

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მემკვირვებათა კვება
№1 (46), 2011

ART SCIENCE STUDIES
№1 (46), 2011



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2011

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №1 (46), 2011

სარედაქციო საბჭო პასილ კიკნაძე ირინა აბესაძე ვაჟა ზუბაშვილი	კრებულისათვის მოწოდებული მასალა უზრუნველყოფილი უნდა იყოს შესაბამისი სამეცნიერო აპარატით. თან უნდა ახლდეს მონაცემები ავტორის სამეცნიერო კვალიფიკაციის შესახებ ქართულ და ინგლისურ ენებზე, აგრეთვე ნაშრომის ინგლისურენოვანი რეზიუმე.
ლიტერატურული რედაქტორი მარიამ იაშვილი	
გარეკანის დიზაინი ლევან ღაღიანი	კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.
დაკაბადონება ეკატერინე ოქროპირიძე	
გამომცემლობის ხელმძღვანელი მეკა პასაძე	ნაშრომები მოგვაწოდეთ და ცნობებისათვის მოგვმართეთ: 0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზირი №40, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, II კორპუსი. ტელ/ფაქსი: +995 (32) 936 408 მობ: +995 (95) 305 060 +995 (77) 288 750 E-mail: kentavri@tafu.edu.ge Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Art Science Studies №1 (46), 2011

Editorial Group
VASIL KIKNADZE
IRINA ABESADZE
VAJA ZUBASHVILI

Literary Editor
MARIAM IASHVILI

Cover Design
LEVAN DADIANI

Book Binding
EKATERINE
OKROPIRIDZE

**Head of Publishing
House**
MAKA VASADZE

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

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

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

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

შინაარსი

მ ე დ ი ო ლ ო ბ ი ა

ბიორბი ჩართოლანი

უცხოური თოქ-შოუს ქართული ანალოგები, როგორც
ფსევდოდემოკრატიულ ღირებულებათა დამკვიდრების
მცდელობა ქართულ ტელემედიაში9

ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა თ მ ც ო დ ნ ე ო ბ ა

ქეთევან კინწურაშვილი

აბსტრაქცია სივრცის საწინააღმდეგოდ?!17

ანიმაცია

ვლადიმერ სულაქველიძე

ლოტა რეინინგერი – სილუეტური ანიმაცია28

უ ნ ი ვ ე რ ს ი ტ ე ტ ი ს

ს ა მ ა ბ ი ს ტ რ ო კ რ ო ბ რ ა მ ა

კ ი ნ ო - ტ ე ლ ე ო კ ა რ ა ტ ო რ ი

ივლიანე ჩიტიძე

საზღვრებს მიღმა
(ალექსანდრე როდჩენკო (1891-1956))35

ტ ე ლ ე - რ ე შ ი ს უ რ ა

გივი კიტიძე

ქართული ტელევიზიის პარადული რეალები45

ნიკოლოზ მჭედლიძე

ტელევიზიის საწყისები და განვითარების ისტორია54

ლიზა ჯუბაშვილი

ტელემედიის ალტერნატიული საშუალებები ანუ
ინტერნეტ ევოლუციიდან ინტერნეტ რევოლუციამდე58

თაკო ჟაღავა

საეთერო დროის დაგეგმვის სპეციფიკა
ქართულ ტელევიზორებში64

უ ნ ი ვ ე რ ს ი ტ ე ტ ი ს

ს ა დ ო ქ ტ ო რ ო კ რ ო ბ რ ა მ ა

მსოფლიო თეატრის ისტორია და თეორია

მარიკა მამაცაშვილი

რეჟისორული მრწამსი71

დ რ ა მ ი ს ა დ ა თ ე ა ტ რ ი ს თ ე ო რ ი ა

თამარ ცაგარელი

შუა საუკუნეების აღმოსავლეთის ქვეყნების
სათეატრო აზრის ევოლუცია87

მსოფლიო კინოს ისტორია

მაკა ღოლიძე

ფაშიზმი მითოლოგიური ასპექტებით97

ს ც მ ნ ო ბ რ ა ჟ ი ი ს ი ს ტ ო რ ი ა დ ა

თ მ ო რ ი ა

ლალი გელაშვილი

კოსტიუმების მხატვრობა კინოფილმში “ქეთო და კოტე”
ხანუშას პერსონაჟის მაგალითზე105

ვ ო კ ა ლ ი ს ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

(შემოქმედებითი პედაგოგიკა)

ლია გარბაქაძე

პროფ. დავით ანდლულაძისა და ნოდარ ანდლულაძის
ძირითადი მეთოდური საკითხები112

ავტორთა შესახებ123

CONTENTS

MEDIA STUDIES

GEORGE CHARTOLANI

Georgian TV Talk-Shows, analogs of foreign TV projects,
as an endeavor to inculcate pseudo-democratic values in
Georgian broadcasting media.....125

ART STUDIES

KETE VANKINTSURASHVILI

Abstraction Versus Space127

ANIMATION

LADO SULAKVELIDZE

Lota Reininger – Silhouette Animation128

UNIVERSITY' MA PROGRAM

FILM - TV OPERATOR

IVLIANE CHITIDZE

Alexander Rodchenko – Outside of board129

TV DIRECTOR

GIVI KITIA

Paradoxical realities of the Georgian TV130

NIKOLOZ MCHEDLIDZE

The basics of Television and the History of Development131

LIZA ZUBASHVILI

Alternative means of TV media
(From Internet Evolution to Internet Revolution)132

TAKO PAGAVA

Specific Plan Of General Time In Georgian Television133

UNIVERSITY' Ph.D PROGRAM

THEORY AND HISTORY

OF WORLD THEATRE

MARIKAMAMATSASHVILI

The Conviction Of A Stage Manager134

DRAMA AND THEATRE HISTORY

TAMARTSAGARELI

East Countries' Medieval Epoch Evolution Of Theatre Conception135

HISTORY OF WORLD CINEMA

MAKADOLIDZE

Fascism In Mithological Aspect136

THEORY AND HISTORY

OF SCENOGRAPHY

LALIGELASHVILI

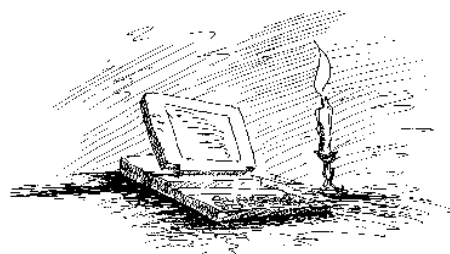
Costume Painting In The Movie “Keto And Kote” On The
Example Of Khanuma's Character137

VOCAL ARTS

(Creative Pedagogy)

LIABARBAKADZE

The Basic Methodical Questions By The Professor Davit Andguladze
And The Professor Nodar Andguladze138



შტელოური ტოქ-შოუს ქართული ანალოგები, როგორც ფსევდოდემოკრატიულ ღირებულებათა დამკვიდრების მცდელობა ქართულ ტელემედიაში

ტოქ-შოუს განმარტების ორ ძირითად ფორმას იცნობს ტელეჟურნალისტიკა: ერთი, ეს არის სატელევიზიო გადაცემა (შოუ), რომელშიც წამყვანთან, მოწვეულ სტუმრებთან ერთად მონაწილეობს აუდიტორია. ანუ, ამ შოუს ესწრება მაყურებელი და, მეორე, რომელიც გულისხმობს საყოველთაოდ აღიარებული და პოპულარული ტელეჟურნალისტის დიალოგს მოწვეულ სტუმრებთან.

ქართულ ტელემედიაში ორივე განმარტების შესაბამისი საკმაოდ მრავალი ტოქ-შოუ გვხვდება. უფრო მეტიც, ნებისმიერი წამყვანი (იმის მიუხედავად, იცნობს თუ არა მას საზოგადოება), რომელიც ეკრანზე რამე სახის პოლიტიკური თუ არა პოლიტიკური ხასიათის დიალოგს უძღვება, აუცილებლად უწოდებს საკუთარ გადაცემას ტოქ-შოუს, იმის დასამტკიცებლად, რომ მისი პროგრამაც მაღალი რანგის „პრაიმ-თაიმის“ „თოფ-გადაცემით“ ჩამონათვალში მოიაზრება.

თუმცა, აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთი ცნობილი ქართველი ტელეწამყვანი ახალი სატელევიზიო ტოქ-შოუს დაწყებიდან რამდენიმე გადაცემის გასვლის შემდეგ ადგენს მხოლოდ თუ რა სტილის გადაცემას უძღვება და, რაც მთავარია, ვისთვისაა იგი განკუთვნილი. შოუს მიზნობრივი აუდიტორია, სამწუხაროდ, არა მხოლოდ ამ წამყვანს დააინტერესდა, არამედ, მედიაპროდუქტის მწარმოებელ ტელეკომპანიასაც. ეს ერთგვარი ტიპური მოვლენაა ქართულ მედიასივრცეში. თითქმის არ არსებობს არც ერთი ტელეპროექტი, რომლის განხორციელებამდეც შესწავლილია ის აუდიტორია, რომლისთვისაც იგი უნდა მომზადდეს. ტელეკომპანიები ცდილობენ არ დახარჯონ ფული იმ ტიპის სოციოლოგიური კვლევების ჩასატარებლად, რომლის მიხედვითაც დადგინდება თუ რა სახის შოუები ესაჭიროება რეალურად მოსახლეობას, რაზეა საზოგადოების დაკეთა. ქართულ სინამდვილეში უმეტესად პირიქით ხდება, - ჯერ მზადდება მედიაპროდუქტი და მხოლოდ ამის შემდეგ ხდება მომხმარებლის მოძიება და საზოგადოებაში სხვადასხვა ხერხებით – „პიარით“, რეკლამით, გამუდმებული ანონსირებით, მისი დამკვიდრება.

რაც იმას ნიშნავს, რომ ტელეკომპანიები ცდილობენ თავს მოახვიონ საზოგადოებას ესა თუ ის სატელევიზო პროექტი. რამდენადაც საზოგადოება არ არის ინფორმირებული მედიაბაზრის მოთხოვნებში, მის სტრუქტურაში და ხშირ შემთხვევაში, მისთვის უცნობია მაღალი ხარისხის სატელევიზიო პროდუქციის სტანდარტები, სრულიად უმტკივნეულოდ და ყოველგვარი პროტესტის გაარეშე იღებს ტელემედიის მიერ შემოთავაზებულ ნებისმიერ პროდუქციას და, თუ ეს პროდუქცია კარგადაც არის „შეფუთული“, ხდება კიდევ მისი აქტიური მომხმარებელი.

ტელემედიის საზოგადოებაზე ზემოქმედების ფორმებში მომხმარებლის გაუთვითცნობიერებლობას ეფუძნება ქართული ტელევიზიების რეალურ მეპატრონეთა მიზნები, საკუთარი ტელეშოუების საშუალებით, საზოგადოებაში დაამკვიდრონ იმგვარი ღირებულებები, რომლებიც, ერთი შეხედვით, მაქსიმალურად მიუახლოვდება დასავლურ ღირებულებებს, ლიბერალურ ფასეულობებს და დემოკრატიულ ცნობიერებას. მაგრამ, ტელემედიის ეს მცდელობა მხოლოდ ერთი შეხედვით გამოიყურება პროგრესულად. იმის გამო, რომ მედია, კონკრეტულად კი ტელემედია, უნდა აჩვენოს მოსახლეობას ახალი ცხოვრების სტილი, ახალი აზროვნების სისტემა, განუსაზღვროს არა მხოლოდ ღირებულებების არამედ გემოვნების ორიენტირებიც, ქართულმა ტელემედიამ მრავალი უცხოური ტელეპროექტი შეისყიდა, ზოგიც, მარტივი ენით რომ ვთქვათ, მოიპარა და საკმაოდ წარმატებულად დაამკვიდრა ქართულ მედიაბაზარზე.

ამ უცხოური შოუების უმეტესობა დასავლეთის ქვეყნებში ნამდვილად ემსახურება მოსახლეობის გარკვეული ნაწილის გართობას, მის განტვირთვას, რეკრეაციას. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ბევრი ის შოუ, რომლის ანალოგსაც ვხვდებით ქართულ მედიასივრცეში, დასავლეთის ტელევიზიებში იქმნება მხოლოდ მოსახლეობის გარკვეული სეგმენტისთვის. შესაბამისად, მათი მაუწყებლობის დროც იმის მიხედვით არის შერჩეული, როდესაც მოსახლეობის ეს ნაწილი აქტიურია ტელეყურებისთვის.

საქართველოში კი ამ შოუების შეძენა-მოპარვას სრულიად განსხვავებული მიზნები გააჩნია და მათი მიზნობრივი აუდიტორიაც არ არის შემოსაზღვრული. ქართული არხების მესვეურნი, რომლებიც ამ შოუებს სამაუწყებლო ბადეში ათავსებენ, შოუების მაყურებლად სრულიად საქარველოს მოსახლეობას მოიაზრებენ, რადგან მიზანს,

რომელსაც ამ ტიპის შოუები ემსახურება, მთლიანად ქართული საზოგადოების აზროვნების სისტემის ცვლა და დასავლურ ცხოვრების წესთან დაახლოება წარმოადგენს. ამ მიზნის მისაღწევად, განსაკუთრებით ხშირად გამოიყენება გასართობი თოქ-შოუები, რომლებსაც, ამავე დროს, შემეცნებითი და სოციალური დატვირთვაც გააჩნია.

მართლაც, ტელევიზიას მასაზე ზემოქმედების უდუდესი ძალა გააჩნია და მას მაყურებლის დიდი ნაწილი ოჯახის „სრულუფლებიან წევრად“ კი აღიქვამს. ტელევიზორიდან ნათქვამ სიტყვას, ხშირად, ადამიანებზე განსაკუთრებული ზეგავლენის მოხდენაც კი შეუძლია. ტელევიზორს ადამიანები ესაუბრებიან, ეჩხუბებიან, ეალერსებიან, ტელევიზორში ნანახის და გაგონილის უპირობოდ სჯერათ და ცდილობენ ისე მოიქცენ, როგორც ტელეეკრანიდან ურჩევენ. ტელევიზიის ამ თვისებას, რა თქმა უნდა, აქტიურად ჩაეჭიდა ქართული ტელემედია და უკვე მრავალი წელია, სრულიად თავისუფლად მანიპულირებს ქართული საზოგადოების ცხოვრებით. თუ გასულ წლებში სატელევიზიო თოქ-შოუები ძირითადად მაყურებლის პოლიტიკური აზროვნების ფორმირებას და წარმართვას ემსახურებოდა, ბოლო წლებში პრაქტიკულად უარი ეთქვა პოლიტიკურ შოუებს და აქცენტები გასართობ და შემეცნებით თოქ-შოუებზე გაკეთდა.

ამ შოუებს შორის გამორჩეული ადგილი ტელეკომპანია „იმედის“ პროდუქტმა - „ნანუკა ჟორჯოლიანის შოუ“ დაიმკვიდრა. ეს შოუ ამერიკული „ჰელენის შოუს“ ქართული ანალოგია. ამერიკელი ტელეწამყვანი და მსახიობი ჰელენ დიჯენერსი უკვე მრავალი წელია უძღვება ერთ-ერთ ყველაზე რეიტინგულ თოქ-შოუს და მისი პოპულარობა იმდენად დიდია, რომ ეს შოუ ერთ-ერთი ყველაზე პრესტიჟული სატელევიზიო პრემიის „ემის“ გამარჯვებულიცაა.

„ჰელენის შოუს“ ქართული ანალოგის, „ნანუკას შოუს“ ქუდი, მუსიკა, ტიხრები, გადაცემის სტრუქტურა და, უფრო მეტიც, სარეკლამო-საანონსო და პრომო ვერსიებიც, თავდაპირველად პირდაპირ იმეორებდნენ „ჰელენის შოუს“ სტრუქტურას. თუმცა, არსებობის მეორე სეზონზე, „ნანუკას შოუ“ შეცვალა ვიზუალური გაფორმება, საანონსო ფორმატი და ერთგვარად ორიგინალური სახის დამკვიდრებისკენ გადადგა მნიშვნელოვანი ნაბიჯები.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ პროდუქციას ქართული ტელემედია საზოგადოების დაკვეთის გარეშე ქმნის და მხოლოდ ამის შემდეგ

ცდილობს გახადოს მისი აქტიური მომხმარებელი. „ნანუკა ჟორჟოლიანის შოუმაც“ ეს გზა გაიარა. საკმაოდ დიდი თანხა და დიდ ენერგია დაიხარჯა იმისთვის, რომ ამერიკული „ჰელენის შოუს“ ქართული ვარიანტი დამკვიდრებულიყო ქართულ მედიასივრცეში და, რაც მთავარია, კონკურენცია გაეწია ქართველებისთვის ყველაზე საყვარელი სენტიმენტალური შოუსთვის სახელწოდებით, „პროფილი“ (ტელეკომპანია „რუსთავი 2“-ის პროდუქტი).

რას ემსახურება „ნანუკა ჟორჟოლიანის შოუ“? რატომ ეცადა ტელეკომპანია „იმედი“ მოსახლეობის უდიდესი ნაწილისთვის იგი ყველაზე ყურებად შოუდ ექცია? იკითხება თუ არა ამ მცდელობაში მხოლოდ კომერციული მიზნები? ამ კითხვებს არ აქვთ ერთმნიშვნელოვანი პასუხები.

რასაკვირველია, გავრცელებული აზრის იმის შესახებ, რომ მხოლოდ ჟურნალისტ ნანუკა ჟორჟოლიანის სურვილმა განაპირობა „ჰელენის შოუს“ ქართული ანალოგის შექმნა, არ არის ბოლომდე მართებული, რადგან ჟურნალისტი ნანუკა ჟორჟოლიანი ნებისმიერ იმ შოუს გააკეთებდა ტელეკომპანია „იმედი“-ს, რომელიც კონკრეტულ, მოცემულ მომენტში იქნებოდა აუცილებელი ტელეკომპანიის მეპატრონეთა მიზნებისთვის. ამის დასტურად ისიც გამოდგება, რომ თავის დროზე, რომ ნანუკა ჟორჟოლიანი ტელეკომპანია „რუსთავი 2“-ზე ჯერ პოლიტიკურ შოუს უძღვებოდა, ხოლო შემდგომ სოციალური საკითხებისადმი მიძღვნილ შოუს.

„ჰელენის შოუ“ თავისი ფორმატით თოქ-შოუა, რომელშიც მონაწილეობენ როგორც წამყვანი და მისი ძირითადი სტუმრები, ასევე აუდიტორია. შოუს სტუმრები სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები არიან, მათ შორის კონოსა და შოუ-ბიზნესის ცნობილი ვარსკვლავები, გავლენიანი პოლიტიკოსები, პრეზიდენტებიც კი. ჰელენი არასდროს თამაშობს თავისუფალი, უკომპლექსო, მხიარული წამყვანის როლს, ის ასეთია და, შესაბამისად, მის შოუშიც ყველა მონაწილე ცდილობს იყოს მაქსიმალურად გულდია, თავისუფალი, მოკვების უცნაური ისტორიები, იყოს თამამი და ზოგჯერ გამომწვევიც კი და, რაც მთავარია, მაყურებელი დააჯეროს საკუთარ გულწრფელობაში, რადგან გულწრფელობა ერთ-ერთი მთავარი მომენტია თხრობის ემოციური ფონისთვის. მაყურებელს განსაკუთრებით უყვარს, როდესაც ტელეეკრანიდან არა მხოლოდ ისმენს გულახდილ აღსარებას, არამედ

თვალნათლივ ხედავს ამ აღიარების ემოციურ გამოხატულებასაც – ცრემლს, დარდს, სინანულს.

„ჰელენის შოუს“ მაყურებლები ძირითადად არიან დიასახლისები, პენსიონერები, რომელთაც საკმაოდ დიდი დრო აქვთ სხვისი ცხოვრების შესახებ ინფორმაციების შეგროვებისთვის. ხშირად ტელეეკრანიდან მოსმენილი ისტორიების გმირების ცხოვრება არის მათი უმთავრესი ინტერესის სფეროც და გარემომცველ სამყაროსთან ურთიერთობის ერთადერთი საშუალებაც. „ჰელენის შოუს“ არ აქვს მიზნად საზოგადოების ამ ნაწილის ცხოვრების წესის, ან აზროვნების კრიტიკურობის შეცვლა. ის, მისი ქართული ვარიანტისგან განსხვავებით, არ მიისწრაფვის მაყურებელი გაათავისუფლოს საბჭოთა მორალის კომპლექსებისგან, აქციოს თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანებად, რომელსაც შეეძლება საჩვენოდ, ყველას გასაგონად აღიაროს საკუთარი სისუსტეები და შეცდომები. „ჰელენის შოუს“ მაყურებელი შორსაა ყოველივე ამისგან, ის თავისუფალ, დემოკრატიული ღირებულებების მქონე საზოგადოებაში დაიბადა, სადაც ადამიანის ყოველგვარ უფლებას პატივს სცემენ და სადაც ადამიანს შეუძლია ჩადენილ საქციელებზე პასუხისმგებლობა საკუთარ თავს დააკისროს და არა მის ირგვლივ მყოფთ. ამიტომ, ამ საზოგადოების წარმომადგენლებს უყვართ საკუთარი ცხოვრების შესახებ საჯაროდ საუბარი და ამა თუ იმ შოუს საშუალებით რჩევების მიღება. და, რაც მთავარია, ამ საზოგადოებას საოცრად უყვარს სხვისი ცხოვრების შთაბეჭდავი ისტორიების მოსმენა. ამიტომ, დასავლურ ანალოგურ შოუებში სიტუაციები ხშირად გამოგონილი, შეთხზული, დადგმული და გათამაშებულია, მხოლოდ ეს ისე ოსტატურადაა გაკეთებული, რომ ამის შესახებ გულუბრყვილო მაყურებელი ვერაფერს ხვდება.

ქართულ შოუებში კი სიტუაციების დადგმა, გამოგონება, შეთხზვა პრქტიკულად შეუძლებელია, რადგან ყოველი ადამიანის ცხოვრება აუცილებლად ცნობილია თუნდაც ერთი სხვა ადამიანისთვის, მით უფრო, თუ ეს ადამიანი მეტად თუ ნაკლებად ცნობილი სახეა. შესაბამისად, „ნანუკა ჟორჟოლიანის შოუს“ სტუმრები, განსაკუთრებით ცნობილი სახეები, საუბრობენ იმის შესახებ, რაც მათ ნამდვილად გადახდათ თავს და, რაც უმეტეს შემთხვევაში, ყველასთვის იყო ცნობილი, უბრალოდ, ამის შესახებ ადრე ხმამაღლა არ საუბრობდნენ. ასე, მაგალითად, ბიზნესმენ ფადი ასლისა და მსახიობ ია ფარულავას

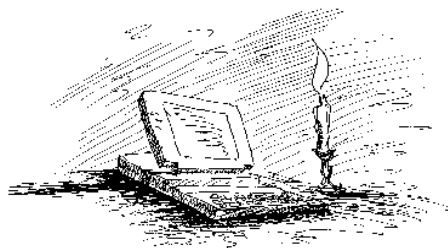
თანაცხოვრების და განშორების ისტორია, მსახიობ ზურა ყიფშიძის მამის ამბავი, მომღერალ ჯაბა ქარსელაძის მისწრაფებები და სხვა მრავალი ისტორია, რომელთა შესახებ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საქართველოში მანამდეც ყველამ ყველაფერი იცოდა. მაშ რა საჭიროა ამ ამბების ხელახალი აფიშირება და მილიონიანი აუდიტორიის წინაშე წარმოდგენა?

ნანუკა ჟორჟოლიანი მოწვეული სტუმრების ცხოვრების ხშირად ტრაგიკული ან მეტად დრამატული ეპიზოდების ჩვენებით, ცდილობს საზოგადოება მიაჩვიოს გულახდილობას ე. წ. „სიმართლის თხრობას“ და საქვეყნოდ აღიარებას, რაც ერთგვარად ახასიათებს დემოკრატიული საზოგადოების წევრებს. მისი მიზანია საკუთარ შოუში შექმნას იმგვარი გარემო, სადაც ადამიანებს ბუნებრივად გაუჩნდებათ სურვილი გასცენ პასუხი ყველა იმ კითხვას, რომელიც თავში გაუჩნდება ამ სტუდიის დიასახლისს, თოქ-შოუს წამყვანს – ნანუკა ჟორჟოლიანს. ეს უკანასკნელი კი ცდილობს თავადაც იყოს მაქსიმალურად გულწრფელი, მოქმედებაში უკიდურესად თავისუფალი. ჩაიცვას არ ის, რაც უხდება, არამედ ის, რაც მოსწონს და რის ხასიათზეც არის მოცემულ მომენტში. სრულიად შეუზღუდავად და ყოველგვარი მორიდების გარეშე დაუშვას აზრობრივი, სტილისტური თუ გრამატიკული შეცდომები მეტყველებაში და მაყურებელს ეს მიაწოდოს როგორც „უწყინარი“ შეცდომა და გადაცემის წაყვანის მისთვის დამახასიათებელი სტილი. სრულიად მოურიდებლად ჰკითხოს სტუმარს მისი ეროტიული სურვილების შესახებაც და სექსუალური ორიენტაციის შესახებაც, ფსიქოლოგიური კომპლექსების შესახებაც და აღვირახსნილი ღალატის თაობაზეც და ანგარიში არ გაუწიოს იმ გარემოებას, რომ ამგვარი კითხვებით და, რაც მთავარია, კითხვის ფორმულირებით, რომ სხვადასხვა დოზით ღახავს ამ ადამიანების უფლებებს. პირიქით, „ნანუკა ჟორჟოლიანის შოუ“ ამგვარ ქმედებებს ქართული საზოგადოების თავისუფალ პიროვნებებად ქცევის სურვილით ასაბუთებს, რაც დასავლური დემოკრატიული საზოგადოებისთვისაა დამახასიათებელი. ამ მიზნების ფსევდოდემოკრატიულობა კი ყველაზე ნათლად ვლინდება მაყურებლის ფსევდოთავისუფლებაში, მოჩვენებით მზაობაში უპირობოდ მიიღოს და გაამართლოს ამა თუ იმ ადამიანის ის საქციელი, რომელიც არ ჯდება მისი მორალის ჩარჩოებში. ამის მიზეზი კი შოუს წამყვანის და მისი სტუმრების ყალბი გულახდილობა და „ფსევდოგულწრფელობა“.

მაშინ ისმის კითხვა, რატომ გახდა ასე პოპულარული ეს თოქ-შოუ? ამ კითხვაზე პასუხი მარტივია. ქართულ საზოგადოებას ამჯერადაც გაუჩნდა სურვილი (და ჯერჯერობით მხოლოდ სურვილი) კიდევ ერთი ნაბიჯი გადაედგა დასავლეთისკენ. კიდევ ერთხელ დაემტკიცებია საკუთარი თავისთვის, რომ ისიც იმ ღირებულებების მატარებელი, რომელსაც მრავალი საუკუნეა ატარებს „ბებერი“ ევროპა და შედარებით „ახალგაზრდა“ ამერიკა. დემოკრატიის გზაზე მდგარი ჩვენი ქვეყნის მოსახლეობა ხშირად ქმნის იმ ილუზორულ სამყაროს, რომლის მიხედვითაც აჯერებს საკუთარ თავს იმაში, რომ ტელევიზორით რომელიმე ვარსკვლავის „უკუდმართი“ ცხოვრების აღიარების მოსმენის შემდეგ, თუ განსაკუთრებული ძალისხმევით დასძლია საკუთარი აღშფოთება და გარეგნული პროტესტის გამოხატვისგანაც თავი შეიკავა, ესე იგი უკვე ცივილიზებული ევროპის ნაწილად იქცა. ესე იგი, მანაც დადო აგური დემოკრატიული სახელმწიფოს მშენებლობისთვის.

საკუთარი თავის მოტყუებას და „საწოვარას ღეჭვის“ პრინციპს მიჩვეულ ქართულ საზოგადოებას ჰგონია, რომ „ნანუკა ჟორჟოლიანის შოუ“ უმოკლესი გზაა მენტალური რევოლუციისკენ, რომელიც უსათუოდ მიიყვანს მას დასავლურ დემოკრატიულ ცივილიზაციასთან და სიამაყით გაიმეორებს ზურაბ ჟვანიას აფორიზმად ქცეულ ფრაზას „მე ვარ ქართველი, მაშასადამე, მე ვარ ევროპელი“.

- Вакурова Н.В., Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции. М., 1998. С.36
- Агуреев А. Ток-шоу по-американски // Независимая газета. - 2003. -29 мар. // (<http://www.ng.ru/+v/2002-03-29>)
- Адамьянц Г. 3. К диалогической телекоммуникации: От воздействия к взаимодействию. -М., 1999.
- Эльвира Могилевская «Ток-шоу как жанр ТВ: происхождение, разновидности, приемы манипулирования», 2006.



აბსტრაქცია სივრცის საფინანსოვლოდ?!¹

„ხელოვნება, ყველაფერთან ერთად, არის განგრძობადობა“.
ქლ. გრინბერგი, «მოდერნისტული ფერწერა»¹

პოსტმოდერნიზმის ეპოქა უკვე დაწყებული იყო, როდესაც ნიუ-იორკში, ჟურნალ „Artforum“-ში დაიბეჭდა მაიკლ ფრიდის გახმაურებული სტატია „ხელოვნება და საგნობრიობა“. ეს იყო 1967 წელი. ავტორი წერდა, რომ ნებისმიერი სახის საგნობრიობა ეწინააღმდეგება ხელოვნებას და როგორც „თავისი მგრძნობელობით ლიტერატურული და თეატრალური“ კონფლიქტშია მოდერნისტულ მხატვრობასთან და სკულპტურასთან. მისი აზრით, საგნობრიობა, როგორც არა-ხელოვნების მდგომარეობა, პირდაპირ კონფლიქტშია ხელოვნებასთან. შესაბამისად, თეატრი და თეატრალურობა საომარ მდგომარეობაშია ხელოვნებასთან, მოდერნისტულ მგრძნობელობასთან. ხელოვნება კარგავს სახეს, როდესაც ის თეატრის მდგომარეობას უახლოვდება, ხელოვნებამ უნდა დაამარცხოვოს თეატრი. ის, რაც დგას ხელოვნებათა შორის, არის თეატრი, – არ ცხრებოდა ფრიდი.² რა ბრალს დებს კრიტიკოსი თეატრს?! რამ შეაშფოთა ის?!

