
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა
ქიბანი**

№ 1 (88), 2022

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი
2022

ISSN 2720-8109

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი # 1 (88), 2022

სარედაქციო საბჭო:

მარინე ხარატიშვილი

თეატრმცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

თამარ (დათა) ვეფხვაძე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სოციალურ და პოლიტიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი

თამთა თურმანიძე

კინომცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი

ნიკო კვარაცხელია

საქართველოს საპატრიარქოს წმ. ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტის პროფესორი

ლიტერატურული რედაქტორი

მარიამ იაშვილი

დამკაბადონებელი

ეკატერინე თეროპირიძე

გამომცემლობის ხელმძღვანელი

მაკა ვასაძე

Art Science Studies #1 (88), 2022

Editorial Group:

MARINE KHARATISHVILI

Doctor of Arts, Associate Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

TAMAR (TATA) VEPKHVADZE

Associate Professor of the faculty of social and political sciences at Tbilisi Ivane Javakhishvili State University

TATA TURMANIDZE

Doctor of Art Criticism (Film Studies), Associate Professor of the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

NIKO KVARATSKHELIA

Professor of school of business, computing and social sciences in St. Andrew the First-Called Georgian University of the Patriarchate of Georgia

Literary Editor

MARIAM IASHVILI

Book Binding

EKATERINE OKROPIRIDZE

Head of Publishing House

MAKA VASADZE

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

კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და ცნობებისათვის მოგვმართეთ: 0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზირი #40, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, II კორპუსი.

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2999411 (240)
მობ: +995 (77) 288 762
+995 (77) 288 750

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

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

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

Works should be supplied under the following contact:
0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue #40, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 2999411 (240)
Mob: +995 (77) 288 762
+995 (77) 288 750

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2022
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House „Kentavri“, 2022

სარჩევი

თეატრმცოდნეობა

მარინე (მაკა) ვასაძე

იბსენის ნაწარმოებთან ინტერკრეთაციები

უხსლეს ქართულ თეატრში10

მაია კიკნაძე

სახშოთა რეჟერტუარი სადღრო ახმეთელის

შემოქმედებაში შალვა დადიანის კიეხს „თეთნულდის“

ინტერკრეთაცია რუსთაველის თეატრის სცენაზე -

შეფასებები და გამონმაურებები22

კინომცოდნეობა

ზვიად დოლიძე

„ვარდისფარი ნორეალიზმი“35

ეთრეოლოგია

ხათუნა დამჩიძე

ქართლ-კახური საცეკვაო დიალექტი47

უნივერსიტეტის სადოქტორო პროგრამა

თინათინ გაბელაია

ადამიანის დრამა64

ლიანა მენაბდიშვილი

მონებისა და მრძობის ბრძოლა და

„სიკვდილი ვენეციაში“76

ეთერ ქუთათელაძე

„რომოსკოპით“ შემნილი ანიმაციური ფილმები83

ლევან ჯუღელი

კინო-თელე სივრცის თენდენციების სვლილება

კანდემიურ და პოსტ-კანდემიურ მსოფლიოში90

თეა ჭანტურია

ვირთუალური რეალობა პოსტმოდერნულ ეპოქაში97

უნივერსიტეტის სამაგისტრო პროგრამა

სოფიო ნადიბაიძე

თემურ ჩხეიძის სხენური ინტერპრეტაცია „ჩვენი კლასი“

სამეფო უბნის თეატრში108

ალექსანდრე შვანგირაძე, მალხაზ ღვინჯილია

თურიზმის განვითარების პრობლემები

მცხეთა-მთიანეთის მაღალმთიან რეგიონში123

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Marina (Maka) Vasadze

INTERPRETATIONS OF IBSEN'S WORKS

IN THE LATEST GEORGIAN THEATER132

Maia Kiknadze

SOVIET REPERTOIRE IN SANDRO AKHETELI'S WORK

INTERPRETATION OF SHALVA DADIANI'S PLAY „TETNULDI“

ON THE STAGE OF RUSTAVELI THEATER134

FILM STUDIES

Zviad Dolidze

PINK NEOREALISM136

CHOREOLOGY

Khatuna Damchidze

KARTLI-KAKHETIAN DANCE DIALECT138

UNIVERSITY PhD PROGRAM

Tinatin Gabelaia

HUMAN DRAMA139

Liana Menabdishvili

THE FIGHT BETWEEN MIND AND SENSE AND

„DEATH IN VENICE“141

Eter Kutateladze

ANIMATED FILMS MADE BY „ROTSOPE“143

Levan Jugeli

NEW TENDENCIES AND CHANGES IN TELEVISION

AND FILM INDUSTRY IN PANDEMIC AND

POST-PANDEMIC WORLD145

Tea Chanturia

VIRTUAL REALITY IN THE POSTMODERN ERA147

UNIVERSITY MA PROGRAM

Sofia Nadibaidze

STAGE INTERPRETATION OF THE PLAY

„OUR CLASS“ BY TEMUR CHKHEIDZE

AT THE ROYAL DISTRICT THEATER148

Aleksandre Shvangiradze, Malkh Gvinjilia

PROBLEMS OF TOURISM DEVELOPMENT IN MTSKHETA-

TIANETI MOUNTAINOUS REGION149

თეატრმსოღნეობა

მარინე (მაკა) ვასაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

იბსენის ნაწარმოებთა ინტერპრეტაციები უახლეს ქართულ თეატრში

საკვანძო სიტყვები: ახალი დრამა, რეალიზმი, დრამატურგია, თეატრი, პიესა, რეჟისორი, სპექტაკლი.

„ახალი დრამის მეფედ“ წოდებული ჰენრიკ იბსენის დრამატურგია სხვადასხვა ჟანრის პიესებს მოიცავს. მას დაწერილი აქვს დრამატული პოემები, ისტორიული, სოციალური, სიმბოლისტური, თანამედროვე ყოფის ამსახველი დრამები. 1860-იან წლებში იბსენი იწყებს მოღვაწეობას როგორც რომანტიკოსი. 1870-იანებში იგი ხდება ერთ-ერთი აღიარებული ევროპელი რეალისტი მწერალი. 1890-იანებში მის პიესებში არსებული სიმბოლიზმი აახლოებს იბსენს სიმბოლისტებთან და ნეორომანტიკოსებთან. იბსენი სამართლიანად ითვლება ფსიქოლოგიური დრამისა და ფილოსოფიური „იდების დრამის“ შემქმნელად, რომელმაც დიდწილად განსაზღვრა თანამედროვე მსოფლიო დრამის მხატვრული სახე.

„მოჩვენებანი“ და „ჰედა გაბლერი“ დრამატურგის მოღვაწეობის ბოლო, მესამე პერიოდში შექმნილი ნაწარმოებებია. XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ადამიანის ცნობიერებაში გარდატეხის მომენტი დგება, ღმერთდაკარგული ადამიანი ახალი ფასეულობების ძიებაში დაბნეულია. ძირეულად იცვლება სამყაროს შეცნობის მსოფლმხედველობრივი მიდგომა. რა თქმა უნდა, ცვლილებები ხელოვნებაში პოვებს ასახვას. ფუნდამენტური ცვლილებები სათეატრო ხელოვნებასაც შეეხო. ამ პერიოდში იბსენი იკვლევს ტყუილზე აგებულ ურთიერთობებს და სიყალბეზე აგებული საზოგადოებრივი ცხოვრების შედეგებს.

„იბსენის არაერთი პერსონაჟი ხშირად დამარცხებას განიცდის წინააღმდეგობებით აღსავსე საზოგადოებასთან ბრძოლაში, ბრძოლაში გაბატონებულ მორალთან, დამკვიდრებულ ცხოვრებისეულ მოდელთან, რომელსაც ადვილად ვერ დაარღვევ და შეიძლება, პირიქით, თავად დაგამსხვრიოს. პიროვნული თავი-

სუფლებს, ინდივიდუალური თავისთავადობა მკაცრ სოციალურ არტახეზშია მოქცეული. ადამიანებს აკლიათ გამბედაობა, რადგან სინდისი, ამა თუ იმ ფორმით, დალაქავებული აქვთ, წარსულში ესა თუ ის შეცდომა აქვთ ჩადენილი და ეშინიათ, ეს მათ წინააღმდეგ არ იქნეს გამოყენებული. ამიტომაც ზოგჯერ ლაჩრულად იქცევიან, დრკებიან, უკან იხევენ და, შედეგად, არცთუ იშვიათად ტრაგიკულ ვითარებაშიც ვარდებიან. შესაბამისად, „საზოგადოება ანადგურებს ინდივიდს. და სწორედ ინდივიდია იბსენის საქმე“.¹

იბსენის დრამატურგიის ერთ-ერთი მთავარი თემაა პიროვნების და საზოგადოების დაპირისპირება. ეს თემა, რა თქმა უნდა, მუდმივია და დღესაც ძალიან აქტუალური. ალბათ, სწორედ ამიტომაც, დღევანდელი რეალობიდან გამომდინარე, თავიანთი სათქმელის, პოზიციის გამოსახატად ახალგაზრდა შემოქმედები გენიალური ნორვეგიელი დრამატურგის პიესებს დგამენ. ამჯერად, ყურადღებას შევანიშნებ საბა ასლამაზიშვილის თავისუფალ თეატრში დადგმულ „მოჩვენებებზე“ და თათა პოპიაშვილის რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე განხორციელებულ „ჰედა გაბლერზე“.

„ჰენრიკ იბსენი ერთ-ერთი უდიდესი ფიგურაა დრამატურგიის ისტორიაში. მას ხშირად, სავსებით დამსახურებულად, სკანდინავიელ შექსპირადაც კი იბსენიებენ. იბსენის პიესები კვლავაც დიდი წარმატებით იდგმება მთელს მსოფლიოში. ის, რომ დიდი ნორვეგიელი დრამატურგი ესოდენ მიმზიდველი ავტორია თანამედროვე პუბლიკისათვის, არაერთი მიზეზით აიხსნება. მათ შორისაა იბსენის შემოქმედების გამორჩეული ზედროულობა და თვალშისაცემი მრავალფეროვნება“.²

„მოჩვენებანი“ ძალზე დრამატული და ქმედითი პიესაა. იბსენი დაინტერესებულია გენეტიკური მემკვიდრეობითობით, როგორ აისახება და რა გავლენას ახდენს შთამომავლობაზე წინაპრების საქციელი, ჩადენილი ცოდვები. დაპირისპირებულია მოვალეობის გრძნობა ადამიანის პირად ინტერესებთან, საზოგადოებრივი მორალური ნორმები - ადამიანის გრძნობებსა და ცხოვრებასთან. რა უფრო მნიშვნელოვანია - ცხოვრების ყოველი წუთით ტკბობა თუ მკაცრად დადგენილი ცხოვრებისეული ნორმები. მთავარი მოქმე-

¹ ლორია, რეალიზმი ჰენრიკ იბსენის., 2011. გვ.1 https://www.tsu.ge/data/file_db/scandinavian-studies/lbsenis-Realizmi.pdf (02/02/2022).

² იქვე.

დი პირი ფრუ ალვინგი ძლიერი პიროვნებაა, რომელმაც ოჯახისა და საზოგადოების წინაშე მოვალეობებს შესწირა სიყვარული, პირადი ინტერესები და რაც მთავარია სიმართლე. ამის შედეგად კი აღმოჩნდა, რომ მან საკუთარი შვილი გაიღო მსხვერპლად. საბოლოოდ ოჯახის შესახებ მის მიერვე შექმნილი მითი გაცამტვერდება და სრული კრახით მთავრდება. ფრუ ალვინგისვე იძულებით გაცხადებული სიმართლე მოჩვენებასავით ამოუტივტივდებათ პიესაში მოქმედ პერსონაჟებს. „დავარცხნილი“, დალაგებული ოჯახური კეთილდღეობა თავზე ენგრევათ ოჯახის თითოეულ წევრსა და ამ ოჯახთან დაახლოებულ პირებს. იბსენმა სასტიკი განაჩენი გამოუტანა ტყუილზე აგებულ ურთიერთობებს, ზოგადად ცხოვრებას. კეთილშობილი მიზნებიც კი არ ამართლებს ტყუილს, სიმახინჯეზე, ბოროტებაზე ხელის დაფარებას. დროულად გამჟღავნებული სიმართლე პერსონაჟებს, ადამიანებს ცხოვრების თავიდან დაწყების საშუალებას მისცემდა. სიმართლე ალვინგების ოჯახს თავიდან ააცილებდა ტრაგიკულ დასასრულს. ალვინგების წყვილმა ცხოვრება ერთმანეთს ჯოჯოხეთად უქცია. მახინჯმა ურთიერთობებმა ისინი სრულად გაანადგურა. ადამიანი პასუხს აგებს ჩადენილი საქციელის თუ ქმედების გამო, არაფერი ქრება უკვალოდ, ყველაფერს შედეგი მოჰყვება. საბოლოოდ ტყუილი გამჟღავნდება.

თავისუფალ თეატრში საბა ასლამაზიშვილმა იბსენის „მოჩვენებები“ (ადრე ითარგმნებოდა „მოჩვენებანი“) დადგა. სპექტაკლი ერთი შეხედვით რეჟისორის ხელწერისათვის განსხვავებული ხერხებითაა განხორციელებული. ჩემი აზრით, ახალგაზრდა ხელოვანმა დაამტკიცა, რომ მას ძალუძს არა მარტო სხვადასხვა ჟანრის პიესებზე მუშაობა, არამედ შეუძლია და აინტერესებს განსხვავებული სათეატრო ფორმებით ოპერირება. ამჯერად, ყოველგვარი ეპატაჟურობის გარეშე, მან კლასიკური, ფსიქოლოგიური თეატრის ხერხებით შექმნა „მოჩვენებები“.

სპექტაკლში ნიჭიერი მსახიობი ანდრია ვაჭრიძე ახალი ამპლუით მოგვევლინა, მან „მოჩვენებების“ სცენოგრაფია შექმნა. რამდენიმე შტრიხისგან შემდგარი დეკორაცია ძალიან სადაა, თითოეულ რეკვიზიტს სიმბოლური დატვირთვა აქვს. სცენის უკანა კედელზე გაკეთებული აივანი ოსვალდის სახელოსნოა. სცენის შუაში მრგვალი მაგიდა და რამდენიმე სკამი დგას, მის თავზე ნახევრად დახრილი, ტროსებით ჩამოკიდებული მრგვალი სარკეა. სარკეში ირეკლება ტყუილზე აგებული ალვინგების ოჯახის (და

საზოგადოების) ცხოვრება. ამ სარკეშივე ნათლად გამოჩნდება ოსვალდის სახის რეჟისორისეული ინტერპრეტაცია – მსხვერპლად შეწირული ოსვალდის ჯვარცმულ ქრისტესთან, განკაცებულ ღმერთთან ანალოგი. ფარისეველი საზოგადოება დაკანონებული ნორმების დარღვევას არავის პატიობს – ჯვარს აცვამს, მსხვერპლად სწირავს. ამას კიდევ უფრო ამყარებს ავანსცენაზე აღმართული ჯვრის გამოსახულება, რომელთანაც მიდის გივიკო ბარათაშვილის ოსვალდი და ჯვარცმული ქრისტეს პოზას გამოსახავს. სპექტაკლში განკაცებულ ქრისტესთან ასოციაციას კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს რეჟისორი. ვფიქრობ, ეს მიზანსცენა ზედმეტად პირდაპირი და პლაკატურია, მითუმეტეს ამაზე მითითება, საინტერესო ფორმით უკვე არის სპექტაკლში. საზოგადოება ყოველგვარ ბოროტებას, აღვირაზსნილობას, სიყალბეს ქრისტეს სახელით ნიღბავს. ჯვარს პატარა სარკმელი აქვს, რომელშიც სანთელი დევს. სწორედ ამ სიწმინდის სიმბოლოს იყენებს პასტორი მანდერსი, რომელსაც სიმართლის გაგების შემდეგ, მთელი სამყარო თავზე ენგრევა. კამერაზე აღვინგის სახელობის თავშესაფარს სანთლის ნამწვით ცეცხლს უკიდებს და მთლიანად გადაწვავს. მრგვალ მაგიდაზე გაწოლილი გივიკო ბარათაშვილის ოსვალდს სარკე ჯვარცმულად ირეკლავს, მერე ნელ-ნელა ქვევით ეშვება და გულზე ლოდოდ ედება. ამ ლოდზევე ცეცხლწაკიდებული თავშესაფარის მაკეტი იწვის, ვფიქრობ, რეჟისორის ჩანაფიქრით, ლოდზე ცეცხლწაკიდებული თავშესაფარი ავანსცენაზე აღმართული ჯვრის ანარეკლია.

სპექტაკლისათვის შექმნილი ვახტანგ გვახარიას მუსიკა, რომელსაც რეჟისორი მინიმალურად, მიზანმიმართულად იყენებს, ამა თუ იმ ეპიზოდის შინაგან მუხტს ამძაფრებს და მაყურებლის ემოციურ აღქმას უწყობს ხელს.

რეჟისორის კონცეფციის შესაბამისი, პერსონაჟთა ხასიათის თვისებების გამომხატველი კოსტიუმები შექმნა ბარბარა ასლამაშმა. განსაკუთრებით გამოვყოფ, ოსვალდის, ფრუ ალვინგის, პასტორ მანდერსის კოსტიუმებს. ანი იმნაძის ფრუ ალვინგის ქალღურობა, დიდებულება, სიძლიერე კიდევ უფრო მეტად იკვეთება თეთრ, ცისფერ და წითელ ფერებში გადაწყვეტილ კაბასა და მოსასხამში. არჩილ ბარათაშვილის პასტორის მკაცრი შავი ფერის შესამოსელი მის ასკეტურ ბუნებას უფრო მეტად უსვამს ხაზს. რეჟისორმა და მხატვარმა კოსტიუმში პატარა შტრიხის შეტანით, ფრუ ალვინგთან ერთ-ერთ სცენაში, ანაფორის თეთრ საკინძში

ჩაკერებული ფსალმუნის შეხსნით, პასტორის პიროვნებაში შერჩენილ ადამიანურ ვნებაზე მიგვანიშნეს. ოსვალდის სამოსში თეთრი ფერი სჭარბობს. პირველ მოქმედებაში იგი ნახევრად შიშველია, გრძელი თეთრი ტრუსებით და გრძელი თეთრივე წინდებით. მსახიობის სხეული სიმსუბუქისა და გამჭვირვალობის ასოციაციას ბადებს. ოსვალდის პერსონაჟი „დედიშობილა“ ევლინება მაყურებელს, რაც მისი მგრძობიარე ბუნების და ამასთანავე დაუცველობის გამომხატველია. მეორე მოქმედებაში ოსვალდის კოსტიუმი ბოჭემურია, თავისი ბრჭყვიალა საყურითა თუ ხელის თითებზე ასმული ბეჭდებით.

ოსვალდი, მამის ცოდვების გამო, უკურნებელი სენითაა დაავადებული, თანდათანობით იგი „მცენარედ“ იქცევა. მან იცის, რომ განწირულია, დარდს სასმელით იქარწყლებს. გივიკო ბარათაშვილი თავისი პერსონაჟის ფსიქო-ფიზიკურ მდგომარეობას, თანმიმდევრულად, ქმედითად, შინაგანი ემოციური მუხტით და გარეგანი დახვეწილი პლასტიკით გადმოსცემს. ყოველი მოძრაობა, ჟესტი, მიხვრა-მოხვრა, მიმიკა პერსონაჟის ხასიათის, შინაგანი ბუნების გამოხატულებაა. გივიკო ბარათაშვილის ოსვალდი შეგუებულია იმ ფაქტს, რომ იგი განწირულია, მაგრამ არ სურს უმწეო მდგომარეობაში სიცოცხლის გაგრძელება. ამიტომაც ბრუნდება სახლში და ეძებს ადამიანს, ვინც „მცენარედ“ ქცეულს დაეხმარება და მორფინის სასიკვდილო დოზას გაუკეთებს. თითქოს მოძებნის კიდევ ასეთ დამხმარეს რეგინას სახით, მაგრამ ოსვალდს ამაშიც არ უმართლებს. ოჯახის მოახლესთან რომანტიკული ურთიერთობის გაბმა კატასტროფით მთავრდება. რეგინა მისი „სახელოვანი“, „საამაყო“ მამის ცოდვის ნაყოფი, მისი ნახევარდა აღმოჩნდება. საბა ასლამაზიშვილმა კიდევ უფრო გაამძაფრა იბსენის პიესაში არსებული ოსვალდისა და რეგინას ურთიერთობის ხაზი. სპექტაკლში წინაპრების ცოდვას, საკუთარ დასთან ინცესტის ცოდვაც ემატება. რეჟისორმა მინიმალისტური ხერხებით გადაწყვიტა და-ძმის „ინცესტის“ ეპიზოდი, რომელიც ოსვალდის სახელოსნოში გათამაშდა. ავანსცენაზე ფრუ ალვინგი და პასტორი მანდერსი არიან, მათ შორის ეს-ესაა დასრულდა დაძაბული დიალოგი. ეს-ესაა პასტორმა ფრუ ალვინგისგან სიმართლე შეიტყო ალვინგების ოჯახის, კამერჰერ ალვინგის უზნეო, აღვირახსნილი ცხოვრების შესახებ. ზევით სახელოსნოში რეგინა და ოსვალდი ეხვევიან ერთმანეთს. ისინი სპეციალურად გაითამაშებენ ოსვალდის რეგინაზე ძალა-

დობას. ფრუ ალვინგისა და პასტორის გასაგონად რეგინა ხმაურით სკამს აყირავებს და განგებ ხმამაღლა იყვირებს: ოსვალდ, ხომ არ გაგიჟდი, გამიშვი. შემდეგ ახალგაზრდა წყვილი ერთმანეთს ეხვევა. ოსვალდის სახელოსნო ჩაბნელდება. გაოგნებულ, შეძრწუნებულ ფრუ ალვინგს კი აღმოხდება - „მოჩვენებები!“.

ანი იმნაძე მომხიბვლელი, ძლიერი, საბოლოოდ კი განადგურებული ქალის სახეს ქმნის. ფრუ ალვინგისა და პასტორის პირველივე სცენაში რეჟისორმა ერთი დეტალით გამოხატა, რომ ამ ორი ადამიანის ურთიერთობაში მეგობრობის, საქმიანი ურთიერთობის გარდა, ერთმანეთისადმი ვნებაც არსებობს. ფრუ ალვინგი სკამზე დაჯდომისას პასტორის წინაშე სპეციალურად წარმოაჩენს ლამაზ ფეხებს, თუმცა მალევე დაიფარავს მოსასხამით. პასტორი უხერხულად თვალს მოაცილებს, შეტრიალდება, შემობრუნებისას კი მას ფსალმუნჩაკერებული თეთრი საკინძი შეხსნილი აქვს. მსახიობთა ქმედებაში გამოხატული ამბავი, სპექტაკლში ნელ-ნელა ვითარდება და მაყურებელი მათი დიალოგიდან იგებს საზოგადოებრივ მორალურ კანონებს შეწირულ, ჩანასახშივე ჩაკლულ სიყვარულის სევდიან ისტორიას.

ფინალისკენ დედისა და შვილის დაძაბული, საკმაოდ გრძელი, გულღია დიალოგი რეჟისორმა და მსახიობებმა რიტმულად, ემოციურად, შინაგანი მუხტით გაითამაშეს. ანი იმნაძის ფრუ ალვინგი სწორედ ამ სცენაში გააცნობიერებს, თუ რა საშინელი შედეგი გამოიღო, თავის დროზე მისმა მორჩილებამ ფარისეველი საზოგადოების წინაშე. მას ეგონა, რომ სიმართლეს დამალავდა, ყველაფერს საკუთარ ხელში აიღებდა და ამ მძიმე ტვირთს გაუმკლავდებოდა. ანი იმნაძეს და გივიკო ბარათაშვილს ეს დიალოგი ტრაგიკულად აჰყავთ. აქ დედა-შვილი აბსოლუტურად გულწრფელია, აბსოლუტურად გაიხსნებიან ერთმანეთის წინაშე. სწორედ ამ სცენაში მორიგი ეპილეფსიური შეტევის შემდეგ, ოსვალდი „მცენარედ“ იქცევა. განადგურებული ფრუ ალვინგი თავისი ხელით უკეთებს მორფინის სასიკვდილო დოზას ერთადერთ შვილს. ანი იმნაძის ფრუ ალვინგი მწუხარებისგან თავზარდაცემული შეჭკივლებს, შემდეგ კი მსხვერპლად შეწირული შვილის უსულო სხეულს სინათლისკენ, მზისკენ მიათრევს. მზე ამოვიდა, მაგრამ რალა აზრი აქვს ამ მზის ამოსვლას, თუკი ის, ვისთვისაც ასეთი სანატრელი იყო მზის ამოსვლა, აღარ არსებობს, თუკი შთამომავლობა, მომავალი აღარ არსებობს.

არჩილ ბარათაშვილის პასტორი მანდერსი კანონმორჩილ პიროვნებას ასახიერებს. მისთვის მთავარია საზოგადოებრივი, მორალური კანონების დაცვა. ყველაფერი, რაც ამ კანონებს ეწინააღმდეგება, პასტორისთვის მიუღებელია, არარელიგიური წიგნების კითხვაც კი. არჩილ ბარათაშვილი აუღელვებელი, გაწონასწორებული, დამრიგებლური მეტყველების მანერით, პლასტიკით, ჟესტიკულაციით, მიმიკით ასკეტური პერსონაჟის სახეს ქმნის. იგი ღრმადაა დარწმუნებული თავისი მსოფლმხედველობის, მსოფლაღქმის სისწორეში. ამიტომაც გამჟღავნებული სიმართლე მას თავზარს დასცემს, იგი ხვდება, რომ მისი ე. წ. „სწორი“ ცხოვრება, სიყალბეზე და სიცრუეზე ყოფილა დამყარებული და თავის განვლილ ცხოვრებას თავშესაფრის გადაწვით ანადგურებს. პასტორი არ არის ფარისეველი, პასტორიც მსხვერპლია, ყალბი საზოგადოების „მორალური კანონების“ მსხვერპლი.

სლავა ნათენაძის დურგალი ენგსტრანდი ერთი შეხედვით მორიდებული, მორცხვი მამაკაცია. თუმცა ამ მორიდებულობის მიღმა არსებობს საკმაოდ გაქნილი ადამიანი, ერთადერთი პიროვნება, რომელიც ამ უბედურებიდან გამორჩენას იღებს. პასტორი სიჩუმის სანაცვლოდ თანხას აძლევს მებღვაურთა „თავშესაფრის“ მოსაწყობად. დასაწყისშივე ენგსტრანდი რეგინას სთავაზობს „თავშესაფრის“ დიასახლისობას, ფაქტობრივად, ბორდელოში მუშაობას. სლავა ნათენაძე ნახევარტონებით ქმნის თავის პერსონაჟს. იგი თითქოს საყვარელი მოხუციც კია, თუმცა სინამდვილეში გალოთებული გაიძვერაა, რომლისთვისაც ფული უმთავრესი ღირებულებაა.

საბა ასლამაზიშვილის კონცეფციით, ტყუილზე აგებულ ურთიერთობებს, მორალური თუ ზნეობრივი კანონებით შენიღბულ ფარისევლურ საზოგადოებას კაცობრიობის მომავალი ეწირება. და, მაშინ, რად გვინდა მზე, რად გვინდა სინათლე, თუკი მომავალი აღარ იარსებებს?!

თათა პოპიაშვილმა რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე „ჰედა გაბლერის“ საინტერესო ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა. რეჟისორმა იბსენის ტექსტზე გურამ ღონღაძესთან ერთად იმუშავა. ვაკეთდა პიესის ძალიან კარგი ახალი თარგმანი, რეჟისორმა სასცენო ტექსტი დაამონტაჟა, მსახური ბერტას პერსონაჟი საერთოდ ამოაგდო და საკმაოდ გრძელი პიესიდან დატოვა მხოლოდ ის, რაც სპექტაკლის კონცეფციას ნათლად გამოხატავს. წარ-

მოდგენაში ყველაფერი ჰედა გაბლერის პიროვნების სრულფასოვან წარმოჩენას ემსახურება.

იბსენის ჰედა გაბლერი ბევრად მეტია, ვიდრე უბრალოდ ექსცენტრიული გმირი, ის პიროვნებაა, რომელიც აპროტესტებს მის გარშემო არსებულ მეშინურ სამყაროს. ჰედას მსგავსი პერსონაჟის არსებობა ასეთ სამყაროში სისულელეა, აბსურდია. ყველა ცდილობს მის ჩასმას რაიმე მარტივ სოციალურ ჩარჩოში (ცოლი, შეყვარებული, დედა), მაგრამ ის თავისი ბუნტარული, თავისუფლების მოყვარული ბუნებით ვერ ჯდება ჩარჩოებში.

მხატვარმა ბარბარა ასლამაზმა სპექტაკლისათვის შექმნა სცენოგრაფია, რომელიც ჰედას გარშემო არსებული სამყაროს ზუსტი გამოხატულებაა. სცენა თითქმის ცარიელია, თეთრ-ნაცრისფერში გადაწყვეტილი კედლები, შავი იატაკი, აქა იქ რამდენიმე კუბი და ყვავილების თაიგულები. ამ ფონზე ია სუხიტაშვილის ჰედას ჯერ გრძელი თეთრი საღამური აცვია, მერე კი წითელი კაბა. რეჟისორმა და მხატვარმა ჰედას კოსტიუმებშიც გამოხატეს მისი გამორჩეულობა. ამავე დროს მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ჰედა შიშველი ტერფებითაა, რითაც რეჟისორმა და მსახიობმა ნათლად მიგვანიშნეს, რომ ერთი შეხედვით ძლიერი ბუნების, რაღაც მომენტებში ცინიკოსი ჰედა, იმავდროულად დაუცველიცაა.

სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში, მოვლენათა რიგი ჰედას პერსონაჟის გარშემო ვითარდება. ია სუხიტაშვილი მომხიბვლელი გარეგნობის, ამაყი, ამპარტავანი, ცინიკოსი, თავისუფლად მოაზროვნე ქალის სახეს ქმნის. ჰედას გარკვეული, დადგენილი ნორმებით მცხოვრებ საზოგადოებაში სული ეხუთება. პიესა და სპექტაკლიც იმით იწყება, რომ თითქოს ჰედა შეეგუა ბედს, დათანხმდა უსიყვარულო ქორწინებაზე და იმ ადამიანთა გარემოცვაში ცხოვრებაზე, რომლებიც რადიკალურად განსხვავდებიან მისგან, როგორც წარმომავლობით, ასევე აზროვნებითა თუ ცხოვრების წესით. ახლა, ამ დიდი, ყვავილების თუ ლავანდის სურნელით აღვსილი სახლის დიასახლისი იქნება, რომელიც ტესმანმა მისი ერთი ფრაზის გამო - ასეთ სახლში ვიცხოვრებდიო, - იყიდა და რომელსაც სინამდვილეში ჰედა ვერ იტანს. მას მოუწევს მისთვის მიუღებელ, შეიძლება ითქვას, საძულველ ადამიანების გარემოცვაში ცხოვრება. ჰედა თითქოს ეგუება ამ გარემოებას და სამაგიეროს გადახდას, საკუთარი ამბიციების დაკმაყოფილებას იმით ცდილობს, რომ ამ ადამიანებს ზევიდან უყურებს, ცინიკურად ეპყრო-

ბა. მაგალითად, ქმარს -ტესმანს, ჟესტებით, ხელის მითითებებით ეურთიერთობება, როგორც შინაურ ცხოველს. მამიდა იუღია ტესმანისადმი მიმართული ყოველი ფრაზა დაცინვას, ქილიკს შეიცავს. ჰედამ გადაწყვიტა, შეგუების სანაცვლოდ, მის გარშემო მყოფი ადამიანები მართოს თავისი ნებასურვილისამებრ. ია სუხიტაშვილი სამსახიობო ოსტატობით ძერწავს ჰედას სახეს. მსახიობის მეტყველების მანერა, პლასტიკა, ჟესტიკულაცია ჰედას შინაგანი სამყაროს გამომსახველია. მინიმალისტური ხერხებით, მინიშნებებით, ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე ია სუხიტაშვილი ჰედას შინაგან მდგომარეობას, ორჭოფობას, საკუთარ თავთან ბრძოლას გადმოსცემს. როგორც უკვე აღვნიშნე, რეჟისორმა და მხატვარმა ჰედას წითელი კაბა ჩააცვეს. წითელ ფერს სხვადასხვა სიმბოლური და ამავ დროს ურთიერთგამომრიცხავი დატვირთვა აქვს: სისხლი, ცეცხლი, სიყვარული, სიხარული, სილამაზე, მტრობა, შურისძიება, აგრესიულობა, ძალაუფლება, ყველა ეს სიმბოლო ჰედას ხასიათს მთლიანობაში წარმოაჩენს. ჰედა მსხვერპლია საზოგადოების, ამავედროულად მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ - ყველაფერს ანადგურებს, რასაც მიეკარება.

ჰედას ადამიანებისადმი ქედმაღლური, ცინიკური დამოკიდებულება პირველივე სცენაში ვლინდება. რეჟისორმა და მსახიობმა დარეჯან ხარშილაძემ მამიდა იუღიას პერსონაჟის უტრირებული სახე შექმნეს. თათა პოპიაშვილმა სპექტაკლში იუღია ტესმანის მხოლოდ ერთი სცენა დატოვა. დარეჯან ხარშილაძის იუღიას მეშინურობა, უგემოვნობა მის კოსტიუმში ხაზგასმულად არის ასახული - ერთმანეთთან შეუხამებელი შავი გიპიურის ქვედაკაბა, ფეხსაცმელები უზარმაზარ ქუსლებზე, რომლებითაც ძლივს დადის, ბუმბულებიანი ქუდი. მსახიობი ქმნის ერთდროულად მიაშიტი, კეთილი და ამავედროულად ყველაფერში „ცხვირის ჩამყოფი“ ქალის პერსონაჟს. ჰედას პირველი „თავდასხმის“ მსხვერპლი სწორედ მამიდა იუღიაა.

ბაჩო ჩაჩიბაიას იორგენ ტესმანი მამიდების გაზრდილი „დედიკოს ბიჭია“, სათვალთ, აჭიმებით დამაგრებული შარვლით, მიაშიტურ-ბავშვური მხერით. მსახიობი შრომის მოყვარე (ყველაფერი წინასწარ განსაზღვრული აქვს), მაგრამ უნიჭო მეცნიერის ტიპაჟს ქმნის. ბუნებით თითქოს მშვიდი, პატარა წინააღმდეგობის შექმნისას ისტერიკაში ვარდება, როდესაც გაიგებს, რომ აილერტ ლევბორგი პროფესორობის მოპოვებაში მისი შესაძლო

კონკურენცია. რეჟისორის ჩანაფიქრით კითხვის ქვეშ დგება – უყვარს კი ტესმანს ჰედა? რისთვის შეირთო? მათ ხომ აბსოლუტურად განსხვავებული მსოფლმხედველობა აქვთ. პიესისგან განსხვავებით, ტესმანი აიღერტ ლევბორგის ხელნაწერს პრინციპში იპარავს, ხოლო ფინალისკენ ლევბორგის ხელნაწერის აღდგენის მცდელობისას მას აშკარა ფლირტი აქვს თეასთან.

ლელა ახალიას თეა ელვსტედი ერთი შეხედვით უსუსური, „თავგვიით“ არსების ასოციაციას აღძრავს. თუმცა მსახიობის შექმნილ პერსონაჟში დაუცველობასთან, შიშთან ერთად, შინაგანი ძალა იგრძნობა. ქალი, რომელმაც შეძლო ლევბორგის ცხოვრებისკენ შემოტრიალება, დააწერინა წიგნი, რომელიც სამეცნიერო წრეებში ერთ-ერთ საუკეთესო ნაშრომად იქნა აღიარებული, დააწერინა მეორე ნაშრომი, რომლის გაცნობის შედეგ ტესმანი შურით აივსო და მისი მოპარვაც კი სცადა. ქალი, რომელმაც შეძლო და საყვარელი კაცისთვის ოჯახი მიატოვა. ქალი, რომელიც ფინალისკენ ტესმანს ეკეკლუცება. ლელა ახალიას თეასთვის უსუსურობა ნიღაბია, რომელსაც საზოგადოებაში დასამკვიდრებლად იყენებს.

მალხაზ ქვრივიშვილის ასესორი ბრაკი ვიზუალური თუ შინაგანი ბუნებით „თხუნელას“ მაგონებს. სწორედ ბრაკი თავის ვითომდა მეგობრული თანადგომით ტესმანების ოჯახისადმი, სინამდვილეში გაიძვერა, ამორალური ადამიანია, რომელიც არაფერს თაკილობს ჰედას მოსაპოვებლად. ჰედასადმი მისი ლტოლვა ხორციელია. სასიყვარულო სამკუთხედი, რომელსაც ჰედას სთავაზობს, ბრაკისთვის ჩვეულებრივი, ქალთან ურთიერთობის მისაღები ფორმაა. იგი ჭეშმარიტი წევრია იმ ფარისეველი საზოგადოებისა, რომლისთვისაც მთავარია არსებული საზოგადოებრივი ნორმების ფორმალური დაცვა. და, თუკი, ამ ნორმების რღვევა დაფარულია, მაშინ ეს მისაღებია.

ლაშა ჯუხარაშვილი აიღერტ ლევბორგის პერსონაჟს განასახიერებს. ლევბორგი პიესაშიც და სპექტაკლშიც ჰედას თანასწორი პიროვნებაა. ჰედას მსგავსად, მისთვისაც მიუღებელია ფარისეველი საზოგადოების მიერ დადგენილი ნორმებით ცხოვრება. იგი ნიჭიერი, ბობოქარი, თავისუფალი სულის ადამიანია, გარშემომყოფთაგან გაუცხოებას, პროტესტს თავგასული ღრეობებითა და სმით გამოხატავს. ერთადერთი, ვისაც ლევბორგის ესმის და ვისთანაც აბსოლუტურად გულწრფელია, ეს ჰედაა, მაგრამ ორი თავისუფალი, ბობოქარი სულის მქონე ადამიანის ურთიერ-

თობა ტრაგიკულად სრულდება. ვერც ჰედა და ვერც ლევბორგი, მათი ბუნებიდან გამომდინარე, ურთიერთობებში პირველობას ვერ დათმობენ. რეჟისორმა ჰედას მიერ ლევბორგის ხელნაწერის დაწვის ეპიზოდში, ჩემთვის საინტერესო მინიშნება გააკეთა. ჰედა აილერტთან დიალოგის დროს, რაღაც მომენტში თითქოს მზადაა დაუბრუნოს ხელნაწერი, ია სუხიტაშვილი გადამალული ხელნაწერისკენ მიდის, იხრება კიდეც და ხელს იწვდენს ხელნაწერის ამოსაღებად, მაგრამ თეასადმი ეჭვიანობის გამო გადაიფიქრებს. ეს ხდება მაშინ, როდესაც ლევბორგი ეუბნება, რომ მან ხელნაწერის დაკარგვით, მათი „შვილი“ კი არ მოკლა, არამედ დაკარგა, რაც მისთვის მკვლელობაზე უარესია და ამას თეას ვერ ეტყვის. აქ, კი ია სუხიტაშვილის ჰედა მტკიცედ გადაწყვეტს ხელნაწერის დაწვას. ეს მინიშნება პიესაში არ არის, თუმცა ასეთი ინტერპრეტირება, ვფიქრობ, საინტერესო მიგნებაა. ჰედა აილერტს გენერალი მამისგან მემკვიდრეობით დატოვებულ დამბაჩას აძლევს, რითაც პირდაპირ მიუთითებს თვითმკვლელობაზე. ლაშა ჯუხარაშვილი აილერტ ლევბორგის გარეგნულად გაწონასწორებულ ტიპაჟს ქმნის, თუმცა აკლია შინაგანი მუხტი, რომელიც პერსონაჟის სრულყოფილი გადმოცემისთვის, ვფიქრობ, აუცილებელია.

თათა პოპიაშვილი სცენის მიღმა განვითარებულ მოვლენებს მაყურებლისთვის ხილულს ხდის კედელზე გაშვებული ვიდეოგამოსახულებით. მაგალითად სცენა, როდესაც ჰედა საძინებელში იცვამს, ბრაკი კი მალულად თვალს ადევნებს. საინტერესოდ აქვს რეჟისორს მოფიქრებული სპექტაკლის ფინალი. ლევბორგი ცოცხალი აღარაა, მაგრამ მან თვითმკვლელობით, ჰედას ამრით, „ლამაზად“ კი არ დაასრულა სიცოცხლე, არამედ შემთხვევით გავარდნილი ტყვია იმსხვერპლებს, გავარდნილი იარაღიდან, რომელიც აილერტს ჯიბეში ედო. ბრაკი ჰედას იარაღს ადვილად ამოიღნობს, ვინაიდან ჰედა მოწყენილობისას ხშირად იტყვევდა თავს იარაღის სროლით. გაჩუმების ნაცვლად ბრაკი ისევ სასიყვარულო სამკუთხედს სთავაზობს ჰედას. და, თუკი ადრე, ჰედა, შეიძლება ითქვას, ბრაკის შეთავაზებას, გასართობ თამაშად იღებდა, ეკეკლუცებოდა კიდეც, ახლა ეს შეთავაზება უკვე „თამაში“ აღარაა, ეს უკვე ჰედასთვის მიუღებელი რეალობაა. ბოლო წვეთი კი იამზე სუხიტაშვილის ჰედასთვის, თეასა და ტესმანის დიალოგია, როდესაც ისინი ლევბორგის ხელნაწერის აღდგენას ცდილობენ. ჰედა მათ დახმარებას შესთავაზებს, ეს მისი ბოლო შანსია, თითქოს გადა-

სარჩენად ხავსს ეჭიდებაო, მაგრამ პასუხად ტესმანი თეას მამიდა იულისას სახლში დასახლებას სთავაზობს, სადაც მივა ხოლმე და ერთად იმუშავებენ ლევბორგის ქმნილებაზე. ჰედა განწირულია, იგი თავს კიდევ უფრო მარტოსულად გრძნობს. ჰედასთვის ისიც მიუღებელია, რომ ტესმანისგანაა ორსულად და ბავშვს ელოდება. მეტი რაღა დარჩენია, გადის საძინებელში და მისთვის გაუსაძლის მდგომარეობას თვითმკვლელობით, „ლამაზად“ ასრულებს. ჰედას თვითმკვლელობის კადრები კედელზე აისახება, სცენაზე კი თეა და ტესმანი ლევბორგის ხელნაწერში არიან ჩაფლულნი.

„თუ კარგად ჩავუკვირდებით, იბსენის დრამები ძალზე იშვიათად გვარიგებენ ჭკუას. უფრო მეტიც, „ჭეშმარიტების ქადაგება“ მათში თითქმის არ გვხვდება. „მე კითხვებს ვსვამ. პასუხი კი ჩემი მოწოდება არ არის“, – ამბობს იბსენი ერთ გართიმულ წერილში. მაგრამ მისი ხელოვნება მოიცავს რისკს და გამოცდას. ეს ერთგვარი აზარტული თამაშია, თამაში რომელსაც ამბივალენტურობისა და აუხსნელი პარადოქსების ხარჯზე ეწევა ავტორი“.

საბა ასლამაზიშვილმა და თათია პოპიაშვილმა იბსენის პიესების საინტერესო ინტერპრეტაციები შემოგვთავაზეს და მათში არსებული მწვავე პრობლემები თანამედროვე საზოგადოებაში არსებულ მტკივნეულ საკითხებს დაუკავშირეს. ახალგაზრდა რეჟისორებმა თავიანთ სპექტაკლებში კითხვები ღიად დატოვეს და მათზე პასუხები თითოეულმა მაყურებელმა თავად უნდა განსაზღვროს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- თოფურიძე ე. რჩეული ნაშრომები მსოფლიო თეატრის ისტორიაში. გამ. „კენტავრი“. 2011.
- ლორია კ. რეალიზმი ჰენრიკ იბსენის დრამატურგიაში, 2011. https://www.tsu.ge/data/file_db/scandinavian-studies/lbsenis-Realizmi.pdf (30/03/2022)
- მსოფლიო თეატრის ისტორია, XIX საუკუნის მსოფლიო თეატრი, წიგნი III. გამ. „კენტავრი“. 2020.

მაია კიკნაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
,საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

**საბჭოთა რეპერტუარი სანდრო ახმეტელის
შემოქმედებაში შალვა დადიანის პიესა
„თეთნულდის“ ინტერპრეტაცია რუსთაველის
თეატრის სცენაზე - შეფასებები და გამოხმაურებები**

ნაწილი მესამე¹

საკვანძო სიტყვები: ცენტრალური კომიტეტი, რუსთაველის თეატრი, იდეოლოგია, საბჭოთა თემატიკა.

შალვა დადიანის პიესა „გუშინდელის“ პრემიერა 1931 წლის 22 დეკემბერს განხორციელდა (სპექტაკლი 4 აქტისა და 18 სცენისაგან შედგებოდა). სპექტაკლის შესახებ არაერთი რეცენზია დაიბეჭდა, გამოითქვა მოსაზრებები და გარკვეული შენიშვნები. რეცენზიებში ძირითადად ამოწმებდნენ სპექტაკლის იდეოლოგიურ მხარეს, შემდეგ კი მხატვრულ ღირებულებას. პიესის იდეოლოგიური ნაწილის შეფასება განპირობებული იყო თანამედროვე საბჭოთა თემატიკით. სპექტაკლის დადგმის შემდეგ, გამოიკვეთა პიესის „იდეოლოგიური სისუსტე“, მისი ნაკლოვანება, რომელსაც წერილის ავტორები გამოავლენდნენ ხოლმე. მართალია, შენიშვნებთან ერთად, შიგადაშიგ აღნიშნავდნენ წარმოდგენის მხატვრულ ღირებულებას (სცენოგრაფია, მასობრივი სცენები, მსახიობთა შესრულება და ა.შ.), მაგრამ მთავარი ყურადღება სპექტაკლის იდეოლოგიაზე იყო გადატანილი. რეცენზენტები ქვეტექსტების გარეშე ღიად საუბრობდნენ, თუ რას უწუნებდნენ პიესას, სპექტაკლს, რას ითხოვდნენ ავტორისა და რეჟისორისგან, რა არ მოსწონდათ საბჭოთა ტრაგედიაში.

პარტიაში პიესაში დაინახა, რომ ლიტერატურა დაშორდა ცხოვრებას, რომ დადიანი არ სვამს არცერთ აქტუალურ საკითხს და გარბის „ფანტაზიის ქვეყანაში“ (კოლმანი). „თეთნულდის“ დადგმით, ახმეტელი „პოლიტიკურად ჩაფლავდა“ (კოლმანი). რუსთა-

¹ იხ.: ჟურნალი „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, 2021, N1 - N2.

ველის თეატრი კი „მოწინააღმდეგეთა ბანაკისაკენ მიმავალ გზას დაადგა“,¹ „დადგმა ვერ ამართლებს პროლეტარულ მაცურებლის სამართლიან მოთხოვნილებას“.² „პიესის იდეოლოგიური ჩავარდნის „გამოსწორების“ მიზნით, მაცურებლის ყურადღება გადააქვთ დეკორაციაზე“³ და ა.შ.

პრემიერამდე რამდენიმე დღით ადრე, 17 დეკემბერს, რუსთაველის თეატრში სამხატვრო პოლიტიკურმა საბჭომ, მაშინდელი წესის მიხედვით, სპექტაკლის განხილვა მოაწყო. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში შემონახულია ჩანაწერის ოქმი⁴, რომელიც წარმოდგენას გვიქმნის იმ დროინდელ ატმოსფეროზე, ჩინოვნიკთა ხედვებსა და მოთხოვნებზე, ასახავს მათ დამოკიდებულებას სპექტაკლის მიმართ. ვფიქრობ, ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს ამ ოქმის გამომზეურება.

