

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
University

სახელოვნებო მეცნიერებათა კიეზანო
№2 (35), 2008

ART SCIENCE STUDIES
№2 (35), 2008



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2008

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (35), 2008

სარედაქციო საბჭო
ელისო მრისთავი
მანანა ითონიშვილი
მაია კიკნაძე

ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიამ იაშვილი

გარეკანის დიზაინი
ლევან ღაღიანი

დაკაბადონება
მკატმრინე
ოქროპირიძე

კორექტურა
მანანა გოშაძე

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მკაპა ვასაძე

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

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო
კვლევით ცენტრებს.

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

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 936 408
მობ: +995 (95) 305 060
+995 (55) 218 292
E-Mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

შინაარსი

თ მ ა ტ რ მ ც ო ღ ნ ე ო ბ ა

მანანა ტურიაშვილი

მარჯანიშვილი თარიღებში
(წერილი მეორე).....8

თამარ ქუთათელაძე

მეიერხოლდის „ახალი დრამის ამხანაგობის“ გასტროლები
საქართველოში24

მკა ცხადაძე

წარმართული ღვთაება სადღასაი და მზის საგალობელი გრიგოლ
რობაქიძის „ლონდაში“36

კ ი ნ ო მ ც ო ღ ნ ე ო ბ ა

ოლოკო ჟღენტი

ფესვების ძიებაში, ანუ, მითო-არქეტიპული კინოსახეები სულიკო
ჟღენტის დრამატურგიაში41

მ ე დ ი ო ლ ო ბ ი ა

თინათინ ჭაბუკიანი

მონტაჟის სტრუქტურული შემადგენლობა თავი II
მონტაჟი, როგორც მხატვრული ასახვის საშუალება57

კ უ ლ ტ უ რ ო ლ ო ბ ი ა

მთერ ბერიძე

ნიგალისხვევლთა ეთნოკულტურული ყოფა ზოგიერთი ფოლკლორული
ნიმუშის მიხედვით71

ბადრი ცხადაძე

ცეკვის და ცეკვა ქორეოტერმინის წარმოშობისათვის77

შენიშვნების სამაგისტრო პროგრამა

მ ს ო ფ ლ ო კ ი ნ ე მ ა ტ ო გ რ ა შ ი : ო ნ დ უ ს ტ რ ი ა
და ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

ოლღა ელიაშვილი

ჩარლზ სპენსერ ჩაპლინი90

თამარ კობიძე

ივანე მრისხანეში პროეცირებული ეიზენშტეინი:
მოტივთა ბრძოლა და საკუთარ თავზე გამარჯვება98.

ნიშნო სულაპე

რეალობად ქცეული ზღაპარი
(უოლტ ილაიას დისნი)109

სოფიო ფულაია

ქვეყნიერების აპოკალიფსის სამი შესაძლო ვერსია
სტენლი კუბრიკის შემოქმედებაში120

მაია ქაშუშაძე

გერმანული კინოექსპრესიონიზმი128

ელექტრონული მედიის ბამოქსენები საშუალებები ტელერეკლამის ურთა

ტატო ბარჯაძე

სატელევიზიო მაუწყებლობის მოდელები და
მათი ფუნქციონირება138

ეკა ბუცხრუპიძე

რეალური შოუს დაბადება მსოფლიო ტელევიზორცეში142

სალომე ექვთიშვილი

„საპნის ოპერა“ – განტვირთვის საშუალება თუ
აზროვნების დაქვეითება?146

სალომე კოპია

ქართული ტელევიზიის დაარსება-განვითარების
საკითხისათვის150

ბიბა ლიკლიბაძე

კინო-ტელე – კინო-დრამა155

ანა მესხიშვილი

საქართველოს ტელევიზიის სხვადასხვა არხის გადაცემების მიმოხილვა და მათი
ადამიანზე ზემოქმედების საშუალებები158

ნაილი ჩიქობავა

ტელევიზია, როგორც აუდიტორიის მართვის
საუკეთესო იარაღი163

სალომე ცხადაძე

რეკლამის როლი ქართულ სატელევიზიო სივრცეში და მისი ზეგავლენა
ქართველ აუდიტორიაზე168

საავტორო მონაცემები173

CONTENTS

THEATRE STUDIES

MANANA TURIASHVILI

Marjanishvili In Dates
(Part Two)180

TAMAR KUTATELADZE

Meier hold's "New drama's friendship" tour in Georgia
(Modern's question in Georgian theatre)181

EKA TSKHADADZE

Heather Divine Beingsaddasai And Sunpsalm In
"Londa" of Grigol Robakidze182

FILM STUDIES

OLGA ZHGENTI

In Searches of "Roots" or Mitho-Archetype Model In
Film – Dramas of Suliko Zhgenti
(Parallels With Grigol Robakidze's Novel "Snake's Skin")183

MEDIA STUDIES

TINATIN CHABUKIANI

Editing Of Structural Consistency184

CULTURAL STUDIES

ETER BERIDZE

Speech Texts And Examples of Folklore of Our People
(Georgians From South Georgia) From Nigali Canyon185

BADRI TSKHADADZE

To The Origin of Dance And Choreo-Term Tsekva (Dance)186

UNIVERSITY'S MA PROGRAM

WORLD CINEMATOGRAPHY: INDUSTRY AND ART

OLGA ELIASHVILI

Charles Spencer Chaplin187

TAMAR KOBIDZE

Eisenstein as Projected In Ivan The Terrible

The Fight of The Motives And The Victory Over The Self188

NINO SULADZE

Tale Became Reality189

SOFIO TSULAIA

Three Possible Version of World Apocalypse In Stenly

Kubrick is Works190

MAIA KAMUSHADZE

German Expressionism

**THE CONTEMPORARY OPORTUNITES OF APLAID
ELECTRONIC MEDIA IN THE TV DIRECTING**

TATO BARJAZDE

Models of Television Broadcasting and Their Functioning192

EKA BUTSKHRIDZE

Beginning Of The Reality Shows In The World193

SALOME EKVTIMISHVILI

“Soap Opera” In Georgian TV194

SALOME KOKAIA

Establishment and Development of Georgian Television195

GIGA LIKLIKADZE

Film-TV – TV-Drama196

ANNA MESCHISHVILI

Different Channels Programs Review in Georgian TV and Means

of Influence on People197

NAILI CHIKOBAVA

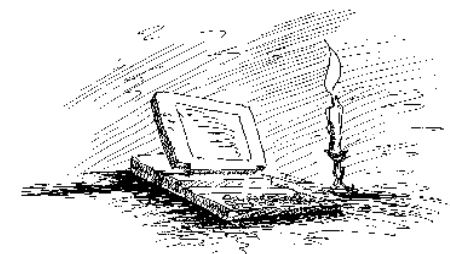
Television - as Best Weapon for Audience Managing198

SALOME TSKHADADZE

Place of Commercial in TV Space and Its

Influence on Georgian Audience199

თეატრმცოდნეობა



მანანა ტურიაშვილი
(დასაწყისი იხილეთ ამავე ჟურნალის №1)

მარჯანიშვილი თარიღებში (წერილი მეორე)

რიგა-ხარკოვი-კიევი

კოტე მარჯანიშვილი რიგაში კ. ნ. ნეზლობინის ანტრეპრიზაში რეჟისორულ სამუშაოში თვეში 250 მანეთს იღებდა. ერთი სეზონის შემდეგ ნეზლობინმა ხელფასი გაუორმაგა – 500 მანეთი. ხარკოვში ა. ლინტვარევის ანტრეპრიზა კ. მარჯანოვს თვეში 800 მანეთს უხდიდა, კიევში ე. ი. ლუვან-ტორცოვი 1200 მანეთს. ოდესის „მარჯანოვზე აუქციონის“ პერიოდში თეატრში დატოვების მიზნით კ. მარჯანოვს ლუვან-ტორცოვმა 1500 მანეთამდე გაუზარდა ხელფასი, მ. ფ. ბაგროვმა 1800. საბოლოოდ ბაგროვმა გაიმარჯვა – 1809 წელს ოდესის თეატრის ანტრეპრიზაში მარჯანიშვილის რეჟისორობა თვეში 2400 მანეთად შეფასდა.

1904-1905 წწ. – 1905-1906 წწ.

რიგის ორი თეატრალური სეზონი – ნეზლობინის ანტრეპრიზა

„1902 წელს რიგის რუსულ თეატრს სათავეში ჩაუდგა კონსტანტინე ნეზლობინი: ანტრეპრენიორი, ნიჭიერი არტისტი, ბრწყინვალე ორგანიზატორი“.¹ ნეზლობინი – კონსტანტინე ნიკოლოზის ძე ალიაზოვის თეატრალური ფსევდონიმა – მსხვილი პეტერბურგელი ყასბის შვილი და მილიონერი ვაჭრის, სავა მოროზოვის, სიძე.

კ. მარჯანოვი ზაფხულში გაემგზავრა სტარაია რუსაში, სადაც ნეზლობინმა ერთ-ერთი ოროთახიანი აგარაკი დაუთმო. ნეზლობინი აქ ატარებდა ზაფხულის სეზონს. კვირაში სამ-ოთხ წარმოდგენას ღებდა. იმ ხანად „სტარაია რუსაში“ ცხოვრობდა ალექსი მაქსიმეს ძე გორკი, ნეზლობინის ახლობელი. აქვე შეხვდა მარჯანიშვილი გორკის ცოლს, მსახიობ მ. ფ. ანდრეევას და მისი წყალობით გაიცნო და დაუახლოვდა მწერალს.

ყველა მწერალი ახალი ნაწარმოების გასაცნობად მ. გორკისთან მოდიოდა. ამ შეხვედრების დროს კ. მარჯანიშვილი დაუახლოვდა ლეონიდ ანდრეევს, ევგენი ჩირიკოვს, ალექსანდრე ბლოკს, ალექსანდრე კოსოროტოვს, სემიონ იუშკევიჩს. ამ დრამატურგებთან კავშირი მარჯანიშვილს მერეც არ გაუწყვეტია.

ახალგაზრდა მსახიობებთან ერთად დასში იყვნენ სახელმოხვეჭილი არტისტებიც: ა. პ. ხარლამოვი, ნ. ნ. მიხაილოვსკი და მხატვის ორი ყოფილი მსახიობი – მ. ლ. როქსანოვა და მ. ფ. ანდრეევა.

1904-1905 წწ. რეპერტუარში სამოცდაათი პიესაა. ბევრია რუსული კლასიკა და უცხოური პიესებიც: ოსტროვსკი, ფონვიზინი, გოგოლი, დოსტოევსკი, ტოლსტოი, ჩეხოვი, იბსენი, ჰაუპტმანი, როსტანი, მოლიერი, შექსპირი და თანამედროვე რუსული დრამატურგია.

სეზონი გაიხსნა ა. ნ. ოსტროვსკის „ვოევოდათი“, ანუ „სიზმარი ვოლგაზე“. განსაკუთრებით კარგი იყო სცენა მონასტერთან ახლოს და შემოდგომის პეიზაჟი დიდი „ნატურალური“ ჩანჩქერით, რომელიც თავისი ხმაურით ხანდახან მსახიობების სიტყვებს ანშობდა. „მიდრეკილება ნატურალიზმთან დამახასიათებელია იმ წლების მარჯანოვის რეჟისორული მანერისთვის.“²

რიგელი კრიტიკოსები აღნიშნავდნენ მოუხერხებელ უზარმაზარ „ნორვეგიულ“ სკამებს „ნორაში“, ერთ-ერთ თანამედროვე პიესაში „დეტალების მძვინვარებასთან ერთად“ „საკელესიო ზარების გუგუნე მონდომებულ მნათესაც დაამშვენებდა. ცოცხალი იხვები და ქათმები თავიანთ ხმას გამოსცემდნენ, სამოვარი ბოროტად შიშინებდა...“ ამასთან აღნიშნავდნენ ანსამბლურობას, ემოციურობას და მასობრივი სცენების ბრწყინვალე დამუშავებას.

ს. ა. ნაიდენოვის „ავდოტიას ცხოვრებამ“ დიდი წარმატებით ჩაიარა. „ვაჭრის სახლის“ პირქუში ცხოვრებიდან გაქცეული ავდოტია დასასრულს შინ ბრუნდება, ამას თან ერთვის პოეტ კარატიკინის თვითმკვლელობა. მარჯანიშვილმა ფინალს სიმბოლური მნიშვნელობა მიანიჭა: თავის მოკვლისას პოეტი ეცემოდა სახლის ქვის ნაგებობაზე და ყველაფერი აგურების გროვად გადაიქცეოდა – ამ ჩანაფიქრით რეჟისორი თითქოს ძველ წყობას ანგრევდა. „იმ ხანებში შეპყრობილი ვიყავი უკიდურესი რელიზმით, რაც თითქმის ნატურალიზმამდე მიდიოდა“, – წერდა მარჯანიშვილი. „ავდოტიას ცხოვრებაში“ სცენაზე სახლი აავო და ძალიან ნაწილად, რომ

მეოთხე კედლის აშენება ვერ შეეძლო. ამიტომ ფარდა საერთოდ მოხსნა და შემოსული მაყურებელი მაშინვე ხედავდა ავღოტიას სახლს. „მოქმედების დაწყების წინ ვხსნიდი წინა კედელს და სახლის წინა მოწყობილობას ვუჩვენებდი.“³

მოქმედება დატვირთული იყო ქალაქის ხმაურით: ფაბრიკის საყვირების ხმით, მატარებელთა გუგუნით, ეტლების ბორბლების ხრილით. უკრავდა გარმონი, წკრიალებდა ბალალაიკა და სხვა. მსახიობისგან მოითხოვდა ცხოვრებისეულ სიმართლეს, ყოფით, ბუნებრივ ტონებს: „უსათუოდ რაიმეს ვაკეთებინებდი – ან მუშაობდნენ, ან პაპიროსს ეწეოდნენ, ან იზმორებოდნენ და ამოქნარებდნენ, ახველებდნენ და სხვა ამდაგვარს. ჩვენ ვალმერთებდით პაუზას, რომელშიც ღრმად იგრძნობოდა განწყობილება. და, ღმერთო, რამდენ გამომგონებლობას, ფანტაზიას და შრომას ვეწეოდი იმისთვის, რომ ყველაფერი სინამდვილისთვის დამემსგავსებინა.“⁴

იმ წელს რიგაში ჩავიდა საიმპერატორო თეატრალური დაწესებულების მოხელე ნელიდოვი, რომელიც კ. მარჯანოვს ა. ლენსკის დავალებით საიმპერატორო სცენაზე იწვევდა. იმ ხანებში ა. ლენსკი ახალგაზრდებისთვის თეატრს აარსებდა (მცირე თეატრის ფილიალი, ყოფილი შალაპუტინის თეატრი), მაგრამ ა. მ. გორკიმ მარჯანიშვილის აღფრთოვანება შეანელა.

1905 წლის 9 იანვრის ამბებმა კ. მარჯანიშვილი რევოლუციონერთა რიგებში ჩააბა. დარბოდა მიტინგიდან მიტინგზე, ამბობდა მგზნებარე სიტყვებს თვითმპყრობელობის ჩამოგდების შესახებ. თეატრში დააარსეს მებრძოლი და წითელი ჯვრის რაზმები, თუმცა „ჩვენ კაზაკებისა და პოლიციის წინააღმდეგ არც ერთ ბრძოლაში მონაწილეობა არ მიგვიღია, მაგრამ მუდამ იქ ვჩნდებოდით, სადაც მუშებისა და პოლიციის ბრძოლა იმართებოდა“, – წერდა თავის „მოგონებებში“ კ. მარჯანიშვილი.

ერთხელ, როცა გორკისთან სტუმრად მივიდა, ჟანდარმერია სახლს ჩხრეკდა, დააკავეს კ. მარჯანიშვილიც. განთავისუფლების შემდეგ, რიგის პოლიტექნიკუმის ქართველთა სათვისტომოში მივიდა და სტუდენტებს მ. გორკის დაპატიმრებაზე უამბო. გაიქცნენ რკინიგზაზე, საიდანაც მათი ვარაუდით გორკი პიტერში უნდა გაეგზავნათ და ჟანდარმერიისაგან მის გათავისუფლებას აპირებდნენ. რკინიგზასთან გადაეყარნენ კაზაკთა რაზმს და გამათრახებულნი ქალაქისაკენ გაიქცნენ.

კ. მარჯანიშვილის წარმატებული სპექტაკლები იყო, მ. ჩეხოვის „ივანოვი“, ლ. ტოლსტოის „კატიუშა მასლოვას“ ინსცენირება, მ. გორკის „მდაბიონი“, „ფსკერზე“ და „მოაგარაკენი“. ამ სპექტაკლების დადგმაში მ. გორკი უშუალოდ მონაწილეობდა.

„1904 წელს რიგის რუსულ დასში მიიწვიეს ახალგაზრდა რეჟისორი კონსტანტინე მარჯანიშვილი (კ. მარჯანოვი), რომლის დადგმებმაც დიდი გავლენა მოახდინა ლატვიურ თეატრზე. დიდი გამოხმაურება ჰქონდა მარჯანიშვილის დადგმას მ. გორკის „მოაგარაკენი“, რომელიც კ. მარჯანიშვილმა ავტორთან მჭიდრო კონტაქტში დადგა.“⁵

„მოაგარაკენს“ მარჯანიშვილმა ჩვიდმეტი რეპეტიცია დაუთმო, მაშინდელი ნიშნით ძალიან ბევრი. პიესა უსუფლიოროდ მიდიოდა და ათჯერ ითამაშეს – ეს იმ დროს გაუგონარი წარმატება იყო და სპექტაკლმა მოგებაც მშვენიერი მოიტანა. „მოაგარაკენს“ დაესწრო არა მხოლოდ რუსი, არამედ ლატვიელი და გერმანელი მაყურებელი.

„მოაგარაკენში“ თამაშობდნენ: მ. ფ. ანდრეევა, მ. ლ. როკსანოვა, ნ. ნ. მიხაილოვსკი, ა. პ. ხარლამოვი, კ. ნ. ნეზლობინი. იმდენად დიდი წარმატება ჰქონდა ამ რეალისტურ სპექტაკლს, რომ ნეზლობინმა მოსკოვში წაიღო და 1904 წლის 30 ნოემბერს ინტერნაციონალურ თეატრში (ახლა მაიაკოვსკის სახ. თეატრი) უჩვენა. პირველივე დღეს წინასწარ გამოცხადებულ ათ სპექტაკლზე ყველა ბილეთი გაიყიდა. სპექტაკლს დაესწრო მთელი თეატრალური მოსკოვი: ცნობილი კრიტიკოსები, დედაქალაქის რეჟისორები, მსახიობები, მწერლები, მხატვრები, კომპოზიტორები, მუსიკოსები.

„ანტრაქტია – არაფერი მახსოვს... გამომახებები, ოვაციები, ხელის მაგრად ჩამორთმევა, კოცნები. გონს მოვედი მხოლოდ ჩემს კაბინეტში, სადაც ჩემს გასაცნობად შემოვიდნენ სტანისლავსკი, ნემიროვიჩი, იუჟინი, მსახიობები, კრიტიკოსები... ქება-დიდება და განცვიფრება იმის გამო, რომ პროვინციულმა თეატრმა შესძლო მოსკოვისათვის ასეთი სპექტაკლი ეჩვენებინა.

ფ. ა. კორშმა იქვე მიმიწვია თავის თეატრში, მაგრამ მე უარი ვუთხარი, რაც იმით განემარტე, რომ ნეზლობინს ვერ მივატოვებდი. სპექტაკლის შემდეგ მოულოდნელად ბანკეტი მოეწყო „პრალაში“. სწორედ ერთი წლის წინ მე ყველასათვის უცნობი ვიყავი, ნახევრად მშვიერი და დამწყები რეჟისორი, ახლა კი მოსკოვში ვისმენ

პროფესორების, კრიტიკოსების, მსახიობებისა და თეატრის მოყვარულთა სადღეგრძელოებს. ადამიანის ცხოვრებაში არის დიდი, ნათელი დღეები – ამ დღემ მომცა ის ბედნიერება, რომ მოსკოვმა მცნო.“⁶ მოსკოვის გასტროლების შემდეგ ნეზლობინმა მარჯანიშვილს ხელფასი გაუორკაცა, თვეში უკვე 500 მანეთს უხდიდა.

რიგის სეზონის ბოლოს ნეზლობინმა დაიწყო კომედიების დადგმა. „კოტეს ერგო ოპერეტები: „ჩვენ დონ ჟუანები“, რომელიც მაყურებელს ძალიან მოეწონა და მაქს კუპერის შესანიშნავად გადაკეთებული ესპოზიტოს ოპერა „კამორა“ – ორ აქტიანი ოპერეტა. ამასაც დიდი წარმატება ჰქონდა. ეს ორი სპექტაკლი კოტეს პირველი მუსიკალური დადგმებია.“⁷ კ. ნ. ნეზლობინმა, რომელიც თავადაც ღვამდა პიესებს, უარი განაცხადა რეჟისორობაზე და თეატრში აიყვანა კიდევ ერთი რეჟისორი ტუნკოვი. ნეზლობინს მარჯანიშვილის წარმატება არ სიამოვნებდა, რადგან ხალხი ლაპარაკობდა მარჯანიშვილზე და არა ნეზლობინის თეატრზე. მსახიობებიც არ მაღავდნენ კ. მარჯანიშვილთან მუშაობის ინტერესს. დასიდან წავიდა მ. ფ. ანდრეევა, რომელიც მ. გორკისთან ერთად რევოლუციურ მუშაობაში ჩაება. ნეზლობინი კარგ პიესებს ტუნკოვს აძლევდა, მაგ., „ორლეანელი ქალი“, მარჯანიშვილს კი „ჩვენ დონ ჟუანები“ – ოპერეტა მისცა. მაშინ მარჯანოვი ოპერეტას დაბალ ჟანრად თვლიდა და შეურაცხყოფილი დარჩა. კ. მარჯანიშვილმა კარგად იცოდა, როგორ უყვარდა ნეზლობინს სცენაზე გამოსვლა და ოპერეტაში ერთ-ერთი მთავარი როლი მიანდო და სამაგიერო იმით გადაუხადა, რომ აიძულა მუხომორთხმულს იატაკზე ეხოხა, თითქმის აკოტრიალა კიდეც. მარჯანიშვილი წერდა „რასაკვირველია, ის მიხვდა, რომ უმიზეზოდ არ მოხდა ეს, ძალიან ბრაზობდა ჩემზე.“ მარჯანიშვილსა და ნეზლობინს შეჯახება არ ჰქონიათ, მაგრამ ერთმანეთს თითქმის არ ელაპარაკებოდნენ.

კ. მარჯანიშვილმა დეკემბერში ანტრეპრენიორ ა. ლინტვარევის წინადადება მიიღო. ის ხარკოვში იწვევდა სამუშაოდ. ანტრეპრენიორმა თვეში 800 მანეთი ხელფასი დაუნიშნა. სეზონის ბოლოს ნეზლობინმა იგივე თანხა შესთავაზა, საუპიროსაც გადავიხდიო, მაგრამ მარჯანიშვილმა უთხრა, პირობას ვერ გავტეხო, და წავიდა ხარკოვში.

1906-1907 წწ.

**ხარკოვი, ა. ლინტვარევის ანტრეპრენიორი,
შემდეგ „ამხანაგობად“ წოდებული.**

ხარკოვში ჩასვლისას მარჯანიშვილმა ანტრეპრენიორს პირობა წაუყენა დასის ერთად შედგენის თაობაზე შეიკრიბნენ ძლიერი მსახიობები: „რ. ა. კარელინა-რაიჩი, ეველიანა-დნეპროვა, ვორონინა, გოლოდკოვა, ვ. ბოროზდინი, ნ. ნ. ვასილევი, ტარასოვი, ლანსკოი, ლირსკი-მურატოვი. მხატვრები – პიტერმანი და პერვუშინი.“ მსახიობთა ამ სიას მხოლოდ მარჯანიშვილის მოგონებებში ვეცნობით, ზოგიერთის ინიციალები მას დასახელებული არა აქვს, თეატრალურ ენციკლოპედიაში კი არათუ ინიციალები, გვარებიც არ არის მოხსენებული.

მუშაობა მიმდინარეობდა საორგანიზაციო და მატერიალური სირთულეების პირობებში. მარჯანიშვილის დასი წარმოდგენებს ქალაქის თეატრში მართავდა. ამავე დროს ხარკოვის საოპერო თეატრშიც იყო ნიჭიერი მსახიობების დრამატული დასი. ამან ძლიერი კონკურენცია გამოიწვია. ანტრეპრენიორი ლინტვარევიც უნიათოდ აწარმოებდა საქმეს. მალე ლინტვარევმა ხარჯების გაცემა შეწყვიტა, მან 18 000 მანეთი შეჭამა და ხარკოვიდან გაიქცა. თეატრში კ. მარჯანიშვილმა „ამხანაგობა“ დააარსა. „ამხანაგობა“ რევოლუციამდელი პროვინციული თეატრების მსახიობებს ემსახურებოდა და იბრძოდა მსახიობთა უმოწყალო შრომის ექსპლუატატორ ანტრეპრენიორთა წინააღმდეგ. კ. მარჯანიშვილს მხარში დაუდგნენ სხვა თეატრებიც, მათ კოლექტიური წერილით ამხილეს ლინტვარევი და საკუთარი უფლებებისთვისაც გაილაშქრეს.

ამ სეზონში მარჯანიშვილმა დადგა მხატვრულად მიუღებელი „შერლოკ ჰოლმსი“. შემდეგ ოსტროვსკის „თოვლის ქალი“. პირველი აქტი – ტყე ზამთარში, ყინვა. მთელი სცენა გამოხატავდა თოვლით დაფარულ ველს. ბამბა დაკერებული ტილო გამოხატავდა ყინულის ფიგურას. იგი საძვრენიდან მაღლა, თითქმის ჭერამდე იყო აღმართული. „თოვლის ქალი“ ამ ვეებერთელა ზონზოროხა ფიგურასთან, მართლაც, პაწაწინად მოჩანდა. გაზაფხულზე ფრინველები მოფრინავდნენ. „თოვლის ქალის“ გადნობას და მის წყლად გადაქცევას შესანიშნავად აღწევდა სარკეების საშუალებით.

კ. მარჯანიშვილი ამ სეზონის ერთ-ერთ საუკეთესო დადგმად თვლიდა ჰაუპტმანის „ჰანელეს“. სპექტაკლი იწყებოდა უვერტიურით, რომელიც ქარიშხალს გამოხატავდა. ფარდა იხდებოდა და მაყურებლის წინ იდგა თოვლით დაფარული ქსოვილის სახლი. უვერტიურის შემდეგ ამ სახლის ნაწილი მაღლა მიიწევდა და რჩებოდა ერთი ოთახი. ქრისტეს გამოჩენის დროს ოთახის უკანა კედელი გადაიწევდა და ჩნდებოდა კიბეები, რომლებზეც ანგელოზები იდგნენ. ამ კიბით ჰანელე ცისკენ მიდიოდა. მაყურებელი და მეტადრე ბავშვები ტიროდნენ.

იმ პერიოდში „ცარსკი რეჟიმი“ ყველგან თავის მტრებს ეძებდა და ეჭვის თვალით უყურებდა, პირველ რიგში, ლიტერატურასა და თეატრს. რეპერტუარიდან გაქრა მ. გორკის ნაწარმოებები და შემოვიდა მისტიკურ-სიმბოლისტურ ნაწარმოებთა ტალღა. დგამდნენ ლ. ანდრეევს და მეორეხარისხოვან დრამატურგებს მაგ: ე. ჩირიკოვს, ს. იუშკევიჩს, ო. დიშოვს...

იქმნებოდა შავი რაზმები, მოხალისე ჯაშუშები ყველგან დაძვრებოდნენ, ცდილობდნენ გაეგოთ, ვინ რას ფიქრობდა. წარმოიშვა ადამიანთა მოძულე „რუსი ხალხის კავშირი“, რომელმაც ლ. ანდრეევის „ადამიანის ცხოვრება“ ღვთის მაგინებლობად გამოაცხადა, წერს თავის მოგონებებში კ. მარჯანიშვილი. „რეალური სახეები ითქვიფებოდნენ. ყველგან რაღაც სიმბოლო იგრძნობოდა, ცხოვრების რაღაც სხვა გაგება. აქედან შორს დეკორაციები, შორს უხეშად ნაგრძნობი ცხოვრება. სცენაზე ნაჩვენები უნდა იყვნენ არა ადამიანები, არამედ განწყობილი სახეები. აი, რა ხდებოდა ჩემს სულში და რის გადმოცემა მიწოდდა მე თეატრში.“⁸ მარჯანიშვილის აზრით, იგივე პროცესი მიმდინარეობდა მხატვრში: მეიერჰოლდთან, კომისარჟევსკაისთან. „მე კი პატიოსნად ვაღიარებ, რომ სწორედ რევოლუციის შემდგომმა დაბნეულობამ მიმიყვანა ახალ მსოფლმეგრძნობამდე – მისტიციზმამდე და სიმბოლიზმამდე“.

ხარკოვში მარჯანიშვილის ყველაზე დიდი მიღწევა იყო „ადამიანის ცხოვრების“ დადგმა. ლეონიდ ანდრეევმა ეს პიესა თითქმის სეზონის დასასრულს გამოუგზავნა და ის ჯერ არსად არ იყო დადგმული. ამ პიესას ამზადებდა მხატვი და პარალელურად პეტერბურგში – ვ. ფ. კომისარჟევსკაია. მარჯანიშვილის სპექტაკლისთვის მუსიკა კარატიგინმა დაწერა. მარჯანიშვილმა დადგმა მოასწრო, მაგრამ დროის სიმცირის გამო მაუდებში

განაზორციელა. „პიესა მიმდინარეობდა მაუდებში, გარემოს აუცილებელი დეტალებითა და სათამაშო საგნებით. ეს უკვე სიახლე იყო... მთელი ყურადღება პიესის იდეურ-ფილოსოფიურ გახსნაზე იყო გადატანილი“⁹ – წერდა გ. კრიჟიციკი. სპექტაკლში იყო პროტესტი, მხილების პათოსი, რამაც წარმატება განაპირობა.

ეს პიესა მარჯანიშვილმა გაიმეორა კიევში, ოდესაში, ხოლო 1906 წლის ზაფხულში წაიღო ბელორუსიის ქალაქებში და ლიტვაში. „ადამიანის ცხოვრებასთან“ ერთად საგასტროლოდ წაიღეს ო. დიშოვის „ისმინე, ისრაელი!“, რომელსაც დიდი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური რეზონანსი ჰქონდა. გასტროლებს ოდესაში, კოვნოში, ვიტებსკში, ვილნოში მთავრობის მხრიდან ექსცესების გარეშე არ ჩაუვლია.

ხარკოვის სეზონში იანვარში კ. მარჯანოვთან მივიდა ანტრეპრენიორი ე. ი. დუვან-ტორცოვი და შემდეგი სეზონისთვის კიევში მიიწვია – თვეში 1200 მანეთ ხელფასზე. მარჯანიშვილმა მას შემდეგი პირობები წაუყენა: დასის ერთად შედგენა, რეპერტუარის დამოუკიდებელი მართვა და ყოველ დადგმაზე კ. მარჯანიშვილს ფიქსირებული თანხა უნდა აეღო. დუვან-ტორცოვმა კ. მარჯანიშვილის ყველა წინადადება მიიღო.

1907-1908 წწ.

კიევი – სოლოვცოვის თეატრი,

ი. ე. დუვან-ტორცოვის ანტრეპრიზა

1907 წლის ზაფხული კ. მარჯანიშვილმა გაატარა კიევის ახლოს მოტოვილოვკაში. თითქმის ყოველდღე დადიოდა კიევში, სადაც სოლოვცოვის თეატრის გადაკეთებას ხელმძღვანელობდა. მათ გააკეთეს მბრუნავი სცენა.

ანტრეპრენიორმა ი. ე. დუვან-ტორცოვმა შეადგინა ძლიერი დასი: რ. კარელინა-რაიჩი, ა. პასხალოვა, მ. სტრეშნევა, ა. ტოკარევა, ე. ჩარუსკაია, ს. გორელოვი, მ. ბაგროვი, ბ. ორლოვ-ჩუჟბინინი, დ. სიმირნოვი და ახალგაზრდა მსახიობებიც: სტეპ. კუზნეცოვი, ნ. კოლლენი, ი. ბერსენევი, ს. გორელოვი. თეატრთან იყო სტუდია. ჰყავდათ საკუთარი სიმებიანი ორკესტრი და მდიდარი გარდერობიც ჰქონდათ. მხატვარი – პავლე ანდრიაშევი. ძლიერი სეზონის შესაქმნელად მათ ყველაფერი ჰქონდათ. თეატრი ფინანსდებოდა უზარმაზარი ბიუჯეტით – 30.000 მანეთამდე თვეში, მაგრამ იმ

სეზონში ღუვან-ტორცოვმა 70.000 მანეთამდე მოიგო.

რეპეტიციების დაწყებამდე კ. მარჯანიშვილმა მსახიობებს გააცნო თავისი რეჟისორული კრედი: მთავარი რეჟისორის უსიტყვო დამორჩილება, როლების ცოდნა, სამუშაოსადმი კეთილსინდისიერი დამოკიდებულება. მან ომი გამოუცხადა მსახიობების აზირებებსა და „პრემიერობას“. ის ანგარიშს არ უწევდა „სახელებს“. ასე ღაიბაჯა რ. ა. კარელინა-რაიჩი, როცა დ. ანუნიცის „ჯოკონდაში“ რეჟისორის განაწილებული როლი უკან დააბრუნა და თეატრმა დაუკავა ხელფასის მეოთხედი – 275 მანეთი. შეიქმნა „Третьейский сурд“, რომელშიც შედიოდნენ: კ. ს. სტანისლავსკი, ნ. ნ. სინელნიკოვი, და ე. კარპოვი. მათ ჯარიმა სამართლიანად ჩათვალეს. შემდეგ კ. მარჯანიშვილის მომთხოვნელობამ და თანაც მისმა ფიცხმა ხასიათმა კონფლიქტი თეატრის მუშაკებთანაც გამოიწვია, ერთ-ერთი დავა სასამართლოშიც კი ირჩეოდა.

სეზონის დაწყებამდე კ. მარჯანიშვილმა ინტერვიუში ჩამოაყალიბა შეხედულებები თეატრის მიზანზე და მის დანიშნულებაზე, რომელიც დაიბეჭდა გაზეთში „Киевская мысль“ 1907 წლის 27 ივლისს.

„თეატრს უფლება არა აქვს დროის სულის მოთხოვნებსა და ინტერესებს პასუხი არ გასცეს, სხვანაირად ის მკვდარია. ხელოვნება კი უნდა იყოს ცოცხალი და ცხოველყოფილი.“

კითხვა – თქვენი თვალსაზრისით თეატრი, როგორც სოციალური დაწესებულებაა... რა არის ის: ტაძარი, სახელოსნო, ტრიბუნა?

– ტაძარი... უპირველეს ყოვლისა. მშვენიერების სამსახური და სიკეთის ქადაგება – მისი საქმეა...

კითხვა – მაგრამ ტაძარიც შეიძლება ტრიბუნად გადაიქცეს?

– ხელოვნება თავისთავად გიხმობს მშვენიერისკენ. მისი ტაძარი გარკვეულ ხარისხში ტრიბუნაა... გულდასაწყვეტია, როცა თეატრი სამრეწველო კომერციულ დაწესებულებად გადაიქცევა – მაშინ საქმე ილუპება...¹⁰

„– ჩვენ ანგარიში უნდა გავუწიოთ მაყურებელს. თეატრი ბრბოს გემოვნებამდე არ უნდა დამდაბლდეს, მაგრამ რთულია პროცესი - ამაღლო მაყურებელი და მშვენიერის აღქმამდე მიიყვანო.“

... ჩემთვის მთავარ როლს თამაშობს ავტორი და მისი სული. ისაა სცენის მეუფე. სადაც საჭიროა პირობითობა, იქ შევქმნით მას

და სადაც საჭიროა სიმართლე – იქ რეალისტები ვიქნებით. თუ მე შევძლებ ჩავწვდე ავტორის სულს, გავიგო მისი პათოსი, გავუხსნა მსახიობებს და კოლექტიური შემოქმედებით ეს „სული“ წამოვწიო - მაყურებელამდე მიიტანო, მაშინ ჩავთვლიდი, რომ ამოცანა შესრულებულია... პოეტი, რეჟისორი, ავტორი – აი, რისკენ უნდა მივისწრაფვოდეთ.

– მე არ ვაპირებ მსახიობში ინდივიდუალობის ჩაკვლას. ჩემი საქმეა გავხსნა იდეა, გავუმარტივო წვდომა, ავანთო, შთაგონო არტისტი, საერთო სიმფონიურ აკორდში გავაერთიანო ინდივიდუალური განწყობები... მაგრამ ისე, რომ მასში არ ჩაკვდეს შთაგონება... არასოდეს. ის უნდა დავაზღვიო შეცდომებისგან, მაგრამ წმინდა ცეცხლს არ უნდა შევეხო. მხოლოდ ამ ცეცხლიდან ამოიზრდება იდეა მთელი თავისი მშვენიერებით!..¹¹ ამ პერიოდში მარჯანიშვილის შემოქმედება იძენს ჩამოყალიბებული ოსტატის თვისებებს.

„მე სულ უფრო და უფრო ვმორღებოდი რეალიზმს, სულ უფრო მძლავრად მიპყრობდა იმპრესიონიზმი. ამასთანავე ერთად უკვე ჩემი საქმის საყვარელი მხარე ხდებოდა არა სპექტაკლის მთლიანობა, მისი გარეგნული მხარით (დეკორატიულობა და მიზანსცენირება), არამედ მხოლოდ შინაგანი მხარე. უფრო და უფრო ძლიერ შემეყვარდა მსახიობთან მუშაობა. პიესის ფსიქოლოგიური გარჩევა ჩემთვის გადაიქცა დიდ მნიშვნელოვან საქმედ, უფრო მნიშვნელოვნად, ვიდრე სპექტაკლის გარეგანი ბრწყინვალეობა. მსახიობთან გაკეთებული ერთი როლი ორჯერ მეტად მაკმაყოფილებდა, ვიდრე ყველაზე ზარზეიმური დადგმა.“¹²

სეზონი გაიხსნა ა. ჩეხოვის „სამი ღიბი“. წარმოდგენამ თეატრალური ქარიშხალი გამოიწვია. სპექტაკლი ფარდის გარეშე მიდიოდა, პირველად კიევი გამოიყენა მბრუნავი სცენა, რომელმაც საშუალება მისცა დადგმა „სინემატოგრაფიული პრინციპით“ განეზოციელებინა. მოძრავმა სცენამ გახსნა არა მხოლოდ პროზოროვნების სახლის ცხოვრება, არამედ მის მიღმა ატმოსფეროც.

პირველი აქტი – გაზაფხულის პეიზაჟი, ბაღი... ფანჯრებში ძველი პროვინციული მეპატონის სახლის მცხოვრებთა და სტუმართა ფიგურები კრთებიან. პირველი რეპლიკები მაყურებლისთვის ჯერ კიდევ დახურული სახლის ინტერიერიდან ისმის. მერე ნელ-ნელა სახლი ბრუნდება და გამოჩნდება სასტუმრო ოთახის მყუდრო

კუთხეები და პატარა ოთახები სადაც მიმდინარეობს პროზოროვების ყოველდღიური ცხოვრება. მოქმედების დასასრულს სახლი კვლავ ბრუნდება თავისი გარე ფასადით – და მაყურებლის თვალწინ ისევ გაზაფხულის ბაღია და იქ, ფანჯრებს მიღმა, მიმდინარეობს მაყურებლისთვის უხილავი სცენა. ძლივს ისმის სიტყვები – ანდრეი ნატაშას სიყვარულს უხსნის. მესამე აქტში მთელ სცენას იკავებდა უზარმაზარი მოძრავი პანორამა „პროზოროვების სახლის ხედი“, რომელიც მოქმედებისთვის ვიწრო სივრცეს ტოვებდა.

„...პროზოროვთა მთელი სახლი ავაგე მბრუნავ სცენაზე, და მსახიობები მოქმედების დროს ერთი ოთახიდან მეორე ოთახში გამოდიოდნენ, თანაც მაყურებელთა თვალწინ ტრიალებდა დეკორაციები.

ყველაფერი ეს ართობდა მაყურებელს, მაგრამ ისე გამიტაცა ამან, რომ ძალიან ღრმად შევტოპე: მესამე აქტში, როდესაც დები ოცნებობენ ამ ყრუ სოფლის მიტოვებას და ოხრავენ: „მოსკოვისკენ!.. მოსკოვისკენ!..“ ჩემი სცენა მიემგზავრებოდა დეკორაციის გამოსაცვლელად და ეს ისეთ სიცილს იწვევდა, რომ მე იძულებული გავხდი მომეხსნა ეს „მოსკოვს“ გამგზავრება, ეს მოხდა სპექტაკლის შემდეგ“, – წერდა კოტე მარჯანიშვილი.

მოძრავი სცენის ღრჭიალი ბევრი კრიტიკოსის თავდასხმის ობიექტად იქცა. თუმცა ყველა კრიტიკოსი წარმოდგენის გადაწყვეტის ორიგინალურობას აღნიშნავდა, ზოგი სცენურ სიმართლესა და პოეზიასთან შერწყმას გამოყოფდა, მაგრამ რეჟისორის ტალანტს ყველა აღიარებდა.

ლევ ტოლსტოის ნაწარმოებში „მეუფება წყვდიადისა“ (რომელიც თეატრმა ლ. ტოლსტოის ლიტერატურული მოღვაწეობის ორმოცდაათი წლისთავის აღსანიშნავად დადგა), კ. მარჯანიშვილმა მოძრავი სცენა გამოიყენა. სპექტაკლის დასაწყისში სცენაზე განთავსებული იყო ყველა სურათი, რაც გამორიცხავდა დიდ ანტრაქტებს, დახურული ფარდის მიღმა ფუსფუსს და ჩაქუჩების რახარუნს, მძიმე საგნების გადატან-გადმოტანას.

კიევში მოღვაწეობის გარკვეულ პერიოდში მარჯანიშვილი ნატურალიზმმა გაიტაცა. ფარდული სავესტის თივით და მისი არომატი მაყურებელამდე აღწევდა „და ჩვენ თავს ვგრძნობდით სოფელში, ეს განწყობილება ანტრაქტებშიც

მოგვეყვებოდა“.¹³ „მეუფება წყვდიადისაში“ გამოდიოდა ცხენი, რომელიც თივას ღეჭავდა, „ძალიან სასაცილო გოჭი და საყვარელი იხები“; „მეფე თევდორე იოანეს ძეში“ ერთ-ერთ სცენაში მხედარი ცოცხალ ცხენზე გააქროლებდა; ჰოფმანსტალის „ზობიდას ქორწილში“ კულისებში ძაღლები ყეფდნენ, ხოლო შოლომ ამას „ცოდვაში“ ნამდვილი ცხვარი ბლაოდა. ეს ის პერიოდია, როცა კრიტიკოსები მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ნატურალიზმს თავს ესხმოდნენ. თავის მოგონებებში კოტე მარჯანიშვილი ამ პერიოდში ნატურალიზმით ამგვარი გატაცებებზე არ საუბრობს.

ლევან-ტორცოვი დაჟინებით ითხოვდა იაფფასიანი პიესების დადგმას, ძირითადად კომედიებს, სადაც „პრემიერი ქალი“ თავისი დამაბრძოლებელი „ტუალეტებით ბრწყინავდა“, ხანდახან ნახევრადშიშველიც გამოდიოდა. კ. მარჯანიშვილს ამგვარი სპექტაკლები არ დაუდგამს, ამ სამუშაოს მეორე რეჟისორი – ვ. ნ. დავმაროვი ასრულებდა.

ნახევარ წელიწადში კოტე მარჯანიშვილმა დადგა უ. შექსპირის „ჰამლეტი“, ფ. შილერის „დონ კარლოსი“, პ. იბსენის „ბრძოლა ტახტისთვის“ და „ექიმი შტოკმანი“, ალფრედ დე მიუსეს „ლორენზაჩო“, კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“, ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალის „ელექტრა“, დ'ანუნციოს „ჯოკონდა“... ველეკინდის და შნიცლერის რამდენიმე პიესა...

ასეთი რაოდენობის სამუშაო გამოწვეული იყო იმით, რომ წარმატებული სპექტაკლებს მხოლოდ რამდენჯერმე უჩვენებდნენ, წარუმატებელს კი აფიშიდან პირველი სპექტაკლის შემდეგ უმაღლესნიდნენ. წარმოდგენების ხარისხი არათანაბარი იყო.

კ. მარჯანიშვილმა ბევრი პიესა დადგა ახალგაზრდების მონაწილეობით: სტეპ. კუზნეცოვი, ი. ბერსენევი, ა. კრამოვი და პ. ლეონტიევი, ლ. ლესნაია. „განსაკუთრებით მიყვარდა მუშაობა ს. ი. გორელოვის როლებზე. ზოგიერთი მისი სახეები „ლორენზაჩოდან“, „მოჩვენებიდან“, „მკვდართა ქალაქიდან“ და სხვები ჩემთვის სამუდამოდ დაუვიწყარი დარჩება, რასაკვირველია, მქონდა შეჯახებების მწარე წუთები მოხუც მსახიობებთან, რომელთაც უკვე ობიექტივობდათ“, – წერდა კოტე მარჯანიშვილი. ლ. ლესნაია იგონებს: ახლაც მახსოვს მისი ორი მცნება: „Впитывая в себя окружающую жизнь, исходить только из себя“ и „Идти смело, дерзать, ошибаться, но как огня бояться штампов. Штамп - это гибель“.¹⁴

ახალგაზრდებისთვის ღვამს გალბეს პიესა „სიყმაწვილეს“. არქიტექტონიკულად და ფსიქოლოგიური მოქმედებით პრიმიტიულ პიესაზე მუშაობა კ. მარჯანიშვილმა გადააქცია საინტერესო დისკუსიებად **პაუზისა და რიტმის** შესახებ. ხანში შესულ მსახიობებს ეზარებოდათ ამაზე ფიქრი, ხოლო ახალგაზრდების „ჯგუფი“ ატარებდა ურიცხვ ეტიუდებს, ღვამდნენ ეპიზოდებს, კ. მარჯანიშვილის ამოცანების ხორცშესხმას ცდილობდნენ. რიტმის შესახებ მსჯელობისას მარჯანიშვილმა მაგალითისთვის მოიყვანა ორკესტრი. „... რომ ორკესტრში განსხვავებული ინსტრუმენტებია, რომელთა რიტმიც განისაზღვრება მათი ნატურით, შესაძლებლობებითა და მათი არსებით. შეუძლებელია, ვიოლონჩელო ან თუნდაც კონტრაბასი მისდევდეს ვიოლინოს რიტმს. თეფშებს ორკესტრში იშვიათად აჟღერებენ, არფას თავის რიტმი აქვს და ა. შ., ის ამბობდა, „რომ მუსიკის თეორიაში ეს საკითხი ამგვარად არ არის გაშუქებული, მაგრამ ახსნისთვის ეს ფორმა გამოსადეგია“.¹⁵

კ. მარჯანიშვილი ალფრედ დე მიუსეს „ლორენზაჩოს“ რეპეტიციებზე ამტკიცებდა, რომ მთელი პიესა და მოქმედ გმირთა გალერეა – ფონია, სადაც ლორენზაჩო ერთადერთია, ვინც აზროვნებს, მარტოდმარტო აშენებს, მკვლელობის აქტს განიზრახავს და ახორციელებს. მთელი პიესა ესაა მისი სულის მბოძვარე მდგომარეობა, აკვიატებული იდეა. თუ ყველა მოქმედი პირი რეალურად წარმოისახებოდნენ და ჟღერადობით მასთან ტოლფასოვანი იქნებოდნენ, მაშინ ლორენზაჩოს ფიგურა ხალხისგან მოწყვეტილი არ აღიქმებოდა, არ მოხდება მისი იზოლირება და კოტე მარჯანიშვილმა შემსრულებლებს შესთავაზა ეთამაშათ გაბუნდოვნებულად, დაშთულ ბევრებში, აჩქარებულად, მონოტონურად. და მხოლოდ ერთადერთი ლორენზაჩო იჭრებოდა ამ ბუტბუტში ამაღლებული ჟღერადობით, ძლიერი აქცენტებით, აღვზნებულად. ამ გაწყვეტამ დიდი კამათი გამოიწვია, რადგან ყველას უნდოდა „თამაში“, მაგრამ მარჯანოვმა თავისი იდეის სიმართლეში ყველა მსახიობი დაარწმუნა და რეპეტიციებზე ბრწყინვალე შედეგებს იღებდა, – წერდა ლ. ლესნაია.

„მოქმედება! აი რა უყვარდა მას. მოძრაობა! აი, რისი სჯეროდა. ჟესტი, სიარულის მანერა, რიტმული ნახატები უფრო ძლიერად განსაზღვრავენ ადამიანს, ვიდრე მეტყველება. ასე ფიქრობდა ის და ამას გვასწავლიდა“.¹⁶

ალფრედ დე მიუსეს „ლორენზაჩოს“ და ჰ. იბსენის „მოჩვენებას“ უდიდესი წარმატება ხვდა წილად, ხოლო ჰაუპტმანის „ჩაძირული ზარი“ და ჰოფმანსტალის „ელექტრა“ ჩაფლავდა. დ'ანუნციოს „ჯოკონდას“ „სიმფონიური პოემა-ტრაგედია უწოდეს.“

ნატურალიზმის უკიდურესად საწინააღმდეგო გამოხატულებაა კ. მარჯანიშვილის **გატაცება ზღაპრულ-ფეერიული სპექტაკლით** – ე. ჩირიკოვის „ჯადოქარი“, რომელიც კ. მარჯანიშვილმა თავისი ბენეფისისთვის აირჩია, 1908 წლის იანვარში დადგა. შემდეგ ეს სპექტაკლი ჯერ ოდესაში და მერე მოსკოვში ნეზლობინთან გაიმეორა, ორივეჯერ – წარუმატებლად.

პიესის სიუჟეტი ძალზე მარტივი იყო: მოხუც მეწისქვილეს რძალი უყვარს. ქმრის ავადმყოფობით დატანჯულ ამფეას ცოლიანი ალექსეი შეუყვარდება. მეწისქვილე, ბებერი ჯადოქრის საშუალებით (მეორე აქტში ჯადოქარი ცარიელ აბაზანაში ბალახებისა და ბაყაყებისაგან მოსაჯადოებელ ბანგს ხარშავს) შეიღოს თავიდან იშორებს. შემდეგ აქტებში ვანია ხანგრძლივი ტანჯვით კვდება. მეწისქვილე ძალადობით დაუფლება რძალს და ბოლო აქტში, ივანე კუპალას ღამეს, ტყეში „გრძნულ ადვილას“, თავის მეტოქე ალექსეის ცულით კლავს.

„ჯადოქარმა“ რეჟისორს თეატრალური საოცრებების გამოძიებისთვის დიდი სივრცე მისცა. აქ ტყის კაცებია და სახლის სულები, ბაყაყების ყიყინი და ტყის ნაირ-ნაირი ფაჩუნები და ჩქამები, წყლის ბუდას ღმუილი, ტყის ილუმალი ხარხარი, ღუმელის მიღებიდან გამოსული ხმები, აყვავილებული გვიმრა, მოციმციმე ციცინათელები და ღამით ფიჭვის ტოტზე ჩამოხრჩობილის სილუეტი... და, რასაკვირველია, წყლის წისქვილი ბორბლების ხმაურითა და ყურეში მდინარის თქაფუნით. ამ ფანტასტიკური ატმოსფეროს შექმნაში რეჟისორთან ერთად ანდრიაშევის უდიდესი ღვაწლი იყო.

კ. მარჯანიშვილმა ახალგაზრდობისათვის შემოიღო თანმიმდევრობით აგებული **ლექცია-სპექტაკლები**, რომელიც უნდა ყოფილიყო თეატრის ილუსტრირებული ისტორია. პირველ „Утренник“-ს ერქვა „თეატრი და ცხოვრება.“

ახალგაზრდა ტალანტების აღმოჩენი. სოლოვცოვის თეატრში აღმოაჩინა ახალგაზრდა ი. ნ. ბერსენევი. მხატვრი მუშაობისას მარჯანიშვილმა, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ბერსენევეზე

მოუყვა. 1911 წელს ბერსენევი სამხატვრო თეატრში გადაიყვანეს და კ. მარჯანიშვილის ყველა დადგმებში მონაწილეობდა.

კ. მარჯანოვმა სოლოცოვის თეატრში გიგანტური შრომა ჩადო და ამ პერიოდს კიევის დრამატულმა თეატრმა „ბრწყინვალე ხანა“ უწოდა.

რიგა-ხარკოვი-კიევის თეატრალურ გზაზე კ. მარჯანიშვილს დიდება არ აკლდა, არც ფული, არც თვითდაჯერებულობა, არც კრიტიკის თავდასხმა, არც კონფლიქტები, მაგრამ მაინც გამოვყოფთ იმდროინდელი კრიტიკის აღნიშნულ კ. მარჯანიშვილის ორ სუსტ მხარეს. ზომიერების გრძნობის უქონლობა და „საქმის ბოლომდე არმიყვანა — ეს ბ-ნი მარჯანოვის ქრონიკული დაავადებაა“ წერდა გაზ. „კიეველიანი“ (*Киевлянин*, 1908 г., №13). გატაცებული პიესის პირველი ან ცენტრალური აქტით, მარჯანოვი ხშირად შემდეგი მოქმედებების მიმართ ცივდებოდა, ბოლო აქტი კი, როგორც წესი, დაუმთავრებელი იყო. მარჯანოვს, მხოლოდ თავის ყველაზე წარმატებულ სპექტაკლებში მიჰყავდა საქმე ბოლომდე.

კ. მარჯანიშვილმა, იანვარში, ქალაქ ოდესის სათათბიროდან მიიღო დეპეშა, რომელიც იუწყებოდა, რომ მომავალ სეზონში თეატრის იჯარით აღება სურს სამ ანტრეპრენიორს — ნიკოლინს, სიბირიაკოვს და ბაგროვს და რადგან სამივე სამხატვრო ხელმძღვანელად ითხოვდა კ. მარჯანიშვილს, მას უნდა გადაეწყვიტა ვისთან ისურვებდა მუშაობას. იმ წელს მ. ფ. ბაგროვი მ. მარჯანიშვილთან მსახიობად მუშაობდა. მან სთხოვა გაეგზავნა დეპეშა ოდესაში და მასზე მიეცა თანხმობა. კ. მარჯანიშვილმა გააგზავნა დეპეშა „თუ ვიმუშავე, მხოლოდ ბაგროვთან“ და მ. ფ. ბაგროვმა თეატრი მიიღო.

ლუვან-ტორცოვს მარჯანიშვილის გაშვება არ უნდოდა... ამ ამბის შემდეგ მან ხელფასი 1200 მანეთიდან 1500 მანეთამდე გაუზარდა. ეს რომ ბაგროვმა გაიგო, მარჯანიშვილს 1800 მანეთი შეაძლია. „დაიწყო ვაჭრობა და მე თითქმის აუქციონიდან მოვხვდი ბაგროვთან 2400 მანეთად თვეში. ეს იყო არგაგონილი სარეკორდო ციფრი, რომელსაც ოდესმე თუ იღებდა რუსეთში რეჟისორი.“¹⁷

1908 წელს კ. მარჯანიშვილმა ევროპის სხვადასხვა კუთხეში მოგზაურობის შემდეგ შვეიცარიას მიაღწა. იქ, ჟენევის ტბაზე, კლარანსში ოჯახთან ერთად ცხოვრობდა. კლარანსში დიდი გატაცებით დაიწყო დრამატული პოემის, „მკვდართა კუნძულის“,

წერა, მის გატაცებას აღრმავებდა ისიც, რომ ამას წერდა” ...იმავე სკამზე, ჭადრის ქვეშ, ტბის ნაპირზე, სადაც შთაგონებას იღებდა მომხიბვლელი ჟან ჟაკ-რუსო“, — წერდა კ. მარჯანიშვილი.

იმ პერიოდში კ. მარჯანიშვილი რუსეთის ყველაზე „ძვირად ღირებული“ რეჟისორია

გაგრძელება შემდეგ ნომერში

1. Э. Смильгис, Он шел новаторским путем, К. А. Марджанишвили. Творческое наследие, Тбилиси, 1966, с. 442.
2. Г. Крыжиский, К. А. Марджанов и русский театр, всероссийское театральное общество, Москва, 1958, с. 26.
3. კ. მარჯანიშვილი, „მოგონებანი“, კრებული — კოტე მარჯანიშვილი, 1961, გვ. 20.
4. იხ. იქვე
5. Э. Смильгис, Он шел новаторским путем, К. А. Марджанишвили. Творческое наследие, Тбилиси, 1966, с. 442.
6. კ. მარჯანიშვილი, დასახ. კრებ. გვ. 25.
7. Н. Живокини-Марджанишвили, Из Воспоминаний, К. А. Марджанишвили. Творческое наследие, Тбилиси, 1966, с. 265.
8. კ. მარჯანიშვილი, დასახ. კრებ. გვ. 37.
9. Г. Крыжиский, К. А. Марджанов и русский театр, всероссийское театральное общество, москва, 1958, с. 36.
10. იხ. იქვე: с. 38.
11. К. А. Маджанишвили, Воспоминания, статьи и доклады, Тбилиси, 1958, с. 71-73.
12. კ. მარჯანიშვილი, დასახ. კრებ. გვ. 39
13. Л. Лесная, Он был таким, К. А. Марджанишвили. Творческое наследие, Тбилиси, 1966, с. 321.
14. იხ. იქვე: с. 310.
15. იხ. იქვე: с. 318.
16. იხ. იქვე: с. 320.
17. კ. მარჯანიშვილი, დასახ. კრებ. გვ. 47.

**მეიერხოლდის „ახალი დრამის
ამხანაგობის“ გასტროლოგი
საქართველოში**

(მოდერნის საწყისები ქართულ თეატრში)

1904-1906 წლების საქართველოში (თბილისი, ბათუმი, ქუთაისი), ორჯერ მართავს გასტროლებს ვსევოლოდ მეიერხოლდის „ახალი დრამის ამხანაგობა“, ხოლო 1927 წლის მაისში რეჟისორი მესამედ სტუმრობს საქართველოს და თბილისელ და ბათუმელ მაყურებელს უჩვენებს რუსული დრამატურგიის კლასიკოსის ნ. გოგოლის „რევიზორის“ მოდერნულ დადგმას. საქართველოში ვ. მეიერხოლდის სამივე ვიზიტი მნიშვნელოვანი იყო როგორც ქართული საზოგადოების, ისე თავად რეჟისორისთვის. რუსული თეატრალური მოდერნის ამ გამორჩეული წარმომადგენლის პირველი გასტროლებისას ტფილისი ეცნობა რეფორმატორული სულისკვეთების ახალგაზრდა შემოქმედის რეჟისორულ თეატრს. როგორც აღნიშნავს კ. რუდნიკი წიგნში „ვსევოლოდ მეიერხოლდი,“¹ პირველად სწორედ ვ. მეიერხოლდმა დადგა სამხატვრო თეატრის მიზანსცენების მიხედვით განხორციელებული სპექტაკლები. შესაბამისად, ქართველი მაყურებელი ეცნობა მეიერხოლდის მიერ აღქმულ სამხატვროელთა დადგმებს, ანუ მეიერხოლდისეული მოდერნული თეატრალური რეჟისურის პირველ ნიმუშებს.

„ახალი დრამის ამხანაგობამდე“ ტფილისი მრავალი წლის მანძილზე აქტიურად მასპინძლობდა იმ დროისათვის სახელოვან მსახიობებსა და თეატრალურ კოლექტივებს. დედაქალაქის მაყურებელი სისტემატურად ეცნობოდა ახალ დრამატურგიასა და კლასიკურ რეპერტუარში შექმნილ გამორჩეულ სამსახიობო სახეებს. XIX საუკუნის უკანასკნელ ათწლეულში თეატრალური ტრადიციებით მდიდარ საქართველოს დედაქალაქს სტუმრობენ მოსკოვის მცირე თეატრის დასი, ერნესტო როსი, ლუდვიგოვის ინტრეპრიზა, კორშის დასი, მარიუს პეტიპა, მამონტ დალსკი, მარია სავინა, ალექსანდრას თეატრის პრემიერები, ძმები ადელგეიმები და მრავალი სხვა. მსახიობ-ვარსკვლავთათვის სპექტაკლი მხოლოდ მეტნაკლებად ორგანიზებული ფონია, რომლის ყველა მონაწილეც

ვალდებულია, რეპლიკას აწვდიდეს ცენტრალურ ფიგურას. მსახიობ-ვარსკვლავთა ხელოვნება დამოკიდებული არ იყო პარტნიორზე. ისინი დამოუკიდებლად ქმნიდნენ საკუთარ შემოქმედებას, რომელსაც დაუსრულებლად სრულყოფდნენ, ამ მხრივ გამორჩეულად მნიშვნელოვანი იყო, 1903-1904 წლებში, ცეცხლოვანი ტემპერამენტის ვერა კომისარჟევსკაიას ვიზიტი თბილისში. ის იყო პირველი წარმომადგენელი იმ დიდი გარდაქმნების, რომელიც მზადდებოდა სასცენო ხელოვნებაში. მეამბოხე მსახიობ-ვარსკვლავი მთელი არსებით ემიჯნებოდა მოძველებულ სცენურ ფორმებს და იბრძოდა მისტიკურ-რელიგიური ხელოვნების ფორმირებისათვის.

XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში, როგორც ევროპასა და რუსეთში, აქტიურ ფაზაშია ბრძოლა თეატრის რეფორმირებისათვის. იმჟამინდელ ქართულ რეალობაში უმაღლესი სასწავლებლის არარსებობის გამო ქართველ ინტელიგენციას განათლება რუსეთში ან საზღვარგარეთ ჰქონდა მიღებული (მოსკოვი, პეტერბურგი, პარიზი, კიევი, ჟენევა, ვარშავა, ბერლინი, ბრიუსელი, მიუნხენი და სხვა). შესაბამისად, მათთვის ცნობილი იყო თანამედროვე დასავლურ კულტურაში მიმდინარე პროცესები და ესწრაფოდნენ ქართული თეატრალური ხელოვნების მოდერნიზებას. მათი მიზანი იყო ქართული თეატრიც გამხდარიყო თანამედროვე და ეროვნული ფასეულობების განმავითარებელი. აღსანიშნავია ისიც, რომ თეატრის რეფორმირების თაობაზე რადიკალურად განსხვავებული პოზიციები არსებობდა. თუ ქართული თეატრის მმართველი დრამატული საზოგადოების გამგეობა ესწრაფოდა თეატრის მაგისტრალური ორიენტაციის გამყარებას და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის განმავითარებელ ტრიბუნად მის რეფორმირებას, ახალი თაობა იღვწოდა თეატრის ევროპულ ყაიდაზე მოდერნიზებისთვის.