ფრიდი ქლემენტ გრინბერგის მოწაფე და მიმდევარი იყო. როგორც მის მასწავლებელს, მასაც აბსტრაქტული ხელოვნება (საკმაოდ სამართლიანადაც!) მოდერნისტული ხელოვნების უმაღლეს მიღწევად მიაჩნდა. გრინბერგმა პოსტულატად აქცია მოსაზრება, რომ მოდერნისტული ხელოვნების უმთავრესი მონაპოვარი სიბრტყის მნიშვნელობის წინ წამოწევაა. ის იმასაც ამტკიცებდა, რომ საზღვარი ხელოვნებასა და არა-ხელოვნებას შორის გადის იქ, სადაც სამ-განზომილებიანი სივრცეა, სადაც არის სკულპტურა და ყველაფერი მატერიალური, რაც არ არის ხელოვნება.³

ამერიკული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის აპოლოგეტი პირველი არ იყო, ვინც აბსტრაქცია და სივრცე ერთმანეთს დაუპირისპირა. 1906 წელს ვილჰელმ ვორინგერმა თავის ცნობილ დისერტაციაში „აბსტრაქცია და შთაგრძნობა“ ხელოვნების ისტორია წარმოადგინა როგორც ორი ანტითეზის, – აბსტრაქციის და შთაგრძნობის დისპუტი. აბსტრაქტიზმის უნარი მან ადამიანის შემოქმედებითი ნების უმაღლეს გამოხატულებად მიიჩნია და იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ

ხელოვნების ნიმუშის შექმნისას, სივრცე, როგორც აბსტრაქციის უმთავრესი მტერი, პირველ რიგში უნდა დაიგმოს. მისი აზრით, მხატვრული ასახვის დროს, მესამე განზომილება, როგორც სიღრმის, – სივრცის ჭეშმარიტი განზომილება უარყოფილი უნდა იქნას.⁴ როდესაც ვორინგერი ამ ნაშრომს წერდა, აბსტრაქტული ხელოვნება ჯერ არ არსებობდა. ის საერთოდ იგნორირებას უკეთებდა მის თანამედროვე ხელოვნებას. შესაბამისად, მან ორნამენტი აღიარა უმაღლეს და უწმინდეს შემოქმედებით ფასეულობად.

აღრეული მოდერნიზმის წარმომადგენლები მართლაც იწონებდნენ თავს სიბრტყობრიობით და დეკორატიულობით, რითაც უპირისპირდებოდნენ რეალიზმს და აკადემიურ კლასიციზმს. მოდერნიზმმა მართლაც უარყო სამგანზომილებიანი სივრცე და გეომეტრიული პერსპექტივა. ალბათ სწორედ ამის გამო დაიმსახურა თეატრის იტალიურმა, რენესანსულმა ყუთმა ასეთი ნეგატიური დამოკიდებულება მოდერნიზმის დამცველთაგან.

თეატრი კი, როგორც მუდამ ტოლერანტული, თავის მხრივ საშუალებას აძლევდა მოდერნისტ მხატვრებს ექსპერიმენტები ეწარმოებინათ მის ფიცარნავზე. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ეს ექსპერიმენტები ხშირად ექსპერიმენტებად რჩებოდა. სივრცესთან ბრძოლა, სიბრტყეებით და გეომეტრიული (კუთხოვანი) ფორმებით მანიპულირება თეატრისთვის მაინცდამაინც ორგანული არ იყო. მხატვრები მსახიობებს ისე მოსავდნენ, რომ ხშირად რობოტებს ამსგავსებდნენ. კლასიკური მოდერნიზმის ენა კლასიკური თეატრის სივრცეში ოდნავ ერთფეროვანიც ჩანდა და მოუქნელიც. თეატრის ენას ვგულისხმობ, თორემ ეს ექსპერიმენტები ხშირად ძალიან შთამბეჭდავი იყო.

რენესანსული პერსპექტივის უარყოფის გზით თავად მხატვრობამ აბსტრაქციისკენ აიღო გეზი, საგნებმა თანდათანობით გაქრობა დაიწყეს ტილოს ზედაპირიდან. ზოლო როდესაც მართლაც გაქრნენ და ადგილი ხაზებს, ფერებს, არაილუზორულ ფორმებს დაუთმეს, მხატვრებს ორნამენტულობის და დეკორატიულობის, სიბრტყობრიობის შიში გაუჩნდათ. „მე ასევე თავს ვიცავდი სიბრტყობრიობის ელემენტებიდან, რომელსაც თავისუფლად შეუძლია მიგიყვანოს და დღეისთვის ხშირ შემთხვევაში კიდევ მივიღა ორნამენტულობამდე“, – წერდა კანდინსკი.⁵ აბსტრაქციონისტები სივრცის ახლებურად ასახვის გზებს ეძებდნენ, – ფერების გარკვეული თანმიმდევრობით განლაგებით, ხაზის მიმართვით,

მბზინავი ზედაპირის მქონე საგნების (სარკე, მინა, ლითონი) გამოყენებით. აღმოსავლური მხატვრობაც კარგი მასწავლებელი აღმოჩნდა მათთვის. ყოველივე ამის შესახებ წერდა დ. კაკაბაძე.⁶

სინამდვილეში, სივრცე მოდერნისტებს არც არასოდეს უარუყვიათ. პირიქით, სახელოსნოები რომ დატოვეს და სუფთა ჰაერზე დაიწყეს ხატვა, სივრცის შეგრძნება უფრო მძაფრი გახდა. სწორედ სივრცემ და ბუნებრივმა განათებამ დაანახეს მხატვრებს ობიექტი უფრო მკაფიოდ და ჩაახდეს ისინი საგანთა სიღრმეში, რამაც გამოიწვია რელიეფის უარყოფა. ამგვარად, აქ საუბარია არა ზოგადად სივრცის, არამედ ილუზორული სივრცის, გეომეტრიული პერსპექტივის უარყოფაზე. თორემ ზოგადად აბსტრაქტია და სივრცე ერთმანეთის გარეშე არ არსებობენ, რადგან აზრი გასაქანს ეძებს, სიბრტყეზე ვერ ჩერდება და არღვევს მას.

მოდერნისტული ხელოვნება დემატერიალიზაციის ხელოვნება იყო. მისი დრამატურგია იდეაზე იყო აგებული. ის ვერ გუობდა შინაარსს, ლიტერატურას. ალბათ ამიტომ იყო, რომ სიურეალიზმი, რომელიც ფიგურატიულ და თხრობით-ლიტერატურულ ხასიათს ატარებს, კლასიკური მოდერნიზმის აპოლოგეტათვის მიუღებელი იყო. ის კიტჩის ელემენტს აჩენდა იქ, სადაც კიტჩის ადგილი არ იყო.

მაგალითად, ქეთრინ დრაიერი მიიჩნევდა, რომ საღვადო დალი ერთადერთი სიურეალისტი იყო, და რომ მისი დამოკიდებულება წარმოადგენდა არა მხატვრის, არამედ ლიტერატორის დამოკიდებულებას.⁷

საგანმა საბოლოოდ მაინც დაიბრუნა თავისი ადგილი. და კიტჩიც ხელოვნების ნაწილად იქცა. ეს პოპ არტმა განახორციელა. ფორმის მხრივ თავის ფარგლებში მან ამერიკული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ნიშნებიც შეინარჩუნა, – საღებავის თავისუფალი ჩამონაღვენთების და მონასმების სახით. მაგრამ ამ დროს შინაარსმა მნიშვნელოვანი როლი შეიძინა. თუმცა, შინაარსმა ახლებური დატვირთვით, რაშიც სწორედ აბსტრაქტულმა ხელოვნებამ ითამაშა როლი.

აბსტრაქტული ხელოვნების განვითარების შემდგომ ხელოვნება უკვე ვეღარ არსებობს და ვეღარასოდეს იარსებებს მისი კვალის გარეშე. საგნები, – მაშინაც, როდესაც ჩვენ მათ ვცნობთ, რადგან რეალისტურად არიან ასახულნი, ან სულაც რეალობიდან არიან

აღებულნი, მატარებელნი არიან რაღაც სხვა შინაარსის, რომელიც მათი უშუალო მატერიალური დანიშნულებიდან არ მომდინარეობს. პოსტმოდერნიზმის ხანაში საგნებმა ნიშნებად დაიწყეს ქცევა.

როდესაც სოციალური და პოლიტიკური პრობლემებისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამოსახატად მხატვრებმა პოპ არტიც შეუფერებლად მიიჩნიეს, მათ თეატრს მიმართეს, რათა აუდიტორიასთან უშუალო ურთიერთობაში შესულიყვნენ. მაიკლ ფრიდი ყველაზე მეტად სწორედ ამ ფაქტმა შეაშფოთა. რამაც ის შეაშინა უახლესი ხელოვნების ნიმუშების თვალყურისას, იყო თანაგანცდის მომენტი, თანაარსებობისა, ან ჰარიზონის და ვუდის თქმით, როდესაც მაყურებელსა და საგანს შორის კავშირი შეიძლება შევადაროთ დრამას იმდენად, რომ ეს კავშირი ხდება თეატრალური.⁸ მაგრამ, როგორც მოსალოდნელი იყო, ფრიდის მიერ ატეხილმა განგაშმა ზოგ მხატვარზე საწინააღმდეგოდ იმოქმედა. მართა როსლერი იხსენებდა შემდგომ, რომ როდესაც ფრიდის სტატია წაიკითხა, სადაც ის ხელოვნებას, რომელიც მოდერნისტულ პოსტულატებს არ მისდევს, თეატრალურს უწოდებს, მან შესძახა: „ჩემო კარგო, აი ეს არის, ძალიან კარგია, სწორია. ხელოვნება, რომელიც მნიშვნელოვანია დღეს, თეატრის ფორმის არის, და პირველ რიგში, ეს ნიშნავს იმას, რომ ის იმავე სივრცეში უნდა იყოს, სადაც მაყურებელია.“⁹ პროცესი უკვე დაწყებული იყო და ასეც მოხდა: ერთი მეორეს მიყოლებით აღმოცენდა მიმდინარეობები, რომლებმაც თეატრის ენა გაითავისეს. ჰეფენინგი, პერფორმანსი, ინფორმალ არტი, არტ პოვერა, ინსტალაცია, ენვაირომენტ არტი, საით არტი, ლენდ არტი და სხვა. აქ ყველგან ფიგურირებს თეატრისა და შესაბამისად, დრამის, – ლიტერატურის ელემენტი. ერთ-ერთი წამყვანი როლი ამ მოვლენებში კონცეპტუალიზმს მიუძღვის. მაგრამ ეს ცალმხრივი კი არა, ვიზუალურ ხელოვნებასა და თეატრს შორის მიმდინარე ურთიერთგამდიდრების პროცესი იყო. ახალმა ძიებებმა, მიმდინარეობებმა სცენოგრაფთა მეშვეობით სცენის ყუთშიც შეაღწიეს და თეატრმაც იცვალა სახე.

ეს პროცესი განსაკუთრებით მარტივად აღსაქმელია, როდესაც საბჭოთა პერიოდის სცენოგრაფიას ვეხებით. საერთოდ, ფრიდის სტატიას, ცხადია, საბჭოთა ტერიტორიასთან საერთო არაფერი ჰქონდა. ხელოვნების ავანგარდული ფორმები და მიმართულებები აქ მკაცრად იკრძალებოდა და შესაბამისად, არც სახვითი ხელოვნება „ღალატობდა“ ტრადიციულ ავტონომიურ ჩარჩოებს და არც თეატრი. მაგრამ 1960-

80-იან წლებში, როდესაც ხელოვნება სტალინის მარწუხებიდან განთავისუფლდა, მაგრამ კვლავ რეჟიმის მეთვალყურეობის ქვეშ იყო, ყველა ის მიმდინარეობა, რომელიც ვახსენეთ – აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმით და პოპ არტით დაწყებული კონცეპტუალიზმით დასრულებული, გარკვეული ელემენტების სახით მხოლოდ თეატრში ჰპოვებდა გამოვლენას.

თამაშის ელემენტის წყალობით, თეატრში დასაშვები ხდებოდა ის, რასაც საგამოფენო გალერეაში ან ღია სივრცეში საბჭოთა კავშირში არანაირი გზა არ ჰქონდა. თეატრში ცენზურა ზედამხედველობას ანხორციელებდა უფრო სიტყვაზე, ხოლო ფარდაზე „აბსტრაქტულად“ მისხმული საღებავი ან სხვა რაიმე ფორმალში აქ მაინცდამაინც დიდ საშიშროებას არ წარმოადგენდა. სცენოგრაფთა წყალობით, მაყურებლის აზროვნებაში შემოდიოდა კოლაჟი, ასამბლაჟი, აბსტრაქტული ექსპრესიული ფერწერა, კონცეპტუალიზმის ელემენტები, მეტაფორებად, ნიშნებად ქცეული, უჩვეულო კონტექსტში ჩასმული საგნები, რომლებიც მოქმედ პირებადაც კი გადაიქცეოდნენ ხოლმე. ეს იყო მთელი კასკადი ფორმალისტური ხელოვნების ელემენტებისა, რომლებიც მაყურებლის აზროვნებაში ახალ ესთეტიკას ნერგავდა, გაუთვითცნობიერებელი მოთხოვნების კომპენსაციას ახდენდა.

ამ მოთხოვნებს, სხვა თუ არაფერი, ცხოვრებაში შემოჭრილი კიდევ ერთი ყუთი – ტელევიზორიც აყალიბებდა. მისი გავლენით აღორძინდა კოლაჟი, რომელმაც პოპ არტის ფარგლებში ახალი დატვირთვა შეიძინა. ამასთან, გაჩნდა და გავრცელდა ახალი მასალები, ტექნოლოგიური საშუალებები, რომლებიც მხატვრებს სასცენო სივრცის აბსტრაქტული იდეებით დატვირთვის საშუალებას აძლევდნენ. მოდერნიზმმა ბრძოლა გამართა სივრცესთან (სამ განზომილებასთან), რათა მატერიალური სინამდვილის მიღმა გასულიყო. ამ გამოცდილების კვალდაკვალ თეატრის სივრცეც უფრო მობილური და მრავალგანზომილებიანი გახდა. ამიტომაც, დეკორაცია, როგორც კონკრეტული ადგილის და დროის მიმნიშნებელი, თანდათანობით კარგავს მნიშვნელობას და უფრო განზოგადებულ ხასიათს იძენს.

ამასობაში კიდევ ერთი ყუთი გაჩნდა – კომპიუტერი, რომელიც საერთოდ ცვლის ჩვენს აზროვნებას, ხედვას. ის ჩვენი ეპოქის კომპოზიციას ქმნის (გერტრუდა სტაინი წერს: „ყოველ თაობას აქვს თავისი კომპოზიცია, ადამიანები არ იცვლებიან ერთი თაობიდან მეორე თაობამდე, მაგრამ მათი გარემომცველი კომპოზიცია იცვლება“).¹⁰

კომპიუტერთან მსხდომნი, ჩვენ არა მხოლოდ ეკრანს ვუცქერით, არამედ მის შიგნით შევდივართ და სივრცეში სხვადასხვა მიმართულებით ვმოძრაობთ, ფიქრით და აზრით ვცხოვრობთ ამ ყუთში.

დამახასიათებელია კოლაჟური აზროვნება. კოლაჟი, როგორც კუბიზმის, დადას ან პოპ არტის ფარგლებში, პოსტმოდერნიზმის ხანაშიც, დღესაც აქტუალურია, მაგრამ თუ დაუკვირდებით, ახლანდელი კოლაჟი აღარ გულისხმობს მონტაჟს, არამედ მასში, სხვადასხვა კონტექსტიდან ამოღებული ფრაგმენტების ერთად ახლიდან დაბადება ხორციელდება. შესაბამისად, გადაბმის ადგილები თითქმის შეუმჩნეველია.

მოდერნიზმის ხანაში აბსტრაქცია ხშირად ადარებდნენ მუსიკას, როგორც ემოციურს, განყენებულს, რეალისტურის და აღწერითის საპირისპიროს. დღეს თავად მუსიკაც ხშირად შეიცავს აღწერითი ჟღერადობის ბგერებს, მაგრამ მათი ერთიანობა, ურთიერთქმედება ახალ შინაარსს ბადებს.

ხელოვნებას ეს გზა უნდა გაეგლო და კრიტიკასაც. იქ, სადაც სადაც ეს გზა სრულყოფილად არ განვითარდა („კომუნიტურ სივრცეს“ ვგულისხმობ), დღეს მხატვარიც დაბნეულია და მაყურებელიც. არ იცის, რა უნდა, რას ელის ხელოვნებიდან. თავისუფლებას ვერ ანიჭებს საკუთარ თავს იმიტომ, რომ ფორმას აქცევს ყურადღებას, პოსტულატებით აზროვნებს. რასაც ხედავს, რაღაც ჩარჩოში ან ყუთში უნდა მოაქციოს. **არა-და, თუ დავუკვირდებით, პოსტმოდერნიზმის პოსტულატი პოსტულატის უქონლობაა.**

ფორმალისტი კრიტიკოსისთვის კი, წამყვანი არის ფორმა. მოდერნიზმის ხანაში ფორმის მნიშვნელობა ისევ წამყვანი იყო. ხოლო პოსტმოდერნიზმმა (პოპ არტიდან დაწყებული) მეტი მოითხოვა კრიტიკოსისგან. ახლა იდეას, შინაარსს წამყვანი მნიშვნელობა აქვს. ეს შინაარსი საგნის დანიშნულებიდან კი არ მომდინარეობს, არამედ საგანთა ურთიერთქმედებიდან, მათი სივრცესთან ურთიერთობიდან. ფორმალისტი აზროვნება ძალიან მკაცრად იყო კონცენტრირებული ერთ წერტილში. კლასიკური პოსტულატი მისთვის აუცილებელი იყო. რაღაც სტრუქტურული საფუძველი სჭირდებოდა. მითუმეტეს, რომ კალმით წერდა და დროის ეკონომიის მიზნითაც ცალმხრივ იყო მიმართული. ახლა ჩვენ ვწერთ ყველა მიმართულებით, დროსა

და სივრცეში შეგვიძლია განვავითაროთ აზრი. და არცერთი მიმართულებით არაფერი გვზღუდავს.

დღევანდელ მაყურებელს უნდა ახსოვდეს, რომ არსებობს რაღაც, რასაც თვალთ ვერ ხედავ, ვერ წაიკითხავ, მაგრამ ეს რაღაც ობიექტებში შეიძლება იყოს გაბნეული. შეიძლება თეატრში იჯდე და შენს ზურგს უკან ხდებოდეს რაიმე, გამოფენას ათვალიერებდე და უხილავ ვექტორებში იყო მოქცეული; ვერ იგებდე, რატომ გრძნობ თავს იმის თანამონაწილედ, რაც გარშემო ხდება. დამთვალიერებელს (მაყურებელს) სწორედ ეს შინაგანი მოთხოვნა აქვს. ამიტომ არის, რომ ყველანაირი მანიფესტები, აღწერები (ის, რაც მოდერნიზმისთვის არის დამახასიათებელი) და სხვა, მას აღარ აკმაყოფილებს და არც იზიდავს. ის ინფორმაციის სივრციდან მიღებისთვის არის მზად.

დღეს გეომეტრიული (კუთხოვანი, თორემ ორგანული ფორმებიც ხშირად გეომეტრიულია) ფორმები ნაკლებად აქტუალურია. უფრო აქტუალურია ორგანული, ჰუმანური, ფორმები, იმიტომ, რომ ჩვენ მძაფრად ვგრძნობთ სივრცეს, რომელშიც არა მხოლოდ გარშემოწერილობის მქონე საგნები, არამედ იდეები, გრძნობები, ემოციები არსებობენ და ისინი ვერ იტანენ კუთხეებს. ისინი თავისუფლებას ითხოვენ და ყველა მიმართულებით მოძრაობენ. ამაზეა პოსტმოდერნიზმი და ეს ყველა სახის ხელოვნებაში აისახება. **მოდერნიზმის ხანა თუ სივრცესთან ბრძოლის ხანა იყო, პოსტმოდერნიზმის ხანა სივრცეში თამაშის ხანაა. სიმულაკრას¹¹ ეპოქაში ერთადერთი რეალიზმი არის თამაში.**

მოდერნისტული აღქმით, ლიტერატურულობა, თეატრალურობა, გეომეტრიული პერსპექტივა, რეალიზმი, ნატურალიზმი, მატერიალური, კონკრეტული, ობიექტური, ფიგურატიული, სამგანზომილებიანი, სივრცითი, შთაგრძნობა, კიტი, რომანტიზმი უპირისპირდება სიმბოლურს, დეკორატიულს, ფორმალისტურს, არამატერიალურს, არაობიექტურს, არაფიგურატიულს, აბსტრაქტულს, მაღალ ხელოვნებას, კლასიკურს და ა.შ. დღესდღეობით ეს ყველაფერი თანაარსებობს. შეიძლება რაღაც იყოს ობიექტური და ამავე დროს, აბსტრაქტული. აბსტრაქცია და შთაგრძნობა აღარ წარმოადგენენ ანტითეზებს. ყველა გზა დასაშვებია. ყველა მიმართულებით შეიძლება იარო. ყველა მიმართულებით მოკლდება დრო.

ვაზარი წერს, რომ ლეონარდოს, მონა ლიზას როცა ხატავდა, სახელოსნოში მოწვეული ჰყავდა ადამიანები, რომლებიც უკრავდნენ და მღეროდნენ, ხუმრობდნენ, რათა მას ბედნიერად ეგრძნო თავი და გამომეტყველება მელანქოლიური არ ჰქონოდა. ამგვარად, მხატვარმა დადგა ეს სცენა, რადგან სურდა არა მხოლოდ ის დაეხატა, რაც თვალთ დასანახი იყო, არამედ ის, რაც მის წარმოდგენაში არსებობდა. მისივე წინამორბედი ნამუშევრები უჩვენებენ, რომ მან იცოდა ღიმილის ღვთაებრივი ფასი. ლეონარდო ამ შემთხვევაში დრამატურგიც არის, რეჟისორიც, მხატვარიც და მაყურებელიც. და კიდევ, შემოძლია დავამტკიცო, ნამდვილი პოსტმოდერნისტია, ჩვენი თანამედროვეა. ის სამგანზომილებიან გამოსახულებას ქმნის, გეომეტრიულ პერსპექტივას იყენებს, მაგრამ უკანა პლანზე, რეალისტური ფიგურებიდან განსხვავებით, ვირტუალურ პეიზაჟს იძლევა – კრიტიკოსის სიტყვებით, «განსაცვიფრებელს როგორც ოცნება».¹² ასეთი ლანდშაფტი სწორედ მას, – რუკების და მფრინავი აპარატების პროექტების შემქმნელს შეიძლება «დაენახა». ის სამყაროს ერთდროულად მრავალი წერტილიდან აღიქვამდა და შესაბამისად, კუბისტიც იყო. ამბობდა, მშვენიერი სახე რომ დახატო, მრავალი სხვადასხვა სახის ნაკვთები უნდა ჩაიხატო, იქედან შეარჩიო და ახალი სახე შეადგინო. შეიძლება, ღიმილიც ამ პრინციპით აჩუქა ჯოკონდას და არც მუსიკოსები მოუწვევია საამისოდ. ვაზარი იმასაც «სტყუოდა», ნამუშევარი დაუსრულებელიაო (არ არისო სრულყოფილი). ეს იმიტომ, რომ ლეონარდო აბსტრაქციონისტიც არის, – ამ ილუზორულ სივრცეში ყველა დეტალს ბოლომდე არ ამთავრებს. ვიოლფლინი ამბობს, სვეტები იმდენად მიახლოებით არის დახატული, შემდგომი სტილი გაკილავდაო ასეთ ესკიზურობას.¹³ მოდელი იმ დროისათვის უჩვეულოდ ახლოს არის მოტანილი მაყურებელთან, თითქოს ფოტო-კადრია. სამგანზომილებიანობის და გარკვეული საიდუმლოს შერწყმით სურათი სიურეალიზმსაც უახლოვდება. კლასიკური ხელოვნების პოსტულატებიდან გამომდინარე, ვიოლფლინმა არ იცის, რა უწოდოს ყოველივე ამას და ამბობს, რომ ლეონარდო ყველაფერს აკეთებს რეალური ფიგურის მატერიალურობის წინ წამოსაწევად. ლუვრში ყველაფერი დანარჩენი მის ფონზე ბრტყელი გვეჩვენებო, – აღფრთოვანებით დაასკვნის ფორმალისტური ანალიზის ფუძემდებელი.¹⁴ ლეონარდო კი, თვალთ კი არა, პირველ რიგში, გონებით ქმნიდა. ამბობდა, სინამდვილეში, ყველაფერი, რაც არსებობს

სამყაროში, როგორც არსებითი, არსებული ან წარმოსახული, მხატვარს ჯერ გონებაში აქვსო და მერე ხელებში.¹⁵

მოდერნიზმსაც იგივე დამოკიდებულება ჰქონდათ, რადგან უკვე რეალურად არსებულმა მანქანებმა მათ სამყარო ახალი წერტილებიდან დაანახეს. აბსტრაქციონისტმა მხატვრებმა და სკულპტორებმა იწინასწარმეტყველეს ის, რაც დროს შემდგომ უნდა მოეტანა. იმის გამოხატვაში, საითაც ისწრაფოდნენ, ობიექტური საგანი უშლიდათ ხელს, – უკან, რეალიზმისკენ «ექაჩებოდათ» ამიტომ მასზე უარი თქვეს და რეალობის მიღმა გაიჭრნენ. ფორმალურად, სივრცეს «ბრძოლა» გამოუცხადეს. მაგრამ არ დაუგმიათ. პირიქით, მისი მრავალპლანიანობა გამოამჟღავნეს. ჩვენმა ეპოქამ ხომ დაამტკიცა, რომ სამგანზომილებიანი რეალობა შეიძლება ვირტუალური რეალობა იყოს. აბსტრაქცია და სივრცე სულაც არ ებრძვიან ერთმანეთს და თეატრის ყუთში სამაგალითოდ თანამშრომლობენ. სცენოგრაფიაც ამიტომ იძენს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას დღეს. ამავე დროს, ეს დარგი თავად ახალ დატვირთვას იძენს, აღარ თავსდება მისთვის ტრადიციულ ჩარჩოებში.

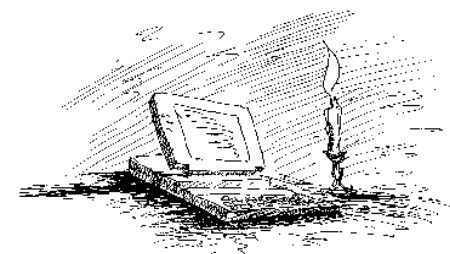
მოდერნისტებმა, როდესაც ხაზებზე და ფერებზე დაიყვანეს ყველა გამოსახულება, ბუკვალურად გამოამჟღავნეს, აღწერეს ის, რაც ხელოვნების არსია, – აბსტრაქციონს ვგულისხმობ. დღეს კი, ისევ ერთმანეთს დაუკავშირდა ყველაფერი და აბსტრაქციის ცნების გარეშე აღარაფერი არსებობს. მოდერნისტული აბსტრაქცია სიბრტყიდან სიღრმეში ავითარებდა სივრცეს. თანამედროვე სამგანზომილებიანი გამოსახულება ვირტუალური ვექტორების საშუალებით ყველა მიმართულებით ვითარდება და ზოგჯერ სიბრტყიდან სივრცეში გადმოდის. ისიც სიმპტომატურია, რომ თუ დაუვკვირდებით, მეოთხე განზომილების ცნება, – სივრცის სამი განზომილების დროსთან ერთიანობას რომ გულისხმობს და ერთ-ერთი გენერატორიც კი იყო მოდერნისტული აზროვნებისა, დღეს აღარ არის აქტუალური. ის სამგანზომილებიანობის ცნების ფარგლებშიც კარგად თავსდება. თანამედროვე, – უკვე პოსტმოდერნისტის შემდგომ ხანაში, მრავალგანზომილებიანი, ვირტუალური სამყაროს სამგანზომილებიან სამყაროსთან იდენტიფიცირება მოხდა.

1. HARRISON, Ch., WOOD, P., *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, 1994, p. 760

2. HARRISON, Ch., WOOD, P., *Art in Theory...*, p.822-834.

3. HARRISON, Ch., WOOD, P., *Art in Theory...*, p. 824
4. Worringer W., *Abstraction and Empathy*, Chicago, 1997, p. XI
5. KANDINSKY, W., *Complete Writings on Art*, ed., by Lindsay, K.C., Vergo, P., Da Capo Press, 1994. p. 397.
6. კაკაბაძე, დ., *ხელოვნება და სივრცე*, პარიზი, 1926.
7. HERBERT, R., APTER, E., KENNEY, E., *The Societe Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University*, Yale Press, 1984.
8. HARRISON, Ch., WOOD, P., FRASCINA, Fr., HARRIS, J., *Modernism in Dispute*, Yale Press, 1994, p.191.
9. Ibid, p. 160-161.
10. STEIN G. PICASSO, Dover, 1984, pp.10-11
11. პოსტმოდერნულ ფრანგულ ფილოსოფიაში დამკვიდრებული ტერმინი სიტყვიდან simulacres (ფრ.) – სიმულაცია. სათავეს იღებს პლატონთან როგორც simulacrum – „ასლის ასლი“.
12. LEONARDO DA VINCI, by Crenente, S., intr. by Pedretti, C., David and Charles, 2010, p. 246.
13. Вёльфлин., Г., *Классическое Искусство*, Брокгауз-Эфрон, 1919, с. 31.
14. Ibid.
15. LEONARDO DA VINCI, by Crenente..., p. 64.

ანიმაცია



ლოტა რეინინგერი – სილუეტური ანიმაცია

ლოტა რეინინგერი (1899–1982) – გერმანელი მხატვარი და რეჟისორი, მსოფლიო კინოს კლასიკოსი, ავანგარდული ანიმაციის ერთ-ერთი პიონერი და ლიდერი, დრამატურგ ბერტოლდ ბრეხტის, კინოავანგარდისტების ვიკინგ ეგელინგის, პაულ რუტმანის, ჰანს რიხტერის თანამოაზრე და მეგობარი.

პირველ მსოფლიო ომში გერმანიის დამარცხების შემდეგ ფინანსურმა კრიზისმა, ფულის გაუფასურებამ, უმუშევრობამ და ნაწილობრივ შიმშილმა იმპერია დაშლის პირას მიიყვანა, მაგრამ რამდენადაც პარადოქსული არ უნდა იყოს, ამ ქვეყანაში არსებობდნენ ფანატი შემოქმედები, რომლებიც ხშირად მხოლოდ ენთუზიაზმით ემსახურებოდნენ თავიანთ საქმეს. ერთ-ერთი მათგანი იყო ნიჭიერი ქალბატონი ლოტა რეინინგერი, რომელიც ჯერ კიდევ 18 წლის ასაკში მხატვრად ბერლინის ერთ-ერთ პატარა ჩრდილების თეატრში მუშაობდა. ლოტას დიდი სურვილი ჰქონდა ჩრდილების ტექნიკა და პრინციპი კინემატოგრაფში, კერძოდ, – ანიმაციაში გადაეტანა. ერთხელაც, ლოტა ესტუმრა პატარა სტუდიას, რომელიც მცირემეტრაჟიან მხატვრულ და დოკუმენტურ ფილმებს იღებდა. ამ სტუდიას უცნაური სახელი ერქვა – „კულტურული კვლევის ინსტიტუტი“.