საბჭოს სხდომას რამდენიმე ჩინოვნიკი ესწრებოდა, ასევე რამდენიმე თეატრის თანამშრომელი. ამხ.სიხარულიძე (ცეკა); ბოკუჩავა (მთავარი ხელოვნების განყოფილება); ვაკელი, მაშაშვილი (მწერალთა ფედერაცია); თოთაძე (აღმასკომი); რუსაძე (ახ.კ.კ.ცეკა); გოგუაძე (ს-სტამბა); არჩვაძე (პროფსაბჭოს კულტსექტორი); მაჭავარიანი (თბილისის კომიტეტი). სხდომის თავმჯდომარე იყო თ.სიხარულიძე, მდივანი - ია ქანთარია.

სხდომაზე გამოითქვა მოსაზრებები, პიესის მიმართ შეინიშნებოდა დადებითი პოზიცია, თუმცა საჭიროდ მიაჩნდათ გარკვეული კორექტურის შეტანა. მაგ. ლაჭილის წასვლა თეთნულდზე უნდა ყოფილიყო არა შურისძიება, არამედ სამეცნიერო ხასიათის.

„ამხ. სიხარულიძე - პიესა თეთნულდი თეატრის მიერ გაკეთებულია ზედმიწევნით კარგად, საჭიროდ მიმაჩნია თეატრს მიეცეს რამდენიმე დღე ტექნიკურ დაბრკოლებათა დასაძლევად. საჭიროა აღმასკომის თავმჯდომარე მოცემულ იქნეს უფრო ტაქტიკური სახის მატარებლად. (იგულისხმება პიესის პერსონაჟი - მ.კ.)

გოგუაძე - მომხრეა წარმოდგენა გადაიდოს რამდენიმე დღით, როგორც იდეოლოგიურად, ისე მხატვრულად პიესა გამართლებულია, თეატრს მიუღია ყოველგვარი ზომები სპექტაკლის თანადროულობასთან დასაახლოებლად.

¹ გაზ. „სალიტერატურო გაზეთი“, 1932, N2, 1/III.

² გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1932 N292.

³ იქვე.

საჭიროდ მიიჩნია აღმასკომის თავმჯდომარის გაშალაშინება. უხეშობის ელემენტები უნდა ჩამოეცალოს.

ბოკუჩავა - სპექტაკლი ბადებს უამრავ პრობლემებს, უკუგდებულა ძველი ტრაგედიის ფორმები... საჭიროდ მიმაჩნია შესწორება შემდეგი სახის: გელახსანის წასვლა თეთნულდზე გამართლებულია მძლავრი შინაარსით თეთნულდის დაპყრობით, რომელიც ცრუ მორწმუნეობის დასაყრდენად აქვს ძველ სვანეთს. მეორედ წასვლა ლაჭილის და ახალგაზრდების, ამავე მიზანს უნდა ისახავდეს. პიესით კი მოცემულია, რომ ახალგაზრდობას ამოქმედებს მხოლოდ შურისძიების გრძნობა. საჭიროდ მიმაჩნია შესაფერი კორექტურა.

თოთაძე - ეკამათება ამხ.ბოკუჩავას. ახალგაზრდობა გაწვრთნილი და მომზადებული ლაჭილის მიერ ასეთის მოქცევით არ გაურბის გელახსანის იდეებს. საბჭოთა შურისძიება ამ შემთხვევაში სრულიად გამართლებულია.

მაჭავარიანი - პიესაზე ორი აზრი არ შეიძლება - წარმოადგენს ისეთ გრანდიოზულ მიღწევას სათეატრო შემოქმედებაში ფორმის სიახლით და შინაარსის სწორი მიმართებით, რომლის მსგავსი იშვიათად გვხვდება. ნაკლად მიმაჩნია შემდეგი: რუსთაველის თეატრისთვის ჩვეული უბრალოება ამ პიესაში, რატომღაც უარყოფილია ნაწილობრივად.

მუსიკაში არის ელემენტები ეკლესიურ მისტიკურობის, იქმნება ბაპების უპირატესობის შთაბეჭდილება ახალგაზრდობაზე. დაპირისპირება მოცემულია გეომეტრიულად, რაც არ ნიშნავს განყოფილებათა დაჯამებას. არ არის კონკრეტულობა. ბევრია პირობითობა რაც ნაკლია.

დედუჩავა - „თეთნულდში“ მოცემულია ტრაგედიის სრულიად ახალი გაგება, დაპირისპირებით ბერძნული ტრაგედიისა.

სოთრანის საქციელი არ არის ორგანულად დაკავშირებული პიესასთან. სიუჟეტური ხაზი ვითარდება ცალ-ცალკე. ასვლა ახალგაზრდების რა საბაბითაც არ იყოს გამართლებულია. ოპერული განხრა სპექტაკლს არ აქვს-სიმღერა გამოყენებულია ერთ ერთ ძლიერ ელემენტად. ბაპების დაწყველის სცენაში მოძრაობა ვერ ეგუება იმ ფსიქოლოგიურ განწყობილებას, რაც მოცემულია წყევლის ექსტაზში. ძველი სვანეთი მოცემულია უფრო ძლიერად. პიესა უეჭველად ვითარდება დიალექტიკურად. საჭიროა პიესაზე მოეწყოს დიდი დისპუტი.

ვაკელი – სპექტაკლში მოცემულია იშვიათი გრანდიოზულობა და სწორი განზომილება, დაყოფა ძველი და ახალი სვანეთის მოცემულია სწორად. უპირატესობა ეძლევა ახალს, ეს ჩანს აშკარად. მხატვრულად სპექტაკლი წარმოადგენს უღრმეს მასალას... ჯვრის დაწერის სცენა არ მაკმაყოფილებს.

სანდრო ახმეტელი – უპასუხებს ორატორებს

თეთნულდი არ უნდა გავიგოთ სტანდარტული ერთფეროვნების ნიმუშად. პირობითი სიმარტივე შეიძლება კონკრეტულ შემთხვევაში, ასეთი კი არ იქმნის თეთნულდზე, სადაც საქმე გვაქვს უდიდეს სოციალურ-საზოგადოებრივ ელემენტებთან. კაპიტალური წყობილება სხვადასხვა გვარია სხვა და სხვა ქვეყანაში. ჩვენ ვიღებთ ყველაზე ჩამორჩენილ კუთხეს. ნატურალურ მეურნეობაში იჭრება ოქტომბრის ამრი ეს არ არის კონკრეტი.

ნატურალური მეურნეობა ირღვევა. აქ არის ბრძოლა, სოთრან და გურანდა შედეგია ტრადიციის რღვევის და ორგანული კავშირია მთელი პიესის არქიტექტონიკასთან. მუსიკალურ რიტუალობაში არავითარი მისტიკურობა არ არის. სვანურ მუსიკას ყველაზე ნაკლები გავლენა აქვს ქრისტიანულ ბიზანტიური ეკლესიურობის. სცენური მუსიკის ხასიათია დინამიკური ლირიკა და მონუმენტურობა. პიესა მოცემულია, როგორც საბჭოთა სინამდვილეში გარდამავალი კლასის ტრაგედია. რა თქმა უნდა არ უნდა გავიგოთ ეს ტერმინი „საბჭოთა ტრაგედია“.

სამხატვრო საბჭოს გამოაქვს შემდეგი დასკვნა:

1. გადაიდოს წარმოდგენა – თეატრს მიეცეს საშუალება გაუშვას პიესა, როდესაც ამას საჭიროდ დაინახავს
2. გაძლიერდეს სახე აღმასკომის თავმჯდომარის.
3. წარმოდგენის შემდეგ სამხატვრო საბჭოს ინიციატივით გაიმართოს საზოგადოებრივი დისპუტი.
4. გადახალისებულ იქნეს სამხატვრო პოლიტიკური საბჭო. თავმჯდომარე /სიხარულიძე/ მდივანი /ქანთარია/⁴¹

¹ რუსთაველის თეატრის მუზეუმი, საქმე 3115, ოქმი N8.

* * *

სპექტაკლი მხოლოდ ხუთი დღით გადაიდო, მიზეზი დეკორაციის ტექნიკური გაუმართაობა იყო.

შენიშვნების მიუხედავად, ახმეტელმა სპექტაკლში არაფერი შეცვალა. ამაზე მეტყველებდა, პრემიერის შემდეგ გაზეთებში გამოთქმული მოსაზრებები, რომლებიც გაცილებით მკაცრი და პრინციპული იყო. ყველა შენიშვნა, რა თქმა უნდა, იდეოლოგიურ სფეროს ეხებოდა. ამ დროისთვის, რუსეთის პროლეტარიატ მწერალთა ასოციაციამ თავის დადგენილებაში კიდევ უფრო მკაფიოდ განსაზღვრა თეატრის ფუნქცია, რომლის მიხედვით – „თეატრს უნდა შეექმნა ისეთი მხატვრულ-იდეოლოგიურად სრულყოფილი პროდუქცია, ისეთი სანახაობა, რომელიც დაეხმარებოდა სოციალისტურ მშენებლობას“.¹ აქედან გამომდინარე, ახმეტელს შეახსენებენ თეატრის მოვალეობას სოციალისტური მშენებლობის საქმეში. გაზეთ „კომუნისტი“ გამოქვეყნებული სტატიაც „თეთნულდი რისთაველის თეატრში“ ამ თვალთახედვიდან იყო განხილული. სტატიის ავტორის (ო.კ) მოსაზრებით, დადიანს უნდა ეჩვენებინა თანამედროვე სვანეთი. მას უნდა წარმოეჩინა სვანეთის მიღწევები და ხელისუფლების გეგმა-ზომიერი მუშაობა. დადიანმა კარგად იცოდა, რომ სვანეთში გზა იგებოდა, შეჭონდათ მარილი და ჩიყვზე სამკურნალოდ საექიმო პუნქტები იხსნებოდა, მაგრამ ამის შესახებ არაფერს წერდა (ზოგჯერ იმასაც ამბობდნენ შეგნებულად აუარა გვერდით). პიესის მიმართ, განსაკუთრებული გაღიზიანება გამოიწვია პარტიის როლის მიჩქმალვამ. „პიესაში არ ჩანდა პარტია და კომკავშირი, მათი როლი ძველი ყოფის გარდაქმნაში“, ამდენად „პიესა არ ჩაითვალა ისეთ სანახაობად, რომელიც ეხმარებოდა სოციალისტურ მშენებლობას“.²

პიესის ირგვლივ გამოთქმულ უარყოფით შეფასებებს, მოჰყვა სპექტაკლის კრიტიკაც, განსაკუთრებით ეს ეხებოდა მისტიკურ განწყობილებას (დამძიმებულია მისტიკითო), რასაც ხელს უწყობდა ი. ტუსკიას მუსიკა. ავტორმა დაიწუნა ხორავას (არგიშდი) შესრულებაც, რომლის „ტრაგიკულ განცდასაც“ სიყალბედ აღიქვამდა. „მსახიობი ყოველ ღონეს ხმარობს ტრაგიკულ სიმაღლეზე აიყვანოს არგიშდის ფიგურა, მაგრამ მისი განცდა ვერ აღწევს მაყურებელამდე, რადგან მაყურებელი გრძნობს გმირის სიყალბეს და გულს

¹ გაზ. „კომუნისტი“, 1932, 5/1.

² იქვე.

არ ხვდება მისი წუხილი“.¹ მოეწონა ზოგიერთი სცენა (ბაპები, ლამპრობა, გლოვა), დეკორაცია (კოშკები), ფერთა გამა, მაგრამ საბოლოოდ სპექტაკლის „ხარისხი“ დაიწუნა.

გაზეთის მთავარ კითხვას „აკმაყოფილებდა თუ არა რუსთაველის თეატრი სოციალისტური მშენებლობის მოთხოვნებს?“ გაზეთმა უარყოფითი პასუხი გასცა: „იმ დროს როცა შეუნელებელ ბრძოლას ვაწარმოებთ ხელოვნების ბოლშევიზაციისათვის, მისი მაღალი იდეურობისათვის თეთნულდისთანა პიესების დადგმა აქტივში ვერ ჩაეთვლება თეატრს. ეს აშკარა უკანდახევია“.²

სპექტაკლის ირგვლივ გამოთქმული მოსაზრებები არაორაზროვანი იყო. კრიტიკოსთა აზრით, პიესა დროის კონტექსტიდან იყო ამოვარდნილი, ვინაიდან მასში ყალბად იყო ასახული თანამედროვე სვანეთი, რადგან არ იყო გამოკვეთილი საბჭოთა მთავრობის როლი. საგაზეთო წერილებში გამოთქმული მოსაზრებები ერთმანეთს ჰგავდნენ. დაიწუნეს გელახსანის სახის გადაწყვეტა. „ჩვენ არ ვიცით ვინ არის გელახსანი, მოხალისე ტურისტის თუ საბჭოთა ორგანიზაციების წარმომადგენელი. სანდრო ახმეტელმა დისპუტზე განაცხადა, რომ გელახსანი კომუნისტიყო და თუ ჩვენ მას არ მივაკერეთ კომუნისტის იარლიყი, ეს მხოლოდ იმიტომ რომ მაყურებელი თვითონ მიხვდეს ამასო. უბედურებაც იმაშია, რომ მაყურებელი ვერ გრძნობს გელახსანის კომუნისტობას და ვერ გრძნობს იმიტომ, რომ გელახსანის მოქმედება არ ამჟღავნებს მასში კომუნისტს“.³

გაზეთ, „სალიტერატურო გაზეთში“⁴ გამოქვეყნებულ სტატიასში „გენერელი მობილე“ (სალიტერატურო გაზეთი:1932:2) ავტორმა, გელახსანის სახის შექმნაში ჯერ გააკრიტიკა დადიანი, შემდეგ ახმეტელი. მისთვის მიუღებელი და შეუწყნარებელი იყო გელახსანის დალუპვის კონცეფცია, რადგან გელახსანი ამბობდა სტალინის სიტყვებს. „კაცი რომელიც ამბობს სტალინის დამაჯერებელ სიტყვებს იმის შესახებ, რომ არ არის ისეთი ციხე-სიმაგრეები, რომელთა აღება არ შეეძლოთ ბოლშევიკებს... იღუპება ერთი საათის შემდეგ ამ ციხე-სიმაგრის აულებლად. „ავტორმა დაუშვა დიდი შეცდომა როცა სტალინის სიტყვები ათქმევინა გეოლოგს, რო-

¹ გაზ. „კომუნისტი“, 1932, 5/1.

² იქვე.

³ გაზ. „სალიტერატურო გაზეთი“, 1932, N1, გვ. 1.

⁴ იქვე.

მელიც მარცხდება და იქვე იმარხება“, მაგრამ ავტორს, როგორც ჩანს, არავითარ შემთხვევაში არ ჰქონდა აზრად, რომ რეჟისორი ამ „გეოლოგიდან შექმნიდა ჯამბაზს“. მეორე შენიშვნა დალუპული მეცნიერის გელახსანის მეუღლის მწვერვალზე ასვლას ეხება. ქალის მიერ მყინვარის დაპყრობა, რომელიც განპირობებული იყო არა მეცნიერული მიზნებით, არამედ შურისძიებით, რეცენზენტისთვის პრინციპულად იყო მიუღებელი. „არაფრად არ ივარგებს ისეთი ახალგაზრდობა, რომელიც ერთიანდება არა საბჭოთა სვანეთის აღმშენებლობის ირგვლივ, არამედ სვანის „მშვენიერი ბანოვანის „ირგვლივ“.

პიესისა და სპექტაკლის არასაბჭოურ სულისკვეთებას იზიარებენ სხვა გაზეთებიც („მუშა“ და „ახალგაზრდა კომუნისტი“, სალიტერატურო გაზეთი და ა შ). შენიშვნა პირველ რიგში ეხებოდა საბჭოთა ხელისუფალთა როლის მიჩქმალვას, ქვეყნის მშენებლობის საქმეში. როგორც პიესის განხილვისას აღვნიშნე, „თეთნულდში“ საბჭოთა ხელისუფლება მოცემულია აღმასკომის თავმჯდომარის სახით, რომელიც მთელი პიესის განმავლობაში არის პასიური, ისევე, როგორც ახალგაზრდა კომკავშირელთა თაობა, რომლებიც „ქეც და არც“ არიან კომკავშირელები, ეს მაშინ როცა ვიცით, რომ კომკავშირის სვანეთის ორგანიზაცია უდგას მხარში პარტიას¹. ახალგაზრდა თაობის პასიურობა მიუღებელია „სალიტერატურო გაზეთის“ რეცენზენტისათვის, რომელიც ახალგაზრდებს „უხერხემლო, მეოცნებე ინტელიგენციას ადარებს“. საგაზეთო შეფასებებიდან, კარგად გამოჩნდა, რომ ახმეტელმა „თეთნულდის“ დადგმით „ვერ შეინარჩუნა საბჭოთა საქართველოს კულტურის სტანდარტი“.

„...სპექტაკლი არ არის აქტუალური, თემატურად უკან ეწევა თეატრს. ამიტომ მისი დადგმა აქტივში ვერ ჩაეთვლება რუსთაველის თეატრს. დღეს გაშლილი სოციალისტური მშენებლობის პერიოდში, ჩვენთვის მიუღებელია ასეთი სპექტაკლი“.²

ქართული საზოგადოების გარდა, სპექტაკლი რუსმა და უცხოელმა მაყურებელმაც ნახა. სპექტაკლი, 1933 წელს მოსკოვში უცხოეთთან კულტურული საკავშირო საზოგადოებისა და ინტერესების თაოსნობით მოწყობილ დეკადაზე აჩვენეს. საგასტროლო რეპერტუარში შეტანილი ოთხი („ლამარა“, „ანზორი“, „თეთნულდი“,

¹ გაზ. „მუშა“, 1931, N295.

² სალიტერატურო გაზეთი, 1932, N1.

„ყაჩაღები“) სპექტაკლიდან, ორს („ლამარა“, „ანზორი“) მოსკოველი მაცურებელი უკვე იცნობდა.

რუსულმა გაზეთებმა ფართოდ გააშუქა ახმეტელის სპექტაკლები, რომლებსაც „ეგზოტიზმსა და ეროვნული ფორმებისაკენ“ გადახრაში ადანაშაულებდნენ.

„ეჭვი არ არის რომ ოლიმპიადიდან გასულ 3 წლის მანძილზე (იგულისხმება 1930 წლის ოლიმპიადი - მ.კ) თეატრმა რეპერტუარის გამდიდრებით გამოასწორა წარსულის შეცდომები“.¹ წერდა გაზეთი „პრავდა“ (1933, 22 მაისი). შეცდომებში ავტორი გულისხმობდა „ლამარას“, რომელსაც თავის დროზე (1930) „ეგზოტიკა“ უწოდეს. გამოსწორებულ რეპერტუარში, კი ცხადია, თანამედროვე საბჭოთა პიესას და უცხოურ კლასიკას გულისხმობდნენ.

გასტროლების დაწყებამდე, ახმეტელმა გაზეთ „საბჭოთა ხელოვნებას“ ინტერვიუ მისცა. მისი განმარტებით, „თუ რუსთაველის თეატრი 1930 წელს, მიზნად ისახავდა გაეცნო მოსკოვის მაცურებლისთვის თეატრი, როგორც საბჭოთა ეროვნული კულტურის ერთ-ერთი მაგალითი, ახლა მას სურს ჩააბაროს ანგარიში პროლეტარიატის დედაქალაქს, რომ რუსთაველის თეატრმა აითვისა არა მარტო ნაციონალური ფორმა, არამედ მსოფლიო კლასიკური ნაწარმოებებიც“.²

რუსთაველის თეატრის გასტროლებმა წარმატებით ჩაიარა, დასის პროფესიონალიზმით მოხიბლული თეატრალეები და რეცენზიის ავტორები არაერთ საქებას სიტყვებს ამბობდნენ, მიუთითებდნენ ახმეტელის სპექტაკლებში მასობრივი სცენების, რიტმის, მსახიობთა პლასტიკის, საშემსრულებლო ოსტატობის დადებით მხარეებზე“. ი. გრინვალდი წერდა: „თეთნულდი რუსთაველის თეატრის უზარმაზარი შემოქმედებითი შესაძლებლობის ახალი დადასტურებაა“.

გასტროლების დამთავრების შემდეგ, ლიტოვსკიმ შემაჯამებელ სტატიაში 1933 წელს აღნიშნა: „ახმეტელი ისე როგორც არავინ დიდებულად გრძნობს სცენას და იცის მისი ყოველმხრივ შევსება. მსახიობი ქართულ თეატრში რელიეფურია. იგი სცენის ცენტრალური ფიგურაა. მთელი კოლექტივი აღზრდილია მეტყველების კულტურის შესანიშნავ ტრადიციებზე და საოცრად ფლობს მოძრა-

¹ ახმეტელი, საიუბილეო კრებული, 1967, გვ. 33.

² იქვე.

ობისა და ჟესტის ხელოვნებას და სხვა“.¹ ზოგად მოსაზრებებს თან ახლდა კონკრეტული შენიშვნები, რომლებიც იდეოლოგიური ნიშნით შეფასდა, რაც ლოგიკურად აგრძელებდა ქართულ გაზეთებში გამოთქმულ კრიტიკულ აზრს. მაგ. კრიტიკოსი ფელდმანი, მოგვიანებით (1961), იგონებდა თავის შთაბეჭდილებას, „თეთნულდის“ შესახებ. „...ამ სპექტაკლში გამოჩნდა თეატრის არა კრიტიკული, არა პარტიული დამოკიდებულება ძველი საქართველოს სოციალურ-ყოფით ურთიერთობასთან, აგრეთვე სქემატიზმი ადამიანთა, განსაკუთრებით კომუნისტების დასურათებაში. მთელი სპექტაკლი უნდა აჟღერებულიყო, როგორც საბრალდებო აქტი სასულიერო წოდების წინააღმდეგ, რომელთა ხელში მოხუცი არგიშდი იყო უბრალო თოჯინა, სინამდვილეში კი სპექტაკლმა არგიშდის ცრუმორწმუნე ბოდვა აიყვანა ჰეროიკული დრამის სიმაღლემდე.

თეატრიდან გამოვედი მძიმე გრძნობით. როგორ შეეძლო ტემპერამენტიან, ბობოქარ სანდროს შეექმნა ასეთი ცივი, გაყინული სპექტაკლი? ნუთუ ეს ჩიხი იყო, რომელშიც შეიყვანა ეროვნული ფორმით ზედმეტმა გატაცებამ ნიჭიერი მხატვარი“.²

1933 წელს გასტროლების დასასრულს, 25 ივნისს, შემაჯამებელი სხდომა გაიმართა, სადაც ახმეტელი სიტყვით გამოვიდა და არაერთ ბრალდებაზე (რომ მისი სპექტაკლებში სჭარბობს ეგზოტიზმი, ნაციონალიზმი. ამავე დროს რეჟისორს მოუწოდებდნენ პროლეტარული დრამატურგიის ჩართვას რეპერტუარში და ა. შ.) პასუხი გასცა. „თეთნულდის“ შესახებ კი კერძოდ აღნიშნა: „თეთნულდი“ იდეოლოგიურად სუსტია. მაგრამ ჩვენ სრულიად არ ვცდილობდით „თეთნულდში“ გამოგვემჟღავნებინა მთელი ჩვენი იდეოლოგიური შესაძლებლობანი... ჩვენ გვინდოდა მოგვეძებნა ფორმა დიდი ჰეროიკული დრამისათვის, დიდი ტრაგედიისათვის. შევძელით კიდევაც რამდენადმე დავუფლებოდით მასალას, მაგრამ ამას ჩვენ უკეთ შევძლებთ მაშინ, როდესაც ქართული საბჭოთა დრამატურგია, უკეთეს მასალას მოგვაწოდებს. სამწუხაროდ ჯერ ის მოისუსტებს!“.³ წლების შემდეგ (1958), ანატოლი გლებოვი იტყვის, რომ „იმ დროს ახმეტელი მონუმენტური ტრაგედიისაკენ მისწრაფოდა. ამ მხრივ საინტერესო ექსპერიმენტი იყო „თეთნულდი“.“⁴

¹ ახმეტელი, საიუბილეო კრებული, 1967, გვ. 37.

² იქვე, გვ. 129.

³ ახმეტელი, წერილები, 1964, გვ. 134.

⁴ ახმეტელი, საიუბილეო კრებული, 1967, გვ. 138.

რეცენზენტებმა, სპექტაკლის იდეოლოგიური ნაწილის გარდა, სპექტაკლის მხატვრულ მხარეზეც ისაუბრეს. შეაქეს დეკორაცია, მუსიკალური მხარე, როგორც სპექტაკლის ორგანული ნაწილი. ი.ტუსკიას მუსიკაში კარგად არის დამუშავებული სვანური ჰანგები, თუმცა სჭარბობდა „მისტიციზმი“. თითქმის ყველა რეცენზენტი აღნიშნავდა, რომ სარეჟისორო გადაწყვეტით და შესრულების თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესო იყო ბაპების, ლამპრობისა (ყაენობის) და გლოვის სცენა. ასევე სოთრანისა და გურანდას პატარა სცენა სვანური კოშკის აივანზე. რაც შეეხება მსახიობთა ნამუშევარს, საზოგადოდ მოიწონეს აქტიორთა საშემსრულებლო დონე, განსაკუთრებით კი ბაპების შემსრულებელთა ოსტატობა „მათი თამაში აღემატება ყოველგვარ ქებას“ – წერდა კოლმანი. თუმცა ზოგიერთი მოქმედი პირის სიყალბე ხელს უშლიდა აქტიორული პოტენციის გამოვლინებას. შემსრულებელთაგან პირველ რიგში ყურადღებას იპყრობდა: აკ. ხორავა-არგიშვილი, სოთრან-ელ. ლორთქიფანიძე, გურანდა-ჯაჯანაშვილი.

პიესა ახალი დადგმული იყო, როდესაც ცკ-ის პარტიის 23 აპრილის დადგენილება გამოიცა „სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციათა მუშაობის გარდაქმნის შესახებ“. დაისახა ახალი მიზნები და ახალი პერსპექტივები. ლიტერატურული დაჯგუფებებისა და გაერთიანებების არსებობამ შემაფერხებელი და საზიანო გახადა მხატვრული შემოქმედების გაფართოება, ამიტომ ცკ-ამ დაშალა პროლეტარ მწერალთა ასოციაცია (ვოაპიი, რაპკი და სხვა) და ყველა მწერალი „საბჭოთა მწერლობის მთლიან კავშირში“ გააერთიანა. ამასთან დაკავშირებით ჩატარდა საქართველოს მწერალთა საგანგებო ყრილობა, სადაც საჯაროდ წაიკითხეს 23 აპრილის დადგენილება.¹ დადგენილების საფუძველზე მიიღეს რეზოლუცია, რომელიც სხვა საკითხებთან ერთად, ეხებოდა ხელოვნების დარგების, მათ შორის თეატრის „იდეურ-ხარისხობრივ ზრდა-განვითარებას“. ამ დადგენილების გამოქვეყნების შემდეგ, კიდევ ერთხელ შეფასდა „თეთნულდი“. სტატიაში, „ახალი ეტაპისათვის თეატრალურ ფრონტზე, განვლილი სეზონის შედეგები“ ავტორები (თ-ლი და მ.-ძე), დადგენილების კონტექსტიდან აფასებდნენ სპექტაკლს: „...მასების სოციალისტურად აღზრდა, წარმოადგენს მიმდინარე პერიოდის ამოცანას... სპექტაკლი ვერ ახდენს მაცურების შეგნების ორგანიზაციას ძველი სვანეთის ტრადიციათა წი-

¹ იხ.: ჟურ. „მნათობი“, 1932. N5-6.

ნააღმდეგ. პირიქით, მთელ რიგ მომენტებში რიტუალები, ადათები სახიერდებიან „მიმზიდველ“ სამყაროს კოლორიტით. სპექტაკლი ვერ არღვევს იმ მისტიკურობასა და კარნაკეტილობის რკალს... ძველი სამყაროს ჩვენებას სცენაზე მაშინ ეძლევა სოციალისტური ღირებულება, როცა თეატრი მას ჩამოაცლის ყველა გამაიდიანლებელ სამოსელს და მისტიკურ ნიღაბს და გააშიშვლებს მის ნამდვილ კონსერვატიულ და მავნებლურ ბუნებას. ეს ვერ შეძლო ამ სპექტაკლის ავტორმა!¹

სპექტაკლის ირგვლივ ბევრი მოსაზრება გამოითქვა, კრიტიკის ავტორთა მოსაზრებები ერთნაირი იყო, ისინი თანხმდებოდნენ, რომ პიესა და სპექტაკლი არ პასუხობდა იმ პერიოდის სტანდარტებს. ახმეტელმა და აკაკი ვასაძემ არ გაამართლეს პარტიის იმედები, სპექტაკლი არ აღმოჩნდა საბჭოთა ეპოქის თანადროული, მისი სულისკვეთების გამომხატველი. მათ „ვერ მოახერხეს სპექტაკლის იდეოლოგიზება“, რაშიც პიესაც დაეხმარა, რადგან განზრახ იყო მიჩქმალული პარტიის და კომკავშირის მიღწევები.

ამგვარად, კონკრეტული სიტყვები, სცენები, სახეების გააზრება, სპექტაკლსა და პიესაში პარტიისთვის ბოლომდე მიუღებელი დარჩა:

1. აღმასკომის მდივნის სახის გადაწყვეტა, მისი პასიური როლი;
2. გელახსანის მეუღლის ლაჰილის მცინვარზე გამგზავრება შურისძიების მიზნით და არა მეცნიერული ზრახვებით;
3. ძველი სვანეთის ფონზე ახალი სვანეთის როლის მიჩქმალვა;
4. გელახსანის დაღუპვა, მისი შეუსრულებელი პირობა;
5. ჰესის, როგორც პროგრესის სიმბოლოს, ნაკლებად დატვირთვა;
6. ძველსა და ახალს შორის დაპირისპირებაში არ იყო ასახული სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული პროცესები სვანეთის მშრომელი მოსახლეობის ცხოვრებაში. არ იყო გამოკვეთილი სოციალისტური აღმშენებლობის გზა;
7. მისტიციზმი;
8. თეთნულდის დაპყრობა ყოფილა მეცნიერის დამსახურება და არა საბჭოთა ხელისუფლების. ე. ი. ძველი სვანეთის ციხე-სიმაგრეები, პროლეტარიატის დიქტატურას კი არ შეუნგრევია, არამედ მწვერვალზე ასვლით გატაცებულ სწავლულს;
9. ძველი სვანეთის ეპიზოდებს მსახიობები უკეთესად თამაშობდნენ;

¹ მნათობი, 1832, N7.

10. აქტიორული შესრულების ცენტრში იდგა ხორავა. მსახიობს მიზნად ჰქონდა დასახული, რომ გამოეხატა წარსულის მთელი ძალა და სიღრმე... მაგრამ ზოგჯერ მის შესრულებაში სირბილე იყო შეტანილი, რაც იწვევდა მაცურებლის სიმპათიას და გვავიწყებდა არგიშდის სახით მებრძოლი ძალის საფრთხეს;
11. ბევრმა ოპონენტმა არასამართლიანად მიიჩნია, პიესაში წარმოთქმული სიტყვები: „სვანეთს არ აქვს გზა, სვანეთს არ აქვს მარილი, სვანეთს სჭირს ჩიყვი“;
- ...1936 წელს, როდესაც ახმეტელი დაიჭირეს, დაკითხვაზე ჰკითხეს: „ალიარებთ თუ არა, რომ ...სცენაზე დაუშვით მერყევი, ანტისაბჭოთა, ზოგ შემთხვევაში ფაშისტური დადგმები“? ახმეტელმა უპასუხა: „მე პასუხს ვაგებ დადგმებისთვის - ლამარა... ლატავრა... უდევა... თეთნულდი, იდეოლოგიურად მერყევი ...“¹

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ახმეტელი, სანდრო, 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო კრებული, თბ., 1967;
- ახმეტელი, ალექსანდრე წერილები, თბ., 1964;
- კიკნაძე, ვასილი, წამებული რაინდები, თბ., 1992;
- შურ. „მნათობი“, ახალი ეტაპისათვის თეატრალურ ფრონტზე - განვლილი სეზონის შედეგები (ავტ თ-ლი და მ.-ძე), 1932, N7;
- შურ. „მნათობი“, 1932, N 5/6;
- გამ. „კომუნისტი“, 1932, 5/1;
- გამ. „სალიტერატურო გაზეთი“, 1932, N1; N2;
- გამ. „მუშა“ 1931 28/XII;
- გამ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1932, 1/1;
- რუსთაველის თეატრის მუზეუმი, საქმე 3115, ოქმი N8;

¹ კიკნაძე, წამებული რაინდები, 1992, გვ. 57.

კინოფსოლოგია

ზვიად დოლიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

„პარდისფერი ნეორეალიზმი“

საკვანძო სიტყვები: კომერციული კინო, იტალიური ნეორეალიზმი, მსახიობი, რეჟისორი.

იტალიურმა ნეორეალისტურმა ფილმებმა, რომლებსაც იღებდნენ გასული საუკუნის 40-იანი წლების მეორე ნახევარსა და 50-იანი წლების დასაწყისში, მსოფლიოში გაიტყვეს სახელი უშუალოდ, დოკუმენტურობამდე დაყვანილი რეალიზმით, სატირბოროტო სოციალურ-ეკონომიკური საკითხების გამოაშკარავებით. მათ აირეკლეს მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი იტალიის კულტურული სული, თუმცა შექმნეს ცალკე აღებული ფრაგმენტის, ვიდრე დასრულებული რომანის შთაბეჭდილება, წინ წამოსწიეს პრობლემები, ოღონდ არ მიუთითეს მათი გადაჭრის გზებზე. ისინი მოიპოვედნენ ჰოლივუდური კომერციული კინოს ერთგვარ ოპოზიციურ მოდელად და გადაიქცნენ კინოენის ახალი მიმართულებების წარმოჩენა-განვრცობის მისაღებ ნიმუშებად. ამის მიუხედავად, რაღაც არ უნდა უცნაურად ჩანდეს, ნეორეალისტური პროდუქცია უფრო წარმატებით გადიოდა საზღვარგარეთის კინოეკრანებზე, ვიდრე თავად იტალიაში. ამაში იგულისხმება მათდამი ცხოველი ინტერესი როგორც უცხოელი მაყურებლის, ისე კინოკრიტიკის მხრიდან, ასევე სხვადასხვა რანგის პრიზები სხვადასხვა სახის კინოფორუმებზე. გარდა ამისა, ამერიკული ფილმებით გადაჭედილ იტალიურ კინოთეატრებში, ხშირად, აღარც რჩებოდა თავისუფალი დრო ნეორეალისტური კინოსურათების გასაშვებად. ეს გარემოება ადგილობრივ აუდიტორიას სულაც არ აღელვებდა, ვინაიდან 40-იანი წლების მიწურულისათვის ისედაც მოჭებრდა პრობლემატიკით დახუნძლული ნეორეალისტური ფილმები (მას საკუთარი, რეალური ცხოვრებისეული პრობლემები ისედაც ყელში ჰქონდა ამოსული), ამიტომ უფრო ამერიკულ გასართობ კინოპროდუქციას ეტანებოდა და თანამემამულე კინემატოგრაფისტებისაგანაც იმავეს ითხოვდა.

ყოველივე ამას თან დაერთო ცვლილებები ქვეყნის პოლიტიკურ არენაზე. 1948 წელს ნეორეალიზმის მხურვალედ გულშემატკივარი მემარცხენეებისაგან ძალაუფლება გადაიბარეს მემარჯვენეებმა, რამაც გამოიწვია შიგნიდან ისედაც მყიფე სახალხო დემოკრატიული ფრონტის კრახი. კინემატოგრაფიის ცენტრალურ ოფისსა და მის ხელმძღვანელს, ჯულიო ანდრეოტის დაუდგათ ხელსაყრელი დრო, რათა გაეტარებინათ სასურველი ღონისძიებები კინოწარმოებაზე სახელმწიფო ზედამხედველობის უფრო მკაცრად განხორციელების მიზნით. სახელისუფლებო ჩინოვნიკები ყოველ ღონეს ხმარობდნენ ნეორეალისტური კინოპროდუქციის რაოდენობის შესამცირებლად – ხშირად მათ ავტორებს უარს ეუბნებოდნენ სხვადასხვა ტიპის სამთავრობო დახმარებაზე, ამა თუ იმ მიზეზით აფერხებდნენ აღნიშნული ფილმების ადგილობრივ კინოთეატრებსა თუ უცხოეთში გატანაზე, მრავალგზის უყურებდნენ თითოეულ მათგანს, რათა მასში რაიმე ანტისახელმწიფოებრივი აღმოეჩინათ, ამოეჭრათ ან საერთოდ აეკრძალათ.

ნეორეალისტების წინააღმდეგ გააქტიურდა კათოლიკური ეკლესიაც, რომელიც აძაგებდა მათ მცდარი აზროვნების, ანტიკლერიკალიზმისა და სოციალისტური იდეების ქადაგების გამო. 1949 წელს ვატიკანმა ეკლესიიდან მოკვეთილად გამოაცხადა იტალიელი კომუნისტები და მათი მხარდამჭერები, ხოლო იმავე წლის დეკემბერში გამოსულმა ე. წ. „ანდრეოტის კანონმა“ უკვე სარისკო გახადა ხელისუფლებისათვის არასასურველი სოციალური პრობლემებისა და მკვეთრად მემარცხენე იდეოლოგიური სარჩულის შემცველი კინოსურათების ინვესტირება და წარმოება. აღიკვეთა ფილმები, რომლებიც არ ემსახურებოდნენ ქვეყნის საუკეთესო ინტერესებს. მათზე აღარ გაიცემოდა აღარც სახელმწიფო სუბსიდიები და აღარც საექსპორტო ლიცენზიები, ხოლო კინოკომპანიებს შესთავაზეს, შეექმნათ გაცილებით ოპტიმისტური და კონსტრუქციული ნამუშევრები, რომლებსაც მთავრობა სიამოვნებით დააფინანსებდა. ჯულიო ანდრეოტი არც კი მალავდა, რომ ვერ იტანდა ნეორეალისტურ ფილმებს. ყველაზე მეტად იგი არ სწყალობდა გამოჩენილ კინორეჟისორსა და მსახიობს, ვიტორიო დე სიკას და მოგვიანებით, ყოველკვირეულ გაზეთ „ლიბერთასში“, ღიადაც აკრიტიკებდა იმისათვის, რომ ამ ხელოვანმა, თავისი ფილმებით, იტალიის ჭუჭყიანი თეთრეული გარეთ გამოფინა გასაშრობადო.¹

¹Libertas, 28 Feb., 1952, p. 7.

1950-იანი წლების დასაწყისში, როდესაც დაიწყო იტალიური ეკონომიკის აღმავლობა, ოდნავ შემცირდა უმუშევრობა, გაუმჯობესდა სოციალური პირობები, კინოეკრანებზე გამოჩნდა უფრო ოპტიმისტური, თუმცა შელამაზებული კინოსურათები – სენტიმენტალური მელოდრამები და სახალისო კომედიები, რომლებიც მაყურებელს ძალიანაც მოსწონდა. ამასთან დაკავშირებით იტალიური კინოს ისტორიკოსები – პიტერ ბონდანელა და ფედერიკო პაკიონი აღნიშნავენ, რომ „რადგანაც იტალიური აუდიტორია ამჯობინებდა უფრო კომედიას, ვიდრე სოციალურ კრიტიკას, ხოლო პოლიტიკური კლიმატი არახელსაყრელად გამოიყურებოდა იტალიურ ინსტიტუტებზე მკვეთრი გალაშქრებისათვის, ნეორეალიზმში წარმოიქმნა კომიკური განშტოება – „ნეორეალიზმო როზა“, ანუ „ვარდისფერი ნეორეალიზმი“, რომელმაც, როგორც მოსალოდნელი იყო, მოიპოვა მაყურებლის კეთილგანწყობა, თუმცა ასევე მემარცხენე კრიტიკოსების თავდასხმაც“.¹

ამ მკვლევარების ასეთი პოზიცია არ არის მართებული, რამეთუ „ვარდისფერი ნეორეალიზმი“ არა ნეორეალიზმში წარმოიქმნა, არამედ მისი აღმოცენება ნეორეალიზმის გასრულებას მოჰყვა თან – 1952 წლის ზამთარში, როდესაც უკანასკნელი ნეორეალისტური ფილმი „უმბერტო დ.“ (რეჟ. ვ. დე სიკა) იხილა მაყურებელმა, გაზაფხულზე კინოთეატრებში გავიდა „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ პირველი ნიმუში – რენატო კასტელანის კინოსურათი „იმედის ორი გროში“.

ფაქტობრივად, „ვარდისფერი ნეორეალიზმი“, რომელიც კი იყო დავალებული და შთაგონებული ნეორეალიზმისაგან, მაგრამ მის ჩარჩოებში აღარ ჯდება და მის კანონებს აღარ ემორჩილებოდა, წარმოადგენდა თავისებურ განშტოებას, მიმართულებას, რაშიც სოციალური პრობლემები კვლავაც შუქდებოდა, თუმცა ნაწილობრივ. სამაგიეროდ, მის ფილმებს უფრო მსუბუქი გასართობი ფორმა ჰქონდათ, ვიდრე ნეორეალიზმის ნამუშევრებს და, რაც მთავარია, ყოველი მათგანი „ჰეპი ენდინგით“ („ბედნიერი დასასრულით“) მთავრდებოდა. ამ განშტოებას სხვანაირად უწოდებდნენ „ვარდისფერ რეალიზმს“², რომელმაც დააკმაყოფილა როგორც ხელისუფლების, ისე ეკლესიის მოთხოვნები. ისინი მოსწონდათ პროდიუსერებს, კრიტიკოსებსა და კინოორგანიზაციებს (მაგ., „იტალიური კინოს დაცვის მოძრაობა“), რომლებიც მთავრო-

¹ Bondanella, A History of Italian Cinema, 2017, p. 165.

ბას მოუწოდებდნენ, ხელი შეეწყოთ იმათთვის, ვინც იღვწოდა ამგვარი, გაცილებით უკეთესი ეროვნული სულისკვეთების შემცველი ფილმების გადასაღებად.

„იმედის ორი გროში“ აშკარად შეიცავს მარიო კამერინის 30-იანი წლების კომედიების ზეგავლენას. მისი სიუჟეტი აგებულია ახალგაზრდა ქალ-ვაჟის სიყვარულზე, ხოლო მოქმედება ვითარდება სამხრეთ იტალიის ერთ სოფელსა და ნეაპოლის საშინელ გარეუბნებში. კასტელანიმ ნეორეალიზმიდან გადმოიღო არაპროფესიონალი მსახიობების გადაღების პრაქტიკა და ფილმში, უმეტესწილად, ასეთები ათამაშა. მათ შორის, მთავარი გმირები განასახიერეს 21 წლის ვინჩენცო მუზოლინომ და 15 წლის მარია ფიორემ. ამ პერსონაჟებს, ანტონიოსა და კარმელას, ცნობილმა ფრანგმა კრიტიკოსმა, ანდრე ბაზენმა თანამედროვე რომეო და ჯულიეტა შეარქვა,¹ თუმცა კინოსურათის ფინალი რადიკალურად განსხვავდება შექსპირის პიესის ფინალისაგან.

თავისთავად, ნეორეალიზმის მეხოტბე მემარცხენე კრიტიკოსებს არ მოეწონათ რენატო კასტელანის ნამუშევარი. მათ გაკიცხეს კიდევ მისი ავტორი, რადგან მან გადაუხვია ჩვენს რევოლუციურ ამოცანებ^ს. მაგრამ მას შემდეგ, რაც ფილმმა კანის საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარი პრიზი მოიპოვა, „ვარდისფერ ნეორეალიზმს“ ფართოდ გაეხსნა გზა იტალიურ კინოწარმოებაში.

უმნიშვნელოვანესი ფილმი გამოდგა ლუიჯი კომენჩინის ნამუშევარი – „პური, სიყვარული და ფანტაზია“ (1953) ვიტორიო დე სიკასა და ჯინა ლოლობრიჯიდას მონაწილეობით. მასში მოთხრობილია იტალიური მაღალმთიანი სოფლის ცხოვრებაზე, ღარიბი გოგონას სიყვარულსა და მცირეოდენ გაუგებრობაზე, რაც ბოლოს გაირკვევა და ყველაფერი სასიკეთოდ მთავრდება. ამ დაუვიწყარ რომანტიკულ თავგადასავალს მაყურებელი ალტაცებით შეხვდა, რის შედეგადაც ფილმმა უდიდესი კომერციული შემოსავალი მოიტანა. მას საფუძვლად დაედო ორიგინალური სცენარი, რომელშიც ხაზგასმითაა ნაჩვენები პროვინცია, როგორც სამყაროს განსაკუთრებული ნაწილი, თავისი საინტერესო და თვითმყოფადი ადათ-წესებით, ურყევი ცრურწმენითა და უმწიკვლო მეგობრობით, პატრიარქალური ოჯახის განდიდებითა და ღირსების თემებით. მისი გმირები უბრალო, კეთილსინდისიერი ადამიანები არიან, მუხლია-უხრელად რომ შრომობენ, შიგადაშიგ არც ჭორაობას ერიდებიან,

¹Bazin, Bazin at Work..., 2014, p. 181-182.

მიანიხაი, რომ ამა თუ იმ საკითხზე სწორედ მათი შეხედულებაა სწორი და არა სხვისი. ამის პარალელურად, დახატულია გლეხის გოგოს უზადო კინემატოგრაფიული პორტრეტი გამორჩეული სი-
დიადით, თვალისმომჭრელი სილამაზით, ვნებიანი და მეამბოხე
ხასიათით.

ამ კინოსურათში უკანა რიგში გადაიწია სოციალურმა და ეკო-
ნომიკურმა პრობლემებმა. სამაგიეროდ, მასში აღწერილი გარე-
მოცა და საზოგადოებაც ისეა შელამაზებული, რომ ფილმის მნახ-
ველი ნამდვილად ინატრებდა იქ მოხვედრას. მიუხედავად იმისა,
რომ იტალიური კრიტიკა სერიოზულად არ აღიქვამდა აღნიშნულ
ნამუშევარს, მან დასავლეთ ბერლინის საერთაშორისო კინოფეს-
ტივალის „ვერცხლის დათვი“ და ამერიკელი კინოკრიტიკოსების
ეროვნული საბჭოს პრიზი საუკეთესო უცხოური ფილმისათვის
მოიპოვა. აქედან იწყება „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ რამდე-
ნიმეწლიანი ზეობის ხანა, რომლის დროსაც ათეულობით ასეთი
ფილმი გაკეთდა. მათში ყველაფერი მიმზიდველად წარმოაჩი-
ნეს – „სილარიბეც, ავადმყოფობაც, უიღბლობაც. ყველა ლამაზად
გამოიყურებოდა, ყველაფერი ბრჭყვიალებდა და საზოგადოებაც
კმაყოფილი იყო. იტალიური კინო აღარ „შეურაცხყოფდა იტალი-
ას“, როგორც ამას, ჯულიო ანდრეოტის აზრით, აკეთებდა ნეორე-
ალიზმი“.¹

წარმატებით გათამამებულმა ლუიჯი კომენჩინიმ, იმავე მსახი-
ობების მონაწილეობით, მალევე გადაიღო მორიგი კინოსურათი
„პური, სიყვარული და ეჭვიანობა“ (1954), „პური, სიყვარული და
ფანტაზიის“ თემატური გაგრძელება, ხოლო ერთი წლის შემდეგ,
დინო რიზიმ მისგან ერთგვარი ესტაფეტა გადაიბარა და გადაი-
ღო „პური, სიყვარული და...“ (1955), რომლის მთავარ პერსონაჟებს
ასახიერებდნენ სოფია ლორენი და ისევ ვიტორიო დე სიკა. 1958
წელს ესპანელებიც დაინტერესდნენ ამ თემატიკით და გამოუშ-
ვეს ესპანურ-იტალიური ერთობლივი ფილმი „პური, სიყვარული
და ანდალუსია“ (1958, რეჟ. ხავიერ სეტო), რომელშიც ვიტორიო
დე სიკას პარტნიორობას უწევდა ულამაზესი ესპანელი მსახიობი,
კარმენ სევილია. პრაქტიკულად, ასე შეიქმნა სერიები, პირობითი
სახელწოდებით – „პური და სიყვარული“, რომლებიც დიდი ხნის
განმავლობაში გადიოდა ევროპისა და აშშ-ის კინოთეატრებში და
დიდძალ აუდიტორიას უყრიდა თავს.

