვნელოვანია ამ თემის გამოჩენა ოპერის ტრაგიკული კულმინაციის, შუშანიკის მიერ შვილების უარყოფის სცენის შემდეგაც. ამ განმაზოგადებელ და აქცენტირებულ პოსტლუდიაში მოცემულია თავისებური ავტორისეული კომენტარი მომხდარზე, რომ ეს ფაქტი „ჩვეულებრივი ადამიანის“ პოზიციიდან სრულიად მიუღებელია.

იაკობის სიტყვები: „აღსრულება შუშანიკის ოდონბერსა თვესა ათწიღმეტსა“, საგაზეთო სტატიის ექსპრეს-შეტყობინების სტილიშია. ლიბრეტოში ამგვარად მოყვანილი ეს სამწუხარო მოვლენა შეიძლება აღგვექვა, როგორც სატირული, მამხილებელი ტონი.

ეს საკმარისი იქნებოდა იაკობის საბოლოოდ მხილებისთვისაც. იაკობის სახის გახსნა ხომ ლიბრეტოსთვის უფრო მნიშვნელოვნად შეიძლება ჩაითვალოს, ვიდრე შუშანიკისა. მაგრამ მუსიკაში ამჯერადაც არ არის არავითარი ირონია. შუშანიკის თემაც ამ მომენტში თითქოს შორდება იაკობს. მოწამის ნამდვილ სიწმინდესთან იაკობს არავითარი კავშირი არა აქვს. მისი დრამატურგიული მნიშვნელობა აქ არის კათარზისი, ტრაგედიის შემდგომ განწმენდა – ჩვენი სულების განწმენდა, უწინარესად კი – წმინდანის სახის განწმენდა მიწიერ ცოდვათაგან, მისი სახელის აყვანა ხელშეუხებელ სიმაღლეზე. ეს მაგალითები მოწმობენ ლიბრეტოს ინტერპრეტაციის კომპოზიტორისეულ თავისუფლებაზე, თუმცა, იმაჯდროულად შეიძლება ვილაპარაკოთ ლიბრეტისტიისა და კომპოზიტორის კონცეფციათა თანხვედრაზე ყველაზე მთავარ, პრინციპულ მომენტებთან დაკავშირებით. ასე ურთიერთშეთანხმებულად იწვევენ ისინი პოლემიკაში ცურტაველსაც.

ამგვარად, ოპერის ავტორთა მცდელობა ეჭვის თვალით შეხედონ იაკობ ცურტაველის მოთხრობა „შუშანიკის წამებაში“ აღწერილ



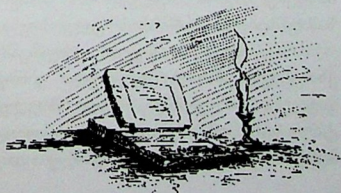
მოვლენებს, შეიძლება მოგვეჩვენოს უცნაურად, ხელოვნურად. „შუშანიკის წამება“, ხომ ქრისტიანი წმინდანის იდეალიზებული „ბიოგრაფიაა“ და არა ისტორიული ქრონიკა. ცხადია, რომ ლიბრეტისტმა და კომპოზიტორმა სრულად გაიაზრეს ლიტერატურული პირველწყაროს ჟანრული სპეციფიკა. გააზრებულია ასევე ხელოვნური მიზანდასახულობა – მოთხრობის ავტორიტეტისადმი უნდობლობა. ამგვარი მიზანდასახულობა თანამის ერთ-ერთი წესია, რომელიც ოპერის ავტორებმა მსმენელთან წამოიწყეს. ავტორიტეტისადმი, იაკობ ცურტაველისადმი უნდობლობა მოცემულ შემთხვევაში იძენს პირობით, განზოგადებულ, წმინდა სიმბოლურ ხასიათს, არ ღირს მისი აღქმა მთლად პირდაპირი მნიშვნელობით. იაკობის, მისი „ბეჭედდასმული“ სიტყვის ნაცვლად შეიძლებოდა ყოფილიყო სხვა მოწმე, სხვა ბეჭვდითი თუ ხელნაწერი ტექსტი. სწორედ ისტორიული დისტანცია, მოთხრობა „გარდასულ დღეთა“ შესახებ აძლევს საშუალებას, ოპერის ავტორებს ეთიკური და ფილოსოფიური კოლიზია გადაიყვანონ უფრო ამაღლებულ, განზოგადებულ, კონკრეტულ ასოციაციათაგან განყენებულ პლანში.

შენიშვნები:

1. ტერმინი „შეგებებული ჩანაფიქრი“ გამოყენებულია ე. ა. რუჩიევსკაიას ტერმინის „შეგებებული რიტმის“ ანალოგიით. ეს უკანასკნელი გვხვდება მის შრომებში, რომლებიც ეძღვნება სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთდამოკიდებულებას.
2. თვით პოზიციის ცნება ხომ არა დროსა და სივრცეში, არამედ ფასეულობათა საკოორდინაციო სისტემაში განსაზღვრული ადგილია – „დამკვირვებლის ობიექტია ადამიანის სულიერი სამყარო, გარემომცველ რეალობაში, თვით „ადამიანური ცხოვრება.“
Курьшева Т.А., «Театральность и музыка», Москва, 1984, с. 191.
3. ამ შემთხვევაში განსხვავებული ტექსტის, ხალხური პოეზი-

ის ციტატის შემოტანა მხატვრული ხერხის „უცხო“ სიტყვის გამოყენების ტოლფასია, რომელსაც ბორის უსპენსკი ნარკვევში „პოეტიკის კომპოზიცია“ უშუალოდ უკავშირებს ავტორის თვალსაზრისის გამოხატვას. ამ ნაწარმოებში წარმოდგენა ავტორის თვალთახედვის შესახებ ემთხვევა ბორის უსპენსკის წარმოდგენას. უსპენსკი იკვლევს მხატვრული ნაწარმოების ავტორის არა პირადულ, არამედ პირობით, აბსტრაქტულ ავტორისეულ თვალსაზრისს, არ სვამს ტოლობის ნიშანს ნაწარმოებში გამოკვეთილ ხედვის კუთხესა და მხატვრის მსოფლმხედველობას შორის, გულისხმობს არა „ავტორის მსოფლმხედველობის სისტემას“ საერთოდ, არამედ რომელიმე კონკრეტულ ნაწარმოებში თხრობის დროს გამოკვეთილ თვალსაზრისს. Успенский Б. А., «Поэтика композиции», Санкт-Петербург, 2000, с. 27.

კინოფსიქოლოგია



ხელის ვიდეოკამერა – ტექნოლოგია თუ კინო-მეზა?

ხელის ვიდეოკამერას ჩვენი დროის ტექნიკურ სიახლეს წამდვილად ვერ უწოდებ. იგი 1980-იანი წლების ბოლოს საყოფაცხოვრებო ვიდეოტექნოლოგიის განვითარებამ საკმაოდ ფართოდ დაამკვიდრა (ძირითადად – სამოყვარულო ვიდეო-არტში). ვიდეოტექნიკის მწარმოებელი სხვადასხვა ცნობილი ფირმა მოსახლეობას სთავაზობდნენ შედარებით შემცირებული წონისა და გაბარიტების ვიდეოკამერებს, რომლებსაც პრაქტიკულად იმავე ხარისხის ჩანაწერის გაკეთება შეეძლოთ, რაც სტაციონარულ საყოფაცხოვრებო ფორმატის კამერებს. როდესაც ვამბობთ „პრაქტიკულად“, ვგულისხმობთ იმას, რომ საოჯახო და სხვა არაკომერციული დანიშნულების პროდუქციის ხარისხი უმნიშვნელოდ დაბლდებოდა. თუმცა ეს ხარისხობრივი დანაკარგი ჩანაწერის პირველივე ასლის გაკეთებისას თვალშისაცემი ხდებოდა.

გამოსახულების ხარისხის დავარდნა დაკავშირებული იყო ხელის კამერებში მაგნიტური თავაკის დოლის დიამეტრის ორმაგ შემცირებასთან სტანდარტულთან შედარებით, რის გამოც საჭირო ხდებოდა თავაკის ბრუნვათა რიცხვის გაორმაგება და ამ ორად გაყოფილი ბრუნის გაერთიანება დამატებითი სისტემით, რაც გადაღებული მასალის უპრობლემოდ აღწარმოების საშუალებას იძლეოდა VHS-ფორმატის სტანდარტულ ვიდეოპლეერებში (სპეციალური ჩარჩო-ადაპტერის გამოყენებით).

ანალოგიური სისტემების დანერგვას შუალედური ხარისხის აპარატურაში S-VHS-ფორმატის („სუპერ VHS“) კამერებში მნიშვნელოვანი შედეგი არ მოჰყოლია, რადგან ეს კამერები სამაუწყებლო ხარისხის ვიდეოსიგნალს მაინც ვერ იძლეოდა.

რაც შეეხება ხელის ვიდეოკამერის უეცრად აღმოცენებულ ესთეტიკას, მან ტრადიციული კინოგამოსახულების ენაზე იქონია გავლენა და გაჩნდა ისეთი მოვლენა, როგორცაა ლარს ფონ ტრიერის ფილმები და საერთოდ – „დოგმა“ – როგორც მიმდინარეობა. დღეს უკვე შეიძლება ითქვას, რომ „დოგმა“ საინტერესო

ექსპერიმენტად დარჩა, თუმცა, უდავოა, რომ კინონა გაამდიდრებდა გარკვეული სიახლეებით.

ხელის კამერის ესთეტიკის განვითარებაში პრინციპულად ახალი ერა ციფრული ფორმატების დანერგვიდან დაიწყო. DV, DVCAM, DVCPR0 და სხვა ფორმატების ვიდეოკამერების სხვადასხვა მოდიფიკაცია ფართოდ იქნა სამომხმარებლო ბაზარზე წარმოდგენილი, მათ შორის – მცირეგაბარიტიანი, მაგრამ მაღალხარისხოვანი გამოსახულების შემქმნელი კამერები.

ამ სიახლის არსში გარკვევისათვის მცირეოდენი ტექნიკური ექსკურსი დაგვჭირდება.

ციფრულ ვიდეოგადამღებ კამერებში გამოსახულების შექმნის პრინციპი წინა პერიოდის კამერებისაგან ძირეულად განსხვავდება. ძველი (ე. წ. „ანალოგური“) სისტემის კამერების ჩაშვური ბლოკები იწერდნენ სიგნალს, რომელიც შუქმგრძობიარე ელემენტზე (მატრიცაზე) ობიექტივის მიერ შექმნილი გამოსახულების აღბეჭდვისას აღიძვრებოდა. ანალოგიური სიგნალი შეიცავდა ინფორმაციას თითოეული წერტილის (ფერად გამოსახულებაში – სამფეროვანი ტრიადის) ადგილების რაოდენობრივი დონის შესახებ (უხეში ანალოგიით: „წითელი“ – 6, „მწვანე“ – 7, „ლურჯი“ – 5). ციფრულ კამერებში კი თითოეული ეს ციფრი შეცვლილია ორობითი კოდით (ანუ, ყველა ციფრი გამოისახება 0-ისა და 1-ის კომბინაციით), რომელშიც ციფრს „6“ შეესაბამება 110, „7“-ს 111, ხოლო „5“-ს – 101. განსხვავება ამით არ მთავრდება. ციფრულ კამერებში ხდება თვით სურათის დანაწევრება და იგი იყოფა მოძრავ და უძრავ ნაწილებად, ანუ, კადრების მიმდევრობის პირველი და მეორე კადრების შედარებისას ხდება კადრში უძრავი უბნების დამახსოვრება კადრების მთელი მიმდევრობისათვის, ხოლო მოძრავ უბნებზე – მათი ცვლილების დინამური მახასიათებლის გათვლა და ამ ორი ტიპის ზონების ერთმანეთში ინტეგრირება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „ანალოგური“ ვიდეოჩანაწერი – კინოფირის მსგავსად – ფოტოკადრების მიმდევრობაა (1 წამში 50 ნახევარკადრი), ხოლო ციფრული ჩანაწერი – კადრის თითოეულ უბანზე სურათის შემქმნელი წერტილების ცვლილების დინამიკის ციფრული კოდი. გარემოს აღქმის მსგავსი პრინციპი ბიოლოგიურ გარემოში გვხვდება, მაგალითად, ბაყაყის მიერ მხოლოდ მოძრავ საგნებზე (მწერებზე)



რეაგირების სახით (მოგეხსენებათ, თუ ბუზი არ გაინძრა, ბაყაყი მას ვერ ხედავს). თვით ისეთი ძალაღორგანიზებული სისტემა, როგორცაა ადამიანის ტვინი, ყურადღების კონცენტრირებას უფრო იოლად აკეთებს უძრავ ფონზე მოძრავ საგანზე, ანდა მოძრავ საგნებს შორის უძრავ ობიექტზე. ამ პრინციპის გამოყენებით, ბუნებამ ტვინის რესურსი დაზოგა, რათა მისი ხედვა-აქტის სისტემა გაეთავისუფლებინა გარემოს ყველა წვრილმანის ხშირი დამახსოვრების აუცილებლობისაგან. ციფრული ტექნოლოგიაც ამ პრინციპს „დაესესხა“ ბუნებას.¹

ციფრული კამერების ვიდეონივორმაციის ნაკადის რაოდენობაში დაახლოვებით ასეთივე შემცირებაა ანალოგურსა და ციფრულ სისტემებს შორის. ამან შესაძლებელი გახადა კამერების ზომა-წონის შემცირება და ფუნქციონალური გამარტივება, ზოგიერთი თანამედროვე ვიდეოკამერა საერთოდ მექანიკური ნაწილის გარეშე მუშაობს – პირდაპირ დამახსოვრებელ ელემენტზე (ჩიპი) იწერს ინფორმაციას, რომელიც ციფრულ კამერებში, ჩვეულებრივ, ჯერ კასეტაზე იწერება, შემდეგ – აღმდგენი ვიდეომაგნიტოფონის (ფლეერის) საშუალებით შედის კომპიუტერში დასამონტაჟებლად. მაგალითად, 30X40X1 მმ. ზომის 4 გიგაბაიტიანი ტევადობის დამახსოვრებელი ელემენტი „SD“ კარდი იტევს DV ფორმატის ვიდეოკასეტის 20 წუთის შესაბამის სრულ აუდიოვიზუალურ ინფორმაციას. უკვე საცალო გაყიდვაში გამოვიდა 8 და 16-გიგაბაიტიანი დამახსოვრებელი კადრები, რაც, სავარაუდოა, რომ მალე ვიდეოკასეტების მოხმარება რადიკალურად შეამცირებს.

ამასთანავე, მცირეგაბარიტიანი კამერებით მიღებული სამაუწყებლო ფორმატის აუდიოვიზუალური ჩანაწერი ხარისხობრივად არ ჩამოუვარდება და უპრობლემოდ მონტაჟდება სტაციონარული კამერებით (ან სხვა ფორმატებში) გადაღებულ მაღალხარისხოვან გამოსახულებასთან.

რაც შეეხება ხელის კამერების მხატვრულ შესაძლებლობებს, ისინი მართლაც, ამოუწურავია და ხარისხობრივი პროგრესის შედეგად, ახლებური ესთეტიკის ჩამოყალიბების მოწმენი ვხვდებით.

ხელის კამერა ყოველთვის ითვლებოდა სპეციფიკურ ინსტრუმენტად. კინემატოგრაფის ეპოქას არაერთი გამორჩეული ნიმუში ახსოვს, როცა ხელის კამერით გადაღებული კადრები

მსოფლიო კინოს კლასიკად იქცა და მრავალი მიმბაძველიც გამოუჩნდა. ხელის კამერის უდავო უპირატესობაა მისი გამოსახულების მიახლოება ადამიანის თვალის აღქმასთან, იგი გაცილებით მობილურია, ვიდრე სტაციონარული კამერა, მას მეტი „სიცოცხლე“ და ემოცია შეიძლება მიეცეს გამოცდილი ოპერატორის ხელში.

1927 წელს გერმანელმა ოპერატორმა კარლ ფროინდმა 35-მილიმეტრიანი ხელის კამერით უნიკალური კადრები გადაიღო ვალტერ რუტმანის პოეტური ფილმისათვის „ბერლინი – დიდი ქალაქის სიმფონია“. ცნობილია, რომ ამ პორტატიულ კამერას იგი დაბალი წერტილებიდან პანორამებისა და გავლების გადასაღებად პროდუქტების ბადურაშიც კი ღებდა, რათა ფეხით მოსიარულეთა გადაადგილების დინამიკა აღებუქდა ფირზე.“... მკაცრი, თითქმის დოკუმენტური ანგარიშია გერმანიის დედაქალაქის ერთი დღის შესახებ. ტექნოლოგიურობის ფუნქციონირებამ, რაც დამახასიათებელია „ახალი ობიექტურობისათვის“, მიიღო ვიზუალური რიტმის სახე, გამოიყენა კინოს უნივერსალურობა მასალით მანიპულირების თვალსაზრისით... რასაც რუტმანი უწოდებს „ცოცხალ მასალას“ და „აბსოლუტურ, სუფთა კინემატოგრაფიულ მოტივს“.²

სერგეი ურუსევისკის მიერ შექმნილი კინოვიზუალური სამყარო (განსაკუთრებით – ფილმებში „მიფრინავენ წეროები“, „მე – კუბა“) ხელის კამერის ესთეტიკაზე დგას. ხელის კამერით გადაღებისას სიტუაციას შეუძლია ყველაზე მოულოდნელი მოძრაობა და წინასწარ გაუთვლელი რაკურსიც კი შესთავაზოს ოპერატორს, რითაც მხატვრული სახე იქმნება და ძლიერდება, აქცენტირდება ესა თუ ის მნიშვნელოვანი დეტალი, რისი რეალიზებაც ხელის კამერის გარდა არანაირი სხვა საშუალებით არ შეიძლება. „თავისი არსით არამასშტაბურმა ისტორიამ ეკრანული სიდიადე შეიძინა – თითქოს გამადიდებელი შუშის მიღმა და უცნაურად ტრანსფორმირდა – ფართოკუთხიანი ოპტიკით ახლოდან დანახული. საწყალი პატარა ვერონიკა, რომელიც პიესაში ერთობ ჩვეულებრივი და სუსტი არსებაა, მაყურებლის ფსიქიკაში ჩაიჭვია თავისი გატანჯული თვალების სიშავით, განსაკუთრებულად ორიგინალური სახით და მნიშვნელოვანი, უჩვეულო გარეგნობით. ეკრანზე იგი ტატიანა სამოილოვამ განასახიერა“. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ, თუ არა ხელის კამერა,



სამოილოვას მიერ შექმნილი სახის ემოციური მუხტის დიდი ნაწილი მაყურებელამდე ვერ მიაღწევდა. ხელის კამერამ და ფართოკუთხიანმა ოპტიკამ მარტო ახლოს კი არ მოიტანეს მსახიობის სახე, არამედ მას უდიდესი განზოგადება მიანიჭეს სწორედ მისი ინდივიდუალობის ხაზგასმით. „ძირძველ მოსკოველსაც კი გაუჭირდებოდა ამოცნობა, თუ რა ადგილას იყო გადაღებული ის გამოგონილი ზვენიგოროდის ქუჩა, სადაც მოხალისეთა ფრონტზე გაცილება ხდება. მაგრამ ეს არცაა საჭირო: აქ მთავარია არა ესა თუ ის კონკრეტული გამწვევი პუნქტის გამოსახულება, არამედ ომის კონცენტრირებული სახე – სახალხო უბედურების განზოგადებული მხატვრული სახე.“⁴³

ფილმმა „მიფრინავენ წეროები“ 1957 წელს კანში ფესტივალზე „ოქროს პალმის რტო“ მიიღო. ამ წარმატებამ დიდი გავლენა იქონია ხელის კამერის ესთეტიკის კანვითარებაზე 1960-იან წლებში. მნიშვნელოვანია ლევან პაატაშვილის პრაქტიკული გამოცდილებაც – კერძოდ, ფილმზე „დღე უკანასკნელი – დღე პირველი“ მუშაობისას: „...გამიჩნდა იდეა, რომ ამეგო 13,5 მ სიმაღლის მრავალი სექციისაგან შემდგარი ლიფტი-ამწე. ამ სისტემის განთავსება შეიძლებოდა როგორც კიბის უჯრედებს შიგნით, ისე ნებისმიერ ღია სივრცეში. ამ ლიფტის მოედანზე ეტეოდა ერთი ოპერატორი, ისიც – მხოლოდ ხელის კამერით, რომლითაც შეეძლო მსახიობების კიბეზე მოძრაობის გამოდევნება. მსგავსი კონსტრუქცია ჩემამდე გამოიყენა სერგეი ურუსევსკიმ ფილმში „მიფრინავენ წეროები“ ვერონიკას ცნობილი არბენისათვის დაბომბილი სახლის კიბეზე.

ამ ფილმზე ხშირად ვიყენებდით ხელის კამერას ფართოკუთხიანი ობიექტივებით (18 და 25 მმ.), რომლებიც ადრე არ გამოიყენებია. ამით საშუალება მომეცა, თავისუფლად გადამეღო მოძრაობით და იქმნებოდა არა ჩაკეტილი და სტატიკური (როგორც „სხვის შვილებში“), არამედ უფრო დინამიკური კინოპერსპექტივა პროპორციებისა და მასშტაბების ტრანსფორმაციით.

მოვიყვან ხელიდან პანორამის გადაღების მაგალითს: გმირების ერთი გარბენა გადაღებული იყო ერთი უწყვეტი გრძელი პლანით. ხელის კამერა „ეგება“ ქალ-ვაჟს, რომლებიც მორბიან მასზე ფუნქციონირის ქვედა სადგურზე. შემდეგ ისინი აგრძელებენ რთულ მოძრაობას პანდუსზე საბაგირო გზის გონდოლამდე და მასში შედიან. კამერა აგრძელებს მათ ღვენას ბოლომდე; გონდოლა დაიძვრება

და თანდათან მალლა ადის, გმირების ახლო ხედის ფონზე ქალაქის ხელი თანდათან გვმორდება. საბაგირო გზის ვაგონში პატარა გენერატორი იდგა, რომელზეც ჩართული იყო 2 ცალი 500-ვატიანი პროექტორი („ბებიკი“) პორტრეტების განათებისათვის.

ხელის კამერა ერთადერთი საშუალება იყო ვიწრო ინტერიერებში და განსაკუთრებით – კიბის უჯრედებზე მუშაობისათვის. თავისუფლად მოძრავმა კამერამ საშუალება მოგვცა ფილმში უწყვეტი მოძრაობის ბუნებრივი და ორგანული პროცესი შეგვექმნა. კიბეებს ფილმში განსაკუთრებული აზრი ენიჭებოდათ – კიბეები არამარტო თითოეული სახლის, არამედ თვით ქალაქის სულის გამოხატულება იყო.

„მხატვრის სახელოსნოს“ დეკორაცია ნატურაზე ავაშენეთ – ქალაქის ძველი უბნის ამალღებულ ნაწილზე. იგი სპეციალურად დაგეგმილი იქნა გადაღების აპარატურის მოედნით და იარუსებით გასანათებელი ხელსაწყოებისათვის. ფილმის გმირების მხატვართან შეხვედრის სცენა გამოირჩა პორტრეტული სახეების პლასტიკით და ნატურული ფონის მაქსიმალური გამოყენებით, რომელმაც მოქმედების ბუნებრიობის შეგრძნება მოგვცა...⁴

მიუხედავად უდავო მხატვრული პოტენციალისა, ხელის კამერა უმეტესად დოკუმენტური (გაუთამამებელი) კინოს ინსტრუმენტია და ეს იმდენად ორგანული მომენტია, რომ გათამამებულ ფილმებში დოკუმენტალურობის შესაქმნელად ხელის კამერით გადაღებას მიმართავენ. მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ნორმანდიაში ჯარების გადმოსხმის ეპიზოდი ფილმში „რიგითი რაიანის გადასარჩენად“ (რეჟ. სტივენ სპილბერგი), გახმაურებული სერიალი „დაკარგულები“ და სხვა. ხელის კამერითაა გადაღებული უამრავი ქრონიკალური მასალა, განსაკუთრებით აღსანიშნავია საომარი ქრონიკა ფრონტის ხაზებიდან, სადაც ხელის კამერები შეუცვლელი იყო.

დღევანდელი დოკუმენტური კინო აღარ კმაყოფილდება მარტო ქრონიკალური მასალით, დოკუმენტურ ფილმში ხშირად ერთვება გათამამებული კადრები, ინტერვიუ, კომპიუტერული გრაფიკა, ანიმაცია და ა. შ. ამგვარი ჟანრული შეზღუდვებისაგან „განთავისუფლებული“ დოკუმენტური კინო „განთავისუფლებულ“ კამერასაც მოიცავს. ეს თავისუფლება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია უბრალო ადამიანებთან დიალოგის ანდა მათზე დაკვირვებისას „კამერის ეფექტის“ მოხსნის თვალსაზრისით.



როგორც ცნობილია, ადამიანთა უმეტესობა კამერის წინ იბნევა, კარგავს უშუალოებას და ნოქმედების ბუნებრიობას, ხდება შებოჭილი. ეს იმითაა გამოწვეული, რომ ადამიანი გადალებისას მასზე იარაღივით დამიზნებული კამერის საკმაოდ დიდი ობიექტივის წინ ცდილობს მობილიზებული იყოს და გამართულად ილაპარაკოს, ირთვება მისი „შინაგანი ცენზურაც“, ეს კი, როგორც წესი, უკუშედეგს იძლევა.

ხელის კამერა ამ უხერხულობისგან პრაქტიკულად ათავისუფლებს ადამიანს. თანამედროვე მაღალხარისხოვანი (3-მატრიციანი) ხელის ვიდეოკამერა იმდენად მცირე ზომისაა, რომ, ურთიერთობის მეორე-მესამე წუთიდან ინტერვიუერისათვის პრაქტიკულად შეუმჩნეველი ხდება მისი არსებობა. ფსიქოლოგიური მომენტის უპირატესობა განსაკუთრებით საგრძნობი ხდება არასტაციონარულ პირობებში ინტერვიუს ჩაწერისას, ან მცირე სივრცეში გადალებისას. ჩემ მიერ გადაღებულ დოკუმენტურ ფილმში „რამდენიმე სურათი თეატრის ცხოვრებიდან, ანუ ინტერვიუ ჭოლასთან“ არის რამდენიმე კადრი, რომლებიც გადავიღე თეატრალური სარდაფის კულისებში. კულისები ამ სივრცეს ერთობ პირობითად შეიძლება ეწოდოს, რადგან მისი სივანე 1 მეტრს არ აღემატება. ამ შეზღუდულ სივრცეში, თუ არა მცირეგაბარიტული ხელის კამერით, არანაირი სხვა ტექნიკით გადაღება არ შედგებოდა – მსახიობების მუდმივი მოძრაობის გამო.

ამას გარდა, 2004-2007 წლებში რამდენიმე დოკუმენტურ და მხატვრულ ფილმზე ოპერატორად მუშაობისას არაერთხელ მომიხდა პროფესიული სტაციონარული კამერის ჩანაცვლება ხელის ვიდეოკამერით; მხატვრულ ფილმში „უსუი“ (რეჟისორი მ. კოკოჩაშვილი. საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, 2005) 3-მატრიციანი ხელის კამერით გადაღებული კადრები უმტკივნეულოდ ჩაჯდა ციფრული „ბეტაკამის“ კამერით გადაღებული მასალის გვერდით: დიდი გადილების (კინოეკრანზე პროექციის) შემთხვევაშიც კი არაპროფესიონალის თვალისათვის გამოსახულების ხარისხებს შორის განსხვავება შეუმჩნეველია.

განსაკუთრებით საყურადღებოდ მიმაჩნია ხელის კამერით მუშაობის პრაქტიკა დოკუმენტურ ფილმებზე: „თუ დაგივიწყო იერუშალაიმ“ და დიპტიქი პირობითი სათაურით „ქართველ

მამულუქთა კვალდაკვალ“ (რეჟისორი მ. კოკოჩაშვილი). ორივე ფილმის გადაღება ხდებოდა როგორც საქართველოში, ისე საზღვარგარეთ. ორივე ფილმზე ექსპედიციაში გვქონდა პროფესიული კამერები (ისრაელში DVCAM SONY-470, ეგვიპტეში – DV Canon XL-1), ორივე შემთხვევაში გადაღებაზე თან მქონდა ხელის კამერა ანასონიც (NV- MX500EN), რომელმაც ფასდაუდებელი სამსახური გაგვიწია სწორედ მისი კომპაქტურობის, მობილურობისა და გამოსახულების ხარისხის გამო. იყო-ისეთი შემთხვევა, როცა მუზეუმში (კერძოდ, ქაიროს ციტადელში) შედარებით გაბარიტული Canon XL-1 არ შეგვკატანინეს, ხოლო კარაფას სასაფლაოზე დაკეტილი აკლდამის გისოსებს შორის მხოლოდ ხელის კამერა გაეტია და რამდენიმე კადრი გადავიღეთ იმ მიმართულებით, რომლის დანახვაც თვალთ შეუძლებელი იყო.

თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს ხელის კამერების ტექნიკური არასრულყოფილება. მათი ობიექტივები, როგორც წესი, ხარისხობრივად ჩამოუვარდებიან სტაციონარული კამერებისას. ეს განსაკუთრებით ეხება ობიექტივის ხედვის კუთხეს: სტაციონარული კამერების მოდელების უმეტესობის ოპტიკას მნიშვნელოვნად ფართო ხედვის კუთხე აქვს; თუმცა, მეტ-ნაკლებად მაღალხარისხოვანი კამერებისათვის ფორმა-დამამზადებელი უშვებს ე. წ. კონვერტორებს და ოპტიკურ მისადგმელებს, რომლებიც კამერის ობიექტივებს იოლად უცვლიან ხედვის კუთხეს და ფოკუსურ მანძილს. ამდენად, ლინზიანი მისადგმელის წყალობით, კერძოდ ანასონიც NV- MX500EN-ის ხედვის კუთხე ორმაგად გაფართოვდა და ამან არამარტო კადრის ფოკუსური სიღრმე გაზარდა, არამედ ფერებს ერთგვარი „პასტელური“ ელფერი დაუმატა, რითაც სამხრეთული კონტრასტული განათება ერთგვარად დააკომპენსირა და მიუახლოვა XIV-XIX საუკუნის მხატვრების აკვარელების ესთეტიკას, რომლებითაც მამულუქთა პერიოდის ეგვიპტის ეპოქა ასახული.

მეორე ძირითადი ნაკლი, რაც ხელის კამერებს აქვთ – ეს მათი მცირე მასაა – ე. ი. ის, რაც პრინციპში – მათი უპირატესობაა. მასის სიმცირის გამო ისინი იოლად ირხევიან, რაც კადრის ყანყალად აისახება გამოსახულებაზე. განსაკუთრებით შემაწუხებელია ე. წ. „მეორე რიგის შემფოთებები“, რომლებიც ეკრანზე „ჭუჭყად“ ჩანს და ფილმის ცქერისას თვალს ღლის.

აქ იგულისხმება რხევები როგორც ოპერატორის მოძრაობისას (რყევა ნაბიჯების რიტმში), ისე ერთ ადგილას დგომისას – როცა კადრში იგრძნობა (ისმის) ოპერატორის სუნთქვა ან მისი გულისცემის რიტმი. ეს უკანასკნელი მოვლენა განსაკუთრებით ძლიერდება კადრის დიდი გადიდებისას, როცა საჭიროა შორ მანძილზე არსებულ ობიექტზე მიახლოება და დაკვირვება. ასეთ დროს არამარტო ხელიდან გადადება რთული, არამედ თვით შტატივებზე მდგარი კამერების გამოსახულებასაც კი „აჭუჭყიანებს“ შორიანხლო ჩავლილი ავტომობილი ან ადამიანის ნაბიჯებიც კი (!).

ამიტომ ხელის კამერის უცილობელ უპირატესობად ექსტრემალურ პირობებში გადალება რჩება. და აქ წარმატების აუცილებელი პირობად იქცევა ოპერატორის მხრივ მზადყოფნა, მისი მომზადებულობა და კამერის ფლობის სპეციფიკურ ილეთებში წინასწარი ვარჯიში. ექსტრემალურ პირობებში გადალება „ერთი შესაძლებლობის“ გადალებაა, აქ „ქორე დუბლი“ თუ დამატებითი გადალება არ არსებობს. ამიტომ გადალება ხდება ერთადერთხელ და ერთადერთი კადრით. ოპერატორისგან აქ მოითხოვება ხელის სიმტკიცე, მაჯის მოქნილობა, და თითების მაღალი მგრძობიარობა. ეს უკანასკნელი აუცილებელია ხელის კამერის კომპაქტურად განლაგებული ღილაკების ფორმისა და ზომების აღქმისათვის და მათი მანიპულირებისათვის გადალების შეუწყვეტლად – როცა თვალი დაკავებულია კადრით. უნდა ითქვას, რომ ხელის (და არამარტო ხელის) კამერების სამართავი ღილაკების ზედაპირები, როგორც წესი – განსხვავებულია და კონკრეტულ აპარატზე გამოცდილებით გაწვრივნილი ხელი იოლად პოულობს საჭირო ღილაკებს. ამ თვალსაზრისით, ოპერატორის პროფესია მუსიკოს-შემსრულებლისას ჰგავს, რომელმაც იმისათვის, რომ ნაწარმოები შეასრულოს, თვალდახუჭული უნდა ფლობდეს თავის ინსტრუმენტს.

ლოკუმენტური კინოს მიმართ მზარდი ინტერესი იმის მანიშნებელია, რომ სულ უფრო და უფრო გაიზრდება ლოკუმენტური კინოს რაოდენობა და ჟანრობრივი სპექტრი, ეს კი, თავის მხრივ, გამოიწვევს მოთხოვნისას ხელია კამერით მაღალპროფესიულად და მხატვრულად გადაღებულ მასალაზეც. ამიტომ ოპერატორთა

სკოლებისა და უმაღლესი სასწავლებლების პროგრამებში აუცილებლად უნდა მიექცეს მეტი ყურადღება ხელის კამერით პრაქტიკულ გადაღებას, როგორც სრულფასოვანი ოპერატორის მომზადებისათვის აუცილებელ დისციპლინას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ი. ვასილევსკი, „იმპერია DVD“, მოსკოვი, 1999, გამოც. „ლერუშა“, გვ. 34-37.
2. www.filmreference.com/Films-Aw-Be/Berlin-Die-Sinfonie-der-Grossstadt.html - 19k.
3. საბჭოთა კინოს ისტორია (რუსულ ენაზე), ტ. 4, გვ. 42-43.
4. ლევან პაატაშვილი, „ნახევარი საუკუნე ლეონარდოს კედელთან“ (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 2006 წ., გვ. 43-44.

გამოსახველობითი სტრუქტურის თავისებურება XX საუკუნის 80-90 წლების ქართულ კინოში

„კინო საუბრობს გამოსახულების ენით, გამოსახულება კი იქმნება სინათლით“, ... ნებისმიერი ცვლილება განათების სისტემაში ცვლის არა მხოლოდ თვით გამოსახულებას, არამედ სტილს, ფილმის საერთო ატმოსფეროს“,¹ – წერს ვ. სტორარო.

XX საუკუნის 80-იანი წლების კინემატოგრაფიული გამოსახულება მკვეთრად განსხვავდება 90-იანი წლებისაგან. თუ 80-იანი წლები ასე თუ ისე აგრძელებს 50-70-იანი წლების ძიებებს და უფრო აკადემიური გამოსახველობითი რიგის შექმნისკენ მიისწრაფვის, 90-იანი წლების გამოსახულება გამოირჩევა ეკლექტიურობით, ფერთა სიჭრელით და მასზე ახალი ტექნოლოგიების აქტიური ზემოქმედებით.

80-იანი წლების კინემატოგრაფში უპირატესობა ენიჭება თხრობით ფორმას, უარი ითქვა აქტიურ კამერაზე, რომელიც ხშირად ავტორისეული, ძირითადი, კონცეფციის მატარებელია. ერთ-ერთ ინტერვიუში ოპერატორი ვადიმ ნახაბცევი გამოყოფს 80-იან წლებში კინემატოგრაფში არსებულ რამდენიმე ტენდენციას: I – ახალი კინემატოგრაფი მიისწრაფვის ასახოს არა მხოლოდ არსებული რეალობა, არამედ თანამედროვე ხელოვნება ტრანსფორმირდება, ინარჩუნებს რა რეალურ ჩარჩოებს, გთავაზობს გააზრებულ მხატვრულ, ინდივიდუალურ ხედვას. კინო შეძლებისამებრ ერევა, იჭრება ბუნებაში, სინათლით, ფერით, ოპტიკით, მოქმედების ტემპით, რათა შექმნას ახალი მგრძნობელობითი სამყარო. II – ოპერატორი მაქსიმალურად ცდილობს, ასახოს საკუთარი დამოკიდებულება მიმდინარე პროცესებისადმი, კამერის მეშვეობით ვიღებთ „გულახდილ კინემატოგრაფს“. ეკრანი მაყურებელს სთავაზობს როგორც გმირის ემოციურ მდგომარეობას, ასევე გაღამლები ჯგუფისას. რეჟისორის, ოპერატორის, მხატვრის აქტიურ პოზიციას. ამგვარად, როგორც ვხედავთ, 80-იან წლებში ოპერატორი შემოქმედებითად უფრო აქტიური ხდება. ის მეტ ყურადღებას უთმობს კოლორიტს, ფერს,

კომპოზიციურ წყობას, მოდელირებულ განათებას. ხელოვნური განათების მიახლოებას ბუნებრივ წყაროებთან. 80-იან წლებში უკვე რთულია, აღმოვაჩინოთ კამერის ისეთი აქტიური „პოზიცია“, როგორც ოპერატორი დეკას კამერაა ფ. ტრიუფოს ფილმში „400 დარტყმა“, აგრეთვე ოპერატორ ალ. რეზვიაშვილის ემოციური მუხტი და მუხტული კამერა გ. შენგელაიას ფილმში „ალავერდობა“.

80-იან წლებში შეინიშნება ოპერატორების ინტერესი პავილიონებში მუშაობისადმი. „პავილიონი ის იდეალური ადგილია, სადაც შესაძლებელია, სრულად შეიცვალოს ფორმა, სინათლე, ფერი“. „პავილიონებში მუშაობა მთლიანად ზომიერების გრძნობაზეა დამოკიდებული, – აღნიშნავს ანო ალიკანი და დასძენს: „ბუნებრივი სინათლე ფლობს შეუდარებელ სილამაზეს, მაგრამ მისი ცვალებადობის გამო შეუძლებელია ფილმის ერთიანი შემაკავშირებელი საწყისის მოძებნა, ანუ აუცილებელია, მივმართოთ ხელოვნურ საშუალებებს. სწორედ ეს მომენტი ძალზედ მიმზიდველს ხდის საოპერატორო ხელოვნებას, ათავისუფლებს მას ბუნებრივი მოვლენების ზეგავლენისგან, საშუალებას იძლევა, მართოს ის“... „პავილიონი იძლევა საშუალებას, შეიქმნას რეალური სამყარო ხელოვნური მეთოდებით“.² ამგვარად, პავილიონში მუშაობისას ოპერატორი ხვეწს განათების სისტემებს, სხვადასხვა ოპტიკური ექსპერიმენტის წყალობით კი შესაძლებელი ხდება ერთიანი კოლორიტის შექმნა, ფერადოვანი – აზრობრივი ლაიტმოტივის აგება. 80-იანი წლების ამ ტენდენციას, რა თქმა უნდა, გაუჩნდა როგორც მოწინააღმდეგენი, ისე მომხრეები, რაც ცხარე პოლემიკის საფუძველი გახდა. „რელიზმის“ მიმდევრები ცდილობდნენ, ნატურაში გადაღებული კადრები ყოფილიყო „ჰიპერრეალისტური“. ამგვარად, 80-იან წლებში ფერი გახდა სტილის ერთ-ერთი შემადგენელი ელემენტი, კადრი – ფერწერული. ტექნიკის მძლავრმა განვითარებამ კი შესაძლებელი გახდა უკვე გადაღების პროცესში კადრის კომპოზიციის, ფერის გასწორება, დახვეწა, სივრცის ჰაეროვნების შექმნა, რაც კადრს აძლევს სამყაროსთან მთლიანობის შეგრძნებას და მას არ კეტავს სტატიკურად კონკრეტულ სივრცობრივ გარემოში.