რეინინგერმა სტუდიას ანიმაციური ფილმის სიუჟეტი შესთავაზა, რომელშიც შავი ქაღალდისგან ან იმავე ფერის სქელი მუყაოსაგან უნდა გამოეჭრა ბრტყელი სილუეტური ფიგურები, პორტრეტები, ფონები, დეკორატიული ორნამენტები, რომელსაც შუშის დიდ ნაჭერზე გააცოცხლებდა.

1919 წელს სტუდიის ბაზაზე რეინინგერმა გადაიღო სამწუთიანი სილუეტური ანიმაციური ფილმი – „შეგარებული გულების ორნამენტი“. მომდევნო წლებში რეჟისორმა იმავე ბაზაზე კიდევ რამდენიმე ფილმი შექმნა. შემდგომში თავისი ხანგრძლივი

შემოქმედების განმავლობაში მას თავისი სილუეტური ანიმაციისათვის არც ერთხელ უღალატია.

1923 წელს გამოჩენილმა გერმანელმა რეჟისორმა კინოს კლასიკოსმა ფრიც ლანგმა რეინინგერს შესთავაზა საკმაოდ მოზრდილი სილუეტური ეპიზოდი ლეგენდარული მხატვრული ფილმისთვის – „ნიბელუნგები“. ლოტას ნამუშევრით ლანგი ფრიალ კმაყოფილი დარჩა.

იმავე წელს ინსტიტუტს (სტუდიას) გერმანელი ბანკირი ლუის ჰაგენი ესტუმრა, რომელმაც რეინინგერს და მის თანამოაზრეებს შესთავაზა სრულმეტრაჟიანი ანიმაციური ფილმის გადაღება. ამ წინადადებას იქ მყოფი საკმაოდ დააბნია, ვინაიდან იმ წლებში ანიმაცია პირველ ნაბიჯებს ღებდა და გამოუყენებელ ყამირს წააგავდა. იმ პერიოდში ანიმაციური ფილმები 8 წუთს არ აღემატებოდა და ძირითადად მაყურებლის გასართობად იყო გათვალისწინებული. ამ ფონზე ბანკირის წინადადება უტოპიად გამოიყურებოდა, რადგან სრულმეტრაჟიანი გასართობი, თანაც სილუეტური ფილმის შექმნა საკმაო რისკთან იყო დაკავშირებული. – „ჩვენ არ წარმოვადგენდით კინოინდუსტრიის ნაწილს და ყოველ წუთს განსხვავებულ პოზიციაზე ვიდექით, ვაკეთებდით იმას, რასაც თვითონ ვირჩევდით“, – წერს რეინინგერი.

ვინაიდან სილუეტური ფილმების შექმნას არ სჭირდებოდა ძვირად ღირებული აპარატურა და მრავალრიცხოვანი პერსონალი, ხოლო რეინინგერისთვის შემოქმედებითი პროცესი ფინანსურზე უფრო ფასეული იყო, ის დათანხმდა ამ წინადადებას.

ბანკირს არ სურდა ფილმი ინსტიტუტის ბაზაზე შექმნილიყო. მან რეჟისორს შესთავაზა თავისი საკუთარი ავტოფარეხის მეორე სართულზე, რომელიც ბანკირის მშობლიურ ქალაქ პოცდამში მდებარეობდა, პატარა სტუდია გაეხსნა.

რეინინგერმა გადაწყვიტა „ათას ათი ლამის“ მოტივებზე შეექმნა სრულმეტრაჟიანი ფილმი – ზღაპარი „პრინც ახმეტის თავგადასავალი“. ბანკირი ჰაგენი ამ წინადადებას დათანხმდა.

ბერლინიდან პოცდამში პირველად გაემგზავრნენ ლოტა და მისი მეუღლე კარლ კოხი. მოგვიანებით მათ მხატვარი და რეჟისორი ბერტოლდ ბარტოში შეუერთდა. სათავეს, რომელიც ავტოფარეხის მანსარდას წარმოადგენდა ვიწრო და დაბალჭერიანი იყო, ამიტომ შუშის დიდი ნაჭერი, რომელზეც მარიონეტები უნდა გადაღებულიყო,

იატაკთან ახლოს უნდა დამონტაჟებულიყო, რადგან ჭერზე დაკიდებული კამერა მაგიდისგან საკმაოდ მოშორებით უნდა ყოფილიყო, თანაც ჭერზე, მარჯვნივ და მარცხნივ, უნდა დამაგრებულიყო განათების ორი ნათურა. მართლაც, მაგიდა ისე დაბლა დაამონტაჟეს, რომ რეჟისორს უწევდა მანქანის ძველი სავარძლის დასაჯდომზე მუხლებით დგომა, მარიონეტების ამოძრავება და გადაღება. – „გამოგიტყდებით, ეს პოზიცია ძალიან მომწონდა“. – რეჟინგერი.

1923 წელს დაწყებული „პრინცი აჰმეტის თავგადასავლის“ გადაღებამ 1926 წლამდე გასტანა დაუსრულებელი ექსპერიმენტების გამო. განსაკუთრებით ბერტოლდ ბარტოშის „დამსახურებით“, რომელიც ზღვის სცენას დაუსრულებლად ზატავდა, სანამ საწადელს არ მიაღწია (თუმცა, ვფიქრობ, მხოლოდ ეს არ იქნებოდა ფილმის გაჭიანურების მიზეზი, ალბათ ჯგუფს არ ჰქონდა სპონსორთან მუშაობის გამოცდილება და ბანკირმა, როგორც ჩანს, დაფინანსება შეწყვიტა. სავარაუდოდ, იმიტომ რომ ფინანსური მოგების იმედი არ ჰქონდა. – ავტ.).

1926 წელს, როდესაც „პრინცი აჰმეტის თავგადასავალზე“ მუშაობა დასრულდა, კინო ჯერ უხმო იყო, ამიტომ ბერლინის კინოთეატრები პრემიერებზე მუსიკოსებს იწვევდნენ, რომელთა დაკრულიც ფილმებს მუსიკალურ ილუსტრაციად მიჰყვებოდა, საჭიროების შემთხვევაში დრამატურგიული აქცენტების გამოყენებით.

გამოჩენილი ფილმებისთვის მუსიკა სპეციალურად იწერებოდა და ყველა კინოსეანსზე სრულდებოდა. სამწუხაროდ, როდესაც რეჟინგერს და მის ჯგუფს ბერლინის ყველა კინოთეატრმა უარი უთხრა ლოტა პრობლემის წინ ასე დადგა – შეიძლება მრავალწლიანი მუშაობა წყალში ჩაყრილიყო. – „ჩვენ მოგვიწია საკუთარი სახსრებით ბერლინის თეატრ ფოლკსბიუნეს დაქირავება“, – რეჟინგერი.

რეჟინგერის თანამოაზრეებმა და ოჯახის მეგობრებმა ორი დღის განმავლობაში დიდი შრომის შედეგად ხალხის მოგროვება შეძლეს. კვირა დილას დანიშნულ სეანსზე დარბაზი შეივსო. ფილმის კომპოზიტორმა ვოლფგანგ ზელერმა დაითანხმა ნაცნობი მუსიკოსები ფილმის დემონსტრირებისას მუსიკა უსასყიდლოდ აეჟღერებინათ. პრემიერამ წარმატებით ჩაიარა. მას შემდეგ „პრინცი აჰმეტის თავგადასავლის“ მხოლოდ რამდენიმე სეანსი ჩატარდა, რომელსაც არანაირი შემოსავალი არ შემოუტანია.

მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში ფილმის ნეგატივები დაიკარგა. 1954 წელს დარჩენილი პოზიტივებიდან უცხო მუსიკის თანხლებით მოხერხდა ფილმის არასრული ვერსიის შექმნა. ამ სახით მან თითქმის ნახევარი საუკუნე იარსება. მხოლოდ რეჟინგერის დაბადებიდან 100 წლის აღსანიშნავად შეიქმნა „პრინცი აჰმეტის თავგადასავლის“ გაუმჯობესებული ვერსია. მას ვოლფგანგ ზელერის საუცხოო მუსიკა დაუბრუნდა, რომელიც ფილმისთვის სპეციალურად შორეულ ოციან წლებში დაიწერა და როგორ უკვე აღვნიშნეთ, იმ პერიოდში, მხოლოდ რამდენიმე სეანსზე აჟღერდა.

მოგვიანებით რეჟინგერმა თავის საყვარელ ტექნიკაში შექმნა მრავალი ანიმაციური ფილმი, სარეკლამო რგოლი, სილუეტური ეპიზოდები მხატვრული ფილმებისათვის. 1930-ან წლებში ლოტამ რამდენიმე სილუეტური ფილმი გადაიღო იტალიაში. 1950-ან წლებში კი ინგლისური ტელევიზიის დაკვეთით სილუეტური ანიმაციური ფილმები შექმნა. მას სამუშაოდ ჰოლივუდში იწვევდნენ, მაგრამ ამ წინადადებაზე უარი თქვა. ეტყობა არ სურდა ამერიკის კინონდუსტრიაში ჩართვა და თვითმყოფადების დაკარგვა (ავტ.).

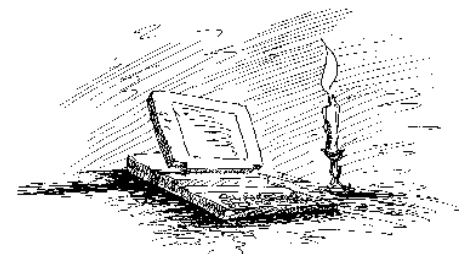
ცხოვრების ბოლოს გამოჩენილი რეჟისორი ფილმებს აღარ იღებდა, მხოლოდ ერთხელ, როდესაც რეჟინგერი თავისი შემოქმედებისადმი მიძღვნილ გამოფენაზე მივიდა და ყოფილ სამუშაო დაზგაზე (რომელიც უკვე მუზეუმის საკუთრება გახლდათ) წარსდგა თავის ხელოვნებით: მაკრატლის და შვი ქალაქის საშუალებით ქმნიდა პერსონაჟებს და უზადოდ ამოძრავებდა მათ. როგორც აღმოჩნდა, მის შემოქმედებაზე დრომ გავლენა არ იქონია. ასე რამდენიმე დღეში შეიქმნა ახალი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი – „წელიწადის დრონი“.

ამრიგად, ლოტა რეჟინგერი ითვლება არა მარტო პირველი სრულმეტრაჟიანი ანიმაციური ფილმის ავტორად, არამედ ვირტუოზ ანიმატორად, უნიჭიერეს მხატვარად და როგორც თავში აღვნიშნე ავანგარდის ლიდერად და პიონერად.



• С. Асенин. Мудрость вымысла. М., 1986.

უნივერსიტეტის
სამაგისტრო პროგრამა



კინო-ტელე ოკერატორი

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელი – გიორგი ბერიძე

ივლიანე ჩიტიძე
მაგისტრატურის I კურსი

საზღვრებს მიღმა (ალექსანდრე როდჩენკო (1891-1956))

„ფოტოგრაფია, გამოღწეული საკუთარ გზაზე, ყოველმხრივ ყვავის... იხსნებიან არნახული შესაძლებლობები.

მრავალპლანიანობა რთულია, ნატიფი ნახატით, ფოტომონტაჟის მომცველი... უშველებელი მსხვილი ხელიდან გარდამავალი გაწვრილებულ ბადეში.

პერსპექტივების კონტრასტები. სინათლის კონტრასტები. ფორმების კონტრასტები. რაკურსები, შეუძლებელნი არც ნახატებში და არც ფერწერაში. რაკურსები უტრირებული შემცირებებით, მასალის უღმობელი ფაქტურებით. საერთოდ ახალი, ადამიანების, ცხოველების, მანქანების მოძრაობების მანამდე არნახული მომენტები. მომენტები, რომლებსაც არ იცნობდნენ, და თუ იცნობდნენ, მაშინ ვერ ხედავდნენ – ტყვიის ფრენის ჩათვლით.

კომპოზიციები, თავისი გაბედულებით მხატვრის ფანტაზიაზე აღმატებულნი. კომპოზიციები, დატვირთულნი ფორმებით, რომელთა წინაშეც რუბენსიც კი ძალიან შორს რჩება“¹.

ალექსანდრე როდჩენკო (1891-1956) – ფერმწერი, გრაფიკოსი, მოქანდაკე, ფოტოგრაფი, თეატრისა და კინოს მხატვარი, საბჭოთა კავშირში რეკლამისა და ღიზინის ფუძემდებლად ითვლება. ის ხელოვნებას უდგებოდა როგორც ახალი ფორმებისა და შესაძლებლობების აღმოჩენის წყაროს, განიხილავდა თავის შემოქმედებას როგორც დიდ ექსპერიმენტს, რომელშიც თითოეული ნამუშევარი წარმოადგენს ფორმით მინიმალურ მხატვრულ ელემენტს და შეზღუდულია გამომსახველი საშუალებებით. 1916 წლიდან როდჩენკო რუსული ავანგარდის ყველა მნიშვნელოვან გამოფენაში იღებს მონაწილეობას. 1917-1918 წლებში მუშაობდა სიბრტყესთან, 1919 წელს დაწერა „შავი-შავზე“, ფერწერული ნამუშევრები დაფუძნებული მხოლოდ ფაქტურაზე. 1919-1920-იან წლებში შემოიტანა ხაზები და წერტილები, როგორც თვითმყოფადი ფერწერული ფორმები, 1921 წელს, გამოფენაზე <<5X5=25>> (მოსკოვი) აჩვენა

სამი მონოქრომული ფერისაგან შემდგარი ტრიპტიქი (ყვითელი, წითელი, ლურჯი). ის, ამავედროულად ამუშავებდა გრაფიკულ, ფერწერულ და სივრცობრივ აბსტრაქტულ-გეომეტრიულ მინიმალისტურ სერიებს.

1931 წელს მოსკოვში როდჩენკომ გამოფინა ფოტოები – გადაღებული ქვედა წერტილადან – რაკურსით, „პიონერი გოგო“ და „პიონერი – მესაყვირე“, რომლებიც გამანადგურებელი კრიტიკით აღინიშნენ (ფოტ.: 1; 2.). ფოტოგრაფი ფორმალისმისა და „პროლეტარული ფოტოგრაფიის“ მიზნებისაგან გადახვევაში დაადანაშაულებს. როგორც ფოტოგრაფი, როდჩენკო ცნობილი გახდა



ფოტო 1



ფოტო 2

თავისი უსაზღვრო ექსპერიმენტებით რაკურსთან და ფოტოგადაღების წერტილებთან მიმართებაში. ის წერდა: „შენობებს... ქუჩაში მოსიარულე... შენ ხედავ ქვევიდან ზევით, ქუჩები მოძრავი ავტომობილებითა და ფეხით მოსიარულეებით აღიქმება ზედა სართულებიდან, მათვე შენ იჭერ მზერით ტრამვაისა და მანქანის ფანჯრებიდან; მრავალს, „მჯდომი აუდიტორიაში, თეატრში, შენ ხედავ ზევიდან ქვევით“². სხვადასხვა რაკურსით გადაღებული ობიექტები მაყურებელს სთავაზობენ სულ ახალ-ახალ ექსპრესიულ ელემენტებს. ამიტომაც როდჩენკო დაუინებოთ მოითხოვდა: „საჭიროა ობიექტიდან მივცეთ რამოდენიმე განსხვავებული ფოტო განსხვავებული

წერტილებიდან და მდგომარეობიდან, თითქოს ათვალიერებ მას და არა უთვალთვალებ ჭუჭრუტანიდან“³. მხოლოდ ასე, – ფიქრობდა როდჩენკო, – ობიექტი წარმოდგება თავის სრულ გამომსახველობაში.

როდჩენკო მიისწრაფოდა მის მიერვე წამოწეულ მოთხოვნას გაჰყოლოდა, რაც რაკურსული გადაღების უპირატესობაში გამოიხატებოდა. ფოტოგრაფის მიერ გადაღებული დღეს არარსებული თავისუფლების ობელისკის ორივე კადრი აღებულია სხვადასხვა წერტილიდან – ზევიდან და ქვევიდან (როდჩენკო: „თანამედროვეობის ყველაზე საინტერესო წერტილებს წარმოადგენენ წერტილები ზევიდან ქვევივით და ქვევიდან ზევით და მათი დიაგონალები“). არსებითად, ოსტატი იღებდა არა ობელისკს როგორც ასეთს, არამედ მასში არსებულ „შინაგან ძალებს“. ქვედა რაკურსში ქანდაკების მახვილი ბოლო მიდის მარჯვნივ და ზევით – მოძრაობს „ჭიდილის, ბრძოლის დიაგონალზე“, თითქოს ცას ჭრის. ზედა რაკურსი კი ქანდაკების ირგვლივ არსებულ სივრცეს აჩვენებს – კადრში შემოდის თითქმის მთელი საბჭოთა მოედანი. ნაცრისფერი, ოდნავ ტალღოვანი. მისი ასფალტი წარმოშობს წყლის ზედაპირის შთაბეჭდილებას. „წყალზე“ – მოედანზე ობელისკი თავისი პოსტამენტიტა და მართკუთხა საძირკვლით, რაკურსის მეშვეობით მიღებული რომბის ფორმით, ამაყად მიიწევს მარჯვნივ და ზევით, როგორც მძლავრი ჯავშნოსანი ზომალდი (ფოტ.: 3 და 4).



ფოტო 3

როდჩენკო, პრაქტიკული საქმიანობის გარდა, საკუთარ ექსპერიმენტებს ანალიზს უკეთებდა და თეორიულ სახესაც აძლევდა. ტექსტებსა და მანიფესტებში



ფოტო 4

დააფიქსირა საკუთარი შემოქმედებითი კრედი. ერთ-ერთი ასეთი თეორიული ნაშრომი ფოტოგრაფიაში, რომელსაც უფრო სასწვლო გეგმა შეიძლება ეუწოდოთ, როდჩენკომ კადრის კომპოზიციისათვისაც შეიმუშავა.

პროგრამა კომპოზიციისათვის:

1. საწყისი კომპოზიცია
ყოფითი კომპოზიცია. დალაგება. ალაგება, სიმყუდროვე, მოხერხებულობა. განლაგება, განაწილება, დაწყობა, დადგმა, დაყენება - 2 საათი.
2. კომპოზიციის სქემები.
1. პირამიდა. 2. დიაგონალები (მარჯვენა და მარცხენა). 3. ვერტიკალები (ერთი I, ორი II, სამი III და მეტი). 3. ჰორიზონტალები (ერთი I, ორი II, სამი III და მეტი). 5. წრე. ორი წრე ვერტიკალი და ჰორიზონტალი. 6. ჯვარი + და X. 7. ორმაგი ჯვარი + + +, 8. ორმაგი ჯვარი + + +. 8. კომბინაციები განსხვავებულებისაგან - 4 საათი.
3. დავალებები ამ თემებზე ნახატებში ფოტოებთან.
ნამუშევრების განხილვა. კომპოზიცია, დატვირთული ცენტრში. კომპოზიცია კიდევთან. სიცარიელის კომპოზიცია. მოჭრილი ფორმების კომპოზიცია (კინოკადრი)
4. საერთო დაყოფა.
ხაზოვანი კომპოზიცია (ნახატი). ტონური კომპოზიცია (შავისა და თეთრის მასები). ყურადღებისა და დარტყმის კომპოზიცია. ორნამენტული, კომპოზიცია წონაზე. კომპოზიცია ფაქტურაზე. დავალებები ამ თემებზე ნახატებში ფოტოებთან. განხილვა. ჭვრეტითი, მონუმენტური, აღწერითი და აგიტაციური.
5. გაცნობა მაგალითებზე.
კომპოზიციური ამოცანები კლასიკოსებთან. რემბრანდტი, რაფაელი, ტიცინი, ლომიე, გოია, ბრეიგელი და სხვანი. - 2 საათი.
6. თანამედროვე მხატვრები.
დეინეკა, გროსი, მაზერელი და სხვანი. - 2 საათი.
7. თანამედროვე ფოტოგრაფია.
ოსტატები მან რეი, რენგერ - პატჩი, მოჰოლი - ნადი და სხვანი. ძველი ფოტოები. სხვადასხვა ოსტატები... - 2 საათი.
8. თანამედროვე საბჭოთა ოსტატები.
ჩასათვლელი დავალება კომპოზიციური სქემების გადაღებაში. ექსკურსია გადაღების კომპოზიციის არჩევის ასწავლისათვის.

გადაღების დროს ყოფაქცევაში ჩათვლა.

(მიწერილია ხელით)

რიტმი

კადრის მარჯვენა მხარის საერთო კანონები.

ნაწილების პროპორცია.

მოძრაობა, ხაზგამსმელი ფონი, შემაყოვნებელი.

დინამიკა და სიწყნარე როგორც კონტრასტები ერთი მეორისათვის.

ნაწილების კომპოზიცია.

მაისი 1931.

სოიუზფოტოს

ფოტოკურსები.

(მოჰოლი - ნადის სახელი გადახაზულია ფანქრით)

როდჩენკოს მიერ შეიმუშავებული კადრის კომპოზიციის პროგრამიდან ჩანს, თუ რა დიდი მნიშვნელობა გააჩნია ფოტოხელოვნების დაუფლებისათვის სხვადასხვა დავალების შესრულებას, რომლებიც ოსტატთან დაფუძნებულია კონსტრუქტივიზმისა და გეომეტრიული სტრუქტურების ათვისებაში. ფოტოგრაფმა ყურადღება უნდა მიაქციოს ყოველდღიურ ცხოვრებაში სტიქიურად აღმოცენებული საგნების კომპოზიციას, რასაც როდჩენკო „საწყისი კომპოზიციას“ უწოდებს, მოფიქრებული თითქოსდა არამხატვრული კომპოზიციების აღსანიშნად. ფოტოგრაფმა, როდჩენკოს აზრით, უნდა ისწავლოს ამ ყოველდღიური ცხოვრებისეული ენის „კითხვა“ და დაიჭიროს აზრობრივი კავშირი საგნების განლაგებასა და ადამიანის პიროვნებას შორის. „საწყისი კომპოზიცია“ - ეს, თავისებური, „უბრალო“ კომპოზიციაა. ეს ნაწილია, რომლის მეშვეობითაც როდჩენკო ასერხებდა მაქსიმალურად გაეფართოვებინა წარმოდგენა კომპოზიციაზე და კადრირებაზე, მიეთითებინა მათ როლზე ადამიანის ცხოვრებაში.

კომპოზიციური სქემები, რომლებიც მოჰყავს როდჩენკოს, კომპოზიციისადმი გაცნობიერებული და რაციონალური მიდგომის ერთ-ერთი მეთოდია. გეომეტრიული სქემების მაგალითზე, კომპოზიციის ფორმალური ნიშნების სისტემის მკვეთრი სტრუქტურირება შეიძლება. როდჩენკო, თავად, რა თქმა უნდა, არ უქვემდებარებდა ამა თუ იმ კადრს კონკრეტულ სქემას. გამოსახულების სტრუქტურის აგების

პრინციპები, მას, თითქოს, თავიდანვე მხედველობაში ქონდა. ვიზუალური სახე-ხატებით აზროვნება და გეომეტრიული სქემები, რომლებიც პროგრამაში თანდათანობით რთულდება, როდჩენკოსათვის კომპოზიციის ვიზუალური აგების ხერხების როლს თამაშობდნენ. მსოფლიო ხელოვნების კლასიკოსების ნამუშევრების მოყვანით როდჩენკო კომპოზიციის აგების მყარი კანონებისა და მათი ფოტოგრაფიაში მრავალსახიერი გამოყენების შესახებ მიუთითებს.

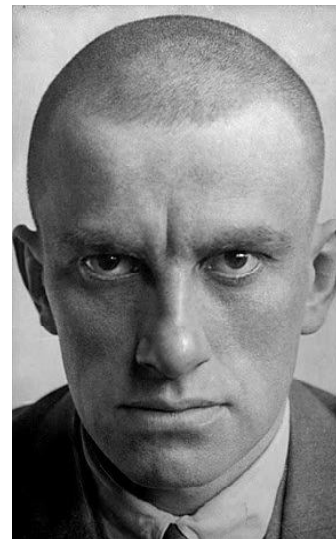
როდჩენკოს დევიზი იყო: „იფიქრე გადაღებამდე, გადაღების დროს და გადაღების შემდეგ“⁴⁴. ამიტომაც შემთხვევით არ არის პროგრამაში დაწერილი, რომ სტუდენტის ნამუშევრები ჩაითვლება, გადაღების დროს, მისი ყოფაქცევის გათვალისწინებით. ამიტომაც, როდჩენკო აკვირდებოდა სტუდენტებს მუშაობისას, რამდენად შემოქმედებითად და მრავალხატოვნად ცდილობენ დაინახონ ესა თუ ის სიუჟეტი.

პროგრამა კომპოზიციისათვის დაწერილია მოკლედ, მაგრამ ის ასახავს როდჩენკოს შეხედულებების თანმიმდევრობას ფოტოგრაფიაზე და გააჩნია უნივერსალური ხასიათი. ის შეიძლება წარმატებით გამოყენებულ იქნას მხატვარ-გრაფიკოსების, დიზაინერების, არქიტექტორებისა და არა მარტო ფოტოგრაფების კვალიფიკაციის ამაღლებისათვის.

როდჩენკო ფოტოგრაფიაში კოლაჟიდან და ფოტომონტაჟიდან მოვიდა. მან დაიწყო ფოტოგრაფია ფოტომონტაჟური ილუსტრაციებისათვის, ყდებისა და პლაკატებისათვის ვიზუალური გამომსახველობითი მასალის არჩენის გამო.

ალექსანდრე როდჩენკო სხვადასხვა თემაზე ფოტორეპორტაჟებს, ფოტოსერიებსაც ქმნიდა. მან თავის მეუღლესთან ერთად ფოტოგრაფიაში ფოტოსერიების ფოტოწიგნებად და ფოტოალბომებად გამოცემას დაუდო საფუძველი. მათ ფოტოწიგნს, ისტორიისა და პუბლიცისტიკის ახალი დოკუმენტურ-სახოვანი ფორმა შესძინეს.

ფოტოსერიას შეუძლია გადმოსცეს რთული ფსიქოლოგიური და სოციალური მოვლენები მხატვრული დინამიკური სახოვანებით. როდჩენკოს შემოქმედებაში ამ ჟანრის განვითარების ორივე სტადია გამოვლინდა: წიგნისთვის, ალბომისა თუ ჟურნალისათვის ამა თუ იმ სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენაზე ფოტომოთხრობის აგების შესაძლებლობა ექსპერიმენტულ-მხატვრული კუთხით. ფოტოსერიების მხატვრული სტრუქტურა ეყრდნობოდა რიგ კანონზომიერებებს.



ფოტო 5



ფოტო 6

პირველი, ეს ფარული ან თვალნათელი ავტორისეული ხედვაა, რომლითაც შესაძლებელია სხვადასხვა ავტორის ნამუშევრების



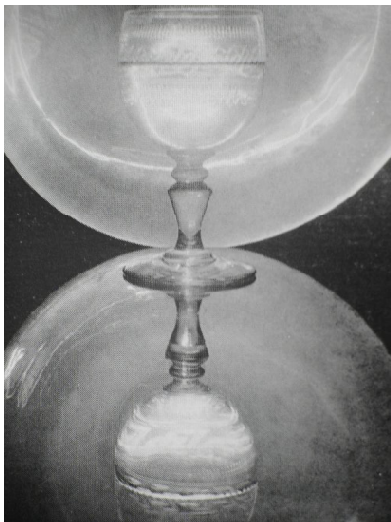
ფოტო 7

გარჩევა ერთმანეთისგან. უფრო ზუსტად ეს ინდივიდუალური ხელწერა სტილია, რომელიც კონკრეტულ ფოტოსერიაში ვლინდება. როდჩენკოსთან ყოველივე ეს ფერწერული შემოქმედების კონცეფციაზე დამყარებული, რომელიც თავიდან ბოლომდე ექსპერიმენტულია.

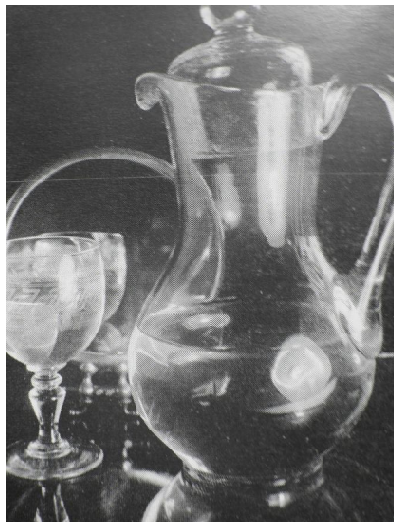
მან შექმნა რიგი ფოტოსერია. ერთ-ერთი ასეთი ფოტოსერიის გმირი რუსი მწერალი და პოეტი ვლადიმერ მაიაკოვსკი აღმოჩნდა. მაიაკოვსკი გადაღებულია სხვადასხვა ხედით, რითაც როდჩენკო ცდილობს თხრობითი სიუჟეტის აგებას. ყველა ფოტოში

პოეტი იყურება ობიექტივში. მისი მზერა ფოტოების კომპოზიციური ცენტრია. ამ ფოტოსერით მაყურებლის თვალწინ იშლება მაიაკოვსკის პიროვნება (ფოტ. 5, 6, 7).

როდენკოს ასევე შექმნილი აქვს ფოტოსერია სახელად „შუშა“ (1928), სადაც ის დაინტერესებულია შუშის ნივთებისაგან და



ფოტო 8



ფოტო 9

განათებით ნატურმორტების შექმნით (ფოტ.: 8; 9). მან დააფიქსირა ყოველდღიური ყოფითი ნივთების განსხვავებული აღქმის საშუალებები. როდენკოს ფოტოებზე შუშა გასაოცრად განსხვავებულია: ტონური და გრაფიკული, გლუვი და ფაქტურული, გამჭვირვალე და გაუმჭვირვალე. ის შუშას განსხვავებული მასშტაბით იღებს, თითქოს, მიკროსკოპითაც არის დანახული. „ამგვარი ცდები, – წერდა როდენკო, – იძლევა საშუალებას შევცვალოთ ხედვა ჩვენს გარშემო მყოფ ჩვეულებრივ საგნებზე.“⁵

ყველა ფოტოსერიაში მთავარი მამოძრავებელი პრინციპია გეომეტრიულად ზუსტი კომპოზიციების აგება, სადაც რაკურსი მთავარ როლს თამაშობს. ფოტოფორმის შექმნაში ასევე აქტიურად იხმარება დიაგონალები, კუთხეები, წრეები, მართკუთხედები, სფეროები და სხვა გეომეტრიული სტრუქტურები.