1903 წლის 4 ნოემბერს „ცნობის ფურცელში“ „თავისუფალი მონის“ ფსევდონიმით წერილს აქვეყნებს ახალგაზრდა მიხეილ ჯავახიშვილი. მასში აისახა ახალი თაობის ქართველი ინტელიგენციის ორიენტირი ე. წ. რეალისტურ ფასეულობებზე. ამავე დროს განცხადდა აღმოსავლური და ტრადიციული კულტურისგან დისტანცირების მძაფრი ტენდენცია. იგი აღშფოთებულია ქართული თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკით, აკრიტიკებს ისტორიული პიესების სიჭარბეს, მოძველებულ

გამომსახველობით ხერხებს, წამდერებულ დეკლამაციას და ა. შ. „მე უფრო მეტი მოვითხოვე, მაგრამ ამოდ. თეატრმა საქართველოსადმი სიყვარულის მეტი თითქმის არაფერი მომცა. რამდენიმე თბილისელი სომეხი ვაჭარი, ავლაბრელი კინტო, მაჭანკალი და კიდევ ქართველი დედის მსგავსი რამ მაჩვენა და მეტი არაფერი.. მე ჩემს ბელადს, თეატრს, გავუსწარი და ჩვენ ახლა ერთმანეთისა აღარა გვესმის რა. ჩემთვის ქართული თეატრი თურმე ანბანის მასწავლებელი ყოფილა და მეტი არაფერი“.²

ახალგაზრდა მ. ჯავახიშვილი მოითხოვს ქართული თეატრის ევროპულ ყაიდაზე მოდერნიზებას, სცენაზე სასაუბრო მეტყველების დამკვიდრებას, ყურადღების კონცენტრირებას უბრალო ხალხის ყოველდღიურ პრობლემებზე. „ქართულ პიესებში ყველამ არაჩვეულებრივი ამბებზე ენით უნდა ილაპარაკოს, წამდაწუმ ზმალ-ხანჯალზე გაისვას ხელი, „საქართველოს გაუმარჯოს“ იმახოს და პიესის გმირად უეჭველად მეფე ან მხედართმთავარი უნდა იყოს. უცხოელთა პიესებში კი ისეთივე ენით ლაპარაკობენ, როგორც ცხოვრებაშია, სცენაზე მეფე კი არა, უბრალო მოხელენი, მემამულეები, მუშები და როსკიპებიც კი არიან. ქართულ პიესებში მოქმედი პირნი ყოველთვის და ყველაფრით კმაყოფილნი არიან, იბრძვიან მხოლოდ პოლიტიკური თავისუფლებისათვის, უცხოელთა პიესებში კი იბრძვიან პიროვნების თავისუფლებისათვის. სცენაზე გადააქვთ ნამდვილი, რეალური ცხოვრება, ხალხის ნამდვილი ტანჯვა-წამება“³. მ. ჯავახიშვილის ორიენტირი ძირითადად ნატურალისტური თეატრის ესთეტიკისკენაა მიმართული. ქართული თეატრალური საზოგადოებრიობის ყურადღება ჯერ კიდევ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედებით მიღწევებზეა კონცენტრირებული. თუმცა აღსანიშნავია ისიც, რომ მ. ჯავახიშვილის ამ ცნობილი წერილის გამოქვეყნებამდე ერთი წლით ადრე, ვ. მეიერჰოლდი ტოვებს ჯერ კიდევ ხმაურიანი წარმატებების ზენიტში მყოფ სამხატვრო თეატრს. „ჩემი სიმბოლიზმი წარმოიშვა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ლიდერთა გადატვირთული დეტალიზაციისაგან“, – წერდა იგი.⁴ გერმანული თეატრის მომავალი რეფორმატორი მაქს რეინჰარდტიც სწორედ 1902 წელს დაუპირისპირდა და გაემიჯნა ოტო ბრამის გაპოეტებულ ნატურალისტურ თეატრს. შესაბამისად თეატრის ისტორიაშიც უკვე დაწყებულია სრულიად ახალი, თეატრალური მოდერნის ფორმირების პერიოდი. ამ დროისათვის უკვე შექმნილია

არტურ შოპენჰაუერის „სამყარო, როგორც ნება და წარმოდგენა“ (1818 წ.) და ფ. ნიცშეს „ტრაგედიის დაბადება“ (1871 წ.), ხოლო ეს ორი შრომა საპროგრამო მნიშვნელობას იძენს მოდერნული ხელოვნების ფუნქციისა და მიზნების გააზრებისთვის. ნიცშეს თქმით: ბერძნული ხელოვნების ნამსხვრევებით მოფენილი ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი ისტორია XIX საუკუნის მიწურულიდან კვლავ უბრუნდება თავისი განვითარების ბუნებრივ წილს. პრიორიტეტული ხდება მეცნიერებადგელი ხელოვნებისეული ფორმები. შესაბამისად, ნატურალისტთა ყოფით ფასეულობებს დაუპირისპირდა და ჩაენაცვლა პოეტური აზროვნება და მარადიულ ღირებულებათა რეანიმაციის გარდუვალობის რწმენა. ყურადღების ცენტრში ექცევა ხმის ფერწერული ჟღერადობა და ელისაბედის დროინდელი პირობითი თეატრის გამომსახველობითი ხერხები. XIX საუკუნის 90-იანი წლების მიწურულს, ძველბერძნული შემეცნებით-კონცეფციური თეატრის აღორძინებისათვის შემოქმედებით ძიებებს წარმართავენ გ. კრეგი და ა. აპია. ორივე მათგანი მნიშვნელოვნად განსაზღვრავენ XX საუკუნის თეატრალური ხელოვნების ძირითად ტენდენციებს. მათ ნააზრევში მსახიობის პლასტიკა საცეკვაო რიტმს დაექვემდებარა, რადგან „სცენაზე მაყურებელი უნდა უსმენდეს და უყურებდეს მუსიკის რიტმითა და სიტყვით გაჯერებულ მსახიობის სხეულს“.⁵ გარდა ამისა, პრიორიტეტული ხდება ამბლებული რომანტიკული გმირი, რომელსაც მაყურებელი ქოროს ნაწილად უნდა გადაეცია. ამიერიდან რიტმი სპექტაკლის ძირითადი წარმმართველია. მუსიკალური რიტმის, სამსახიობო რიტმის, მოძრაობის რიტმის, სინათლის მოძრაობის რიტმის და ა. შ. ყველა ამ მრავალფეროვან რიტმთა ჰარმონიული ერთიანობის საფუძველზე უნდა მიღწეულიყო ხელოვნების ნაწარმოების ჰიპნოზური ზემოქმედების ძალა.

ინგლისურ თეატრში წარმოქმნილ მოდერნულ ტენდენციათა გათვალისწინებით, რომელსაც საფუძველად დაედო აღმოსავლური ცივილიზაციის მიღწევათა გააზრების მიზნით 1847 წელს „სიძველეთა მუზეუმის“ დაფუძნება, XIX საუკუნის მიწურულიდან. თეატრის თეორეტიკოსთა და პრაქტიკოსთა შემოქმედებაში (გ. კრეგი, ა. აპია, არტო, მეიერჰოლდი, თაიროვი, ლ. მესხიშვილი, კ. მარჯანიშვილი) იკვეთება ძველადმოსავლური მისტიკური ხელოვნების ფასეულობათა პრიმატი.

XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისის

ქართულ თეატრში განხორციელებული ნატურალისტურ-სიმბოლისტური დრამების პოეტიკა, რომელთა ურთიერთისგან გამიჯვნაც ძნელია, მძაფრად დაუპირისპირდა ტრადიციულ ღირებულებებს, მაგრამ ვერ შეძლო განედევნა ქართული თეატრისათვის ორგანული რომანტიკული საშემსრულებლო ხერხები. ეს უკანასკნელი თავისი ძირებით აღმოსავლური კულტურის წიაღიდან იყო ამოზრდილი და თავადაც მის ნაწილს წარმოადგენდა. თეატრალური ტრადიციებით სახელგანთქმულ საქართველოში არჩილის, როსტომისა და ვახტანგ V-ის სასახლისკარის დარბაზებში ჰინდოელ მუშაითა წარმოდგენები, ირანის თეატრის, ესპანელ და იტალიელ მუსიკოსთა ვიზიტები არც შემთხვევითი იყო და არც უშედეგო. დახვეწილი გემოვნებითა და ინტელექტით სახელგანთქმულ ქართველ მეფეთა სასახლეებში მიწვეულ უცხოელ მსახიობთა კოლექტივების წარმოდგენები ეხმიანებოდა ქართველი ერის მენტალობას, მის გენეტიკურ ფასეულობებს და მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდა ქართული სანახაობრივი კულტურის განვითარების ძირითად მიმართულებებს. ამიტომაც XX საუკუნის დასაწყისიდან ხანგრძლივი კრიტიკის ობიექტი გახდა ქართული მხატვრული სიტყვისათვის დამახასიათებელი მუსიკალურ-პლასტიკური ინტონაცია. დეკლამირება, რომელიც რელიგიური პოეზიის მისტიკურ სიღრმეებს სწვდებოდა ყავლგასული საშემსრულებლო ხელოვნების გადმონაშთად, თანამედროვე თეატრალური პროცესებისგან დისტანცირებულად გაცხადდა. ნატურალისტური ესთეტიკის დროებითმა პოპულარობამ და აღმოსავლურ-დასავლურ ფასეულობათა შეუთავსებლობამ, მაღალი ხელოვნების განვითარების პროცესისათვის სტაგნაციური პერიოდი წარმოშვა; თუმცა უძველეს, მყარ და მარადიულ ღირებულებათა ხელოვნურ დამხობას მისი სიკვდილი არ მოჰყოლია. XIX საუკუნის მიწურულს გერმანულ ფილოსოფიურ აზროვნებაში ჩამოყალიბებული კონცეფციები მოდერნული ხელოვნების თაობაზე წარმოადგენდა მძაფრ რეაქციას ინდუსტრალიზაციისა და მასობრივი დემოკრატიზაციის პირობებში წარმოქმნილი ესთეტიკური ფასეულობების დაცემის გამო. ნ. ბერდიაევი წერდა: „ერს, რომელსაც მრავალი თაობის მანძილზე გააჩნდა საკუთარი კულტურა, მას ჩამოყალიბებული აქვს ინდივიდუალური კულტურული სტილი და ამ კულტურის სიმაგრე, განსხვავებით იმ ერისაგან, ვინც მოგვიანებით შეეცადა საკუთარი

კულტურის შექმნას“.⁶ ამ დებულების რაციონალიზმი ნათლად გამოიკვეთა ქართული თეატრალური მოდერნის მიღწევებში (კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი). ხოლო ადრეული მოდერნის ფაზაში (ლ. მესხიშვილი), ძირითადად ინტუიციურად, მაგრამ მკაფიოდ გაცხადდა რომანტიკული ხელოვნებისაკენ მიდრეკილი ქართული თეატრის ეროვნული სანახაობრივი ფორმები.

კრიზისში მყოფი ქართული ტრადიციული თეატრის წინააღმდეგ მიმართული პირველი მკვეთრი ამბოხი უკავშირდება ქართული სასცენო რომანტიზმის ფუძემდებელ – ლ. მესხიშვილს. მან იმჟამინდელ თეატრალურ მოღვაწეთა შორის მისთვისვე გაუცნობიერებლად ყველაზე ორგანულად და სრულად გამოხატა ქართული ეროვნული საშემსრულებლო ხელოვნების თვითმყოფადობაცა და მისი მოდერნულობისათვის მზაობაც. 1896-1897 წლების სეზონში დრამატული საზოგადოების გამგეობასთან კონფლიქტის გამო, რომელიც ეწინააღმდეგებოდა თეატრის დემოკრატიზაციისა და ევროპულ ყაიდაზე გარდაქმნის პროცესს, მეამბოხე მსახიობ-ვარსკვლავი ტოვებს საქართველოს უპირველეს თეატრს და კრიტიკულ მდგომარეობაში მყოფ ქუთაისის თეატრში წარმართავს დაგეგმილ რეფორმებს. ქართული თეატრისა და დრამატურგიის ისტორიაში ახალ ეტაპს იწყებს დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“. მისი დადგმა ვ. აბაშიძის რეჟისურით 1901 წლის 23 სექტემბერს წარუმატებელი აღმოჩნდა თბილისის ქართულ თეატრში, ხოლო 1901 წლის 4 ნოემბერს ლ. მესხიშვილისეულ სპექტაკლს ქუთაისის თეატრში ტრიუმფალური წარმატება ჰვდა. ნათელი გახდა, რომ „ახალი დრამის“ თამაში არ ხელეწიფებოდათ ტრადიციული თეატრის დეკლამაციულ მსახიობებს მოძველებული გამომსახველობითი ხერხებითა და სადადგმო კულტურით.

XX საუკუნის დასაწყისიდან ქუთაისის თეატრის ლიდერი ენერგიულად ეხმიანება მზარდ რევოლუციურ მოძრაობას, შესაბამისად 1896-1905 წლების სეზონები დაკავშირებულია თეატრის „ოქროს ხანასთან“ და ლადო მესხიშვილის, როგორც სამსახიობო რეჟისურის ერთ-ერთი მკაფიო და წარმატებული ფიგურის შემოქმედებით ტრიუმფთან. ამ დროს იგი ლეგენდარულ მსახიობ-კოლოსად, მსახიობ-ტრიბუნად, ქართული თეატრის კორიფედ, ელინური სილამაზის მსახიობად წოდებული, მისი უჩვეულოდ მზარდი სამსახიობო ღირებულების მწვერვალზე იმყოფება და თავის საგვირგვინო

როლებს ქმნის. ვ. გარიკის თქმით: „ლ. მესხიშვილი იბრძოდა მოძველებული თეატრალური ფორმების წინააღმდეგ. იგი ესწრაფოდა კომედიურ-ვოდევილური რეპერტუარი სერიოზული კომედიებითა და მაღალი ტრავედიებით შეეცვალა და ეს შეძლო კიდევ. სინაგოგას სცენაში მისი ურიელი ნამდვილ მუსიკალურ სიმღერას ქმნიდა... მისი ჰამლეტი სასაფლაოს სცენაში კი არ ლაპარაკობდა, თითქოს, მღეროდა, თავის ჯადოსნურ ხმას ისე აჟღერებდა, გაჯადობდათ თავისი მრავალმეტყველი და მრავალფეროვანი ინტონაციებით. იგი ქართული სიტყვის დიდოსტატი იყო და ეპოქა შექმნა ქართული თეატრის ისტორიაში“. ამრიგად, ქართულ თეატრში ლ. მესხიშვილი ამკვიდრებს ევროპული დრამატურგიის შედეგებს და გარდაქმნის წადილით ანთებული, თავისუფლებისათვის მებრძოლი მემკვიდრე გმირის რომანტიკულ სახეს, რომელიც ჰიპნოზურ ზეგავლენას ახდენდა მაყურებელზე. ლ. მესხიშვილისეულ ხელოვნებაში გაცხადდა ეროვნულ ცნობიერებაში შემონახული და გენეტიკური მემკვიდრეობით მიღებული მეცნიერებამდელი ეპოქის ძველბერძნული და აღმოსავლური საშემსრულებლო ხერხები: წამღერებული დეკლამაცია, ზეაწეული პათეტიკა, სილამაზის კულტივაცია, პოზებისა და ჟესტების სიმრგვალე და პოეტურობა. ამ ყოველივეს იგი ორგანულად უთავსებდა ახალ დემოკრატიულ ფასეულობებსა და გამომსახველობით ხერხებს. მან შეძლო ქართული თეატრალური ცხოვრების ეპიცენტრად გადაექცია სულ ცოტა ხნის წინ იავარქმნილი ქუთაისის თეატრი: ქართული კალიგრაფიულ-მთარგვენლობითი სკოლის ფუძემდებელთა და XVIII საუკუნის სალონური წარმოდგენების ორგანიზატორთა შთამომავალი, ქართული სასცენო რომანტიზმის, ნატურალიზმის, სიმბოლიზმის, რევოლუციური თეატრის, ანუ ქართული მოდერნის, ფუძემდებლად იქცა.

ია თუხარელის სადისერტაციო შრომაში „ახალი დრამის ამხანაგობა თბილისში 1904-1906 წლებში“⁴⁷ აღნიშნულია, რომ ანტრეპრენიორთა განუსაზღვრელი უფლებების წინააღმდეგ მიმართული სამსახიობო ამხანაგობა პირველად 1876 წელს ჩამოყალიბდა ვორონეჟში. მისი მიზანი იყო თავად მსახიობებს ემართათ თეატრალური საქმიანობა. XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში ასეთი გაერთიანებების ხელმძღვანელები ხდებოდნენ ყველაზე ავტორიტეტული მსახიობები ან რეჟისორები. სწორედ მაშინ გამოიკვეთა, რომ დასის წარმატებული მართვა

შეეძლო ისეთ ლიდერს, რომელიც ფლობდა მიზანმიმართულ შემოქმედებით პროგრამას. სწორედ ანტრეპრენიორის გარეშე მოღვაწეობდნენ ვ. მეიერხოლდიცა და ვ. მესხიშვილიც. ორივე მათგანი იბრძოდა მოძველებული ფასეულობების წინააღმდეგ და ქმნიდა ახალი რევოლუციური სულისკვეთების მოდერნულ თეატრს.

„ახალი დრამის ამხანაგობა“ ვ. მეიერხოლდის ხელმძღვანელობით თბილისურ გასტროლებამდე ორი სეზონი მოღვაწეობდა ხერსონის საქალაქო თეატრში. კ. რუდნიცკის თქმით, მეიერხოლდი დგამდა ძირითადად მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მიზანსცენების მიხედვით შექმნილ თეატრის ყველაზე მნიშვნელოვან სპექტაკლებს.⁸ თუმცა პარალელურად მაყურებელს სთავაზობდა შუა საუკუნეების სამოედნო თეატრალურ ხერხებზე აგებულ დადგმებსაც მრავალრიცხოვანი გადალაპარაკებებით, აპარტეებით, უხეში ფარსული კოლიზიებითა და მელოდრამატული ეფექტებით. რეჟისორი სულ უფრო თამამად არღვევდა მეოთხე კედელს და რწმუნდებოდა, რომ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ესთეტიკისათვის შეუთავსებელი ხერხებიც აქტიურად შემოქმედებდა მაყურებელზე. სამხატვრო თეატრის შემუშავებული პრინციპები არ იყო უნივერსალური, ზოლო რეალობის სრული ილუზიის შექმნა სცენაზე ყოველთვის არც აუცილებელი იყო და არც შესაძლებელი. 1903 წელს მეიერხოლდმა თავის დასს „ახალი დრამის ამხანაგობა“ უწოდა, რაც ნიშნავდა დემონსტრაციულ ორიენტირს ახალ მიმართულებაზე. რეჟისორის აღნიშნული განაცხადის პარალელურადვე გააქტიურდა თავდასხმები სამხატვროელთა ესთეტიკის წინააღმდეგ. სიმბოლისტი პოეტ ვალერი ბრიუსოვის ცნობილი წერილი და პოეტესა ზინაიდა გიპიუსის პუბლიკაცია სამხატვრო თეატრს უსარგებლო სიმართლისადმი მსახურებაში სდებდა ბრალს და მას თეატრალური ხელოვნების სასაფლაოს უწოდებდა. ამრიგად, რუსული თეატრალური ხელოვნების ისტორიაშიც პოზიციებს იმყარებდა მოდერნული აზროვნება. იგი უპირისპირდებოდა სცენაზე ცხოვრებისეული სურათების გაორმაგების ტენდენციას და ესწრაფოდა ამაღლებული ხელოვნებისაკენ.

თბილისში ჩამოსული ახალი თეატრალური ფორმების მაძიებელი რეჟისორის მიზანიც უპირველესად სწორედ სამხატვროელთა მიგნებებისაგან დისტანცირება და მაყურებლისათვის საკუთარი, ჯერ კიდევ გაუბედავი მიგნებების წარდგენა იყო. „ახალი დრამის

ამხანაგობის” პირველი ტფილისური სეზონი გაიხსნა 1904 წლის 26 სექტემბერს და დასრულდა 1905 წლის 20 თებერვალს. საგასტროლო რეპერტუარში წარმოდგენილ იქნა 46 სპექტაკლი. საგაზეთო ინფორმაციები მაყურებელს აუწყებდა, რომ წარმოდგენის დაწყების შემდეგ დარბაზში შესვლა და სპექტაკლის მსვლელობისას აპლოდისმენტები იკრძალებოდა. ქართულმა საზოგადოებამ იხილა მეიერხოლდისეული რეჟისორული თეატრის მკაცრი გერმანული დისციპლინა. ამ მხრივ ლ. მესხიშვილისეული ქუთაისური დადგმებისას სრულიად წაშლილი იყო ზღვარი სცენასა და დარბაზს შორის. თუ მესხიშვილის სამსახიობო ხელოვნების ეფექტი ძველბერძნული თეატრის კორიფეს მასშტაბს უტოლდებოდა, მაყურებელი ქოროს ფუნქციას ინაწილებდა. დარბაზი და სცენა ლ. მესხიშვილისეულ ქუთაისურ თეატრში ერთიან ტემპო-რიტმში იყო ჩართული. შესაბამისად, მსახიობ-კორიფესთან ერთად მაყურებელიც სპექტაკლის სრულუფლებიან თანაავტორად და მის აქტიურ მონაწილედ გვევლინებოდა. აღსანიშნავია, რომ ლ. მესხიშვილისეული დადგმებისაგან განსხვავებით მეიერხოლდისეული წარმოდგენები გამოირიცხავდა მაყურებლის აქტივობას და რჩებოდა წარმოდგენის პასიურ მჭვრეტელად. თბილისური გასტროლებისას გამორჩეული წარმატება ხვდა მეიერხოლდისეულ დადგმებს: ა. ჩეხოვის „სამი და“, „ძია ვანო“, „თოლია“, „ივანოვი“, მ. გორკის „ფსკერზე“, ა. ტოლსტოის „ივანე მრისხანეს სიკვდილი“, ჰ. იბსენის „ექიმი შტოკმანი“, სადაც მეიერხოლდი მთვარ როლებს თავადვე ქმნიდა. წარმოდგენებში მაყურებელმა იხილა ცხოვრებისეული დეტალების უჩვეულო სიზუსტე. მსახიობები სცენაზე ისევე საუბრობდნენ, როგორც ცხოვრებაში. თითოეული მათგანი ქმნიდა ხასიათის გარკვეულ შტრიხებს, მოქმედი პირების ტემპერამენტს, შესატყვის გრამს, კოსტიუმს და ა. შ. ბუტაფორია წარმოდგენებში შეუღარებელი იყო. საშემსრულებლო ხელოვნება გაჯერებული იყო ჩეხოვისეული განწყობით. სპექტაკლის მსვლელობისას მაყურებელს ავიწყდებოდა, რომ თეატრში იყო. მას ეჩვენებოდა, რომ იმყოფებოდა მოქმედ გმირთა შორის. ამიტომაც წარმოიშვა ოპოზიციური მოსაზრებაც გადაჭარბებული სცენური ნატურალიზმის გამო, რაც ადასტურებდა ქართული თეატრალური კულტურისათვის ნატურალისტური ესთეტიკის შეუთავსებლობას. თბილისელი მაყურებელი გამორჩეული ინტერესით შეხვდა იმ დადგმებს,

რომლებიც მძაფრად რეაგირებდა თანადროულ პრობლემებზე, ენერგიულად გამოხატავდა პროტესტს უსამართლობის წინააღმდეგ და ამკვიდრებდა თავისუფლების მოყვარე სულისკვეთებას. სწორედ ამგვარი, გარდაქმნისაკენ მიდრეკილი ცეცხლოვანი ტემპერამენტის რომანტიკული გმირები ასახავდნენ ქართველი ხალხის მიზანსწრაფვებს. ასეთი იყო ქართული დემოკრატიული საზოგადოების ე. წ. „დაკვეთა“, რაც აისახა ქართულ სამსახიობო მოდერნიზმში (ლ. მესხიშვილი, ა. ხორავა, უ. ჩხეიძე).

აღსანიშნავია ისიც, რომ მეიერხოლდი დგამდა არა მარტო იმ სპექტაკლებს, რომლებმაც სამხატვრო თეატრს დიდება მოუპოვა, არამედ იმ დადგმებსაც, რომლებიც ჩავარდა. ამ მხრივაც იმჟამად ახალგაზრდა რეჟისორი არა მხოლოდ დემონსტრირებდა რუსული თეატრალური რეჟისურის მიღწევებს, არამედ პოლემიკასაც წარმართავდა მასთან. მაგალითად, ოსტროვსკის „თოვლის დედოფალი“ სამხატვროელთა თეატრში წარუმატებელი იყო, მეიერხოლდისეულ დადგმას კი ტფილისში წარმატება ხვდა. გარდა ამისა, კომპოზიცია შექსპირის „ზაფხულის სიზმარზე“, ვ. მენდელსონის საკონცერტო უვერტიურით, ეფუძნებოდა ა. ნ. ლენსკის წარმატებულ დადგმას მოსკოვის „ახალ თეატრში“ (1898 წ.). ამ სპექტაკლში შეიქმნა ტყის მისტიური ყოფისა და მისი სასიცოცხლო რიტმის შთამბეჭდავი სანახაობა, ხოლო რუსული თეატრის ისტორიაში რუსული მოდერნის წინამორბედად იქცა. თბილისში წარმოდგენილმა მეიერხოლდისეულმა დადგამმა აღტაცებაში მოიყვანა ქართველი მაყურებელი. განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია ეგზოტიკურმა დეკორაციებმა და მდიდრულმა კოსტუმებმა. მეიერხოლდისეული სპექტაკლის დასრულების შემდეგ ტფილისელი მაყურებელი სცენაზე იხმობდა უკვე არა მსახიობს, არამედ რეჟისორს. მსახიობი აქ რეჟისორული სპექტაკლის აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენდა და არა სანახაობის ტრიუმფატორს. ამ მხრივაც განსხვავებული იყო ქართული მოდერნი, სადაც წარმატებას რეჟისორთან ერთად მსახიობიც თანაბრად ინაწილებდა. ამრიგად, მეიერხოლდის პირველი გასტროლებისას თბილისელი მაყურებელი გაეცნო ერთდროულად სამხატვრო თეატრის შემოქმედებით მიღწევებს, მეიერხოლდისეული მოდერნული რეჟისურის პირველ მიგნებებს და ლენსკის სახელგანთქმულ სპექტაკლს, ანუ რუსული თეატრალური რეჟისურის ნოვაციებს. უნდა აღინიშნოს,

რომ ქართველმა მაყურებელმა იხილა სიმბოლისტური დრამის ნიმუშებიც, მაგრამ ამჯერად თბილისელი თეატრალები გულგრილი დატოვა მეიერხოლდისეულმა ექსპერიმენტებმა სიმბოლისტური დრამებისათვის შესატყვისი ფორმების მოძიების სფეროში. ამ მხრივ ქართული საზოგადოება მძაფრი ინტერესით განეწყო მეიერხოლდის „ახალი დრამის ამხანაგობის“ მეორე ვიზიტისას (1906 წლის 20 თებერვალს დაიწყო და 23 მარტს დასრულდა) წარმოდგენილ მ. მეტერლინგის „ტენტაჟილის სიკვდილის“ მიმართ. ქართველმა მაყურებელმა იხილა „პირობითი თეატრის“ მკაცრი ესთეტიკა, მსახიობის შენელებული, სტატიკური და საზეიმო პლასტიკა, სცენური მეტყველების ცივი, წმინდა და უემოციო ინტონაცია.

ოცი წლის განმორების შემდეგ 1927 წელს მეიერხოლდი მესამედ და ამჯერად უკანასკნელად წარუდგა თბილისელებს. ამ დროისათვის რეჟისორი მიმართავდა კლასიკური დრამატურგიის მოდერნულობას. ნ. გოგოლის „რევიზორში“ შეიქმნა ტრაგედია რუსეთის იმპერიის დედაქალაქზე, სადაც შესამჩნევი იყო ფსიქოლოგიური თეატრის ესთეტიკით გატაცების პროცესიც. მეიერხოლდი ქმნიდა კონცეფციურ სპექტაკლს, სადაც ლიტერატურული საფუძველი ექვემდებარებოდა რეჟისორულ იდეას, ხოლო სპექტაკლის ავტორი იყო რეჟისორი. მეიერხოლდისეული სპექტაკლების ფორმის მკვეთრი აგებულებით გაცხადდა ხელოვანის დამოკიდებულება სინამდვილისადმი. გარდა ამისა, მსახიობი არ უნდა გარდაქმნილიყო პერსონაჟად. იგი უნდა დარჩენილიყო მსახიობად, რომელიც არ მალავს თავის ოსტატობას, დემონსტრაციულად ათვალიერებს თავისი გმირის სხეულს, მეტყველების გამომსახველობას, მოქნილობას, მუსიკალურობას, რიტმულობას, ახასიათებდა უშუალო კონტაქტის დამყარების უნარი მაყურებელთან და მისი ჩართვა სცენურ ქმედებაში. ამ დროისათვის ქართულ თეატრშიც გამოკვეთილია ინდივიდუალურ სახელოვნებო ფორმათა პრიორიტეტი. საკუთარ მოდერნულ თეატრებს ქმნიდნენ კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი. რუსთაველის თეატრის სცენაზე გმირული თეატრის ეროვნული მოდელის ფორმირებისათვის წარმატებით იღვწოდა ს. ახმეტელი, ამ თეატრში უნდა წარმოქმნილიყო ქართული არისტოკრატიული სულიერების ემანაცია. ამ მხრივ კ. მარჯანიშვილის თეატრალურ ესთეტიკაში შესამჩნევი იყო ევროპული ტიპის სინთეზური თეატრის ფორმირების პროცესი.

ამრიგად, ქართული თეატრალური საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვანი იყო მეიერხოლდისეული თეატრის სამივე ვიზიტი. საქართველოში მისი პირველი გასტროლებისას რეფორმების პროცესში მყოფი ქართული თეატრის მაყურებელი ეცნობა რუსული თეატრალური რეჟისურის მიღწევებს. საზოგადოებამ ერთდროულად იხილა სამხატვრო თეატრის რეჟისორული შედეგები, რუსული მოდერნის წინამორბედი ლენსკისეული დადგმა და თავად მეიერხოლდისეული რეჟისორული მიგნებები პროფესიული რეჟისორული თეატრის ფორმირებისას. აღსანიშნავია ისიც, რომ „ახალი დრამის ამხანაგობას“ ბათუმში გაეცნო ალ. წუწუნავა და 1905 წელს პოვარსკის სტუდიის მსმენელი გახდა. შესაბამისად, ბუნებრივია ის ფაქტიც, რომ პირველ ქართველ სამხატვროელად ცნობილი ალ. წუწუნავასეული თეატრალური ესთეტიკა, მისი ლტოლვა დანუწციოს დრამატურგიისა და მკაფიო თეატრალური ფორმებისაკენ რუსული მოდერნის ამ სახელოვანი მეტრის გაგლენითაცაა აღბეჭდილი. მეიერხოლდის მეორე ვიზიტისას ქართული საზოგადოება გაეცნო სიმბოლისტური დრამებისათვის შესატყვისი ფორმების მოძიების მეიერხოლდისეულ ექსპერიმენტებს, ხოლო 1927 წლის მეიერხოლდის მესამე სტუმრობისას რუსული კლასიკის მოდერნულ დადგმას. ქართული თეატრის ისტორიაში მეიერხოლდის საქართველოსთან შეხვედრების მონაკვეთი 1904 წლიდან 1927 წლამდე მოიცავს ქართული მოდერნის ფორმირების პერიოდს – ლ.. მესხიშვილისეული სამსახიობო მოდერნიდან ს. ახმეტელისა და კ. მარჯანიშვილის მოდერნულ რეჟისურამდე.

1. იხ. К. Рудницкий „Мейерхолд“, Москва 1981.
2. მ. ჯავახიშვილი, „წერილები“, თბილისი, 2000 წ. გვ. 5.
3. იქვე.
4. იხ. К. Рудницкий „Мейерхолд“, Москва, 1981.
5. ჟურნალი „ხელოვნება“, თბილისი, №1-3. 1994.
6. ვ. გარიკი, „თეატრი“, თბილისი, გვ. 207. 1957.
7. ია თუხარელი, „ახალი დრამის ამხანაგობა თბილისში 1904-1906 წლებში“, თეატრალური ინსტიტუტი, 1978.
8. იხ. К. Рудницкий „Мейерхолд“, Москва, 1981.

წარმართული ღვთაება სადღასაი და მზის საგალობელი გრიგოლ რობაქიძის „ლონდაში“

გრიგოლ რობაქიძის „ლონდას“-ეული წარმართული სამყარო ერთლმერთიანია. ეს არის მზის ღმერთი სადღასაი, რომელიც სტიქიური უბედურების – გვალვის სახით მოვლენია წარმართულ კოლხეთს. მისი ქვის სალოცავი „მცირეაზიული სტილის ყოფილა, მწერლის აზრით..., ე. ი., აზიური მზიური ღვთაება წარმართი ქართველების სალოცავია. ჩვენი წინაპრების უძველესი ძირები აზიაში ეგულება დიდ მწერალსა და მოაზროვნეს: „უძველესი სამშობლო ქართველების იყო ქალდეა. ამიტომ ბევრს ეჩვენება ქართული ენა ძველი ასურეთის ცოცხალი ნარჩენი. საქართველოს ენა დღეს დგას მარტომდარტო და არის წარმოუდგენლად ლაკონიური და სუბსტანციური. მსოფლიო სიბრძნეც ირეკლება ამ ენის აგებულებაში... პლატონი და ჰეგელი განცვიფრდებოდნენ, რომ სცოდნოდან, „ყოფნას“ და „არყოფნას“ ერთი და იგივე ფესვები აქვთ. ეფესოელი ჰერაკლიტოსი გახარებული იქნებოდა, რომ მას გაეგო – ქართულად „ცხოვრება“ და „ცეცხლი“ ერთია. საქართველო არის გასაღები წინააზიის უგზოუკვლოდ დაკარგული ხალხების გამოსაცნობად“...¹

„ლონდას“ წარმართული ღვთაება სიცოცხლის მომნიჭებელიცაა და ულმობელიც. განრისხების ჟამს კოლხებს სჯის; ტყეებს ცეცხლს უკიდებს, ცხენთა ჯოგებს ახელებს, ღამურებსაც ცას დააბნელებინებს.

ძალზე საინტერესოა წარმართული ღვთაების სახელი **სადღასაი**. ამ სახელის გაშიფრვა პირველმა კოტე მარჯანიშვილმა სცადა: „მე მიძნელდება ლაპარაკი, მე ჯერ კიდევ სუსტად ვიცი ენა და იგი არ არის ჩემი სფერო, მაგრამ ერთი ასეთი სიტყვა, როგორიცაა „სადღასაი“, ჩემთვის მომხიბლავია. უნდა იყო დიდი ხელოვანი, რომ ასე განსაზღვრო ღმერთის ყველგან სუფევა: „სად და სად“. ეს ახსნა ერთგვარად სიტყვის სემანტიკურ ჟღერადობას ემყარება და გონივრულიცაა. **სად და სად არ არის იგი – სადღასაი**, ამით ღვთის ყველგან სუფევა გადმოიცემა. მაგრამ... გრ. რობაქიძე მარტივად და სხვათაშორის არაფერს წერს, ე. ი. სიღრმისეულად სწვდება ყოველივეს. მწერლის ცოდნა და ერუდიცია უსაზღვროა;

ის ძლიერია როგორც წარმართული, ასევე ებრაულ-ქრისტიანული კულტურის გაგებაში. მისი სადღასაი იგივე „სადღაი, სადა (ებრ. **šaddaj**) იშვიათად სახმარი სინონიმია ღმერთისა; ესაა სტიქიურ ძალთა ღმერთის გასაიდუმლოებული სახელი. ჩვეულებრივ მას ახლავს **ელ** („ღმერთი“) და თარგმანში გამოდის, როგორც „ღმერთი სადღაი“ (ეზეკ. 1. 241, 10,5), ან ღმერთი სიმრავლისა (ეზეკ. 1,24 G), ანდა მარტივად, როგორც ღმერთი (დაბ. 17, 10); და მესმოდა კმაღ ფრთეთა მათთან სლვასა შინა მათსა, ვითარცა კმაღ ღმრთისა სადღადისად“ (ეზეკ. 1,20).²

როგორც ვხედავთ, ბიბლიური, ძველი აღთქმისეული, იშვიათად ნახმარი სახელი ღვთისა გრ. რობაქიძემ ბრწყინვალედ გამოიყენა „ლონდაში“ და მას არაჩვეულებრივი წარმართული „ჟღერადობა“ მიანიჭა. „გრ. რობაქიძის „ლონდაც“, უპირველეს ყოვლისა, არის მზის მისტერია – სადღასაი მზის ძალდია, რომელიც ლოკავს პოეტს მისივე სონეტით“.³

„ლონდაში“ დრამის დასასრულს სვანურ „ლილეს“ უმღერიან წარმართ ღვთაებას.

„**ჰიმნი**: ისეკამი დიდები ბინგია შინე და ლილეო.

დიდები თარგლეა ზრსი და ლილეო“⁴

„ლამარას“ ფინალშიც „მღერიან ყველანი ძველისძველ ჰიმნს – „ლილეს“ მსგავსს.

„**ყველა**: დილლაო დილლარა

დილლაო ჰო ჰო ჰო...

დილლანა დილლანო

ლამარაა ლამარაა

დილლაი დილლარა

დელა დილანა ჰოოო...

ლამარა ლამარა

ლამარა დილლაო ჰოო...

დელა დილლეო დაააა“.⁵

„ლონდას“ დადგმის შემდგომ სწორედ „ლილე“ გახდა რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდული ჯგუფის „ღურუჯის“ ჰიმნი.

„ლილე“ უძველესი, წარმართული სადიდებელია მზისა, მას ახლავს ძველებურად ზშირად ასრულებენ საქართველოში. „სვანური ხალხური ლექსების“ დავით წერედიანისეულ თარგმანში ეს ჰიმნი ასეა გადმოცემული:

„დიდება შენდა, დილო ღმერთო!
დიდება შენდა, ზეციერო!
ოქროსი გიღვას სრა-სასახლე.
ზღუდე გავლია ოქროვანი.
ირმები წვანან საძირკველზე.
ქონგურზე სხედან შევარდნები.
შენი ხარები ბულრაობენ.
რქანი ასხიათ ოქროსანი.
ბნელი თაღები ირღვევიან.
ქვესკნელის ბჭენი ირყევიან.
იპნევა ოქროს სამკაული.
ბრიალებს ოქროს დარბაზები.
დიდება შენდა!
დიდება შენდა, ზეციერო!“⁶

გრ. რობაქიძე განსაკუთრებული აღტაცებით ლაპარაკობდა ამ უძველეს ჰიმნზე. მან საგანგებო მოთხრობაც დაწერა „ლილეს“ სახელწოდებით. ამ მოთხრობის მინაწერში აღუნიშნავს: „კომპოზიტორ მელიტონ ბალანჩივაძისაგან გაგონილი. მელიტონი გაცნობოდა პეტერბურგში, საცა დიდხანს ცხოვრობდა, ფილოსოფოსს ვლადიმერ სოლოვიოვს. ერთხელ ემღერა მისთვის „ლილე“. ფილოსოფოსი ისე აღტაცებულიყო, რომ „ლილეს“ მოსმენის შემდეგ აღარ სურვებია სხვა რომელიმე ჰიმნი მოესმინა. წარმოდგენილი მაქვს, რა იქნებოდა „ლილე“ გუნდის მიერ მღერილი რომ მოსმენოდა.“⁷

ამრიგად, გრიგოლ რობაქიძემ თავისი ღრმა ცოდნა მითოსური სამყაროსი და, საერთოდ, მითოლოგიისა ეროვნულ ქართულ მითოსთან შეჯერებით წარმოგვიდგინა, რის შედეგადაც წარმოჩნდა სრულიად ორიგინალური, გამორჩეული მხატვრული სამყარო წარმართული საქართველოსი: თავისი ზნე-ჩვეულებებით, რიტუალებით, საზოგადოებრივი იერარქიით და სულიერი ფასეულობებით.

1. გრ. რობაქიძე, კავკასიური ნოველების წინათქმა. დაბეჭდ.: გრ. რობაქიძე, კრებული, კარლო ინასარიძის გამოცემა, მიუნხენი, 1984, გვ. 80.

2. კ. დანელია, ებრაული ლექსიკა ბიბლიურ წიგნთა ქართულ ვერსიებში. მაცნე, №2, 1993, გვ. 232.

3. ტ. ტაბიძე, ლონდა, რუბიკონი, თბილისი, 1923, გვ. 35

4. გრ. რობაქიძე, დრამები (ლონდა, მალშტრემ, ლამარა), ტფილისი, 1926, გვ. 45.

5. იქვე, გვ. 214-215.

6. სვანური ხალხური ლექსები, დ. წერედიანის თარგმანი, თბილისი, 1977, გვ. 11.

7. გრ. რობაქიძე, ლილე. დაბეჭდ.: გრ. რობაქიძე, კრებული. კარლო ინასარიძის გამოცემა, მიუნხენი, 1984, გვ. 67.

ფესვიანის კიევაში, ანუ, მითო-არქატიკული კინოსახემა სულიკო ჟღენტის დრამატურგიაში

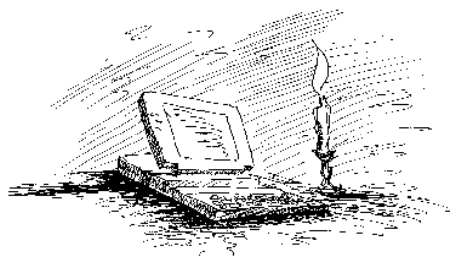
(პარალელები გრიგოლ რობაქიძის რომანთან „გველის პერანგი“)

საბჭოთა კინოკლასიკის ცნება დიდად განსაზღვრა ლიტერატურულმა სცენარმა, რომელიც გასული საუკუნის 30-იანი წლებიდან დამკვიდრდა და ამერიკული, ანუ „რკინის“, სცენარისგან განსხვავებულ სტრუქტურულ ელემენტებს შეიცავდა. ლიტერატურულ ელემენტებთან ერთად სცენარი შეიცავდა ძლიერ ემოციურ მუხტს. ამგვარი სტილისტიკის სცენარის პრეროგატივად მიჩნეულია ეპითეტი, ალეგორია, მეტაფორა, ფერი... ამიტომაც ლიტერატურული სცენარის საფუძველზე თვით საბჭოური კონიუნქტურის მკაცრ პირობებშიც შესაძლებელი იყო მაღალ მხატვრული ფილმების შექმნა.

ლიტერატურული სცენარი იწერება კინოსახეების ზუსტი გათვლით და ვიზუალური აღწერით – იგი თავისთავად მოითხოვს გამოსახულებით, კინოსახეებით აზროვნებას. სცენარში აკუმულირებულია ის გრძნობები და განცდები, რასაც ასე მოკლებული იყო ამერიკული სტილის ე. წ. რკინის სცენარები. ამის მიზეზი იყო, რომ ლიტერატურის შედევრებისგან ჰოლივუდი ხშირად იღებდა უდიდეს, პრიმიტიულ ფილმებს, ხოლო ამერიკელი კლასიკოს მწერალთა ურთიერთობა ჰოლივუდთან, უმეტეს შემთხვევაში, დამაბული და კონფლიქტური იყო.

ანალოგიური პრობლემას ხშირად აწყდებიან სცენარისტები, რადგან ფილმი კოლექტიური ღვაწლის შედეგია, სცენარში აღწერილი პლასტიკური სახეებისა და დეტალების კინემატოგრაფიული გააზრება და ფილმებში ამეტიყველება ხშირ შემთხვევაში ვერ ხერხდება. სუსტი სცენარით შეუძლებელია გადაიღო მხატვრულად ძლიერი ფილმი, ხოლო ბრწყინვალე სცენარი შესაძლებელია, გადაღებისთანავე აღვილად ჩავარდეს.

სულიკო ჟღენტი იყო დრამატურგთა იმ თაობის წარმომადგენელი, რომელმაც ლიტერატურული სცენარის ტრადიცია დაამკვიდრა



ქართულ კინოში. მის სცენარებში აქცენტი კეთდებოდა დეტალზე, ჟესტზე, მიმიკაზე. სცენარის კითხვის პროცესში პლასტიკურად და ვიზუალურად იკვეთებოდა მომავალი კინოსახეები, ემოციური ტონალობა, ხმის ტემბრი. სცენარისტის მიერ კინოსივრცის დრამატურგიულ ორგანიზებაში გამოიკვეთა ის მითო-არქეტიპული მოდელი, რომელიც განსაზღვრავდა დრამატურგის მსოფლმხედველობრივ პრინციპებს (სულიკო ჟღერტი კინოში ლიტერატურიდან მოვიდა. იყო რამდენიმე მოთხრობის და რომანის ავტორი). ასე მოხდა „ფესვების“, როგორც მეტაფორა-სიმბოლოს პლასტიკურ-სივრცობრივი გააზრება მის ლიტერატურულ სცენარებში („ჯარისკაცის მამა“, „ნერგები“, „ფესვები“). საბჭოთა იდეოლოგიური პარადიგმის მიღმა და თემატური გეგმების ეპოქაში ლიტერატურულ სცენარებში გამოიკვეთა ის მარადიული თემები და მოტივები, რომლებიც არღვევდნენ დადგენილ სქემებსა და იდეოლოგიურ ჩარჩოებს. თვით სამამულო ომის თემატიკით „შეზღუდულ“ სცენარში „ჯარისკაცის მამა“ ამოქმედდა ის მითო-არქეტიპული მოდელი, რომელიც ხალხური წიაღიდან „იკვებებოდა“. ამიტომაც ფილმი მნიშვნელოვნად გაცდა ვიწრო საბჭოურ და ეროვნულ პრობლემატიკას და საკაცობრიო მნიშვნელობა შეიძინა. ს. ჟღერტის სცენარებში მოხდა ავტობიოგრაფიული მომენტების და მხატვრული იდეა-ჩანაფიქრის სინთეზი – ასე გაჩნდა „ღირსი დოკუმენტი“, როგორც ლიტერატურული ჟანრი. ზოგიერთი კინემატოგრაფისტი არ აღიარებს სცენარის ლიტერატურასთან კავშირს. მაგალითად, ცნობილი კინორეჟისორი ანდრეი ტარკოვსკი საავტორო კინოზე საუბრისას ამტკიცებდა, რომ კინოსცენარი არ განეკუთვნება ლიტერატურულ ჟანრს, შეუძლებელია, სცენარით გაირკვეს, თუ როგორი იქნება მომავალი ფილმი. ტარკოვსკი მიიჩნევდა, რომ სცენარისტის პროფესია „მისაღებია“ და „საჭირო“ მხოლოდ სახელმწიფო კინოსთან და პროდიუსერთან მიმართებაში. სცენარი არ წარმოადგენს არავითარ ფასეულობას, თუკი მისი რეალიზება არ მოხდა, ის უფუნქციოდ დარჩება ანუ ფილმის გარეშე სცენარი მხოლოდ კონსპექტის, ჩანაწერის დონეზე განიხილება და კარგავს თავის დანიშნულებას. ტარკოვსკი შენიშნავდა, რომ შეუძლებელია კინოსახის აღწერა სიტყვების საშუალებით, ასევე როგორც შეუძლებელია კონცეფციის გამოხატვა ლიტერატურულ ენაზე.

ტარკოვსკის მოსაზრებები საინტერესოა საავტორო კინოსთან მიმართებაში (რეჟისორი თავად იყო თავისი ფილმების სცენარების ავტორი) მაგრამ განსხავებით „კონსპექტური“ სცენარისა, არსებობს სცენარი, რომელსაც გააჩნია, როგორც კინემატოგრაფიული, ასევე ლიტერატურული ღირებულება. ასეთი სცენარი შეიცავს ძლიერ კინემატოგრაფიულ პოტენციალს, რომლის გამოვლენა და მხატვრული რეალიზება თავად რეჟისორზეა დამოკიდებული, მით უმეტეს, რომ სცენარის შემდგომ ეტაპზე ფილმი უკვე რეჟისორის „კუთვნილება“ და კოლექტიური შემოქმედების პროდუქტი ხდება.

ლიტერატურული სცენარის შესაძლებლობები თავის დროზე მაქსიმალურად გამოიყენა კინონეორელიზმმა, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ გაჩნდა იტალიურ კინოში. საერთაშორისო აღიარება და პოპულარობა მოიპოვა ალბერტო მორავიას, ჩეზარე ძავატინის კინომოთხრობებმა, რომლებსაც ტირაფირებული წიგნების სახით ეცნობოდა მკითხველი.

გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან ს. ჟღერტის სცენარებში გამოიკვეთა ის თემები და მოტივები, რაც ასე მკაფიოდ გამოარჩევს გამოჩენილი ქართველი მწერლისა და მოაზროვნის გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებას. ჩვენ მიერ ს. ჟღერტის ლიტერატურულ სცენარებში გაანალიზებული კინოსახეები და მოტივები პლასტიკურად წარმოაჩენს რობაქიძის ტექსტების მითო-არქეტიპულ მოდელს, რომელიც ასე ორგანულად დაუკავშირდა 20-30-იანი წლების ევროპული კულტურის სივრცეს, წინააღმდეგ პროლეტკულტურული იდეოლოგიისა – 20-იან წლებში მკაცრად იყო გაკრიტიკებული რობაქიძის რომანის „გველის პერანგის“ წამყვანი თემა – „ადამიანის ფიზიოლოგიური და ფსიქიკური კავშირი თავის „მიწასთან“ და „ძირებისკენ“ სწრაფვა მიწის სჯული, დაბრუნება მიწასთან.¹

გრ. რობაქიძის რომანის „გველის პერანგის“ სტრუქტურულ-კომპოზიციური ანალიზის საფუძველზე შესაძლებელია პარალელების მოძიება ს. ჟღერტის ლიტერატურულ სცენარებთან. ამით 60-იანი წლების ქართულმა კინომ „დაიბრუნა“ ის თემები და ვიზუალურ-პლასტიკური სახეები, რაც ასე ექსპრესიულად და დრამატულად აისახა 10-20-იანი წლების ქართულ ფილმებში (ალექსანდრე წუწუნავას „ქრისტიანე“, „ვინ არის დამნაშავე?“, ნიკოლოზ შენგელაიას

„ელისო“), 20-იანი წლების ქართული კინოს შედეგები მოწმობენ ქართული მოდერნისტულ ლიტერატურასთან, თეატრალურ დრამატურგიასთან მჭიდრო კავშირზე, რაც, უპირველესად, გრიგოლ რობაქიძის, როგორც ქართველი მწერლისა და მოაზროვნის, ფენომენით აიხსნება. მით უმეტეს, რომ 20-იან წლებში გრიგოლ რობაქიძე აქტიურ როლს თამაშობდა კინოს ცხოვრებაში (სახალხო კომისარიატში იყო სახელოვნებო კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილე, ევალეზოდა კინოსცენარების განხილვა, თეატრული გეგმების შედგენა, კინემატოგრაფისტებთან ერთად მონაწილეობდა შემოქმედებით დისკუსიებში).

აქედან გამომდინარე, რობაქიძის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პოსტულატები მნიშვნელოვნად ზემოქმედებდა 20-იანი წლების კინოპროცესზე.² გასული საუკუნის 30-იანი წლებში მწერლის პოლიტიკური მოსაზრებებისა და ანტიბოლშევიკური პოზიციის გამო გრიგოლ რობაქიძის მრავალმხრივი მოღვაწეობა ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში (როგორც ლიტერატურაში, ასევე, თეატრში, კინოში, ესეისტიკაში) მკაცრად იგნორირებული და ტაბუირებული იყო. მწერლის ნაწილობრივი რეაბილიტირება გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან მოხდა. ამ პერიოდში დაიწყო ს. ჟღენტის, როგორც კინოსცენარისტის მოღვაწეობა.

გრ. რობაქიძის რომან „გველის პერანგის“ (1926) გამჭოლი მოტივი ფესვების ძიებაა: უსამშობლო გმირი – არჩიბალდ მეკეში (არჩილ მაყაში), ქართველი ემიგრანტი ცდილობს დაბრუნდეს თავის დაკარგულ სამშობლოს – ქართულ მიწას. „მიწასთან დაბრუნება“ საკმაოდ რთული და ხანგრძლივი პროცესია გმირისთვის (ქვეცნობიერი, ვიდრე ფიზიკური). რომანის კომპოზიციაში იკვეთება ორი პარალელი ხაზი: არჩიბალდ მეკეშის (შვილის) და თამაზის (მამის) მოგზაურობის ცალკეული რკალი რომანის ფინალში ერთმანეთს კვეთს და საბოლოოდ წრე იკვრება.

რომანში „გველის პერანგში“ იკვეთება მეორე პლასტიკური რკალი – არჩიბალდის მამა თამაზ მაყაშვილი უცხოეთში დაეძვრა თავის ერთადერთ, დიდი ხნის დაკარგულ შვილს. თამაზი ჯერ კიდევ ახალგაზრდა იყო, როცა ბედის ტრიალმა საქართველოდან ევროპაში გადახვეწა. მისი წინაპრების ხაზი კახეთს უკავშირდება. მეკეში მამისეული ძველი რვეულებიდან ეცნობა თავის წინაპართა

ისტორიას და ბოლოს, მამის ბიოგრაფიაზე ჩერდება. საქართველოდან ევროპაში გადახვეწილ თამაზს ისევე აწუხებს „უფესვობა“, როგორც მის ვაჟს: „სევდა აქაც მკლავდა: რალაც აუხსნელი. მომენტარა საქართველო. მოვისურვე დაბრუნება. ვეღარ გავბედე... მე კი მივალ ბასკეთის მხარეში. თუ მოვრჩი – შვილს ვნახავ. მკლავს სევდა საქართველოსი...“³

თამუნჩოსთვის (თამაზისთვის) ბასკეთი მეორე სამშობლოდ იქცა. ბასკების მელანქოლიით სავსე თვალეზოში ის ჭვრეტს ბასკების კავშირს თავიანთ ძველ სამშობლოსთან (საქართველოსთან). თამუნჩო (თამაზის ბასკური სახელი) ომშიც (I მსოფლიო ომი) დაეძვრა შვილს: „ვერ ნახულობს. ირევა. შეიტყობს: მესოპოტამიაში წასულა. აედევნება. გზაზე აცნობებენ – სპარსეთში გადასულა ვაჟი. შემდეგ – ტფილისში.“⁴ ასე გაუყვება თამაზი თურქეთისკენ მიმავალ გზას, ჩადის ბათუმში და როდესაც მატარებელი რიონს მიუახლოვდება, თამუნჩო ატირდება. თამაზის „შინ დაბრუნებას“ აღწერს მისი თანასოფელი ნანია, რომელიც ბათუმიდან მიმავალ თამაზს დაემგზავრა მატარებლით: „რიონის სადგურს რო მივუახლოვდით, საწყალი ფანჯარას გადაეყუდა და ტირილი მორთო“.⁵ თამაზ მაყაშის მსგავსად, „ჯარისკაცის მამის“ პერსონაჟი – გიორგი მახარაშვილი – ომში დაეძვრა ერთადერთ შვილს, მისი გზა მრავალ განცდასთან და განსაცდელთან არის დაკავშირებული.

ამგვარად, მამის ძიების პარალელურად, „გველის პერანგში“ არსებითი და წამყვანია შვილის ძიების ხაზი, წინააღმდეგ შემთხვევაში ვერ შეიკვრება წრე. თამაზის მოგონებებში კინოკადრებად დატრიალდება წარსულის სურათები: „პარიზი. თამუნჩო სტუდენტებს შორის დაეძვრა ვაჟს, ქართული სიტყვების გაგონებაზე გული უჩუყდება – თამუნჩოს გული კი სხვას უხმობს: სადა ხარ, შვილო?!“⁶ ამგვარი ინტონაცია გასდევს შვილის ძიების გრძელ, ტანჯულ გზას, რაც ასევე დამახასიათებელი ხდება სცენარ „ჯარისკაცის მამის“ მთავარი პერსონაჟისთვის – გიორგი შვილის გზას მიჰყვება II მსოფლიო ომში, ის გამუდმებით დაეძვრა შვილის ნაკვალევს, გზადაგზა შეხვდება მის მიერ განვლილ ადგილებს, ამ დროს, სიხარულით აღტკინებული გიორგი შვილს ეძახის, უხმობს. ფილმის ფინალში – შვილის დატირების ეპიზოდში ძლიერი ექსპრესიით გაჟღერდება ფრაზა: „გოდერძი, შვილო!“

რომანის ბოლო თავში – „თამაზის დაბრუნება“ – აღწერილია, რომ მრავალი წლის განმორების შემდეგ თამაზი (მამა) უბრუნდება მშობლიურ სოფელს – ძველ ნამოსახლარზე ის ხელებს შემოჰხვევს ბებერ ხეს. ეს არის მისტერიალური აქტი, რომელიც სიმბოლურად განასახიერებს გმირის მიერ მამისეულ წიაღში, ანუ, ფესვებთან დაბრუნებას: „თამუნჩო შედის ნამოსახლარში ... თითქო წინაპარი აღსდგა ძველისძველი და ეხლა თავის ნამოსახლარს დაჰყურებს ათასი წლებიდან... თამუნჩო მართლაც მუხაა ამ წამს ფესვებამდგარი კიდურიდან კიდურამდე“.⁷ აქ იკვეთება რომანის მისტერიალური ხაზი – მამა-შვილის დაბრუნება მამის წიაღში ნიშნავს დაბრუნებას ღმერთთან. ამ დროს თამუნჩოს „ფეხები მიწას ეკვრიან – მშობელ მიწას“, მაგრამ მისი უკანასკნელი ფიქრი „შვილია მაინც“. თამუნჩოს მოგზაურობის არსი საბოლოოდ მაშინ იხსნება, როცა ორი მისტერიალური რკალი ერთდება და წრე პლასტიკურად შეიკვრება: მამა იპოვნის დაკარგულ ვაჟს – შვილი „მამის წიაღშია“.

რომან „გველის პერანგის“ მეორე რკალი: უცხო მიწაზე – ირანის პლატოზე – არჩიბაღდს „უბრუნდება გზნება მიმართების“ – ის იწყებს ფესვების ძიებას, მას ტანჯავს ძირების გარეშე არსებობა. მეკეშს ეუფლება უჩვეულო განწყობა, რომელსაც რობაქიძე უწოდებს სევდას – „უფრო ნალველს“ უცხოეთიდან საქართველოში მიმავალი არჩიბაღდ მეკეშის მიზანია იპოვოს დაკარგული მამა, მას ხშირად ეხმანება მამის სახე: „კაცი ვაჟს უღიმის. უნდა, რაღაც უთხრას. წამოიწევს ხელს მოსახვევად... „მამა“... იკივლებს არჩიბაღდ. ხელებს მოხვევს, ხელებში რჩება მხოლოდ ლანდი. „მამა“ იკივლებს კიდევ: არჩიბაღდ!“⁸

უცხოეთში გადახვეწილ არჩიბაღდს „ძირები“ არ აქვს. იგი „უძირია“. ის „ჰკარგავს მიმართებას“, მას „უბრუნდება გზნება მიმართების“.⁹ ის ნაკლებად მოქმედებს გონებით – დროდადრო იძირება წარსულის მოგონებებში, მას ტანჯავს ერთადერთი კითხვა: „სადაა მისი ფესვები?“ გმირის მოგზაურობა მოიცავს ფართო გეოგრაფიულ არეალს (საფრანგეთი, ირანი და საქართველო). უსასრულოდ იხსნება დროის და სივრცის საზღვრები (ისევე, როგორც ს. ჟღენტის სცენარებში „ჯარისკაცის მამა“ და „ფესვები“ – გეოგრაფიული არეალი გახსნილია) ნიშანდობლივია, რომ არჩიბაღდ მეკეშის განწყობას და ნალველს ამძაფრებს I მსოფლიო

ომის მოვლენები, რომლის უნებური დამკვირვებელიც ის თვითონ ხდება. მეკეშის წინაშე კინოკადრებად, მონტაჟურად მონაცვლეობს ომის შემზარავი და ექსპრესიული სურათები: „გამოთხოვება მეომრის სანგრებთან. შორეული კენესა საღვურზე, საცა ბარათებს ელიან. ერთისგან ბარათი არ არის თუ აღარ არის. აღარც მეორისგან. არც მესამისგან, და კივილი: დედის-დის-მამის. მოკლულთა სია. დაჭრილთა სია. სიების კითხვა გაზეთებში...“¹⁰ ომი ფსიქიკურად ზემოქმედებს რობაქიძის გმირზე, ომი იალვივებს მასში მისწრაფებას ფესვებისკენ, და ამასთანავე, თვითშემცნებისკენ: „მეკეში ეძებს თავის თავს. ვერ ნახულობს ფესვებს“ ანუ საკუთარი თავის შეცნობა უკვე თავისთავად ნიშნავს ფესვების მოძიებას – ფესვების გარეშე გმირი კარგავს თავის „მეს“, ის შინაგანად გაორებულია. I მსოფლიო ომის საზარელი სურათები გმირში კიდევ უფრო ამძაფრებს ფესვების განცდას. ომის ქაოსის და გლობალური კატაკლიზმების ფონზე უმძაფრდება ფესვების განცდა ქართველ გლეხს, ამის მიზეზია მისი „საუბარი“ მიწასთან („ჯარისკაცის მამა“). მიწასთან „ღიალოგის“ ეპიზოდი კიდევ ერთხელ წარმოაჩენს მოვლენათა დრამატიზმს: ომის უხეშმა რეალობამ იძულებით მოსწყვიტა შვილი მამას, ომში დაეძვრა მამა შვილს. ამ მოგზაურობაში გლეხი მოსწყდა მშობლიურ ფესვებს, მიწის გზნება კულმინაციას აღწევს მიწასთან „საუბრის“ ეპიზოდში – მიწა ეძახის, უხმობს გლეხს („მიწის ყივილი“ – ასე ჰქვია მიხეილ ჯავახიშვილის ცნობილ ნოველას). მიწას ისე გრძნობს გლეხი, როგორც ცოცხალ ორგანიზმს. გრ. რობაქიძის აზრით, მიწა ატარებს ხსოვნას. მწერლის კონცეფციით უმიწო ქალაქი უბედო კულტურის მატარებელია, „მიწა სულია სამყაროსი, ინსტინქტი, რასისიული ხსოვნა, ცოცხალი ანამნეზი. ფატუმი – ყოფის აუცილებლობა“.¹¹ მიწის სჯულის (რობაქიძისეული ტერმინი) მიხედვით მამული წიაღია შვილის – ეროვნული არსებობის განმსაზღვრელი პირობა¹² ეროვნების ფილოსოფიურ გააზრებაზეა დამოკიდებული, თუ როგორ უნდა გადაწყდეს ეროვნული საკითხი. ეროვნების ცხოვრება კი მის სულიერ შემოქმედებაში იხატება: რელიგია, ფილოსოფია, ხელოვნება, კულტურა. სულიერი შემოქმედება ეროვნებისა არის გამოსახულება უნივერსალური გონებისა, ლოგოსისა, პირვანდელი სიტყვისა: „ამრიგად, ეროვნება არის უნივერსალური ორგანიზმი – კაცობრიობის იდეალური ელემენტი.“¹³

სპარსეთის უსასრულო გზებზე მანქანით მიმავალი მეკეში დაინახავს კერხვის ხეს, რომლის ფესვები მდინარის ძლიერ ღინებას გაუშემვლებია: „ვერხვის გრძნობა ფესვებშია გადასული ერთიანად: ტიტველ ფესვებში“.¹⁴ ამ უცნაური, ფესვებგანტოტვილი ხის ხილვა ამბაფრებს გმირში ფესვების განცდას. ხე „ცოცხალი სხეულია“, რომელიც ირანის პლატოს და ცხელი უდაბნოს პეიზაჟების ფონზე ექსპრესიულ გამომსახველობითობას იძენს. ეს ფანტასმაგორიული ხილვა მეკემის ცნობიერებაზე სამუდამო კვალს ტოვებს. მეკემის აღქმაში „ფესვები სისხლიანია და მენადბივით ძალუძთ კივილი“. რომანის ეს ფანტასმაგორიული პასაჟი თავისი პლასტიკური და ექსპრესიული გააზრებით კინოგამოსახულებად უფრო აღიქმება. ანალოგიური პლასტიკური დატვირთვა ენიჭება ხის სიმბოლიკას ს. ჟღერტის კინოსცენარში „ფესვები“. საფრანგეთში გადახვეწილი გიორგიც „მიაგნებს“ ერთ ადგილს, რომელიც თავის სამშობლოს აგონებს. პარიზის ურბანულ ხმაურს განრიდებული, საკუთარი მანქანით ხშირად „მიემართება“ „თავის სამშობლოსკენ“, აქ ის სულიერ შვებას და უჩვეულო ნეტარებას განიცდის: „ჩქარა სავსე მთვარე ამოვიდა. გზა ახლა ტყიანი გორაკების ძირას მიიკლაკნებოდა. სადღაც გვერდით მდინარემ გაიბრწყინა. იქიდან ბაყაყების ყიყინი მოისმოდა, გიორგიმ მდინარეს გადახედა, მერე ტყიანი გორაკებიც შენიშნა და გული უცნაურად შეუჩქროლდა. მანქანა გააჩერა და გზაზე გადმოვიდა. იყურებოდა გარშემო და თავი სიზმარში ეგონა.... გარინდებით იდგნენ მთები. ხეობებში მთვარის მოვერცხლისფრო ბლონდი ჩაფენილიყო. მდინარეც ზუსტად ისე უხვევდა მინდორში, როგორც იქ, შორეული სიჭაბუკის ქვეყანაში... აი, კბოდეზე გადმომდგარი მარტოხელა ხეც, მოგონებაში შემორჩენილ მუხასავით რომ გაუშლია რტოები. უფრო ზემოთ მთების ჩრდილში გიორგიმ კორტოხიც დალანდა და ცხადად წარმოიდგინა მასზე გადმომდგარი ისლიანი ჯარგვალი, რომ უნებურად წამოიყვია:

- ე-ჰეეე!...
- ე...ე... ე...! – ექოთი დაუბრუნეს ძახილი მთებმა.
- ნე...ნააა! – ისევ გასძახა გიორგიმ.
- ა...ა...ა...! – მოისმა პასუხად.

ახლა მდინარეს გახედა და სმენაში მაშინვე გახშირდა შორეული მოგონება... სადღაც, ჭალაში ჭიხვინით და ფლოქვების თქარუნით

ჩაიქროლეს ცხენებმა... მერე დაინახა შხეფების ბუქში გახვეული ტიტლიკანა ბიჭები, კისრისტენით რომ გარბოდნენ მორევისკენ. მორევში კი უზარმაზარი წითელი მზე ჩამსხვრეულიყო.

მონუსხულივით იდგა გიორგი და უყურებდა. ყელში გორგალი მოებჯინა და თვალები აუწყლიანდა...“.¹⁵

„გველის პერანგში“ მეკეში მარტოსულად და „უფესვოდ“ გრძნობს თავს უცხო მიწაზე – მას არავინ არ ჰყავს, ის არის „მოხეტე თავისი სევდითა და ნალველით“.¹⁶ ის ხშირად „მოგონებით მიდის სადღაც შორს“. „ფესვების“ გმირიც – გიორგი ზაქარეიშვილი, ხშირად იძირება მოგონებებში, მისი აზრი და ფიქრი ქართულ მიწას და თავის „ძირებს“ უტრიალებს, მისი მოგონებების „საკრალურ გეოგრაფიულ არეალში“ ხშირად ჩნდება გურული სოფელი, უზრუნველი ბავშვობა და დედა: „ჟორჟ, იცი, რა არის პარიზი?“ – ეკითხება ანრი გიორგის, მაგრამ გიორგის მისი არ ესმოდა. მას ცხადად წარმოუდგა თვალწინ თავისი სოფელი და ერთბაშად გარინდებამ მოიცვა. ... შხრრრ...შხრრ... – ჩხრიალებს ქოთანში რძე. დედა ჯარგვალის გვერდით ჯორკოზე ზის და ძროხას წველის, თალიკო ძლივს ამაგრებს ბოჩოლას, რომელიც თავგამეტებით იჭაჩება ცურისკენ... სოფელში მამლები ყივიან, შორიდან მოისმის გლაზუნა ჯამის გაბმული „კრიმანჭული“... წაბლის ტოტებში ახლამოსული მზე გაბლანდულა... გიორგი ნამიანი ბალახით სავსე გოდორს იდგამს ძროხის წინ... გაღალურჯებული არემარე თანდათან ივსება სითბოთი სინათლით...