80-იანი წლების კინემატოგრაფში, აღნიშნული რამოდენიმე ლოკალური მიმართულების არსებობის მიუხედავად, არ აღინიშნებოდა ფორმათა მრავალფეროვნება. მაგალითად, ამ პერიოდის ევროპულ

კინოში დასაბამი მიეცა ისეთ მიმდინარეობას, როგორცაა „ლოკო“ (ხედვა), რომლის ლოზუნგიც იყო „გამოსახულება – გამოსახულებებისთვის“. უპირატესობა მიენიჭა გამოსახულების რაობას, მონოქრონულობას, გამიყენებოდა მკვეთრი ლოკალური ტონები, პავილიონის ესთეტიკა, რთული განათების სისტემები, ფორმალისტური ძიებები, მეტაფორულობა, სტილიზებული გამოსახულება. ამ მიმართულების თვალსაჩინო წარმომადგენელი გახლდათ ჟან-ჟან ბენექსი. მსგავსი მცირე მიმართულებები არ ქმნიდნენ დიდ სკოლას. ისინი უფრო ლოკალური ხასიათის გახლდათ, მცირე ღროის მონაკვეთში იბადებოდნენ, ვითარდებოდნენ, ქვრივდნენ ისევე, როგორც „ჰიპერრეალიზმი“, რომელიც პოპ-არტის საფუძველზე ჩამოყალიბდა, იგი იზიარებდა ფერწერაში „ჰიპერრეალიზმის“, ანუ ფოტორეალიზმის, პრინციპებს. რეალობის „ფოტოგრაფიული იმიტირება“ წარმოქმნიდა ამ მიმართულების სპეციფიკას, რაც მკვეთრად აისახა ვიმ ვენდერსის შემოქმედებაში. თხრობის მდორე რიტმი, მკვეთრი, კონტრასტული, შავ-თეთრი, მონოქრონული გამოსახულება განსაკუთრებულ ესთეტიკურ ნიშანს ქმნიდა. ჰაგრამ ეს მიმართულებები უკვე არსებული ესთეტიკური კატეგორიების, ფორმის, სტილის გამაგრძელებლად შესაძლოა მივიჩნიოთ, რადგან ძირითადად ახალი სტილისტური ელემენტების შეტანით მათ გაერცობას, დახვეწას ცდილობენ. 80-იან წლებში არსებული პატარა მიმართულებები ერთგვარად შთანთქა უფრო ფართო მიმართულებამ, როგორცაა „პოსტ-მოდერნიზმი“. 70-ინი წლებიდან დასავლურ კინოში და საერთოდ ხელოვნებაში აღმოცენებული ეს მიმართულება 80-იან წლებში უფრო ფართოვდება, პოპულარული ხდება საბჭოთა კავშირშიც. მისი არაკანონიკური განუსაზღვრელი ფორმები უფრო და უფრო იპყრობს კინემატოგრაფს. „ახალ ბარბაროსებს“ შეეძლოთ, „აპოკალიფსის“ შემდგომ კინემატოგრაფში, გამოეხატათ თავისუფალი, ზოგჯერ მკვეთრი, „ხულიგური“ დამოკიდებულება ფორმის, სტილის, ჟანრისადმი. „პოსტმოდერნიზმი“ მოიაზრება არა როგორც კონკრეტული მიმართულება, არამედ როგორც საერთო სიტუაცია კულტურაში, ფილოსოფიაში. იქმნება ატმოსფერო, რომელიც კიჩს აქცევს ხელოვნებად და პირიქით. მიმდინარე პროცესზე, კერძოდ კი 80-90-იანი წლების გამოსახულებაზე, მნიშვნელოვან ზეგავლენას ახდენს ტელევიზიისა და ახალი ტექნოლოგიების განვითარების

პროცესიც. თვით ტელევიზია უპირატესობას ანიჭებს გამოსახულების — მოზაიკურ აკინძვას, ეკლექტურობას. ფაქტების საერთო ჯამით იკვეთება ერთიანი იდეა, იდეოლოგია, არსი. თვით ტელეეკრანებთან ურთიერთობისას კი მაყურებელი აყალიბებს საკუთარ გამომსახველობით რიგს, სხვადასხვა არსზე „გადარბენით,“ ანუ მოზაიკური გამოსახულების სწრაფი, დინამიკური ცვლილებით მას აჩვენებს მოვლენის აქტიურ აღქმას. აქედან გამომდინარე, თხრობის აქტიური რიტმი ხშირად გადაწყვეტი ფაქტორი ხდება მაყურებლის ინტერესის წარმოქმნისათვის. თავისთავად მსგავსი დამოკიდებულება მოქმედებს კინოგამოსახულების თავისებურებაზეც.

დასავლურ კინემატოგრაფში „ახალი სახის“ ძიების რთული პროცესი თითქოს დამოუკიდებლად მიმდინარეობდა. პოსტსაბჭოთა კულტურა, რომელიც ფაქტობრივად სიახლის დანერგვას არსებული, ტაბუირებული თემების განცხადებაში ხელაუდა, ფორმის თვალსაზრისით იმტამპებოდა რუსული კინემატოგრაფი: რეალობის განსაკუთრებულად აგრესიული დაფიქსირებით აღინიშნებოდა „პატარა ვერა“, „ასსა“ და „პერესტროიკის“ სხვა ფილმები გამოირჩეოდნენ მისწრაფებით, რეალობა წარმოეჩინათ ყველაზე უარყოფითი კუთხით: სექსი, ძალადობა, გაუცხოებული ადამიანები, რომლებიც პიროვნების ნიველირების, ტაბუთა მძლავრი არსებობის პირობებში ყალიბდებიან ინერტულ-აგრესიულ კომფორმისტებად. ადამიანები დაბალი ფენიდან მკვეთრად გამოხატავენ უკვე არსებულ შედეგს, რომელიც 70-იანი წლების დიქტატურულმა რეჟიმმა მოიტანა. პერესტროიკის პერიოდი ცალკეული რესპუბლიკისათვის ეროვნული თვითგამოხატვის ხანად იქცა. მიმდინარეობდა თავისუფალი სივრცის ძიებისა და ხელოვნების საბჭოური იდეოლოგიის ზეგავლენისგან განთავისუფლების პროცესი. 90-იან წლებში ახალი, დაქსაქსული სივრცე ჩამოყალიბდა, თუმცა ურთიერზეგავლენა კვლავ გაგრძელდა.

ჟურნალში „Сине фанарь“ 1987 წელს დაფიქსირდა „რუსული პარალელური კინოს“ მსოფლმხედველობა. იგი გაიაზრება პროტესტით როგორც საზოგადოებაში, ასევე საბჭოთა კინოში არსებული მდგომარეობის მიმართ. ამ მიმდინარეობის წარმომადგენლები იყვნენ: ევგენი ფრიტი, ოლეგ კოტელნიკოვი და სხვები. მათი ძირითადი პრინციპი გახლდათ — ყველა საშუალებებით ეჩვენებინათ საზოგადოების „ხრწნის“ პროცესი. ამ მიზნით იყენებდნენ

უხარისხო ფირს, მნიშვნელობას ანიჭებდნენ: „შავ იუმორს“, „დაუდევარ მონტაჟს“, დაჩქარებული გადაღების მეთოდს. „ნეკროფილია“ (ეგ. ფრიტი), რომელიც ფაქტობრივად გამოხატავდა საბჭოთა მითოლოგიური კინოს „სიკვდილს“, ფორმის თვალსაზრისით საკმაოდ არაორიგინალური და სწორხაზოვანი აღმოჩნდა. ახალ მიმართულებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა როკ-კულტურამ, თანამედროვე რუსულ მხატვრობაში არსებულმა ახალმა მიმართულებებმა, რომელსაც უწოდებდნენ „ახალ ველურებს“, „ახალ ტალღას“ და „თავისუფალ ფიგურაციას“. „ნეკროფილების“ პროტესტი, ახალი კულტურის შექმნის მცდელობა ფაქტობრივად კრაზით დასრულდა, რადგან „ალტერნატიულმა“ ხელოვნებამ დასავლური კულტურის ერთგვარი კოპირება მოახდინა. ქვეყნის იდეოლოგიური ბერკეტის საბოლოოდ დაშლამ, სახელმწიფოებრივი სტრუქტურის თანდათანობით ცვლილებამ 90-იან წლებში გამოიწვია ძველი ფორმების უარყოფის პროცესი. რუსულმა კინემატოგრაფმა უფრო სწრაფად „აუღო ალღო“ მიმდინარე პროცესებს და გადავიდა ერთგვარი კომერციული კინემატოგრაფის შექმნაზე.

ეს პროცესები ქართულ კინემატოგრაფში შემდეგნაირად ვითარდება: 80-იან წლებში არსებული ტენდენციების დაყოფა შესაძლებელი ხდება ერთ-ერთი ნიშნითაც: – ორი თაობის რეჟისორთა ერთდროული მოღვაწეობით, კინოს სპეციფიკის თავისებურებისადმი სხვადასხვა მიდგომით. თუ „ძველი“ თაობა ასე თუ ისე ერთგული რჩებოდა 60-70-იან წლებში არსებული ძირითადი მიმართულების, ანუ უპირატესობას ანიჭებდა იგავურ ფორმას, მეტაფორულ-სიმბოლურ თხრობას, დახვეწილ გამომსახველობით სტრუქტურას, „ახალი“ თაობა რეალისტურ ფორმებს ანიჭებდა უპირატესობას. მათ უარი თქვეს იგავურ, ძალზე პირობით ფორმაზე, მოგვითხრობენ საზოგადოების ყველაზე დაბალ ფენაზე, „დაკარგულ თაობაზე“, ადამიანებზე. მათ ცხოვრებას კი აგვიწერენ მარტივი გამომსახველობითი რიგით. აქვე უნდა აღინიშნოს ის მომენტიც, რომ 80-90-იანი წლები ერთადერთი პერიოდია, როცა ქართული კინო ირჩევს განვითარების საკუთარ გზას, ანუ, ის აღარ განიცდის ევროპული თუ ამერიკული კინოს ზეგავლენას, არ იზიარებს მათში არსებულ ტენდენციებს, სიახლეებს. შესაძლოა, უკვე 90-იან წლებში ერთგვარი იზოლირების ტენდენციამ, „საკუთარ“ ფორმებში ჩაკეტვამ განაპირობა ერთგვარი შემოქმედებითი კრიზისიც.



80-90-იანი წლები ქართულ კინოში არ გამოირჩევა მკვეთრი ძიებებით, ექსპერიმენტებით როგორც თემის, ასე ფორმის, გამოსახულების თვალსაზრისით. 80-იანი წლების კინემატოგრაფი შესაძლოა, გავიაროს როგორც მცდელობა იმ ტენდენციათა გამდიდრებისა თუ გაღრმავების, რომლებიც მკვეთრად შეინიშნება 60-70-იან წლებში. არსებულმა, შედარებით სტაბილურმა რიგმა თავისთავში გააერთიანა ასახვის დინამიკური ფორმები, იქნებოდა ეს აქტიური კამერა, ფერი თუ განათების ის სისტემები, რომლებიც იქცეოდნენ მეტაფორად, სიმბოლოდ ქმნიდნენ ფილმის დამატებით გამომსახველობით ლაიტმოტივს, „მორბენალი“ კომპოზიცია და ა. შ. მნიშვნელოვანი გახდა კოდური, გამომსახველობითი ელემენტებით აზროვნება. უპირატესობა მიენიჭა „რას“ და შემდეგ – „როგორს“. რეჟისორები მნიშვნელოვნად მიიჩნევდნენ, აშკარად დაეფიქსირებინათ ის პოზიცია, რომელიც მათ გააჩნდათ საზოგადოებაში არსებულ მორალურ-ზნეობრივ პრობლემებზე. ძირითადად ყურადღება მახვილდება უკვე ამ მოვლენათა შედეგებზე. ვფიქრობ, სწორედ ამიტომ 80-90-იან წლებში ძირითადად ხდება „ფაქტის კონსტატირება“, დაფიქსირება, მცდელობა, რათა საზოგადოება, ინდივიდი „ჩავახედოთ სარკეში“. 80-იანი წლები გახდა ის მიჯნა, როდესაც ნათლად გამოიკვეთა ყალბი ურთიერთობები, იდეოლოგია, სახელმწიფო პოლიტიკა, ყალბი კეთილდღეობის ხატი. თუ 60-70-იანი წლების კინემატოგრაფი ამ მდგომარეობაში ცდილობდა აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიციის დაფიქსირებას, ამავე დროს ახდენდა მორალურ-ზნეობრივ პრობლემებზე აქტიურ პედალირებას, რათა გამოეფხიზლებინა საზოგადოება, 80-იანი წლების ნიჰილისტურ გარემოში ეს უკვე შეუძლებელი აღმოჩნდა. 80-იანელები აფიქსირებენ იმ შედეგს, რომლის ცვლილებაც ძალზე ძნელია, რადგან პიროვნება, თითოეული ინდივიდი მოკლებულია სულიერებას. ამ წლებში კინოში შეუძლებელია აღმოვაჩინოთ ისეთი გმირები, როგორიცაა: მ. კოკოჩაშვილის სოსანა ფილმში „დიდი მწვანე ველი“ ან გურამი გ. შენგელაიას ფილმ „ალავერდობაში“. ამგვარად, 80-იან წლებში არსებული ფერის, სინათლის სისტემათა დახვეწის, ტრადიციული ასახვის ფორმებისადმი ერთგულება შეინიშნება ფილმში, „ნეილონის ნაძვის ხე“. (რეჟ. რ. ესაძე) ოპერატორი ლ. პაატაშვილი ფილმში ცდილობს როგორც საერთოდ საოპერატორო ხე-

ლოვნებაში არსებული მიღწევების გათავისებას, ასევე საკუთარ შემოქმედებით გამოცდილებაზე დაყრდნობით შექმნას დახვეწილი ფერწერულ-გამომსახველობითი რიგი, პავილიონში მუშაობისას მიაღწიოს ბუნებრივი განათების, სიერცის გახსნის, გაშლის ეფექტს.

საქართველოში 80-იანი წლები ლ. პაატაშვილის შემოქმედებაში მოღვაწეობის მეორე ეტაპია. მისი მუშაობის სტილი ინტერესთა სფერო განსხვავებულია. თუ პირველი პერიოდი (60-იანი წ. წ). გამოირჩევა კადრის გრაფიკულობით, ფორმათა ლაკონიზმით, შინაგანი ენერგიით და ექსპრესიულობით, მეორე ეტაპზე ოპერატორი ცდილობს, დიდი მნიშვნელობა მიანიჭოს კოლორიტს, მოდელირებულ განათებას, კადრის ფერწერულობას. სწორედ ამ პერიოდში ის ხელს უწყობს ახალი „საოპერატორი სკოლის“ ჩამოყალიბებას, რომელიც ეყრდნობა რა მის ძიებებს, ქმნის გარკვეულ ტენდენციებს. ამ „სკოლის“ წარმომადგენლები: გ. ბერიძე, მ. მაღალაშვილი და სხვა ახალგაზრდა ოპერატორები მკვეთრად გამოირჩევიან კადრის ფერწერულობით. დახვეწილი განათების სისტემების, ფერადოვანი ლინზების მრავალფეროვანი სპექტრის გამოყენებით, გააზრებული გამომსახველობითი კონცეფციით.

„ნეილონის ნაძვის ხის“ პარალელურად ლ. პაატაშვილი საერთოდ ქმნის რამდენიმე განსხვავებული სტილის ფილმს, იქნება ეს ე. შენგელაის „ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ თუ გ. შენგელაის „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“. მათი პლასტიკური რიგი განსხვავებულია როგორც ფერის სიმბოლიკით, ასევე გადაღების მეთოდებით, განათების სისტემათა გამოყენებით. თუ გ. შენგელაის ფილმში „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ მუქი ტონებით, ყავისფერ-წითელ-შავი ფერის დომინირებით, შიდაკადრული, აქტიური მონტაჟით, რიტმით, კადრის გაბუნდოვნება-ჩაბნელებით გვიჩვენებს ადამიანთა სულიერ, შინაგანად დამუხტულ მდგომარეობას, არსებულ არასტაბილურ პოლიტიკურ თუ მორალურ-ზნობრივ პრობლემას, ე. შენგელაია ფილმში „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ ნათელი ფერებით მკაცრი კომპოზიციური ფორმებით, კამერის მეშვეობით სიმბოლური კადრების შექმნის ტენდენციით გვიჩვენებს საზოგადოების ნიჰილიზმს, უპასუხისმგებლობასა და გულგრილობას, რომელიც საბოლოოდ ანგრევს კიდევ სამყაროს. თუმცა ორივე შემთხვევაში

იკვეთება ოპერატორის მისწრაფება დახვეწილი გამომსახველობითი რიგისადმი, კინოს ტექნიკური შესაძლებლობების გაფართოებისა და დახვეწისადმი, კადრის ფერწერულობისადმი.

თუ 80-იან წლებში, ერთი მხრივ, ინტერესი გაჩნდა კადრის ფერწერულობისადმი, მეორე მხრივ შეინიშნება მისწრაფება სიმბოლური, მეტაფორული აზროვნებისადმი. თუ "ნეილონის ნაძვის ხეში" იგაუერ თხრობაში მნიშვნელობა მიენიჭა ფერადოვანი ლაიტ-მოტივის შექმნას, ალ. რეხვიაშვილი გამოსახულების აგებისას მნიშვნელობას ანიჭებს დეტალს, სივრცის აგების მრავალკომპოზიციურ, რთულ სტრუქტურას. აქვე უნდა აღინიშნოს ის მომენტიც, რომ ალ. რეხვიაშვილის შემოქმედება ძალზე თვითმყოფადი, ინდივიდუალურია.

80-იან წლებში შექმნილი ფილმი „საფეხური“ განსხვავებული ნამუშევარია ალ. რეხვიაშვილის ადრეული პერიოდის მოღვაწეობისგან, თუმცა ის მეტად გამოხატავს ქართულ კინოში: მრავალკომპოზიციური, დეკორაციულ-კოლაჟური გამომსახველობითი სტრუქტურის შექმნის ტენდენციას. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მისმა „კინოსამყარომ“ გარკვეული ზეგავლენა იქონია 90-იანი წლების კინოგამოსახულების ჩამოყალიბებაზე.

ალ. რეხვიაშვილის რთული, მოაზროვნე, კინემატოგრაფი სრულად ამოვარდნილია, გამიჯნულია არსებული ტენდენციებიდან. მისი შემოქმედებისთვის დამახასიათებელია იგაუერი ფორმა, პირობითი გამომსახველობითი რიგი ჯაჭვურ-კოდური ელემენტებით. მათ „წასაკითხად“ კამერა მედიტაციურია, გამოსახულების მღორე რიტმი მრავალკომპოზიციური სტრუქტურით ზოგჯერ დეკორატიულ-კოლაჟურია. მასთან გარემოცვა და ადამიანებიც ერთი მთლიანი სისტემის ელემენტები არიან, სადაც აზრი წარმოქმნის ემოციას, გრძნობას. თხრობის სტრუქტურა იგება „ნახევრად ნათქვამი ფრაზებით“, რომლებიც ემოციურად მაყურებელში სრულდება. რეჟისორის მიდრეკილება რთული გამომსახველობითი რიგისადმი შესაძლებელია განპირობებული იყო ალ. რეხვიაშვილის საოპერატორო მოღვაწეობიდანაც. მისი კამერა ყოველთვის გამოირჩეოდა ინდივიდუალობით, კადრის ერთგვარი „სკულპულოზური“ დამუშავებით, ასახულის ლაკონურობითა და სიზუსტით.

ფორმაშემოქმედებითი ტენდენციის პარალელურად ქართულ კინოში მკვეთრად შეინიშნება რეალიზმისკენ სწრაფვა. 80-იანი



წლებში ახალგაზრდა შემოქმედთა ნამუშევრებში საზოგადოებაში დაგროვილი მწვავე მორალურ-ზნეობრივი პრობლემები რეალისტურ ფორმაში თავსდება. 60-70-იანი წლებისგან განსხვავებით რეალიზმის ასახვისას იკარგება ღირიული ინტონაცია, იუმორის გრძნობა, დახვეწილი კომპოზიციური სტრუქტურა, რთული სივრცობრივი პერსპექტივის აგების ტენდენცია.

თ. ბაბლუანის „ბელურების გადაფრენა“, ალ. ცაბაძის „ლაქა“, ნ. ჯორჯაძის „მოგზაურობა სოპოტში“ მოგვითხრობს საზოგადოების დაბალ ფენაზე, ადამიანებზე, რომლებმაც საკუთარი ადგილის მოძებნა, თვითღამკვიდრება, სრული რეალიზება ვერ მოახერხეს საზოგადოებაში. საზოგადოებამ ისინი გაწირა. მიუხედავად თხრობის განსხვავებული სტილისა, ახალგაზრდა შემოქმედთა ნამუშევრებში შესაძლოა აღმოვაჩინოთ საერთო ნიშნები: I „სიმბოლური გმირი“, ე. წ. „მონეტიალუ გმირები“, რომლებიც ქალაქის ქუჩებში, სახლიდან სახლში მოგზაურობენ. საკუთარი თავის ძიების პროცესი სწორედ ამ მოგზაურობით აისახება. მათი ასახვისას კი უპირატესობა ენიჭება არა იმდენად კადრის კომპოზიციას, არამედ კადრის დინამიზმს. ამ ტიპის გმირების „მრავალჯერადი“ გამოყენება იქცევა დამახასიათებელ ნიშნად, ერთგვარ სტერეოტიპად. ისინი გარკვეულწილად ო. იოსელიანის ფილმ „იყო შაშვი მგალობელის“ გმირთან, ვაი აგლაძესთან, ასოცირდებიან. ეს მსგავსება შემოიფარგლება მხოლოდ ვიზუალური ხატით, რადგან 80-90-იანი წლების „მონეტიალუ გმირები“ ყოფითი, სულიერი თუ მორალური პრობლემებით დატვირთულები, დამძიმებულები, საზოგადოებაში არსებული ნიჰილიზმითა და კომფორმიზმით დაღლილები ვერ ახერხებენ სამყაროს შეცვლას. პასიურები ერთგვარ „მსხვერპლად“ იქცევიან. მათ მყარად აქვთ გათვითცნობიერებული არსებული მდგომარეობა და გამოსავლის არარსებობის შეგრძნება მათში საკუთარი თავიდან გაქცევის სურვილს, შემგუებლობას ბადებს. ამგვარად, ახალგაზრდა შემოქმედთა ნამუშევრებში უპირატესობა ენიჭება რა გმირის პრობლემას, ადამიანს, ნაკლები ყურადღება მახვილდება ასახვის ფორმებზე, ანუ, მნიშვნელოვანი ხდება „რა“ და არა „როგორ“. II დამახასიათებელია შავ-თეთრი გამოსახულება, სამოყვარულო კამერის ეფექტით შექმნილი კადრები, ძუნწი დიალოგები, პასიური კამერა, კადრის გაბუნდოვნების ეფექტი. ეს ეფექტი გარკვეულ ნიშნად ქცეული 80-

იანელთა შემოქმედებაში ხშირად გამოიყენება, როგორც გამაღიზიანებელი ფაქტორი, გაბუნდოვნებულ-ჩაბნელებულ კადრებში ცუდად იკითხება მოქმედება, რაც ამდაფრებს „დანახვის“ სურვილს.

თუ 80-იანი წლების დასაწყისში იკვეთებოდა ორი ძირითადი ტენდენციის არსებობა, 90-იან წლებში ხდება მათი ერთგვარი აღრევა. რეალისტური და ფორმაშემოქმედებითი კავშირი ვლინდება, როგორც თხრობითი ფორმის, ასევე გამომსახველობითი ესთეტიკის აგების თვალსაზრისით. რეალისტური ფორმა ხშირად გაჯერებულია იგავურ პირობით ფორმაში და პირიქით, პირობითი ფორმა შეიცავს რეალისტურ ელემენტებს. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ალ. ცაბაძის „ღამის ცეკვა“, (ოპერატორი ლ. მაჩაიძე), როგორც შედარებით პასიური გამომსახველობითი რიგის მქონე ნაწარმოები, რომელსაც რეალისტურ ფორმაში შეაქვს ფორმაშემოქმედებითი ელემენტები: სიმბოლური გმირი, პირობითი გარემო, რომელიც ტონალობით იმიჯდება და დ. ცინცაძის „ზღვარზე“ (ოპერატორი მ. მაღალაშვილი), სადაც სინათლე ქმნის როგორც საერთო ინტონაციას ასევე ვიზუალურ სიმბოლიკას, გმირის სულიერი მდგომარეობის მაჩვენებელი ხდება.

ამგვარად, XX საუკუნის 80-90-იანი წლების ქართული კინო, როგორც უკვე აღვნიშნე, ნაკლებად უთმობს ყურადღებას ახალი გამომსახველობითი ესთეტიკის შექმნას. ის გარკვეულწილად ხვეწს არსებულ მიღწევებს, იკეტება მასში. სტაბილური, პირობითი, მეტაფორული გამომსახველობითი რიგი, დახვეწილი განათების სისტემები, ფერადოვანი დრამატურგია, ტრადიციული კომპოზიციური ფორმები, მისწრაფება გამოსახულების ესთეტიზირებისკენ ნიშანდობლივია 90-იანი წლების კინოგამოსახულების, თუმცა ძნელია აღმოვაჩინოთ მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ნიშნები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ვ. სტორარო „ჩვენ ვსაუბრობთ კინო ენაზე“, ჟურნალი „კინო, ტელე, ტექნიკა“, 1985 წ. №9 გვ. 24-28.
2. ა. ა. უმიკოვა „კინოოპერატორი ანრი ალიკანი“, ინტერვიუ, ჟურნალი „კინო, ტელე, ტექნიკა“, №10, გვ. 32-35.

კინოკომიქსის ჟანრულ-სტილისტური თავისებურება და მასობრივი კულტურა

*ადამიანი თავისი ბუნებით, სურს თუ არ
ეს მას, მოწოდებულია მოიძიოს უმაღლესი
იდეალი. ვინც პოულობს, ის რჩეულია. ვინც
ვერ პოულობს, ის ამას სხვისი საშუალებით
გამზადებულს იღებს და იქცევა მასად.*

*ხოსე ორტეგა-გასეტი,
„მასების ამბოხი.“*

კინემატოგრაფი ახალი კულტურული პარადიგმის – მასკულტურის, პერიოდში გაჩნდა. XX საუკუნეში მასკულტურა აქტიურად იპყრობს მსოფლიო აუდიტორიას. სიტყვა „ამერიკულის“ ცნება ავანგარდული, ანუ მასობრივი ხელოვნების გლობალურ გამოვლინებაში აღიქმება. მოდერნიზმმა საგრძნობლად დააჩქარა მასობრივი, ანუ ამერიკული, კულტურის განვითარება.

1901 წელს გამოიცა ინგლისელი მწერალი უილიამ სტედის წიგნი „სამყაროს სრული ამერიკანიზაცია“, რომელშიც ნაციონალური ენის, ტრადიციების, ეროვნული ცნობიერების, მენტალიტეტის თავისებურების გაქრობის პრობლემა წამოიჭრა. იგივე პრობლემა დღესაც აქტუალურია, მითუმეტეს, როცა ამერიკული კულტურა კვლავ გლობალიზაციის სინონიმად მოიაზრება. საყოველთაოდ მიღებული აზრია, რომ ამერიკა თავს გვანხვევს ინტელექტუალურ და კულტურულ გავლენას, რომ ხდება გართობისა და გემოვნების ძძლავრი ინდუსტრიის ფორმირება, რომ დიდი ხანია, რაც ამერიკა გლობალური კულტურის ექსპორტიორად იქცა მაშინ, როცა თავის დროზე ამერიკული კულტურა თავის თავში მოიცავდა უცხო კულტურას და გარეშე იღებებს: ახალი ნაციონალური კულტურა მასობრივი მიგრაციის ხარჯზე ჩამოყალიბდა. ცნობილია, რომ ვესტერნი ახლად ფორმირებული ერის ნეომითოლოგიის ნიმუშად იქცა. ამერიკული აუდიტორია არ გამოირჩეოდა ესთეტიკური გემოვნებით. რეკლამა, კარიკატურა, კინი, სიტყვების თამაში (დადაიზმი) მოდერნისტული

კულტურის პროდუქტს წარმოადგენდა. ავანგარდის ერთ-ერთი მიმართულება — დადაიზმი, სწორედ ელიტარულ სნობიზმს აშარუბდა. შემთხვევითი არ არის, რომ მასობრივი კინოს ცნება სამუდამოდ დაუკავშირდა ნიკელ ოდონებს, ღარიბი, დაბალი სოციალური ფენის მასებს (ამერიკული კინოინდუსტრია სწორედ ამ მასების შემოსავლის ხარჯზე აყვავდა). მოდერნიზმმა შექმნა ახალი კულტურა და ახალი მსოფლმხედველობა. პოპულარული ამერიკული კინოჟანრები სწორედ მასების „ენერგეტიკის“ ხარჯზე დაფუძნდა. ამერიკული კულტურის წიაღი პოლიუდში გაჩნდა. ელიტარული კულტურა პოპ კულტურაში გადავიდა. გასართობი ინდუსტრიის მოძძლავრებამ, ამერიკული მასკულტურის გავრცელებამ ხელი შეუწყო ტელეშოუს და ამერიკული ფილმების პოპულარობას. ამერიკული რეკლამის პოპულარიზაციისთვის ინგლისური ენა ბევრად უფრო ეფექტური აღმოჩნდა, ვიდრე სხვა ენა, ვინაიდან ამერიკული რეკლამა გრამატიკის სადა სტრუქტურას, მოკლე და ნაკლებად აბსტრაქტირებად სიტყვებს, შეკუმშულ წინადადებებს შეიცავს.

ამერიკული კინოს აუდიტორია ინტერნაციონალური იყო და გულისხმობდა რეგიონალურ, ეთნიკურ, რელიგიურ, რასობრივ მრავალფეროვნებას, შესაბამისად, კინო უპირატესობას ანიჭებდა მარტივ დიალოგს, ადვილად აღსაქმელ კარიკატურებს, საგაზეთო სათაურებს. ამ თავისებურებით აიხსნება მასობრივი საშუალებების ექსპერიმენტები, რაც უპირველესად გულისხმობდა სიუჟეტური ხაზის მაქსიმალურ გამარტივებას სხვადასხვა სოციალური და ეთნიკური ფენის აუდტორიისთვის. პერიოდული ჟურნალების, პოლიუდის კინოწარმოების, მასობრივი ტირაჟირების, სატელევიზიო ქსელების სტრატეგია მიმართული იყო იქითკენ, რათა კომუნიკაცია დამყარებულიყო საკუთარი ქვეყნის ჯგუფებთან და კლასებთან. მასობრივი საშუალებები შლიდა ზღვარს სოციალურ განსხვავებებს შორის, დაირღვა ეროვნული, ენობრივი ბარიერები. თავდაპირველად ამერიკული კულტურა აპოლიტიკური იყო და იდეოლოგიურ სიმწირეს განიცდიდა. ის მნიშვნელოვნად იყო დამორებული სოციალურ პრობლემებს, ამან კი მასობრივი გართობის მსოფლიო ინდუსტრიის ფორმირების პროცესი მნიშვნელოვნად დააჩქარა.

20-იან წლების საბჭოთა კინოში ამერიკული მითის პოპულარობა სწორედ ვარსკვლავური, ჟანრული სისტემის დამკვიდრებამ განა-

პირობა. რეკოლუციურ-სოციალური კატაკლიზმებით დამძიმებულ მაყურებელს ართობდა ჰაროლდ ლიოდის თუ ჩაპლინის კომიკური გმირები, რომლებიც რწმენას, ოპტიმიზმს უნერგავდნენ რეკოლუციურ იდეალებში რწმენა შერყეულ ხალხს. ჩაპლინის ავანტიურული პერსონაჟი თავისთავად მოიცავდა გლობალურსა და მასობრივს.

30-იანი წლების პოლიუდის პროდუქცია კომედიებისგან და მიუზიკლებისგან შედგებოდა (ჯონ ფორდის განმაურებული ფილმის „მრისხანების მტევნების“ გარდა), ის არ ასახავდა საზოგადოებრივ პრობლემას, ამდენად, იმ პერიოდისთვის აქტუალური უმუშევრობისა და სიღარიბის პრობლემა ეკრანს მიღმა დარჩა. მასკულტურის ერთ-ერთ პოპულარულ ჟანრად კომიქსი იქცა, რადგან იგი გამოირჩეოდა ზღაპრულ-ფეერიული დრამატურგით და კიჩის პირობითობით და მარკეტინგული უნარით, ამასთანავე წარმატებით ითვისებდა ესთეტიკურ და პოლიტიკურ კატეგორიებს. სიტყვა კომიქსი ნახატებში ასახულ ისტორიას ნიშნავს, სადაც ვიზუალური უფრო მეტად ჭარბობს ტექსტუალურ დანართებს. ბეჭდვითმა კომიქსებმა გართობის მძლავრი ინდუსტრია ჩამოაყალიბა. კომიქსებს გააჩნიათ ჰერმეტიული, „დახშული“ რეალობა, რომლის რეალიზება კინორეჟისორის ფანტაზიებზეა დამოკიდებული. 20-იან წლებში კომიქსი ამერიკული კულტურის ორგანული ნაწილი ხდება. ჩამოყალიბდა ტრადიციული გმირების გალერეა: დიკ ტრეისი, სუპერმენი, ბეტმენი. კომიქსებს ახასიათებთ სერიული გაგრძელება, სიუჟეტური ხაზის წყვეტილობა, უსასრულობის პრინციპი, რასაც წარმატებით იყენებს პოსტმოდერნისტული კინემატოგრაფი. კინოკომიქსი არ ემორჩილება ავტორის ნებასურვილს, ამგვარად, კულტურის ტრანსლირება სივრცესა და დროში მუდმივად გამეორებადია. კინოკომიქსებს გამოარჩევთ სქემატიზმი, გამჭოლი მოქმედება. კომიქსების პერსონაჟები ადვილად მანიპულირებენ მასის კოლექტიურ ცნობიერებაზე, ავტორის ფაქტორი უკვე ზედმეტი ხდება და ადვილად ექვემდებარება სახეცვლილებას, მაგ.: მნიშვნელობა არ აქვს ვინ იქნება „ბეტმენის“ რეჟისორი, ანუ, კინოკომიქსის წარმოება ხელოსნური უფროა, ვიდრე შემოქმედებითი. კომიქსის სტრუქტურისთვის მისაღებია პერსონაჟის ლავირება ერთ-დროულად რამდენიმე ვირტუალურ რეალობაში, დრო ადვილად ექვემდებარება შეკუმშვას, დაშლას და ნიველირებას, ისტორიის ხაზობრივი, დისკრეტული მოძრაობა მიიის ციკლური ორნამენტულობი-

თავა გაპირობებული. კომიქსებში გამოირიცხულია დროის პლასტები, ამდენად იგი უფრო სარკასტულია.

თეოდორ აღორნოს „ესთეტიკური თეორიის“ მიხედვით კომიქსი კარგავს ავტონომიური ესთეტიკური ობიექტის მაღალ სტატუსს და მედიურ თუ საბაზრო ურთიერთობათა ჯაჭვში ერთვება. კინოკომიქსის წარმოშობა და პოპულარიზაცია დიდი დეპრესიის პერიოდს უკავშირდება – პირველი დრამატურგიული კომიქსი ტარზანზე ედგარ რეისის რომანი-ფელეტონის მოტივების მიხედვით (1929) ერთდროულად რამდენიმე გაზეთში გაჩნდა.

კომიქსებში აღრეულია სხვადასხვა ცივილიზაცია და ეპოქა, დროის პლასტები. დიდი დეპრესიის პერიოდში კინოკომიქსი ესკეპიზმის მკაფიო გამოხატულებად იქცა – ეკონომიკური დაცემა, მშრალი კანონი, დანაშაულებრივი, შავი სამყაროს მომძლავრება, ყოველივე ეს „კანონის და წესრიგის“ დამყარებას საჭიროებდა, კონსერვატორული პოლიტიკა პურიტანული ესთეტიკის დამკვიდრებას მოითხოვდა. ამიტომაც პოპულარობას იძენენ სუპერმენები, რომლებშიც ამერიკული პუბლიკა ზნეობრივ იდეალს და ძლიერ ინდივიდს – წესრიგის და კანონის დამცველს ხედავდა.

კომიქსებმა ამერიკულ გმირს ძლიერი და ყოვლის შემძლე, ზეადამიანი-სუპერმენის მიმზიდველი იმიჯი დაუშკვიდრა, რომელიც უნივერსალური დემოკრატიზმის ფასეულობებს მტკიცედ იცავს. კომიქსების აღზევების ხანა 30-40-იანი წლებია. ნიშანდობლივია, რომ კომიქსების ბუმი ამერიკის ეკონომიკური აღმავლობის პოლიტიკურ კურსს ემთხვევა. ყოველდღიური პრესის პაფლეტი-ფელეტონები და ილუსტრირებული დანართები უხვად ტირაჟირებდნენ კომიქსის სიუჟეტებს, რომლებიც შემდეგ სტერეოტიპულ სქემებად იქცნენ. მასობრივთან, კოლექტივთან დაკავშირებული „პოლიტიკური არაცნობიერი“ რაინდმა-გმირებმა მითითისეს, რომლებიც ტოტალურ ბოროტებას ებრძვიან, ასეთებია: ბობ კრეინის მიერ შექმნილი მფრინავი თავი, ბეტმენი (1940). კომიქსი ძირადათად წარმოადგენს სენტიმენტალურ-პათეტიკურ საგას „სუპერმენებზე“, ფოლადის ადამიანებზე (სუპერმენი, დიკ ტრეისი, ბრიკ ბრედფორდი ტერრი და ა. შ.) ექსცენტრიკულ სუპერგმირებში პერსონიფიცირებული იყო ის ოპტიმიზმი და იმედგაცრუება, რასაც ამერიკის საშუალო კლასის ფენა იმ პერიოდში განიცდიდა.