სერიული ხედვა როდენკოს აძლევდა საშუალება ეჩვენებინა ესა თუ ის თემა სხვადასხვა მასშტაბით: მშენებლობის პანორამიდან დაწყებული, პორტრეტებითა და ტექნიკური დანადგარების დეტალებით დამთავრებული.

როდენკო მიიღტვოდა ობიექტიდან გადმოეცა ამომწურავი შთაბეჭდილება. ამიტომ ფოტოპორტრეტთან მიმართებაში ის ამტკიცებდა რომ გადაღების დროს ადამიანი უნდა დაფიქსირდეს არა ერთი სტატიკური, უცვლელი წერტილიდან, არამედ განსხვავებული რაკურსით სხვადასხვა წერტილიდან. უფრო მეტიც, ადამიანი არ წარმოადგენს ერთ მთელს, ის მრავალი რაოდენობაა, სშირად ერთმანეთის საწინააღმდეგოც. და ამიტომაც, ამბობს როდენკო: „დაფიქსირეთ ადამიანი არა ერთი „სინთეზური“ პორტრეტით, არამედ მრავალი მომენტალური სურათებით, გადაღებული სხვადასხვა დროს და განსხვავებულ პირობებში“.⁶

ფოტოგრაფიასა და პრესაში როდენკოს, როგორც ფოტორეპორტიორის, ექსპერიმენტატორულმა მოღვაწეობამ საბჭოთა ფოტოგრაფიაში გადატრიალება მოახდინა.

პირადი მხატვრული დაინტერესება, გამომგონებლობა და ექსპერიმენტის გრძნობა არ ტოვებდნენ როდენკოს არასდროს და მნახველს დღესაც მის ფოტოებში იზიდავს მათი მრავალფეროვნება და პრინციპული განუმეორებლობა. მის შემოქმედებაში აღბეჭდილია ფოტოგრაფიის უსაზღვრო შესაძლებლობები.

1. ალექსანდრე როდენკო Мир фотографии. Москва „планета“, 1989, გვ.7
2. Поэтика фотографии. Москва „Искусство“, 1989, gv.11
3. იქვე. გვ. 11
4. Мир фотографии. Москва „планета“, 1989, gv. 211
5. იხ.: იქვე. გვ. 112
6. იხ.: იქვე. გვ. 114

- Мир фотографии. Москва „планета“ 1989
- Поэтика фотографии. Москва „Искусство“ 1989

ქართული ტელევიზიის კარადული რეალიზმი

ტელევიზია, რომელიც პირდაპირი მნიშვნელობით ეკრანულ გამოსახულებასა და მისგან მიღებულ ინფორმაციას გულისხმობს და რომლის შესაძლებლობებიც, ხშირად განუზომელია, კაცობრიობის განვითარების ისტორიაში ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს საკომუნიკაციო სფეროში.

ტელევიზიამ საქართველოში ჩამოყალიბებული სახით სათავე 1956 წლის 30 დეკემბრიდან აიღო როდესაც პირველად სამაუწყებლო ეთერში გავიდა „თბილისის ტელეხედვის სტუდია“, – აქ იწარმოებოდა პირველი რეგულარული გადაცემები. თავისი ტექნოლოგიური შესაძლებლობის დემონსტრირება მან იმ ცისფერი ეკრანებიდან შეძლო, რასაც ტელევიზორი ეწოდება. არსებობს ფაქტები, რომ ტელევიზორის ქონა (სიმცირის გამო) 60-70-იან წლებში ერთგვარ სამეზობლო კოლექტივებს ქმნიდა მოსახლეობაში, რათა ინფორმაცია, უკვე გამოსახულებასთან ერთად, მიეღოთ რაღაც „მოლაპარაკე ყუთის“ მეშვეობით. ცნობილია, რომ ტელევიზიის იდეის ხორცშესხმამდე, ტექნოლოგიური განვითარების მოვლენად რადიოსა და კინოს არსებობა ითვლებოდა. თუმცა თანდათანობით, მეცნიერულ-ტექნოლოგიურმა მიღწევებმა ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა და ეს ყველაფერი, რაც ცალ-ცალკე იყოფოდა (კინო, პრესა, რადიო და ა. შ.) ტელევიზიამ მოირგო და სინთეზური სახე შეიძინა ტექნოლოგიების, საგნებისა და პროფესიების გაერთიანებით, რომლის საშუალებით და ფუნქციური დატვირთვით ტელეპროგრამები იქმნებოდა.

ზემოთ მოყვანილი მოკლე ისტორია ქართული ტელევიზიის შესახებ საწყისი ეტაპების მიმოხილვაა, რომელიც იმ მიზნის თხრობისკენ არ არის ორიენტირებული, რაც სათაურშია მოცემული. მთავარი სათქმელი მდგომარეობს იმაში, რასაც ტელეპროდუქტი წარმოადგენს და მისი მახასიათებელი სხვა ნიშან-თვისებები, მაგალითისათვის: ტელევიზია იარაღია, რომლითაც საზოგადოების მანიპულირება ხდება, როგორც სოციალურ, ისე კულტურულ ასპექტში. მაგრამ არის მეორე მხარე: ტელევიზია თავისი შესაძლებლობებისა

ტელე-რეჟისურა

ელექტრონული მედიის გამოყენებითი საშუალებები

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელები – ალექსანდრე ვახტანგოვი

და ფუნქციური დატვირთვით, უამრავ კულტურულ მიღწევებს უყრის თავს და წარმოადგენს მათ, სწორედ მისი კომუნიკაბელურობის წყალობით მიეწოდება ინფორმაციის სახით აუდიტორიას და ა. შ..

ტელევიზია, როგორც მოვლენად, დღევანდელბაში იმდენად ნაკლებად მოიაზრება, რამდენადაც მის მიერ წარმოადგენილი ინფორმაციული მასალა და ზოგადად ტელეპროგრამა! აღსანიშნავია მისი გამოჩენის დღიდან საკმაოდ ბევრი ისტორიული პარალელები დღევანდელბასთან: პოლიტიკური გარემოება დაარსებიდან დღემდე, პროფესიონალიზმი სხვადასხვა საგანში, ტელეპროდუქტიულობა და ნამუშევრების ღირებულება. იდეოლოგიური მიმართულებები ამა თუ იმ სფეროში და ა. შ.. საქმეც იმაშია, რომ ნებისმიერი გამოვლინება ტელევიზიის მიერაა ეკრანიზებული, ხშირ შემთხვევაში საზოგადოების მიმართ მანიპულაციას ახდენს ფსიქოლოგიურ დონეზე ადამიანში. პროდუქტი, რომელიც მიეწოდება ქართველ მაყურებელს ტელევიზიის მიერ, იმდენად მოკლებულია თანამედროვე ევოლუციურ ცვლილებებს (ან სწორედ ამ ცვლილებების გამოყენებითაა ინტერპრეტირებული და იმავდროულად პარადული), რომ ინტერესის საგანს მხოლოდ სოციალური თემების ფონზე წარმოადგენს.

რაში მდგომარეობს ნებისმიერი მოქმედი ტელევიზიის იდეაფიქსი საქართველოში? ვის (ადამიანთა ფენებს), რას (კულტურულ ღირებულებას), ვისთვის და რა მიზნით იქმნება ტელეპროდუქტი? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა დღემდე პოლემიკის საგანს წარმოადგენს ქართული ტელესივრცის სინამდვილეში!

მიუხედავად იმ რეჟიმისა და პოლიტიკური წყობისა, რასაც საბჭოთა იდეოლოგია ერქვა, ქართული ტელევიზიის იმდროინდელი შემოქმედებითი მხარე, ბევრად უფრო ლაღი და საინტერესო იყო, ვიდრე დღევანდელი ტელევიზიების შემოქმედება, რადგან იგი ახერხებდა მაყურებლის დაინტერესებას ინფორმაციის მიწოდებით, საბავშვო, შემეცნებითი, გასართობი და სხვა გადაცემათა ციკლით. საქართველოს ტელევიზიაში არსებობდა ისეთი რედაქციები, რომლებიც დღესდღეობით სამწუხაროდ აღარ ფუნქციონირებს (ან თუ არსებობენ პროდუქტს არ ქმნიან), მაგ.: როგორებიცაა: „საბავშვო გადაცემათა რედაქცია“, „ტელე-გაკვეთილები“ (მოზარდებისთვის), „მუსიკალური პროგრამები“, „თეატრალური პროგრამების რედაქცია“, „ტელეფილმების სტუდია“ და ა. შ. – რაც ქმნიდა ეროვნულობისა და კულტურული ფასეულობების სწორ აღქმას ტელემაყურებელში.

თემის სათაურის არსი იმაში როდია, რომ მოხდეს ტელევიზიის ისტორიის მიმოხილვა ზოგადად, არამედ განიმარტოს მთელს რეგიონში მოქმედი ტელევიზიების მიმდინარე პროცესები და შევასდეს მათი საერთო სახე დღევანდელი რეალიზებით.

სათაურში ნახსენები სიტყვა – „პარადულობა“, რაც თვითკმაყოფილებით გამოწვეულ საზეიმო განწყობილებას ნიშნავს, სწორად გაანალიზების შემთხვევაში, – საკვებით იდენტურ შეხედულებას ქმნის ქართული ტელევიზიების მიმართ. რომ არა კომპიუტერული ტექნოლოგიებისა და ინტერნეტის ევოლუციის პერიოდი, რომელიც კავშირგაბმულობის სფეროში საუკეთესო მიღწევას, მიუწვდომელი იქნებოდა ინფორმაცია საზოგადოების სხვადასხვა ფენისათვის მსოფლიო ტელეპროდუქტიულობის შესახებ. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ინფორმაციული ვაკუუმი ამ შემთხვევაში არ არსებობს! დღეს უკვე თავისუფლად შესაძლებელია ინფორმაციის მოპოვება, ქართულ და უცხოურ ტელევიზიებს შორის პარალელების გავლებით დამოუკიდებლად ანალიზის კეთება, – თუ რა ლაფსუსის მატარებელი შეიძლება იყოს იგი და ა. შ..

ქართულ ტელევიზიასა და აუდიტორიას შორის მჭიდროდ არსებული, ეკრანიზებული ინფორმაციული ველი, მთლიანობაში, გარკვეულწილად უარყოფით და არადადამაკმაყოფილებელ შთაბეჭდილებას ქმნის, მიუხედავად იმისა, რომ ტელევიზიების სიმცირეს რეგიონი არ უჩივის. საქმე იმაშია, რომ ეკრანიზებული მასალის მრავალფეროვნება და ხარისხი ტელევიზიების რიცხოვნობით არ განიზომება, არამედ – მათი ნოვატორული, ჯანსაღი პროფესიონალიზმითა და კულტურულ-შემეცნებითი და სხვა ტელეპროდუქტების სიმრავლით. მიუხედავად ცისფერი ეკრანის ფერადი ჩანაცვლებისა და ახლა, უკვე ციფრული ხარისხით ჩვენებისა, ეკრანიზებული ტელეპროდუქტი, ინფორმაციული ხარისხის მიხედვით, სრულ კრასს განიცდის – პროფესიონალიზმის მიღმა რჩება. ეს კი იძლევა აზრს, რომ იგი ინტერესის საგანს დღიდან არ წარმოადგენს. აქედან გამომდინარე ტენდენციური გახდა ალტერნატიული ინფორმაციული წყაროები, რის შესაძლებლობასა და ალტერნატიულ ეფექტურ მხარესაც ინტერნეტი წარმოადგენს, – სადაც ინფორმაციული ბაზა შექმნილია ნებისმიერი მომხმარებლისთვის და რაც იმას ნიშნავს, რომ თანამედროვე საზოგადოება აქტიურადაა ჩართული თავისუფალ, ხელმისაწვდომ და სწრაფ ნოვატორულ ინფორმაციულ სისტემაში (ინტერნეტსივრცეში).

ტელევიზიის არსებობა საქართველოში აუცილებელია საზოგადოებრივ-კულტურულ ცხოვრებაში და დღემდე პოპულარობასაც ინარჩუნებს, – ზემოქმედებს მასებზე. ამასთან ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ზემოქმედების, გავლენისა და მანიპულირების შესაძლებლობა ტელევიზიას დაარსებიდან გააჩნია, თუმცა პარადოქსი სწორედ იმაშია, რომ თავად ტელევიზია (ამჯერად ქართული, მსოფლიოში კი მრავალი) იმყოფება სახელმწიფო პოლიტიკის ზეგავლენის ქვეშ.

რამდენად აუცილებელია ტელევიზია საზოგადოებისათვის ან პირიქით, – საზოგადოება მისთვის, ეს საკითხი უბრალოდ უამრავ ფაქტობრივ მასალას მოიცავს და შესაბამისად, მხოლოდ მის მიმოხილვას ტომებიც კი შესაძლოა მიეძღვნას.

ქართული ტელევიზიის განვითარების ფუნდამენტური საწყისების ისტორიული ასპექტები, იმდენად ნოსტალგიური შეიძლება იყოს, რომ მატიანე მის მიმართ ჰუმანურობას მაინც გამოიჩენს და ისტორიის ფურცლებში კეთილი განწყობით ჩაიწერება ან ჩაეწერა კიდევ; ხოლო, რადგან მიმდინარე პროცესი რადიკალურად განსხვავდება, თუნდაც უცხოური ტელევიზიებისგან და ჩვენც მისი განვითარებითი პროცესის თანამედროვენი ვართ, ქართულ რეალობაში გარკვევა მეტად ხელმისაწვდომი თემაა. მით უმეტეს, რომ იგი ადგილობრივი ტელევიზიების საერთო სახეს ქმნის. რეგიონში არსებულ ტელევიზიებს შორის მსგავსება იმდენად დიდია, რომ შესაძლოა აუდიტორიას დღემდე გააჩნდეს ინტერესი, თუ რა ინფორმაციული რესურსების იდეურ მახასიათებლებს ავლენენ ისინი? სინამდვილეში ეს არსებითი მდგომარეობა საკმაოდ მარტივია შესაცნობად, ხოლო მსჯელობა მისდამი სამეცნიერო თვალსაზრისით, – ნაკლებად ღირებულია!..

არის, თუ არა „გატელევიზორების“ სინდრომი მასებში აქტუალური თემა? ცხადია აქტუალურია, რადგან სატელევიზიო ბადე იმდენად სოციალური და პოლიტიკური თემითაა გაჯერებული, რომ ნებისმიერი ტელემაცურებლისათვის ტელევიზიების პროგრამა და იდეოლოგიური განვითარების პროცესი ანალოგია მიმდინარე გეოპოლიტიკური ვითარებისა, რაც ქვეყანაში საკმაოდ მწვავედ აისახება: იქნება ეს პოლიტიკა, ეკონომიკა, ურთიერთობები, დაავადებები, კრიმინალური ფაქტები, ასევე გასართობი შოუ-პროგრამები, რომელიც იაფფასიანი და იმავდროულად უხამსი, მაგრამ სასაცილო გადაცემათა ფართო არჩევანი და ა.შ., ხოლო ნაკლები დროით არსებული თემატური

მასალები ან საერთოდ არარსებული, კულტურული და ხელოვნების სხვადასხვა დარგების წარმომჩენი **ტელეგადაცემები...** ყველაფერი ეს ადამიანის ფსიქოლოგიაში ნებითა თუ უნებლიედ მიჩვევას იწვევს პროდუქტისადმი, ძლიერ დამოკიდებულს ხდის მოწოდებული თემისა და იდეოლოგიისადმი, შესაბამისად კულტურული საკითხები, რაც ძირითადად ზემოქმედებით პროცესებს გულისხმობს, უინტერესოდ და მეორე ხარისხოვან ფაზაში რჩება!

დღეს, თემა, როგორც ტელევიზია, და რა თქმა უნდა, მისი პროდუქტი, საკმაოდ პოპულარულია საქართველოში. თუ „რატომ?“, – ამ კითხვაზე მეცნიერულ დონეზე პასუხის გაცემა საკმაოდ შორს წაგვიყვანს და იქნებ არც ღირს... ხოლო მარტივად გასაგები რომ იყოს მიმდინარე პროცესების არსი, არსებულ მდგომარეობაში უკეთ გამორკვევისთვის ადეკვატური შეფასებაა საჭირო. ამდენად, კულტურულ სივრცეში ტელეპროდუქტის მიზანდასახულობასა და ნიშანთვისებების არსებობის საკითხებზე მსჯელობა და ანალიზი თითოეული ტელემაცურებლის მენტალობაზე, ინტელექტუალურ მზაობაზეა დამოკიდებული. განხილვა, მსჯელობა და ანალიზი არცთუ მარტივია, თუ იგი რაიმე ღირებულ ქმნილებას, საავტორო ნაშუქვარს ან საგანს ეხება, თუმცა დასკვნის ან შეფასების გამოტანა საგნის მიმართ ძალზედ მარტივია, თუ მისგან ინფორმაციული სტრესი, პროდუქტიული რესურსის დეფიციტი, ან პროფესიული განათლების დონე პროფესიისადმი არაჯანსაღად შეიმჩნევა, ანუ, კარგავს მომხმარებლის ინტერესს. ცხადია ეს ყველაფერი უარყოფითად მოქმედებს ადამიანის ფსიქიკურ მდგომარეობაზე და მექანიკურად უბიძგებს მას ოპონირებისაკენ, – მიმართოს აზრის გამოხატვის სხვადასხვა ფორმას. ხშირ შემთხვევაში, ეს, იმდენად მანიპულირებადი და სწრაფად გავრცელებადი პროცესია, რომ მისი ხასიათი საშუალო ფენის მასებში ძირითადად რევოლუციურია, ხოლო მისდამი დამოკიდებულებას ინტელექტუალები, მეცნიერები, ხელოვანები და ა. შ. უხილავი ირონიული ცენზურით, მაგრამ საკმაოდ ეფექტურად, ხშირ შემთხვევაში **ხელოვნების** ნაწარმოებში, ან სხვა ზემოქმედებით პროცესში გამოხატავენ.

ტელევიზია და საერთოდ ელექტრონული მედია საუკეთესო საშუალებაა ნებისმიერი ასაკისა და რასის ადამიანის ცნობიერების გასაღრმავებლად ქმნიდეს პროფესიულ დონეზე მომზადებულ თემებს. ტელეპროდუქტს არ უნდა გააჩნდეს მხოლოდ ბიზნესინტერესები,

არამედ მიმდინარე ევოლუციური პროცესისას რეალური და ადეკვატური ფორმით მიეწოდოს მიუკერძოებლად ტელემაყურებელს და აუდიტორიის რეიტინგი და ნდობა შეინარჩუნოს.

რადგან რეიტინგი იქნა ნახსენები ქართული ტელევიზიის მიმართ, ეგ სიტყვაკაზმვას უფრო ჰგავს, ვიდრე მაჩვენებელ ნიშანს ღონეების მიხედვით. საინტერესოა რაში იგულისხმება ყოველწლიური დასკვნები, რასაც ხშირად მოვისმენთ სხვადასხვა ტელეარხის საშუალებით, რომ რეიტინგის მიხედვით რომელიმე მათგანი წლის საუკეთესო ტელევიზიადაა აღიარებული... ნუთუ ამით ტელევიზიის საქმე და შიდა ამოცანა ამოხსნილია?!

ამ საკითხებზე განსხვავებული აზრის ქონა იმდენად საპროტესტოდ და მიუღებლად ჟღერს, რომ შესაძლოა რომელიმე გადაცემის, ან ტელე-რეჟისორის საქილიკო რუბიკის თემად იქცეს; ამასთან მიეწოდოს მასებს ისეთი ფორმით, რომ საკმაოდ დამაჯერებელი იყოს გადაცემაში მოწვეული ცნობილი სახის, პოლიტიკური მოღვაწის ან თინეიჯერებში რეიტინგული პიროვნების მოშველიებით, მათი აზრების გამომხატვით, ან მოწვეული სტუმრისადმი ერთგვარი „ომის“ ტოლფასი დამოკიდებულებით, რაც კითხვის ფორმის ქრონიკულ გამოვლენად იგულისხმება სხვადასხვა დისკუსიაში ჟურნალისტის მიერ. შესაბამისად, კმაყოფილება მასების უმეტესი ნაწილი მიღებული აზრით, რაც გადაცემაშია წარმოქმნილი, რადგან ჟურნალისტის და საერთოდ გადაცემის, ტელეპროგრამის და სატელევიზიო ბადის შემქმნელი რეჟისორის ნეიტრალურობისა და პროფესიონალიზმის სჯერა. თუმცა, პარადულ ფაქტებს რაც შეეხება, – ქართულ ტელესივრცეში საკმაოდ მრავლადაა, – თითქმის მთლიანი სახე ტელევიზიის მოჩვენებით საზეიმო ვითარებას ასახავს და სწორედ უუნარობის ზეიმია, რომელსაც ნოვატორული ნიუანსები არ გააჩნია და ნასესხები იდეებით, ან ხშირად პლაგიატური მეთოდებით მოპოვებული, ვიზუალურად შეფუთული და დამუშავებული ტელეპროდუქტით კმაყოფილება, როგორც ტელევიზია ისე საზოგადოების უმეტესი ნაწილი. პარადოქსი სწორედ თვითკმაყოფილებასა და თვითგადარჩენის სინდრომში მოიაზრება.

ამ ყველაფერს ტელემაყურებელი რატომღაც დიდი მონღოებითა და ინტერესით იზიარებს კიდეც, რაც მკვეთრად აისახება მის იდეალისტურ ცნობიერებასა და ფიზიკურ, ან სოციალურ-პოლიტიკურ ყოფაში, რამდენადაც ვერ ამჩნევს. საზოგადოება მიღებულ

ინფორმაციას ჯანსაღად ვერ ჰვრეტს, სინამდვილეში, მისი, ნამდვილი სახის ტრანსფორმირება ხდება და შეცვლილი რაკურსით, ერთგვარი ძალადობის ქვეშ გატარებული მასალაა, რომელსაც პირადი ინტერესი გააჩნია საქმის არსისადმი, და მხოლოდ ამ ინტერესიდან გამოწვეულ აზრს ახვევს აუდიტორიას! ამ ფორმას დღევანდელ ელექტრონულ მედიაში ტენდენციური სახე აქვს, განსაკუთრებით ტელესივრცეში: პროფესიულ-მეცნიერულ ღონეზე როდი წარმოადგენენ, არამედ პირიქით, აქ, მათი ინტელექტუალიზმი სხვა, თვითგადარჩენის ინსტინქტით წარმოქმნილი მიზნების კრებულია, რადგან სახელმწიფო ან კომერციული მიზნები მეტად სჭარბობს დამოკიდებულებაში. აღსანიშნავია ისიც, რომ ტელევიზია მანიპულირების საუკეთესო საშუალებაა და ერთგვარი სახელმწიფო ღონის იარაღი ხალხის წინააღმდეგ! ამ ყველაფერს რეალურ დროში ფორმირება სჭირდება და სხვადასხვა რაკურსით განსჯა და გაანალიზება, რათა დროულად იქნას მიღებული ჯანსაღი აზრით არსებობა დამოკიდებულებისა ტელევიზიის მიმართ, ასევე პირიქით, – ტელევიზიის მიერ საზოგადოებისადმი.

დასახელება და მაგალითების მოყვანა (ციტირება რომელიმე კონკრეტული ფაქტის) არა პერსპექტიულია და იმავედროულად სახიფათოც კი ამ ეტაპზე, მითუმეტეს სტუდენტისთვის, რომელიც ჯერ კიდევ გზას იკვლევს მიზნის მისაღწევად არსებულ გარემოში. ეს გამოწვეულია მიმდინარე პოლიტიკური ტენდენციების გამო, რადგან ზოგადი აზრის ქონა, ცენზურა, – დანაშაულის ტოლფასია. ზოლო თუ მარტივად განიხილავს თითოეული მოაზროვნე ადამიანი მიმდინარე პროცესს, ის ადვილად მიხვდება, რატომ შეიძლება იყოს პარადული ყველა მიმდინარე პროცესი და თითოეული არხის ტელეპროდუქტი მენტალობისთვის მიუღებელი: იაფფასიანი ტელესერიალების, რომელიც ზოგჯერ ასზე მეტ სერიას ითვლის, უცხოური ტელეარხებიდან პლაგიატურად მოპოვებული გადაცემების „გადმოქართულება“, არასწორი თარგმანი, წამყვანის გრამატიკული შეცდომები, ტექსტის სიმართლე და ამ უსამართლობის მხოლოდ იმ მიზნით გამართლება, რომ სხვა ტელეარხს გაუწიოს კონკურენცია და ა. შ.

ვიდრე მიმდინარე პროცესის დასკვნას გამოვიტანდეთ, საჭიროა ყველაზე „ახლად დაბადებული“ შეცდომა დაფიქსირდეს ცნობიერებაში, რომელსაც ლაფსუსად მივიჩნევთ და შემდეგ დავრწმუნდეთ რომელიმე ტელეარხის მიერ მოწოდებული მასალის ღირებულებასა და

სიმართლეზე, რადგან ინფორმაციული ველი, რაც არსებობს ტელევიზიასა და აუდიტორიას შორის, აუცილებელია იყოს ჯანსაღი და ცნობიერების გამაღრმავებელი, გემოვნებისა და მენტალური აზროვნების განმავითარებელი სწორი მიმართულებით. ჯერჯერობით კი, ყოველივე ზემოთქმული, ქართული ტელევიზიის სინამდვილეში წარმოუდგენელია და იგი იმ მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს, როგორც ტელევიზიის დაბადება წლების წინ, ეს კი ვრცელ ისტორიას მოიცავს...

- ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2007;
- ი. კუჭუხიძე, „ეკრანი და დრო“, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2009
- მ. ხანაშვილი, „ინფორმაციული სტრესი“, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, თბ., 2008;
- ზ. ფროიდი, „ფსიქოანალიზი“, გამომცემლობა „სიახლე“, თბ., 2010;
- პიერ ბურდიე. „განსხვავება“, მსჯელობის სოციალური კრიტიკა, გამომცემლობა „დიოგენე“, 2006.
- <http://snimifilm.com/statyi/kak-napisat-teleserial-chast-1-teleserial-kak-vysokii-zhanr>
- <http://works.tarefer.ru/70/100401/index.html#>
- <http://lib.rus.ec/b/76776/read>
- <http://juragrek.narod.ru/psih/982.htm>
- <http://on-tv.ru/>
- <http://navi.ge/>
- <http://icode.ge/2010/10/08/%E1%83%98%E1%83%9C%E1%83%A2%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%9C%E1%83%94%E1%83%A2%E1%83%98/>
- <http://ucnauri.com/2009/%E1%83%98%E1%83%9C%E1%83%A2%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%9C%E1%83%94%E1%83%A2%E1%83%98-%E1%83%A1%E1%83%90%E1%83%A5%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%97%E1%83%95%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%9D%E1%83%A8%E1%83%98>
- <http://www.education.ge/index.php?do=definition/view&id=493>
- <http://leftists.wordpress.com/2010/12/26/%E1%83%98%E1%83%9C%E1%83%A2%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%9C%E1%83%94%E1%83%A2%E1%83%98-%E1%83%A0%E1%83%9D%E1%83%92%E1%83%9D%>

- http://www.ptpress.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=728:2010-10-12-10-11-10&catid=9:0109metsniereba&Itemid=8
- <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=10&t=2364>
- <http://www.kinosamyaro.com/2010/08/3d.html>
- http://www.kinosamyaro.com/2010/08/blog-post_17.html
- <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=3&t=29681>
- <http://shokoladi.ge/blog>
- <http://www.eterokujava.narod.ru/KINEMAtaqsti2.htm>
- <http://nextdreamhacker.blogspot.com/>

ტელევიზიის საფუძვლები და განვითარების ისტორია

ტელევიზია (ბერძნ. τήλε - შორს და ლათ. video - ვხედავ) - კავშირგაბმულობის საშუალება, მოძრავი შავ-თეთრი ან ფერადი ხმოვანი გამოსახულების შორ მანძილზე ტრანსლირებისათვის.

სატელევიზიო მაუწყებლობები სათავეს იღებს გვიანი 1920-ანი წლებიდან. ტელევიზია გახდა აქტუალური ყველა სფეროში, თუმცა ძირითადად სანახაობრივი და საინფორმაციო ფუნქცია მიიღო. ბოლო წლებში ინტერნეტის განვითარებასთან ერთად აქტუალური გახდა ინტერნეტტელევიზიაც.

დღეს ტელევიზია მასობრივი კომუნიკაციების საშუალებების ასპარეზზე ყველაზე პოპულარული და გავლენიანი მოთამაშეა, რაც რამდენიმე ფაქტორითაა განპირობებული. მის ძლიერ მხარეებზე საუბრისას, პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა სხვა საინფორმაციო საშუალებას შორის, ის ერთადერთია, რომელიც ინფორმაციის მიწოდებისას ობიექტთან ორი გზით ამყარებს კონტაქტს: ვიზუალური ხერხით, ანუ გამოსახულებით და აუდიო, ხმოვანი საშუალებით. ტელევიზიის პოპულარობას მისი ხელმისაწვდომობაც უწყობს ხელს, ანუ ის ვრცელდება ყველა წერტილში, სადაც მისი სიგნალი აღწევს. დღეს კი ხელოვნური თანამგზავრების საშუალებით, პრაქტიკულად შესაძლებელია მან დედამიწის ნებისმიერი წერტილი მოიცვას. მნიშვნელოვანი ფაქტორია ამ მოვლენის უნარი, იყოს სიმულტანური და გასაშუქებელი პროცესის პარალელურად მოახდინოს ამავე პროცესის ეკრანზე პროექცია. დამკვიდრებულ სტანდარტად იქცა ის, რომ კომუნიკაციის ეს საშუალება უშუალოდ მიმართავს აუდიტორიას, რომელსაც უჩნდება შეგრძნება, რომ ტელეეკრანზე მიმდინარე პროცესები და მოვლენები სადღაც შორს და განკერძოებულად კი არ ხდება, არამედ მის გარშემო და მასთან ერთად. ის თავადაა ჩართული ამ ყველაფერში.