¹Liehm, *Passion and Defiance*, 1984, p. 141.

„ვარდისფერ ნეორეალიზმთან“ დაკავშირებით კინოსტორიკოსების ნაწილი მიუთითებს, რომ, მისი სახით, „გამოიკვეთა „სუფთა“ ნეორეალიზმის სოციალური პრობლემებიდან გადახვევის ნიშნები გასართობი ჟანრული და სანახაობითი კინოსაკენ“.¹ ამგვარი ნამუშევრები აჩვენებდნენ როგორც სოფლის, ისე ქალაქის ცხოვრებას, მათი მთავარი გმირები კვლავაც დაბალ ფენებს განეკუთვნებოდნენ, უმეტესი ფილმის გადაღება მიმდინარეობდა არა ქუჩებში, არამედ პავილიონებში. ამასთანავე, თითოეული მათგანი კონსერვატორული კათოლიციზმის გავლენას განიცდიდა და ცდილობდა მაყურებელი უფრო გაერთო, ვიდრე დაეფიქრებინა. მართალია, ბევრს აშკარად ეტყობოდა რეალობიდან გაქცევის სურვილი, თუმცა მათში ხაზი ესმებოდა იმ გარემოებასაც, რომ ქვეყანაში ისედაც ნელ-ნელა უმჯობესდებოდა როგორც სოციალური, ისე ეკონომიკური პირობები, რაც მოქალაქეების მზარდ კეთილდღეობაზე აისახებოდა.

„ვარდისფერმა ნეორეალიზმმა“, ისევე როგორც სხვა კინოჟანრებმა თუ განშტოებებმა, თავისებურად ხელი შეუწყო იტალიური კინოს აღმავლობასაც. კინოსაწარმოო სისტემამ ფრთა გაშალა, კომერციული კინო პოპულარული გახდა, თუმცა საავტორო კინოშიც მიმდინარეობდა ექსპერიმენტები. ჭარბობდა კინოკომედიები და მათ გაცილებით მეტი შემოსავალი მოჰქონდათ, ვიდრე ისინი ღირდა.

ლუიჯი კომენჩინი და დინო რიზი გამოიკვეთენ „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ უდავო ლიდერებად. მათ გამოიარეს ნეორეალიზმის ეპოქა, სათანადოდ შეისწავლეს ამ მხატვრული მიმდინარეობის ავანჩავანი და მისი სიუჟეტები სხვანაირად შემოატრიალეს. იმისათვის, რათა ამერიკულ კინოს შეწინააღმდეგებოდნენ, ორივემ გადაწყვიტა სწორედ ასეთნაირი ფილმების წარმოება, რითაც შეიმუშავა წარმატებული ფორმულა კომერციული კინოსათვის, რამაც ძალიან გაამართლა. მსუბუქი სოციალური ოპტიმიზმის შემცველი „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ ნიმუშებში, მელოდრამებსა და კომედიებში ან სულაც მათ ოსტატურ ნაზავებში ერთმანეთს შეერწყა ომის შემდგომი პერიოდის ნეორეალიზმის სემანტიკური ასპექტები (მაგ., სიღარიბე, უმუშევრობა) და ფაშისტურ ხანაში წარმოებული, ე. წ. „თეთრი ტელეფონების“ კინოკომედიების სახასიათო თხრობითი ხერხები და მოტივები. როგორც

¹Liehm, Passion..., 1984, p. 141.

მკვლევარი ანჯელო რესტივო ამბობს, კასტელანისა და კომენჩინის თავდაპირველმა „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ კინოსურათებმა შედეგად მოიტანეს ის რეალობა, რომელშიც ნეორეალიზმი „გაქრა“ და სანაცვლოდ დატოვა თავისივე „დათხუპნილი“ ბავშვი, „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ სახით.¹

ვიტორიო დე სიკამაც, ერთგვარად, „მოუსინჯა კბილი“ „ვარდისფერ ნეორეალიზმს“ და 1954 წელს გადაიღო რამდენიმე ნოველისაგან შემდგარი ფილმი „ნეაპოლის ოქრო“, რომელშიც თვითონაც ითამაშა ერთი როლი და სხვა პერსონაჟების სათამაშოდ აიყვანა სახელგანთქმული მსახიობები – ტოტო, ედუარდო დე ფილიპო და პაოლო სტოპა. ასევე, ნიჭიერი და ლამაზი ახალგაზრდები – სილვანა მანგანო და სოფია ლორენი. კინოსურათში წინ წამოიწია ხალასმა იტალიურმა სიკეთემ, ემოციამ, იუმორმა, ვნებამ, რიგითი ნეაპოლელების სადაგმა დღეებმა და მწე-ჩვეულებებმა. ამ ქალაქის მცხოვრებლებს რეჟისორი კარგად იცნობდა, რამეთუ მან ბავშვობა სწორედ ნეაპოლში გაატარა და ეს ნამუშევარი სწორედ მათ მიუძღვნა. ფილმმა პრესტიჟული პრიზებიც დაიმსახურა და საკმაოდ დიდი მოგება – 669 მილიონი ლირა მოიტანა, რითაც იმ წლის ერთ-ერთი ყველაზე შემოსავლიანი კინოსურათი გახდა.

„ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ დამახასიათებელ შტრიხებად იქცა სასიყვარულო ამბავი კლასიკური კინემატოგრაფიული გადმოცემით, „ბედნიერი დასასრულით“ და სოციალური ჰარმონიის ჩვენებით. „მათ გამძაფრეს თხრობის ემოციური მუხტი და უგულებელყვეს სოციალისტური პოლიტიკური დღის წესრიგი“.² თავის ნამუშევრებში თანამედროვე თავგადასავლების ჩართვის მიუხედავად, საერთო ჯამში, „ვარდისფერი ნეორეალიზმი“ მაინც რჩებოდა კონსერვატორულ მიმართულებად. მისი საშუალებით მეტი თავისუფლებისაკენ მოწოდება სულაც არ ნიშნავდა საზოგადოებისათვის დიდი ხნის განმავლობაში ჩამოყალიბებული ქცევის წესებისა თუ ნორმების უკუგდებას, არამედ მიმდინარეობდა მხოლოდ მათი კორექტირება საკმაოდ პატრიარქალურ აზროვნებაში. ეტორე ჯანინის „ნეაპოლური კარუსელი“ (1954), კარლო ლიცანის „ლარიბი შეყვარებულების ამბავი“ (1954), ლუიჯი კომენჩინის „რომაელი ლამაზმანი“ (1955) და სხვა ფილმები უფრო და უფრო მეტ მაყურებელს იზიდავდა, თუმცა თავად კინემატოგრაფისტთა

¹ Restivo, *The Cinema of Economic...*, 2002, p. 23.

² Wood, *Italian Cinema...*, 2005, p. 106.

წრეებში მათაც ჰყავდათ აშკარა მოწინააღმდეგეები, რომლებიც არც კი კადრულობდნენ ასეთ კინოპროექტებზე მუშაობას. ბევრი მათგანი იმაშიც იყო დარწმუნებული, რომ „ვარდისფერი ნეორეალიზმი“ ვერაფერს დააკლებდა ნეორეალიზმს და ვერასოდეს მოიპოვებდა წარმატებას კრიტიკის დონეზე.¹

არანაკლები პოპულარობით სარგებლობდა ე. წ. „დონ კამილოს სერიები“, რომლებსაც საფუძვლად დაედო იუმორისტი მწერლის, ჟურნალისტისა და კარიკატურისტის, ჯოვანინო გუარესკის მოთხრობები პროვინციელი სასულიერო პირის, კამილო ტაროჩის შესახებ. 50-იან წლებში გადაიღეს იტალიურ-ფრანგული კოპროდუქციის სამი სერია – „დონ კამილოს პატარა სამყარო“ (1952, რეჟ. ჟულიენ დუვივიე), „დონ კამილოს დაბრუნება“ (1953, რეჟ. ჟულიენ დუვივიე) და „დონ კამილოს უკანასკნელი რაუნდი“ (1955, რეჟ. კარმინე გალონე). სამივეში მთავარ გმირს ასახიერებდა სახელგანთქმული ფრანგი კომიკოსი, ფერნანდელი. მისი პერსონაჟი ქალაქის კომუნისტ მერს, ჯუმეპე ბოტაცის, მეტსახელად, პეპონეს მუდამჟამ ექიშპება და ეს დამოკიდებულება გარდაისახება უჩვეულოდ სატირულ თავგადასავლებში. სერიები შემდეგ დეკადაშიც გაგრძელდა (კიდევ ორი ფილმი გადაიღეს), თუმცა ვერცერთმა ვეღარ ივარგა. „დონ კამილოს სერიებში“, იტალიური კინოს ისტორიკოსის, ლუკა ბარატონის აზრით, „ვარდისფერი ნეორეალიზმი“ წარმოინდა კათოლიკური თეთრისა და კომუნისტური წითლის ერთმანეთთან პირდაპირი შერწყმის მცდელობად.²

„ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ კინოკომედიების უმრავლესობაში ყურადღება ყოველთვის მახვილდებოდა საზოგადოების სიცოცხლისუნარიანობასა და მოქმედი გმირების ოცნებების გამოხატვით მიღწეულ ამაღლებულ განწყობაზე. თავისთავად, ისინი ძალიან შორს იდგნენ რევოლუციური, გარდამტეხი პოზიციებისაგან და პოპულარობას იხვეჭდნენ ელემენტარული ჰარმონიული და ყოვლისმომცველი წესრიგისადმი კეთილგანწყობილი დამოკიდებულების უზადო ჩვენებით. ასეთ კინოპოლიტიკას მნიშვნელოვანი კომერციული შედეგი მოჰქონდა.

დინო რიზიმ გააკეთა ფილმების ტრილოგია, რომელთა სახელწოდებებში ფიგურირებდა სიტყვა – „ღარიბი“, რაც სამივე კინოსურათის „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ ქოლგის ქვეშ გაერთიანე-

¹ Lanzoni, *Comedy Italian Style...*, 2008, p. 23.

² Barattoni, *Italian Post...*, 2012, p. 4.

ბას იუწყებოდა. ეს ნამუშევრებია – „ლარიბი, თუმცა ლამაზი“ (1957), „ლამაზი, თუმცა ლარიბი“ (1957) და „ლარიბი მილიონერები“ (1959). ისინი სათუთად აღწერდნენ ომის შემდგომი სიღუბნის პორტრეტებს ტრადიციული რომანტიკული თავგადასავლების ფონზე. მათში საუცხოოდ გადმოიცა ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენელთა გულწრფელი სურვილები და იმედები სწრაფად ცვალებად საზოგადოებაში, მაგრამ ყოველი მათგანი ნაკლებად ან სულაც არ აჩვენებდა თაობათა შორის კონფლიქტს.

გვიანდელი „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ ნიმუშებში წინა რიგში გამოიყვანეს მთავარი გმირი ქალები, რომელთა სწრაფვამ დამოუკიდებლობისაკენ საგრძნობლად დაარღვია ქალის დანიშნულება იტალიურ სინამდვილეში. ისინი განმსჭვალული იყვნენ უკეთესი მომავლის ძიებითა და ბედნიერი ქორწინების მოლოდინით. მკვლევარ მარსია ლენდრის შეფასებით, მათ მიმართ ამგვარი მიდგომით „ვარდისფერი ნეორეალიზმი“ კიდევ უფრო მეტად განსხვავდებოდა ნეორეალიზმისაგან.¹ ასეთ პერსონაჟებს თამაშობდნენ იტალიური კინოს ახალი თაობის ლამაზმანი მსახიობები, რომლებიც მამაკაცთა აუდიტორიას მაგნიტივით იზიდავდნენ სექსუალური მომხიბვლევლობით, ხოლო ქალებს აძლევდნენ იმის მაგალითებს, როგორი მიზანდასახული და მიმზიდველი უნდა ყოფილიყვნენ თანამედროვე მანდილოსნები. დინო რიზის ტრილოგიის პირველ ორ კინოსურათში მთავარი როლების შემსრულებელმა, მარიზა ალაზიომ იმხელა ავტორიტეტი მოიხვეჭა, რომ მისთვის საგანგებოდ დაიწერა რამდენიმე სცენარი და მან განასახიერა ადგილობრივი მაყურებლისათვის დაუვიწყარი კინოგმირები ფილმებში: „ბუ მარიზა“ (1957, რეჟ. მაურო ბოლონინი), „კრემიანი სუზანა“ (1957, რეჟ. სტენო) „თოჯინა კარმელა“ (1958, რეჟ. ჯანი პუჩინი), „ვენეცია, მთვარე და შენ“ (1958, რეჟ. დინო რიზი).

„ვარდისფერმა ნეორეალიზმმა“, რომელსაც ზოგიერთი მკვლევარი თავად ნეორეალიზმის მარგინალიზაციის მთავარ დამნაშავედ თვლის,² ე. წ. „მანერების კომედიასთან“ ერთად, ხელი შეუწყო იტალიურ კინოში კინოკომედიის კიდევ ერთი, ახლებური განშტოების – „კომედია ალ'იტალიანას“ („იტალიური სტილის კომედია“) წარმოქმნას. ცნობილი კინოდრამატურგი, ფურიო სკარპელი ამტკიცებდა, რომ ნეორეალიზმმა ევოლუცია განიცადა „კომედია

¹ Landry, *Italian Film...*, 2000, p. 283.

² Shiel, *Italian Neorealism...*, 2006, p. 79.

ალაიტალიანაში“ სწორედ „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ გავლითო.¹ „კომედია ალაიტალიანამ“, მართლაც, ბევრი რამ აიღო „ვარდისფერი ნეორეალიზმისაგან“ და მოკლე ხანში, მისი ფილმები მანამდე არნახული კომერციული წარმატებით გადიოდა არა მარტო იტალიის, არამედ მსოფლიოს საუკეთესო კინოთეატრებში.

1960-იან წლებში „ვარდისფერი ნეორეალიზმი“ არათუ დასრულდა, არამედ გადასხვაფერდა ე. წ. „მუზიკარელოში“, მუსიკალური კინოს იტალიურ სახესხვაობაში, რომლის ნამუშევრები ითვლებოდა მეორეხარისხოვან ფილმებად. მათში იღებდნენ ახალგაზრდა მომღერლებსა და კომიკოს მსახიობებს და ისინი, უმთავრესად, ავსებდნენ ქალაქის საგარეუბნო და პროვინციულ კინოთეატრებს. ზოგიერთ მათგანს საგრძნობი მოგებაც კი მოჰქონდა, თუმცა დეკადის ბოლოს ასეთი კინოსურათებიც გაუფერულდნენ და კინოსასპარეზიდან გაუჩინარდნენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Barattoni, Luca. *Italian Post-Neorealist Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Bazin, Andre. *Bazin at Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties*. London: Routledge, 2014.
- Bondanella, Peter and Federico Pacchioni. *A History of Italian Cinema*. New York: Bloomsbury, 2017.
- Bondanella, Peter. *From Neorealism to Present*. New York: Continuum, 1983.
- Landry, Marcia. *Italian Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Lanzoni, Rémi Fournier. *Comedy Italian Style: the Golden Age of Italian Film Comedies*. New York: Continuum, 2008.
- Libertas, 28 Feb., 1952.
- Liehm, Mira. *Passion and Defiance: Italian Film from 1942 to the Present*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Marcus, Millicent. *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Moliterno, Gino. *Historical Dictionary of Italian Cinema*. Lanham: Scarecrow Press, 2008.

¹ Salizzato, *Effetto Commedia...*, 1985, p. 210.

- Restivo, Angelo. *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*. Durham: Duce University, 2002.
- Salizzato, Claver and Vito Zaggarro. *Effetto Commedia: Teoria, generi, paesaggi della commedia cinematografica*. Roma: Di Giacomo Editore, 1985.
- Shiel, Mark. *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*. London: Wallflower, 2006.
- Wood, Mary. *Italian Cinema*. Oxford: Berg, 2005.

ქორეოლოგია

ხათუნა დამჩიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი, ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

ქართლ-კახური სასცენაო დიალექტი

(პირველი ნაწილი)

საქართველოს აღმოსავლეთ ნაწილის ბარის - ქართლ-კახეთის საცეკვაო დიალექტი დღესდღეობით წარმოდგენილია ცეკვა „ქართულით“, რომელსაც ძველად „ლეკური“ ერქვა, და „დავლურით“. ორივე ფოლკლორული ნაწარმოები თავდაპირველად ერთად სრულდებოდა და იწოდებოდა „დავლური ლეკურით“ ან „ლეკური დავლურით“.¹ ასევე, ქართლური და კახური საცეკვაო ნიმუშების - „კეკელა და მაროსა“ და „ცანგალა და გოგონას“ სახით, რომლებიც ცეკვა „ქართულის“ დიალექტურ ნაირსახეობებს განეკუთვნებიან (ორივე ცეკვასთან მიმართებით სახელდების მთავარი ასპექტი თანმხლები საცეკვაო სიმღერის ტექსტია). ხოლო, ვიდეომასალის სახით შემორჩენილია (რის მოპოვებაც შესაძლებელი გახდა) „ვახტანგ მეფის ფერხული“² და „ლახტი“³ (ხალხური თამაშის ცეკვადექცეული გასცენიურებული ვარიანტი) გორის ანსამბლის შესრულებით, რომლის ვიდეოჩანაწერი, სავარაუდოდ, მე-20 საუკუნის შუა ხანებს უნდა ეკუთვნოდეს.

ქართლ-კახური საცეკვაო დიალექტის კვლევის თვალსაზრისით გამოვლინდა რიგი მეტად საინტერესო არტეფაქტებისა, რომელთა შესახებ ინფორმაციას ძირითადად, ლიტერატურული წყაროების ფურცლები ინახავენ. ქართლ-კახეთში აღმოჩნდა როგორც ერთსართულიანი, ისე მრავალსართულიანი ფერხულები, ცალად და წყვილად შესასრულებელი ცეკვები.

ქართლ-კახური საცეკვაო დიალექტის განვითარების პრინციპი, მუსიკალურისაგან განსხვავებით, ბარისკენ დაღმავალი მი-

¹ ზურაბიშვილი, ხალხის შემოქმედი გენია, 1949, გვ 4; ციხისთავი, ზოგი რამ ცეკვის შესახებ..., 1941, გვ. 25.

გვარამაძე, „ცეკვა ქართული“..., 1962, გვ. 55.

² ვახტანგ მეფის ფერხული, <https://www.youtube.com/watch?v=ACf0Jqnr780>

³ ლახტი, <https://www.youtube.com/watch?v=nfzXR2miRVc>

მართულებით ხასიათდება, რადგან მთის მდიდარ საცეკვაო შემოქმედებასთან შედარებით ბარი თვალსაჩინო სიმწირეს ავლენს. სიმწირის მიზეზად, შესაძლოა, ფოლკლორულ ნიმუშთა დაკარგვა დასახელდეს, რადგან ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ წყაროებში, როგორც აღინიშნა, საკმაო მრავალფეროვნება იკვეთება.

წარმოდგენილი თემა შინაარსიდან გამომდინარე დაიყო სამ ნაწილად: 1-ელი ნაწილი ეთმობა ისტორიოგრაფიულ მასალას – ფეოდალური ეპოქის პერიოდს, სადაც რამდენიმე ავტორზე დაყრდნობით, განხილული იქნება საქართველოს აღმოსავლეთ ბარში არსებული ინფორმაცია ხალხური ცეკვის შესახებ. აქ ძირითადად სამეფო და სათავადაზნაურო ფენის შემოქმედებას შევცხებით; მე-2 ნაწილი ასევე დაეთმობა ისტორიოგრაფიულ მასალას, რომელიც მოიცავს მე-19 საუკუნეს. წარმოდგენილი იქნება საქართველოში სხვადასხვა მისიით წარმოგზავნილთა თუ სამოგზაუროდ ჩამოსულთა აღწერილობები – ხალხური სანახაობები, ფერხულები და ცალად ან წყვილად შესრულებული ცეკვები. აღწერილობებიდან ცხადი ხდება, რომ დაკარგულია უნიკალური ფოლკლორული ნიმუშები, რომლებიც ქართლსა და კახეთში სრულდებოდა; მე-3 ნაწილი კი დაეთმობა ცეკვა „ლეკურის“- „ქართულის“ ეთნოქორეოლოგიურ ანალიზს.

ქართლ-კახური საცეკვაო დიალექტის განხილვისას ერთ-ერთ მთავარ და მნიშვნელოვან ნაწილს სამეფო და მაღალი სოციალური წრისათვის დამახასიათებელი საცეკვაო შემოქმედება წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით რამდენიმე წყარო მართლაც ფასდაუდებელი მნიშვნელობისაა, რადგან სწორედ ამ მასალაზე დაყრდნობით შესაძლებლობა გვეძლევა გავცნოთ არა მხოლოდ სათავადაზნაურო, არამედ ზოგადად ქართული ხალხური საცეკვაო ხელოვნების შესახებ მნიშვნელოვან ინფორმაციასაც.

ჯერ კიდევ იმ დროს, როდესაც ქართველთა წინაპარი კერპთაყვანისმცემლობას მისდევდა და წარმართობად სახელდებული ეპოქა იდგა, მთიან და შემადლებულ ადგილებზე უწინ კერპები იყო აღმართული. ძველი კერპების ადგილებზე იმართებოდა დღესასწაულები – მრავალფეროვანი, სისხლსავსე და სხვადასხვა სანახაობით დატვირთული. ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდეგაც „დღესასწაულობდენ მუნ სილოდობითა, და ქრისტიანობასა შინა შემუსრნეს კერპნი, არამედ კვალად არა დასცხრნეს მუნვე განცხრომასა სიმთვრალითა, სილოდითა და როკვითა, აღაშენეს მათ

ზედა მუნ ეკლესიანი, რათა თაყვანისცენ ამათ და არღარა მოიხსენონ კერპნი სილოდა-განცხრომითა“.¹

სარიტუალო მსხვერპლშეწირვას თან ახლდა დიდი ზეიმი მუსიკალური ინსტრუმენტებისა და თეატრალიზებული წარმოდგენით: „კვალად უწყოდთან დღესასწაული კერპთა, ღმერთთა თვისთა: განვიდის თვით მეფე და დიდებულნი და მცირებულნი ბუკ-დაბდაბითა და ყოვლითა ძნობითა და სახიობითა, შესწირვიდიან ძროხათა, ხართა, ცხოვართა და ნადირთა“.²

ვახუშტი ბატონიშვილის აღწერილობით, სადღესასწაულო ნადიმი, რომელიც სამ დღეს გრძელდებოდა, ხელოვნების ყველა დარგს მოიცავდა - საფერხულო ცეკვას, სიმღერას, სახიობასა და მუსიკას: „და შემდგომად თაყვანისცემისა ჰყვიან ნადიმი და განცხრომანი დიდითა ჭამითა და ღვინის სმითა, როკვითა ფერხისითა, პირობითა, სახიობითა და ძნობითა სამ დღე“.³

ქრისტიანობის დროს იმ ადგილებზე, სადაც ადრე კერპები იდგა, ისევ იმგვარივე როკვასა და თავშექცევას ჰქონდა ადგილი. აწ უკვე აშენებულ ეკლესიებში იყრიდნენ თავს და ღამეებს ცეკვაში ატარებდნენ - „ფერხისა სიმღერითა“ ამ შემთხვევაში, სწორედ ცეკვას უნდა ნიშნავდეს: „ხოლო ჟამსა ქრისტიანობისასა ნაკერპავთა მათ მათა მალათა და ბორცვთა ზედა ესევეთარივე იყო განცხრომა-როკვანი. ამისათვის აღაშენეს მათ ზედა ეკლესიანი და ჯვარებობდიან მუნ, ვითარცა აწ ფერხისა სიმღერითა გაათენიან“.⁴

მე-14 საუკუნის ძეგლში - „ხელმწიფის კარის გარიგება“ - ვკითხულობთ, რომ ორშაბათ დღეს მეფის კარზე „ლამპრობა“ იმართებოდა, რომლის დროსაც მრგვალი ფერხული სრულდებოდა: „ორშაბათს მეორეს ლამპრას მონადირენი შეიქმენ, მეფეს წინაშე მიიღებენ, და ცოლსა მეფისსა და შვლთა, ვეზირთა და მოლარეთა ყველას მიართმენ“.⁵

„იგინცა (მონადირეები - ხ.დ.) კარგად დაიხიზნიან და ლამპარსა ანთებ[უ]ლსა მჯარსა შეიღებენ, ეგრე მგრგვალსა დააბმენ“.⁶ როგორც აღწერილობიდან ჩანს, მონადირეები სარიტუალო მრგვალ ფერხულს ასრულებდნენ ანთებული ლამპრებით, რომ-

¹ ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, 1983, გვ. 450.

² იქვე, გვ. 391.

³ იქვე.

⁴ იქვე.

⁵ თაყაიშვილი, ხელმწიფის კარის გარიგება, 1920, გვ. 11.

⁶ იქვე, გვ. 12.

ლებიც მხრებზე ჰქონდათ გადაებული. აქ ჩნდება კითხვა - ანთებული ლამპარი მხარზე როგორ უნდა გაედოთ ისე, რომ ერთი ხელით მანც არ დაეჭირათ, რადგან, როგორც ცნობილია მრგვალ ფერხულში ორივე ხელით (სხვადასხვაგვარად) მეფერხულეები ერთმანეთს ეჭიდებიან. ლამპრობის დღესასწაული სვანეთში დღემდე დაცულია, მაგრამ ამ შემთხვევაში პარალელს გავავლებთ „მაშხალებთან“ თუშურ ფერხულთან, რომელთა შორის ხელშესახები მსგავსება იკვეთება და ხსნის ხელბმის პრინციპს აღნიშნულ ფერხულში: „წელწდის საღამოს, ჯარად დასხდომის წინ, თავს მოიყრიდნენ კაცები საჯარის დაბლა პატარა ტაფობში. აქ წრედ დადგებოდნენ, მარცხენა ხელებს ერთი-მეორეს მხარზე გადახვევდნენ, მარჯვენაში ანთებულ მაშხალებს დაიკავებდნენ და ნელი ტრიალით და ჯვარულის სიმღერით წავიდოდნენ საჯარისაკენ. სიმღერა ისე იყო გაანგარიშებული, რომ იგი ზედ საჯარის კართან დამთავრდებოდა. აქ სამჯერ კიდევ შემოტრიალდებოდნენ, სწყალობდესო, დაიძახებდნენ და საჯარეში შევიდოდნენ“.¹ როგორც ფერხულის აღწერილობიდან საცნაურდება, ცალ ხელში ლამპარი-მაშხალა და ცალი ხელით მეფერხულეთა ბმა არის ფერხულის ბმის პრინციპი.

საქართველოს აღმოსავლეთის ბარის განხილვისას გვერდს ვერ ავუვლით ასტრალური მნათობის, მთვარისა ქრისტიანობაში მისი მემკვიდრის, წმინდა ან თეთრი გიორგის სადიდებელ საწესო ქმედებებს, სადაც რიტუალის მთავარ მამოძრავებელ ღერძს მოქმედება წარმოადგენს. ძველი ბიზანტიელი ისტორიკოსის, სტრაბონის მიერ აღბანეთისა და იბერიის საზღვართან ახლოს მდებარე ბერძნული ქალღმერთის, სელენეს² ტაძარში აღწერილი მსხვერპლშეწირვისა და განწმენდის რიტუალი³ კახეთში, სოფელ აწყურში, ივ. ჯავახიშვილის მიერ აღწერილ წმ. გიორგის დღესასწაულს ეხმაურება.⁴ ქალღმერთი სელენე და წმ. გიორგიც მთვარესთან დაკავშირებული ღვთაებებია. აღნიშნული რიტუალი აფხაზურ „ატლარხობასთანაც“ ურთირთიმართებით კავშირშია.⁵

¹ ცოცანიძე, გიორგობიდან გიორგობამდე, 1990, გვ. 73.

² სელენე (Selene, Selenia, „Mene“, „მთვარე“, ჰომ., ესქ.; ლათ Luna, დეა ლუნა) - მთვარის ქალღმერთი - მითოლოგიური ლექსიკონი, რედ. გელოვანი ა., „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1983, გვ. 444.

³ Страбон, География, 1994, Стр. 477.

⁴ ჯავახიშვილი ივ., თხზულებანი..., 1979, გვ. 91.

⁵ დამჩიძე, აფხაზური საცეკვაო დიალექტი..., 2019

აწყურში გამართული დღესასწაული აღწერილია 1878 წლის „დროებაში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში – „დღესასწაულები კახეთში“. ავტორი აღნიშნავს, რომ თელავის „უეზდში“ ყველაზე ცნობილია ორი ეკლესია: წმინდა გიორგის, სოფელ აწყურის დასაწყისში, რომელსაც „თეთრ გიორგის“ უწოდებენ (იქ, სადაც ეკლესია დგას, ადრე ყოფილა ტყე და აქ აღმოჩენილა თეთრი ქვა წმინდა გიორგის გამოსახულებით – ინფორმაცია სქოლიოდან – ხ.დ.) და ჯვრის ამბლლება (ალავერდი). აწყურის ეკლესიას არც სხვა დღეებში აკლდა მომლოცველი, მაგრამ განსაკუთრებული ხალხმრავლობა აქ 14 აგვისტოს სცოდნია. აქვე იმართებოდა ვაჭრობაც, მომლოცველთა ჯგუფებს ადგილი როგორც გალავნის შიგნით, ისე გარეთ ჰქონდათ დაკავებული: „აი კიდევ ეს არის საამური სანახავი თვალთათვის დღესასწაულის წინა ღამეს: რავდენიმე ვერსის სივრცეზედ ირგვლივ ჰხედავთ ტყესა და მინდორს განათებულს ცეცხლებით, სანთლებით და ფარნებით; ისმის ყველგან მხიარული ქართული სიმღერა, დაირისა და მუზიკის დაკვრა, ზურნების ჭყვივლი, სალამურის და დუდუკის ტკბილი ხმა და კეთილშობილის ქალების „ნაზი მრავალუამიერ“.¹ ეკლესიის შესასვლელში კი თეთრებით მოსილი ქალი იატაკზე გარდიგარდმო გაწოლილიყო და შემსვლელ-გამომსვლელი ზედ აბიჯებდა – ავტორის განმარტებით, ქალს ალთქმა ჰქონია დადებული. მოლოცველებით გადავსებული ეკლესია ხალხს ვეღარ იტევდა. გარეთ კი, მუხლმოდრეკილნი უვლიდნენ თეთრკაბიანი დედაკაცები ეკლესიას, მათ შორის ერთ-ერთი მძიმე რკინის ჯაჭვით კისერზე. ჯვარი მონაცვლეობით უნდა გადასულიყო სხვადასხვა მტვირთველზე. ქალები სანთლებს ეკლესიის გარეთ კედლებზე ანთებდნენ, ერთ-ერთმა კი დაგრეხილი ბამბის ძაფი შემოავლო ტაძარს. მოშორებით „ქუდ-მოხდილი ხალხი შესცქეროდა რაღაცა შიშით და მოწიწებით თეთრ ტანისამოსიან ქალსა, რომელიც ვითომც ძალა-უნებურათ უვლიდა ლეკურს თეთრ-გიორგის ბრძანებით“.²

ქართლ-კახურ საფერხულო შემოქმედებას სტატიის შემდეგ ნაწილში განვიხილავთ, რომელიც მომდევნო ნომერში გამოქვეყნდება, მაგრამ ზემოთ წარმოდგენილ თემასთან დაკავშირებით უსათუოდ უნდა ვახსენოთ ფერხული „დიდება“, რომელიც იმავე სახელწოდების საკულტო სიმღერის თანხლებით სრულდება

¹ კობალიანი, დღესასწაულები კახეთში, 1878.

² იქვე, 1878.

(ფერხულს ტექსტიდან გამომდინარე ეწოდება „დიდება“). ფოლკლორული ნიმუში ქალების შესრულებით მთვარის და მისი მემკვიდრის, წმინდა გიორგის, სადიდებელ საკულტო ფერხულს წარმოადგენს.

მუსიკის მკვლევარი ოთარ ჩიჯავაძე აწყურის თეთრგიორგობის დღესასწაულის 1958 წლის საექსპედიციო მასალის განხილვისას წერს, რომ იმ დროს, როდესაც ეკლესიაში ქრისტიანული საგალობლები სრულდებოდა, ეკლესიის გარეთ ე.წ. „მონები“ „იავნანასა“ და „დიდებას“ ასრულებდნენ.¹ ანალოგიური რიტუალი შესრულებულა ალავერდობაზე.

ეთნომუსიკოლოგი აღნიშნავს, რომ „საფერხულო შესრულება დამახასიათებელია არა მარტო ეპიკური ნაწარმოებებისათვის, არამედ საისტორიო და საწესო-საკულტო სიმღერებისათვისაც. ამ მხრივ დიდ ინტერესს იწვევს „იავნანასა“ და „დიდებას“ საფერხულო შესრულება“.²

ო. ჩიჯავაძე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს 1957 წლის ივლისის ექსპედიციას, რომლის დროსაც ყვარლის რაიონში გამართულ ლაშარობას დაესწრნენ, რადგან სოფელ შილდის მახლობლად ჩატარებულ დღესასწაულზე მათ „იავნანასა“ და „დიდებას“ საფერხულო შესრულების დაფიქსირების საშუალება მიეცათ: „საინტერესო იყო „იავნანას“ შესრულების წესი. მომღერალი ქალები მოგროვდნენ ნიშის დასავლეთ მხარეს, პირით აღმოსავლეთისაკენ, ერთ-ერთმა მათგანმა დაიწყო სიმღერა, მას მეორე მოჰყვა, ხოლო დანარჩენები ბანს ეუბნებოდნენ. ნიშის მიმართ თაყვანისცემითა და სიმღერით მეფერხულებმა მას ხელმობით შემოუარეს. როდესაც აღმოსავლეთის მხარეს მოექცნენ, სრული წრით შემობრუნდნენ და კვლავ განაგრძეს სვლა. ასეთნაირად ნიშს სამჯერ შემოუარეს. გაცილებით უფრო დიდი ინტერესი გამოიწვია „დიდებას“ საფერხულო შესრულებამ. ქალებმა ფერხული ჩააბეს ხელმობით, წრის შუაგულში ნახევარმთვარისებურად. ნაწილი იდგა, ხოლო დანარჩენები გარს უვლიდნენ სიმღერით, რომელშიც წმინდა გიორგის ქებას გადმოგვცემდნენ“.³

აღწერილ ფერხულთა შესრულების წესი თვალსაჩინოა: „იავნანა“ შესრულდა არა წრიული მრგვალი ფერხულის სა-

¹ ჩიჯავაძე, ქართული (კახური) ხალხური სიმღერები, 1962, გვ. 10.

² იქვე, გვ. 10.

³ იქვე, გვ. 11.

ხით, რომელიც ნიშის გარშემო ბრუნავს, არამედ ხელჩაბმული „ცალყუას“ ტიპის წრეშეუკრავი ფერხისას სახით, რომელიც წრეზე სვლის შემდეგ ერთ ადგილზე ჩერდება, მეფერხულეები ერთ სრულ ბრუნს ასრულებენ და ისევ განაგრძობენ სვლას. ასეთი შემოვლა მათ სამჯერ გაიმეორეს. „დიდებას“ კი, როგორც აღწერილობიდან იკვთება, ორი დამოუკიდებელი გუნდი ასრულებს, რომელთაგან ერთი სტატიკურია, მეორე კი მოძრავი – ნახევარმთვარისებურად განლაგებულ ქალთა გუნდს გარს უვლის წრეზე მოძრავი, ხელჩაბ-მული, მომღერალი მეფერხულეების გუნდი.

როგორც გიორგი გარაყანიძესთან ვკითხულობთ, ქალთა აღ-ნიშნულ ფერხულს წრიული ფორმა აქვს, ხოლო წრეში ქალთა მეორე ნაწილი, ნახევარმთვარის ფორმით, რკალს ქმნის. ფერხუ-ლის მხოლოდ გარე, წრიული ნაწილი ბრუნავს „ნახევარმთვარის“ გარშემო, რკალის ფორმის კი – დგას. გ. გარაყანიძის მიხედვით: „ეს სანახაობა, ჩვენის აზრით, მთვარის თვისებას უნდა გადმოს-ცემდეს, კერძოდ: ქალების დგომით შექმნილი რკალი ნახევარმ-თვარეს განასახიერებს, წრიული ფერხული კი – სახვე მთვარეს. საერთო სურათი ასახავს მთვარის აღვსების პროცესს, რაზეც მბრუნავი წრე უნდა მიანიშნებდეს. ეს მოსაზრება ეხმიანება ივ. ჯა-ვახიშვილის ცნობას, რომლის მიხედვითაც, კახეთში წმ. გიორგის ერთ-ერთი დღეობა მთვარის აღვსების ღამეს იმართებოდა“.¹ გ. გარაყანიძისავე ცნობით, 2004 წელს სოფელ შილდაში საშუალება მიეცათ ენახათ ფერხული „დიდება“, მხოლოდ წრის შიგნით ნახა-ვარმთვარის მაგივრად ორი ქალის შესრულებით. ფერხულის ში-და ნაწილის რღვევას, რომელმაც ფერხულის გამომსახველობითი სტრუქტურა შეცვალა, გ. გარაყანიძე დროთა განმავლობაში ფერ-ხულის ტრანსფორმაციით ხსნის. იქვე აღნიშნავს, რომ ფერხული უფრო არქაული, თავდაპირველი ფორმითაც სრულდება, სადაც წრის შიგნით რამდენიმე ქალი დგას. 2004 წლის კახეთის ექსპე-დიციაზე დაყრდნობით კი: „გამოდის, რომ ამ ფერხულის შესრუ-ლების წესი მრავალგვარია, მით უფრო, თუ დავამატებთ, რომ გან-სახილველი „დიდების“ შესრულების დროს წრეში ერთი ქალის დგომაცაა მიღებული“.²

ქართული ხალხური საცეკვაო შემოქმედების შესახებ ფას-დაუდებელ ინფორმაციას გვაწვდის მე-18 საუკუნის დასაწყისის

¹ გარაყანიძე, ქართული ეთნომუსიკის თეატრი..., 2008, 89.

² იქვე.

ლიტერატურული ძეგლი იოანე ბატონიშვილის „კალმასობა“, სადაც მოკალმასე ბერის, იოანე ხელაშვილის აღწერილობები და შეფასებები საშუალებას გვაძლევს წარმოდგენა ვიქონიოთ არა მხოლოდ ზოგადად ქართული თუ უცხოური ცეკვის, არამედ ცალკეული ფოლკლორული ნიმუშებისა და მათი შესრულების წესის შესახებაც.

„ხოლო ქართველნი მიაშვებებენ უფრორე ლეკთა თამაშობასა, და კიდევ თამაშობენ მათთაებრ ფერხისა გვარზედ მოძრაობითა და ხელგაშლით ხმარებითა სხვადასხვა სახედ.

ქალნი საკუთრად თვისით თამაშობითა და უფრორე მიემსგავსება აზიურთ ქალებთ თამაშობასა ხელ მაღლა ალებით და ტრიპალით და გავლა-გამოვლით, რომელ ქორწილსა და მშობიარეს შეყრილობის დროს უფრორე ითამაშებენ ქალნი, ვინც ღამესათევლად მივლენან, გლეხი ფერხულსა და ბუქნათა უფრორე თამაშობენ, იმერნი ხელუკან გაშლით, წელში მოხრით და ფეხებმაღლა ქნევით თამაშობენ, და რომელნიმე ამ დროებში ლეკურადაც.

ჩერქეზნი და ოსნი უფრორე ხშირად ბუქნასა და ჩქარა განვლით ფეხის ხმარებით გულხელდაკრეფილნი ითამაშებენ და ცეკვასაც ხშირადრე იქმონენ“.¹

ი. ხელაშვილი მამაკაცთა ცეკვის შესახებ გარკვევით ამბობს, რომ ლეკთა და ქართველთა ცეკვა ერთმანეთს ემსგავსებოდა როგორც ფეხების, ასევე მკლავების მოძრაობების გათვალისწინებით. ქალთა ცეკვის შესახებ კი წერს, რომ მათი თამაშობა ქალთა აზიურ ცეკვებთან მსგავსებას ამჟღავნებდა მკლავთა მოძრაობით ქვემოდან ზემკლავამდე, ბრუნებით და საცეკვაო სვლით გარკვეულ მანძილზე გადაადგილებით.

ქალთა მხრივ აღმოსავლეთ საქართველოში საცეკვაო ხელოვნებითა და სპარსული მოტივებით გატაცების შესახებ წერს დ. მანაბელიც: „მრავალნი ქალნი ნაცულად მიბაძვსა ღირსთა მათ დედათა საღმრთოასა ტრფიალებითა და უკუდავისა სახელისა დატევებითა, უფრო ხშირად მხოლოდ როკუჭნ ღხინსა და შექცევაში უშესაბამოს ყოფაქცევითა და დასძახიან ძუჭლთა მათ მეჩანგეთა სიმღერასა სპარსულის სახედ, რომელსაც დიდის ეშხით იწვრთიან ამერნი“.²

¹ ბატონიშვილი, კალმასობა, 1984, გვ. 241.

² მანაბელი, ქართველთა ზნეობა, 1864, გვ. 66.

ი. ხელაშვილის მიერ განსაზღვრული „რომელ ქორწილსა და მშობიარეს შეყრილობის დროს უფრორე ითამაშებენ ქალნი, ვინც ღამესათევლად მივლენან“, დაკავშირებით ცნობილია, რომ ქორწილში „სამაიას“ და ძეობაში „მზე შინას“ ასრულებდნენ, რის შესახებაც ა. ჯამბაკურ-ორბელიანთან ქვემოთ წარმოგიდგენთ. აქ კი, უმნიშვნელოვანესია ავტორის მიერ ცეკვების ფუნქციურ დანიშნულებასთან ერთად მათ ხასიათსა და მოძრაობების თავისებურებებზე ყურადღების გამახვილება. ი. ხელაშვილი ასევე აღნიშნავს, რომ ნანინა – „ესეც გვარი არს სიმღერის ძეობისა“.¹ აქ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „სამაიას“, „მზე შინას“ და „ნანინას“ მსგავსი მელოდიური ქარგა გააჩნდა და შესაბამისად, ცეკვის ხასიათიც ზოგადი სტილისტიკითა და მოძრაობების გათვალისწინებით, მსგავსი უნდა ყოფილიყო („სამაიას“ ნაწილში საძეობო „სამაია“ იგულისხმება – ხ.დ.)

დავუბრუნდეთ ისევ „კალმასობას“ – ბერი განაგრძობს ევროპელების, რუსების, ბერძნების, ციგნების (ტექსტში ციგნებია და არა ბოშები – ხ.დ.), სომხების ცეკვის აღწერილობების წარმოდგენას და იქვე ამბობს: „ხოლო სომეხნი უმფრო ჩვენ მსგავსად თამაშობენ“.² ასევე აღწერს სომეხთა ცხენკაცობას და აქლემკაცობას ყველიერის კვირაში და მათაც ცეკვების რიგს მიაკუთვნებს.

იოანე ხელაშვილი საფერხულო ლექსების თაობაზეც გვაწვდის ინფორმაციას: „ფერხისული გვარი ლექსები არის ამას ზედა:

ყოვლად-წმინდა ღვთის-მშობელმან ქვეყნის შენება ინება,
ცასა უბოძა ღრუბელი, წვიმისა ჩამოდინება,
დედამიწასა ბალახი, ქვევიდამ ამოდინება,
არალალო, ვალი ვალალო!

მოკლედ ფერხისისა არის ესრეთ, ლექსები: ავთანდილ გადინადირა ქედი მალალი ტყიანი, არხალალო, ვალი, ვალალო!.. და სხვანი“.³

ხალხური შემოქმედების შესახებ ტრაქტატის სახე აქვს თავად ალექსანდრე ვახტანგის ძე ჯამბაკურ-ორბელიანის ჩამონათვალს. საგულისხმოა, რომ ავტორი მეფე ერეკლე მეორის შვილიშვილი იყო და თვითმხილველი მის მიერ ყოველივე აღწერილისა (მოვიყვანთ მხოლოდ იმ ნაწილებს, რომლებიც თემას ეხება):

¹ ბატონიშვილი, კალმასობა, 1984, გვ. 329.

² იქვე, გვ. 241.

³ იქვე, გვ. 330.

„გადმოვდეთ ახლა ჩვენი სოფლებისა სიმღერებზედ, თუ რაგდენ რიგათ გაიყოფება. ჯერ რაც მე ვცი და რაც არ ვცი ის კიდევ სხვა არის. მოვყვით აქედგან ანუ პირველ ყმაწვლის დაბადებიდან: უწინდელს დროს ჩვლი ყმაწვლი რო დაიბადებოდა, თან უნდა სიმღერით ეთქოთ ეს ლექსი, ქალებს და ყმაწვლკაცებს. „მზე შინაო, მზე შინაო, მზეში შამოდო“. – და სხვანი. ეს ერთიანი ლექსი ესეთი შესაფერი ლექსია ძეობისა, უკეთესი აღარ იქნება.

მეორე. მეფე-დედოფალს ეკკლესიიდან ჯვარდაწერილებს რო გამოიყვანდნენ, მომღერალნი მაცრულის სიმღერით წამოუძღვებოდნენ. მექორწილებით და სალხინოს სახლში შემოიყვანდნენ მღერით, იქ მხიარული ლხინი უნდა გამართულიყო, სხუა და სხუა სოფლიურის სიმღერებით და ღიღინებით თან თუ მესტვრე ეყოლებოდათ, იმის სტვრის დაკვრაზე როკვას დაიწყებდნენ ქალნი და კაცნი და თუ მესტვრე არ ეყოლებოდათ, როკვს სიმღერას იმღერებდნენ მომღერალნი და იმ ხმაზედ აჰვებოდნენ დიახ კარგათ ამასთან თუ მესტვრით იყო ხოლმე ქორწილი, ის მესტვრე მრავალს ქებას შესახამდა მექორწილებს, სხვა და სხვს სიმღერის ხმებში, რომელიც ამისთვის მიიღებდა საჩუქრისა ყველასაგან.

მეოთხე. ბევრი რიგი თამაშობა არის ჩვენში მღერით. მაგრამ ერთს იმათგანს ვტყვ, იმ თამაშობას და იმ შექცევას, „სამაია“ ქალნი და კაცნი ორ დასად გაყოფილი ერთმანეთის პირ და პირ კარგა მოშორებით, ხელი ხელს გაბმულები მწკრივით; ჯერ ერთი გაბმული დასი წამოვდოდა, თავს პირისპირ დასისა, წყნარად მომავალნი და თან ამას მომღეროდნენ: „სამაია სამსაგანა რა ტურფა რამ ხარო... და სხვანი. ასე უნდა მოსულიყვნენ მოპირდაპირე დასთან, ეს მომღერალი დასი, მასუკან მღერითვე გატრიალებულიყვნენ და თავს ადგილს მოსულიყვნენ ეგრეთვე მღერით. იქ მწკრივით დადგებოდნენ ხელებ გაბმულები პირველისავე რიგათ. ეს პირველი დასი თავს ადგილს, რომ დადგებოდა მწკრივით, დადგომასთან სიმღერა უნდა დაესრულებინათ მაშინვე, ამ დროს ის მეორე დასი ჩამოართმევდა სიმღერასა პირველს დასსა; თან პირველის დასის რიგით წამოვდოდა და იმათის რიგით შეასრულებდა იმ წესსა. ეს ორი გაყოფილი დასი ხან ერთი მოვდოდა მეორესთან. ხან მეორე პირველთან მარამ თან და თანკი აჩქარებდნენ სიმღერასა თავს შემწეობილის ლექსებითა. ბოლოს დროს ასე უნდა აეჩქარებინათ სიმღერა, რომ საღალღოთ გარდაეცვიათ და ერთმანეთისათვის ბაღდადის ხელცახოცები ესროლათ ანუ წყნარა დაეკრათ ეგრეთ

მღერით. ჩემ სიყმაწვილეში, ერთს გამოჩენილ ქორწილში გააბეს. „სამაია“ ორმოცმა მეტმა მახლობლად ქალებმა, გათხოვლებმა და გაუთხოვარებმა. მე ეს ასე მამეწონა რომ, როცა მოვკონებ ხოლმე, იმ დართულდაკაზმულს ქალებს, იმათ საუცხოოს შეწყობილს მღერას და იმათ მშვენიერსა ნარნარსა მიმომსვლელობას მღერითვე? ოჰ! მეტად მესიამოვნება. არ ვცი, ეს ამ გვარები რომ დაიკარგოს ჩვენში, რისთვის და.