ინდუსტრიული პროგრესის შედეგად ჩნდება ჰეროიკულ-კომიკური სიუჟეტები, რომლებიც 40-იან წლებში მილიტარისტული პატრიოტიზმის დემონსტრირებით შეიცვალა — კომიქსი იდეოლოგიის და ცენზურის დაქვემდებარებაში აღმოჩნდა. მაგალითად, ბატალური კომიქსების — „ტერი და პირატების“ — ავტორს მეღვინე კენიფს რუხველტმა შეაცვლევინა სიუჟეტი, რომელიც ამერიკელთა კაპიტულაციას ასახავდა: იაპონელი თავდამსხმელები ტერის წყნარი ოკენის კუნძულებს ართმევენ. ცენზურის აზრით, ამგვარი ფინალი ამერიკული ჯარის დემორალიზებას გამოიწვევდა. კომპიუტერული ტექნიკის მასშტაბურმა გავრცელებამ ყოფითი დიზაინის, ინფორმაციული სივრცის ფუნქციონალურმა დატვირთვამ კომიქსები უწყინარი, ნაივური მასობრივი კულტურის პროდუქტად, ბურჟუაზიული ფასეულობების ზუსტ ანარეკლად აქცია. პოპ არტის ლიდერები: ენდი უორჰოლი და როი ლიხტენშტეინი იმიტირებდნენ კომიქსების ფაქტურას, ხაზს უსვამდნენ კომპოზიციის ბანალურობას, წარმოაჩენდნენ ევროპული კულტურის საკრალური ღირებულებების გაუფასურების პროცესს, სერიული წარმოების მიერ პროფანირებული მასმედიის „სახეს“.

60-80-იან წლებში ე. წ. ბები-ბუმერების თაობა გაჟღენთილია მომავლის რწმენით, ის გათავისუფლდა მომხმარებლური მენტალიტეტისგან და ნივთების ნაცვლად სოციალური პრესტიჟის მოპოვებას და წარმატებულ კარიერას ესწრაფვის: სტენ ლის „ადამიანი-ობობა“, ოჯახური კომედიური მულტსერიალი „ფლინსტონები“ სოციალური რელაქსიის, ანესთეზიის ფუნქციას ასრულებდნენ და პროტესტანტული სულისკვეთებით ემსახურებოდნენ ოჯახური იდილიის პროპაგანდას.

90-იან წლებში კომიქსი იდევნება მასკულურიდან, ჩნდება კინოკომიქსის პოსტმოდერნისტული ჟანრი — გამარჯვებულია კომიქსის სქემატური, გაცვეთილი ხერხები. ამ დროს ზღაპრულ-ბუტაფორიულ რეალობის ასახვისთვის კინემატოგრაფი კომიქსებს დაესესხა, ამრიგად, კომიქსების ესთეტიკა კინოს ეფექტებს და გამომსახველობით ხერხებს დაემორჩილა. კომიქსის შარჟულ ჯამბაზური რიტორიკა კინოს ტექნოლოგიურმა საშუალებებმა კიდევ უფრო გაამდიდრა. ძლიერდება პირობითი დეკორატიულობა, მომრავლდნენ მანეკენის მსგავსი პერსონაჟები. მაგ.: ცნობილია „ბეტმე-



ნის“ ოთხი სიქველი – გროტესკულ-ბუფონადური „ბეტმენი“ (1989), გუთურ – იგაური „ბეტმენი ბრუნდება“ (რეჟ. ტიმ ბერტონი, 1992), ექსტრავაგანტური – კლოუნადური კინო-ატრაქციონი „ბეტმენი მარად“ (რეჟ. შუმახერი, 1995).

პოპულარული ადამიანი-ობობას ბრძოლა ბოროტ ძალებთან ჰეროიკული ეპოსის არქეტიპს და ამერიკული ჟანრის ფილმებს უკავშირდება – ხაზგასმულია ბრძოლა მაფიოზურ კლანებთან, სადაზვერვო-დივერსიულ კონსპირაციულ-ქსელთან, მომავლის ინფორმაციულ ოლიგარქებთან. შვარცნეგერის, სტალონეს, ვან დამის, სიგალის სუპერმენები ხისტი, რობოიზირებული პერსონაჟებია, მაგრამ ნაკლებად განიცდიან იდეოლოგიზირებას.

კინოკომიქსებში მუდმივად მოქმედებს უცვლელი სქემა: გმირები უარყოფენ სასურველ ობიექტებს, ანუ, სიყვარული მათთვის არარეალიზებადი, მიუღწეველია. ძლიერი, ბობოქარი ვნების მიუხედავად, ისინი განწირულნი არიან მარტოობისთვის, ვერ აღწევენ პირად ბედნიერებას, ჰარმონიული სასიყვარულო თუ ცოლ-ქმრულ კავშირს. ამასთანავე, ისინი ფლობენ ჰიპნოზირების მაგიურ უნარს, ადამიანურ იერსახესთან ერთად ზოომორფულ, ცხოველურ ელემენტებს შეიცავენ, შესაბამისად, მორალურ-ზნეობრივ არჩევანს ისინი ცხოველური, ქტონური საწყისიდან გამომდინარე აკეთებენ – კინოკომიქსის გმირებს არ ახასიათებთ მიწიერი პრაგმატიზმი, მათი გარემომცველი რეკვიზიტი ხაზგასმულად მასკარადულ-ბუტაფორიულია. დღისით ისინი ტრივიალური ცხოვრების სქემით ცხოვრობენ, ღამით დემონურ ძლევა მოსილებას იძენენ, სუპერგმირებს გამოარჩევთ ათლექტური აღნაგობა და აკრობატული პლასტიკა.

სლავო ჟინჟეკის ინტერპრეტაციით (ფროიდის ნაშრომ „ტოტემი და ტაბუ“-ზე დაყრდნობით), სოციალურ-სიმბოლური აკრძალვების რღვევას გმირი არ მიჰყავს მამის ფეტიშისა და ატრიბუტიკის დაუფლებამდე. კომიქსის გმირის პირადი ბიოგრაფია ეროტიკული თამაშების უარყოფაზეა აგებული და, როგორც აღნიშნავენ, მათი ერთ-ერთი თვისება „შიზოფრენიული გაორებაა“: ისინი დღისით და ღამით სხვადასხვა ცხოვრებით ცხოვრობენ. სუპერგმირები ძირითადად ობლები არიან – მათთვის უცნობია მშობლები ან მშობლებს რაიმე შეემთხვევათ. ასეთი გმირები სიყვარულში ხელმოცარულნი არიან. ჰყავთ მეგობრები, თანაშემწე, ღამხმარე



ძალა. მათი მტერი კი ქარიზმატიული ბოროტი ძალაა. კომიქსის გმირის ზნეობრივი და მორალური გამარჯვება აბსტრაქტულ-ჰუმანურ რიტორიკასა და პათოსზეა დაფუძნებული. კომიქსებში ბოროტება ხაზგასმით ბუფონადურია, არ ხდება ადამიანურსა და უცხო სორის, სიმბოლურსა და რეალურს შორის კონტრასტის დაბალანსება. თანამედროვე ტექნიკური საშუალებების მაღალი დონე ამგვარი დაბალანსების საშუალებას არ იძლევა.

სუპერგმირს თავისი სტატუსი და დავალება გააჩნია: დემოკრატიული ფასეულობების დაცვა, ზეადამიანური შესაძლებლობების უნარი, „უნდა ემსახურონ და დაიცვან“, – ასეთია მათი ცხოვრების საზრისი. მათი ზეამოცანა სამყაროს გადარჩენაში, დამცირებულთა და უსუსურთა დაცვაში მდგომარეობს.

კინოკომიქსების ისტორიას თუ გადავხედავთ, დავრწმუნდებით, რომ ისინი ყველაზე ეფექტურად და ერთგულად ემსახურებიან ამერიკურ პროპაგანდას. კომიქსების ძირითადი თემა – ამერიკის მტრებთან ბრძოლაა. მაგ.: 40-იან წლების კომიქსის გმირი კაპიტანი როჯერსი ჯერ ნაცისტებს და იაპონელებს ებრძოდა, შემდეგ, რუსებსა და ჩინელებს.

ჰეროიკული ფანტაზიის კვლევისას კინოს ისტორიკოსები აღნიშნავენ, 70-იან წლებში, ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ, სუპერგმირის დაბრუნება ეკრანზე აღიქმებოდა, როგორც დაბრუნება 20-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურასთან, საიდანაც წარმოიშვა თავად ტერმინი „ჰეროიკული ფანტაზია“, გაიგივებული ზღაპრულ ეპოსთან. კინოკომიქსები ხშირად ეყრდნობა ინგლისურ-საქსონურ ან კელტურ ფოლკორს: უძველეს ლეგენდებს, მითებსა და ზღაპრებს, თუმცა ამ პოპულარული ჟანრის რეაბილიტირების ძირითადი მოტივი მაინც მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესია, რაც გულისხმობს ურთულესი დონის სპეცეფექტების გამოყენებას, ფანტასმაგორიული თხრობისკენ მიდრეკილებას. ჯორჯ ლუკასმა, რომელმაც პირველმა შექმნა ვარსკვლავური ომების ტრილოგიასთან დაკავშირებული სერიალი, მაქსიმალურად გამოიყენა ამ ჟანრის შესაძლებლობები.

70-იან წლებში ამერიკის ლიბერალური პოლიტიკა, იდეოლოგია და სოციალურ-ეკონომიკური პოლიტიკა კრიზისში აღმოჩნდა, ჩნდება ნეოკონსერვატიული მოძრაობა, როგორც მწვავე რეაგირე-

ბა ამ კრიზისზე. ნეოკონსერვატორები მოითხოვენ ამერიკული სამხედრო ძლიერების აღდგენას, მისი უპირატესობის აღიარებას და მსოფლიო ჰეგემონიის დამყარებას, რამაც გლობალური ზემოქმედება მოახდინა ამერიკის ადმინისტრაციულ პოლიტიკაზე. (ა. მელვილი, წინასიტყვაობა წიგნზე: „შეერთებული შტატები: კონსერვატიული ტალღა“, მ., 1981). ნეოკონსერვატორები ისევე, როგორც „ტრადიციონალისტები“, ე. წ. „ახალი მემარჯვენეები“, უპირატესობას ანიჭებენ მორალურ-რელიგიურ პრობლემებს. მიუთითებენ მორალის კრიზისზე, ოჯახური ფასეულობების რღვევაზე. ჯორჯ ლუკასის ფილმები ზუსტად პასუხობდნენ ამერიკელთა პოლიტიკურ მოთხოვნებს.

80-იან წლებში კინოკრიტიკოსებს უჭირდათ იმის განსაზღვრა, თუ რა მიმართულებით განვითარდებოდა „ჭერიკული ფანტაზია“, თუმცა მკაფიოდ დაფიქსირდა აზრი, რომ კომიქსის მომავალი ამერიკის შიდაპოლიტიკურ სიტუაციაზე იქნებოდა დამოკიდებული.

კომიქსებს ერთი მნიშვნელოვანი სიმპტომიც აღენიშნათ: ვარსკვლავური ომების შესახებ არსებული, ერთი შეხედვით ნაივური და საბავშვო ჟანრის ფილმები, სინამდვილეში, ფაშიზმის გამოვლინებად მიიჩნიეს: „რემბოს“ და „ვარსკვლავური ომების“ კატეგორიის ფილმებში ომი, როგორც სანახაობა აღორძინდა და მოხდა მისი კულტივირება: „შესაძლოა, ამ ფილმებს ჯერ „ფაშისტური“ არ ვუწოდოთ, მაგრამ აშკარაა, რომ ეს სანახაობის სწორედ ის ტიპია, რომელსაც „ფაშისტური კულტურა“ ეწოდა (“The Fascist Guns in the West” – “American Film”, march, 1986).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Тело оборотня, или бремя запретной сексуальности, Об истории и эстетике кинокомикса Дмитрий Голынки-Вольфсон № 3, 2003, «Искусство Кино».

2. ი. ხანიუტინი, კინემატოგრაფი, ნაციზმი, პროპაგანდა, „კინოვედეჩესსკიე ზაპისკი“, №2, 1988 (რუსულად).

3. ა. ანდრეევი, „ფილმები – კომიქსებიდან, ჭერიკულ ფანტაზიამდე“, „კინოვედეჩესსკიე ზაპისკი“, №2, 1988, (რუსულად).

ზრახვული კინო

მუნჯი პერიოდი
(1895-1929)

კინემატოგრაფის სამშობლო საფრანგეთია – სწორედ პარიზში შედგა ხელოვნების ამ ახალი დარგის ისტორიული პრემიერა 1895 წლის 28 დეკემბერს და მისი ავტორები იყვნენ ძმები ოგიუსტ და ლუი ლუმიერები.

ლუმიერების პირველი პროგრამა მოიცავდა დოკუმენტურ, სანახაობრივ ფილმებსა და კომიკურ სცენებს. ტექნიკურ გამოგონებასთან ერთად ლუმიერებს ეკუთვნით ფილმების სისტემატურად გამოშვების ინიციატივა. ფირმა საგანგებოდ ავზავნიდა სხვადასხვა ქვეყანაში ოპერატორებს, რომელთაც „კადრებზე მონადირეებს“ უწოდებდნენ, ისინი მაყურებელს აცნობდნენ არსებულ პროდუქციას და პარალელურად ახალ სიუჟეტებსაც იღებდნენ. უკვე 1897 წლისათვის ფირმის კატალოგი 358-მდე ფილმის დასახელებას ითვლიდა¹.

კინოენის განვითარებასა და სრულყოფაში დიდი წვლილი მიუძღვის *ჟორჟ მელიესს*, რომლის სახელთანაც დაკავშირებულია 1896 წელს პირველი კინოსტუდიის შექმნა,² 1900 წელს ჩამოაყალიბა კინომეწარმეთა პირველი პროფესიული გაერთიანებაც. თავდაპირველად იგი ლუმიერების ფილმების მიბაძვით ცხოვრებისეული სცენების თანამიმდევრულ ფიქსაციას ახდენდა. მალე კი მელიესმა თავისი გზა იპოვა. მისი კადრებისათვის დამახასიათებელი გახდა ფანტაზია, ფეერიულობა, სანახაობრივობა, რომელთაც იგი ტექნიკური ტრიუკებითა და წინასწარ დადგმული სარეჟისორო სცენების ორგანიზებით ახდენდა. მელიესმა კინოს გამომსახველობითი ხერხების, ტექნიკური ტრიუკების მთელი არსენალი შექმნა. თავის ფეერიებს მელიესი სხვისი მეთოდებით ქმნიდა და ამიტომ, როცა კინოწარმოებაში ახალი ინდუსტრიული ხერხები დაინერგა, იგი გამიჯნულ იქნა კონკურენტების მიერ.

1896 წელს კინობაზრისა და კინოწარმოების არენაზე გამოვიდა „*პათე ფრერი*“ და „*კომონი*“ – *შარლ პათესა* და *ლეონ კომონის* მეთაურობით, რითაც გაიზარდა, გამდიდრდა კინოწარმოე-

ბა. ორივე ფირმას ფილიალები გააჩნდა ამერიკაში, რუსეთში, ინგლისსა და სხვა ქვეყნებში. მათ მსახიობების, რეჟისორებისა და ტექნიკური მუშაკების მეტ-ნაკლები მუდმივი შემადგენლობა ჰყავდათ. პათესთან მუშაობდნენ რეჟისორები: *ფერდინანდ ზეკა* (სამხატვრო ხელმძღვანელი), *ლუი განიე*, *ლუსიენ ნონგე* და სხვა. გომონთან კი *ანტუან ბლამე* (სამხატვრო ხელმძღვანელი 1907 წლამდე), *ლუი ფეიადი* (სამხატვრო ხელმძღვანელი 1907 წლიდან), *ვიქტორენ ჟასსე* და სხვანი. „პათე ფრერში“ განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ ადრეული ფრანგული კინოს წამყვანი კომიკოსი მსახიობები: *მაქს ლინდერი*, *ანდრე დიდი*, *პრენსი (რივადენი)*. გომონში კი *ჟორჟ დიუანი*, თავის კომიკოს-ექსცენტრიკოსების დასთან ერთად. ორი ერთმანეთის კონკურენტი ფირმა მასობრივი მაყურებლის გემოვნების დასაკმაყოფილებლად მუშაობდა. მათი კლიენტები ძირითადად საბაზრო ბალაგანების მფლობელები იყვნენ, რომელთაც თავიანთ გასართობ პროგრამებში კინოსეანსებიც შეჰქონდათ. ფრანგული კინოს ისტორიის ამ პერიოდს (დაახლოებით 1908 წლამდე) არცთუ იშვიათად *ბაზრობის კინოს* უწოდებდნენ. საკმაოდ მსხვილი ფირმები თანდათან დაიხვეწა და გარკვეულ კინოსაწარმოებად იქცა. მოხდა ისეთი კინემატოგრაფიული სპეციალობების გამოიჯვნა, როგორცაა: ოპერატორი, სცენარისტი, რეჟისორი და სხვა. მიუხედავად ამისა, გვარები ანონიმური რჩებოდა. ფილმები ფირმის საკუთრებად ითვლებოდა. პათემ 1907 წელს პირველმა დაიწყო ფილმების გაქირავება. პათეს წარმატებით მოხიბლულმა სხვა ფირმებმაც მის მაგალითს მიჰბადეს, რის საფუძველზეც 1908 წლიდან ფრანგულ კინოწარმოებაში ახალი პერიოდი დაიწყო. რეორგანიზებული და განმტკიცებულ იქნა მისი კომერციული ბაზა, წარმოება სტაციონარული კინოდარბაზების ფართო მშენებლობა. გაუმჯობესდა კინოპროექციისა და ფირის ტექნიკური ხარისხი. კომერციული სისტემა საშუალებას იძლეოდა გაზრდილიყო კინოჩვენებების მასშტაბები და ფილმის მეტრაჟის ღირებულება, რათა აემალლებინათ მისი მხატვრული დონე. ადრეული ფრანგული კინოს ძირითადი ჟანრები და მრავალსახეობა უმეტესად ცნობილი დრამატული ქრონიკების ინსცენირება, ფერია, „კომიკურები“, ბიბლიური სცენები იყო. ხშირად სიუჟეტები ნასესხებ და გამარტივებულ კლასიკურ თუ თანამედროვე ლიტერატურულ ნაწარმოებებს წარმოადგენდა.



1908 წელს შეიქმნა ახალი ფირმა „ფილმ დ'არი“³, რომელმაც მიზნად დაისახა ფრანგული კინოპროდუქციის მხატვრული დონის ამაღლება. რათა კულტურული მაყურებელი დაეინტერესებინა, ფირმაში მიიზიდა ცნობილი მწერლები საფრანგეთის აკადემიიდან, აგრეთვე სახელგანთქმული მსახიობები „კომედი ფრანსეზიდან“. ამ წამოწყების წარმატება განპირობებული იყო ტიპური თეატრალური ორიენტაციით, ნატურალური გადაღებების უგულვებელყოფით. 1911 წელს გომონის სახელით ლ. ფეიადმა შემოიღო პროგრამა „ცხოვრების წარმოსახვა ისე, როგორიც არის“. იდეა სხვა ფირმებმაც მიითვისეს. ეს მიმართულება მთელი გულუბრყვალობითა და მელოდრამატიზმით ასახავდა ყოველდღიური ცხოვრებას რეალურ კადრებს. აღმოცენდა კინოს ისეთი სახეობაც, როგორიც იყო მიმდინარე მოვლენათა ქრონიკა, 1908 წლიდან გაჩნდა პირველი კინემატოგრაფიული ყოველკვირეული „*pathé journal*“. იმავე წელს *ემილ კოლმა* დაიწყო ნახატი მულტიპლიკაციური ფილმების გამოშვება. დიდი წარმატებით სარგებლობდა მრავალსერიანი, სათავგადასავლო ფილმები, რომლებიც ძირითადად პოპულარული დეტექტიური რომანების ეკრანული ვერსია იყო. საფრანგეთში ამ მიმართულებას საფუძველი ჩაუყარა ვიქტორ ჟასსემ ფილმით „*ნიკ კარტერი*“ (1908 წ., ფირმა ეკლერი). თითოეული სერია, ანუ ეპიზოდი, წარმოადგენდა ცალკეული ავანტიურისტული სიუჟეტების წრედს ერთი და იმავე მოქმედი გმირებითა და შემსრულებლებით. ფილმის ეპიზოდები ერთი-ორი კვირის ინტერვალით გადიოდა. თვით სერიალის სრული ჩვენება ხანდახან რამდენიმე თვე გრძელდებოდა.

I მსოფლიო ომამდე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ფილმი „*ფანტომასი*“ (რეჟ. *ვეიადი*, 1913-1914). ათიანი წლები *მაქს ლინდერის* კომიკური ნიჭის აყვავების ხანა იყო, როცა იგი ფრანგული და მსოფლიო კინოეკრანის ვარსკვლავი გახდა. ომამდელ პერიოდში ფრანგულმა კინომრწველობამ შეუდარებელ აღზევებას მიაღწია. ფრანგული კინოფირმები და მათი საზღვარს გარეთა ფილმები მსოფლიო მოთხოვნილებათა 90%-ს აკმაყოფილებდა. თუმცა ამერიკულმა კინობიზნესმა გადამჭრელი ზომების მიღება დაიწყო, რათა თავისი ბაზარი დაეცვა. კონკურენტული ბრძოლა გამწვავდა. ომის დაწყებამ ფრანგულ კინოს მძიმე დარტყმა მიაყენა, გზა მოუჭრა საერთაშორისო ბაზრისაკენ. აშშ კინემატოგრაფი-

ს ყველაზე მსხვილი ცენტრი გახდა. ამერიკულმა ფირმებმა თავიანთი პროდუქციის გასაღება დემპინგურ ფასებში საფრანგეთის შიდა ბაზარშიც დაიწყეს. ტექნიკური აღჭურვილობის დონით ფრანგული კინომრეწველობა მნიშვნელოვნად ჩამორჩებოდა ამერიკულს. კაპიტალდაბანდების მოცულობაც ძალზედ მწირი იყო. ასეთ პირობებში ფრანგმა მწარმოებლებმა უკვე შეწყვიტეს საკუთარი ფილმების გამოშვება და ამერიკული ფილმების დაქირავება დაიწყეს. 1920-23 წლებში პათემ თავისი ფილიალები დახურა. პათეს პოლიტიკას დიდი წინააღმდეგობა შეხვდა მისივე შექმნილი „*პათე კინოკორსოციუმის*გან.“ აღებული იქნა მუშაობის ახალი კურსი, რომელიც ითვალისწინებდა მცირერიცხოვანი, მაგრამ ღირებული ფილმების შექმნას. მაგალითად, „*სამი მუშეკტერი*“ (12 ეპიზოდი, 1921 წ, რეჟ. ანრი დიამან-ბერჟე). მას მოჰყვა „*20 წლის შემდეგ*“ (რეჟ. იგივე), და სხვა. ამ ფილმების წარმოების მიზნით „პათე კონსორციუმი“ შეუერთდა „კინორომანების“ საზოგადოებას, რომელიც *ჟორჟ სპენის* მიერ გაცილებით ადრე შეიქმნა. 1922 წლისთვის კაპიტალდაბანდებები საკმაოდ შემცირდა. ამ ფილმთა უძრავლესობა რეაქციული იდეების პროპაგანდისტთვის გამოიყენებოდა, მაგ, ბონაპარტიზმი და რევოლუციის შედეგების განსჯა ფილმში „*არწივთა ავონია*“. მილიტარიზმი და კლასობრივი შერიგება ფილმში „*ღარიბთა იმპერატორი*“ (რეჟ. ლა პრენსი).

20-იანი წლების II ნახევარში ფირმამ დააფინანსა ისეთი ფართო მასშტაბიანი დადგმები, როგორიცაა: „*საბრალონი*“ (რეჟ. ალფრედ ფეკური), „*მიხეილ სტროგოვი*“ (რეჟ. ვლადიმერ ტუჟანსკი), „*ნაპოლეონი*“ (რეჟ. აბელ ჰანსი).

შიდა ეკონომიკურმა გართულებებმა აიძულა ფრანგული ფირმები ფინანსური მხარდაჭერა ქვეყნის გარეთ ეძებნათ. ერთნი იმედებს აშშ-ზე ამყარებდნენ (გომონი) — სხვანი გერმანიაზე (პათე კონსორციუმი და ობერი). 20-იანი წლების II ნახევარში გაჩნდა ახალი წვრილი საწარმოები: „*პროდუქსიონ ჟაკ-ბაიკ*“, „*სტუდიო რეუნი*“, „*ლე ფილმ ისტორიკ*“, „*ფრანკო-ფილმ*“, „*ალბატროსი*“ (ყოფილი „*ერმოლეგ-ფილმი*“) და სხვა. მათი ძალისხმევით ფილმის წარმოებამ თანდათან იმატა, მაგრამ ტექნიკურ-ფინანსური ბაზა მაინც სუსტი რჩებოდა. პერსპექტიულმა ტექნიკურმა გამოგონებებმა, რომელიც ხმას, ფერს, ფართო ეკრანულ პროექციას უკავშირდებოდა

(„პიპერგონარის“ სისტემა), პრაქტიკული გამოყენება ვერ პოვა. ვერ იქნა ათვისებული სამმაგი ეკრანის მცდელობებიც. ა. *ჰანსის ფილმში „ნაპოლეონი“* (1924-1927) მატერიალური ბაზის სისუსტემ შეაფერხა ფილმის ტექნიკისა და დეკორაციის განვითარება, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმს თავისი ძალები შესწირეს მხატვარმა *ლუკ ბერსონმა* და არქიტექტორმა *რენე მალე-სტივენსმა*.

ფრანგული კინოს ისტორიაში 20-იანი წლები გამოირჩევა გასაოცარი წინააღმდეგობრულობით, ერთი მხრივ ტექნიკური და მატერიალური სისუსტესა და მეორე მხრივ, შემოქმედებით აქტიურობას შორის. 20-იან წლებში აქტიურად დაიწყო კინოენის ფორმირების პროცესი, რომლის პირველი ეტაპიც „კინოიმპრესიონიზმი“ გახლდათ. 1919 წლის შემდეგ კინოს, როგორც ახალ, თანამედროვე ხელოვნებად გარდაქმნისათვის ბრძოლაში გაერთიანდნენ ფრანგული კინოს ახალი თაობის წარმომადგენლები, პირველ რიგში: *ლუი დელუკი*, *აბელ ჰანსი*, *ჟერმენ დიულაკი*, *მიშელ ლ'ერბიე* და *ს. ეინშტეინი*... ეს მიმართულება ცნობილია „პირველი ავანგარდის“, ანუ „კინოიმპრესიონიზმის“, სახელით. ამ მიმართულების მნიშვნელოვანი ნაწარმოებებია: „*ესპანური დღესასწაული*“ (რეჟ. *ჟერმენ დიულაკი*, სც. *ავტორი ლუი დელუკი*), „*დუმილი*“ (1920), „*ციებ-ცხელება*“ (1921), ორივე ფილმის რეჟ. *ლუი დელუკი*. „*ელდორადო*“ (1920, რეჟ. *მიშელ ლ'ერბიე*), „*ბორბალი*“ (რეჟ. *აბელ ჰანსი*), „*უდალატო გული*“ (1923 რეჟ. *ეინშტეინი*). ამ ფილმების რეჟისორები სახეშეცვლილი თეორიული დეკლარაციებით გამოდიოდნენ.

ფრანგული კინოს ძვირფას საუნჯეს წარმოადგენს *ანდრე ანტუანის* ფილმები: „*მიწა*“ (1920, *ემილ ზოლას მიხედვით*), „*არღველი ქალი*“ (1922, *ალფონს დოდეს მიხედვით*) და სხვა. ეს ფილმები გამოირჩეოდა ნატურალური გადაღებების უტყუარობით, მსახიობების სრულყოფილი შესრულებითა და ლიტერატურული პირველწყაროს სერიოზული დამოკიდებულებით. ფრანგი კინოიმპრესიონისტები მიისწრაფვიდნენ იქით, რომ მუნჯი კინო „სუბიექტური ხედვის“ გადმოცემის საშუალებად ექციათ. ზოგიერთი ფილმის უმრავლესობა თხრობით პრინციპებსაც ემყარებოდა და წარმოდგენილი იყო როგორც სანახაობის თვითნებური მონაცვლეობა: „*მექანიკური ბალეტი*“ (რეჟ. *ერნანდ ლეჟე* 1924),

„ანტრაქტი“ (რეჟ. რენე კლერი, 1924), „სუფთა კინოს წესები“ (რეჟ. ანრი შომეტი, 1926) და სხვა. ბევრი ფილმი თავის თავში ასახავდა კუბიზმის, დადაიზმის, სურეალიზმის გავლენას: „ნიჟარა და მღვდელი“, (რეჟ. ჟერმენ დიულაკი, 1928), „ანდალუზიელი ძაღლი“ (რეჟ. ლუის ბუნიუელი, 1928), აგრეთვე კონსტრუქტივიზმის გავლენას: „კოში“ (რეჟ. რენე კლერი, 1928).

„სუფთა მოძრაობისა“ და „მუსიკა თვალთათვის“ პრინციპით ფ. დელუკმა სცადა შეექმნა აბსტრაქტული ფილმები: „ფირფიტა“ (1927), „თემა ვარიაციები“ (1929). ყველა ეს მცდელობები „მეორე ავანგარდის“ გამოძახილი იყო, თუმცა იგი ასოციალური და მაყურებელთა ფართო მასას მოწყვეტილი იყო. ათწლეულის დასასრულს ნოვატორ რეჟისორებს შორის გაჩნდა ინიციატივა სოციალური და ცხოვრებისეული სინამდვილის ცალკეულ მხარეთა ასახვისა: „გასეირნება შუა ზღვაში“ (რეჟ. გრენიონი, 1926), „რეიდზე“ (რეჟ. ალბერტ კავალკანტი, 1927), „ზონა“ (რეჟ. ჟორჟ ლაკობი, 1928), „ნიცას გამო“ (რეჟ. ჟან ვიგო).

იყვნენ რეჟისორებიც, რომლებიც ცდილობდნენ, თავი დაეღწიათ კომერციული რუტინისათვის და იმავდროულად გაეთვალისწინებინათ ფართო მაყურებლის ინტერესები. ისინი ქმნიდნენ სრულფასოვან, ცხოვრების რეალისტურ-მხატვრულ სურათებს. ამ რეჟისორთა რიცხვს მიეკუთვნებიან: *ჟაკ ფეიდერი* („კრენკებილი“), *მიშელ ლ'ერბიე* („განსვენებული მატეას პასკალი“, 1925), „ასანთის გამყიდველი პატარა ვოკონა“, 1928), *რენე კლერი* და *ა. შ.*

20-იანი წლებისათვის საფრანგეთში ჩამოყალიბდა დამოუკიდებელი, კორექტული კინოკრიტიკა, ამუშავდა კინოკლუბები, რომლებიც მსოფლიოს საუკეთესო კინომიღწევების პროპაგანდას ეწეოდნენ და ხელს უწყობდნენ მის განვითარებასა და წინსვლას. 20-იანი წლების ბოლოს მუნჯი კინო მზად იყო, ასპარეზი დაეთმო ხმოვანი კინოსთვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. С. И. Юткевич Киноэнциклопедический словарь, 1986.
2. Dictionnaire du cinéma, 1986.
3. Dictionnaire du cinéma, 1986.



ნატო ვაჩნაძე ივანე პერესტიანის ფილმში „სამი სიცოცხლე“

„მამის მკვლელზე“ მუშაობის დასრულების შემდეგ ნატო ვაჩნაძე ივანე პერესტიანმა ერთდროულად ორ სურათში მიიწვია სათამაშოდ. ეს იყო „სამი სიცოცხლე“ გიორგი წერეთლის რომანის „პირველი ნაბიჯის“ მიხედვით და „ტარიელ მკლავადის მკვლელობის საქმე“, რომელსაც საფუძვლად დაედო ევნატე ნინოშვილის „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“. რეჟისორმა ნატოში დაინახა ემოციური და მოაზროვნე მსახიობი. ასე რომ, დღის პირველ ნახევარში ნატო ვაჩნაძე ესმას როლს ასახიერებდა „სამ სიცოცხლეში“, მეორე ნახევარში კი – ღესპინეს „ტარიელ მკლავადის მკვლელობის საქმეში“.

ამჟამად „სამი სიცოცხლე“ და მასში ნატო ვაჩნაძის მიერ ესმას განსახიერებული როლი განვიხილოთ.

„ფოთელ ვაჭარს ბახვა ფულავას შეუყვარდება ღარიბი მკერავი ქალი ესმა და ცოლად შეირთავს მას. მოქიფვე და უქნარა იერემია წარბას ეწადა ესმას ხელში ჩაგდება და რაკი ნებით ვერ დაითანხმა, გაიტაცა იგი. მაგრამ მდეგრები საშუალებას არ აძლევდნენ იერემიას, საწადელი აისრულოს. ბახვა სასიკვდილოდ დაჭრილ ესმას ტყეში იპოვის. ცოლის სიკვდილის შემდეგ ბახვას ცხოვრება აირევა, ხელს მიჰყოფს ლოთობას, ახლა ერთადერთი მიზანი აქვს – შური იძიოს იერემია წარბაზე.

ესმას მოკვლის შემდეგ იერემიამ თავი შეაფარა ნათესავ ქალს ვალიდას, რომელიც დიდი გავლენით სარგებლობს „მაღალ“ საზოგადოებაში. ლამაზი და ცბიერი ვალიდა თავბრუს ახვევს მდიდარ მოხუცს პოლკოვნიკ ლებოვს და მისი მეშვეობით ახერხებს იერემიას გამართლებას.

სასოწარკვეთილი ბახვა ფულავა, ამხანაგების დახმარებით შეიპარება იერემიას საძინებელ ოთახში და ხანჯლით კლავს მას. შემდეგ პოლიციაში გამოცხადდება და დანაშაულს აღიარებს“.¹

ფილმი „სამი სიცოცხლე“ იმდროინდელი ეროვნული კინოს საინტერესო მხატვრულ მოვლენად იქცა. ციტირებული ფილმოგრაფიიდანაც (და, ცხადია, ვისაც გიორგი წერეთლის რომანი

აქვს წაკითხული) ნათელია, რომ სრულიად შესაძლებელია ერთი რიგით მელოდრამად ქცეულიყო. ესმას, ბახვასა და იერემია წარბას ურთიერთობას მით უმეტეს არაქართველი რეჟისორი შეიძლება დაეხმია და სანტიმენტალიზმის გზაზე დაეყენებინა. მაგრამ, საბედნიეროდ, ეს ასე არ მოხდა, რადგან ივ. პერესტიანი ჩასწვდა ლიტერატურული პირველწყაროს სათქმელს, ეპოქის სოციალურ მოტივებს და საყურადღებოდ მოგვითხრო საქართველოში კაპიტალიზმის შემოჭრის პირველ პერიოდზე. თვით რომანი კრიტიკული რეალიზმის ღირსშესანიშნავი ნიმუშია, მასში მძლავრად არის ასახული მე-19 საუკუნეში მიმდინარე ფუნდამენტური სოციალური ძვრები. მწერალმა იწინასწარმეტყველა ინდუსტრიული ცივილიზაციის ძალა, ახლად ფეხადგმული ბურჟუაზიის ზრდის პროცესი, მან ცხოვრებისეული სიმახვილითა და დრამატული სიმძაფრით დაგვიხატა მოქმედა პერსონაჟები.

როგორც აღვნიშნეთ, რომანის მოქმედებას ფართო სოციალური ფონი უდევს. ბატონყმობა ახალი გადავარდნილია, კაპიტალი ფეხს იკიდებს, სწორედ მათ ფონზეა გამოსახული სხვადასხვა სოციალური ჯგუფის წარმომადგენელთა პორტრეტები. ეს ყოველივე არაფრისმთქმელი იქნებოდა, მკაფიო ეროვნული დამახასიათებელი ნიშნებით რომ არ ყოფილიყო გაჯერებული.

ფოთში კაპიტალმა ფეხი შემოდგა, ბახვა ფულავა არის ერთ-ერთი პირველი ქართველი კაპიტალისტთაგანი. ფეოდალიზმის ნაშთები ჯერ კიდევ ბოგინობს ყოფიერებაში და სწორედ ბახვასნაირი ადამიანები გამოუტანენ მას საბოლოო განაჩენს. ამიტომაც არის, რომ სწორედ მწერლის სიმპათია ფულავასკენ იხრება, მიუხედავად იმისა, რომ კარგად იცის, ის უცოდველი არ არის.

ბახვა ფულავა და ესმა ახალი მშენებარე ქვეყნის ტიპაჟები არიან, იერემია წარბა და ვალიდა – ძველი ღროის გადმონაშთები. იერემია წარბა გაღატაკებული ქართველი თავად-აზნაურობის წრიდან არის გამოსული. ეს თაობა ჩვეულ კუდაბზიკობას არ იშლის და გარეგნული რესპექტაბელური ყოფის შენარჩუნებისათვის საეჭვო საქმიანობასაც არ თაკილობს. იერემიაც მრავალ მაქინაციაშია გარეული და აღვირახსნილი ზნეობით გამოირჩევა. ის და მისთანები წყალწაღებული არიან და იწერციით უნდათ, ხავსს მოეჭიდონ, რათა ამით შეინარჩუნონ საზოგადოებაში ადგილი.



ბახვა ფულავასაც კი უნდა თავისი ადგილი წარჩინებულია შორის დაიმკვიდროს. ის ხომ გლეხთა ფენიდან არის გამოსული. სხვა სოციალური მოთხოვნების დამკვიდრებასთან ერთად ფული არისტოკრატთა წრეში მოსახვედრად სჭირდება. გუშინდელი გლეხი დღეს ვაჭრად იქცა. სწორედ ამიტომაც გორგი წერეთელმა მას რომანში ფულავას გვარი მისცა.

რომანი (და შესაბამისად ფილმიც), უპირველეს ყოვლისა, ბახვას პირად ცხოვრებას გვიხატავს. მას უსაზღვროდ უყვარს თავისი ცოლი — ესმა. რომელია ფულავას ნამდვილი სახე — ის, რომელიც არ ერიდება მუშების ძარცვას სხვადასხვა მაქინაციით (თუნდაც უვარგისი საქონლის შეტყუებით), დაუნდობელი გამოძალვითა და სიხარბით, თუ ის, რომელიც ადამიანურ სითბოს იჩენს დაობლებული ესმას მიმართ?

პირველწყაროს დაწერილებითმა განხილვამ უნდა გვაფიქრებინოს, რომ სურათის კომპოზიციური წყობა ლიტერატურული წიაღსკვლებითაა განპირობებული. ბუნებრივი ზღვა ტექსტუალური მასალა რომანისა, უხმო კინოს პირობებში ჩვენამდის ტიტრების საშუალებით მოდის და ხშირ შემთხვევაში მის ხედვით მხარეშიც იჭრება. თუ იმასაც

გავითვალისწინებთ, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს სქელტანიან რომანთან და არა რამდენიმე ფურცლიან მოთხრობასთან, ეს პროცესი ბუნებრივად უნდა მოგვეჩვენოს.

ფილმის მხატვრული იერსახეები და დრამატული სიუჟეტი მაყურებლის წინაშე შლის მთელი ეპოქის სურათს. მიმდინარე მოვლენების საზოგადოებრივი არსი და პერსონაჟთა მოქმედების ფსიქოლოგიური მოტივები განუყოფლად უკავშირდებიან ერთმანეთს.