ტელევიზიის ძირითადი ფუნქცია, ადამიანის შინაგანი მოთხოვნილების, ინფორმაციის მიღების სურვილის დაკმაყოფილებაა. სწორედ ამ მიზნიდან გამომდინარეობს მისი ყოველი ტექნიკური, თუ ესთეტიკური საშუალება. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ტელევიზია,

ამ ეტაპზე, უპირობო ლიდერია სხვა მასობრივ კომუნიკაციის საშუალებებს შორის, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ეს ყოველთვის ასე არ იყო და პოპულარობა ერთ დღეში არ მოუპოვებია.

ტელე ტექნოლოგიები არც ერთი პიროვნების მიერ და მით უფრო, ერთ ჯერზე არ შექმნილა. ტელევიზიის დაარსებას საფუძვლად უილოუბ სმიტის მიერ 1873 წელს ფოტოფექტის აღმოჩენა დაედო. 1884 წელს პაულ ნიპკოვის მიერ გამოგონებულმა მასკანირებელმა დისკომ, აგრეთვე მნიშვნელოვანწილად შეუწყო ტელემაუწყებლობის განვითარებას ხელი იმ გზაზე, რომელმაც ის საბოლოოდ დღევანდელი ტელევიზიის სახემდე მოიყვანა. პირველ ჯერზე, გამოგონებებმა ბიძგი მისცა მექანიკურ ტელემაუწყებლობას, რომელიც პოპულარობით 1930-ანი წლების ბოლომდე სარგებლობდა.

ნიპკოვის დისკოს სისტემაზე დაფუძნებული მაუწყებლობა, მხოლოდ 1925 წელს იქნა პრაქტიკულად რეალიზებული ჯორჯ ბერდის მიერ ბრიტანეთში, ხოლო ჯენკინსონის მიერ ამერიკის შეერთებულ შტატებში. პარალელურ რეჟიმში მსგავსი სისტემა პრაქტიკულად განახორციელეს ი. ა. ადამიანმა და ლ. ს. ტერმენმა საბჭოთა კავშირში.

1906 წლის 10 ოქტომბერს მაქს დიკმანისა და გ. გლაგეს მიერ პირველად იქნა დაპატენტებული „ბრაუნის მილი“ გამოსახულების გადაცემისათვის. ზოგიერთი ინფორმაციით, თავად ბრაუნი ამ სფეროს მეცნიერული გააზრების წინააღმდეგი იყო, რადგან ამ ყოველივეს არასამეცნიერო სფეროს მიაწერდა. 1907 წელს დიკმანმა პირველად გააკეთა ტელემიმღების პრეზენტაცია (ეკრანი – 3სმ/3სმ-ზე, გამოსახულების გადაცემის სიხშირე კი 10 კადრი ყოველ წამში). დღევანდელი ტელევიზიის სახეობის „ელექტრონული ტელევიზიის“ უშუალო წინაპრის ძიებას სხვადასხვა წყაროებამდე მივყავართ. ძირითადად, პირველობაში ერთმანეთს რუსი და ამერიკელი მეცნიერ-გამომგონებლები ეცილებიან.

დღეს გამოყენებადი ელექტრონული ტელემაუწყებლობის პირველი პატენტი, გააკეთა პეტერბურგის ტექნოლოგიური ინსტიტუტის პროფესორმა ბორის როზინგმა 1911 წლის 9 მაისს. ზუსტი სახელწოდება ამ პატენტისა გახლდათ „გამოსახულების გადაცემის ელექტრონული ხერხი“. კიდევ ერთი დიდი ნახტომი გახლდათ ვლადიმერ ზვორიკინის მიერ 1923 წელს იკონოსკოპის გამოგონება. ტელემაუწყებლობის ძირითადი პრიორიტეტი და მახასიათებელი მისი მასობრიობა გახლავთ, ხოლო იკონოსკოპმა სწორედ

ტელემიმღებების მასობრივ წარმოებას დაუდო საფუძველი, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ამ მოწყობილობამ გადატრიალება მოახდინა მომავალ მსოფლიო ცივილიზაციაში და რომელმაც მექანიკური ტელევიზია უპერსპექტივო გახადა.

1926 წელს კენძირო ტაკაიანაგიმ პირველმა მოახდინა დემონსტრირება ელექტრო-სხივური მილაკით ასო „კატაკანის“ გადაცემისა. მოძრავი გამოსახულების მანძილზე გადაცემის პროცესი ტელე ისტორიაში პირველად 1928 წლის 26 ივნისს მოხდა ტაშკენტში, პროფესორ ბორის გრაბოვსკისა და ფ. ი. ბელიანსკის მიერ. მიუხედავად იმისა, რომ ტაშკენტის ექსპერიმენტისას გამოსახულება მეტად უხეში და ბუნდოვანი იყო, მაინც ეს აქტი უნდა მივიჩნიოთ „თანამედროვე ტელევიზიის“ ტრანსლირების პირველ პრეცედენტად. პირველი ტელემიმღებები, რომლებითაც სწორედ ტაშკენტის ტელესიგნალის დაჭერა მოხერხდა, იყო “ტელეფოტომი”. მეორე ვერსიის თანახმად, მოძრავი გამოსახულების მანძილზე გადაცემის პირველი პრეცედენტი შოტლანდიელი მეცნიერის ჯონ ბეიდერის მიერ 1926 წლის 26 იანვარს მოხდა. ამ მეცნიერმა მოგვიანებით, 1928 წელს კომპანია დააარსა.

პირველი რეგულარული ტელემაუწყებლობა და რეგულარული გადაცემების ინსტიტუტი ფაშისტურ გერმანიაში ჩამოყალიბდა. გადაცემები შავ-თეთრი და უხმო იყო, თუმცა იმ დროისათვის ესეც დიდ საოცრებას და ფუფუნებას წარმოადგენდა. რეგულარული ტელემაუწყებლობა საბჭოთა კავშირში 1931 წლის 10 მარტს დაიწყო, გადაცემას დაახლოებით 100 ტელემიმღების საშუალებით ადევნებდა თვალს მაყურებელი.

დღესდღეობით ტელევიზია აღმავლობის ხანაშია, თუმცა ეს არ გულისხმობს იმას, რომ ტელევიზია, როგორც მოვლენა, აუცილებლად ტელევიზორზეა მიბმული. სტატისტიკურად დღევანდელი ადამიანი ნაკლებ დროს ატარებს ტელევიზორთან და უფრო და უფრო მეტ დროს უთმობს ინტერნეტ ქსელს. ისევე როგორც ნებისმიერ ცოცხალ ორგანიზმს, ტელევიზიასაც აქვს უნარი მოახდინოს ევოლუციონირება და რა თქმა უნდა, მან ეს შეძლო. თანდათან მატულობს ინტერნეტ ტელევიზიების რაოდენობა და სავარაუდოდ, ეს ფენომენი თავის ძირითად ინსტრუმენტად, საბოლოო ჯამში, სწორედ ინტერნეტ ქსელს ირჩევს.

1994 წელს ABC World News Now იყო პირველი სატელევიზიო შოუ, რომელიც გადაიცა ინტერნეტით. IP-ტელევიზიის იდეა, უნდა

აღინიშნოს, რომ არ არის ახალი, მაგრამ უწინდელი ქსელები არ იყო საკმარისად სწრაფი ვიდეო სიგნალების გადაცემისათვის. დღესდღეობით კი ინტერნეტ ტელევიზიის არსებობა შედარებით იოლი და ამასთან, – მეტად იაფია.

IP-ქსელის საშუალებით, გაცილებით მოსახერხებელია მიმდინარე პროცესებისათვის თვალ-ყურის დევნება. შესაძლებელია სხვადასხვა გადაცემების ყურება ისე, რომ არც ერთი მათგანი არ გაითიშოს. შესაძლებელია მაყურებელმა თავად აირჩიოს რაკურსი, რომლიდანაც მას მოვლენის აღქმა სურს, აგრეთვე შესაძლებელია ინტერნეტ ტელევიზიის პროგრამირება ისე, როგორც ამას თავად გადავწყვეტოთ, მხოლოდ იმ არხების წვდომა, რომელიც გინდათ რომ ნახონ ოჯახის წევრებმა (ანუ გარკვეული ბლოკირება) და ა. შ.

ადამიანს მუდმივად გააჩნია სწრაფვა მიიღოს გარკვეული ინფორმაცია და დაიკმაყოფილოს ინტელექტუალური შიმშილი, რასაც ტელევიზია, ასე თუ ისე, ახერხებს და სწორედ ადამიანის ბუნების ამ თავისებურებას ემყარება. სანამ კაცობრიობას ინფორმაციის მიღების და სანახაობათა ხილვის სურვილი ექნება, ტელევიზიის იდეა არასდროს დაკარგავს აქტუალობას. ის ტექნიკური პროგრესის პირშია, ბუნებრივია, კიდევ მრავალი ტექნიკური საშუალება ჩაანაცვლებს ამჟამინდელს და მრავალი გამოგონება თავდაყირა დააყენებს სამყაროს, მაგრამ ეს ყველაფერი სავარაუდოდ ტელევიზიის სასიკეთოდ იმოქმედებს და არა საწინააღმდეგოდ. ტექნოლოგიების დახვეწასთან ერთად, ტელევიზია თავის სამოქმედო ხერხებს გაამდიდრებს, როგორც ეს მოხდა შორეულ 1920-ანი წლებიდან დღემდე, ანუ მან შეიძლება გამოიყვალოს მასებთან ურთიერთობის ინსტრუმენტები და არა თავისი რაობა. მეორე მხრივ, ტელევიზია თავადაა ინსტრუმენტი კაცობრიობის ხელში, რომელიც შეიძლება გამოიყენონ როგორც თავიანთ სასიკეთოდ, აგრეთვე არასასურველი მიზნებით. ფილოსოფიურ ასპექტში ბევრი შეიძლება ვიკამათოთ, თუ რა დადებით ან უარყოფით გავლენას ახდენს ეს ფენომენი ადამიანის არსებობაზე, მაგრამ კაცობრიობის ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანეს როლს რომ თამაშობს და უდიდეს გამოგონებას წარმოადგენს, ეს უდაოა.

- <http://ka.wikipedia.org/wiki/IPTV>
- <http://ka.wikipedia.org/wiki/ტელევიზია>
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Television>

ტელევიზიის ალტერნატიული საშუალებები ანუ ინტერნეტ ემოლუციიდან ინტერნეტ რემოლუციამდე

მედია გამოიყენება იმისთვის, რომ მეტ-ნაკლებად ერთდროულად მოიცვას უზარმაზარი აუდიტორია. დღეს მედიასაშუალებების ფართო სპექტრი არსებობს: ბეჭდვითი საშუალებები, რადიო, ტელევიზია, ფილმები და ინტერნეტსივრცე. ისინი ნებისმიერი სახის ინფორმაციას გადმოგვცემენ დროსა და სივრცეში.

თუკი აღრე, მედიასაშუალებების სიმწირის გამო, ადამიანებს მხოლოდ გარკვეული ტიპის ინფორმაციის მიღება უწევდათ, ახლა ის შეუზღუდავი გახდა და მომხმარებელსაც შეუძლია საკუთარი სურვილების, მოთხოვნებისა და საჭიროების მიხედვით მიიღოს ესა თუ ის ინფორმაცია.

ინტერნეტმა დაანგრია მითი ტელევიზიის „ყოვლისშემძლეობაზე“. სივრცე, სადაც წამებში შეგიძლია მიიღო ვერბალური თუ ვიზუალური ინფორმაცია მსოფლიოს ნებისმიერი წერტილიდან, სადღეისოდ შეიძლება ყველაზე გავლენიან მედიასაშუალებად ჩაითვალოს.

სულ უფრო პოპულარული ხდება ბლოგოსფეროები და სოციალური ქსელები, რაც მრავალფეროვანი, თავისუფალი და, ხშირ შემთხვევაში, სანდო ინფორმაციის გაცვლის საშუალებაა.

„ტრადიციული ტელევიზია 7-8 წლის შემდეგ აღარ იქნება“, – განაცხადა CBS-ის პროდუსერმა კიმ მოზესმა; ამერიკული ტელეარხის პროდიუსერი ტელევიზიის ნელ-ნელა გაქრობას სავარაუდოდ ინტერნეტ კომუნიკაციებისა და ინტერნეტ ტელევიზიების განვითარებას უკავშირებს. რატომ მხოლოდ რამდენიმე წელიწადში?

მართალია ინტერნეტი ინფორმაციის უზღვავე წყაროა, მაგრამ ტელევიზიას ჯერ კიდევ შერჩა რამდენიმე უპირატესობა პოპულარობის შესანარჩუნებლად. პირველი ის, რომ საქართველოში (და არა მარტო ჩვენთან) ტელევიზორის რაოდენობა უფრო ბევრია, ვიდრე კომპიუტერის; ამას გარდა, ტელევიზიას ჯერ კიდევ შეუძლია მაყურებელს ისეთი თოქშოუებისა და გასართობ-შემეცნებითი გადაცემების შეთავაზება (თანაც უფასოდ!), რაც ინტერნეტ

მაუწყებლობების ბაზაზე ჯერ-ჯერობით ვერ იქმნება. თუმცა, თავისუფლად შიძლება ტელე-ეთერით გასული მასალების ინტერნეტში ნახვა. რაც შეეხება საინფორმაციო გამოშვებებს და ახალ ამბებს, ეს ნიშა ინტერნეტ-ტელევიზიებმა ყველაზე უკეთ აითვისეს.

რა არის ინტერნეტ მაუწყებლობა და რა უპირატესობა აქვს მას? ასეთი მაუწყებლობა სატელევიზიო მომსახურების ინტერნეტით მიწოდებას გულისხმობს. ის აერთიანებს ორი ტიპის ტელევიზიას: ერთი, რომელიც ასლია ტრადიციული ტელევიზიის (IPTV) და მეორე, რომელიც თავად ქმნის სამაუწყებლო პროდუქტს. შესაძლოა რომელიმე საიტს ორივე ფუნქცია ქონდეს, თუმცა, ძირითად შემთხვევაში ისინი განცალკევებულია.

საქართველოში ინტერნეტ-ტელევიზიები ძირითადად საინფორმაციო მაუწყებლობით შემოიფარგლებიან. ინტერნეტის შესაძლებლობების გამოყენება ყველაზე უკეთ ოპოზიციურმა პარტიებმა დაიწყეს. „ნახეთ ის, რასაც ვერ ნახავთ სახელისუფლებო ტელეარხებზე; თეთრების მიზანია დაგარწმუნოთ, რას ნიშნავს თავისუფალი და მართალი ტელევიზია“.

პოლიტიკური პარტია „თეთრების“ ეს თვითრეკლამა ნათლად გამოხატავს ინტერნეტ ტელევიზიის შესაძლებლობებზე საზოგადოებაში არსებულ აზრს (თუმცა, რა თქმა უნდა ეს ვერ იქნება იმის გარანტი, რომ მათ საიტზე მართლაც შეიძლება ობიექტური ინფორმაციის მიღება).

პირველი ინტერნეტ ტელევიზია საქართველოში „კოლხა“ იყო. ის 2007 წელს შეიქმნა (kolikha.org). ინიციატივა კოლხურ კულტურის საერთაშორისო ცენტრს ეკუთვნოდა, რომელიც მივიწყებული ქართული ენისა და ტრადიციების მიმართულებით მუშაობდა; რადგან თურქეთში ინტერნეტი ძალიან არის განვითარებული, დაკარგვის წინაშე მყოფი ლაზური დიალექტის გადარჩენის მიზნით, მათ ინტერნეტ-ტელევიზია დააარსეს. „კოლხა“ საკმაოდ პოპულარული აღმოჩნდა, მას მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან დღეში დაახლოებით 60 ათასი მნახველი ყავდა. „ძალიან მალე ინტერნეტი მასმედიის მძლავრ საშუალებად იქცევა, ქართულ ვებ-სივრცეში კი ამ კუთხით პირველი ნაბიჯი ჩვენ უკვე გადავდგით“, – აღნიშნავდა „კოლხას“ ერთ-ერთი დამფუძნებელი მიხეილ ლაბაძე.

თუკი „კოლხა“ ქართული ტრადიციების შენარჩუნებასა და დაკარგულ ტერიტორიებთან კავშირის დამყარებაზე იყო

ორიენტებული, მომდევნო ქართული ინტერნეტ ტელევიზიები ძირითადად საინფორმაციო მაუწყებლობის მიზნით შეიქმნა (gevision.ge ; itv.ge). საინტერესოა, რომ „გევისიონის“ შექმნა 2007 წლის 7 ნოემბრის შემდეგ მოხდა. ის „იმედიდან“ წამოსულმა ჟურნალისტებმა მას შემდეგ ჩამოაყალიბეს, რაც ხელისუფლებამ მაშინდელ „ოპოზიციურ არხს“, ტელეიმედს მაუწყებლობა შეუწყვიტა და სპეცნაზის მიერ „იმედისა“ და მომიტინგეების დარბევის კადრების გაშვება აკრძალა.

ინტერნეტ ტელევიზიები აუდიო-ვიზუალური ინფორმაციის გავრცელების პირდაპირი გზაა, თუმცა, როგორც აღმოჩნდა, მათზე უფრო დიდი გავლენა საზოგადოებაზე სოციალურ ქსელებსა და ბლოგოსფეროებს აქვთ.

ახლო აღმოსავლეთში (ტუნისი, ეგვიპტე...) ბოლო პერიოდში განვითარებული პოლიტიკური მოვლენები სწორედ სოციალურ ქსელებს უკავშირდება. youtube-მა, twitter-მა და facebook-მა ამ ქვეყნებში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს. თუმცა, ეგვიპტეში ყველაზე მეტად მაინც აცეხოკ-ს იყენებდნენ: „თავიდან სოციალურ ქსელში პოლიციის სისასტიკეზე ინფორმაციებს ცვლიდნენ, შემდეგ კი ონლაინ თანამეგობრობა შექმნეს, რომელმაც საპროტესტო გამოსვლების მობილიზაცია მოახდინა“ (New York Times - ჯენიფერ პრესტონი).

„ამ ქვეყანაში გამოსვლები სწორედ საშუალო ფენამ დაიწყო, რომელსაც ხელი მიუწვდებოდა კომპიუტერსა და ინტერნეტზე. პირველი საპროტესტო შეხვედრის თარიღი სწორედ „ფეისბუქზე“ დაინიშნა და საპროტესტო მიტინგების ადგილად ტაჰირის მოედანი სწორედ ამ სოციალურ ქსელში გახსნილ ჯგუფზე იყო მითითებული. ჯგუფის გახსნიდან 2 დღეში აქ გაწვევრიანებულ ეგვიპტელთა რაოდენობამ 100.000 მიაღწია“.

მართალია რევოლუციები მხოლოდ ცალსახად, ხალხის აქტივობით არ ხდება და ის გლობალურ პოლიტიკურ ნებაზეცაა დამოკიდებული, მაგრამ ფაქტია, რევოლუციის მამოძრავებელი ძალის – ხალხის მობილიზება სწორედ ინტერნეტ-სივრცით მოხერხდა; სოციალური ქსელები კი ყველაზე ეფექტური მედია საშუალება აღმოჩნდა ფართო აუდიტორიის მოცვის თვალსაზრისით.

მუბარაქის წასვლით გახარებულმა ერთ-ერთმა ბედნიერმა ეგვიპტელმა კი შვილს ფეისბუქი დაარქვა.

ეგვიპტის მაგალითით შეშინებულმა ლიბიის ლიდერმა კადაფმა ჯერ კიდევ მასიური მანიფესტაციების დაწყებამდე დააბლოკინა ქვეყანაში სოციალური ქსელები.

მედიის აქტიურობით მოხდა რევოლუცია საქართველოშიც. არავინ დაობს იმაზე, რომ, რომ არა ტელეკომპანია რუსთავი 2, „ვარდების რევოლუცია“ შესაძლოა არ მომხდარიყო. რევოლუციის მერე არხმა თავისთავს „გამარჯვებული ხალხის ტელევიზია“ უწოდა.

„ტერაქტი მსოფლიო დიპლომატიაში“, – ასე აფასებენ დასავლელი დიპლომატები „ვიკილიკს“ (ვიკილიკის სწრაფად გაჟონვას ნიშნავს). საიტი, რომელმაც თავდაყირა დააყენა ის საფუძვლები, რასაც აქამდე დიპლომატია ეყრდნობოდა. „ვიკილიკსი“ 2006 წელს შეიქმნა. ის ანონიმური წყაროებიდან მოპოვებულ, ხელმოწვედომელ დოკუმენტებს აქვეყნებდა. 2008 წელს საიტს მიღებული აქვს Economist magazine-ს ჯილდო, რომელიც ახალ მედია-საშუალებებს გადაეცემა; 2009 წელს კი გაზეთმა New York Daily-მ ვიკილიკსი დაასახელა იმ ვებ-გვერდებს შორის, რომელმაც შესაძლოა სრულიად შეცვალონ ახალი ამბები.

„ჩვენ გავხსნით მთავრობებს“, – ამ სლოგანით ვიკილიკსი განუწყვეტლივ აქვეყნებს სკანდალურ დოკუმენტებს. საიტზე დადებული მასალები არაერთხელ გამხდარა ტელესიუჟეტების მთავარი თემა. საიტის შემქმნელი ჟულიენ ასანჟი კი სხვადასხვა ქვეყნის სპეცსამსახურების მუდმივი სამიზნეა. ხშირია საიტის გატეხვის მცდელობებიც, თუმცა მსოფლიოს წამყვან გზეთებს მასალები ასანჟისგან ჯერ კიდევ საიტზე გამოქვეყნებამდე ქონდათ მიღებული. უცნობია ასანჟის სკანდალური მასალების ზუსტი წყარო. რთულია იმის დადგენაც, რომელი ქვეყნის ინტერესები დგას მის უკან. ფაქტია, რომ საიტი ტელემედიის ერთ-ერთ ალტერნატივად და ტელესიუჟეტების ულევ წყაროდ იქცა.

ჟულიან ასანჟი ერთადერთი არ არის, ვინც ხელისუფლებებსა და დიპლომატებზე სკანდალურ ინფორმაციებს აქვეყნებს. უკვე რამდენიმე წელია რუსეთში ახალგაზრდა იურისტი და ბლოგერი ალექსანდრე ნავალნი მსხვილ კორუფციულ გარიგებებს ავლენს. ნავალნის წინააღმდეგ ხელისუფლებამ ფინანსური მაქინაციების ბრალდებით საქმე აღძრა. თუმცა ის თავის ბლოგზე კვლავ აგრძელებს ხელისუფლების მხილვას.

სწორედ ბლოგოსფეროა კიდევ ერთი პოპულარული მედიასაშუალება. სფერო, რომელიც არ ექვემდებარება არანაირ ცენზურასა და ინფორმაციულ შეზღუდვას (რის გამოც ბლოგერები ხშირად ხდებიან პირატებისა და პლაგიატების მსხვერპლი).

„ბლოგს მედია საშუალებად თავად მომხმარებლები აქცევენ, როდესაც ინტერნეტში ინფორმაციას ანთავსებენ. ტრადიციული მედიასაშუალებები და ჩვეულებრივი ადამიანები ხშირად თანაბარ პოზიციაში არიან, ისინი მოიხმარენ ინტერნეტს და თავად ამდიდრებენ მას. შესაბამისად, უფრო მართებულია საუბარი ინტერნეტ არხებზე და არა ზოგადად ინტერნეტზე, როგორც მედიასაშუალებაზე. ერთ-ერთ ასეთ არხად შეიძლება ჩაითვალოს ბლოგოსფერო. სიტყვა ბლოგი, ისევე როგორც მისგან წარმოებული სიტყვა ბლოგოსფერო (ბევრი ბლოგის ერთიანობა) ინტერნეტივით ახალია. ზოგჯერ ბლოგერები თავისი რეიტინგით ბევრ ტრადიციულ მედიასაშუალებს სჯობიან“. (სანდრო ასათიანი <http://sandroasatiani.wordpress.com/>)

ბლოგოსფერო ინტერნეტ-მედია საშუალებებიდან ყველაზე სწრაფად განვითარებადი. საქართველოში ყოველდღიურად მატულობს ბლოგერების რიცხვი, რაც კიდევ უფრო აძლიერებს ინტერნეტ მედიის პოპულარობას (თუმცა, ცხადია, ბევრი მათგანი, თავისივე თემატიკიდან გამომდინარე, საინფორმაციო მედიასაშუალებად არ ითვლება).

საქართველოში ბლოგერების ერთი კატეგორია ბლოგის თავდაპირველი ცნების ერთგულია და ბლოგს თავისი ყოველდღიურობის დემონსტრირების, საკუთარი პერსონის ონლაინ-პოზიციონირებისა და თანამოაზრეთა თუ ოპონენტთა მისაზიდად იყენებს.

მეორე კატეგორია საზოგადოებრივად აქტუალური თემების წამოჭრას ცდილობს და ძირითადად ხელისუფლების ან სოციუმის კრიტიკით შემოიფარგლება (რაც თავისთავად ცუდი არ არის). ბლოგებზე უფრო თავისუფლად შეიძლება სხვადასხვა ინფორმაციის ნახვა, რაც მაგალითად ტელევიზიით არ შუქდება, მაგრამ ჯერ-ჯერობით ქართული ბლოგოსტები არ არის ისეთი რეზონანსული, როგორიც შესაძლოა იყოს ტრადიციული ტელეარხის ინფორმაცია; გამონაკლისია რადიო „თავისუფლების“ ბლოგები – ია ანთაძის ბლოგოსტები ხშირად ათასზე მეტი კომენტარის ინიცირებას იწვევს.

თუმცა, რაც უფრო მეტი ადამიანი მონაწილეობს ინტერნეტ მედიის ჩამოყალიბებაში, მით უფრო მწვავედ ღვება პროფესიული

მედიის არსებობის საკითხი. ერთი მხრივ, ინფორმაცია თავისუფლდება ცენზიზგან, მეორე მხრივ კი, კარგავს ობიექტურობას – ბლოგოსფეროები სწორედ სუბიექტური აზრების და ფაქტების ინტერპრეტირების სფეროა, ამიტომ ისინი, ერთი მხრივ, „სიტყვის თავისუფლების“ სიმბოლოები არიან, მეორეს მხრივ კი „გაუფილტრავი ინფორმაცია“ პროფესიულ მედიას უქმნის საფრთხეს. ამ მხრივ ტელევიზიას ჯერ კიდევ შეუძლია იყოს ობიექტური მედიასაშუალება, სადაც ყველა ფაქტის გადამოწმება და ყველა მხარის პოზიციის დაფიქსირება ხდება.

გლობალიზაციის პროცესი, რომელზეც ასე აქტიურად მიდის საუბარი, ინტერნეტ სივრცეში უკვე დიდ ხნის დაწყებულია. ინტერნეტის მომხმარებელთა სფეროს ხშირად მოიხსენიებენ „სოფლად“, სადაც ადვილად შეიძლება გაიგო ყველაფერი, რაც გარშემო ხდება და თავადაც გახდე პროცესების მონაწილე. ინფორმაცია კი იმდენად ბევრი და მრავალფეროვანია, ადამიანის პირადი უსაფრთხოებაც კი ეჭვქვეშ ღვება. სწრაფად მჟონავი ინფორმაცია მასობრივ იარაღად იქცა და ეს იარაღი უკვე არა მხოლოდ პროფესიულ მედიას და მის ობიექტურობას, არამედ, ადამიანის პირადს უქმნის საფრთხეს.

- <http://jurnalistsdgiuri.blogspot.com/2010/10/blog-post.html>
- www.tetrebi.org
- http://www.navigator.ge/index.php?lang_id=GEO&sec_id=2&info_id=4287
- <http://gogaggg.com/gggnews/?p=1841>
- <http://presa.ge/new/?m=society&AID=3272>
- <http://en.wikipedia.org/wiki/WikiLeaks>; http://www.ptpress.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=1141:2010-12-13-12-04-32&catid=1:0101politika&Itemid=2
- <http://opinion.ge/?p=1649>
- <http://sandroasatiani.wordpress.com>

საეთერო დროის დაგეგმვის სამეცნიერო ქართულ ტელევიზიებში

საეთერო დროის დაგეგმვას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ტელევიზიების მუშაობაში. იმაზე, თუ რამდენად სწორად იქნება იგი განაწილებული, მნიშვნელოვანწილად არის დამოკიდებული ტელევიზიის პოპულარობა, შემოსავლები და რეპუტაცია. ცხადია, დროის განაწილებაზე გადამწყვეტ გავლენას ახდენს დამფუძნებლის ან მფლობელის მიერ ტელევიზიის წინაშე დასმული ამოცანები. მაგალითად, „საზოგადოებრივ მაუწყებელს“, გარდა იმისა, რასაც მისგან უშუალოდ ხელმძღვანელობა მოითხოვს, თავის მოთხოვნებს უყენებს საზოგადოება, უფრო პრეტენზიულად, ვიდრე კერძო სუბიექტების მიერ დაფუძნებულ ტელევიზიებს.

თვალსაჩინოებისთვის განვიხილოთ სამი ძირითადი ტელევიზიის სამაუწყებლო ბაღე, რადგანაც ეს სამი ტელევიზია მაუწყებლობს მთელი ქვეყნის ტერიტორიაზე და სატელიტის მეშვეობით გადის საზღვარგარეთაც. ესენი გახლავთ „საზოგადოებრივი მაუწყებელი“, „რუსთავი 2“ და „ტელე იმედი“. ჯერ ვისაუბროთ იმაზე, თუ რა მოთხოვნებს უყენებს თითოეულ მათგანს მისი დამფუძნებელი.

როგორც აღვნიშნეთ, „საზოგადოებრივ მაუწყებელმა“ გარდა იმისა, რომ მან სახელმწიფო ინტერესები აუცილებლად უნდა გაითვალისწინოს, უნდა იყოს საზოგადოებისთვის მისაღებიც და არ უნდა ჰქონდეს ამკარად გამოკვეთილი პოლიტიკური ორიენტაცია (თვალსაჩინოდ მაინც), ამასთან, „საზოგადოებრივ მაუწყებელზე“ მნიშვნელოვანი ადგილი უნდა ეთმობოდეს შემეცნებითი და სოციალური ხასიათის გადაცემებს, არ უნდა შეიცავდეს ყვირთული მედიის ელემენტებს და კერძო ტელეკომპანიებთან შედარებით ნაკლებად უნდა იყოს ორიენტირებული კომერციაზე.

„რუსთავი 2“ კერძო მესაკუთრის მიერ არის დაფუძნებული და ამდენად გასაგებია, რომ უნდა ახორციელებდეს დამფუძნებლის ინტერესებს (ხშირ შემთხვევაში პოლიტიკურს), ტელევიზიამ უნდა იზრუნოს კომერციულ მხარეზე, რათა დამფუძნებლისთვის მოგების მიცემა თუ არა, თავისი ხარჯების დაფარვა მაინც შეძლოს.