მეექვსე. ავამყოფის სიმღერა „ნანა“ უკეთესი ხმა რაღა უნდა. თითქმის არაფრისაგან საქმე არა გაკეთდებოდარა უწინდელს დროს ჩვენში, თუ თავსი საკუთარი სიმღერა არა ეთქოთრა არ იქნებოდა, სწორეთ იმ საქმის მიმსგავსებული იმისი სიმღერა¹.

პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, ა. ჯამბაკურ-ორბელიანის მიერ დასახელებული საძეობო სიმღერა „მზე შინაო, მზე შინაო, მზეში შამოდიო“ იგივეა, რაც ი. ხელაშვილის მიერ დასახელებული „მზევ შინ შემოდიო“². შემდეგ ავტორი იხსენებს ქორწილს, რომლის დროსაც იცოდნენ მესტვირის მიწვევა და მისი მუსიკის თანხლებით ცეკვა, ხოლო თუ მესტვირე არ ეყოლებოდათ, ცეკვას საცეკვაო სიმღერას ააყოლებდნენ. განსაკუთრებული სითბოთი აღწერს ბაღდადებიან შემსრულებელთა „სამაიას“, რომელიც მის ბავშვობაში ქალებსა და კაცებს ორმწკრივულად შეუსრულებიათ. ასევე იხსენებს ქორწილში მხოლოდ ქალების მიერ წარმოდგენილ „სამაიას“ და გამოთქვამს სინანულს მისი მოსალოდნელი გაქრობის გამო. მეექვსედ დასახელებულ „ნანას“ კი ავადმყოფობის სიმღერას უწოდებს.

8. მთაწმინდელის სტატიაში, „ზოგი ჩვენი ამაოდ-მორწმუნების წესები“, ვკითხულობთ, რომ ბატონების დროს საწესო რიტუალთან ერთად იცოდნენ სიმღერები „იავ-ნანას“ სახელწოდებით და რომ „იავნანას“ ჰანგი აქვს სხვა სიმღერებსაც: „ედემ ყვაოდაო“, „მზევ შინ შემოდიო“, რომელსაც მელოგინეს უმღერიან და კიდევ მეორე „იავ ნანას“ – „შექვეულ-განაწყენებულს“, რომელსაც იმას უმღერიან, ვისაც ავადმყოფობა შეუბრუნდა.³

ძეობის, ფაქტობრივად, ილუსტრირებული აღწერილობა დაგვიტოვა მეფე-პოეტმა თეიმურაზ II-მ ნაწარმოებით - „დღისა და ღამის გაბასება ანუ სარკე თქმულთა“. მას შემდეგ, რაც მშობია-

¹ ორბელიანი, ივერიანელების გალობა, 1861

² ბატონიშვილი, კალმასობა, 1984, გვ. 329.

³ მთაწმინდელი, ზოგი ჩვენი ამაოდ-მორწმუნების წესები, 1882.

რობა დასრულდებოდა – დღე იქნებოდა თუ ღამე – ძეობა და ლხინი მანც ღამით იმართებოდა. დაპატიჟებდნენ მენესტვეთ სტვირთა დასაკრავად და იწყებოდა მხიარული ღამისთევა. მესამე დღეს მორთულ-მოკაზმული საზოგადოება, ჯერ ქალები და შემდეგ მამაკაცები, მიულოცავდნენ რა ნამშობიარებ ქალს შვილის შეძენას, ისეთ ლხინს გამართავდნენ, ენითაც რომ ძნელად აღიწერება:

„რაც იყო რიგი ქორწილში, ისრე გამართვენ მსმელობას, არ დააკლებენ გალობას, არც დასდებლისა მთქმელობას, ღვინოში შევლენ, იქმონენ ფერხისის დაუკლებლობას, იქით და აქეთ ჩაებნენ, შემოსძახებენ ძეობას.

გარეთ გამოვლენ, ფერხისას შევლენ, სად ქალი წევსა-და, იტყვიან გაღმით-გამოღმა, ააყოლებენ ფეხსა-და, სიმღერით შიგნით შესვლასა დაჰპატიჟებენ მგესა-და, არ დააკლებენ ძეობას, რიგი რაც აროს წესადა.

რა გაათაონ ფერხისა, გამართვენ ერთაჭამასო, დასხდენ ქალების პირდაპირ, არვინ დაიშლის ამასო, შემოიყვანენ მესტვირეს, უკრვენ, ჩააბმენ სამასო, მისთანა ლხინი უხარის ყმაწვილის დედას, მამასო.

დიდნი კაცნი შინა სხედან – მასპინძლები და სტუმრები, სხვანი გარეთ ღამეს ათევეს ფერხისითა მსახურები, მხლებელნი და ახალგაზრდა, ვინც კარგია მომღერლები, ღამით სამით, ფერხისითა ათენებენ თვით მთქმელები.

ცალგნით არის კაცის ხმანი, ცალგნით იყოს ქალებისა, ძეობაში უკუყრა და ყოფა არის მენესტვისა, სამაიაში ქალებსა იღლიაში უძვრებისა,

შაირს ეტყვის სამიჯნუროს, უკრავს, ახლოს უდგებისა“.¹

აღწერილობიდან ცხადი ხდება, რომ ძეობის ლხინის ღამე დატვირთული იყო ქორეოგრაფიით – როგორც საფერხულო, ისე ცალად საცეკვაო ნიმუშებით. ფერხისას, რომელშიც „აქეთ და იქეთ“ ჩაბმულნი დაეწყვნენ, საძეობო სიმღერა ახლდა თან. როგორც ავტორი გვაუწყებს, ფერხულით გამოდიან გარეთ, შემდეგ შედიან ახლადნამშობიარები ქალის ოთახში, სადაც „დაჰპატიჟებენ მგესა-და“, რაც იმის მანიშნებელია, რომ ამ დროს ორპირული საფერხულო სიმღერა „მზე შინ შემოდი“ სრულდება. სიმპტომატურია, რომ გარეთ მსახურები და მხლებელნიც ასევე ფერხისითა და სიმღერით ათევენ ღამეს. ყურადღებას იქცევს ერთი დეტალი, სა-

¹ თეიმურაზ II, დღისა და ღამის გაბაასება..., 1976, გვ. 369.

დაც ჩანს, რომ ქალთა და მამაკაცთა საზოგადოება სუფრაზე განუყოფელია - ქალები მამაკაცების პირისპირ სხედან. ამ ქართულმა ტრადიციამ, როგორც რიგ წყაროებშია, ტრანსფორმაცია განიცადა და მუსულმანური გავლენით ქალთა ცალკე და მამაკაცთა ცალკე საზოგადოებების სახით ჩამოყალიბდა. სამა-ცეკვა და გართობა განსაკუთრებით მხიარული მაშინ ხდებოდა, თუ მესტვირესაც მოიწვევდნენ. მესტვირე-საზანდარის სითამამე - ქალთა შორის გასვლა-გამოსვლა, არშეიყობა, ახლოს მისვლა და სამიჯნურო ლექსების თქმა, ლხინში დაშვებული და მიღებული ყოფილა.

ცეკვის აღმნიშვნელი ტერმინებიდან „დღისა და ღამის გაბაასების“ ამ მონაკვეთში ჩანს „ფერხისა“, „სამა“ და „სამაია“. ფერხისასთან დაკავშირებით მკაფიოდ იკვეთება, რომ სრულდება როგორც მამაკაცთა, ასევე ქალთა შემადგენლობით - შერეული სახით, მოძრავია, აქვს წინ გადაადგილებადი ხასიათი და არა წრიული - ერთ ადგილზე მბრუნავი. ფერხისას დროს სრულდება ორპირული სიმღერა „მზე შინ შემოდი“. რაც შეეხება „სამას“, აქ ცალსახად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ავტორს ზოგადი ტერმინი აქვს გამოყენებული: „ღამით სამით, ფერხისითა“, უნდა ვიგულისხმოდ - „ღამით ცეკვით, ფერხულით“. ხოლო „სამაისასთან“ დაკავშირებით შესაძლოა ორივე ტიპის ცეკვა იყოს ნაგულისხმევი: 1. ქალთა საფერხულო „სამაია“; თუ შევჯამებთ ი. ხელაშვილისა და ა. ჯამბაკურ-ორბელიანის აღწერილობებს - ქალთა ხელაპყრობით გავლა-გამოვლისა და ქორწილში შესრულებული ქალთა „სამაიას“ საფუძველზე, საშუალება გვეძლევა ვთქვათ, რომ მესტვირე სწორედ ფერხულის დროს „ქალებსა ილღიაში უძვრებისა“; 2. ცალად ცეკვა; „სამაია“, როგორც ცეკვის შინაარსის აღმნიშვნელი ტერმინი, ცალად და წყვილად ცეკვასაც გულისხმობს. ჩემი, როგორც ქორეოლოგის აზრით, აქ საქმე ქალთა საფერხულო „სამაიას“ უნდა ეხებოდეს. თუმცა ქვემოთ ვახტანგ ბატონიშვილთან საკითხის მეტი დეტალიზირების საშუალება გვეძლევა.

ვახტანგ ბატონიშვილის „ისტორიები აღწერა“ თითქმის იმეორებს ვახუშტი ბატონიშვილის შრომას საქართველოს ისტორიის შესახებ, თუმცა ყურადღებას იმსახურებს მის მიერ ჩამატებული ტრადიციათა და ზნეჩვეულებათა აღწერილობები ნადირობის, გლოვის, ქორწილის, სპორტული შეჯიბრებების, ძეობის შესახებ. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ძეობის წეს-ჩვეულება ძველ საქართველოში:

„ბ' (ხოლო - ხ.დ.) ვახშობისთვის დასხდიან კაცნი სხვათა სახლსა და ქალნი მუნ და იყვის ლხინი და განცხრომა მუსიკითა და სიმღერითა, გარდებმოდინ ერთმანეთს მკლავით და ეგრეთ როკვით იმღერდიან, რომელსაცა უწოდებენ ფერხისას და ესრედ შევიდიან სახლსასა მშობიერისასა და დასხდიან ქალთა პირდაპირ ქმარნი ანუ ნათესავნი მათნი მსგავსად ქორწილისა და გაღმა გამოღმით დაიწყიან ქალთა და კაცთა სიმღერა. შემდგომად ამისა მოუწოდინ მენესტვეთა და მათის თანყოლით დააბმიან სამია ესე იგი სამთა გვამთავან ერთმანეთის ხელკიდებით და როკვით სიმღერა და იყვის თხუთმეტ დღემდის ნიადაგ რამე ესრეთ განცხრომა, ლხინი და ღამისთევა ნათესავთა, მეგობართა და მცნობთავან. ბ' ვითა ჩინებულნი სახლსა შინა იყვნიან მომღერალ და მოფერხისე, ეგრეცა მონანი და მსახურნი გარე“.¹

აქ კი გარკვევით გვიხსნის ავტორი ფერხისასა და „სამიას“ შორის განსხვავებას: თუ ფერხისა მკლავთა ერთმანეთს გადადებით, სიმღერის თანხლებითა და ფერხულის სვლის მოძრაობით სრულდება, „სამია“ მენესტვესთან ერთად სამი შემსრულებლის მიერ ხელჩაბმულ მდგომარეობაში სიმღერით როკვა ყოფილა.

როგორც ბატონიშვილი ვახტანგი ამბობს, ძეობის წესმა ბოლომდე შემოინახა თავი თავისი ღამისთევითა და სიმღერა-ფერხულით, ხოლო კაცთა და ქალთა სუფრასთან ერთად ჯდომის წესი კი, შეიცვალა: „წესნი ესე ძეობისანი რომელნიმე, ესე იგი ღამის თევა ფერხისა და სიმღერა იყო დრომდე უკანასკნელსა მეფობისა, ბ' კაცთა და ქალთა ერთაჭამებრ ერთად მსხდომარეობა არღარა“.²

„მეე შინა“ ძეობაზე თბილისში ასე აქვს აღწერილი ნ. დუბროვინს: „ღამის-თევის დროს საზოგადოება განთავსდება აივნებზე, სახურავებზე ან ავადმყოფის ოთახში. ღამის მთეველთა რიცხვი განსხვავებულია ახალშობილის მამის შეძლებისა და პიროვნებიდან გამომდინარე; ზოგჯერ რიცხვი ასამდეც ადის. ამ გუშაგობაში (დარაჯობაში) მონაწილეობას იღებენ როგორც მამაკაცები, ისე ქალები. ზოგი მათგანი იარაღიდან ისვრის, რათა არაწმინდა სული შეაშინოს, დაჭრას ან მოკლას გველი (უწმინდური სული), სხვები ცეკვას იწყებენ: შედგება წრე - ერთი ნახევარი კაცების, მეორე კი ქალებისგან. ეყრდნობიან რა ერთმანეთს ხელებით მხრებზე, ცეკვით ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ, თან მღერიან სიმღერას:

¹ ბატონიშვილი, ისტორიები აღწერა, 1914, გვ. 19.

² იქვე.

მზეო შინ შემოდი,
 ბრმის სახლში, მთვარის სახლში – შემოდი მზეო,
 ლალის მარანში:
 შუშის ჭურჭელი მზად არის და ღვინო ბრწყინავს,
 სახლში ალვა ამოვიდა,
 ქალთევზამ გაშალა ფრთები,
 მზემ მთვარე შობა –
 ჩვენ ვაჟი შეგვეძინა,
 მაგრამ მტერი მას ქალად თვლის.
 ბავშვის მამა შინ არ არის:
 ქალაქს გაემართა
 აკვნის საყიდლად.

ერთ-ერთი ქალი სიმღერის მოთავის როლს შეითავსებს, რომლის ხმასაც დანარჩენები აყვებიან და მღერიან პირველ ორ სტრიქონს, შემდეგ მომდევნო ორ სტრიქონს ზუსტად ისევე მღერიან მამაკაცები, შემდეგ ქალები და ასე შემდეგ მონაცვლეობით.¹

წარმოდგენილ აღწერილობის საძეობო ფერხულში მონაწილეობას იღებენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები – იქმნება ცალკე ქალთა რკალი და ცალკე მამაკაცთა. ამგვარი ფერხული დაფიქსირებულია რაჭაში „ფერხისა“ ან „ფერხულის“² სახელწოდებით და საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთში (ხევში).³

„მზე შინას“ ნ. დუბროვინისეულ ვერსიაში ლექსის არასალექსო ფორმით თარგმნა მხოლოდ ერთმა საყურადღებო დეტალმა განაპირობა და სწორედ ამიტომ იქნა შემოთავაზებული სტატიის ავტორის მიერ, კერძოდ: სტრიქონი „ბრმის სახლში, მთვარის სახლში შემოდი მზეო“, შეიცავს კავშირს „ბარბალესთან“, რომელიც თავის მხრივ თვალის სწეულების, ბატონების მამიდისა და მზის ღვთაების სახით არის ცნობილი ქართულ ფოლკლორში. ასევე იკვეთება მზის მდებრად და მთვარის მამრად წარმოჩენა. ყოველივე ზემოთ წარმოდგენილმა კი კავშირი მათ შორის კიდევ უფრო გაამყარა. ბარბარესთან, ბატონებთან, მთვარესთან, მზესთან დაკავშირებული „ძეობა“, „იავნანა“, „დიდება“ და „ლაზარობა“ საერთო ფუძე-ენას უნდა ემყარებოდეს, მიუხედავად მათი გამომსახველობითი იერსახის სხვადასხვაგვარობისა.

(გაგრძელება იხილეთ შემდეგ ნომერში)

¹ Дубровин, История войны..., 1871. Стр. 127.

² Миндели, Картвелския песни, 1894 г., стр. 124.

³ ითონიშვილი, ალექსანდრე ყაზბეგი, 2006, გვ. 268.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართული პროზა, წიგნი V, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1983.
- ბატონიშვილი იოანე, კალმასობა, ქართული პროზა, წ. VI, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1984.
- ბატონიშვილი ვახტანგ, ისტორიები აღწერა, სტამბა ბართლომე კილაძისა, გამოცემული სარგის კაკაბაძის მიერ, თბ., 1914.
- გარაყანიძე გ., ქართული ეთნომუსიკის თეატრი და მისი საწყისები, თბ., 2008.
- დამჩიძე ხ., აფხაზური საცეკვაო დიალექტი და მისი ურთიერთმიმართებითი ასპექტები (მოკლე მიმოხილვა), აფხაზეთის კულტურულ-ისტორიული წარსული და თანამედროვეობა, თბ., 2019.
- თაყაიშვილი ე., ხელმწიფის კარის გარიგება, ტფილისის უნივერსიტეტის გამოცემა, ტფ., 1920.
- თეიმურაზ II, დღისა და ღამის გაბაასება ანუ სარკე თქმულთა, ქართული პოეზია, ტ. 5, „ნაკადული“, თბ., 1976.
- ითონიშვილი ვ., ალექსანდრე ყაზბეგი (ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მონაცემები), ივანე ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი, თბ., 2006.
- კოპალიანი, დღესასწაულები კახეთში, დროება #193, 1878.
- მანაბელი დ., ქართველთა ზნეობა: საზოგადოდ გალობა; როდის გაჩნდა ქართული გალობა, ჟურნ. „ცისკარი“, ტფ., 1864 მაისი.
- მთაწმინდელი მ., ზოგი ჩვენი ამაოდ-მორწმუნების წესები, „დროება“, 1882, #173.
- ორბელიანი ჯ., ალექსანდრე ვახტანგის ძე, ივერიანელების გალობა, სიმღერა და ღიღინი, „ცისკარი“ №1 (1861).
- ჯავახიშვილი ივ., თხზულებანი თორმეტ ტომად, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 1979.
- ცოცანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, „მეცნიერება“, თბ., 1990.
- Дубровин Н., История войны и владычества русских на Кавказе, Т. I, кн. II, СПб, 1871.
- Миндели Н., Картвелския песни, СМОМПК XIX, отд. II. Тифлис, 1894.

უნივერსიტეტის
სადოქტორო პროგრამა

თინათინ გაბელაია,
შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
სადოქტორო პროგრამა: ხელოვნებათმცოდნეობითი
კვლევები, „თეატრმცოდნეობა
(თანამედროვე ქართული თეატრი)“
ხელმძღვანელი: თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი გიორგი ცქიტიშვილი

საკვანძო სიტყვები: ადამიანის დრამა, ბილაბიური იდეა, ადამიანის ფილოსოფიური იდეა, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა ტრადიციაში შემუშავებული იდეა, მაქს შელერი, ჟან დე ლაბრიუერი, მიშელ მონტენი, ნემესეოს ემესელი, გრიგოლ ნოსელი, ბრის პარენი, სვამი ვიკეკანანდა.

ადამიანის დრამა

ადამიანზე „ყველაფერი უკვე ითქვა, ჩვენ ძალიან გვიან მოვედით, რადგან აგერ უკვე შვიდი ათას წელზე მეტია, რაც ადამიანები არსებობენ და ამროვნებენ. ზნე-ჩვეულებებზე გამოთქმული უმშვენიერესი და უსრულქმნილესი ამრების მოსავალი დიდი ხანია მოწეულია და ჩვენ ისლა დაგვრჩენია, რომ ძველი თუ ახალი დროის ბრძენკაცთა მიერ დატოვებული თითო-ოროლა თავთავილა ავკრიფოთ“¹

კვლევის სიმძიმის ცენტრად ადამიანი დავსახე, ამიტომ მეჩვენება, რომ მართებული იქნება, თუ მსჯელობას ცენტრალური ფიგურის - ადამიანის დრამის, ადამიანის იდეის განმარტებით შევუდგები.

ადამიანის ცნების (ფენომენის) განსაზღვრას მრავალი მეცნიერული და რელიგიური მიმართულება ცდილობს. ასეთთა რიგშია: ანთროპოლოგია, გენიალოგია, ისტორია, ლინგვისტიკა, მედიცინა, ფილოსოფია, ფსიქოლოგია, სოციოლოგია, ეთნოგენეზი, ეთნოგრაფია, ფილოსოფიური ანთროპოლოგია და მეცნიერების მრავალი სხვა დარგი. პირველი ბიძგი კი ადამიანის იდეის განსაზღვრებას, საკუთარი დაკვირვებით, რელიგიამ (თეოლოგიური ხასიათის ტექსტებმა) და ეტიმოლოგიურმა მითებმა („ენუმა ელიშ“, „გილგამეში, ენქიდუ და მიწისქვეშა სამყარო,“ „ცისა და მიწის

¹ ლაბრიუერი, ხასიათები, 1995, გვ. 5.

მთა,“ „კუმბარი“-ურის მითი) მისცეს. რომ არა ეს ორი მძლავრი ფუნდამენტი, შესაძლოა, არც დასმულიყო საკითხი ამგვარად - რა არის ადამიანობა? ადამიანად ყოფნა რა მოვლენაა?

მეცნიერება, ასე თუ ისე, სწორედ ამ არსებულ, მზა რელიგიურ და მითოლოგიურ ფუნდამენტზე დაშენდა. ყოველ შემთხვევაში, ის მოიხმობს და ადარებს მაინც ადამიანზე ნაგროვებ უძველეს ცოდნას, საკუთარ დაკვირვებასა და გამოცდილებას. ამიტომაც, მოულოდნელი არ იქნება, თუ ადამიანის იდეის განსაზღვრებას, თავდაპირველად, სხვადასხვა პერიოდის თეოლოგიურ ნაშრომებზე დაყრდნობით შევეცდები.

თანამედროვე საზოგადოებაში უკვე ერთგვარ ფორმულასავით ჩამოყალიბდა ადამიანის განსაზღვრების სამგვარი ტიპი (იგულისხმება მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო ხანა, ანთროპოლოგიის მეცნიერებად აღიარების საუკუნე). ადამიანის იდეის შემაჯამებელ ფორმულირებად მაქვს შელერისეული ხედვა მივიღეთ. მეცნიერი თავის ნაშრომებში ავითარებს აზრს, რომ ადამიანსა და პირუტყვს ერთმანეთისგან განარჩევს პიროვნება/პერსონის ცნება. იგი მიიჩნევს, რომ პიროვნულობა ადამიანში მარადიულობის ელემენტია და ის, ადამიანი, იგივე მიკროკოსმი, სამყაროში სამი სახის იდეით განისაზღვრება. ესენია: 1. ბილაბიური იდეა, 2. ადამიანის ფილოსოფიური იდეა, 3. საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა ტრადიციაში შემუშავებული იდეა.

ვინაიდან, ადამიანის არსის უპირველეს განსაზღვრებას მეცნიერებაც რელიგიური სწავლებების საფუძველში ეძებს, საკამათოც არაფერია. მსჯელობა ადამიანის რაობის შესახებ ძველი თეორეტიკოსებისა და წმინდა მამების ნაშრომების ციტირებით დავიწყოთ. ეს ნაშრომები წარმოდგენას შეგვიქმნის რაში მდგომარეობს ადამიანის ბილაბიური იდეის არსი.

მეცნიერებისგან განსხვავებულ რელიგიურ ტრილში ადამიანის იდეის განსაზღვრა დროისმიერ სამყაროში, ძალზე საინტერესოდაა გადმოცემული წმინდა ბასილი დიდის, გრიგოლ ნოსელის, ნემესეოს ემესელის შრომებში. თავის მხრივ, ეს ავტორები ეყრდნობოდნენ მათ უძველეს წინამორბედებს, წმინდა მამათა ეპისტოლეებსა და, რა თქმა უნდა, წმინდა წერილს. მთავარი აზრი კი ადამიანის იდეის განსაზღვრებისას ისაა, რომ ადამიანი მოიაზრება სულიერ არსად, რომელიც ხატი და მსგავსია ღვთისა. როგორია ეს ხატი უფლისა, რითაა ის მიმსგავსებული ღვთაებას? ამაზე წმინ-

და ბასილი დიდი თავის შრომაში - „ჰომილიები ექვსი დღისათვის“ განმარტავს, რომ ადამიანის შესაქმის ბოლოს შექმნას თავისი მიზეზი აქვს. რელიგიური თვალსაზრისით, ადამიანი მოიაზრება „მეუფედ, რომელსაც სამეუფოდ განემზადა დედამიწა“. ადამიანი მიწას ყველა ქმნილების გვირგვინად მოევლინა. დღემდე კამათობენ, რატომ მოხდა ასე, რატომ შეიქმნა ადამიანი ბოლო ქმნილებად? არაერთხელ დასმულა შეკითხვა, ხომ არ აკნინებს ბოლოს შექმნა სამყაროში ადამიანის გამორჩეულ როლს?! იქნებ ეს მოვლენა ქმნის საფუძველს მისი დრამისთვის?!

წმინდა გრიგოლ ნოსელს არგუმენტად მოჰყავს მეფისა და ქვეშევრდომების მაგალითი. მას ადამიანის, როგორც უზენაესი ქმნილების, უპირატესობაში ეჭვი არ შეაქვს, რადგან მიიჩნევს, რომ - მეფე ქვეშევრდომებზე ადრე არასდროს ჩნდება წვეულებაზე... ადამიანი, როგორც მპყრობელი ყოველივესი, რაც „ხილულ იქმნა“, არის მეფე და გვირგვინი შექმნილთა. წმინდა მამა, თავის ნაშრომში „წმინდა წერილის“ ერთი საგულისხმო პასაჟისკენ მიმართავს მკითხველის ყურადღებას. ის განმარტავს, რომ ქმნილებების შექმნის პროცესს, შესაქმის დროს, ღმერთის ბჭობა არ უძღვოდა წინ, ხოლო ადამიანის ქმნადობისას, პირიქით. „თქუა ღმერთმან: ვქმნეთ კაცი ხატად ჩვენდა და მსგავსად. და მთავრობდეს თევზთა ზღვასათა და მფრინველთა ცისათა და პირუტყვთა და მხეცთა ყოვლისა ქუეყანისა და ყოველთა ქუეყარმავალთა, მრავალთა ქუეყანასა ზედა“. ეს მსჯელობა კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ყოველივეზე აღმატებული და უპირატესი დედამიწაზე, რელიგიური თვალსაზრისით, ადამიანია. ამავე აზრს განავრცობს წმინდა მამა ნემესეოს ემესელიც, თავის თეორიულ ნაშრომში, რომელიც ადამიანის რაობას შეეხება: „...არცა ესე იჩქითად შეჰმზადა, არამედ პირველად და სხუათაცა ცხოველთა - შორის ბუნებითნი რანი -მე გულის-ხმის-ყოფანი და ხელოვნებანი და გულარძნილობანი მაცხოვრებელობისა - მიმართნი დახსნა, რათა მახლობელ სიტყვერთა / ესე ჩნდნენ, და ესრეთლა, ჭეშმარიტად სიტყვერი (ცხოველი), კაცი წარმოაჩინა“.¹

რელიგიური გაგებით, ადამიანი არის ხორცშესხმული, სულიერი ლოგოსი, რომელიც ჩვენი პლანეტის ერთგვარი დიადემაა.

ადამიანს თავისი დრამის ამოხსნის პროცესში კიდევ უფრო ურთულდება საქმე, მას შემდეგ, რაც ბჭობას იწყებს საკითხზე - რა

¹ ნემესეოს ემესელი, ბუნებისა-თვის კაცისა, 1914, გვ. 9.

არის უპირატესი მასში - სული თუ სხეული?!

წმინდა მამა ნემესეოს ემესელი მიანიშნებს, რომ ამგვარი ფიქტური „ელინური ცდომილების“ ნაყოფია. იგი წერს, რომ მცდარია იმგვარი წარმოდგენა ადამიანზე თითქოს, ადამიანი თიხის ძეგლის მსგავსად შეიქმნა და შემდგომ სიტყვით მიენიჭა უკვდავი სული. თიხის ქმნილება მისი მტკიცებით არ უსწრებდა წინ ადამიანის გონიერი ბუნების - სულის - შექმნას. ძველი დროის ავტორთან სული სხეულზე უპირატესი არაა: „...ღმერთის წინასწარმცნობელი ძალით, კაცობრივი ბუნება ყოფიერებაში მთელი სისავსით მოვიდა... ნაწილთა შექმნისას ერთმანეთზე ადრე არცერთი წამოჩენილა, არც სული უწინარეს სხეულისა და არც - პირიქით, რათა ადამიანი შექმნის დროის მიხედვით სხვადასხვა ნაწილად არ დაყოფილიყო და თავისივე თავის წინააღმდეგ არ ამხედრებულიყო. რადგანაც, თანახმად სამოციქულო სწავლებისა, ჩვენი ბუნება ორმაგად მოიაზრება: კაცისა ხილულისა და დაფარულისა (1 პეტრ. 3,4), მაშინ ერთის ადრე, ხოლო მეორის გვიან დაბადებით შემოქმედის ძალა როგორც არასრულყოფილი და ყოველივეს მეყსეულად შექმნისათვის არასაკმარისი, ისე იმხილებოდა, რადგან მან საქმე ორად გაყო, რათა თითოეული ნახევარი ცალ-ცალკე შეექმნა... ჭეშმარიტება არ იქნება მტკიცება არც სულის სხეულის უწინარესად არსებობისა და არც სხეულისა - თვინიერ სულისა, არამედ ორივეს ერთი საწყისი აქვს, უმაღლესი კანონის მიხედვით, - ღმერთის ნებით პირველსაფუძვლად დადებული და მეორის (კანონის) მიხედვით - დაბადების მიზეზთან შეერთებული“.¹

ნემესეოს ემესელი ჯეჯილზე მსჯელობს, რათა უკეთ აღიქვას მკითხველმა მისი სიტყვები. ის გვიჩვენებს დავაკვირდეთ ამ მცენარის მარცვალს, რომელშიც წინდაწინვეა მოაზრებული მცენარის ღერო, მუხლთაშორისებითურთ. ამავე პრინციპზე დაყრდნობით მსჯელობს ის ადამიანის იდეაზე. ნემესეოს ემესელს მიაჩნია, რომ ადამიანი წინასწარ ატარებს იმ ნაწილებს თავის თავში, რაც შემდგომ ადამიანის თვალისთვის ხილული ხდება.

ადამიანის გონებას უჭირს თავისი არსის პირველმიზეზთა ლოგიკური ახსნა. მისთვის თანდაყოლილი სათნოების გამჟღავნება აფიქრიანებს, ათასგვარ კითხვის ნიშნებს წარმოქმნის მისი მოაზროვნე ნაწილის წიაღში. სასულიერო ავტორები ადამიანის დრამის ამ მონაკვეთსაც გულდასმით იკვლევენ. ისინი გვარწმუნებენ, რომ

¹ ნემესეოს ემესელი, ბუნებისა-თვს კაცისა, 1914, გვ. 378 -380.

ადამიანს აქვს „ბუნებრივი სათნოებანი“, რომელიც მან განსწავლის შედეგად კი არ შეიძინა, არამედ დაბადებიდან თანდაჰყვა. „არცერთი მეცნიერება არ გვასწავლის, ავადმყოფობა შეიძულეთო, მაგრამ ჩვენ თვითონვე გვძაგს ყოველივე, რაც კი მწუხარებას გვაყენებს. ასე რომ, სულშიც არის რაღაც, რომელიც განსწავლის გარეშეც ერიდება ბოროტებას“.¹

საგულისხმოა ასევე დრამატიზმის ის ასპექტიც ადამიანში, რომ იგი ინფორმირებულია თავისი შეზღუდული უნარების შესახებ. მან იცის რომ ზედმიწევნით ღვთაებრივი დროით დასაზღვრულ სივრცეში ვერ იქნება. ამდენად, ის გაიმეორებს თავისს პირველსაწყისს თავისივე უნარისა და შესაძლებლობის ფარგლებში. შეღერის პიროვნულობის ცნება შესაძლოა უკავშირდებოდეს, ან უფრო მეტიც, ემთხვეოდეს რელიგიური სწავლების ამ მონაკვეთს. სათნოება – პიროვნულობის კავშირთან შეიძლება გავაიგივოთ. მეცნიერული ხედვით ეს პიროვნულობით აღინიშნება, ხოლო რელიგიური განმარტებით პიროვნულობა სათნოებასთან იგივედება.

ადამიანის იდეის განმარტებისას (შედარებით უფრო თანამედროვე ავტორთან) დრამატული ისაა მე-19 საუკუნის ინდოელ ფილოსოფოსთან და სულიერ მოძღვართან, სვამი ვივეკანანდასთან, რომ მისმა თანამედროვე ადამიანმა თავის თავს უნდა დაუმტკიცოს თავისი მნიშვნელოვნება. იმის აღიარებას კი არ უნდა დასჯერდეს, რომ ღვთის შვილია, არამედ ღრმად უნდა ირწმუნოს, რომ თავის თავში „მიღწიოს ღმერთობას“... რადგან ადამიანი და მხოლოდ ადამიანია წარსულის ძალისხმევის შედეგი და მომავლის დაბადების მიზეზი²...

„ანთროპოლოგიას ზემოდან,“ ადამიანის იდეის განსაზღვრებას, მოსდევს მეორე, ადამიანის ფილოსოფიური იდეით განსაზღვრა. ის ადამიანის იდეას რელიგიისაგან განსხვავებული, თუმცა არანაკლებ საგულისხმო კუთხით წარმოაჩენს.

ფილოსოფია საგანთა წესრიგის (მარადიული წესრიგის) პირველმიზეზში ჩაწვდომას ლამობს. ასეთივე მსჯელობის საგანია მისთვის ადამიანიც. ამ შემთხვევაში, ფილოსოფოსი ადამიანის საკუთარი ისტორიის ამოცნობისთვის იღვწის. მას არ ასვენებს ფიქრი ადამიანის იდეის გაგებაზე.

¹ წმინდა გრიგოლ ნოსელი, შესაქმისათვის კაცისა, 2010, გვ. 123.

² სვამი ვივეკანანდა, ჰანანა - იოგა, 1996.

რიგი ფილოსოფიური მოძღვრებებისა ეყრდნობა და ეპასუხება ბილაბიურ იდეას. არსებობს მისი უარყოფის არაერთი მაგალითიც, თუმცა მთავარი პრინციპშია. ფილოსოფია „მზა იდეამდე“ ლოგიკური მსჯელობით მიდის. ასევე „იდეის“ უარყოფასაც ამავე ხერხით ცდილობს. ადამიანის ფილოსოფიური იდეის დრამატიზმი კი იმაში მდგომარეობს, რომ გონითი არსების საწყისების მოძიების მცდელობა ძირითადად სრულყოფილ ჭეშმარიტებამდე ვერ მიდის. წინა მოძღვრებას ყოველთვის გამოუჩნდება უფრო ძლიერი კონკურენტი და მის აბსოლუტურ იდეალურობაში ეჭვს შეატანინებს მკვლევარს. ამრიგად, ფილოსოფიაში ჯერ ისევ დგას საკითხი მატერიალურია თუ არამატერიალური გონიერი არსება – ადამიანი?! კონფლიქტის დრამატულობა იმაში მდგომარეობს, რომ ფილოსოფოსმა იცის გონის არამატერიალურობის შესახებ, მაგრამ ამის დამტკიცებას ცდილობს ადამიანისთვის გასაგები ლოგიკის მოშველიებით.

ფილოსოფიური განსაზღვრებით ადამიანი გონებით დაჯილდოვებულ ცოცხალ სუბიექტად მოიაზრება. ადამიანის განსაკუთრებულ ადგილს სამყაროში, ფილოსოფიური იდეით, სწორედ მისი გონის პრიმატი განაპირობებს. ამგვარი გაგება მკვეთრად არც ბილაბიურ იდეას უპირისპირდება და არც მხოლოდ მისი წიაღიდანაა ამოზრდილი. ფილოსოფიური ხედვით სამყაროს მოწყობის ფუნდამენტი კოსმიური გონება, იგივე ლოგოსია. თუ ვის ხელშია ეს ლოგოსი ან რის მფლობელობაშია, ამაზე პასუხის კვლევას არ შეუდგება ფილოსოფოსი, რადგან მან თავიდანვე იცის, რომ ადამიანი თვითკმარი არსება არაა, როგორც ეს სრულქმნილი ღვთის შემთხვევაში გვაქვს... ფილოსოფოსისათვის ამას არსებითი მნიშვნელობა არ აქვს. ფილოსოფოსს ადამიანი სულ სხვა ჭრილში აინტერესებს, ის უკირკიტებს ადამიანის იდეას, ხოლო მის გარეთ მყოფ, მასზე ზემოქმედების მომხდენ ძალებზე მსჯელობს ისევე, როგორც მჯელობს ნებისმიერ სხვა იდეაზე... პირობითად ადამიანის გამჩენ მიზეზს მან შეიძლება უწოდოს ღმერთი ან მატერიის მიღმა მყოფი არსი. ვინაიდან, მკვლევარ-ფილოსოფოსს წარმოდგენა არ აქვს სხეულებრივი ფორმა აქვს მისთვის უხილავ მსჯელობის საგანს თუ უსხეულოა. სიცოცხლის სხვაგვარი ფორმების კვლევა მეცნიერს ისევ და ისევ ადამიანის იდეიდან გამომდინარე აინტერესებს. უფრო ზუსტად, მას სურს ამოხსნას არამატერიალური არსი, რამდენადაც ის უკავშირდება ადამიანს.

რას წარმოადგენს გონების პრიმატი ადამიანში, რითი გამოარჩევს ფილოსოფოსი პირუტყვისგან ადამიანს?

ფილოსოფიური იდეით ადამიანის ჭვრეტისას მთავარია მსჯელობა, ადამიანის იდეათა სრულქმნა და მსჯელობაზე დაყრდნობით ლოგიკური, მეცნიერულად ახსნადი პასუხის მოპოვება ადამიანის რაობაზე. მე-20 საუკუნის ფილოსოფოსთა ნაშრომებში ადამიანის იდეა, მისი სიცოცხლის ნაყოფიერების ახსნა იმაზე დამყარებული, თუ რა არის პიროვნების წარმმართველი პრინციპი. ჰეგელთან და კანტთან ეს გონების პრიმატია. დემოკრიტესთან, ჰობსთან და ჰოლბახთან საუბარია ნატურალიზმის უპირატესობაზე, ჰერაკლიტესთან, სტოელებთან, სპინოზასთან, ლაიბნიცთან, წამოწეულია ობიექტური რეალიზმის უპირატესობა, პლატონთან, ფიბტესთან, კარლაილთან და მენ დე ბირანთან საუბარია თავისუფლების იდეალიზმზე. ნიცშეს მოძღვრებებში ადამიანი მხოლოდ იმ საფეხურზეა პიროვნება, როდესაც „ცრუ“, „მავნე“, „ირეალური“, „შეთხზული“, „თვალთ უხილავი“ წარსულისაგან ჩამოშორებისთვის შრომობს. დილთაისთან პირიქით - წვდომა, გაგების სურვილი სხვა წარსულისა და სხვა ადამიანისა, მჭიდროდ დაკავშირება ტრადიციასთან, ეს გამოარჩევს სხვა სულიერისაგან ადამიანის იდეას. ბერგსონთან - ინტუიცია, უშუალო ცოდნის ფლობა და ჭეშმარიტების უშუალოდ დანახვის უნარი. ყოველი ფილოსოფოსი სხვადასხვაგვარად ხსნის ადამიანის იდეას.

ფილოსოფოსი ჟან დე ლაბრიუერი „ხასიათებში“ განაზოგადებს ბილაბიური იდეის არსს. ფრანგი მოაზროვნე „წმინდა წერილს“ არ იშველიებს, რომ ახსნას და აჩვენოს თავისი დებულება. ის მსჯელობით მიიწევს ლოგიკურიდან რწმენისმიერისაკენ.

„...არცერთი არსების სული, თუკი ის აზროვნებს, არ შეიძლება შეიცავდეს მატერიის რაიმე ნაწილს. ...დავუშვათ, რომ ყველაფერი მატერიალურია და ჩემი აზრიც, ისევე, როგორც ყველა სხვა კაცის აზრი, მხოლოდ და მხოლოდ მატერიის ნაწილაკთა თავისებური ურთიერთგანლაგების შედეგია. ვინღა შემოიტანა მაშინ სამყაროში არამატერიალურ საგანთა ცნება? განა მატერიას შეუძლია შეიცავდეს ისეთ წმინდა, მარტივსა და არამატერიალურ იდეას, როგორცაა სულის ცნება? განა მატერიას ხელეწიფება წარმოშვას ის, რაც უარყოფს და მეტიც, გამორიცხავს თვითონ მას? როგორ შეიძლება მატერია იყოს მოაზროვნე საწყისი ადამიანში, თუკი ის სწორედ იმის საბუთად გვევლინება, რომ ადამიანი არამატერია-

ლურია?“.1

მეორე მხრივ, არსებობს ისეთი ფილოსოფიური მოძღვრებები, რომლებიც გამორიცხავენ ჟან დე ლაბრიუერის მოსაზრებებს. მაგალითად, მატერიალისტი ფილოსოფოსები, როდესაც ადამიანის იდეის განმარტებას ცდილობენ, სრულიად შორდებიან ადამიანის ბილაბიურ იდეას და სხვა კატეგორიებს ეყრდნობიან. ერთი რამ ნათელია, მსჯელობის სიმწყობრე იდეათა სამყაროში, მისი ფლობა განარჩევს სწორედ ადამიანის უნარებს სხვა სულიერის უნარებისაგან, ის აყენებს ადამიანს პირუტყვზე უპირატეს მდგომარეობაში. შემდეგ მომეყვანა ბილაბიურ იდეათა საპირისპირო მოსაზრებების უხვი მაგალითი, რაც გამორიცხავს ადამიანისა და ღვთაებრივის ურთიერთკავშირს, თუმცა ამ შემთხვევაში, მათი შეპირისპირება ნაშრომის შინაარსს მხოლოდ უსაგნოდ განავრცობს. ფილოსოფოსთა მოძღვრებების შეპირისპირება არ წარმოადგენს ჩემს დასახულ ამოცანას. მთავარია, გავიაზრო, არა ის, თუ რომელი მოძღვრებაა მეორეზე მწყობრი და სრულქმნილი, არამედ ის, რომ ფილოსოფოსობა, თავად არის იმ იდეის გამოხატულება, რასაც ადამიანის ფილოსოფიური იდეით განსაზღვრა ნიშნავს. რაიმე სახის მსოფლმხედველობის ქონა ადამიანში უკვე მტკიცებულებაა იმისა, რომ ადამიანი თავისი გონის მეშვეობით სხვა გვარის სულიერზე თავისივე მოცემულობითაა აღმატებული. მას შეუძლია მსჯელობა, იდეათა სამყაროს შექმნა და ამ შექმნილის ფლობა. უკეთ რომ ვთქვათ, ფილოსოფოსობა ადამიანის არსის მისი სტრუქტურის შემადგენელი ნაწილია.

ბრის პარენი - „პრეფილოსოფიური აზროვნება მესოპოტამიაში“ - შენიშნავს, რომ დღეს ფილოსოფიის არსი, მისი ბედი და საჭიროება რთულად განსასაზღვრია. ის ერთმანეთს ადარებს რელიგიის წიაღიდან ნასაზრდოებ (თეოლოგიის ჩარჩოში მოქცეული ინდუისტური მოძღვრებები) და ასევე მისგან დაშორებულ ფილოსოფიურ მოძღვრებებს. თუმცა აქვე დასძენს, რომ ვინაიდან ფილოსოფია ისეთივე მსოფლმხედველობაა, როგორც რელიგია და როგორც რელიგიას, მასაც არ შეიძლება მეცნიერება ეწოდოს. ადამიანის ფილოსოფიური იდეით განსაზღვრა რამდენად დაცლილია და ცალკე მდგომი თეოლოგიური მიგნებებისგან ეს მკვლევარისთვის საკამათო საკითხია. მისი დაკვირვებით ფილოსოფია თავისი მსჯელობის ძირითად საგნად სწორედ ადამიანად ყოფნის

¹ ლაბრიუერი, ხასიათები, 1995, გვ. 38 – 39.

პირობას სახავს და ცდილობს აღმოაჩინოს სიმწყობრე აზრთა და მსჯელობათა „ქარიშხლისებურ მოძრაობაში“.¹ ამ „დაძაბულ ძიებაში“ ფილოსოფოსი ავითარებს აზრს, რომ ადამიანის დრამას წარმოადგენს გონების უპირატესობის განცდა, სწორედ გონება იქცევა ერთადერთ დამცავ იარაღად მათივე უღმობელოებისაგან.

ერთი შეხედვით, თანამედროვე ადამიანის ხელთაა ყველა ბერკეტი, რომ თვალსაწიერი გაიფართოვოს და საკუთარი იდეის თვითგამორკვევაში ხელი არ შეეშალოს. თუმცა, სწორედ ეს შეუზღუდავი ინფორმაცია ანაწევრებს მის მთლიანობას და გადააქცევს მის არსებობას დრამატულად. ადამიანი, რაც უფრო მეტად ამროვნებს, იკვლევს თავის არსს, რაც მეტად იძიებს მის რაობას, მით მეტად ცალკეედება თავისივე ხრწნადი „მე“-საგან. ვერ გავიქცევით იმ ფაქტს, რომ ეს უნარი – მსოფლმხედველობის ქონისა – სხვა სიცოცხლისუნარიან არსებებზე უპირატესობის მიუხედავად ასევე იანებს მას. ბიბლიური ეკლესიასტეს მიგნებისა არ იყოს ბრძენკაცის დრამას წარმოადგენს მისივე გათვიცნობიერებულობა, რომელიც „ადამიანს ტკივილს უმატებს...“.² ის თუ მოაზროვნეა, კარგად იცის, წინდაწინვე აცნობიერებს, რომ ოდესღაც დაასრულებს თავის სხეულებრივ არსებობას. მას ეს პრივილეგია ერთგვარ მძიმე ტვირთად აწევს გულზე. ადამიანის ფიქრები მიმართულია იმის შეცნობისკენ, რაც არასდროს უხილავს და არც უგრძენია, რაზეც გადმოცემითაც არავის უსაუბრია დარწმუნებით. ეს სიკვდილია. თუმცა გააჩნია, ვინ როგორ შეხედავს ამ საკითხს. ფილოსოფოსებს აქვთ ჩამოყალიბებული არგუმენტები თუ რატომ არ არის სხეულებრივი კვდომა იმაზე საშიში, ვიდრე „ამ სიცოცხლეში“ ადამიანის დაბადებაა. ისინი დამაიმედებელ დასკვნებს აკეთებენ და გამოსდით ნაღველის გაქარვება, რაც თან სდევს ადამიანის სიკვდილზე ფიქრს. ნათქვამია: „ვინც მიეჩვია სიკვდილს, მონობას გადაეჩვიაო“.³ მაგრამ განა ეს გამონათქვამი დაგვაავიწყებს ძრწოლას უცნობი მოვლენის მიმართ, რომელიც ადამიანს, თავისი სიცოცხლის განმავლობაში, ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს დრამად ესახება?!