„სამი სიცოცხლე“ პირველი სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამა იყო არა მარტო ქართულ, არამედ მთელ იმდროინდელ საბჭოთა კინოში. ავტორები დამაჯერებლად გვისახავენ იმ სოციალურ და ყოფით ნიადაგს, რომელშიც საზოგადოებრივი ურთიერთობანი და მოქმედება იშლება. პირველივე კადრებიდან ბახვა ფოთის ნავსადგურში სულმოუთმენლად ელოდება გემს, რომელმაც მისთვის გამოგზავნილი ტვირთი უნდა ჩამოიტანოს. ჩვენთვის ნათელია მთავარი მოქმედი გმირის ინტერესი და მისწრაფებანი. ფილმში ლიტერატურული პირველწყაროსგან განსხვავებით მხატვრული სახეე-



ბი შედარებით გამარტივებულია. იერემიას სახე მექრთამეობას, ბანდიტიზმს, ამორალურობას და ზნედაცემულობას უკავშირდება და პირუტყვის ინსტიტუტებში გადადის.

ასეთი ხასიათების სპექტრში რით დაამახსოვრა მაყურებელს თავი ნატო ვაჩნაძის ესმამ? იგი ერთობ უშუალო ემოციების მქონე პერსონაჟია. მის მიერ ჩვენამდე მოტანილი ბედნიერი, უზრუნველი ცხოვრება, თუ მტარვალი იერემიას ცხოველური ინსტიტუტის ქვეშ მოქცეული ემოცია ბუნებრივად აღიქმება.

მსახიობის სილამაზეში გასხვიოსნებული კეთილშობილება მაყურებლის თანაგრძნობასა და სიყვარულს იწვევდა.

„ესმას როლი ნატო ვაჩნაძის უდიდესი შემოქმედებითი მიღწევაა. აქ იგი უკვე დასრულებულ მსახიობად გვევლინება. აღარ არის ის შემოქმედებითი მორცხვობა და გაუბედაობა, რომელიც მსახიობს ნენოსა და ნუნუს როლების შესრულების დროს ახასიათებდა. დაძლეულია აპარატის წინ დგომის შიში, რომელსაც მის პირველ სურათებში ვამჩნევთ. რომანის გმირის ღრმა გაგების საფუძველზე ახალგაზრდა მსახიობი ქალი ქმნის ფეოდალური და კაპიტალისტური წყობის ურთიერთ ჭიდილში უსამართლოდ დაღუპულ – შრომის მოყვარე პატარა მკერავი ქალის გულის სიღრმეზე ჩამწვდომ, დაუვიწყარ სახეს. ამ ფილმმა ნატო ვაჩნაძეს დიდი კინომსახიობის სახელი მოუპოვა“.²

ნატო კი არ თამაშობდა, ეკრანზე ცოცხლობდა ესმას სიცოცხლით, ის იყო ესმას ხორცშესხმული ხატება. დღემდე ლეგენდასავით არის მოსული მთარული ამბავი, თითქოს, როცა ეკრანზე იწერებოდა: „გარდაიცვალა პატარა მკერავი ქალი და მასთან ერთად მოკვდა მისი პატარა ბედნიერებაც“, მაყურებელს ეგონა განსახორციელებელ პერსონაჟთან ერთად ეთხოვებოდა თავად ნატო ვაჩნაძესაც და ამის გამო ცრემლად იღვრებოდა...

მსახიობი ესმას როლში მხოლოდ იშვიათი სილამაზისა და მომხიბვლელობის მქონე ახალგაზრდა ქალად როლი გვევლინება, არამედ ისეთ შემსრულებლად, რომელიც თავისი გმირის ფსიქოლოგიურ არსს ჩასწვდა. მას, როგორც არავის, ეხერხება უმახვილესი შინაგანი განცდის გამოსახვა მინიმალური გარეგნული საშუალებებით.

„სამ სიცოცხლემდე“ ნატოს პოპულარობასა თუ მის ღვთაე-

ბრივ სილამაზეს მიაწერდნენ, ესმას როლმა ყველა დაარწმუნა, რომ კინოში მოვიდა არა მარტო კარეგულად მომხიბლავი ქალი, არამედ საოცარი შინაგანი მშვენიერებისა და დიდი შემოქმედებითი პოტენციის მქონე მსახიობი.

ფილმში ნატოსთან ერთად მეტად მნიშვნელოვანი სამსახიობო ანსამბლი შეიკრიბა. უპირველს ყოვლისა, აღსანიშნავია ბახვას როლში თეატრისა და კინოს შესანიშნავი ოსტატი მიხეილ გელოვანი. მის მიერ განსახიერებული პერსონაჟი სრულ წარმოდგენას იძლევა საქართველოში კაპიტალიზმის შემოჭრის პირველ პერიოდში წარმოშობილ ვაჭარზე, რომელმაც ეს-ესაა გლეხური ჩოხა გაიხადა და თავისი ცხოვრების მიზნად ფულის მოგება და გამდიდრება დაისახა. გელოვანის ბახვა, ეს ნამდვილი ვაჭარი, სხვისი მოტყუების ცდაში მყოფი ადამიანი, მოკლებული არ არის ზოგიერთ ღირსებას, თბილ გრძნობებს, სიყვარულის უნარს. მსახიობი ოსტატურად მიმართავდა კინემატოგრაფის სპეციფიკურ საშუალებებს, რათა როლისთვის განსაკუთრებული აზრი და ემოციურობა მიენიჭებინა. ბახვას შინაგანი სამყარო ლიტერატურული პირველწყაროს შესაფერისი გულმოდგინებითა და სიცხადით წარმოადგინა მსახიობმა. სახის ასეთი გაგებით კიდევ უფრო გამოიკვეთა ბახვას ტრაგედია.

იერემია წარბას შესასრულებლად პერესტიანმა მოიწვია დიმიტრი ყიფიანი, რომელსაც არაფერი ჰქონდა საერთო ხელოვნებასთან, მაგრამ თავისი გარეგნობით ძალიან უხდებოდა ამ როლს. ურცხვი გამომეტყველებით იგი იერემია წარბას ერთობ პრიმიტიულ ნატურას და სულიერ დეგრადირებას კადმოსცემდა.

სამსახიობო ტანდემი შედგა. მსახიობები ჰარმონიულად მორეგნენ მთავარ როლებს. ბუნებრივია, ეს შეუმჩნეველი იმდროინდელ პრესას არ დარჩენია: „...თქვენ გავიწყდებათ, რომ ეს მხოლოდ კინოსურათია. გეჩვენებათ, თითქოს თქვენ წინ გაცოცხლდა მომხიბვლელი რომანი. აი, პირველი შთაბეჭდილება... დაძაბულად ადევნებთ თვალყურს მოქმედებით დამუხტულ „სამი სიცოცხლის“ კადრებს და მისი ცხოვრებისეული, თანამედროვე დინამიკის გვერდით ადამიანის გაშიშვლებულ სულს ხედავთ. სურათი მართალი, ფსიქოლოგიური დრამა, მხატვრული კინორომანია“.³

გაზეთი „საქართველოს კინო“ იმავე წლის 13 დეკემბერს წერდა (ავტორი ვასილ ივანაშვილი): „ნატო ვაჩნაძის შემოქმედების

ორიგინალობა და თავისებურება მდგომარეობს იმაში, რომ მას, როგორც არავის, ეხერხება უღრმესი და უმახვილესი შინაგანი განცდის გამოსახვა მინიმალური გარეგნული საშუალებებით. საქართველოს კინომრეწველობამ მოგვცა ნატო ვაჩნაძის სახით შესანიშნავი კინო-არტისტული ძალა და თუ ეს ფრიად ნიჭიერი მსახიობი ქალი არ მიაძინებს თავის ნიჭს უკვე მიღწეულ დაფნის გვირგვინებზე და შეუწყვეტლად იმუშავებს ახალი შესაძლებლობების მისაღწევად, უთუოდ იტყვის მომავალში გაღრმავებულ-რეალისტური კინოშემოქმედების ახალ სიტყვას“.⁴

მსახიობის ქებას განაგრძობს ჟურნალი „ჩირაღდანი“: „ნატო ვაჩნაძეს სურათში ქართველ ვერა ხოლოდნაიას უწოდებენ. ჩვენ კინოს შეუძლია, მარტო ამ მსახიობის აღმოჩენით იამაყოს. რამდენ გრძნობას და გულგრილობას აქსოვს იგი “პატარა მკერავ ქალს” როლში. მისი ესმა მიმზიდველი და მომხიბვლელია როგორც ახლად გაშლილი ყვავილი. დამთავრებულია მისი ღიმილი. მსახიობი თავიდანვე იპყრობს მაყურებლის გრძნობას და თავისი ბედნიერების ყველა ხვეულში ატარებს მათ“.⁵

ჟურნალ „თეატრსა და ცხოვრებაში“ გამოქვეყნდა კაიუს კელის (ეს ფსევდონიმია ამ ჟურნალის გამომცემელ იოსებ იმედაშვილის ვაჟისა – გაიოზ იმედაშვილისა, რომელიც შემდგომში ცნობილი მკვლევარი, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი გახდა) სტატია. რეცენზენტი მოკლედ მოგვითხრობს საქართველოში კინოხელოვნების განვითარების შესახებ, ხოლო ფილმი „სამი სიცოცხლე“ მას მიაჩნია ქართული კინოს უდიდეს გამარჯვებად. იგი ხაზს უსვამს რეჟისორ ივ. პერესტიანის შემოქმედებით ნიჭს და განხილავს თითოეული მსახიობის თამაშს. ნატო ვაჩნაძეზე იგი წერს: „... დიდი ტალანტის მქონე მსახიობია, რომელსაც აქვს კინომსახიობის ყველა მონაცემები, მხოლოდ ესაჭიროება თავისი ცოდნის გაღრმავება და განმტკიცება“.⁶

საერთო აღფრთოვანებას გაზეით „კომუნისტიც“ უერთდება: „ცენტრალური ფიგურა ნ. ვაჩნაძეა. მომხიბლავი ღიმილი, წარმტაცია თამაშში, სევდა ნაზი. არც ერთი ზედმეტი ჟესტი, არც პოზა. შეუძლებელია მსახიობი ქალის შემოქმედებითი სიფაქიზის გადმოცემა. მსახიობმა მოგვცა ახალი ფერები, გაშალა თავისი თამაშის მრავალფეროვნება“.⁷



ამ ძველი რეცენზიების ფონზე საინტერესოა ერთი პუბლიკაცია, რომელიც ამ ორმოციოდე წლის წინ გაზეთმა „ლიტერატურულმა საქართველომ“ გამოაქვეყნა. საქმე ისაა, რომ კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“ 1966 წელს „სამი სიცოცხლის“ აღდგენა გადაწყვიტა. როდესაც მოიძიეს, აღმოჩნდა, რომ იმ მომენტი სათვის ფილმში მონაწილე მსახიობთაგან მხოლოდ დიმიტრი ყიფიანი იყო ცოცხალი. რედაქციამაც არ დააყოვნა და თავისი კორესპონდენტი დოდო ზურაბიშვილი აფრინა ყიფიანის ბინაზე. აი, რას იგონებს მსახიობი: „– თუ კი მე დღეს ხალხი მიცნობს როგორც კინომსახიობს, ეს მხოლოდ ი. პერესტიანის წყალობაა... 1923 წელს დასი მახარაძეში „სამ სიცოცხლეს“ იღებდა. ჩემ გმირს – იერემია წარბას უნდა მოეტაცნა ნატა ვაჩნაძის – ესმა. საჭირო იყო კარგი გაწვრთნილი ცხენი. მე ცხენს მოვახტი, ნატა ავიტაცე, მუხლებზე გადავიწვინე და ცხენი მოსწყდა ადგილს. ნატამ საშინელი კვილი გააბა, ცხენი რაც ძალი და ღონე ჰქონდა მიჰქროდა. ნატა უფრო კიოდა. ცხენი მიფრინავდა, ნატა უცებ გაჩუმდა, ცხენიც შეჩერდა. გულშეწუხებული ნატა ძირს გადმოიღეს. უნაგირის ზურგზე წელი სტიკვოდა და ნატა სიმწრით კიოდა, ოპერატორმა და რეჟისორმა ეს კვილი როლში შესული მსახიობის შემოქმედებით კვილად მიიღეს, ხოლო ცხენმა კი, რომელიც მიჩვეული იყო კვილზე გაჭრილიყო და წინ არავინ გაეშვა, თავის შეგულიანებად მიიღო და თავდავიწყებით გარბოდა...“⁸

ნატო ვაჩნაძე საკმაოდ ვრცლად და დაწვრილებით მოგვითხრობს „სამი სიცოცხლის“ გადაღების ამბავს. ჩვენ მხოლოდ ერთ ამონარიდს მოვიტანთ: „პირველი ორი სურათის გადაღების დროს უმთავრესად ვთამაშობდი როლს საკუთარი შეგრძნებით. ამ სურათში კი უკვე შევხვდი რეჟისორს, რომელიც გადაღების დროს განწყობილების შექმნას ახერხებდა, მსახიობს ამა თუ იმ როლის თუ სცენის ხასიათსა და მის შინაგან შინაარსს უხსნიდა. პირველად მისგან გავიგე, თუ როლის შესრულების დროს რა მნიშვნელობა აქვს მსახიობის მდგომარეობას, თუ ყოველ სცენაში თავს როგორ გრძნობს იგი... ესმას ჰკლავს თავადი იერემია წარბა, რომელმაც დაარღვია პატარა მკერავი ქალის მყუდრო ცხოვრება. მე გამიიტაცა ესმას გასაოცარმა თავგადასავალმა, მისმა ამაღლელებელმა ისტორიამ.“⁹

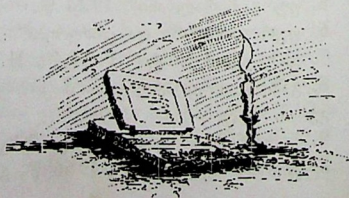
როგორც უკვე აღვნიშნეთ ნატო ვაჩნაძე ერთდროულად ი.

პერესტიანის ორ სურათზე მუშაობდა. დღემდე უცნობია, რა ყოფითმა ან სხვა აუცილებლობამ გამოიწვია, რომ რეჟისორს ერთდროულად ორ ფილმზე ემუშავა, მაგრამ „ტარიელ მკლავადის მკვლელობის საქმე“ ამით რომ დაზარალდა ეჭვგარეშეა. ხოლო „სამი სიცოცხლე“ დღემდე ითვლება ქართული უხმო კინოს ერთ-ერთ წარმატებულ ნაწარმოებად. ბუნებრივია, ამ აღიარებაში ნატო ვაჩნაძის წვლილი განუზომლად დიდია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ფილმოგრაფია, ქართული მხატვრული კინოსურათები, 1916-1975, თბილისი, „ხელოვნება“, 1979 წ., გვ. 13.
2. კ. გოგოძე, ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან, თბილისი, „ხელოვნება“, 1950 წ., გვ. 48.
3. გაზ. „ზარია ვასტოკა“, 1924 წ., 20 ნოემბერი (რუსულ ენაზე).
4. გაზ. „საქართველოს კინო“, 1924 წ., 13 დეკემბერი, №1.
5. ჟურ. „ჩირალდანი“, 1924 წ., №22, გვ. 8.
6. ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1924 წ., №17, გვ. 10-11.
7. გაზ. „კომუნისტი“ 1924 წ., 11 დეკემბერი, გვ. 4.
8. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1966 წ., 22 ივლისი, გვ. 3.
9. ნ. ვაჩნაძე, მოგონებები და შეხვედრები, თბილისი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966 წ., გვ. 33.

სელოვნების ფილოსოფია



„ნაციონალისტური ტრაგედია“

იდეოლოგიურ მარწუხებში მოქცეული ქართული სივრცე სოციალური ასლების კოდიფიკაციას, „მჟავე“ რეალობიდან გამოძლინარე, სემანტიკურად მწირ და პრიმიტიულ მხატვრულ ენაზე ახდენს. თუმცა ძნელია უწოდო ენა პუბლიცისტიკისა და ბულვარული მაკულატურის იმ ნაზავს, რომელსაც თუნდაც თანამედროვე ქართული დრამატურგია თუ თეატრალური პროცესი ეწოდება. მაგ, კ. მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე განხორციელებული გ. ქართველიშვილის „ქაქუცა“. თავად ავტორები საკუთარ ერზაცს „შეთქმულთა საგად“ მიიჩნევენ. ჩემი აზრით, „იდეოლოგიურად“ სწორი, გამართლებული იდეური მიმართების მიღმა სერიალის ესთეტიკის სერიოზული ზეგავლენა (მაგ, პოპულარული განქსტერული საგა „ბრიგადა“ და ა. შ.) და საბჭოური პერიოდის რევოლუციის წლისთავისადმი მიძღვნილი სამოყვარულო დადგმების ტრადიცია იკვეთება. ჩვენი თეატრი მაღალმხატვრული დონის დრამატურგიით არასოდეს ყოფილა განებივრებული. დღეს კი, როდესაც ეროვნული ცნობიერებისა და კულტურის სტაგნაცია კრიტიკულ ზღვარს უახლოვდება, ეს კრიზისი უფრო მეტად აშკარა ხდება. ხოლო თეატრის, როგორც ეროვნული ტრიბუნის როლი და მისი რევოლუტატიურობა, ესოდენ გამჭდარი ჩვენ კულტურულ თუ ისტორიულ მეხსიერებაში, კვლავ არ კარგავს აქტუალობას, ხოლო, სამწუხაროდ არა სათქმელის მასშტაბურობისა და ფორმის უნივერსალობის ხარჯზე. თითქოს ისტორია მეორდება. 80-იანი წლების მიწურულს ერთი ცნობილი კრიტიკოსი რუსთაველის თეატრსა და ამის ლიდერს ანტიეროვნულ სულისკვეთებაში ადანაშაულებდა, რათა ეს უკანასკნელი უ. შექსპირისა და ბ. ბრეჰტის დრამატურგიაზე აკეთებდა აქცენტს. დღესაც, თუკი ზერელედ გადავხედავთ უკანასკნელი წლების თეატრალურ პროცესს, აშკარაა, რომ „გოდოს მოლოდინში“ თუ „მტრის ნიღაბი“ ბევრად უფრო ნაყოფიერი გამოდგა სათქმელის ზეპოლიტიკური განზოგადოებისათვის ვიდრე ეროვნული დრამატურგის ერზაცები. ეპოტაჟი, ეპოქის თანადროული იდეოლოგიური კლიშეები, პოლიტიკური თუ მხატვრული ანგაჟირება ესოდენ სახასიათო თანამედ-

როვე თეატრალური პროცესისათვის ჩემში პირადად არა პოსტმოდერნული, არამედ სოცრეალისტური ესთეტიკის ასოციაციებს ბადებს. თუმცა სპექტაკლის პოლიტიკურა ანგაჟირება პოსტმოდერნული თეატრის ერთ-ერთი მახასიათებელია, მხატვრულობისა და იდეოლოგიის ოპოზიცია დასავლურ თეორიულ აზროვნებაში განსხვავებულია, ანუ, დომინანტურ (იდეოლოგიურ თუ მედიურ) დისკურსს უპირისპირდება, რითაც მასობრივი ცნობიერების სტერეოტიპიზაციას ეწინააღმდეგება. პოსტმოდერნული დრამა და თეატრი რეალობის მედიური მისტიფიკაციის ანტითეზაა. ჩვენთან კი უმთავრესად სწორედ მედიური დისკურსის ერთგვარი ანალოგი და გაგრძელებაა, ხოლო სოცრეალიზმისგან განსხვავებით ერთგვარ სიღრმესა თუ ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობასაა მოკლებული. მსოფლიო თეატრსა და ლიტერატურაშიც გარკვეულწილად პრიმიტივიზაციისა თუ იდეოლოგიური ანგაჟირების ნიშნები იკვეთება. ფორმალისტი პ. პინტერი თავის მხატვრულ ინტენციებს უმთავრესად პრაგმატიკის სფეროში ახორციელებს. თანამედროვე პოლიტიკონიუქტურა-ანტიგლობალისტური მიმართება შესაძლოა ნობელის პრემიის საფუძველიც გახდეს.

დასავლურისაგან განსხვავებით ქართველ შემოქმედთა ამბიციები ვიწრო ეროვნულ ნაჭუჭსა და ყოფით რეალიებს ვერ გასცდა. აგრეთვე რუსულ-საბჭოური მოთოლოგემებიცაა აქტუალიზირებული და თავად წარსულისაგან თავის დაღწევის, განთავისუფლების ფაქტი ეჭვქვეშ დგება. ეს გარემოება სოციალურ სივრცეზე სათანადოდ აისახება. საზოგადოების ერთი ნაწილი დიქტატორზე ოცნებობს (სტალინის რეინკარნაციას ნატრობს), მეორე კი ე. წ. „უძრაობის ხანისადმი“ ერთგვარი ნოსტალგიითაა განმსჭვალული. აკი სერიალი „ორი ბედი“, რომელიც სწორედ ამ ეპოქის მანერეშია სტილიზებული ძალზე რეიტინგული გამოდგა. გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად ჩვენ კვლავ რუსულ-საბჭოური კულტურული იდეოლოგიური დისკურსის გავლენას განვიცდით (ეს გარემოება არ ვრცელდება მხოლოდ იმ ფენაზე, რომელთაც სხვადასხვა მიზეზთა გამო ენა არ იციან. და კიდევ, უფრო მძაფრად დგას საკითხი ე. წ. დაკარგული ტერიტორიებთან დაკავშირებით, სადაც ენობრივი და კულტურული ბარიერი ჯერ კიდევ ოფიციალურ გამიჯვნამდე არსებობდა).

90-იანი წლების მიწურულიდან მოყოლებული ქართველი ერი

არასტაბილურ სოციოპოლიტიკურ გარემოში ცხოვრობს. რაც შეეხება საბჭოურ წარსულს, იქ დარჩა სტაბილური ხელფასი თუ სოციალური გარანტიები, გავლენიანი მეგობრები თუ მშობლები და საერთოდ, ცხოვრება მეტად „სამური“ იყო. დღეს კი, მას (სოციალურ აგენტს) გამუდმებით უხდება ბრძოლა არსებობისა და თვითდაკვიდრებისათვის. აღარაა ე. წ. ისტებლიშმენტისათვის კუთვნილი პრივილეგიები. ადრე ჩემი უბანი ვაკე პრესტიჟულად ითვლებოდა. თუმცა თბილისის სხვა უბნები ბევრად უფრო ძველი და ისტორიულია, მაგრამ აქ ხომ ე. შვეკარდნაძე და პოლიტიკურის წევრები ცხოვრობდნენ. დღეს ეს ინერციით გრძელდება და „ვაკის ინტელიგენცია“, როგორც ცნება კვლავაც აქტუალური რჩება. თუკი ადრე გარკვეული პრივილეგიებით ე. წ. „მეთხე სამმართველოს“ კონტიგენტი სარგებლობდა, დღეს ერთადერთ პრივილეგიას ფული წარმოადგენს. და კიდევ, თავად ინტელიგენციის ცნება, როგორც ასეთი, რეგრესულია და შესაძლოა, ჩვენი სოციალური სივრცის ჩამორჩენილობის ერთ-ერთი მიზეზიც იყოს. გავიხსენოთ მ. მამარდაშვილის ცნობილი ფრაზა: „ინტელიგენციის არახალხურობა“ და „განათლების არახალხურობა“, ანუ, ის უფსკრული, რომელიც XIX საუკუნიდან მოყოლებული რუსულ-ქართულ სივრცეში არსებობდა და არსებობას განაგრძობს.

აქვე შევეცდები გარკვეული ფილოსოფიური კონცეპტების ტრანსპონირებას თანამედროვე რეალობასა და კულტურულ პროცესზე. ორიენტალიზმი XX საუკუნის კულტურული ცნობიერების ერთ-ერთი ძირითადი კონცეპტია, ეს იყო „კოლონიალური კომპლექსის“ მიერ ინსპირირებული ინტერესი აღმოსავლური ფილოსოფიის, რელიგიისა და კულტურისადმი. ჰეგელი „ისტორიის ფილოსოფიის ლექციებში“ ორიენტალიზმზე დაფუძნებულ ისტორიზმის კონცეფციას აყალიბებს: მსოფლიო ისტორია მომდინარეობს აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ, რამეთუ ევროპა ისტორიის დასასრულია, ხოლო ორიენტი (მისი) საწყისი... აქ (აღმოსავლეთში) გარეგანი, ფიზიკური მზე ამოდის, დასავლეთში კი ჩადის; აქ თვითშემეცნების მზე ამოდის და თავის ამაღლებულ ნათებას ასხივებს...“¹ ორიენტალიზმი XIX საუკუნის ევროპელ ინტელექტუალთა ცნობიერებაში რუსული რევოლუციითაც იყო მანიფესტირებული. ექსპერიმენტმა არ გაამართლა. სოციუმაც საგრძნობი სახეცვლა განიცა-

და. გლობალიზაციის ეპოქამ ორიენტალიზმს ახალი შინაარსი შთაბერა. აღმოსავლეთი ერაყი, ავღანეთი, ირანი ჩინეთისა და იაპონიის გამოკლებით, სადაც პოლიტიკურ-ეკონომიკური სისტემა მოდერნიზებულია და ისლამური ფუნდამენტალიზმისაგან განსხვავებული რელიგიური საფუძველი არსებობს, სერიოზულ საფრთხეს უქმნის დასავლურ ცივილიზაციას. აღმოსავლური სამყაროს რევანში მესამე ათასწლეულში ნაწილობრივ გაცხადდა (თუნდაც დემოგრაფიული უპირატესობის ხარჯზე) დღეს, დასავლური ფსევდოორიენტალიზმის ინვესტირების არეალს ყოფილი საბჭოთა კავშირისა და სოციალისტური ბანაკის ქვეყნები წარმოადგენს. ქართული სივრცე „ვარდების რევოლუციის“ შემწეობით ერთგვარ ორიენტად იქცა. მედიური ეპოქა „ფასეულობათა ინვესტირების“ ახალ ჰორიზონტებს სახავს „ჩვენ CNN -ზე ვართ“, – დღესაც ჩამესმის აღტკინებული ლიდერის ნარცისიზმით აღსავსე სიტყვები და ჩვენც „რევოლუციის ექსპორტისა“ თუ ერაყის კომპანიაში შეტანილი „წვლილის“ ხარჯზე კაცობრიობის წინაშე ვალმოხდილნი წარმოვჩინდებით. ასე რომ, საქართველოს გლობალიზაციის ეპოქის ორიენტი თამამად შეიძლება ეწოდოს.

ჟაკ დერიდას „ყოფნა – შენებაშია“ (ჰაიდეგერისეული „ყოფნა – როგორც – ყოფნას“ ანტითეზა) კარგად ესადაგება ქართული სულის სწრაფვას მონუმენტალური კიჩისადმი. თუკი სტალინური არქიტექტურა და მონუმენტური ხელოვნება ფსიქოლოგიური პრესის საუკეთესო საშუალება იყო, ახალი ქართველი კანდიდი სტალინური ეპოქის მასშტაბებს ვერ გასწვდა. სტრატეგიამ „ყოფნა – შენებაშია“ სახეცვლილება განიცადა. პარკები და შადრევნები სახელმწიფოებრივი შენების განუყოფელ ატრიბუტად იქცა და რაც მთავარია, სოციალური სივრცის კარნავალიზაცია კარგად მოერგო ქართველი ერის ინფანტილურ ბუნებას.

სოციოკულტურული იდენტურობის ორი ძირითადი ფაქტორი ანალიტიკური აზროვნება და რელიგიაა. ვინაიდან ჩვენში აკადემიური დისკურსი, როგორც ასეთი, თითქმის არ არსებობს, შეეჩერდებით რელიგიურობაზე, უფრო ზუსტად – „მრევლობანაზე“. ამ მოვლენას არავითარი კავშირი არა აქვს აღმსარებლობასთან. სერგო რატიანი მუსლიმანური მართლმადიდებლობის კონცეპტს აყალიბებს, რის მიხედვითაც ქართველთა რელიგიურობა ფუნდამენტალ-

იზმის ნიშნებს ატარებს ანუ სოციოლოგიური გამოკითხვების თანახმად მორწმუნეთა დიდი უმრავლესობა თავს მართლმადიდებელ ადამიანად თვლის, მაგრამ რეალურად საერთოდ არ იცნობს ამ სწავლებას. ეს „რწმენა“ ისტორიულ-კულტურული მეხსიერებითაა მოტივირებული. ამოქმედებულია შემდეგი მექანიზმი: ჩემი მამა, ბაბუა და ა. შ. მართლმადიდებელი იყვნენ და მეც ქრისტიანი ვარ!.. სწორედ აქ იკვეთება ფუნდამენტალიზმის ნიშნები.

ჩემი აზრით, სხვა ფაქტორმაც ითამაშა გარკვეული როლი. XIX საუკუნის მიწურულამდე სეკულარიზებული ხელოვნება და ლიტერატურა ვერ ახდენდა მასობრივი ცნობიერებისა და სოციალური სივრცის დეტერმინირებას. პლანეტის მოსახლეობის მხოლოდ 3% (საუნივერსიტეტო განათლების მქონე ფენა იგულისხმება) ახერხებდა ლიტერატურული თუ სხვა სახის ტექსტების ატრიბუტირებას. რელიგია და ეკლესიის ინსტიტუტი სწორედ განმანათლებლურ ფუნქციას ასრულებდა. წერა-კითხვის საკვლევ ბულო გავრცელებას მოჰყვა მასობრივი კულტურის (ბულვარული ლიტერატურა, პრესა) კულტივირება. თანდათანობით მასკულტურამ ჩაანაცვლა რელიგია მასობრივ ცნობიერებაში. ქართული სივრცე გარკვეულწილად არქაული კულტურის მოდელზეა ორიენტირებული. ჩვენში იდეოლოგიური, მენტალური თუ სხვა მიზეზების გამო არ არსებობს სრულფასოვანი მასობრივი კულტურა. შესაძლოა, ამიტომაც ერის სოციოკულტურული ინდენტიფიცირება რელიგიურობასთან მიმართებაში სორციელდება.

ამ უკანასკნელს კი სერიოზულ კონკურენციას პოლიტიკა უწევს. მასების პოლიტიზაცია ცნობიერებისა და ყოფის ტოტალური დინამიკის უზღვევადი მიმართული ყველაზე წარმატებული პროექტია. ფრაგმენტირებული და დეცენტრირებული სუბიექტი ისტებლიშმენტის ენით ალაპარაკდა, რაც მდებრივ ინსტიტუტების სუბლიმაციათაც შეიძლება ჩაითვალოს. ერთმა თეორეტიკოსმა ამ მოვლენას „ტექტურაცია“ უწოდა. იგივე ეს სუბიექტი მასობრივი სხეულისადმი ნოსტალგიით გამსჭვალული ლიდერის სახეში პოულობს განსხეულებას. ცივილიზებულ სამყაროში კონფენსიონალურ-კათარზისტული კომუნალობის ფუნქციას მასკულტურა ითავსებს. (ბოლო დროს განსაკუთრებით გაიზარდა რეალიტყ და ტალკ სპოწ-ს როლი, ხოლო ლიტერატურაში ნონფიცტიონ ჟანრი დომინირებს).

ამ სახის სამამულო ერზაცები კონკურენტუნარონი აღმოჩნდნენ „ქალაქელმა გლეხობამ“, როგორც ფენამ, შთანთქა კლასობრივი იდენტურობის სხვა ფორმები და მათი ასიმილირება მოახდინა. ეს პროცესი, ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 20-30-იან წლებში დაიწყო, როდესაც გლეხობაში გარკვეული ცნობიერების ინსპირირება და მასობრივი რეპრესიები მოხდა. პროგრესისტულ პროცესებში ჩაბმული ეს კლასი საკუთარ იდენტურობას საბოლოოდ გამოემშვიდობა. ქართულ სინამდვილეში ეს პროცესი უფრო მახინჯ ფორმას იღებს. ქალაქი გახდა „მომუშავე მხეცის“ (ჰაიდგერის ტერმინია ანუ, ადამიანი, რომელმაც საკუთარი ჭეშმარიტება დაკარგა) ერთადერთი თავშესაფარი. ვაჭრობა ბევრად მასალები გახდა, ვიდრე მიწაზე მუშაობა. და კიდევ ერთი, ყველა პროგრესული სოციოლოგიური თეორია საშუალო ფენას არა შემოსავლით, არამედ კრეატიულობით საზღვრავს. ამ კლასიფიკაციის მიხედვით, სახელმწიფო სტრუქტურებში დასაქმებული ხალხი უმცირესობას უნდა შეადგენდეს. ესაა ფენა, რომელსაც არ შეუძლია ქონდეს საკუთარი ბიზნესი (ინტელექტუალური შრომით მოიპოვოს სოციალური თუ მატერიალური სტატუსი). საქართველოში კი დასაქმების ყველაზე მსხვილი სეგმენტი სახელმწიფო სტრუქტურებია (!!)...

ტელე-კინო სივრცეში ჩემთვის ყველაზე „ღირებული“ ლ. თუთბერიძე – ა. მორჩილაძის „ქადაგანის ტყვი“ გამოდგა. ფილმის რემინისცენტული მიმართება თუთბერიძეს პირველ ქართველ პოსტ-მოდერნისტ რეჟისორად აქცევს (იმ დროს, როდესაც ამ უკანასკნელმა საკუთარი თავი სრულიად ამოწურა და კულტურის ზრწნის სინონიმად იქცა). ქართველი მაყურებელი, სამწუხაროდ, „მოუმზადებელი“ აღმოჩნდა „ნოვატორული“ კინოენის დეკონსტრუქციისათვის. ერთ-ერთმა ობივატელმა ისიც კი შემომჩივლა, რომ ეგონა დისტანციური მართვის პულტს უნებლიეთ ხელი დააჭირა. მე კი იმითაც დაკმაყოფილდი, რომ გამოსახულების ხარისხი (ტექნოლოგიური თვალსაზრისით) უჩვეულოდ მაღალი იყო და კიდევ, მსახიობები ე. წ. second hand-ის ტანისამოსში არ იყვნენ გამოწყობილნი.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ მორჩილაძე-თუთბერიძის ტანდემი ფინანსურად გამართლებული, შემოქმედებითი თვალსაზრისით არ შედგა (უკვე მეორედ). ა. მორჩილაძის პროზის სპეციფიკური

ირონიული მოდუსი რეალობის კომპრომეტირებისკენა მიმართული და „მკვდარ რეალობას ცოცხალი ტექსტის“ მითოლოგეით ანაცვლებს. პაროდის რერუდიცირებული ფორმა კი მასობრივ ცნობიერებაში ატრიბუტირებული სამყაროს სურათის დისკრედიტაციას ეწევა. პოზიტივისტების მიერ ისტორიის სანაგვეზე გარიყული მეტაფიზიკა პოსტმოდერნიზმში (კერძოდ, აკა მორჩილაძესთანაც) ტექსტის ორგანული სტრუქტურული ელემენტია. ლევან თუთბერიძე, პოსტსაბჭოური ქართული კინოს ტრადიციების გათვალისწინებით, აქცენტს თემატიკაზე აკეთებს და ახდენს არა მწერლის პოეტიკის, არამედ ფორმის კოპირებას. თუთბერიძის საავტორო მითოლოგია კვლავ ძველბიჭობის ინსტიტუტს უკავშირდება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ქართველ რეჟისორებს სერიოზული მენტალური პრობლემები აქვთ (მათ შორის ყველაზე გამორჩეულად ნიჭიერ გიო მგელაძესაც, რომლის „ჩემი თვითმფრინავიც“ ამას ადასტურებს). მათთვის დრო თითქმის გაჩერდა. „აფხაზეთისა“ და „მხედრიონის“ კომპლექსი ჯერ კიდევ აქტუალურია. დრო შეიცვალა. დღევანდელი სოციუმისათვის (მათ შორის მოზარდთათვის) ბურჟუაზიული კეთილდღეობის „წარმატებული“, „შემდგარი“ ადამიანის მითოლოგემა აქტუალური. რატომ უბრუნდება ჩვენი ეკრანი სოციალური ქმედების ძველ მოდელებს? რატომ ხდება ხელახლა ძველბიჭური ცნობიერების ინსპირირება?

ე. წ. ქალაქური მენტალიტეტის მანიფესტირება — უბანი, კლასი, საძმო, ეს რეჟისორისთვის იმავე დატვირთვის მატარებელია, როგორც ციკლონისათვის რომი — („რომი — ჩემი ოჯახია“). ამ შემთხვევაში ვერა რომის ტოლფასია. ეს იმის მანიშნებელია, რომ თბილისში ქალაქის კულტურა არაა. ანონიმურობა, როგორც ასეთი, აქ არ არსებობს. თითოეული ფილმის გმირი ერთმანეთის კლასელი და მეგობარია. ერთგვარი მოჯადოებული წრის (სივრცის) შთაბეჭდილება იქმნება, საიდანაც თავის დაღწევა შეუძლებელია. ასე რომ, თბილისი ერთი მოზრდილი სოფელია და მისი ცივილურობა მხოლოდ შარდენითა და ბენდუქიძის აუზით არ განისაზღვრება.

სალომე ჯოგლიძის სადიპლომო ფილმი ერლომ ახვლედიანის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვითაა გადაღებული. მიუხედავად ამისა, კინოენა, როგორც ასეთი, ნარატიული სტრუქტურის დამხმარე ელემენტად არ იქცა. ახალგაზრდა ავტორი

„ჩვენებისა“ და „თხრობის“ დიქტოლოგიიდან გამომდინარე აქცენტს არა დრამატულ, არამედ ხმოვან-ვიზუალურ რიგზე აკეთებს. რეჟისორი ე. წ. ფენომენოლოგიურ (დროისა და სივრცის ტოპოლოგია; ვიზუალური ფაქტურა; ხმოვან-აკუსტიკური დიზაინი) ფაქტორებზე დაყრდნობით ახდენს ეკრანული სივრცის კონსტრუირებას. ფილმი უხმო კინოს მანერაშია სტილიზებული. ერთმანეთში გარდამავალი სიუჟეტი-სტილი ზედმიწევნით პირობითი ენის მეშვეობით რეალიზდება. (მსახიობური პლასტიკითა და ნიღბებით დაწყებული ცალკეული დეტალებით დამთავრებული, მაგ, სარეცხის თოკზე მორაული „გრძნობები“ და ა. შ). იმავდროულად შავ-თეთრ გამოსახულებასთან აპელირება ფილმს ინტიმურ, ადრეული კინემატოგრაფისთვის სახასიათო სამყაროს აღქმის უბიწოებას ანიჭებს. ერთი ცნობილი გამონათქვამის თანახმად „კინო-ნიღაბია“ და მოცემული გამომსახველობითი სტრატეგია შესაძლოა, კინოენის სიმბოლოდაც მივიჩნიოთ.