– ჟორჟ!

ეს ღამიანი ნათელი ღლის სიმშვიდეში იმდენად შეუსაბამო იყო, რომ გიორგი შეკრთა და უცბად გამოერკვა.

– სად იყავი? – ჰკითხა ანრიმ.

„იქ, ჩემს... სახლში“... – თქვა გიორგიმ.

– ხომ მშვილობა იყო?

გიორგიმ ნაღვლიანად გაიღიმა და მხრები აიჩეჩა.¹⁷ გრ. რობაქიძის გმირის – არჩიბალდ მეკემის „მიმართება“ ფესვებთან კიდევ უფრო სახიერად და ექსპრესიულად წარმოაჩენს მამის მიერ შვილის ძიების ხაზს – შვილი მამას უხმობს ჩურჩულით: „მამა გვარია: შორეული ძახილი... თითქო უკანა და შვილს მოსდევს. შვილი გადახვევია: განზე გარბის, თითო თავი უნდა დააღწიოს

რალაც... მამა: სამყაროს გეზია, აქ ყოველი ელემენტი მთელს უბრუნდება... შვილის გზა: ამცდენია – საცდენი – გადამჩენავი... ნეტარ არს შვილი რომელიც მამის წიაღს უბრუნდება... აქ არის დიდი სიხარული... მამაც ხომ „შვილია“ ვინმეს მიმართ! მწერალი ეყრდნობა აღმოსავლური ფილოსოფიის კონცეფციას, რომლის მიხედვით მამა ყოველ შვილშია: „აღმოსავლეთში, ანუ „ჩვენში“, შვილი იმთავითვე მამის წიაღშია, ამიტომ „აღმოსავლეთში, ჰამლეტი შეუძლებელია“,¹⁸ – წერს გრ. რობაქიძე. „ფესვების“ გმირისთვის ფესვებთან დაბრუნება ნიშნავს „მამის წიაღში“ – მამულში დაბრუნებას.

ირანში მოგზაურობისას მეკეში გაიცნობს ქართველ ვამეხს, რომელიც მას უამბობს თავის მშობლიურ სოფელზე (იმერეთი, საირმე), უხსნის მის გეოგრაფიულ ადგილ-მდებარეობას – ამ წუთებში უმძაფრდება მეკემს სევდა და ფესვების განცდა – მის წინაშე ფერწერულ სურათებად გადაიშლება იმერეთის პეიზაჟები, სოფელი საირმე და ფერსათის მთის კალთები..

გრ. რობაქიძის გმირებისთვის მამის წიაღში (მამულში) დაბრუნება არის უმაღლესი ნეტარება, ექსტაზი. რაც უფრო გადის დრო, მით უფრო უმძაფრდება გიორგი ზაქარეიშვილს ფესვების განცდა და ტკივილი, იმდენად ძლიერ, რომ იგი ფიზიკურ ტკივილში გადადის და დარღობით დამძიმებული, სასიკვდილოდ სწეულდება – ხანში შესულ გიორგის ავიწყდება ფრანგული ენა, მას მხოლოდ ქართული ენა „ახსოვს“, ანუ ქვეცნობიერად ის დაუბრუნდება მოწყვეტილ ფესვებს. (ალუზია ივ. ჯავახიშვილის ნოველასთან „მიწის ყივილი“).

სცენარის ეს პასაჟი აღებულია სცენარისტის ბიოგრაფიიდან – ოჯახის ისტორიიდან. ს. ულენტის დეიდა, წარმოშობით, გურიის ერთ-ერთი სოფლიდან იყო. ის თექვსმეტი წლის ასაკში დაქორწინდა ბაქოელ კომერსანტზე, რომელიც რევოლუციის შემდეგ ბოლშევიკურ რეპრესიებს შეეწირა. მისი ქართველი მეუღლე კი სიცოცხლის ბოლომდე ბაქოში ცხოვრობდა. მოხუცი ქალი 90 წელს გადაცილებული იყო, როცა სიკვდილის წინ, დაავიწყდა აზერბაიჯანული და რუსული ენები – ის მხოლოდ „ბავშვობის ენაზე“ – ქართულად ლაპარაკობდა და მისი საუბარი მხოლოდ მის ქალიშვილს ესმოდა.

გრივოლ რობაქიძის მოსაზრებით ეროვნება ერთ-ერთი სახეა მსოფლიოს პროცესისა, ამ დროს „ერთი“ იდეალი „მრავალ“ სახედ სხეულდება. ენა წარმოადგენს გონების „ფსიქიკურ ორგანოს“, რომელიც ეროვნების ინდივიდუალური სახე ხდება: „ეროვნება ზოგადი არსია, მაგრამ ამასთანავე ინდივიდუალური და განუძეოვრებელი. ეროვნების სახე უწინარეს, ყოვლისა ენაში ცხადდება.“¹⁹ რობაქიძის ტექსტებში ქართული მითოსის ერთ-ერთი „შტოა“ თქმულება მუხაზე.²⁰

„ხეების გარდაცვალება“ – ასე ჰქვია სულიკო ულენტის ლიტერატურული სცენარის, „ნერგების“, პირველ თავს: უზარმაზარი, ბებერი ხეების ქვეშ გარინდებულნი დგანან ოჯახის წევრები, თითქოს ხეებივით გაშეშებულიან (სტატიკური კადრი). ადამიანები ხეების სიკვდილს გლოვობენ, ბაბუა ლუკა დასტირის გარდაცვლილ, ფესვგამხმარ ხეებს. შვილიშვილი კახაბერი ასე აღწერს ამ შემადრწუნებელ სურათს: „...ბაბუაჩემი ხიდან ხესთან მიდიოდა, ხის ხორკლიან ტანს ხელისგულს უსვამდა, თავს უსასოოდ აქნევდა და ტირილის კილოზე სულ ერთსა და იმავეს იმეორებდა: „ეჰ, თქვე საცოდავებო!.. თქვე საცოდავებო!“²¹ შვილიშვილის ცნობიერებაში სამუდამოდ აღიბეჭდა ეს მომენტი – თურმე ხეებსაც ჰყოლია ჭირისუფალი. ხეჭეჭურის ხეებმა ორი საუკუნე იცოცხლეს და ასე დაასრულეს ხანგრძლივი სიცოცხლის ციკლი: „დათაფლული ნაყოფი იცოდა ამ ძირდალოცვილმა“ – მწუხარებას უზიარებენ მეზობლები ბაბუა ლუკას. ხის გარდაცვალება ბაბუა ლუკასთვის წინაპრების სიკვდილის ტოლფასია: „ახლა მოკვდა ბაბუაჩემი გიორგი, აქამდე ცოცხლად მიმანდა“, – ამბობს დამწუხრებული ბაბუა ლუკა.²²

მაგრამ სიცოცხლე უნდა განახლდეს – ხე ფესვებიდან იკვებება და ეზიარება სიცოცხლეს („გახსოვდეს, ბაბუ, ხის სიმაღლე მიწის ზევიდან კი არა, ფესვებიდან იწყება... შენი ფესვები იქაა, – ანდერძად უტოვებს ცხოვრებისეულ სიბრძნეს გიორგი თავის შვილიშვილს). ადამიანი არ უნდა მოწყდეს თავის ძირებს, უნდა აღდგეს წინაპრებთან დაკარგული კავშირი, ქართველი ადამიანის ფსიქიკა ვერ ეგუება ფესვების სიკვდილს: „ფესვში რომ წვენი გამოშრება, წასულია საქმე“²³ – ამბობენ „ნერგების“ პერსონაჟები, და ასე იწყება ბაბუა ლუკას ოდისეა ხეჭეჭურის ნერგების მოსაპოვებლად, იმ ნერგების,

რომლებიც 12 წლის შემდეგ იძლევა ნაყოფს (ბიბლიურ ალუზიას აძლიერებს ის, რომ ბაბუა ლუკას ქრისტეს მოციქულის – სახარების ერთ-ერთი ავტორის სახელს ატარებს).

„გველის პერანგში“ თამაზ მაყაშის უცხოეთში „მოხეტე“ წინაპრები „ბოხნი“ დაატარებენ მიწას: „სარგის იღებს პატარა ბოხნას. ახსნის. შიგ: მიწის ნატეხი. აკვირვება.

– საქართველოდან გადახვეწილებს თან მიჰქონდათ მისი მიწა“.²⁴ „ფესვების“ გმირები ტომისკით „ძვირფასი განძით“ დაატარებენ ქართულ მიწას: პოლიტიკური იმიგრანტი სამსონ ჯაბადარი ასე მიმართავს გიორგის: „ჩვენ, ჩემო უმცროსო მეგობარო, ფესვებიდან მოგლეჯილი ხეები ვართ, – თქვა მან და ჭიქა ასწია, – დავბრუნებოდეთ ჩვენს ფესვებს. ღმერთმა ინებოს ჩვენი გამორთელება.

– ამინ!

ერთხანს იყუჩეს. ორივენი ერთსა და იმავე საფიქრალზე ფიქრობდა.

– როგორც კი დავბრუნდები, ავალ ბეთანიის ტყეში, დავწვები ბალახებში და მზის ჩასვლამდე ცას ვუყურებ, – ოცნებით თქვა სამსონმა, – არსად არაა ისეთი ცა, როგორც ჩვენშია.“²⁵

სიკვდილის წინ გიორგი ზაქარეიშვილი ქართულ მიწაზე გრძნობს თავს – მისი საწოლის ოთხივე ფეხი თითო მუჭა მიწაზე დგას.

„ფესვების“ ლიტერატურული სცენარის ნარატიულ სტრუქტურაში ჩართულია ერთი სეველიანი ზღაპარი, რომელიც გიორგიმ ბებია ელუკისგან მოისმინა (სამწუხაროდ, ზღაპრის ეს ეპიზოდი არ შევიდა ფილმ „ფესვებში“) ამ ზღაპარს უამბობს გიორგი თავის შვილიშვილს – პატარა გიორგის. ზღაპრის გმირი „ერთი საწყალი ებრაელია“, რომელიც ბედნიერების საძებნელად გაემურა. ებრაელმა სამი მთის გადაღმა ერთი ქალაქი იპოვა, თავის ქალაქს შეადარა, გაუხარდა: უცხო მხარეში ყოფნა გამიადვილდებაო. ამ ზღაპრის გმირის მსგავსად გიორგი ზაქარეიშვილიც მადლიერია, რომ აქვს სახლი, ჰყავს ცოლ-შვილი, მაგრამ ის არის უსამშობლო და ამით არის უბედური: „დიდხანს იცოცხლა საწყალმა კაცმა იმ ოჯახში, არც სარჩო აკლდა, არც სითბო და სიყვარული, მარა რად გინდა – მთელი სიცოცხლე სამშობლო ენატრებოდა“,²⁶ – ასე დაასრულებს გიორგი წინაპართაგან გადმოცემულ სეველიან ზღაპარს, ანუ მისი ტრაგიკული ცხოვრების, ანალოგიას.

რაც უფრო უახლოვდება არჩიბალდ მეკემი საქართველოს, მით უფრო „ჰკვირან“ მისი ფესვები. სახლთან მისული, დაინახავს ნიგვზის ხეს, „ხეს დიდი ფესვი ამოგდებული აქვს, თუმცა, მიწის ფესვის ბოლო მიწაშია წასული შორს, არჩიბალდ ფესვს დაეცემა... ეხვევა ფესვებს“²⁷ რომანის ეს ეპიზოდი სახიერად გადმოსცემს ფესვებთან და მამულში დაბრუნების უმაღლეს ექსტაზს. არჩიბალდი მიწას კოცნის. მიწა და ფესვი განკურნავს გმირს სნეულებისგან, მძიმე ნალველისგან, რაც მას ასე ტანჯავდა უცხოეთში – არჩიბალდი სულიერ ძალებს იკრებს და განიკურნება მძიმე ნალველისგან.

დაკარგული ძირების მოძიებაში და ეროვნული თვითმყოფადობის გააზრებაში მეკემს ეხმარება ვაზის მისტერია (წმინდა ნინოს შემოსვლა საქართველოში, ვაზის და ჯვარის სიმბოლიკა). მეკემის წინაპრების (მაყაშელების) გვარი ისტორიულად დაკავშირებულია ვაზისა და ჯვრის სიმბოლიკასთან (არჩიბალდი უძველესი საგვარეულო პერგამენტის ტექსტებიდან ეცნობა თავისი გვარის და წინაპართა ისტორიას). როდესაც არჩიბალდი ვაზს უყურებს, გრძნობს, რომ იგი „მეწამული მადლია მზის“, „უშრეტი საშო მიწის“. გვაროვნული ფსიქიკა და წინაპართა გენეტიკური კოდი ამოქმედდა ეპიზოდში, როცა გიორგი მაზარაშვილი უცხო მიწაზე ნახავს ვაზს – ქრისტიანულ სიმბოლოს. გახარებული გლეხი იწყებს ვაზთან „საუბარს“, ხარობს მისი ნაყოფით (გრ. რობაქიძე განმარტავდა ფრაზების შემდეგ მნიშვნელობას: ვაზი ხარობს და თვალი ჩასულა მტევანში). ვენახის ეპიზოდში („ჯარისკაცის მამა“) გლეხი ღიღინით წამოიწყებს ღვთისმშობლის სადიდებელ გალობას. ვაზი უკავშირდება კინოგმირის მამაპაპისეულ წიაღს – კახეთს, რომელსაც, ის იბულებულია, ომის გამო მოსწყდეს (ექსპოზიციაში აღწერილია, როგორი სასოებით ეთხოვება გიორგი ვაზს). რობაქიძის რომანის მიხედვით მეკემის წინაპართა გვარიც „ბოლო საუკუნეებში“ კახეთს დასახლებულა – ვაზის კულტურის წიაღში.

ხის სიმბოლიკა ხშირად ჩნდება რომან „გველის პერანგში“: „ნასახლარი. ნიგვზის ძირი. მიწის ნატეხი. „არჩიბალდ ივსება მოგონებით – მიწის სუნთქვით – მამით – წინაპრებით – გვარით – მამულით“.²⁸ „მე შენი ვარ, მამავ“, – ლულულულებს. „შენ ჩემში ხარ, მამავ“. „ჯარისკაცის მამაში“ კომპოზიციურად დრამატული წრე მაშინ იკვრება, როცა მამა იპოვნის შვილს –

მამის გზა ეს არის შვილის მოძიების გზა, რომელიც ასევე განსაზღვრავს რომანის „გველის პერანგის“ მითოარქეტიპულ მოდელს. მეტაფორულად ეს არის გზა ჭეშმარიტებისა და ღვთაებრივი სიბრძნის შეცნობის: „ვეხვევი ყველას, ვკოცნი და ვნატრობ, ნეტა, კიდევ დიდხანს, ძალიან დიდხანს არ გათავდეს ეს გაცნობა. ნეტა, მთელი ეს ხალხი ჩემი სისხლხორცი აღმოჩნდეს, ნეტა, დაუსრულებლად იყოს განტოტვილი ამ დალოცვილ მიწაში ჩემი ჯიშისა და ჯილაგის ძირ-ფესვი...“²⁹ – ამ სიტყვებით უბრუნდება დაკარგულ ფესვებს შვილიშვილი გიორგი, რომელსაც ბაბუის ნეშტი სამუდამოდ უნდა მიაბაროს მშობლიურ მიწას.

1. ბესარიონ ჟღენტი, ჩვენი ანტიპოდური განწყობილება „გველის პერანგის“ მიმართ, ჟურნ. „ქართული წერლობა“, №2, 1927.
2. გრიგოლ რობაქიძის ქართულ კინოსთან მიმართების პრობლემა ავტორის მიერ განხილულია სადისერტაციო ნაშრომში: „ეროვნული და სოციალური საკითხი ქართულ კინოში (10-20-იანი წლების კინოპროცესთან მიმართებაში), თბილისი, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, 2005 წელი.
3. გრიგოლ რობაქიძე, გველის პერანგი, ფალესტრა, თბილისი, 1967, გვ. 95.
4. იქვე, გვ. 284.
5. იქვე, გვ. 281.
6. იქვე, გვ. 283.
7. იქვე, გვ. 283.
8. იქვე, გვ. 28.
9. იქვე, გვ. 18.
10. იქვე, გვ. 25.
11. გრ. რობაქიძე, „მალშტრემ“ განმარტებისთვის, გაზ.: „ქართული სიტყვა“ №22, 1924.
12. გრ. რობაქიძე, „დაბრუნება მიწასთან“, რუბიკონი, №4, 1923.
13. გრ. რობაქიძე, გაზ. „ისარი“, 1907, №257.
14. გრ. რობაქიძე, „გველის პერანგი“, იქვე, გვ. 42.
15. „ფესვები“, ლიტერატურული სცენარი, ს. ჟღენტი „მარგინალიები ძველი და ახალი რვეულებიდან“, ბათუმი, 2001, გვ. 107.

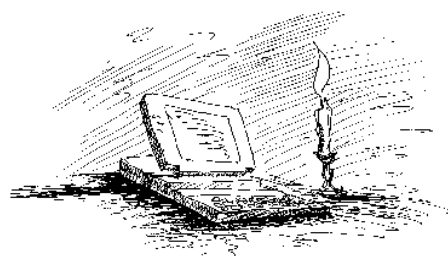
16. იქვე, გრ. რობაქიძე, „გველის პერანგი“, გვ. 25.
17. ს. ჟღენტი, ლიტ. სცენარი „ფესვები“.
18. იქვე, გრ. რობაქიძე, „გველის პერანგი“, გვ. 47.
19. გრ. რობაქიძე, იდეა ნაციისა, ფილოსოფიური ესკიზი, გაზ. დროება, 1909, №9200.
20. გრ. რობაქიძე, „მალშტრემ“ განმარტებისთვის, „ქართული სიტყვა“ №22, 1924.
21. ს. ჟღენტის ლიტერატურული სცენარი „ნერგები“, 1970, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სასცენარო განყოფილება
22. იქვე,
23. იქვე,
24. გრ. რობაქიძე, „გველის პერანგი“, გვ. 95.
25. ლიტ. სცენარი „ფესვები“, ს. ჟღენტი, „მარგინალიები ძველი და ახალი რვეულებიდან“, ბათუმი, 2001, გვ. 102-103.
26. იქვე, გვ. 133-134.
27. გრ. რობაქიძე, „გველის პერანგი“, გვ. 155.
28. იქვე, გვ. 294.
29. ს. ჟღენტი, ლიტ. სცენარი „ფესვები“, იქვე, გვ. 146.

მონტაჟის სტრუქტურული შემადგენლობა თავი II

მონტაჟი, როგორც მხატვრული ასახვის საშუალება

XXI საუკუნეში ტელევიზია და მისი ტექნოლოგიები პროგრესულად ვითარდება. გაჩნდა ვირტუალური სტუდიები, სადაც შესაძლებელია, რეალიზებული იყოს ხელოვანის ნებისმიერი ფანტაზია. მულტიმედიის მკვლევარი ნ. დვორკო თავის სტატიაში – „სატელევიზიო ვირტუალური სტუდიები“, წერს: „თანამედროვე ტელევიზია ეფექტურად იყენებს უახლეს აუდიო-ვიზუალურ ტექნოლოგიებს (კომპიუტერული გრაფიკა, ანიმაცია, გამოსახულების ტრანსფორმაცია, სპეცეფექტები), იძლევა საშუალებას, კადრში შეიქმნას ყველაზე მოულოდნელი თანამედროვე სახეები... ასეთი მრავლის მომცველი მხატვრული გამოხატვის საშუალებების არსებობა ხმოვან-გამოსახულებითი სახეების შექმნისას რეჟისორს უყენებს უმაღლეს მოთხოვნებს; თანამედროვე რეჟისორში შერწყმული უნდა იყოს ორი იპოსთაზი – მხატვარი და ინჟინერი“.¹

ამგვარი მოსაზრება ჯერ კიდევ XX საუკუნის 20-იან წლებში გაჩნდა. გამოჩენილი რუსი რეჟისორი და თეორეტიკოსი ლ. კულემოვი თვლიდა, რომ კინოწარმოება რთული მექანიზმია და მოითხოვს განსაკუთრებულ ორგანიზაციას, ხოლო კინორეჟისორი, მისი აზრით, თითქმის იმ ტიპის სამუშაოს ასრულებს, რასაც ნებისმიერი ქარხნის ინჟინერ-კონსტრუქტორი. რასაკვირველია, ტელერეჟისორი უნდა იცნობდეს თანამედროვე აუდიო-ვიდეო ტექნიკურ საშუალებებს, ვირტუალური სტუდიისა და კომპიუტერული გრაფიკის შესაძლებლობებს, ეს ყველაფერი საჭიროა იმისათვის, რომ მან შექმნას საინტერესო მხატვრული სახეები და ფორმის კონსტრუქცია, მაგრამ ამ ამოცანების ტექნიკურად შესრულება რეჟისორისთვის სავალდებულო არ არის, პირიქით, გარკვეული თვალსაზრისით, ეს ფაქტორი ხელოვანისთვის ხელისშემშლელია, არის ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც კარგი ვიდეო-ინჟინრები რეჟისორობას იწყებენ, განსაკუთრებით ხშირად ისინი კლიპებსა და სარეკლამო რგოლებს ამზადებენ, მაგრამ შედეგი თითქმის ყოველთვის სავალალოა,



რადგან მათ მიერ შექმნილი ტელეპროდუქცია არ არის ორიგინალური და არც მაღალ მხატვრულ მოთხოვნებს აკმაყოფილებს.

აქედან გამომდინარე, აუცილებელია, რეჟისორი გაეცნოს ყველა იმ თეორიულ თუ პრაქტიკულ გამოცდილებას, რაც დღემდე მოიპოვებს საეკრანო ენამ. ტექნოლოგიები ელვის სისწრაფით ვითარდება, თანამედროვე ადამიანის ცხოვრება კი კომპიუტერის გარეშე წარმოდგენილია, მით უფრო, ტელევიზიისა თუ მულტიმედიის რეჟისორისთვის კომპიუტერი ხომ ელექტრონული „თანაშემწეა“, ერთგული ასისტენტი. გაჩნდა ახალი პროფესიაც – მულტიმედიის რეჟისორი. თანამედროვე ტექნიკური საშუალებებით იქმნება მულტიმედიის პროექტები, რომლის სათავეებიც, ცხადია, კინო და ვიდეოწარმოებიდან მოდის. მათი მომზადებისთვის საჭიროა ე. წ. 2 და 3 პროგრამული საშუალებები. სწორედ მათი მეშვეობით იქმნება და მუშავდება სიბრტყეები, ვექტორული გამოსახულებები, ანიმაციის შესაქმნელი პროგრამები, ვირტუალური სივრცეები და ა. შ.

ცხადია, მომავალი ახალი ტექნოლოგიებისაა, მაგრამ ახლა ისევ ჩვენს ძირითად თემას დავუბრუნდეთ. ეკრანის სპეციფიკა ხომ ცალკეული მოძრაობა ან უძრავი კადრების რიტმული ცვლაა, ე. ი. მონტაჟი. ლ. კულეშოვი წერდა: „მონტაჟი კინემატოგრაფიაში იგივეა, რაც ფერწერაში ფერთა შერწყმა, ანდაც მუსიკაში ბგერების ჰარმონიული თანმიმდევრობა... მნიშვნელოვანია, თუ როგორ იცვლება ერთი კადრი მეორეთი, როგორ არის აწყობილი მთელი კონსტრუქცია... კადრი უნდა მოქმედებდეს, როგორც ბეჭდვითი სიტყვა, რათა მაყურებელმა მაშინვე წაიკითხოს, ნათლად აღიქვას სათქმელი... კინოს არსი მდგომარეობს კადრების ცვლათა კომპოზიციაში“...²

კადრების მონაცვლეობისას უამრავი რამ არის გასათვალისწინებელი, მათ შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კადრის კომპოზიციაა, ამაზე უკვე ვისაუბრეთ, თუმცა ამ შემთხვევაში ყურადღებას კომპოზიციის გეომეტრიულ ცენტრზე გავამახვილებ. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ თუკი გამოსახულების სიბრტყეს სამ თანაბარ ნაწილად დავყოფთ ჰორიზონტალურ და ვერტიკალურ ხაზებად, მაშინ სწორედ მათი გადაკვეთის წერტილები იქნება ყურადღების ცენტრის ოპტიმალური ადგილები. ეს პრინციპი ემყარება ე. წ. „ოქროს კვეთის“ თეორიას, რომელიც სრულიად ვრცელდება ფერწერასა და ფოტოგრაფიაზე.

რაც შეეხება საეკრანო კადრს, აქ საკითხი ცოტა სხვაგვარადაა. კადრის გაიგივება უმოძრაო გამოსახულებასთან არ შეიძლება, რადგან თითოეული კადრი ჩართულია უწყვეტი კადრების თანმიმდევრობაში, მთლიანი თანმიმდევრობა კი განსაზღვრავს ცალკეულის (კადრის) ტემპო-რიტმს, მიმართულებას, რაც, თავის მხრივ, დამოკიდებულია პერსონაჟების, საგნებისა და კამერის მოძრაობაზე. ყოველივე ზემოაღნიშნული მოქმედებს კადრის კომპოზიციის ცვლილებაზე და თავისთავად, – ყურადღების ცენტრის გადაადგილებაზე. ამას ემატება ხმოვანი სტრუქტურაც, რომელიც, თავის მხრივ, მხედველობით აქცენტებს გადაანაცვლებს ერთი საგნიდან მეორეზე. ასეთ შემთხვევაში შესაძლებელია, რომ დეტალი გადაიზარდოს სიმბოლოში ან მეტაფორაში და კადრს მიეცეს სხვა დატვირთვა, შეიძინოს „მეორე“ აზრი. რასაკვირველია, ისევ და ისევ საქმე გვაქვს მონტაჟურ აზროვნებასთან, რადგან კადრების მონტაჟურად შეერთებას შეუძლია, მკვეთრად შეცვალოს ყურადღების ცენტრი. შესაძლებელია, ორი ყურადღების ცენტრის დაპირისპირებით (გვერდიგვერდ კადრში) გაიხსნას მიმდინარე მოქმედების არსი, თანაც, მხატვრულად.

უამრავი მხატვარი ეძებდა სხვადასხვა გზას, რათა სტატიკაში ეჩვენებინათ მოძრაობა, ანუ, შეექმნათ „მოძრაობის“ ეფექტი. ამის მაგალითად გამოდგება ნ. უტილოვის მიერ განხილული ვ. სურიკოვის ფერწერული ტილო „ჩამოხრჩობის დილა“. როგორც ისტორია იუწყება, მხატვარმა თურმე სივრცე დაყო ნაწილებად, ფარგლითა და სამკუთხა სახაზავით ანგარიშობდა თითოეულ სანტიმეტრს, ზაზავდა ესკიზებს, ალაგებდა ფიგურებსა და პერსონაჟებს, უზარმაზარ ბრბოში საზღვრავდა თითოეული ადამიანის მხერის მიმართულებას. მხატვრის ზემოცანა იყო, როგორმე გადმოეცა დასჯის, ჩამოხრჩობის წინა პერიოდი – მოლოდინი. მხატვრული ტილო მრავალფიგურიანია და ჩამოხრჩობას ყველა სხვადასხვანაირად ელოდება. ზოგისთვის ეს მოლოდინი მტანჯველია და დრო მისთვის მიიზღაზნება, ზოგიერთისთვის კი ეს მოლოდინი მისი სიცოცხლის უკანასკნელი წამებია. ამ კონკრეტულ სიტუაციაში ტრაგედია ვითარდება არა სივრცეში, არამედ დროში.

მსჯავრდებულთათვის წამიერების შემდეგ სიცოცხლე მთავრდება... მათი მზერა ექსპრესიულია, ისინი ბრბოში ეძებენ ადამიანებს, ვიღაცა მეფეს უყურებს, ვიღაც – დედას, ცოლს თუ შვილს; ამათთვის კი

დრო მიფრინავს, ისინი სამუდამოდ ეთხოვებიან შვილს, ქმარს, მამას... გარემო დრამატულია, პარადოქსი კი ისაა, რომ ყველა მოლოდინშია, წამიერება თითქოს გაყინულია და, იმავდროულად, დრო ექსპრესიულია, მოძრაობაშია... ფერწერულ ტილოზე საერთო ხედაია. წითელი მოედანი. აქ ორი ძალა უპირისპირდება ერთმანეთს – ერთ მხარეს არიან მსჯავრდებულნი, მათი მწუხარებით დამუწვებული ოჯახები, მეგობრები, რომლებიც გასაჭირში ჩავარდნილებს უთანაგრძნობენ; მეორე მხარეს კი, მეფე პეტრე დიდი და მისი აღვზნებული მომხრეები; გარდა ამისა, იქვე ირევიან უბრალოდ სეირის მოყვარულები და უსაქმურები, რომლებიც ჩამოხრჩობის საყურებლად არიან მოსულები...

მოქმედება თითქოს გაიყინა, რადგანაც რეალური დრო გადაიზარდა ფსიქოლოგიურში... და სწორედ ამ მოლოდინის დროს, თითოეული მონაწილის ფსიქოლოგიური განწყობილება იკვეთება. მაყურებელი, თავისდაუნებურად, აღარ უყურებს ნახატს მთლიანობაში, როგორც საერთო ხედს, არამედ მისი მხერა უფრო კონკრეტდება ჯერ საშუალო ხედზე, შემდეგ კი, – დეტალებზე. ეს კი იმის შედეგია, რომ მხატვარს პერსონაჟებმა მათემატიკური სიზუსტით ჰყავს განლაგებული, განსაზღვრული ლოგიკის შესაბამისად. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ფიგურები უფრო მეტია, ვიდრე სინამდვილეში, ეს იმის გამო ხდება, რომ სურათის მარცხენა ნაწილი გადატვირთულია ფიგურებით, მაშინ, როცა მარჯვენა ნაწილი თითქმის ცარიელია (თუმცა, აღქმის კანონების მიხედვით, მარჯვენა მხარე უფრო მნიშვნელოვანი და დატვირთული უნდა იყოს).

სივრცის ასეთი ხერხით გადაწყვეტა ცვლის ნახატის რიტმს. მარცხნივ უამრავი ფიგურაა, მარჯვნივ კი თითქოს ბრბო უკან იხევს, ცხადია, მაყურებლის მხერა ბრბოს მიჰყვება, ნახატის სივრცის სიღრმისკენ, გადაინაცვლებს კრემლის კედლებს მიღმა, აღიქვამს ვასილი ნეტარის ტაძარს, გადაირბენს პეტრე დიდის ჯარისკაცების რიგებს, უახლოვდება სახრჩობელასაც, რომელიც თითქოსდა ცისფერ ღრუბლებს უერთდება... და ასე ჩნდება ალეგორია, გადასვლა ახალ სივრცეში, სხვა დროში; აქცენტი კეთდება სიცოცხლისა და სიკვდილის ზღვრის მნიშვნელობაზე, ასევე, აქცენტი კეთდება მორჩილებასა და ამბოხზე, რაც გამოხატულია სამი ცენტრალური პერსონაჟით, რომლებიც ქმნიან თავისებურ სამკუთხედს (პეტრე დიდი და ორი მამაკაცი – მწითური და შავწვერიანი). მწითური

განასახიერებს შეურიგებელ ადამიანს, ის ხელ-ფეხ შეკრულია, ცხადია, მისი მოძრაობები შეზღუდულია, თუმცა, ის მაინც მთელი სხეულით შეტრიალებულია პეტრესკენ და მთელი თავისი არსებით პროტესტს გამოხატავს... რაც შეეხება მეორე, შავწვერიან კაცს, ის ძლიერია, მშვიდია, მისი სახე უცნაური სხივით არის განათებული, ის ქედს იხრის ხალხის წინაშე, მეფეს კი არად აგდებს... იქვე ჩანს თავჩაღუნული მშვილდოსანი, რომელიც ჩამოსახრჩობად გაჰყავთ... მოქმედების ხაზი თანმიმდევრული და ლოგიკურია, ეს ნათლად ჩანს ბრბოს სახეთა ორომტრიალში, ფიგურების მოძრაობაში, რომელიც გადმოცემულია ხაზების რიტმით, ფორმების გამეორებითა და დინამიკურობით, მაგრამ რასაკვირველია, ეს შეგრძნებები არ გაჩნდება, მხატვარს რომ ბრბოდან არ გამოეყო მთავარი გმირები, ახლო ფსიქოლოგიური ხედებით.

ეს ფერწერაში, ხოლო რაც შეეხება საეკრანო ენას, რასაკვირველია, აქ კადრის კომპოზიციაში დეტალების გამოყოფა, აქცენტები შესაძლებელია განახორციელო უკვე მონტაჟის საშუალებით (თანამედროვე სამონტაჟო პულტი საამისოდ მრავალფეროვან საშუალებებს ფლობს); თუმცა, ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ფერწერულ ხელოვნებას მრავალსაუკუნოვანი ისტორია და გამოცდილება აქვს, ამიტომაც, გარკვეული თვალსაზრისით, ფერწერის კომპოზიციის კანონები ანგარიშგასაწევია და შესაძლებელია, რომ საეკრანო ხელოვნებაშიც გამოვიყენოთ.

მაგალითისთვის განვიხილოთ ე. წ. „პირამიდის“ პრინციპი. სწორედ ამ ფორმით არის აგებული ნებისმიერი სამკუთხედი კომპოზიციაში. საეკრანო ენაზე რომ გადავიტანოთ „პირამიდის პრინციპი“, მაშინ, რასაკვირველია, პირამიდის თავში მოექცევა მთავარი პერსონაჟი ან დეტალი, ხოლო პირამიდის საყრდენად კი კადრის ქვედა ზღვარი მოიაზრება. თუმცა, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს „პირამიდა“ არამც და არამც არ უნდა აიგოს მათემატიკური სიზუსტით, როგორც გეომეტრიული პირამიდა, რადგან აქ საუბარია ამ ხერხის გააზრებაზე, ამ პრინციპის საეკრანო ხელოვნების ენაზე თარგმნასა და გადატანაზე. აქედან გამომდინარე, ცხადია, კადრში ელემენტები „პირამიდის“ მსგავსად უნდა დალაგდეს, ანუ, პირამიდის პროექციის ცენტრში უნდა მოექცეს მთავარი პერსონაჟი ან აზრობრივი დეტალი. მაგალითისთვის – კადრში ზის ადამიანი, რომელიც იდაყვებით ეყრდნობა მაგიდას, ასეთ შემთხვევაში

მაყურებლის მზერა აუცილებლად გადაინაცვლებს ხელებიდან ადამიანის სახეზე, რადგანაც ადამიანის ხელები, იდაყვები ქმნიან პირამიდის საყრდენს, ხოლო ადამიანის სახე ხდება ყურადღების ცენტრი, ე.ი. პირამიდის თავი, ამიტომაც მაყურებლის ყურადღება ლოგიკურად გადაინაცვლებს მთავარზე.

„პირამიდის“ პრინციპით აგებულ კადრებს მაყურებელი ყოველთვის გაწონასწორებულად აღიქვამს. იმ შემთხვევაში, როდესაც კადრში დიდი საერთო ხედია (მრავალპლანიანი ბატალური სცენა, სადაც შესაძლებელია რამდენიმე „პირამიდის“ კომბინაცია იყოს), მონტაჟის საშუალებით მიმდინარეობს ცალკეული „პირამიდული“ კულმინაციების დეტალური დამუშავება. ამის თვალსაჩინო მაგალითად გამოდგება ზემოთ აღნიშნული სურიკოვის ნახატი „ჩამოხრჩობის დილა“, სადაც ერთ საერთო ხედში კიდევ რამდენიმე პატარა-პატარა პირამიდული კომბინაციაა: ერთ პირამიდულ კომბინაციაში წითურწვერიანი მშვილდოსანია მთავარი, მეორეში — შავწვერიანი, მესამე კომბინაციაში — პეტრე დიდი და ა. შ.

სტუდენტები თავად რწმუნდებიან, რომ გადაღების დროს ასეთ საერთო ხედს უნდა მოჰყვეს თითოეული კომბინაციის დამუშავება მონტაჟურად: საშუალო, ახლო თუ დეტალურ ხედებში, იმ თანმიმდევრობით, რომელიც საჭიროა მთავარი არსის ზუსტად გადმოსაცემად. გეომეტრიული ცენტრისა და პირამიდის პრინციპზე საუბრის შემდეგ სტუდენტებს ვთხოვ მოიძიონ ფერმწერების მსოფლიო შედევრებიდან შესაბამისი ნამუშევრები, ჯერ გაარჩიონ, შემდეგ კი, ასე ვთქვათ, გადაიტანონ საეკრანო ენაზე, დაალაგონ კადრების მიხედვით; უკეთეს შემთხვევაში — ნახატი შეიტანონ კომპიუტერში, დაშალონ სხვადასხვა მასშტაბებად, შემდეგ კი სიუჟეტი კლიპის ფორმით ააწყონ. რასაკვირველია, ასე შესრულებული დავალებით, უფრო თვალსაჩინო იქნება ესა თუ ის შეცდომა და საშუალება მექნება, უფრო ზუსტად განვუმარტო და პრაქტიკულადაც შევუსწორო სამონტაჟო პულტზე.

ასეთი დავალება-სავარჯიშოების შემდეგ სტუდენტებისთვის ბევრი რამ უფრო გასაგები და ნათელი გახდება. შემდეგ კი შევეხები კომპოზიციის ერთ-ერთ კომპონენტს, კერძოდ, კადრის მასას. კადრის მასა — ეს არის ყველანაირი გადაღების ობიექტი, დეკორაცია, რეკვიზიტი, მსახიობი, ტელევიზიის ვირტუალურ სტუდიებში შექმნილი ფონები და, თუნდაც, უბრალოდ, წამყვანის უკან ფერადი

ფონი, რუკა თუ რეპროდუქცია. ცხადია, რაც უფრო მეტია კადრში მასის ელემენტები, მით უფრო რთულია მათი ორგანიზაცია. მაგალითად, როდესაც კადრში მსახიობები და საგნები სიმეტრიულად არიან განლაგებულნი და, თავისთავად, არ არის საინტერესო, მაშინ მაყურებლის ყურადღების ცენტრი სხვაგან გადაინაცვლებს, ამიტომ, მსგავს შემთხვევებში, კომპოზიცია უნდა შეიცვალოს ან კამერის გადაღების წერტილები გადაადგილდეს, სიმეტრია საგნებსა და ადამიანებს შორის უნდა დაირღვეს.

აქვე აღვნიშნავ, რომ ტელევიზიაში, სამონტაჟო პულტზე, უკვე გადაღებულ ვიდეომასალაშიც კი შესაძლებელია შეიცვალოს ან სულაც შეიქმნას ახალი ობიექტები მხოლოდ ერთი პირობით, ყველაფერი წინასწარ უნდა გვქონდეს გათვლილი და გაანგარიშებული. თვალსაჩინოებისათვის სტუდენტებს ვუჩვენებ ჩემ მიერ გადაღებულ ტელეზღაპარს „წელიწადის თორმეტი თვე“ და ვაანალიზებ ეპიზოდს „შეხვედრა 12 თვესთან“. ეპიზოდი გადავიღე სტუდიის პავილიონში, სადაც საინკრუსტაციო ლურჯი ფონის წინ განლაგებული იყო დეკორაციის ნაწილი, ორი ბუტაფორიული ხე, მათ შუაში ენთო კოცონი, ირგვლივ 12 „თვე“-თოჯინა იჯდა, ამ დროს შემოდიოდა დედინაცვლისგან გამოგდებული ობოლი გოგონა და წელიწადის თორმეტ თვეს მარწყვს სთხოვდა... ეს ეპიზოდი თუმცა ასე გადავიღე, მაგრამ იმ გათვლით, რომ შემდგომ კადრში სივრცეს შევცვლიდი. სამონტაჟო პულტზე ძირითად გამოსახულებას ჯერ ორმაგი ექსპოზიციით წავაფინე თოვლიანი მთები და შემდეგ ამოვჭერი. ინკრუსტაციის მეშვეობით მიღებულ გამოსახულებას კი წინასწარ ლურჯ ფონზე ამოჭრილი, კომპიუტერული გრაფიკით შესრულებული მოფარფატე თოვლის ფიფქები დავამატე. საბოლოოდ, ამ ეპიზოდის კომპოზიცია აგებული იყო თოვლიან-ყინულოვან გარემოში, სადაც თოვლის ფიფქები ცვიოდა...

ასეთ შემთხვევაში მინიმალური ხარჯებით შესაძლებელია შეიქმნას საინტერესო, მრავალფეროვანი ობიექტები, თუმცა, გარკვეული თვალსაზრისით შეზღუდული ხარ; მხედველობაში მაქვს კამერის დინამიკური მოძრაობა, რადგან მოძრავ კადრზე მოძრავი ფონის დადება არ არის მიზანშეწონილი, ამიტომ ძირითადად ვიღებდი სტატიკურ კადრებს, ასევე არ შეიძლება დეკორაციებში, კოსტიუმებსა თუ რეკვიზიტში გამოიყენო ცისფერი, ლურჯი ან იასამნისფერი, წინააღმდეგ შემთხვევაში საინკრუსტაციო ფონი კარგად არ

ამოიჭრება. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, მსახიობი გარკვეულწილად შეზღუდულია, ის თავისუფლად ვერ მოქმედებს, რადგან ძირითადად ვილებთ საშუალო ან ახლო ხედებს, საერთო ხედებისთვის ძლიერი განათების ხელსაწყოებია საჭირო. სადღეისოდ უკვე არსებობს ვირტუალური სტუდიები, გაუმჯობესდა ტექნიკური საშუალებები, თუმცა რეჟისორისთვის ვირტუალურ სტუდიაში მუშაობისას უფრო მეტი პასუხისმგებლობაა საჭირო; მან ყველაფერი წინასწარ, მაქსიმალური სიზუსტით უნდა გაითვალოს, წინააღმდეგ შემთხვევაში სამონტაჟო მაგიდასთან ჩანაფიქრის რეალიზაცია არ შედგება.

კადრის მასის განხილვის შემდეგ კი ვისაუბრებ კომპოზიციის კიდევ ერთ ელემენტზე – ხაზებზე. ხაზები შესაძლებელია, რეალურად არსებობდეს ან შეიქმნას მსახიობების მოძრაობით, მოქმედებით, პლასტიკით. ხაზები, ასევე, შეიძლება შეიქმნას საგნების, დეკორაციის, რეკვიზიტის განლაგებით. ხაზების მეშვეობით კადრში იქმნება მოძრაობის მიმართულება და, რაც მთავარია, ხაზები შესაძლებელია გადაიზარდოს ეკრანული სივრცის სახიერ გადაწყვეტად. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ თუ ვერტიკალურ ან ჰორიზონტალურ ხაზებს გამოვიყენებთ კადრში, შევქმნით უსასურობის, უსულგულობის ატმოსფეროს; მაგალითად, თუკი ლომს ზოოპარკის გალიაში გადავიღებთ ისე, რომ კადრში პირველ ხედზე იქნება ერთმანეთში გადახლართული ჰორიზონტალური და ვერტიკალური გისოსები, მაშინ ეკრანზე შეიქმნება მძიმე, მონოტონური განწყობილება და, შესაბამისად, მაყურებელს გალიაში დამწყვდეული ცხოველთა მეფის მიმართ აუცილებლად გაუჩნდება თანაგრძნობა. იმ შემთხვევაში, თუკი შევცვლით კომპოზიციას გადაღების წერტილების გადაადგილებით და რკინის გალიის გისოსებს დიაგონალურად გადავიღებთ, განწყობილება რადიკალურად შეიცვლება – კადრში გაჩნდება შორეული, უსასრულობაში მიმავალი რკინის გისოსებიანი დერეფანი. მაგრამ თუ კამერის ფოკუსს გადავიყვანოთ, ატმოსფერო ისევ შეიცვლება, რადგან ამ შემთხვევაში მაყურებელი თავად აღმოჩნდება რკინის გალიის გისოსებს მიღმა ჩაკეტილი და დატყვევებული.

აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ხაზების საშუალებით შესაძლებელია კადრის კომპოზიციაში სივრცის ორგანიზაცია (ე. ი. კადრის აგება ფრონტალურად ან

დიაგონალურად). ამასთანავე, ხაზების საშუალებით შეიძლება კადრში შეიქმნას სიღრმისეული პერსპექტივა ან სულაც გამოირიცხოს პერსპექტივა და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ხაზების მეშვეობით იქმნება არა მხოლოდ მრავალფეროვნება, არამედ მხატვრული სახეებიც.

სტუდენტების ყურადღებას გავამახვილებ თანამედროვე სამონტაჟო კომპიუტერებზე, სადაც უკვე გადაღებულ მასალაშიც კი შესაძლებელია დაამუშაო მასალა სპეცეფექტებით, კომპიუტერული გრაფიკითა და სხვადასხვა პროგრამებით, ანუ, შეცვალო კადრის კომპოზიცია ნებისმიერი ფორმისა და ზომის ხაზებით. თემის დასასრულს სტუდენტებს ეძლევათ დავალება, გადაიღონ ჩანახატები, სადაც ხაზების საშუალებით ერთსა და იმავე ეპიზოდებში სხვადასხვა ატმოსფერო უნდა შექმნან, იმავდროულად, უნდა გაითვალისწინონ, რომ სივრცის ორგანიზაციისას დაიცვან მოძრაობის მიმართულებები, რათა შემდგომ მონტაჟის დროს არ შეექმნათ პრობლემები.

კადრი კომპოზიციის უნივერსალურ კლასიფიკაციას გვთავაზობს (დახურული კომპოზიცია, ღია კომპოზიცია, მყარი კომპოზიცია, მერყევი კომპოზიცია). დახურული კომპოზიციის დროს მოქმედება იწყება და მთავრდება იმავე კომპოზიციის საზღვრებში. აუცილებელია, რომ ობიექტების ურთიერთმოქმედების ხაზები მიემართებოდეს სიუჟეტურ-კომპოზიციური ცენტრისკენ და თანაც მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები ასეთ კონსტრუქციაში ჩაკეტილი უნდა იყოს ერთი კადრის შიგნით. ცხადია, როდესაც საჭიროა მაყურებლის ყურადღება წარიმართოს კონკრეტული ფაქტისკენ და ეს აუცილებლად უნდა იყოს ერთ კადრში (ანუ, არ უნდა გავიღეს ერთი კადრის საზღვრებიდან, ჩარჩოდან), მაშინ ოპერატორი ირჩევს დახურული კომპოზიციის სტრუქტურას.

ღია კომპოზიციის დროს, მიზეზ-შედეგობრივი დამოკიდებულებები იხსნება არა კადრის შიგნით, სურათის სიბრტყეზე, არამედ კადრის საზღვრებს გარეთ, რადგანაც დამოკიდებულებები ასეთ შემთხვევაში მოითხოვს გაგრძელებას, დაგვირგვინებას სხვა მონტაჟურ კავშირებში. ღია კომპოზიციის დროს შიდაკადრულ მოქმედებას არა აქვს დამოუკიდებლობა და არც გადამწყვეტი მნიშვნელობა, ხოლო ობიექტების ურთიერთმოქმედების ხაზები, რომლებიც აკავშირებს მთავარ ობიექტს სხვებთან (და რომლებსაც ხშირად

„ძალისმიერ“ ხაზებს უწოდებენ), მიემართებიან ცენტრიდან, არღვევენ კადრის ჩარჩოს და მიანიშნებენ, რომ ობიექტი უნდა შევიდეს აზრობრივ კავშირში კადრის ჩარჩოს მიღმა. სწორედ ამიტომ მაყურებელი ღია კომპოზიციას აღიქვამს, როგორც მთლიანობის ნაწილს და ელოდება მონტაჟური ფრაზის შემდგომ განვითარებას.

მყარი კომპოზიცია კი ისეთი კომპოზიციაა, როდესაც ძირითადი კომპოზიციური ხაზები სურათის ცენტრში გადაიკვეთება. ასეთ შემთხვევაში კადრის მთავარი გამომსახველი კომპონენტები კადრის სივრცეში თანაბრად განლაგდება, ყველაფერი გარკვეულია, დაზუსტებული. ცხადია, ასეთი კომპოზიცია მაყურებლის მიერ ადვილად აღიქმება და ქმნის სიმშვიდისა და სტაბილურობის შეგრძნებას.

არამყარი კომპოზიციაა მაშინ, როდესაც ობიექტების ურთიერთმოქმედების ხაზები გადაიკვეთება მახვილი კუთხის ქვემოთ და ქმნის შეშფოთებისა და დინამიკის შეგრძნებას. ხშირად ასეთი კომპოზიციის საფუძველი არის დიაგონალი. კომპოზიციის კლასიფიკაციის შეჯამებისას ს. მელინსკი წერს: „ფერწერაში დიაგონალური წყობა გამოიყენება, როგორც ხერხი, რათა ორგანოზომილებიან ტილოზე მიაღწიონ მოძრაობის ეფექტს და ამიტომაც ხშირად მას „დინამიურ კომპოზიციებს“ უწოდებენ“.³

რასაკვირველია, კომპოზიციის კანონები ხელოვნების ყველა დარგისთვის საერთოა და, აქედან გამომდინარე, მათ საერთო საწყისები აქვთ: რიტმი, პროპორციები, ფერთა ჰარმონია, შუქრდილების გადაწყვეტა, სწორხაზოვანი კომპოზიციები, მაგრამ საეკრანო ენა ამ თვალსაზრისით განსხვავებულია, ვინაიდან მის საფუძველში დევს დინამიკა და მისი მთავარი მახასიათებელია ამბავის გადმოცემა დროსა და სივრცეში. ყველაფერი, რასაც ვაჩვენებთ ეკრანზე, ჩვეულებრივი ადამიანების ყოველდღიურ ცხოვრებასა თუ შეთხზული პერსონაჟების ამბებს, განფენილია დროსა და სივრცეში; და რა ფორმატზეც არ უნდა ვიმუშაოთ: დოკუმენტურ თუ მხატვრულ ფილმზე, თუ ნებისმიერ სატელევიზიო პროგრამაზე (საინფორმაციო სიუჟეტი, სტუდიური გადაცემა, მრავალსერიანი დადგმითი ფილმი, რეკლამა, კლიპი, არასტუდიური რეპორტაჟი) აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ კონკრეტული სივრცისა და დროის კავშირები, უნდა შევძლოთ მათი ორგანიზაცია.

მონტაჟის პირველი ცდები ჯერ კიდევ მუნჯი კინოს საფუძვლებში

უნდა ვეძიოთ. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ რუსი კინორეჟისორების: ს. ეიზენშტეინის, დ. ვერტოვის, ვ. პუდოვკინის თეორიულ ნაშრომებს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მსოფლიო კინემატოგრაფიის განვითარების საქმეში. თანამედროვე დოკუმენტური კინოს რეჟისორი და თეორეტიკოსი პ. ბელერი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ლ. კულეშოვის ნაშრომებს, იგი წერს: „მონტაჟის სფეროში კინემატოგრაფიული ექსპერიმენტები სისტემატური სახით პირველად ლ. კულეშოვმა განახორციელა... მისი აზრით, ფილმის არსი არა გადაღებულ ფრაგმენტთა საზღვრებში უნდა ვეძიოთ, არამედ, ამ ფრაგმენტების გადაბმვაში“.⁴ ლ. კულეშოვის ექსპერიმენტებზე უფრო დაწვრილებით მოგვიანებით ვისაუბრებ, ამჯერად კი ერთ-ერთ მათგანზე შევჩერდეთ ყურადღებას – ექსპერიმენტი სახელწოდებით „გეოგრაფიული შემოქმედება“. ამ ექსპერიმენტში მონაწილეობდნენ მსახიობები ხოხლოვა და ობოლონსკი... კადრშია ხოხლოვა, რომელიც პეტროვკაზე მოსეირნობს, პარალელური მონტაჟით ნაჩვენებია ობოლონსკი მოსკოვის საგუბართან; შემდეგ კადრში ისინი ერთმანეთს შენიშნავენ და შესახვედრად დაიძვრებიან. მათი შეხვედრა კულეშოვმა პრეზენტენსკის ბულვარზე გადაიღო. მომდევნო კადრში მსახიობები ხელს ჩამოართმევენ ერთმანეთს და ერთდროულად გაიხედავენ ქუჩის საპირისპირო მხარეს (ეს მომენტი ლ. კულეშოვმა გოგოლის ძეგლთან გადაიღო), შემდეგ კადრში კი თეთრი სახლი ჩანს (ეს კადრი რეჟისორმა ამერიკული ფილმიდან ამოჭრა). ექსპერიმენტის შეჯამებისას ლ. კულეშოვი წერდა: „არავითარი ილეთი, არავითარი ორმაგი ექსპოზიცია, მხოლოდ და მხოლოდ ნედლი მასალის შეერთებით და კინემატოგრაფიული მეთოდებით მივაღწიეთ შედეგს ამ ექსპერიმენტში – თვითნებურად შევქმენით საკუთარი გეოგრაფია, რომელიც უწყვეტი მოქმედების სცენად იქცა“.⁵

ამ ექსპერიმენტით ლ. კულეშოვმა ეკრანული სივრცე შექმნა და თუმცა მას შემდეგ კინემატოგრაფიაში უამრავი გამოცდილება დაგროვდა, ექსპერიმენტი „გეოგრაფიული შემოქმედება“ კინომონტაჟის თეორიაში ერთ-ერთ კლასიკურ მაგალითად რჩება. ცხადია, კონკრეტული ეპიზოდი თუ მოვლენა რეჟისორს წინასწარ უნდა ჰქონდეს განსაზღვრული და ისე გადაიღოს, რომ არ დაირღვეს სივრცობრივი კავშირები, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სივრცის საბოლოო ორგანიზაცია სამონტაჟო პულტთან ხდება მაშინ, როდესაც ცალკეული კადრები, სამონტაჟო ფრაზები თანმიმდევრობით იკინდება

და ერთ მთლიანობად გადაიქცევა. თუმცა არსებობს გამონაკლისებიც, ეს სატელევიზიო პირდაპირი ტრანსლაცია, ან ჩართვებია.

მაგალითისთვის განვიხილოთ პირდაპირი ტრანსლაცია საკონცერტო დარბაზიდან. საკონცერტო დარბაზის სივრცე მოიცავს სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს, შემსრულებელსა და მსმენელს, ეს ყველაფერი ერთიანი ქსოვილია და ქმნის სათანადო ატმოსფეროს. რეჟისორი, რომელიც მსს-ის (მოძრავი სატელევიზიო სადგური) პულტზე მუშაობს, ვალდებულია, რომ ზემოაღნიშნული სტრუქტურები გაამთლიანოს, მან უნდა აღადგინოს კადრში მაყურებელსა და შემსრულებელს შორის არსებული სივრცობრივი კავშირები და გადმოსცეს ის განწყობილება, რომელიც დარბაზში სუფევს. მსს-ის მონიტორზე რეჟისორს 3-4 და ზოგჯერ მეტი კადრიც ერთდროულად მიეწოდება. მისი ამოცანაა, სწრაფად აირჩიოს სასურველი გამოსახულება და მაყურებელს ეთერში თანმიმდევრობით, მონტაჟურად მიაწოდოს. ასეთი ფორმის მონტაჟს ზშირად „ამწუთიერ“ მონტაჟსაც უწოდებენ. რასაკვირველია, პირდაპირ ტრანსლაციებზე მომუშავე რეჟისორები, პროფესიული განათლების გარდა, უნდა გამოირჩეოდნენ მობილურობითა და სწრაფი მონტაჟური აზროვნებით.

რაც შეეხება კლასიკური მუსიკის ჩანაწერს, ეს უკვე იმდენად სპეციფიკურია, რომ ცალკე განხილვის საგანია. სიმფონიური მუსიკის ჩანაწერ რეჟისორს სასურველია, საშუალო მუსიკალური განათლება ჰქონდეს, რათა პირდაპირი ტრანსლაციის დროს ზუსტად მისდიოს პარტიტურას, თავის დროზე აჩვენოს ღირიჟორი, ინსტრუმენტზე შემსრულებელი – თემის შესრულებისას. რეჟისორი უნდა შეეცადოს დაიცვას თანაფარდობა, მონაცვლეობით აჩვენოს შემსრულებელი, მაყურებლის აღფრთოვანებული სახე, მუსიკალური პასაჟი, ღირიჟორი და, რაც მთავარია, მიჰყვეს მუსიკალურ რიტმს.

ზშირად, რეჟისორს პულტთან უზის მუსიკალური რედაქტორი და პულტის ასისტენტი, მაგრამ ეს პრინციპი ბოლომდე ვერ ამართლებს. ასეთ შემთხვევაში რედაქტორი კარნახობს რეჟისორს იმ თანმიმდევრობას, რომელიც უნდა იყოს კადრში, რეჟისორი მიწოდებულ ინფორმაციას გადასცემს ოპერატორებს, ეს იმას ნიშნავს, რომ რეჟისორი მინიმუმ 3-4 კაცს აძლევს კონკრეტულ დავალებას... თანაც იმავდროულად, ასისტენტს აძლევს განკარგულებას, თუ რომელი კადრი გადასცეს ეთერში... იქმნება აზრის გადაცემის

შემდეგ ჯაჭვი: რედაქტორი, რეჟისორი, ოპერატორი და ასისტენტი... ცხადია, აზრის გადაცემის ასეთი რიგი მეტისმეტად ანელებს მოქმედების ოპერატიულობას. ამ შემთხვევაში წამებს სულ სხვა დატვირთვა აქვს, მუსიკა ხომ დროში ვითარდება! სიტუაცია ექსტრემალურია, აქედან გამომდინარე, სასურველია, რომ ყველა ეს ფუნქცია ერთმა ადამიანმა, რეჟისორმა, შეითავსოს! ცხადია, ასეთი ადამიანი ყველა ზემოაღნიშნულ მოთხოვნას უნდა აკმაყოფილებდეს, მხოლოდ მაშინ შეძლებს ის, თავისუფლად „უღირიჟოროს“ გადაღების მთლიან პროცესს. გარკვეული თვალსაზრისით, პირდაპირი ტრანსლაციის რეჟისორს კონსტრუქციული ფუნქცია აკისრია – უზრუნველყოს გადაცემის ლოგიკური და ემოციური მთლიანობა, სრულად აჩვენოს მოქმედების მიმდინარეობა, მან მოცემული სივრცობრივი სტრუქტურები უნდა გაამთლიანოს, ანუ, მოახდინოს სივრცის ორგანიზაცია.

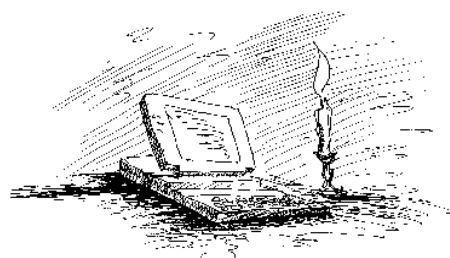
(გაგრძელება იქნება)

1. Н. Дворко, “Профессия режиссер мультимедия”, Санкт-Петербург, 2004, с. 24-26.
2. Г. Аристарано, “История теории кино”, Москва, 1966, Изд. Искусство, с. 65.
3. С. Медчиский, “Компонуем кинокадр”, Москва, 1992, с. 33-36.
4. ჰ. ბელერი., კინომონტაჟის ასპექტი, თბილისი, 2006, გვ. 47.
5. იქვე, გვ. 48.

ნიგალისხველთა ეთნოკულტურული ყოფა ზოგიერთი ფოლკლორული ნიმუშის მიხედვით

საქართველოს თურქეთში, ანუ, როგორც ჩვენთან XIX საუკუნეში უწოდებდნენ, ოსმალის საქართველოში, მნახველს ამჟამადაც ბევრი რამ აოცებს, სულ ერთია, ქართველი იქნება იგი თუ უცხოელი. ძირძველი ქართული სანახების „მოყურადეს“ – მიმომხილველს უმაღვე ნოსტალგია შეიპყრობს – წამოსვლა დაეზარება, გული იქ რჩება... საქართველოს მკვიდრს, დიდი ხნის განმავლობაში, საბჭოურ ხანაში, ჩვენებურთა საუფლოში, ძირძველ ქართულ მიწაზე, არ შეეძლო ფეხის დადგმა – გრივოლ ხანცთელისდროინდელი „ქართლად ფრიადი ქუეყანაი აღირაცხების“ – ხილვა. პოსტსაბჭოურ ეპოქაში კი, როცა „გზა ხსნილია“, ბევრ ქართველ სპეციალისტს ჯერ კიდევ ვერ უხილავს სამხრეთ საქართველო მისი მატერიალური თუ ეთნოკულტურული, ეთნომუსიკალური თუ ეთნოქოროგრაფიული წარსულით. ქართული ენის დიალექტთაგან იმერხეული (კლარჯული) კილო ერთ-ერთი თავისებური და „ჭრელი“ ერთეულია. თავის დროზე იმერხეული კილოს ენობრივი თუ ფოლკლორული ნიმუშები ჩაწერა აკად. ნ. მარმა (1911 წელს), აქ იმოგზაურა ექვთიმე თაყაიშვილმაც... ენობრივი თვალსაზრისით, იმერხეული ახლოს დგას ქართული ენის სამხრეთ და დასავლურ დიალექტებთან: უწინარეს – აჭარულთან, შემდეგ – სამცხურ-ჯავახურთან, გურულთან; თავს იჩენს ქართლური ფენაც.¹

ტაო-კლარჯეთი კვლავ ელის არაერთ ქართველ ენათმეცნიერ-დიალექტოლოგს, არქეოლოგს, ისტორიკოსს, ეთნოგრაფსა და ეთნოლოგს, ფოლკლორისტსა თუ ხელოვნებათმცოდნეს. საკვლევი არაერთი და არაერთმხრივია... ამ კუთხით, როგორც სამხრეთ საქართველოს შვილი, კერძოდ, აჭარის მკვიდრი, ჩვენც დავინტერესდით, ავისრულეთ დიდი ხნის ოცნება – ლინგვისტურ-დიალექტოლოგიურად თუ ფოლკლორული თვალთახედვით დაგვეზვერა ნიგალის ხეობის მცხოვრებთა ეთნოკულტურული და სამეტყველო სივრცე. ამ მიზნითა და სურვილით 2007 წლის



ზაფხულში, ჩვენივე ინიციატივით, ნიგალის ხეობაში მოვაწყვეთ ექსპედიცია. ჩავიწერეთ ტოპონიმები, ანთროპონიმები, დავამზადეთ დიდ სოფელთა რუკები ტოპონიმების მიხედვით (ტოპონომიკურ-დიალექტური ატლასი), ავსახეთ ვიდეოფირზე ამ ხეობაში შემორჩენილი მატერიალური კულტურის ძეგლები, აგრეთვე ჩავიწერეთ ჩვენებურთა სამეტყველო ტექსტები და ფოლკლორული ნიმუშები.

სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიის კუთხეთაგან ამჯერად ჩვენი ყურადღება მიიქცია ნიგალის (ლივანას) ხეობამ. ნიგალისხევი ფიზიკურ-გეოგრაფიულად არც ისე მნიშვნელოვანი ხევი, მაგრამ თავისი მოხერხებული მდებარეობითა და ბუნებრივი რესურსების წყალობით თითქმის მთელი ჭოროხის ქვემო დინების სახელად იქცა. **ნიგალი** ბარის სოფელია – ხევის მარჯვენა სანაპიროზე და დიდად არც ჭოროხს არაა დაშორებული. როგორც აღნიშნავენ, ნიგალი ამ ხევს მას შემდეგ უნდა შერქმეოდა, როცა ხევის ცენტრმა ბარში გადმოინაცვლა.²

ისტორიული **ლივანის ხეობა** მოიცავს **ბორჩხის, მურღულის, ართვინის, ხევის, დევესქელის, ქლასქურის, ბელღევანის, ზედა მარადიდის, კირნათის, კობალეთის, შუშანეთის, გვარას, ქვედა მარადიდის** (ეს ხუთი უკანასკნელი საქართველოს შემადგენლობაშია) ნაწილებს, იგი მოქცეულია დასავლეთიდან პონტოს ქედს, აღმოსავლეთიდან არსიანის მთებს, ჩრდილოეთიდან შავშეთის მთებსა და სამხრეთით კარჩხალის მთებს შორის. მოიცავს ჭოროხის ქვემოწელს **ართვინის სოფელ არიბულაიდან** (ძველი ქართული სახელი **მელო**) **ხელვაჩაურის რაიონის სოფელ ერგემდე**.