მიშელ მონტენთან ვკითხულობთ, რომ „...მთელი თქვენი სიცოცხლის საქმე ისაა, რომ სიკვდილი ზარდოთ. სანამ გრძელდება სიცოცხლე, გრძელდება კვდომაც, რადგან სიკვდილს მხოლოდ მა-

¹ პარენი, პრეფილოსოფიური აზროვნება..., 1992, გვ. 156.

² ბიბლია, ეკლესიასტე, 1989, გვ. 587.

³ მონტენი, ცდები, 1992, გვ. 11.

შინ თუ დააღწევთ თავს, როცა მოკვდებით. ან, თუ გნებავთ, მხოლოდ მაშინ მოკვდებით, როცა თავს დააღწევთ სიცოცხლეს. მაგრამ სანამ ცოცხლობთ, იმავდროულად, კიდევაც კვდებით, ხოლო სიკვდილი გაცილებით უფრო სასტიკად, უფრო მძაფრად და დაუნდობლად უტევს მომაკვდავს, ვიდრე იმას, ვინც უკვე მოკვდა“.¹

ახლა შევეცდები ავხსნა, რაში მდგომარეობს ადამიანის იდეა საბუნებისმეტყველო გაგებით – „ანთროპოლოგია ქვემოდან“. რას ემყარება ის? როგორ განსაზღვრავს ადამიანის რაობას ამ სამყაროში?

საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა ტრადიციაში შემუშავებული ამ მსოფლმხედველობით, ადამიანი წარმოიშვება ბუნების ევოლუციის გარკვეულ საფეხურზე და არის განვითარებული ცხოველი. თუმცა ის წარმოადგენს ცხოველის განსაკუთრებულ სახეობას – „ჰომო ფაბერს“. „ანთროპოლოგიას ქვემოდან“ ადამიანი დაჰყავს მასზე დაბლა მდგომ არსებამდე და იქიდან ცდილობს მისი ბუნების წვდომას (მაგალითად გამოდგება გენიალოგია და ევოლუციის თეორია). მე-20 საუკუნეში დაიწყო ევოლუციური მოძღვრებით კრეაციული (ღვთის მიერ სამყაროს შექმნის) შეხედულების ჩანაცვლება. ევოლუციური იდეების ფორმირების მნიშვნელოვან ეტაპად მიიჩნევა ჩარბ დარვინის შრომები. მეცნიერის აზრით, ჩვენი პლანეტის ყველა თანამედროვე ბინადარი ნელნელა, თანდათან თვითონ განვითარდა მარტივი ორგანიზმებიდან. ბუნებრივი გადარჩევის ამ ჰიპოთეზამ სრულყოფილი სახე ვერ მიიღო, რადგან დარვინის ვარაუდს ზოგი სახეობის კვლევისას გენეტიკური მონაცემები მკვეთრად გაემიჯნა. საჭირო გახდა ევოლუციის სინთეზური თეორიის შექმნა, რომელიც მუტაციურ ცვლილებებს და ბუნებრივ გადარჩევას პოპულაციურ დონეზე განიხილავდა, გენეტიკის მონაცემთა გათვალისწინებით.

ევოლუციური თეორია მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარშივე დაიშალა მრავალ ურთიერთსაპირისპირო და ურთიერთგამომრიცხავ ჰიპოთეზად (მაგ: ევოლუციის თეორია ნეიტრალური მუტაციების საფუძველზე, წყვეტილი წონასწორობის ჰიპოთეზა, სისტემური მუტაციების შესახებ ჰიპოთეზა, ჰიპოთეზა მოზაიკური ევოლუციის თაობაზე და ა.შ.). თუმცა ვერცერთი მათგანი ორგანიზმთა წარმოშობის პირველსაწყისს ვერ ხსნის ამომწურავად. ეს ვერც „მაკროევოლუციის ჰიპოთეზის“ პირობებში მოხდა. მისმა მიმდევ-

¹ მონტენი, ცდები, 1992, გვ. 20.

რებმაც გეოლოგიურ ფენებში, ნამარხ ორგანიზმებში ვერ შეძლეს აღმოეჩინათ გარდამავალი რგოლები სახეობათა შორის. აშკარაა ასევე პალეონტოლოგების ასწლოვანი ძიების წარუმატებლობაც. ისინი მივიდნენ იმ დასკვნამდე, რომ ბუნებაში გარდამავალი ფორმები არც არასდროს არსებობდა. ევოლუციური თეორიის ჩარჩოებში დღემდე ვერ მოხერხდა პასუხის გაცემა მთავარ კითხვაზე, საიდან გაჩნდნენ პირველი ორგანიზმები?

მე-18 საუკუნემდე ადამიანები დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ ღვთისგან ერთხელ შექმნილ სამყაროში ყველა ცოცხალი ორგანიზმი და, მათ შორის, ადამიანიც არსებობდა დიდი სტრუქტურული ცვლილებების გარეშე. მაგრამ დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბდა აზრი, რომ ცხოველთა სახეობები სულაც არ არის ღვთის ქმნილება, არამედ ისინი ერთმანეთისგან განვითარდნენ ევოლუციის პროცესში, ხოლო თვით ადამიანი მაიმუნისგან წარმოიშვა, თუმცა ეს აზრი არანაირი მტკიცებულებით არ დასტურდება. არც ეოანთროპი (პილტაუდეელი ადამიანი), არც ჰესპეროპითეკი (ნებრასელი ადამიანი), არც დრიოპითეკები, რამაპითეკი (დელის მახლობლად აღმოჩენილი ადამიანი), ავსტრალოპითეკი (სამხრეთელი ადამიანი), ჰაბილისები, სინანთროპი (პეკინელი ადამიანი) არ არიან გარდამავალი სახეობები მაიმუნისა ადამიანამდე.

ამ თეორიას ვერ ეყრდნობა მეცნიერება, რადგან ისინი დარწმუნებულნი არიან, რომ მატერიალიზმის დრო წავიდა. ფიზიკურ-ქიმიური ან თუნდაც ბიოლოგიური ასპექტი საკმარისი არ არის სიცოცხლის ფაქტორების გამოსახატად, რომ არაფერი ვთქვათ აზროვნების ფაქტორის შესახებ.

საბოლოოდ, ადამიანის ცხოვრებისეულ დრამად იქცევა როგორც ტემპარიტების ფლობის, ასევე მისი საშუალოდ ან სრულიად ალუქმელობის ფაქტორი. უტოპიურია მისი გულუბრყვილო სურვილი მხრიდან ჩამოიხსნას „მძიმე და დამთრგუნველ ფიქრთა საგზალი,“ რადგან მის მსოფლმხედველობაში შეჭრილი ურთიერთშეთანხმებელი, დისკომფორტის შემტანი მოცემულობანი გამუდმებით ხელს უშლიან მის „სისავსეს“, დროითა და სივრცით დასაზღვრულ პირობებში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბიბლია, ეკლესიასტე, თავი პირველი, საქართველოს საპატრიარქო, თბილისი, 1989.
- ბუაჩიძე, თამაზ. ფილოსოფიური ანთროპოლოგია, კოლორი, თბილისი 2003.
- ემესელი, ნემესიოს. ბუნებისა-თვის კაცისა. ბერძნულიდან გადმოღებული იოვანე პეტრიწის მიერ, ქართული ტექსტი შეისწავლა, გამოსაცემად დაამზადა და ლექსიკონ-საძიებლები დაურთო ს.რ. გოგრაძემ, საეკლესიო მუზეუმი N17, ტფილისი 1914.
- ვივეკანანდა, სვამი. ჯანა-იოგა, თარგმანი და შეიშვნები ბაჩანა ბრეგვაძისა, თბილისის დამოუკიდებელი უნივერსიტეტი „კენერი“, 1996.
- მონტენი, მიშელ. ცდები, ახალი თარგმანები, 1992.
- პარენი, ბრის. პრეფილოსოფიური აზროვნება მესოპოტამიაში, ახალი თარგმანები, 1992.
- ჟან დე ლაბრიუერი, ხასიათები, ახალი თარგმანები, თბილისი, 1995.
- ფრეიერი, ე. დარვინიზმი, წიგნი მეორე ევოლუციონური თეორია ადამიანის წარმოშობის შესახებ, ტფილისი, სტამბა ექვთიმე ივ. ხელაძისა, 1896.
- წმინდა გრიგოლ ნოსელი, შესაქმისათვის კაცისა, სამი ქართული რედაქცია ბერძნული ტექსტითურთ, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი კლასიკური ფილოლოგიის, ბიზანტინისტიკისა და ნეოგრეცისტიკის ინსტიტუტი, პროგრამა „ლოგოსი“ პუბლიკაციები და ლონისძიებები კლასიკური ფილოლოგიის, ბიზანტინისტიკისა და ნეოგრეცისტიკის სფეროში, საქართველოს საპატრიარქო, წიგნი დაიბეჭდა პროგრამის „დიონისიოს ვალერასი ბიზანტინისტიკის განვითარებისათვის“ მხარდაჭერით, თბილისი, 2010.
- ჯოხაძე, დავით. „ჩარლზ დარვინი და მისი ევოლუციური თეორია (მეთოდური მითითება), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2004.

ლიანა მენაბდიშვილი,

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადოქტორო პროგრამის
– ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები – კინომცოდნეობა
(„მსოფლიო კინოს ისტორია“) დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი, ზვიად დოლიძე

ბონებისა და ბრძნობის ბრძოლა და „სიკვდილი ვენეციაში“

*საკვანძო სიტყვები: კინო, ლიტერატურა, გონება, გრძნობა, მანი,
ვისკონტი*

რაც უნდა მშვიდი და მომხიბვლელი იყოს ცხოვრება, რაც უნდა აუტანელი და გაუსაძლისი იყოს არსებობა, ორივე შემთხვევაში დგება დრო, როდესაც გვიწევს დასასრულის წინაშე წარდგომა – სიცოცხლე ცოცხალი ორგანიზმისათვის მუდმივობაში არ არსებობს, ყველა სულდგმული მოკვდავია. სწორედ ეს გარდაუვლობა ხდის სიცოცხლეს მიმზიდველსა და სასურველს, ეს განაპირობებს ყველანაირ გრძნობას, ბრძოლას, ისტორიას, სვლას, კარგად თუ ცუდად, სიკეთითა თუ ბოროტებით, მარცხითა თუ გამარჯვებით, ლამაზად თუ გონჯად, სიმართლითა თუ სიცრუით, მაგრამ სვლას!

ადამიანი, ჰომო საპიენსიდან ჰომო მორალისამდე, საკუთარ თავში აღმოჩენილმა მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების სურვილმა აღამაღლა და ასე გაჩნდა სახვითი, მუსიკალური, ლიტერატურული, თეატრალური შედეგები, რომელთა სრულყოფამაც დაბადა ხელოვნების ახალი დარგი – კინო. დაიბადა და ისე კვლავად მოახდინა სიტყვის, პალიტრის, ბგერის დინამიკის სინთეზი საკუთარ აზროვნებაში, გააჩინა კინოენა და სწრაფი ტემპით დაიმკვიდრა ღირსეული ადგილი ხელოვნების უძველეს დარგებს შორის.

რას გადმოსცემდა და გადმოსცემს ადამიანი ხელოვნების ნებისმიერი დარგის ქმნილებაში? იმას, რასაც აღიქვამს და რა შეგრძნებებსაც ეს აღქმა განაპირობებს; ქმნილებას აძლევს საკუთარი თვალსაწიერისათვის მისაღებ ფერს, ტონალობას, მოძრაობის დინამიკასა და სულიერებას.

მსოფლიო ისტორიის ბოლო ორმა წელმა, იმ საშინელებაში, რომელმაც სრულიად დედამიწა მოიცვა, მწვანე პლანეტაზე მცხოვრები მოაზროვნე გონი კიდევ ერთხელ დააფიქრა იმაზე, თუ რა არის ადამიანის ამქვეყნად მოვლინების დანიშნულება და ცხოვრების არსის როგორი და რომელი მიმართულებაა საძიებელი, მორალურ-რელიგიური რომელი სენტენციებია მისაღები და გასავითარებელი და რომელი ფასეულობა შთანთქა ტექნიკურმა და კულტურულმა რევოლუციებმა.

თომას მანის 1912 წელს გამოქვეყნებულ ნოველაში, „სიკვდილი ვენეციაში“ ასახული დრო, მასში გადმოცემული პრობლემატიკა და 1971 წელს ეკრანებზე გამოსული, ლუკინო ვისკონტის ამავე სახელწოდების ფილმი, „ხელოვნების დიდებული ნაწარმოები, მალერის ერთ-ერთ კომპოზიციას რომ ჰგავს“¹, გასაოცარი სიმძაფრით ეხმიანებიან დღევანდელობას.

სიცოცხლის წარმავლობაში ცხოვრების არსის სიღრმისეული გააზრება; პირადი თავისუფლების ხარისხის განსაზღვრა გარემომცველი რეალობის გათვალისწინებით; გრძნობათა სიშიშვლე თუ ჰომო მორალისის ლაგამამოდებული შეზღუდულობა; ადამიანის ამქვეყნად მოვლინების დანიშნულების მუდმივობაში გადასული ძიება და სწრაფვა ზნესრულობისაკენ; კაცობრიობის მიერვე ნაფიქრ-შემუშავებულ-მიღებული კანონების უზენაესობა თუ ამ მარწუხებიდან თავის დახსნა აბსოლუტური სიკეთით; ზნეობრივი სისადავე თუ გრძნობათა ქარიშხალს გაუაზრებლად გადავინება და მანკიერებასთან ზიარება; რელიგიურ დოგმათა თვინიერ არსებობა და ცხოვრებისეული სიამეებით თრობა თუ მცნებათა მორჩილება; მუდმივ დაპირისპირებებში, ომებში, პანდემიებში გამოწრთობილი ნებისყოფის მართვა თუ აბულიური აპათია... ყველა ამ და სხვა კითხვებზე აფიქრებენ ავტორები თავიანთ გმირებს. პასუხთა ძიებაში კი მკითხველის თუ მაყურებლის გააზრებულ ჩართვასაც ითხოვენ, რათა ავტორთა მიერ შემოთავაზებულმა მაგალითებმა სწორ პასუხებამდე მიგვიყვანოს, პასუხთა სხვადასხვაობა კი მაინც ინდივიდზე, მის სოციალურ-მორალურ-რელიგიურ ღირებულებებზეა დამოკიდებული. აზრთა სხვადასხვაობის შეჯერებამ იქნებ მოგვცეს რეალური მიმართულება: მანისა და ვისკონტის შემთხვევაში – როგორი უნდა იყოს XX საუკუნის, ჩვენს შემთხვევაში – XXI საუკუნის, ადამიანი.

¹Hughes, Cinema Italiano, 2011, p. 141.

XX საუკუნის ბოლო ორმოცმა და XXI საუკუნის პირველმა ოცმა წელმა აჩვენა, რომ ადამიანის გონი რასაც გაიფიქრებს, რასაც ყველაზე აბსურდულ ფანტაზიაში დაუშვებს, ყველაფერი განსხეულებადი და რეალიზებადი ხდება. უახლესი დროის ადამიანი უაპელაციოდ ჩაერია ღმერთის მიერ დაკანონებულ და ადამიანისათვის გასისხლხორცებულ დოგმატიკაში. უამრავი რამ შექმნა გონიერმა ადამიანმა, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი დაუჯერებელ ტექნოლოგიებზე გაიყვანა.

ეპიდემიები უცხო არ არის დედამიწელთათვის. არავინ იცის, საიდან გაჩნდა ჩვ. წ. აღ.-მდე 1200 წელს პალესტინის ზღვისპირა მოსახლე ფილისტინელებში დაავადება – ჭირი, რომელიც ისრაელში გავრცელდა სწორედ ფილისტინელებისაგან და ეს მოვლენა აისახა ბიბლიაში. არავინ იცის, საიდან გაჩნდა „იუსტინიანეს ჭირი“, რომლითაც დაფიქსირდა კაცობრიობის ისტორიაში პირველი ოფიციალური პანდემია 541 წელს, რომელმაც მილიონობით ადამიანის სიცოცხლე შეიწირა; არავინ იცის, როგორ გაჩნდა ინფექციური დაავადებები: ჩუტყვავილა, წითელა-წითურა, გრიპი, შავი ჭირი, ქოლერა, ბოტკინი, ესპანკა, კოვიდ-19...¹.

3D ფორმატის „საშინელებათა ფილმის“ შუაგულში აღმოჩნდა დედამიწა. ორი წელია, სამედიცინო სფეროს ტექნოლოგიათა უმაღლესი განვითარების საფეხურზე ვერ (ან არ!) მიაგნეს იმ უებარ სამშალებას, რომელიც ადამიანს შეეშველება, უმტკივნეულოდ დაძლიოს ეს ვერაგი ვირუსი, რომელმაც მილიონობით ადამიანის სიცოცხლე იმსხვერპლა.

„სიკვდილი ვენციაში“ ყველაზე ცნობილი და სრულყოფილი ნოველაა გერმანელი ნობელიანტი მწერლის, თომას მანის, შემოქმედებაში. ნოველის მთავარი გმირი, მწერალი გუსტავ ფონ აშენბახია. შვილი და მეუღლე ადრე გარდაეცვალა, ცხოვრებითა და მუშაობით გადაღლილი მწერალი დასასვენებლად მიემგზავრება და მისი მოგზაურობის ბოლო წერტილი ვენცია აღმოჩნდება. მას უკვირს, საკურორტო სეზონის შუაგულს თანდათან როგორ მცირდება დამსვენებელთა რაოდენობა, სასტუმროები ცარიელდება. აშენბახი შეიტყობს, რომ ვენციას უახლოვდება აზიური ქოლერის ეპიდემია. იტალიელები არ საუბრობენ ეპიდემიაზე, არ უნდათ, ტურისტები დააფრთხონ, გუსტავი კი გერმანულ გაზეთში

¹ კონიფი, როგორ გვცვლის პანდემიები

<https://nationalgeographic.ge/story/rogor-gvcvli-pandemiebi/> (20/03/2022).

ამოიკითხავს უკანასკნელ ცნობებს და მიხვდება – ტურისტებიდან პირველებმა რატომ დატოვეს ვენეცია ავსტრიელებმა და გერმანელებმა. ამ ეჭვს მწერალს გაუმყარებს ვენეციის ქუჩების დებინფექციის ფაქტი. მეორე დღეს მოგზაურობათა ინგლისურ ბიუროში მისულს, იქაური მოხელე უამბობს აზიური ქოლერის შესახებ, რომელიც უკვე მძვინვარებდა ჰინდუსტანში, ჩინეთში, ავღანეთსა და სპარსეთში, ასტრახანიდან მოსკოვამდეც კი მიაღწია. ევროპა შიშობდა, ეპიდემია სახმელეთო გზებით ევროპასაც შეუტევდა, თუმცა სირიელმა ვაჭრებმა ქოლერა ზღვით შეიტანეს ჯერ ტულონსა და მალაგაში, შემდგომ პალერმოსა და ნეაპოლს დაატყდა თავს, მაისის შუა რიცხვებში კი ვენეციასაც მისწვდა – ქოლერა აღმოჩნდა ერთ-ერთი მენავისა და მემწვანილე დედაკაცის გამოფიტულ და გაშავებულ გვამებში. პირველმა ხმებმა ლავუნაზე გაშენებული ქალაქის ეპიდემიოლოგიურ ვითარებაზე გერმანულ გაზეთებში გამოჟონა, რადგან ერთ-ერთი ავსტრიელი დამსვენებელი სამშობლოში დაბრუნებისთანავე ქოლერით გარდაიცვალა. ვენეციის ვიწრო ქუჩებში სიკვდილმა დაიდო ბინა. ნოველაში აღწერილია ადამიანის ის საშინელი მდგომარეობა, რომელსაც ქოლერა იწვევდა – „სნეულება უკიდურესად მწვავედ მიმდინარეობდა და ხშირად იმ უსაშინლეს ფორმას იღებდა, რომელსაც „მშრალს“ უწოდებდნენ. ამგვარ შემთხვევებში სხეული ველარ ახერხებდა სისხლძარღვებიდან წყლის დიდი რაოდენობით გამოყოფის ალაგმვას. რამდენიმე საათში ავადმყოფი ერთიანად გამოშრებოდა და იხრილობდა ფისივით ბლანტი სისხლისაგან, საშინელი კრუნჩხვებითა და ხრინწიანი გმინვით“.¹

ეს ამონარიდი მტკივნეულად ნაცნობია ჩვენი დღევანდელიობისათვის. ერთი წლის განმავლობაში 15000 ადამიანი შეიწირა კოვიდ-19-მა საქართველოში. აქაც უკვე საუბრობენ იმ საშინელ მდგომარეობაზე, რომელშიც აღმოჩნდნენ ამ ვირუსის გართულებით რეანიმაციაში მყოფი ავადმყოფები.

ნოველაში მოთხრობილია, თუ საგულდაგულოდ როგორ მალავდა ქალაქის ხელისუფლება ქოლერის ეპიდემიის ფაქტებს. ხელისუფალნი, ეშინოდათ რა ფინანსური ზარალისა, რომელიც მოჰყვებოდა საკურორტო სეზონის დახურვასა და კარანტინის გამოცხადებას, ცდილობდნენ, არ გაეხმაურებინათ ვენეციის ქუჩებში დატრიალებული პიროვნული ტრაგედიები. მათ საკუთარი ვიწრო

¹ მანი, სიკვდილი ვენეციაში, 1974, გვ. 162.

მერკანტილური სურვილები გაცილებით აღელვებდათ, ვიდრე სიმართლის აღიარება და საერთაშორისო ხელშეკრულებათა პატივისცემა. როცა ვენეციის სამედიცინო სამსახურის უფროსი, ღვაწლმოსილი და განსწავლული პიროვნება, აღშფოთებული ქალაქის ეპიდემიოლოგიური ვითარებით, გადადგა, ქალაქის მესვეურებმა იგი უხმაუროდ შეცვალეს ხელისუფლების დირექტივათა გამგონე და უსიტყვოდ აღმასრულებელი პიროვნებით.

„მაღალი წრეების კორუფციამ, ირგვლივ გამეფებულ გაურკვევლობასა და საგანგებო მდგომარეობასთან ერთად, რომელშიაც ქალაქი მოთარეშე სიკვდილმა ჩააგდო, დაბალი ფენების გარკვეული მორალური აღვირახსნილობა გამოიწვია, ბნელი, ანტისოციალური მიდრეკილებები წაახალისა...“¹ – ამ სტრიქონების წაკითხვისას ივლება პარალელები იმ ყოფასთან, რომელშიც დღეს იმყოფება დედამიწა და, მათ შორის, საქართველოც. ვაცადოთ დროს, რომელიც პირუთვნელად იტყვის სათქმელს მაშინ, როდესაც ეს პანდემია გადაივლის. იტყვის, რა იყო სწორი იმ ღონისძიებებში, რაც განხორციელდა და რა უნდა განეხორციელებინათ, რომ პანდემიასთან ბრძოლა ყოფილიყო გაცილებით ქმედითი და შედეგის მომტანი.

ლუკინო ვისკონტი ფილმში „სიკვდილი ვენეციაში“, რომელიც ეკრანიზაციის საუკეთესო ნიმუშია, გამომსახველობითი საშუალებებით მიჰყვება ნოველაში აღწერილ ხაზს ქოლერის ეპიდემიასთან დაკავშირებით: ვენეციის ტალანურ ქუჩებში ტაძიოს ადევნებული გუსტავ აშენბახი შეძრწუნებულია იმ ვითარებით, რომელიც ქალაქში სუფევს, შიშისა და ძრწოლის ნიშანი ადევს აშენბახის სახის გამომეტყველებას. საოცარი სამსახიობო ოსტატობითაა გამოხატული სასოწარკვეთილება, როდესაც აშენბახი, გადაღლილი, უარყოფითი ემოციური დატვირთვით, ჩამოკდება ვენეციის ქუჩაში თეთრი კოსტიუმით, მის სახეზე ერთდროულადაა შიშის, ეჭვის, უსასოობის, სიკვდილთან პირისპირ შეჯახების ემოცია, რაც სამსახიობო ხელოვნების აპოგეაა.

სასტუმროში დაბინავებული აშენბახი სასადილოდ ჩადის ფოიეში. მოავლებს რა მზერას სადილის მომლოდინე დამსვენებლებს, მისი ყურადღება შეჩერდება ერთ მაგიდასთან შეკრებილი ოჯახის წევრებზე: მკაცრი, პურიტანული სამოსით აღკაზმული გოგონები და ვაჟი, რომელთაც ახლავთ დედა და გუვერნანტი ქალი. ნოველის

¹ მანი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 163.

ეს ეპიზოდი ძალიან ლამაზადაა ასახული ფილმში კოსტიუმების მხატვარ პიერო ტოსისა და ოპერატორ პასკუალინო დე სანტისის უზადო ნამუშევრის წყალობით. პირველი შეხედვა, თითქოს, ჩვეულებრივი ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილებაა. მეორე მხერა, უშუალოდ, ამ ოჯახის ერთ წევრზე ჩერდება – ესაა 14 წლის მოზარდი, ულამაზესი ყმაწვილი, ტაძიო. ამ ეპიზოდით იწყება ნოველისა და ფილმის ღირებულებაში წვდომა და იმ სათქმელის მიდევნება, რომელიც უნდოდა ეთქვა მწერალსაც და რეჟისორსაც: ორი ადამიანის შეხვედრა იყო იმ ამოუხსნელი, საბედისწერო სურვილის მიზეზ-საბაბი, რომელმაც ფონ აშენბახი განაწყობ მოგზაურობის სურვილითა და ბედისწერის ფანტომის გამოისობით მოხვდა გუსტავი სწორედ იქ, სადაც ეს ორი მხერა ერთმანეთს უნდა შეხვედროდა. იტალიური კინოს ცნობილი მკვლევარი, პიტერ ბონდანელა ამასთან დაკავშირებით მიუთითებს, რომ „კინოსურათში ხაზგასმულია, ჰომოსექსუალიზმის, ალბათ, ძალიან მკაფიო, გაცილებით დახვეწილი ქვედინება“.¹

ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟი, ალფრედი ეუბნება გუსტავს: „...სირცხვილი კი არა შიშია! სირცხვილი სულიერი ტანჯვაა, რომლის მიმართაც იმუნიტეტი გაქვს. გრძნობების მიმართ ხარ გულგრილი! ურთიერთობების გეშინია!..“ და ურთიერთობების მოშიშ და გრძნობების მიმართ გულგრილ აშენბახში იწყება ჯერ გაურკვეველობა – იგი ვერ იგებს, რაა ის მომწესხველი ძალა, რომელიც ასე ეწვევა მოზარდისაკენ, რაა ის დამანგრეველი ფიქრი, რომელიც ასე თრგუნავს და ყოვლისმომცველად ეუფლება მის გონებას, რაა ის გრძნობა, რომელშიც ვერ გარკვეულა. მთელი მისი მსოფლმხედველობა, ყველაფერი ის, რისთვისაც იცხოვრა ორმოცდაათი წელი, გაუგებარი ხდება გუსტავისათვის და ეძებს პასუხს ერთადერთ კითხვაზე – რა არის ის ლტოლვა, რომელიც მასში ჩაასახლა ულამაზესი ყმაწვილის ხილვამ. არადა „დროც აღარ არის ფიქრისათვის“, იმდენადაა იგი ცაიტნოტში, ფიქრს ვეღარ ახერხებს და ის ღამეული კოშმარული სიზმარი ამოხსნის ამ ფორიაქს, ახსნის ტაძიოსადმი დამოკიდებულებას სამი სიტყვით: „მე შენ მიყვარხარ!“ ასე აღმოაჩინა გუსტავ აშენბახმა საკუთარ თავში მიდრეკილება ჰომოსექსუალიზმისაკენ, რაც მისთვის, მისი სულიერებისა და მისი ფიზიკური არსებობისათვის დამანგრეველი და საბედისწერო აღმოჩნდა.

¹Bondanella, Italian Cinema, 1998, p. 207.

ამ გრძნობას აშენბახი მთელი თავისი შინაგანი სამყაროთი ელტვის და თან ებრძვის. საკუთარი დახვეწილი აღზრდა, სოციალური და სულიერი მდგომარეობა ეუბნება, რომ ეს გრძნობა სირცხვილია, დამორგუნველია, მაგრამ ისეთი სასურველი და ყოვლისმომცველი, რომ აშენბახი აგებს საკუთარ თავთან წამოწყებულ ომს და კვდება. ბევრს კამათობენ, რა არის აშენბახის სიკვდილის მიზეზი – ქოლერა, თუ ის გრძნობა, რომელიც საკუთარ თავში აღმოაჩინა? რომ არა ტაძიოსადმი გაჩენილი შმაგი ლტოლვა, გუსტავი გაეცლებოდა ვენეციას ქოლერის ეპიდემიაზე ინფორმაციის მიღების დღესვე და სიკვდილი ვენეციაში არ შედგებოდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კაკაბაძე ნ. თომას მანი. თბილისი, სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1973.
- მანი თ. სიკვდილი ვენეციაში. ბათუმი, „საბჭოთა აჭარა“, 1974.
- Bondanella, Peter. Italian Cinema. From Neorealism to the Present. New York: Continuum, 1998.
- Hughes, Howard. Cinema Italiano. The Complete Guide from Classics to Cult. London: Taurus, 2011.
- Манн Т. Собрание сочинений в 10 томах. т. 8, Москва, Гослитиздат, 1959.
- Скифано Л. Висконти: обнаженная жизнь. М., „Rosebud Publishing“, 2019.
- კონიფი რ. როგორ გვცვლის პანდემიები. აგვისტო, 2020, National geographic.ge/rogor-gvcvlis-pandemiebi/

ეთერ ქუთათელაძე,
შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადოქტორო პროგრამის –
ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები –
კინომცოდნეობა („მსოფლიო კინოს ისტორია“)
დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი, ზვიად დოლიძე

„როტოსკოპით“ შექმნილი ანიმაციური ფილმები

საკვანძო სიტყვები: კინოწარმოება, ძმები ფლაიშერები, ანიმაცია, „როტოსკოპი“, კინოაპარატურა.

უხმო კინოს წლებში, ამერიკულ ანიმაციაში ბევრი ახალი სახე გაჩნდა, თუმცა წარმოდგენილია ამ პერიოდზე საუბარი ძმები ფლაიშერების გარეშე. ვინ იყვნენ ისინი და რატომ უკავიათ ანიმაციის ისტორიაში ასეთი მნიშვნელოვანი ადგილი?

„ძმები მაქს და დეივ ფლაიშერები არა მარტო ანიმაციური ტექნოლოგიური სიახლეებით გამოირჩეოდნენ, არამედ თავიანთ ფილმებში ერთმანეთთან აკავშირებდნენ გასაოცრად აზრიანსა და ფანტასტიკურ მეტაფორებს. მათი გმირების უმეტესობა ცნობილი მსახიობების პროტოტიპებს წარმოადგენდა. ისინი პროფესიონალ ანიმატორებს იყვანდნენ სამსახურში და ამის წყალობით კარგ შედეგებს აღწევდნენ“.¹

მაქს ფლაიშერი იყო ოთხ ძმას შორის პირველი, რომელმაც ბედი ანიმაციას დაუკავშირა და შემდეგ მთელი ოჯახი ჩართო ამ საქმიანობაში. იგი დაიბადა 1883 წელს, კრაკოვში (მაშინდელი ავსტრია-უნგრეთის ნაწილში), ებრაულ ოჯახში. მალე მთელი ოჯახი ამერიკის შეერთებულ შტატებში გადავიდა საცხოვრებლად.

გამომგონებლის ნიჭი მაქსს გადაეცა მკერავი მამისგან, რომელიც ცდილობდა სხვადასხვა დანადგარის გამოგონებას. ერთ-ერთი მათგანია პოლიციელის უნიფორმის მოსახსნელი ლილაკები, რომლებიც შეიძლებოდა გაპრიალებულიყო ქსოვილის შეუღება-ვად. მასვე ეკუთვნის თარგის ასაზომი და სიმაღლის გამზომი და-

¹ დოლიძე, მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია. 1930–1960–იანი წლები. 2014, გვ. 197.

ნადგარების გამოგონებაც.

14 წლის მაქსმა ჩააბარა მექანიკისა და ვაჭრობის საღამოს სკოლაში. დღის საათებში ის მუშაობდა, ღამე სწავლობდა. ემიგრაციაში მცხოვრებ ოჯახს მატერიალურად საკმაოდ უჭირდა და მის ყოველ წევრს თავის წვლილი შეჰქონდა ოჯახის რჩენაში. საღამოს სკოლის დამთავრების შემდეგ, მაქსმა სწავლა განაგრძო ერთ-ერთ კოლეჯში, ხატვის მიმართულებით. ყველაფერში სხარტსა და ალლოიან მაქსს მიზნები ყოველთვის სწორად და მკაფიოდ ჰქონდა დასახული.

მაქს ფლაიშერმა მუშაობა დაიწყო გაზეთ „ბრუკლინ დეილი იგლში“. პირველსავე დღეებში ის ხელოვნების განყოფილების ხელმძღვანელს, ჰერბერტ ადლერს შეხვდა და შესთავაზა - კვირაში ორი დოლარის სანაცვლოდ, სტუდიაში მხატვრებს მიაქცევდა ყურადღებას, მაგრამ განყოფილების ხელმძღვანელმა ამოიციო ახალგაზრდა თანამშრომლის ნიჭი და შესთავაზა, იგივე ორ დოლარად მომწოდებლის პოზიციაზე შედგომოდა სამსახურს. მაქსი დათანხმა, თუმცა დისტრიბუტორად დიდხანს არ უმუშავია. მან ჯერ გადამწერის, შემდეგ კი რეტუშერის პოზიცია დაიკავა და მალევე კომპანიის ფოტოგრაფი გახდა. სწორედ მაშინ დაეუფლა იგი ფოტოგრაფიულ აღჭურვილობასთან მუშაობის უნარებს.

ფლაიშერი ნელ-ნელა მიიწევდა წინ, დაუღალავად შრომობდა, მონდომებით ეუფლებოდა ახალ საქმიანობას, ცდილობდა ყველასგან მიეღო რჩევები. მას სჯეროდა, რომ რაღაც ისეთს გამოიგონებდა, რაც ძალიან შეცვლიდა არა მარტო მის, არამედ მთელი ანიმაციის განვითარების ისტორიას.

იმ დროისთვის ანიმაციური ფილმების გადაღება არცთუ ისე იშვიათი მოვლენა იყო, მაგრამ მათი ხარისხიდან გამომდინარე ისინი საკმაოდ უდიდძამოდ გამოიყურებოდნენ. ერთ-ერთი ჟურნალის რედაქტორი, ვალდემარ კლეიმპფერტი, როდესაც სტუდიაში მორიგი ახალი გადაღებული ანიმაციური ფილმი ნახა, საკმაოდ იმედგაცრუებული მიუბრუნდა მაქსს და უთხრა: „შენ ჭკვიანი ბიჭი ხარ, მხატვარი, გესმის მექანიკა, მექანიზმები და ფოტოგრაფია, გაქვს მეცნიერული აზროვნება. თქვენ თუ არა, სხვა ვინ მოიფიქრებს გზას, რათა ანიმაცია უკეთესი, მწყობრი და რეალისტური გახადოს.“¹ მაქსს გონებაში ისედაც ჰქონდა ამის იდეა, მაგრამ კლეიმპფერტის სიტყვებმა ეს მიზნად აქცია და ფრთები შეასხა.

¹ Кривуля. К истории создания первой звуковой анимации, 2018, стр. 119.

მაქსმა, ფაქტობრივად, გზა მონახა, თუ როგორ უნდა გაკეთებულყო რეალისტური ანიმაცია. პირველი, რაც მან განახორციელა, იყო რეალური მსახიობების მოძრაობების გადატანა ქალაქში. გამოგონების არსი შემდეგში მდგომარეობდა: ფილმი კადრებად გადაჭქონდათ მინაზე, რომელზეც ქალაქი იყო დაფენილი, რომლის საშუალებითაც ფიგურები ამოიხაზებოდა და გადაიღებოდა.

პირველივე მცდელობის შემდეგ, როდესაც მაქსმა უკვე სასურველი შედეგი დაინახა, მიხვდა, რომ ეს გამოგონება სასწაულ პოპულარობას მოუტანდა და ბევრად უფრო ხარისხიანს გახდიდა ანიმაციას. მან დასახმარებლად მიმართა ძმებს, ჯოსა და დეივს. ექსპერიმენტი სრულყოფილი რომ გამხდარიყო და სასურველ შედეგზე გასულიყო, ამისთვის, პირველ რიგში, საჭირო იყო თანხა და ისეთი ადგილი, რომელშიც განახორციელებდნენ ცდას. ძმებმა მაქსის იდეა აიტაცეს, საოცარი მხარდაჭერა გამოუცხადეს და დანაზოგებით ოთახი იქირავეს. დეივმა კლოუნის კონტრასტული კოსტიუმი ჩაიცვა და კამერის წინ რამდენიმე მოძრაობა შეასრულა, რის შემდეგაც დაიწყო კადრ-კადრის გადახაზვისა და გადაღების ხანგრძლივი პროცესი.

მუშაობისას აღმოჩნდა, რომ მაქსის კამერის ჩამკეტს არ შეეძლო კადრის გადაღება და მეორე კადრზე გადასვლა, რადგან მას ჩამკეტის ფუნქცია არ ჰქონდა, ამიტომ ყოველივე ხელით იყო დასაყენებელი, ლინზიდან საფარის მოცილება და შემდეგ ისევ თავიდან დაფარება. ერთი შეხედვით, ეს ვითომ არც ისე დიდ ძალისხმევას მოითხოვდა, მაგრამ როდესაც წაშლი ერთხელ სრულდებოდა იგივე მოქმედება, ამას საკმაოდ დიდი დრო მიჰქონდა. ასე გაჩნდა „როტოსკოპი“, ახლებური ანიმაციური ტექნიკა, რომელმაც გააადვილა ანიმაციური ფილმების გადაღება. მთლიანობაში, პირველი ერთწუთიანი ანიმაციისთვის 2600 კადრი დაიხატა და მის გადაღებას დაახლოებით ერთი წელი დასჭირდა.

მაქსმა თავის გამოგონებით გადაღებული ანიმაცია საჩვენებლად ერთ-ერთ მწარმოებელს წარუდგინა. იგი ოვაციებს, შექებასა და აღფრთოვანებას ელოდა, მაგრამ ფილმის ნახვის შემდეგ, ხარისხზე არავის გაუმახვილებია ყურადღება, თითქოს განსხვავება ვერც იგრძნესო.

„ანიმაცია მომგებიანი რომ ყოფილიყო, სულ მცირე, თვეში ერთი მაინც უნდა დამზადებულიყო. ეს კი მაქს ფლაიშერის გამოგონებებით სრულიად წარმოუდგენელი იყო. მაქსი სრულებით ამაოდ

განაგრძობდა თავის გამოგონების ჩვენებას სხვადასხვა კინოკომპანიაში.

ფლაიშერს ძალიან სურდა, თავისი გამოგონებითა და ანიმაციით ვინმე დაინტერესებულიყო, ამიტომ სხვადასხვა კომპანიაში დადიოდა და საკუთარ გამოგონებას სთავაზობდა. მასში სწორედ ის მიზანდასახულობა და შეუპოვრობა არის დასაფასებელი, რაც მან გამოიჩინა, იმისთვის რომ ელიარებინათ, როგორც გამომგონებელი და როგორც ნიჭიერი ანიმატორი. ზოგს შეხვედრამე უთანხმდებოდა, ზოგთან დაუპატიჟებლად და დაუგეგმავად მიდიოდა.¹

ერთ დღეს მაქსი აღმოჩნდა „ფარამაუნთ ფიქჩერზის“ პრეზიდენტის, ადოლფ ზუკორის მოსაცდელ ოთახში, სადაც სრულიად შემთხვევით გაიცნო ანიმატორი, ჯონ ბრეი. მოსაცდელში ახალი ნაცნობები დიდხანს საუბრობდნენ. გულანთებულმა მაქსმა თავისი გამოგონებისა და იდეების შესახებ უამბო ბრეის, რომელიც იმდენად დაინტერესდა მისით, რომ მეორე დღესვე მაქსი თავის სტუდიაში მიიწვია.

ბრეი ანიმაციური ფილმების წარმოების დაპატენტებულ ტექნოლოგიას ფლობდა. ქალაქის ფურცლების ნაცვლად იყენებდა ცელულოიდურ ფირს, რაც ბევრად აჩქარებდა პროცესს. აღარ იყო საჭირო ყოველ ჯერზე სტაციონალური ფონის გახაზვა. ბრეიმ დააფასა ფლაიშერის გამოგონება და ხელი მოაწერა ექსკლუზიურ კონტრაქტს, რომლითაც მის ტექნოლოგიასაც გამოიყენებდა.

1917 წლის აპრილში ამერიკის შეერთებული შტატები ჩაერთო პირველ მსოფლიო ომში. ამ დროისთვის ბრეის სტუდიას უკვე ჰქონდა სახელმწიფო კონტრაქტები საგანმანათლებლო ფილმების გადასაღებად და ომის პირობებში მზად იყო აშშ-ს არმიისთვის მათი წარმოება დაეწყო. ბრეიმ მაქსი გაგზავნა ფორტ სილიში, ჯეკ ლევენტალთან ერთად, სადაც მათ ერთობლივად შექმნეს პირველი სასწავლო ფილმები. ისინი აშუქებდნენ სხვადასხვა თემას. ფლაიშერმა ბრეის სტუდიაში დაიწყო მუშაობა სერიალზე „სამელნედან“. მაქსმა სტუდიაში დამხმარედ ძმა დეივი მიიწვია. მათ გადაწყვიტეს „როტოსკოპის“ გამოყენებით ახალი მულტფილმების შექმნისას გაერთულებინათ დავალება: „ეს არ უნდა იყოს მხოლოდ რეალისტური ანიმაცია, არამედ მასში დახატული პერსონაჟებისა და ცოცხალი მსახიობების ურთიერთქმედება უნდა

¹ Maltin, Of Mice and Magic, 1980, p. 356.

მოხდეს“ – ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადა მაქსმა.¹

მართლაც, დიდი ნიჭითა და სიახლეების საოცარი ალლოთი გამოირჩეოდა მაქს ფლაიშერი. ის არ ჯერდებოდა სირთულეებთან შერკინებას, ყოველ ჯერზე ახალ-ახალ ექსპერიმენტებს იგონებდა, მათ საჭიროებას ყველას უმტკიცებდა და აპატენტებდა.

ახალი ანიმაციის მთავარ გმირს – ჯამბაზს ჯერ კიდევ დეივი განსახიერებდა. სერიალი „სამელნედან“ პირველად ეკრანზე 1919 წლის 19 აპრილს გავიდა და მაშინვე მოიპოვა მაყურებლის აღფრთოვანება და საყოველთაო სიყვარული. კონკურენტები ცდილობდნენ მაქსის სტილის მიბაძვას, მაგრამ ამაოდ. უნიკალური იუმორი, სიურრეალისტური ანიმაცია შერწყმული რეალურ კადრებთან დარჩა მის საფირმო ნიშნად.

1919 წლის ბოლოს ბრეი გადავიდა კინოკომპანია „გოლდუინ ფიქჩერზში“, სადაც დაპირდნენ იმ დროისთვის მნიშვნელოვან თანხას – 1,5 მილიონ აშშ დოლარს, თუმცა ვალდებულებების შესრულება შეუძლებელი იყო: მას დაევალა ერთი წლის განმავლობაში 156 ანიმაციური ფილმის გადაღება. საკუთარი სტუდიის დახმარებითა და მაქს ფლაიშერის მონაწილეობით ბრეიმ მოახერხა მხოლოდ 28 ფილმის დამზადება. დანარჩენი კი, რისი გადაღებაც ვერ მოასწრეს, გადაწყდა, მათი ყველაზე დიდი კონკურენტი კომპანიისგან – „ჰერსთ'ს ინთერნეიშენალ ფილმ სერვისისგან“ შეეძინათ, მაგრამ ეს ფილმები საკმაოდ მდარე ხარისხისა აღმოჩნდა, რის გამოც მოსალოდნელი შემოსავალი ვერ მოიტანეს.

1921 წელს გოლდუინმა და ბრეის სტუდიებმა გადაწყვიტეს, შეეწყვიტათ კონტრაქტი ჰერსტის კორპორაციასთან უზარმაზარი თანხების გამო, რასაც მოჰყვა დიდი აურზაური, შიდა დაპირისპირებები და მუშახელმა დატოვა ბრეის სტუდია. ამის შემდეგ მაქსი იძულებული გახდა, ჩამოშორებოდა ბრეის და საკუთარი სტუდია ჩამოეყალიბებინა. მის სახელწოდებაზეც ბევრი არც უფიქრია. მან სწორედ იმ ანიმაციური სერიალის სახელი დაარქვა, რომელმაც წარმატება მოუტანა – „აუთ ოფ ბი ინქუელ“ („სამელნედან“). ფლაიშერის ახალი კომპანიის საწყისის კაპიტალი უზრუნველყო პროდიუსერმა და დისტრიბუტორმა, მარგარეტ უინკლერმა, რომელთანაც დაიდო ხელშეკრულება.

მაქსმა სტუდიისთვის სარდაფი იქირავა მანჰეტენზე. იქაურობა აღჭურვა ანიმაციის წარმოებისთვის. „როტოსკოპი“ მისი მუშაობის

¹Кривуля, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 119.

განუყოფელი ნაწილი გახდა. დეივა მოიყვანა კომპანიის პირველი თანამშრომელი, მისი კოლეგა, ჩარლი შელტერი. ძალიან მალე პერსონალი გაიზარდა ცხრა ადამიანამდე და კომპანია იძულებული გახდა, გადასულიყო უფრო დიდ შენობაში. თუმცა ეს მხოლოდ დასაწყისი იყო. 1921 წლის ნოემბერში, სტუდიაში მუშაობდა უკვე 19 ანიმატორი და თვის ბოლოს კომპანიამ დაიკავა მთელი სართული. გარკვეული პერიოდის შემდეგ, მეშვიდე სართული იქირავა ფლაიშერი. მან თანამშრომლების რაოდენობა 165-მდე გაზარდა. ასე გადაიქცა ორი კაცის ორგანიზაცია ნიუ-იორკის უდიდეს ანიმაციურ სტუდიად.

მაქსის გვერდით მუშაობდნენ მისივე ძმები: დეივი – მულტფილმების რეჟისორად, ხოლო ლუ მუსიკას წერდა ანიმაციებისთვის. მათი სტუდია წარმატებებს აღწევდა. ამასობაში, მაქსი ჩამოშორდა უშუალოდ ფილმების შექმნას და მთლიანად ჩაეფლო კინობიზნესის საკითხებში.

1924 წელს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა – სერიალის „სამელნიდან“ აქამდე უსახელო გმირს მოუფიქრეს სახელი – ჯამბაზი კოკო. ეს პერსონაჟი აგრძელებდა სასიამოვნო ხუმრობებს, რაც, ძირითადად, დეივ ფლაიშერის წარმოსახვისა და იუმორით იყო გაჯერებული.

„ფლაიშერის სტუდიისათვის დამახასიათებელი იყო მენეჯმენტის ლიბერალური სტილი: ანიმატორები თავად წყვეტდნენ გმირების გარეგნობას, ანიმაციის შინაარსს. ერთადერთი დეივი თუ ნახავდა ბოლოს მზა პროდუქტს და გადაწყვეტდა კორექტივების შეტანას. ამ ანიმაციებში იუმორი უბრალო და ზოგჯერ უხეშიც კი იყო, მაგრამ, რაც მთავარია, ის საზოგადოებას ძალიან მოსწონდა“.¹

გარდა „როტოსკოპისა“ და ცელულოიდური ფილმებისა, ფლაიშერების სტუდიამ გამოიყენა რაულ ბარეს მიერ გამოგონილი მეთოდი ანიმაციების დასამზადებლად: ქალაქდზე რამდენიმე სურათს ხატავდნენ, შემდეგ ფურცლებს ჭრიდნენ ნაჭრებად, რომლებიდანაც აწყობდნენ ახალ სურათებს. ხაზების დასამალად გადალებას ახორციელებდნენ კონტრასტულ ფირზე, რომელზეც მხოლოდ ნათელი ხაზები იყო, ხოლო შავი ხაზები რჩებოდა და ლაქები ივსებოდა მთლიანად კონტურით, ზემოდან მოხატვის საშუალებით.