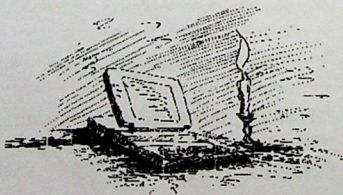
„სიყვარული სამყაროს შეცნობის ხერხია“, – უნა მოროს გმირის ეს მორაული ფრაზა ვანის შემთხვევაშიც გამართლებულია. და ეს ერთი შეხედვით ნაივური ისტორია კათარზისტულ ეფექტს ახდენს. კომიკური „სლექსტიკი“ კი ლირიულ ელემენტად გარდაიქმნება. რაოდენ სასიამოვნოა, როდესაც ახალგაზრდა ავტორი თავისუფლდება მისი თანადროული ეპოქის „მჟავე“ რეალიზებისა თუ ესთეტიკური კლიშეების კონიუქტურისაგან და საკუთარ ინდივიდუალობას მაქსიმალურად ავლენს. იმედია, სამომავლოდ ინდივიდუალიზმი პროფესიონალიზმითაც გამყარდება და რეჟისორი ქართული კინოსთვის ესოდენ სახასიათო ერთჯერად გამონათებად არ იქცევა.

ადამიანი ინტენციონალური არსებაა, თუკი ის აზროვნებს. მატერიალური ცივილიზაცია მეტაფიზიკური თვალსაზრისით ნეიტრალურია. დგება ე. წ. „გამოტანილი ცნობიერების პრობლემა, სადაც სხვადასხვა ციფრული თუ ელექტრონული მატარებელი ადამიანის ტვინის ფუნქციას ითავსებს. „სულიერი სიზარმაცე“ პასიურ ცნობიერებას აყალიბებს. ჩვენს რეალობაში ადამიანი უმთავრესად მედიურ განზომილებაში არსებობს. დგება დემისტრიფიკაციის აუცილებლობა. კულტურა სწორედ ის მექანიზმია, რომელიც სოციალურ სივრცეში გარკვეული აზრებისა და ფასეულობების

ტრანსლაციას ახდენს. ექსტრემიზმი ჩვენი ცნობიერებისა და კულტურის „ოფიციალური“ სტრატეგია ხდება. ხოლო რაც შეეხება ამ სტრატეგიის მანიფესტირების რეალურ ფორმებსა და შედეგებს, ეს უკვე მეორადი მოვლენაა. ისე გარკვეულწილად მეც ექსტრემისტი ვარ და ჩემი ესოდენ „ანტიეროვნული“ ცნობიერება დღესდღეობით არსებული სინამდვილისაგან თავის დაღწევის ერთადერთ საშუალებად მიმაჩნია. ჩემთვის ყველაზე ფასეული მაინც სამყაროს ჰუმანიტარული (ფილოსოფია, ლიტერატურა, ხელოვნება) განზომილებაა...

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Hegel, Introduction, in: Lectures on the Philosophy of History, Ney York/, p. 109. უფრო დაწვრილებით Edvard Said, Orientalism Ney York, p. 177.



ქართული სატელევიზიო სივრცის თავისებურებები

თანამედროვე ადამიანის ცხოვრება წარმოდგენილია ტელევიზიის გარეშე, რომელიც არა მხოლოდ ინფორმაციის მიწოდების საშუალებაა, არამედ განმანათლებლის ფუნქციასაც ითავსებს და მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს კიდეც დღევანდელი კულტურის ხარისხს. ადამიანმა დროის განსხვავებული აღქმა დაიწყო და მისთვის მნიშვნელოვანი „აწმყო“ გახდა. აქტუალური ახლანდელს, ამ მომენტს, მიმდინარეს დაუკავშირდა. ტელევიზიამ დროისა და სივრცის მონოპოლიზებისა და სრული ათვისების პრეტენზია რეალობად აქცია და გახდა მომენტალური, ყველგან შეღწევადი და ყველაფრის დამნახავი. ის, რაც მთელი დღის მანძილზე ხდებოდა, პრესის საშუალებით აისახებოდა, საათის განმავლობაში – რადიოს დახმარებით, დღეს კი თვალის დახამხამებაში დროში დისტანცია მინიმუმამდეა დაყვანილი. ჩვენ აღარ გვრჩება მოვლენებისათვის შესაძლებელი დრო, ვინაიდან „ის“ უკვე „აქ“ არის. „ის“ მხოლოდ მწირი არჩევნის შესაძლებლობას გვითვლებს, ან მივიღოთ, ან უარვყოთ. გარკვეული ულტიმატუმი, რომლის წინაშეც დგება თანამედროვე მაყურებელი, ერთვება პირდაპირ ტრანსლაციაში და ექვემდებარება მას. დრო, რომელიც ასახავს დროს. მოქმედების ადგილი რეალური და არა ხელოვნურად შექმნილი, პერსონაჟები – ნამდვილი ადამიანები. ტრანსლაცია მიწაზე, ჰაერში, წყალში, კოსმოსში. ტელევიზიაში თანაარსებობის ეფექტი გაცილებით მძლავრია, ვიდრე კინემატოგრაფში. ამასთან, მას არა მხოლოდ ჩვენება, არამედ მოვლენებში მაყურებლის ჩართვა და მასზე ზემოქმედების მოხდენის შესაძლებლობაც გააჩნია.

„აჯანყების ჩვენება, აჯანყებისკენ მოწოდება“¹ – ნაწილობრივ ამგვარი შეხედულება გამართლდებოდა, რომ არა თავად სატელევიზიო სივრცეში მრავალათასიანი სისტემის არსებობა. შესაბამისად, ერთი და იმავე ინფორმაციის მოწოდების ერთმანეთისგან განსხვავებული ინტერპრეტირების შესაძლებლობა (მაგ.: „ვარდების რევოლუცია“ პირდაპირ ეთერში განსხვავებულ არხებზე მოვ-

ლენებისადმი სხვადასხვაგვარ დამოკიდებულებას ავლენდა), რომელიც ანაც პირდაპირ კავშირშია ტელემაართვაში არსებული განსხვავებული მოდელები და, ამასთან, მნიშვნელოვანია თავად მაყურებლის კრიტიკული დამოკიდებულება ეკრანზე ნანახისადმი.

ტელევიზიის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე მაყურებელმა თანდათან ისწავლა სატელევიზიო ინფორმაციის პირობითობის წაკითხვა და ინფორმაციის გადამოწმება.

მასობრივ კომუნიკაციათა საშუალებების ყოვლისშემძლეობის დასამტკიცებლად ორსონ უელსის რადიოდადგმის "სამყაროთა ომის" მაგალითს ასახელებენ, სადაც უელსის ფანტაზია მარსიანელებზე მოთხრობილ რეპორტაჟად იქცა. მსმენელებში ამ ფაქტმა მასობრივი ფსიქოზი გამოიწვია და დიდი ძალისხმევა დასჭირდათ, რომ მარსიანელების ჩამოსვლის ისტორია გაექარწყლებინათ. 60-იან წლებში ჰოლანდიის რადიოსადგურებმა ექსპერიმენტის სახით და მთავრობასთან შეთანხმებით ხალხს მესამე მსოფლიო ომის დაწყება ამცნეს. თუმცა ეს ინფორმაცია მაყურებელმა სხვა სატელევიზიო არხზე გადართვით გადაამოწმა და სრული სიმშვიდეც შეინარჩუნა.²

გასული საუკუნის 80-იანი წლების ბოლომდე ჩვენ სამყაროს 1/6-ზე არსებული ერთიანი სატელევიზიო სივრცის წევრები ვიყავით. ჩაკეტილ, შემოსაზღვრულ სივრცეში არსებობა პრაქტიკულად შეუძლებელს ხდიდა გამეფებულ იდეოლოგიის პირობებში არა მხოლოდ ინფორმაციის გადამოწმებას, არამედ თავად ფაქტებზე აგებული ინფორმაციის მიღებას.

საჯაროობა საგაზეთო რეკლემაციით დაიწყო, პრესა გაცილებით საინტერესო იყო, ვიდრე ცხოვრება, თუმცა შემდეგ ტელევიზორის ყურება კითხვაზე უფრო საინტერესო ხდება და იწყება საზოგადოებრივი ცხოვრების პოლიტიზაციის ეპოქა. ჩნდებიან ახალი სახეები, ახალი სატელევიზიო ჟანრები, ახალი სატელევიზიო არხები და ერთიანი საკავშირო სატელევიზიო სივრცე ნაწევრდება. კომუნისტური იდეოლოგიისაგან გათავისუფლებულ ეთერში საინტერესო პროცესები იწყება. უალტერნატივო სახელმწიფო ტელევიზიის (I არხი) გვერდით ჩნდება კომერციული არხები, რომლებიც საეთერო სივრცეში საკუთარი ადგილის დამკვიდრებისათვის იბრძვიან, ერთარხიანიდან მრავალარხიანზე გადასვლის პროცესის თანმდევი

კონკურენცია და მაღალი რეიტინგის მოპოვებაზე ზრუნვა.

ტელესივრცეში ჩნდება მაუწყებლობის ის ფორმები და მოდელები, რომლებიც დანარჩენ მსოფლიოში არსებობდა, ჩნდება ასევე სატელევიზიო ჟანრები – პოლიტიკური და თემატური თოქ-შოუები, ინტერვიუთა სხვადასხვა ტიპები, ტელეხიდეები, ტელედებატები, საპნის ოპერები, რეალითი-შოუები, რეკლამა და სხვ. იდეოლოგიის დიქტატი რეიტინგის დიქტატით იცვლება.

90-იანი წლებიდან იწყება ახალი ამბების პერსონიფიცირების პროცესი (როდესაც საინფორმაციო გადაცემათა წამყვანები ცნობადი სახეები, პირველხარისხიანი ტელეეარსკვლავები ხდებიან) განვითარებას იწყებს დოკუმენტური საეთერო პოლიტიკა, მკვიდრდება მრავალსერიული დრამატურგია და იზრდება არხებს შორის კონკურენცია, თუ ვინ უფრო სწრაფად მოახერხებს თამამი, ტექნიკური იდეების რეალიზებას“.

მასობრივი კომუნიკაციები მასობრივი აუდიტორიის გემოვნებას ერგება და იწყება სამამულო პროდუქციის იმპორტირებული „მასკულტურით“ ჩანაცვლების პროცესი. საგანმანათლებლო და შემეცნებითმა პროგრამებმა ნაკლებ პრესტიჟულ დროს გადაინაცვლა ან, საერთოდ, მოიხსნა ეთერიდან. მათ რეკლამა არ ყიდულობდა და, შესაბამისად, რეიტინგისათვის წამგებიანი აღმოჩნდა. რეიტინგი კი მაუწყებლობის ფორმირების გადამწყვეტ ფაქტორად იქცა.³

რეიტინგისთვის ბრძოლას იგებს ის, ვინც უკეთესად ართობს და ის, ვისი მიწოდებული ინფორმაცია უფრო ახლოს დგას სინამდვილესთან, ის, ვისაც უახლესი ტექნოლოგიების სწრაფი დანერგვის საშუალება აქვს. შესაბამისად, იზრდება სატელევიზიო პროდუქტის მყიდველთა რიცხვი და თავისუფლების ხარისხიც, ვინაიდან კომუნიკაციათა ჭეშმარიტ თავისუფლებას მხოლოდ საბაზრო ურთიერთობები უზრუნველყოფს.

ქართულ ტელესივრცეში დღეს არსებულ სატელევიზიო მართვის მოდელთა შორის სხვაობა რამდენიმე ასპექტით განისაზღვრება. უმთავრესი და განმსაზღვრელი მათ შორის ტელეარხის დაფინანსების წყაროა, ვის ინტერესებს გამოხატავს იგი და რა ტიპის მაუწყებლობას ეყრდნობა, რა ურთიერთობები ყალიბდება ტელევიზიასა და კულტურას შორის.

მსოფლიო სამაუწყებლო სივრცეში ჩამოყალიბებული სამი



წამყვანი მოდელი – კომერციული, საზოგადოებრივ-სახელმწიფოებრივი და ტოტალიტარული -- დროთა განმავლობაში შეიცვალა და თანამედროვე ეტაპზე გაცილებით კონკურენტუნარიანი შერეული ტიპის მაუწყებლობა აღმოჩნდა.⁴ საზოგადოებრივი მაუწყებლისა და კომერციულის ურთიეთქმედებამ ბუნებრივი მარეგულირებლის ფუნქცია შეასრულა. ქართულ სამაუწყებლო სივრცეში ძირითადად კომერციული და სახელმწიფო დაფინანსებაზე მყოფი ტელეარხები ფუნქციონირებს, თუმცა ისინიც კარგავენ მკვეთრ კონტურებს. ტელევიზიის სუბიექტი საზოგადოებაა და დღევანდელ ეტაპზე უმთავრესი ხდება, გამოხატავს თუ არა ის ამ საზოგადოების ინტერესებს, თუ ნომენკლატურული ტელევიზიის ტრადიციების გამგრძელებლად იქცევა. ამ თვალსაზრისით გაცილებით დიდ ხიფათს შეიცავს და ზემოქმედების მძლავრ ბერკეტებს იგდებს ხელთ ის კომერციული არხი, რომელიც ამ ფუნქციას საკუთარ თავზე აიღებს.

სახელმწიფო ტელევიზია ისეთი, როგორსაც ამას დასავლეთ ევროპა იცნობს, სადაც პროგრამათა სუფსიდირებას მაყურებელი ყოველთვიური სააბონენტო გადასახადით ახდენს, ეკრანს რეკლამის განთავსების აუცილებლობისაგან ათავისუფლებს და საშუალებას იძლევა საზოგადოების მოთხოვნები გაითვალისწინოს. ამერიკაში საზოგადოებრივ ტელევიზიას დაფინანსების სხვადასხვა წყარო აქვს: საუნივერსიტეტო და მუნიციპალური შენატანები, საქველმოქმედო შემოწირულობა და რეკლამა (PBS). განსხვავებით სხვა დემოკრატიული ქვეყნებისაგან საქართველოში არ მუშაობს საზოგადოების დევიზი: „მე თქვენ გარჩენთ, შესაბამისად, მე ვარ დამკვეთი“. საზოგადოებრივი მაუწყებელი როგორც წარსულში, ასევე დღესაც არც სააბონენტო გადასახადით და არც რეკლამით არ ფინანსდება. ფორმაციათა ცვლამ არსებითი კვალი ვერც თავისუფლების ხარისხზე დატოვა, ვერც ტექნიკურ და ვერც მხატვრულ-ესთეტიკურ მხარეზე აისახა. ის იმ ერთგვარ სომნამბულურ მდგომარეობაში რჩება, რომლისთვისაც უცხოა „აწმყოს“ გაცნობიერება და მით უფრო სარეიტინგო ბრძოლაში ჩაბმა. კონკურენტციის გარეთ დარჩენილს მაყურებლის გარეშე დარჩენა ემუქრება. საკადრო პოლიტიკაში რეფორმათა წარუმატებლობის მიზეზი არასდროს არ არის ღირეპტორატი, ვინაიდან არა ადამიანები განსაზღვრავენ ამ

სისტემას, არამედ თავად სისტემა იკრებს იმ ადამიანებს, რომლებშიც მათი ინტერესების შესაბამისი თვისებები ფორმირდება. ნომენკლატურული ტელევიზიის უპირველესი ნაკლი მისი სახელმწიფო კუთვნილებაში არსებობაა.

ათწლეულების მანძილზე ამ ტიპის მაუწყებლობაში ინფორმაცია ფაქტებისგან დამოუკიდებლად არსებობდა და „ფაქტებს“ კატეგორიულად ეკრძალებოდა წამყვან მსოფლმხედველობასთან დაპირისპირება. სინამდვილე ეკრანზე ნაკლებ ჰგავდა იმ სინამდვილეს, რომელიც ეკრანს მიღმა არსებობდა, ნებისმიერ დროს შესაძლებელი იყო ეთერიდან თუნდაც პოპულარული გადაცემის მოხსნა იდეოლოგიური მომენტების გამო (ეს პროცესი ჩვენთან არაერთ კომერციულ არხზეც არის შესაძინევი, დაწყებული პოლიტიკური დებატების, თოქ-შოუების მოხსნიდან, დამთავრებული საერთოდ არხის დახურვით) და ეს ყველაფერი, როგორც წესი, „საშუალო მაყურებლის“ (აბსტრაქტული სიმბოლო) სახელით ხდებოდა, როდესაც არა თუ ცალკეული მაყურებლის ან თუნდაც ჯგუფის, არამედ უმრავლესობის აზრსაც კი მნიშვნელობა არ ჰქონდა. აღნიშნული ტრადიცია დღემდე გრძელდება და მისი მიზეზები არა შემოქმედებითი კადრების ან თანამედროვე ტექნოლოგიების სიმწირეა, არამედ სისტემა. ტელემართვის ის მოძველებული მოდელი, რომელიც სატელევიზიო არხს ტელესივრცეში დამკვიდრებისათვის, კონკურენტუნარიან გარემოში რეიტინგისათვის ბრძოლაში მონაწილეობის უფლებას ართმევს.

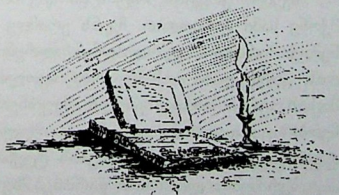
ისტორიის ყოველ გარდამტეხ მომენტს, ყოველ ახალ ისტორიულ ეტაპს თან სდევდა ახალი საკომუნიკაციო საშუალებებით ძალაუფლების ხელში ჩაგდება. დღეს ტელევიზია წარმოადგენს ძალაუფლების (პოლიტიკური, ეკონომიკური თუ კულტურული) მოპოვებისათვის ბრძოლის ყველაზე ეფექტურ საშუალებას. პოლიტიკოსები წარმატებით იყენებენ თანამედროვე საკომუნიკაციო საშუალებებს. „ტირაჟირებული სინამდვილე“ და „ტირაჟირებული კულტურა“ განსხვავებულ ელფერს იძენს ტელემართვის განსხვავებულ მოდელში. დღევანდელი ქართული სატელევიზიო სივრცე მკვეთრად პოლარიზებულია. ერთ სიბრტყეში ლაგდება ტელეარხები: „იმედი“ და „კავკასია“, მეორე მხრივ, „საზოგადოებრივი მაუწყებელი“, „რუსთავი 2“, „მზე“, „ალანია“, „აჭარა“, „საქართველო“.

ჩნდება რელიგიური არხი, მუსიკალური და სამხედრო არხები. თუმცა ყველაზე მძლავრ საკომუნიკაციო ველს ორი არხი: ტელეკომპანია „იმედი“ და ტელეკომპანია „რუსთავი 2“ ქმნის. მაუწყებლობაში სანახაობის მასობრივი ფორმები – გასართობი პროგრამისა და საინფორმაციო „ახალი ამბების“ საეთერო დროში გადაწელების სტრატეგია განსაზღვრავს როგორც რეიტინგს, ასევე არხთა შორის კონკურენციის, მაყურებლისათვის ბრძოლისა და გადაბირების ძირითად საშუალებებს. ნებისმიერი სატელევიზიო არხი, მიუხედავად იმისა, თუ რომელ მოდელს განეკუთვნება, გარკვეული იდეოლოგიური ფუნქციის შემსრულებელია, ამავე დროს სოციალური თერაპიის ფუნქციასაც ითავსებს. მაუწყებლობა არა მხოლოდ ინფორმაციისა და კულტურის გაცვლის საშუალებაა, არამედ ფასეულობების შექმნასაც გულისხმობს.

არხთა შორის კონკურენცია სარეიტინგო ქულების მოპოვებისთვის უმთავრესი პირობაა. თავად კონკურენციას მართვის განსხვავებული მოდელების ერთ სატელევიზიო სივრცეში არსებობა განაპირობებს და მასზე დამოკიდებული, თუ ვის ინტერესებს გამოხატავს და ვის ინტერესებზეა ორიენტირებული ესა თუ ის არხი. მაყურებლის გადაბირების მეთოდი საეთერო პოლიტიკის შემადგენელი ნაწილია, ე. წ. „მენიუ“, რომელშიც პრიორიტეტული ადგილი სანახაობის მასობრივ ფორმებს და საინფორმაციო „ახალ ამბებს უკავია“. მისი ტრანსპორტირება კი მაყურებელამდე საზოგადოებასთან ურთიერთობის განსხვავებული ტექნოლოგიების საშუალებით ხდება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Кино: методология исследования; мосслва; 1984 г., стр. 216.
2. იქვე, გვ. 218.
3. Вартанов А.С., Актуальные проблемы телевизионного творчества, Мосслва, 2003 г.
4. Жост Ф., Телевидение на границах реальности, [www. Kinozapiski.ru](http://www.Kinozapiski.ru)



ანტიკური საბერძნეთის კულტურა

თანამედროვე ადამიანისათვის დამახასიათებელი ცივილიზებული აზროვნება, ადამიანური შემეცნებითი კულტურა, ძველი საბერძნეთიდან იღებს სათავეს. ბერძნებს უძველესი დროიდან ახასიათებდათ კულტურულ სიახლეთა სწრაფი შეთვისება და შემოქმედებითი გააზრება, რითაც შეუდარებელ სიმაღლე – მწვერვალს მიაღწიეს.

ბერძნულ ცივილიზაციაზე დიდი გავლენა მოახდინა გეოგრაფიულმა გარემომბამ, ნაყოფიერი მიწების უკმარისობა, დიდი მდინარეების სიმცირე მოსახლეობის შრომის ფერხულში ჩაბმას აფერხებდა. ყოველივე ამან მნიშვნელოვნად განაპირობა ბერძნული პოლიტიკური და სოციალური სტრუქტურის ჩამოყალიბება. ბერძნებს ერთი სოფლიდან მეორეში მისასვლელად ზღვის ან მთის გადალახვა უხდებოდათ და მალე ისე შეეთვისნენ ზღვას, რომ იქ დასახლება იწყეს. ბერძნები დახელოვნებული მეზღვაურები გახდნენ და გადააქციეს თავისი ქვეყანა მძლავრ საზღვაო სახელმწიფოდ. ზღვით შემოპქონდათ მატერიალური და კულტურული ფასეულობები. ბერძნებმა კარგად გაითვითცნობიერეს მათ მიერ შექმნილი საზღვაო სახელმწიფოს უპირატესობანი, დამოკიდებულება ცვალებად ბუნებასთან და იწყეს ბრძოლა სივრცეების ასათვისებლად, კოლონიზაციისა და ვაჭრობის გზით.

ცივილიზაციის ბერძნულ კერად იქცა კუნძული კრეტა ჩვენს ერამდე ათასწლეულის მიჯნაზე. ლეგენდის მიხედვით ოდესლაც კუნძულს მართავდა ძლიერი მეფე მინოსი – „ზღვათა მპყრობელი“.

ძველი კრეტის ისტორია წარმოდგენილია მინოსის სახელის მქონე სამი პერიოდით. ჩვენს ერამდე XX საუკუნიდან XX საუკუნემდე პერიოდს უწოდებდნენ ადრემინოსურ პერიოდს. ამ პერიოდის კუნძულის მოსახლეობა ნეოლითის სტადიაზე იმყოფებოდა. მოსახლეობა მიმთვისებელი მეურნეობიდან მწარმოებლურ მეურნეობაზე გადადიოდა, ეცნობოდა ძველი ეგვიპტისა და აზიის კულტურებს, ბრინჯაოს წარმოების ტექნოლოგიებს.

ბერძნებმა ლითონის წარმოებაზე გადასვლა დაიწყეს ჩვ. ერამ-

დე XX საუკუნეში, საშუალო მინოსურ პერიოდში. ეს პერიოდი გამოირჩეოდა საქალაქო ცხოვრებით. ქალაქებიდან აღსანიშნავია კნოსოსი მონუმენტური ნაგებობებით და სასახლეებით. დიდი იყო ქალაქის გავლენა კუნძულ კრეტაზე, ეგეოსის ზღვის კუნძულებზე და ბალკანეთის ნახევარკუნძულის ნაწილებზეც. ამ პერიოდში გამოირჩეოდა ქალაქი კრეტა ლითონის დამუშავებით, იარაღის: ხანჯლების, მახვილების, ჩუგლუგის – საბრძოლო ცულების დამზადებით. კრეტაში განვითარებული იყო ხელოსნობის დარგები: საიუველირო, საფეიქრო, სამეთუნეო, გემთმშენებლობა და სხვა. XV საუკუნეში ჩვენს ერამდე გაჩნდა თიხის ფირფიტები „A“ ხაზოვანი დამწერლობით, რომელიც დღემდე გაუშიფრავია. XV საუკუნეში კრეტაში შემოჭრილმა აქეველთა ჯომებმა /ძველი ბერძნების წინაპრებმა/ გაანადგურეს კრეტის კულტურა, კრეტაში დასახლდნენ, და დროთა ვითარებაში შეერწყნენ ადგილობრივ მოსახლეობას. ამგვარმა მდგომარეობამ გამოიწვია ძველი კულტურული ცენტრების ხელახალი აღორძინება. დაიწყო მესამე, გვიანმინოსური პერიოდი /ვ. ერამდე XV – X სს/. ამ პერიოდში „A“ ხაზოვანი დამწერლობის ნაცვლად გავრცელდა „B“ ხაზოვანი დამწერლობა, რომელსაც საფუძვლად დაედო ბერძნული ენის ერთ-ერთი დიალექტი. ამ დროს აქეველებმა ბალკანეთის ნახევარკუნძულზე შექმნეს რამდენიმე მსხვილი ცენტრი, რომელთაგანაც განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ქალაქი მიკენი, რომელიც კულტურული დონით გაუთანაბრდა კრეტას.

კრეტისა და აქეველთა კულტურამ საფუძველი ჩაუყარა ბერძნული ცივილიზაციის განვითარებას.

საბერძნეთის კულტურიდან მინოსურმა ცივილიზაციამ უდიდეს სიმალლეებს მიაღწია ხელოვნების მრავალ დარგში: არქიტექტურა, ოქრომჭედლობა, მხატვრობა. განსაკუთრებულად გამოირჩეოდა კრეტული მხატვრობა.

კუნძულ კრეტაზე ბრინჯაოს ხანის ცივილიზაციას მისმა პირველმა აღმომჩენმა, ინგლისელმა სერ არტურ ევანსმა მინოსური უწოდა, კრეტის ლეგენდარული მმართველის, მინოსის, სახელის მიხედვით ევანსმა კნოსოსში! (თანამედროვე ირაკლიონი) გათხარა მინოსის სასახლე, რომელიც ბერძნული მითების ლაბირინთს გვაგონებს.

არქეოლოგიური მასალების მიხედვით მინოსური კრეტის

უზენაესი ღვთაება მიწის ქალღმერთი უნდა ყოფილიყო, ქალღმერთის ატრიბუტი იყო ორმაგი ცული. რომელთანაც გარკვეულწილად დაკავშირებულია ხარის კულტიც.

ძვ. წ. 1500 წ. კუნძულ თერაზე (სანტორინი) მოხდა ვულკანის უძლიერესი ამოფრქვევა, რის შედეგადაც კუნძული სანახევროდ წყალმა შთანთქა, ამოფრქვევის ტალღა კრეტასაც მისწვდა, განადგურდა და დაინგრა სასახლე, დანგრეულ სასახლეთაგან მხოლოდ კნოსისა აღდგა, ძვ. წ. XV საუკუნეში ახალი დიდი შემოსევა ანგრევს სასახლეს და კრეტა მთლიანად ცივილიზაციისა და სახელმწიფოებრიობის ფარგლებში ექცევა.

ბერძნების მიერ შექმნილი პირველი ცივილიზაცია იწოდება მიკენურად მისი აღმომჩენი მიკენის სახელის მიხედვით, მიკენის ციხესიმაგრე, ძვ. წ. XV საუკუნეში არის აგებული, მის დაარსებას ბერძნული მითოლოგია პერსევსის სახელს მიაწერს, მინოსურმა კულტურამ უდიდესი გავლენა მოახდინა მიკენის კულტურაზე მინოსური და მიკენური რვაფეხას მინოსური და მიკენური სახე. მინოსური რვაფეხა მშვიდად, ლაღად მიცურავს წყალში, მიკენური კი თავდასასხმელად არის შემართული.

„ამ ილუზიას ჰქმნის სიმეტრიის ვერტიკალური ღერძი, სიმეტრიისა და ნახატიის სქემატიზაციისაკენ ბერძენთა მისწრაფება თანდათან აცილებს მათ ნაწარმს მინოსური პირველწყაროსაგან და თავის კულმინაციას ბევრად უფრო გვიან გეომეტრიულ პერიოდში აქცევს.“⁴¹

ძველი წელთაღრიცხვის XV საუკუნიდან დაიწყო მიკენური ცივილიზაციის აღმავლობა. აღმავლობის ცენტრი გახდა არგოლიდა, რომელმაც მთელი საბერძნეთი მოიცვა: პელოპონესის ნახევარკუნძული, ატიკა, ბეოტია და ფოკისი, შუა თესალია ჩრდილო საბერძნეთში, ზღვაზე მონოსური ჰეგემონიის დაცემის შემდეგ კი — ეგეოსის ზღვის კუნძულებიც. ძვ. წელთაღრიცხვის XV საუკუნის შუა ხანიდან მინოსურის გავლენის ქვეშ მოექცა ძილეტი — მცირე აზიაში, მელოსი, როდოსი, კვიპროსი, ძვ. წელთაღრიცხვის XV საუკუნის დასაწყისიდან აშკარაა მიკენის ექსპანსია ეგეოსის ზღვის აუზში. ამ დროიდან მიკენს ემორჩილება კრეტა, მცირე აზიაში და კვიპროსზე აქაველები უპირისპირდებიან ხეთების სამეფოს. ამავე პერიოდში ტროადაში აღმოჩენილ იქნა უძველესი მიკენური კერამიკა, რაც აქაველთა მიერ



შავი ზღვის ათვისების დასაწყისზე მიანიშნებს. მეცნიერები მიიჩნევენ, რომ შავი ზღვის ათვისების დასაწყისი აქაველთა მიერ იყო ტროაზე ლაშქრობის ერთ-ერთი მიზეზი.

არქეოლოგიურმა გათხრებმა დაადასტურეს, რომ ტროას ომი ძველი წელთაღრიცხვის X საუკუნის დასაწყისში მოხდა, კრეტის პოლიტიკური ჰეგემონის მიკენურმა შეცვლამ დიდი ზემოქმედება მოახდინა აქაველთა კულტურაზე. ერთი მხრივ, დაწინაურდა ბერძნული კულტურა, მეორე მხრივ, ეგვიპტის, სირია-პალესტინის და ხეთების კულტურა, რომელთა პირდაპირმა კონტაქტებმა ზოგი სიახლევც შემოიტანა კულტურაში. ეგვიპტური გავლენა განიცადა აქაველ მბრძანებელთა ბრწყინვალე გუმბათიანმა სამარხებმა /ძვ. წელთაღრიცხვის XIV საუკუნე/ და ხეთურმა „ლომების“ კარიბჭემ /ძველი წელთაღრიცხვის 1250 წ./.

მოხდა აქაველთა კულტურის მინოსური კულტურის გავლენისაგან განთავისუფლება, აქაველებმა შექმნეს თვითმყოფადი კულტურა.

ჩვ. ერამდე X საუკუნის ბოლოს შემოჭრილმა დორიელმა ტომებმა გაანადგურეს კრეტა-მიკენის კულტურა. აქაველთა ნაწილმა თავი შეაფარა ძნელად მისადგომ მთიან რაიონებს, ზოგი კი შეერივნენ დამპყრობლებს. ყოველივე ამის შედეგად ჩამოყალიბდა ბერძენი ხალხი, რომელიც დასახლდა ბალკანეთის ნახევარკუნძულის სამხრეთ ნაწილში, ეგეოსის ზღვის კუნძულებზე და მცირე აზიის სანაპიროზე.

კრეტა-მიკენის კულტურამ სათავე დაუდო ბერძნულ ცივილიზაციას, გაიზიარეს მათი გამოცდილება, მაგრამ საზოგადოების დაბალ საფეხურზე მყოფი დორიელები საზოგადოების შემფერხებლებად იქცნენ, ამიტომ ამ პერიოდს /ჩვ. ერამდე X-V ს. ს. ნახევარი/ „ბნელი საუკუნეები“ ეწოდა. ამ პერიოდის ყოფა და კულტურა აისახა ჰომეროსის პოემებში „ილიადასა“ და „ოდისეაში“. „ბნელ საუკუნეებში“ მოხდა ბერძნული მოსახლეობის დიფერენციაცია, მოსახლეობა დაიყო ორ კლასად: მიწათმფლობელ და დიდგვაროვნებად – არისტოკრატიად და ხალხად, რომლებმაც ძველი უფლებები დაკარგა – დემოსად.

„ბნელ საუკუნეების“ დასასრულს განვითარდა რკინის კულტურა, ხმარებაში შემოვიდა რკინის იარაღები. პოლისები გადაიქცნენ



ქალაქებად, სადაც დამკვიდრდა ვაჭართა და ხელოსანთა ფენა და თეტები /უმიწო მეთემეები, რომლებიც იძულებით მოიჯარადრებად მუშაობდნენ/. დამძიმდა მოსახლეობის მდგომარეობა, ამოიწურა თავისუფალი მიწების რეზერვები. ჩვ. ერაძე VI საუკუნეში მიწათმოქმედებამ ვეღარ დააკმაყოფილა ბერძნული ქალაქების მოთხოვნილებები... სოფლად გაჩნდა ჭარბი აგრარული მოსახლეობა, რომელიც ერთ-ერთი უმთავრესი ხელშემწყობი ფაქტორი გახდა ბერძნული კოლონიზაციური მოძრაობისა. ხმელეთშია ზღვის მცირე აზიის სანაპიროზე მცხოვრები ბერძნები ითვისებენ ჩრდ. აღმოსავლეთ სანაპიროს, გადიან შავ ზღვაზე და იწყებენ შავი ზღვისპირეთის ათვისებას, აღწევენ აპენინის ნახევარკუნძულს, სადაც აარსებენ ბერძნულ ახალშენებს. კუნძულ სიცილიაზე – ქ. სირაკუზას, მდინარე რონას ზღვის შესართავთან – ქ. მასილიას /დღევანდელ მარსელს/. კოლონიზაციამ აპენინის ნახევარკუნძული მოიცვა. არაუგვიანეს V საუკუნისა ისინი კონტაქტებს ეგვიპტესთანაც ამყარებენ.

კოლონიზაციამ ხელი შეუწყო სავაჭრო ურთიერთობის გაშლას, დააჩქარა გემთმშენებლობის და ხელოსნობის სხვადასხვა დარგის განვითარება. კოლონიებში სწრაფად აღმოცენდნენ ბერძნული ქალაქ-სახელმწიფოები: მილეთი, კორინთი, ქალკიდა, ერიტრია და სხვა. ამ ახალშენებისა და მეტროპოლიას შორის დამყარდა მჭიდრო სავაჭრო, პოლიტიკურ-სოციალურ-ეკონომიკური და კულტურული ურთიერთობები. კოლონიებმა და საბერძნეთმა გაცვლით ურთიერთობაში მოაქცია ხე-ტყის, ლითონის, კვების, ხელოსნობის ნაწარმი, ღვინო, ზეთუნის ზეთი და სხვა.

პოლისში გაიზარდა საშუალო შეძლების მოქალაქეთა რიცხვი, მდიდარ წარჩინებულებს პოლისებში მყარი სოციალური დასაყრდენი მოეშალათ, რაც წინააღმდეგობაში მოაქცია ქვეყნის ერთპიროვნული მმართველობა, დამყარდა ტირანია. თავისუფლებისმოყვარე ბერძნებისათვის ძნელად ასატანი იყო დამორჩილებოდა ერთი კაცის ხელისუფლებას, შეესრულებინა მისი ბრძანებები. დემოსმა დაიწყო ტირანის დამყარების წინააღმდეგ ბრძოლა. დემოსი – ხალხის პირველ გამარჯვებას არისტოკრატიაზე კანონების ჩაწერა მოჰყვა. პირველი წერილობითი კანონები ადრეულ შუამდინარულ კანონებთან შედარებით თუმცა პრიმიტიულად გამოიყურებოდა, მაგრამ მათ გაჩენას მანც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. კანონმა შეზღუდა

წარჩინებულ მოსამართლეთა თვითნებობა. ბერძნებმა დააკანონეს რომ დროდადრო შეცვლილიყო კანონი, რადგან მათ მიაჩნდათ, რომ კანონი ერთხელ და სამუდამოდ კი არ იყო დადგენილი ღმერთების მიერ, არამედ ნებისმიერად შეიძლებოდა მისი შეცვლა ხალხის მოთხოვნის, ინტერესების შესაბამისად. ბერძნული კოლონიზაციის შედეგად დაარსებულ ქალაქებში ვითარდება ტაძრების არქიტექტურა. წარჩინებულები ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ ტაძრების აგებასა და მათ მართვაში, ლაშქრობიდან დაბრუნებულები ნადავლის დიდი ნაწილს ღმერთებს სწირავდნენ. ტაძრებში გროვდებოდა დიდი სიმდიდრე. ტაძრის მოწყობაზე მთელი პოლისები ზრუნავდნენ. დაიწყეს ქანდაკებების გამოკვეთა, მათი მოხატვა. საკუთარი განდიდებისა და ხალხის კეთილგანწყობის მოპოვების მიზნით ტირანები მფარველობდნენ ხელოვნების სხვადასხვა დარგს. დროთა ვითარებაში დაიწყო პოლისებს შორის ბრძოლა პირველობისათვის. პირველობა ათენმა იგლო ხელში. ათენის პოლისის პოლიტიკურმა ცხოვრებამ დაიწყო დემოკრატიზაციის გზით განვითარება. ათენის დემოკრატიის გამარჯვებას წარმოადგენდა დიდი კანონის შემუშავება სოლონის კანონის სახელწოდებით. ღარიბ მოსახლეობას მიეცათ უფლებები... სოლონის კანონმა მდიდარ მოქალაქეებს საკმაოდ მძიმე მატერიალური დანახარჯების მქონე დავალებები დააკისრა: გემების აშენება, საზოგადოებრივი ზეიმებისა და სანახაობების მოწყობა, თანხების გაღება ქალაქთმშენებლობაზე. V საუკუნეში დაიწყეს აკროპოლისის – ძველი ბერძნული არქიტექტურის მწვერვალის მშენებლობა, რომლის ცენტრსაც წარმოადგენდა ქალღმერთ ათენასადმი – ქალაქის მფარველისადმი, მიძღვნილი დიდებული ტაძრის, პართენონის, მშენებლობა. ათენთანაა დაკავშირებული ბერძნული თეატრის აყვავებაც. ათენმა თავი მოუყარა სახელგანთქმულ სკულპტორებს, მწერლებს, ფილოსოფოსებს, რომლებმაც ათენში შექმნეს კულტურული ტრადიციები. ათენში დაიწყეს მოღვაწეობა და თავიანთი სკოლები შექმნეს სახელგანთქმულმა ფილოსოფოსებმა: პლატონმა და არისტოტელემ.

ჩვ. ერამდე V საუკუნეში ღმერთ დიონისესადმი მიძღვნილი სახალხო ზეიმებიდან აღმოცენდა ბერძნული თეატრი. თეატრალური წარმოდგენები, რომლებიც სახალხო ზეიმების დროს იმართებოდა, ხშირად სამი დღე გრძელდებოდა. მხიარულ, მახვილგონივრულ

კომედიებში, რომელთა ავტორებიც ცინიკურად გადმოსცემდნენ ადამიანთა მანკიერ მხარეს, მაყურებელთა მოწონებას იმსახურებდა.