რაც შეეხება „ტელე იმედს“, როგორც ჩანს, მიუხედავად მესაკუთრის არაერთხელ შეცვლისა, იგი მაინც ჩამოყალიბების და ექსპერიმენტების პროცესშია და საბოლოოდ ნათელი არ არის, მას პოლიტიკური დატვირთვა უფრო მეტი ექნება თუ სანახაობრივ-გასართობი. ამასთან, მათთვის კომერციული მხარე მაინც მნიშვნელოვანია, რასაც ამ არხზე რეკლამების სიუხვე ადასტურებს.

განვიხილოთ ჩვენ მიერ მოხსენიებული ტელევიზიების თითო სამუშაო და თითო უქმე დღის გადაცემათა ნუსხა, რაც ზოგადი დასკვნების გაკეთების საშუალებას მოგვცემს.

„საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ სამუშაო დღის ორშაბათის გადაცემათა ნუსხის შესწავლა შემდეგ სურათს გვაძლევს:

საინფორმაციო 5:55 წთ;

შემეცნებითი და შემეცნებით-გასართობი 9:20 წთ;

გასართობი და სანახაობრივი 5:00 წთ;

პოლიტიკური თოქ შოუ 0:50 წთ;

სხვა და სხვა 1:30 წთ;

კვირის საეთერო დრო შემდეგნაირად არის განაწილებული:

საინფორმაციო 0:50 წთ;

შემეცნებითი და შემეცნებით-გასართობი 6:00;

გასართობი და სანახაობრივი 10:55;

პოლიტიკური თოქ შოუ 3:00;

სხვა და სხვა 1:15 საათი.

„რუსთავი 2“ თავის საეთერო დროს შემდეგნაირად ტვირთავს - ორშაბათს:

საინფორმაციო 3:45;

შემეცნებითი და შემეცნებით-გასართობი 2:30;

გასართობი და სანახაობრივი 11:30;

სხვა და სხვა 2:30.

ხოლო კვირას:

საინფორმაციო 3:10;

შემეცნებითი და შემეცნებით-გასართობი 0:35;

გასართობი და სანახაობრივი 16:35;

სხვა და სხვა 0:30 საათი.

„ტელე იმედი“ „რუსთავი 2-ის“ მსგავსი ტენდენციები გვაქვს, ოღონდ უფრო მეტად ორიენტირებულია სანახაობრივ გასართობ

პროგრამებზე. შესაბამისად, კომერციული დატვირთვაც მეტი აქვს. თანაც, „იმედი“ 24 საათის განმავლობაში მაუწყებლობს – ორშაბათს:

საინფორმაციო 4:10;

შემეცნებითი და შემეცნებით-გასართობი 1:50;

გასართობი და სანახაობრივი 13:05;

სხვა და სხვა 2:20.

კვირას:

საინფორმაციო 2:20;

შემეცნებითი და შემეცნებით-გასართობი 1:30;

გასართობი და სანახაობრივი 19:50;

პოლიტიკური თოქ შოუ 0:30.

მაშასადამე, როგორც ვვარაუდობდით, საზოგადოებრივ ტელევიზიაში სამუშაო დღეებში მეტი დრო ეთმობა საინფორმაციო გადაცემებს, თანაც, „საზოგადოებრივი მაუწყებელი“ ცდილობს პოლიტიკურად მეტად გაწონასწორებული იყოს და მის საინფორმაციო გადაცემებში წარმოდგენილია როგორც ხელისუფლების, ასევე ოპოზიციის ინტერესები. ვერ ვიტყვით რომ მთლად პარიტეტულად, მაგრამ, განსხვავება „რუსთავი 2-თან“ და „იმედთან“ მაინც შესაძენია.

„პრაიმ თაიმში“ (საუკეთესო საეთერო დრო, როცა ტელევიზორს მაყურებელთა მაქსიმალური რაოდენობა უყურებს) „საზოგადოებრივ მაუწყებელზე“ უფრო მეტი დრო ეთმობა საინფორმაციო და შემეცნებით გადაცემებს, ვიდრე „რუსთავი 2-ზე“ და „იმედზე“, სადაც აქცენტი გასართობ პროგრამებზე არის გადატანილი;

კვირას, რა თქმა უნდა, განსხვავებული სურათი გვაქვს. „საზოგადოებრივ მაუწყებელზე“ მეტი დრო ეთმობა შემეცნებით პროგრამებს საინფორმაციოს ხარჯზე, ხოლო „რუსთავი 2-ზე“ და „იმედზე“ გასართობ-სანახაობრივს.

შოუების უმეტესობა არის ამერიკული შოუების „კაღკი“, საკმაოდ მდარე ხარისხის („ნიჭიერი“, „პროფილი“, „ლამის შოუ ოთარ ტატიშვილთან ერთად“, „ცხოვრება მშვენიერია“ და სხვა.) ასევე ე. წ. ქართული სერიალები („შუა ქალაქი“ („friends“), „გოგონა გარეუბნიდან“ („ugly Bett“), „მეზობლები“ („neighbors“), და ა. შ.). თავისთავად უკვე ბრენდირებულ და მაყურებლისთვის მისაღებ შოუების გაკეთებაში ცუდი არაფერია, მაგრამ ამ შოუებით ისე არის დატვირთული ქართული ტელევიზორც, რომ ქართული

შოუებისთვის და ტელესერიალებისთვის ადგილი აღარ რჩება, რაც ერთი მხრივ, აყალიბებს ახალ ე. წ. „დასავლურ“ სტერეოტიპს, მაგრამ, მეორე მხრივ, აფერხებს ქართული ცნობიერების განვითარებას, არ ტოვებს ადგილს ქართული კულტურის და ტრადიციის მაყურებლამდე მისატანად, ცუდ გავლენას ახდენს მეტყველების კულტურაზე. ამას გარდა, საეთერო დროის დიდი ნაწილი უჭირავს ლათინო-ამერიკულ სერიალებს: „იმედი“ – 6:20წთ, „რუსთავი 2“ – 7:30წთ. ე. წ. „საპნის ოპერა“, რომლებიც, მათ მხატვრულ ღირებულებაზე რომ არაფერი ვთქვათ, აქვეითებენ მაყურებლის გემოვნებას.

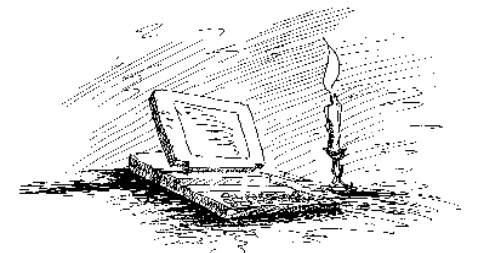
ახლა რამდენიმე წამყვანი უცხოური ტელეკომპანია განვიხილოთ, ოღონდ მანამდე უნდა აღვნიშნოთ, რომ რაც უცხოურ ტელეკომპანიებს შეუძლიათ, ის ქართულ ტელევიზორებისთვის ჯერ-ჯერობით შეუძლებელია წმინდა მატერიალური და ტექნიკური თვალსაზრისით. ამდენად შედარება არასრულფასოვანი გამოგვივა, მაგრამ არა შედარებისთვის, არამედ გაცნობისთვის ვნახოთ როგორ ანაწილებენ საეთერო დროს მეტნაკლებად მრავალფუნქციური წამყვანი ტელეარხები. მაგალითად „BBC AMERICA“-ს უქმე დღეებში მთელი დღე გასართობ და შემეცნებით გადაცემებს აქვს დაკავებული. ხოლო, სამუშაო დღეებში ეთერის 3საათი საინფორმაციო პროგრამებს, დანარჩენი შემეცნებითი და გასართობი გადაცემებს ეთმობა. „CNN“-ზე დროის 80% საინფორმაციო გადაცემებს ეთმობა. „ABC“-ზე სამუშაო დღეებში 3:30 წთ. ეთმობა საინფორმაციო გადაცემებს, ხოლო დანარჩენი შემეცნებით გასართობს (შოუები, საავტორო პროგრამები და სხვა). „პრაიმ თაიმს“ ყველა წამყვან არხზე თოქ შოუები და საავტორო გადაცემები იკავებს.

ამდენად, მიუხედავად იმისა, რომ ქართულმა ელექტრონულმა მედიამ ბოლო ათწლეულში საგრძნობი პროგრესი განიცადა, იგი მაინც აშკარად გასაუმჯობესებელია. საეთერო დროის დაგეგმვისას ისინი უმეტეს შემთხვევაში ცდილობენ მიბადონ სხვადასხვა უცხოურ ტელეარხებს, ამ დროს არ ითვალისწინებენ თავიანთი მაყურებლის მოთხოვნებს და გემოვნებას, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კერძო კომპანიები ქართულ ინდივიდუალური პროექტების დაგეგმვასა და განხორციელებას ამჯობინებენ უცხოურ ტელეარხებზე უკვე აპრობირებული „ბრენდების“ კოპირებას. მართალია, ამის ახსნა ფინანსური რესურსების სიმცირითაც შეიძლება (ბუნებრივია კალკირება

ახლის შექმნაზე იაფი ჯდება), მაგრამ ამით, ერთი მხრივ, ქართველი მაყურებელი არჩევანის გარეშე რჩება, მეორე მხრივ კი, მას არავინ თავაზობს მისთვის გასაგებ ფასეულობების მატარებელ გადაცემებს. აქ, გამონაკლისები, რა თქმა უნდა არსებობს, მაგრამ გამონაკლისი მხოლოდ წესს ადასტურებს. ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ, ქართული ელექტრონული მედია საჭიროებს როგორც მეტ სარედაქციო თავისუფლებას, ისე ფინანსურ მხარდაჭერას, რათა მათ შეძლონ უპასუხონ მაყურებლის მოთხოვნებს და თავიანთი საეთერო დრო ისე დაგეგმონ, რომ ყველა გემოვნების მაყურებელმა იპოვოს თავისი ინტერესების შესაბამისი გადაცემა („პრაიმ თაიმში“ მაინც), ანუ ტელემაყურებელს ჰქონდეს არჩევანი.

უნივერსიტეტის სადოქტორო პროგრამა

- <http://1tv.ge/Default.aspx?LangID=1>
- <http://rustavi2.com/>
- <http://imedi.ge/>
- <http://bbcamerica.com/>
- <http://www.cnn.com/>
- <http://abc.go.com/>



მსოფლიო თეატრის ისტორია და თეორია

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელები – პროფ. თამარ ბოკუჩავა

რეჟისორული მრწამსი

პიტერ ბრუკის მთელი შემოქმედებითი ბიოგრაფია იმაზე მეტყველებს, რომ მას საკუთარი თავისთვის არასოდეს მიუცია თუნდ მცირედენი მოდუნების უფლება. მიუხედავად იმისა, რომ დრამატულ თეატრში იგი კინოს სიყვარულმა მოიყვანა (ანუ ეს ნაბიჯი მისთვის იძულებითი აღმოჩნდა, რასაც იგი დაუფარავად აღიარებს თავის ნაწერებში), მისთვის სწორედ თეატრი იქცა უსასრულო ექსპერიმენტების წყაროდ. უფრო მეტიც, სწორედ თეატრში ჩამოყალიბდა მისი რეჟისორული ხედვა, მსახიობებთან მუშაობის სტილი, სცენური სივრცის ათვისების თავისებურება, ლიტერატურული მასალის გადმოცემის ხერხები და საშუალებები, მაყურებელთან კონტაქტის დამყარების გზები. ყოველივე ამან შეადგინა პიტერ ბრუკის სარეჟისორო მრწამსი, მისი კრედიო როგორც დრამატულ და საოპერო თეატრში, ისე კინემატოგრაფშიც. მაგრამ რეჟისურა მისთვის უფრო მეტი აღმოჩნდა, ვიდრე მხოლოდ სპექტაკლის დადგმა ან ფილმის გადაღება. რეჟისურა მისთვის იქცა ცხოვრების, ყოფიერების საზრისის ძიებად. ამიტომ მნიშვნელობა ადარ ჰქონდა იმას, რომელ გარსში იქნებოდა მოქცეული მისი ძიებანი. მთავარი იყო თავად ძიების პროცესი.

თქმა იმისა, რომ ეს ძიებანი მოფენილი იყო მხოლოდ წარმატებით, უსაზღვრო გადაჭარბება იქნებოდა. უფრო მეტიც, ეს იყო ეკლიანი გზა, რომელსაც ტკივილი მეტი მოჰქონდა, ვიდრე სიხარული. მეტისმეტად ძნელი იყო გარკვეულ მომენტებში საკუთარი უმწეობის აღიარება, და კიდევ უფრო ძნელი, უკვე ნაპოვნთან, უკვე ჩვეულთან გამოთხოვება. ამ პროცესს ბრუკი ხატოვნად აგვიწერს თავის წიგნში „დროის ძაფები“. მეორე მსოფლიო ომის დროს ჯარისკაცების საწვრთნელ პოლიგონზე მისულ ბრუკს ავალებენ მდინარის გადაცურვას მორის საშუალებით. იქვე აღმოჩნდება მდინარეზე გადმოხრილი ხის ტოტი: – „ვცდილობ მოვეჭიდო რაღაცას, მაგრამ არ გამოდის“... – და დასძენს: – „ეს იყო ილუზიის პირველი მსხვერველი, და მე მივხვდი, რაოდენ ძნელია მასთან განშორება“. და ბოლოს დასძენს: „ხის მორი და ფოთოლი იქცნენ ჩემს პირად მითოლოგიად; გარკვეულწილად ისინი გამოხატავენ იმ კონფლიქტს,

რომლის მოგვარებას ვცდილობ მთელი ცხოვრება, როცა აუცილებელია არ დათმო შენი მრწამსი და აუცილებელია წახვიდე წინ“¹. (გვ. 7-9)

საკუთარი პროფესიული საქმიანობის პროცესში ბრუკმა რამდენიმე უპირობო ჭეშმარიტებას მიაგნო, რომლებსაც „სადიდებები“ უწოდა. მათ შორის ერთ-ერთია ის გარემოება, რომ ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურულ ღერძს წარმოადგენს რიტმი და რიტმული ორგანიზება. ეს შეხედულება ჯერ კიდევ არისტოტელემ დააკანონა თავის გენიალურ „პოეტიკაში“. ამის შესახებაც ბრუკი ლაპარაკობს მხატვრულ-ესსეისტურ სტილში: „რითი აიხსნება, რომ ხელოვნებაში ასეთ დიდ როლს თამაშობს რიტმი?“ და განაგრძობს: „ეს საკითხი დღემდე მაწვალბებს... [...] მასზე ფიქრის დროს მივხვდი, რომ თვალის მოძრაობა ფერწერული ტილოს, დიდი ტაძრების ქონგურების და თაღების ყურების დროს, კავშირშია მოცეკვავის ზტუნვასა და ბრუნვასთან, ისევე, როგორც მუსიკის პულსაციასთან. ეს პრობლემა ამოუწურავია: რა სძენს ხელოვნების ნაწარმოებს მისთვის ჩვეულ რიტმს და რა სძენს გარკვეულ რიტმს უწესრიგო ცვლილებათა გაელვებებს ცხოვრებაში?“ (იქვე, გვ. 34)

მეორე წესი, რომელსაც ის არასდროს დალატობდა იყო „აქვე და ახლავე“. ბრუკის აზრით, ყველა მოქმედება ხელოვნებაში მოითხოვს ყურადღების მაქსიმალურ კონცენტრაციას. წარმატება ხვალისთვის არ უნდა გადავლოთ, წარმატებას უნდა დაეთმოს ყოველი წამი. იგი უნდა განხორციელდეს „აქვე და ახლავე“. (იქვე, გვ. 35)

მესამე ჭეშმარიტება, რომლის ირგვლივ მას აზრი არასოდეს შეუცვლია, იქცა მოქმედება, მისი გაშლის გზები და საშუალებები. მისი ღრმა რწმენით, თეატრში არაფერს აზრი არა აქვს სცენური მოქმედების გარეშე. „სცენაზე ყველაფერი არსებობს მხოლოდ მოძრაობაში: ფერი, ფორმა, ბგერა, ლამაზი ფრაზა. ყოველივე ამან თავისთავად შეიძლება გამოიწვიოს ერთი შთაბეჭდილება, სცენაზე კი – მეორე.“ (იქვე, გვ.61) როგორც თვითონ წერს, შექსპირის „ქარიშხალში“ ულამაზესი კოსტიუმები მოქმედებით გაუმართლებლობის გამო უფუნქციოდ დარჩა.

მეოთხე უცვლელ წესად ბრუკის შემოქმედებაში თამამად შეგვიძლია მივიჩნიოთ სცენოგრაფიისადმი მისი განსაკუთრებული დამოკიდებულება. შემთხვევითი როდია, რომ მან თავის ძირითად წიგნს დაარქვა „ცარიელი სივრცე“. სწორედ ასეთი სივრცის შევსებასთან არის დაკავშირებული მისი პირველი ნაბიჯები თეატრალურ ხელოვნებაში. ამასთან დაკავშირებით იგი წერს: „როცა

სპექტაკლის კეთება დავიწყე, არ გამაჩნდა რაიმე გარკვეული იდეა. მე მამოძრავებდა მხოლოდ ინსტინქტური სურვილი შემექმნა მოძრავი სურათები, რომლებიც გადაადგილდებიან. სცენა-კოლოფი ჩემთვის იქცა სტერეოსკოპული კინოს ერთგვარ საჩვენებელ ეკრანად; განათება, მუსიკა და ეფექტები აქ იყო არანაკლებ მნიშვნელოვანი, ვიდრე მსახიობების თამაში. მე მსურდა მხოლოდ ერთი რამ: შემექმნა კიდევ ერთი, პარალელური და კიდევ უფრო მიმზიდველი სამყარო.“² (იქვე, გვ.64) და ცოტა მოგვიანებით დასძენს: „სცენის გაფორმება, მოფიქრებული დამოუკიდებლად თუ მხატვართან ერთად (ანუ სცენოგრაფია – მ. მ.), ჩემთვის იყო ერთადერთი გასაღები სპექტაკლის გადასაწყვეტად. გამომსახველობითი იერის პოვნა ნიშნავდა პროგრამის პოვნას, რაც შემდგომში განაპირობებდა სცენური მოქმედების აზრს და ხასიათს. თუკი ეს პროგრამა სწორია, ყველაფერი დალაგდება რეპეტიციების დროს [...] მე მქონდა ერთი კრიტერიუმი: თუკი ვინმე შემოვა დარბაზში სპექტაკლის მსვლელობის დროს, მის წინაშე უნდა წარსდგეს წარმოდგენის მთლიანი და ნათელი იერსახე, წარმოსახული მთელი სისრულით და რელიეფურობით, სამ განზომილებაში“. (იქვე, გვ. 66)

სივრცის პრობლემისადმი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებაზე მეტყველებს მისი სიტყვები: „შემდგომმა გამოცდილებამ დამარწმუნა, რომ მაყურებლისა და მსახიობის დაცალკეება არაგონივრულია. თუკი მაყურებელი და მსახიობები არსებობენ ერთ სივრცეში, ერთმანეთთან უშუალო სიახლოვეში, მათი ურთიერთმოქმედება ბევრად უფრო მდიდარია“. (იქვე, გვ. 66) აღსანიშნავია, რომ მხატვრული აქცენტების გადაადგილების მიუხედავად (მომავალში ბრუკისთვის მთავარ მხატვრულ ფიგურად იქცა მსახიობი), სივრცის ათვისების პრობლემას მისთვის მნიშვნელობა არ დაუკარგავს.

ბრუკის რეჟისურის თავი-და-თავი მოწყენილობასთან ბრძოლაა. მისთვის თეატრში სწორედ მოწყენილობაა ის მონსტრი, რომლის დამარცხება უკვე ნიშნავს სპექტაკლის გამარჯვებას. იგი შორსაა იმ აზრისაგან, რომ მოწყენილობის დამარცხება შესაძლებელია გარეგნული ეფექტების გაძლიერებით, ტემპო-რიტმის გაზრდით, მოძრაობის დინამიკით. სარეჟისორო კარიერის დასაწყისშივე იგი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ თეატრში მხოლოდ დრამატულ მუხტს შეუძლია გაიტაცოს მაყურებელი და მიანიჭოს თეატრალური განცდის დაუვიწყარი წუთები. აქვე აყენებს იგი ენერგიის გამოთავისუფლების პრობლემას, რაც ნაკლებად არის დამოკიდებული სცენაზე შექმნილ

გარეგნულ მოძრაობასთან. სწორედ ამან ათქმევინა, რომ „ენერგია და მოუსვენრობა ერთი და იგივე არ არის“. (იქვე, გვ. 81) მაგრამ რამ უნდა წარმოშვას დრამატული მუხტი, რომლის დაშლა მოასწავებს ენერგიის გამოსხივებას? ამ შეკითხვას ბრუკი ასე პასუხობს: „ყოველთვის ეჭვის თვალით ვუყურებდი ნებისმიერ რწმენას, ნებისმიერ შეხედულებას, ნებისმიერ პროგრამას, რომლებიც გვერდს უვლიდნენ შინაგან წინააღმდეგობას. ქაოსი და წესრიგის მოთხოვნილება; სწრაფვა მოქმედებისაკენ და უმოქმედობის ძალა; სიჩუმე, რომელსაც შეუძლია აზრი შესძინოს ბგერას; ჩარევის აუცილებლობა და გონივრული ჩაურევლობა; გარე და შიდა ცხოვრების გაწონასწორება; დილემა: რა გავცეთ და რა შევინარჩუნოთ, რა მივიღოთ და რა უკუვაგდოთ – მაშინაც და ახლაც მე ყოველთვის მიტაცებდა წინააღმდეგობათა მსგავსი შეჯახებანი“. (იქვე, გვ. 112) ანუ თეატრის მთავარი საყრდენის, დრამატული კონფლიქტის აღიარების შემდგომ, ბრუკი თვით კონფლიქტს განიხილავს როგორც ცვალებად ღირებულებას. სწორედ აქ იღებს სათავეს მისი მეტაფიზიკური აზროვნება, რაც შემდგომში აისახა კიდევ მის მხატვრულ ხედვაში. ამიტომაც, რომ იგი არასოდეს წასულა თეატრალური დადგმის ესთეტიზაციის წინააღმდეგ. უფრო მეტიც, იგი აღიარებს თეატრალური ესთეტიზაციის დამოუკიდებელ მნიშვნელობას: „რა თქმა უნდა, თეორიები და იდეები წარმოიშვებოდნენ მუდმივად, მაგრამ სპექტაკლის დადგმის დროს, ზოგჯერ სამსახიობო მიზანსცენის აბსტრაქტული სილამაზე მიტაცებდა უფრო ძლიერ, ვიდრე პიესის შინაარსი“. (იქვე, გვ. 131) სწორედ ეს დამოკიდებულება აკავშირებს მას პოსტმოდერნიზმთან. მაგრამ აქვე ბრუკი უბრუნდება დრამატული მუხტის საკითხს: „უეცრად მე, არცთუ გაოგნების გარეშე მივხვდი... რომ ჩემი გეომეტრიული ნაგებობანი, სურათები, ნაკლებ ინტერესს იწვევდა, თუკი მათში არ იდო დრამატული აზრი, რადგან მხოლოდ მას შეეძლო პიესის გაცოცხლება და შინაარსით დატვირთვა“. (იქვე, გვ. 131)

ბრუკმა უდიდესი ადგილი დაუთმო კოლექტიური თანაშემოქმედების პრობლემასაც. მისთვის კრეგისეული „ზემარონეტის“ თეორია უცხო გამოდგა, სადაც მსახიობი რეჟისორის ჩანაფიქრის მხოლოდ გამტარია და სხვა არაფერი. უფრო მეტიც. მსახიობი მან შემოქმედებითი ენერგეტიკის ურთიერთგაცვლის წყაროდ აქცია, რასაც შედეგად მოაქვს უმთავრესი ფასეულობა თეატრში –

შემოქმედებითი ატმოსფერო. მისი აზრით, ასეთი ატმოსფერო იქმნება მხოლოდ გულწრფელი თანაშემოქმედებით: „იფიქრო ხმამაღლა“ – ამ ფრაზამ ჩემთვის ღრმა აზრი შეიძინა. რეპეტიციებმა მასწავლა, რომ შესაძლებელია იფიქრო ხმამაღლა სხვებთან ერთად, და ეს ბევრად უფრო პროდუქტიულია, ვიდრე ეს მარტომ აკეთო. მსახიობებთან მუშაობამ დამანახა, რაოდენ მნიშვნელოვანია მათთვის გაუზიარო შენი ეჭვები და ჩაერთო გადაწყვეტილებათა მუდმივი ცვლის პროცესში, – ამას მივყავართ იქამდე, რომ უწესრიგო და ყურადღების გამფანტავი აზრები ლაგდება და ცნობიერების სიღრმიდან ამოტივტივდება გადაწყვეტის ლოგიკური ნახაზი. ზოგჯერ ისეც ხდებოდა, რომ სასურველი შედეგი უკვე ვიცოდით მუშაობის დაწყებამდე. დრო ამ შემთხვევაში უკუსვლის პრინციპით მუშაობდა, რადგან ენერგია იხარჯებოდა არა ახლის შექმნაზე, არამედ შეკუმშული სპირალის გაშლაზე, – მსგავსი რამ კარგად ცნობილია მოქანდაკეებისათვის. მათთვის ფორმა უკვე არსებობს ქვის ნაჭერში, რომელიც ელოდება, რომ ჩამოაშორონ ზედმეტი და გამოაჩინონ სასურველი სახე“. (იქვე, გვ. 161)

ბრუკი კატეგორიული წინააღმდეგია იმისა, რომ სპექტაკლი პრემიერის წინ განხილულ იქნეს როგორც დასრულებული ნაწარმოები. აქ იგი უკვე ილაშქრებს ე. წ. „ტოტალური“ რეჟისურის წინააღმდეგ, რითაც უდიდეს ნდობას ანიჭებს მსახიობს და მის შემოქმედებას. აი, რა დასკვნამდე მივიდა იგი ჟან ჟენეს პიესაზე „აივანი“ მუშაობის შემდეგ: „ერთხელ და სამუდამოდ მივხვდი: არ არის სწორი ყველაფრის მიტანა წარმატების სამსხვერპლოზე. პირიქით, დაუოკებელი სწრაფვა სრულყოფისაკენ ხშირად არის სიგიჟე და სისასტიკე. თეატრალური სპექტაკლის ერთადერთი ფასეულობაა – მისი შემქმნელი ადამიანები. ...როგორიც არ უნდა იყოს გადაწყვეტილება, ფორმულა „სპექტაკლი პირველყოფლისა“ საკმაოდ ფუყეა იმისათვის, რომ იგი გამოვიყენოთ აწონ-დაწონის გარეშე. (იქვე, გვ. 170)

რიტმის წარმოშობა ბრუკისთვის არ არის მექანიკური პროცესი. მისთვის მიუღებელია ტემპის ხელოვნური აჩქარება ან შენელება. რიტმის სიმწყობრე უნდა შექმნას ზუსტმა, გამიზნულმა მოქმედებამ: „...ნებისმიერ პიესაში, მისი სტილისგან დამოუკიდებლად, ერთმა რეპლიკამ, როგორც ჩახმახმა, უნდა გაისროლოს და დაბადოს ახალი. ამ თვალსაზრისით, კარგი სპექტაკლი ჰგავს პინგ-პონგის თამაშს, ხოლო შექსპირის ხუთი აქტი შედგება ერთი ფრაზისაგან, რომელიც

მიჰქრის, ანელეს სვლას, აკეთებს პაუზას, მაგრამ არასოდეს არ ჩერდება“. (იქვე, გვ. 206) ასეთი პულსაციის წარმოშობას მან უწოდა შინაგანი რიტმი: „თეატრსა თუ კინოში მუშაობის პროცესში, სულ უფრო და უფრო ვრწმუნდებოდი, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია გესმოდეს შინაგანი რიტმი, რომლის აღმოჩენა ძნელია, მაგრამ რომელიც გამუდმებით ელის თავის რიგს“. (იქვე, გვ. 207)

რიტმის პრობლემას უკავშირდება ბრუკის დაკვირვებანი ენერგეტიკული გამოსხივების სფეროში. მისთვის ფრაზა, ჟესტი, პლასტიკა, მიმიკა არაფრისმთქმელია, თუკი არ შეიცავს ენერგეტიკული მუხტის დაშლის პროცესს, რასაც შედეგად მოჰყვება მაყურებლის ყურადღების ოკუპაცია: „... თეატრი ჩემთვის იქცა იმ ადგილად, სადაც შესაძლებელია პრაქტიკულად დააკვირდე იმ პარალელურ კანონებს და სტრუქტურებს, რომლებიც აღმოჩენილ იქნა ტრადიციულ სწავლებებში. ერთი და იგივე მოქმედება, ჟესტი, ფრაზა შესაძლებელია იყოს ბანალური, უხეში ან ძალიან მგრძნობიარე იმის მიხედვით, თუ რას გამოასხივებენ“. (იქვე, გვ. 210)

პიესის ნებისმიერ ილუსტრაციას, რაოდენ ოსტატურადაც არ უნდა იყოს მოწოდებული, ბრუკი მიიჩნევს თეატრალურ მექანიკად და მოწყენილობის სათავედ. იგი შემოქმედებით პროცესს ეძებს ყველგან და ყველაფერში, მიუხედავად იმისა, რა ლიტერატურულ მასალასთან აქვს საქმე: „საჭირო იყო დაგვესვა გარკვეული კითხვები. პირველ რიგად, საერთოდ რა შეუძლია თეატრს? სტანდარტული პასუხი – არსებობს დიდებული ტექსტები და ადამიანებს უნდათ მათი მოსმენა – არ ჟღერდა დამაჯერებლად. სერიოზულ გამოკვლევას მივყავდით პრობლემის წიაღში. რა არის დაწერილი სიტყვა? როდის არის მისი ზემოქმედება სუსტი? რა შემთხვევაშია მისი ზემოქმედება ძლიერი? რატომ, რომ ზოგიერთი ბგერები შეგვძრავენ უფრო, ვიდრე სხვები?“. (იქვე, გვ. 212) მისთვის რეპეტიციაც და სპექტაკლიც რაღაც ახლის დაბადების, მოვლენათა და პერსონაჟთა სულიერ წიაღში შეღწევის მცდელობაა. ხოლო რა გზით, რა საშუალებებით იქნება მიღწეული ეს მიზანი, ამას მნიშვნელობა არა აქვს. აქედან მომდინარეობს სივრცის შერჩევის ორიგინალობა, პერსონაჟის გამოსახვის უნიკალობა, მოვლენათა ასახვისადმი ინდივიდუალური მიდგომა. ხშირად რეჟისორის ასეთ პოზიციას უწოდებენ ექსპერიმენტულს. ბრუკი კატეგორიულად ეწინააღმდეგება ასეთ დაყოფას: „სიტყვა „ექსპერიმენტული“ ხშირად იწვევს გაუგებრობას,

რადგან თვით ჩვეულებრივ სარეპეტიციო გარემოშიც კი, ნებისმიერი გონივრული მუშაობა აუცილებლად უნდა იყოს ექსპერიმენტული. ამიტომ, *ექსპერიმენტულის დაპირისპირება ტრადიციულთან* მთლიანად ხელოვნურია“. (იქვე, გვ. 214)

ინტერესს იწვევს ბრუკის დამოკიდებულება პიესის შინაარსის სცენური ასახვის მიმართ. იგი აქაც დიალექტიკური მიდგომის მომხრეა და წარმოუდგენლად მიაჩნია თეატრის ერთ პოლიტიკური ან მორალური ტენდენციების გამოხატვა. მეორე მხრივ, იგი დაუშვებლად მიიჩნევს კეთილი და ბოროტი საწყისების ერთმანეთში აღრევას, რასაც შესაძლოა მოჰყვეს კონფლიქტის გაუფასურება. რაოდენ უცნაურადაც არ უნდა გვეჩვენოს, სპექტაკლის საბოლოო ჟღერადობას იგი მიაწოდებს თეატრის სტიქიას, რომელშიც უთუოდ მაყურებელიც არის ნაგულისხმები: „ჩვენი გუნდის წევრებს შორის არ იყო ერთიანობა პოლიტიკური თეატრის შინაარსის საკითხში. მე მტკიცედ მჯეროდა: თუკი თეატრს სურს იყოს სოციალურად სასარგებლო, ის უნდა გავიდეს პოლემიკის ჩარჩოებიდან; ბრენტთან შეხვედრის შემდეგ ჩამომიყალიბდა ყოველივე დიალექტიკურის მდგრადი მიუღებლობა. ვინაიდან თვით ყველაზე გრძელ პიესას არ ძალუძს მოგვცეს სიტუაციის ამომწურავი ანალიზი, იძულებულნი ვხდებით ყველაფერი გავამარტივოთ და გარესამყარო უხეშად დავყოთ სიკეთედ და ბოროტებად“. (იქვე, გვ. 218).