¹ Bendazzi. A World History. Volume II: The Birth of a Style – The Three Markets. 2016, p. 21.

ფინანსური ნდობის მოპოვების შემდეგ, ფლაიშერი ჩაერთო რამდენიმე ექსპერიმენტულ პროექტში. პირველი ნამუშევარი იყო სამეცნიერო-პოპულარული ფილმი, რომელიც ხსნიდა ალბერტ აინშტაინის ფარდობითობის თეორიას. პროფესორი გარეტ სერვისი და აინშტაინის რამდენიმე თანაშემწე უწევდნენ კონსულტაციებს ამ ფილმის გადაღებას. ფლაიშერებმა შეძლეს რთული საგნების მარტივად ახსნა. მეორე მსგავსი კინოსურათი მიეძღვნა ჩარლზ დარვინის ევოლუციის თეორიას.

როდესაც კინოში ხმა გაჩნდა, ანიმაციამაც არ დააყოვნა გმირების ალაპარაკება და ამღერება. ძმებმა ფლაიშერებმა ამაშიც დიდი წილი შეიტანეს და რამდენიმე ახალი ანიმაციური პერსონაჟი წარუდგინეს მაყურებელს. მათ კვლავ დაამტკიცეს, რომ კინოს აღნიშნული სახეობის ერთ-ერთი უდავო ლიდერები იყვნენ, უოლტ დიზნის შემდეგ, და მტკიცე პოზიცია მოიპოვეს მსოფლიო ანიმაციური კინოს ისტორიაში. „როტოსკოპით“ დაწყებული ექსპერიმენტი პროფესიონალიზმის უმაღლეს დონემდე აღზევდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- დოლიძე ზ. მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია. 1930-1960-იანი წლები. თბილისი, „კენტავრი“, 2014.
- Bendazzi, Giannalberto. Animation: A World History. Volume II: The Birth of a Style – The Three Markets. New York: Routledge, 2016.
- Maltin, Leonard. Of Mice and Magic. A History of American Animated Cartoons. New York: McGraw-Hill, 1980.
- Кривуля Н. К истории создания первой звуковой анимации. Песенные серии братьев Флейшеров. Журнал «Вестник ВГИК», 2018, март, № 1 (35).

ლევან ჯუღელი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
კინო-ტელე ფაკულტეტი, აუდიო-ვიზუალური რეჟისურა
- „ტელერეჟისურის“ სადოქტორო პროგრამის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. ალექსანდრე ვახტანგოვი

კინო-თელე სივრცის თინდენციების სვლილება პანდემიურ და პოსტ-პანდემიურ მსოფლიოში

საკვანძო სიტყვები: ნაკადოვანი სერვისები, ტრადიციული ტელევიზია, კინონდუსტრია, ამერიკის კინოაკადემიის პრემია, ნეტფლიქსი, პანდემია, binge-watching, აუდიოვიზუალური მედია.

2020 წლის დასაწყისი, შესაძლოა, მსოფლიოს ისტორიაში ახალი ეტაპის გენეზისად მივიჩნიოთ. სავარაუდოდ, ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკაში დაწყებული კორონავირუსის ფართომასშტაბიანმა გავრცელებამ სრულიად შეცვალა სამყარო და ადამიანები ახალი რეალობის წინაშე დააყენა. საერთაშორისო და ეროვნული რეგულაციებით სახლებში გამოკეტილი მილიონობით ადამიანი სოციალური ინტერაქციის ახალ ფაზაზე გადავიდა, სადაც ადამიანებთან ურთიერთობა მხოლოდ ციფრულ და ვირტუალურ რეალობაში გახდა შესაძლებელი. ძველი წელთაღრიცხვით პირველ საუკუნეში, გაიუს ოქტავიანე ავგუსტუსის მიერ ნათქვამი „პური და სანახაობის“ მნიშვნელობა, ციფრულ ეპოქაში მცხოვრები სოციუმისათვის არასდროს ყოფილა ისეთი რეალისტური, როგორც პანდემიის პერიოდში. შინ გამოკეტილი ადამიანები, თითქოს საზოგადოებიდან გარიყულები აღმოჩნდნენ. მათთვის აქამდე ნაცნობი ცხოვრების სტილის ნაცვლად, მოუხდათ ორ მთავარზე ფოკუსირება, პური - საკვები, რომლის გარეშეც უბრალოდ ვერ ვიცხოვრებთ, სანახაობა, ფილმები, სატელევიზიო სერიალები კი გართობის და დროის გაყვანის მთავარ წყაროდ იქცა. პანდემიის დასაწყისიდანვე, ბევრი გამომცემლობა იუწყებოდა, რომ იზოლაციის პერიოდში, ფილმების და სერიალების ნახვა, მათი განხილვა ტელეფონზე თუ სოციალური მედიის საშუალებით შეგვიქმნიდა საზოგადოებასთან ინტერაქციის კომფორტს. USA Today-ს სტატია არათუ არ გმობს, არამედ განიხილავს Binge-watching-ის

(რამდენიმე სერიის ან სრული სერიალის გადაბმულად ნახვა) სასარგებლო მხარეებს ჩვენი მენტალური ჯანმრთელობისათვის პანდემიის პერიოდში: „იზოლაცია დღეს არის საფრთხისშემცველი თითოეული ჩვენგანისთვის, მაგრამ ეს გასაჭირი ყველასთვის საერთოა. თუ კი თქვენ მიმართავთ Binge-watching-ს და ეს ფაქტი გააძლიერებს თქვენს სოციალურ ინტერაქციას, მისი ჩანაცვლების ნაცვლად, იგი დაგეხმარებათ იზოლაციის სირთულეებთან გამკლავებაში“.¹

მილენიალების დიდი ნაწილისთვის, ტელევიზია უკვე დიდი ხანია გართობის მოძველებულ ფორმად მიიჩნევა. ნაკადოვანი სერვისების, ინტერნეტში არსებული ვიდეო არხების და ვიდეო ჩართვების თაობისთვის, სატელევიზიო სივრცე - რომელიც არჩევანის საშუალებას არ გვაძლევს, ვუყუროთ იმას, რაც ჩვენ გვინდა, და არა იმას, რისი მოწოდებაც სატელევიზიო ბადის შემქმნელებს სურთ, უბრალოდ მიუღებელი გახდა. ეს ყველაფერი უფრო ნათლად გამოიკვეთა პანდემიის პერიოდში, როდესაც ნაკადოვანი სერვისების გამომწერთა რაოდენობა აქამდე არასრულყოფილი ტემპით გაიზარდა.

ნაკადოვანი სერვისების ისტორია უკვე თითქმის ორ ათწლეულს ითვლის. მისი ფუნქციონირება ძირითადად დამოკიდებულია ინტერნეტზე და მსოფლიოს სხვადასხვა წერტილში განლაგებულ სერვერებზე, სადაც განთავსებულია ის აუდიოვიზუალური მასალები, რომლებიც მომხმარებელს მიეწოდება. ეს სისტემა ერთი შეხედვით საკმაოდ მარტივად ფუნქციონირებს - არის ერთგვარი ვიდეო ბაზა, სადაც დროის ნებისმიერ მონაკვეთში შეგვიძლია იმ ფილმის, სატელევიზიო სერიალის, თუ რეალთი შოუს ნახვა, რომელიც ჩვენთვის საინტერესოა. ტრადიციული სატელევიზიო სივრცისგან განსხვავებით, რომელიც სტანდარტულ სატელევიზიო ბადეს გვთავაზობს, სადაც პროგრამები დროის სხვადასხვა მონაკვეთზეა გადანაწილებული, ნაკადოვანი სერვისები გვაწვდის შედარებით უფრო დემოკრატიულ სისტემას, სადაც მომხმარებლები თავად აკეთებენ არჩევანს თუ რას და როდის ნახავენ. ნაკადოვანი სერვისების წარმომადგენლები არიან ისეთი გიგანტური კომპანიები, როგორებიცაა: ნეტფლიქსი (Netflix), ამაზონ პრაიმ ვიდეო (Amazon Prime Video), იუთუბი (YouTube), ეფლ ტივი (Apple Tv), ჰულუ (Hulu), ეიჩბიო მაქსი (HBO Max) და ა.შ. სერვისის ეს მომწო-

¹ Pierce-Grove, Binge-watching and pandemic, 2020.

დებლები, პრე-პანდემიურ საზოგადოებაში, უკვე მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ ადამიანების ცხოვრებაში, თუმცა პანდემიის პერიოდში იგი იქცა ერთგვარ ფენომენად და ყოველდღიურობის განუყოფელ ნაწილად. ებრაელი ფილოსოფოსი და ისტორიკოსი იუვალ ნოა ჰარარი CBS-თან ინტერვიუში ნაკადოვანი მედიის და მისი ალგორითმების გავლენაზე მკაფიოდ დასძენს : „ნეტფლიქსი გვეუბნება რას ვუყუროთ, ამაზონი - რა შევიძინოთ. შესაძლებელია 10, 20 ან 30 წლის შემდეგ, ასეთივე ალგორითმებზე დამყარებული სისტემებმა გვიკარნახოს - რა ვისწავლოთ უნივერსიტეტში, სად ვიმუშაოთ, ვისზე დავქორწინდეთ და ისიც კი - ვის მივცეთ ხმა არჩევნებში“.¹

ნაკადოვანი სერვისების ფუნქციონირებასთან ერთად, მნიშვნელოვანია განვიხილოთ მისი ბიზნეს მოდელი. ამ სერვისების უმრავლესობა გამომწერთა სისტემაზე დამოკიდებული. მომხმარებელი იხდის ყოველთვიურ გამოწერის ქირას, რის შედეგადაც, მათთვის ხელმისაწვდომი ხდება ის მონაცემთა ბაზა, რომელიც ამა თუ იმ სერვისს სხვადასხვა ქვეყანაში აქვს განლაგებული. მონაცემთა ბაზა ძირითადად ორი ტიპის კონტენტს შეიცავს. პირველი - შექმნილი პროდუქცია, რომელზეც ნაკადოვანი სერვისების მომწოდებლები, გარკვეული დროით ფლობენ ამ კონტენტზე საავტორო უფლებას და შეუძლიათ მათ ბაზაში განათავსონ. მეორე კი გახლავთ ის ფილმები, სერიალები, რომლებსაც თვითონვე ქმნიან და საავტორო უფლებას განუსაზღვრელი ვადით ფლობენ. თვითწარმოების და შექმნილი კონტენტის რაოდენობის მხრივ, დღეისათვის ლიდრობენ შემდეგი კორპორაციები: ნეტფლიქსი (Netflix), HBO Max და ამაზონ პრაიმ ვიდეო (Amazon Prime Video).²

კორონავირუსით გამოწვეული პანდემიის დასაწყისიდანვე, მას შემდეგ, რაც სხვადასხვა ქვეყანამ შემოიღო ეგრეთ წოდებული „ლოქდაუნის“ და კომენდანტის საათის რეგულაციები, ნაკადოვანი სერვისების გამომწერთა რაოდენობამ რეკორდულ მაჩვენებელს მიაღწია. ნეტფლიქსის გამოქვეყნებული მონაცემების მიხედვით, მხოლოდ 2020 წელს, მათი სერვისის გამომწერთა რაოდენობა 167-დან 203 მილიონამდე, თითქმის 36 მილიონით გაიზარდა, რაც კომპანიის ისტორიაში, წლიური ზრდის ყველაზე სწრაფი მაჩვენებელია.

¹ Harari, CBS interview, 2021.

² Adalian, War of the streaming services, 2021.

ბელია.¹

გადამხდელ-გამომწერთა ზრდის ასეთმა სწრაფმა მაჩვენებელმა, რა თქმა უნდა, საგრძნობლად გაზარდა კომპანიის ფინანსური შემოსავალი, რამაც ნათელი გახადა ის ფაქტი, რომ ნეტფლიქსს უნდა ეწარმოებინა მეტი კონტენტი მომხმარებელთა რაოდენობის შესანარჩუნებლად და კიდევ უფრო მეტად გასაზრდელად. მიუხედავად იმ ფაქტისა, რომ კინო და ტელე ინდუსტრიაში თითქმის ყველა წარმოება შეჩერდა პანდემიის გამო, ნაკადოვანმა სერვისებმა მოახერხეს მოდელის ისე ცვლილება, რომ შეძლებოდათ გადაეღოთ ახალი ფილმები და სერიალები, ნაკლები შტატის (გადამღები ჯგუფის და დასის) თანამონაწილეობით.

პანდემიის პერიოდში, ფილმწარმოების ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო ნამუშევრად, პროდიუსინგის თვალსაზრისით, შეიძლება მივიჩნიოთ ნეტფლიქსის „მალკომი და მერი“ (Malcolm & Marie, Sam Levinson, 2021). მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის არტისტული ღირებულება შეიძლება დისკუსიის თემა გახდეს, ლოქდაუნის პერიოდში ფილმის წარმოება ნამდვილად გამბედავი ნაბიჯი იყო. „მალკომის და მერის“ გადაღება 2020 წლის ივნისში დაიწყო და მხოლოდ 15 დღე გაგრძელდა. ფილმში მხოლოდ ორი მსახიობი მონაწილეობს, ამერიკის კინოგილდიის პროტოკოლით, გადასაღებ მოედანზე მხოლოდ 12 ადამიანი დაიშვებოდა ერთდროულად. პრე-პროდუქციის პერიოდში, გადაღების დაწყებამდე ორი კვირით ადრე, გადასაღებ მოედანზე მომუშავე ყველა ადამიანს მოუწია კარანტინის გავლა, პროდუქციის დროს კი არცერთ წევრს არ ჰქონდა ლოკაციის დატოვების უფლება. ასევე მუდმივად ტარდებოდა გადაამღები ჯგუფის ტესტირება და ტემპერატურის მონიტორინგი.

პანდემიის დასაწყისში, საინტერესო პროექტებს გვთავაზობდა არა მხოლოდ ნაკადოვანი სერვისები, არამედ ტრადიციული ტელევიზიაც. თუმცა მათი მასშტაბები ნაკლებად ფართო აღმოჩნდა. პანდემიის დროს ამავე თემატიკაზე, ტელეწარმოების პიონერ მაგალითად, შეგვიძლია მივიჩნიოთ ტელეკომპანია გლობოს (Globe) პროექტი „სიყვარული არის ილბალი“ (Amor e Sorte, Patricia Pedrosa, Andrucha Waddington, 2020). ეს მინისერიალი მხოლოდ ოთხ სერიას შეიცავს. გლობომ გადაწყვიტა, ცნობილი მსახიობების ოჯახისთვის შეეთავაზებინა გადასაღები ალჭურვილობა და დახმა-

¹ Netflix database - <https://ir.netflix.net/financials/quarterly-earnings/default.aspx> (03/04/2022).

რებოდა მათ, თავად განვეითარებინათ ერთ საათიანი პროექტის სცენარი, თუ როგორ უმკლავდებიან ოჯახის წევრები, პანდემიის პერიოდში 24-საათიან თანაცხოვრებას. ამ მინისერიალმა უდიდესი ყურადღება დაიმსახურა მაყურებლისაგან, რადგან მათ ტელე-ეკრანებზე შეეძლოთ ეხილათ ცნობილი ადამიანების პანდემიური ცხოვრების დღიურები და გაველოთ პარალელები საკუთარ რეალობასთან.

2020 წელი ნაკლებად ნაყოფიერი აღმოჩნდა ტრადიციული კინონიდუსტრიისათვის. კინოკომპანიების უმრავლესობას მოუხდა შეეჩერებინა ყველა პროექტი, რომლებიც განვითარების ან უკვე გადაღების ფაზაში იმყოფებოდა. მაგალითისთვის, გილერმო დელტოროს, თითქმის დასრულებამდე მიყვანილი „კომშარების ხეივანის“ (Nightmare Alley, Guillermo Del Toro, 2021) გადაღება, 2020 წლის მარტიდან ნოემბრამდე, 8 თვით შეჩერდა. საინტერესოდ შეიძლება მოგვეჩვენოს ის ფაქტი, რომ კინო და ტელეკომპანიების წარმოების დროებით პარალიზებას შეიძლება მივაწეროთ უჩვეულო მოვლენა - 2021 წლის კინო და ტელეინდუსტრიის პრემიების სიაში, ნომინანტთა რაოდენობის მხრივ, ლიდერობდა ნაკადოვანი სერვისის მომწოდებელი კომპანიები.

2017 წლის 18 მაისი, კანის კინოფესტივალზე ფილმ „ოკჯას“ (Okja, Bong Joon Ho, 2017) პრემიერაზე ნეტფლიქსის ლოგოს გამოჩენისას, მაყურებელმა შეძახილით - „ბუუუუ“ ნეტფლიქსის ფესტივალზე დასწრება გააპროტესტა.¹

2018 წლის 8 სექტემბერს, ნეტფლიქსის წარმოებული „რომა“ (Roma, Alfonso Cuarón, 2018) იგებს ოქროს ლომს ვენეციის კინოფესტივალზე.² 2022 წლის 9 დეკემბერს, ოქროს გლობუსის დაჯილდოების ცერემონიაზე საუკეთესო ფილმის დრამის კატეგორიაში გამარჯვებულად ცხადდება ასევე ნეტფლიქსის პროდუქცია - „ძაღლის ძალა“ (The Power of the Dog, Jane Campion, 2021).³

ნაკადოვანი სერვისების პროდუქციის დაწინაურების ტენდენცია შეინიშნება 2021 წლის ამერიკის კინოაკადემიის დაჯილდოების ნომინანტებს შორისაც. პირველ ორ ადგილზე, ამ შემთხვევაშიც, ლიდერობენ ნაკადოვანი სერვისის წარმომადგენლები. მხოლოდ ორი ნაკადოვანი სერვისის კომპანიის - ნეტფლიქსისა და ამაზონ-

¹ Mumford, Netflix at Cannes Film Festival, 2017.

² Rapold, „Roma“ wins at Venice Film Festival, 2018.

³ Lee, Netflix's The Power of the Dog, 2022.

ნის ნომინაციების საერთო რაოდენობა, რომელიც 47-ს შეადგენს, თითქმის უტოლდება დანარჩენი 8 კინოკომპანიის ნომინაციების საერთო რაოდენობას. ერთი მხრივ, ეს უდიდესი პროგრესი ნეტ-ფლიქსისათვის, შესაძლოა პანდემიის დასაწყისს მივაწეროთ. გამომდინარე იქიდან, რომ 2020 წელს, პანდემიის გამო, მსოფლიოს მასშტაბით დახურული იყო კინოდარბაზების დიდი ნაწილი, კინოსტუდიების უმრავლესობამ გადაწყვიტა პრემიერის თარიღის გადაწევა, რაც მათ ამერიკის კინოაკადემიის დაჯილდოებაში მონაწილეობის მიღების შესაძლებლობას უკარგავდა. მაგრამ, ასევე უნდა აღინიშნოს ის ვარაუდიც, რომ ტრადიციული კინემატოგრაფი და ტელევიზია ყოველდღიურად კარგავს მაყურებელს, რომლისთვისაც უფრო მიმზიდველია გამართივებული ფორმა, გასართობი საშუალებების სანახავად.

დღეისათვის ნაკადოვანი სერვისების მოხმარება, შესაძლებელია ტელევიზორის, კომპიუტერის, პლანშეტების და სმარტფონების საშუალებითაც. როდესაც კინოკომპანიების მიერ კინოთეატრებში გამოფენილი ფილმების ნახვა, უამრავ პროცედურასთან ასოცირდება, ახალგაზრდების უმრავლესობა ირჩევს საკუთარი კომფორტის ზონაში, თუნდაც ბევრად უფრო მცირე ეკრანზე იხილოს მათთვის საინტერესო ნამუშევარი.

ტენდენციები კინო-ტელე ხელოვნებაში ისეთივე სწრაფი ტემპით იცვლება, როგორც მოდის, ტექნოლოგიების და სხვა მრავალ ინდუსტრიაში. ჩვენ არ გვაქვს იმის შესაძლებლობა განვჭვრიტოთ, თუ როგორ განვითარდება სამომავლოდ აუდიოვიზუალურ სფეროში ტენდენციები და ახალი ტრენდები. ასევე ვერ ვიტყვით, რომ ერთ დღეს ტრადიციულ ტელევიზიას და კინემატოგრაფიას ისეთივე ბედი ელის, როგორც ტელეგრაფს, ფაქსს და სხვა უამრავ ფაქტობრივად გამქრალ ტექნოლოგიას, რომელიც წარსულში ინოვაციურად მიიჩნეოდა. გამომდინარე იმ მოცემულობებიდან, რომ კინო და ტელეინდუსტრიის რაღაც დროით შეჩერებამ დიდი ზიანი მიაყენა ამ სფეროებს, როგორც ბიზნესს, და უფრო მეტად წასწია წინ ნაკადოვანი სერვისების პოპულარობა, სავარაუდოა ის ფაქტი, რომ მათი მოხმარებელთა რაოდენობა კიდევ უფრო გაიზრდება. შესაძლოა კინემატოგრაფმა და ტელევიზიამ მოახერხოს გამოცოცხლება, ან სრულიად გაქრეს, ეს მხოლოდ ჰიპოთეზის ფორმატში შეგვიძლია განვაცხადოთ. მაგრამ ბოლო წლებში განვითარებული მოვლენების მიხედვით, თამამად შეგვიძლია

ვთქვათ, რომ ნაკადოვანმა სერვისებმა მტკიცედ შემოაბიჯა ჩვენს ცხოვრებაში და იგი მიზნად ისახავს – გახდეს ჩვენი რეალობის განუყოფელი ნაწილი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Benjamin Lee, Golden Globes: The Power of the Dog and Succession win at celebrity-free ceremony, The Guardian, Jan 2022 <https://www.theguardian.com/film/2022/jan/10/golden-globes-the-power-of-the-dog-and-succession-win-at-celebrity-free-ceremony>
- Gwilym Mumford, Cannes apologises after technical problems and booing disrupts Netflix film Okja, The Guardian, May 2017 <https://www.theguardian.com/film/2017/may/19/cannes-apologises-after-technical-problems-booing-disrupts-netflix-film-okja>
- Jose Gabriel Navarro, Film studios with the most Academy Award nominations in the United States in 2021, Statista, Aug 2021 <https://www.statista.com/statistics/681263/oscars-nominations-per-film-studio/>
- Josef Adalian, Who is winning the platform wars?, Vulture – New York Magazine, Jun 2021 <https://www.vulture.com/2021/06/who-is-winning-the-streaming-platform-wars.html>
- Nicolas Rapold, Alfonso Cuarón Wins Best Film in Venice for ‘ROMA’, New York Times, Sep 2018 <https://www.nytimes.com/2018/09/08/movies/alfonso-cuaron-named-best-director-in-venice-for-roma.html>
- Yuval Noah Harari, CBS:Yuval Harari warns humans will be “hacked” if artificial intelligence is not globally regulated, აშშ, 2021 <https://www.cbsnews.com/news/yuval-harari-sapiens-60-minutes-2021-10-29/>

თეა ჭანტურია,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, სადოქტორო
პროგრამა: აუდიო-ვიზუალური რეჟისურა
„ტელერეჟისურა“,
ხელმძღვანელი: პროფ. ალექსანდრე ვახტანგოვი

ვირტუალური რეალობა პოსტმოდერნულ ეპოქაში

საკვანძო სიტყვები: ვირტუალური რეალობა, პოსტმოდერნიზმი, კომპიუტერული ტექნოლოგიები, ვირტუალურობის ცნება, მულტიმედიაური ტექნოლოგიები, ონლაინ პლატფორმები, ტოტალური ეკრანიზაცია, ჰიპერრეალობა, ელექტრონული სამყარო, ჟ. ბოდრიარი, მ. მაკლუანი.

თანამედროვე კულტუროლოგების, სოციოლოგების, ფილოსოფოსების, ფსიქოლოგების, მათემატიკოსების, პროგრამისტების, თეოლოგების და სხვადასხვა მიმართულების ხელოვნებათმცოდნეების წინაშე დღეს ჩნდება კითხვები: როგორი რეალობა უყალიბდება ადამიანს კომპიუტერის მონიტორის მიღმა ელექტრონული სამყაროს ციფრულ სივრცეებში? რა ადგილი უჭირავს ამ სამყაროში მის ახალ ესთეტიკურ გამოცდილებას? რა გავებით არის ეს გამოცდილება ესთეტიკური? რა კატეგორიებში შეიძლება მისი აღწერა?

ამ კითხვებზე საპასუხოდ მნიშვნელოვან საკითხად მიგვაჩნია პოსტმოდერნულ ეპოქაში ვირტუალური რეალობის (VR), როგორც მხატვრული ფენომენის განხილვა.

ცნება „პოსტმოდერნიზმი“ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც მოდერნიზმის იდეებსა და ღირებულებებზე რეაქცია. ასევე, იგი შეიძლება ჩაითვალოს იმ პერიოდის აღწერად, რომელიც მოჰყვა მოდერნიზმის დომინირებას კულტურულ თეორიასა და პრაქტიკაში, მეოცე საუკუნის დასაწყისში. ტერმინი „პოსტმოდერნიზმი“ ასოცირდება სკეპტიციზმთან, ირონიასთან, უნივერსალური ჭეშმარიტებისა და ობიექტური რეალობის ცნებების ფილოსოფიურ და არაფილოსოფიურ კრიტიკასთან.

და მაინც რა არის პოსტმოდერნიზმი? პოსტმოდერნი არის მოდერნის, როგორც „სიახლის“ გამეორება, რაც გულისხმობს ახალ, განსხვავებულ გამეორებას.

პოსტმოდერნიზმი, რომ განუსაზღვრელია - ტრუიზმი. თუმცა, ის შეიძლება შეფასდეს, როგორც კრიტიკული, სტრატეგიული და რიტორიკულიპრაქტიკისერთობლიობა, რომელიცყენებსცნებებს, როგორებიცაა განსხვავება, კოპირება, კვალი, სიმულაკრუმი და ჰიპერრეალობა, ისეთი ცნებების დესტაბილიზაციისთვის, როგორებიცაა ყოფნა, იდენტობა, ისტორიული პროგრესი, ეპისტემური სიზუსტე და მნიშვნელობის ერთიანობა.¹

ცნობილი ფილოსოფოსი ჟ. ბოდრიარი პოსტმოდერნიზმის ეპოქას მოიხსენიებს, როგორც ჰიპერრეალობის ფენომენს, რადგან მას რეალობის დაკარგვის გრძნობა ახასიათებს - მედიის მიერ შექმნილ ვირტუალურ რეალობას, რომელშიც ქრება განსხვავება რეალურსა და წარმოსახვითს შორის - აქ ცენტრალურ ადგილს იკავებს სიმულაციისა და სიმულაკრას ცნებები. სიმულაკრუმი არის არარსებულის წარმოდგენა, ნიშანი აღმნიშვნელის (რეფერენციის) გარეშე, „ასლი ორიგინალის გარეშე“ და იგი პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკაში ისეთივე როლს ასრულებს, როგორსაც მხატვრული სახე კლასიკურ ესთეტიკაში. მისი აზრით თანამედროვე სამყარო, არის „სიმულაკრას“ ინდუსტრიული მოდელების სამყარო, რომლებიც აწარმოებენ საკუთარ თავს, ფუნქციონირებენ სიმბოლური გაცვლის პრინციპით, არსებობენ მხოლოდ მათი არსების კონვენციებში და მიმართავენ მხოლოდ საკუთარ რეალობას. ჩვენთვის ყველა სხვა რეალობა, მათ შორის ისტორიული, იმპლანტირებულია მედიის სფეროში და ახასიათებს ზედენადობა, ზეგამტარობა, კონტამინაციურობა და გადაჭარბებულობა.²

დღეს მსოფლიო განიცდის სინამდვილის ტოტალური ეკრანიზაციის სინდრომს: ლაპაროსკოპია, უსაფრთხოების კამერები მეტროში, ოფისებში, მაღაზიებში, ფარული გადაღება მობილური ტელეფონის გამოყენებით, ომი, ტრანზაქციები, სატელევიზიო შოპინგი, ტელეკონფერენციები, ელექტრონული ფოსტა, სწავლება სხვადასხვა პლატფორმაზე და ა.შ. ამან არამარტო მნიშვნელოვნად გააფართოვა გეოგრაფიული და სოციალურ-კულტურული სივრცის კოორდინატები, არამედ ეკრანმა გარდაქმნა თანამედროვე ადამიანის „ემოციური დიაპაზონი, შეცვალა ადამიანის ხედვის სივრ-

¹ Postmodernism, Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2015
<https://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/> (15.02.2022).

² Baudrillard, Simulacra and Simulation. 1994. pp 20-23.

ცე, შემეცნების სივრცე“.¹ მართლაც, ეკრანი გახდა საზოგადოების განუყოფელი ნაწილი.

ზოგიერთი თანამედროვე ფილოსოფოსი და კულტუროლოგი თვლის, რომ საგანგაშოა ეკრანის საყოველთაოობა. ჟ. ბოდრიარი ამბობს, რომ „...გამოსახულებას აღარ შეუძლია წარმოიდგინოს სინამდვილე, რადგან იგი თვითონ გახდა რეალური, არ შეუძლია აჯობოს მას, გარდაქმნას, იოცნებოს მასზე, რადგან ის თავად გახდა ვირტუალური რეალობა... რეალობა განიდევენა რეალობიდან. ალბათ მხოლოდ ტექნოლოგია რჩება ერთადერთ ძალად, რომელიც კვლავ აკავშირებს რეალობის გაფანტულ ფრაგმენტებს...“²

ერთი შეხედვით, „ვირტუალური რეალობა“ მოვლენაა კომპიუტერული ტექნოლოგიების სფეროში, მაგრამ ვირტუალურობის ცნება ჯერ კიდევ ციცერონის, პლატონის და არისტოტელეს ნაშრომებშია აღწერილი. დაახლოებით 1700 წელს ამ ცნებას იყენებდნენ ოპტიკაში: „ვირტუალური გამოსახულება“ – ანარეკლი სარკეში. ოდნავ მოგვიანებით, კლასიკურ მექანიკაში, „ვირტუალურობა“ აღნიშნავდა მათემატიკურ ექსპერიმენტს, რომელიც შესრულებულია განზრახ, მაგრამ შეზღუდული რეალობით. კერძოდ, დაწესებული შეზღუდვებით და გარე ურთიერთობებით: „ვირტუალური მომენტი“, „ვირტუალური სამუშაო“ რეალურად არ არსებობს, მაგრამ პოტენციურად შეიძლება განხორციელდეს.³

თანამედროვე ცნობიერება, მასობრივი და სპეციალიზებული, აქტიურად იყენებს „ვირტუალური“ და „ვირტუალური რეალობის“ ცნებებს, რომლებიც წარმოშობს კითხვებს რეალურ სამეცნიერო პრობლემებთან დაკავშირებით. კითხვები შემდეგია: რა არის ვირტუალური რეალობა? რა სახის ან ტიპის ვირტუალური რეალობა არსებობს? რა არის მისი როლი ადამიანის და საზოგადოების ცნობიერების ჩამოყალიბებაში?

„ვირტუალური რეალობის“ ცნება ნიშნავს განსაკუთრებულ რეალობას, რომელიც შეიძლება არსებობდეს როგორც შესაძლო, ასევე მოქმედ მდგომარეობაში. მისი გააზრებისას შეიძლება გამოვყოთ:

¹ Agafonova, Screen Art, 2009. p 52.

² იქვე Baudrillard.

³ Mankovskaya, Bychkov, Contemporary Art as a Phenomenon of Technogenic Civilization. 2011. pp 51-53.

- **ონტოლოგიური** საკითხები, რომლებიც ეხება „რეალობის“ და „ვირტუალური რეალობის“ ცნებების ისტორიულ ანალიზს;
- **ეპისტემოლოგიური** - ცნობიერებისა და ენის შეცნობის პრობლემიდან გამომდინარე;
- **სოციოლოგიური**, რაც გულისხმობს ვირტუალური რეალობის გავლენას ადამიანსა და საზოგადოებაზე.

ვირტუალურ რეალობას ახასიათებს: წარმოსახვა, ხილვადობა, პოტენციალი, ჭეშმარიტება. არსებითად, ხელოვნების მიერ შექმნილი მთელი ფიგურალური და სიმბოლური სამყარო შეიძლება აღვიქვათ, როგორც ვირტუალური სფეროების ერთგვარი კოსმოსი, რომელთაგან თითოეული უნიკალურია და სრულად რეალიზებულია მხოლოდ კონკრეტული მიმღების და ნაწარმოების ესთეტიკური აღქმის აქტში. მხატვრული ვირტუალური რეალობის სპეციფიკა მოიცავს მასში მაცურებლის შეგნებულ მონაწილეობას (ხელოვნების ესთეტიკური შეფასების განწყობას), ხშირად გამოცდილების და ემოციების უფრო მაღალ დონეს, ვიდრე რეალურ სინამდვილეში ადამიანის საქმიანობის დროს და რაც მთავარია, ესთეტიკურ სიამოვნებას, რომელიც ახლავს ამ შექმნილი სივრცის აღქმის/ყოფნის მთელ აქტს.¹

„ვირტუალური რეალობის“ ხელოვნება ემყარება ოპოზიციის უარყოფას; რეალური - წარმოსახვითი, მატერიალური - სულიერი, ცოცხალი - უსულო, ორიგინალი - მეორადი, ბუნებრივი - ხელოვნური, გარეგანი - შინაგანი, მამაკაცი - ქალი, აღმოსავლური - დასავლური და ა.შ. შედეგად, წარმოიქმნება ფსევდოავთენტურობის ეფექტი, რომელიც საფუძვლად უდევს კიბერსივრცის, კიბერრეალობის მრავალფეროვან ესთეტიკურ გამოცდილებას. ვირტუალური რეალობა არ ისახება მხოლოდ პოსტმოდერნულ მსოფლმხედველობაში. მისი ინსტალაციაა ვერბალური, ვიზუალური, წიგნის, ეკრანის, ელიტური და მასობრივი კულტურების ფუნდამენტური თანასწორობა. ის ასევე თავად მოქმედებს, როგორც საკუთარი ფორმირების ერთ-ერთი წყარო.²

თანამედროვე კულტურაში აღქმითი რეალობა, რომელიც შუამავალია ადამიანის ურთიერთობაში სამყაროსთან, წარმოდგენილია ტექნიკური საშუალებების ნაკრებით. მათ შორის არის კინო,

¹ Mankovskaya, Bychkov, Contemporary Art as a Phenomenon of Technogenic Civilization. 2011. pp 51-53.

² იქვე, p 87.

ტელევიზია, ვიდეო, კომპიუტერული სისტემები და ა.შ.

დღევანდელი პოსტმოდერნული სამყარო არის ვიზუალურად ორიენტირებული, ვირტუალური შესაძლებლობებისა და ინფორმაციული ტექნოლოგიების სამყარო. ეკრანული და ტრადიციული ხელოვნების მუდმივი ურთიერთქმედების შედეგად ჩნდება ახალი შესაძლებლობები. მაგალითად, თანამედროვე ეკრანული ტექნოლოგიების წყალობით ჩამოყალიბდა ახალი ტიპის ვირტუალური მუზეუმი, ელექტრონული (ეკრანული) ბიბლიოთეკა და ა.შ. ელექტრონულ სამყაროში არამართო კინო და ტელე-ფილმებმა დაიმკვიდრეს ადგილი, არამედ თეატრალურმა სპექტაკლებმა, შემოქმედებითმა საღამოებმა, მუსიკალურმა შოუებმა, ფილარმონიულმა და საოპერო კონცერტებმა, რომლებიც სულ უფრო მეტად ვირტუალური და მოთხოვნადი ხდება.

ვირტუალური რეალობის ფსიქოლოგიური და ტექნიკური ასპექტების ერთიანობა კარგად არის გამოხატული ვ. ბაბენკოს განმარტებაში: „ვირტუალური რეალობა არის ერთგვარი ხელოვნური სამყარო, რომელშიც ადამიანი იძირება და ურთიერთქმედებს, ეს სამყარო იქმნება ტექნიკური (ძირითადად ელექტრონული) სისტემით, რომელსაც შეუძლია შექმნას სტიმულების შესაბამისი ნაკრები ადამიანის სენსორულ ველში და აღიქვას მისი რეაქციები მორთულ ველში“.¹

ვირტუალური რეალობის ტექნიკური ინტერპრეტაცია წარმოგვიდგენს მას, როგორც ერთგვარ პირობით სამყაროს, რომელიც ჩამოყალიბებულია სხვადასხვა მონაცემით და ტექნიკური პროცესით. VR-ის ტექნოლოგია მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ტელესენსიაციის რეალიზებაში. შესაბამისად, მულტიმედიური ტექნოლოგიები საშუალებას გვაძლევს ავინაზღაუროთ თანამედროვე ადამიანის ცხოვრების სისრულის ნაკლებობა და ამოვიცნოთ არაჰერმენევტული თვითწარმოდგენის გზები.

დღესდღეობით მულტიმედიური ტექნოლოგია, რომელიც იყენებს ადამიანის ურთიერთქმედების ვიზუალურ, აუდიტორულ და ტაქტილურ პრინციპებს, სწრაფად ვითარდება. ერთი მხრივ, ეს გამოწვეულია ადამიანების ყოველდღიურ მუშაობაში კომფორტის მიღწევის სურვილით. მეორე მხრივ, საინფორმაციო და მულტიმედიური ტექნოლოგიების განვითარება კონკრეტულად წარმოაჩენს სამყაროს აღქმის ასპექტების მნიშვნელობას.

¹ Babenko, Virtual Reality, 1996. pp 10–13.

სემიოტიკური მიდგომით ვირტუალური რეალობა შეიძლება ავხსნათ, როგორც კომპლექსური სიმბოლიკა, რომელიც თანამედროვე საინფორმაციო ტექნოლოგიების დახმარებით შექმნილი სამყაროა. ამ მიდგომით VR აქტუალური და პერსპექტიულია. შესაბამისად, იგი განიხილება, როგორც ნიშანთა სისტემა. თავისთავად ნიშანი კი ცვლის დანიშნულ ობიექტს მთლიანად ან ნაწილობრივ. ვირტუალური რეალობა არის ფაქტობრივი რეალობის შემცვლელი სხვადასხვა გზით.¹

თანამედროვე ეპოქაში ელექტრონული მედია მხარს უჭერს კულტურული იდენტობის თანაბარ ღრმა ტრანსფორმაციას. ტელეფონის, რადიოს, კინოს, ტელევიზიის, კომპიუტერის, როგორც „მულტიმედიის“ ინტეგრაცია, აკორექტირებს სიტყვებს, ბგერებს და სურათებს. ავითარებს მათ ინდივიდუალობის ახალ კონფიგურაციებს. შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე საზოგადოება ხელს უწყობს ინდივიდს, რომელიც არის რაციონალური, ავტონომიური, ორიენტირებული და სტაბილური. სწორედ მაშინ ჩნდება პოსტმოდერნული საზოგადოება, რომელიც ავითარებს იდენტობის ფორმებს და ელექტრონული საკომუნიკაციო ტექნოლოგიები კი მნიშვნელოვნად აძლიერებს ამ პოსტმოდერნულ შესაძლებლობებს. შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ პოსტმოდერნულ კულტურას ვირტუალური რეალობა ანიჭებს სპეციფიკურ ხასიათს.

ჟან ბოდრიარი აკეთებს განაცხადს, რომ ინფორმაციის დღევანდელი ნაკადი ქმნის „თეთრ ხმაურს“, რომელიც ანადგურებს რეალობას, გარს ეკვრის მას, ბადებს უამრავ ასლს და სიმულაქრას, რაც ქმნის ჰიპერრეალობას და ცვლის რეალობას. ინდივიდი და საზოგადოება დიდი ხანია არსებობენ ჰიპერრეალობაში, ეს ერთგვარი ხარკია გლობალიზაციის და პოსტმოდერნული ეპოქისთვის. რეალობის ჰიპერრეალობით ჩანაცვლების პროცესი არის ეპოქების (მოდერნი/პოსტმოდერნი) რეფრაქციის ეტაპი ადამიანების გონებაში...²

დღეს ვირტუალური რეალობა გამოიყენება სწავლების და პრაქტიკის სხვადასხვა სფეროში, როგორც დამხმარე საშუალება. განათლებაში, მედიცინაში (ქირურგია), არქიტექტურაში და ბევრ სხვა დისციპლინაში VR უზრუნველყოფს ინსტრუმენტს, რომელიც

¹ Nosov, Virtual Reality. 1989. pp.152–164.

² Baudrillard, Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2019. <https://plato.stanford.edu/entries/baudrillard/> (15.02.2022).

მომხმარებლებს საშუალებას აძლევს განიცადონ სიტუაციები, რომელთა რეპროდუცირება რეალურ სამყაროში შეუძლებელია.

ვირტუალური რეალობის საბოლოო მიზანი არის გამოსახულების ძალზე მაღალი გარჩევადობა. შესაბამისად სცენები უნდა იყოს დახვეწილი, დეტალურად რეალისტური, სამგანზომილებიანი მოდელებით. ტერმინოლოგიის გასარკვევად და შემდგომი განხილვის ჩარჩოს შესაქმნელად, ჩვენ განვიხილავთ VR სისტემას, რომელიც შედგება სამი ქვესისტემისგან: თვალთვალი, რენდერი და ჩვენება. გარდა ამისა, „მონაცემთა ნაკადი“, ძირითადად, რეალური სამყაროს მოვლენისგან შედგება.

მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნებაში ვირტუალური რეალობის და თავად ხელოვნების არსებობის საკითხი ახალი არ არის მეცნიერებაში, დღეს ის სრულიად ახლებულად არის წამოჭრილი და განხილული. პირველი, ხელოვნება, კლასიკიდან ავანგარდის გავლით, ტრანსფორმირდა მოდერნიზმის და პოსტმოდერნიზმის ციფრული ქსელების ხელოვნების პრაქტიკამდე. მეორე, კომპიუტერული ტექნოლოგიების განვითარების წყალობით, თავად ვირტუალური რეალობის იდეა შეიცვალა რადიკალურად.

ვირტუალური რეალობა, როგორც მხატვრული ფენომენი, არის რთული თვითორგანიზებული სისტემა, ერთგვარი სპეციფიკური სენსუალურად (ვიზუალურ-აუდიო-ჰაპტიკურად) აღქმული გარემო, რომელიც შექმნილია ელექტრონული კომპიუტერული ტექნოლოგიების საშუალებით და რეალიზებული და აქტიურია აღქმის ფსიქოლოგიაში. ერთი შეხედვით შეიძლება ჩანდეს, რომ ვირტუალური რეალობის განვითარება პოსტმოდერნულ ეპოქაში ულიმიტოა (მინიმუმ ტექნიკურად). მაგრამ მთავარი პრობლემა, რომელიც აწესებს მნიშვნელოვან და ფუნდამენტურ შეზღუდვებს ვირტუალური რეალობის, მასზე დაფუძნებული ხელოვნების პრაქტიკისა და ახალი ესთეტიკური გამოცდილების განვითარებაზე, მდგომარეობს ადამიანის ფსიქიკის რეალურ შესაძლებლობებში, მისი ფუნქციონირების დასაშვებ ზღვარზე, ელექტრონული ვირტუალური სამყაროს კვაზირეალობის პრაქტიკულად უსაზღვრო სფეროში.¹

ჩვენს ჰიპერრეალურ გარემოში, პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში, სადაც ყველაფერი ვირტუალურია, შეიძლება ითქვას, რომ

¹ Mankovskaya, Bychkov, *Virtual Reality as a Phenomenon of Contemporary Art*, 2006. pp. 36-42.

დედამიწა ერთ დიდ ეკრანად გადაიქცა. თუ გავითვალისწინებთ დღევანდელ პანდემიასაც, სწორედ მარშალ მაკლუანის ტერმინი „გლობალური სოფელი“ შეიძლება ჩაითვალოს ფლაგმანად, იმ ახალი სამყაროსი რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ. მარშალ მაკლუანმა გაცილებით ადრე იწინასწარმეტყველა „გლობალური სოფელი“, პოპულარიზაცია გაუწია ამ ტერმინის კონცეფციას და განიხილა მისი სოციალური ეფექტი. მაკლუანი ამბობდა, რომ „კავშირის ელექტრონული საშუალებების წყალობით დედამიწა სოფლის ზომებამდე შემცირდა, შესაძლებელი გახდა ინფორმაციის წამებში გადაცემა ნებისმიერი კონტინენტიდან დედამიწის ნებისმიერ წერტილში. გლობალური სოფელი ერთდროულად არის პლანეტასავით ფართო და ვიწრო, ქალაქივით პატარა, სადაც ყველა მავნებლურადაა დაკავებული სხვის საქმეში ცხვირის ჩაყოფით“.¹

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ყოველდღიურობა გადავიდა ვირტუალურ სამყაროში: განათლება - ონლაინ სწავლება, მედიცინა - ონლაინ კლინიკები, ომი - ვირტუალური მოლაპარაკებები, კიბერშეტევები და ა.შ. „ყველაფერი ინაცვლებს ვირტუალურ სფეროში, და ის, რასთანაც ახლა გვაქვს საქმე წმინდა ვირტუალური აპოკალიფსია, თავისი შედეგით ბევრად უფრო საშიში, ვიდრე რეალური აპოკალიფსია“ (ჟ. ბოდრიარი).²

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ ვირტუალური რეალობა პოსტმოდერნულ ეპოქაში არის დამაბნეველი, იმდენად დამაბნეველი, რომ მეცნიერები ჯერ კიდევ ვერ ადგენენ, რა არის ეს - პროგრესული თუ რეაქციული, სულელური თუ სერიოზული? ის შეიძლება გავიგოთ, როგორც აბსოლუტური ჭეშმარიტებისგან თავის დაღწევა, მოძრაობა ჩვენი სამყაროს გასაგებად ტრადიციებიდან საზღვრებს მიღმა, მაგრამ ის, ასევე არის კულტურული ბმულები და საზღვრების რღვევის სათამაშო მოედანი ხელოვნების სამყაროში, თანამედროვე ამროვნების გაგრძელება სხვა რეჟიმში.

ვირტუალური რეალობა მუდმივად არის ადამიანის ცხოვრებაში და საქმიანობაში. შესაბამისად ის მზარდ გავლენას მოახდენს მომავალში ჩვენს ცხოვრებაზე, რაც ნაწილობრივ გამოწვეულია კომპიუტერული გრაფიკის რეალიზმის პროგრესული მიღწევებით და გაფართოებული რეალობის ტექნოლოგიებით. აშკარაა, რომ

¹ McLuhan, *The Global Village*, 1992. pp. 12-15.

² Бодрийяр, Эмиль Мишель Сиоран, 2015

https://andrewrosdolsky.blogspot.com/2015/11/blog-post_28.html (15.02.2022).