ტრაგიკულ სცენებში აისახებოდა ძლიერი ადამიანების არასასურველი დამოკიდებულება უძღურთა მიმართ. ტრაგედიები ხშირად გმირების სიკვდილით მთავრდებოდა. მაყურებელი განსაკუთრებული სიამოვნებით ხვდებოდა სცენაზე წარმოდგენილ კომედიებს.

პიროვნებისადმი დამოკიდებულება აისახებოდა არამარტო თეატრის სცენაზე, არამედ მოქანდაკეებისა და მხატვრების ნამუშევრებშიც. მხატვრები და მოქანდაკეები ცდილობდნენ, რაც შეიძლება ცოცხლად წარმოედგინათ ცოცხალი ადამიანის სხეული არა გაყინულ-სტატიკურ მდგომარეობაში, არამედ მოძრაობაში — დინამიკაში გადმოეცათ მისი ხასიათი და განწყობილება.

ძველი ბერძნული კულტურა მკვეთრად გამოიხატა ლიტერატურაშიც. ბერძნულმა ლირიკამ ასახა ადამიანის შინაგანი ბუნება და ფასეულობანი. ძველმა ბერძნულმა პოეზიამ წარმოგვისახა ადამიანის სული, რომელიც სხვადასხვა სატანჯველით იტანჯებოდა და ერთადერთ შვებას შინაგან სიმშვიდეში ხედავდა.

ბერძნულ კულტურაში გადმოიცა ფილოსოფოსთა ნააზრევიც. ძვ. წ. აღრიცხვის V-IV საუკუნეებში ბერძენ ფილოსოფოსებს აინტერესებდათ გარემომცველი სამყაროს წარმოშობა და მოწყობა. ამ საკითხების გადასაწყვეტად ისინი მიმართავდნენ უშუალოდ ბუნების შესწავლას. ასეთმა დამოკიდებულებამ ფილოსოფია მჭიდროდ დააკავშირა ასტრონომიასთან, მედიცინასთან, მათემატიკასთან და სხვა მეცნიერებებთან.

ბერძნულ კულტურაში განსაკუთრებული წვლილი შეიტანეს ფილოსოფოსებმა: თალესმა, ანაქსიმანდრემ, ჰერაკლიტემ, პლატონმა, სოკრატემ და სხვა.

ფილოსოფოსმა თალესმა პირველად შემოიღო ფილოსოფიაში „არქეს“ ცნება, რაც ნიშნავს ყოველივეს საფუძველს. მან საფუძველი დაუდო ციურ სფეროთა თეორიას, შეადგინა პირველი გეოგრაფიული რუკა და პირველმა გააკეთა საბერძნეთში მზის საათი.

ფილოსოფოსმა ანაქსიმანდრემ სამყაროს საწყისად გამოაცხადა ჰაერი. პირველმა შენიშნა განსხვავება ვარსკვლავებსა და პლანეტებს შორის, ახსნა მზისა და მთვარის დაბნელების არსი. ჰერაკლიტემ ახსნა სამყაროს მოძრაობის, წინააღმდეგობისა და

ცვლებადობის არსი. მისი აზრით, ერთსა და იმავე მდინარეში ორჯერ შესვლა შეუძლებელია.

ბერძნულ კულტურაში ჩვ. წ. აღრიცხვამდე VI-V საუკუნეებში მნიშვნელოვანი გახდა ძიება შემეცნებაში იმ მიმართებით, რომელიც აისახებოდა მიწიერ და ზეციურს შორის.

დიდმა მოაზროვნე სოკრატემ ჩვ. ერამდე 469-399 წ. წ. ადამიანისათვის უმთავრეს მიზნად დასახა ზნეობრივი სრულყოფილება, რომელიც მას უფლებას აძლევდა მიახლოებოდა ზეციურ მშვენიერებას და ჰარმონიას. სოკრატეს მიაჩნდა, რომ ადამიანის სრულყოფილება ცოდნაზე, განათლებაზე უნდა ყოფილიყო დამყარებული, რომელიც დაეხმარებოდა ადამიანს საკუთარი თავის ნაკლოვანების შეცნობაში. მან დაიცვა ჭეშმარიტება უარყოფისაგან. მისი აზრით, ჭეშმარიტების უარყოფა შეუძლებელია, რადგან ჭეშმარიტება თვით უარყოფილი დებულების ჭეშმარიტების უარყოფაა. მისი აზრით, ცოდნა მარად შეფარდებითია, ყოვლად მცოდნე მხოლოდ ღმერთია, ადამიანი მხოლოდ შეიძლება მაძიებელი იყოს ცოდნისა, საკუთარი არცოდნის გაცნობიერებისა. ბოროტება უცოდინარობის გამო ხდება. ცოდნას ადამიანისათვის სასიკეთო სარგებლობა მოაქვს, მან შეიძლება სათნოებასთან მიგვიყვანოს. სოკრატეს გაგებით ადამიანის ცხოვრებისეული დევიზი უნდა იყოს: „შეიცან თავი შენი“.³

სოკრატეს ღირსეულმა მოწაფე პლატონმა მოგვცა ანტიკური ფილოსოფიური აზროვნების კლასიკური შეჯამება. მან პირველმა შექმნა ობიექტურ – იდეალისტური ფილოსოფიის მწყობრი სისტემა, რომელიც თავისი ეპოქისათვის დამაჯერებელ პასუხს იძლეოდა ბუნების, საზოგადოებისა და ადამიანთა აზროვნების ურთულეს და უზოგადეს პრობლემებზე. პლატონმა განავითარა სოკრატეს მიერ მოცემული სათნოების თეორია. პლატონის აზრით, ზნეობრივი მოქმედება არ არსებობს მისი ცოდნის გარეშე. სათნოება ზოგადად ოთხ სახედ იყოფა: სიბრძნე, სიმამაცე, ზომიერება, სამართლიანობა. პირველი გონების სათნოებაა, მეორე – ნებისა, მესამე – სურვილისა, მეოთხე მათ აერთიანებს გონების ხელმძღვანელობით. პირველი იცავს სათნო მოქმედების თავისთავად ღირებულებას, თვლის, რომ სჯობს უსამართლოდ დაისაჯო, ვიდრე უსამართლობა ჩაიდინო. ბოროტება მტრის მიმართაც არ უნდა ჩაიდინო. ზნეობრივი მოქმედების საზომი არ შეიძლება სიამოვნება იყოს, რადგან იგი თავად ქმნადობაა.⁴

პლატონი წარმოგვიდგენს ხილულ და უხილავ სამყაროს. პლატონის აზრით ედოსები სრულყოფილი და უცვლელია, რომლებიც მიწიერი, მატერიალური გარდაქმნისას კარგავენ იმ თვისებებს, რომლებიც მათ გააჩნიათ. პლატონს მიაჩნდა, რომ ადამიანების სულები თავიდან უცოდველი იყვნენ, მაგრამ დედამიწაზე მოხვედრისას კარგავდნენ სიწმინდეს და სრულყოფილებას. ადამიანის სულს რყვნის ცუდი ქვენა გრძნობები და სურვილები, მაგრამ პლატონი, ისევე როგორც სოკრატე, ამტკიცებდა, რომ ადამიანს შეუძლია აღიდგინოს სულიერი სრულყოფილება, თუკი ქვენა გრძნობების ნაცვლად აირჩევს ამაღლებულსა და კეთილშობილ გრძნობებს, მაშინ ადამიანის სული ჯერ კიდევ მის სიცოცხლეშივე დაიწყებს დაცემიდან ამაღლებას ედოსების სამყარომდე, ე. ი, მიაღწევს ზეციურ იდეალს.⁵

ამრიგად, ძველმა ბერძნებმა, რომლებიც არც რიცხობრივად, არც ძლევაძმოსილებით გამოირჩეოდნენ ძველი სამყაროს სხვა ხალხთაგან, ინტელექტუალური გონით შექმნეს ცივილიზაცია, რომელიც საზოგადოებრივი ცხოვრების სრულიად ახალ კონცეფციას ემყარებოდა. მათ შეძლეს ჩასწვლომოდნენ ადამიანთა გონს, ეჩვენებინათ ადამიანთა პიროვნების გონების ძალა და ამით უდიდესი გავლენა იქონიეს კაცობრიობის შემდგომ განვითარებაზე.

ბერძნული ცივილიზაცია მსოფლიო ცივილიზაციის განვითარების საწყისად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კულტუროლოგია, თბ., 2003 წ., გვ. 336.
2. გ. ბოლოთაშვილი, მსოფლიო ცივილიზაციის ისტორია, თბ., 2005 წ., გვ. 65.
3. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, თბ., 1985, 89, გვ. 453-456.
4. ფ. ლომაშვილი, ისტორიის ფილოსოფიის ისტორია, თბ., 2003 წ., ტ. 1, გვ. 17.
5. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, თბ., ტ. 8, გვ. 104.

**გვერდითი სიმბოლიკის გზით წარმოქმნილი
ზოგიერთი ქართული
ეთნოქორონიმი
ტიპიკის ნაირსახეობისათვის**

(ფუნდრუკი, ხუნტრუკი, ცუნდრუკი, ჯუნდრუკი და ბუნდრუკი
სიტყვაფორმათა ლინგვისტურ-ეტიმოლოგიური ანალიზი)

მსოფლიოში იშვიათია ენა, სადაც იმდენი ქორეოგრაფიული და ქორეოლოგიური ტერმინი იყოს, რამდენიც ქართულ ენაშია შთაყურსული, ოღონდაც საჭიროა ამ სულიერი ფენომენის უფრო მეტი სივრცული განფენა — დანახვა და დანახვება იმისა, თუ ვინ ვიყავით, ვინა ვართ, ვის და რას ვეთაყვანებით.¹ მართლაც, ქართული ენა ამ მხრივაც „მსოფლიო ენაა“. ეს რომ ოდენ მხოლოდ „ჰაერზე ნათქვამი“ ფრაზა და ლიტონი სიტყვები არაა, აქვე ამ წერილში შევეცდებით.

ნებისმიერი სიტყვა, ფრაზოლოგიური გამოთქმა თუ გამონათქვამი სულიერ არსებასავითაა: იგი იბადება, ცოცხლობს, ვითარდება, იზრდება და იხვეწება ფორმობრივ-სემანტიკურად, ლექსიკოლოგიურ-სტილისტიკურად ან ვიწროვდება, ბერდება (არქაულ გამოთქმად ყალიბდება), ან სულაც იკარგება და კვდება (ზოგჯერ, საჭიროებისამებრ, ცოცხლდება კიდევ). ასეთი რამ მსოფლიოს თითოეულ ენაში შეიძლება მოხდეს. მით უფრო, ამ მხრივ, გამონაკლისი არც ჩვენი ძირძველი ქართული ენაა.

ამჯერად, ყურადღება გვინდა გავამახვილოთ ერთი სიტყვისგან წარმოქმნილ რამდენიმე სიტყვაფორმაზე, რომელიც საფუძვლად დასდებია რამდენიმე ქართულ ეთნოქორეოგრაფიულ ტერმინს. ესაა ბუნდრუკი არქაული ლექსემა და მისგან ნაწარმოები ბგერწერული გზით წარმოქმნილი რამდენიმე ვარიაციული სიტყვა, რომლებიც ძირითადად ქართული ენის დიალექტებს შემოუნახავს, უფრო ადრე კი ძველ ქართველ ლექსიკოგრაფებს აღუნუსხავთ. მაგალითად, ეთნოქორეოგრაფიული სახელდება ფუნდრუკი, სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, არის ვაჟების მიერ სრბოლა, ხლდომა, ხოლო ხუნტრუკი ქალთა ფუნდრუკია.² დ. ჩუბინაშვილს ფუნ-



დრუკ // ფუნდუკი-ი სპარსულ სიტყვად მიაჩნია, რაც, მისივე თქმით, ნიშნავს პანდუქსიონს, ქარვასლას, საკუჭნაოს, ГОСТИНИЦА-ს, каравансарай-ს, КЛАДОВАЯ-ს. ცნობილ ლექსიკოგრაფს იქვე *ფუნდრუკი* ცალკე, დამოუკიდებელ ლექსიკურ ერთეულად აქვს შეტანილი, რომელიც ასე განუმარტავს: თამაშობა, როკვა, ПЛЯСКА, იქვეა დამოწმებული *ფუნდრუკობაც*, რომლის სახელური ძირი *ფუნდრუკია*.³ ნ. ჩუბინაშვილის განმარტებით კი *ფუნდრუკი* მრავალგვარი საკისკასო მღერაა ჭაბუკთა, ПЛЯСАТЬ, ПЛЯСКА, ხოლო *ხუნტრუკი* ქალთა ცეკვად არის განმარტებული.⁴ ეს უკანასკნელი ტერმინი (ხუნტრუკი) დ. ჩუბინაშვილს მხოლოდ ცეკვად, როკვად, ПЛЯСКА-დ, *ფუნდრუკად* აქვს განმარტებული.⁵

ძველ ქართულ წერილობით ძეგლებში მხოლოდ *ფუნდუკ* ლექსემაა ცნობილი, რაც ქარვასლას, სასტუმროს შინაარსის შემცველია.⁶

თურქეთში მცხოვრებ ქართველთა მეტყველებაში *ფუნდრუკობს* ნიშნავს: სიხარულით მირბი-მორბის, ბრუნავს, ცეკვავს; „შით ფადიში *ფუნდრუკობს*, საკოცნელად რავაია?!“; „ხბიები *ფუნდრუკობენ* ბახჩაში“.⁷

ქართული ენის ფშაურ კილოში *ფუნდრუკი* კუნტრუმის მნიშვნელობით იხმარება.⁸ იმავე ფშაურში ეს სახელდება *ფუნტრუკ* ფორმითაც გვხვდება და გაჯავრება, ტლინკვას აღნიშნავს.⁹ ღირს-საცნობია, რომ იმავე კუთხეში *ფუნდრუკის* სახეცვლილი სიტყვაფორმა *ფუნდუკი* მთასაც ეწოდება, რომლის შერქმევა ასეა ახსნილი: „ფუნდუკი მთაა, გადასაკვლელი ფშავსა და გუდამაყარს შუა. მთავარი ტრასაა ცხვრისა. კახეთიდან თიანეთზე და ფშავზე (ჩარგალზე და კაწალხეზე) გავლით ასე მიდიოდა გზა დარიალისკენ, ჩრდილოეთისკენ. ამიტომ შეიძლება უკავშირდებოდეს ძველი საქართველოს ფუნდუკებს (ღამის სათევებს). ადგილობრივნი „ფუნდრუკს“ უკავშირებენ: „ქალს ვიღაცას დაუჭენებია ცხენი, გადმოვარდნილა და მომკვდარაო“.¹⁰ აქ საყურადღებო ისიცაა, რომ ხალხური ეტიმოლოგია *ფუნდუკ* და *ფუნდრუკ* ლექსემებს ერთმანეთთან აიგივებს, რაც იმას მეტყველებს, რომ ეს ორი სიტყვა, მართლაც, ერთი საერთო არქეტიპიდან შეიძლება მომდინარეობს.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ქართული ენის დასავლურ კილოებში, კერძოდ იმერულში, *ფუნდრუკი* ხტუნვის, კუნტრუმის, თამაშის

გამომხატველია.¹¹ ასეთ განმარტებას გვთავაზობს ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონიც.¹²

ღირსსაცნობია მოხეური დიალექტის მონაცემებიც, სადაც ზმნის პირიანი ფორმა აფუნდრუკებს ნიშნავს: ხელში ათამაშებს, აფრენს ახტომებს.¹³

ამრიგად, ზემოთქმულის საფუძველზე უნდა გავარჩიოთ ფუნდრუკ ლექსემის ორი სხვადასხვა წარმომავლობა: 1. ფუნდუკი სპარსული სიტყვაა და ქარვასლას, სასტუმროს ნიშნავს, 2. ფუნდრუკი ცეკვის აღმნიშვნელი ტერმინია (რომელიც შეიძლება მიგველო წარმოშობით სპარსული ფუნდუკ სიტყვისაგან: ფუნდუკ → ფუნდრუკ, რაეს განვითარებით?)

ჩვენი აზრით, ფუნდრუკის ქართულ წარმომავლობაზე საგულისხმო ჩვენებას იძლევა ნიკო და დავით ჩუბინაშვილების ლექსიკონებში არსებული სიტყვა ფუნდურა // ფუნდური, რომელიც ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის მიხედვითაც ნუხვის ჭიას ჰქვია. ამრიგად, ფუნდრუკ (-რუკ → რუც // → რუჭ)-ში -რუკ სიტყვასაწარმოებელი (კნინობითი) ბოლოსართია, რომელიც ძველი ქართული ენის სხვა სიტყვებშიც (უბადრუკი ← *უბადრუკ-ი...) გვაქვს,¹⁴ სახელური ძირია ფუნდურ: *ფუნდურ-რუკ → ფუნდრუკ, რომელშიც რუ ხმოვანი დაკარგულია. როგორც ვიცით, რუ ხმოვნის დაკარგვა-რედუცირება მორფოლოგიაში ბრუნებისას სახელთა ფუძეში არ მოგვეპოვება, მაგრამ სიტყვაწარმოებაში ეს პროცესი აუცილებლად უნდა გვქონოდა. შდრ. ტურ-ტური → ტურტლი, ჩურჩული – ჩრის, ჩასჩარა, ჩურჩნის, ჩურჩხური → ჩურჩნის // ჩურჩნის. ამ ლექსემებში ყველგან ხმაბაძვით-ბგერწერული ვითარება გვაქვს. ასე რომ, ზემორე ფუნდრუკიც ძველად ამგვარი „ქცევით“ მიღებული, ნარედუქციული სიტყვაფორმა უნდა იყოს. ფუნდრუკი ძველად არევ-დარევას, ანუ არეულ-დარეულ, მოქმედებას გულისხმობდა. ეს მნიშვნელობა დღემდე შემორჩენია ქართული ენის იმერულ კილოს: აფუნდრიაკებს – აფუნდრიაკება – ფუნდრიაკი, რაც ნიშნავს აყალმაყალს, არედარევას (შდრ. ჩვენ მიერ შეკრებილი მასალისეული ამონარიდი: „ნუ აფუნდრუკეფ, ბოშო, პრასტინას“ = ნუ არხვე, ნუ აქნევ აქეთ-იქით, მტვერს ნუ აყენებ). ვფიქრობთ, აქედან უნდა განვითარებულიყო ის მნიშვნელობა, რაც ადრევე, ძველად (და იშვიათად ახლაც), ფუნდრუკს ჰქონდა: კუნ-



ტრუმი, ხტომა, თამაში; ამრიგად, **ფუნდრუკი** – (არევედარევა// აყალმაყალი → კუნტრუმი, ხტომა, თამაში) → **ფუნდრუკი** (ცეკვის ერთ-ერთი სახეობის აღნიშვნა).

საყურადღებოა, რომ ირონიული მნიშვნელობით ზმნას „დაფუნდრუკობს“ ახლაც იტყვიან ისეთ ქალზე, რომელიც ასაკოვანია და სიარული გასძნელებია ან დაღლილ-გადაღლილია და გარჯა-საქმიანობა გასჭირვებია.

რაც შეეხება სიტყვა **ხუნტრუკს**, სულხან-საბას განმარტებით, იგი ქალთა **ფუნდრუკია**. **ხუნტრუკი** კი ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის (რვატომულის) მიხედვით ხტუნვას, ცუნდრუკს, ნიშნავს, რომლისგანაც განვითარებულა ამ სიტყვის მეორე მნიშვნელობა: უშნოდ ამსუბუქება, შეუფერებელი საქციელი, ლაზღანდარობა: „დავლიეთ, მოვსძახეთ „ორიდელა“, ვიხაბაღეთ, ვიხუნტრუკეთ“.¹⁵ შდრ. რაჭული **ხლარცუნი** – ულაღსზოდ შემოხვევ(ნ)ა, ხუნტრუცი.

იმერულ კილოში **ხუნტრუკის** ორივე მნიშვნელობა გვაქვს, რაც ამჟამად უფრო მეტად ქალის ულაღსზოდ, შეუფერებელ, დაუოკებელ მოძრაობა-მოქმედებაზე ითქმის. ხუნტრუკს, ისევე როგორც **ფუნდრუკსა** და **ცუნდრუკ** სიტყვებს, ბგერწერული ხასიათი აქვს, ისინი წარმოშობით საკუთრივ ქართული სიტყვაფორმებია. ასეთი ბგერწერით-ხმაბაძვითი ლექსემები ქართული ენის დიალექტებში დღესაც მრავლად მოგვეპოვება. მაგ., **ხურხური** (ქიზიყური)¹⁶ – ბევრი ხალხის ერთად მოძრაობა, ფუსფუსი. **ხუსხუსი** (ქიზიყური, ფშაური) – მოხუცის სწრაფი სიარული; **ხუხუცი** (<- ხურხუცი = ბერი კაცის ტრფობა),¹⁷ ახალფეხადგმული ბავშვის რბენა,¹⁸ **ხუმტუკი** (ქიზიყური) თავნებობა, უხასიათობა; **ხუმტური** (ქიზიყური), შდრ. **ხუმტური** (მესხური) ჟინი, კაპრიზი, ფხუკი, იგივეა, რაც ხუმტურა, ხუმტურიანი, ავზნიანი.¹⁹

ვფიქრობთ, **ფუნდრუკი** (რომელიც მეგრულში, როგორც ჩანს, ქართული ენიდან შესულა, შდრ. „გილეფუნდრიაკუქ“ = „დაფუნდრიაკობ“) და **ხუნტრუცი**, რომლებიც ძველად საფერხულო ცეკვა უნდა ყოფილიყო (პირველი ვაჟთა, მეორე – ქალთა), მიგვითითებს ამ ცეკვათა ტუნტულით, უშნოდ მოძრაობით გამომსახველ (იქნებ სახუმარო) სახასიათო ცეკვის შესრულების მანერაზე, როგორც ეს ფარცაკაუკუში გვაქვს (ამის შესახებ სხვა დროს...). სწორედ ამიტომ განირჩა იმთავითვე ქალთა და ვაჟთა საფერხუ-

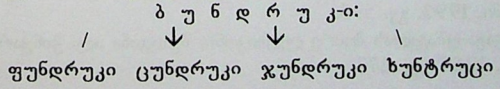


ლო ცეკვის ამ სახეობის სახელდებაც და შემსრულებელთა სქესიც (საფიქრებელია, ადრე, იმთავითვე, ვაჟთა ფერხულში ქალს ეკრძა-ლებოდა მონაწილეობის მიღება და პირუკუ – ქალთა ამ საფერხულთა ცეკვაში (ხუნტრუცი) ვაჟს არ შეეძლო თანამონაწილეობა). ღირსსაცნობია ისიც, რომ დღემდე იმერეთში ვისი ცეკვაც არ მოეწონებათ, ქალის იქნება თუ კაცის, ან ორივესი ერთდროულად, „რავა დაძუნყულობენ“, „ძუნჯურს ცეკვავენ“, – იტყვიან. სწორედ მოწონება-არმოწონება, ირონიულობა და სახუმარო მოძრაობა და „ილეთები“ უნდა დასდებოდა ამ საფერხულთა ცეკვას საფუძვლად, რამაც იმავედროულად გამოიწვია მათი სახელწოდების „ბგერწერული“ წარმოქმნა. აქვე შევნიშნავთ, რომ ეს ცეკვა ნიუანსობრივ დასადგენია, აღსაწერია, აღსადგენია, ვინ იცის, იქნებ რომელიმე კუთხეში რელიქტის სახით ახლაც იყოს შემორჩენილი.

ასეთი ბგერწერული ხასიათისაა **ჯუნდრუკიც**, რომელსაც ნ. ჩუბინაშვილი ცეკვის ერთ-ერთ სახეობად ასახელებს.²⁰ ცხადია, **ჯუნდრუკ** ლინგვისტური თვალსაზრისით, დიდად არ განსხვავდება **ცუნდრუკ** და **ფუნდრუკ** // **ხუნტრუც** სიტყვებისაგან. ყველა ეს სახელდება ბგერითი სიმბოლიკის გზითაა წარმოქმნილი.

რაც შეეხება **ბუნდრუკ** სიტყვას, რომელიც ნაშრომის შესავალში ვახსენეთ, ისიც ზემოთ განხილული სიტყვაფორმების ანალოგიურია, მათი ვარიაციული სახეა. იგი, როგორც დამოუკიდებელი ლექსემა და როგორც სალექსიკონო ერთეული, **ფუნდრუკ** და **ცუნდრუკ**-ის გვერდით ახლაც შემორჩენია გურულ კილოს. სამივე მათგანი ამ კილოში უხეიროდ ხტუნვას ნიშნავს: „დაბუნდრუკობს, დახტის“.²¹ ს. ჟენტის განმარტებით, **ბუნდრუკი** თავისუფლად თარეშს, თავის ნებაზე სიარულის მნიშვნელობის მქონეა.²²

ამრიგად, თუ ზემოთქმული ლექსემების ფონეტიკურ-ეტიმოლოგიურ მსჯელობებს შევაჯამებთ, ლინგვისტურ-ეტიმოლოგიური თვალსაზრისით, შეიძლება დავასკვნათ, რომ თითოეული „ხტუნვის“ აღმნიშვნელი სიტყვაფორმა ერთი საერთო, არქაული, პირვანდელი სიტყვისაგან მომდინარეა. ეს სიტყვაა -უკ სუფიქსით ნაწარმოები **ბუნდრუკი** (<-***ბუნდურ-უკ**-ი).





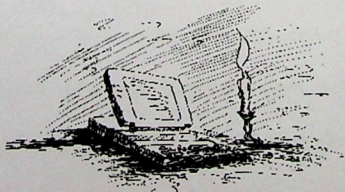
ყველა, ხუთივე, ბერწერულ-ვარიაციულ ფორმას თანამედროვე ქართული ენის დიალექტებში დღესაც შენარჩუნებული აქვთ თავდაპირველი მნიშვნელობა – უხეირო, ულამაზო მოძრაობა, ხტომა-კუნტრუში, რომელთაგან ზოგიერთი ქართულ ენაში ეთნოქორეოგრაფიულ ტერმინ-სახელდებადაც ჩამოყალიბდა. სამომავლოდ ეთნოქორეოგრაფიულ ტერმინთა კვლევა ამ კუთხით, ვფიქრობთ, არაერთ ანალოგიურ ძირს, სიტყვაფორმასა და ნაირგვარ სპეციფიკურ სახელდებას გამოავლენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბ. ცხადაძე, ცეკვა – ქართული სულის ნათელი, დაბეჭდილია წიგნში: რ. ჭანიშვილი, ქართული ცეკვის სადიდებელი (გამოჩენილი ადამიანები ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის შესახებ), თბ., 2007, გვ. 140.
2. ს-ს. ორბელიანი, თხზულებანი, ტ. IV, ქართული ლექსიკონი, ავტოგრაფული ნუსხების მიხედვით მოამზადა ილია აბულაძემ, თბ., 1965, გვ. 302.
3. დ. ჩუბინაშვილი, ქართულ-რუსული ლექსიკონი, მეორე გამოცემა, აღდგენილი ოფსეტის წესით, სასტამბოდ მოამზადა და წინასიტყვაობა დაურთო ა. შანიძემ, თბ., 1984, გვ. 1318.
4. ნ. ჩუბინაშვილი, ქართული ლექსიკონი რუსული თარგმანითურთ, აღ. ღლონტის რედაქციითა და გამოკვლევით, თბ., 1961, გვ. 229.
5. დ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრ, გვ. 1759.
6. ი. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი (მასალები), თბ., 1973.
7. შ. ფუტყარაძე, ჩვენებურების ქართული, წიგნი პირველი, ბათუმი, 1993, გვ. 595.
8. ვაჟა-ფშაველას მცირე ლექსიკონი, შეადგინა აღ. ჭინჭარაულმა, თბ., 1969, გვ. 272.

9. გ. ხორნაული, ფშაური ლექსიკონი, თბ., 2000, გვ. 240.
10. გ. ხორნაული, დასახ. ნაშრომი, გვ. 240.
11. ქ. ძოწენიძე, ზემოიმერული ლექსიკონი, თბ., 1974, გვ. 344.
12. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი (რვატომეული), არნ. ჩიქობავას საერთო რედაქციით, თბ., 1956-1964.
13. ი. ქავთარაძე, ქართული ენის მოხეური დიალექტი (გამოკვლევა, ტექსტები, ლექსიკონი), თბ., 1985, გვ. 173.
14. ბ. ცხადაძე, -უკ, -უც, -უჭ სუფიქსების წარმომავლობისათვის ქართულში, სმა ენათმეცნიერების ინსტიტუტის XLII სამეცნიერო სესიის მუშაობის გეგმა და მოხსენებათა თეზისები, თბ., 1985.
15. ტარტაროზი, №9, 1909, გვ. 3, სვეტი 1.
16. სტ. მენტეშაშვილი, ქიზიყური ლექსიკონი, ვ. თოფურიას რედაქციით. თბ., 1943
17. ა. შანიძე, თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. I, ქართული კილოები მთაში, მთის კილოთა ლექსიკონი, თბ., 1984, გვ. 466.
18. ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონა, შეადგინა ალ. ლლონტმა, II, თბ., 1975, გვ. 385.
19. ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონა, II, შეადგინა ალ. ლლონტმა, თბ., 1975, იქვე, გვ. 386.
20. ნ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრომი,
21. გ. შარაშიძე, გურული ლექსიკონი, ქართველურ ენათა ლექსიკა, I, ვ. ბერიძის რედაქციით, თბ., 1932, გვ. 10.
22. ს. ყლენტი, გურული კილო, თბ., 1936, გვ. 214.

შეერთებული ფსიქოლოგია



ინფორმაცია განსჯისათვის

დემოკრატიული საზოგადოება წარმოადგენს მანამდე მიღწეული საკაცობრიობო კულტურის მემკვიდრეს. წარსული საუკუნეების გამოცდილება – წარმატებანი და განხიბლანი, მართებული და ცრუ თეორიები – არა მხოლოდ შემთხვევითი ხასიათის ბუნებას ატარებს.

მეცნიერის წინაშე დგას ამოცანა გაარკვიოს თეორიათა წარმოშობისა და გაქრობის კანონზომიერებანი. განსაზღვროს ადამიანთა საზოგადოების განვითარების გზაზე მომხდარ მოვლენათა ბუნება, მათი პროგრესული თუ რეაქციული როლი, დაადგინოს, რა არის ისტორიულად განწირული და რა გამოხატავს ზოგად კანონზომიერებას, რომელიც აუცილებლად გამოყენებულ უნდა იქნას კაცობრიობის პერსპექტიული განვითარების გზაზე. სწორედ ეს სწრაფვა განვითარებისაკენ, ეს ხედვა მომავლისა წარმოუდგენელია ქვეყნის მომავალი თაობის აღზრდისა და სწავლების გზების დახვეწის გარეშე. ამ მიზნის აქტუალური მნიშვნელობა არც ერთი ეპოქის მოაზროვნეთათვის ეჭვს არასოდეს იწვევდა. მაგრამ, თუ მიზანი ყოველთვის ნათლად და გამოკვეთილად წარმოდგებოდა, ამ მიზნის მიღწევის გზები, საშუალებები და მეთოდები ყოველთვის სადავო იყო და ხშირ შემთხვევაში ერთმანეთის გამომრიცხავი. ბავშვისა და მოზარდის აღზრდისა და განათლების კანონზომიერებათა შესწავლის პრობლემა სხვადასხვა ასპექტით განიხილებოდა. არაერთმა დიდმა მოაზროვნემ იგი კვლევის საგნად აქცია. მეცნიერება, რომელიც ამ საქმის საკვლევადაა მოწოდებული, პედაგოგიკაა.

პედაგოგიური მეცნიერების თეორიული პრობლემების შესწავლა წარმოუდგენელია ისტორიულ ეპოქათაგან მოწყვეტით, რადგანაც კაცობრიობის განვითარების თითოეული ისტორიული მონაკვეთი ყოველთვის საზოგადოების განვითარების გარკვეული ეტაპის ხედვისათვის დამახასიათებელ აყენებდა მიზნებს. ასე მაგალითად: მოზარდთა აღზრდის საკითხში სხვადასხვა ეპოქაში მონაცვლეობდა ისეთი პრიორიტეტები, როგორიცაა: ფიზიკური ძალა, ვაჟაკობა, მორჩილება, ასპექტიზმი, მიწიერი სიამტკბილობანი და ა. შ.



მონაცვლეობა ამ მიზნებისა, ბუნებრივია, განპირობებული იყო და არის იმით, თუ რა სახის საზოგადოებასთან გვაქვს საქმე მოცემულ ეტაპზე და რა სახის მოთხოვნებს უყენებს იგი მოქალაქეებს, რა სახის ცნობიერება ბატონობს. მაშასადამე, აღზრდისა და განათლების არსი თავისი ბუნებით უთუოდ სოციალური მოვლენაა.

თვალსაჩინოებისთვის ვიხილავ, სწავლა-აღზრდის თვალსაზრისით, განსხვავებულ მოთხოვნებს: 1. ილია ჭავჭავაძე, 2. სპარტა, 3. პლატონი, 4. არისტოტელე, 5. ამერიკული თანამედროვე სკოლა.

„სავსება ერთობ ადამიანისა იმაშია,
რომ მის გონების აღმატებულებას შეწონილ
ჰქონდეს აღმატებულება ზნე — ხასიათისა“.
/ილია ჭავჭავაძე/.

ის მოვლენები, რომლებიც ჩვენ თვალწინ დატრიალდა და მთელი ჩვენი საზოგადოება ტვინით — გულამდე შეძრა: მოზარდთა მიერ ჩადენილი მკვლელობანი, მიზეზთა დაუყოვნებლივ გამოამჟღავნებასა და ამ ვითარების აღკვეთას მოითხოვს. საზოგადოება და თავად მეცნიერნი, რომლებმაც გულისტკივილით მიაქციეს ყურადღება მოზარდთა ქცევის ამ საზარელ და უნუგემო სურათს, გვერდს ვერ უვლიან იმ ფაქტს, რომ საზოგადოება, რომლის მოვალეობაა აღუზარდოს ქვეყანას ჯანსაღი (სულით და ხორციით) მომავალი თაობა, თავად დახვეწას მოითხოვს და მასში ყველაფერი წესრიგში როდია! ბავშვის სული და გონება მეტად მგრძობიარეა და მასში ადვილად იტვიფრება ავი და კარგი და ამიტომაც გარემოცვა უთუოდ ღრმა და წარუშლელ კვალს ტოვებს ხოლმე მის ფსიქიკაზე. თუ როგორ პიროვნებად ჩამოყალიბდება ბავშვი, როგორც მოქალაქე, ზემოქმედებას მის გარშემო არსებული ყოფა და საზოგადოებრივი ეთიკურ-ზნეობრივი ნორმები განსაზღვრავენ. არსებობს კიდევ ერთი, ძლიერი ფაქტორი მოზარდის პიროვნებად ჩამოყალიბების გზაზე — სკოლა.

ილია ჭავჭავაძე ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ სკოლის დანიშნულებაა ერთსა და იმავე ღროს წვრთნიდეს ბავშვს და ასწავლიდეს კიდევ. ეს ორი ერთმანეთის გვერდი-გვერდ, ერთდროულად უნდა მოქმედებდეს.

ილია მიუთითებს, რომ, მართალია, წვრთნასა და სწავლას მი-

ზანი ერთი აქვთ, მაგრამ საგანი მათი სხვადასხვაა. წვრთნა მიმართულია ზნე-ხასიათის განვითარებაზე, ხოლო სწავლა კი გონების გახსნაზე. ილიასათვის მეცნიერი, რომელიც „კაი კაცად“ არ ჩამოყალიბებულა, საზოგადოებისთვის საშიშარი და მავნებელია.

ილია ჯერ კიდევ საუკუნის წინათ მოზარდის აღზრდა-განათლების საქმეში უდიდეს მნიშვნელობას ოსტატს — მასწავლებელს, ცალკე და, საზოგადოდ, სკოლის მოწყობის საქმეს ცალკე ანიჭებდა.

სკოლამ, ილიას თვალთახედვით, ისე უნდა ასწავლოს და წვრთნას ახალგაზრდა, რომ მასში ქვეყნისათვის სასარგებლო საქმის კეთების სურვილი გააღვიძოს. სწორედ ეს სურვილია ის ძლიერი მოტივაცია, რომელიც ახალგაზრდას შესაფერი სწავლა-ცოდნის შეძენის წყურვილს აღუძრავს, რაც, თავის მხრივ, მას ყოველგვარ დაბრკოლებასა და სირთულეს დააძლევინებს.

კარგა ხანია ჩვენს ქვეყანაში ილიას ეს შეგონებანი დავიწყებულია. საზოგადოებამ ამ ვითარებას კი მიაქცია ყურადღება და აკი სასწავლო-საგანმანათლებლო სისტემაში რეფორმებიც ტარდება, მაგრამ საკითხავია — შეძლებენ ახლადშემოღებული სიახლენი მოზარდის არა მარტო გონების გახსივოსნებას, არამედ მისგან ნამდვილი ადამიანის, ჭეშმარიტი მოქალაქის, ქვეყნის ბედ-ილბლის მესაჭის აღზრდას?... ღრო განსჯის.

ელადა

სპარტანული აღზრდის სისტემა

სოციალურ — პოლიტიკური სიტუაცია

ჩვენს წ. აღ-მდე V-IV საუკ. ლაკონსკური წარმოშობის დორიელებმა დაიპყრეს პელოპონესის ცენტრალური ოლქები, რამაც განაპირობა მონათმფლობელური ურთიერთობების თავისებურ ფორმათა შექმნა. ადგილობრივი დაპყრობილი ხალხები სახელმწიფო საკუთრებას და ექსპლოატაციის ობიექტს წარმოადგენდნენ. დამპყრობელნი განსახლებულნი იყვნენ ქ. სპარტის ტერიტორიაზე და გაერთიანებულნი იყვნენ საჯარისო თემებში. სპარტის მთელი საზოგადოებრივი და სახელმწიფო მოწყობა იღვწოდა იმისათვის, რომ მუდმივ მზადყოფნაში ჰყოლოდა საომარი თემები, რაც განაპირობებდა სპარტანელი ახალგაზრდების უწყვეტ საომარ წვრთნას.

აღმზრდელითი სისტემა

აღზრდის ამოცანები – სპარტანული არისტოკრატიული აღზრდის ძირითად ამოცანას შეადგენდა სამხედრო თემის წევრის მომზადება. როგორც პლატონი თავის „კანონებში“ მიუთითებს: „ჩვენ ვამტკიცებთ, რომ კანონმდებელმა ლაკედემონში დააწესა სისიტიები და გიმნასიები სამხედრო მიზნებისათვის“.¹ იმავეს იმეორებს არისტოტელე: „ლაკედემონში... მოქალაქეთა თითქმის მთელ აღზრდასა და საკანონმდებლო სისტემას გააჩნია სამხედრო მიზნები“.²

საოჯახო აღზრდა – (დაბადებიდან – 7 წლამდე) სახელმწიფო კონტროლი ჩვილთა აღზრდაზე პირველივე დღეებიდან ხორციელდებოდა. ახალდაბადებულს საგანგებოდ გამოყოფილ ადგილას – ლესხეში, სახელმწიფოს მიერ დანიშნული მოხელენი ყოველმხრივ ამოწმებდნენ (სამედიცინო შემოწმება). მხოლოდ ჯანმრთელი ბავშვები უბრუნდებოდნენ მშობლებს. ავადმყოფი ბავშვების ბედი გარკვეული არაა. არსებობს პლუტარქეს მიერ მოწოდებული ცნობა, რომლის მიხედვით, ავადმყოფ ბავშვებს ტაიგეტის ხრამში ყრიდნენ და თუ ეს ცნობა ეჭვს ბადებს, ცნობები იმის თაობაზე, რომ ავადმყოფი ბავშვები სპარტანული დახურული თემებიდან მოშორებით იზრდებოდნენ, საკმაოდ სანდოა.