ბორჩხის ტერიტორიაზე **ჭოროხის მარჯვენა შენაკადების სოფლები: დევესქელის ხეობის** - არავეთი, შუახევი, დევესქელი, ბაგინი; **ქლასქურის ხეობის** – ქვედა ქლასქური, ზედა ქლასქური; **ჭოროხის მარჯვენა სანაპიროს სოფლები: იბრიქლი, ალაგული, ხება; ჭოროხის მარცხენა სანაპიროს სოფლები: ჯივანი, არხვა, ტრაპენი, დამფალი, თხილაზრო, ავანა, კატაფხია, არჩვეთი, მარადიდი და თვით ბორჩხა და ართვინის სოფელი ქართლა** ორენოვანია: ძირითადად ქართულადაც ლაპარაკობენ და თურქულადაც.

ექსპედიციის სამი დღე დავყავით **დევესქელის ხეობის**

იაილებში, თეთრი წყლის იაილაში არის სასტუმრო ტურისტებისათვის. ამ იაილაში იღებს სათავეს **მდ. თეთრი წყალი**.

მემთეურებთან ერთად მოვაწყვეთ ლაშქრობა **ვარსკვლავის ტბაზე**. ჩვენ ვნახეთ **კარჩხალის** კლდოვან-კბილოვანი მთების ძირში 3000 მეტრ სიმაღლეზე მდებარე ცისფრად და თეთრად მოელვარე, გამჭვირვალე, ნახევრად გაყინული და ყინულივით ცივი, ულამაზესი ტბა. ირგვლივ თოვლის ლანქერები და 200-მდე მეტრის დაშორებით მძივებივით მიმოხნეული მრავალფეროვანი ყვავილები..., ცხელი და მწველი მზე და ღურბინდის საშუალებით ხელისგულზე გადაშლილი ბათუმი, **მაჭახლის გორგითის** იაილა და აქ განლაგებული იუნესკოს პავილიონები, ერთად **ზემო და ქვემო მაჭახელი** (თურქეთისა და საქართველოს), ბუნების ულამაზესი ხელები. ამ მშვენიერების ხილვამ და ვარსკვლავის ტბაზე მოწყობილი ლაშქრობის მონაწილეთა, დევესქელის ხეობის მკვიდრთა მზიარულმა შეძახილებმა, გასამხნევებელმა და გასახალისებელმა გასროლებმა, რომელთაც მთები ექოს აძლევდა, მოლაშქრეები შაირის ხასიათზე დააყენა და ჩვენც მოვიმარჯვეთ მიკროფონი. ყველაფერმა ამან სიხარულს დაგვაუფლა, დაღლილობა საერთოდ დაგვაკვიწყა, წამოსვლა აღარ გვინდოდა. გავიჩნდა აზრი – ხომ შეიძლება, ზოფა-„მასკლავაგოლის“ საჰაერო ტურისტული მარშრუტის დაწყება **ვარსკვლავის ტბისა** და საერთოდ **თურქეთის საქართველოს** ამ უმშვენიერესი პეიზაჟების ხილვისათვის, როგორც ეს თბილისის-სვანეთის საჰაერო ტურისტული მარშრუტია!.

წარმოგიდგენთ რამდენიმე ფოლკლორულ ნიმუშს და საყოფაცხოვრებო მოვლენების ამსახველ მოკლე ტექსტებს ზოგს ნიგალში და ზოგს თეთრიწყლის იაილაზე, ვარსკვლავის ტბაზე გამართული შაირობისას ჩაწერილს. უპირველეს ყოვლისა, ჩვენ მიერ შეკრებილ ფოლკლორულ ნიმუშთაგან ყურადღებას იპყრობს ისეთი ტექსტები, სადაც ადამიანის ხასიათის თავისებურება და ინდივიდუალობა კარგად იხატება. მათში იკვეთება ცალკეული პირის მისწრაფება, მისი სურვილი, შეხედულებანი და ყოფისთვის დამახასიათებელი ლაღი იუმორი. მოქმედმა სელათითინ აღფაიდინმა ჩაგვაწერინა ასეთი ლექსი:

„როიც რომ მქონდა ფულებიო,

ვჭამდი ხაჭოპურებიო,

როიცხა რომენ დემელია,
ჩამოყვარე ყურებიო“.

მართალია, ეს ტექსტი არ მიეკუთვნება ღრმააზროვან და დიდად და ჩამოყვარებულ მოვლენას, მაგრამ მასში ქართველი ადამიანისთვის დამახასიათებელი იუმორი, უყარათობა და ნებისმიერი მდგომარეობის ატანა მაინც გვაფიქრებინებს, რომ ვერანაირი საზღვრები და რელიგიური განსხვავებულობანი ვერ ცვლიან ადამიანებში თანდაყოლილ ხასიათს.

ისა ათარ მელეგოდლიმ (მელეგაშვილმა) სატრფიალო პოეზიის ნიმუშები მოგვაწოდა, სადაც ახალგაზრდა ადამიანის ოპტიმიზმი და წრფელი განცდებია გამოტანილი:

„თელას ტყავი გავაძერ,
ხიდან ხეზე გავაბი,
მე აქავრი გოგვები
თავკაპებზე დავაბი.
ფეხზე ფოთინი მაქვა
ოდენ წამოდებული,
იმდონი აშილი მყავს
დუნიაში მოდებული“.

ან კიდევ:
„წმინდა ძივი დემეპნა,
ამსხმელი ვარ ამსხმელი,
დედიკო, ნუ მიყურავ,
წამსლელი ვარ წამსლელი.

ჭიშკარი გავაკეთე,
ყაზული ექნება,
მე შენ გოგოს ვუკბინე,
კიბილი მექნება.

გოგოვ, გოგოვ, კისკისა,
წყალი მინდა ლიტრისა,
გოგოვ, ერთი მაკოცნე,
კოცნა მინდა ლოყისა.“

ამ სტრიქონებიდან აშკარაა ცხოვრების ხალისიანი და

ახალგაზრდული მხარეებით ტკბობის ტენდენცია, როცა ადამიანი მომავალს იმედინად შესცქერის და სასიყვარულო ობიექტს შორიდან არჩევს. ქართული ფოლკლორი მდიდარია ამგვარი განწყობის სატრფიალო ნიმუშებით და ნიგალის ხეობაც ამ ერთიანობის აშკარა მაჩვენებელია. ამ ხეობის ქართველობა მსგავსებას და იდენტურობას ინარჩუნებს თავის ძირძველ ფესვებთან.

ერთ ტექსტში ქალისადმი ერთგვარი მითითება-რჩევაა გამოხატული, რომ მან თავისი თვალების ელვარება და სილამაზის შუქი უნდა დამალოს, არავის უნდა დაანახოს:

„წვანე-წვანე თვალები
შენ თვალებში გიყურე,
ვინმე არ დიგინახოს
თავი ბოლო დებიურე“. (მთქმელი: **ნაზიმე ყარა**)

აშკარაა, რომ მოკრძალებასა და თავმდაბლობასთან ერთად აქ რელიგიური კუთვნილების ადათ-წესებიც არის მოაზრებული. დეტალებშიც და ფრაგმენტებშიც შეიძლება მსგავსება-განსხვავების კარგად შემჩნევა და მათი თვალსაჩინოდ გამომწვეურება. ეს ერთი პატარა ლექსი მთლიანად იტევს არა მარტო ცალკე აღებული ხეობის, არამედ მთელი ბოლო საუკუნეების ისტორიისათვის დამახასიათებელ პერიპეტიებს და ყოფით რეალობას.

ირონია და შორიდან მაყურებლის შემფასებლობითი დამოკიდებულება ჩანს 65 წლის მთქმელის მიერ მოწოდებულ სტროფებში (ილმაზ შენთურქ, მარადიდიდან):

„ბაბავ, გიმიშვი აჭარისტანში,
კოლექტივს დევნებარები პურისტამაში“.

მაშინ, როცა ჩვენში საბჭოური პატრიოტიზმი, ნებისთ თუ უნებლიეთ, ყვაოდა და სავალდებულო სახოტბო პოეტურ ნიმუშებს ამზეურებდა, ნიგალის ხეობის იქითური ნაწილის ქართველობა პრაგმატულობის და მსუბუქი ირონიის ნახავს ქმნიდა და ითავისებდა. ე. წ. „ქართულ საბჭოურ პატრიოტიზმს“ თანამედროვე ქართული ფოლკლორისტიკა ასეთ შეფასებას აძლევს: „კლასიკური ზეპირსიტყვიერების ნიმუშები უხვად ჰკვებავდა საბჭოურ სივრცეში ხელოვნურად მოქცეულ ჩვენს ხალხურ შემოქმედებას და თავისთავადობასა და ეროვნულ ცნობიერებას უნარჩუნებდა“.³

შეიძლება დავასკვნათ: თურქეთში მცხოვრებ ნიგალისხეობელთა

აქ წარმოდგენილი სამეცნიერო და ფოლკლორული ნიმუშები ღირსსაცნობია არა მარტო თანამედროვე კილოური თავისებურებით, არამედ ისტორიული დიალექტოლოგიისა და ეთნოკულტურული საერთო ქართულის ჩვენებით, ფიგურალური გამოთქმებითა და კილოური მახასიათებლებით. ჩვენ მიერ ჩატარებული სავსე საშუალო, ვფიქრობთ, ბიძგის მიმცემი იქნება შემდგომში სხვა ეთნოკულტურული მეცნიერულად საინტერესო სიახლეების მოძიებისა.

1. ი. გიგინეიშვილი, ვ. თოფურია, ი. ქავთარაძე, ქართული დიალექტოლოგია, I. (დიალექტთა განხილვა, ტექსტები. ლექსიკონი), თბილისი., 1961, გვ. 375-378; ბ. ჯორბენაძე, ქართული დიალექტოლოგია, I, თბილისი, 1989, გვ. 576.
2. ი. სიხარულიძე, ნიგალი (საისტორიო გეოგრაფიის მასალები), ბათუმი, 1985, გვ. 3.
3. თ. შიოშვილი, ქართული ფოლკლორის ზნეობრივი სამყარო, წიგნი მეორე, ბათუმი, 2004, გვ. 100.

ცეკვის და ცეკვა ქორეოთერაპიის წარმოშობისათვის

ძველ ქართულში, ძველ ქართულ წერილობით ძეგლებში **ცეკვა**, როგორც ტერმინი, უცნობია. მის სანაცვლოდ, ძირითად სახელდება **როკვა** გვხვდება. სულხან-საბა ორბელიანის „სიტყვის კონაში“ ცეკვების აღმნიშვნელ ზოგად სახელად ასევე **როკვა**ა მიჩნეული¹. სპეციალისტებით ფიქრით, თუ დღეს ცეკვა, როგორც ტერმინი, ცეკვების ზოგად ტერმინად გვევლინება, ადრე იგი ერთ-ერთი ცეკვის სახელწოდება უნდა ყოფილიყო. თუ ეს მოსაზრება-ვარაუდი მართებულია, როგორ უნდა მომხდარიყო ეს? როდის გაჩნდა და იქცა ეთნოქორეოგრაფიულ ტერმინად „ცეკვა“ სიტყვაფორმა? რა მნიშვნელობა ჰქონდა ამ სიტყვას თავდაპირველად? საკუთრივ ქართული წარმომავლობისაა იგი თუ უცხოური? აი, კითხვები, რომლებიც ყველა თავმოყვარე ქართველს (სპეციალისტს თუ არასპეციალისტს) თანაბრად აწუხებს.

ღირსსაცნობია, რომ დღეისათვის აჭარაში (და არა მარტო აჭარაში) არსებობს გამოთქმა „ცეკვა დაუკარი“, რომელიც ჭუნირზე დაკვრით სრულდება. ზოგის აზრით, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ცეკვა „ქართულის“ გამომხატველი ადრინდელი სახელდება **ცეკვა** იყო, რადგან ცეკვა „ქართულმა“ ფართო გავრცელება პოვა მთელ საქართველოში, იგი ცეკვის სახელწოდებად იქცა, ე. ი. ტერმინი „როკვა“ „ცეკვით“ შეიცვალა, ცეკვა „ქართული“ კი დასახელების გარეშე დარჩა² (ამიტომაც XIX საუკუნეში, რუსთა ბატონობის დროიდან, შემოგვეპარა „გრუზინსკაია ლეზგინკა“ უხეირო თარგმანი და გამონათქვამი – „ქართული ლეკური“ (შდრ. ასევე „ოსეთინსკაია ლეზგინკა“), ამის შემდგომ „ლეკური“ დამკვიდრდა ჯერ აღმოსავლეთ საქართველოში, მერე საერთოდ.. ქართულ ენაში.

ცნობილი მკვლევრის, ქორეოგრაფისა და ქორეოლოგის ავთანდილ თათარაძის ეს დაკვირვება (რომელსაც მეტ-ნაკლები ვარიაციით სხვებიც იმეორებენ და ავრცობენ) ანგარიშგასაწევია და საინტერესო. თუ სწორია ზემოთ ვარაუდი, როგორ უნდა მომხდარიყო ეს? (ამის შესახებ სხვა წერილში!). კითხვა კვლავ არაერთი შეგვეძლო, დაგვესვა. ამჯერად მხოლოდ საკუთრივ ეთნოქორეო ტერმინად

ქცეულ ცეკვა სიტყვის წარმოშობა-წარმომავლობას და მის სემანტიკურ-ფორმობრივ სახეცვლილებას შეეხებით.

როგორ გაჩნდა ცეკვა? აი, კიდევ ერთი კითხვა, რომლის ერთ-ერთი არაამომწურავი პასუხი ასეთია: ცეკვის შექმნა-ჩასახვის, გამოწვევის მიზეზი უნდა ყოფილიყო გარემო, ადამიანის კმაყოფილება – ბედნიერება, შიში, სიხარული... ერთ-ერთ ასურულ ზღაპარში („უვარგისი ქმრის ხელში ცოლიც უვარგისიაო“) ცეკვის შექმნა-გამოწვევის მიზეზად **სიხარულიც** კია მიჩნეული³.

ცეკვა ქართველთათვის ღვთიურია, ღვთისნიერია, ღვთისმიერია, ღვთაებრივია.. ცეკვით გაჯერებულია საღვინო სუფრა თუ საქორწინო რიტუალი. ქართულ ანდაზებშიც საპატიო ადგილი აქვს მიჩენილი: ქართული ანდაზებია: „ავალიანის სუფრაზე ასათიანი ცეკვადაო“... ან კიდევ: „ცეკვას დათვსაც ასწავლიანო“⁴, მსგავსია მეგრულიც: „ღორონს სხაპუას ქელაგუარუანანია“ (= „ღმერთს ცეკვას ასწავლიანო“)⁵. გამოცანებშიც **ცეკვა** სიტყვის მონაწილეობაც არაიშვიათია: „ტყიდან გამოძიფანეს, მოცეკვავედ დამაყენეს“; „ტყეში დეიბადა, ტყეში გეიზარდა, შინ შემოვიდა, ცეკვა ისწავლა“⁶, ან სხვა ვარიანტით: „ტყეში დავიბადე, ტყეში გავიზარდე, შინ მოვედი, ცეკვა ვისწავლე“;⁷ ქართულ ტოპონიმიაშიც, კერძოდ, ზემო აჭარაში **ცეკვა** ერთ-ერთი სოფლისთვისაც კი დაურქმევიათ...⁸ **ცეკვა** ლექსემა საფუძვლად დასდებია ზოგიერთ ქართულ გვარსახელსაც: **ცეკვაზა**, **ცეკვაშვილი**...

ცეკვა ოდითგანვე დიდ როლს ასრულებდა ადამიანის სოციალურ ცხოვრებაში. იგი უპირველესად კულტთან იყო დაკავშირებული. საზოგადოების განვითარების ადრეულ საფეხურზევე ბუნების ამოუცნობ ძალებთან ჭიდილში საცეკვაო ხელოვნებას მაგიური დანიშნულებაც ჰქონდა. ადამიანები იმთავითვე ფიქრობდნენ, რომ ცეკვას შეეძლო მისი ბედის გამგებელ ძალებზეც ემოქმედა.

უახლოეს წარსულში საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ყვავილა ბატონებით შეპყრობილ ბავშვს შელოცვასთან ერთად ართობდნენ – ლექს-სიმღერის თანხლებით ცეკვავენ კიდევ...

საპეციალისტთა დიდ ნაწილს ადამიანის პირველ ცეკვად **ნადირობის ცეკვით გადმოცემა** მიაჩნიათ, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, „აცეკვებული ნადირობა“ – **მონადირეთა ცეკვა**. ნადირობის ყველა სტადია მოძრაობითა და მიმიკით გადმოიცემოდა. იმავედროულად პირველყოფილი ადამიანი ნამდვილ საცეკვაო პანტომიმას ქმნიდა, და, რაც მთავარია, ცეკვა ყოველთვის

ემორჩილებოდა რიტმს...

ცეკვა ისევე დამახასიათებელი მოვლენა იყო ბრძოლის წინ, როგორც სიმღერა, უსიმღეროდ, საფიქრებელია, ცეკვა ვერც შესრულდებოდა. ღირსსაცნობია ის ფაქტიც, რომ ძველ ქართულში **მღერა // სიმღერა** ერთდროულად ცეკვა-თამაშსაც გამოხატავდა და სიმღერასაც.

რა შეიძლება ითქვას თავად **ცეკვა** სიტყვის წარმოშობისა და ეტიმოლოგიის შესახებ? თუმცა ეს სიტყვა ძველ ქართულში უცნობია და მის ნაცვლად **როკვა** იხმარება, მაგრამ აღორძინების ხანის და მომდევნო პერიოდის მწერლობაში **ცეკვა** მაინც ასახულა, რაც იმის მანიშნებელია, რომ იგი ენაში (ან კილოებში) ადრეც უნდა გვექონოდა. ძველი ქართველი ლექსიკოგრაფების სულხან-საბა ორბელიანის⁹, ნიკო¹⁰ და დავით¹¹ ჩუბინაშვილების ლექსიკონებში **ცეკვა** ასეა განმარტებული: „როკვა ფერხის თითებით“, ანუ, ეს იგივეა, რაც ფერხის თითებზე (თითებით) ცეკვა.

ღირსსაცნობია, რომ ივ. ჯავახიშვილს¹² (ისე, როგორც მკვლევარ ჯ. ჩხეიძესაც¹³ ხორუმის, ყარაბაღის, ქურთბარის, ყოლსამას, შამილის, ბაღდაღურის გვერდით ცეკვა **ლეკურის** სინონიმად **ცეკურ** ტერმინი აქვს დასახელებული, რომელიც იგივე **ცეკურია** (=ცერული, ფერხის თითებით როკვა): **ცეკური** <– **ცეკური** (ბოლოკიდური –ურ სიტყვასაწარმოებელი ბოლოსართია).

დავით ჩუბინაშვილი **ცეკვა** სიტყვაფორმის გვერდით **ცეკო**საც იმოწმებს¹⁴, რაც სხვა არაფერია, თუ არა **ცეკვა** ტერმინის ფონეტიკური გარდასახვა: **ცეკვა** → **ცეკო**; ვა→ო). ფონეტიკური პროცესის ამსახველი მსგავსი ნიშნუები ქართულ-ქართველურ ენებში არაერთია, მაგ.: თვალი // თოლი, ცხვარი // ცხორი, ხაჭვა // ხაჭო, იყვა // იყო, დაღვა // დაღო; ეს პროცესი თანაბრადაა გავრცელებული როგორც სახელებში, ისე ზმნებში. ს.-ს. ორბელიანის, ნიკო და დავით ჩუბინაშვილების ლექსიკონებში შეტანილია სიტყვა **ცეკვანა**-ც, რომელიც **ციცინათელას** სინონიმია: **ცეკვანა** =**ციცინათელა**, **ელვანა**, „**სვერტლიაკ**“. **ცეკვანა** – (მწერ. ელვანა წყალზედ მორბენალნი შავნი ჭიანი. **ცეკუანა** – (მძრომ. ელვანა წყალზედ რომ მრავალნი ჭუა რბიან. ამ განმარტებებიდან საინტერესო ისაა, რომ 1. ციცინათელა არა მარტო იმ მწერს ჰქვია, რომელიც ღამე ანათებს, არამედ **ციცინათელა**, ანუ, **ცეკვანა** ზოგადი, ფართო მნიშვნელობის ტერმინია ფრთიანი მწერების აღსანიშნავად, რომლებიც

ხმელეთის გარდა წყალზეც ხტან. ამ შემთხვევაში ნათლად ჩანს ცეკვის ამოსავალი, ისტორიული მნიშვნელობა: **ცეკვა** ნიშნავდა ხტომას, ახტომას. ხტომა-ახტომა კი ყოვლად წარმოუდგენელია ფეხებისა და ფეხის თითების გარეშე. რაც შეეხება ზემოთ დამოწმებულ ძველ ქართველ ლექსიკოგრაფთა **ცეკვანას** სინონიმურ სიტყვას – **ელვანას** – მისი მოტივაცია სხვაგვარია: იგი გაელვებას, ელვას, განკროტომას, წამიერ განათებას უკავშირდება. თვით ციციანთელაც ხომ, ერთი ქართველოლოგის ახსნით, **ცივ-ცივ ნათებას** ნიშნავს.¹⁵ ამრიგად, **ცეკვა-ნა** თავისი მნიშვნელობითა და წარმოშობით მომდინარეობს **ცეკვა** ნაზმნარი სახელისაგან, რომელიც ძველ დროში ხტომა-ხტუნვის (ძირითადად ფეხებით) აღმნიშვნელი უნდა ყოფილიყო. აქვე შევნიშნავთ, რომ „ბალავარიანის“ („სიბრძნე ბალაჰვარიანის“) ტექსტდართულ ლექსიკონში ძველი ქართულის კუთვნილება „უროკვიდეს“ ზმნის პირიანი ფორმა ასეა განმარტებული: ცეკავდენ (მისთვის).¹⁶

მეორე ქართველოლოგმა **როკვა** და **ცეკვა** ტერმინების შედარებისას შენიშნა: **როკვა** და **ცეკვა** მნიშვნელობით ერთმანეთისაგან თითქმის არ განსხვავდება, თუმცა **როკვა** უფრო ზოგადია, **ცეკვა** – კონკრეტული. თანაც ძველ სალიტერატურო ქართულში **როკვაც** და **როკავს** ჩვეულებრივია, **ცეკვავს** კი ძალიან იშვიათი ჩანს.¹⁷ მკვლევარს საკმაო ოდენობით მოჰყავს **როკვას** პირიანი და უპირო ფორმები ძველი ქართული ენის წერილობითი ძეგლებიდან. **ცეკვა** ტერმინის საილუსტრაციოდ კი იმოწმებს მხოლოდ ე. წ. აღორძინების ხანის ნაწარმოებებიდან ამოკრებილ მაგალითებს: „**ცეკვა // ცეკო**“ („მინდა დავროკდე და.. ცეკო ვქნაო“, – საბას „სიბრძნე-სიცრუისადან“), **ცეკვა** და მისთ. უფრო ხშირად გვხვდება მე-17 – მე-18 საუკუნეებიდან მეფე-პოეტ არჩილის, დ. გურამიშვილის, საბასა და სხვათა თხზულებებში, „კალმასობაში“ და ამ დროის თარგმანებში. პატივცემულ მეცნიერს **როკავ** და **ცეკვავ** ფუძეთა შინაარსობლივი სიახლოვე და აღნაგობა იმის საფუძველს აძლევს, რომ ისინი ერთი და იმავე ძირის ტოლმნიშვნელოვან, მაგრამ სხვადასხვა დიალექტური ფენისათვის ნიშანდობლივ, მორფოლოგიურ წარმოებად მიიჩნიოს. მისივე აზრით, **ცეკვა** წარმოდგარია **სეკვა** არქეტიპისაგან, ძირეული კვ ელემენტი იგივეა, რაც **როკვას** კ თანხმოვანით. ამრიგად, იგი **როკვა**შიც **რო**ს თავსართად გამოყოფს. მკვლევარი იქვე დასკვნის: **როკავ // ცეკვავ**

ერთადერთი უნდა ყოფილიყო იმ სახეობის გამოსახატავად, რომელიც ფეხის თითებით თუ ტერფით სრულდებოდაო. ამ ვრცელი მსჯელობიდან ერთი რამ ცნაურდება: რადგანაც **ცეკვა** ძველ ქართულ წერილობით ძეგლებში არ დასტურდება, მისი წარმოშობა, როგორც ჩანს, გვიანდელია, რადგან იგი მხოლოდ აღორძინების ხანის მწერალთა ნაწერებშია თავჩენილი.¹⁸ თუმცა ამ შემთხვევაში ჩვენ ვერ გავიზიარებთ მკვლევრის ახსნას **ცეკვა** ტერმინის **როკვადან** წარმომავლობის შესახებ. **ცეკვა** აშკარად სხვა ფუძისაგან მომდინარე უნდა იყოს. რა გვაძლევს ამის თქმის საფუძველს? სოლომონ დოდაშვილს ცეკვის აღსანიშნავად ნახმარი აქვს **ცოკვა** ფორმა,¹⁹ რაც, ჩვენი აზრით, ძველი, არქაული უნდა იყოს: **ცეკვა** <– **ცოკვა**: „ქალმან იცის რუსული, ღეოლრაფია, ცოკვა [ტანცაობა]“-წერს ერთგან იგი. პროფ. ივ. ქავთარაძის შენიშვნით, ამ ფორმის სიძველე და გავრცელება ვერ დგინდებაო, ჩვენ პირიქით გვგონია და აი, რატომ: ქართული ენის იმერული კილოს მონაცემებით **ცოგავს** – **ცოგვა**, **ცოკვ** ძირს უკავშირდება; იმერულში **ცოგავს** (**დაცოგავს**) ნიშნავს „დადის კოხტად“, მოკლე ნაბიჯით, ფეხაკრეფით, თითქოს მისრიალებს, „მიტანცაობს“. სამწუხაროდ, ეს შესანიშნავი სალექსიკონო ერთეული იმერული კილოს ლექსიკონებში (სალექსიკონო მასალებში) ასახული არაა.

ამრიგად, **ცოგვა** იგივე **ცოკვა**, ანუ, **ცეკვაა**. აღსანიშნავია, რომ ქიზიყურსა²⁰ და ფშაურში **ცოკვა**²¹ ახლაც იხმარება: „**ცოკვა** – ცშუკვა, დგომელა ან მჯდომელა ტოკვა, მოუსვენრობა“. ფშაურში კი **ცოკვა** მოკლე-მოკლე ნაბიჯით სიარულს ცუხცუხს, აღნიშნავს²². ამ ფორმას ხმარობს ვაჟა-ფშაველაც: „ზოგან ვაკეა, შაიძლება ჩქარა გავლა და ზოგან გვერდალი, კლდიანი, თუ არა ცოკვით, არ გაივლებო“ (ცრუპენტ. აღმზრდ. ნაწ. II. თ. II). ფშაურ კილოშივე „ცოკდი-ცოკდი“ „ნელა-ნელა იარეს“ ნიშნავს: „როცა ვითხრა: „ახტი-დახტი, ბერო ბიძაო, მაშინ ჩქარა გამოიმეე, გამოიქეცი, და როცა ვითხრა: „ცოკდი-ცოკდი, ბერო ბიძაო“, – ნელ-ნელა გამოაბიჯეო“. (ცრუპენტ. აღმზრდ. ნაწ. II. თ. II). **ცოკდი-ცოკდი** ფუძეგაორკეცებული ზმნური ფუძეა. მასში **ცოკ** ზმნური ძირია, **დ** – ღონიანი ვნებითის ნიშანი. ამრიგად, **ცეკვა** <– **ცოკ** <– **ცოგ**. **ცოკ // ცოგ** ზმნურ ძირთან დაკავშირებით საინტერესოა იმერული **ცოკიალი**, რომლის მნიშვნელობა ასეთია: „მჩატედ ცურვა წყალში დაუყურავად“. **ცოკიალ**ში –**იალ** ე. წ. პირველადი მასდარის

(ნაზმნარი სახელის) მაწარმოებელია, **ცოკ** კი იგივე ოდენობაა, რაც **ცეკვა** // **ცოკ** // **ცოგ**. ღირსსაცნობია, რომ **ცოკი**ალის **ცოკ** მოძრაობის გამოხატველია, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ცურვისა (შდრ. **ტოკვა** = ხტომა-ხტუნვით მოძრაობა; ბგერითი სიმბოლიკის გზით: **ცოკვა** → **ტოკვა**). ცნობილი მეცნიერი ვუკოლ ბერიძე **ცოკი**ალის პარალელურად ასახელებს **ცორი**ალს იმავე მნიშვნელობით.²³ ეს უკანასკნელი იგივეა, რაც **ცურ-ავ-ს** ზმნის **ცურ** ძირი (ეს ზმნური ძირი ჩვენ სახელადაც გვევლინება ქართულში: **ცური** – ძროხის ძუძუ. სულხან-საბას განმარტებით – **ცური** „ძუძუს ძირი“. ამრიგად, **ცურვა** წყალში გლინვით გავლაა, უდგომლად“, რაც იმის მანიშნებელია, რომ **ცურვა** – წყალში გავლაა უდგომლად ფეხების ან ხელების (მთელი სხეულის!) მოძრაობით. ყურადსაღებია ის ფაქტიც, რომ იმერულსა²⁴ და ლეჩხუმურ²⁵ კილოებში ცეკვას **ცეკვა**ვიც ჰქვია. ცხადია, ცეკვავის –ავ თემის ნიშანია, აწმყო: ცეკვა-ავ-ს..

ცეკვის მნიშვნელობის თვალსაზრისით, საინტერესო ჩვენებას იძლევა ქართული ენის მთიულური დიალექტიც: თუ სოლომონ დოდაშვილის ნაწერებში **ცეკო** ცეკვის მნიშვნელობით არის ნახმარი, მთიულურში **ცეკოს** ბზრიალას შინაარსისაა.⁵ **ბზრიალას** კი, როგორც რაიმე საგნის დატრიალებას წრიულად, ცეკვის შინაარსთან საერთო მართლაც აქვს. ამრიგად, **ცეკო** – ბზრიალას მნიშვნელობით **ცეკვ**ისგან მომდინარეა და წარმოშობით მეორეულია. **ცეკვა** // **ცეკო**სთან დაკავშირებით საყურადღებოა მოხუერი კილოს კუთვნილება **ცეგუა-ა**²⁶, რომელსაც ასევე, მთიულურის მსგავსად, ბზრიალას მნიშვნელობა აქვს. **ცეგუა-ა** ჩვენთვის ორმხრივია საინტერესო: 1. იგი ცეკვა სახელდების მქონე არქაული ვარიანტია: **ცეკვავს** ← **ცეგუავს**, 2. **ცეგ** ფუძე ასევე ამოსავალია **ციგა** არსებითი სახელისათვის, რომელიც სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, **მცირე მარხილს** ნიშნავს. ამრიგად, **ცეგ** → **ციგ**. ე → ი ფონეტიკურად გარდასახვის პროცესი საკუთრივ ქართულ, და ზოგადად, ქართველურ ენებში (მეგრულ-ჭანური, სვანური) ჩვეულებრივ დამახასიათებელია: თეატრი → თიატრი, მედეა → მედია, მეგრ. წიარ ← წეარ ქართ. „მწევარი“.

ამრიგად, მოხუერში **ცეგუა**ა ხის ან ძვლის ბზრიალას (ჩვეულებრივ შინაყეობებს) აღნიშნავს²⁷. აქედანაა ნაწარმოები **ცეგუა**ობა (ცეგუაობს, იცეგუავა), რაც **ცეგუა**თი – **ბზრიალა**თი თამაშს ნიშნავს.

ცეკუა ← **ცეგუა** → **ციგა**, **ცეგუა** // **ციგუა**, **ცეკვა** // **ციგვა**ს ვარიანტი უნდა იყოს **ციკ** // **ციგ** ძირი **ციკინკალა** // **ციგინკალა**ში, რაც მოხუერში ასკინკილას მნიშვნელობის მქონეა. **ციკინკალა** // **ციგინკალა**ში **ციკ** // **ციგ** საერთო ძირია, **კალა** (←**იკ-ალა**) – კინობითი ბოლოსართი, ხოლო **ნ** გაჩენილი (განვითარებული) ბგერაა (შდრ. ქართ. შაქარი – მეგრ. შანქარი, ქართ. იმედი – მევრ. იმენდი და სხვ.).

ცეკ // **ციკ** ძირი შემონახულია **ჩიკორ** // **ციკორ** სიტყვაშიც: **ციკ-ორ** → **ჩიკ-ორ**, რომელშიც –**ორ** სიტყვასწარმოებელი ბოლოსართია (შდრ. მძორი ← მძოვრი ← მძოვარი).

ამგვარად, **ციკორ** (// **ჩიკორ**), **ციგინკალა** // **ციკინკალა**, **ცეგუა** სიტყვების **ციკ** // **ციგუ** ცეკვის აღმნიშვნელ ტერმინ **ცეკვასთან** როგორც ფუძის, ისე მნიშვნელობის თვალსაზრისით, ურთიერთკავშირშია. ყოველივე ზემოთქმული ურთიერთმომართება სქემატურად ასე შეიძლება წარმოვადგინოთ:

ტოკვა (= „ბიძგება, ხტუნვით მოძრაობა“)

↑ ↑

ცოკიალი (იმერ. „მჩატედ ცურვა“) შდრ. !**ცორი**ალი (იმერ.) // ⇔ **ცურავს** ← **ცური**

↑ ↓

ფშ. **ცოკლი-ცოკლი** ↑ (= „ნელა-ნელა იარე“)

↑ ↓

ცოკვა → ⇔ **ცოგვა**; **ცეკური** (= **ლეკური**), // **ცეკუანა** / **ცეკვანა** (= „ციცინათელა“)

↑ ↑

ცეკ → // **ცეკვა** **ცეკვა**ვი (იმერ.-ლეჩხ. „ცეკვავი“) → **ცეკო** (**ცერი**, **ცერ(ებ)ით**; → **ცეგუა** → → **ცეგო**,

↓

ციკ → **ციკორი** → → **ჩიკორი** (= „ბზრიალა“) (= მოხ.

„ბზრიალი“) (= მოხ. „ბზრიალა“)

↓ ↓

ციგა („მცირე, პატარა მარხილი“)

↓

ციგინკალა // **ციკინკალა** (მოხ. „ასკინკილა, მალლა ხტუნვა“, შდრ. ძიგძიგი)

რის დასკვნის უფლებას გვაძლევს ზემოთ წარმოდგენილი არქაული და დიალექტური წარმომავლობის ცეკვის და ცეკვასთან დაკავშირებული ქართული სიტყვები?

1. ირკვევა: რომ არა ქართული ენის დიალექტური მონაცემები, ვერ დავადგენდით **ცეკვა** სიტყვის თავდაპირველ სემანტიკას;
2. ცეკვა წარმოშობით ძირძველი ქართული სიტყვა ყოფილა;
3. **ცეკვის ცეკვ** // **ცეკო** ძირის თავდაპირველი მნიშვნელობაა ცერის აღნიშვნა, ცერებზე, ფეხის თითებზე დგომა, ხტომა, ხტუნვა, მაღლა შეხტომა, „ასკინკილური მოძრაობა“, ფეხის ცურვა-გასრიალება; ცეკვა = როკვა ცერებით, ცერებზე როკვა;
4. მამასადაძე, **ცეკვა ცეკუ** (=ფეხის თითის ცერი)-**ცერისგან** წარმომდგარა, თავდაპირველად თუ იგი **ცერებით როკვას** გულისხმობდა, ამჟამად მისი, როგორც ქართული ეთნოქორეოგრაფიული სახელების, შინაარსი გაფართოებულ-განზოგადებულია. ასე დამკვიდრდა ქართულში ტერმინად ქცეული სიტყვა **ცეკვა**, ხოლო ამ სიტყვის კონკრეტული, რიგითი ცეკვის (ფეხის ცერებით როკვა) XIX საუკუნიდან რუსთა ბატონობის ხანაში **ლეგურმა**, ანუ, **ლეკურმა** შეცვალა. ამიტომ, რომ მთელი XIX საუკუნის მანძილზე ქართულ მწერლობასა თუ ახალ ქართულ ენაში ქართული ცეკვის აღმნიშვნელად, სიტყვა-ტერმინად **ლეკური** (**ლეკურა** [ამ უკანასკნელ ფორმას ხმარობს ნიკო ხიზანიშვილისა და ელისაბედ ჩერქეზიშვილის მეგობარი ვანო ემელიანოვი მათ მიმართ მიწერილ ბარათში]) გავავიბატონდა. XX საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან ეს უხერხულობა – ქართული ცეკვების მოხსენიება **ლეკურად** და **ლეკურ ცეკვასთან** გაიგივება სპეციალისტებმა შეიგრძნეს და უკვე წინა, XX ს.-ის 40-იანი წლებიდან „ლეკურს“ ცეკვა „ქართული“ ეწოდა (ამის შესახებ უფრო დამტკიცებით სპეციალურად სხვა წერილში გვექნება საუბარი..);
5. ცეკვა „ქართული“ „ცერებზე ცეკვაა“. ჩანს, ისტორიულადც ქართველებს ცერებზე ცეკვა გვცოდნია, რომლის არქაული სახე შემოგვინახა სვანურმა ფერხულებმა (**ცერული** ასევე დამახასიათებელია ოსური ცეკვებისთვისაც, საფიქრებელია, ქართული ცეკვების გავლენით., რაც ქართველთა და ოსთა ორიათასწლეულიანი მეზობლობით უნდა აიხსნას).

6. „ცერული“, როგორც ტერმინი, სრულიად ახალია, იგი სპეციალისტებმა ცერილებების სიმრავლის გამო ერთ-ერთ სვანურ ცეკვას შეარქვეს XX საუკუნის II ნახევარში, თუმცა იგი არანაკლებ დამახასიათებელია მთიულური ცეკვებისათვის²⁸, ცხადია, **ცეკვა, ცეკური** ან **ცეკური** და **ცერული** წარმოშობით, ამ თვალსაზრისით, სინონიმური ერთეულებია, ოღონდ სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილი. **ცერული** (როგორც ილეთი) რომ ზოგადად ქართული ცეკვის განუყოფელი ნაწილი იყო, მიგვანიშნებს ერთ-ერთი ქართული ხალხური საცეკვაო ლექს-სიმღერის ამონარიდი:

„ეს ბიჭი კარგად თამაშობს, ფეხის წვერებზე დგებაო...“
ფეხის წვერები სხვა აქ არაფერია, თუ არა ფეხის თითები, უპირველესად, – ცერები.

ასეთია, მოკლედ, ტერმინად ქცეული **ცეკვა** ქართული სიტყვის სემანტიკურ-ფორმობრივი გარდასახვა-განფენა ეთნოლინგვისტურ თუ ეთნოქორეოგრაფიულ, ისტორიულ-დიალექტოლოგიურ თუ ქართულ კულტუროლოგიურ სივრცეში. **ცეკვა** დღეს აქტიური, ცოცხალი, მოქნილი, მრავლისმეტყველი სიტყვაფორმაა. მას ამ მხრივ ვერც **როკვა**, ვერც **შუშრობა**... ვერ გაეჯიბრება.

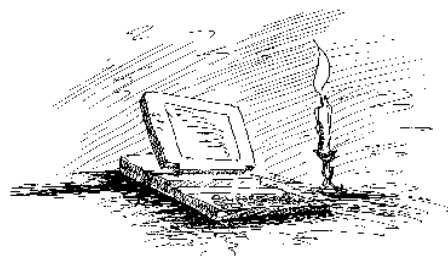
1. ს.-ს. ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ავტოგრაფული ნუსხების მიხედვით გამოსაცემად მოამზადა ი. აბულაძემ. თხზულებანი, ტ. IV, თბილისი, 1966.
2. ა. თათარაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები, თბილისი, 1999, გვ. 150.
3. ასურული ზღაპრები. კრებული შეადგინა, ასურულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო კ. წერეთელმა. თბილისი, 1975.
4. ქართული ანდაზები, შეკრიბა ა. კანდელაკმა, თბილისი, 1959.
5. ხალხური სიბრძნე. I. მეგრული და ლაზური ანდაზები. შეადგინეს რ. შეროზიამ და ო. მემიშიშმა, თბილისი, 1994.
6. დ. კობახიძე, ქართული ხალხური სიტყვიერების მასალები (აჭარა, ხულოს რაიონი, სოფ. დანისპარაული), თსუ შრომები, ტ. 118, თბილისი, 1967, გვ. 60.

7. ვინც ამას ვერ გამოიცნობს... (ქართული ხალხური გამოცანები), შეადგინა თ. შიოშვილმა, ბათუმი, 1996, გვ. 147.
8. მ. ქამადაძე, ზემო აჭარის ტოპონიმის მასალები „დროებასა“ და „ივერიაში“. კრებ.: აჭარული დიალექტის დარგობრივი ლექსიკა, IV. თბილისი, 1983, გვ. 38.
9. იხ.: ს.-ს. ორბელიანი, დასახ. ნაშრ.
10. ნ. ჩუბინაშვილი, ქართული ლექსიკონი რუსული თარგმანითურთ. აღ. ლლონტის რედაქციითა და გამოკვლევით, თბილისი, 1961.
11. დ. ჩუბინაშვილი, ქართულ-რუსული ლექსიკონი. მეორე გამოცემა, აღდგენილი ოფსეტის წესით, სასტამბოდ მოამზადა და წინასიტყვაობა დაურთო ა. შანიძემ, თბილისი, 1984.
12. ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბილისი, 1938
13. ჯ. ჩხეიძე, შრომის პოეზია ქართულ ფოლკლორში აჭარული მასალების მიხედვით. ბათუმი, 1973.
14. დ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრ.
15. პ. გაჩეჩილაძე, ეტიმოლოგიური შენიშვნები (ცივი, ციციცი, ციცინათელა...). კრებ.: ქართველურ ენათა სტრუქტურის საკითხები. IV. თბილისი, 1974.
16. სიბრძნე ბალაჭვარისი, რედაქცია, ვარიანტები და ლექსიკონი ილია აბულაძისა, ტფილისი, 1937, გვ. 67.
17. ი. ქავთარაძე, ზოგი სიტყვის აღნაგობისა და ისტორიისათვის ქართულში. იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერება. ტ. XVIII, თბილისი., 1973.
18. ს. დოდაშვილი, წერილები, თბილისი, 1961.
19. იქვე
- 20 ს. მენთეშაშვილი. ქიზიყური ლექსიკონი, ვ. თოფურას რედაქციით. თბილისი, 1943.
21. ვაჟა-ფშაველას მცირე ლექსიკონი, შეადგინა აღ. ჭინჭარაულმა, თბილისი, 1969.
22. გ. ხორნაული, ფშაური ლექსიკონი, აღ. ლლონტის რედაქციით, თბილისი, 2000.
23. ვ. ბერიძე, სიტყვის კონა იმერულ და რაჭულ თქმათა, სანაქტ-პეტერბურგი, 1912.
24. იქვე; იხ.: ასევე: ბ. ცხადაძე, მასდარის წარმოების ზოგი

- თავისებურება ქართული ენის დიალექტებში. იკე, XXVI, თბილისი, 1987.
25. მ. ალავეძე, ლენხუბური ლექსიკონი, ქართველურ ენათა ლექსიკა, I. ვ. ბერიძის რედაქციით, თბილისი, 1938.
- 26.. ო. ქაჯაია, მასალები მოხუერი კილოს ლექსიკონისათვის: სამხრეთ ოსეთის სახელმწიფო პედაგოგიური ინსტიტუტის შრომები. XI. ცხინვალი, 1967
27. ი. ქავთარაძე, ქართული ენის მოხუერი დიალექტი (გამოკვლევა, ტექსტები, ლექსიკონი), თბილისი, 1985.
28. ა. თათარაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები, თბილისი, 1999, გვ. 197-198; დ. ჯავრიშვილი, მთიულური ცეკვები (ნაკვეთი მეორე), თბილისი, 1953.

უნივერსიტეტის სამაგისტრო პროგრამა

მსოფლიო კინემატოგრაფი:
ინფუქტრია და ხელოვნება



ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის
რეკომენდაციით

პროგრამის ხელმძღვანელი - **ზვიად დოლიძე**

ჩარლზ სპენსერ ჩაპლინი

*„ამ ნახევარი საუკუნის განმავლობაში ათასობით „ვარსკვლავი“ ამობრწყინდა და უკვალოდ ჩაიფერფლა პოლიეუდის ცაზე. მათ შორის იყვნენ კინოს ყველაზე პოპულარული ჟანრის – კომედიის „ვარსკვლავებიც“, ჩაპლინის „ვარსკვლავი“ კი ჩაუქრობელი ლამპარივით ანთია. შეერთებული შტატების რეაქციულმა მმართველობამ თავისი უმეცრებითა და სიბრიყვით ჩაპლინი იძულებული გახდა პოლიეუდიდან წასულიყო, მსოფლიო კი კვლავაც ინტერესს იჩენს მისდამი“.*¹

ნ. კოვარსკი

ათწლეულების მანძილზე ჩაპლინის ფილმებს დიდი ინტერესით უყურებდა სხვადასხვა ასაკისა და გემოვნების მაყურებელი. 20-იანი წლების სხვა რომელიმე რეჟისორის ფილმები ამჟამად მხოლოდ სპეციალისტთა ინტერესს იწვევს, მაშინ, როცა ჩაპლინის ფილმები დღესაც ისევე აღელვებს აუდიტორიას, როგორც 5-6 ათეული წლის წინ. ჩაპლინი, ალბათ, ერთადერთია კინოში, რომელიც არ დაბერდა. როგორც ჩანს, ჩარლი საინტერესოა არა მარტო სხვადასხვა გემოვნების, არამედ სხვადასხვა დროის მაყურებლისთვის. აქედან შეგვიძლია გავაკეთოთ დასკვნა: ჩაპლინმა იპოვა ის, რაც აერთიანებს ყველა დროისა და გემოვნების ხალხს.

ჩაპლინის შემოქმედება მის ბავშვობაში იღებს სათავეს. ბერგმანი ამბობდა: „თუ ბედმა გაგიღიმათ და თქვენი ბავშვობა განჭვრიტით, თუ ბავშვობას დაუბრუნდით მეხსიერების, გამოცდილების მთელი მარაგით, შემოქმედებითი სულისათვის, შემოქმედებითი შრომისათვის, ხელსაყრელ გარემოში მოხვედრილხართ“.²

არ შეიძლება მოგონილმა გრძნობამ ამდენ ხანს გაძლოს ეკრანზე. ჩაპლინმა თვითონ გამოსცადა საკუთარ თავზე უამრავი დამცირება და აბუჩად აგდება, იგი ისეთივე დიდსულოვანია, როგორც მისი მაწანწალა ჩარლი, სხვაგვარად არც შეიძლება იყოს. „ჩარლის

ოჯახში არასოდეს ყოფილა ვინმე ისეთი ხეპრე, რომ მეეტლისათვის უკმეზი სიტყვა ეთქვა, ან სენის სანაპიროზე მჯდარი მათხოვრისთვის დაეცინა“.³ ჩაპლინის ფილმების თითოეული კადრი გაჟღერებულია საოცარი უშუალობითა და ბავშვური გულწრფელობით, ალბათ, არ იქნებოდა ჩაპლინის ხელოვნება, რომ არ ყოფილიყო მისი ბავშვობა.

ჩარლზ სპენსერ ჩაპლინი დაიბადა 1889 წელს ქ. ლონდონში, ღარიბი მსახიობის ოჯახში. უკვე 6 წლის ასაკში მას სხვადასხვა სპექტაკლსა და წარმოდგენაში უხდებოდა მონაწილეობის მიღება. 19 წლის ჩარლი ცნობილი თეატრალური ანტრეპრენიორის, ფრედ კარნოს, დასში მიიწვიეს. იგი მთვრალ კაცს თამაშობდა წარმოდგენაში – „ღამე ინგლისურ კლუბში“. ამ პიესით მან მთელი ევროპა მოიარა.

1913 წელს ამერიკაში ჩასვლისას მაკ სენეტმა ჩაპლინი „კისტოუნში“ მიიწვია მსახიობად. ისიც დასთანხმდა და ამერიკაში ღარჩა საცხოვრებლად. 1915 წელს იგი კინოკომპანია „ესენი“-ში გადავიდა სადაც სარეჟისორო მოღვაწეობა დაიწყო. ამავე წელს მან შექმნა პერსონაჟი „მაწანწალა ჩარლი“ და მრავალი წლის განმავლობაში იღებდა ამ პერსონაჟზე ფილმებს. მთავარ როლს იგი თავად ასრულებდა. ეს ფილმები კომედიები ან ტრაგიკომედიები იყო.

„შემიძლია ზუსტად ვთქვა, – იგონებს ჩაპლინი პოლიეუდში მუშაობის პირველ წლებს. – როდის დამებადა პირველად აზრი, ჩემი კომედიური ფილმებისთვის კიდევ ერთი განზომილება შემემატებინა. ფილმში „ახალი კარისკაცი“ იყო ასეთი ეპიზოდი: უფროსმა სამუშაოდან გამაძევა, ვეძუდარები შემიბრალოს და ჟესტებით ვანიშნებ, რომ ბევრი შვილი მყავს, ერთმანეთზე უფრო პატარები, მე ეს სცენა სასაცილო სასოწარკვეთილებით გავითამაშე. იქვე გვერდით ჩვენი უზუცესი მსახიობი ქალი ალისა დევენპორტი იდგა და გვიყურებდა. შემთხვევით მისკენ გავიხედე და სრულიად მოულოდნელად დავინახე – თვალები ცრემლებით ჰქონდა სავსე. – მშვენიერად ვიცი, ყველაფერმა ამა სიცილი უნდა მოგვკაროს ადამიანს, მაგრამ, აი გიყურებ და ვტირი. მან დამიდასტურა ის, რასაც უკვე დიდი ხანია ვგრძნობდი: მე შემეძლო ხალხის გაცინება, მაგრამ მათი ატირების უნარიც მქონდა თურმე“.⁴

20-30-იანი წლები ჩარლის შემოქმედებითი აღმავლობის წლებია,

ამ პერიოდში გადაიღო მან თავისი ცნობილი ფილმები: „ბიჭუნა“, „პარიზელი ქალი“, „ოქროს ციებ-ცხელება“, „ცირკი“, „დიდი ქალაქის ჩირაღდნები“, „ახალი დროება“. „პარიზელი ქალი“, როგორც რენე კლერმა თქვა, ნამდვილი რევოლუცია იყო ხელოვნებაში. ფილმის ნოვატორობა უკვე შესავალ ტიტრებში იგრძნობოდა. „კაცობრიობა მარტო გმირებისაგან კი არ შედგება, არამედ უბრალო ქალებისა და კაცებისაგან“.⁵

ფილმის ფაბულა ამგვარია: პროვინციული ქალაქის ახალგაზრდებს მარის და ჟანს ერთმანეთი უყვართ. მშობლების წინააღმდეგობის გამო ისინი შეუღლების მიზნით სახლიდან გაპარვას გადაწყვეტენ, მაგრამ ჟანს უეცრად მამა უკვდება და დათქმულ აღბილას ვერ მივა. გულდაწყვეტილი მარი პარიზში მარტო გაემგზავრება, უბედური შემთხვევა შეეცარებულებს საბედისწეროდ დააშორებს. . . . პარიზში მარი თავის ცხოვრებას დაუკავშირებს მდიდარ კაცს, რამდენიმე ხნის შემდეგ იგი შემთხვევით წააწყდება ჟანს, რომელსაც მხატვრობა დაუწყია და თავის სახელოსნოში დედასთან ერთად ცხოვრობს. იგი მარის პორტრეტს ქმნის. მათი სიყვარული კვლავ აღორძინდება.

„პარიზელ ქალში“ ჩაპლინმა პირწმინდა სიკეთისა და აბსოლუტური ბოროტების პრიმიტიული, მელოდრამატული დაპირისპირება უარყო და კინემატოგრაფიული სახე დრამატურგიული და ფსიქოლოგიური ნიუანსებით ააგო. ჩაპლინის აზრით კინონაწარმოების მოქმედი გმირის ხასიათის ერთ მიმართულებაში გადმოცემა დრამატურგიულ აზროვნებას გააღარიბებდა. მას მიაჩნდა, რომ ადამიანის ხასიათში ბოროტ-სიკეთის ორივე საწყისი არსებობს, მაგრამ ამ თვისებათა მეტნაკლებობის მიხედვით ყალიბდება და წარმოისახება საინტერესო მხატვრული სახე, ე. ი. „ჩაპლინის, როგორც კინოდრამატურგის, ნოვატორობა იმაში გამოიხატებოდა, რომ მისი კინონაწარმოების დადებით გმირს გააჩნდა დადებითი და აგრეთვე უარყოფითი თვისებებიც. განწყობილების სახეცვლა, მერყეობა სიკეთესა და ბოროტებას შორის და სხვა“.⁶

„პარიზელი ქალით“ ჩაპლინი მაყურებლის წინაშე წარდგა, როგორც სამსახიობო რეჟისორი და აგრეთვე კინოს სპეციფიკური მხატვრული ხერხების გამოგონებელი, მის ნოვატორულ მიღწევათა შორის, უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია მხატვრული დეტალი,

რომელიც სახის ფსიქოლოგიური გახსნისთვის იყო წარმოჩენილი, მაგ.: მარისთან სტუმრობისას კარადიდან გადმოვარდნილი მამაკაცის საყელო ჟანს ქალის სხვა მამაკაცთან თანაარსებობზე მიანიშნებს.

ამ ფილმში ჩაპლინი მივიდა რეალიზმამდე, რომელიც მის შემოქმედებაში ადრე უთუოდ არსებობდა მხოლოდ გაუცნობიერებლად, ახლა კი მისი შემოქმედების მთავარ პრინციპად იქცა. რეალიზმის მძაფრმა განცდამ მიიყვანა ჩაპლინი „ახალ დროებად“. ეს არის სატირა ტექნიკურ პროგრესზე, რომელიც გვიჩვენებს, თუ როგორ იკარგება პიროვნების ინდივიდუალობა ტექნიკური პროგრესის პირობებში, როგორ გადაიქცევიან ადამიანები უფორმო მასად, ბრბოდ, როგორ ხდებიან ისინი მათივე გამოგონილი მანქანების მონა და თვითონაც ემსგავსებიან მათ. აღსანიშნავია, რომ ჩაპლინმა გაცილებით ადრე იგრძნო ეს საშიშროება.

ფილმში ნივთები ადამიანს იმორჩილებენ და ღვენიან, კონვეიერის გიჟური რიტმი წუთითაც არ აძლევს ჩარლის ამოსუნთქვის საშუალებას, ცდილობს გმირი იდიოტად და უსულო მექანიკური ძალის მსხვერპლად აქციოს. მანქანა, რომლის დანიშნულება მუშების გამოკვებაა, იღებს კოვზით წვნიანს, მიაქვს ადამიანის პირთან და მოულოდნელად მწყობრიდან გამოდის. კოვზი პირდაპირ კბილებში ხვდება ჩარლის, მანქანა აიძულებს მას, შემთხვევით მოშვებული ქანჩი გადაეყლაპოს. ჩაპლინის ყოველი ფილმი მარცხისა და უბედურების თავისებური სახის კატალოგია, მისი გმირი უბედურ ვარსკვლავზეა დაბადებული. „უცნაურია მისი დამოკიდებულება ბედთან. იგი ყველაფერს აკეთებს, რომ აჯობოს თავის ბედს, გააცუროს, მოატყუოს, ხშირად ეშმაკობს კიდეც, ქურდბაცაცობაც ეხერხება. ყველაფერს აკეთებს, რომ ბედმა არ დაჩაგროს, მაგრამ ამაოდ მარცხი მისი არსებობის კანონად იქცევა. ჩარლი ამ ქვეყანაზე სიმშვიდისა და ბედნიერების საძებნელად დადის, მაგრამ არა და არა, ბედი მაინც არ წყალობს. ფილმში „ახალი დროება“ იგი ახერხებს ციხიდან გაქცევას და მის მეურვეობაში მყოფი ქალიშვილის პოვნას. ისინი სადღაც, ქალაქკარეთ ერთ ქოხს აფარებენ თავს, მაგრამ ქოხი ინგრევა, ფიცრები, თითქოს პირი შეკრესო, თავზე აცვივა ჩარლის მამებრები ქალიშვილს პოულობენ“.⁸

ამ ბედკრულ ადამიანს აქვს თავისი „მოწოდება“, „დანიშნულება“. ფილმში „ბიჭუნა“ იგი იპოვნის მიგდებულ ბავშვს, უვლის, ზრდის,

მთელი არსებით შეიყვარებს, ხოლო, როცა ბავშვი წამოიზრდება, ჩარლი უბრუნებს მას დედას, რომელიც იმ დროისთვის უკვე ცნობილი მსახიობია და თავის ვაჟიშვილს ეძებს. ფილმში „ახალი დროება“ იგი ერთი მუშის ქალიშვილის აღმზრდელად გვევლინება, რომლის მამაც გაფიცულთა და პოლიციელთა შეტაკების მსხვერპლი ხდება. „პილიგრიმში“ იგი თავზედ ქურდს წყნარი და პატიოსანი ოჯახის გაძარცვის საშუალებას არ აძლევს. „დიდი ქალაქის ჩირადნებში“ ჩარლი მთვრალ მილიონერს თვითმკვლელობისგან გადაარჩენს. ამავე ფილმში მისი გმირი რას არ აკეთებს, რომ საყვარელ უსინათლო ქალიშვილს ოპერაციისთვის საჭირო ფული უშოვოს. ყველაზე საინტერესო და დამახასიათებელი ჩაპლინის ყველა ფილმისთვის ის არის, რომ უცხო ადამიანისადმი ზრუნვა მუდამ იქცევა ხოლმე მისი უბედურების წყაროდ.

ჩაპლინის ირონია, სიცილი, გონებასაზვიადება, სარკაზმი, უპირველეს ყოვლისა, თვით გმირისადმი მიმართული. იგი აქილიკებს, დასცინის პატარა კაცს, აბუჩად ივლებს მის მწუხარებასა და სიზარულს. წუთითაც არ აძლევს თავის გმირს დავიწყების, ოცნების, დაფიქრების, სიზმრის ნახვის უფლებას. საინტერესოა, რატომ ხდება ასე? ჩარლის ხომ სიზმარშიც არ ასვენებს ის კომმარული ამბები, რომლებიც ეს-ეს არის გადაიტანა ცხადად. „აი, ის ზორზოხი, მხეცივით კაცი დასდევნებია და მოსვენებას არ აძლევს, საცაა დაეტაკება და ცემას დაუწყებს. ჩარლი იძულებულია ბევრი სასაცილო ხერხი გამოიყენოს, მღევარს რომ ხელიდან დაუძვრეს“.⁹

ჩაპლინის შემოქმედების ჰუმანურ ხასიათს თუ ჩავწვდებით, კარგად შევიცნობთ მისი გმირის იდეალსა და აზრს, როგორც მოხეტიალე მაძიებელი მიუსაფარი, კომიზმისთვის განწირულ ადამიანურობის იდეას, აუცილებლად მივხვდებით, როგორ მივიდა ჩაპლინი ანტიფაშისტურ ფილმამდე „დიდი დიქტატორი“.¹⁰

ჩაპლინი ამ ფილმში ორ როლს ასრულებს – პატარა ებრაელი დალაქისა და ფაშისტური დიქტატორის, აღენოიდ ჰინკელის. მაყურებელი ამ როლში წამსვე შეიცნობს ჰიტლერს. გარკვეულ დრომდე მათი გზები ერთმანეთს არ ხვდება, დალაქი „გეტოში“ ცხოვრობს, ჰინკელი კი – სასახლეში, რომელსაც ათასობით ერთგული ბანდიტი იცავს. დალაქი საკონცენტრაციო ბანაკში მიჰყავთ, იგი გარბის იქიდან და მაშინ იბადება ფილმის მთავარი, მოულოდნელი სიუჟეტი – ირკვევა,

რომ დალაქი გარეგნობით ტყუპისცალივით ჰგავს ჰინკელს. მოიერიშეებს იგი დიქტატორი ჰგონიათ, ჩარლის სახეიმიდ ჩასვამენ მდიდრულ მანქანაში და გერმანიასთან ავსტრიის შეერთების აღსანიშნავად მოწვობილ მრავალათასიან კრებაზე მიჰყავთ, მაგრამ შეკრებილთა გასაოცრად, დალაქი ამბობს სიტყვას ფაშისტის წინააღმდეგ. მრისხანედ, გზებით, პათეტიკურად წარმოსთქვამს სიტყვას, ბრალს სდებს ფაშისტს, ჩამოთვლის ფაშისტის მიერ ჩადენილ საზარელ დანაშაულებებს და ხალხს მის წინააღმდეგ შეიარაღებული ბრძოლისკენ მოუწოდებს.

ჩაპლინმა ფილმში „დიდი დიქტატორი“ მაწანწალა ჩარლის ჩვეულებრივი, მისეული სახე შექმნა, მაგრამ სახე კომიკური სიუჟეტისაგან განაცალკევა. მან ჩარლის ბედიც განასაზიერა, მხოლოდ მას სახელი და ზუსტი მისამართიც გაუჩნდა. ყველაფერი, რაც აქამდე ჩაგრაჟდა და ამახინჯებდა ჩაპლინის გმირს აისახა ფაშისტში და ფაშისტური დიქტატორის სახეში, როგორც კი ჩაპლინმა მათ წინააღმდეგ გაილაშქრა, მან ბრძოლა გამოუცხადა თავის კომიკურ ბედს. გათავისუფლდა თუ არა ამ ბედისაგან, იგი უკვე მუნჯი აღარ არის, ჩაპლინი ლაპარაკს იწყებს.

ჩაპლინის აზრით, ომის აბსურდული იდეა, უპირველეს ყოვლისა, თავისი ხალხისა და თავისი თავის განადგურებისკენ მიმართული მოქმედებაა. „დიდი დიქტატორში“ ეკრანზეა ზარბაზანი, რომელსაც ჯარისკაცი ვერ იმორჩილებს და უნებური მოტრიალების შედეგად თავისიანებს ბომბავს.¹¹

ფილმი დატვირთულია სიმბოლოებით. საინტერესოა ერთ-ერთი ეპიზოდი, როდესაც თვითგანდილების მანიით შეპყრობილი ჰინკელი „მსოფლიოს“ ხელში ათამაშებს: ხან ხელზე დაისვამს, აბურთავებს და ჟონგლიორული ნებივრობით მკლავზე გადაიგორებს გლობუსს. საინტერესოა ასევე ეპიზოდი, როდესაც დიქტატორი გამოსვლის დროს ხელში იყვანს ჩვილ ბავშვს და შემდეგ საგულდაგულოდ იწმენდს ხელებს.

„დიდი დიქტატორში“ ჩაპლინმა უკანასკნელი ჩარლი აჩვენა და ამგვარად კინოხელოვნების ერთი პერიოდი შეაჯამა. სოციალური სატირა, რომელიც მისი ხანგრძლივი მოღვაწეობის გამჭოლ მოტივს წარმოადგენდა, პოლიტიკური სატირით შეცვალა.¹²

1952 წელს ჩარლი ჩაპლინმა გადაიღო „რამპის ჩირადნები“.

ეს იყო ე. წ. „ფილმი-გამოთხოვება“. ფილმის აზრობრივი დატვირთვა კალვეროს ხანდაზმულობის ტრაგედიაა. ახალგაზრდული აღმაფრენა და აქედან გამომდინარე შემოქმედებითი იმპულსი მხოლოდ მის მოგონებაში დარჩა. თუ მანამდე ჩაპლინის გმირს შემოქმედებით შთაგონებას ქალისადმი სიყვარული კარნახობდა, „რამპის ჩირაღდნებში“ ეს სიყვარული მამა-შვილურმა ურთიერთობამ შეცვალა. კალვერო პატრონობს მოცეკვავე ქალს, შთაუწერს მას სიცოცხლის ხალისსა და შემოქმედების ძალას, შეასრულებს მამობრივ მისიას და ნებაყოფლობით გზიდან ეცლება მას. კომიკოსის ხელოვნების გაგრძელებას და უკვდავებას კალვერო სრულიად სხვა დარგის წარმომადგენლის, მოცეკვავე ტერას შემოქმედებაში ხედავს. იგი მოსცილდა სცენას, მაგრამ ამავე სცენაზე ნიჭიერი მოცეკვავე დატოვა. სიცოცხლის გაგრძელების საზრისი „რამპის ჩირაღდნების“ პესიმიზმს იმედის ნაპერწკალივით ახლავს.

ფილმში ჩაპლინი გვიჩვენებს ჩვენი საუკუნის პირველი ათწლეულის კლოუნებისა და კომიკოსების ოსტატობას. სცენები, რომლებშიც ჩაპლინი არაჩვეულებრივი გამომხატველობითა და თვალსაჩინოებით ახდენს ამ ხელოვნების დემონსტრირებას. ამ ფილმში ჩაპლინის მიერ შექმნილი სახე – ჩარლის სახე არაა, ის უკვე თვით შემოქმედის სახეა, რომელიც ცოტათი უსწრებს დროს. ესაა ფილმი კალვეროსა და, შეიძლება ითქვას, თვით შემოქმედის ხანდაზმულობის ტრაგედიაზე.