ვირტუალური რეალობა გულისხმობს სრულიად ახალ ესთეტიკურ გამოცდილებას, რომელიც ადამიანს აქამდე არ შეხვედრია და შესაბამისად დასჭირდება სრულიად ახალი, ადეკვატური მეთოდები მისი შესწავლის, გააზრებისა და აღწერისთვის. ფაქტობრივად, ვირტუალური რეალობა ხდება XXI საუკუნის ადამიანისთვის განსაკუთრებული სულიერი სფერო, რომელშიც იგი თავს მატერიალური სამყაროს მატერიალურ არსებად გრძნობს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Agnew J. *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750* (New York: Cambridge University Press, 1986).
- Baudrillard J. *Creativity: The Perfect Crime*. Riverhead Books, English. August 18, 2015, 224 pp.
- Baudrillard J. *The Gulf War Did Not Take Place* Power Publications, Sydney (August 17, 2012) English, 87 pp.
- Bezhanov S. *Virtual world of cinema (aesthetic aspect)* Aesthetics: Yesterday. Today. Is always. 2005.
- Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century* (New York: Oxford, 1988) especially. 222 pp.
- *Essays in Postmodern Culture* Oxford University Press. (March 17, 1994) 360 pp.
- George Gilder, „Telecosm: the New Rule of Wireless“, *Forbes ASAP* (March 29, 1993) 107 pp.
- Kellner D. „Jean Baudrillard: from Marxism to Postmodernism and Beyond“. Cambridge: Polity Press, 1989.
- Lyotard J. F., *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Theory and History of Literature, Volume 10)* University Of Minnesota Press; 1st edition (June 21, 1984) 144 pp.
- Maslieva O. Nazirov A. *The phenomenon of virtual reality // Philosophy and the humanities in the information society. - 2018. - No. 3.*
- McLuhan M. *Understanding Media, The Extensions Of Man*, Massachusetts University of Technology, 2003, 366 pp.
- McLuhan M. *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century (Communication and Society)* Oxford University Press; Illustrated edition (September 17, 1992) English, 240 pp.
- Mitchell Kapor, „Where Is the Digital Highway Really Heading?: The Case for a Jeffersonian Information Policy“, *Wired* 1:3 (July/August 1993) 55 pp.

- Neumann J. New Haven: Yale [University Press 1958](#)
- Poster M. The Second Media Age (Blackwell 1995).
- Procedia – Social and Behavioral Sciences (2013)
- Rodkin P. Existential interfaces. Experiences of communicative ontology of reality. 2004.
- Schutz A. The Phenomenology of the Social World. Northwestern University Studies in Phenomenology and Existential Philosophy. (1967).

უნივერსიტეტის
სამაგისტრო პროგრამა

სოფიო ნადიბაიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
სამაგისტრო პროგრამა „ხელოვნების ისტორია და თეორია“
თეატრმცოდნეობის მიმართულების მაგისტრი

**თემურ ჩხეიძის სცენური ინტერპრეტაცია
„ჩვენი კლასი“ სამეფო უბნის თეატრში¹**

საკვანძო სიტყვები: ფსიქოლოგიური თეატრი, სცენური ინტერპრეტაცია, სამეფო უბნის თეატრი.

თანამედროვე ქართული თეატრის ისტორიისათვის თემურ ჩხეიძის შემოქმედებითი გზა გამორჩეულად პროფესიონალური, თვალსაჩინო და თეატრალურ ხელოვნებაში ფსიქოლოგიური აზროვნების წარმომჩენია. როგორც ანტიკური ლიტერატურა, ისე ანტიკური თეატრი, რა ხასიათის ფაბულას, რა ტიპის დრამასაც არ უნდა მიმართავდნენ ისინი, სიუჟეტის ერთგვარად განმსაზღვრელი თუ წარმმართველი ბედისწერის (მოირა) ფენომენის ასახვის მიუხედავად, პერსონაჟთა სულის მოძრაობას მაინც ყოველთვის დაფიქრებისა და მსჯელობის თემად წარმოსახავდნენ. ეს ფსიქოლოგიზმი მემკვიდრეობად გადაეცა შემდგომი დროის თეატრალურ აზროვნებას, თუმცა განსხვავებული ეპოქების სცენური ნოვატივების ძიებამ, ქმედების, დინამიზმის პრიმატმა, კარნავალურობამ, ჰეროიკულობამ, ფსიქოდრამამ და ა.შ. სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ტიპის, მეთოდის, კონცეფციის დომინირება გამოამჟღავნა. ქართულ სინამდვილეში ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპების ხსენებისას, შეუძლებელია თემურ ჩხეიძის შემოქმედების, მისი მუშაობის პროცესზე სათანადო ყურადღების გამახვილების გარეშე საუბარი. მით უფრო, რომ ჩვენი ინტერესის საგანი ის ფსიქოლოგიური ძიებებია, რომელთაც რეჟისორი მიმართავს სწორედ ფსიქოლოგიზმით გამორჩეული თხზულებების ინსცენირებისას, იაზრებს და გვთავაზობს მათ საზოგადოების ჰუმანიზმის

¹ წინამდებარე სტატია ეფუძნება ავტორის საბაკალავრო ნაშრომის „თემურ ჩხეიძის სცენური ინტერპრეტაციები/„დეული“ და „ჩვენი კლასი“ სამეფო უბნის თეატრში“ ძირითად ტექსტს. თემის სამეცნიერო ხელმძღვანელი ასოც. პროფ. მაია კიკნაძე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2021.

კონტექსტში. ჩემი კვლევის მიზანია ის გახლავთ, რომ ჩხეიძისეული სულიერი სამყაროს წინ წამოწევით, განვიხილო და გავიაზრო იდეათა ის სფერო, რომელიც მაქსიმალურად აშინშვლებს პერსონაჟთა სულებსაც და ეპოქალურ პირობითობებსაც, კერძო კაცსაც და საზოგადოებასაც.

თემურ ჩხეიძე არ არის ერთი ქვეყნის სტანდარტებს მორგებული რეჟისორი, იგი გლობალური, საკაცობრიო პრობლემებით ინტერესდება. ადამიანის შინაგან ტემპო-რიტმს, ფასეულობებს, ზნეობრივ პრინციპებს, ფილოსოფიურ კონცეფციასა ჭიდილს, დიქტატორულ იდეოლოგიებსა და ა. შ. იკვლევს. იაზრებს ადამიანის სულის ლაბირინთებს და სცენაზე ავთენტურად გადმოაქვს ისინი მინიმალისტური ჩარევების შედეგად, რასაც, როგორც მეტოდს, მონათხრობის (ნარატივის) მხატვრული ინტერპრეტირება ეწოდება. როგორ საინტერესოდ ეხმიანება ეს ხედვა არისტოტელესეულ ფუნდამენტურ თეზას: „სულს ახასიათებს შემეცნება, შეგრძნება, განსჯა, სურვილი, გადაწყვეტილების მიღება და საერთოდ, სწრაფვა“ („სულის შესახებ“).¹ თემურ ჩხეიძის შემოქმედებითი ძიებების ღირსებაც იმაში მდგომარეობს, რომ ქმედით დიალოგებზე, ანუ ტექსტზე დაყრდნობით, რეჟისორი ქმნის ისეთ მიზანსცენებს, რომლებიც დრამატურგიულად გამართული და ქმედითია, სენტიმენტალიზმი მთლიანად მოშლილია და ლიტერატურული მასალის ინსცენირება დეტექტიურ, საგამომძიებლო თუ ფსიქოანალიტიკურ ჭრილშია გადაწყვეტილი.

ჩხეიძის შემოქმედების ერთ-ერთი დამახასიათებელი შტრიხია ზნეობისა და სინდისის აქცენტირება, როგორც პიროვნული და საზოგადოებრივი ყოფიერების, ჰუმანისტური ცხოვრების წესის საუკეთესო გამოხატულება და ეს სინდისის ფენომენი, საზოგადოდ, მის შემოქმედებაში, მის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლებში, თვალსაჩინოდაა გააზრებული.

„სიტყვას synesis არისტოტელე იყენებს „ნიკომაქეს ეთიკაში“ დიანოეტიკური სათნოებების დახასიათებისას და მას ათავსებს სიბრძნესა (Sophia) და განსჯას (phronesis) შორის. synesis მხოლოდ სჯის, მაშინ როდესაც phronesis გვიბრძანებს, თუ რა უნდა გავაკეთოთ და რა - არა (არისტ. ნიკომ. ეთიკ., ნ, 1143a). საინტერესოა, რომ არისტოტელე „ნიკომაქეს ეთიკაში“ ასევე იყენებს ტერმინ „სინანულს“ (VII,1150a 22, 1150b 49), რომელიც სინდისის ქეჩნის

¹ არისტოტელე, სულის შესახებ, 2001.

აუცილებელი თანმხლები განცდაა“.¹

სინდისი ზნეობის დამამკვიდრებელი ფსიქოლოგიური თეატრისთვის პრიორიტეტული სათნოებაა. აქედან გამომდინარე, წინამდებარე ტექსტში ისეთ დადგმაზე გამახვილდება ყურადღება, სადაც დომინირებს პერსონაჟების ფსიქოლოგიური პორტრეტები და მათი ეთიკური იერსახის შუქ-ჩრდილები.

პოლონელი დრამატურგის – ტადეუშ სლობოდზიანევის – პიესაში „ჩვენი კლასი“ ასახულია ათი (პოლონელი და ებრაელი) თანაკლასელის თავგადასავალი. ბოლშევიკური და ნაცისტური რეჟიმის დროს მათი მეგობრობა მტრობაში გადაიზრდება. პიესა ეხება 1930-იან წლებში პოლონეთში მცხოვრები ერთი კლასის . თანაკლასელები თავად მოგვითხრობენ „ფაშიზმამდე, ფაშიზმის დროსა და ფაშიზმის შემდგომ ვითარებას. შემდგომში ეს კლასი გადაიქცევა საზოგადოების პატარა „მოდელად“.

პიესა ეპოქალურია, საინტერესოა პოლიტიკური, რელიგიური, სოციალური თვალსაზრისით, რადგან დრამატურგი პიესის სიუჟეტს ისტორიულ ფაქტებზე დაყრდნობით აგებს. პიესის გაანალიზებამდე, აუცილებელია იმ ფაქტებზე გამახვილდეს ყურადღება, რომლებიც მას უდევს საფუძვლად. ადგილობრივი ებრაელების მასობრივი გენოციდი ხომ მანამდე დაიწყო, ვიდრე საბჭოური და ნაცისტური რეჟიმი შეიჭრებოდა პოლონეთში. ებრაელები ერთადერთი სემიტური მოდემის ხალხია, რომელმაც ანტიკურ ხანაშივე უარყო ელინისტური პრინციპები. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ მათ უგულვებლყვეს რელიგიისადმი ლიბერალური მიდგომა. აუცილებლად ხაზგასასმელია, რომ იუდაიზმში არ არსებობდა ღმერთებისა და ქალღმერთების ანტიკურ-წარმართული პანთეონი, მათთვის – მონოთეისტებისათვის ღმერთი იყო ერთადერთი, შემოქმედი ყოველივესი და რჩეული ერის უზენაესი მსაჯული. ოდითგანვე ებრაელებსა და წარმართებს შორის სოციალური ურთიერთობა კონფლიქტური სიტუაციებით სრულდებოდა, ამიტომაც, როგორც ზოგიერთი მკვლევარი წერს, კაცობრიობას ებრაელები სძულდა, რადგან ისინი უცხო ღმერთის მიმართ შეუწყნარებელნი იყვნენ. შემდგომში კი ამან ებრაელების ხოცვა-ჟლეტა გამოიწვია და ეს ქმედება განიხილებოდა, როგორც საზოგადოების განწმენ-

¹ ბარბაკაძე, სინდისის ფენომენი, გვ. 14.

https://atsu.edu.ge/images/pdf/disertaciebi/disertacia_barbakadze.pdf (20/02/2022).

და-გაჯანსაღების პროცესი.¹

ტადეუშ სლობოდზიანეკის პიესა ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოებია, რომელიც ეხმიანება იედვანბენში მომხდარ სისასტიკეს. დრამატურგი ამბობდა: „მე ამ თხზულებით ვცდილობ აღმოვაჩინო ტრაგედიის მექანიზმი, რომელიც გავლენას ახდენს ადამიანზე“. მწერალმა პიესაში არსებული ისტორიები შეაგროვა ისტორიკოსებისა და ჟურნალისტების წიგნებიდან. ვფიქრობ, პიესაში არსებული რეალური მასალა დრამატურგიული სტრუქტურითაც საინტერესო და სცენაზე მარტივად ტრანსფორმირებადი რომ ყოფილიყო, ავტორმა წინასწარ გაუიოლა პიესის დამდგმელ რეჟისორებს საქმე და ტექსტშივე მიანიშნა იმაზე, თუ რომელ სცენაში როგორი გადაწყვეტის განხორციელება იყო შესაძლებელი. მაგალითად, დრამატურგი პერსონაჟებს წარსულში მომხდარ მოვლენებზე აწმყოში ალაპარაკებს, ასევე, პიესის ბოლოს პერსონაჟებს ეჩვენებათ გარდაცვლილი თანაკლასელები, რომლებიც მათ ახსენებენ წარსულში ჩადენილ შეცოდებებს.

პიესის ფაბულა ასეთია: პოლონეთის პირველი მარშალი იუზეფ პილსუდსკი ყოველთვის „ცდილობდა, რომ პოლონეთი რუსეთის ბატონობისგან გაეთავისუფლებინა, მის დაბადებას დაემთხვა 1863 წლის აჯანყება, ამ პერიოდში რუსებმა სისხლით ჩააქრეს პოლონელთა ამბოხი, რამაც პოლონეთის მწუხარებასა და გლოვას მისცა დასაბამი. მკვლევარი მალხაზ მაცაბერიძე თავის წიგნში „ქართული ემიგრაციის თვალთ“² პილსუდსკის შესახებ წერს, რომ იგი იყო პოლონეთის დამოუკიდებლობისთვის მებრძოლი პიროვნება, რომელსაც სოციალიზმი სამშობლოს გათავისუფლებისათვის ერთ-ერთ საშუალებადაც კი მიაჩნდა. პიესაშიც ისევე, როგორც პოლონეთის ავტონომიური მმართველობის ხანაში, ყველაფერი მაშინ შეიცვლება, როდესაც 1930-იან წლებში მარშალი პილსუდსკი გარდაიცვლება. სკოლის მოსწავლეების მშვიდობიან თანაცხოვრებას თავდაყირა დააყენებს ჯერ წითელი არმიის შემოსვლა, შემდეგ კი – ნაცისტების სასტიკი რეჟიმი. უაღ-

¹ OUR CLASS A play by Tadeusz Slobodzianek English Version by Ryan Craig READING AND STUDY GUIDE with historical, literary, and biblical references for individual reading and class discussion Prepared by Dr. Suzanne Free Historical consultant: Avi Ben-Hur Thanks to Dr. Michael Naragon for source materials on Neighbors. February 2013. Visit: <https://classroomswithoutborders.net/files/OurClass-ReadingStudyGuide.pdf>; (20/02/2022).

² მაცაბერიძე, იუზეფ პილსუდსკი ქართული ემიგრაციის თვალთ, 2019, გვ. 41-44.

რესად დაძაბული ვითარებისა და თვითგადარჩენის ინსტინქტიდან გამომდინარე, ადამიანები აქტიური ცხოვრების სხვადასხვა ფორმას ირჩევენ: თითოეული თანაკლასელი საკუთარი თავის გადარჩენაზე იწყებს ფიქრს, რამდენიმე პერსონაჟი ქმნის იატაკქვეშა ორგანიზაციას, ზოგიერთი კი, თანამშრომლობას იწყებს, როგორც შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატთან (НХВД), ისე ნაცისტებთანაც.

თავდაპირველად, ებრაელებს პრივილეგირებული ურთიერთობა ჰქონდათ საბჭოთა ოკუპანტებთან. თუმცა ნაცისტების რეჟიმის დროიდან ებრაელების ბედი გადაწყვეტილი აღმოჩნდა, ცხადია, მათივე სავალალოდ: თანაკლასელები არსებული გარემოების მსხვერპლნი ხდებიან. იცვლება რეჟიმი და მეყსეულად იცვლება ახალგაზრდების იდეოლოგიაც, ისინი ერთმანეთს აწამებენ, აუპატიურებენ, კლავენ. ომის დასრულებისას, მასობრივი ხოცვა-ჟლეტის შემდეგ, გადარჩენილები საიდუმლო პოლიციას (SB) უერთდებიან და შურისძიებას იწყებენ.

პიესის მნიშვნელოვანი ასპექტი არის ის, რომ ათი პერსონაჟიდან არც ერთი არ არის მთავარი, ათივე პერსონაჟის მხატვრული სახე თანაბრადაა აქცენტირებული. ტექსტში წარსულისა და აწმყოს მონაცვლეობა ქმნის პერსონაჟების ერთგვარ გაუცხოებას ისტორიისადმი, საზოგადოდ, რაც ქრონოლოგიური ტრილის თვალსაზრისით, ზუსტი რაკურსითა და ობიექტურობით დაგვანახვებს იმდროინდელ ტრაგიკულ მოვლენებს.

პიესა ერთგვარი გადააზრებაა იმ ისტორიისა, რომელიც ებრაელების მასობრივ გენოციდს ასახავს. პიესაში იგრძნობა ბიბლიის გავლენა, განსაკუთრებით, პერსონაჟ აბრამის სახით. პიესაში დრამატურგი ჰოლოკოსტის თემასაც ეხება. ის თეორიულადაც შემზადებული იყო მესამე რაიხის მიერ. ჰიტლერის აზრით, არ შეიძლება არსებობდეს კომპრომისი ებრაელებთან: „ებრაელების შინაგანი თვისება ცბიერებაა. ისინი ყოველთვის ასეთები იყვნენ, თავად ებრაელებს არასოდეს ჰქონიათ კულტურა“.¹ ამ და სხვა ბოღვითმა იდეებმა გასაქანი მისცა მეოცე საუკუნის წარმოუდგენლად სამარცხვინო და ანტიჰუმანურ ტრაგედიას, ადამიანთა დაყოფას რასებად, „ღირსეულებად“ და „უღირსებად“, სასიცოცხლოდ და სასიკვდილოდ განწირულებად, რამაც მილიონობით სიცოცხლე შეიწირა... ჰიტლერი თავის წიგნში „ჩემი ბრძოლა“ ამბობს,

¹ ჰიტლერი, ჩემი ბრძოლა, 1992 გვ. 34.

რომ, როგორც ცნობილია, არიელები თავიდანვე მომთაბარე ცხოვრებას ეწეოდნენ და მკვიდრ ბინადრობის წესზე დროთა განმავლობაში გადავიდნენ. მართო ესეც კი აჩვენებს, რომ არიელებს არაფერი არ ჰქონიათ საერთო ებრაელებთანო.¹ ტექსტში ხაზგასმულია „ჰოლოკოსტის“ რაობაც, რაკილა პიესაში, ისევე როგორც იმდროინდელ ევროპულ რეალობაში, გერმანიის ნაცისტური ხელისუფლებისა და მისი მოკავშირეების მიერ განხორციელებულ ებრაელების გენოციდს ვაწყდებით. თავად ცნება „ჰოლოკოსტი“ (holocaust) ინგლისური სიტყვაა და ნასესხებია ბიბლიის ლათინური თარგმანიდან, რომელიც, თავის მხრივ, სეპტუაგინტას ბერძნული ვერსიიდანაა შესული ლათინურში და „სრულად დაწვას“ ნიშნავს. ნაცისტები ებრაელებს არიული რასისათვის საფრთხედ აცხადებდნენ, შფოთავდნენ, რომ ებრაელები თითქმის ყოველგვარ გერმანულ კომერციულ საქმეში მონაწილეობდნენ და წარმართავდნენ კიდევ ბევრ კომპანიას. ისინი აქტიურობდნენ ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში, მეცნიერებაში, კულტურულ-საგანმანათლებლო პროცესებში, რის შედეგადაც, ნაცისტური პროპაგანდით, გერმანულ ეკონომიკასა და კულტურას თითქოსდა ხელს უშლიდნენ. ეს იყო ერთ-ერთი არგუმენტი იმ მრავალ მიზეზთაგან, რომლებზე დაფუძნებითაც ჩამოყალიბდა ანტისემიტური იდეოლოგია. მან, საბოლოოდ, ხელი შეუწყო და წააქეზა კიდევ ებრაელების გენოციდი.

როგორც უკვე აღვნიშნე, პიესაში იგრძნობა ბიბლიის გავლენა. მეტიც, პიესა ირიბად ბიბლიურ თემატიკასაც ეხება პერსონაჟ აბრამის განსახოვნებით, სახისმეტყველებით. ამ გმირის არქეტიპული ბიბლიური წინასახე მამამთავარი აბრაამია, ვინც სიყვარულითა და მორჩილებით გაჰყვა ღმრთის მოწოდებას, დატოვა თავისი საცხოვრისი, დამკვიდრდა ალთქმულ მიწაზე და განამრავლა შთამომავლობა. აბრაამი ერთადერთი მოქმედი გმირია, რომელიც პიესაში ცოცხალი რჩება. როგორც იუდეველთა წმინდა წიგნში, ისე პიესაში „ჩვენი კლასი“ აქცენტირებულია მისი ერთ-ერთი მისია – შთამომავლობის გამრავლება, ანუ ტომის, ხალხის უკვდავყოფა. პიესის აბრაამიც წავიდა ამერიკაში უფრო ადრე, ვიდრე პოლონეთში ბოლშევიკური რეჟიმი დაისადგურებდა, შეირთო ცოლი და გაამრავლა თავისი მოდგმა. ამის შესახებ კითხვას სვამს მკვლევარი და მწერალი ნინო ჩხიკვიშვილი: „რამ განაპირობა აბრაამის

¹ იხ.: ჰიტლერი, ჩემი ბრძოლა, 1992

გადარჩენა, ამერიკაში წასვლამ?“ – ის თითქოს მთავარ კითხვას პასუხსაც სცემს. თუმცა, პასუხის საპოვნელად, ვფიქრობ, აბრაამის როლი პიესაში ბიბლიური რაკურსიდან უნდა დავინახოთ. ბიბლიაში აბრაამი ის ადამიანია, ვინც თავისი განუმეორებელი ინდივიდუალურობითა და ბედით პირველად გამოჩნდა ძველი აღთქმის ისტორიაში, როგორც პიროვნება. პროფესორი ზურაბ კიკნაძე თავის ბიბლეისტურ წიგნში „ძველი აღთქმის წუთისოფელი“ სვამს კითხვას, „გაუგებარია, თუ რატომ ან რისთვის გამოარჩია ღმერთმა აბრაამი თავისი სანათესავოდან ან რა იყო ის უშუალო მიზეზი მისი აყრისა „ქალღვევლთა ურიდან“.¹

ასე, პირდაპირი მნიშვნელობით, თითქოს არც წერია, რომ პიესაში რელიგიური თემატიკა დომინირებს, თუმცა თუ გავიხსენებთ, რომ ინსცენირებისას რეჟისორი ათი მცნებიდან ყოველთვის ერთ-ერთზეა კონცენტრირებული, შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ რელიგიური კონცეპტუალიზმი და, მისგან მომდინარე, მნეობრივი რიგორიზმი ყოველთვის ერთ-ერთი დომინანტი თემაა თ. ჩხეიძის შემოქმედებაში.

პიესა ირეკლავს ყველა იმ ტრაგედიას, რისი გადატანაც ებრაელობას მოუწია ფაშიზმის ზეობის ჟამს. სტრუქტურულად ნაწარმოები 14 გაკვეთილისგან შედგება. მოთხრობილია ათი ადამიანის ისტორია, თანაკლასელობიდან გარდაცვალებამდე. ბოლშევიკური რეჟიმიდან ნაცისტურ რეჟიმამდე, რეალისტური სურათები ისეთი დინამიზმით ენაცვლება ერთმანეთს, რომ მკითხველი ამ მოთხრობილი სასტიკი ისტორიის თანამონაწილედ კი ხდება.

2017 წლის 27 ოქტომბერს სამეფო უბნის თეატრის სცენაზე რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ მაცურებელს წარუდგინა ტადეუშ სლობოდზიანეკის პიესა „ჩვენი კლასი“, რომელშიც მონაწილეობდნენ შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტები: ნატალია გაბისონია (ზოსკა), ანა-მარია გურგენიშვილი, სოფიო ზერაგია (დორა), ანასტასია ჭანტურაია, ლიკა მაისურაძე (რახელკა), ნიკოლოზ გოგიძე (რისეკი), გიორგი რაზმაძე (მენახემი), ივა ქიმერიძე (იაკუბ კაცი), ბექა ხაჩიძე (ვლადეკი), ლევან სარალიძე (ჰენეკი). სტუდენტებმა, ოთხი წლის განმავლობაში, სამსახიობო კურსი გაიარეს თემურ ჩხეიძესთან. ეს სპექტაკლი – თეატრალური უნივერსიტეტისა და სამეფო უბნის თე-

¹ კიკნაძე, ძველი აღთქმის წუთისოფელი, 2003, გვ. 21 http://kartvelologybooks.tsu.ge/uploads/book/Kiknadze_Zurab_Dzveli.pdf (20/02/2022).

ატრის თანამშრომლობის შედეგი - იყო ერთგვარი შემაჯამებელი წარმოდგენა, რომლის საფუძველზეც სტუდენტებს უნივერსიტეტში ნასწავლი თეორიული და პრაქტიკული ცოდნის სცენაზე გადმოტანის საშუალება მიეცათ. აღსანიშნავია ისიც, რომ თემურ ჩხეიძის კურსდამთავრებულებთან ერთად, სპექტაკლში მონაწილეობას იღებდნენ რეჟისორ ანდრო ენუქიძის სტუდენტი მსახიობებიც: გიგა დათიაშვილი (ზიგმუნდი), ნოდარ იაკობიშვილი (აბრამი).

პიესის მთარგმნელი თამაზ გოდერძიშვილია. თარგმანი ცალსახად დამოუკიდებელი ღირსების, პროფესიონალური ტექსტია, რასაც მკითხველი წაკითხვისთანავე იგრძნობს. თამაზ გოდერძიშვილი კარგად ფლობს ენის გამომსახველობით უნარებს, მისი ფრაზები ტევადი და მოქნილია. მნიშვნელოვანია, რომ მისი ენა, მეტყველების დინამიკური სტილი იძლევა ტექსტის დრამატურგიული ტრანსფორმირებისა და ინტერპრეტირების საშუალებას.

რეჟისორმა მინიმალური ხარვეზით შეძლო ტექსტის ადაპტაცია. მან მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეცვალა ტექსტი, როცა ამას სცენური ინტერპრეტაცია მოითხოვდა. თვალსაჩინოებისათვის მოვიყვან მწერალ ნინო ჩხიკვიშვილის შემჩნეულ რამდენიმე ნიმუშს:

„სისულელეა, კასტეტი არა მქონია, გავბრაზდი, როცა დავინახე, როგორ გაეღიმა იმ დამპალს, რომელმაც ცოლი გამიუპატიურა, შვილი დამიწვა და მეგობარი მომიკლა“. აქ რეჟისორი ცვლის ზმნას: „გავბრაზდის“ ნაცვლად „გავცოფდი“-ო, ათქმევინებს პერსონაჟს და სრულებით იცვლება ხასიათი, ქმედება, დამოკიდებულება მეორე პერსონაჟისადმი“, ასევე მეორე წანაცვლება: ზიგმუნდი (გიგა დათიაშვილი) ჰყვება ვლადეკის (ბექა ხაჩიძე) ცხოვრებაზე: „ვლადეკი მსოფლიო ხალხთა უმწიკვლო და სამართლიან მსახურად რომ გამოაცხადეს, ამაში მეც მედო წილი. მაგრამ ოჯახური ცხოვრება ვერ ააწყო. წისქვილს, რომელსაც თითქოს უნდა გაემდიდრებინა, რიგიანად ვერ ამუშავებდა“. აი, აქ ერთ სიტყვას ჩაურთავს რეჟისორი - „წისქვილს, რომელსაც, თითქოს უნდა გაემდიდრებინა“ და სიტყვა „თითქოს“ მთლიანად ცვლის კონტექსტს, ვლადეკის ცხოვრებისადმი დამოკიდებულებას თვალსაჩინოს ხდის“.¹

რეჟისორისთვის ტექსტთან მუშაობის განმსაზღვრელი ფაქტორია თავად ტექსტის ავთენტურობა, მისი კონცეპტუალური და ფსიქოლოგიური სტატუსი და პოზიცია, რაც შემდგომში ქმნის როგორც ავტორისეული (დედნისეული), ისე თეატრალური წარ-

¹ ჩხიკვიშვილი, ფსიქოლოგიური თეატრის დიდოსტატი, 2018, გვ. 225.

მოდგენის დრო-სივრცის (ქრონოტოპის) სწორი აღქმის წინაპირობასა და სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებთან შემოქმედებითი, კოლექტიური მუშაობის პროცესს. პიესა რეჟისორს აძლევს სცენური თხრობის მრავალფეროვან არჩევანს, მაგალითისთვის: პიესაში, ისევე, როგორც რეჟისორის ნამუშევარში, პერსონაჟები პირად ისტორიებს ჰყვებიან მესამე პირში ისე, რომ არც მაყურებელს კარგავენ და არც სცენაზე მდგარ პარტნიორს. სპექტაკლში არის რეჟისორის მიერ ისეთი მნიშვნელოვანი გადაწყვეტაც, როცა მსახიობები მაყურებელთან კომუნიკაციის დასამყარებლად პირდაპირ მაყურებელს ელაპარაკებიან და მაყურებლის შეფასებებისა და იმპულსების საგარაუდო წინასწარი შეცნობით პასუხობენ თავიანთ დასმულ შეკითხვებს, რომლებიც, ცხადია, არ იმის, მაგრამ აშკარად იგრძნობა. ვგულისხმობ, რომ ისინი შინაგანად არიან მატარებელნი საკუთარ კითხვებზე პასუხებისა, რომლებიც კერძობითის ზღვარს სცდება და საყოველთაობის, ზოგადობის პარამეტრს იძენს. ასე მაგალითად, სპექტაკლის მთავარი ფრაზა, რომელსაც ყველა პერსონაჟი ამბობს, თუმცა მხოლოდ დორა და მარიანა გამოთქვამენ, გახლავთ: „ეს არის მთელი ჩემი ცხოვრება?“ – პიესაში პასუხგაუცემელია, რიტორიკულობის ველს არ სცილდება. ვფიქრობ, აღნიშნული ფრაზა ერთგვარი მწერლისეული ხრიკია, მკითხველისთვისაც შეგნებულად დატოვებული ღია სივრცე, ალბათობა, შესაძლებლობა ადამიანური საზრისისა და ყოფიერების ტრაგიზმის შესამეცნებლად. რეჟისორი ცდილობს სპექტაკლით ამოხსნას დილემა კერძოსა და საზოგადოს შორის, დასვას აქცენტები, პერსონაჟებისათვის არსობრივად მნიშვნელოვან შეკითხვას მოუხსნას დროითი დასაზღვრულობა და მაყურებლისათვის სწორი ორიენტირებისკენ წამბიძგებლად აქციოს.

სპექტაკლში მსახიობები დიალოგურ მეტყველებას ნაკლებად იყენებენ, ისინი უფრო მონოლოგური სამეტყველო ფორმით ურთიერთობენ მაყურებელთან. ეს საგანგებოდ გათვლილი რეჟისორული გადაწყვეტაა, შემოქმედებითი რაკურსია, ვინაიდან ამით აქცენტირებულია, რომ სწორედაც მაყურებელია მოპასუხე ობიექტი. მიუხედავად იმისა, რომ პიესაში ათივე თანაკლასელი ერთ-ერთი პატარა ქალაქის – იედვაბნის – მცხოვრებია, ეს ის „კლასია“, რომელიც შემდგომში საზოგადოების მოდელად იქცევა. სპექტაკლში მსახიობები პარტერიდან მაყურებლის იმპულსებს, შემეცნებით განწყობას, თანამოაზრობას გრძნობენ. რეჟისორი მონოლოგურ

და დიალოგურ მეტყველებას ოსტატურად და სიმბოლურ-ალეგორიული კონტექსტის მინიშნებისათვის იყენებს, არ კარგავს მთავარ ღერძს, ვისზეც აგებს კიდევ სპექტაკლს. ეს ღერძი, ფუნდამენტი მსახიობისა და მაცურებლის ერთიანი, შინაგანი პასუხია არსებულ მოვლენებზე, რომელთაც სპექტაკლის დასაწყისიდან დასასრულამდე თანდათანობით თანაბრად იაზრებენ ორივენი, ესაა პასუხი იმ ავბედით კითხვაზე, პერსონაჟებმა რომ დასვეს.

სპექტაკლი თითქოს ორ ნაწილად იყოფა. პირველი ნაწილი იწყება მაშინ, როდესაც თანაკლასელები მაცურებელს ეცნობიან, ხოლო მეორე ნაწილი - დორას დაწვის სცენის შემდეგ. რეჟისორმა ზუსტად დასვა წერტილი, თუ სად უნდა დამთავრებულიყო პირველი მოქმედება - დორას საბძელში დაწვით. ვფიქრობ, ტექსტი თავად გაძლევს საშუალებას, ორივე მოქმედება ცალკე, სრულ ნამუშევრად აქციო. ცხადია, ორივე მოქმედება ურთიერთგამომდინარეა, თუმცა პირველი მოქმედება ცალკე დრამატურგიული სტრუქტურით ვითარდება (დასაწყისი, განვითარება, კულმინაცია, დასასრული) და მეორე მოქმედებაც - ანალოგიურად. თითქოს ორივე ცალკე დამოუკიდებელი ნამუშევარია და ერთიანობაში ერთ დიდ სცენურ ტილოს ქმნის.

სპექტაკლი იწყება იაკუბ კაცის (ივა ქიმერიძე) შემოსვლით. იგი შემოდის სივრცეში, სცენაზე ათვალეირებს ადგილს, თითქოს დიდი ხანია არ უნახავს „საკლასო ოთახი“, თუმცა მე პირველყოფილი ადამიანების საცხოვრისთან, გამოქვაბულთან გამიჩნდა ასოციაცია. სპექტაკლის დასაწყისში სცენოგრაფმა ელენე აფრიამაშვილმა ისეთი სასცენო გარემო შექმნა რეჟისორთან ერთად, რომ თავიდანვე მძიმე, უხეში ატმოსფერო მაცურებელს თითქოს ამზადებს უდიდესი ტრაგიკული ისტორიის კიდევ ერთხელ გასააზრებლად. სწორედ ეს ჩანს თავიდანვე, იმ გამომწვარ ტყავში, რომელიც, როგორც სცენაზეა დაკიდებული, ისე მაგიდაზე გადაფარებული. დრო-ჟამისგან იავარქმნილი, ცეცხლით შეტრუსული ეტრატის, წარსული ისტორიის მათიანის ანალოგია იკითხება.

სცენაზე გამოჩნდებიან თანაკლასელები. ათივე ერთად სხდება გრძელ მაგიდასთან (მაგიდა გრძლივად დგას, შემოწყობილი სკამებით). უნებურად მიჩნდება ლეონარდო და ვინჩის ფრესკის „საიდუმლო სერობა“ ვიზუალური ასოციაცია. მსახიობები სახით მაცურებლისაკენ სხედან, სადღაც, უკიდევანო სივრცეში იყურებიან და თითქოს თავიდანვე სვამენ კითხვას - ნამდვილად „ეს

არის ჩვენი ცხოვრება?“. საინტერესოა მწერალ ნინო ჩიკვიშვილის მოსაზრება სცენოგრაფიული გადაწყვეტის თვალსაზრისით. თავის წიგნში „ფსიქოლოგიური თეატრის დიდოსტატი“ ერთ-ერთ თავს, რომელშიც ყურადღება სპექტაკლ „ჩვენ კლასზეა“ გამახვილებული, ავტორი შემდეგნაირად დაასათაურებს: „როცა უფლის სკამი ცარიელია“. აქვე ისიც აღსანიშნავია, რომ ცარიელი სკამის მოპირდაპირე მხარეს, სპექტაკლში კიდეც ერთი ცარიელი სკამი დგას. რას უნდა ნიშნავდეს ეს? სავარაუდოდ იმას, რომ უფლის წინაშე ვერავის გაუხედავს დაჯდომა, ჯერ არ ყოფილა ადამიანი, რომელიც ღმერთს გაუტოლდებოდა.

აუცილებლად აღსანიშნავია ის, რომ ათივე თანაკლასელი თანაბრად არის აქცენტირებული, რეჟისორი არ მიმართავს მათ დიფერენციაციას და ეს ჩანს თითოეული პერსონაჟის ტექსტის რაოდენობრივ გადანაწილებაშიც. სცენაზე გმირები ინდივიდუალიზმს არ კარგავენ. პირველივე სცენაში რეჟისორმა მათი ხასიათი, ფსიქოპორტრეტები გამოკვეთა. მსახიობები, მიუხედავად იმისა, რომ თანაბარი უფლებებით სარგებლობენ, მაინც ინარჩუნებენ თავიანთ ხასიათთა პალიტრას. ეს ინდივიდუალიზმი გაცნობის სცენაშივეა გამოვლენილი, როცა სათითაოდ წამოუდგებიან ფეხზე მაყურებელს და საკუთარ თავს წარუდგენენ.

სპექტაკლში რეჟისორის მიერ გადაწყვეტილი ორი საინტერესო სცენაა. პირველი სცენა იაკუბ კაცის წამებასა და სიკვდილს ასახავს. რეჟისორს მინიმალისტურად, ყოველგვარი მხატვრული ხერხის გამოყენების გარეშე, ვერბალური ფორმით აქვს წარმოსახული სიტყვიერი მოქმედება. იაკუბი თავად ჰყვება მაყურებელთან, თუ როგორ მოკლეს და როგორ გამოუტანეს მას განაჩენი თანაკლასელებმა – რისეკმა, ზიგმუნდმა და ჰენეკმა – პარალელურად, ცემის ეპიზოდი მაგიდაზე ხელების დარტყმითა და იაკუბის განცდით არის ვიზუალიზებული. თანაკლასელები მაგიდას ხელს ურტყამენ და თითოეული დარტყმა იაკუბის რეაქციას ასახავს – თითქოს, როგორ ენარცხება ძირს, შემდეგ რისეკი როგორ ჩაართყამს ქვას, იაკუბი თავს ხრის და ეს მწირი მინიშნება უკვე გასაგებს ხდის, რომ იაკუბი, ქვით თავგატეხილი, გარდაიცვლება.

მეორე სცენა დორას გაუპატიურების ეპიზოდია, რომელიც რეჟისორმა მინიმალისტური, თუმცა ნიუანსებით გამოკვეთილი მოძრაობებით გამოხატა. დორა ბურგით წევს მაგიდაზე, ხოლო თანაკლასელები მასზე ძალადობენ. დორას მონოლოგი მაყურებლის

წინაშე, თუ როგორ გააუპატიურეს - განყენებული და თხრობითა. ის იმიტირებს ყველაფერს, თუმცა გულწრფელად. ყვირილის დროს ის ნამდვილად არ ყვირის, სიამოვნების დროს, როდესაც ამბობს, რომ „ესიამოვნა“ ძალადობა, ნამდვილად არ სიამოვნებს. იგი უბრალოდ ჰყვება თავს გადამხდარ ამბავს და ქმედითად ახორციელებს მონათხრობს. რეჟისორისა და მწერლის აზრობრივი თანხვედრა იმაშიც მდგომარეობს, რომ ისინი არ აღანაშაულებენ რეჟიმებს. უბრალოდ რეჟისორი ხაზს უსვამს, რა ზემოქმედებას ახდენს არსებული იდეოლოგიები ადამიანზე. მსახიობების განცდები და განწყობილებები გაშიშვლებულია. მაყურებელმა თითქოს წინასწარვე იცის, რატომ არის მოსული თეატრში, ისიც კი იცის, თუ რა სასტიკი დრამა უნდა გათამაშდეს... სინამდვილეში მაყურებელსაც აწუხებს კითხვა - „ეს არის მთელი ჩემი ცხოვრება?“ და ამ ეგზისტენციალური საფიქრალის განხილვა-შეცნობაში მთელი სამი საათის განმავლობაში ჩართულია შემოქმედებითი ჯგუფიც და მაყურებელიც.

სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში ყველა ცოცხალია, არავინ კვდება. უფრო სწორად, თანაკლასელების ქვეცნობიერში არიან მოჩვენებითად ცოცხლები, ამიტომაც უკვე მკვდრები მოგვითხრობენ აწმყოში ავბედითი წარსულის შესახებ. თეატრალიზებული თამაშის ეს ხერხი სწორად გადმოსცა შემოქმედებითმა ჯგუფმა. ამ მეთოდით პერსონაჟები უფრო მეტად გამოკვეთენ გაუცხოებას არსებული მოვლენების მიმართ. წარმოსახული ფაქტების საფუძველზე, თითქოს ჩვენც, მაყურებლებს, მეტი ფიქრის საშუალებას გვაძლევენ, რათა მომხდარი ტრაგიკული, ანტიჰუმანური მოვლენები, როგორც იდეოლოგიური, ისე ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, შესაბამისად ავწონ-დავწონოთ და ჰუმანური დასკვნები გამოვიტანოთ.

სტუდენტების სამეტყველო აპარატის ხარისხი მაღალპროფესიულ დონეზეა წარმოდგენილი. გავისხენებ თეატრმცოდნე მარიკა წულაძის რეცენზიას სპექტაკლ „ჩვენ კლასზე“, რომელშიც ავტორი ყურადღებას ამახვილებს მსახიობების ხმასა და მეტყველებამე: „მოქმედი გმირები ჰყვებიან მომხდარს და თან ბუნებრივია, თხრობა სცენაზე უნდა ითვალისწინებდეს თამაშს, ეს არ უნდა ყოფილიყო ლიტერატურული საღამო, თუმცა, ასეთი მუდმივი - აპარტები, გმირების მაყურებლისათვის მთხრობლის ფუნქციაში ყოფნა, ამის საშიშროებას ქმნიდა. მით უფრო, რომ საქმე გვქონდა

მხოლოდ ოთხწლიანი სწავლების შედეგად, ამ რთული სამსახიობო ამოცანის წინაშე მდგარ ახალგაზრდებთან, ასეთი პირობითობა უნაკლო მეტყველების უნარსა და ხმის საჭიროებასაც მოითხოვდა და თან ხმა, მეტყველება მხოლოდ საშუალება უნდა ყოფილიყო ორგანული ქმედებისთვის, ხასიათის შექმნისათვის და, რაც მთავარია, ძალიან მძიმე ვითარების თხრობის ხერხით გათამაშებისათვის. მათ დაევაღათ ბეწვის ხიდზე გასვლა ლიტერატურულ თხრობასა და სცენურ ქმედებას შორის“.¹

ვფიქრობ, რომ შემოქმედებითმა ჯგუფმა ბეწვის ხიდი პროფესიონალურ დონეზე განვლო. თემურ ჩხეიძის სპექტაკლმა კიდევ ერთხელ დაგვანახვა პიროვნების შინაგანი სამყაროს მრავალფეროვნება, ამბივალენტურობა და დრამატიზმი, ადამიანის ინდივიდუალური პრობლემების საწყის ავთენტურ, არქეტიპულ ჭიდილსა და ურთიერთშეუწყნარებლობას თუ რა ტრაგიკულ, დეჰუმანიზებულ და ხანდახან ბოღვით იდეებამდეც კი მიჰყავს კაცობრიობა.

სპექტაკლის კულტუროლოგიური ღირებულება წარმოინდა ინსცენირებისათვის შერჩეული მხატვრული ტექსტის, როგორც ვერბალური, ისე კონცეპტუალური პოტენციალის სცენური ინტერპრეტირების დროს შენარჩუნებული და უფრო გამკვეთებული იდეური, ფსიქოლოგიური თუ ესთეტიკური აქცენტებით, რომელთაც რეჟისორი ასე ოსტატურად მიმართავს. თემურ ჩხეიძე იკვლევს ექსტრემალურ ვითარებაში მოქცეული ადამიანების აფექტურ ქცევას, ინსტინქტებისა და სულიერი სამყაროს მარადიულ ბრძოლას, დესტრუქციულობის ტრაგიზმსა და ჰუმანიზმის პერსპექტივებს. ეს საკითხები ვერ განისაზღვრება ამა თუ იმ კონკრეტული ეთნიკური, გეოგრაფიული, რელიგიური თუ პოლიტიკური ვითარებით, რადგან ზოგადსაკაცობრიოა თავად ეს პრობლემეტიკა. ცხადია, ჩხეიძის სპექტაკლებიც, მათი კულტუროლოგიური ღირებულება სცილდება საკუთრივ ერთ კულტურულ (ქართულ) რეალობას და გაცილებით დიდი მასშტაბის სახელოვნებო ფაქტად გვესახება.

ამრიგად, ისევე, როგორც მისი სადადგმო რეპერტუარია მრავალფეროვანი, რეჟისორის ესთეტიკაც ძიებების პროცესის, ვიზუალური ინტერპრეტირების მრავალფეროვან არჩევანს გვთავაზობს. თუმცა მთავარი სახელოვნებო შტრიხი, რომელსაც თემურ ჩხეიძე ყველგან და ყოველთვის ინარჩუნებს, არის სცენაზე ისეთი

¹ წულაძე, ჩვენი კლასი, გვ. 18.

პერსონაჟების წარმოჩენა, რომელთა განსახიერებაც ადამიანის ფსიქოლოგიის სიღრმისეულ ცოდნასა და კვლევაზეა დამყარებული. ის საგანგებოდ ირჩევს შესაბამის ლიტერატურულ თუ დრამატურგიულ მასალას, რათა თავისი პროფესიული კრედო და სახელოვნებო პრინციპები, თავისი საზოგადოებრივი როლი მისთვის დამახასიათებელი ესთეტიკითა და კონცეპტუალიზმით წარმოუჩინოს მაყურებელს.

თემურ ჩხეიძის შემოქმედების გააზრების პროცესი, მისი დამოკიდებულება მხატვრულ სიტყვასთან, ტექსტთან, საზოგადოდ, და შემდგომ, ამ სიტყვის ფუნქციის შენარჩუნება დრამატურგიულ ქსოვილში, სიტყვის ლოგოსურ პოტენციალს გაგვახსენებს, რაც ჩვენი კულტურის ქრისტიანული ძირებისათვის ფუნდამენტურად ახლობელია და სიტყვის საკრალიზების ტენდენციებს მიგვანიშნებს. რეჟისორი არ ცვლის ფაბულას, დიალოგებს, მონოლოგებს, ინარჩუნებს სიტყვიერ მასალას და სცენაზე ქმნის ტექსტის, მსახიობისა და თითოეული სასცენო ინსტრუმენტის (განათება, სცენოგრაფია, მუსიკა და ა.შ.) გამორჩეულ ჰარმონიას. ის არ აკრიტიკებს პერსონაჟებს, არ სძულს ისინი, ეძიებს კითხვებზე პასუხს და ცდილობს ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით ახსნას - რატომ და როგორ მივიდა კონკრეტული პერსონაჟი ამა თუ იმ მდგომარეობამდე. თანასწორობისა და ჰუმანურობის ეს ტენდენცია, პერსონაჟთა გაღერების დონეზე გამოვლენილი, მისი, როგორც პიროვნების, დამახასიათებელიცაა იმავდროულად.

თუ გვსურს ჩხეიძის შემოქმედებას ძირფესვიანად ჩავწვდეთ, ჯერ ჩვენ უნდა შევიმეცნოთ ჩვენივე თავი. საკუთარ თავს უნდა დავუსვათ კითხვები: „რატომ?“, „რისთვის?“, „როგორ?“, ერთი შეხედვით, ასეთი ეგზისტენციალური კითხვები, რომლებიც ძალიან რეალისტურია, თითქოს სევდის მომგვრელიცაა, რაც ჩხეიძის შემოქმედებასაც თან სდევს. თუმცა ეს სევდა არ არის უარყოფით კონტექსტში წარმოჩენილი, პირიქით, ეს სევდა არის წუხილი კაცობრიობის ქმედებების გამო, რაც აღელვებს რეჟისორს და ასე კარგად ჩანს მის შემოქმედებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არისტოტელე. სულის შესახებ. მთარგ. თამარ კუკავა. თბ., 2001.
- ბარბაქაძე, შორენა. სინდისის ფენომენი ძველბერძნულ ლიტერატურაში (დისერტაცია). ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი. 2014 https://atsu.edu.ge/images/pdf/disertaciebi/disertacia_barbakadze.pdf (20/02/2022).
- კიკნაძე, ზურაბ. ძველი აღთქმის წუთისოფელი. თბ., 2003. http://kartvelologybooks.tsu.ge/uploads/book/Kiknadze_Zurab_Dzveli.pdf (20/02/2022).
- მაცაბერიძე, მალხაზი. იუზეფ პილსუდსკი ქართული ემიგრაციის თვალთ. თბ., 2019.
- ჩხიკვიშვილი, ნინო. ფსიქოლოგიური თეატრის დიდოსტატი. თბ., 2018. წულაძე, მარიკა. ჩვენი კლასი. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“. N6. 2017.
- ჰიტლერი, ადოლფ. ჩემი ბრძოლა. თბ., 1992.
- OUR CLASS. A play by Tadeusz Slobodzianek. English Version by Ryan Craig. <https://classroomswithoutborders.net/files/OurClass-ReadingStudyGuide.pdf> (20/02/2022).