ჯანმრთელი ბავშვები 7 წლამდე ოჯახში რჩებოდნენ. პლუტარქე ხაზს უსვამს სპარტანელი ძიძების ღირსებებს. (ამ ცნობების ამოკითხვა შესაძლებელია მის ცხოვრებისეულ შედარებით აღწერებში). პლუტარქეს მიხედვით, ჩვილს არტიხებში არ აკრავდნენ, რათა სხეულის ნაწილებისათვის თავისუფლად მოძრაობისა და განვითარების საშუალება მიეცათ. ჩვილს კვებავდნენ სადა და უხეში საჭმლით.

სახელმწიფო აღზრდის ორგანიზაცია – 7 წლის ასაკში ბავშვები ოჯახს სტოვებდნენ და საგანგებო სახელმწიფო საერთო საცხოვრებლებში სახლდებოდნენ. სპარტის სახელმწიფო აღზრდის სისტემის ყველაზე ვრცელი აღწერა პლუტარქემ დაგვიტოვა. იმავე თემაზე ძალზე მნიშვნელოვან შენიშვნებს თავის „კანონებში“ პლატონი აკეთებს.

თემში ძალაუფლებას გვარში უხუცესნი ფლობდნენ. ამავე დროს, ასაკის გათვალისწინებით, მკაცრად იყო განსაზღვრული ზედამხედველთა უფლებანი და მოვალეობანი. ახალგაზრდა მამაკაცთა პოპულაცია 3 ძირითად ქვეჯგუფად ნაწილდებოდა: 1. „არასრულწლო-

ვანი“ (ოცდაათ წლამდე), 2. “მამაკაცი“ (ოცდაათი წლიდან სამოც წლამდე) და 3. უხუცესნი (სამოცი წლის – ზემოთ).

„არასრულწლოვანთა“ აღზრდა-განათლება, თავის მხრივ, სამ ასაკობრივ საფეხურს მოიცავდა: 1) 7 წ. – 15 წ.; 2) 15 წ. – 20 წ.; 3) 20 წ. – 30 წ. როგორც ვხედავთ, აღზრდის პირველი საფეხური 7 წელი გრძელდებოდა. ამ პერიოდში აღსაზრდელების ცხოვრების სტილი მთლიანად ემორჩილებოდა სამხედრო წესებს. როგორც პლუტარქე აღნიშნავს, აღზრდის მთელი ამ პერიოდის განმავლობაში აღსაზრდელები ერთად ცხოვრობდნენ, ეჩვეოდნენ შეთანხმებულ თამაშებსა და შრომას. წერა-კითხვა ისწავლებოდა იმდენად, რამდენადაც შეუძლებელი ხდებოდა მინიმალური ცოდნის გარეშე არსებობა. მოზარდთა მაძარტ უმთავრესი მოთხოვნა იყო: მორჩილება, გამძლეობა და ჭირთა ატანის ჩვევის გამომუშავება.

ეს თავისებური „კადეტთა კორპუსი“ მთლიანად ექვემდებარებოდა სახელმწიფო ცენტრალურ ხელისუფლებას.

აღზრდის პირველი პერიოდი სრულდებოდა არტემიდას საკურთხეველთან გამართული შეჯიბრით. გიმნასტურ და მუსიკურ შეჯიბრებების დასრულებისთანავე, იწყებოდა მოზარდების „გაწკეპვლის“ ცერემონიალი, როგორც მოზარდის გამძლეობის ერთგვარი გამოცდა. სამწუხაროდ, ასეთმა ცერემონიალებმა არა ერთი ახალგაზრდის სიცოცხლე შეიწირა. პირველი ეტაპის შემდეგ იწყებოდა აღზრდის ახალი ეტაპი, ე. წ. „გამოცდის წელი“, რომლის მიზანი მოზარდის სამხედრო მომზადების გამოვლენა იყო. ამ დროიდან მოყოლებული მოზარდი იარაღს ატარებდა.

ჯგუფებად დაყოფილი მოზარდები მთელ სპარტანული სახელმწიფოს ტერიტორიაზე პოლიციურ და სამხედრო სამსახურს ეწეოდნენ. თუ გავითვალისწინებთ, რომ დამონებული, დაპყრობილი, სრულიად უუფლებო ადგილობრივი მოსახლეობა ვერ ურიგდებოდა თავის ხვედრს და ხშირად იარაღით ხელში იბრძოდა თავისუფლების დასაბრუნებლად, ადვილი მისახვედრია, რომ არა ერთი თხუთმეტი წლის მოზარდი ეწირებოდა ამ ბრძოლებს.

„გამოცდის პერიოდი“ ქ. სპარტაში დაბრუნებით და კვლავ საჯარო შეჯიბრებით სრულდებოდა.

ახლა უკვე მოზარდები ორ ჯგუფად იყოფოდნენ: 1) 15 წ-17 წ.; 2) 17 წ. – 21 წ.

ახალგაზრდებს ჯერ კიდევ არა აქვთ მინიჭებული მოქალაქის უფლებანი, თუმცა ისინი უკვე იღებენ მონაწილეობას აღმზრდელობით საქმიანობაში, როგორც უფროს აღმზრდელთა თანამშემწენი.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს, თუ რაოდენ დიდი ყურადღება ექცეოდა სპარტაში მოზარდთა მეტყველების კულტურას. საუბარი მოზარდისა უნდა ყოფილიყო, მართალია, სარკასტული, მაგრამ — მოზღვნილი და დახვეწილი. ფრაზები მოკლე, მსმენელთა ფიქრის აღმძვრელი. სიმღერასა და მუსიკას ისეთივე მონდომებით ასწავლიდნენ, როგორც სიტყვის წარმოთქმის გამართულობასა და მკაფიობას.

მხოლოდ ოცდაათ წელს მიტანებული ახალგაზრდა მამაკაცი ხდებოდა სპარტის სახელმწიფოს სრულუფლებიანი მოქალაქე.

გოგონათა აღზრდა დიდად არ განსხვავდებოდა ვაჟთა აღზრდისაგან; სხეულის დახვეწა და გაკაჟება. მოტივი — ჯანსაღი და ძლიერი ქალ-ვაჟი ძლიერ შთამომავლობას წარმოშობს.

სპარტანული აღზრდის მეთოდი, როგორც დავინახეთ, მცირედ იყო დაინტერესებული ცოდნის გაღრმავებით, რაც, თავის მხრივ, აისახა სპარტის კულტურის დონეზე. ამითაა განპირობებული, რომ ბერძნული ფილოსოფიის, ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებაში სპარტას თითქმის არავითარი მონაწილეობა არ მიუღია.

პლატონის პედაგოგიური შეხედულებანი — ანტიკური პედაგოგიკის იტორიაში პლატონის პედაგოგიურ თეორიებსა და პრაქტიკულ მოღვაწეობას ამ სფეროში განსაკუთრებული ადგილი უკავია.

მისი შეხედულებანი პედაგოგიკაზე გაბნეულია ისეთ ნაშრომებში, როგორიცაა: „სახელმწიფო“, „ნადიმი“, „კანონები“ და სხვა. ჟან-ჟაკ რუსო, „ემილიში, ანუ აღზრდის შესახებ“, მიუთითებს: „თუ გსურთ წარმოდგენა იქონიოთ, თუ რა არის სახელმწიფო აღზრდა, იკითხეთ პლატონის „რესპუბლიკა“.³

პლატონის პედაგოგიური სისტემის ისტორიული წინამძღვრები — ისტორიული ფესვები, რომელთა საფუძველზე შეიქმნა სახელმწიფოს პლატონისეული სისტემა, საოცრად რთულნი და მჭიდროდ დაკავშირებულნი არიან ბერძნული ფილოსოფიის ისტორიასთან.

სოფისტებამდე ადამიანის აზროვნება მიისწრაფოდა სამყაროს სურათში საერთო კანონზომიერებებს სწვდომოდა. ამავე დროს, სოფისტებამდე არსებული აზროვნება აღიარებდა ადამიანის ცნო-

ბიერებას, როგორც თავიდანვე არსებულ მოცემულობას და არ ცდილობდა ცნობიერების თავისებურებებში გარკვევას. სოფისტებისათვის სწორედ ადამიანის პიროვნება წარმოადგენდა იმ საფუძველს, რომელზედაც იგებოდა პრაქტიკული დასკვნები. სოკრატემ ადამიანის პიროვნების საფუძველად მიიჩნია ცნობიერებაში ცოდნის მიზანშეწონილობის ერთიანი მოცემულობა, მაგრამ მისი ისევე, როგორც უმრავლესი სოფისტების, თვალსაწიერიდან გაქრა ძველბერძნული ფილოსოფიის განყენებული სამყარო. ეს გახლენილი ელემენტები პლატონის სისტემამ ერთ მთელში შეკრა.

სანამ განვიხილავდეთ პლატონის მოსაზრებებს ახალგაზრდობის სწავლა-აღზრდის პრობლემებზე, საინტერესოა, თუ როგორ წარმოუდგენია პლატონს ის სახელმწიფო, რომლის მოქალაქედ და ინტერესთა დამცველადაც უნდა აღიზარდოს ახალგაზრდობა.

იდეალური სახელმწიფოს შექმნის საფუძველად იგი ყველაზე უფრო მძაფრ სოციალურ პრობლემათა მოწესრიგების საკითხს აყენებს. სახელმწიფოს მოწყობის მთავარ პრინციპად პლატონი სამართლიანობას მიიჩნევს. სამართლიანობა კი გულისხმობს ქვეყნის თითოეული მოქალაქისათვის მისთვის შესაფერი მდგომარეობისა და ადგილის მიკუთვნებას. სამართლიანობა სახელმწიფოში ერთ ჰარმონიულ მთელში კრავს განსხვავებულ და ხშირად არაერთგვაროვან ნაწილებს.

საინტერესოა სახელმწიფოს დემოკრატიული პრინციპით მოწყობის პლატონისეული ხედვა: „დემოკრატია, ჩემის აზრით, იმარჯვებს მაშინ, როდესაც ღარიბნი და უპოვარნი იმარჯვებენ... დემოკრატია თვრება განუზავებელი თავისუფლებით და კიდევ უფრო აღრმავებს მდიდარ და ღარიბ კლასებს შორის გათიშულობას. იწყება ბრძოლა ძალაუფლებისათვის. რაღაც ქმედება, რომელიც დიდი ძალისხმევით ხორციელდება, ამ ქმედების საწინააღმდეგო შედეგს შობს. ზედმეტი თავისუფლება ბადებს სახელმწიფოს, რომელშიც არავითარი თავისუფლება აღარ არსებობს. ქვეყანაში მძლავრდება უკანონობა, კორუფცია, პარტოკრატია, იდეენება თავისუფალი აზროვნება, „არასასურველ“ ელემენტთაგან ქვეყნის წმენდა მიმდინარეობს“.⁴

პლატონის პედაგოგიური სისტემის მეტაფიზიკური საფუძველები – პლატონის მსოფლხედვის საფუძველთა საფუძველია მისი მოძღვრება იდეათა შესახებ. იდეათა სამყარო გასულია

ჩვენი რეალური ყოფიდან და განიხილება, როგორც თვითკმარი მთლიანობა, ერთიანი თავისი მრავალგვარობით და მჭიდრო კავშირში მყოფი რეალურ სამყაროსთან.

რეალურ სამყაროს პლატონი აღიქვამს, როგორც ქმნადობის უწყვეტ პროცესს, ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი მატერიის გადასვლას იმ მრავალგვარობაში, რომლითაც ხასიათდება ჩვენ ირგვლივ არსებული სიცოცხლე და ეს მრავალგვარობა არ წარმოადგენს საკუთარ თავში დახშულობის მიზანს, არამედ იგი გარდამავალი ეტაპია იდეების სამყაროსთან ზიარებისა.

ინდივიდუალური ადამიანური ცნობიერება სამყაროს სულთან ორგანულად შერწყმული ნაწილია და იგი დაბადებამდეც არსებობს. სულის საუკეთესო ნაწილი (გონიერება) განუხრელად ისწრაფვის იდეათა სამყაროსთან სრული შერწყმისაკენ, მაგრამ ინდივიდუალურ ცნობიერებაში არსებობს ბოროტი საწყისიც, რომელიც მარადიულ ქაოსს შეესატყვისება და ქმნადობის სამყაროში მუდმივ მერყეობას განიცდის. მანამ, სანამ კეთილი საწყისი ბატონობს, ადამიანის სული იდეათა სამყაროსთანაა კავშირში. მაგრამ საკმარისია თავი წამოჰყოს რომელიმე ბოროტმა საწყისმა, ირღვევა ინდივიდუალური ადამიანური ცნობიერების ჰარმონია. ადამიანის შემდგომი ბედი ამ, ერთმანეთისადმი მტრულად განწყობილ ელემენტებს შორის სულის დანაწევრებაზეა დამოკიდებული. თუ ეს გახლენა ძალიან შორს წავიდა, ადამიანი, რომელმაც განვლო მაღალი ინტერესებიდან მოწყვეტილი მიწიერი ცხოვრება, დაივიწყა რა საკუთარი ზეციური სამშობლო, სიკვდილის შემდეგ იძირება არყოფნაში.

თავის სისტემაში პლატონი უდიდეს მნიშვნელობას სილამაზეს, მშვენიერებას ანიჭებს, რომელიც მისთვის ის ხდია, მიწიერ ყოფიერებას იდეათა შორეულ სამყაროსთან რომ აკავშირებს. თავად სილამაზეც იდეათა სამყაროდანაა და სხვა იდეათაგან განსხვავებით, მიწიერ ყოფაში თვალხილულად, გრძნობათა ორგანოების საშუალებით გვეძლევა. სილამაზე, მშვენიერება გრძნობად სამყაროში პლატონისათვის მხოლოდ ერთი საგნის თვისებაა, მაგრამ იდეათა სამყაროსთან შერწყმით, ერთი, კონკრეტული მშვენიერება ყველა მისი გარეგნული გამოვლენის თვისებას და ყველგან და ყოველთვის იგივეობის ნიშანს იძენს. ამრიგად, ადამიანი თავისუფლდება ერთი, რომელიმე მშვენიერებისადმი მიჯაჭვულობისაგან

და მისი მზერა მიმართულია ყველა მშვენიერების ჭკვერტისკენ, ეს მიმართვა კი ბადებს მშვენიერ სიტყვებსა და აზრებს, რომელნიც, თავის მხრივ, სიბრძნისაკენ ისწრაფვიან.

განათლების ფსიქოლოგიური საფუძვლები – პლატონი მიიჩნევს, რომელიც ყოველი ახლად შეძენილი ცოდნა, იმ ცოდნის გახსენების პროცესს წარმოადგენს, რაც ადამიანს მიწიერ ცხოვრებაში გააჩნდა. თხზულებაში „მენონი“ ფილოსოფოსი ავითარებს აზრს, რომ თუ სულმა, რომელიც უკვდავია, ყველაფერი ნახა და ამიტომაც არ არსებობს საგანი, რომელსაც სული არ იცნობს, მაშინ უკვე მასშია შესაძლებლობა გაიხსენოს როგორც, სიკეთე, ისე სხვაც. ასეთ გახსენებას ადამიანები მეცნიერებას უწოდებენ. კვლევა და სწავლება სხვა არაფერია, თუ არა სრულყოფილი გახსენება.

სწავლება შემეცნების შესახებ პლატონის სისტემის უმნიშვნელოვანესი ქვაკუთხედი, რომლის გაგების გარეშე წარმოუდგენელია პლატონის პედაგოგიურ შეხედულებათა წვდომა.

შემეცნების გზა მრავალსაფეხურიანია. პირველი საფეხურია შემეცნება – მარტივი, შეგრძნებითი აღქმის საფუძველზე განხორციელებული. მაგრამ ჭეშმარიტი ცოდნა შეგრძნებებისა და მარტივი აღქმების საფუძველზე არ მიიღწევა. შესამეცნებლად სული იმ მდგომარეობაში უნდა იმყოფებოდეს, როდესაც იგი უშუალოდ დაკავდება ყოველი არსებულის არსში წვდომით.

პლატონისეულ ამ ჭეშმარიტებაზე იგება აღზრდისა და განათლების მისეული სისტემა. დაბადებიდან ბავშვის აღზრდა მთლიანად სახელმწიფოს გამგებლობაში გადადის. ბავშვს სამუდამოდ ამორებენ მშობლებს ოჯახის მკენე გავლენის ასარიდებლად.

სულისა და სხეულის დასახვეწად პლატონი აღზრდისა და განათლების სისტემაში რთავს გიმნასტიკასა და მუსიკას (კლასიკური, ფართო გაგებით), მაგრამ ამ დისციპლინათა სწავლებაზე მკაცრ შეზღუდვებს აწესებს. მისი პურიტანული პოზიცია იშლება „სახელმწიფოს“ მეორე და მეთე წიგნების ფურცლებზე.

სწავლა-აღზრდის გზაზე უპირველეს ყურადღებას პლატონი ზღაპრებს მიაყრობს, იმ მოტივით, რომ ბავშვის ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელ სულსა და ცნობიერებაზე ზღაპრებს შეუძლია წარუშლელი კვალი დატოვოს და ხელი შეუშალოს სულის შემდგომ

დახვეწას. ამავე მოტივით ეს მოაზროვნე უყურადღებოდ არ ტოვებს ბერძნულ ეპოსსა და დრამებს.

„ილიადას“ შესავლის ანალიზისას პლატონი ადგენს ლიტერატურული შემოქმედების სამ სახეობას: „თხრობას“, „მიბაძვას“ და „შერეულ სტილს“.

„თხრობა“ გულისხმობს ავტორისეულ თხრობას, „მიბაძვაში“ ავტორი საკუთარ აზრებს ნაწარმოების გმირს ათქმევინებს, „შერეულ სტილში“ კი ერთ ლიტერატურულ ქმნილებაშია გაერთიანებული წინა ორი სტილი. სწავლების სისტემაში პლატონი მხოლოდ „თხრობისა“ და „მიბაძვის“ სტილის სწავლებას უშვებს და უარს ამბობს „შერეული სტილის“ სწავლებაზე, რადგანაც, მისი თვალთახედვით, „ადამიანს არ ახასიათებს გაორება და რომ თითოეული აკეთებს მხოლოდ ერთ საქმეს“.⁵ მისთვის რეალური სამყარო მეორად ადგილს იკავებს ჭეშმარიტების სამყაროსთან მიმართებით. ამიტომაც ხელოვნების ნიმუშნი ბუნდოვანი არიან ჭეშმარიტებასთან შედარებით.

გასაოცარია ამ დიდი მოაზროვნის მიგნებანი. მან მიაქცია ყურადღება, რომ მომავალი დედის სულიერი მდგომარეობანი ძლიერ მოქმედებს ბავშვის ორგანიზმზე, ამიტომაც მთელი ორსულობის პერიოდის განმავლობაში დედა უნდა განერიდოს როგორც გადამეტებულ ვნებას, ასევე მწუხარებასაც და მთელი ეს პერიოდი დედის ცხოვრებაში სიხარულით უნდა იყოს შეფერადებული.

არანაკლებ ყურადღასღებია ფილოსოფოსის შემდეგი დაკვირვება: არამდგრადი ადამიანური ბუნება ადვილად ექცევა ცვალებადი განწყობილებების გავლენის ქვეშ, რაც არღვევს ადამიანური ბუნების სისუფთავესა და გარკვეულობას. მრავალფეროვან გარეგნულ მოძრაობებს კი ფსიქიკური ენერჯის სიჭარბე სხვა ვექტორზე გადაჰყავს და ხელს უწყობს სულიერი ცხოვრების გაწონასწორებულობას.

პლატონი მომხრეა სწავლების თამაშის ფორმით წარმართვისა. თავად თამაშებს ახალგაზრდის მომავალ ცხოვრებაში დიდი ადგილი ეთმობა, თანაც თამაშის დროს ბავშვი უნდა იყენებდეს იმ შრომით იარაღებს, რომელნიც ნამდვილთა მსგავსია და რომელთაც ზრდასრულობაში ადამიანი ოსტატობითა და დახვეწით მოიხმარს. თამაშებიც კონტროლირებადი უნდა იყოს. თუ თამაშში ბავშვს სიახლე შეაქვს, ზრდასრულობისას ასეთი პიროვნება ახალ იდეებს

წარმოშობს, რაც შესაძლებელია, წინააღმდეგობაში მოვიდეს სახელმწიფოებრივ იდეებსა და კანონებთან და გამოიწვიოს კანონსაწინააღმდეგო ქმედება.

სულიერ და ფიზიკურ ძალთა აღზრდისა და დახვეწის უმთავრესი პრინციპი, ჰარმონიულობაა. სიკეთე მშვენიერია, მაგრამ არ არსებობს მშვენიერება ჰარმონიის გარეშე. ამიტომაც ადამიანურ ძალთა დახვეწა ერთდროულად, ერთმანეთის პარალელურად უნდა ხდებოდეს, გიმნასტიკური და მუსიკური – ერთი ამოცანის მიღწევის ორი საშუალება.

წერა-კითხვის სწავლებისათვის გამოყოფილია სამი წელიწადი. პარალელურად ისწავლება მათემატიკის საწყისები (არითმეტიკა, გეომეტრია და ასტრონომია). და ყველა ეს სწავლება – მხოლოდ თამაშის გზით.

სამწუხაროა, რომ აქ მიხდება სტატიის გაწყვეტა და ის ძირითადი მოტივი, რომელმაც მიბიძგა მის დასაწერად, ნათლად წარმოჩენილი არ არის. იმედია, ჟურნალის მომდევნო ნომერში მექნება შესაძლებლობა, ჩემი სათქმელი ბოლომდე მივიყვანო.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Жураковский Г. Е., Очерки по истории античной педагогики, М., 1963, Изд. Академии педагогических наук, стр. 16.
2. დასახელებული წიგნი, გვ. 16.
3. დასახელებული წიგნი, გვ. 47.
4. Платон, Государство, Кн.3, from: Ихтик <http://www.ufacom.ru/ihtik/>
5. Платон, Государство, Кн. 5, address.<http://bank.referatoff.ru/006181-html>

ბარდასახვის ფსიქოლოგიური შესაძლებლობის შესახებ

(ფსიქოლოგიური როლიდან სცენიურ როლამდე)

თეატრალურმა ხელოვნებამ და, უფრო კონკრეტულად, თეატრისთვის ტრადიციულად დამახასიათებელმა გარემომ, მისმა ატრიბუტიკამ, ძირითადად მახასიათებლებმა, ზემოქმედების ხერხებმა, მისმა არსობრივმა და ფუნქციურმა რაობა-მნიშვნელობამ განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა თანამედროვე არტ-თერაპიულ მეთოდთა შორის. ფსიქო-დრამა და დრამა-თერაპია, როლური თერაპია, მოქმედებით-თერაპია, ჰეპენინგი, პერფორმანსი, mask-making (ნიღბების დამზადება და ნიღბებით თერაპია) – თანამედროვე არტ-თერაპიის თითოეული სახე არა მხოლოდ პირდაპირ კავშირს აკლენს თეატრალურ ხელოვნებასთან, არამედ ზოგიერთ შემთხვევაში ზღვარსაც შლის ხელოვნებას, მეცნიერებასა და მედიცინას შორის. არსებობს თვალსაზრისი, რომელიც ამ პარადოქსულ ინტეგრაციას პოსტ-მოდერნულ „აღრევასა“ და „მიქსს“ უკავშირებს და, შესაბამისად, არტ-თერაპიას (და მის „თეატრალურ“ ფორმებსაც) თანამედროვე ხელოვნების სპეციფიკურ სახედ მიიჩნევს. იმ თავისებურ მხატვრულ მიმდინარეობად, რომელიც სპონტანურობით, თავისუფალი თვითგამოხატვითა და თვითრეალიზებით ხასიათდება, რომელიც უარს ამბობს აკადემიზმზე, ნებისმიერ კანონებსა თუ „ჩარჩოებზე“, რომელთაც პიროვნების კრეატიული თავისუფლებისა და თამაშის სპონტანური იმპულსის შეზღუდვასა და ჩახშობასთან აკავშირებს.^{1, 2, 3, 4, 5, 6}

„თამაშისეული მეთოდები“ არა მხოლოდ შინაარსობრივად თუ ფუნქციურად ამდიდრებენ თანამედროვე არტ-თერაპიას, არამედ ასევე პროდუქტიულ ნიადაგს ქმნიან თავად თეატრის ფენომენის მეცნიერული შესწავლისა და ანალიზისთვისაც. ამ მხრივ, ფსიქო-დრამა და დრამა-თერაპია (როგორც ერთდროულად თავისებური ლაბორატორია და არტ-სტუდია) თეატრის თეორიისა და ფსიქოლოგიის ინტერესთა კვეთის არედ, მათი ერთობლივი ძიების სფეროდ შეიძლება (და, ალბათ, უნდა!) იქცეს.

არტ-თერაპიის დრამატული მეთოდები არა ერთ პრაქტიკულსა

და თეორიულ პრობლემას აშკარავენ და ყურადღების ფოკუსში აქცევს. ასეთად, უპირველეს ყოვლისა, ისახება ისეთი ზოგადი, ესთეტიკასა და ხელოვნების ფსიქოლოგიაში დიდი ტრადიციის მქონე საკითხი, როგორსაც როლური თამაშისა და გარდასახვის საკითხი წარმოადენს. არტ-თერაპია საშუალებას იძლევა, აღნიშნული საკითხი განსხვავებულ, ახლებური რაკურსიდან იქნეს აღქმული. ამავე დატვირთვას და მნიშვნელობას იძენს არტ-პრაქტიკასთან დაკავშირებული თეორიული შეხედულებებიც, რომელთა შორისაც უნდა საგანგებოდ აღინიშნოს იუნგის ფსიქოლოგისა და არტ-თერაპევტის რობერტო ასაჯოლის, თეორიული სისტემა – „ფსიქოსინთეზი“.⁷

გარდასახვის საკითხი არტ-თერაპიის ფუნდამენტურ საკითხებს განეკუთვნება. გარდასახვა, შედარებით პრიმიტიული იმიტაციისგან განსხვავებით, თერაპიის არა მხოლოდ ხელშემწყობ პირობად, არამედ ფსიქიკაზე ზემოქმედების მძლავრ და ეფექტურ ფაქტორადაც მიიჩნევა! შესაბამისად, არჩევანი გარდასახვის და არა წარმოდგენის (იმიტაციის) თეატრზე კეთდება.

თუმცა აქვე დგება მთელი რიგი პრობლემისა: რა უნდა ჩათვალოს გარდასახვის კრიტერიუმად? რამდენადაა რეალურად შესაძლებელი გარდასახვა? ხომ არ გულისხმობს გარდასახვა იმიტაციას? და ბოლოს, ხომ არაა თანამედროვე ეტაპზე გარდასახვის ფენომენზე საუბარი საზოგადოდ მოძველებული?

მითითებული საკითხებიდან თითოეული პრობლემური ხასიათისაა. ასე მაგალითად, გარდასახვის ობიექტური კრიტერიუმის ერთმნიშვნელოვანი განსაზღვრა თითქმის შეუძლებელია. ერთი შეხედვით, ეს პრობლემა მოჩვენებითია და მსახიობის გარდასახვის, როგორც ფაქტის, კრიტერიუმად უნდა მიღებულ იქნეს სასცენო მოქმედების „რეზულტატი“, ანუ, ფართო აუდიტორიის და ალბათ, უწინარესად კრიტიკის მიერ მსახიობის მოქმედების სათანადო, პოზიტიური შეფასება. მაგრამ, როგორც ნათელი ხდება, სასცენო მოქმედების შეფასება და მით უმეტეს, მყისიერი შეფასება (ისევე, როგორც შეფასება საზოგადოდ) ფრიად სუბიექტურ ხასიათს ატარებს. ასევე სუბიექტურია და უნიკალურიც აუდიტორიის თითოეული წევრის ემოციურ-აფექტური, კოგნიტურ-აზრობრივი თუ მოტორულ-ფიზიკური რეაქციებიც. მეორე მხრივ, კრიტერიუმად



შეიძლება მიჩნეულ იქნეს თავად მსახიობის შინაგანი, სუბიექტური განცდები, მაგრამ ვინაიდან თეატრალური ხელოვნების არსს მსახიობის სწორედ აუდიტორიასთან მიმართება შეადგენს, ამიტომაც მსახიობის ინტიმური განცდები ამ შემთხვევაში ნაკლებ მნიშვნელოვანია.

გარდასახვის საკითხს არტ-თერაპია წმინდა პრაქტიკული პოზიციიდან აშუქებს; კერძოდ, თუკი ფსიქო-დრამისა და დრამა-თერაპიის შედეგად პაციენტის ფსიქიკური თუ ფიზიკური მდგომარეობა უმჯობესდება (რისი ობიექტური რეგისტრაციაც შესაძლებელია სხვადასხვა ფსიქოლოგიური და სამედიცინო მეთოდებით!), მაშინ შეიძლება ჩაითვალოს, რომ პაციენტმა წარმატებით გაართვა თავი მხატვრული გარდასახვის ამოცანას და შეძლო ახალი როლის გათავისება. აქვე უნდა აღინიშნოს, თუ კონკრეტულად რას გულისხმობს თანამედროვე ფსიქოლოგია „როლის“ (ან, უფრო სწორედ, ფსიქოლოგიური როლის) ფენომენში.

რ. ასაჯოლის „ფსიქოსინთეზის“ („ფსიქოსინთეზი“ თეორიულ შეხედულებათა და პრაქტიკულ სავარჯიშოთა სისტემაა, რომელიც, უწინარეს ყოვლისა, ფსიქო-პროფილაქტიკის, კორექციისა და თერაპიის მიზნებს ისახავს) საბაზისო იდეის მიხედვით: ყოველი პიროვნება ცალკეულ როლთა ან ქვე-პიროვნებათა (SUB-EGOS) ერთობლიობაა. პიროვნებისთვის დამახასიათებელი ყოველი როლის (მშობლის, პროფესიონალის, მეგობრის, შეყვარებულის, მოქალაქის და ა. შ.) შეიძლება გაგებულ იქნეს, როგორც ცალკეული ქვე-პიროვნება ან სუბ-ეგო (ქვე-მე), ვინაიდან მას საკუთარ მოთხოვნათა, განწყობათა და ორიენტირთა სისტემა ახასიათებს. მაგალითად, ერთი და იმავე პიროვნების „როლთა რეპერტუარში“ არსებული მშობლის როლი მნიშვნელოვნად განსხვავდება შვილის როლისგან (ფაქტობრივად, ეს ანტაგონისტური როლებია), მიუხედავად იმისა, რომ მას ერთი და იგივე კონკრეტული პიროვნება ასრულებს. მშობლის როლის არსს აქტიური ზრუნვა და პასუხისმგებლობა შეადგენს მაშინ, როდესაც შვილის როლისთვის დამახასიათებელი პასიური მორჩილებაა. (მაგალითისთვის შეგნებულად ავიღეთ სტერეოტიპად ჩამოყალიბებული ვარიანტი: აქტიური მშობელი – პასიური შვილი. თუმცა, რა თქმა უნდა, რეალურად შეიძლება სრულიად შვიცვალს როლური შინაარსი:

შვილმა აქტიური, ხოლო მშობელმა პასიური როლები ანდა ორივემ ერთგვაროვანი როლები იტვირთონ.)

„ჩვენში ბრბოა!“ — ამ ფრაზით ასაჯოლი ადამიანში არსებულ, ერთმანეთისგან განსხვავებულ, მრავალრიცხოვან და მრავალფეროვან როლებზე (ან სუბ-ეგოებზე) მიუთითებს. პიროვნება ქვე-პიროვნებათა ერთობლიობაა და ყოველი ქვე-პიროვნება, თითოეული როლი თვითგამოვლენისა და თვითრეალიზებისკენ ისწრაფვის. პიროვნებას, სარდლის მსგავსად, მისი „ფსიქიკური არმიის“ ინტეგრაცია, კოორდინირება და გარკვეული მიზნებისადმი მიმართვა-ორიენტირება ევალება. ამ ამოცანას ართულებს ის გარემოებაც, რომ „ფსიქიკური არმიის“ ან „როლთა რეპერტუარის“ ყოველი ცალკეული წარმომადგენელი (სუბ-ეგო თუ როლი) საკუთარი მოთხოვნებისა და „პრეტენზიების“ მატარებელია და, ამასთან ერთად, ახასიათებს ფიქსირების, ანუ, საკუთარი მოთხოვნებისა და პრინციპების პიროვნებისთვის თავზე მოხვევის ტენდენცია.

პიროვნების ყოველი როლი თუ ქვე-პიროვნება მენტალურ სტრუქტურაში დომინირებისაკენ და გამორჩეული, „ცენტრალური ადგილის“ დაკავებისაკენ ისწრაფვის; მას მთელი პიროვნების მოცვა და ფსიქიკაში საკუთარი, ჰისტოვის დამახასიათებელი მოთხოვნების განფენა სწადია. ამიტომაც განსაკუთრებული მნიშვნელობას იძენს ფსიქიკური ინტეგრაციისა და კოორდინირების ფენომენი, რომელშიც მთელი ფსიქიკური არსენალის ურთიერთ შესაბამისობაში მოყვანა, გამთლიანება ან, ასაჯოლის ტერმინის შესაბამისად, ფსიქო-სინთეზი იგულისხმება.

საკუთარ შეხედულებათა საილუსტრაციოდ ასაჯოლი მისი პაციენტის სიზმარს წარმოადგენს. პაციენტს ესიზმრა „აფრიკული სოფელი“; ერთი მოედნის გარშემო წრიულად განლაგებული ქოხები. მოედნის ცენტრში მდგომი პაციენტი ასეთ წარწერებს კითხულობდა ქოხებზე: „ბუზღუნა“, „ჭკუის-კოლოფი“, „მტირალა“, „მხიარული“ და ა. შ. თითოეული ქოხი გარკვეული თვისების ან განწყობის მეტაფორა იყო. პაციენტი სურვილისა და არჩევნის შესაბამისად, ერთი ქოხიდან მეორეში თავისუფლად ინაცვლებდა. სიზმარმა პაციენტს ფსიქო-სინთეზის რაობა „მხატვრულად განუმარტა“; პიროვნება როლთა ერთიანობაა და როლებით თავისუფა-

ლი მანიპულირება ჯანსაღი, მოწიფული ფსიქიკის ნიშნად და განსაზღვრულ რანტად იქცევა!

ფსიქოლოგიურ ლიტერატურაში „როლს“ უწოდებენ არა მხოლოდ პიროვნებაში არსებულ, პროფესიასთან თუ სოციალურ ასპარეზზე საქმიანობასთან დაკავშირებულ განწყობათა ან ტენდენციათა სისტემებს (ამ უკანასკნელთა აღსანიშნად გამოიყენება უფრო კონკრეტული ტერმინი – „სოციალური როლი“. მაგალითად, ასეთია მშობლის, შვილის, პროფესიონალის, სტუდენტის, მოქალაქის და სხვ. როლები), არამედ პიროვნების კონკრეტულ თვისებებსაც, უნარებსა და სურვილებსაც. მაგალითად, სიჯიუტე, ფილანტროპია, სიზარმაცე, პატრიოტიზმი, ალტრუიზმი, კრეატიულობა, პესიმიზმი, პასიურობა და სხვ. – პიროვნული როლებია ან სუბ-ეგოები.^{7, 8}

მითითებული თვისებების აღსანიშნად ტერმინი „როლი“ შემთხვევით ან მხოლოდ მეტაფორული მნიშვნელობით როდი შეირჩა. აღნიშნული ტერმინით ხაზი გაესმის პიროვნების შედარებით თავისუფლებას მისივე თვისებების მიმართ; მსახიობის მსგავსად, პიროვნება ირგებს, სწავლობს და ითვისებს ამა თუ იმ როლს (ან ამა თუ იმ თვისებას), განკუთვნილს გარკვეული სიტუაციისადმი. ზოგიერთი როლის (პიროვნული თვისებისა თუ მიდრეკილების) ათვისება შედარებით იოლია, ზოგიერთის კი – რთული და პიროვნებისგან მნიშვნელოვან ძალისხმევას საჭიროებს. მაგალითად, ქალისთვის დედის როლის ათვისება ამ როლის წმინდა ბიოლოგიური ძირებიდან გამომდინარე ჩვეულებრივ „თავისით“, დიდი ძალისხმევის გარეშე ხდება. თუმცა ამ შემთხვევაშიც კი არსებობს გამონაკლისები. ალტრუიზმი, პატრიოტიზმი, კრეატიულობა კი ის პიროვნული ნიშნებია, რომელთა გამომუშავება სერიოზულ, მიზანმიმართულ მუშაობას მოითხოვს.

პიროვნება, როგორც მსახიობი-აქტიორი „როლთა რეპერტუარის“ მფლობელია, რომელთა შერჩევაც ხდება არა მხოლოდ გარემოს კარნახით, არამედ თავად პიროვნების მიერ მიღებული გადაწყვეტილების ძალითაც. უნდა აღინიშნოს, რომ პიროვნების ზრდა (არა მხოლოდ ასაკობრივი, არამედ პიროვნულიც!) ხელს უწყობს „როლთა რეპერტუარის“ გაფართოებასა და გამდიდრებას. რაც უფრო მაღალ-განვითარებულია პიროვნება, მით უფრო მრავალმხრივია მისეული „როლთა რეპერტუარი“, ანუ, მით უფრო მრავალი თვისე-

ბის, უნარის, განწყობისა და ტენდენციის მატარებელი თუ მფლობელი ხდება იგი.

ასაჯოლის შეხედულებათა სისტემაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა „გაიგივების“ ფენომენს; პიროვნება ახდენს გაიგივებას ამა თუ იმ კონკრეტულ როლთან, მაგალითად, ქალი შეიძლება სრულად გაიგივდეს დედის როლთან, ანუ, მისთვის არსებობის ერთადერთ ფორმად და გამართლებადაც დედა-შვილური ურთიერთობები იქცეს. მთელი პიროვნების მხოლოდ ერთ, კონკრეტულ როლთან გაიგივება არა მხოლოდ ცალმხრივს ხდის პიროვნებას (რითაც განუხორციელებლად ტოვებს დანარჩენ, შესაძლო როლებს), არამედ ასევე იწვევს სერიოზულ ფსიქოლოგიურ თუ სოციალურ პრობლემებსაც. „გაიგივების“ ფენომენი საინტერესო პარალელებს ავლენს პროფესიონალი მსახიობის „შტამთან“, „კლიშესთან“ (ამპლუასთან) ანუ, მის მიერ მხოლოდ ერთი, გარკვეული როლის ათვისებასთან. ასეთი ცალმხრივი ამპლუა არა მხოლოდ ერთფეროვანს ხდის მსახიობის მოქმედებას, არამედ მას ასევე, ხელოვნურობის ნიშნებით აღბეჭდავს და ამით შემოქმედება მექანიკურ ავტომატიზმამდე დაჰყავს.