სწორედ აქ წამოიჭრება, ერთი მხრივ, მაყურებლის ნდობის ფაქტორი, და მეორე მხრივ, ცნობილი დებულება იმის შესახებ, რომ ხელოვნების და მათ შორის თეატრის მიზანია აღმოაჩინოს პრობლემა და არა გადაჭრას იგი. ბრუკი არაორაზროვნად მიუთითებს ასეთი დამოკიდებულების აუცილებლობაზე: „თუკი დემოკრატია – ეს არის პატივის მიცემა თითოეული ადამიანისათვის, მაშინ ნამდვილი პოლიტიკური თეატრი ნიშნავს, რომ თეატრი დამოუკიდებლობას ანიჭებს და ნდობას უცხადებს ყველას, ვინც მაყურებელთა დარბაზშია. ოღონდ, ამასთანავე, თეატრალური ქმედება უნდა ასრულებდეს თავის ფუნქციას და ავლენდეს ამა თუ იმ სიტუაციის დაფარულ სირთულეებს. ამრიგად, პოლიტიკური თეატრი არის პოლიტიკის საპირისპირო რამ, მას არ შეუძლია ემსახუროს ერთ რომელსავე პარტიულ ზახს... თეატრში ნებისმიერი მტკიცებულება ჟღერს აწმყო დროში, ამის გარეშე მას არსებობა არ შეუძლია. ამიტომ, რომ იგი სისხლსავსე ხდება იმ მომენტში, როცა ახდენს აქტუალური იდეის დეკლარირებას.

ცხოვრებაში ვნებათაღელვა პრაქტიკულად ხელს გვიშლის აღვიქვით მეტოქის ლოგიკა. კარგ დრამატურგს კი შეუძლია, ისე რომ არავის მიემხროს, დააჯახოს ურთიერთსაწინააღმდეგო ხასიათები. მაყურებელი მათ განიხილავს ყოველი მხრიდან, გაიზიარებს ხან ერთის, ხან მეორის თვალსაზრისს, ან – დარჩება ნეიტრალური მათ მიმართ...

... ეს ყოველივე, შესაძლოა, ატარებს გაუბედაობის და მოკრძალების ანაბეჭდს, სინამდვილეში კი თეატრალურ აქციას აქვს ბევრად უფრო შეუპოვარი ხასიათი, ვიდრე კაცობრიობის გადარჩენის მცდელობას“. (იქვე, გვ. 221–222–223)

როცა ვლაპარაკობთ უცვლელ ან ცვალებად „სიდიდეებზე“ ბრუკის შემოქმედებაში, ერთი შეხედვით, შესაძლოა მოგვეჩვენოს, რომ მის ძიებებში არაფერი ახალი არ არის. თითქოსდა რა არის ახალი რიტმის პრობლემაში? განა ყველა დროის დიდი რეჟისორები და მსახიობები არ ელტვოდნენ „აქვე და ახლავს“ ეფექტს? განა ყოველმა მათგანმა არ აღიარა სცენური მოქმედების პრიმატი ყველა სხვა გამომსახველ საშუალებებს შორის? განა „ცარიელ სივრცეს“ – სცენოგრაფიულ გადაწყვეტას არ მიმართავდნენ ყველა ქვეყნის მოდერნისტები? დიახ, გარეგნულად აქ თითქოს ახალი არაფერია. მაგრამ თუკი გავითვალისწინებთ ბრუკის სწრაფვას მაყურებელზე ირაციონალური ზემოქმედებისაკენ ცხადი ხდება, რომ იგი რადიკალურად განსხვავდება თავისი წინამორბედებისაგან. კვლევის მასალები გვარწმუნებს, რომ ეს იყო სწრაფვა მოდერნისტული და ფსიქოლოგიური თეატრის სინთეზისაკენ. მოდერნიზმმა თავის დროზე საგრძნობლად ხელი შეუწყო ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ახალი გამომსახველი საშუალებების დანერგვას. ცნობიერების ნაკადი, შინაგანი მონოლოგი, ასოციაციური მონტაჟი, მეხსიერებისა და წამიერი განცდის გადაკვეთა, თხრობის განთავსება სხვადასხვა დროში, ფაბულის და პერსონაჟის გაერთიანება – ყოველივე ამან შექმნა სრულიად ახალი მხატვრული რეალობა. ლიტერატურასა და ხელოვნებაში სწორედ მოდერნიზმმა აღადგინა *მითოსური* აზროვნება და *არქეტიპული* ხასიათები, დანერგა ზედროული და ზენაციონალური ხელვა.

არანაკლებ რადიკალური გამოდგა მოდერნისტული ტენდენციები თეატრალურ ხელოვნებაში. თეატრალურმა მოდერნიზმმა მთლიანად ზურგი აქცია რეალობას და იქცა პირობითი, ღია თეატრის

აპოლოგეტად, ახალი ფორმის გზით თეატრში შემოიტანა ახალი შინაარსები, ძირეულად შეცვალა ფაბულის აგების, თემის დამუშავების და პერსონაჟის დახასიათების ხერხები, რაც მთელი სრულყოფილებით აისახა ჯერ ექსპრესიონისტულ, შემდეგ კი ეგზისტენციალისტურ და ბოლოს, აბსურდის დრამაში.

გორდონ კრეგმა სამსახიობო ხელოვნებაში შექმნა ე. წ. „*ზემარიონეტი*“ ცნება, რაც გულისხმობდა მსახიობის შემოქმედებაში ფორმის პრიმატს, მსახიობის სრულ დაქვემდებარებას რეჟისორის ჩანაფიქრისადმი, პერსონაჟის ძიებას არა რეალობაში, არამედ შემოქმედის ფანტაზიაში.

კრეგის აზროვნების ერთგვარ გაგრძელებას წარმოადგენდა ანტონენ არტოს მსახიობ-იეროგლიფის თეორია, მეიერხოლდის ბიომექანიკა. ასეთი თეატრალური ხერხები, უწინარესად ყოვლისა, მიზნად ისახავდა მსახიობის ხელოვნებაში გრაფიკულ-პლასტიკური და მუსიკალურ-რიტმული საწყისების დამკვიდრებას, ისეთი ტრაგიკული და კომიკური გროტესკის დაუფლებას, სადაც „ფსიქოლოგიზმი ექვემდებარება დეკორატიულ ამოცანას“ (მეიერხოლდი). ბრუკის დამსახურება სწორედ ის არის, რომ მან მთლიანად გაითვალისწინა წინამორბედების მიგნებები და წავიდა კიდევ უფრო შორს, განსხვავებულ თეატრალურ სამყაროთა გაერთიანებისაკენ. ხოლო მათი გაერთიანების გზას იგი ხელავდა მაყურებელზე ზემოქმედების კოეფიციენტებში. სწორედ ამით არის უნიკალური ბრუკის რეჟისორული ძიებანი. ცხადია, ეს ვითარება მეტ-ნაკლებად იკითხებოდა ბრუკის სპექტაკლებში, რის გამოც იგი გამოიყურებოდა თეატრალური ირაციონალიზმის მიმდევრად. იგი კატეგორიულად გაემიჯნა ასეთ დასკვნებს: „გარეშე პირები ამბობდნენ, რომ ჩვენ ვცდილობთ გამოვიგონოთ უნივერსალური ენა, რაღაც ახალი ესპერანტოს მსგავსი, მაგრამ ასეთი მიზანი ჩვენ არ დაგვისახავს. ყოველივე ის, რის აღმოჩენას და განვითარებას ვცდილობდი, იყო რაღაც ისეთი, რომელიც ძნელად ექვემდებარებოდა განსაზღვრებას“. (იქვე, გვ. 262)

ფსიქოლოგიური თეატრის ადვოკატისაგან განსხვავებით, რომელთა შორის განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ ნატურალიზმის მიმდევრები, ბრუკი იმედებს არ ამყარებდა რეალობის მხოლოდ რეალისტურ ასახვაზე. იგი ეძიებდა ადამიანზე ზემოქმედების შეუცნობელ ფაქტორებსაც, როგორიცაა ფერი, ბგერა, დისონანსი და კონსონანსი.

სწორედ ეს იწვევდა კრიტიკოსთა დაბნეულობას. ასეთ კრიტიკოსთა პასუხად ბრუკი წერს: „ჩვენ მონდომებულად უარს ვამბობდით, თუნდაც დროებით, რაციონალურ მიდგომაზე და ყველა ბგერას ვექცეოდით როგორც, რაღაც გამოუცნობის მარცვალს, რომელიც უნდა იგრძნო, გაიგონო, დააგემოვნო; ჩვენთვის მნიშვნელოვანი იყო მიხვედრა და არა ანალიზი. და კვლავ, იმათი მხრიდან, ვინც აკვირდებოდა ჩვენს ექსპერიმენტებს, გაისმოდა შეძახილები, რომ ჩვენ უარყოფთ ენას, გონებას და ინტელექტს. ასეთი რამ მიზნად არასოდეს დაგვისახავს. ჩვენ უბრალოდ ყურადღებას ვუთმობდით ერთ ასპექტს და გვერდს ვუვლიდით მეორეს, ვიცოდით რა, რომ დავუბრუნდებით სიტყვებს და რაციონალურ შინაარსს, მაგრამ უკვე სხვა ღონეზე, სხვაგვარად შემზადებულ ნიადაგზე“. (იქვე, გვ. 264)

ყველა დიდი რეჟისორის მსგავსად, ბრუკიც ეძებს „სათეატრო აბსოლუტს“, იმ უცვლელ კანონს, რომელიც თეატრს აქცევს ყველასაგან განსხვავებულ, ინდივიდუალურ ხელოვნებად. სწორედ ამან მიიყვანა იგი თეატრალურ უნივერსალიზმამდე, სწორედ ამან აიძულა პასუხი ეძებნა იდუმალ ძალებში. ვოლტერის ცნობილი გამოთქმა: „ყველა ჟანრი კარგია, მოსაწყენის გარდა“, ბრუკთან მიმართებაში შეიძლება ასე გაჟღერებულიყო: „ყველა ხერხი კარგია, რაც მაყურებელზე ზემოქმედებას მოახდენს“. აქ შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს მისი მსჯელობა „ხარისხის“ შესახებ, და რაც მთავარია, ბრუკი თითქოსდა ხსნის ტრანსკრიფციას და გვეუბნება რას გულისხმობს ცნებაში „ხარისხი“: „თეატრში არ შეიძლება რაიმეს უგულვებელყოფა, არაფერს არ უნდა მივაკეროთ იარლიყი „ხელოვნურია“, „რეალურია“ ან „არარეალურია“, რამეთუ ყოფითი მოძრაობა შესაძლოა იყოს ცარიელი და ბანალური, ხოლო უცნაური ჟესტი კი, პირიქით, გამოხატავდეს ძალიან ღრმა აზრს. მნიშვნელოვანია მხოლოდ ის, რომ მოცემული მოქმედება იყოს **სიმართლის** (კურსივი ჩემია – მ. მ.) შემცველი შესრულების მომენტში. იგი „მართალია“ მხოლოდ მოცემულ მომენტში. სწორედ ამაში მდგომარეობს თეატრალურის რეალობა. ეს არის აბსოლუტური კრიტერიუმი. (გვ. 265)

უნდა ითქვას, რომ თუმცა განტოლების ერთი გამოცანა ამოიხსნა „ხარისხის“ დაყვანით „სიმართლემდე“, მაგრამ ახლა თავად „სიმართლე“ წარმოშობს თავსატეხს. მაინც რომელ „სიმართლეს“ გულისხმობს ბრუკი? ნუთუ იმას, რასაც გულისხმობდა სტანისლავსკი

თავისი ცნობილი ფრაზით „*И́а́ мѣ́ди!*“; თუ იქნებ ანტონენ არტოს „სიმართლეს“, რაც მიიღწევა მხოლოდ სისასტიკით საკუთარი თავის და გარშემომყოფთა მიმართ; იქნებ გროტოვსკის „აღსარებას“, რომლის გარეშე ამ რეჟისორს ვერ წარმოედგინა სცენური სიმართლე. ვითარებას ართულებს ისიც, რომ ცხოვრებისეული სიმართლე მკვეთრად განსხვავდება სცენურისაგან. სრულიად ფხიზელი მსახიობი შეუდარებლად უკეთ განასახიერებს მთვრალს, ვიდრე ნამდვილად მთვრალი მსახიობი. მაშასადამე, ბრუკი აშკარად გულისხმობს რაღაც „მზატვრულ სიმართლეს“, მაგრამ რაში მდგომარეობს იგი და როგორ უნდა მივიღეთ ამ მდგომარეობამდე, გამოცანად რჩება, და არა მარტო ჩვენთვის. ზემოთყვანილ ციტატას ბრუკი ასე ამთავრებს: „მაგრამ სად ვეძიოთ წესები? ეს შეკითხვა მაწუხებდა წლების განმავლობაში და იგი გამუდმებით იდგა ჩვენი გაუბედავი ექსპერიმენტების უკან“. (იქვე, გვ. 265)

ცხადია, უნდა ვივარაუდოთ, რომ თავად „სიმართლის“ ძიება შეიცავს ამ საიდუმლოების გასაღებს, რაც არაერთხელ დაამტკიცა ბრუკმა თავისი სპექტაკლებით, თუმცა კი, როგორც დავინახეთ, წესების გამოყვანა ვერ შეძლო. სამაგიეროდ მოგვცა ფორმულა, რომელშიც განთავსებულია ამ საიდუმლოების გასაღები. სწორედ ამასთან დაკავშირებით იგი წერს: „ეს ძნელია იმიტომ, რომ ძნელია. ეს სიტყვები იქცა ჩვენს ლოზუნგად და ასე მგონია, იგი შეიცავს პრაქტიკულ რჩევას მაშინ, როცა მართლაც ეჭვახები პრობლემას. დანაშაულის განცდა, დაბნეულობა, თვითგვემა, დეპრესია და, რაც მთავარია, განხილვის განცდა საკუთარი თავის მიმართ, წარმოიშობა ყალბი გზავნილებით – „საჭირო იყო“, „მე შემიძლო“. მაგრამ, თუკი გავიზიარებთ სრულიად მარტივ ჭეშმარიტებას, რომ სიძნელეების წარმოშობა არავის ბრალი არ არის, და რომ ძნელია იმიტომ, რომ ძნელია, შესაძლოა შვებით ამოვისუნთქოთ და ვიმუშავოთ უფრო თავისუფლად“. (იქვე, გვ. 270) მაგრამ ისიც აღსანიშნავია, რომ „წესების ძიება“ ბრუკისთვის სულაც არ ნიშნავდა შაბლონების ან შტამპების, ან საერთოდ რაიმე სტანდარტების გამოქმუშავებას. პირიქით, მისთვის წესი ხელით ვერშესახები და შეიძლება ითქვას, აუხსნელი რამაა. თეატრალური წესი მისთვის ირაციონალური ფენომენია, თუმცა კი, მისკენ სავალი გზები წარმოუდგენელია ღრმა შემოქმედებითი პროცესების გარეშე. უფრო მეტიც, შტამპისა და გამეორების თავიდან ასაცილებლად, ბრუკი ტოვებს ე. წ. სცენა-კოლოფს და ეძებს ახალ

სივრცეებს თავისი ჩანაფიქრის განსაზოცილებლად: „მე ვიცოდი, რომ მივიდოდით დასაბუთებულ შედეგებამდე მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი უარს ვიტყვოდით იმ საყრდენებზე, რომელსაც ვიყენებდით წინა სისტემაში. იმისათვის, რომ შეისწავლო სივრცე, გამოიმუშავო ურთიერთობის ახალი საშუალებები, გადაჭრა ახალი ამოცანები და დაუშვა შეცდომები, ეძებო გამომსახველი საშუალებები, იპოვნო გარეგნული ფორმები, რომლებიც აირეკლავენ იმპულსის ხელშეუხებ ბუნებას, საჭირო იყო გვემუშავა თეატრალური შენობის მიღმა, დაწერილი ტექსტის გარეშე, ცნობილი პირობითი ნიშნებისა და ხერხების გარეშე, გაგვეჩხნა გზა გარემოფობისაკენ ცარიელ ადგილზე. იმის ნაცვლად, რითაც იყო აღჭურვილი თეატრი, ჩვენ უნდა გაგვევითარებინა იმპროვიზაციის უნარი, შეგვემეცნებინა ამ საქმის მტანჯველი სირთულე, რადგან იმპროვიზაციაში თუმც ყველაფერი დასაშვებია, მაგრამ თუკი თითოეული მათგანი გააკეთებს იმას, რაც მოეპრიანება, შედეგი ნულოვანი იქნება.“ (იქვე, გვ. 271)

გარდა იმისა, რაც უკვე აღვნიშნეთ, მოტიანილ ციტატაში უმნიშვნელოვანესია ბრუკის სიტყვები: „საჭირო იყო გვემუშავა თეატრალური შენობის მიღმა, დაწერილი ტექსტის გარეშე... (კურსივი ჩემია. მ. მ.). სწორედ ეს სიტყვები იმას მიანიშნებს, რომ ბრუკი ნამდვილად ეძებს თეატრის მეტაენას, საერთოდ მეტათეატრს, რომლის ბუნება არის იმპროვიზაციულია. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მეტაენის ძიების თვალსაზრისით, ბრუკმა გადაუსწრო ყველა თავის თანადროულ რეჟისორებს. და რაც მთავარია, მან არა მარტო ჩაიფიქრა, არამედ განაზოციელა კიდევ ეს ჩანაფიქრი მსახიობთა იმ ჯგუფთან ერთად, რომელიც პარიზში ჩამოაყალიბა.

შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ ბრუკი მთლიანად ჩაეფლო ირაციონალიზმის იდეაში, რომ მეტაენის ძიებამ იგი მიიყვანა თეატრალურ აბსტრაქციამდე. მაგრამ ეს ნამდვილად შეცდომა იქნებოდა, რადგან ყოველთვის, ყველა ვითარებაში ბრუკი ეძებს რეალურ, კონკრეტულ თეატრალურ საყრდენებს, და ეს ძიება სულაც არ არის მოწყვეტილი რეალობას და სრულიად მარტივად იშიფრება თემისა და დროის თვალსაზრისით. ამას ყველაზე ნათლად მოწმობს მის მიერ ამ პერიოდში განზოცილებული დადგმები „მაჰაბჰარატა“ და „წამოიწიე, ალბერტ!“. ორთავე დადგმაში მასთან ლიტერატურულად თანამშრომლობდა ჟ.-კ. კარიერი, რაც, ცხადია, არ იყო შემთხვევითი. თემისა და დროის კონკრეტულობის

აუცილებლობაზე მიუთითებს ბრუკის ქარაგმულად ნათქვამი სიტყვები, რომ „ზუსტად განსაზღვრული პირობები ქმნიან განზრახვათა ევოლუციას ადამიანის არსებაში“. (იქვე, გვ. 313)

თემისა და დროის კონკრეტიკის აუცილებლობაზე მიუთითებს მისი შემდეგი სიტყვებიც: „თეატრში საკმარისია ლექსის ერთი სტრიქონი, ერთი ცეკვა, თუნდაც ერთი ნახტომი ჰაერში, და ღრმად დაფარული აზრი გამჟღავნებულია“. (იქვე. 314) ანუ თეატრალური მეტაენის გამოსახვას იგი ადარებს მხატვრულ გასხივოსნებას, რომლის შემდგომ ნათელი ეფინება სპექტაკლის ჩანაფიქრს, მის გრძნობად და აზრისეულ სულისკვეთებას.

ამ ეტაპზე ბრუკს მოსვენებას არ აძლევდა სინკრეტული თეატრის იდეაც. ოდესღაც, თავის ჩანასახში, თეატრი ზომ არ იყოფოდა ორ დაპირისპირებულ ბანაკად – წარმოდგენა და მაყურებელი. მაყურებლის ცნება მაშინ საერთოდ არ არსებობდა, რადგან თეატრალურ რიტუალში მთელი ოჯახი ან თემი მონაწილეობდა. ამიტომაც, რომ იგი გამუდმებით ეძებს მაყურებელთან დაახლოების გზებს, ამით აიხსნება მისი გამუდმებული ძიება თეატრალური სივრცის სფეროშიც. იგი წერს: „...მე გადავედი ორი ოთახიდან ერთში, – ვმოძრაობდი სცენისა და ღარბაზის გაერთიანებისკენ, ერთიანი თეატრალური სივრცის შექმნისკენ. ზუსტად ასევე, ცარიელმა სივრცეებმა ჩვენს შიგნით და გარეთ შეიძინეს სულ სხვა აზრი, და ყოველი ცვლილების შემდეგ, მე ვგრძნობდი, რომ რაღაცაზე უარი უნდა მეთქვა. როცა ჩვენ მოვრჩით „მაჰაბჰარატას“ თამაშს, მე გამიჩნდა გადაულახავი სურვილი, გავცლოდი წარსულის მითებს, ისტორიულ თემებს და ისტორიულ კოსტიუმებს, წარმოსახვით სამყაროებს. პირველ რიგად მსურდა განვთავისუფლებულიყავი კულტურული დანაშრეგებისაგან, რაც ნელ-ნელა ჩამომიყალიბდა მრავალი წლის განმავლობაში. აშკარაა, რომ აწმყო უნდა შეიცავდეს წარსულსაც. დიადი მითი სიმბოლოების ენით ზუსტად გამოხატავს ღრმად მიმაღულ სიმართლეს ადამიანის შესახებ. ამავე დროს, სიმართლე რჩება მხოლოდ ფანტაზიად, თუკი შეუძლებელია მისი ხელახლა აღმოჩენა და დღევანდლობასთან მისადაგება“. (გვ. 345) მაგრამ გაერთიანებული თეატრალური სივრცე რის მაქნისია, თუკი არ გამოინახება თემა, რომელიც გააერთიანებს მსახიობს და მაყურებელს. ამით აიხსნება ბრუკის გამუდმებული სწრაფვა უაქტუალურესი პრობლემებისაკენ, სფეროს განურჩევლად, იქნება ეს სოციალური, მორალური თუ პოლიტიკური. აქვე უნდა

აღინიშნოს, რომ ბრუკს არასოდეს დაუყვია თემები საზოგადოებრივი სფეროების მიხედვით. მისი ძიებანი თემის სფეროში ერთდროულად შეიცავს ყველა საზოგადოებრივ თუ ადამიანურ დანაშრევს. თეატრალური მეტაენის ძიებაც ამით იყო გაპირობებული. მაგრამ ეს არცთუ ისე იოლი აღმოჩნდა, რასაც თავად ბრუკიც აღიარებს: „...მე ვერაფრით შევძელი მეპოვნა ამაღელვებელი თანამედროვე თემა, რადგან სიტუაციები, რომელსაც ყოველწამიერად ვაწყდებით, იშვიათად გამოირჩევა სიახლით. დღეს, ამისდა მიუხედავად, გვაქვს ახალი მითოლოგია. მეცნიერება იკვლევს იმავე მარადიულ მითებს სიმბოლოების ახალი ენის დახმარებით. და ამიტომ მე ჩავიძირე კვანტური ფიზიკის საინტერესო სამყაროში. დასაწყისში კვანტების სამყარო მეჩვენებოდა ისეთივე ამაღელვებლად, როგორც ინდოეთის მითები. მაგრამ სულ მალე იძულებული გავხდი გამოვტყდომოდი ჩემს თავს, რომ ფიზიკოსები იშვიათად არიან ისეთი არაჩვეულებრივები, როგორც მათი გამოგონებები... (გვ. 346)

ბრუკი ხაზგასმით გამოყოფს თეატრის, როგორც ადამიანთა წარმმართველის, მაღალ მისიას. იგი არასოდეს დაკმაყოფილებულა იმით, რომ მიაგნო ახალ ფორმას, ან თუნდაც, ახალ შინაარსს. შემოქმედების ყოველ ეტაპზე მისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს პოზიტიურ ძალას, ამაღლების პოტენციალს, რასაც ასეთი დიდი ოდენობით შეიცავს თეატრი. ამიტომ საკვანძოდ გვეჩვენება მისი შემდეგი სიტყვები: „შემშლილი, ძალადობა, უაზრო სისასტიკე, ყოველგვარი დანაშაულობანი – ეს ყველაფერი იქცა ჩვენი ცხოვრების მეგზურად. თეატრს უნარი შესწევს შეაღწიოს შიშისა და სასოწარკვეთილების ყველაზე ბნელ შრეებში ერთადერთი მიზნით, რათა დაადასტუროს, რომ ახლა, არც მანამდე და არც შემდგომ, სწორედ ამ მომენტში, სიბნელელებში კიაფობს სინათლე“. (გვ. 352)

და ბრუკი კვლავ უბრუნდება ჭეშმარიტებასთან უშუალო შერწყმის, უშუალო განცდის მარადიულ საკითხს და სწორედ ამაში ხედავს თეატრალური გამოცანის ამოხსნის გზებს: „შესანიშნავ ადამიანებთან შეხვედრებმა შემძინა ერთი მტკიცე რწმენა: ხარისხი ეს რეალური რამაა და მას აქვს წყარო [...] ამ უსახელო ფასეულობას შესაძლებელია უღალატოს რელიგიამ და ფილოსოფიამ [...] და მაინც, ფარული წყარო არ შრება. ხარისხი წმიდათაწმიდაა, მაგრამ იგი მუდმივად იმყოფება საფრთხეში“. (გვ. 353) – ამ სიტყვებიდანაც

ნათლად ჩანს, თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს პიტერ ბრუკი ხელოვანის სულში მიმდინარე პროცესებს, „ფარულ წყაროს“, საიდანაც უნდა წამოვიდეს რელიგიის ტოლფასი მსახურება. და სწორედ ეს მსახურება წარმოადგენს მისი რეჟისორული მრწამსის მთავარ ღერძს.

1. იხ.: Питер Брук. Нити времени. М., изд.: «Артист. Режиссер. Театр», 2005;

2. იხ.: Питер Брук. Пустое пространство – секретов нет, М., изд.: «Артист, Режиссер, Театр» 2003.