ალექსანდრე შვანგირაძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის კულტურული ტურიზმის
მიმართულების მაგისტრი
მალხაზ ღვინჯილია,
პროფესორი, კულტურული ტურიზმის მიმართულების
ხელმძღვანელი

ტურიზმის განვითარების პრობლემები მსხვილა- მთიანეთის მაღალმთიან რეგიონში

საქართველოს მაღალმთიანი რეგიონები ტურისტულ-რეკრეაციული რესურსების სიუხვითა და კონტრასტული მრავალფეროვნებით ყოველთვის იზიდავდა და დღესაც იზიდავს მრავალ უცხოელ თუ ადგილობრივ ტურისტს. აღნიშნულთაგან აღსანიშნავია მცხეთა-მთიანეთის რეგიონში შემავალი 3 ისტორიულ ეთნოგრაფიული მხარე: ფშავი, ხევსურეთი და ხევი. აქ ვხვდებით უნიკალურ ბუნებრივ ფენომენებს, საოცარ კულტურულ მემკვიდრეობას, უძველეს ნასახლარებს, არტეფაქტებს. აღნიშნული ამ რეგიონს საინტერესოს ხდის ტურისტთათვის და სწორედ ამიტომ, ჩვენი ქვეყნის კულტურულ ნაწილში ფშავ-ხევსურეთსა და ყაბზეგს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია.

უნდა ითქვას, რომ მიუხედავად ბევრი განხორციელებული პროექტისა, მაინც რჩება მთელი რიგი პრობლემები რეგიონში, რომლის აღმოფხვრისა და მომხმარებელთან პროდუქტის სწორად მიწოდების შედეგ, ტურისტული ნაკადების კიდევ უფრო გაზრდა გარდაუვალი იქნება.¹

ჩვენი კვლევის მიზანს სწორედ არსებული პრობლემების მოძიება და გადაჭრის გზების ძიება წარმოადგენს, რადგან როგორც

¹ იხ.: „რა პრობლემები დახვდა ფშავ-ხევსურეთში სახალხო დამცველს“, დამოუკიდებელი, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ჟურნალი „ლიბერალი“, 31 ივლისი, 2014 - [http://liberali.ge/news/view/11549/ra-problemebi-dakhvda-fshavkhevsuretshi-sakhalkho-damtsvels?fbclid=IwAR1_mRO8T14SeMH7tDJa6CjFwljHqFijk-c0H3aAVIFd-roceonRT404A9x0;](http://liberali.ge/news/view/11549/ra-problemebi-dakhvda-fshavkhevsuretshi-sakhalkho-damtsvels?fbclid=IwAR1_mRO8T14SeMH7tDJa6CjFwljHqFijk-c0H3aAVIFd-roceonRT404A9x0;_)

„გზა და უგზობა - ხევსურეთის მთავარი პრობლემა“, Mtisambebi.ge, 07 დეკემბერი 2016 - https://mtisambebi.ge/news/people/item/173-gza-da-ugzoba-xeysuretis-mtavari-problema?fbclid=IwAR3rfSNzAn5_AgPKqULjja8XTBar7c0LsFGiUKSriHSyng8DcBtUjOfsTII (ბოლოს გადამოწმდა 20/04/2022)._

ზემოთ ავლნიშნეთ, ამ ხარვეზების აღმოფხვრის გარეშე, სავარაუდოდ ქვეყანაში ტურისტული აქტივობა არ გაიზრდება. რადგან ჩვენი კვლევის ძირითადი არეალი ფშავ-ხევსურეთსა და ხევისრეგიონს მოიცავს, პრობლემების ძიებას სწორედ ამ რეგიონში შევეცდებით.

ფშავ-ხევსურეთის მოსახლეობის ძირითად პრობლემას საგზაო ინფრასტრუქტურა, ჯანდაცვაზე ხელმისაწვდომობა და კომუნიკაციების გაუმართავობა წარმოადგენს. მაგ., ტურისტულ დესტინაცია შატილში ვერტმფრენი ძალიან იშვიათად დაფრინავს, ამის გამო ზამთრის პერიოდში ხევსურეთი მთლიანად მოწყვეტილია დანარჩენ საქართველოს. ფშავში კი არ არის აფთიაქი, მხოლოდ ამბულატორიაა. ჩარგალში არსებული მუზეუმიც სარემონტოა. საკმაოდ ბევრ სოფელს არ აქვს ელექტროენერჯია. პრობლემურია კომუნიკაციასთან დაკავშირებული საკითხები, ასევე ხშირად არ მიეწოდებათ სასმელი წყალიც. კვირეების განმავლობაში ვერ ხერხდება ნაგვის გატანა. არ არის ინტერნეტი, ამ დრომდე არ არის გაზიფიცირებული სოფლები.¹

კვლავ პრობლემად რჩება დასაქმება, რის გამოც თანდათან სოფლები იცლება, განსაკუთრებით მწვავედ ეს პრობლემა საზღვრისპირა სოფლებში დგას. უნდა აღინიშნოს, რომ ასევე ძალიან ბევრ პრობლემას ვაწყდებით ყაზბეგში, რომლებიც ტურისტული ბიზნესის განვითარებას ხელს უშლის.

საინტერესო ტურისტულ არეალებამდე მისასვლელი გზები აქაც საშინელ მდგომარეობაშია, არადა ნებისმიერი ტურისტისთვის მნიშვნელოვანია, რომ კომფორტულად მივიდეს დანიშნულების ადგილზე, იგი ხომ დასვენებისა და განტვირთვისათვისაა ჩამოსული კონკრეტულ კურორტზე.

მართალია, წყლის მარაგი არსებობს, თუმცა წყლის შეწყვეტა ზაფხულში, თანაც კურორტზე, სადაც უამრავი სტუმარია ჩამოსული, თანამედროვე ტენდენციების აშკარა ჩამორჩენაა. მაგ., ხშირია არსებული საკითხი კურორტ გუდაურში. ინტერნეტიც არ არის ხარისხიანი, იგივე უნდა ითქვას მაღაზიებსა და კომერციულ

¹ იხ.: ტურიზმის სექტორის სიტუაციური ანალიზი პროექტისთვის „არაგვის დაცული ლანდშაფტის და ადგილობრივი თემების მდგრადი განვითარება“ <https://www.aragvilag.ge/medias/media/others/24/tourism-situational-analysys.pdf> (ბოლოს გადამოწმდა 02/04/2022)

ბანკებზე. მოკლედ, ძალიან ბევრი დეტალია, რაც უნდა გამოსწორდეს, რადგან ეს დეტალები განსაკუთრებით უცხოელ ტურისტებს ხვდებათ თვალში. მართალია არსებული საკითხი ნაწილობრივ მოგვარებულია, მაგრამ პრობლემები ჯერ კიდევ არის.¹

საქართველოს პარლამენტმა დაამტკიცა კანონი მაღალმთიანი რეგიონების განვითარების შესახებ. საინტერესოა, რომ მსგავსი მოტივით – მთაში მაცხოვრებლების საკეთილდღეოდ ჯერ კიდევ შევარდნაძის ხელისუფლებამ 1999 წლის ივნისში მიიღო კანონი „მაღალმთიანი რეგიონების სოციალურ-ეკონომიკური და კულტურული განვითარების შესახებ«. მისი ძირითადი მიზნები იყო: მაღალმთიანი რეგიონების სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების უზრუნველყოფა; მოსახლეობის მთიდან მიგრაციის შეჩერება და პირიქით, ხალხის დაბრუნება რეგიონებში; ასევე ადგილობრივი რესურსების რაციონალური გამოყენება, მრეწველობის განვითარება და მოსახლეობის დასაქმების დონის ზრდა და ა.შ. ასევე, ამ კანონში დადგენილია, რომ მაღალმთიან ადგილად მიჩნეულია ზღვის დონიდან 1500 მეტრ სიმაღლეზე არსებული ტერიტორია. თუმცა, კანონს თან ახლავს იმ დასახლებული პუნქტების ჩამონათვალი, რომელიც უფრო დაბალ სიმაღლეზეა, მაგრამ მაშინდელმა ხელისუფლებამ „იბრუნა“.²

2015 წელს მიღებული კანონის³ პირველივე მუხლში მითითებულია, რომ მთაში მაცხოვრებლად ის ჩაითვლება, ვინც ელექტროენერჯის მიმღებ აბონენტად არის დარეგისტრირებული; ასევე, განმარტებულია: მაღალმთიან დასახლებაში მუდმივად მცხოვრები პირი – მაღალმთიან დასახლებაში რეგისტრირებული და ფაქტობრივად მცხოვრები საქართველოს მოქალაქე, რომელსაც საქართველოს კანონმდებლობით დადგენილი წესით მინიჭებული აქვს მაღალმთიან დასახლებაში მუდმივად მცხოვრები პირის

¹ იხ.: ტურიზმის სექტორის სიტუაციური ანალიზი პროექტისთვის „არაგვის დაცული ლანდშაფტის და ადგილობრივი თემების მდგრადი განვითარება“ <https://www.aragvilag.ge/medias/media/other/24/tourism-situational-analysys.pdf>

² იხ.: საქართველოს საკანონმდებლო მაცნე. მაღალმთიანი რეგიონების სოციალურ-ეკონომიკური და კულტურული განვითარების შესახებ <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/19210?publication=16>

³ იხ.: საქართველოს საკანონმდებლო მაცნე. მაღალმთიანი რეგიონების განვითარების შესახებ – <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/2924386?publication=5>

სტატუსი.¹

მთაში მუდმივად მაცხოვრებლის სტატუსის მინიჭების, შეწყვეტის და შეჩერების გადაწყვეტილებას იღებს შესაბამისი მუნიციპალიტეტის გამგებელი თუ მერი. ამ პროცესზე ზედამხედველობა ევალება რეგიონული განვითარების და ინფრასტრუქტურის სამინისტროს.

ფიზიკურ პირს მაღალმთიან რეგიონში მუდმივად მაცხოვრებლის სტატუსი მიენიჭება, თუ არის საქართველოს მოქალაქე, რეგისტრირებულია მაღალმთიან დასახლებაში და ცხოვრობს არანაკლებ 9 თვის მანძილზე ამ მისამართზე. შეღავათია გათვალისწინებული სამედიცინო პერსონალისთვის, ვინც მაღალმთიან დასახლებაში მდებარე, სახელმწიფოს წილობრივი მონაწილეობით დაფუძნებულ და მის მართვაში არსებულ სამედიცინო დაწესებულებაში მუშაობს. ექიმი დამატებით მიიღებს სახელმწიფო პენსიის ორმაგ ოდენობას, ხოლო ექთანი – სახელმწიფო პენსიის მოცულობას;

გათვალისწინებულია ზამთრის პერიოდში (15 ოქტომბრიდან მომდევნო წლის 15 აპრილის ჩათვლით) მაღალმთიან დასახლებაში მუდმივად მცხოვრებლებისთვის ელექტროენერჯიის საფასურის გადახდა ბიუჯეტიდან. აბონენტს (საყოფაცხოვრებო მომხმარებელს) 100 კილოვატამდე მოხმარებული ენერჯიის ნახევარს სახელმწიფო აუნაზღაურებს. ანუ, თვეში მაქსიმუმ 50 კილოვატის საფასურს ბიუჯეტი გადაუხდის.

მაღალმთიან დასახლებაში მდებარე საჯარო სკოლის და პროფესიული სასწავლებლის მასწავლებლებისთვის გათვალისწინებულია ხელფასზე დამატებით საბაზო თანამდებობრივი სარგოს არანაკლებ 35 პროცენტის მიცემა.

საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტროს ან მის სისტემაში შემავალი ადმინისტრაციული ორგანოს მიერ განსაზღვრული შესაბამისი პროგრამის მონაწილე მასწავლებლისათვის, რომელიც პროგრამის ფარგლებში მაღალმთიან დასახლებაში მდებარე ზოგადსაგანმანათლებლო დაწესებულებაში

¹ იხ.: თემურ იოზაშვილი, „მთის კანონი“ – შეღავათი მთაში, შესაძლო პრობლემა ბიუჯეტში. ინტ. გამოცემა – „Europe for Georgia“. 2015 წლის 29 დეკემბერი – http://eugeorgia.info/ka/article/336/mtis-kanoni---shegavati-mtashi-shesadzlo-problema-biujetshi/?fbclid=IwAR3rfSNzAn5_AgPKqULjia8XTBar7c0LsFGiUKSriHSyng8DcBtUj0FsTII (ბოლოს გადამოწმდა 20/04/22)

მუშაობს, მიიღებს დანამატს – შრომის ანამზაურების არანაკლებ 50 პროცენტს.

რაც შეეხება, იმ მეწარმეს, ვინც მაღალმთიან რეგიონში საქმიანობს, მაღალმთიანი დასახლების საწარმოს სტატუსის მინიჭების შემდეგ საშემოსავლო გადასახადისგან 10 წლით თავისუფლდება და ამ საწარმოს საქმიანობით მიღებულ შემოსავალს სახელმწიფო არ დაუბეგრავს. ეს ტურისტული ბიზნესით დაინტერესებული პირებისათვის მნიშვნელოვანი სტიმულია.

ამ რეგიონში ტურისტული ინდუსტრიის განვითარების მნიშვნელოვან წინაპირობას წარმოადგენს ქვეშეთი-კობის გვირაბის მშენებლობა. ქვეშეთი-კობის გზაზე, მიმდინარეობს 2 ზოლიანი ასფალტ-ბეტონის - 22.7 კმ. გზის, 6 ხიდისა და 5 გვირაბის მშენებლობა, მათ შორის ერთი 9 კმ-იანი გვირაბის მშენებლობა. ქვეშეთი-კობის მონაკვეთი, სატრანზიტო მნიშვნელობის ჩრდილო-სამხრეთის დერეფანის ნაწილია. გზა გადის რთულ გეოგრაფიულ მარშრუტზე და ზამთრის პერიოდში ხასიათდება დიდთოვლობით. ზამთარში ზვავსაშიშროებისა და რთული მეტეოროლოგიური პირობების გამო საავტომობილო მოძრაობა ხშირად იკეტება, ფერხდება სატრანზიტო მიმოსვლა. ახალი გზა და 9 კმ-იანი გვირაბი მოაგვარებს არსებულ პრობლემებს. სატრანზიტო მიმოსვლა, წელიწადის ნებისმიერ დროს შეუფერხებლად იქნება შესაძლებელი.

ქვეშეთი-კობის 9 კმ-იანი გვირაბი 15 მეტრის სიგანის იქნება, რაც საკმაოდ იშვიათია, არამართო ამიერკავკასიაში არამედ მსოფლიო მასშტაბით. ქვეშეთი-კობის გზაზე აშენდება 500 მ-იანი თაღოვანი ხიდი, რომლის თალი უპრეცედენტო 300 მ-ის სიგრძის იქნება. პროექტის დასრულების შემდეგ, არსებული 35 კმ-იანი გზის ნაცვლად ქვეშეთიდან კობამდე გადაადგილების მანძილი 12 კმ-ით შემცირდება და 1 საათიანი მგზავრობის ნაცვლად აღნიშნული გზის გავლა 20 წუთში იქნება შესაძლებელი. ქვეშეთი-კობის გზა მიყვება თეთრი არაგვის კალაპოტს 7 კმ. სიგრძის მონაკვეთზე. გადის სოფ. არაკვეთს, შემდეგ ქვემო მღეთასთან იწყება სერპანტინი. გზა კვეთს გუდაურს, გადადის ჯვრის უღელტეხილს და მთავრდება სოფ.კობთან. პროექტის ზემოქმედების ზონაში ხვდება სულ 9 სოფელი.¹

¹ იხ.: საავტომობილო გზების დეპარტამენტი, ქვეშეთი-კობის პროექტი, 2018-2024 <http://www.georoad.ge/?lang=geo&act=pages&func=menu&pid=1536737215> (ბოლოს გადამოწმდა 20/04.2022).

გვირაბი უზრუნველყოფს უფრო უსაფრთხო და საიმედო პირობებს ზამთრის პერიოდში გზით მოსარგებლედ მგზავრებისთვის, გარდა ამისა ახალი გზა აარიდებს სატრანსპორტო ნაკადს ყაზბეგის ეროვნულ პარკს და გუდაურის ზამთრის კურორტს. გზა ასევე გაუუმჯობესებს ხეობაში დარჩენილ მოსახლეობას საარსებო პირობებს, რომელიც ამ დროისთვის ზამთარში მოწყვეტილია დანარჩენ სამყაროს, ხადას ხეობის სოფლები თითქმის დაცლილია. პროექტი საშუალებას მოგვცემს შევინარჩუნოთ მოძრაობის უწყვეტობა ზამთრის პერიოდში, გავაუმჯობესოთ გზის უსაფრთხოება და გამტარუნარიანობა, შევამციროთ ავტოსაგზაო შემთხვევების რისკი და გადაადგილების დრო. გზა გაუადვილებს ადგილობრივ მოსახლეობას კავშირს გარე სამყაროსთან. გზის არსებობამ შესაძლებელია ხელი შეუწყოს მოსახლეობის დაბრუნებას ხეობაში, მცირე ბიზნესის განვითარებას და ხეობის გაცოცხლებას.

ანალოგიურად აუცილებელია გვირაბის გაკეთება ხევსურეთის მიმართულებითაც, ვინაიდან დათვისჯვრის უღელტეხილი ზამთრის პერიოდში იკეტება და შატილამდე მისასვლელ საშუალებად მხოლოდ ვერტმფრენი რჩება, რომელიც მხოლოდ შეკვეთით დაფრინვს. არსებული გვირაბი კი, როგორც ზამთრის, ასევე სხვა დანარჩენ პერიოდშიც უსაფრთხოს გახდის ხევსურეთში გადაადგილებას, რაც შესაბამისად გაზრდის ტურისტული ნაკადების ოდენობას.

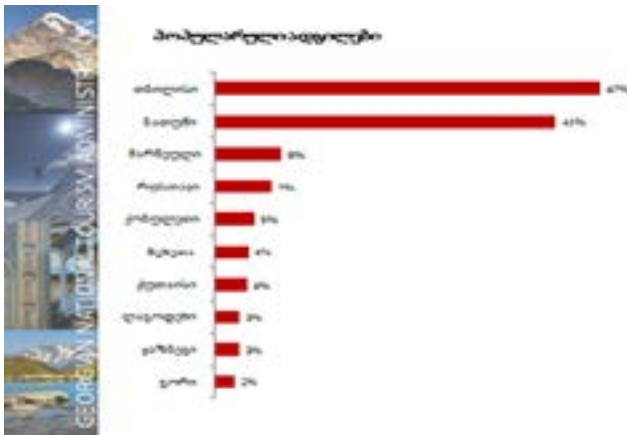
საქართველოს მთას შეუძლია შესთავაზოს სპეციალიზებული ტურიზმის ფართო სპექტრი: დაწყებული არქეოლოგიური გათხრებიდან, დამთავრებული ფრინველებზე დაკვირვებამდე. საქართველოში არსებული მდიდარი არქეოლოგიური თუ ისტორიულ-არქიტექტურული ძეგლები, მრავალფეროვანი ფლორა და ფაუნა, უნიკალური ეთნოკულტურა იძლევა სპეციალიზებული ტურიზმის განვითარების მრავალმხრივ საშუალებას.

საქართველოს მთაში სათავგადასვლო ტურიზმი ასევე ძალზე პოპულარულია. საქართველოს მრავალფეროვანი ბუნებრივი რესურსები ქმნიან ალპინიზმის, სამთო ლაშქრობების/ტრავერსების, მთის მდინარეებზე ჯომარდობის (რაფტინგი), მიწისქვეშა სივრცეების კვლევის (სპელეო-ტურიზმი), სპორტული ნადირობის, თევზჭერის, პარაპლანერიზმის, სნოუბორდის და სხვა მრავალი ფორმის განვითარების საშუალებას.

მთის მოსახლეობას შორის საქართველოში ასევე პოპულა-

რულია სოფლის ტურიზმი. ამ შემთხვევაში ტურისტთა განთავსება ხდება გლეხის კარმიდამოში. აგროტურიზმის (სოფლის ტურიზმის) ძირითადი არსია, რომ „ქალაქელები“, გარკვეულ საზღაურად, გაეცნონ სოფლის ყოფას, შეითვისონ ხალხური ტრადიციები, იცხოვრონ ეკოლოგიურად სუფთა გარემოში, მიიღონ ბუნებრივი პროდუქტი და სხვა. ასევე მნიშვნელოვანია მთიან რეგიონებში ეკოტურიზმის განვითარება. ის პოპულარულია იმ ტურისტებს შორის, რომელთაც აწუხებთ გარემომცველი სამყაროს დაცვისა და შენარჩუნების პრობლემები და, რომელთაც სურთ უფრო მეტი გაეგონ ამა თუ იმ მხარის ადგილობრივი ეკოსისტემის ეკოლოგიური მდგომარეობისა და ეკოკულტურის შესახებ.

მთის შესაძლებლობების კვლევისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანია, თუ რამდენად პოპულარულია მთის დესტინაციები ქართველი და უცხოელი ტურისტებისათვის. საქართველოს ტურიზმის ეროვნული სააგენტოს შარშანდელი კვლევებით უცხოელ ტურისტებს შორის პოპულარობით სარგებლობს შემდეგი ადგილები:



სურ. 1. პოპულარული ტურისტული ცენტრები საქართველოში¹

ტურიზმის ეროვნული სააგენტო რეგულარულად იკვლევს ზამთრის კურორტებს გუდაურსა და ბაკურიანს. 2017 წლის მონაცემების თანახმად გუდაურში დამსვენებელთა 67% საქართველოს მოქალაქეები იყვნენ. შესაბამისად უცხოელები 33%-ს შეადგენდნენ. ბაკურიანი პოპულარობით ადგილობრივ მოსახლეობაში უფრო

¹ იხ.: ტურიზმის ეროვნული ადმინისტრაცია - www.gnta.ge

სარგებლობს, სადაც ისინი 98%-ს შეადგენდნენ, ხოლო უცხოელე-ბი მხოლოდ 2 %-ს. საშუალო დანახარჯმა ბაკურიანში ერთ ტურისტზე 169.50 ლარი შეადგინა. გუდაურში ეს მონაცემები შემდეგნაირია:



სურ. 2. ტურისტული დანახარჯების სტრუქტურა საქართველოს მთიანეთში¹

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ რეგიონში სატრანსპორტო და სოციალური ინფრასტრუქტურის განვითარება, როგორც სამხედრო გზაზე, ასევე ცალკეულ ტურისტულ დესტინაციებამდე, მნიშვნელოვნად გაზრდის ტურისტთა ნაკადებს რეგიონში და ხელს შეუწყობს მცხეთა-მთიანეთის მაღალმთიანი დასახლებული არეალების პოპულარიზაციას.

რეგიონში არსებული პრობლემების მოგვარება და ახალი ტურისტული პროექტების განხორციელება სახელმწიფოს მხარდაჭერით მნიშვნელოვნად გაზრდის ტურისტულ ბიზნესში ჩართული პირების მოტივაციას.

მსხვილი ინფრასტრუქტურისა და კომუნიკაციების გაუმჯობესება ტურისტული დანიშნულების ადგილებში სივრცითი მოწყობის პრინციპების გათვალისწინებით, ხელს შეუწყობს მაღალმთიანი რეგიონის მდგრადი ეკოლოგიური სურათის შენარჩუნებასა და სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობის გაჯანსაღებას.

რეგიონში არსებულ სამთო თუ ბალნეოლოგიურ კურორტებსაც ნამდვილად აქვს ის რესურსი, რომ დააინტერესოს და მოიზიდოს ბევრი ტურისტი, ხოლო დაცული ტერიტორიული სისტემები

¹ იხ.: ტურიზმის ეროვნული ადმინისტრაცია - www.gnta.ge

და მაღალმთიანი არეალები ეკოტურიზმისა და ალპინიზმის განვითარების მნიშვნელოვანი შემადგენელი გახდება.

ხევსურეთისა და ხევის უნიკალური ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობა, როგორც კულტურული ტურიზმის რესურსი, უნიკალურ ადგილობრივ გასტრონომიასა და ეთნოგრაფიულ ელემენტებთან ერთად, მნიშვნელოვანი წინაპირობა გახდება საერთაშორისო ტურისტული ნაკადების ზრდისათვის.

საქართველოს მთის შესაძლებლობების სრულად გამოყენების შემთხვევაში მონაცემები გაცილებით გაიზრდება და მთა ღირსეულ ადგილს დაიკავებს ქართულ დესტინაციებს შორის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კვარაცხელია ნ. კულტურული ტურიზმი. თბ., 2009.
- „რა პრობლემები დახვდა ფშავ-ხევსურეთში სახალხო დამცველს“, დამოუკიდებელი, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ჟურნალი „ლიბერალი“, 31 ივლისი, 2014 - http://liberali.ge/news/view/11549/ra-problemebi-dakhvda-fshavkhevsuretsi-sakhalkhodamtsvels?fbclid=IwAR1_mR08T14SeMH7tDJa6CjFwIjHqFijk-c0H3aAVIFd-roceorT404A9x0; (ბოლოს გადამოწმდა 20/04/2022).
- „გზა და უგზობა - ხევსურეთის მთავარი პრობლემა“, Mtisambebi.ge, 07 დეკემბერი 2016 - https://mtisambebi.ge/news/people/item/173-gza-da-ugzoba-xevsuretis-mtavari-problema?fbclid=IwAR3rfSNzAn5_AgPKqULjia8XTBar7c0LsFGiUKSriHSyng8DcBtUI0FsTII (ბოლოს გადამოწმდა 20/04/2022).
- ტურიზმის სექტორის სიტუაციური ანალიზი პროექტისთვის „არაგვის დაცული ლანდშაფტის და ადგილობრივი თემების მდგრადი განვითარება“ <https://www.aragvilag.ge/medias/media/other/24/tourism-situational-analysys.pdf>
- თემურ იობაშვილი, „მთის კანონი“ - შეღავათი მთაში, შესაძლო პრობლემა ბიუჯეტში. ინტ. გამოცემა - „Europe for Georgia“. 2015 წლის 29 დეკემბერი - http://eugeorgia.info/ka/article/336/mtis-kanoni--shegavati-mtashi-shesadzlo-problema-biujetshi/?fbclid=IwAR3rfSNzAn5_AgPKqULjia8XTBar7c0LsFGiUKSriHSyng8DcBtUI0FsTII (ბოლოს გადამოწმდა 20/04/22).
- საავტომობილო გზების დეპარტამენტი, ქვეშეთი-კობის პროექტი, 2018-2024 <http://www.georoad.ge/?lang=geo&act=pages&func=menu&pid=1536737215> (ბოლოს გადამოწმდა 20/04.2022)

THEATRE STUDIES

Marina (Maka) Vasadze,

Theatre Critics, PhD

The Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian
State University

INTERPRETATIONS OF IBSEN'S WORKS IN THE LATEST GEORGIAN THEATER

Summary

One of the main themes of Ibsen's dramaturgy is the confrontation between the individual and the society. This theme, of course, is constant and very relevant today. Perhaps that is why, in the light of today's reality, young creators stage plays of the brilliant Norwegian playwright to express their messages and position. This time I will focus on *Ghosts*, staged at the Liberty Theater by Saba Aslamazishvili, and *Hedda Gabler*, staged at the experimental stage of the Rustaveli Theater by Tata Popiashvili.

Ghosts is a very dramatic and effective performance. Ibsen is interested in genetic heredity, how the behavior of ancestors, the sins committed by them affect and reflect on offspring. A sense of duty is opposed to the personal interests of a person, the social moral norms - to the feelings and life of a person. What is more important - enjoying every minute of life or strictly established norms of life.

Ibsen's Hedda Gabler is much more than just an eccentric protagonist, she is a person protesting against the narrow-minded world around her. The existence of a character like Hedda in such a world is nonsense, absurd. Everyone tries to put her in some simple social framework (wife, girlfriend, mother), but due to her rebellious, freedom-loving nature she cannot fit into these frameworks.

Saba Aslamazishvili staged Ibsen's *Ghosts* at the Liberty Theater. The performance of the play at first glance differs from the director's handwriting. In my opinion, the young director has proven that he is able not only to work on plays of different genres, but also can and is interested in working with different theatrical forms. This

time, without any épatage, he created **Ghosts** using the methods of classical, psychological theater.

Tata Popiashvili offered an interesting interpretation of **Hedda Gabler** on the experimental stage of the Rustaveli Theater. The director worked with Guram Ghonghadze on Ibsen's text. A very good new translation of the play was made. The director edited a stage text, maid Berta was cut out. From a rather long play she left only the part which clearly expresses the concept of the performance. Everything in the performance serves to show the personality of Hedda Gabler.

Saba Aslamazishvili and Tata Popiashvili offered some interesting interpretations of Ibsen's plays and associated the problems posed in the play with the acute issues of modern society. The young directors have left the questions open in their performances. Each spectator has to give the answers by himself.

Maia Kiknadze,
Doctor of Arts, Associate professor at Shota Rustaveli Theatre
and Film Georgia State University

**SOVIET REPERTOIRE IN SANDRO AKHETELI'S WORK
INTERPRETATION OF SHALVA DADIANI'S PLAY
"TETNULDI" ON THE STAGE OF RUSTAVELI THEATER**
(Part Three)

Summary

Premiere of play „Tetnulti“ by Shalva Dadiani took place on December 22, 1931.

Numerous reviews have been published about the performance, opinions and certain comments have been given.

The reviews mainly checked the ideological side of the play, which was common at that time.

A few days before the premiere of the play, the Artistic Political Council organized a discussion of the play, officials attended the discussion, during which many comments were made, for example, they did not like the ecclesiastic mysterious elements used in the music, special attention paid to the “BAPI” - keepers of Svanetian traditions and etc.

The opinions expressed in newspaper letters were much stricter. The authors of the letters thought that the play did not ideologically add anything to the Rustaveli Theater and that the theater failed to create a Soviet tragedy. They considered as disadvantage of the author of the play Shalva Dadiani and the director Sandro Akhmeteli that they did not pay attention to the importance of the work of Soviet organizations in the revival of Svaneti. The fact that the role of Communist Party workers was not clearly expressed in the play was unacceptable for Soviet ideology.

In addition to the comments, the authors of the letters also wrote about the artistic value of the performance (scenography, mass scenes, performance of actors, etc.).

In 1933, the performance toured in Moscow. Besides Soviet citizens, the performance was watched by foreign specialists. They

positively assessed Akhmeteli's solution, the mass scenes, created by the director, rhythm of the performance, plastic and performing skills of actors. Staginess of the Georgian culture was clearly visible in the performance.

...When Akhmeteli was arrested in 1936 during interrogation, Akhmeteli described "Tetnuldi" as an "ideologically unstable" play. He was shot on June 29, 1937...

FILM STUDIES

Zviad Dolidze,

Doctor of Art Criticism (Film Studies), Full professor
of the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

PINK NEOREALISM

Summary

Italian neorealist films, made in the second half of the 1940s and early 1950s, made a world name for themselves with their directness, documentary realism, exposing the necessary socio-economic issues. They reflected the cultural spirit of post-World War II Italy, though created the impression of a separate fragment rather than a finished novel, posed problems but did not point out ways to solve them. They were considered as a kind of oppositional model of Hollywood commercial films and turned into acceptable examples of the presentation and expansion of new directions of cinema. Still, strange as it may seem, neorealist film productions were more successful on foreign cinema screens than in Italy itself. This includes a great interest in them from both foreign audiences and film critics, as well as prizes of various ranks on various types of film forums. In addition, in Italian cinemas crowded with American films, there was often no time left to screen the neorealist films. This circumstance did not bother the local audience at all, as by the end of the 1940s the film fans were already fed up with problematic neorealist films, so the film goes more and more turned to the American entertainment films and required the same from the compatriot filmmakers.

All this was accompanied by changes in the political arena of the country. In 1948, the power transferred to the rightists from the leftists who were the ardent supporters of neorealism, leading to the collapse of the already fragile Popular Democratic Front from within. The Central Office of Cinema and its director, Giulio Andreotti, have taken the opportunity to take the necessary steps to exercise more stringent state oversight of the film industry. The government officials made every effort to reduce the number of neorealist films - often

denying their authors any form of government assistance, for some reason preventing these films from being shown in local cinemas or abroad, many times they watched at each of them to find any anti-state in it, to cut them out or ban this film in general.

The Catholic Church also became active against the neorealist filmmakers, harassing them for their erroneous thinking, anti-clericalism, and preaching of socialist ideas. In 1949, the Vatican declared the Italian Communists and their supporters excommunicated, and in December of the same year, the Andreotti's law has already made it risky to invest in and produce films with undesirable social problems and far-left ideological motives. There were prevented films which did not serve the best interests of the country. They were no longer subject to state subsidies or export licenses, and film companies were offered to create more optimistic and constructive works that the government would be happy to fund. Giulio Andreotti did not even hide that he did not like the neorealist films. Most of all, he did not show mercy to the famous film director and actor, Vittorio De Sica, and later he openly criticized this artist.

In the early 50s, when the Italian economy began to flourish, unemployment fell slightly, social conditions improved, on the cinemas appeared more optimistic, but embellished films - sentimental melodramas and funny comedies that the audience liked very much. They were called neorealismo rosa or pink neorealism. The first sample of it was the film of Renato Castellani "Two Cents of Hope" (1952). In fact, pink neorealism, which was even instructed and inspired by neorealism, but no longer fit within its framework and no longer obeyed its laws, was a branch, a direction in which social problems were still covered, albeit in part. Instead, its films had a lighter form of entertainment than the works of Neorealism, and, most importantly, each of them ended with "happy ending". These films met the demands of both the government and the church. The individual producers, critics, and film organizations liked them too and called on the government to support those filmmakers who were striving to make films with such a much better national spirit.

CHOREOLOGY

Khatuna Damchidze,
Choreologist, Doctor of Arts,
Researcher of the Dimitri Janelidze Scientific Research Institute
of the Shota Rustaveli Theater and Film Georgia
State University

KARTLI-KAKHETIAN DANCE DIALECT

(1 Part)

Summary

The first part of the topic - Kartli-Kakhetian dance dialect - is dedicated to the historiographical material - the period of the feudal era, where based on several authors, the information about folk dance in the eastern lowland of Georgia is discussed. One of the main and important parts in the discussion of the Kartli-Kakhetian dance dialect is the dance creativity characteristic of the royal and high social circle. From this point of view, several sources are really invaluable, because based on this material we have the opportunity to learn important information not only about the nobility, but also about Georgian folk dance in general.

In this part of the topic, descriptions containing Georgian folk choreography are presented on the basis of ethno-choreological analysis – Ekvtime Takaishvili’s “Deal of the State’s Door”, Vakhushti Batonishvili’s “Description of the Kingdom of Georgia”, Ioane Batonishvili’s “Kalmasoba”, Vakhtang Batonishvili’s “Historical Description”, Alexander Jambakur-Orbeliani’s “Chant of the Iverians, Song and sings quietly“, Teimuraz II’s “Day and Night Conversation or Mirror of the Told”, David Machabeli’s “Georgian Morality: Public Chant; When did Georgian chants appear“ and based on the works of researchers in various fields.

UNIVERSITY PhD PROGRAM

Tinatin Gabelaia,

PHD Student - Art Studies, „Theatre Studies (Contemporary
Georgian Theatre)“

Shota Rustaveli Theatre and Film State University
Supervising theatrical expert, Doctor of Arts, Associate
Professor - George Tskitishvili

HUMAN DRAMA

Summary

Keywords: *Human drama. A biblical idea. The philosophical idea of man. An idea developed in the tradition of the natural sciences. Max Scheller. Jean de La Bruyère. Michel Eyquem de Montaigne. Nemeseos Emeseli. Grigol Noseli. Swami Vivekananda.*

Reasoning around human drama begins with defining the human idea. In the century of recognition of anthropology as a science, Max Scheller singled out three types of definitions of the human idea. These are: the biblical idea, the philosophical idea of man, the idea developed in the tradition of the natural sciences.

The biblical idea - the same “anthropology from above” - seeks to define the essence of man on the basis of religious teachings. Ancient theological texts and the theoretical works of ancient or modern authors (Nemeseos Emeseli, Grigol Nosselli, Swami Vivekananda...) give impetus to deepen the drama of the human theological idea.

“Anthropology from above” is followed by a second definition of a person with a philosophical idea. According to the philosophical explanation, a living entity endowed with a human mind is superior to other living beings in the ability to create. According to the philosophical idea, the primacy of the human mind has a special place in the world. With philosophers, however, in the process of defining human essence, a more important issue is the study of the origin of the mind. Is the person’s mind of a material or immaterial?! Part of the philosopher’s worldview spreads the biblical idea of

man, part - assures us of the opposite. However, the main reason for contemplating a person with a philosophical idea is to perfect human ideas and obtain a logical, scientifically explicable answer based on reasoning. The works of Jean de la Bruyere, Michel Montaigne allow us to explore what defines the idea of man in a philosophical context and what lies in its drama.

“Anthropology from below” - the idea of man in the natural sense - is a worldview developed in the tradition of the natural sciences, which focuses on the origin of man. He considers man to be a developed animal at a certain stage of the evolution of nature. “Anthropology from below” takes man to the creature below him and from there tries to access his nature. This part of the paper also explains the peculiarities and shortcomings of such a definition of the human idea.

Liana Menabdishvili,

PHD student of the Shota Rustaveli Theater and Film
Georgia State University doctoral program – Art Studies –
Film Studies (World Film History), Scientific supervisor –
Dr. Prof. Zviad Dolidze

THE FIGHT BETWEEN MIND AND SENSE AND „DEATH IN VENICE“

Summary

Keywords: cinema, literature, mind, sense, Mann, Visconti.

It doesn't matter how quiet and attractive life is or how unbearable existence is, for both come the time when we face the end. Life is not permanent for human beings; they are all mortal. Even this inevitable matter makes life attractive and desirable. It determines all kinds of feelings, including fighting, history, and advancement. are different: good, bad, kind, vice, nice, ugly, true and false, though the world advances.

The history of art is created by humans, so because of its leitmotif, this history is living and life. Man has developed from Homo Sapiens to Homo Moralis. The desire of humans to satisfy their needs became the reason for it, and fine art, music, literature, and theatrical masterpieces were born. The latter, in their turn, gave birth to cinema. Cinema achieved a brilliant synthesis of word, sound, palette, and dynamics in its mind, gave birth to the cinema language, and quickly established itself as a legitimate field of art.

What do humans show in any field of art? They do show what they perceive and what feelings their perception determines.

The last two years of world history, the disaster that spread all over the world, made humans think about why they exist and which ways they should be searched for, which religious ways are acceptable and should be developed, and how it happened that cultural and technical revolutions devoured many values previously created.

Thomas Mann's novel, "Death in Venice" (published in 1912) by depicting time and its problems, and the Luchino Visconti film of the same name (made in 1971), both echo the present with astonishing intensity.

Eter Kutateladze,

PHD student of the Shota Rustaveli Theater and Film
Georgia State University doctoral program – Art Studies –
Film Studies (World Film History), Scientific supervisor –
Dr. Prof. Zviad Dolidze

ANIMATED FILMS MADE BY „ROTSOCPE“

Summary

Keywords: *Filmmaking, The Fleischer brothers, Animation, „Rotoscope“, Film equipment.*

During the silent film years, the Fleischer brothers excelled in animated technological innovations and also connected surprisingly meaningful and fantastic metaphors in their films. Max Fleischer's first job was at the "Brooklyn Daily Eagle", where he rose to prominence, working tirelessly, eagerly pursuing new endeavors, and seeking advice from everyone. He believed that he would create something that would greatly change not only his own history, but also the history of the entire animation industry.

Animated films were not a rare occurrence at the time, but given their quality, they looked rather mediocre. However, Max found a way to do realistic animation. The first thing he did was to put the movements of real actors on paper. The invention worked like this: he filmed real actors, the film was projected onto glass one frame at a time, and the actors were redrawn as cartoons onto a sheet of paper. From the very first attempt, when Max saw the desired result, he realized that this invention would make the animation much better and become immensely popular.

Max's brother Dave put on a black and white clown costume and performed a few movements in front of the camera, after which a long process of shot-by-shot re-drawing and shooting began. While working, it turned out that Max's camera shutter could not take a shot and switch to a second shot because it did not have a shutter function, so everything had to be set manually, removing the

cover from the camera lens and then recovering it. So appeared the “Rotoscope”, a new animation technique.

Fleischer really wanted someone to be interested in his invention and animation, so he went to different studios to pitch his “Rotoscope.” However, he met John Bray in a chance meeting. Bray owned patented technology for making animated films. He used celluloid tape instead of sheets of paper, which greatly sped up the process. It was no longer necessary to draw a stationary background each time. Bray appreciated Fleischer’s invention and signed an exclusive contract to use his technology.

After some time, Bray and Fleischer split up, and Fleischer set up a studio he called “Out of the Inkwell”, which soon became one of the most important and largest studios in America, with the Rotoscope being the hallmark of Fleischer’s animations. The studio created an animation series, “Out of the Inkwell,” whose main character was Koko the Clown. It was immensely popular with the movie-going crowds after it first appeared on the screen in 1919, and animated films created with the “Rotoscope” soon swept the nation.

Levan Jugeli,

Ph.D. student at the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia
State University,
Faculty of Film and TV,
Leader – Prof. A.Vakhtangov

NEW TENDENCIES AND CHANGES IN TELEVISION AND FILM INDUSTRY IN PANDEMIC AND POST-PANDEMIC WORLD

Summary

In 2020, the beginning of a pandemic due to COVID 19 completely changed most people's lives around the globe. The year 2020 turned out incredibly shocking for the population worldwide.

Millions of people under lockdown in four walls had to get into the habit of new forms of living. Changing norms in social interaction and restrictions on going out and living „Life in Normal“ obtained more significance to home entertainment providers.

Hence, in 2020 Netflix saw its highest increase rate of subscribers. The indicator of Netflix subscribers raised by 21.5 %. The rapid increase of subscribers brought new challenges to this streaming service provider. On the one hand, Netflix had to find ways to finance and start new projects to make its new and faithful old subscribers stick with them while numerous other streaming services emerged. On the other hand, they had to deal with the circumstance that it was practically impossible to offer a safe working environment to its cast and crew members under pandemic lockdown.

A small number of television shows and films produced and released during the first year of the pandemic brought the huge audience together, as there was a lack of new releases available, and higher demand from the people, that had more and more free time to binge-watch several episodes or films during the day.

Furthermore, as cinemas were closed during the lockdowns in 2020 and film releases were postponed for an undetermined period, streaming services grew their number of users and saw more

opportunities to raise their popularity and accomplishments at film festivals and award ceremonies.

My article “New Tendencies and Changes in Television and Cinema in Pandemic and Post-Pandemic World” addresses alterations that happened in the entertainment industry during the pandemic. The article will comprehend the foreseeable future of the traditional television and film industry, as well as streaming services.

Tea Chanturia,
Ph.D. student at the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia
State University,
Faculty of Film and TV,
Leader – prof. A.Vakhtangov

VIRTUAL REALITY IN THE POSTMODERN ERA

Summary

The questions that arise nowadays for modern researchers are: What kind of reality does a person form in the digital spaces of the electronic world beyond the computer monitor? What place does her new aesthetic experience have in this world? In what sense is this experience aesthetic? In what categories does it belong? This paper discusses the postmodern era of virtual reality (VR) as an artistic phenomenon.

Our research can conclude that day to day life has moved into the virtual world: education – online trainings, medicine – online clinics, war – virtual negotiations and even cyber-attacks, etc.

It can be assumed that virtual reality in the postmodern era is confusing, so confusing that scientists still cannot figure out what it is – progressive or reactionary, stupid or serious? It can be understood as an escape from the absolute truth, a movement to understand our world outside the boundaries of tradition, but it is also a cultural link and a playground for breaking boundaries in the art world, a continuation of modern thinking in a different mode.

Virtual reality is constantly present in human life and activities. Consequently, it will have a growing impact on our lives in the future, which is partly due to the progressive advances in computer graphics realism and augmented reality technologies. It is obvious that virtual reality implies a completely new aesthetic experience that a person has never encountered before and therefore will require completely new, adequate methods for its study, comprehension and description. In fact, virtual reality becomes a special spiritual realm for 21st century man in which he feels like a material being of the material world.

UNIVERSITY MA PROGRAM

Sofia Nadibaidze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Master of Theater Studies

STAGE INTERPRETATION OF THE PLAY „OUR CLASS“ BY TEMUR CHKHEIDZE AT THE ROYAL DISTRICT THEATER

Summary

Keywords: Stage interpretation, Royal District Theater, psychological theater.

Temur Chkheidze in his performance „Our Class“ shows universal, super-epochal problems and relationships that cannot be contained in a space-time frame and, therefore, gives an artistically, creatively thought-out version of an event as an inspiring process of humanization of the reader or viewer. The tragedy of existence, the rational purposefulness of a person, the ephemerality of psychological balance and relationships, the activation of actions not as an external factor of narration, but the emphasis on internal dynamism, the movement of the soul, the focus on creative vision are unambiguously expressed in the work of Temur Chkheidze.

The play „Our Class“ reflects all the tragedies that the Jewish people had to go through during the period of fascism. Structurally, the work consists of 14 lessons telling the story of ten people from the school period to their death. From the Bolshevik regime to the Nazi regime, realistic images alternate with such dynamism that it even seems to the reader that he becomes an accomplice to this cruel story.

In my work, I reviewed the play by Tadeusz Słobodzianek „Our Class“ staged by director Temur Chkheidze at the Royal District Theater, which vividly reflects the search for a person's inner life, resistance, deep and thoughtful psychology, the ideological struggle of a person who is in captivity of everyday life, epoch, and ideologies. All this may be interesting to such an outstanding creator as director Temur Chkheidze.

Aleksandre Shvangiradze,
Master of Cultural Tourism at Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Malkh Gvinjilia,
Professor, Cultural Tourism Direction

PROBLEMS OF TOURISM DEVELOPMENT IN MTSKHETA-MTIANETI MOUNTAINOUS REGION

Summary

Mtskheta-Mtianeti highland region includes 3 historical-ethnographic provinces interesting from the tourist point of view: Pshavi, Khevsureti and Khevs. Here we meet unique natural phenomena, amazing cultural heritage, ancient settlements, artefacts. This makes this region interesting for tourists and that is why Pshav-Khevsureti and Kazbegi have an important place in the cultural part of our country. However, it must be said that despite the many projects implemented, there are still a number of problems in the region, which after elimination and proper delivery of the product to consumers, I think further increase in tourist flows will be inevitable.

The main problems of the main population of Pshav-Khevsureti are road infrastructure, access to healthcare and communication failures. The condition of the access roads to the tourist areas is interesting, because it is important for any tourist to reach the destination comfortably.

The development of transport and social infrastructure in the region, both on the military road and to individual tourist destinations, will significantly increase the flow of tourists in the region and will contribute to the popularization of Mtskheta-Mtianeti highland settlements.

Solving the existing problems in the region and implementing new tourism projects with the support of the state will significantly increase the motivation of those involved in the tourism business.

The mountain or balneological resorts in the region also really have the resources to interest and attract many tourists, while the protected territorial systems and mountainous areas will become an important component of the development of ecotourism and mountaineering.

The unique historical and cultural heritage of Khevsureti and Khevi as a resource of cultural tourism, together with unique local gastronomy and ethnographic elements, will become an important precondition for the growth of international tourist flows.