აი, რა თქვა ჩაპლინმა ევროპაში საცხოვრებლად გადასვლამდე: „მე მიყვარს ტრაგედია. მე მიყვარს ტრაგედია, იმიტომ რომ იგი ძალზე ლამაზია, ჩემთვის კი სილამაზე – ყველაზე მნიშვნელოვანია, რადგან მე ვარსებობ ხელოვნებაში და ცხოვრებაში. კომედიაზე ღირს იწვალო, თუ იქ იპოვნი აი ამ სილამაზეს, მაგრამ ეს ძალზე ძნელია“.¹³

ჩაპლინმა თავის შემოქმედებაში მხატვრულად გაიაზრა მთელი ეპოქა, წინასწარ განჭვრიტა ძირეული პრობლემები: ადამიანის ბედი და მისი გაუცხოება თანამედროვე გარემოსა და საზოგადოებაში, ტექნიკური პროგრესის მეორე დამანგრეველი მხარე, ომის აბსურდულობა.

ჩვენ ჭეშმარიტად ვიცნობთ და გვიყვარს ჩაპლინი, როგორც ცხოვრების ნამდვილი მხატვარი. ყოველთვის ვიცოდით, რომ ამ

კომიკოსი მსახიობის ოსტატობაში არის სიღრმე და სიბრძნე. მუდამ ვაფასებდით და გვიყვარდა მისი მაღალი ხელოვნება, ჩვენთვის არ ყოფილა მოულოდნელი ის გარემოება, რომ იგი ერთ-ერთი პირველი აღმოჩნდა ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში. ვიცოდით, რომ ის სხვაგვარად ვერ მოიქცეოდა. არაფერია მოულოდნელი იმაშიც, რომ ჩაპლინს – მსოფლიოს ერთ-ერთ უდიდეს ხელოვანს, ამგვარად საპატიო ადგილი უჭირავს მშვიდობისა და კაცობრიობის ნათელი მომავლისათვის მებრძოლთა რიგებში.

1. ნ. კოვარსკი, ჩარლი ჩაპლინი. კრებულში „მსოფლიო ეკრანის კომიკოსები“. თბილისი, „ხელოვნება“, 1971, გვ. 19.
2. ციტ.: ნ. ამირეჯიბი, „სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე“. თბ., 1990, გვ. 52.
3. ნ. კოვარსკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 19.
4. იქვე, გვ. 20.
5. რ. კლერი, ფიქრები კინოხელოვნებაზე, მოსკოვი, „ისკუსტვო“, 1958, გვ. 56 (რუსულ ენაზე).
6. ნ. ამირეჯიბი. დასახ. ნაშრ., გვ. 61.
7. იქვე, გვ. 62.
8. ნ. კოვარსკი, დასახ. ნაშრ., გვ. 23.
9. იქვე, გვ. 27.
10. იქვე, გვ. 32.
11. ნ. ამირეჯიბი, დასახ. ნაშრ., გვ. 71.
12. იქვე, გვ. 78.
13. ნ. კოვარსკი, დასახ. ნაშრ., გვ. 41.

ივანე მრისხანეში პროცესირებული ეიზენშტეინი:

მოტივთა ბრძოლა და საკუთარ თავზე გამარჯვება

სერგეი ეიზენშტეინის შემოქმედების მკვლევარი დომინიკ ფერნანდესი რეჟისორის შესახებ გამოცემულ თავის მონოგრაფიაში აღწერს ფილმ „ივანე მრისხანეს“ შექმნის ისტორიას:

„ფილმი ჩაეშვა წარმოებაში 1941 წელს, სულ მოკლე ხანში პიტლერული გერმანიის თავდასხმის შემდეგ. მისი პირველი ნაწილი ნაჩვენები იყო 1944 წელს და მან სტალინური პრემია დაიმსახურა. მეორე ნაწილის მონტაჟი დასრულდა 1946 წლის თებერვალში. ცენზურამ ვეტო დაადო ფილმს. 1946 წლის თებერვალში ეიზენშტეინს დაემართა პირველი ინფარქტი, ხოლო სამუშაოთა დამთავრებიდან რამდენიმე დღის შემდეგ, 1948 წლის 11 თებერვალს, გარდაიცვალა მეორე ინფარქტისაგან. „ივანე მრისხანეს“ მეორე ნაწილი მხოლოდ რეჟისორის გარდაცვალების მეათე წლის თავზე, 1958 წელს, იქნა ნაჩვენები“.1 ასეთია ფაქტები. მაგრამ რა ღვას ამ მშრალი ქრონოლოგიის მიღმა?

გერმანელ იმპერიალისტთა პირისპირ აღმოჩენილი რუსეთის მოსახლეობისათვის, რომელსაც მათგან დაპყრობის საფრთხე ემუქრებოდა, უნდა ჩაენერგათ პატრიოტიზმი და საკუთარი თავის რწმენა. ამიტომაც თვით სტალინის მიერ იყო მიღებული „ივანე მრისხანეს“ ეკრანიზაციის გადაწყვეტილება, სადაც ივანეს სახით წარმოადგენდნენ ეროვნულ გმირს, რომლის სახელიც რუსთა გულებს სამშობლოსათვის საბრძოლველად განაწყობდა. ეს მეტად საპასუხისმგებლო მისია „ალექსანდრე ნეველის“ ავტორს – ეიზენშტეინს – დაეკისრა.

რა ცნობებს ფლობდა ხსენებულ თემაზე ამ დროისათვის უკვე სახელგანთქმული რეჟისორი?

რუსულ ისტორიოგრაფიაში მეფეზე საპირისპირო მოსაზრებები არსებობდა, არათუ მხოლოდ სხვადასხვა მკვლევრებში, არამედ ერთსა და იმავე ავტორთან, ივანეს ცხოვრების ეტაპებთან მიმართებაში. ასე, მაგალითად, „კარამზინი თვლიდა, რომ ეს პიროვნება ბიოგრაფიის პირველ ნახევარში ანგელოზივით წმინდა იყო, ხოლო

მეორე ნახევარში – მონღოლთა ურდოზე მეტად დამლუპველი რუსეთისათვის; პოლევოი უფრო დადებითი შეფასებისკენ იხრებოდა; ბელინსკისათვის ივანე მრისხანე იყო დაცემული ანგელოზი, რომელიც თვით თავის დაცემის ჟამსაც ავლენდა რკინისებურ ნებისყოფას და მაღალ გონებრივ შესაძლებლობებს“.2 კლუჩევსკი მიიჩნევდა, რომ „ამ ამოუცნობ კაცში ერთმანეთს ენაცვლებოდა დიდულოვნება და სინანული, გულითალობა და უხეში ხუმრობები, სისასტიკე და ადამიანებისადმი სიძულვილი“.3

ამდენად, იმისათვის, რომ ბელადის პოზიციის გაზიარება გაემართლებინა, ეიზენშტეინს ჯერ საკუთარი თავი უნდა დაერწმუნებინა სტალინის ივანესადმი დამოკიდებულების მართებულობაში და ცნობილი ისტორიული პირების დასკვნათა თამამ კრიტიკულ შეფასებას იძლეოდა:

„ბელინსკი ხედავდა „უწყინარი“, ლმობიერი ივანეს „მრისხანედ“ გარდასახვას, მაგრამ ვერ აცნობიერებდა ამ გარდასახვის ისტორიულ მნიშვნელობას, რომელიც იმით იყო განპირობებული, რომ გაეერთიანებინა რუსეთი, რასაც ეწინააღმდეგებოდნენ ვიწრო შესაკუთრე ფეოდალი ბოიარები“.4

ამ გადასახედიდან ეიზენშტეინი ივანე მრისხანეს „სახელმწიფო იდეის პოეტ შემოქმედსაც“ კი უწოდებდა და შემდეგ უკვე შეეძლო ის რეალური მიზეზიც გაემხილა, რომელიც სინამდვილეში გახლდათ მისი შემოქმედებითი იმპულსი:

„ისტორიული პერსონაჟის ხასიათში, წერდა რეჟისორი, მე დამატყვევა მისმა ტრაგიკულმა გაორებამ და იმავდროულად, ამ გაორების საოცარმა შერწყმამ ერთ პიროვნებაში; მუშაობის პროცესში ჩემგან განცდილი სიხარული და სინანული თითქოს მეფის ბუნების თავისებურებათა ანაბეჭდად მქონდა დამჩნეული“.5

ეს ტრაგიკული გაორება რეჟისორისათვის მართლოდენ შემოქმედებითი დაინტერესების საბაზი როდი იყო – აქ ადგილი ჰქონდა ივანეს პიროვნებისა და მისი საკუთარი პიროვნების მისტიკურ დამთხვევებსა და პარალელებს. კლუჩევსკის ბიოგრაფიულ აღწერილობას თუ მიუვბრუნდებით, იქ მეფის ბავშვობის შემდეგ სურათს ვიხილავთ:

„ობლობაში გაზრდილი ივანე ბავშვობიდან ყველაფერს განსაკუთრებული სიფრთხილით ეკიდებოდა, ადამიანების მიმართ უნდობლობით და ჭირვეულობით გამოირჩეოდა. ბავშვობაში მას

ხან ანებივრებდნენ, ხან აღიზიანებდნენ; ხან ევერებოდნენ, როგორც ხელმწიფეს, ხან შეურაცხყოფდნენ, როგორც ბავშვს“.⁶

ეიზენშტეინიც, თუმცა ობოლი არ იყო, მაგრამ, ერთმანეთს გაცილებულ დედასა და მამას შორის: მამისადმი, ერთდროულად, კეთილიც რჩებოდა და ვერც იტანდა, როგორც დესპოტიზმის წინა სახეს; დედასთან ერთდროულად თავშესაფარსაც ეძებდა და გაურბოდა კიდევ, როგორც საკუთარი არასრულფასოვნების კომპლექსის მიზეზს.⁷

ზრდასრული ეიზენშტეინი ისევ ბავშვობის კომპლექსებით იყო შეპყრობილი, მტრობითა და, თანადროულად, შიშით მამის მიმართ. შიში მოდიოდა მტრობისაგან - მამის სამყაროს მიუღებლობით: როდესაც შვილს გარეგნულად აქვს მამის სიყვარულის მოვალეობა, მაგრამ გულის სიღრმეში მის მიმართ სიძულვილს გრძნობს.⁸ აქედან გამომდინარე, რაც შეეხება „გაორებას“, საკუთარი თავის პროექციების გარდა, მამის პიროვნებისკენაც ხდებოდა აპელირება. კინომცოდნე ნ. ზორკაია აღნიშნავს: „დროდადრო ივანე მრისხანეში ეიზენშტეინი თავის თავს, ანუ პატარა ბავშვს კი არ ხედავდა, რომელიც ვერ ჰგუობდა ბავშვობიდან მის გარემომცველ სამყაროს, არამედ — ტირანული ძალის გამოხატულებას — საკუთარ მამას“.⁹ გავიხსენოთ რეჟისორის დაუფარავი აღიარება: „ტირანი მამები ტიპიურნი იყვნენ მე-19 საუკუნისათვის, ჩემმა კი - მეოცეს მოატანა. ბავშვობიდან: მანქანები და გახამებული საყელო იქ, საცა გახეული და მელნით დასვრილი შარვალი უნდა მცმოდა. ნიადაგი ჩემი სოციალური პროტესტისათვის იკვებებოდა არა სოციალური უსამართლობის წიაღიდან, ან მატერიალური დაუკმაყოფილებლობის გრძნობიდან, არამედ სოციალური ზეწოლის, სახელდობრ, მამის ოჯახური ტირანიისაგან, როგორც ტომის მეთაურის ტირანიისაგან პირველყოფილ საზოგადოებაში“.¹⁰ ამ ფრაზებში არაორაზროვნად არის გამოვლენილი ფროიდისეული ფილოსოფიური ინტოქსიკაციით ნასაზრდოები იდეური კონცეფცია და, აქედან გამომდინარე, სრულიად ლოგიკურია თანამედროვე მკვლევარის, კოზლოვის შეფასება:

„თავის წერილში „როგორ გავხდი რეჟისორი“ (სადაც გამომწვევი გულახდილობა შენივთებულია ნატიფ ირონიასთან), ეიზენშტეინი საკუთარ შემოქმედებას უქვემდებარებს ფსიქოანალიზს, თავის თავს წარმოადგენს „არაადამიანურ“ შემოქმედად, ხოლო ფილმების სიუჟეტებს — საღიზმის სუბლიმაციის ფორმად. ძნელი

არ არის წარმოვიდგინოთ, რა ფასად უჯდებოდა მას ამბივალენტური სიყვარულ-სიძულვილი“.¹¹

მივმართოთ თვით რეჟისორის აღიარებებს: „ჩემს ფილმებში ზვრეტენ ადამიანთა ბრბოებს, ფლოქებით ამსხვრევენ მიწაში ყელამდე ჩაფლული ყმების თავის ქალებს, ჭყლეტენ ბავშვებს ოდესის კბივებზე, აგდებენ საზურავებიდან („გაფიცვა“), მოსაკლავად აძლევენ თავიანთ მშობლებს („ჩალის მდელი“), ეკრანზე ნამდვილი სისხლისაგან იცლებიან ხარები („გაფიცვა“) ან სისხლის სუროგატისაგან — მსახიობები („პოტიომკინი“); ერთ ფილმში წამლავენ ხარებს („ძველი და ახალი“), სხვაში — დედოფლებს („ივანე მრისხანე“), მოკლული ცხენი გადაეკიდება გადახსნილ ხიდზე („ოქტომბერი“), ისრები ერჭობა მესერზე გაკრულ ადამიანებს ალყაში მოქცეულ ყაზანში („ივანე მრისხანე“) და განა შემთხვევითია, რომ წლების მანძილზე ჩემი საყვარელი გმირი იყოს არა სხვა ვინმე, არამედ ივანე ვასილის ძე მრისხანე“¹² 1943 წლის დეკემბერში, გადაღებების 32 უძილო ღამის შემდეგ ეიზენშტეინი თავის დღიურში წერს: „გრძნობაა სიძულვილისა... სიძულვილისა ივანე მრისხანესადმი, შემდეგ - პატივმოყვარეობა“¹³ ხოლო ეს პატივმოყვარეობა, რაღაც გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ადის თვით უმაღლესი ხელისუფლის დონემდე: „ივანე კეთილია - რამდენადაც პირადულია, უპირველეს ყოვლისა - ის არის ნაზავი ჩემი და ჩვენი დროის წამყვანი ფიგურისა“¹⁴

ასე და აძრიადა, აღჭურვილი საკუთარი, ბელადისა და მეფისეული თვისობრივი მახასიათებლებით, ეიზენშტეინი შეუდგა თავის გოლგოთას და მუშაობის პროცესში საკუთარი საქმიანობის მთელი წინააღმდეგობრივი არსი სრულად გადმოსცა თავის მოგონებებში:

„ივანე მრისხანეს ხასიათის თავისებურებებმა, წერდა იგი, არათუ მხოლოდ ჩამითრიეს, არამედ მის შინაგან კონფლიქტებში ჩაღრმავების სურვილმა სავსებით დაჩრდილა ობიექტური სახელმწიფოებრივი ქმედებების სრულყოფილად გადმოცემის გეგმა ჩემს ფილმში, სადაც უპირატესად აისახა შინაგან წინააღმდეგობათა გადალახვის პროცესები თვით ივანეს პიროვნებაში. ამან გამოიწვია ყურადღების ცენტრის გადატანა უმთავრესიდან, ერთიანი სახელმწიფოს მშენებლობიდან, მეორეხარისხოვანზე — მშენებლის შინაგანი ტრაგედიის გახსნაზე. ნაწილობრივ აქედანაც იბადება მთელი შემდგომი უსიამოვნებების სათავე...“¹⁵

სწორედ ამ „მეორეხარისხოვანს“ გულისხმობდა ფერნანდესი,

როდესაც წერდა, რომ „სინამდვილეში არც მკაცრი მეფე და არც მეფე რეფორმატორი არ აინტერესებდა ეიზენშტეინს, იგი ივანე მრისხანეს სხვა მნიშვნელობას ანიჭებდა!“¹⁶ ეს „სხვა“ კი მეფისა და საკუთარი ტრაგედიის შეთანადებით ივანე მრისხანეს მეფობის დასკვნით ნაწილში უნდა გამოჩენილიყო. თუ ისევ ფერნანდესს დავესესხებით: „თუკი პირველ ნაწილში რეჟისორი უჩვენებს მეფეს ძალაუფლების გაფუჩრქვნის პერიოდში, რომელიც იბრძვის რუსეთის საგარეო საზღვრების გამაგრებისა და შინაგანი მტრების – ბოიარების ძალაუფლების აღაგებისათვის, მეორე ნაწილში ნაჩვენებია ადამიანი, ვისი მეფური სიდიადეც ქვე არის დამხობილი უდიდესი ფსიქოლოგიური უბედურების შეგრძნებით“.¹⁷

ამ მოვლენის ასახვისას, უკვე სადღეისოდ, მკვლევარები ერთმანეთის მსგავს შეფასებებს იძლევიან. ჩვენ მიერ უკვე ციტირებული კოზლოვი წერს: „ეიზენშტეინის მიერ დასახული ერთმმართველობის აპოლოგია თავიდან გარდაისახებოდა ერთმმართველობის ტრაგედიად, ხოლო ყველა მეთოდისა და საშუალების გამამართლებელი დიადი მიზნის იდეა – იცვლებოდა კითხვით იმ საშინელი ფასის შესახებ, რომელიც უნდა გაღებულიყო ამ მიზნის მისაღწევად“.¹⁸

იგივე მოსაზრებაა გამოთქმული ეიზენშტეინის ბიოგრაფის, ნაუმ კლეიმანის, მიერ: „ეიზენშტეინს სურდა ივანე მრისხანესათვის ხოტბა აღევლინა, მაგრამ საკუთარი გენიალობის გამო ეს ვერ შეძლო და გამართლების ნაცვლად გამოუვიდა ბრალდება... ეიზენშტეინი ჰგავდა მიკრობიოლოგს, რომელიც საკუთარ თავზე ატარებს ცდებს“.¹⁹

სხვათა შორის, იმავე ავტორს მოჰყავს მეტაფიზიკური წანამძღვრები – ავტორის ადრეულ ფილმთან დაკავშირებული, რამაც, მისი აზრით, გავლენა მოახდინა რეჟისორის მთელ შემოქმედებაზე. აი, ეს მოსაზრებაც: „ეიზენშტეინმა დაიწყო მუშაობა „ჩალის მღელღოზე“. გადაღება დაიწყო 35-ში და შეწყვიტა 36-ში, როდესაც მოხდა საავადმყოფოში „შავი ყვავილის“ უმძიმესი ფორმით. ეს იყო თითქმის მისტიკური ისტორია – იმ დროისათვის „შავი ყვავილის“ ერთადერთი შემთხვევა მთელ მოსკოვში! ფილმის გადაღები ჯგუფიდან მხოლოდ იგი დაავადდა რეალურ ეკლესიაში სამაროვანის გახსნისას. როგორც ჩანს, XVIII საუკუნეში რომელიღაც სასულიერო პირი „ყვავილით“ გარდაიცვალა და ეს მძიმე სასჯელი სწორედ ეიზენშტეინს ერგო, რომელიც იმ დროს

იღებდა ეკლესიის განადგურების ეპიზოდს. ამან დიდი გავლენა მოახდინა მის პიროვნებაზე და ეიზენშტეინმა ბევრი რამ გადაახალისა თავის შემოქმედებაში“.²⁰

საგანგებოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ საკუთარ პიროვნულ თვისებებთან ერთად ამ მისტიკურ ბიოგრაფიულ ეპიზოდს, ცხადია, შეეძლო გადამწყვეტი როლი ეთამაშა ივანე მრისხანეს როლის ხორცშესხმისათვის და ერთსახოვნად აღტაცებულობის შარავანდედში არ მოექცია ის მეფე, რომლის მონოლოგი გულის შემძვრელი სიტყვებით აქვს გადმოცემული ისტორიკოს კლუჩევსკის: „სხეული გამომეფიჭა, სული ავადობს, სულიერი და ფიზიკური ჭრილობები გამომრავლდნენ, არ არსებობს ექიმი, რომელიც დამხსნიდა ამ სნებას; ველოდი, ვინმე მოსულიყო თანაგრძნობისათვის და – არავინ მოვიდა, სიკეთეზე ბოროტებით მპასუხობენ, სიყვარულზე – სიძულვილით“.²¹

და აი, ეიზენშტეინი ივანეს ბიოგრაფიის პირველი ნახევრის შემდეგ იღებს მეორე სერიას. ეს ფილმი სრული სახით სტალინს სჭირდება იმდენად, რამდენადაც მას სურს, ივანე მრისხანე აღდგენილი და მასობრივ შემეცნებაში რეაბილიტირებული და განდიდებული იხილოს, როგორც თვით მისი – ბელად სტალინის – წინამორბედი! როდესაც სტალინს ეკითხებიან, შეიძლება თუ არა მისი პეტრე პირველთან შედარება, ის ჯიუტად პასუხობს „არას“, ხოლო ივანე მრისხანესთან შედარებას – თანხმდება!²² როგორც მრავალმნიშვნელოვნად შენიშნავს ბორის პასტერნაკი: „ჩვენს კეთილისმყოფელს ეჩვენება, რომ აქამდე ძალიან სენტიმენტალური ვიყავით და დროა, გონს მოვეგოთ. პეტრე პირველი უკვე არაშესაფერის პიროვნებად ითვლება. ღიად არის გაცხადებული ახალი გატაცება – ივანე მრისხანე, „ოპრიჩნინა“, სისასტიკე... ამ თემებზე იწერება ახალი ოპერები, დრამები და სცენარები. ხუმრობა როდია!“²³ ივანე მრისხანე წარმოჩენილი უნდა იყოს, როგორც პროგრესული სახელმწიფო მოღვაწე და ოპრიჩნინა – როგორც ხელისუფლების წარმმართველი ყველაზე მიზანშეწონილი ინსტრუმენტი!²⁴ სტალინისთვის დიხანაც საპროგრამოა ივანეს თვითმპყრობელური პოსტულატი: „ორი რომი დაეცა, მესამე – მოსკოვი დგას, მეოთხე რომი კი აღარ იქნება. მესამე რომს, მოსკოვურ „დერჟავას“ ერთადერთი მეპატრონე ჰყავს – ეს მე ვარ!“²⁵

ეიზენშტეინი კი რასა იქმს? იღებს მამხილებელ ფილმს

გაორებული პიროვნებაზე მისთვის ჩვეულ გარემოებათა და პიროვნებების ჰიპერტროფირებული ასახვით.²⁶ ივანე ჯერ ზომ ბოიართა აჯანყების აღმკვეთი და რუსული მიწების გამაერთიანებელი იყო პირველ სერიაში და მეორე სერიაში ხატავს სურათს საკუთარი ხალხის დამრბევზე, ისტორიული რუსული ქალაქის – ნოვგოროდის გამანადგურებელზე, მოსკოვური ჩამოხრჩობების ორგანიზატორზე, შვილის მკვლელ მამაზე და თანაც ისე, რომ ფილმში სრულ ასახვას პოვებს პიროვნებისა და ქვეყნის ტრაგედია.

ამავე დროს მთელი ფილმი აგებულია იგავსიტყვიერებაზე. ანდრეი ტარკოვსკის მართებული შენიშვნით: „ეს ფილმი არათუ მხოლოდ მთლიანობაშია ეროვლიფი, იგი ნაწილ-ნაწილადაც ეროვლიფებისაგან შედგება - მსხვილი, წვრილი და უწვრილესი ეროვლიფებისაგან - მასში ერთი დეტალიც კი არ არის, რომ ფარული საზრისით არ იყოს დატვირთული!“²⁷

ეიზენშტეინმა სამთავრობო დავალება მიიღო გარეგნული მორჩილებით, დამკვეთები, ალბათ, გამორიცხავდნენ რეჟისორის მიერ მიღებულ თვითმკვლელობის ტოლფას გადაწყვეტილებას – იდეალური ხელისუფლის ნაცვლად გამოესახა სისხლისმსმელი ტირანი, ვისთან მსგავსებაც საქებარი კი არა, საძრახისი და მამხილებელი იქნებოდა. მათ ვერ გათვალეს, რომ საქმე აქვთ ხელოვანთან, რომელსაც, მისივე დახასიათებით, თვით საკუთარი თავის სასწორზე შეგდების ფასად არაფრად უღირს „დონ-კიხოტური გამოხტომები“! რეჟისორს უკვე პირველ სერიაშივე ჰქონდა მინიშნებული და მეორეში განამტკიცა თვალსაზრისი, რომ ერთი ადამიანის შეუზღუდავი ხელისუფლება - სხვებზე განვრცობილი, ამ ადამიანს ამსგავსებს არა ღმერთს, არამედ - ეშმაკს. ამაღაც ათქმევინებს ეიზენშტეინი მიტროპოლიტ ფილიპეს ივანესათვის: „შენი ზრახვები ღმერთისგან კი არა, ეშმაკისაგან არის!“²⁸ ეიზენშტეინს მტკიცედ სწამს, რომ: „შეიძლება ძალადობის ახსნა, დაკანონება, დასაბუთება, მაგრამ არ შეიძლება მისი გამართლება, თუ შენ ადამიანი ხარ!“²⁹

სტალინური რეჟიმი მოითხოვდა, ივანე მრისხანე გამოეყვანათ ქვეყნის ინტერესების დამცველად, ისტორიული ფაქტები კი ჯვრულად ღალატებდნენ მის პარანოიკობასა და დევნის მანიით შეპყრობილობას!³⁰ ეკრანზე საოცარი რამ აღიბეჭდა: თითქოს მიზიდულობის ორი ცენტრი გაჩნდა – ერთმა პოლიტიკური თემა მიიზიდა, მეორემ – ფსიქოლოგიური; ანუ – ერთი ივანე მრისხანეს

მოღვაწეობის ოფიციალურ კონცეფციას ასახავდა, მეორე კი – ეპოქის ტრაგიკულ სულს! და ეს ცენტრები განლაგებული იყო: პირველი – პირველ სერიაში, მეორე – მეორე სერიაში.³¹

რეჟისორი მიხეილ რომი იგონებს დასკვნითი ნაწილის გადაღებასთან დაკავშირებულ იმდროინდელ შთაბეჭდილებებს: „ეიზენშტეინს პირდაპირ ვერაჟინ გაუმხილა, რომ ივანე მრისხანეში მძაფრად იგრძნობოდა მინიშნება სტალინზე, მაღიუტა სკურატოვში – ბერიაზე, ოპრინიკებში – მის დამქაშებზე. კიდევ სხვა რამეებიც დავინახეთ, მაგრამ ვერ გავხედეთ თქმა. მაგრამ ეიზენშტეინის კადნიერ ქცევაში, მისი თვალის ელვარებაში, მის გამომწვევ, სკეპტიკურ ღიმილში ვგრძნობდით, რომ ის მოქმედებდა შეგნებულად, რომ მან გადაწყვიტა ჯიქურ სვლა!“³²

ამასვე ადასტურებს ნ. ბლეიშანი: „კეკითხები, ეს შინაგანი ბრძოლები, ეჭვები, ჩადენილი საქციელის ფიქრიანი განსჯა - ეს თითქოს პუშკინის თემაა, მაგრამ ძალიან რომ წააგავს თანამედროვე ცხოვრების თემატიკას? ის კი მპასუხობს: – და მეც თუ ესა მსურს?“³³

იგივე აზრი აქვს გამოთქმული მსახიობ მიხეილ კუზნეცოვს: „ვეუბნები – სერგეი მიხაილოვიჩი, რა ხდება? აი, 1200 ბოიარი მოკლულია. მეფე – მრისხანეა... რაღას ინანიებს? უეცრად ეიზენშტეინი მპასუხობს: აი, სტალინმა უფრო მეტი ადამიანი გაანადგურა და არ ინანიებს. ნახოს, იქნებ მოინანიოს კიდევ!“³⁴

მოინანია თუ არა სტალინმა, ეს ცალკე თემაა, მაგრამ „ივანე მრისხანეს“ მეორე სერიის შემდეგ კი დანამდვილებით ასე თქვა: „ფილმი კი არა, რაღაც კომმარია!“ და ბერიაძაც დაუდასტურა: „ჰო, ცუდი დეტექტივია“. დადგენილების მიღებაც არ დაუყოვნებიათ: „რეჟისორმა ს. ეიზენშტეინმა გამოავლინა უვიცობა ისტორიული ფაქტების ასახვისას. ივანე მრისხანეს „ოპრინიკების“ პროგრესული ლაშქარი ამერიკული „კუ-კლუს-კლანის“ მაგვარი დეგენერატების ჯგროდ წარმოადგინა, ხოლო ივანე მრისხანე, ძლიერი ხასიათისა და თვისებების ადამიანი, ჰამლეტისმაგვარ სუსტი ხასიათის და უნებისყოფი ადამიანად“.³⁵ სხვათა შორის, სტალინი განსაკუთრებულად უკმეხად ეკიდებოდა ივანეს სარწმუნოებისადმი მიმართებას ფილმსა თუ მეფის პირად ცხოვრებაში, რადგან მიაჩნდა, რომ ლოცვებში დაკარგული დრო ივანეს უნდა მოეხმარებინა ბოიარების ჯილაგის ამოწყვეტაში. სწორედ რელიგია იყო, მისი

აზრით, დამნაშავე, რომ ეს ვერ მოასწრო.³⁶

ეიზენშტეინის სიცოცხლის ფასად უღირდა ფილმის გადარჩენა და პირადი აუდიენცია ითხოვა ბელადთან, „ხარვეზების გამოსასწორებლად“. სტალინმაც არ დაამალა რჩევა-დარიგებები. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ივანეში იგი თავის „ალტერ ეგოს“ ხედავდა, საესეებით გასაგებია მისი დამრიგებლური პათოსი: „თქვენი მეფე უხერხემლოა, უსაყვედურა მან რეჟისორს, ის ჰამლეტსა ჰგავს. ივანე კი დიდი და ბრძენი კაცი იყო... ისიც მართალია, რომ ის მეტისმეტად მკაცრი იყო. თქვენ შეგიძლიათ უჩვენოთ მისი სისასტიკე, მაგრამ უნდა აღნიშნოთ, რით იყო ეს გამოწვეული“.³⁷

სტალინთან პირადი შეხვედრის შემდეგ და ხარვეზების გამოსწორების პირობის მიცემის კვალობაზე, ეიზენშტეინმა მიიღო ფილმზე მუშაობის გაგრძელების უფლება. ეს იყო თავგამებულად კაცის ბოლო გაბრძოლება. „არ მინდა დავიხიო უკან, თავის გულის ფიქრს ანდობდა დღიურებს, იმ ივანე მრისხანესაგან, როგორადაც ის დავხატე სცენარში და პირველ სერიაში. არა მაქვს ისტორიული სიმართლის გამრუდების და შემოქმედებითი კრედოსგან გადახვევის უფლება“³⁸ მაგრამ უკვე დამდგარიყო „ყველაზე საშინელი შემოდგომა“.³⁹ რეჟისორის ცხოვრებაში ვერ მოესწრო წუთისოფლისთვის განსაზღვრულ საკუთარ სამოქმედო პროგრამის ასრულებას: „ცხოვრებაში ყოველთვის შეიძლება მიაღწიო სიმართლეს – თუ გეყოფა სიცოცხლე“.⁴⁰ მას არ ეყო სიცოცხლე.

კიდევ ერთი მისტიკური ისტორია: სერგეი ეიზენშტეინის ახლობლები ყვებოდნენ მის ცრურწმენებსა და ბედისწერისადმი ბრმა მორჩილებას. განსაკუთრებით ეს აისახებოდა ივანე მრისხანესადმი დამოკიდებულებაში. ეიზენშტეინმა იცოდა, რომ ივანე ხოცავდა ყველას, ვინც კი მის პიროვნებას ეხებოდა – ასე, მაგალითად, კარამზინი მოკვდა სწორედ ივანე მრისხანეს ბიოგრაფიის კვლევის დროს, „რუსეთის სახელმწიფოს ისტორიაზე“ მუშაობის პროცესში; ალექსეი კონსტანტინეს ძე ტოლსტოი – გალექსილი ტრილოგიის, „ივანე მრისხანეს“ წერისას; ალექსეი ნიკოლოზის ძე ტოლსტოი – ივანე მრისხანეზე დრამატული დილოგიის შექმნის ჟამს... ავისმომასწავებელი მოლოდინით შეპყრობილმა რეჟისორმა ძლივძლივობით გამოსტყუა თავისი აღსასრულის ჟამის უწყება იმ დროს მასავით აღმა-ატაში ევაკუირებულ ცნობილ წინასწარმეტყველ ვოლოგ მესინგს, რომელმაც სიცოცხლის ხანგრძლივობა 50 წლით

დაუდგინა. მართლაც ასე მოხდა – ეიზენშტეინი გარდაიცვალა თავის ორმოცდამეათე წლისთავზე, საიუბილეო თარიღიდან მათე დღეს.

სერგეი ეიზენშტეინი ინფარქტისაგან გარდაიცვალა. გარდაიცვალა საკუთარ სამუშაო მაგიდასთან, გულის შეტევისაგან. სამოქალაქო პანაშვიდი გაიმართა კინოს სახლის დიდ დარბაზში. ხალხი ცოტა იყო – მორეკეს სტუდენტები. კინოს ცნობილი მუშაკებიც კი არ მოსულან. საპატიო ყარაულში მხოლოდ ВГИК-ის დაბალი კურსის სტუდენტები იდგნენ. ეტყობა, თანამშრომელმარეჟისორებმა ვერ გაბედეს კუბოსთან მიახლოება! ესეც კიდევ ერთ, დასკვნით ტრაგიკულ ფურცლად ჩაიწერა შემოქმედის ბიოგრაფიაში.

ოთხი წლის შემდეგ სტალინმა წამყვან რეჟისორებს დაავალა ფილმების გადაღება გამოჩენილ ისტორიულ პიროვნებებზე. ივანე მრისხანეს სახის ეკრანზე ხელახალი გაცოცხლება მიენდო ივანე პირიევს. მაგრამ ამ შეკვეთის შესრულებას წინ სტალინის სიკვდილი გადაელობა, ხოლო ბელადის გარდაცვალებიდან ხუთი წლის შემდეგ მოიხსნა ცენზურა „ივანე მრისხანის“ მეორე სერიაზე. ეს სერია აღდგა დავიწყების ბურუსიდან, როგორც მისი ავტორის გამარჯვება საკუთარ თავზე და შემოქმედებითი თავისუფლების დამორგუწველ დიქტატორულ რეჟიმზე!

1. Фернандес Д., Эйзенштейн, Санкт-Петербург, “Инапресс”, 1995, с. 156-157.
2. Эйзенштейн С., Неравнодушная природа. В 2 томах, т. 2, Москва, “Эйзенштейн-центр”, 2006, с. 125-126.
3. Ключевский В. Исторические портреты. М., “Правда”, 1990, с. 97-98.
4. Эйзенштейн С., Названный труд, с. 126.
5. იქვე, გვ. 125.
6. Ключевский В., Назв. тр., с. 95-96.

7. Фернандес Д., Назв. тр., с. 143-144.
8. <http://www.sem40.ru/ourpeople/famous/16830/>
9. <http://www.hronos.km.ru/biograf/eizen.html>
10. <http://www.bibliotekar.ru/eyzenshteyn/1.htm>
11. “Киноведческие записки”. 1992, №15, с. 29.
12. <http://www.bibliotekar.ru/eyzenshteyn/1.htm>
13. “Киноведческие записки”. 1992, №15, с. 33
14. <http://www.bibliotekar.ru/eyzenshteyn/1.htm>
15. Эйзенштейн С. Назв. тр., с. 420.
16. Фернандес Д., Назв. тр., с. 163.
17. იქვე, გვ. 157-158.
18. “Киноведческие записки”, 1992, №15, с. 22.
19. “Киноведческие записки”, 1999, №41, с. 25.
20. იქვე, გვ. 24.
21. Ключевский В., Назв. тр., с. 97.
22. <http://www.lebed.com/1999/art1085.htm>
23. “Новый мир”, 1988, №6, с. 218.
24. http://www.militera.lib.ru/research/suhodeev_vv/10.htm
25. <http://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0046.shtml>
26. <http://www.sloveri.yandex.ru/dict/krugosvet/article/3/35/1007221/htm>
27. “Искусство кино”, 1967, №4, с. 32.
28. <http://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0046.shtml>
29. <http://www.baiterek.kz/index.php?journal=29&page=451>
30. http://www.newtimes.ru/magazine/2007/issue038/art_006.xml
31. <http://www.hronos.km.ru/biograf/eizen.html>
32. “Киноведческие записки”, 1992, №15, с. 37-38.
33. Блейман М., О кино - свидетельские показания. М., “Искусство”, 1973, с. 424-425.
34. “Киноведческие записки”, 1992, №15, с. 35.
35. იქვე, გვ. 38-39.
36. <http://www.lebed.com/1999/art1085.htm>
37. <http://www.inosmi.ru/translation/210190.html>
38. http://www.militera.lib.ru/research/suhodeev_vv/10.html
39. <http://www.bibliotekar.ru/eyzenshteyn/1.htm>
40. იქვე.

რეალობად ქცეული ზღაპარი

(უოლტ ილიას დისნი)

„უოლტ დისნი, არის ლეგენდა, XX საუკუნის სახალხო გმირი. მისი მსოფლიო პოპულარობა ეფუძნება იდეალებს, რასაც მისი გვარი წარმოადგენს: ოპტიმიზმი, შემოქმედებითობა, წარმოსახვა და თვითშექმნილი წარმატება... მან თხრობით მიგვახლოვა მომავლის წარსულზე. ისეთი დიდი ადამიანი, როგორც უოლტ დისნია, ალბათ, აღარ დაიბადება“¹ – ეს ბოლო წინადადება შეიძლება, მართლაც, სადაო იყოს, ამ სიტყვების ავტორის მოზღვავებულ სიყვარულს მივაწეროთ უოლტ დისნის შემოქმედების მიმართ, მაგრამ იმას კი ნამდვილად დავეთანხმები, რომ უოლტმა მსოფლიო ანიმაციური სამყარო შეძრა, მისმა ფერადმა და ხმოვანმა ფილმებმა კარი დაუხშეს ტექნიკურად სუსტსა და უღიმამო ნახატ ფილმს.

მულტიპლიკაცია მრავალი ცდისა და დაკვირვების შედეგად ჩამოყალიბდა. დისნი მულტიპლიკაციური ფილმის მამამთავარი არ არის, მაგრამ მან მულტიპლიკაცია უსაჩინოეს ქმნილებად, ჭეშმარიტ ბრწყინვალე დიდოსტატობის ნიმუშად აქცია.² მან ყველა დაჯაბნა თავისი ოსტატობით, გამომსახველობით, სიმკვეთრითა და კინემატოგრაფიულობით.

მულტიპლიკაცია უოლტ დისნის გარეშე ყველასათვის წარმოუდგენელია. დისნის შემოქმედებითი გზა საკმაოდ მძიმე და შრომატევადი იყო, მაგრამ მას ოცნებითა და მიზნებით მიაპობდა. მიზნისაკენ მიმავალ გზაზე მან ბევრი დამარცხება იწვნია, საბოლოოდ კი მიაღწია შემოქმედებით მწვერვალებს, თითქმის ყველა ეროვნულ მულტიპლიკაციაში პოვა მიმდევრები. მისი შემოქმედებითი არეალი მოკრძალებული მულტიპლიკაციური სტუდიიდან დაიწყო და გლობალურ კორპორაციად იქცა.

უოლტერ ილიას დისნი 1901 წელს, 6 დეკემბერს, ა. შ. შ.-ში, ჩიკაგოში – ილინოისში დაიბადა. ირლანდიიდან გადმოხვეწილი ოჯახი პურის ფულს ძლივს შოულობდა. უოლტი და მისი ოთხი და-ძმა ტკბილეულითა და სათამაშოებით განებივრებულნი არასდროს ყოფილან. ეს იყო ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ შემდგომში მან საკუთარი შემოქმედება ბავშვებს მიუძღვნა. დისნი პატარაობიდანვე

იყო გატაცებული ხატვით. მისი მეგობრები შინაური ცხოველები იყვნენ, სხვათა შორის, მათი „გაადამიანურება“ უოლტმა მას შემდეგ გადაწყვიტა, როცა ბავშობაში პატარა ბუ მოკლა. მან ეს ძალიან განიცადა და დაიფიცა, რომ ცოცხალ არსებებს ცუდად არასოდეს მოეპყრობოდა. თუმცა ხშირად ეს „წესი“ ადამიანებზე არ ვრცელდებოდა.

უოლტი ბავშობიდან მუშაობდა. კარდაკარ არიგებდა გაზეთებს, ჟელეს დამამზადებელ საწარმოში დამხმარე მუშა იყო, აჭედებდა ყუთებს, ურევდა ხილფაფას, რეცხავდა ქილებს და ა. შ. უოლტს ბავშობაში აღმოაჩნდა მსახიობის ნიჭი. ჩარლი ჩაპლინის იმიტაციით, მეგობრებს მასწავლებლის მიწვევით უყვებოდა ამბებს ილუსტრაციებით დაფარულ.³ მამის ნებართვის გარეშე უოლტი ლამდამობით სახლიდან იპარებოდა და ადგილობრივ თეატრში კომიკურ როლებში იღებდა მონაწილეობას.

კანზას-სიტიის სამხატვრო ინსტიტუტში ელემენტარული განათლება მიიღო, თაბაშირიდან გადმოხატვაში გაიწაფა ხელი. მან გაიარა საგაზეთო კარიკატურისტთა კურსები, სწორედ აქ გამოჩნდა მისი მხატვრული ნიჭი. ბასრი, მძაფრი, ლაკონური, ძალზე მეტყველი, სასაცილო ნახატი – აი, რას უნდა მსახურობდეს, მისი აზრით, მხატვრის კალამი.⁴

დისნის ერთი წელიც არ უსწავლია, ფრონტზე გაიწვიეს და სანიტარული მანქანის საჭესთან დასვეს. მას ერთ ბრძოლაშიც არ მიუღია მონაწილეობა. ომიდან დაბრუნებულმა გაზეთ „სტარში“ დაიწყო მუშაობა, მან აქ იუბ აივერქსი გაიცნო. 1920 წელს დისნი კანზას-სიტის კინორეკლამის კომპანიაში გადავიდა სამუშაოდ. უოლტი ნელ-ნელა აღიოდა სიმაღლეებისაკენ, გახდა პროფესიონალი მხატვარი, იღებდა სხვადასხვა შეკვეთას... დისნი ცდილობდა საინტერესოდ და შინაარსიანად წარმოედგინა ნახატები, ცდილობდა როგორმე გაემდიდრებინა მოძრავი ნახატის გადაღების ხერხები. მალე გამოსავალი იპოვა, გადაწყვიტა სურათები ცელულოიდის ქაღალდზე დაეხატა და მერე ერთმანეთზე დაეწებებინა. კომპანიაში მან უზარმაზარ აპარატს მიაგნო და შინ წაიღო. ეს დღე ღირსშესანიშნავია დისნის ცხოვრებაში. ძველი ზანდუკი პირველი აგური იყო, მის შემოქმედებით და დამოუკიდებელ თვითწარმოებაში.⁵ დიდი შრომის შედეგად მან დამოუკიდებლად გადაიღო ფილმი „სიცილოგრამა“. „სიცილოგრამაზე“ ბევრი შეკვეთა მიიღო, რასაც

საქმიანი წინადადებებიც მოჰყვა. უ. დისნიმ ჩამოაყალიბა ფირმა „სიცილოგრამის კორპორაცია“, მისი კაპიტალი 15 ათას დოლარს შეადგენდა. ახლა იგი თავად იწვევდა სამუშაოდ მხატვრებს, მაგრამ მალე „კორპორაცია“ გაკოტრებულად გამოაცხადეს, რადგან ფირმის შემოსავალი ძალზე მცირე იყო.

1923 წელს უ. დისნი ჰოლივუდში გაემგზავრა, სადაც წაიღო „ალისა ნახატების ქვეყანაში“. ფილმი არავის მოეწონა. ის, ხან ერთ სტუდიას მიაღებოდა, ხან მეორეს, გადაწყვეტილი ჰქონდა, მულტიპლიკაციიდან ხელი აეღო, მაგრამ ბედმა გაუღიმა და ერთმა ბიზნესმენმა მას 12 ფილმი („ალისა ნახატების ქვეყანაში“) შეუკვეთა.

იმჟამად ა. შ. შ. – ის მულტიპლიკაციაში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მხატვარ პატ სალივენის – კატა ფელიქსი. უოლტმაც გადაწყვიტა შეექმნა მსგავსი პერსონაჟი და შექმნა კომიკური კურდღელი – მან კურდღელს გრძელი ყურები და ფეხები გამოაბა, გირჩასავით გლუვი კუდი დაამშვენა⁶ – სახელად ოსვალდი დაარქვა, მაგრამ მას დამუშავებული და შემოწმებული პერსონაჟი თვალსა და ხელს შუა აართვეს (კომერსანტმა, რომელიც უოლტს აფინანსებდა). ამის შემდეგ დაიბადა თავუნა, მის შექმნაში უოლტს დიდი დახმარება იუბ აივერქსმა გაუწია. თავიდან თავუნას მორტიმერი ერქვა, სახელმა არ გაამართლა, ამის შემდეგ მიკი მაუსი დაარქვა.

მიკი მაუსის დაბადების დღედ 1928 წლის 18 ნოემბერი ითვლება, როდესაც ეკრანზე მულტფილმი „უილის გემი“ გამოვიდა. ეს არის პირველი მულტფილმი, სადაც ხმა სინქრონიზებულია გამოსახულებასთან.

დისნის შვილები შთააგონებდნენ შეექმნა ახალ-ახალი გმირები: მიკის მოჰყვა ღონალდი, ძალღი გუფი, პლიუტო, უცნაური პინგვინები მინი მაუსი და ა. შ. გმირთა დაბადების სხვადასხვა ხერხებიც ცნობილი. დისნი, როცა იხვს ხატავდა, თან ფიქრობდა: „რაკი იხვია, წყალი ეყვარება, ვინაა ყველაზე უფრო დაახლოებული წყალთან? რა თქმა უნდა, მეზღაური, მაშინ მოვრთოთ ისიც მეზღაურივით“.⁷ თავიდან ახალი გმირს სახელი არ ჰქონდა, მაყურებელმა იგი მიაშვავსა ფრანკლინ ელანო რუზველტის მთავრობის ერთ-ერთ მოღვაწეს – შინაგან საქმეთა მინისტრს ჰაროლდ აიქსს, მეტსახელად „ბებერ ქოფაკს“, იმასაც კი ზემოთხსენებ: „ვერ გაგვიგია, ღონალდი ბაძავს აიქსს, თუ, პირიქით, აიქსი – ღონალდოსო“.⁸

დისნის სურდა, სრულმეტრაჟიანი მულტიპლიკაციური ფილმი გადაეღო. ბევრი ფიქრობდა, რომ მისი სურვილი რეალობას მოკლებული იყო, რადგან მულტფილმი მაყურებლის ყურადღებას 3-წუთიანი ღროის მონაკვეთზე მეტ ხანს ვერ შეინარჩუნებდა. ამის მიუხედავად დისნიმ გარისკა. რისკმა გაუმართლა.

1937 წელს ეკრანზე გამოვიდა შარლ პეროს მიხედვით გადაღებული სრულმეტრაჟიანი მულტიპლიკაციური ფილმი „ფიფქია და შვიდი ჯუჯა“. ფილმის პრემიერა 21 დეკემბერს ლოს-ანჯელესში შედგა. ფიფქიასთვის მილიონამდე ნახატი გაკეთდა, ფილმში მხოლოდ 250 ათასი შევიდა. სარეკორდო შემოსავლით „ფიფქია და შვიდი ჯუჯა“ იქცა ყველა ღროის უდიდეს ფილმად, სანამ მას არ აჯობა ფილმმა „ქარწალებულნი“.⁹

„ფიფქია და შვიდი ჯუჯის შემდეგ“ დისნიმ გადაიღო: „პინოქიო“ (1940) კ. კოლოდის ფსევდონიმით ცნობილი იტალიელი მწერლის კარლო ლორენზის ზღაპრის მიხედვით (შემდეგ ეს ზღაპარი ა. ტოლსტოიმ „ბურატინოს თავგადასავალში“ გადმოგვცა), „დამბო“ (1941), ფანტაზია (1942). ამ ფილმით დისნიმ მულტიპლიკაციაში ახალი სიტყვა თქვა. „ფანტაზია“ შედგება სომფონიური მუსიკალური გრძელი ფრანგმეტყველისაგან, რასაც ნახატთა მოძრაობა ახლავს თან. „ფანტაზიაში“ გაერთიანებულია ჩაიკოვსკის, პონიევის, დიუკის, მუსორგსკის, სტრავენსკის, შუბერტის, ბეთჰოვენის ნაწარმოებები. კრიტიკოსებმა, მხატვრებმა, მუსიკოსებმა, კინემატოგრაფისტებმა „ფანტაზია“ გააცამტვერეს. ამას მოჰყვა „კონკია“ (1950), „პიტერ პენი“ (1955) ჯემს ბარის სათავედასავლო რომანის მიხედვით, „ბემბი“ (1942) ავსტრიელი მწერლის ფელიქს ზალტენის მოთხრობის ეკრანიზაცია, „ურჩხული და მზეთუნახავი“ (1959), „ას ერთი დაღამატიწელი“ (1961), „მერი პოპინსი“ (1964); ამ უკანასკნელში კომბინირებული იყო ცოცხალი მოქმედება, ანიმაცია და ანიმატრინიქსი და სხვა ფილმები.

უ. დისნის კატალოგი დაახლოებით 107-მდე მულტიპლიკაციურ და დოკუმენტურ და მხატვრულ ფილმს ითვლის. საუკეთესო ტექნიკური აპარატურა, შესანიშნავი სტუდია, დისნის ხელს უწყობდა სული შთაბერა თავისივე ჩანაფიქრისათვის, ამიტომ მისი პროდუქცია ძალიან მდიდარია, ასახულია როგორც წარსული, ისე თანამედროვეობა, თავგადასავალი და ყოველდღიურობა, ცხოვრებისა და ბუნების სურათები. დისნიმ თავის მულტფილმებში ზღვარი

გაავლო ორ სამყაროს შორის, ბედნიერი სამყაროს უბრალო ადამიანებით და საყვარელი ცხოველებით დაუპირისპირა ჯადოქარი დედოფალი და მისი ციხე-სიმაგრე, ბოროტი ქვეშევრდომებით სავსე და ა. შ. მისმა ნამუშევრებმა 19 „ოსკარი“ და 14 სხვა პრიზი აიღო ვენეციის, ბერლინის და კანის კინოფესტივალებზე.

„ჩემი ფილმები ეკუთვნის იმ ადამიანებს, რომელთაც სიცოცხლისა და ტირილის უნარი ჯერაც არ დაუკარგავთ!“ – ამბობდა დისნი.¹⁰

მან შექმნა უაღრესად პირობითი პერსონაჟები, ხანდახან ძნელი ამოსაცნობია ცხოველები არიან, ისინი თუ ადამიანები, ამას დისნიმ „დაუჯერებლის დამაჯერებლობა უწოდა.“¹¹ ადამიანებივით ჩაცმულნი ადამიანთა წეს-ჩვეულებებს ემორჩილებიან, მაგრამ ბუნება მაინც ცხოველური აქვთ. ყოველდღიური ყოფიდან აღებული ქცევები, საღი თვალითაა დანახული, ამ ყოველივეს კი ფონად სატირული სარჩული გასდევს. მიკი მაუსი, მინი მაუსი, პლუტო, გუფი, ღონაღდი და ა. შ. – ყველა თავისი ინდივიდუალური ხასიათით გამოირჩევა, ფათერაკებით სავსე სამყაროში ცხოვრობენ და ხანდახან იმის გარჩევაც კი გვიჭირს – კეთილები არიან თუ ბოროტები? მათი კომიკური ტრიუკები მაყურებელს მხიარულ განწყობაზე აყენებს, სატირული სარჩულით გასდევს თითქმის ყველა სერიას, „ჩემი – აზრით, იუმორმა სტილთან ერთად ცრემლებიც უნდა მოგგვაროს!“¹² – შენიშნავდა დისნი.

უ. დისნი ნატურას ზედმიწევნით აღწერს, გამოსახულება იშვიათი სიზუსტითაა შესრულებული, მოქმედების ადგილები უწვრილმანესი დეტალები, პერსონაჟთა გარეგნობა, მიმიკა, ჟესტი, მოძრაობის ყველა იმპულსი საოცარი სიზუსტით და ფაქიზადაა დამუშავებული. ამ დეტალებისათვის ყურადღება დისნიმდე არავის მიუქცევია. უ. დისნის სტილმა ღრმად გაიდგა ფესვები: საგაზეთო, საჟურნალო და საბავშვო წიგნების გრაფიკაში. (არა მარტო აშშ-ის არამედ მის ფარგლებსაც გასცდა).

XX საუკუნის 40-იანი წლების მეორე ნახევრიდან დისნიმ დაღმავლობა დაიწყო. დისნის წინააღმდეგობას ამერიკელი და ევროპელი მულტიპლიკატორები უწევდნენ. ეს „თანამედროვე ნოვატორები“ დისნის უწუნებდნენ, რომ მისი ფილმები გამომდინარეობდა საგაზეთო კარიკატურებიდან, პოპულარული ილუსტრაციიდან და არა თანამედროვე ნორმებიდან და ფორმებიდან, რომლებიც „ეპოქის მოთხოვნებს უპასუხებდნენ“. მათი აზრით,

ამგვარ მოთხოვნებს მხოლოდ მოდერნისტული და აბსტრაქციონისტული ხელოვნება გაართმევდა თავს. დისნი თავისი ირონიულ-ფანტასტიკური და ექსცენტრიკული ხელოვნებით, რეალიზმის გააფთრებულ მტერთა ბანაკში მოექცა.¹² ამ მოწინააღმდეგეებს აღმოფხვრა უნდოდათ იმ რეალისტური პრინციპების, რომელსაც დისნი იცავდა.

1943 წელს ჩამოყალიბდა საწარმოო ორგანიზაცია „იუნაიტედ პროდაქშენ ოფ ამერიკა“ (იპა). „იპას“ ფართო ქსელი ჰქონდა გაბმული განახლების მსურველებთან. „იპას“ ერთგულმა მონაწილე ჯონ ჰალსმა ცნობილ ინგლისელ თეორეტიკოსს რ. მანველთან ერთად დაწერა წიგნი მულტიპლიკაციის ტექნიკაზე. წიგნში ავტორი ხოტბას ასხამს მულტიპლიკაციის ხელოვნებაში ხაზებისა და საღებავების განახლებულ სტილს და ამის დამადასტურებლად მოჰყავს ორი გვარი: ჰალსი და ბეტჩელონი. (პირველი თავად არის, ბეტჩელონი კი მისი მეუღლე.) წიგნში კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებს „დისნის მიერ შერყვნილ თავშესაქცევსა და საბავშვო მულტიპლიკაციას. მისი აზრით, იგი უნდა შეიცვალოს მოზრდილთათვის პრაქტიკული დანიშნულების მულტიპლიკაციით, რომელიც ეპოქის მოთხოვნებს გამოეხმაურებოდა, მაგალითად: სასოფლო-სამეურნეო ფილმი „მესაქონლეობის ფერმა“, ეს ფილმი აკმაყოფილებდა მაღალ მოთხოვნებს.¹³

სერგეი ეიზენშტეინმა მულტიპლიკაციას „კინოს ყველაზე თავზეხველადებული სახესხვაობა უწოდა“.¹⁴ იგი დიდად აფასებდა დისნის წარმატებებს, განსაკუთრებით ხოტბას ასხამდა მოძრაობისა და მუსიკის ურთიერთშერწყმას. მას უოლტ დისნი თავის მეგობრად მიაჩნდა, მაგრამ მაინც კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებდა პეიზაჟისა და ფერების არამუსიკალურობის გამო. ეიზენშტეინის აზრით, დისნი „ფიფქიაში“ ზედმეტად მსუყე ფერებს ხმარობდა, ხოლო „ბემბიში“ ფერწერა სინამდვილეს არ ესაბუდებოდა. თავად „ბემბი“ ნატიფადაა შესრულებული, მაგრამ მელოდია იმ საკრავზე არ ჟღერს, რაზედაც უნდა ჟღერდეს. მელოდია სწორია, მაგრამ სხვა ტემპრია აღებული. ფილმის ფონი უშნო, ნატურალურ ნათხაპს წააგავს, გეგონებათ გადმოხატულიაო. მისი აზრით, მკვეთრი კონტურებით მოხატული ნახატი რბილი, ნაზი ფერებით უნდა შეცვლილიყო. ამის ნათელსაყოფად მას მოჰყავს ჩინეთის პეიზაჟის კულტურა.¹⁵

ს. ეიზენშტეინი დისნის ორ მოთხოვნას უყენებდა: პირველი –

ჩინური გრაფიკისათვის დამახასიათებელი ნაზი სტილით ეხატა, ხოლო მეორე მოთხოვნა ეხებოდა ახალი ამოცანის გადაჭრას. ფერთა მონაცვლეობა მხოლოდ და მხოლოდ მელოდიის შესატყვისი უნდა ყოფილიყო.

მსგავს ამოცანებს ისახავდნენ აბსტრაქციონისტები. ეიზენშტეინის აზრით, ყველა მაშინდელი გადაღებული ფილმი „ფერთა კატასტროფას“ წარმოადგენდა „აბსტრაქტული“ ნახატი ფილმები მაცდურნი არიან, – ამტკიცებდა დისნი, – მათ ქმნიან ადამიანები, რომლებსაც არც ფანქარი ემარჯვებათ და არც ყალბი. ისინი ჰაიპარად თხიზნიან და ცდილობენ, თვალისმომჭრელი ნიშნულებით მიჩქამალონ უბადრუკი ნახატი...“¹⁷ ამასთანავე ის მიუთითებდა: ბურუსივით გაფხორილი ადამიანის მსგავსი პერსონაჟის დახატვას რა უნდა? და ალბათ, იმიტომ, რომ ეს იოლი საქმეა. ისინი, ვისაც მეტის უნარი არ შესწევთ, ამგვარ ხერხს დღევანდელ მიმართულებად აცხადებენ.¹⁸

მართლაც, დისნის არ შეეძლო, თავისი ფილმები უშინაარსო ნახატებად ექცია, ამით მას მაყურებელი აღარ ეყოლებოდა და დისნიც „დისნი“ აღარ იქნებოდა; ანუ, მას სულ უნდა მიეტოვებინა ის, რასაც აქამდე მულტიპლიკაციაში მიაღწია და თავიდან დაეწყო ხატვა სრულიად ახლებურ, მისთვის უცხო სტილში. მის ფანტაზიას ფრთები აღარ გაეშლებოდა და უშინაარსო ქმნილებები მაყურებელს ვეღარ მიიზიდავდნენ, მაყურებელი კი ძალიან ბევრი იყო და არის. იგი მულტფილმებს ქმნიდა არა ერთეულებისათვის, არამედ მთელი მსოფლიოს პატარებისათვის და არა მარტო პატარებისათვის. ცნობილი ამერიკელი მულტიპლიკატორი ჩაკ ჯონსი ამბობს: „მულტიპლიკაციის პოტენციური შესაძლებლობები და სფერო იმდენად ფანტასტიკურია, რომ მათ შეიძლება, პირდაპირ უსაზღვრო ვუწოდოთ!“¹⁹ მართლაც, უკიდევანოა მულტიპლიკაციის საზღვრები. ამას დისნის შემოქმედებაც მოწმობს, მაგრამ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მარტო დისნი არ ქმნიდა ამ ფილმებს, მის გვერდით შრომობდნენ მხატვრები, კომპოზიტორები, სცენარის ავტორები, ოპერატორები და ა. შ. მათგან უოლტი მაქსიმალურ მუშაობას მოითხოვდა. 1941 წლამდე ტიტრებში მათ გვარებს დისნი არ წერდა, ამის გამო მხატვრებმა გაფიცვაც მოაწყვეს და ნაწილი უოლტს ჩამოშორდა. უოლტი არც ხელფასით ანებიერებდა თანამშრომლებს. მთელი თავისი ცხოვრება უფულობას განიცდიდა

და ამბობდა: „მე ისეთ ფილმს არ დავდგამ, რომელიც მოგებას არ მომიტანსო“.²⁰

სწორედ მატერიალურმა შემოსავალმა მისცა უოლტს საშუალება, შეექმნა „ჯადოსნური ქვეყანა“, სადაც მისი შექმნილი გმირები „გაცოცხლდებოდნენ“ და შეძლებდნენ ცხოვრებას. 1955 წელს მან გვერდის განხორციელება დაიწყო. მის აზრს ზღაპრული სამყაროს შექმნაზე სერიოზულად არავინ აღიქვამდა. დისნიმ შეძლო და სურვილი აისრულა, შექმნა ზღაპრული ქვეყანა, რომელიც მსოფლიოში თითქმის ყველა ბავშვის და არა მარტო ბავშვის, არამედ მოზარდი ადამიანის, საოცნებო ადგილად იქცა. „დისნის ქვეყანა“ – „დისნილენდი“ პოლივუდიდან დაახლოებით 50 კილომეტრის მანძილზე ქ. ანაჰეიმში მდებარეობს. გასართობი ცენტრი მალე ატრაქციონების პარკიდან დისნის შემოქმედებით ექსპერიმენტულ ლაბორატორიად გადაიქცა. მაშინ, როდესაც ამერიკა შიშმა მოიცვა: ტელევიზიის გამოჩენით კინო იღუპებაო – დისნი პირიქით, ტექნიკურ სიახლეს არ შეუშინდა და ტელევიზიასთან თანამშრომლობა დაიწყო. პირდაპირ ეთერში „დისნილენდიდან“ მიჰყავდათ გადაცემები. სტუდიაში სატელევიზიო ექსტურია მოაწყვეს და ა. შ. დისნი ტელევიზიის საშუალებით, საკუთარ პროდუქციას რეკლამას უკეთებდა, ფულს თავად კი არ იხდიდა, არამედ ტელევიზია უხდიდა. დაინტერესებულ მაყურებელს შეეძლო საკუთარი თვალთ ენახა გადაღების პროცესები.

1966 წლის 5 დეკემბერს დისნის დაბადებიდან 65 წლისთავი შეუსრულდა, ეს დღე საზეიმოდ აღნიშნეს, ხოლო 10 დღის შემდეგ უოლტ ილაიას დისნი გარდაიცვალა. მისი გარდაცვალების ფაქტი ოჯახის წევრებმა დასაფლავების შემდეგ განაცხადეს. მისი სტუდია კვლავ აგრძელებს მუშაობას. მისი რეიტინგი არა თუ დაეცა, არამედ უფრო გაფართოვდა და გაიზარდა. მსოფლიო ხელმოწერად „დაიპყრო“. დისნის სტუდია დღემდე განაგრძობს პარკებისა და კურორტების გაშენებას, სადაც ცხოვრობენ დისნის ჯადოსნური „საყვარელი გმირები“, დისნის სიკვდილის შემდეგ გაიხსნა პარკი „უოლტ დისნის „ქვეყანა“ დისნილენდის სტილის თემატური პარკით, ოტელებით, „კემპინგებით“, გოლფის მოედნებით, მაღაზიებით და ერთხაზიანი რკინიგზით, რომელიც აკავშირებს ამას ყველაფერს. 1983 წელს, დისნილენდი გაიხსნა ტოკიოში, იაპონელებს დისნის შემოქმედება ძალიან უყვართ. ტოკიოს „დისნილენდმა“ ერთ დღეს

იმაზე მეტი მიკი მაუსი გაყიდა, ვიდრე ხალხი იყო პარკში.²¹

1922 წელს 12 აპრილს „დისნილენდი“ პარიზშიც გაიხსნა. 1998 წელს „დისნის ცხოველთა სამყარო“ დაარსდა ა. შ. შ.-ში და ა. შ. დისნის სტუდიას აქვს საკუთარი მედიაქსელი, რომელიც მოიცავს დიდ საკუთრებას ტელევიზიაში, რადიოში და ინტერნეტში. დისნის სამომხმარებლო პროდუქცია არის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი დამპატონებელი მსოფლიოში. მისი სამომხმარებლო პროდუქცია მოიცავს სათამაშოების სახლის დეკორებს, წიგნებს, საკვებს, ელექტრო ნივთებს და სხვა. ყველაფერი კი 1929 წელს დაიწყო, როდესაც დისნის დაუკავშირდა ბიზნესმენი, რომელსაც სურდა, მიკი მაუსის საბავშვო ბლოკნოტების ყდაზე მოეთავსებინა.

დისნის გამომცემლობა არის მსოფლიოში პირველი საბავშვო გამომცემლობა, ის მოიცავს „Huperion Books“ ბავშვებისათვის, „Disney Press“ და „Disney Editons“. ასევე უშვებს საბავშვო ჟურნალს ა. შ. შ.-ში – „Disney Adrenteres“ („დისნის თავგადასავლები“).