პიროვნების, როგორც ქვე-პიროვნებათა (ან როლთა) ერთიანობის გაგება, გარდასახვის ან როლთან გაიგივების პრობლემას (ისევე, როგორც ე. წ. თამაშის ინსტინქტის ფენომენს) ახლებურ ჟღერადობას სძენს; პიროვნების ფსიქიკა იმთავითვე გულისხმობს განსხვავებული (და ასევე ერთმანეთისაღმი საპირისპირო, პოლარული) განწყობების, ტენდენციებისა და თვისებების ერთიანობას, რაც გარდასახვის, როგორც ერთი როლიდან მეორეზე (ან ერთი განწყობიდან — მეორეზე) გადასვლის ფსიქოლოგიური საფუძველი ხდება. შესაბამისად, მსახიობის ოსტატობა, როგორც სპეციფიკური ტალანტი, ყოველი პიროვნებისთვის დამახასიათებელ როლთა დიპაზონისაღმი სპეციფიკურ „ლიაობას“ და როლიდან როლზე გადასვლების მოქნილობას უნდა უკავშირდებოდეს, ხოლო „თამაშის ინსტინქტი“ — პიროვნების სუბ-ეგოთა სისტემასთან კავშირში მყოფ, თანდაყოლილ იმ ფსიქოლოგიურ მექანიზმს გულისხმობდეს, რომლის მიზანსაც პიროვნების ფსიქოლოგიური რესურსების სრული რეალიზება და განხორციელება შეადგენს.

ჩვეულებრივ, პიროვნება შესაძლო როლთა მხოლოდ ნაწილის

გამოვლენასა და განხორციელებას ახდენს. პიროვნების მიერ ამა თუ იმ როლის შესრულების (ან მასში ამა თუ იმ კონკრეტული თვისების გამოვლენის) სტიმულირებას, ჩვეულებრივ, შესაბამისი სიტუაციური გარემო ახდენს. მაგალითად, დედის როლი ვლინდება შვილთან ურთიერთობისას, პედაგოგის როლი – აღსაზრდელებთან მიმართებაში, გმირის როლი – ჰეროიკულ (და, რა თქმა უნდა, არა ყოფით) სიტუაციაში და სხვა.

მაგრამ როლისა და სიტუაციური გარემოს მიმართება ყოველთვის ასე ცალსახა როდია; ჯერ ერთი, როლი შესაძლოა, ჭარბად დაფიქსირდეს („მიეჯაჭვოს“ ადამიანს) და თავი სრულიად შეუსაბამო სიტუაციებშიც იჩინოს; როლი სიტუაციისადმი არა ადეკვატური გახდეს. მაგალითად, უკვე ზრდასრული პიროვნება შესაძლოა, ბავშვის როლს ვერ აღწევდეს თავს, საქმიანი ადამიანი დასვენებასა და გართობას ვერ ახერხებდეს, პედაგოგი – ყოფით სიტუაციაშიც მუდმივი დიდაქტიკით იყოს დაკავებული და სხვა. ცხადია, რომ როლის ამგვარი ფიქსირება პრობლემებს უქმნის როგორც გარშემო მყოფთ, ასევე როლის შემსრულებელ პიროვნებასაც.

მეორე მხრივ, შესაძლოა, პიროვნების რეპერტუარში არსებული როლი არ ან ვერ გამოვლინდეს ობიექტური თუ სუბიექტური პირობების გამო. პიროვნება ვერ ახერხებდეს საკუთარი ტენდენციების, განწყობებისა და თვისებების სრულად გამოვლენასა და რეალიზებას. ასეთი მოვლენაც არანაკლებ პრობლემურად იქცევა და, საბოლოო ჯამში, შეიძლება სერიოზული ფსიქიკური დარღვევების წყაროდაც იქცეს. ფსიქიკაში არსებული ძალები და მათ შორის როლები თუ სუბ-ეგოები ფუნქციონირების, აქტივობის ტენდენციით არიან დამუხტული; მათთვის სრულიად მიუღებელია სტაბილურად ინ-აქტიური, პასიური მდგომარეობა. შესაბამისად, პიროვნება „იძულებულია“ მოქმედებაში მოიყვანოს მთელი ფსიქიკური არსენალი და ასევე როლთა მთელი მენტალური სისტემაც.

ფსიქიკაში წარმოდგენილი „როლთა დიაპაზონი“ არა მხოლოდ შესაძლოს ხდის გარდასახვას, არამედ – აუცილებელსაც! პიროვნების „სარეპერტუარო როლების“ რეალიზება ფსიქიკური ბალანსის შენარჩუნებისა და ფსიქიკის ნორმალური ფუნქციონირების აუცილებელ პირობად იქცევა. გარდასახვა, ამ თვალსაზრისით, საკუთარი პიროვნების სრულად, სრულყოფილად ამოქმედებაა და გამ-

ოვლენა! სწორედ ამიტომაც გარდასახვა იმიტაციისგან განსხვავებული ფენომენია; თუკი იმიტაცია სუბიექტის მიმართ გარეშეს მხოლოდ წაბაძვას, ხელოვნური, ზედაპირული გამეორებაა, გარდასახვა პიროვნების სტრუქტურაში მნიშვნელოვან ცვლილებებს, ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლას ან განწყობათა დინამიკას გულისხმობს.

ფსიქოლოგიურ როლთა რეპერტუარი პიროვნების ცხოვრების მანძილზე, გარემოსთან და საკუთარ თავთან ურთიერთობის პროცესში ყალიბდება. ასე მაგალითად, თამაშის ერთ – ერთ ფუნქციას ბავშვის მიერ ახალი როლების (შვილის, ძმის ან დის, მეგობრის, მოწაფის და ა. შ.) ათვისება შეადგენს.⁹ ასაკთან ერთად, მოზარდი ზრდის ფსიქოლოგიურ როლთა დიაპაზონს, რაშიც გარკვეულ პიროვნულ თვისებათა და უნართა სპექტრის ჩამოყალიბებაც იგულისხმება. როლთა იერარქიის აგების პროცესში მნიშვნელოვან როლს ბავშვის სოციალური გარემო და იმიტაციის, გამეორების, დასწავლის ფენომენები ასრულებენ. აქვე კიდევ ერთხელ უნდა აღინიშნოს, რომ როლი, ფაქტობრივად, პიროვნების განწყობათა სისტემაა, რომელსაც გარკვეული, კონკრეტული ადგილი აქვს მინიჭებული პიროვნების ერთიან განწყობათა იერარქიაში თუ მენტალურ სტრუქტურაში.

საგანგებოდ უნდა იქნეს განხილული „ფსიქოლოგიური როლისა“ და „სცენური როლის“ მიმართების საკითხი, როლის მიმართაც არტ-თერაპიას ერთობ „მაქსიმალისტური“ დამოკიდებულება გამოარჩევს; როგორც მხატვრულ-დრამატული მოქმედების, ასევე ახალი პიროვნული თვისებების (როლების) ათვისების შემთხვევაში აქ განმსაზღვრელ მნიშვნელობას პიროვნების ფსიქიკურ სტრუქტურაში ახალ, შესაბამის განწყობათა (განწყობა, როგორც პიროვნების მოდიფიკაცია-ცვლილება) ფორმირება იძენს; ფსიქოლოგიური როლი და სცენური როლი პიროვნების „გადასტრუქტურებას“, მის სისტემურ ცვლილებებს უკავშირდება. წინააღმდეგ შემთხვევაში, საქმე მხოლოდ იმიტაციის ან უხეში კოპირების ფენომენტთან გვაქვს. დრამა-თერაპია და ფსიქო-დრამა როლური ქმედებისა და, შესაბამისად, გარდასახვის საფუძველზე პიროვნების შინაგანი სტრუქტურის ცვლილებებზე, ახალ განწყობათა ფორმირებასა (ახალ როლთა ათვისებას) და პიროვნების ფსიქოლოგიურ ზრდაზეა

ორიენტირებული. გარდასახვაში აქ ახალ განწყობათა (ღირებულებათა, თვისებათა, როლთა) ფორმირება, რეალიზება და ამით პიროვნების ფსიქოლოგიური „გამდიდრება“ იგულისხმება.

ამ თვალსაზრისით, გარდასახვა (ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით) სწორედ არტ-თერაპიაში იძენს განსაკუთრებულსა და სრულიად გამორჩეულ მნიშვნელობას; იმიტაციის (როგორც გარემოს კოპირების) გვერდით გარდასახვას სრულიად უნიკალური ფუნქცია ეკისრება.

და ბოლოს, ისმის საკმაოდ მნიშვნელოვანი (და, ალბათ, ფილოსოფიური) საკითხი: გარდასახვა, თუნდაც ტერმინის ეტიმოლოგიიდან გამომდინარე, „სხვად ყოფნას“, საკუთარი პიროვნების ჩარჩოებიდან გასვლას, ტრანსცენდენციას ნიშნავს (მსახიობი გარკვეულ პერსონაჟად „გარდაისახება“ ან „გარდაიქმნება“) და რამდენადაა ეს უკანასკნელი გათვალისწინებული გარდასახვის შემოთავაზებულ გაგებაში? არტ-თერაპიული მიდგომა (განსაკუთრებით კი, ასაჯოლის „ფსიქოსინთეზური“ სკოლა) მისტიკურ „მეტამორფოზას“ უტილიტარულსა და პრაგმატულ „კალაპოტში“ აქცევს და თავად პიროვნების ფსიქიკაში არსებული ახალი რესურსების აღმოჩენას, წვდომასა და გამოყენებას უკავშირებს. ამიტომაც ამ შემთხვევაში ტრანსცენდენცია (საკუთარი, პიროვნული საზღვრებიდან განსვლა) საკუთარსავე ფსიქიკის წვდომას და მის ხელახალ აღმოჩენას გულისხმობს. ამიტომაც ასაჯოლისეული მიდგომა ანტიკური შეგონების – „ყოველივე ახალი, კარგად დაეიწყებული ძველია“ – თანამედროვე ვარიაციად შეიძლება მივიჩნიოთ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Методы эффективной психокоррекции, составитель Сельченок К.В., Минск, 1999.
2. Копытин А.И., Теория и практика арт-терапии, С-П, 2002.
3. Келлерман П.Ф. Психодрама крупным планом, М., 1998.
4. Практикум по арт-терапии, С-П, 2000.
5. Арт-терапия в эпоху пост-модерна, составитель Копытин А.И., С-П, 2002.
6. Лебедева Л. Д., Практика арт-терапии, С-П, 2003.
7. Ассаджоли Р., Психосинтез, М., 1994.
8. Роджерс К., Руководящий мотив: тенденция актуализации, В сб: Теории личности, С-П, 1997, стр. 528-573.
9. დ. უზნაძე, ბავშვის ფსიქოლოგია, თბ., 2005.

საავტორო მონაცემები

ლამა ჩხარტიშვილი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრის, კინოს, მედიის, მენეჯმენტის და ტრადიციული ხელოვნების სასწავლო-სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი, თეატრმცოდნე, დაამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი. მისი სადიპლომო ნაშრომი იყო „მეფე ლირის სცენური ინტერპრეტაციის პრობლემა ქართულ თეატრში XX საუკუნის 50-იან წლებამდე“, მუშაობს თეატრის ისტორიასა და კრიტიკაში. არის 3 წიგნის „ბათუმის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ისტორია“, „ბათუმის ტიკინების თეატრი“, „კრიტიკული ეტიუდები“, 10-მდე სამეცნიერო ნაშრომის და 200-მდე რეცენზიის ავტორი, 2004 წლის საუკეთესო სტუდენტ-თეატრმცოდნე, 2005 წლის საუკეთესო თეატრალური რეცენზიის ავტორი, 2006 წელს მოიპოვა პრეზიდენტის გრანტი და სტიპენდია, მოღვაწეობს შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ფაკულტეტზე თეატრის ისტორიის მასწავლებლად.

ტელ: +995(55) 630 155

E-Mail: lashachkhartishvili@yahoo.com

ნათია დეკანოსიძე

სანკტ-პეტერბურგის რიძსკი-კორსაკოვის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ასპირანტი. დაამთავრა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკისმცოდნეობის ფაკულტეტის ბაკალავრიატი ორმხრივი სპეციალობით (მუსიკისმცოდნეობა, ფოლკლორი), სანკტ-პეტერბურგის რიძსკი-კორსაკოვის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ისტორიულ-თეორიული ფაკულტეტი მუსიკის თეორიის სპეციალობით. ახლა სწავლობს პეტერბურგის კონსერვატორიის ასპირანტურაში.

თბილისისა და სანკტ-პეტერბურგში გამოქვეყნებული აქვს 4 სამეცნიერო ნაშრომი, 50-ზე მეტი საგაზეთო და საჟურნალო პუბლიკაცია. დამსახურებული აქვს რესპუბლიკურ და საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციებში გამარჯვებულის დიპლომები. ამჟამად მუშაობს მეოცე საუკუნის ბოლო ათწლეულების საოპერო მუსიკის პრობლემებზე ხელოვნებისმცოდნეობის კანდიდატის, სანკტ-პეტერბურგის კონსერვატორიის პროფესორის ვალენტინა შიროკოვას ხელმძღვანელობით.

ტელ: +995(32) 335 686; +7(812) 785-08-45

დავით გუჯაბიძე

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.

დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფიზიკის ფაკულტეტი, რადიოფიზიკოსის სპეციალობით. ასევე სწავლობდა შოთა რუსთაველის სახელობის თბილისის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში, ლევან პაატაშვილის კინოსაოპერატორო და მერაბ კოკოჩაშვილის კინოსარეჟისორო სახელოსნოებში. სტაჟირება გაიარა გერმანიაში, არის ევროპის მედია-პროფესიონალების საერთაშორისო პროექტის "Nipkow-programm"-ის სტიპენდიანტი (ქ. ბერლინი).

არის დოკუმენტური, მხატვრული და მუსიკალური ფილმების ავტორ-რეჟისორ-ოპერატორი, სარეკლამო რგოლების და ვიდეოკლიპების რეჟისორი. სტატიებისა და გამოკვლევების ავტორი, რომლებიც სხვადასხვა დროს გამოქვეყნდა გაზეთებსა და ჟურნალებში „ქართული ფილმი“, „ახალი ეპოქა“, „კინო“, „ომეგა“, „თეატრალური მოამბე“, „კავკასიის მაცნე“, „კულტურა“, „დურუჯი“, „თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი“ და სხვა.

ტელ: +995(99) 553 093

მაია ლევანიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, ასოცირებული პროფესორი.

1993 წლიდან მუშაობს საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის, სამეცნიერო-კვლევით ცენტრში, წამყვან მეცნიერ-თანამშრომლად.

1993 წლიდან დღემდე მოღვაწეობს ამავე უნივერსიტეტის კინო-ტელე და ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტებზე პედაგოგად., პარალელურად კითხულობდა ლექციებს სხვადასხვა უმაღლეს სასწავლებლებში.

2004-2006 წ.წ. იყო კინო-ტელე ფაკულტეტის დეკანი.

ოლიგო ჟღენტი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასისტენტ პროფესორი.

დაამთავრა ივ. ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტი.

მუშაობს ამავე უნივერსიტეტში ხელოვნებათმცოდნეობისა და სოციოლოგიის ფაკულტეტზე.

ლექციებს კითხულობს ბათუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტზე.

ამჟამად მუშაობს თემაზე: „1920-ანი წლების ქართული კინოს თეორიული პრობლემები“.

ტელ: +995(99) 271 815

ელ-ფოსტა: olga-zhgenti@mail.ru

თეა ქაშაკაშვილი

ფრანგული ენის ფილოლოგი.

2003-2005 წლებში კითხულობდა ლექციებს შოთა რუსთაველის

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში ფრანგულ ენასა და

ლიტერატურაში. ამჟამად მუშაობს თბილისის საერთაშორისო

აეროპორტის შ.ს.ს. სასაზღვრო პოლიციის №11 სამმართველოში მესაზღვრე-კონტროლიორის თანამდებობაზე.

დაამთავრა თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის უცხო ენებისა და

კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტი ფრანგული ენის განხრით.

მუშაობს თემაზე: „ფრანგული მუნჯი კინო“.

ტელ: +995(99) 247 284

E-Mail: tea_gbg@posta.ge

გიორგი ღვალაძე

კინომცოდნე, მაძიებელი, დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და

კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტი. ამავე

ინსტიტუტში (შემდგომ უნივერსიტეტში) კითხულობდა ლექციებს

ქართული და მსოფლიო კინოს ისტორიაში. იკვლევს ქართული კინოს

ისტორიას. კერძოდ, ქართული კინოსამსახობო სკოლის საწყისებს. ამავე

თემას ეხება მისი დისერტაცია „ნატო ვაჩნაძე-ქართული სამსახობო

სკოლის ფუძემდებელი“.

გამოქვეყნებული აქვს ათამდე სამეცნიერო სტატია.

ტელ: +995(32) 594 186; +995(93) 390 622

E-mail: gioteo68@mail.ru

ირა დემეტრაძე

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.

დამამთავრა VGIK-ის კინომცოდნეობის ფაკულტეტი.

კვლევის სფერო: „რეალობის სოციალური კონსტრუირება მხატვრული ტექსტების მხრივ“; „ნაციონალურ-მხატვრული დომინანტებით სამყაროს ენობრივი სურათი“.

ტელ: +995(32) 224 945; +995(77) 710 243.

ელ-ფოსტა: salomesanel@yahoo.com

ნანა დოლიძე

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.

დამამთავრა ამავე უნივერსიტეტის უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტი.

მუშაობს თანამედროვე მსოფლიო კინოსა და ტელევიზიაში მიმდინარე პროცესების პრობლემებზე.

გამოქვეყნებული აქვს 15 სამეცნიერო სტატია.

ტელ.: +995(32) 233 233; +995(99) 584 885

ბადრი ცხადაძე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი, კავკასიის ზალხთა მეცნიერებათა აკადემიის ნაშდვილი წევრი (აკადემიკოსი).

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი, ასევე თსუ ი. ვეკუას სახელობის გამოყენებითი მათემატიკის ინსტიტუტის კონსულტანტი.

ასევე ამავე ინსტიტუტთან არსებული „ლოგიკისა და ენის გაერთიანებული ქართული ჯგუფის“ მთავარი მეცნიერი თანამშრომელი (საზოგადოებრივ საწყისებზე) და ურნალ „ქართული ენა და ლოგიკა“ რედკოლეგიის წევრი, საქართველოს არქეოლოგიის ინსტიტუტის სამეცნიერო კრებულის „გურიას“ რედკოლეგიის წევრი.

დამამთავრა ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი ფილოლოგიის ფაკულტეტი ქართველურ ენათა (რესპ. სამხრეთკავკასიური ენები) სპეციალობით.

არის 170-ზე მეტი სამეცნიერო ნაშრომისა და საგაზეთო პუბლიკაციის ავტორი. მათ შორის ორი მონოგრაფიისა და ერთი წიგნის („შუშანიკის წამების“ ტექსტები).

ტელ: +995(32) 539 076

მანანა მაჩაბელი

ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი.

დაამთავრა ამავე უნივერსიტეტის სამსახობო ფაკულტეტი და ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფსიქოლოგიის ფაკულტეტი.

მის მიერ ბოლო 40 წლის განმავლობაში გამოქვეყნებული შრომები იყო თეორიული თუ ექსპერიმენტული მუშაობა სათეატრო ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობებში, განხილული ისეთ ფსიქოლოგიურ ჭრილში, როგორც არის ემპათია, იყო შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის დ. ჯანელიძის თეორიისა და კვლევითი ცენტრის მეცნიერ თანამშრომელი. ამჟამად დაინტერესებულია სერგეი ეიზენშტეინის შემოქმედების მაგალითზე გამოიკვლიოს ფსიქოლოგიისა და რეფლექსოლოგიის – უმაღლესი ნერვული მოქმედების – განვრცობის თავისებურებები.
ტელ: +995(32) 995 427

რუსუდან მირცხულავა

რუსუდან მირცხულავა, რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი. ფსიქოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი. დაამთავრა ივ. ჯავახიშვილის სახელობის უნივერსიტეტის ფსიქოლოგიის ფაკულტეტი და ამავე უნივერსიტეტის ასპირანტურა. 1980 წლიდან მუშაობს დ. უზნაძის ფსიქოლოგიის ინსტიტუტში მეცნიერ-თანამშრომლად (ამჟამად სამედიცინო ფსიქოლოგიის განყოფილებაში). 2007 წლიდან არის აღნიშნული ინსტიტუტის სამეცნიერო საბჭოს წევრი. 1993 წლიდან რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში კითხულობს ლექციებს, ხელოვნების (შემოქმედების), ზოგად და სოციალური ფსიქოლოგიაში. 2002 წელს დ. უზნაძის ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის დირექციამ დააჯილდოვა პრემიით საუკეთესო მოხსენებისათვის. იყო შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ დისციპლინათა კათედრის გამგე. ამავე ინსტიტუტის სამეცნიერო ცენტრის კინო სექტორის მეცნიერ-თანამშრომელი. 2007 წელს გამოიცა სახელმძღვანელო „ხელოვნების ფსიქოლოგია“. არის საქართველოს ფსიქოლოგთა საზოგადოების წევრი. ინტერდისციპლინარული კონფერენციების (შემოქმედებისა და ხელოვნების ესთეტიკურ და ფსიქოლოგიურ საკითხებზე) ორგანიზატორი და მონაწილე. არის ათეულობით სამეცნიერო ნაშრომებისა და სტატიების ავტორი. მისი კვლევის ძირითად საგანს წარმოადგენს შემოქმედებისა და ხელოვნების ფსიქოლოგია. შემუშავებული აქვს შემოქმედების ფსიქოლოგიის სწავლების პროგრამა, რომელსაც იყენებს რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში სწავლების პროცესში.
ტელ: +995(32) 964 276; +995(99) 293 209

THEATRE STUDIES

Lasha Chkhartishvili

“FOR KING LEAR” SCENE INTERPRETATION’S FIRST ATTEMPT”

Summary

In publication “For King Lear” scene interpretation’s first attempt” author, Lasha Chkhartishvili speaks about Shakespeare’s one of the best-known plays “King Lear”.

He speaks about historical events of 1879-th when, with helping Ilia Chavchavadze and Georgian society, Georgian theatre rise again and “the new stage” was created.

Georgian theatre takes care of national mission. At this time, there was no appropriate national playwriting, so the best-way out of this situation, was to play Shakespeare and exactly “King Lear” in Georgian theatre, because “Lear’s” Georgian interpretation’s aim would be, to reflect breathing of epoch.

Author Lasha Chkhartishvili reviews Georgian traditions for Shakespeare’s scene interpretations and speaks about first stage and problems and details connected with this play. He also speaks about leading actor - Kote Kipiani, who was playing “Lear” in three versions.

At last author concludes, that Kote Kipiani ‘s first version became the tradition and was unchangeable for many years.

ABOUT AUTHOR

A scientific worker at the study-scientific research Institute of Theatre, Film, Media, Management and traditional arts of Shota Rustaveli Theatre and Film University Theatre historian. Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University with a major in Theatre Studies. His diploma work was titled “The problem of King Lear’s scenic interpretation in Georgian Theatre until the 1950s”. Works in theatre history and criticism. Is the author of three books: “History of Batumi Opera and Ballet Theatre”, “Tikini Theatre of Batumi”, “Critical Sketches”. Is the author of about 10 scientific works and 200 articles. The best student theatre historian of 2004. The author of the best

theatre article of 2005. In 2006 gained a Presidential grant and a scholarship. Works at Shota Rustaveli Theatre and Film University's department of arts as a teacher of theatre history.

E-mail: lashachkharrishvili@yhoo.com

Tel: +995(55) 630 155

MUSIC STUDIES

Nathia Dekanosidze

THE OPERA OF B. KVERNADZE
(Story origins, libretto, musical score)
Summery

This article is devoted to the opera of B.Kvernadze – “And it was in the eighth year”. The analysis contains a comparison of story origins, libretto and the musical score of the opera.

The basis of the opera is an agiographical (the life of sainted persons) masterpiece of I.Tsurtaveli – “The Passion of Shushanik”.

The tendency of panegyric and moralistic direction of the story comes from special features of agiographical genre. In this genre it was usual to create as the center of the tale an idealized portrait of a saint.

Contemporary authors enter into the controversy with I.Tsurtaveli: against religious outlook of original story they contradict human, more usual, natural truths.

Historical distance, the story is “About the deeds of many times ago”, allows authors to interpret the epic and philosophical collision of the opera into something more elevated, generalized and abstract far from its historical concrete associations.

The new perception of the events allows us to realize not only one side meaning of the characters – that of Shushanik and her husband Varsken. It lets us also have doubt of the objectivity and unpassionativity nature of the storytellers character.

Revealing their characters from inside, the authors of the opera, especially librettist R.Sturua, show them to us from another point of view, with the storytellers - I.Tsurtavelys view.

As a result it becomes clear that the authors of the opera, composer B.Kvernadze and librettist R.Sturua, contrast with I.Tsurtavely. But the relation of the librettist and composer tells us about their "friendship", mutual nature of their creative potential.

ABOUT AUTHOR

Master's student of St. Petersburg State Conservatory of Rimsky-Korsakov, Graduated from Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatory's faculty of music studies with a double major in music studies and folklore and St. Petersburg State Conservatory of Rimsky-Korsakov, faculty of history and theory with specialization in music theory. Currently is Master's student of St. Petersburg Conservatory.

Is the author of 4 scientific works published in Tbilisi and St. Petersburg and more than 50 newspaper and magazine publications. Is the owner of winning diplomas of state and international conferences. Currently she is working on the problems of opera music of last decades of the twentieth century under the guidance of professor Valentina Shorokova of St.Petersburg State Conservatory of Rimsky-Korskov.

Tel: +995(32) 335 686; +7(812) 785 08 45

David Gujabidze

**HAND CAMERA – TECHNOLOGY
OR SPECIAL LANGUAGE OF CINEMA?**

Summery

Compact (hand) digital video camera brought definite innovation in video production. New technologies gave possibilities to put qualitative advantages in small dimensions of stationary cameras.

Author of article reviews aesthetic discoveries concerned with hand camera for traditionally cinema of 20th century and compares with the age of digital video. As cameraman and director of several documentary films and fictions he shares with his experiences and impressions about working with hand video camera, compares its advantages and disadvantages to stationary cameras, gives recommendations for teaching cameramen technically successfully and shooting highly artistic in aesthetics of “live camera”.

ABOUT AUTHOR

Associate professor at Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema. Graduated from I. Javakhishvili State University’s faculty of Physics with major in radio physics. Studied at Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema in Levan Paataashvili’s studio class of Photography directing and Merab Kokochashvili studio class of movie directing.

He was an intern in Germany and “Nipkow-programm” of European Media-Professionals international program scholarship recipient.

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

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

Tel: +995 (32) 899 55 30 93

Maia Levanidze

**CHARACTERISTICS OF EXPRESSION STRUCTURE
IN GEORGIAN FILM OF 80S AND 90S.**

Summary

Traditionally with the active influence of current processes taking place in world film new tendencies and stylistic characteristics start to form in Georgian film. In the 80s and 90s Georgian film by using the experience of previous generation creates new structures and forms of expression. The aim of the work is to differentiate and at the same time find those similar and different characteristics and main tendencies that were essential to the expression structure of Georgian film of that time.

ABOUT AUTHOR

Masters in Art History, associate professor.

From 1993 works at the research-scientific center of Shota Rustaveli Theatre and Film University as a leading scientific worker.

From 1993 works as a teacher at the department of film-television, arts and social sciences of Shota Rustaveli Theatre and Film University. At the same time she read lectures in various universities.

From 2004 to 2006 she was the dean of film-television faculty.

Oliko Jgenti

**“GENRE-STYLISTIC CHARACTERISTICS OF
FILM COMICS AND MASS CULTURE”**

Summary

Article “genre-stylistic characteristics of film comics and mass culture” by Oliko Jgenti refers to the history of comics creation, its role in a unified system of audiovisual art. This field of art was considered to be a typical example of mass culture and a marginal event till the end of the twentieth century. It was only towards the very end of the twentieth century that comics art has firmly established itself in audiovisual art. Being on one hand naive and entertaining comics has lately connected itself in a synthetic way with classic art as well as video games. The article summarizes the form and verbal synthesis of comics as well as its political and social aspects. The backward process is also clear, when comics loses a high status of an independent esthetical object and gets involved in the chain of media and market relationship. Serial continuation is characteristic to comics, inconsistency of narrative line, and principle of infinity which is successfully used by post modernist cinematography. Comics does not go in line with author’s wishes. Translation of culture in space and time is in constant repetition. Film comics stand out as being schematic, having penetrative action. Comics heroes can easily manipulate with collective mass consciousness. Author factor becomes nonessential and is easily changeable.

ABOUT AUTHOR

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

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

Currently works on: “Theoretical problems of 1920s’ Georgian film history”.
Mob: (995 99) 27 18 15

FRENCH CINEMA
Mute period (1895-1929)
Summary

French cinema gave the beginning of world cinematography. It had passed difficult and interesting way of development until the sound appeared in a movie. We have to thank L. and O. Lumiers for creating cinematography. They have presented it in 1895 on 28th of December to the audience...

Activity begun by the Lumiers, was continued after Parisian George Melies and he filled it with his staged plays and tricks, despite the fact that he was the author of almost every technical ways, George's creative work became monotonous and boring in ten years.

Companies "PATHE FRERES" and "GAUMONT" appeared on cinema field in 1896.

The start of their activities is known as a "Market Movie". The biggest names such as Max Linder, A.Didi, Rigaden and etc. are connected with them. The screen for the films of that period, were built on the themes of Bible, modern or classic literature works.

"FILM D'ART" was created in 1908. their activities were based on the cooperation of famous writers and movie stars.

In the beginning of 20s appeared new direction "First Advance-guard" or "Cinema Impressionism". Later were created the pictures expressing social and vital realism.

To the end of 20s, despite of much resistance about capital investment or technical problems, French cinema was always standing solid in world cinematography.

ABOUT AUTHOR

Philologist of French.

In 2003-2005 lectured French language and literature at Shota Rustaveli Theatre and Film University.

Currently works at Tbilisi international airport as border guarder/inspector.

Graduated from Tbilisi Ilia Chavchavadze University of foreign language and culture.

Works on research topic: "French mute Cinema"

Tel.: +995(99)247 284

E-mail: tea_gbg@posta.ge

Giorgi Gvaladze

NATO VACHNADZE – IN “THREE LIVES” BY IVANE PERESTIAN Summery

Migrated from Russia to Georgia in 1924, Ivane Perestian set to filming the novel written by G. Tsereteli – “First Step”. The movie director dubbed the movie “Three Lives”, where the newly discovered star of the Georgian movie Nato Vachnadze performed the main character - Esma.

The film turned out to be one of the interesting events of national period of that period. Unlike the other films previously shot by Perestian, this time he grasped the soul of the Georgian literature and the social motives of the epoch and narrated the first period of capitalism intrusion into Georgia.

Esma is a very emotional character. The happy and secured life delivered to us by Perestian as well as the emotions subject to only animal instincts of the characters are extremely natural. The nobleness mixed with the beauty of the actress gained love and sympathy of the spectators.

This role is the climax of the actor's carrier. She is already a mature actor in this movie. One cannot notice the artistic shyness and inexperienced behavior characterized to her in the first two movies of her cinematographic debut. After the movie launch, it became clear that the Georgian cinematography gained the greatest star.

ABOUT AUTHOR

Film historian, researcher, graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University and State Film Institute with major in film studies. He read lectures in the field of Georgian and world film history in Shota Rustaveli Theatre and Film University (afterwards in the University). He is researching the history of Georgian film and specifically the origins of Georgian film actors' school. His dissertation "Nato Vachnadze as the originator of Georgian film actors' school" refers to the same topic.

Has published about one thousand scientific articles.

Tel: +995(32) 594 186; +995(93) 390 622

E-mail: gioteo68@mail.ru

ART PHILOSOPHY

Ira Demetradze

NATIONALISTIC TRAGEDY

Summery

Article summarizes events characteristic to Georgian environment as a type of certain socio-cultural phenomenon. Certain socio-philosophical concepts (orientalism, "existence is in construction", "city peasantry", and characteristics of religious discourse) are projected unto our current reality.

We also summarize conjuncture of contemporary film-television realm and dramaturgy ("paper bullet" directed by Levan Tutberidze; author of the play "Kakutsa Cholokashvili" and staged by Levan Tsuladze).

ABOUT AUTHOR

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

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

Tel: +995(32) 224 945; +995(77) 710 243

E-mail: salomesanel@yahoo.com

Nana Dolidze

CHARACTERISTICS OF GEORGIAN TELEVISION REALM
Summary

The aim of the work is to research the principles and characteristics of management models present in Georgian broadcasting realm. If this or that model determines the competitiveness of certain channels. What is the contemporary broadcasting policy like and what determines the rating range of television channels. What does it mean to be active? What is the quality of informational and broadcasting policy and culture like?

The difference between the management models present in Georgian broadcasting realm of today is determined by several aspects. The main determining factor among them is the financial source of the channel, whose interests are expressed by it, what type of broadcast it is based on and the sort of relationship formed between television and culture.

Georgian broadcasting realm consists mainly of channels that have either state or private financial source, although they also tend to lose their outlines. The subject of the television is society and nowadays the most important issue is should the television be the expression of society's interests or should it remain a successor of traditions of nomenclature television.

Any television channel no matter which type of model it belongs to is an executor of certain ideological function and conducts a social therapy as well. Broadcasting is not only the means of exchanging information and culture but also the means of creating and establishing values.

ABOUT AUTHOR

Film Historian.

Associate Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film University.

Graduated from the same university's faculty of Film Studies.

Works on the problems of current processes in world film and television.

Is the author of 15 scientific articles.

Tel: (+995 32) 23 32 33; (+995 99) 58 48 85

CULTURAL STUDIES

Suliko /Lamara/ Kirvalidze

CULTURE OF ANCIENT GREECE

Summery

“Culture of ancient Greece” by Lamara Kirvalidze touches upon one of the most important issues of humanitarian interdisciplinary culture studies. The author makes an in-deep analysis of ancient Greek culture and considers it to be the origin of world civilization. The researcher discusses the conditions that facilitated the rise and fall of the Greek culture and makes a conclusion on the importance of the culture of Crete and Mycenae.

The work examines the role of the Greek culture, its place and importance in history of world civilization and culture as well as demonstrated the world as seen by Greek philosophers, artists and sculptors. The work brings substantial proof for the ancient Greek culture to be the base and origin of world civilization and culture.

Badri Tskhadadze

CERTAIN GEORGIAN ETHNOGRAPHIC TERMS

CREATED FROM SOUND SYMBOLISM

Summery

For the variety of certain Georgian ethnochoreographical terms originated from the sound symbolism

Seldom there is a language which has so many choreographical and choreological terms as Georgian language. We just simply need to broaden this spiritual phenomenon in order to perceive it better.

Any word, phrase or expression is like a living creature. It is born, lives, develops, grows and undergoes refinement in a semantic, stylistic way or it undergoes shrinking, grows old (becomes an archaic expression) or simply disappears and dies out (sometimes if the need be is reborn). Similar processes may take place in any language of the world and ancient Georgian language in this case is not an exception.

ABOUT AUTHOR

PhD. in philology, professor

Associate professor at the department of arts and social sciences of Shota Rustaveli Theatre and Film University. A consultant of I. Vekua Institute of applied mathematics. Also a main scientific worker for "United Georgian group for Logic and Language" of I. Vekua Institute of applied mathematics (I am working on the society origins). Badri Tskhadadze is also a member of the "Georgian Language and Logic" magazine's publishing committee as well as a member of scientific compilation "Guria" of Georgian Archeological Institute publishing committee.

Tel: +995(32) 539 076

CREATIVE PSYCHOLOGY

Manana Machabeli

INFORMATION FOR DISCUSSION

Summery

The mind and soul of a child and an adult is too sensitive and the good and the bad is easily reflected in it. This is the reason why the environment leaves a deep trace in their consciousness. Surrounding environment and ethical norms of the society are essential to the formation of a child as a citizen.

Study of theoretical problems of pedagogical science is unthinkable without historical context. Every historical period in the development of humankind always set aims and goals characteristic for viewing certain stages of society's development. For instance: In issues of bringing up an adult various priorities were put forth in various historical time periods such as physical strength, courage, obedience, earthly pleasures an many more. Replacing of these goals were determined by the type of requirements set forth to citizens and existing consciousness Thus the essence of bringing up and education is a social event by nature.

To make it clear I am reviewing various requirements from the point of view of education and bringing up. 1. Iliа Chavchavadze. 2. Sparta. 3. Plato. 4. Aristotle. 5. Contemporary American school.

ABOUT AUTHOR

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

Ph. D. in Art History.

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

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

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

Tel: +995(32)995 427

Rusudan Mirtskhulava

ON PSYCHOLOGICAL POSSIBILITIES OF TRANSFORMATION

(From psychological role to stage role)

Summery

The issue of transformation and stage acting gains a new importance in contemporary art therapy's so-called dramatic methods and also in theories where an individual is viewed as a collective of social and psychological roles (sub individuals).

On basis of this attitude, transformation for an individual may be connected with the change of psycho-social roles and mean transition from one system of sentiments (from one role) to another system of sentiments (to another role).

"Role program" present in the psyche does not only enable transformation but is also necessary. Realization of psycho-social roles by an individual becomes a necessary condition for psychic balance and its normal functioning.

The role system present in actor's psychological structure may be viewed as a basis for a stage role; psyche itself encompasses different sentiments, tendencies and unity of features that becomes a psychological basis for transformation, for transition from one role to another (from one mood to the other).

ABOUT AUTHOR

Associate professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University. Ph.D. in psychology, professor. Graduated from Ivane Javakhishvili State University's with major and master's degrees in psychology.

From 1980 works in D. Uznadze Institute of psychology as a scientific worker (currently works in the department of medical psychology). From 2007 is the member of the scientific council of the same institute.

From 1993 lectures at Shota Rustaveli Theatre and Film University in the field of creative, general and social psychology. In 2002 she got awarded by D. Uznadze Institute for the best contribution. Was the head of the department of humanitarian disciplines at Shota Rustaveli Theatre and Film University. Was the science-worker of the film sector of the same university's scientific center.

In 2007 she published a study book called "Psychology of art". Is the member of psychologist society of Georgia. Is the organizer and a participant of interdisciplinary conferences (on esthetical and psychological issues of art).

Is the author of tens of scientific works and articles.

The main topic for her research is psychology of art. She has worked out a program for teaching psychology of art, which is used by Shota Rustaveli Theatre and Film University in its teaching process.

Tel: +995(32) 964 276; +995(99) 293 209

დაიბეჭდა შ.პ.ს. „მწიგნობარი“ სტამბაში
აღმაშენებლის გამზ. №40

ISSN 1512-4215

2-00



2 6/6