უოლტ ილაიას დისნიმ უდიდესი წვლილი შეიტანა მულტიპლიკაციის განვითარებაში. მან ისტორიული ეტაპი შექმნა მსოფლიო ანიმაციაში. უოლტის მიზანი იყო, მოსაბეზრებელი საინფორმაციო კომერციული შტამპი ცოცხალი იუმორით შეეცხო. მან პირველმა გამოიყენა ხმა, როგორც გამომსახველობითი ხერხი, რომელსაც გამოსახულებასთან მჭიდრო კავშირი აქვს. თავად დისნის სტილის მოწინააღმდეგენიც კი აღიარებდნენ მის „ხელოვნებას“, მაგალითად, სერგეი ეიზენშტეინი წერს: „როცა მის ქმნილებებს ვუყურებ, მეჩვენება, რომ ეს კაცი ნოვატორია. მისი შემოქმედების ასეთი სრულყოფილება შიშსაც კი გვგვრის. გვგონია, რომ მან არა მარტო იცის ყველა ტექნიკური საშუალების მაგია, არამედ იგი ადამიანის დაფარულ ფიქრებს და გრძნობებს იცნობს.“²³

რობერტ ბენაიუნი მოდერნისტული და აბსტრაქციონისტული ხელოვნების აშკარა მომხრე, რომელსაც სძულდა დისნი, ქედს იხრის მისი ხელოვნების წინაშე: „დისნიმ აზიარა ფართო საზოგადოება მულტიპლიკაციას, მისი ნახატების ეკრანზე გამოჩენა სიცოცხლის ზეიმიად, ამიტომ იგი ღირსია დიდებისა.“²⁴

დისნის პერსონაჟები, ცოტა შეცვლილი ფორმით, მსოფლიოს სხვადასხვა ეკრანზე აგრძელებენ „სიცოცხლეს“. რუსეთში ასეთი ლოზუნგიც კი ჰქონდათ, „შექმენით საბჭოთა მიკი მაუსი“, მართლაც,

იქმნებოდნენ გმირები, რომლებიც დისნისეულ პერსონაჟებს ჰგავდნენ ხასიათითა და ფორმით. პოპულარული სერია „აბა დამაცადე“ პირდაპირ კავშირშია დისნის მულტიპლიკაციასთან.²⁵

მულტიპლიკაციური ხელოვნების ერთ-ერთი ფუძემდებელი ი. ივანოვ-ვანო ამბობდა: „დისნის მიმბაძველობას ფუჭად არ ჩაუვლია, მხოლოდ მისი მეოხებით დავხვეწეთ მოძრაობის ტექნიკა, ახალი სული შთაგებრეთ ჩვენს გმირებს, მეტი დამაჯერებლობა შევძინეთ პერსონაჟთა აქტიორულ თამაშს, ხელი გავიწაფეთ სინქრონულობასა და სასაცილო ამბების დასურათებაში, მაგრამ, მისი აზრით, ყოველივე ამის ნაცვლად შეიძლებოდა სხვაგვარად მოგვება თავი! კერძოდ, შეგვესწავლა და გაგვეანალიზებინა დისნის ტექნიკა.“²⁶ უოლტ დისნიმ მხატვრებს ხელი ააღებინა საკუთარ ინდივიდუალობაზე და ეროვნული თვითმყოფადობის დათმობა აიძულა.

დრო გადის, ცხოვრება გრძელდება, უოლტ ილაიას დისნის ფილმები კი აქტუალობას არ კარგავენ, მხოლოდ ნიჭიერ გენიოსს შეუძლია შექმნას შედევრები, რომელნიც დროს გაუძლებენ და დიდი თუ პატარა სიამოვნებით უყურებს. ჩარლზ სპენსერ ჩაპლინის შემდეგ უოლტ დისნის შემოქმედება ერთ-ერთი პირველია, რომელსაც დრო, ალბათ, ვერაფერს დააკლებს.

უოლტ ილაიას დისნიმ ზღაპარი რეალობად აქცია, მისი სახელი კი დამკვიდრდა, როგორც „შემოქმედებითობის, ინოვაციების და წარმატების სიმბოლო“.²⁷

1. <http://www.justdisney.com/WaltDisney100/biographyO/.htm/>
2. ე. არნოლდი, უოლტ დისნის ცხოვრება და ზღაპარი, თბილისი, „ხელოვნება“, 1979, გვ. 33.
3. <http://www.justdisney.com/WaltDisney100/biographyO/.htm/>
4. ე. არნოლდი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 7.
5. იქვე გვ. 16.
6. იქვე გვ. 30.
7. ციტ.: იქვე გვ. 54.
8. იქვე, გვ. 55.
9. <http://corporate.disney.go.com/corporate/complete-history.htm/>
10. ციტ.: ე. არნოლდი, დას. ნაშრ. გვ. 182-183.
11. იქვე, გვ. 32.

12. იქვე, გვ. 147.
13. იქვე, გვ. 181.
14. იქვე, გვ. 175-176.
15. Эйзенштейн С., Избранные произведения, В 6 т., т. III. Москва, «Искусство», 1964, с. 513.
16. ე. არნოლდი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 108-109.
17. იქვე, გვ. 111.
18. ციტ.: იქვე, გვ. 182.
19. ციტ.: იქვე, გვ. 182.
20. Jones C. Animation is a Nakcd Art-Topcel 4, 1967, p. 2.
21. ე. არნოლდი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 167.
22. <http://corporate.disney.go.com/corporate/complete-hhistory.htm/>
23. Эйзенштейн С., назв. произ., с. 440.
24. ე. არნოლდი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 169.
25. Искусство, 1997, # 11 (35).
26. ე. არნოლდი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 171.
27. <http://corporate.disney.go.com/corporate/complete-hhistory.htm/>

ქვეყნიერების აკოკალიფსის სამი შესაძლო პერსონა სტენლი კუბრიკის შემოქმედებაში

კინოთი ოდნავ მაინც ხარ თუ დაინტერესებული და გარკვეული წარმოდგენა გაქვს მის მიერ განვლილ, ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით ხანმოკლე, მაგრამ საკმაოდ მრავალპლასტურ გზაზე, რომელიც ყველანაირად ცდილობს ფეხდაფეხ მიჰყვეს ადამიანის ცნობიერების მუდმივი ტრანსფორმირების ურთულეს პროცესს და ათწლეულების ინტერვალთა წარმოუდგენელი სისწრაფით იცვლება, ძველდება და გამუდმებით ისწრაფვის განახლებისკენ, ძნელია, შენი ყურადღება არ მიიპყროს ისეთმა კინორეჟისორმა, რომელიც გამოირჩევა ჟანრული მრავალფეროვნებით, ღრმა და მრავალმხრივი ინტელექტით, ორიგინალური ხედვით და რაც ყველაზე თვალშისაცემია, მის შემოქმედებაზე დაკვირვებისას, მომავლის განჭვრეტის არაჩვეულებრივი ნიჭით, უნარით, აბსოლუტური იდენტურობით მოახდინოს იმ პრიორიტეტების რეპრეზენტირება, რომელიც ათწლეულების შემდეგ განმსაზღვრელი იქნება ადამიანის ყოფიერებისა და ცნობიერების ჩამოყალიბებაში. „ის გენიოსია, ნახშირით შავი იუმორით“, – წერს თავის საგაზეთო ინტერვიუში მაღკოლმე მაკდაუელი,¹ მსახიობი, რომელიც ამ გენიოსს უნდა უმაღლოდეს მსოფლიო კინოს ისტორიაში ერთ-ერთი დაუვიწყარი კინოსახის შექმნას.

სტენლი კუბრიკი არასოდეს ყოფილა „სალაროს რეჟისორი“, „ბესტსელერის“ ეკრანიზაციაც მხოლოდ ერთხელ სცადა და ისიც უშედეგოდ (იგულისხმება ვლ. ნაბოკოვის გახმაურებული რომანის „ლოლიტას“ ეკრანიზაცია). უცნაურია მის ლიტერატურასთან მჭიდროდ გადახლართული შემოქმედება (კუბრიკის ყველა სრულმეტრაჟიანი ფილმი ეკრანიზაციაა), რომელსაც ლიტერატურულ პირველწყაროსთან თითქმის არაფერი აქვს საერთო, გარეგნობა, რომელიც, ერთდროულად, პროფესორსაც მოგვაგონებს და 60-იანი წლების პირმშოს, ჰიპსაც; უცნაურია კინოში მოღვაწეობის თითქმის 50 წლის განმავლობაში გადაღებული მხოლოდ 13 ფილმი; უცნაურია მისი ცხოვრების გზა, მიუხედავად ამისა, მასზე

გულგრილად ვერ საუბრობს ვერც პროფესიონალი და ვერც კინომოყვარული. არტურ კლარკი, ფანტასტიკური ჟანრის ლიტერატურის ერთ-ერთი საუკეთესო მწერალი და ფილმ „კოსმოსური ოდისეა – 2001 წელი“ სცენარის თანაავტორი თავის საგაზეთო ინტერვიუში წერს: „თუ თქვენ გაიგებთ ამ ფილმს, ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ ჩავარდნა განვიცადეთ, რადგან მიზანი კითხვების დასმა იყო და არა ამ კითხვებზე პასუხების გაცემა“.² ასე იპყრობს მსოფლიო ეკრანებს კინო, „რომელიც სვამს კითხვებს“, და ყველას ერთნაირად იტაცებს, იმას, ვისაც მისი მეტ-ნაკლებად ესმის და იმასაც, ვისაც ფილმის დამთავრების შემდეგ უამრავი პასუხგაუცემელი კითხვა რჩება.

კუბრიკის შემოქმედება რეალობის და ფანტაზიის, ყოფიერების და ცნობიერების, კლასიკურის და თანამედროვეობის ორგანული სინთეზია, აქ ყველაფერი ერთად თანაარსებობს: ჟურნალი „ფლეიბი“ და ბირთვული რაკეტა, კლასიკური მუსიკა და როკი, მეცნიერება და ყვითელი პრესა, „კოკა-კოლას“ აპარატი კი სრულ მზადყოფნაშია ორი სახელმწიფოს: საბჭოთა კავშირისა და აშშ-ის მიერ წამოწყებულ ბირთვულ ავანტიურაში, რომელიც მოულოდნელად სახიფათო თამაშად გადაიქცევა, მნიშვნელოვანი გარდატეხა შეიტანოს და „კაცობრიობის მხსნელის“ როლი შეითავსოს, გარდა იმისა, რომ მსოფლიოს აბრუებს ჯადოსნური ყავისფერი სითხით და მასობრივი მოხმარების უმთავრეს პროდუქტად იქცევა. კუბრიკის ფილმებში მსოფლიო პოლიტიკა ირეკლება, 60-იანი წლები: კარიბის ზღვის კრიზისი, ატომური ბომბი და მასთან დაკავშირებული სკანდალი, ახალგაზრდული მოძრაობები, ვიეტნამის ომი, კონტრკულტურა... და ეს ყველაფერი გაჯერებულია წარსული გამოცდილებით – ფსიქოანალიზით და მისგან გამომდინარე უამრავი ინტელექტუალური თეორიით, რომლის გაანალიზებისას იმ კოსმონავტის მდგომარეობაში აღმოჩნდებით, რომელმაც კოსმოსში უზარმაზარი ინფორმაცია მიიღო, მაგრამ აზროვნების ლოგოცენტრულობიდან გამომდინარე მისი სიტყვებით მოდელირება ვერ მოახერხა, რადგან ადამიანის ენა ჯერ ამ მიმართულებით არ განვითარებულა, უფრო ზუსტად, არაცნობიერი გაცილებით მეტია, ვიდრე უბრალოდ სიტყვები.

სტენლი კუბრიკი 1928 წელს დაიბადა ნიუ-იორკში, აღმოსავლეთ ევროპელი ებრაელების ოჯახში. მრავალმხრივი ინტერესების გამო

თანატოლებისგან აღრეული ასაკიდანვე გამოირჩეოდა – კარგად თამაშობდა ჭადრაკს, უკრავდა დასარტყამ ინსტრუმენტზე და ჯაზ-ჯგუფის წევრობაზე ოცნებობდა, ბევრს კითხულობდა, კიდევ უფრო მეტს იღებდა (პირველი ფოტოკამერა მამამ 13 წლის ასაკში აჩუქა).

40-იანი წლებიდან ჟურნალ „ლუქის“ წამყვანი ფოტორეპორტიორია. მისი კონოდებიუტი 1951 წელს შედგა, მაგრამ ფართო მასების ყურადღება 1956 წელს მიიპყრო ფილმით „მკვლელობა“, რასაც მოჰყვა „დიდების ბილიკები“ (1958 წ.); თუმცა, მისი ბიოგრაფები მიიჩნევენ, რომ კუბრიკის შესწავლა „სპარტაკიდან“ (1960 წ.) უნდა დაიწყო.

დგება ქარიშხლიანი 60-იანი წლები, რომელიც თავისი რომანტიზმით, ილუმალების ბურუსით, მითებით და ლეგენდებით და თავისუფლების გამძაფრებული სურნელით, მომავალ თაობებს ისევე აზვევს თავბრუს, როგორც ამ ეპოქის არაოფიციალურ სიმბოლოდ ქცეული ნარკოტიკი L.C.D.. იქმნება ე. წ. „კონტრკულტურა“, რომელიც „რევოლუციით ახალი ადამიანის შექმნას“³ ისახავს მიზნად. მასობრივ საპროტესტო აქციებს, რომელიც ტოტალიტარული რეჟიმის წინააღმდეგაა მიმართული, ზედ ერთვის ჰიპური მოძრაობები, რომელთა კომუნებმა მთელი ამერიკა მოიცვა. ახალგაზრდები, რომლებიც ქუჩაში გრძელი მაისურებით, კიდევ უფრო გრძელი თმებით, გაუპარსავი წვერებით და დაჭრილი ჯინსებით გამოვიდნენ, ვიეტნამის ომს აპროტესტებდნენ. თუმცა, ეს არ იყო მხოლოდ განსხვავებული ცხოვრების წესი, ეს განსხვავებული აზროვნება, ცხოვრების განსხვავებული ფილოსოფია იყო, რომელიც თავისი უტოპიურობის მიუხედავად უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა.

იდეა – „არ შეიძლება ბურჟუაზიულ ოჯახში ფსიქიკურად ჩამოყალიბებული ადამიანი დაიბადოს“⁴ და მიზანი „მოესპოთ კლასიკური ბურჟუაზიული ადამიანის ტიპი“⁵, არაჩვეულებრივად განხორციელდა. „რთულია, იპოვო თუნდაც ერთი ათწლედი კულტურის ისტორიაში, სადაც ამდენი ველურობაა, ამდენი თავდასხმა ადამიანებისგან, ამხელა დეგრადაცია ლიტერატურაში, მუსიკაში და ხელოვნების სხვა დარგებში“⁶. ასევე, რთულია იპოვო თუნდაც ერთი ათწლედი კულტურის ისტორიაში, სადაც ამდენი ცვლილება, ღირებულებათა გადაფასება მოხდა კინემატოგრაფში, ლიტერატურაში, მუსიკაში... 60-იანელებმა აჩუქეს მსოფლიოს ენდი უორჰოლი და

კლასიკად ქცეული პოპ-არტი, ბოზ დილანი, „ბითლზები“, ჯიმი ჰენდრიქსი, „მაკდონალდსი“ და „კოკა-კოლა“.

ვიეტნამში ომი მძვინვარებს, სადაც ორი სახელმწიფო მესამე ქვეყნის ტერიტორიაზე ერთმანეთს ყოველგვარი წესების გარეშე ებრძვის და მუსრს ავლებს 10 000-ობით ჯარისკაცს. თერმობირთვული ომის კონფლიქტი პიკს აღწევს, რომელიც საფრთხეს უქმნის არა მარტო კონკრეტულ სახელმწიფოებს, არამედ, მთელ კაცობრიობას, აპოკალიფსი გარდაუვალია, ხალხი სამალავებს თხრის, ირგვლივ ყველა ბომბზე საუბრობს. . . კუბრიკი კი იღებს ფილმს უცნაური სახელწოდებით „დოქტორი სტრანინჯლავი, ანუ, როგორ შევიყვარე და აღარ მეშინია ატომური ბომბის“. შეფასებაც არ აყოვნებს: „ფილმის გამოსვლის შემდეგ გაჩნდა იმედი, რომ კინემატოგრაფს დაღუპვა არ უწერია“⁷, „ეს არის ყველაზე მძლავრი პოლიტიკური სატირა, რაც კი ოდესმე შექმნილა ამერიკული კინოს ისტორიაში, ფილმი – მოულოდნელობა“⁸ და მართლაც, ძნელად თუ მოიძებნება ისეთი ნაწარმოები, რომელიც კაცობრიობის მომავალს ირონიულად უდგება, მიიჩნევენ რა, რომ აპოკალიფსი მაინც გარდაუვალია. გარშემო ყველა შემოიღო: პრეზიდენტები, პრემიერ-მინისტრები, ოფიცრები თუ გენერლები... თითქოს, რეალურად ვერ აფასებენ შექმნილ სიტუაციას. მიუხედავად მძლავრი პოლიტიკური სატირისა, ეს არის საოცრად ჰუმანისტური და პაციფისტური კინოსურათი, ამიტომაც სარგებლობდა იგი საზოგადოებაში ასეთი დიდი პოპულარობით. ეს არ არის კონკრეტული დრო და სივრცე, ეს არის სიგიჟის ზღვარზე მყოფი მსოფლიო, რომელიც ხელოვნურად ახდენს ომის პროვოცირებას და მილიონობით უდანაშაულო ადამიანის სიცოცხლეს სწირავს რამდენიმე შემოიღლის პირად ამბიციას. სწორედ ამ მდგომარეობაში მყოფი მსოფლიო შედის ბიოლოგიური მანქანის ეპოქაში – კიდევ ერთი სიგიჟე – ხელოვნური ინტელექტი, რომელიც ადამიანის ცნობიერების განმსაზღვრელი ხდება. ერთ-ერთი გაზეთისთვის მიცემულ ინტერვიუში კუბრიკი წერს: „ჩვენ დღესდღეობით ბიოლოგიური მანქანის საზოგადოებაში ვიმყოფებით, ადამიანი ქედს იხრის ამ სილამაზის წინაშე დიახ, ეს ახალი სილამაზა, მანქანა ჩვენი საზოგადოების ახალი რეალობაა, არაფერია იმაზე დიდი უაზრობა, ვიდრე მისი უარყოფა“⁹. თუმცა, ფილმში „კოსმოსური ოდისეა – 2001 წელი“ ავტორის კეთილგანწყობა ახალი რეალობისადმი არსად იგრძნობა. იგი

გვაფრთხილებს, რომ ყოფიერებაში მისი უხეში შემოჭრა ადამიანის ღეგრადაციის, მისი განადგურების წინაპირობაა, 2001 წლისთვის ეს „ტექნიკური სასწაული“ საფრთხეს შეუქმნის კაცობრიობის არსებობას.

დღეს ელექტრონული ტვინი თანამედროვე საზოგადოების ერთადერთი რეალობაა, ირგვლივ არავინ აზროვნებს კომპიუტერების გარდა. „უდავოა, კულტურის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე არ არსებობს ხელოვნური ინტელექტი, დღევანდელ გონიერ მანქანას არ შეუძლია ადამიანს მეტოქეობა გაუწიოს, იგი მისი მსახური და მონაა, მაგრამ თანამედროვე მანქანის ისტორია სულ რაღაც 50 წელიწადს ითვლის, ადამიანის, როგორც გონითი არსების ფორმირება კი დაახლოებით 50 000 წლის წინ მოხდა. რა თქმა უნდა, ადამიანი და მანქანა არათანაბარ პირობებშია“.¹⁰ ერთი კი ამკარაა, მანქანა გვიკარგავს დროის და სივრცის შეგრძნების უნარს, ის გვენატრება, მასზე გაცილებით მეტს ვფიქრობთ, ვიდრე ღმერთზე, ახლობელ ადამიანზე ან საკუთარ თავზე, მისი თვისებები გადამდებია: ოპერატიულობა, გულგრილობა, სწრაფვა მარტოობისკენ, პედანტური წესრიგი, გრძნობების და ემოციების იგნორირება... მანქანა რობოტია, რობოტს ემსგავსება მასზე მიჯაჭვული ადამიანიც.

აიზეკ აზიმოვი თავის წიგნში „მე რობოტი ვარ“ წერს: „რობოტს არ შეუძლია ადამიანს ზიანი მიაყენოს. კანონის მცირედი დარღვევის შემთხვევაშიც კი მას ემუქრება სასტიკი განაჩენი დემონტაჟის სახით“,¹¹ მაგრამ ადვილი არ არის მოახდინო იმის დემონტაჟი, რომელზეც მთლიანად ხარ დამოკიდებული, როდესაც მთელი სამყარო მის გარშემო ბრუნავს. ფილმში „მანქანის გარდაცვალება“ ხომ გაცილებით დიდი ტრაგედიაა, ვიდრე კოსმონავტის. იქნებ, მან მოახდინოს შენი დემონტაჟი, როგორც კი მისი ნების წინააღმდეგ წაზვალ? ადამიანი ცნობიერების დაკარგვის საფრთხის წინაშე დგას, კარგავს იმას, რაც ცხოვრებისეული გამოცდილების დაგროვების შედეგად გაუჩნდა, ეს კი ცხოველის სტადიაში დაბრუნების ტოლფასია. მანქანა საუკეთესო მაგალითია იმისა, თუ როგორ გამოიყენა კაცობრიობამ საკუთარი რაციონალიზმი თავისისავე წინააღმდეგ. და ისევე, როგორც ფრანკენშტაინმა შეიძულა თავისი შემქმნელი და მისი განადგურება ცხოვრების იდეა-ფიქსად ექცა, მანქანაც ანადგურებს ტვინს, რომელმაც იგი შექმნა, მისგან ყველაფერს შლის და სანაგვე ყუთში აგდებს. ესეც აპოკალიფსის მეორე

შესაძლო ვერსია! „ადამიანობა გაქრა, ახალგაზრდობას არაფერი აინტერესებს სექსისა და ნარკოტიკების გარდა, არ არსებობს გამოსავალი, მექანიკური ადამიანი აღარაა“.¹² თუმცა, დღესდღეობით ეს შეფასებაც რომანტიულია, რეალობა გაცილებით რთულია: თუ 70-იან წლებში სექსი და ნარკოტიკები აინტერესებდათ, დღეს არაფერი აინტერესებთ ვირტუალური რეალობის გარდა.

1971 წელს კუბრიკი იღებს ყველაზე განმაურებულ ფილმს თავის შემოქმედებაში „მექანიკური ფორთოხალი“. ეს არის ცნობილი ინგლისელი მწერლის, ენტონი ბერჯესის, ამავე სახელწოდების რომანის ეკრანიზაცია. ფილმის მთავარი გმირი ალექსი მომავლის ლონდონში ცხოვრობს, მას სამი მეგობარი ჰყავს, რომლებთანაც საღამოებს ატარებს. როდესაც ბეზრდებთ ნარკოტიკით გაჟღენთილი რბე, ახალგაზრდები მანქანაში სხდებიან და ქალაქში სეირნობით და სხვადასხვა თავგადასავლის ძიებით ცდილობენ ჩაკლან დაუოკებელი ვნებები. მათი ქმედებები ზოგჯერ დესტრუქციულობის პიკს აღწევს. მთავარი გასართობი ძალადობა და აგრესიის გამოვლინებაა, არა და, ერთი შეხედვით, სულაც არ არიან ანომალიურნი; ალექსს არც მძიმე ბავშვობა ჰქონია, სოციალურადაც საკმაოდ უზრუნველყოფილია, აქვს სრული კომფორტი: კეთილმოწყობილი ბინა, საკუთარი ოთახი ტელევიზორით, უამრავი დისკით და პლაკატით, სწავლობს პრესტიჟულ კოლეჯში... თუმცა თავის არჩევანში თავისუფალი არასოდეს ყოფილა, მოზარდის ფსიქიკაზე გამუდმებით ზორციელდება ზეწოლა ტელევიზიის, კინემატოგრაფიის, პრესის საშუალებით. მართალია, არსებობს მოსაზრება, რომ ეკრანზე ძალადობის პროექცია მაყურებელს დესტრუქციული ენერგიისგან ათავისუფლებს, რადგან იგი საკუთარი თავის იდენტიფიცირებას ახდენს მოძალადესთან და ამგვარად რეალობაში მისი გადმოტანის სურვილი არ უჩნდება, მაგრამ სინამდვილეში მოზარდის დაუცველი, ჩამოუყალიბებელი ფსიქიკა ვერ უძლებს ზეწოლას და ალექსის მსგავსად ბოროტმოქმედად ყალიბდება, რომელშიც ბეთპოვენის მე-9 სიმფონიაც კი არაადამიანურ ვნებებს აღძრავს.

ტირანული სახელმწიფო, რომელიც ზრუნავს საკუთარ „პროდუქტზე“, მსოფლიო მნიშვნელობის ექსპერიმენტს ატარებს, ცდილობს რა „ბოროტების“ „სიკეთედ“ გარდაქმნას, თუმცა იმავე მეთოდით, რა მეთოდითაც მასში ბოროტების მარცვლის გაღვივება

მოხდა – მისჯილი აქვს უფუროს ფილმებს ძალადობაზე, სხეულში შეჰყავთ სხვადასხვა სახის პრეპარატი... „იქნებ, ვინც შეგნებულად ირჩევს ბოროტების დაკლავნილ ბილიკს, რაღაცით მაინც უფრო ახლოს დგას ღმერთთან, ვიდრე ის, ვინც სწორ გზას იძულებით გაუყენეს“¹³, – წერს ენტონი ბერჯესი თავის რომანში, კუბრიკი კი, თავის მხრივ, დასძენს: „ადამიანს უნდა ჰქონდეს არჩევანის უფლება, მაშინაც კი, თუ იგი ბოროტების გზას ირჩევს. აუკრძალო ადამიანს ის, რაც მას სურს, ნიშნავს მის იგნორირებას, ადამიანისგან „მექანიკური ფორთოხლის“ გაკეთებას“¹⁴. თუმცა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ალექსს არც ერთ შემთხვევაში არ ჰქონია არჩევანის საშუალება, მისი ბოროტებაც ისეთივე პროვოცირებულია, როგორც სიკეთე. იგი ექსპერიმენტამდე და, მით უმეტეს, ექსპერიმენტის შემდეგ ხელისუფლების ტირანული რეჟიმის მსხვერპლია.

ფ. ფელინი ერთ-ერთ ინტერვიუში წერს: „ეს ფილმი არის ობიექტური დოკუმენტი იმაზე, თუ რა შეიძლება დაემართოს მსოფლიოს“¹⁵. აი, აპოკალიფსის კიდევ ერთი, მესამე შესაძლო ვერსია.

ამდენად, სტენლი კუბრიკმა სამი ფილმით აპოკალიფსის სამი შესაძლო ვარიანტი შემოგვთავაზა. შეიკრა ერთგვარი ტრილოგია, რომელმაც კაცობრიობას, „ფართოდ დახუჭული თვალებით“ რომ სძინავს, – გამოფხიზლებისკენ მოუწოდა.

7. «Искусство кино», 1970, №5, с. 168.
8. Теплиц Е., Американское кино и телевидение в 60-е годы. Москва, «Искусство», 1966, с. 105.
9. «Искусство кино», 1976, №4, Москва, с. 88.
10. ვ. ერქომაიშვილი, ფილოსოფია. თბილისი, „კვარი“, 2004, გვ. 134.
11. «На экранах мира». Москва, «Искусство», 1972, с. 172-173.
12. «Искусство кино». 1974, №9, Москва, с. 149.
13. ე. ბერჯესი, მექანიკური ფორთოხალი, თბილისი, „ლოგოს პრესი“, 2003, გვ. 150.
14. “Sight and Sound”, Spring, 1972, p. 2.
15. “Time”. April 2, 1974, p. 37.

1. /http://kinocenter.rsuh.ru/kubrick.htm/

2. /http://www.interkino.ru/reviews/

3. Карцева Е., Американская контркультура и кино в сборнике «Зарубежное кино – эстетика и идеология». Москва, «Искусство», 1982, с. 31.

4. Соболев Р., Голливуд: 60-е годы. Москва, «Искусство», 1975, с. 48.

5. იქვე.

6. История США. В 4-х томах, т. 4. Москва, «Наука», 1987, с. 156-157.

გერმანული კინოქსპრესიონიზმი

ექსპრესიონიზმი XX საუკუნის მხატვრული კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე რთული და წინააღმდეგობრივი მოვლენა იყო. საუკუნის დასაწყისის გერმანიაში „ფასეულობათა გადაფასების“ მძვინვარე და პირქუში ეპოქის ფონზე ამ მიმდინარეობამ ის სულიერი ღაბღაბულობა და ზვალინდელი დღის შიში გამოხატა, რაც ღამასასიათებელი იყო შემოქმედი ინტელიგენციისათვის, რომელიც გრძნობდა მოახლოებულ კატასტროფას, მაგრამ არ შეეძლო განახლებისა და გამოსავლის მოძებნა. მან ახსნა უკიდურესი სუბიექტივიზმი, სასოწარკვეთილება, რწმენის დაკარგვა, პესიმიზმი, რაც ღამასასიათებელი იყო ევროპული, კერძოდ კი, გერმანული საზოგადოებისათვის, რომელსაც ჯერ კიდევ მოუწევდა იმპერიალისტური ომის, ძველი სამყაროს ნგრევისა და ფაშიზმის გადატანა. პირველმა მსოფლიო ომმა, მის მიერ დატოვებულმა მძიმე მემკვიდრეობამ, კიდევ უფრო გააღრმავა პესიმიზტური განწყობილებები. ექსპრესიონიზმი იპყრობს ბერლინის ქუჩებს, აფიშებს, თეატრალურ დადგმებს, კაფეებს, მაღაზიებს, ვიტრინებს. ამ პერიოდში მკვიდრდება ექსპრესიონიზმი კინემატოგრაფში.¹

ექსპრესიონისტები უარყოფდნენ არსებულ სინამდვილეს, მის ობიექტურად ასახვას და თავიანთი ილუზორული, ირეალური სამყაროს შექმნას ცდილობდნენ. კატასტოფის წინათგრძნობა, გაუცნობიერებელი შიში „ბნელი ძალაუფლებისადმი“, ფანტასმაგორიული ისტორია და გრძნობების ნევრასთენიული გამძაფრება, თანამედროვე სამყაროსთან ჰარმონიულობის დაკარგვა – აი, ყველი ექსპრესიონისტული წინააღმდეგობების ქვეტექსტი.

მეცნიერულ-ისტორიულ გამოკვლევებში ექსპრესიონიზმი ცხარე კამათის საგანია. იგი ურთიერთსაპირისპირო, ერთმანეთის გამომრიცხავ მოსაზრებებს იწვევს. თუ ერთ შემთხვევაში ექსპრესიონიზმს სრულიად უარყოფენ, მეორე შემთხვევაში მას ასევე უსაზღვროდ აქებენ. წინააღმდეგობრივია აგრეთვე მოსაზრებები იმის შესახებ, თუ რომელი მწერლები და მხატვრები მიეკუთვნებიან ექსპრესიონიზმს.

კინოს ისტორიის მკვლევართა შორის არსებობს აზრთა

სხვადასხვაობა ექსპრესიონიზმის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებზე, განსაკუთრებით, მის საწყისებზე; ზოგს მიაჩნია, რომ ამ მიმდინარეობის „წელთაღრიცხვა“ იწყება 1920 წლიდან,² ზოგიერთი ასახელებს 1915 წელს,³ ზოგიც კი ამტკიცებს, რომ მას გაცილებით ადრე ჰქონდა ერთგვარი „დებიუტი“ მაქს რაინჰარტის „სუმურუნში“. თუმცა ექსპრესიონიზმის „პირველ მერცხლებად“ შეიძლება ჩაითვალოს ომამდელი და ომისდროინდელი ეპოქის ოთხი კინოსურათი, რომლებიც იმსახურებენ განსაკუთრებულ ყურადღებას. ეს ფილმები იმითაა აღსანიშნავი, რომ მათში დამუშავებულია მნიშვნელოვანი ფსიქოლოგიური თემები, რაც პასუხობდა იმ პერიოდის მოწინავე კინემატოგრაფიულ თეორიებს. ზოგიერთ რეჟისორს სურდა, რომ ახალი ხელოვნების – კინოს, სპეციფიკური შესაძლებლობები გამოეხატათ არარეალურად არსებული საგნების გამოსახვით, გამოგონილი არსებებით, მათ გონებაში დაბადებული ფანტაზიის ნაყოფით. ცალკეული კრიტიკოსი მოუწოდებდა კინემატოგრაფისტებს გადაექციათ თავიანთი ფილმები რეალობისა და ფანტასტიკის აღმოსაფხვრელად.⁴

1913 წელს ეკრანებზე გამოვიდა რეჟისორ მაქს მაკის ფილმი „სხვა“ – პ. ლანდაუს ამავე სახელწოდების არც თუ ისე პოპულარული პიესის ეკრანიზაცია. იგი მოგვითხრობს პიროვნების გაორებაზე, მის ემოციურ სამყაროზე. ერთი განათლებული იურისტი ოჯახურ წვეულებაზე სკეპტიკური სიცილით იღებს მონათხრობს ვიდაცის გაორებაზე და თავდაჯერებულად ამბობს, რომ მას მსგავსი რამ არასოდეს დაემართება, მაგრამ ერთხელაც იგი ცხენიდან ჩამოვარდება და ტრავმის შედეგად მთვარეული ხდება. ის ღამდამოხდით გადის სახლიდან, ხდება მაწანწალა და მკვლელობასაც ჩაიდენს. მოგვიანებით, როცა ის, სამსახურეობრივი მოვალეობის გამო ამ მკვლელობას გაეცნობა, აღმოაჩენს, რომ თავად არის მკვლელი. ის შოკში ვარდება. თუმცა ეს ისტორია „ჰეფი-ენდით“ მთავრდება – იურისტი იკურნება დაგაადებისაგან. მთავარი როლი შეასრულა თეატრიდან კინოში მიწვეულმა დრამატურგმა მსახიობმა ალბერტ ბასერმანმა, რომელმაც გვიჩვენა პიროვნება, რომელსაც შეუძლია ნებისმიერ ფსიქოლოგიურ ტრავმასთან გამკლავება. მაშინდელმა კრიტიკამ უმაღლესი შეფასება მისცა ამ მსახიობის თამაშს და აღნიშნა, რომ მან განუმეორებელ სამსახიობო ოსტატობას მიაღწია.⁵ ეს ფილმი წარმოადგენდა ექსპრესიონიზმის პირველ

გაელვებას. მასში ყველაფერი განხილული იყო ბანალური წვრილბურჟუაზიული ოპტიმიზმის პოზიციიდან.

1913 წელს რეჟისორმა სტელან რიიემ გადაიღო ფილმი „პრალელი სტუდენტი“, სადაც თავისი პირველი კინოროლი შეასრულა მომავალში განთქმულმა მსახიობმა პაულ ვეგენერმა. კინოსურათი გარეგნულად ჰგავდა მაქს მაკის „სხვას“, მაგრამ მასში კიდევ უფრო გამძაფრდა სიუჟეტი.

ფილმის მთავარი გმირი ღარიბი სტუდენტი ბოლდუინია, რომელიც კონტრაქტს დადებს ჯადოქართან. სატანა ადამიანის გამოსახულებით შეჰპირდება სტუდენტს, რომ კარგად, სარფიანად დააქორწინებს და გაამდიდრებს იმ პირობით, თუ სტუდენტი თავისივე ორეულს მიჰყიდის. ეს ორეული არის ბოლდუინის ერთ-ერთი სული, რომელსაც ასევე ადამიანის სახე აქვს. იგი ცხოვრობს მისგან დამოუკიდებლად და ცდილობს გაანადგუროს მეორე, კეთილშობილი სული. ფინალში სასოწარკვეთილი სტუდენტი სარკეში ესვრის თავისივე ორეულს, მაგრამ ტყვია კლავს თვითონ ბოლდუინს, მერე ჩნდება სატანა და ხევს კონტრაქტს წვრილ ნაკუწებად, რაც ეფინება სტუდენტის გვამს.

„პრალელმა სტუდენტმა“ განამტკიცა ეკრანზე თემა, რომელიც გადაიქცა გერმანული კინოს ცდუნებად – თვითშეგნების შიშთან შეზავებული ღრმა თემა.⁶ იმის მაგივრად, რომ არ შეეჩინა საკუთარი სულის გაორება, შიშით შეპყრობილი ბოლდუინი ხვდება, რომ ბოროტი მოწინააღმდეგის ძალაუფლების ქვეშაა. ეს მოტივი, რა თქმა უნდა, მოძველებული იყო მაშინ, მაგრამ სცენარის ავტორმა ჰანს ვერსმა, რომელსაც ძალიან უყვარდა უჩვეულო ფანტასტიკა, სცენარიც ზღაპრის სტილში დაწერა, ხორცი შეასხა იმას, რასაც სინამდვილეში გრძნობდა გერმანული წვრილი ბურჟუაზია არისტოკრატიათან მიმართებაში, იმ არისტოკრატიათა, რომელიც მართავდა გერმანიას. მართლაც, დრო და დრო, წვრილი ბურჟუაზია იმდენად უკმაყოფილო იყო კაიზერული რეჟიმისა, რომ მას ვერ იტანდა უფრო მეტად, ვიდრე მუშებს. ამ სიტუციას შეესაბამებოდა გამონათქვამი „ორი გერმანია“.⁷ ეს სწორედ იმ განსხვავებას ვარაუდობდა, რომელიც არსებობდა დიდგვაროვან არისტოკრატია და წვრილ ბურჟუაზიას შორის.

ბოლდუინის შინაგანი სამყარო გამოხატავდა სასოწარკვეთილი ბურჟუაზიის მცდელობას, – არ დაეკავშირებინა ერთმანეთისათვის

თავისი ფსიქოლოგიური პრობლემები ორაზროვან საზოგადოებრივ მდგომარეობასთან. ყოველი ადამიანი, მსგავსი ბოლდუინისა, შეიძლება გამხდარიყო დაყოფილი და დაშლილი ცნობიერების მსხვერპლი.

„პრალელი სტუდენტის“ ოპერატორმა გვიღო ზებერმა გამოიყენა იმდროინდელ კინოტექნიკაში არსებული ყველა მიღწევა და შესანიშნავი ოსტატობით დაჰყო კადრები ისეთ ეპიზოდებში, სადაც ჩნდებოდნენ მთავარი გმირი და მისი ორეული. არაჩვეულებრივად გაართვა თავი განათებას შავ-თეთრ შუქრდილების თამაშს.

პაულ ვეგენერმა, მიუხედავად იმისა, რომ პირველად დადგა კინოკამერის წინაშე, გასაოცარი ნიჭი გამოიჩინა და კარგად მოერგო ეკრანული გამომსახველობის სპეციფიკურ თვისებებს.⁸

ზოგიერთი წყაროების მიხედვით, ამ ფილმის რეჟისორი სტელან რიიე თურმე გაუწონასწორებელი ფსიქიკის კაცი ყოფილა, ხშირად ემართებოდა ჰალუსინაციები, განიცდიდა დეკადენტურ გავლენას და სულ ისწრაფვოდა სიმბოლიკისა და მისტიციზმისაკენ.⁹

1915 წელს კინოეკრანებზე ფილმი „გოლემი“ გამოდის. რეჟისორი და მთავარი როლის შემსრულებელი იყო უკვე თავად პაულ ვეგენერი. სცენარი დაწერა ჰენრიხ გალენმა, რომელმაც ერთ-ერთი როლიც ითამაშა.

ფილმს საფუძვლად დაედო ლეგენდა გოლემზე, რომელიც თიხისაგან გააკეთა ერთმა პრალელმა რაბინმა, მკერდზე დაახატა ჯადოსნური ნიშანი, რითაც მისთვის სიცოცხლის მინიჭება იყო შესაძლებელი. ეს ქანდაკება აღმოჩნდება ანტიკვარიატის გამყიდველის სახლში. ის წიგნში პოულობს თქმულებას მისი გაცოცხლების შესახებ და შეასრულებს ამ აქტს. გაცოცხლებული გოლემი მუშაობას იწყებს ანტიკვარიატის მალაზიაში, შეუყვარდება მეპატრონის ქალიშვილი, შეშინებული გოგო კი ცდილობს თავი დააღწიოს ამ არსებას, რის შედეგადაც გოლემში იღვიძებს მძვინვარე ბოროტება და უკვე განრისხებული ურჩხული უთვალთვალავს გოგონას, ბრმად ანადგურებს ყველაფერს, რაც გზად შეხვდება. ფილმის ბოლოს ის კვდება – ვარდება კოშიდიდან და თიხის ნამსხვრევების გროვად იქცევა.

პაულ ვეგენერმა კიდევ ერთხელ დაამტკიცა მისი შესანიშნავი სამსახიობო ოსტატობა, რომელიც თვალებით აგრძნობინებდა მაყურებელს მისი უცნაური გმირის სიმახინჯისა და საშინელებისაგან გამოწვეულ შინაგან სევდას.

„პრადელი სტუდენტი“ და „გოლემი“ გამოდგენ ისეთი ნამუშევრები, რომლებშიც „პირქუში ფანტასტიკა“ იყო „გაქცევა შიგნით, ადამიანური ქვეცნობიერის სიღრმეში“.¹⁰ ეს იყო აშკარა ანტიბურჟუაზიული კრიტიკა. მუსიკისა და სიმბოლიკის ელემენტებით გაჯერებულმა ორივე ფილმმა პრესაში არაერთგვარი რეაქცია გამოიწვია. კრიტიკოსთა ერთი ნაწილი აღფრთოვანდა ფილმის შემქმნელების კინემატოგრაფიული ხერხის სიახლით, მეორე ნაწილი კი პირდაპირ დასცინოდა მათ ცდას. კრიტიკოსი გერმან გაფე თავის გამოსვლებში ამტკიცებდა, რომ კინემატოგრაფის არსი მდგომარეობს „არარეალურის რეალურში“ ჩვენებაში და ეს თვისება ყველაზე ახლოს სწორედ გერმანულ ხალხთან და სულთა დგასო.¹¹

ექსპრესიონიზმი, როგორც მოდერნიზმის ერთ-ერთი განშტოება, გერმანიაში პირველი მსოფლიო ომის წინ გაჩნდა და იმთავითვე გამოხატა კიდევ ერთი, იმ დროისათვის დამახასიათებელი გარემოებები – დაბნეულობა და იმედგაცრუება, რაც შეეყარა გერმანელი ინტელიგენციის წინა საუკუნის ჰუმანიტარულ იმედებს კრახთან დაკავშირებით. ამ სტადიის ექსპრესიონიზმიდან ასპარეზზე გამოვიდნენ ისეთი თვალსაჩინო მოღვაწეები, როგორებიც იყვნენ მწერალი ლ. ფრანკი, რეჟისორი ე. პისკატორი, დრამატურგი ბ. ბრეხტი და სხვა პროგრესულად მოაზროვნე რეალისტები, რომლებმაც შემდგომში მძლავრი სიტყვა თქვეს გერმანულ კულტურასა და ლიტერატურაში.

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ 20-იანი წლების დასაწყისისათვის გერმანულ კინოს მეტად რთულ პირობებში განვითარება მოუწია. ეს იყო ღრმად ეროვნული კრიზისის ატმოსფერო, რამაც ცხოვრების თითქმის ყველა სფერო მოიცვა. და სწორედ ექსპრესიონისტების ფილმებმა სხვა დარგებზე უკეთესად აღწერეს ეს მდგომარეობა, საგანგაშო სიტუაცია, პესიმიზმი, მომავლისადმი უნდობლობა.¹² სწორედ ექსპრესიონიზმი ეძებდა გამოსავალს იმ ცხოვრებისეული ჩიხიდან, რაშიც საზოგადოება იყო შესული და უსუსურად აღიარებდა, რომ არანაირი გამოსავალი არ არსებობს. ამგვარ ტრაგიკულ სიტუაციაში აისახა საერთო-სახალხო განწყობილება, 20-იანი წლების დამდეგიდან ქვეყნისათვის თავსმოხვეული ეკონომიკური კრიზისი, ინფლაცია და ის იქცა წმინდა წყლის ბურჟუაზიული ხელოვნების ე. წ. „ანტიადამიანურ სკოლად“, რომელიც ნერგავდა ნიჰილიზმს.

კინოექსპრესიონიზმის პირველ შედეგად ითვლება 1920 წელს რეჟისორ რობერტ ვინეს მიერ გადაღებული ფილმი „ექიმ კალიგარის კაბინეტი“. მის სცენარის შექმნას საკმაოდ საინტერესო ისტორია უდევს საფუძვლად. სცენარის ერთ-ერთი ავტორი ჰანს იანოვიცი ერთ საღამოს ბაზრობისაკენ გაემართა იმ იმედით, რომ ხალხში იმ გოგონას იპოვნიდა, რომელიც მას ძალიან მოსწონდა. ჩაბნელებული პარკიდან იანოვიცის თითქოს სწორედ იმ გოგონას ხმა შემოესმა, ის გაემართა პარკისაკენ და უცებ თვალი მოჰკრა ადამიანს, რომელიც სწორედ იმ მხარეს მიემართებოდა, საიდანაც გოგონას სიცილი ისმოდა. მეორე დღით გაზეთები იტყობინებოდნენ საზარელ ამბავს სექსუალური ძალადობის ფაქტის შესახებ, რის შედეგადაც დაიღუპა ახალგაზრდა ქალი. ეს სწორედ ის ადამიანი აღმოჩნდა, ვინც იანოვიცის მოსწონდა. დაკრძალვის დროს ხალხში იანოვიცმა იცნო ის პიროვნება, რომელიც პარკში დაინახა.

ჰანს იანოვიცის თანაავტორი კარლ მაიერი იყო. ორივე ავტორს გამოვლილი ჰქონდა პირველი მსოფლიო ომის ჯოჯოხეთი და ორივე სიძულვილით იყო გამსჭვალული მისდამი. ამიტომ მათი ერთობლივი სცენარიც მილიტარიზმის წინააღმდეგ იყო მიმართული, რომელიც ფილმის მთავარ გმირს, დოქტორ კალიგარის მსგავსად მარიონეტებად აქცევს და უაზრო მკვლელობის გზაზე აყენებს ადამიანს.¹³

ფილმის სიუჟეტი ვითარდება ერთ-ერთ გამაოგნებელ გერმანულ ქალაქში, სადაც ეწყობა ბაზრობა ატრაქციონებითა და წარმოდგენებით. ერთ-ერთ ასეთ წარმოდგენაზე ექიმი კალიგარი მოუწოდებს პუბლიკას, შეხედოს მთვარეულ ჩეზარეს, რომელსაც შეუძლია მომავლის წინასწარმეტყველება. ამ წარმოდგენას ესწრებიან სტუდენტები ფრენსისი და ალანი, რომლებიც შეყვარებულები არიან აფთიაქრის ქალიშვილ ჯენზე. მათ თვალწინ ჩეზარე გამოდის ვერტიკალურად მდგომი ყუთიდან, რომელიც კუბოს წააგავს. ალანი ეკითხება ჩეზარეს რამდენ ხანს იცოცხლებს იგი, ჩეზარესაგან იღებს პასუხს: „განთიადამდე“. დილით ფრენსისი აღმოაჩენს, რომ ალანი ხანჯლით არის მოკლული საკუთარ საწოლში. იგი ეჭვს ჩეზარეზე იღებს და ხელისუფლების წევრებთან ერთად ჩხრეკას აწყობს კალიგარის ოთახში, მაგრამ ვერაფერს აღმოაჩენს. თუმცა ფრენსისი კვლავ განაგრძობს კალიგარის კაბინეტზე თვალთვალს, მას ჰგონია, რომ ჩეზარეს თავის ყუთში სძინავს,

სინამდვილეში კი ის ამ დროს ჯეინის ოთახშია შეპარული და ხანჯლით მოკვლას უპირებს, მაგრამ ქალიშვილის სილამაზით მოჯადოებული ჩეზარე ხელიდან აგდებს იარაღს, იტაცებს ქალიშვილს და გარბის. მღევრები ჯეინს ხელიდან აგდებინებენ ჩეზარეს. ფრენსისი პოლიციასთან ერთად უბრუნდება კალიგარის კაბინეტს და ჩხრეკის დროს ჩეზარეს ნაცვლად ყუთიდან მის ორეულ თოჯინას გადმოათრევს. კალიგარი გაქცევით შველის თავს და იმალება ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში. ფრენსისი მოითხოვს საავადმყოფოს დირექტორთან შეხვედრას, რათა ის დაეხმაროს დამნაშავეს დაჭერაში, მაგრამ აღმოაჩენს, რომ კალიგარი და საავადმყოფოს დირექტორი ერთი და იგივე ადამიანები არიან. შემდეგ ღამეს ის საავადმყოფოს სხვა თანამშრომლებთან ერთად ჩხრეკს კაბინეტს და პოულობს მისი დანაშაულის დამამტკიცებელ საბუთებს. კალიგარი ჩეზარეს ჰიპნოზის საშუალებით აიძულებდა მკვლელობებს. იმისათვის, რომ გამოტეხოს ექიმი დანაშაულებებში, ფრენსისი აჩვენებს ჩეზარეს გვამს, როგორც კი ეს საშინელი ადამიანი ნახავს, რომ ჩეზარე მკვდარია, გიჟდება.

სცენარის ავტორ ჰანს იანოვიცის თქმით, ამ რეკლუციური სულის გაჟღენთილ, საშინელ ისტორიაში დაგმობილი იყო მთავრობის თვითნებობა, რომ გააჩაღეს ომი კალიგარის პროტოტიპით. კალიგარი ფლობს უზარმაზარ ძალას, რომელსაც თვითნებურად იყენებს, რათა იბატონოს სხვებზე. ჩეზარე ისეთივე უდანაშაულო მსხვერპლია კალიგარის ხელში, როგორც გერმანელი ხალხი ხელისუფლების წინაშე.¹⁴ როცა „ექიმი კალიგარის კაბინეტი“ ეკრანებზე გამოვიდა, მან ღიდი აჟიოტაჟი გამოიწვია. თავად გერმანიასა და ზოგიერთ ქვეყანაში იგი კარგა ხანს გადიოდა ეკრანებზე, ხოლო ზოგან ორი სამი დღის შემდეგ იხსნებოდა. აშშ-ში, კერძოდ კი, ლოს ანჯელესში კინომოყვარულები იმდენად აღაშფოთა, რომ საპროტესტო მსვლელობა მოაწყვეს და მოუწოდეს დისტრიბუტორებს არა მარტო ეს, არამედ სხვა გერმანული ფილმებიც აღარ შეეატანათ მათ ქვეყანაში.

„კალიგარის“ შემდეგ ექსპრესიონისტული მიმდინარეობის მსხვილ ნაწარმოებად შეიძლება ჩაითვალოს ფრინც ლანგის „დაღლილი სიკვდილი“ (1921), რობინსონის „ღამის ჰალუცინაცია“ (1922), პაულ ლენის „ცვილის ფიგურების კაბინეტი“ (1924), ფრიდრიხ ბურნაოს „ნოსფერატუ – საშინელებათა სიმფონია“ (1922) და სხვ.

ექსპრესიონიზმის ე. წ. „სავიზიტო ბარათად“ იქცა კინემატოგრაფიული საშუალებების წუნდადებული სიზუსტე, ვირტუოზულად აგებული მოქმედების პლასტიკურობა, სიუჟეტის განსხვავებული სიზუსტით აგება, სადაც იგრძნობოდა შუქის, დეკორაციების ჰარმონიულობა.¹⁵

ყოველი ქვეყნის ეროვნული კინემატოგრაფი თავისი ხალხის ფსიქოლოგიას უფრო მკვეთრად ასახავს, ვიდრე ხელოვნების სხვა დარგები. გერმანულმა ექსპრესიონისტულმა ფილმებმაც ამგვარი მისია იკისრეს და თავისებურად შეეცადნენ, ეჩვენებინათ თანამემამულეების დამოკიდებულება არსებულ პრობლემებთან.

„ექსპრესიონიზმი არა მარტო დამოუკიდებელი ესთეტიკური ფენომენი იყო, არამედ სხვა, მანამდე არსებული მხატვრული მიმდინარეობებისაგან განსხვავებით სოციალ-პოლიტიკურ ნიადაგზე აღმოცენებული მიმდინარეობა. იგი წინასწარმეტყველებდა კაიზერული პოლიტიკის მიზეზით გაჩაღებულ ომს, ხოლო შემდგომ, პირველი მსოფლიო ომის აქტიური მოწინააღმდეგე გახდა.“¹⁶

ამდენად, გერმანულმა ექსპრესიონისტულმა კინომ სერიოზული გავლენა მოახდინა მსოფლიო კინემატოგრაფზე, მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოება და ცენზურა ამ მიმდინარეობას არც თუ ისე სწყალობდა.

1 მ. ლეკობრაშვილი, საზღვარგარეთის კინოს ისტორია, თბილისი, 2004, გვ. 91.

2. Robetson D. Million and one night: The history of moving photos. London, „Frenk cas and kompani“, 1926, პ. 156.

3. Кино. Энциклопедический словарь. Москва, „искусство“, 1987, с. 510.

4. Krinzschi H., Das Kino gestern und heute. Berlin, 1963, s. 27.

5. Комаров С., История зарубежного кино. Москва, „Искусство“, 1965, с. 214.

6. Кракауер З., Психологическая история немецкого кино, Москва,

- „Искусство”, 1977, с. 214.
7. Balfur M., Kaizer and his time. New York, „Bro book”, 1985, p. 189.
8. www.scifilm.com
9. www.scifilm.com
10. Маркулан И., Зарувежный кинодетектив. Ленинград, „Искусство”, 1975, с. 57.
11. იხ. Комаров С., დას. ნაშრ. გვ. 57.
12. Соволоев Г., Как стал кино искусством. Киев, „Мистецтво”, 1975, с. 18.
13. www.scifilm.com
14. Кракауер З., დას. ნაშრ. გვ. 101.
15. იხ. Кракауер З., დას. ნაშრ. გვ. 88.
16. ნ. ამირეჯიბი, სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, თბილისი, „განათლება“, 1990, გვ. 48.

ტ ე ლ ე რ ე შ ი ს უ რ ა

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის
რეკომენდაციით

პროგრამის ხელმძღვანელი - **სანდრო ვახტანგოვი**

სატელევიზიო მაუწყებლობის მოდელი და მათი ფუნქციონირება

ყველაფერი ფიზიკით დაიწყო. მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში მეცნიერები ცდილობდნენ ოპტიკური სიგნალი ელექტროსიგნალად გარდაექმნათ. ისინი ქმნიდნენ ტელევიზიას, თუმცა ამ სიტყვის მაშინდელი გაგება სრულიად განსხვავდება XXI საუკუნის ტელევიზიისგან.

საუკუნოვანი განვითარების პერიოდში, ტელევიზიას აუდიტორიასთან ურთიერთობის საკუთარი, გასხვავებული ენა და ფორმა ჩამოუყალიბდა. ტელევიზია იქცა ინფორმაციის ძირითად წყაროდ მსოფლიოს მოსახლეობის უდიდესი ნაწილისთვის, რისი მეშვეობითაც მოსახლეობა ეცნობა მსოფლიოში განვითარებულ მოვლენებს, ამასთან ექმნება რეალური წარმოდგენა თანამედროვე მსოფლიოზე.

ტელემაუწყებლობა მრავალმხრივ არის დაკავშირებული ქვეყნის პოლიტიკასთან და სოციალურ გარემოსთან. ამავე დროს ზემოქმედებს როგორც პოლიტიკაზე, ასევე – სოციუმზე. ტელევიზია თანამედროვე მსოფლიოში მასაზე ზემოქმედების ყველაზე ძლიერ ინსტრუმენტადაა მიჩნეული. სწორედ ამიტომ არ არის იგი დამოუკიდებელი პოლიტიკისგან. ყველა ქვეყანაში, იქაც კი, სადაც უმაღლეს დონეზე დაცული სიტყვისა და ჟურნალისტიკის თავისუფლება, ხელისუფლება ზეგავლენას ახდენს ტელევიზიაზე. თუმცაღა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქვეყანაში რაც უფრო განვითარებულია ტელევიზია და რაც უფრო მაღალია პროფესიონალიზმი, მით უფრო ნაკლებად შესამჩნევია ხელისუფლების გავლენა: მაღალი პროფესიონალიზმი იძლევა იმის საშუალებას, რომ რაც შეიძლება შეუმჩნევლად გატარდეს მათთვის (ხელისუფლებისთვის) საჭირო პოლიტიკა. ეს რაც შეეხება სახელმწიფო ტელევიზიას.

მოიაზრება ასევე კომერციული ტელევიზია, რომელიც შეიძლება დამოკიდებული იყოს სხვა ძალაზე და ეს, ხშირ შემთხვევაში, შეიძლება იყოს სხვადასხვა პოლიტიკური ძალა. ამ გარემოებებიდან გამომდინარე საკლებით ნათელია, რომ დღესდღეისობით, ტელევიზია მთელს მსოფლიოში ერთგვარ საბრძოლო იარაღადაა ქცეული.

არსებობს ტელევიზიის კიდევ ერთი ფორმა: საზოგადოებრივი მაუწყებელი – რომელიც დამოუკიდებელია როგორც ხელისუფლებისგან ასევე სხვა ძალების ინტერესებისგან. ის ვალდებულია იმუშაოს საზოგადოებისთვის, დააკმაყოფილოს მისი ინტერესები და შეასრულოს მისი მოთხოვნები. ის უნდა მუშაობდეს საზოგადოების ყველა ფენისთვის: ბავშვებისთვის, მოზარდებისთვის, სტუდენტებისთვის და ა. შ. საგულისხმოა, რომ თითქმის ყველა განვითარებულ, დემოკრატიულ ქვეყანაში არსებობს საზოგადოებრივი მაუწყებელი. სხვადასხვა სოციალური ფენისადმი მიძღვნილი გადაცემების არსებობა ამცირებს საზოგადოებრივი არხის რეიტინგს, მაგრამ ზრდის მის როლს საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებაში.

საზოგადოებრივი ტელევიზიის კლასიკურ მაგალითად მიჩნეულია BBC – ბრიტანული ტელემაუწყებელი, რომელიც 1922 წელს დაარსდა და დღემდე ამ ფორმით აგრძელებს მაუწყებლობას. მისი მთავარი მიზანი არის, საზოგადოებისთვის ინფორმაციის მიწოდება, გართობა და შემეცნება.

ჩამოყალიბდა საზოგადოებრივი მაუწყებლის რაობის ორი ძირითადი კრიტერიუმი, რომლიც ზუსტად უნდა იყოს დაცული. კერძოდ:

1. საზოგადოებრივი მაუწყებელი ავრცელებს ზუსტ ინფორმაციას, ყოველგვარი გამძაფრების გარეშე. ამზადებს გადაცემებს, როგორც ზოგადად ყველასთვის, ასევე საზოგადოების კონკრეტული ნაწილისთვის კონკრეტულ თემებზე.
2. საზოგადოებრივი მაუწყებლის მთავარი პირობა არის ფინანსური დამოუკიდებლობა, რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი არ შეიძლება დამოკიდებული იყოს რეკლამაზე და სპონსორებზე. (ის ფუნქციონირებს ხალხის მიერ გადახდილი ფულით და იგი კონტროლდება ასევე საზოგადოების მიერ. წესისამებრ ირჩევა საბჭო, რომელიც კომპლექტდება საზოგადოებაში ავტორიტეტული და სანდო ხალხით).

CNN მსოფლიოში ერთადერთი თუ არა, ერთ-ერთი პირველი არხია რეიტინგით, რომელიც მთლიანად არის ორიენტირებული ახალ ამბებზე. ის მაუწყებლობს 24 საათი და გადმოსცემს მსოფლიოში მიმდინარე ყველა ქვეყნის მნიშვნელოვან და უახლეს

ინფორმაციებს. აქვს სააგენტოები ბევრ ქვეყანაში და ახორციელებს პირდაპირ ჩართვებს მოვლენების განვითარების ეპიცენტრიდან. CNN ყოველთვის ცდილობს და გამოსდის კიდეც, პირველმა მიაწოდოს მაყურებელს მსოფლიო მასშტაბით მიმდინარე ახალი ამბავი. ის აგრეთვე აკეთებს გადაცემებს ბიზნესზე, თანამედროვე ტექნიკის მიღწევებზე, სპორტზე, მოდაზე და მუსიკაზე. ეს გადაცემებიც კეთდება დაახლოებით ახალი ამბების სტილში. ანუ, არხის მთლიანი კონცეფცია ყველა გადაცემაშია დაცული.

XX საუკუნის ოთხმოციან წლებში გაჩნდნენ სპეციალიზირებული არხები, როგორიცაა **Discovery**, რომელიც 1985 წელს გავიდა ეთერში. ის შემეცნებითი არხია და ორიენტირებულია მეცნიერებაზე, ისტორიაზე, მსოფლიოს მეცნიერულ შემეცნებაზე. **Discovery** შეიქმნა ამერიკის შეერთებულ შტატებში და რამდენიმე წლის მერე მსოფლიოს უამრავ ქვეყანაში გავრცელდა. არხის ძირითადი სამუშაო სფეროა დოკუმენტალისტიკა: მისი ეთერის უმეტესი ნაწილი დატვირთულია დოკუმენტური ფილმებით, რომლებსაც თვითონ აწარმოებენ. **Discovery**-ს მოყვა მსოფლიოში ერთ-ერთი უმსხვილესი სპორტული არხი **Eurosport**-ი, რომელიც მთლიანად ორიენტირებულია სპორტულ გადაცემებზე. ის პირდაპირი ტრანსლაციით გადმოსცემს სპორტის ნებისმიერი სახეობის დიდ ჩემპიონატებს. ამათ მოჰყვა კიდეც ბევრი ამ ტიპის არხი, სპეციალიზირებული უფრო კონკრეტულ თემებზე. შეიქმნა არხები რომლებიც მხოლოდ მხატვრულ ფილმებს გადმოსცემს, არხები, რომლებიც მხოლოდ ფეხბურთზეა ორიენტირებული, კალათბურთზე, ცხოველებზე და ა. შ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა ზემოხსენებული არხი კომერციულია და სწორედ ეს არის მათი ძირითადი შემოსავლის წყარო.

ტელევიზიაზე საუბრისას ძნელია გვერდი აუარო ისეთ საკითხს, როგორიცაა, ჟურნალისტი და მისი ურთიერთობა რესპონდენტთან. საჭირო ინფორმაციის მიღება ხომ თითქმის მთლიანადაა დამოკიდებული ჟურნალისტის პროფესიონალიზმზე: მან უნდა შეძლოს მოიპოვოს რესპონდენტის ნდობა და დაუსვას ისეთი კითხვები, რომ მიიღოს მისგან მაქსიმალური ინფორმაცია. ეს კი მით უფრო შესაძლებელია, რაც უფრო მომზადებულია ჟურნალისტი ინტერვიუსთვის, ანუ, კარგად არის გათვითცნობიერებული იმ

საკითხებში, რაზედაც რესპონდენტს უნდა ესაუბროს და თავად რესპონდენტზეც აქვს საკმარისი ინფორმაცია მოპოვებული. ჟურნალისტი ასევე ვალდებულია იყოს ობიექტური და ნეიტრალური ნებისმიერ საკითხში – არ მიემხროს არც ერთ და არც მეორე მხარეს. ჟურნალისტისთვის აუცილებელია კომუნიკაციის ფსიქოლოგიის ცოდნა, რის გარეშეც შეუძლებელია გამოსახულების და ხმოვანი სიგნალის სწორი თანხვედრა. ასევე მნიშვნელოვანია სამუშაო ჯგუფთან სწორი ურთიერთობა, ამის გარეშე შეუძლებელია სასურველი შედეგის მიღწევა. ფილოსოფოს ორტეგა ი. გასეტის აზრით, „შემოქმედებითი ცხოვრება შესაძლებელია, ორ შემთხვევაში – ან უნდა იყო ის ვინც მართავს, ან იყო იმ სამყაროში, რომელსაც მართავს ის ვის უფლებებსაც ვაღიარებთ“. ჟურნალისტისთვის ასევე საჭიროა არაგერბალური სიგნალების წაკითხვის ცოდნა, რაც ფსიქოლოგიაში ცნობილია როგორც *euro-linguistic programmin*). ეს საშუალებას მისცემს ჟურნალისტს ინტერვიუს დროს რესპონდენტი მოაქციოს თავის გავლენის ქვეშ, რაც მეტ საშუალებას მისცემს მას მიიღოს მისგან მისთვის საჭირო ინფორმაცია.

ტელევიზია განვითარდა და ამასთან ერთად გაფართოვდა გადაცემების არეალიც. ჩამოყალიბდა გადაცემების ახალი ჟანრები. მათ შორის ყველაზე პოპულარული არის პოლიტიკური თოქ-შოუ, რეალური შოუ, კომედიური ჟანრის შოუები. მაგრამ ახალი ამბები მაინც რჩება ტელევიზიის მთავარ პრიორიტეტად.

1. ДРЕЩКИНА Н.Е., „საზოგადოებრივი ტელევიზია ინფორმაციული საზოგადოებისათვის (ბრიტანული მოდელი)“
2. БАЖЕНОВ М., „გლობალური საინფორმაციო ქსელი CNN“
3. Добрынин С. А., „კომუნიკაციური ფსიქოლოგიის ფილოსოფიური ფესვები“

რეალური შოუს დაბადება მსოფლიო ტელევიზორებში

ტელევიზია თვალის „სალეჭი რეზინაო“, ამტკიცებენ ზოგნი. იტალიელი კინომსახიობი ანა მანიანი ამბობდა: „ტელევიზია მხოლოდ სიბრყველის სადემოსტრაციოდ თუ გამოდგებაო!“. გამოჩენილი იაპონელი საზოგადო მოღვაწე სონტო ოოამა ჩიოდა: „ტელევიზიის განვითარება იაპონიას 100 მილიონიან ლენჩად აქცევსო!“, მიუხედავად ყველაფრისა, ტელევიზია საზოგადოებრივი გავლენის სფეროს განმტკიცების, საზოგადოებრივი აზრის წარმართვის უდიდესი საშუალება, პუბლიცისტიკის უახლესი და უძლიერესი ფორმაა. ტელევიზიის ძირითადი პრინციპი „ახლა, ამ წუთში რა ხდება“, მოითხოვს „ახლა, ამ წუთში აზროვნებას“...¹

მაგიური ზემოქმედებითი ძალის გამო ტელევიზია სულ უფრო დიდ გავლენას ახდენს საზოგადოების განვითარების ხასიათზე, თითოეულ ჩვენგანზე... სავსებით მართალია, ვინც თვლის, რომ ტელევიზიაში მხოლოდ ის გადმოდინდების, რაც „კოკასა შიგან დგას“, რადგან ტელე-კამერა უკეთ ხედავს, ვიდრე ადამიანის თვალი და მართალ სიტყვასაც გასაოცარი გულისხმიერებით ეკიდება. აქ არ გჭირდება ხმა მიაწვდინო ბოლო რიგში მჯდომს. წყნარად, სრულ ინტიმში, პირისპირ ხარ მასთან და როგორც კი სიყალბეს შეგამჩნევს, ზურგს შეგაქცევს! მას არ სჭირდება სხვისი შეწუხება, დარბაზიდან გასვლა, არც უხერხულობა შეაწუხებს, უბრალოდ გამორთავს ტელევიზორს.

ერთმა-ერთმა მკვლევარმა შენიშნა: ჩვენ ჯერ ვერ ჩავწვდით ტელევიზიას, მხოლოდ მივეჩვიეთ! მართლაც, „საუკუნის მოვლენათა“ შორის იგი ისეთივეა, როგორც ცეცხლი, ბორბალი, ატომი... ჩვენს საუკუნეში ტელევიზიის გამოჩენა ჯუჯების კუნძულზე გულივერის გამოჩენას ჰგავდა.²

„რეალითი“ შოუების დაბადება მსოფლიო ტელევიზორებში რეალური ამბის მოყოლა, შემდეგ კი მისი ეკრანიზაციის იდეა პირველად ამერიკელ ჟურნალისტს ალენ ფანტს გაუჩნდა. „ფარული მიკროფონი“ – ასე ეწოდებოდა მის გადაცემას, რომელიც 1947

წლიდან რადიოში გადაიცემოდა და ქუჩაში მოულოდნელად შემხვედრი ადამიანების ისტორიას ასახავდა. ერთი წლის შემდეგ კი ალან ფანტი მხოლოდ რეალური ამბის მოყოლით აღარ კმაყოფილება და 1948 წელს ამერიკის ტელეარხს CBS-ზე („სი-ბი-ეს“) აკეთებს ანალოგიურ გადაცემას, სახელწოდებით „ფარული კამერა“, რომელიც დღემდე დიდი წარმატებით სარგებლობს (დღეს მისი წამყვანი ალანის ვაჟი პიტერ ფანტია).

„ფარული კამერის“ შემდეგ, ზუსტად 25 წელიწადში, 1973 წელს, უკვე „სი-ბი-ეს“-ის ეთერით ახლი რეალური შოუს „ამერიკული ოჯახის“ პრემიერა შედგა. გადაცემის ავტორი კრეიგ გილბერტი ათი თვის განმავლობაში იღებდა ჩვენულებრივი ამერიკული ოჯახის ბილ და პიტ ლოუდების ყოველდღიურ ცხოვრებას.

1992 წელს ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ამჯერად უკვე MTV-ზე („ემ-ტი-ვი“) ჩნდება შოუ „რეალური სამყარო“, სადაც ერთ ბინაში მოთავსებული შოუს მონაწილეების: მოდელის, მოცეკვავის, მწერლის, მხატვრის, რეპერისა და კიდევ ორი მომღერლის ყოველდღიურ ცხოვრებას მაყურებელი სახლში დამონტაჟებული კამერების დახმარებით აღევენება თვალყურს. მართალია, ამ შოუს არ ჰყავდა გამარჯვებული, რაც თამაშს აზარტს უკარგავდა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მას აქტუალობა მაყურებელში დღემდე (უკვე მეათე სეზონია, რაც „რეალური სამყარო“ „ემ-ტი-ვი“-ზე გადის) არ დაუკარგავს.

1997 წელს რეალური შოუ შვეიცარიაშიც გამოჩნდა. შოუში „გადარჩენილი“ თავმოყრილნი იყვნენ 16 ერთმანეთისათვის უცნობი მონაწილეები, რომლებიც ოთხი თვის განმავლობაში ცხოვრობდნენ კუნძულზე, სადაც მხოლოდ ის ნივთები გააჩნდათ, რომლის წაღებაც გემიდან ორი წუთის განმავლობაში მოახერხეს. ექსტრემალურ სიტუაციაში მოხვედრილი, ორ ჯგუფად გაყოფილი მონაწილენი მხოლოდ საკუთარი ძალებით ცდილობდნენ თავის გატანას და ელემენტარული საცხოვრებელი პირობების შექმნას.¹

1999 წელს კი, რეალური შოუს („დიდი მძის“) პრემიერა, რომლის ავტორიც ტელემაგნატი ჯონ დე მოლი გახლდათ, ნიდერლანდების ტელეარხს „ვერონიკას“ ეთერით შედგა. „დიდი მძა“ ერთადერთი გადაცემა იყო, რომელიც ერთდროულად გადაიცემოდა ამერიკისა და ევროპის ტელეეთერით. მისი შექმნის

ისტორია კი ასეთი იყო...

„ერთხელ, ჩვენ შევიკრიბეთ, რომ მოგვეფიქრებინა პროგრამა, რომელიც ყველა ტიპის მაყურებელს დააინტერესებდა. ოთხი საათის უშედეგო აზრთა გაცვლა-გამოცვლის შემდეგ თანამშრომლებს დავშორდი, რის შემდეგაც შევხვდი ერთ-ერთ ჩემს კოლეგას, რომელიც აღფრთოვანებული მესაუბრებოდა ამერიკული ექსპერიმენტის „ბიოსფერო 2“-ის შესახებ, რომელიც ორიოდე წუთის წინ ერთ-ერთ გაზეთში ამოეკითხა. რვა ადამიანი ორი წლის განმავლობაში იმყოფებოდა ჩაკეტილ სივრცეში ფსიქოლოგების მეთვალყურეობის ქვეშ. ექსპერიმენტის მიზანი იყო, გაეგოთ თუ როგორი სიცოცხლისუნარიანია ადამიანი მწირ საყოფაცხოვრებო პირობებში დროის ამ პერიოდში – მიყვებოდა სტატიის შესახებ იგი და სწორედ მაშინ, ამ ექსპერიმენტის ფორმატმა მიკარნახა იდეა, – მომთავსებინა ადამიანები დახურულ სივრცეში და მაყურებლისათვის მეჩვენებინა მათი ყოველდღიური ცხოვრება, რეალური ისტორიები, ურთიერთობები, ემოციები. ასე დაიბადა რეალური შოუ „დიდი ძმა“ – იხსენებს გადაცემის ავტორი ჯონ დე მოლი. თუმცა იგი არ აღნიშნავს, რომ მის შოუს მხოლოდ ამერიკული ექსპერიმენტით მიღებული გამოცდილება არ დასდებია საფუძვლად. დღესათვის ცხადია, რომ ინტელექტუალმა დემოლმა „დიდი ძმის“ მთავარი კონცეფცია ამერიკელი მწერლის ჯორჯ ორუელის ანტიუტოპიურ ნაწარმოებში „1984“-ში ამოიკითხა.³

„დიდმა ძმამ“ უმოკლეს დროში მოიპოვა წარმატება და მას მაყურებელთა 50% ადევნებდა თვალს. ძალიან მალე დაინტერესდნენ ამ შოუთი მსოფლიოს წამყვანი არხებიც. ამას ის ფაქტიც ადასტურებს, რომ ესპანეთში ნახევარფინალურ ლიგაში წამყვანი გუნდების „რეალისა“ და „ბარსელონას“ თამაშს უფრო ნაკლები მაყურებელი ადევნებდა თვალს.

ყველა რეალურ შოუს ერთი მთავარი მიზანი აქვს: ასახოს რეალობა ისე, როგორც ის სინამდვილეშია. „რეალურ შოუებს ორი საერთო ძირითადი თვისება გააჩნია. პირველი ის, რომ გადაცემის გმირი ხდება ჩვეულებრივი რეალური ადამიანები და მეორე, თამაშის სცენარი არასოდეს არ არის დაგეგმილი, რის გამოც მაყურებლისათვის ყოველთვის გამოუცნობია მოთამაშეთა ემოციები და ქცევები.“⁴ რეალური შოუების წარმატების საიდუმლოებაც სწორედ ამაშია დამალული.

ამ ტიპის შოუს მონაწილენი ადვილად და სწრაფად ფულის შოვნის მოყვარული ადამიანები არიან. ასეთი ადამიანები კი, მოგეხსენებათ, არ გამოირჩევიან მაღალი ინტელექტით და მათი უმრავლესობა ფანტაზიებით ცხოვრობს. სხვათა შორის, როგორც ირკვევა, „დიდი ძმის“ მონაწილეები ძირითადად ავანტიურისტი ადამიანები არიან, რომელთა ცხოვრების სტილია ტყუილები, ინტრიგები და ისტერიკები. არ ყოფილა შემთხვევა, რომ ამ შოუში ცხოვრებით კმაყოფილი ადამიანი მოხვედრილიყოს, რადგან ყოველად წარმოუდგენელია მიატოვო ყველაფერი, რითაც ცხოვრობ და ასეთი დროით „ტელევიზორში“ საცხოვრებლად წახვიდე.⁵ შოუში მთლიანად ხდება ამ ადამიანების ნევროზული ბუნების გამოვლენა, რაც ხელს აძლევს პროგრამის რეჟისორს, რომ იგი საინტერესო საყურებელი გახადოს.⁶ ამიტომ, ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა, თამაშის შემდეგ ამ ტიპის შოუების მონაწილეების ფსიქიატრიულ საავადმყოფოებში მოხვედრა. აღსანიშნავია, რომ „გადარჩენილის“ ერთმა მონაწილემ, შოუს დასრულების შემდეგ, სიცოცხლე თვითმკვლელობითაც კი დაასრულა.

1. რ. დვალისხილი . ტელევიზიის ხელოვნება, ხელოვნება, თბილისი, 1976.
2. <http://referats.protoplex.ru/> (ე. გუსიატინსკის ლიტერატურული ჩანაწერი)
3. <http://search.yahoo.com/search?p=reality+shows+in+the+world>
4. <http://referats.protoplex.ru/> (ე. გუსიატინსკის ლიტერატურული ჩანაწერი)
5. <http://rambler.ru/search?reality+shows+TV+about+reality> (“ტნტ”-ეს გენერალური პროდიუსერი დიმიტრი ტროცკი)
6. <http://rambler.ru/search?reality+shows+old+news//about+pleyers> (გაზეთი “სამხრეთი სახალინი”)

„საპნის ოპერა“ – განტვირთვის საშუალება თუ აზროვნების დაქვეითება?

მას შემდეგ, რაც საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთმა პატარა რესპუბლიკა საქართველომ შექმნა ტელევიზია, მრავალმა წელმა განვლო და მან განვითარების საკმაოდ ხანგრძლივი გზა გაიარა, თუმცა ადრე ყველაფერი ცენზურის ქვეშ ხდებოდა და აქედან გამომდინარე სიტყვა „განვითარება“ კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება. შეიძლება ითქვას, რომ ტელევიზია უბრალოდ მრავალწლოვანი გამოცდილება დააგროვა. თავიდან, რა თქმა უნდა, არ იყო 24 საათიანი მაუწყებლობა და არხი ეთერში მხოლოდ გარკვეული დროით გადიოდა. კეთდებოდა სხვადასხვა ტიპის გადაცემები და მიუხედავად მხოლოდ ერთი არხის არსებობისა, ქართულ ტელევიზიას მაინც ჰყავდა მაყურებელი. ასე ვთქვათ, იგი უალტერნატივო და ერთადერთი მაუწყებელი იყო.

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ კი ქართულ ტელევიზიას უკვე გაუჩნდა ამბიცია, რეალურად განვითარებულიყო და ჩამდგარიყო მსოფლიოს ტელევიზიების რიგებში, გათავისუფლებულიყო სახელმწიფოს გავლენისაგან და უბრალოდ ყოფილიყო დამოუკიდებელი. მან შემოიტანა საზღვარგარეთ უკვე მოძველებული, თუმცა კი იმდროინდელი ქართული სინამდვილისთვის უამრავი სიახლე. ერთ-ერთი ასეთი იყო „საპნის ოპერები“, რომლებიც პირველად 80-იან წლებში გამოჩნდა ქართულ ეკრანებზე. ქართულ არხებზე გამოჩენილი სერიალები სენსაციური იყო არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი პირველად გადიოდა ქართულ არხზე, არამედ იმიტომაც, რომ მაშინ მაყურებელს პირველად შესთავაზეს ქართულ ენაზე დუბლირებული პროდუქცია. რადგანაც ენა ქართული იყო, იმდროინდელ „საპნის ოპერებს“ უამრავი მაყურებელი გამოუჩნდა. იგი გასაგები იყო ყველასთვის და ამიტომ მაყურებელთა რიგებში აქტიურად ჩაებნენ პატარები, დიდები, ქალები, კაცები თუ მოზუცები. იმ პერიოდში მისი ყურება პრესტიჟულადც კი ითვლებოდა.

90-იანი წლების ცხოვრების მძიმე სოციალური პირობების ფონზე სერიალები ერთგვარად უარყოფითი ემოციებისაგან განმუხტვის საშუალებებად იქცნენ. დილით უამრავი პრობლემისგან

დამძიმებული მაყურებელი საღამოთი ტელეეკრანის წინ განმარტოებული შვებას პოულობდა იმ მარტივი სიუჟეტების ყურებისას, რომელიც დაახლოვებით წააგავდა მის ცხოვრებას და ბევრად უფრო იმედის მომცემი და ოპტიმისტური ხასიათის იყო, შესაბამისად მაყურებელს უქმნიდა უკეთესი მომავლის მოლოდინის განწყობას. მართალია, ეს იყო მისთვის ოცნება, თუმცა დაძაბული პოლიტიკური ვითარების ფონზე, – საკმაოდ ლამაზი და სასიამოვნო.

როდესაც საუბარია სერიალების იმედის მომცემიან თვისებებზე, მაგალითისთვის შეგვიძლია გავეცნოთ სამაუწყებლო კომპანია „რუსთავი 2“-ის მიერ შემოთავაზებულ სერიალ „შოკოლადის საიდუმლო რეცეპტის“ სინოფსის, რომელიც მის ვებ-გვერდზეა განთავსებული. მოკლე მიმოხილვაში წერია: „მელოდრამატული სიუჟეტი მოგვითხრობს ახალგაზრდა გოგონას ცხოვრების შესახებ. როგორ იქცევა შეუხედავი და მდაბიო ოჯახში გაზრდილი როსიტა ამაღო შოკოლადის იმპერიის დელოფლად“¹. ეს სინოფსისი სავსებით საკმარისია იმის დასამტკიცებლად, თუ რა ყურადღებით უყურებს მას მეოცნებე ახალგაზრდა გოგონა, რომელიც ფიქრობს, რომ ოდესმე მასაც გაუძარბოვებს როსიტას მსგავსად.

სერიალები გარკვეულ წილად მაყურებელთა სხვადასხვა კატეგორიაზეა გათვლილი. არსებობს შედარებით მაღალმასშტერული სერიალები, რომელიც უფრო ახლოს დგას ცხოვრებასთან. ასეთ სერიალებს ტელე არხები უფრო უკეთეს საეთერო დროს უთმობენ. ისევ „რუსთავი 2“-ის მაგალითი რომ ავიღოთ, სერიალი „ცხოვრება გრძელდება“ გადის საღამოს საუკეთესო დროს, საღამოს 8 საათზე, და თავისი სიუჟეტიდან გამომდინარე ძალიან ახლოს დგას რეალურ ცხოვრებასთან. „ფილმი მოგვითხრობს სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენელ, ერთმანეთს დაპირისპირებულ ადამიანებზე, მათ ემოციებსა და გრძნობებზე“². აქ ამ შემთხვევაში საერთოდ არ ვხვდებით პათეტიკას და საოცნებო ზღაპრებს, შესაბამისად მისი მაყურებელიც შედარებით უფრო მეტად მაღალინტელექტუალურია.

საერთოდ, საპნის ოპერის მიზანია განტვირთვის მაყურებელი და სწორედ ამიტომაც მას საღამოს საუკეთესო საეთერო დრო ეთმობა – სამსახურიდან მოსულმა ადამიანმა, თუ უბრალოდ დიასახლისმა, რომელიც საღამოსთვის უკვე მორჩენილია საოჯახო საქმიანობას, რელაქსაცია უნდა პოვოს მის ყურებაში. აქედან

გამომდინარე, საკმაოდ საპასუხისმგებლოა არხის მხრიდან სერიალის არჩევა და შეთავაზება ხალხისთვის, რადგანაც ამ საეთერო დროს გაშვებული მდარე ხარისხის სატელევიზიო პროდუქცია მოსახლეობის ერთგვარ ზომბირებას იწვევს. ისედაც გადაღლილ ადამიანის ტვინს, ერთი შეხედვით, განტვირთავს და ზედმეტ საფიქრალს აშორებს, რეალურად კი მას უბრალოდ აქვეითებს. საერთოდ, მეცნიერულად დამტკიცებულია, რომ როდესაც ფიზიკურ შრომას ენაცვლება გონებრივი დატვირთვა ან, პირიქით, ამ დროს ადამიანის ტვინი უფრო აქტიურად ისვენებს. დაღლილი ადამიანისთვის ნაკლებად საფიქრალი და ბანალური ისტორიების ჩვენება, მით უმეტეს დიდი სარეკლამო რგოლების ფონზე, იწვევს მის დაძაბვას და ამგვარი ქმედების რეგულარული ხასიათის მიღების შემთხვევაში კი – ნევროზს. ადამიანი ვერ აცნობიერებს, ისე ექცევა გავლენის ქვეშ. იგი ქვეცნობიერად იტვირთება უაზრო ემოციებით, თუმცა იმდენად ვერ წარმოუდგენია, რომ მისი ნევროზის მიზეზი შეიძლება იყოს „საპნის ოპერა“, რომ იგი სახლში მისული მაინც მას უყურებს.

სერიალს გააჩნია როგორც ნეგატიური, ასევე პოზიტიური მხარეებიც. პოზიტიური, ვისთვის როგორ, და იგი საუკეთესო საშუალებაა ხალხის მასების სამართავად. რამდენადაც მეტ საეთერო დროს დაუთმობ „საპნის ოპერებს“, იმდენად ნაკლებად ააღელვებ მოსახლეობას ქვეყანაში არსებული პოლიტიკური მდგომარეობით. შეგვიძლია – გავიხსენოთ არაერთი მაგალითი: სანამ საქართველოში საარჩევნო ციებ-ცხელება დაიწყო ხოლმე, რამოდენიმე თვით ადრე სატელევიზიო არხებზე აქტიურდება სერიალები. იყო შემთხვევა „რუსთავი 2“-ზე, რომ სერიალს ერთვოდა სერიალი და მთელი საღამო ეთერი მხოლოდ მათ ეკავათ რეკლამებთან ერთად, რა თქმა უნდა. 2007 წლის ნოემბრის მოვლენების და ფაქტების მიუხედავად „რუსთავი 2“ მხოლოდ სერიალებს უჩვენებდა და 9 საათზე - „კურიერს“. ამგვარად გადაჰქონდათ ხალხის ყურადღება სულ სხვა თემებზე და მოჩვენებითად ამშვიდებდნენ მათ.

საინტერესოა, თუ ვის მოაფიქრდა ან რატომ მოაფიქრდა, რომ სერიალისთვის დაერქმია „საპნის ოპერა“. ეს ტერმინი წამოვიდა დრამატული სერიალიდან, რომელიც მართლა არსებობდა. ის ფინანსდებოდა „პროქტერ ენდ გემბელის“ და „ქოლგეით-პალმოლივის“ მსგავსი ტიპის საპნის მწარმოებლისაგან, რომელსაც ამ სერიალებში უკეთდებოდა რეკლამა.³

„საპნის ოპერა“ ერთი დიდი რეკლამაა, სადაც ბანალური, თუმცა ზოგჯერ საინტერესო ისტორიებიც ვითარდება. რატომ ვახსენე სიტყვა რეკლამა? იმიტომ რომ სერიალი არის საუკეთესო საშუალება, რითაც მაყურებელს „შეაჩქებ“, პირდაპირი გაგებით, ძალით აყურებინებ მას. მგვარად, იგი კომერციულად საკმაოდ მომგებიანია და შესაბამისად დაინტერესების მეტი წილი სწორედ რეკლამის დამკვეთებზე მოდის. მაგალითად ამერიკაში წამყვან არხებზე სერიალებზე კვირაში 15 საათი მოდის და მას წარმოადგენს სხვადასხვა სპონსორი და, შესაბამისად, რეკლამის საშუალებით მათი მოგების წილი იზრდება.⁴ სერიალი ეკრანის წინ „აბამს“ მაყურებელს და რეკლამის დამკვეთი კი თავის პროდუქციას სთავაზობს მას. ეს ერთგვარი შეთანხმებული მოქმედებაა მაყურებლის წინააღმდეგ, თუმცა ეს სისტემა დღემდე საუკეთესოდ მუშაობს.

1. http://www.rustavi2.com/news/programs_rug.php?l=34
2. http://www.rustavi2.com/news/programs_rug.php?l=34
3. http://en.wikipedia.org/wiki/Soap_operas
4. <http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/soapopera/soapopera.htm>

ქართული ტელევიზიის დაარსება-განვითარების საკითხისათვის

1873 წელს ვილოები სმიტის მიერ ჩატარებული „სამყაროს ფოტოგამტარიანობა“ და ასევე, 1884 წელს, პაულ ნიფკოვის მიერ „მასკანირებული დისკის“ შექმნა დაედო საფუძვლად ტელევიზიის ტექნიკურ უზრუნველყოფას. ასე შეიქმნა მექანიკური ტელევიზია, რომელიც პოპულრობით სარგებლობდა 1930 წლამდე. ათწლიანი მუშაობის შედეგად 1928 წლის 26 ივნისს პირველად ტაშკენტში გადაიცა მოძრავი გამოსახულება. მართალია, სიგნალი ძალიან სუსტი და უზარისხო იყო, მაგრამ სწორედ ეს ერთადერთი ფაქტი თამამად შეიძლება ჩაითვალოს თანამედროვე ტელევიზიის, ანუ ელექტრონული ტელევიზიის დაბადებად. პირველი ტელევიზორი, რომლითაც მოხერხდა ამ ცდის განხორციელება ტაშკენტში („телефотом“), 1925 წლის 9 ნოემბერს მოხდა, ხოლო ელექტრონული ტელევიზიის შემდგომი განვითარება ამერიკის შეერთებული შტატების ხელში გადავიდა.

ნელ-ნელა ვითარდებოდა და იხვეწებოდა ტელევიზია, ყალიბდებოდა სხვადასხვა მოდელი, იხვეჭდა არანორმალურ პოპულარობას საზოგადოებაში, თანაც ელვისებური სისწრაფით. სამყაროს ეს ახალი „საოცრება“ თანდათან მოედო მთლიანად მსოფლიოს და საქართველოშიც შემოაღწია. მართალია, ცოტა მოგვიანებით, 50-იან წლებში, მაგრამ ისეთი პატარა სახელმწიფოსთვის, როგორიც საქართველოა, არ იყო დაგვიანებული, რადგან 1956 წლის 28 დეკემბერს გაზეთ „კომუნისტში“ დაბეჭდილი განცხადება ტელეხედვის სტუდიის გახსნის თაობაზე სენსაციური და გამაოგნებელი აღმოჩნდა საზოგადოების თითქმის ყველა ფენისათვის. ამ სენსაციას კი მომზადებული უნდა შეხვედროდნენ, სწორედ აქედან გამომდინარე იმ დროისთვის მხოლოდ თბილისსა და რუსთავში 3500-ზე მეტი ტელევიზორი გაიყიდა, რომელიც მაშინ 200 მანეთი ღირდა და 6 თვით ადრე გახდა საზოგადოებისთვის ხელმისაწვდომი, ვიდრე თავად ტელევიზია.

მაშინდელ თბილისში მხოლოდ „რეკორდისა“ და „ავანგარდის“ ფირმის ტელევიზორები იშოვებოდა და ვისაც ის ჰქონდა, კვირაში

სამჯერ, საღამოს 8 საათზე, ეზოებში გამოჰქონდათ და მთელი სამეზობლო ერთად უყურებდა ტექნიკის ამ საოცარ ქმნილებას. ხოლო ამ ქმნილების უზრუნველყოფას დასჭირდა საბჭოთა კავშირში ყველაზე მაღალი 192 მ. სიმაღლის ანძა და ანძის ქვეშ პატარა ერთ სართულიანი შენობა.

ახლად შექმნილ ტელეხედვისათვის აუცილებელი იყო მონდომებული თანამშრომლები. სწორედ ამიტომ გამოცხადდა დიქტორების კონკურსი. „უცნაურ ყუთში“ გამოსაჩენად 300 გოგონადან მხოლოდ ორი, ალექსანდრა მაჭავარიანი და ლია მიქაძე, შეარჩიეს. არადა ყველას სურდა ამ „ყუთში“ ემუშავა, რაც ერთი შეხვედრით არც ისე ძნელი ჩანდა. თუმცა ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით, რადგან ტელევიზიაში მუშაობა აურაცხელ ენერგიას მოითხოვდა თითოეული თანამშრომლისაგან: 24 საათიანი მუშაობა იყო საჭირო, რათა საღამოს რვა საათზე ეგრეთ წოდებული „ტელევიზატორი“ ყველას ოჯახში ანთებულიყო და ჩვენს ქალაქში მომხდარი ახალი ამბები ეუწყებინა.

იმდროინდელი ქართული ტელესტუდია მხოლოდ სკოლის ატესტატისანი გამოუცდელი მუშაკებით იყო დაკომპლექტებული. არაპროფესიონალები მალევე გახდნენ ყველაზე კომპეტენტურები. სამთვიანი თავდაუზოგავი შრომის შედეგად მწირი ტექნიკითა და უდიდესი ენთუზიაზმით მოხერხდა 1956 წლის 30 დეკემბერს პირველი სიგნალის გადმოცემა. ანძიდან გადმოცემული სხივები მთელ საქართველოს მოედო. ანთო ტელევიზატორების ცისფერი ეკრანები და ტელევიზიაც დაიბადა საქართველოში. აუღერდა სიმღერა ფილმიდან „ბედნიერი შეხვედრა“, ეკრანზე გამოჩნდა მეფოლადეთა ბრიგადირი, ამირან ფანცულაია, აჩვენეს კონიაკის ქარხანა და ახლად აშენებული ტყიბულის ელქტრო სადგური, ახალგაზრდა დიქტორმა ალექსანდრა მაჭავარიანმა ახალი 1957 წლის დადგომა მიულოცა სრულიად საქართველოს. დასასრულს უჩვენეს კინოფილმი „აბეზარა“. პირველ ტრანსლირებას ტელეხედვის სტუდიიდან მხოლოდ შვიდი ადამიანი უზრუნველყოფდა. „ადამიანები ტელევიზატორებიდან“, როგორც მას იმდროინდელი საზოგადოება უწოდებდა, ყველა წრეში განხილვის თემად გახდნენ. მათ მემახტეების მსგავსად 45 დღიანი შვებულება ჰქონდათ. ტელევიზიის გამოჩენისთანავე ხშირად ისმოდა ასეთი შეფასება: „თუ აქამდე რადიო იყო მსოფლიოს სმენა, ახლა ტელევიზია თვალებია,

რომლისათვისაც არ არსებობს მანძილი”. საქართველოს ტელემაუწყებლობა არ ჩამორჩა საკავშირო ტელევიზიების ასპარეზს და მალევე აალაპარაკა მსოფლიო. როგორც ამ დარგის პიონერები იხსენებდნენ, მაშინ ქართული ტელევიზია ყველაზე მეტად თვითმყოფადობით გამოირჩეოდა. ისტორიას ახსოვს ისეთი შემთხვევაც, როდესაც ერთ-ერთი ქართველი დიქტორით, თავად კუბის პოლიტიკური ლიდერი ფიდელ კასტროც მოიხიბლა. თუმცა ხელოვნების ახალი დარგი, საიდანაც მაყურებელი იგებდა სხვადასხვა ინფორმაციას, ისეთი თავისუფალი ვერ იყო, როგორც დღეს. კომუნისტური ცენზორა ცისფერ ეკრანზეც მუშაობდა. მასობრივი კომუნიკაციების საშუალებით ყველაზე მოხერხებულ დარგს ცენტრალური კომიტეტი ხშირ შემთხვევაში იმპერიული იდეოლოგიის გამტარებლად იყენებდნენ. როგორც ცნობილი დიქტორი დავით სოკოლოვი იხსენებს, 90 წლამდე ტელევიზია მხოლოდ გართობის საშუალება არ იყო, არამედ – სახელმწიფო პოლიტიკის გამტარებელი. მიუხედავად ამისა, გარკვეული ზრიკების გამოყენებით საქართველოს ტელევიზია ახერხებდა მინიმალური დამოუკიდებლობის შენარჩუნებას. რასაც თამამად მოწმობს პროგრამების და რუბრიკების მრავალფეროვნება, როგორიცაა: საბავშვო, მუსიკალური, აღსანიშნავია მხიარული ვიქტორინა „ბაბუა თევდორეს ზღაპრები“, ასევე ხშირად უჩვენებდნენ კინოფილმებსა და სხვადასხვა სპექტაკლს. შედარებით ნაკლები ინტენსივობით გადიოდა საინფორმაციო გამოშვება. ახალ ამბებს მოსახლეობა ტექნიკური გაუმართაობის გამო კვირაში სამჯერ იგებდა, მაგრამ მოხერხებული მუშაკების წყალობით, მალევე ჩამოყალიბდა ოპერატიული საინფორმაციო სამსახური. გაჩნდა მოძრავი სატელევიზიო სადგური. მაყურებელი ადვილად ჩაერთო საქართველოსა და მის ფარგლებს გარეთ განვითარებულ მოვლენებში. ასე შეიქმნა ყველა ქართული ოჯახის სატელევიზიო ცნობარი, რომელსაც ილია ჭავჭავაძის გამოცემის პატივსაცემად „მოამბე“ უწოდეს. სადაც ყველა გასაშუქებელი თემა კოლევიაზე უნდა დამტკიცებულიყო. „მოამბე“ სწრაფი ტემპით იწყო განვითარება. თუ ის თავდაპირველად სიუჟეტების უბრალო ჩამოთვლას სთავაზობდა მაყურებელს, მალევე გახდა ყველაზე ოპერატიული და მიზანმიმართული გადაცემა. „მოამბეზე“ მომუშავე ჯგუფმა შექმნა სხვადასხვა ახალი რუბრიკა, როგორიც იყო: „სადღეისო ინტერვიუ“, „დღეს მსოფლიოში“, „სასამართლო დარბაზიდან“, „გახსენება“, „ჩვენი

გადაცემების კვალდაკვალ“ და რაც არ უნდა გასაკვირი იყოს, „მოამბეში“ იყო ასეთი რუბრიკა „ბიუროკრატიის გალერეა“. ეკრანზე იყო გამოკრული დაფა და ბიუროკრატიის ჩარჩოებში ხვდებოდნენ ცნობილი სახეები, მათ შორის – ცეკას მდივნები. ხოლო ეს ფაქტი დიდად მეტყველებდა წარსული ტელევიზიის გარკვეულ სითამამესა და არაოფიციალურ დამოუკიდებლობაზე. მერე და მერე საინფორმაციო სამსახურმა კიდევ უფრო მეტი ტრანსფორმაცია განიცადა. გადიდა ქრონომეტრაჟი, გახდა თემატურად მრავალფეროვანი, ანუ, გეზი აიღო სრულყოფისკენ, რაშიც ტელევიზიის პოპულარობის პროცენტის ზრდაც უწყობდა ხელს. სწორედ იმ პერიოდში წარმოიშვა და ჩამოყალიბდა რეპორტაჟის ჟანრი. 1968 წელს ქართულ ტელესტუდიას კიდევ ერთი ახალი ტელევიდმების სტუდია შეემატა, რამაც კიდევ უფრო საინტერესო და მრავალფეროვანი გახადა საქართველოს ტელევიზია. მრავლად იღებდნენ დოკუმენტურ და მხატვრულ ფილმებს. ბევრი მათგანი დღესაც დიდი პოპულარობით სარგებლობს.

SNN-ის („სი-ენ-ენ“) დამაარსებელი ტედ ტერნერი ტელევიზიაზე ამბობდა: „უკიდევანო ინტელექტუალური უდაბნო, ის არც კარგია და არც ცუდი, უბრალოდ აუცილებელია.“ სწორედ ეს აუცილებლობა დღეს არის ყველაზე ფესვგადგმული საზოგადოებაში. სწორედ აქედან გამომდინარე, 1956 წლის 30 დეკემბერს გადმოცემული პირველი სიგნალი დღეს ისევ ანათებს ცისფერ ეკრანებს საქართველოში და 192 მ. სიმაღლის ანძა თბილისს დღესაც გადმოჰყურებს.

50 წელზე მეტი გავიდა. ნელ-ნელა სახე იცვალა ქართულმა ტელესტუდიამ, რომელმაც მხოლოდ თერთმეტი წელი იარსება და საფუძველი ჩაუყარა საქართველოს ტელევიზიის თანამედროვე მოდელის შექმნას. „რეკორდისა“ და „ავანგარდის“ ტელევიზორები ახალი მარკის ტელევიზორებით შეიცვალა. ასევე და ათასჯერ გაუმჯობესდა ხარისხი. თუ აქამდე სხვადასხვა რუბრიკა არსებობდა, ახლა იმავე თემატიკის ტელევიზიები არსებობს (მუსიკალური, სპორტული, ა. შ.). უმაღლეს სასწავლებლებში დაიწვეს ტელევიზიის, როგორც პროფესიის, შესწავლა, რამაც თანამშრომლების პროფესიონალიზმის ზრდა გამოიწვია. დღეს დიდი პოპულარობით სარგებლობს ჟურნალისტიკა. უამრავ ახალგაზრდას აქვს სურვილი, ყოფილ „უცნაურ ყუთში“ ახლა უკვე საზოგადოებისთვის აუცილებელ

ტელევიზიაში იმუშაოს. შეიცვალა პროგრამული პოლიტიკაც და გახდა უფრო მეტად მრავალფეროვანი. წარმოდგენილია დღეს ნებისმიერი ოჯახი ტელევიზორის გარეშე. თუ აქამდე მთელი სამეზობლო ტელევიზორს ერთად და გაოცებით უყურებდა, დღეს მსგავსი აღარაფერი ხდება.

თანამგზავრის შექმნამ კიდევ უფრო მეტად გაზარდა მანძილი და საშუალება. ახლა შესაძლებელია მსოფლიოს ყველა ქვეყნის სატელევიზიო გადაცემის ყურება. ასევე ინტერნეტის არსებობაც მშვენივრად მოივსებს და ნებისმიერ დროს ნებისმიერი უკვე გასული გადაცემის ნახვაც შესაძლებელი გახდა.

საქართველოში არის დაახლოებით 15-ზე მეტი ტელემაუწყებლობა. მათ შორის წამყვანი ტელევიზიები უდიდესი პოპულარობით სარგებლობენ საზოგადოებაში. ტელევიზიაზე დამოკიდებული მაყურებლების მოთხოვნილებების ზრდის მიხედვით იქმნება ახალი გადაცემები, როგორიცაა: ე. წ. „თოქშოუები“, „რეალითიშოუები“ და სხვა. ასევე ძალიან პოპულარულია ტელესერიალები, რაც არც ისეთი მისასალმებელი ფაქტი უნდა იყოს. სხვადასხვა თემატური არხის არსებობა უადვილებს მაყურებელს სურვილის დაკმაყოფილებას, ანუ დღევანდელი ტელევიზია გაცილებით კომფორტულია.

ადრე არსებული კომუნისტური ცენზორი ნელ-ნელა წარსულს ჩაბარდა. თუმცა დღესაც შეინიშნება სახელმწიფო სტრუქტურების გარკვეული გავლენა, ანუ, 51 წელი არ აღმოჩნდა საკმარისი საქართველოს ტელევიზიისთვის სრული დამოუკიდებლობის მოსაპოვებლად. თუმცა დრო ჯერ კიდევ უამრავია, რადგან რაც დრო გადის, მით უფრო დამოკიდებული ხდება საზოგადოება ტელევიზიაზე.

1. <http://www.mediascope.ru>; <http://www.wikipedia.org.ru>

2. იხ.: ნ. ლეონიძე, „ტელევიზიის მოამბე“, 1967.

* წინამდებარე ნაშრომი ეყრდნობა საქართველოს სახელმწიფო ტელევიზიის არქივში მოპოვებულ ვიდეო მასალებს.

კინო-ტელე – კინო-დრამა

დიდი დრო გვაშორებს იმ ხანას, როცა სერიოზულად ამტკიცებდნენ, რომ ტელევიზიის განვითარება კინემატოგრაფიის, ლიტერატურის, თეატრის, რადიოს კრიზისს გამოიწვევდა?

ტელევიზიას აბრალებდნენ ზედაპირულობას, მომაბეზრებლობას... დღეს კი რას ვხედავთ, ადამიანები ყოველ საღამოს იმედით და ცნობისმოყვარეობით მიუსხდებიან ხოლმე ეკრანს, მეორე დღეს კი იბადება აუცილებელი კითხვა: გუშინ უყურე? კითხვაც და პრობლემაც სწორედ ეს არის: რას ვუყურებთ? უპირველეს ყოვლისა, რა თქმა უნდა, ესაა საინფორმაციო პუბლიცისტური გადაცემები და ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების ამსახველი რეპორტაჟები, ინტერესის ახალ ტალღას რომ იწვევს ტელეეკრანის მიმართ.

რა შეიძლება ითქვას სატელევიზიო კინოსა და ტელეთეატრის შესახებ? რა ადგილი უჭირავს მათ დღევანდელი მოვლენების, ახალი ამბების, პრობლემების, პოლიტიკური ინფორმაციისა და რეკლამის ზღვა ნაკადში? და ბოლოს, როგორ იგრძნობენ თავს მოკრძალებული ტელეფილმები თუ ტელესპექტაკლები, როცა დღეს მაყურებელს საშუალება აქვს საკუთარ სახლში იხილოს ისეთი რეჟისორების ფილმები როგორებიც არიან: ფედერიკო ფელინი, მიქელანჯელო ანტონიონი, პიერ პაოლო პაზოლინი, ოთარ იოსელიანი...

შეიძლება დავასკვნათ, რომ კინო, დღეს ისევ ფავორიტია, მაგრამ, მის მიმართ არსებული დიდი სიყვარული და ყურადღება არ შეიძლება ტელეხელოვნების აყვავებად ჩაითვალოს. ტელედრამაზე დაწერილ ზოგიერთ პუბლიკაციაში ვხვდებით სიტყვა „კრიზისს“.¹ ვფიქრობ, თანამედროვე პირობებში არ ღირს ამ საკითხზე მსჯელობა, რადგან, სატელევიზიო დრამა გარკვეული დროის მანძილზე დაბნეულობას განიცდიდა, მომწვედელი იყო ჩინში, რაც დამახასიათებელია ხელოვნების არა მარტო ამ სპეციფიური სახეობისათვის, არამედ თეატრის, კინემატოგრაფიის და ლიტერატურისთვისაც კი.

დროის მსვლელობამ, მთელი ჩვენი ცხოვრების პოლიტიზაციამ, რაღაც დროით, მნიშვნელოვნად გაუსწრო თვით ხელოვნების

წინსვლას. ყოველდღიური სინამდვილე გასაოცარი სისწრაფით იცვლება. ის რაც გვანცვიფრებდა გუშინ, დღეს უკვე განვლილი ეტაპია. გარდა ამისა არსებობს პრესა, ჟურნალები, ინტერნეტი, იგივე ტელევიზია. მასობრივი ინფორმაციის საშუალებას წარმოადგენს აგრეთვე დოკუმენტური კინო და პუბლიცისტიკა. „აქოშინებულმა“ უკან მისდით მათ, განა ეს საკადრისია ხელოვნებისათვის?! მით უფრო ისეთი მოკრძალებული ჟანრისთვის, როგორიცაა – ტელედრამა?!

ფაქტია, რომ ვერც ერთი „მხატვრულად დადგმული“, პროფესიულად გათამაშებული თანამედროვე ისტორია ვერ შეედრება, ვთქვათ პირდაპირ ქუჩიდან ეთერში გადაცემულ ინტერვიუს ან დოკუმენტურ ფილმს, სადაც ყველაფერი რეალურია. და თუ ასეა, განა ღირს კი შეჯიბრი? ეს კითხვა არა მარტო დღეს გაისმის და არა მარტო ჩვენს ქვეყანაში. ტელეხელოვნება ხომ, თითქმის ყველგან – მკაცრი „კონკურენციის“ პირობებში ვითარდება. კონკურენტი კი ბევრი ჰყავს: „ცოცხალი“ თეატრი, კინო თუ ვიდეო. ტელეკინომ თავის სპეციფიკა უნდა ეძებოსო, ამბობენ კრიტიკოსები... რა არის ტელედრამა: კინო, თეატრი? რაში მდგომარეობს მისი სპეციფიკა? რა არის თვით ტელეხედვა? რა როლს თამაშობს ტელევიზია ტექნიკაში? ტელევიზია და მაყურებელი, ტელევიზია და ეროვნული კულტურა და ბოლოს, ტელევიზია და... ნიჭი, და... ფული! ვიდრე სპეციალისტები ცდილობენ მიიღონ პასუხი ზემოთ დასმულ კითხვებზე, ცოცხალი სატელევიზიო კინო უკვე არა ერთი ათეული წელია ვითარდება, ეძიებს, იძენს, კარგავს... ყოველ საღამოს მსოფლიოს ყველა ქვეყანაში ტელეეკრანი უხმობს მაყურებელს. ინტერესი მისდამი უსაზღვროა, მაყურებელთა აუდიტორია – უზარმაზარი... ასობით, ათასობით ფილმი და სპექტაკლი ბავშვების, მოზარდების და ღიღებისთვის.

ყოველდღიურობაში გათქვეფილი ნაცნობი ოჯახური ისტორიები ხშირად ტელესიუჟეტების ძირითადი დრამატული საფუძველი ხდება. და ასეთ შემთხვევაში ტელედრამა სწორედაც რომ უნივერსალურია. თავისთავად იბადება აზრი, რომ ადამიანი, მისი ბედი, ყოველდღიური ცხოვრება, მისი გრძნობები სწორედ ის არის, რაც (როგორი სახითაც უნდა იყოს იგი წარმოჩენილი) ხელოვანთათვის ყოველთვის საინტერესოა.

ტელეკინოს სპეციფიკა იქნებ ისიც არის, რომ აუჩქარებლად, დაწვრილებით, ყურადღებით მოეკიდოს ადამიანის ცხოვრებას, ემოციურად ასახოს ადამიანის სულის უფაქიზესი მოძრაობა, მისი მუდმივი ბრძოლა ვითარებასთან, თავის თავთან, ცხოვრებასთან. პოლიტიკა, ომები, სოციალური კატაკლიზმები, საზოგადოებრივი მოძრაობა – ეს ყველაფერი ტელედრამის ასახვის საგანია. და მაინც, მინდა შევნიშნო, რომ რაც უფრო დაძაბულია ჩვენი ცხოვრება, მით უფრო მეტ ყურადღებას უთმობს ხელოვნება ადამიანის განცდებს და გრძნობებს, ოჯახს, სახლს, ყოფაცხოვრებას.

1. იხ.: მარინა მურზინა, „კინოტელე კინოდრამა“, ჟურნალი „კინო“, თბილისი, 1990.

საქართველოს ტელევიზიის სხვადასხვა არხის გადაცემების მიმოხილვა და მათი ადამიანზე ზემოქმედების საშუალებები

ტელევიზიის შექმნა დაკავშირებულია ელექტროტექნიკის განვითარებასთან. ელექტრონული სიგნალების საშუალებით შეტყობინების დიდ მანძილზე გადაცემის აღმოჩენამ გააჩინა აზრი, რომ ამავე პრინციპით შესაძლებელი გახდებოდა გამოსახულების ნებისმიერ მანძილზე გადაცემაც. „ტელევიზიის დაარსებამდე, ადამიანს ზომ ფაქტობრივად, ასწლიანი ძიებისა და აღმოჩენების გზის გავლა დასჭირდა. „შორსმხედველობა“ კაცობრიობის დიდი ხნის ოცნება იყო.

რთულია, ადამიანები აღარც კი ვუსვამთ ამ შეკითხვას საკუთარ თავს, რადგან შევეჩვიეთ და არ ვუღრმავდებით მის ფენომენს.⁴¹ იმ პატარა ყუთს, რომელსაც „ტელევიზორი“ ჰქვია, შეუძლია არა მხოლოდ ყველა ასაკისა და კატეგორიის ადამიანის დაინტერესება, არამედ მათი მართვაც. ალბათ, არავინ იცის, კარგია ეს თუ არა, თუმცა მის ამ ფუნქციას ორივე მხარე აქვს. ტელევიზია ცნობიერებაზე ზეგავლენას ახდენს მხედველობისა და სმენის საშუალებით. მას ძალუძს მოიცვას მოსახლეობის ყველა ფენა.

„საქართველოს ტელევიზია 1956 წლის 30 დეკემბერს გავიდა ეთერში, გადაცემები გადაიცემოდა კვირაში სამჯერ ორსაათიანი პროგრამით. კომერციული ტელევიზიის ისტორია 1990 წლიდან იწყება. პირველი დამოუკიდებელი საკაბელო ტელეკომპანია იყო მე-7 არხი. ამ ყველაფრის შემდეგ საქართველოს ტელევიზიამ საკმაოდ დიდი გზა განვლო“.²

დღეს საქართველოს ტელევიზორებში რამდენიმე არხი არსებობს, მათ შორის განსხვავება არცთუ ისე დიდია. თუმცა, ამ ერთი და იმავე ტენდენციების მქონე ტელევიზიებს შორის, მაინც არსებობს კონკურენცია. ყველაზე პოპულარულ ტელეარხად შეიძლება ჩაითვალოს „რუსთავი-2“, ხოლო რაც შეეხება ცნებას: „საზოგადოებრივი მაუწყებელი“ – არც ერთი ტელევიზია არ აკმაყოფილებს, მიუხედავად იმისა, რომ ერთ-ერთ ტელეკომპანიას ამ სახელწოდებით მოიხსენიებენ. „ტელემაუწყებლობის კონცეფცია, როგორც საზოგადოებრივი სამსახური“ – ასეთი მაუწყებლობის

თავისებურება არის ზუსტი, გაუმძაფრებელი, ინფორმაცია. უმთავრესი პირობა საზოგადოებრივი ტელევიზიისათვის არის სრული დამოუკიდებლობა, როგორც სახელმწიფოებრივი, ასევე კერძო ბიზნესისაგან.³

ქედან გამომდინარე, შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ საქართველოში არ არსებობს დამოუკიდებელი ტელევიზია, ის დამოკიდებულია ან სახელმწიფოზე, ან კერძო ბიზნესზე.

დიდი ბრიტანეთი შეიძლება ჩაითვალოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის საწყისად, რადგან 1929 წელს შექმნილი საზოგადოებრივი BBC დღემდე აკმაყოფილებს ყველა პირობას. მისთვის თავიდანვე მთავარი იყო საზოგადოების მომსახურება და ამ მიზანს დღესაც არ ღალატობს. რუპოტის აზრით, „საზოგადოებრივ მაუწყებელს სჭირდება ფული იმისთვის, რომ გააკეთოს პროგრამები, ხოლო კომერციულ მაუწყებელს სჭირდება გადაცემები, რათა გააკეთოს ფული“⁴ – სწორედ ამ უკანასკნელი აზრით ხელმძღვანელობს საქართველოში კიდევ ერთი ტელევიზია „სტერეო“, რომელიც ძირითადად ახალგაზრდა თაობაზეა გათვლილი, თუმცა ეთერში ხშირად გაისმის ხანდაზმულ ადამიანთა ქებაც ამ ტელეარხის გადაცემების მიმართ. „სტერეოს“ უყურებს ყველა ასაკის, თუმცა ერთი და იმავე შეხედულებისა და აზროვნების მქონე ადამიანი. ეს არხი ყველაზე ნაკლებად შეიცავს ისეთ ინფორმაციას, რომელიც ადამიანს სჭირდება. ამ არხის მიზანია: ახალგაზრდა თაობა დაინტერესოს და გახადოს დამოკიდებული ისეთ გადაცემებზე, როგორიცაა „ალო“, მესიჯების კითხვა პირდაპირ ეთერში... ამის შედეგი ახალგაზრდა თაობაში აზროვნების დამტკიცება და ტელეკომპანია „სტერეოს“ ფინანსური აღმავლობაა. ასეთი გასართობი არხები ორიენტირებულნი არიან მოიზიდონ რაც შეიძლება ცნობადი სახეები ტელეწამყვანებად, რაც იწვევს გადაცემათა ზრდას და ხარისხის ვარდნას.

რაც შეეხება საქართველოს ტელეარხების საინფორმაციო ფორმის გადაცემებს, ისინი ერთი და იგივე მოვლენას ერთსა და იმავე დროს სხვადასხვა რაკურსით აწვდიან მაყურებელს. ჯანსაღი აზრის შექმნა ამ მოვლენებზე დამოკიდებულია ადამიანთა ბედზე, თუ რომელ არხს უყურებენ ისინი.

საინფორმაციო გამოშვებებს შორის საქართველოს ტელევიზორებში ყველაზე რეიტინგულად შეიძლება ჩაითვალოს სამაუწყებლო

კომპანია „რუსთავი-2“-ის გამოშვება „კურიერი“.

არცთუ ისე დიდი ხნის წინ იყო მოსაზრება, რომ „კურიერი“ ხელისუფლების მიერ საზოგადოების მართვის ერთ-ერთი საშუალება იყო. ცნობილია, რომ სატელევიზიო ნებისმიერი ინფორმაცია ტელემაყურებლის ცნობიერების მართვის პროცესში მონაწილეობს. „კურიერის“ საინფორმაციო გამოშვება აიძულებს მაყურებელს იფიქროს ისე, როგორც მას აწვდის ინფორმაციას. ამას კი სხვადასხვა საშუალებებით ახერხებს. მაგ: ინფორმაციის მოწოდებისას თითქოსდა ობიექტურობის მიზნით ნაჩვენებია ამა თუ იმ მოვლენის ორივე მხარე, თუმცა რეპორტაჟები აწვობილია შემდეგი ტენდენციით: აქ უფრო დიდი დრო ეთმობა მოვლენის იმ მხარეს, რომლის გამართლებაც სურს ტელევიზიას. ტელემაყურებელიც ძალაუწევს იზიარებს სხვის აზრს. რეპორტაჟის ბოლოს დასკვნის სახით არის მათთვის სასურველი აზრის ამსახველი კადრები. საბოლოო ეპიზოდი, რომლითაც მთავრდება სიუჟეტი, ზემოქმედებს მაყურებელზე და აიძულებს ისე იფიქროს ამა თუ იმ მოვლენაზე, როგორც მას მიაწოდეს. „ტელევიზია ხომ, ისევე როგორც ფილმი მოქმედებს მაყურებელზე კადრების გამოსახულების ერთობლიობის მუდმივი ცვალებადობით. განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს კადრების განლაგებას დროში, მიმდევრულ ცვლილებებს-მონტაჟს“.⁵ „ზედმიწვენი არის შესწავლილი მაყურებელთა ქცევა ტელევიზორის წინ, ტელეგადაცემებს ხალხი ნაწილ-ნაწილ უყურებს, მათ შეუძლიათ პარალელურად სხვა რამ აკეთონ“.⁶ ამიტომ სიუჟეტები ისეა აწყობილი, რომ სასურველი დასკვნა მაყურებელმა ამ მდგომარეობაშიც გამოიტანოს. ტელევიზიის გავლენით ხალხი უფრო მეტ მონაწილეობას იღებს ისეთ მოვლენებში, რომელთაც ისინი ვერც კი შეამჩნევდნენ, ტელევიზიას რომ არ დაეყენებინა ყურადღების ცენტრში.

„კურიერი“ არ არის ობიექტური საინფორმაციო გამოშვება და ამას თითოეული დეტალი ამტკიცებს. მაგ: იყო შემთხვევა, როდესაც ერთ-ერთი სიუჟეტი დაიწყო ტექსტით: „ფასები საქართველოში გაიზარდა ყველანაირ პროდუქტზე“- მაყურებელი ინტერესდება ამ პრობლემით და მოუთმენლად ელის მის გადაწყვეტას, მაგრამ ამ განცხადებას მოჰყვა გასასამართლებელი საბუთი, ეკრანზე გაჩნდა მსოფლიო ბაზარზე გაძვირებული საქონლის პროცენტული მაჩვენებელი. ამით ხალხს მიაწოდეს მესიჯი, რომ ეს მსოფლიო ბაზრის ბრალია.

გამოყოფილი მაყურებელზე ზემოქმედების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ტელემაუწყებლობის საშუალებას, რომელსაც ხშირად იყენებს საინფორმაციო გამოშვება „კურიერი“. მაგალითად, ჩართვების დროს ეკრანის ქვემოთ ჩნდება რესპოდენტის საუბრიდან გამოტანილი მოკლე დასკვნა, რომელიც ხშირ შემთხვევაში არ ემთხვევა კომენტარის შინაარსს. მაყურებელი, რომელიც ამ დროს ეკრანის ქვემოთ გაჩენილ წარწერას კითხულობს, აღარ აქცევს ყურადღებას სტუდიაში მოწვეული სტუმრის საუბარს და კმაყოფილდება „ვიდეაციის“ მიერ გამოტანილი დასკვნით. მოსაუბრის დროს მნიშვნელობა ენიჭება მიმიკას, სახის გამომეტყველებას, ხმის ტონს (სწორედ ამით არის ტელევიზია გაზეთზე სანდო და დამაჯერებელი) და მაყურებელმა შესაძლოა სრულიად სხვა დასკვნა გამოიტანოს წარწერის გარეშე. მაგ: ერთ-ერთ გადაცემაში იყო ჩართვა ადამიანის, რომელიც თავს იცავდა, ცდილობდა დაემტკიცებინა, რომ ის არ იყო დამნაშავე, ამ დროს ეკრანის ქვემოთ გაჩნდა წარწერა: „ის რუსეთში გაიქცა, რამდენიმე მაღალი თანამდებობა გამოიცვალა, მას ფინანსურ მაქინაციებში ადანაშაულებენ“ – მაყურებელი ამის წაკითხვის შემდეგ განწყობილია მის მიმართ უარყოფითად.

„აღრე ჟურნალისტს, წამყვანსა და რეპორტიორსაც უფლება ჰქონდათ და ვალდებულნიც იყვნენ გამოეხატათ თავიანთი პოზიცია. ხალხს თანდათან უქრებოდა რწმენა „ჭეშმარიტებისა“, რომელსაც სახელმწიფოს სახელით წამყვანი წარმოთქვამდა. მაშინ პირდაპირ ეთერში გამოსვლის უფლება ჰქონდათ მხოლოდ პოლიტიკურ მიმომხილველებს, რომლებიც ხელისუფლებისაგან იღებდნენ მითითებებს, თუ როგორი აზრი უნდა მიეწოდებინათ იმ დღეს საზოგადოებისათვის...“⁷ მაგრამ მას შემდეგ ბევრი რამ შეიცვალა, ადამიანები უფრო თავისუფალნი გახდნენ საკუთარი აზრის გამოხატვაში, თუმცა იმდროინდელი ტენდენციები დღესაც არსებობს უფრო შეფარული, დამაჯერებელი ფორმებითა და საშუალებებით.

აუცილებელია, რომ მაყურებელს ჰქონდეს საკუთარი, თუნდაც მცდარი, ინდივიდუალური აზრი, ამისათვის საჭიროა ობიექტური ტელევიზია. ტელევიზია ძირითადად ახალგაზრდებსა და ბავშვებზე ზემოქმედებს, რადგან „გადაცემასთან კრიტიკული დამოკიდებულება ცოდნისა და გამოცდილების შედეგად ზდება“.⁸ თუმცა ეს ყოველივე იმდენად გათავისებული აქვს XXI საუკუნის ადამიანს, რომ თუ ის

მოაზროვნე აუცილებლად შეძლებს საკუთარი აზრის შენარჩუნებას ამა თუ იმ მოვლენაზე.

საბოლოო დასკვნა ის არის, რომ XXI საუკუნის ადამიანზე მოძველებული ხერხებით ზემოქმედება თითქმის შეუძლებელი გახდა. საქართველოს ტელემაუწყებლობას აღარ აქვს საზოგადოების უმრავლესობის ნდობა და ინტერესი. ის მხოლოდ იმისათვის გახდა საჭირო, რომ მოსახლეობამ მიიღოს მცირე ინფორმაცია აქტუალურ მოვლენაზე. მხოლოდ ინფორმაცია იმის შესახებ, რომ ესა თუ ის ფაქტი მოხდა, ხოლო როგორ მოხდა, ვინ არის ამაში დამნაშავე, ამის გარკვევა თითქმის შეუძლებელი გახდა. მოაზროვნე ადამიანი თავისუფლად ამჩნევს ქართულ ტელევიზორებში იმ დიდ სიცრუეს, რასაც რეალობასთან არანაირი კავშირი არ აქვს და რაც მიღწეულია სხვადასხვა სატელევიზიო საშუალებით: სხვადასხვა რაკურსისა და ხედის ცვალებადობით დროის განსაზღვრულ მონაკვეთში, ეკრანის ქვემოთ მიწერილი „ვიდაცის“ მიერ გამოტანილი დასკვნით, ამა თუ იმ მოვლენის სასურველი დეტალისათვის გამოყოფილი დროით და სხვა მრავალი საშუალებით, რასაც ყოველდღიურად იყენებს საქართველოს სამაუწყებლო სივრცე. ზემოთ ჩამოთვლილ დეტალებს რითაც, სამწუხაროდ ჯერ კიდევ შეუძლია საზოგადოების გარკვეულ ნაწილზე ზემოქმედების მოხდენა და არავინ იცის, ეს კარგია თუ არა.

1. იხ.: დ. მაკარიძე, „სატელევიზიო დიზაინი“, ფონდი ინტერნიუსის გამოცემა, თბილისი, 2003წ.
2. იხ.: ა. ვახტანგოვი, „ვიდეოარტის განვითარების ტენდენციები და თანამედროვე ტელევიზია“ (დისერტაცია), თბილისი, 2006.
3. www.mediacope.ru
4. იქვე;
5. ა. ვახტანგოვი, დასახელებული ნაშრომი.
6. იხ. „ტელევიზია და ადამიანის ქცევა“ – ჯორჯ ქამსტოკი, სტივენ ჩაფი, ნათან კაცმანი, მაქსუელ მაკკომბსი და რონალდ რობერტსი, თბილისი, 1989.
7. იქვე;
8. დ. მაკარიძე, „სატელევიზიო დიზაინი“, თბილისი, 2003წ.

ტელევიზია, როგორც აუდიტორიის მართვის საშუალებო იარაღი

დასაბამიდან დღემდე ადამიანმა საკმაოდ დიდი ფიზიკური თუ გონებრივი ევოლუცია განიცადა. საუკუნეების მანძილზე ის ნაბიჯ-ნაბიჯ წინ მიიწეოდა და ვითარდებოდა. მისი ფანტაზიის, გონებრივი შესაძლებლობებისა და შემოქმედებითი ნიჭის წყალობით ზორცს ისხამდა უამრავი გამოგონება. სიახლისაკენ მუდმივი სწრაფვა ადამიანს მოსვენებას არ აძლევდა, თუმცა წინსვლასთან ერთად ძლიერდებოდა ძალაუფლების მოპოვების ჟინი. ოდითგანვე ის იყენებდა მთელ თავის ფიზიკურ და გონებრივ შესაძლებლობებს, რათა დაემორჩილებინა და ემართა მასები. ცნობილია, რომ რაც უფრო მეტია განვითარება და დახვეწილობა, მით უფრო უვნებელი, ჰუმანური და ასე ვთქვათ, თვალისთვის შეუმჩნეველია დასამორჩილებელი იარაღი. დღევანდელ დღეს მართვის და ადამიანების ფსიქოლოგიაზე ზემოქმედების ასეთ უნივერსალურ იარაღს წარმოადგენს ტელევიზია, რომელიც, ერთი შეხედვით, თავის პროგრამულ პოლიტიკას ქმნის სხვადასხვა ასაკისა და კატეგორიის მაყურებლის გემოვნების მიხედვით, ზრუნავს იმაზე, რომ აუდიტორიას მიეწოდოს მისთვის საინტერესო და აუცილებელი ინფორმაცია, ასევე გაართოს და მისცეს მას განტვირთვის საშუალება, თუმცა, მეორე მხრივ, სწორედ ამ პროგრამული პოლიტიკით ხდება უდიდესი ზემოქმედება ადამიანის ფსიქოლოგიაზე და ის პოლიტიკური თუ ბიზნეს ინტერესების მსხვერპლი ხდება. მაგანთა ძალაუფლების მოპოვება და მათი კაპიტალის მნიშვნელოვნად გაზრდა მაყურებლის „ზომბირების“ ხარჯზე ხდება და ისინი ყოველ ძალ-ღონეს ხმარობენ ამ გავლენის და მატერიალური მდგომარეობის შესანარჩუნებლად, ვინაიდან „შეუძლებელია უარი ითქვას უმცირესობის მიერ მასებზე ბატონობის პრინციპებზე, რამდენადაც მასა ზარმაცი და ინერტულია და მას არ უყვარს საკუთარ გატაცებებზე უარის თქმა... ამასთან ერთად ამ უმცირესობას მასებზე გავლენის დაკარგვაზე მეტად ეშინიათ, თავად არ დაემორჩილონ მასებს.“¹

ტელევიზიის საშუალებით აუდიტორიის დამორჩილების ხერხი გლობალურ ხასიათს ატარებს. გამონაკლისი არც საქართველოა.

პირველი ტელევიზია ჩვენს ქვეყანაში 1956 წელს შეიქმნა. ვინაიდან ის საბჭოთა კავშირის შემადგენელი ნაწილი იყო, მოსახლეობა აქ ისევ, როგორც ამ უდიდეს იმპერიაში არსებულ დანარჩენ რესპუბლიკებში, საკმაოდ შეზღუდული და თვალახვეული აღმოჩნდა. აქ სრული ინფორმაციული ვაკუუმი სუფევდა. სახელმწიფო მმართველობა ტელევიზიის საშუალებით მანიპულირებდა და საკუთარ იდეოლოგიას ატარებდა მასებზე. გარდა ამისა, ზეწოლას განიცდიდნენ თავად ტელევიზიის მუშაკებიც. ყოველი ახალი თემატური რუბრიკა, ტელეეკრანისთვის მთავარი ჟანრები შემოისაზღვრებოდა მკაცრი ცენზურით.² წარსულზე საუბარს აღარ გავაგრძელებ, რამდენადაც დღევანდელ დღეს, მიუხედავად დემოკრატიის, „თავისუფალი სიტყვის“ არსებობისა, ჟურნალისტური სითამამისა თუ ყველანაირი ინფორმაციის ეთერში შემოჭრისა, მდგომარეობა არ შეცვლილა. პირიქით, ყოველივე ზემოთ ჩამოთვლილის წყალობით საზოგადოება უფრო აგრესიული და მნიშვნელოვნად დაძაბული გახდა, ვინაიდან თუნდაც სხვადასხვა ტელევიზიის ეთერში გასული საინფორმაციო გამოშვებებით თუ თოქშოუებით ხდება სხვადასხვა პოლიტიკური პირის, ხელისუფლების თუ ბიზნესის წარმომადგენლის ინტერესების შეჯახება. ტელევიზიებს შორის მძვინვარებს სიტყვიერი ომი. საზოგადოებაში ხდება უარყოფითი მუხტის ჩანაცვლება. მიუხედავად იმისა, მაყურებელი დადებითად იღებს მოწოდებულ ინფორმაციას თუ უარყოფითად, ის მაინც მისი გავლენის ქვეშ ექცევა. ეს ინფორმაცია განსჯის საგანი ხდება, რაც ხელს უწყობს საზოგადოების გახლეჩას და დაპირისპირებას.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ტელევიზია გართობის საშუალებაა. ჩართავთ ტელევიზორს, გადართავთ სასურველ არხზე და უყურებთ თქვენს საყვარელ გადაცემას, სერიალს თუ ფილმს, მოისმენთ თქვენთვის საინტერესო ინფორმაციას ან გადაურთავთ ბავშვს, ერთი შეხედვით, ყველაზე უვნებელ საბავშვო არხზე, მაგ., ჯეტიქსზე (*Jetix*), გაართობთ მას, და ამით, ცოტა ხნით მაინც გააჩერებთ. მცირეწლოვანი მაყურებელი ინტერესით უყურებს აგრესიით გაჟღენთილ ანიმაციურ ფილმებს. დროთა განმავლობაში ბავშვი საკუთარი სურვილით ჯდება ტელევიზორთან და თითქმის მთელი დღის განმავლობაში მიჯაჭვულია ეკრანს. მშვენიერი საშუალებაა დასვენებისთვის ან სხვა საქმით დაკავებისთვის, მაგრამ

დაფიქრებულხართ, რა შედეგი შეიძლება გამოიღოს მომავალში თქვენი შვილის ფაქიზ ფსიქიკაში ასეთი უარყოფითი მუხტის დაღეჟვამ? ადამიანის შემდგომი ქცევა ხომ ჯერ კიდევ მცირე ასაკში ყალიბდება?! სწორ შემთხვევაში დიდი რაოდენობით ძალადობისა და აგრესიის ყურების შემდეგ ბავშვი ცდილობს, თანატოლებთან თამაშისას გაიმეოროს ნანახი და ამით ფიზიკური ზიანიც კი მიაყენოს საკუთარ თავსაც და სხვასაც.

აუდიტორიის, უმეტესწილად კი მოზარდების, ქცევის კულტურაზე ძლიერად მოქმედებს უცხოეთიდან დუბლირებული ე. წ. „რეალითი შოუები“. ევროპასა და ამერიკაში აბსოლუტურად განსხვავებული მენტალიტეტია. საქართველო საბჭოეთის პერიოდში, როგორც აღვნიშნეთ, ინფორმაციულ ვაკუუმში იყო. არსებული წყობის დანგრევის შემდეგ უცხოეთიდან ჩვენს ქვეყანაში ერთბაშად შემოჭრილი, აქამდე აკრძალული ყველანაირი ინფორმაციისა და მასთან ერთად ჯერ კიდევ შემორჩენილი ტრადიციების შეჯახებამ საზოგადოება ცოტა არ იყოს დააბნია. მისი ერთი ნაწილი სიახლეს დადებითად ან, საერთოდ, უემოციოდ შეხვდა, ნაწილმა კი პროტესტი გამოთქვა. მაგრამ ეს ძირითადად მართლმადიდებელ მორწმუნეებს და ასაკოვან ადამიანებს ეხება. ახალგაზრდა თაობამ ქცევის ახალი წესები უცბად აითვისა, თუმცა ეს ათვისება მხოლოდ ზედაპირულად მოხდა, ვინაიდან მათ ქვეცნობიერში ჯერ კიდევ ღრმად ჩამჯდარი ქართული ტრადიციებით აღზრდის კვალი. ამ ყველაფერმა კი გამოიწვია ახალგაზრდებში უდიდესი კომპლექსის, მიბაძვის ჩამოყალიბება. შოუს მონაწილეები ცდილობენ, რაც შეიძლება თავისუფალი და უკომპლექსო ჩანდნენ, მაყურებელი კი მათ კუმირებად ხდის, დიდი ყურადღებით ადევნებს თვალს მონაწილეთა საჯაროდ გამოტანილ ცხოვრებას და უმეტეს შემთხვევაში ბაძვს მათ.

ადამიანის ფსიქოლოგიაზე ასევე ძლიერად მოქმედებს რეკლამა, რომლის საშუალებითაც აუდიტორიას განუწყვეტლივ უმეორებენ ერთსა და იმავეს, თუ რამდენად კარგია ესა თუ ის პროდუქტი ან მისი მწარმოებელი კომპანია. რეკლამის მუდმივი ტრიალი ეკრანზე იწვევს ადამიანის ფსიქიკის ფარულ დამორჩილებას და „აიძულებს“ ამ ინფორმაციით „დაპროგრამებულ“ მომხმარებელს, ხარისხის მიუხედავად, შეიძინოს სწორედ რეკლამირებული პროდუქცია.

დღევანდელი ქართული ტელევიზორცე გაჯერებულია საპნის ოპერებით. ის, ერთი შეხედვით, დიასახლისებს, და არამარტო მათ,

განტვირთვის საშუალებას აძლევს. მაყურებელი სულმოუთქმელად ელოდება, როდის დაიწყება მორიგი სერია და ვერც კი ხელება, რომ სერიალი იმდენად იჭრება მის ფსიქიკაში, რომ მისდა უნებურად პერსონაჟის ცხოვრებით ცხოვრობს და საკუთარ, რეალურ ცხოვრებაში გადმოაქვს ესა თუ ის ფრაზა ან მოქმედება. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ განვითარებულ ქვეყნებში სერიალი ეკრანზე გადის დღის გარკვეულ მონაკვეთში, როდესაც დიასახლისი აგვარებს საოჯახო საქმეებს და მას დრო რჩება, ბავშვის სკოლიდან მოსვლამდე დაისვენოს ნახევარი თუ ერთი საათის განმავლობაში. რასაც ვერ ვიტყვით ქართულ ტელეარხებზე გასულ სერიალებზე. ჩვენს ქვეყანაში საპნის ოპერებს დღის განმავლობაში ეთმობა თითქმის ნახევარზე მეტი საეთერო დრო. ტელე, ლოკუმენტური, მხატვრული ფილმები, მუსიკა ხელოვნებაა. მისგან ადამიანი ესთეტიკურ სიამოვნებას იღებს. თუმცა ხელოვნების ნიმუშების გარდა არსებობს მდარე ხარისხის პროდუქცია, რომელსაც, რამდენადაც გასაკვირი არ უნდა იყოს, უფრო მეტი მაყურებელი და მსმენელი ჰყავს. სამწუხაროდ, ქართული ტელევიზიები უმეტესწილად სწორედ ასეთი დაბალი ხარისხის ფილმებს თუ მუსიკას სთავაზობენ აუდიტორიას, რაც უარყოფითად მოქმედებს მაყურებლის გემოვნებაზე. გარდა ამისა, უნდა ითქვას ისიც, რომ ხშირ შემთხვევაში ეკრანზე გასული მხატვრული ფილმები სცილდება ყოველგვარი ეთიკის ფარგლებს. მართალია, მათზე მინიშნებულია ასაკობრივი ცენზის მანიშნებელი, თუმცა, ალბათ, დამეთანხმებით, თორმეტი წლის მოზარდისთვის და მასზე გაცილებით პატარებისთვის ცოტა ნაადრევია უყუროს ამდენ ძალადობას, სექსუალურ აქტს და უსმინოს საკმაოდ თამამად ნათარგმნ ფრაზებს. ყველაფერი ეს მნიშვნელოვან კვალს ტოვებს ბავშვის ქვეცნობიერზე და იწვევს გარკვეული კომპლექსების ჩამოყალიბებას. თუ დაფიქრდებით, ალბათ, მიხვდებით, რომ ჩვენს ქვეყანაში მომრავლებული არასრულწლოვანების მიერ ჩადენილი დანაშაულებები უმეტესწილად ტელეეკრანებზე ნანახის და მოსმენილის შეგავლენით ხდება.

არ იფიქროთ, რომ მე ტელევიზიის წინააღმდეგი ვარ. პირიქით, მე თავადაც მაყურებელი ვარ, გარდა ამისა, ჩემი პროფესიაც ტელევიზიასთან არის დაკავშირებული. მინდა აღვნიშნო, რომ თანამედროვე ადამიანი მუდმივად უნდა ფლობდეს ინფორმაციას მსოფლიოში მიმდინარე პოლიტიკურ-სოციალური თუ კულტურული

პროცესების შესახებ, უნდა ეცნობოდეს სიახლეებს, ტელევიზიის საშუალებით, მართლაც, უნდა იღებდეს სიამოვნებას და განტვირთვას. ამისთვის, თავად აუდიტორიამაც ზომიერება უნდა გამოიჩინოს და დაფიქრდეს, რა არის მისთვის ბოლოსდაბოლოს ტელევიზია – გართობის საშუალება თუ მორჩილება?!

1. Зигмунд Фрейд, Будущность одной иллюзии. Москва, Ленинград. 1930, гл. 10.
2. www.mediascope.ru (Борецки, ТВ в социально-историческом контексте).

რეკლამის როლი ქართულ სატელევიზიო სივრცეში და მისი ზემოქმედება ქართულ აუდიტორიაზე

„ტელე-ვიზიო“ ლათინურად – შორსხედვაა.

ტელევიზია მეცნიერების, ტექნიკისა და კულტურის დარგია, რომელიც რადიოელექტრონული საშუალებებით უზრუნველყოფს გამოსახულების გარკვეულ მანძილზე გადაცემას.¹ გამოსახულების გადაცემა ნებისმიერ მანძილზე, „შორსმხედველობა“ კაცობრიობის დიდი ხნის ოცნება იყო. იგი ასწლიანი ძიებისა და აღმოჩენების გზაა.² ტელევიზია არის ინფორმაციის გავრცელების ყველაზე მასობრივი სახეობა და საზოგადოებასთან კომუნიკაციის ძირითადი საშუალება. იგი სინთეზია ხელოვნების ყველა დარგისა. ინფორმაციის მიწოდების სხვა წყაროებთან შედარებით, ტელევიზია სარგებლობს უპირატესობათა მთელი რიგით: მაგალითად, ბეჭდვითი მედია მოიცავს მხოლოდ ტექსტობრივ მასალას, შეიძლება აბსოლუტურად ზუსტსა და ოპერატიულს, მაგრამ არა აუდიო-ვიზუალურს, თუმცა ესეც აუცილებელია, რასაკვირველია; ასევე რადიო მაუწყებლობა, ესეც მხოლოდ აუდიო ინფორმაციაა, რომლის მოსმენის დროსაც მაყურებელი, პირველ რიგში, ვიზუალური ინფორმაციის დეფიციტს განიცდის. ზემოთ ჩამოთვლილ ორივე მაგალითს კი აერთიანებს ტელევიზია, რომელიც თავისთავად გულისხმობს, როგორც ბეჭდვითს, ასევე აუდიო-ვიზუალურ სინთეზს, რაც კი იმას ნიშნავს, რომ ინფორმაცია მაყურებელამდე ყველანაირი საშუალებით არის მიწოდებული და შესაბამისად მისი დამახსოვრების და აღქმის შანსიც მატულობს.

„რეკლამა“ (ლათინურად: წამოყვრება) – სხვადასხვა ღონისძიება, რომლის მიზანია აუწყოს საგნების, მომსახურების და ორგანიზაციების შესახებ. არ შეგვიძლია, ზუსტად ვთქვათ, როდის და რომელი რეკლამა იყო პირველი, თუმცა მისი ისტორია წლებს კი არა ათასეულ წლებს მოიცავს და დამწერლობის გავრცელებას უკავშირდება. იმ მომენტიდან როდესაც წარმოიშვა ისეთი ეკონომიური კატეგორია, როგორიც არის „საქონელი“ და სასაქონლო წარმოება დაიწყო რეკლამის განვითარება, როგორც ხელოვნება. სხვადასხვა

არქეოლოგის მიერ ნაპოვნია ძველი რეკლამების დამადასტურებელი ფაქტები: პაპირუსის ქაღალდსა, ქვაზე ამოტვიფრული ინფორმაციები, სავაჭრო რიგებში კედლებზე კომერციული ხასიათის ნაწერები.³ დროთა განმავლობაში, რა თქმა უნდა, დაიხვეწა რეკლამის მიწოდების წყაროცა და ფორმაც და ახლა ადამიანი ყველანაირად რეკლამის გარემოცვაში იმყოფება, თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ რეკლამა არის ყველგან და ყოველთვის, მაგალითად, ქუჩებში – ე. წ. ბილბორდებზე, მანქანაში – აუდიო რეკლამა რადიოსადგურების საშუალებით, ე. წ. „light box“-ები და ა. შ., ზემოთ ნახსენებ ყველა პუნქტის გათვალისწინებით, როგორც დამკვეთთა, ასევე მაყურებელთა პრიორიტეტი მაინც სატელევიზიო რეკლამას ერგო წილად. სატელევიზიო რეკლამა არის ყველაზე საინტერესო, ეფექტური, მაგრამ იმედროულად – ყველაზე რთული და ძვირი სიამოვნება. სატელევიზიო რეკლამაში ეფექტის მისაღწევად აუცილებელია, შემდეგი იყოს გათვალისწინებული: 1. მთავარია – საინტერესო ვიზუალიზაცია, რადგან მაყურებლის მეხსიერებაში, პირველ რიგში, ვიზუალი, ანუ გამოსახულება, ხდება და არა ხმა. 2. გამოსახულება უნდა იყოს მკვეთრი და გასაგები. 3. აუდიტორიის ყურადღების მიქცევა პირველივე 5 წამში თუ ვერ მოხერხდა, ინტერესი დაიკარგება. 4. სატელევიზიო რეკლამა ისე უნდა იყოს გაკეთებული, რომ ბევრი ფიქრის გარეშე მიხვდეს ადამიანი რაზეა საუბარი. 5. რეკლამის სიუჟეტი უნდა აეწყოს არა იმ ნივთზე რაზეც არის რეკლამა არამედ იმ ადამიანზე ვინც მოიხმარს ამ ნივთს, ანუ, ვიზეც არის გათვლილი. 6. არ არის საჭირო ბევრი ფრაზა, ყოველი სიტყვა უნდა მუშაობდეს აუდიტორიაზე.⁴

რეკლამები, რომლებიც გადაღებულია ზემოთ ნახსენები პუნქტების გათვალისწინებით ჩვენის ნებით თუ ჩვენდა უნებურად ადვილად ილექება მეხსიერებაში, თავის დატვირთვასაც ამართლებს და ფართო აუდიტორიის ზეგავლენასაც ახერხებს. გავლენის ქვეშ მოქცეული ადამიანი კი სწორედ იმ პროდუქციას იყენებს, რაც მას ლამაზად შეეფუთული მიაჩნდება. ამ შემთხვევაში საქონლის ხარისხზე ყურადღება აღუდგება, თუნდაც ცოტა ხნით მაინც, რეკლამა კი თავის მისიას ასრულებს. საბოლოო ჯამში ზომ ყველაფერი იმისთვის კეთდება, რომ მოხდეს აუდიტორიის მახეში გაბმა.

მთავარია იდეა და არა შესრულების ხარისხი. შესაძლებელია, დაბალბიუჯეტიანმა რეკლამამაც საინტერესო იდეის გამო ადვილად

მიიქციოს მაყურებელთა ყურადღება, მოწონება დაიმსახუროს და სურვილი გაუჩინოს, რეკლამირებადი პროდუქცია შეიძინოს. არსებობს ძნელად დასამახსოვრებელი პროდუქცია თავისი მრავალსახეობრივი დასახელებების გამო, რომლის მაყურებელამდე მისატანადაც აუცილებელი ხდება სხვადასხვა ხერხის გამოყენება: მაგალითად, პერსონაჟის შერჩევა, რომელიც თავისთავად ყურადღებას მიიქცევს სილამაზით, ნახევრად შიშველი სხეულით თუ რაიმე ექსტრავაგანტური ქცევით თავს დაგამახსოვრებს და მასთან ერთად ავტომატურად მეხსიერებაში იბუდებს ის პროდუქცია, რომელსაც უკეთდება რეკლამა. გარდა პერსონაჟისა, ასეთივე ეფექტი მიიღწევა სწორად შერჩეული მუსიკის საშუალებით. ხშირად დადის ადამიანი და სხვადასხვა საშუაოს შესრულების პერიოდში ქვეცნობიერად ღლინებს სარეკლამო რგოლში მოსმენილ მელოდიებს და, რა თქმა უნდა, აქვე ტივტივდება ის პროდუქცია, რომლისთვისაც გამოყენებული იყო ეს მელოდია. ასევე ყველაზე გამართლებული, მაგრამ იმავდროულად ყველაზე საფრთხილო ხერხია ზემორობა რეკლამაში. სიცილი ხომ ერთ-ერთი ყველაზე პოზიტიური ემოციაა ადამიანში, რომელსაც შეუძლია თვით ყველაზე მრისხანე მომხმარებელიც კი მოაღბოს. ადამიანი, რომელსაც დაამახსოვრდება ის კარგი განწყობა, რა თქმა უნდა, მას „მიბაბმს“ იმ „მარკას“ და პროდუქტს, რომელმაც ეს განწყობა შეუქმნა.

ფანტაზია რეკლამაში უდიდეს როლს თამაშობს. მისი ნაკლებობა მაყურებელს აიძულებს თვითონ მოიშველიოს ფანტაზიის უნარი, რაც, ბუნებრივია, ყურადღებას უფრო უფანტავს და რეკლამაზე კონცენტრაციაც იკარგება. რეკლამაში ფანტაზიის ნაკლებობა ძირითადად კადრში მსახიობის საუბრით არის გადმოცემული, რაც არადინამიკურს ხდის სარეკლამო რგოლს და თავისთავად, — უინტერესოს. სატელევიზიო რეკლამის შესაძლებლობა იკარგება ასეთი ტიპის რეკლამების შემთხვევაში, მაშინ რითი განსხვავდება ასეთი რგოლი აუდიო რეკლამისაგან. თავიდანვე აღვნიშნეთ, რომ სატელევიზიო სივრცე გულისხმობს აუდიო-ვიზუალურ სინთეზს. მაგრამ ეს სულაც არ გულისხმობს იმას, რომ ვიზუალი ასე მარტივად იყოს გადმოცემული, რა თქმა უნდა, ამაში მცდარი არაფერია, უბრალოდ, ზემოთ ნახსენებ პუნქტებს შორის დაიკარგა მთავარი: აუდიტორიის ყურადღების მიქცევა რეკლამამ პირველსავე 5 წამში უნდა შეძლოს, წინააღმდეგ შემთხვევაში იკარგება ინტერესი.

რეკლამის მომზადების დროს ასევე მნიშვნელოვანი და აუცილებელია იმის გათვალისწინება, თუ ვიზეა სარეკლამო რგოლი გათვლილი: რომელ სოციალურ ფენაზე, რა ასაკის მაყურებელზე. ამის გათვალისწინება ერთგვარად ზღუდავს პროფესიონალიზმს რეკლამის მომზადების დროს, მაგრამ იმავდროულად, ზუსტად გათვლილი რეკლამირებადი პროდუქცია 100%-ით მოქმედებს მაყურებელზე და ისევ და ისევ ზეგავლენის ქვეშ აქცევს მათ. ამ პროცესს თან სდევს სარეკლამო რგოლის განთავსება სატელევიზიო სივრცეში, რაც ასევე დიდი სიზუსტით უნდა იყოს გათვლილი. ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელია საშუაო და უქმე დღეები, თუ საბაგშვო რეკლამაა, სწავლის დასრულების შემდეგ იყოს გამიზნული, თუ ღიასახლისებზეა გათვლილი, ნებისმიერ დროს და ა. შ. ამასთან სატელევიზიო ბადის სხვადასხვა მონაკვეთსა და გადაცემაში სხვადასხვა მოთხოვნა და ფასი არსებობს. მაგალითად, რაც უფრო რეიტინგულია გადაცემა, მით მეტი თანხაა საჭირო სარეკლამო რგოლის განსათავსებლად.

რეკლამის განთავსებას აქვს თავის მოთხოვნები: არის რეკლამები, რომელთა გაშუქებაც საერთოდ აკრძალულია, რადგანაც არ არის საქართველოს კანონმდებლობის მიერ დაშვებული და ლიცენზირებული. იკრძალება საბრძოლო იარაღის რეკლამირება, ასევე სხვა სახის იარაღისაც, მათ შორის — სპორტულის და სანადიროსიც. არის რეკლამები, რომელთა პროდუქციასაც აუცილებელია თან ახლდეს ანტირეკლამაც. მაგალითად, თამბაქოსი. ასევე არსებობს ისეთი პროგრამები, რომელთა გაწყვეტაც სარეკლამოდ დაუშვებელია, ასეთია საბაგშვო და რელიგიური გადაცემები, ასევე პრეზიდენტის გამოსვლა ან პლენარული სხდომა, ოფიციალური სახელმწიფო ღონისძიებები და ბოლოს, გადაცემა, რომლის ხანგრძლივობაც არ აღემატება 15 წუთს. ასევე რეკლამა არ უნდა იყოს უარყოფითად დამმუხტველი, არ უნდა იწვევდეს ხალხში აგრესიას.

რეკლამაში იხარჯება მილიარდობით დოლარი და საინტერესო ის არის, რომ ამ უზარმაზარ ხარჯებს წინასწარ ვერ გათვლი, რა შედეგი შეიძლება მოჰყვეს, ამიტომაც საჭირო გათვალისწინებული იქნეს ყველა ის პირობა, რომელიც ხელს შეუწყობს მაყურებელამდე სწორად, ეფექტურად და რაც მთავარია მიზანდასახულად იქნეს მიტანილი ჩანაფიქრი, რომ 100%-ით თუ არა, 90%-ით მაინც იყო

დარწმუნებული შენი საქმის წარმატებით დასრულებაში. ეს კი ნამდვილად ყველასათვის ხელსაყრელია, როგორც დამკვეთისათვის, ისე რეკლამის დამამზადებლისთვის და, რა თქმა უნდა, ტელევიზიისათვისაც.

ამდენად, სრულყოფილი რგოლის შესაქმნელად ყველანაირი საშუალება არსებობს, ეს არის კომპიუტერული გრაფიკა, ანიმაცია თუ სხვადასხვა მეთოდი, ყოველთვის იარსებებენ ადამიანები, რომლებიც ქმნიან პროდუქციას, აშენებენ სახლებს, ყიდნიან ან ცვლიან სხვადასხვა ნივთს და ა. შ., ანუ, ყოველთვის არსებობს ბაზა რეკლამის შესაქმნელად, ყოველთვის არსებობს მასალა, მთავარია იყოს იდეა და ფანტაზია.

საავტორო მონაცემები

მანანა ტურიაშვილი -ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი. დაამთავრა ამავე უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი. სხვადასხვა დროს მუშაობდა კოტე მარჯანიშვილის სახელმწიფო დრამატულ თეატრის მუზეუმში; ასევე კოტე მარჯანიშვილის სახლ-მუზეუმის ექსპოზიციის ისტორიული და თეორიული ნაწილის ტექსტის დამუშავება-შესწავლაზე. არის ავტორის წიგნებისა: „მიხეილ თუმანიშვილის ძიებები კინოშინაობაზე თეატრში“; „მიხეილ თუმანიშვილის ძიებები ფანტაზიისა და წარმოსახვის სფეროში.“

გამოქვეყნებული აქვს 50-მდე რეცენზია, პორტრეტი, ინტერვიუ თბილისის სხვადასხვა ჟურნალ-გაზეთებში: „ლიტერატურული საქართველო“, „თეატრალური მოამბე“, „საბჭოთა ხელოვნება“, „ხელოვნება“, „არილი“, „ახალი თაობა“, „საქართველოს რესპუბლიკა“, „ომეგა“.

ტელ: +995 (32) 98 43 03

თამარ ქუთათელაძე -შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი. დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი. მოღვაწეობს ამავე უნივერსიტეტის ქართული თეატრის ისტორიის ენციკლოპედიის ჯგუფში.

ამჟამად მუშაობს თემაზე „მოდერნი თეატრალურ ხელოვნებაში“.

ტელ: +995 (32) 61 39 57; +995 (77) 55 16 66.

ეკა ცხადაძე – ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი.

დაამთავრა ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კავკასიურ ენათა განყოფილება

არის ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, ლიტერატორი, ფოლკლორისტი, კრიტიკოსი, ლიტერატურული პრემია „საბა“ 2004 წლის ნომინანტი, 130-ზე მეტი სამეცნიერო სტატიისა და საგაზეთო პუბლიკაციის ავტორი.

მის მიერ გამოქვეყნებული სტატიები ეხება ქართულ ფოლკლორსა და მითოლოგიას, მეოცე საუკუნის ქართული ინტელექტუალური მწერლობის მითოსურ პარადიგმებს

ამჟამად მუშაობს უახლესი პოსტსაბჭოური ქართული ლიტერატურული პროცესების (პროზა, პოეზია) შესწავლაზე

ტელ: +995 (32) 53 90 76

1. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, მე-9 ტომი, 1967, გვ. 684.
2. www.mediacope.ru
3. www.Nrtm.ru
4. www.mogilev.biz

ოლღა ელიაშვილი – დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ბაკალავრიატი (სპეციალობა – კინომცოდნეობა).

სწავლობს ამავე უნივერსიტეტის მაგისტრატურაში, სამაგისტრო პროგრამა – მსოფლიო კინემატოგრაფი – ინდუსტრია და ხელოვნება, პროგრამის ხელმძღვანელი სრული პროფესორი ზვიად დოლიძე. მუშაობს სამაგისტრო ნაშრომზე – „მარტინ სკორსეზეს შემოქმედება“.

ტელ. +995 (93) 42 64 24

თამარ კობიძე – დაამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი კინოჟურნალისტიკის ფაკულტეტი, ოლღა თაბუკაშვილის ჯგუფი. ამჟამად საქართველოს რუსთაველის სახელობის კინოსა და თეატრის უნივერსიტეტში გადის კინომცოდნეობის კურსს ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტზე, პროფესორ ზვიად დოლიძის ხელმძღვანელობით. სწავლის პერიოდში იყო უნივერსიტეტის ყოველთვიური გაზეთის „ანტრაქტის“ რედაქტორი. მიღებული აქვს “Unicef-United nations children's fund”-ის სერთიფიკატი. 2006 წელს წარმატებით გაიარა ერთთვიანი სწავლების კურსი მარკეტინგში (მართვის უმაღლესი სკოლა – ESM), სამაგისტრო პროგრამის სწავლის პერიოდში მუშაობს თემაზე: „ეიზენშტეინის, პაზოლინის და ჩაიკოვსკის დომინიკ ფერნანდესისეული ფსიქოანალიტიკური პორტრეტები“ შესრულებული აქვს ნაშრომები: 1) „დომინიკ ფერნანდესის მონოგრაფია ეიზენშტეინზე“ 2) „ივანე მრისხანეში პროეცირებული ეიზენშტეინი - მოტივთა ბრძოლა, საკუთარ თავზე გამარჯვება“.

ტელ.: +995 (99) 64 22 64; +995 (32) 22 14 44

ელ-ფოსტა: beso_kobidze@yahoo.com

ოლიგო ჟღენტი – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სამეცნიერო კვლევითი ცენტრის წამყვანი მეცნიერ-თანამშრომელი. ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მიწვეული პროფესორი. პარალელურად მუშაობს დოკუმენტურ კინოში. არის ავტორი და რეჟისორი დოკუმენტური ფილმი-ესეს „კნუტ ჰამსუნის კავკასიური მისტერიები“ (2005). კვლევის სფერო: ეროვნულ-სოციალური საკითხი 10-20-ანი წლების ქართულ კინოპროცესთან მიმართებაში, ქართული კინოავანგარდი. მითი და ნარატივი ამერიკულ კინოში, მოდერნიზმის საკითხისათვის ქართულ კინოსა და ლიტერატურაში.

ტელ: +995 (99) 27 18 15

ელ-ფოსტა: olga-zhgenti@mail.ru

ნინო სულაძე – დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტი, კინომცოდნეობის განხრით. სწავლობს ამავე უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის მაგისტრატურის I კურსზე. (სამაგისტრო პროგრამა – კინემატოგრაფი – ინდუსტრია და ხელოვნება. პროგრამის ხელმძღვანელი ზვიად დოლიძე). ამჟამად მუშაობს სამაგისტრო თემაზე „ახალგაზრდა გერმანული კინოს ძირითადი თავისებურებანი“.

ტელ: +995 (93) 75 70 20

ელ-ფოსტა: ninia.S@posta.ge.

სოფიო წულაია – დაამთავრა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ბაკალავრიატი, კინომცოდნეობის სპეციალობა. სწავლობს ამავე უნივერსიტეტის მაგისტრატურის I კურსზე (სამაგისტრო პროგრამა – მსოფლიო კინემატოგრაფი – ინდუსტრია და ხელოვნება. ხელმძღვანელი პროფ. ზვიად დოლიძე)

მუშაობს სამაგისტრო ნაშრომზე – „სტენლი კუბრიკის შემოქმედების ძირითადი თვისებებანი“.

ტელ: +995 (93) 55 02 88

ელ. ფოსტა: sonia_sophia@internet.ge

მაია ქაშუშაძე – დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ბაკალავრიატი (სპეციალობა – კინომცოდნეობა). 2007 წლიდან სწავლობს ამავე უნივერსიტეტის მაგისტრატურაში, სამაგისტრო პროგრამა – მსოფლიო კინემატოგრაფი – ინდუსტრია და ხელოვნება, პროგრამის ხელმძღვანელი სრული პროფესორი ზვიად დოლიძე.

ტელ: +995 (55) 43 93 98

ელ-ფოსტა: player-lightning@posta.ge

ტატო ბარჯაძე – დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, ტელე-კინო რეჟისურის ფაკულტეტი.

ამჟამად სწავლობს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში მაგისტრატურაზე, ტელე-კინო სარეჟისორო ფაკულტეტზე.

მუშაობდა საქართველოს სახელმწიფო ტელევიზიაში, რეჟისორის ასისტენტის თანამდებობაზე.ამჟამად მუშაობს ქართულ ტელემაუწყებლობა „ივერია“-ში რეჟისორის თანამდებობაზე.

ტელ: +995 (32) 69 49 94; +993 (99) 21 84 20

ელ-ფოსტა: tatoingeo@yahoo.com

სალომე ექვთიმიშვილი – დაამთავრა ა. ვირსალაძის სახელობის ვინჩაზიასთან არსებულ ჟურნალისტიკის კოლეჯი. ასევე შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის კინო-ტელე ფაკულტეტი ტელე-სარეჟისოროს განხრით.

არის ამავე უნივერსიტეტის ამავე ფაკულტეტის მაგისტრატურის სუდენტი. გადაღებული აქვს მოკლე მეტრაჟიანი ფილმები: “დღიური”, “2 საათი” და “განწყობა”

ამჟამად მუშაობს დოკუმენტურ ფილმზე და თეორიულ ნაშრომზე “საპნის ოპერების რეალური მიზანი და როლი ქართულ ტელევიზორში”.

ტელ. +995 (32) 36 23 25; +995 (93) 90 95 02

ელ-ფოსტა: saly86@gmail.com

სალომე კოკაია – დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის, კინოსარეჟისორო ფაკულტეტი.

2007 წლიდან სწავლობს ამავე უნივერსიტეტის მაგისტრატურის I კურსზე, ტელესარეჟისორო სპეციალობით. (მიმართულების ხელმძღვანელი სანდრო ვახტანგოვი)

ტელ: +995 (98) 21 15 18

ელ-ფოსტა: Salome_kokaia86@mail.ru

გიგა ლიკლიკაძე - დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, კინო-ტელე ფაკულტეტი სარეჟისორო სპეციალობით.

არის ამავე უნივერსიტეტის ამავე ფაკულტეტის მაგისტრატურის I კურსის სტუდენტი, სანდრო ვახტანგოვის ხელმძღვანელობით.

მონაწილეობა აქვს მიღებული სხვა და სხვა „ვორქშოფებზე“.

გადაღებული აქვს საკურსო ნამუშევრები: “მუსიკა და მუსიკოსები” (2005); “ნატურა” (2006); “მიოი”; “ნიკო უზნაძის 19” (2008)

2007 წლიდან დღემდე მუშაობს **TBS TV** სტუდიაში.

ტელ.: +995 (99) 13 07 90

ელ-ფოსტა: giga_baiti@yahoo.com

ანა მესხიშვილი – დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ტელე-სარეჟისორო ფაკულტეტი. სწავლობს ამავე უნივერსიტეტის, მაგისტრატურის ტელე-სარეჟისორო ფაკულტეტზე, სანდრო ვახტანგოვის ხელმძღვანელობით. იყო სხვადასხვა პროექტების ორგანიზატორი, 2006 წელს მუშაობდა კინოკომპანია „ქროლში“ რეჟისორის ასისტენტად, ამჟამად მუშაობს საზოგადოებრივ ტელეკომპანია პირველ არხში კლიპების რეჟისორად.

გადაღებული აქვს: „სცენის უჩინარი მსახიობები“ (დოკუმენტური ფილმი) „მერი“ (პორტრეტი), „ბრედოვი ვარიანტი“ (მხატვრული ფილმი), „ვაზბეგი“ (რეკლამა), „თბილისი“ (დოკუმენტური ჩანახატი), „პლუმი“ (მხატვრული ფილმი),

ამჟამად მუშაობს დოკუმენტურ ფილმზე: „ფოსტალიონი“. ასევე თეორიულ ნაშრომზე, რომელიც ეხება საქართველოს ტელევიზიის მიერ გამოყენებულ სხვადასხვა საშუალებებს.

ტელ: +995 (98) 19 99 80; +995 (22) 32 38 23

ელ-ფოსტა: mesxo_anuta@yahoo.com

ნაილი ჩიქობავა – დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, კინო ფაკულტეტი, რეკლამებისა და მუსიკალური კლიპების რეჟისურის სპეციალობა, ბესო გიორგობიანის ჯგუფი.

ამჟამად სწავლობს ამავე უნივერსიტეტის კინო-ტელე ფაკულტეტზე, ტელერეჟისურის სპეციალობის სამაგისტრო ჯგუფის I კურსზე. სანდრო ვახტანგოვის ხელმძღვანელობით.

2003 წელს მუშაობდა იური ბერიძის ფილმზე „კვბ-დამნაშავე ანგელოზები“ რეჟისორის ასისტენტად. გადაღებული აქვს კლიპი და სადიპლომო დოკუმენტური ფილმი. ასევე, მაგისტრატურაზე სწავლის პროცესში გადაიღო ფილმი (პორტრეტი) „რუბიკონი“.

ტელ: +995 (32) 53 92 57; +995 (93) 52 69 22

ელ-ფოსტა: naili_chikobava@yahoo.com

სალომე ცხადაძე – დაამთავრა მედიისა და ტელეხელოვნების კოლეჯი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი – ტელე-კინო ფაკულტეტი მანანა ანასაშვილის სახელოსნო. ამჟამად გადის საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ტელე-სარეჟისორო ფაკულტეტის სამაგისტრო პროგრამას ასოცირებული პროფესორის ალექსანდრე ვახტანგოვის ხელმძღვანელობით.

მედიისა და ტელეხელოვნების კოლეჯში მუშაობდა მედიონტაჟედ – 2 წელი ტუდენტების მიერ გადაღებულ საეთერო გადაცემებზე გადაცემა **ზოომ**-ისთვის. ასევე მუშაობდა ტელეკომპანია „ბერიაში“ აინფორმაციო განყოფილებაში ტიტრებისა და სატელეფონო ჩართვების რედაქტორად; ტუდია „მესტროში“ გადაცემა „ინფორმატორის“ მედიონტაჟედ და ასევე რეალური შოუ „ამტანის“ ხმის რეჟისორად. ამჟამად მუშაობს ტელეკომპანია „რუსთავი 2“-ში პროექტ „ბინის“ – მედიონტაჟედ.

კოლეჯში მუშაობის პერიოდში გაკეთებული აქვს ორი საკურსო და ერთი სადიპლომო ნამუშევარი. კინო-ტელე ფაკულტეტზე სწავლისას გადაღებული აქვს ორი საკურსო, აქედან ერთი ჩანახატი, ერთი მუსიკალური რგოლი და

სადიპლომო – ჩანახატი ლექსის მიხედვით.

სამავისტრო პროგრამაში სწავლის დროს გადაიღო საკურსო, ჩანახატი - „თავისუფალი დრო“, ამჟამად მუშაობს თემაზე „რეკლამის განვითარება ქართულ სატელევიზიო სივრცეში“.

ტელ.: +995 (95) 47 47 45

ელ-ფოსტა.: Salome_cxadadze@yahoo.com

თინათინ ჭაბუკიანი – რეჟისორი. მამიებელი. შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.

დამთავრებული აქვს თბილისის შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის დრამის სარეჟისორო ფაკულტეტი.

1980 წლიდან 1989 წლამდე მუშაობდა საქართველოს ტელევიზიაში (I არხი) – ჯერ სატელევიზიო თეატრში, შემდეგ მუსიკალურ რედაქციაში, დამდგმელ რეჟისორად; 1989 წლიდან 2004 წლამდე მუშაობდა საბავშვო პროგრამების მთავარ რეჟისორად.

მისი სადისერტაციო თემა: „საბავშვო ტელემედიუმიზაციის საზოგადოებრივი დანიშნულება და ესთეტიკური თავისებურებანი“ (ქართული ტელეპროექტების მიხედვით).

ამჟამად მუშაობს თემაზე: „მონტაჟის სტრუქტურული შემადგენლობა“.

ტელ.: +995 (99) 94 47 00

ეთერ ბერიძე - ფილოლოგიის დოქტორი, ბათუმის შოთა რუსთაველის უფროსი მასწავლებელი.

ლინგვისტი-დიალექტოლოგი, ქართული ენის დიალექტოლოგიის მეთოდების მკვლევარი, დასავლეთ და სამხრეთ საქართველოს დიალექტთა სპეციფიკის მკვლევარი: გურიის, აჭარა, მესხეთ-ჯავახეთი, აგრეთვე თურქეთში მცხოვრებ ქართველთა დიალექტთა მკვლევარი, როგორც ენობრივი, ასევე ფოლკლორისა და ეთნოგრაფიის ვიზუალური მხარით. მუშაობს წიგნის „ეთნოგრაფიული საწყისები ნიჯალის ხეობაში“

ტელ.: +995 (55) 96 18 10 (12).

ბადრი ცხადაძე – ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი, კავკასიის ხალხთა მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი (აკადემიკოსი); საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი, ასევე თსუ ი. ვეკუას სახელობის გამოყენებითი მათემატიკის ინსტიტუტის კონსულტანტი. ასევე ამავე ინსტიტუტთან არსებული „ლოგიკისა და ენის გაერთიანებული ქართული ჯგუფის“ მთავარი მეცნიერ თანამშრომელი (საზოგადოებრივ საწყისებზე) და ჟურნალ

„ქართული ენა და ლოგიკა“-ს, საქართველოს არქეოლოგიის ინსტიტუტის სამეცნიერო კრებულის „გურია“-ს რედკოლეგიის წევრი და საქართველოს პოლიტექნიკურ უნივერსიტეტთან არსებული ენისა და ლიტერატურის სადისერტაციო კოლეგიის წევრი. დაამთავრა ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი ფილოლოგიის ფაკულტეტი ქართველურ ენათა (რესპ. სამხრეთკავკასიური ენები) სპეციალობით.

არის 170-ზე მეტი სამეცნიერო ნაშრომისა და სავაჭეთო პუბლიკაციის ავტორი. მათ შორის ორი მონოგრაფიისა და ერთი წიგნის („მუშანიკის წამების“ ტესტები).

ტელ.: +995 (32) 53 90 76

THEATRE STUDIES

Manana Turiashvili

MARJANISHVILI IN DATES (PART TWO)

Summary

In the theatres of Russia K. Marjanov inculcates the profession of producer, this general process is going on in Europe and Russia as well. He shoulder to shoulder follows the searching of a theatre which by that time is taking place in the world from a dramatic standpoint as well as expressive methods. Thanks to the huge practice he tries to master this profession independently. In this he insists on the common idea of decoration of the performance, though he cannot still personify this idea. Gradually he pays great attention to the role of music in the performance. He tries to penetrate into psychology the character and tries to connect it with the common form and content of the performance.

The main point of K. Marjanov is the author, opening the idea of the work and realizing it together with the actor. At that time he begins searching into the sphere of pause and rhythm. To seek the outward forms of the performance is not the end in itself.

In Riga, Kharkov, Kiev his creative work is mentioned in several directions: realism, naturalism, mysticism, impressionism, symbolism and fairytale.

ABOUT AUTHOR

Art History PH.D

Assistant Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University. She has graduated from faculty of theatre studies of the same university.

In various time periods she has worked in the museum of Kote Marjanishvili Theatre as well as on study of the text of historic and theoretic section of exposition in Kote Marjanishvili museum.

She is the author of the books: "Mikheil Tumanishvili's search in film actors' theatre"; "Mikheil Tumanishvili's search in the field of fantasy and imagination". She has published about 50 works, profiles, interviews in various newspapers and magazines of Tbilisi: "Literaturuli Sakartvelo", "Teatraluri Moambe", "Sabchota Khelovneba", "Khelovneba", "Arili", "Akhali Taoba", "Sakartvelos Respublika", "Omega", "Art Science studies"

Tel.: +995 (32) 98 43 03

Tamar Kutateladze

MEYERHOLD'S "NEW DRAMA'S FRIENDSHIP" ON TOUR IN GEORGIA

(Origins Of Modernism In Georgian Theatre)

Summary

There is represented founder's of Modern producer V. Meyerhold's three visits in Georgia and present presents in Georgian Theatre. In Georgia first visit of the master in process of reforms being Georgian theatre onlooker looked Russian theatrical producer's progress.

Society simultaneously produces masterpiece. Previous Russian modern play of Lenkis and Meyerhold foundation producer's professional producer theatre formed.

It must be said, that Al. Tsutsunava met "new drama's friendship" in Batumi and became student of Povarski's studio. According, its natural that fact, that first Georgian artistic known Al Tsutsunava's theatrical aesthetics, his aspiration to D. Anuntsion's drama and clearly theatrical forms is shown Russian modern's well-known influence Georgian society has been knew experiments of simplistically drama of the Meyerhold's second visit, but on the third visit of Meyerhold classical play of modern play in 1972 years. In Georgian theatre history Meyerhold's met to Georgia from 1904 to 1927 is being Georgian theatre formed process – of L. Meskishvili from artistic modern to S. Akhmeteli and K. Marjanishvili modern producers.

ABOUT AUTHOR

An associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University. She has graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University's theatre scientist.

She is working in the institute of scientist.

Her dissertation thesis is: "Modern Theatrical art"

Tel: +995 (99) 94 47 00

**HEATHER DIVINE BEINGS ADDASAI AND SUNPSALM
“LONDA”
OF GRIGOL ROBAKIDZE**

Summary

Grigol Robakidze represented his deeply knowledge of mythological world by its comparison with national Georgian myths, and as a result absolutely original, outstanding artistic world of heathen Georgia arises: with its manners and customs, rituals, public hierarchy and spiritual values. Divine being Sadasai is absolutely unprecedented, which is represented as Lord of the sun and sole sovereign of the world. He reminds us Bible Lord of Jews and also contains nuances specific for Christendom. Sun psalm « Lile » is a pure Georgian phenomenon, which fills the artistic image of divine being and creates original symbiosis of Bible and Georgian religious notions.

ABOUT AUTHOR

Ph.D. in philology

Graduated from I. Javakhishvili State University's faculty of Caucasian Language Studies.

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

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

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

Tel.: +995 (32) 53 90 76

Olga Zhgenti

**IN SEARCHES OF “ROOTS” OF MYTHO-ARCHETYPE
MODEL IN FILM – DRAMAS OF SULIKO ZHGENTI**

(Parallels with Grigol Robakidze's novel “Snake's Skin”)

Summary

There are those literature parallels discussed in the present article that show close relation between film dramatist Suliko Zhgenti's drama components and Grigol Robakidze “Snake's Skin”'s mytho-archetype characters.

In the literature scripts of S. Zhgenti continued and developed that drama line which connected closely to the work of Georgian famous writer Grigol Robakidze. There exists the common drama motives in Grigol Robakidze's “Snake Skin” and in Zhgenti's scripts: the road, adventure of hero and seeking for roots by son relates to a search of native grounds and vice versa that line is read transparently in S. Zhgenti's works (“Soldier's father”, “Roots”, “Saplings”).

Robakidze's philosophical-literary conception “Back to Land” reflects and realizes in S. Zhgenti's works. Metaphors and symbols of Robakidze's “Snake's Skin” are widely reflected in S. Zhgenti's film-drama: tree, roots, land, vine, and road.

The main character of Robakidze novel – Archil Mekesh's spiritual loneliness and melancholy relates to feeling of rootless, homeless, and son's rejection from his “Patronymic Land” that reflects with intimation and reminiscence in S. Zhgenti literature script “Roots”. Geographic area of seeking root is infinitely open in time and space.

ABOUT AUTHOR

Art History PH.D

Leading Science worker of Shota Rustaveli Theatre and Film University's Scientific Research Center, Art historian.

In 2005 she wrote her dissertation on the topic “National and social issue in Georgian film in relation to a film process of the twenties”.

From 200 she is a guest teacher of Batumi University.

She works on the issues of Georgian and American film history. Research field: Georgian Film Modernism of the twenties and mythological-narrative structure of American film.

She is the author and director of documentaries “Knut Hamsun's Caucasian mysteries” (2005) and “John Steinbeck's Georgian Journal”

Tel.: +995 (99) 27 18 15

E-mail: olga-zhgenti@mail.ru

Tinatin Chabukiani

EDITING OF STRUCTURAL CONSISTENCY

Summery

As we said in first chapter, montage is very special difficult system in the screen art. There are creates newest technologies, special computer programs, virtual studios, made multi-media's projects, but, essence of montage is invariable, it means to "stick" other parts made in different places, to connect by beforehand made scenario. Montage is visible universe organization. In this article we talk all of these components, which connect straight to the space organization. Between them one of the important is shot's composition and its elements: geometrical centre, golden cross, principle pyramid, shot's mass, and lines, classification of composition (closed, open, hard and hard lees). There I speak on the openly broadcast, its specific, where director must conclusion being structures or immediately became organization of the space. At that time, I tried to formed in consecutive order, how study to the students the screen space organization. Method is based to the experience of the cinema directors and theoretician.

ABOUT AUTHOR

Director, Researcher. An associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University

She has graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University's Drama Directing Faculty.

From 1980 to 1989 worked on Georgian Broadcasting Company (Channel 1) – first in television theatre, then in music editorial board as an artistic director; from 1989 to 2004 worked as an artistic director of child programs.

Her dissertation thesis is: "Civil designation of child broadcast and its aesthetical characteristics" (according to Georgian TV projects)

Currently she works on a topic: "Structural Consistency of Editing"

Tel: +995 (99) 94 47 00

Eter Beridze

SPEECH TEXTS AND EXAMPLES OF FOLKLORE OF OUR PEOPLE (GEORGIANS FROM SOUTH GEORGIA) FROM NIGALICANYON

Summary

Examples of speech and folklore of Nigali canyon people living in Turkey presented in this article deserve attention not only because of modern dialect peculiarities, but also because of showing of general Georgian historical dialectology and ethnic culture, figurative statements and dialect characteristics. We suppose, that field works carried out by us will serve as a powerful spur to investigate other scientifically important ethnic culture novelties in the future.

ABOUT AUTHOR

Ph.d in Philology

Batumi's Shota Rustaveli University head teacher.

She is a linguist – dialectologist, researcher of the Georgian language's dialectical method (the moods), specifically, on Georgian language's West and South dialectically: Gurian, Acharian, Meskhian-Djavakhian, also speech of Georgian who living on Turkey territory, such as language-dialectical, as folklore and ethnographical view. On the end of this year she is going to publish book "Ethnographical being of the Nijaliskheoba's Georgian" (researches, texts, with dictionary)

Tel: +995 (55) 96 18 10 (12)

**TO THE ORIGIN OF DANCE AND CHOREO-TERM TSEKVA
(DANCE)**

Summary

Tsekva (dance) as choreographic term and verbal form is unknown for old Georgian language. It is found in monuments of Georgian writing only starting from Renaissance era and means dancing on toe. Its synonyms are tsekuri, lekuri, tseko. Dialectical data of Georgian language evidently show that initial semantics of tsekva (dance) is kept in the words formed from tcekv base: ბზრიალი (rotate), ტრიალი (turn), სრიალი (slide), ცერებით როკვა (dance on tips of toes).

Today term tsekva is representing synonym of old Georgian rokva (dance), which is so live-giving and active used that neither rokva nor shushproba (kind of dance), its synonym choreographic terms, cannot compete with tsekva for superiority.

ABOUT AUTHOR

Ph. Doctor of philology

Associate Professor at Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema of Georgia [Faculty of Art History and Sociology Ph. Doctor of philology, (Cartvelologist- Caucasiologist)

Graduate of Faculty of Philology J. Javakhishvili State University of Tbilisi.

Active Member (Academician) Academy of Sciences of the Caucasian Peoples

Author of more than 140 scientific and newspaper articles.

Her publications refer to Georgian Phaleografical – Book-learning, Georgian (Cartvelian =Megrelian-Svanian-Chanian) grammar, stylistics

Tel.: +995 (32) 53 90 76

WORLD CINEMATOGRAPHY: INDUSTRY AND ART

Program Leader - Zviad Dolidze

Olga Eliashvili

CHARS SPENSER CHAPLIN

Summery

Comedian “stars” – films popularize genre between Charles Spenser Chaplin hold one of the first place. On the decade Charles Spenser Chaplin’s film in big interest looked different ages and taste spectator. This is an artist, which from childhood had interest of films and theatre, he from six years played on the theatre stage. He began to work by producer in cinema company “Essen”, in that period made his hero “Tramp Charley” and on years he made films on that. Charles Spenser Chaplin in his creation artistically considered a whole epoch, preliminarily guessed mainly problems: human’s fortune and his unknowably in modern surrounding and society, technical progress second destroy side, absurdity of war and he was on of who unprotected took the field against fascism and dictator.

He is an artist, which “star” is unquenchable turning on the Hollywood sky.

ABOUT AUTHOR

Graduated from Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema of art and social faculty,

in the field of cinema scientist.

She is studying in the same University faculty of master’s I course.

Master’s Program – cinematography – industry and art. Leader of the program: Zviad Dolidze. Shi is working on theme “Martin Scorsese’s creative work”

**PROTECTION EISENSTEIN IN IVANE TERRIBLE:
FIGHT OF MOTIVE AND VICTORY OF SELF PERSON**

Summery

In this article there is represent creator's fortune in the tyrannical state. After attack of Hilarity Germany, from native lands arise fighting efficiency, Russian people needs ideal of national hero, from historical chronicle "were called out. King Ivan, whose rehabilitation and glory, unifying of the country and by throw over regenerative mantle, Stalin needs to be at law with his politics and in crowd's mind for associated self person to successful king.

Film producer gave consent for him made ordered king's lacquered portrait, because to show under his handsome tragically divaricating and insuperable process of the inside resistance. By result from Russian and foreigner investigators analytical study were study of this producer's and Ivan terrible biographies and same characteristics mystical parallels, that gave Eisenstein means to show finally King's inside character in film's second part. Exactly for this deep psychological courses and truth artist's professional honest, to which clearly show auto craft tyranny, inhumanity and malice character, powerful of this country made severe punishment of his work. Severe sentence made a donation his life. By selfless Eisenstein with absolute consciousness own truth.

ABOUT AUTHOR

Graduated from Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema of art and social faculty,
in the field of cinema journalism Leader of the course Olga Tabukashvili.
She has graduated "Unicef-United nation's children's fund" certificate
She is studying in the same University faculty of master's I course
(Master program – cinematography – industry and art. Leader of the program: Zviad Dolidze).
E-mail: beso_kobidze@yahoo.com

TALE BECAME REALITY

Summery

This article "Tale became reality" (Walt Elias Disney) is considered in the World best animator Walt Disney's creative way, if how became his little studio for global corporation.

W. Disney's catalogue exactly counts about 107 animation, documentary and feature film. Best technical apparatus, remarkable studio line Disney hands to alive for his thinking, for that his production is very rich. His work took 19 "Oscar" and 14 prizes on the Venetian, Berlin and Cannes film festival.

He made more conditional personages dressed such as human, they subordinate human's ceremony, but their nature is wild, behave taken from every day life, has seen with fresh eyes, but all of them has background of satirical lining.

Walt Elias Disney did greatest animation's bit in its development, he made historical stage in the world animation. Walt's idea was to change boring informational stereotype by live humor. For the first time he used voice, such as expression way, that has densely communication at image.

Walt Elias Disney had made tale by reality, but his name was inculcated, such as symbol of "creative, innovation and successful".

ABOUT AUTHOR

Graduated from Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema of art and social faculty,
in the field of cinema studies.
She is studying in the same University faculty of master's I course
(Master program – cinematography – industry and art. Leader of the program: Zviad Dolidze).
Tel.: +995 (93) 75 70 20
E-mail: ninia.S@posta.ge.

**THREE POSSIBLE VERSION OF WORLD APOCALYPSE IN
STENLY KUBRICK IS WORKS**

Summery

Kubrick's creative work is organically synthesis of relatives and fantasy, being and consciousness, classical and modern, here everything co-exist all together: magazine "Play boy" and nuclear sky-rocket, classical music and rock-music, scientist and yellow media, but "Coca-cola's" apparatus is perfectly ready by two countries: Soviet Union and USA in starting nuclear adventure, which suddenly becomes at dangerous play, to bring mainly improvement and combine role of "Messiah of humaneness", beside that, that's stupefied the world with magician brown liquid and it became mainly product in society. In Kubrick's film reflection world politics, the sixties: crisis of Caribbean Sea, atom-bomb and with that connected scandal, youth motion, Viet Nam war, cont culture..... And all this mixed wit past experience _ with psychoanalyses and from this come all intellectual theory. And when we study we discovered many information in Cosmo, but he couldn't explain this, because human's language does not development in that way to guess and explain this words.

ABOUT AUTHOR

Sopio Tsulaia

Graduated from Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema of art and social faculty,
in the field of cinema scientist.

She is studying in the same University faculty of master's I course (Master program – cinematography – industry and art. Leader of the program: Zviad Dolidze).

She works of master works _ "Stanly Kubrick creative work mainly original"
Tel.: +995 (93) 55 02 88

E-mail: sonia_sophia@internet.ge

GERMAN EXPRESSIONISM

Summery

In this article is considered German expressionism, its beginning and its development.

Expressionism was one of the difficult and resistant facts of the XXth century's art culture. They refused being reality and its objective imagine, they tried to made their own illusive universe.

In the beginning of the twenties years German film did to be in difficult conditions and development. It was national crisis atmosphere, which conquered exactly all sphere of the life. Film expressionists were against Kaiser's regime and war, but expressionism films were very far from reality, there were shown not individual portraits, but there were revived human's instinct and passion, that passed by allegorical way.

ABOUT AUTHOR

Graduated from Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema faculty of art and social,

in the field of cinema studies. From 2007 year she is studying in the same University faculty of master's I course (Master program – cinematography – industry and art. Leader of the program: Zviad Dolidze).

Tel.: +995 (55) 43 93 98

E-mail: player-lightning@posta.ge

THE CONTEMPORARY OPORTUNITES OF APLAID ELECTRONIC MEDIA IN THE TV DIRECTING

Program Leader - Sandro Vakhtangov

Tato Barjazde

MODELS OF TELEVISION BROADCASTING AND THEIR FUNCTIONING

Summery

The article is about television, about forming it and about the ways of its relation with auditory. Also about role of television in social and politic sphere of the country .But the main part of the article is about television's three models: commercial, public and republic. There's also discussed the relationship between television and republic. The influence of the state on television and the ways of expression of this influence. There is also mentioned BBC which is an attributive television of the world and CNN which is the most successful television of the world. There is also discussed other specialized televisions such as Discovery, Eurosport, specification of journalists' work and their relationship with respondents.

ABOUT AUTHOR

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University. Faculty of Tele-Cinema directory.

At the moment is at the magistrates of the same faculty. Worked as an assistant of director in the public television of Georgia. At the moment works as a director in the television "Iveria"

Tel: +995 (32) 69 49 94, +995 (99) 21 84 20

E-mail: tatoingeo@yahoo.com

Eka Butskhrikidze

BEGINNING OF THE REALITY SHOWS IN THE WORLD

Summary

The article describes the history of launching first Reality Shows in the world. In 1947 American Journalist Allen Fant begins radio-show "Secret Microphone", thet later, after the year had been made in TV, with the name "Secret Camera"

In 1973, Craig Gilbert presents a new Reality show, where the live of one American family was broadcasted during 10 years.

In 1992, MTV begins new Reality Show "Real World". In the show people could see everyday life of a model, dancer, writer, painter, rapper and two singers living together at home: And in 1999 in the television of Netherlands TV-magnate John De moll presented a new reality "Big Brother". It was the only show, broadcasted in USA and Europe at the same time.

ABOUT AUTHOR

The student of Shota Rustaveli State University of Theatre and Cinema, faculty of Directing, master's Group, I course. She graduated from Shota rustaveli State university of Teatre and Cinema, faculty of TV-directing. She works at TV-company Rustavi 2. She is video-editor of the news program "Kurieri".

She has Short 5 films, during studying at the University.

Present time She works at documentary film and theoretical work- "Reality shows in the world"

Tel.: +995 (93) 71 07 48; +995 (32) 75 02 28

E-mail: bekekuna_84@yahoo.com

“SOAP OPERA” ON GEORGIAN TV

Summery

It is long time Georgian television exists, but at first it had to work under the censure of Soviet Union. After disintegrate of Soviet Union, Georgian TV offered many new things to its spectators such as “Soap Opera”, which really wasn’t news in western countries. At first it appeared on Georgian TV screens in 80-ths and it was sensation of Georgian spectators, because it was the first case when foreign product was translated in Georgian language and then was offered to them.

Actually “soap operas” are known as the best means of relaxation, but its influence to the spectators is negative by its specific and properties. It’s proved by science that active rest of humans brain goes when physical work interchange intellect work or on the contrary. So therefore “soap opera” doesn’t make person relaxed, it has reverse properties and makes him or her tired and its low quality often amounts neuroses in humans character, but spectators can’t analyze the reason of their neuroses and at the second evening they watch the “soap operas” again.

ABOUT AUTHOR

She finished the Anastasia Virsaladze journalistic college in 2003. At the same year she entered the Shota Rustaveli Theater and Movie University. She graduated in 2007 and continue master degree at the same University (in Sandro Vakhtangov’s group) She has shot 3 short films: “Diary”, “2 Hours” and “Mood”. At present she researches the problem of modern Georgian television by “soap opera” side. Her themes name is “The meaning and influence of “soap operas” in modern Georgian television”.

Tel.: +995 (32) 36 23 25; +995 (93) 90 95 02

E-mail: saly86@gmail.com

ESTABLISHMENT AND DEVELOPMENT OF GEORGIAN TELEVISION

Summery

“Photo transmissivity of the World“ conducted by Wiloub Smith in 1873 as well as creation of the “Scanning Disc” by Paul Nipkov gave way to the technical equipment of the Television.

After development of technical, beginning of XIX century first TV centre making, successfully made 26 June 1928 year. TV after that expensed huge work to improvement, such as XIX century’s appearance. TV Slowly polished and development too and for it inevitable television. This innovations soon extended to all world and in Georgia after for three months work first extended in our capital first blue rays coming from mast in 30 December 1956 year.

Established Georgian TV studio, at first little one story building was enough to show two hours program third in week. Soon began to make programs, made different heading and fast speed began to developed Georgian TV studio, soon made operational informational job, which called “Moambe” (Teller). Time passed quickly, changed demand of society and development TV. For that there are more than 15 television broadcast in Georgian. With improvement technical base, modern programs politics and professionals, this leased 51 years ago.

Such as founder of CNN Ten Ternary said: “It is a end less intellectual wilderness, it is not good and not bad, it’s inevitable: And this inevitable very easy adjusted Georgian society and became dependent on TV, such as waiter of the faster operation information. It is unimaginable XXI century without TV. For that more and more popular profession contact TV.

TV got label surely fast from society and got attention contact at TV.

TV fast got a label from society and got attention from people.

ABOUT AUTHOR

Graduated from Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema, Faculty of Cinema Production.

She is studying in the same University faculty of master’s I course (Master program – cinema producer. Leader of the program Sandro Vakhtangov). She works of master works _ “Stanly Kubrick creative work mainly original”

Tel.: +995 (98) 21 15 18

E-mail: Salome_kokaia86@mail.ru

FILM-TV – TV-DRAMA

Summery

What can one say about TV film and TV theatre? What is its role in the vast current of today's events, news, problems, political information and commercials?

Time and our political oriented life have gradually surpassed the development of the arts itself. Everyday reality changes at an unbelievable pace. That which used to amaze us yesterday, is something already well known today. What is TV drama – film, theatre? What is it which makes it so special? What is TV itself? What is the role of Television in technology, television and the spectator, Television and the national culture and finally television and talent, and...money!

Everyday well known family affairs often become a main dramatic subject matter for TV reports. In this case television drama is universal indeed. That which makes the television film so special might be the way in which it slowly, carefully demonstrates the subtle movements of human spirit, its constant fight with the circumstances, with itself, life. Politics, war, social cataclysms, civil movements – all this is the subject to reflect for television drama. But still, I want to state the fact, that as our life gets more and more tense with time, the arts become more and more occupied with human emotions, feelings, family, home and existence.

ABOUT AUTHOR

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University, Faculty of Film and Television with major in directing. He is the first year Master's Program student of the same faculty and at the same university under the guidance of Sandro Vakhtangov.

He has participated in various workshops. He has shot the following works for class: "Music and the Musicians" (2005), "Nature" (2006), "The Myth"; "Niko Uznadze 19" (2008)

From 2007 he works in the **TBS TV** studio.

Tel: +995 (99) 13 07 90

E-mail: giga_baiti@yahoo.com

DIFFERENT CHANNELS PROGRAMS REVIEW IN GEORGIAN TV AND MEANS OF INFLUENCE ON PEOPLE

Summery

Georgia's telecast has lost noticeably the society interest. That was caused by the delivery of untruthful information. There are no such programs in Georgia's telecast to satisfy every onlooker. There are many TV-forms: news, entertainment, talk-shows, musical, cognitive-amusement, educational, documentary....Connected to this, these forms are found in Georgia's telecast, but neither of these satisfy the laws of programs fully. Also, every program's detail is concrete for specific aim. In some case, each of them influence on spectator.

Exactly this article is aimed on this theme. Here is shown Georgia's TV-programs and reasons that is used to influence on people.

Though, the conclusion is, that XXI c. man can get rid of other's opinion and have own reflection on this or that fact.

ABOUT AUTHOR

She graduated from Shota Rustaveli State university of Theater and Cinema, faculty of TV-directing. At this time she is studying in this university, on faculty of Directing, master's Group, I course. She was an organizer of various projects and was working in cinema-company "KEROL" as an assistant of director. She is working in a public TV-company as a director of clips.

The list of her works: "Stage invisible actors" (documentary film), "Marry" (portrait), "Variant, Bredov" (film), "Kazbegi" (advertisement), "Tbilisi" (documentary sketch), "Plumi" (film), "Post-boy" (documentary film). Now she is working on a movie "Drought". Therefore on a theoretical work, that is in touch with Georgia's TV, that uses many means.

Tel: +995 (98) 19 99 80; +995 (32) 32 38 23

E-mail: mesxo_anuta@yahoo.com

TELEVISION -AS BEST WEAPON FOR AUDIENCE MANAGING

Summery

Television has established a great and important place in Social life. It is on the Sources of information and the main means of entertainment for wide audience. The programming policy of this huge mechanism is formed according the tastes of the viewers, thought at the same time television is a strong force which influences on people's psychology in the hands of Certain authority, who spread their own ideology by means of television. In the article - "Television - The best means of audience management" - shortly is described what a great influence is television and television genres on mass psychics and sub consciousness, how negatively it may influence on future generation. It can oppose and split up society, why do we speak in real life on soap operas languages? - It is a question, each of us will think about it, what is television - is it an entertainment or obedience?

ABOUT AUTHOR

After finishing school she entered Theatre and Movie University named after Shota Rustaveli, the faculty of Movie, promotion and Musical clip making in the group of Beso Giorgobiani. In 2003 she was working on the film of Yuri Beridze "KGB - The Guilty Angels" - as a producer assistant. At the moment she is studying at Theatre and Movie University - Movie - Television Faculty, department of Tele-producing in the magistrate group - first grade. She has made a clip and a diploma documentary film. Also, during magistrate studying she has made the film (portrait) " Rubicon".
Tel: +995 (32) 53 92 57; +995 (93) 52 69 22
E-mail: naili_chikobava@yahoo.com

PLACE OF COMMERCIAL IN TV SPACE AND ITS INFLUENCE ON GEORGIAN AUDIENCE

Summery

The article describes the establishment and the ways of the advertisement development. According to the title of the article as the accent is made on TV commercial, it became necessary to inclose the history of television very briefly, its importance and its differences from other communication means. It's interesting to know the origin of the first commercial, which nowadays has become so popular especially on TV. What should commercial be like to attract viewers and make them buy the advertised production. It takes a lot of work to prepare such kind of advertisement and the most important is the idea which is more valuable than its implementation. It's quite possible that low-budget commercial only because of original idea could be more valuable than an expensive and labour-consuming advertisement which has neither good idea nor any fantasy. That's why it's necessary to know some kind of criterions and items and then use this knowledge in practice.

ABOUT AUTHOR

Has finished the college of Media and TV art, Shota Rustaveli Georgian state university of theatre and film faculty of TV-film, the workshop of Manana Anasashvili and now she is attending the master program of TV directing in Shota Rustaveli Georgian State University of theatre and film under the leadership of associate professor Alexander Vakhtangov. She worked as an editor in the college of Media and TV art for 2 years on TV programs shot by the students for program "ZOOM". She also worked at TV Broadcasting Company "IBERIA" in information department as an editor of subtitles. She worked in Studio "MAESTRO" as an editor of program "INPORMATORI" and as sound director of reality show "AMTANI". Now she is working at TV Broadcasting Company "RUSTAVI 2" as an editor of project "BINA". During her employment in college she has written two course works and one diploma thesis. During studying on faculty of TV-film she has shot two course works one of them is sketch, one musical and diploma sketch according to the poem. Whilst studying master program she has shot the course work, sketch "Free Time", now she is working on the subject "The development of commercial on TV communication field".
Tel.: +995 (95) 47 47 45
E-mail: Salome_cxadadze@yahoo.com