შუა საუკუნეების აღმოსავლეთის ქვეყნების სათმატრო აზრის ეპოლუცია

შუა საუკუნეების ევროპის იდეოლოგია იყო ღვთისმეტყველება, რომელსაც უკავშირდებოდა ყოველი დარგი ადამიანური ცოდნისა. „მეცნიერება, ფილოსოფია, ხელოვნება, – ღვთისმეტყველების მსახურნი იყვნენ და მისი ძირითადი იდეებით ვითარდებოდნენ.“¹ ასევე იყო აღმოსავლეთის სათმატრო სანახაობებში და ანალოგიურად მასზე გამოხატულ სათმატრო აზრში, რომელიც, რა თქმა უნდა, არ არის ისტორიული კალენდრის ანუ შუა საუკუნეების მონაპოვარი. ევროპისგან განსხვავებით, აღმოსავლეთის ამ ეპოქას ტრადიციულად გადაეცა ძველი ეპოქიდან მთავარი აზრი – თეოსოფია, რომელიც ორი მიმართულებით ვითარდებოდა: ღვთაებრივის ბუნებაში გახსნის – მაგიის და თვით ადამიანის შინაგანი მეობის გაგების – მისტიკის მიმართულებით. პირველი გარეგანს ხსნიდა, მეორე – შინაგანს. ორივეს მიზანი სამყაროსა და პიროვნებაში ღვთაებრივის აღმოჩენა გახლდათ. მაგია და მისტიკა მჭიდროდ იყო ერთმანეთთან დაკავშირებული. ძველ აღმოსავლურ რელიგიურ სისტემაში მისტიკა ფანტასტიკური, ზებუნებრივი ძალების არსებობას გულისხმობდა, მაგია კი – მათთან კავშირის შესაძლებლობას, რომელიც ანალოგია ანტიკური ეპოქისა. როგორც ვიცით, მისტიკური თვალსაზრისი ფართოდაა გავრცელებული ბერძნულ მითოლოგიაშიც, პითაგორას რიცხვთა თეორიასა და პლატონის იდეალისტურ ფილოსოფიაში, აგრეთვე ნეოპლატონისტურ მოძღვრებასა და შუა საუკუნეების ქრისტიანულ იდეოლოგიაში, სადაც მაგიასთან შედარებით, მისტიკა უფრო რეაქციული ხასიათისაა. იგი ადამიანში ღვთაებრივს ეძებს და არა ადამიანის „ღვთაებრივ ამაღლებას“. რელიგიის ისტორიიდან ცნობილია, რომ მედიევისტის ეპოქის აღმოსავლეთში ყველაზე გავრცელებული რელიგია ბუდიზმი, რომლის პოპულარობა განაპირობა მის მიერ წამოყენებულმა „ხსნის“ გზამ. ამქვეყნიურ ცხოვრებას ბუდიზმი ტანჯვად მიიჩნევს, უარს აცხადებს სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ ბრძოლაზე, ქადაგებს პასიურობას და მოთმინებას. ამიტომაც, ბუდიზმი მისაღები გახდა საზოგადოების გაბატონებული ნაწილისათვის. გადავხედოთ მისი წარმოშობის

ღრამისა და თმატრის თმორია

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელი – პროფ. მიხეილ კალანდარიშვილი

ისტორიას: „ბუდა (სანსკრ.: ბუდჰა, სიტყვასიტყვით – გასხივოსნებული), ბუდისტურ რელიგიაში არსება, რომელმაც მიაღწია უმაღლეს სიწმინდეს, ნირვანას. ბუდისტურ პანთეონში მრავალი ბუდა არსებობს, მაგრამ ამ სახელით უმეტესად მოიხსენიებენ ჩრდილოეთ ინდოეთში, თანამედროვე ნეპალის სამხრეთ საზღვარზე მცხოვრები შაკიების ტომის ბელადის ძეს სიდჰართა გაუტამას, რომელსაც ბუდიზმის შექმნას მიაწერენ.“²

ბუდიზმის (ასევე დჰარმა ან ბუდა დჰარმა, დაახ. ნიშნავს: კანონი, ან გალვიძებული კანონი) რელიგია, პრაქტიკული ფილოსოფია, ასევე ზოგიერთი წარმოდგენით ფსიქოლოგია, რომელიც ემყარება ბუდა შაკიამუნის (სიდჰარტა გაუტამას) სწავლებას, მომდინარეობს ძველი ინდოეთიდან, დაახ. ძვ. წ. VI-V საუკუნეებიდან. ბუდიზმი ინდოეთის სუბკონტინენტზე გავრცელდა ზუთი საუკუნის განმავლობაში ბუდას გარდაცვალებიდან, შემდგომ ორ ათასწლეულში კი დომინანტური რელიგია გახდა ცენტრალურ, სამხრეთ-აღმოსავლეთ და აღმოსავლეთ აზიაში. ამჟამად ბუდიზმი იყოფა სამ ძირითად ტრადიციად: თერავადა (სანსკრ. შთავირავადა), მაჰაიანა და ვაჯრაიანა. მსოფლიოში, დაახლოებით, 708 მილიონი მიმდევარი ჰყავს და ერთ-ერთ მსოფლიო რელიგიად ითვლება. მიმდევართა რაოდენობით მეხუთეა ქრისტიანობის, ისლამის, ინდუიზმის და ტრადიციული ჩინური რელიგიის შემდეგ. ბუდას მოძღვრების – ბუდიზმის საფუძველია ოთხი ჭეშმარიტება:

ეს ქვეყანა სავსეა სულიერი და ფიზიკური ტანჯვით: ტანჯვაა დაბადება, სნეულება, სიყვარულიც და საყვარელ არსებასთან განშორებაც ტანჯვაა, ტანჯვაა სიბერე და, საბოლოოდ, სიკვდილი.

არსებობს ტანჯვის მიზეზი. ეს არის სიცოცხლის, ყოფნის სურვილი, ლტოლვა ქონებისა და ღირებულების მოხვეჭისკენ.

შესაძლებელია ტანჯვის თავიდან აცილება: ამისთვის ადამიანმა უარი უნდა თქვას ყოველგვარ სურვილზე.

არსებობს ტანჯვის აცილების სხვა გზა, რაც ადამიანებს საბოლოო ხსნას მოუტანს.

ხსნის გზა რვა საფეხურისგან შედგება:

„მართალი სარწმუნოება, რათა სწამდეს ეს ოთხი ჭეშმარიტება.

მართალი განზრახვა, რათა ადამიანი იქცეოდეს იმ ოთხი ჭეშმარიტების თანახმად.

მართალი ზრახვები, რათა უარი თქვას სიცრუეზე, ცილისწამებაზე...

მართალი ქმედება, რათა არ ავნოს ცოცხალ არსებებს – არც ადამიანს, არც ცხოველს, არც მწერს.

მართალი ცხოვრება, რათა პატიოსნებით მოიპოვებდეს ცხოვრების სარჩოს.

მართალი ძალისხმევა, რათა მუდამ იშორებდეს ამაო ფიქრებსა და ცუდ გავლენებს.

მართალი მეხსიერება, რათა მუდამ ახსოვდეს, თუ კიდე რა დარჩა შეუსრულებელი ჭეშმარიტი ცხოვრების გზაზე.

მართალი თვითჩაღრმავება, რათა მიაღწიოს შინაგან სიმშვიდეს, აღარ აღელვებდეს მიწიერი ზრახვები, არც სიხარული სრულყოფილების მიღწევისა და საბოლოო გათავისუფლების გამო.

მხოლოდ ხსნის გზის რვა საფეხურის გავლის შემდეგ მიაღწევს ადამიანი ხსნას, ბუდასავე გასხივოსნებას, გამოღვიძებას ცრუ ცხოვრებიდან, რომელიც ცუდი და მტანჯველი სიზმარია, ჭეშმარიტ ცხოვრებაში. ამ გამოღვიძებას ბუდიზმში ნირვანა ეწოდება: ეს არის სრული სიმშვიდე - არც სიცოცხლე, არც სიკვდილი“.³

სწორედ ზემოთ ჩამოთვლილ რვა გზას ითვალისწინებდა აღმოსავლური ქვეყნების, ბუდისტური რელიგიის მიმდევართა კულტურა, რომელთა შემოქმედება, იქნებოდა ეს არქიტექტურა, სკულპტურა, ფერწერა, ლიტერატურა თუ თეატრი, რელიგიური თვალთახედვითა და მის საფუძველზე დაყრდნობით ქმნიდა ნაწარმოებებს. შესაბამისად, შუა საუკუნეების აღმოსავლეთის ხელოვნების შექმნაში, დიდი როლი შეასრულეს მონასტრებმა. ზშირად მონაზვნები ფლობდნენ ისეთ ხელობას, როგორიცაა მხატვრობა, მწერლობა, მკურნალობა და არტისტიზმი. ისევე როგორც დასავლეთის სამყაროში, აღმოსავლეთშიც მნიშვნელოვანი ნაკადი აღმოჩნდა საეკლესიო სახილველი, რომლის მეშვეობითაც სასულიერო წარმომადგენლები ცდილობდნენ „მასებში“ განეგრცოთ და მძლავრ იარაღად ექციათ რელიგია. როგორც უკვე მოგახსენეთ, მედიავესტიკის ევროპაში „წმინდა, ანუ საკრალური“ წარმოდგენა იმართებოდა გოთიკური სტილის ტაძრებში, ხოლო აღმოსავლეთში კი ბუდისტურ ნაგებობათა ძირითად ტიპებში, – კლდეში გამოკვეთილ ტაძრებში, რომელიც არქიტექტურის, ქანდაკებისა და ფერწერის თავისებურ სინთეზს წარმოადგენდა, ხოლო ჩინეთში, კორეასა და იაპონიაში კი, ჩამოყალიბდა ხის ტაძრების სხვადასხვა ტიპი, სადაც ჭარბობდა ბუდისტურ სიუჟეტებზე შექმნილი არა მარტო მონუმენტური, არამედ დაზგური ფერწერაც. სწორედ აქ, ამ გარემოში „ცოცხლდებოდა“ ნო-ს წარმოდგენები, რომელიც შუა საუკუნეების იაპონიაში თეატრალური სანახაობის ფორმებიდან ყველაზე პოპულარული სახილველი გახდა, რომლის წარმოშობის

პერიოდად ისტორიკოსები მიიჩნევენ 1374 წელს. იაპონური ნო, ნო, ნოგაკუ - სიტყვა სიტყვით ნიშნავს ოსტატობას, ტრადიციული თეატრის ერთ-ერთი ჟანრია, რომელიც თავდაპირველად იაპონური სასულიერო ხალხური თეატრის სახეობად, შემდგომ კი — პროფესიულად ჩამოყალიბდა. XIV-XV საუკუნეებში გადაიქცა ფეოდალური და სამხედრო არისტოკრატის თეატრად. ნოს სპექტაკლი შეიცავს მუსიკას, ცეკვას, დრამას. მოქმედება სრულდება ფლეიტისა და სხვადასხვა ფორმის დოლისაგან შემდგარი ორკესტრისა და მამაკაცთა გუნდის თანხლებით (გუნდი აქტიურად ებმება მოქმედებაში). სპექტაკლები იმართება სამი მხრიდან ღია კვადრატულ მოედანზე, რომლის სახურავი 4 სვეტს ეყრდნობა, სპექტაკლი მიმდინარეობს ფარდისა და დეკორაციის გარეშე, ერთადერთ უკანა უცვლელი დეკორაციის ფონზე, რომელზედაც გამოსახულია მწვანე ფიჭვი ოქროსფერ მინდორზე. გუნდი და ორკესტრი სცენაზეა განლაგებული. ნოს პიესებს საფუძვლად უდევს იაპონური ბუდისტური ლეგენდებიდან, ისტორიული ქრონიკებიდან და კლასიკური ლიტერატურიდან აღებული სიუჟეტები. მათში ბევრია მონოლოგი, მოგონება. მოქმედება მდორედ ვითარდება, კონფლიქტი თითქმის არ არის. პირი ყოველთვის ორია — სიტე (სინამდვილე) და ვაკი (პარტნიორი). სიტე და მისი თანმხლებნი ნიღბებში გამოდიან, ვაკი — უნიღბოდ. ყველა როლს მამაკაცები ასრულებენ. წარმოდგენა შედგება 5 სხვადასხვა ხასიათის პიესისაგან, რომელთა შორის ძირითადი პიესის ელევანტურობისა და სინატიფის გამოსაკვეთად, ინტერმედიის სახით, ჩართულია პატარ-პატარა მუსიკალური ეპიზოდები. გრიმი და მიმიკა ნოს თეატრში არ არის. მსახიობებს გაქცევებული სახე აქვთ, კონკრეტულობას მოკლებული კოსტიუმები ღამაზ კოლორიტს ქმნის.⁴ თავდაპირველად, ანუ XIV-XV საუკუნეებში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წარმოდგენები სასულიერო პირების უნარისა და ნიჭის წყალობით იქმნებოდა, რომელთა მიზანი ბუდისტური ხასიათის წარმოდგენებით, რელიგიის პროპაგანდა იყო. როგორც ცნობილია, სანახაობებში მონაწილეობას იღებდნენ საერო პირებიც, რომლებიც ერთპიროვნულად დრამატურგებიც, რეჟისორებიც, მსახიობებიცა და იმავდროულად დასის ხელმძღვანელებიც იყვნენ. ამგვარი სქემა ძველი ბერძნული თეატრის ასოციაციას ბადებს. ანტიკურ ეპოქაშიც ხომ, თავად პიესის ავტორი გახლდათ სანახაობის შემქმნელი — წარმოდგენის დამდგმელიცა და მონაწილეც.

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

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ დღეს არსებული ნო, სწორედ რომ XIV-XV საუკუნეებში ჩამოყალიბებული სახითაა წარმოდგენილი, რაც ამ ეპოქის იაპონელი დრამატურგისა და დასის თავკაცის კანამის (1333-1384) სახელთანაა დაკავშირებული, რომელიც, „სარუგაკუ-ნო ნოს“ დამაარსებელი და ერთგვარი რეფორმატორია. იგი აღმოსავლეთის თეატრის ისტორიაში იყო პირველი, რომელმაც ტრადიციად შემოიღო თეატრალური დასის მემკვიდრეობით გადაცემა. მისი მემკვიდრე - ძეამი მოტოკიო (1363-1443) კი, მართლაც ტრადიციის ჩინებული გამგრძელებელი აღმოჩნდა. თეატრის ისტორიიდან ცნობილია, რომ სწორედ იგია ავტორი ნოს კანონიკური ფორმების ჩამოყალიბებისა და სათეატრო **ენის** შექმნისა და ჩამოყალიბებისა, რომელიც სამწუხაროდ დღემდე არაა შესწავლილი და გაანალიზებული. დღეს კი, მხოლოდ ტექსტის გაცნობაა შესაძლებელი ინგლისურ და რუსულ ენებზე ადაპტირებული ვარიანტით.⁵

„რა არის ნო?“ — ამ სახელწოდებით იწყება ძეამის თეორიული ნაშრომი და სანამ ავტორი სათეატრო ხელოვნებას შეეხება, მკითხველს სთავაზობს ბუდიზმის ძირითად მოძღვრებას „ოთხი კეთილშობილური ჭეშმარიტების“ შესახებ, რომელთა თანახმად, ცხოვრება — ბოროტება და ტანჯვაა, დაბადებისა და ცხოვრების მიზეზი — ქმედება, მოქმედება, რომლის მიზეზია — სურვილები, ბოროტებისაგან — ესე იგი — სიცოცხლისაგან გათავისუფლების მიღწევა ამქვეყნიურ სურვილებზე უარის თქმით შეიძლება და ბოლოს, სურვილებისგან თავის დახსნის გზა — ბუდიზმის მოძღვრების მიყოლაა, რომელიც მორწმუნეებს სთავაზობს „ხსნის კეთილშობილურ რვა გზას.“⁶ იგი მათ ურჩევს და შეიძლება ითქვას აიძულებს კიდევ დაიცვან ჭეშმარიტი — „უბიწო შეხედულებანი“, „მისწრაფებანი“, „ლაპარაკი“, „ყოფაქცევა“ და ა. შ. ბუდისტის საბოლოო მიზნად მის ხსნის გზაზე ნირვანას მიიჩნევს — ამქვეყნიურობისგან სრულ განდგომას, ხოლო სიკვდილის შემდეგ სანსარიდან გამოსვლას, ახალ სხეულში მოჩვენებითი გადასვლათა შეწყვეტას.⁷ თავდაპირველად ბუდიზმის თანახმად, ადამიანის ხსნა მთლიანად დამოკიდებული იყო მის პირად მონღომებაზე, მის პირად „ნო“-ზე ანუ უნარზე, ნიჭზე და არა ღმერთის დახმარების იმედზე, არა მის საზოგადოებრივ მდგომარეობასა და წარმოშობაზე.

შესაძლებელია, სწორედ აქედან წარმოდგა ამ თეატრის სახელიც. როგორც ვხედავთ, თავდაპირველად ძეამმა მკითხველს კიდევ ერთხელ შეახსენა რელიგიის ძალა და მიზანი, ადამიანის უნარიანობა და ცხოვრების რაობა. ნო-ს თეატრის უპირველესი მიზანიც ხომ, ბუდიზმის პროპაგანდა გახლდათ, რომლის მთავარ ელემენტად ნაშრომის ავტორს სიტყვა მიაჩნია: „სიტყვა ძალაა, რომლის წარმოთქმისას თითოეული ჩვენგანი თავის თავში აღიქვამს და წარმოადგენს გაგონილს თავისებურად, ისე როგორც მას შეუძლია...“⁸ გავიხსენოთ ძველი ანტიკური თეატრი, სადაც უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ვერბალურ აქტს, გადავავლოთ თვალი იოანეს სახარების დასაწყისს: „თავდაპირველად იყო სიტყვა და სიტყვა იყო ღმერთთან, და სიტყვა იყო ღმერთი“⁹ ამგვარი პარალელების შემდეგ ნათელი ხდება, რომ ცივილიზაციის განვითარების ყველა ეტაპზე უმთავრესი იყო სიტყვა, რადგანაც ადამიანი ვერბალური აქტის განხორციელებით - ლოცვით ახერხებდა ღმერთისადმი თაყვანისცემას, რომელსაც, რა თქმა უნდა, ვიზუალური აქტიც ახლდა თან, რაც ერთგვარ სინთეზს ქმნიდა. „თეატრს კი აინტერესებს ტექსტი მხოლოდ და მხოლოდ როგორც მიმიკური გამოსახვის შემადგენელი ნაწილი.“¹⁰

ძეამისათვის სიტყვის ელფერისა და მთლიანობის შეგრძნება მოაქვს მუსიკას. როგორც ცნობილია, იაპონიაში მუსიკის თეორია დამყარებული იყო ერთიანი ხმის განმსაზღვრელი როლის პრინციპზე ანუ ცალკე აღებულ ბგერაზე, რომელიც განსხვავდებოდა ევროპული მუსიკის თეორიისაგან, სადაც მთავარი როლი ენიჭებოდა ბგერის თანაფარდობას. თავად მუსიკა ხომ, *musike*-დან წარმოიშვა, რაც „მუზების ხელოვნებას“ ან „მუზების მიხედვით აღზრდას გულისხმობს, რაც არის გონისა და სულის განმავითარებელი საქმიანობა.“¹¹ უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ „ადრე (ძვ. წ. V საუკუნეში) ბერძნული მუსიკა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სხეულის მოძრაობასთან, ცეკვასთან (*Orchesis*) და უფრო ადრე (ძვ. წ. VIII საუკუნეში) ეპიკურ ჰექსმეტრის ლექსის რიტმთან დაკავშირებული მოჩანს. ქორული ლირიკაც (ძვ. წ. VII-V საუკუნეებში) და მოგვიანებით ტრაგედიების ქოროები (ძვ. წ. V საუკუნეში) გასაგები ხდება ცეკვისგან, რადგან ქორო, ანტიკურ საბერძნეთში, გუნდურ ცეკვას ნიშნავს და პირველად, დღევანდელი მნიშვნელობით ქრისტიანული ხანიდან იხმარება.“¹² აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ „მუზიკეს“ დანაწევრებას პოეზიით და „წმინდა“ მუსიკად თავად პლატონიც კი

შეებრძოლა, მაგრამ ამაოდ. ამგვარად, „მუსიკის დრამის“ ფესვები „მუზიკე-ში“ იმალება და აქედან გამომდინარეობს რიხარდ ვაგნერი, როცა მან ოპერა მუსიკალურ დრამად აქცია, რომლის დროს „ტრადიციული“ ე. წ. „ნომრების ოპერა“ - ცალკეული არიებით თუ დუეტებით აკინძული მოქმედება - მუსიკალურ ერთობად წარმოადგინა.¹³

იაპონელი თეორეტიკოსი ძეამი კი თვლის, რომ „ლუის სისტემა (რომელიც შეიქმნა VII საუკუნეში და პირველი მცდელობა იყო პოლიფონიური მელოდიის შექმნისა) თორმეტსაფეხურიანი ხმის წყობა ანუ პენტატონიკა, რომელიც შეესაბამება წელიწადის თორმეტ მთვარეს და ცხოველების სახითაა წარმოდგენილი, ჩვენი (იაპონელების) ხალხის ძირიდან მოდის და შესაძლებლობას გვაძლევს საკუთარ თავში ჩავიხედოთ ანუ მოხდეს შინაგანი ხედვის აქტი;“¹⁴ ეს პატარა მონაკვეთი შესაძლებლობას მაძლევს ვთქვა, რომ ძეამი პროფესიონალური ხედვით აფასებს მუსიკას. მისთვის მისაღები ხდება პოლიფონიური მელოდია. ისეთი ცნებების ხმარება კი, როგორიცაა „საკუთარ თავში ჩახედვა“ ან „შინაგანი ხედვა“ მაფიქრებინებს, რომ ავტორი კარგად იცნობდა ადამიანის ფსიქოლოგიას; იცოდა, რომ მუსიკა, თანაც თანახმიური მელოდია, მაგიურად მოქმედებს მსმენელზე. ასე რომ, სიტყვისა და მუსიკის თანაფარდობით შესაძლებელი ხდება მაცურებლის დატყვევება.

თეორიულ ნაშრომში არ არის მითითებულ თუ რა ინსტრუმენტებს იყენებდნენ ნო-ს წარმოდგენისას, მაგრამ ისტორიიდან ცნობილია, რომ „იაპონური მუსიკა ბუდისტური ლიტურგიის სასიათის მელოდიის სიმღერაა, რომელიც იცნობს მხოლოდ რვა მელოდიის ფორმას: ფლეიტა, ერთი დიდი დასარტყამი ინსტრუმენტი, ორი მცირე მოცულობის დოლი, რომელიც წარმოადგენს ორკესტრის მეტრიულ საფუძველს. განასახიერებს ისე, როგორც მორთულობის ძირითადი პრინციპია უბრალოება და სტილიზება.“¹⁵

და ბოლოს. „მოქმედება, რომლის ძირითადი შემადგენლობაა პოზა და მონაცვლეობითი შესტიკულაცია. ესაა ცეკვა, ცეკვა სიმბოლოებით დატვირთული. მთავარია ჩვენ გავერკვეთ ეპოქაში, ჩავწვდეთ მის იღუმალ სულს, - წერს ძეამი, - გავახილოთ თვალები და მივაღწიოთ იუგენსს, სილამაზის დამნახველი კი ჰანას მოიპოვებს;“¹⁶

„მიმიკური ენა“, სიტყვასთან ერთად ან მის გარეშე, განსაკუთრებულ სახეს ღებულობს ბუდიზმში, რომელიც, მაგალითად იცნობს სხვადასხვა პოზებსა და შესტებს, რომლებითაც აზრი გამოითქმება უსიტყვოდ,

რომლის დროს არსებობს პოზებისა და შესტების ეგრეთ წოდებული „ანბანი“, რომელთა ცოდნა წინაპირობაა ამგვარი მიმიკური გამოსახვის გაგებისათვის. სწორედ ამ ვიზუალურ ანბანს სთავაზობს ძეამი თეატრის პროფესიონალებს:

პოზები:

1. „განმუხვების პოზა“ - რომლის დროს ადამიანი ზის, მარჯვენა ფეხი იატაკზე, მარცხენა ფეხი კი მოხრილია ისე, რომ ფეხის გული მიბჯენილია მარჯვენა ფეხის ბარძაყზე.
2. „კეთილშობილი პოზა“ - ადამიანი ზის იატაკზე და ორივე ფეხი ერთმანეთზე აქვს გადაჯვარედინებული. ალბათ, ყველას წარმოგიდგება ამგვარი მდგომარეობის აღწერისას ბუდას პოზა. შესაძლებელია ამიტომაც ეწოდა „კეთილშობილური.“
3. „ცეკვითი პოზა“ - რომლის დროსაც ადამიანი დგას, მარცხენა ფეხი ოდნავ მოხრილი, იატაკზეა, მარჯვენა ფეხი კი მოხრილი, თითქმის მიბჯენილი მარცხენა ფეხზე;

შესტები:

1. „არგუმენტაცია“, რომლის დროს მარჯვენა ხელის ცერი და საჩვენებელი თითი ერთმანეთზე მიბჯენილი წვერებით, ხოლო დანარჩენი სამი თითი პარალელურადაა გამართული
 2. „გაცემის შესტი“ - მარჯვენა მკლავი ნახევრად მოხრილია და ხელი, ყველა თითით აწეულია პერპენდიკულარულად
 3. „მსხვერპლშეწირვა, თავგანწირვა“ - ორივე მკლავი მოხრილია ისე, რომ ორივე ხელის გული და თითები მიბჯენილია ერთმანეთზე, როგორც ეს ლოცვის დროს ხდება ხოლმე. და მრავალი სხვა პოზა და შესტი, რომლის ცოდნაც ესაჭიროებოდათ არა მხოლოდ იაპონელი თეატრის მსახიობებს, არამედ მაყურებლებსაც.¹⁷
- ავტორის მიზანია თეატრალური წარმოდგენის ხილვისას მაყურებელმა განიცადოს თვალწარმოშობა და მოულოდნელი სიხარული, მიუხედავად იმისა, რომ ძეამი ტრადიციების მიმდევარია, როგორც ყველა იაპონელი, იგი მაყურებელს მოუწოდებს ეპოქაში, თანადროულობაში გარკვევას, რაც ალბათ იმის მანიშნებელიცაა, რომ შეუძლებელია იცხოვრო წარსულით, დროს ფეხი უნდა აუწყო და გაერკვე თუ რა ხდება შენს ირგვლივ. შესაძლებელია, შუა საუკუნეების ეპოქაში თქმა იმისა, რომ „გავერკვიოთ ეპოქაში“, ერთგვარ რევოლუციურ მოწოდებასაც წარმოადგენდა, რადგანაც ბუდიზმი,

როგორც უკვე აღვნიშნე ამქვეყნიურ ცხოვრებას უარყოფდა, ძეამი კი, მიუხედავად იმისა, რომ რელიგიურ თემატიკაზე აგებდა სათეატრო სანახაობების რეპერტუარს, ხალხს მოუწოდებდა რეალური ცხოვრების გარკვევაში, რაც სამყაროს შეცნობასაც უნდა ნიშნავდეს.

თეორიული ნაშრომი „რას ნიშნავს ნო?“¹⁸ გვამცნობს რომ ესაა სიტყვა, მუსიკა, მიმიკა, რომელიც თავის მხრივ დატვირთულია მრავალი სიმბოლოებით. ანუ ესაა სინთეზური ნაწარმოები, რომელიც ცდილობს მოახდინოს მაყურებელში გონებისა და სულის გამოღვიძება; ძეამი თეატრის ისტორიაში ერთ-ერთი პირველია, მით უმეტეს აღმოსავლეთის ქვეყნებიდან, რომელიც იყო პროფესიონალი მსახიობი, დრამატურგი და ამავე დროს თეორეტიკოსი, რომლის ჩამოყალიბებული კანონიკური ფორმები საშემსრულებლო წესებად იქცა.

1. გამსახურდია ზ. ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება (მონოგრაფია). თბილისი. გამომცემლობა მეცნიერება 1991. გვ.35.
2. <http://en.wikipedia.org/wiki/Budha>.
3. http://www.hindubooks.org/sudheer_birodkar/hindu_history/buddhism.html.
4. <http://www.bookmice.net/darkchilde/japan/jnoh.html>.
5. <http://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml>.
6. <http://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml?searchwebme>
7. <http://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml?searchwebme>
8. <http://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml?searchwebme>
9. <http://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml?searchwebme>.
10. ახალი აღთქმა და ფსალმუნები, სტოკჰოლმი, 1992. იოანეს სახარება, თავი1:1.
11. კარლო ინასარიძე, თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995. გვ.:387.
12. Henley N.M. Music and Art, G.B. 1999, P.163.
13. Brockhaus F. Band 7, S.638; Wiesbaden 1969. P.33.
14. Wagner R. Ueber die Benennung Mussikdrama, 1973.
15. <http://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml?searchwebme>.
16. Henley N.M. Music and Art, G.B. 1999, P.189.
17. <http://www.japan-zone.com/culture/noh.shtml?searchwebme>.

მსოფლიო კინოს ისტორია

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელი – პროფ ზვიად დოლიძე

ფაზიზმი მითოლოგიური ასპექტებით

მეორე მსოფლიო ომში განცდილი მარცხის შემდეგ გერმანიაში სამხედრო თემაზე შექმნილი ფილმების რაოდენობა უწყვეტი ტემპით განიცდიდა ზრდას. ტენდენციურად მახინჯდებოდა რეალობა, რათა მაყურებელს ერწმუნა, რომ ჰიტლერის მიმართ ოპოზიციურად იყვნენ განწყობილნი ფაშისტური სამხედრო პირები. ასეთ ფილმებს კი სათავე დაუდო ალფრედ ვაიდერმანის „კანარისმა“, რომელშიც ადმირალი კანარისი – ფაშისტური გერმანიის სამხედრო დაზვერვისა და კონტრაზვერვის შეფი გამოყვანილია, როგორც ანტიფაშისტური და ჰიტლერის დაუძინებელი მტერი. მაყურებელს როგორც ტრაგედია ისე მიეწოდა ფაქტი, რომ კანარისმა ვერ მოახერხა ღიად დაპირისპირებოდა ფიურერს, – მისთვის საბუღალრო ფაშისტურ რეჟიმს.

საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ 1957 წლიდან მიუნხენში დაიწყო გამოცემა ყოველკვირეული ჟურნალისა „Filmkritik“. მან ნელ-ნელა გამოკვეთა არა მხოლოდ ანტიფაშისტური და დემოკრატიული ტენდენციები, არამედ გერმანული კინოს განახლების შესაძლებლობაც.

60-იან წლებში კინემატოგრაფში შესამჩნევი გახდა „ახალი ხედვის“ კინომოღვაწეების აქტიურობა, რომელიც 1962 წელს ობერჰაუზენის მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ფესტივალზე დაგვირგვინდა კონფერენციით, რომელზედაც 26-მა კინორეჟისორმა და პროდიუსერმა საზოგადოებას საკუთარი პოზიცია გააცნო. ისინი მიზნად ისახავდნენ ძველი კინოს რეკონსტრუქციასა და ფილმების იდეურ განახლებას. ამ რეფორმატორულ გამოსვლას მოგვიანებით „ობერჰაუზენის მანიფესტი“ ეწოდა. მართალია, ამ მანიფესტის წარმომადგენლებმა, პრაქტიკული თვალსაზრისით, ბევრი ვერაფერი გააკეთეს, მაგრამ სამაგიეროდ, მათმა იდეებმა, ოდნავ მოგვიანებით, ხორცშესხმა ჰპოვა – ალექსანდერ კლიუგეს, ფოლკერ შლიონდორფის, ვერნერ ჰერცოგის თუ რაინერ ვერნერ ფასბინდერის შემოქმედებაში.

მაშინ, როცა „ახალი გერმანული კინო“ მსოფლიო ასპარეზზე ხელახლა გამოდიოდა, ახალგაზრდა რეჟისორები საკუთარ თავს, როგორც ხელოვანებს, „უშამო თაობას“ უწოდებდნენ. ქვეყნის შიდა პრობლემების იმ დროს ჯერ კიდევ ის რეჟისორები ქმნიდნენ, რომლებსაც ფილმების გარკვეული რაოდენობა უკვე 1945 წლამდე

ჰქონდათ შექმნილი და რომლებიც გარკვეულწილად ნაციონალ-სოციალისტური მიმდინარეობის ინტერესებსაც ითვალისწინებდნენ. ახალ თაობას, ცხადია, მათთან საქმის დაჭერის არანაირი სურვილი არ ჰქონდა.

„უმაღო თაობამ“, რომელთა სახელთანაც გერმანული კინოს აღორძინება პირდაპირაა დაკავშირებული, „ობერჰაუზენის მანიფესტი“ იდეურად განაზოცოილა. საბედნიეროდ, ისინი საკუთარი ქვეყნის ისტორიის შეფასების მხრივ უფრო გაბედულები აღმოჩნდნენ და სწორედ ამ გაბედულებამ უბიძგა მათ საკუთარი ფილმებით ეკვლიათ ფაშიზმის ეპოქა და შემდგომი პერიოდის მიმდინარე პროცესები.

თუმცა ერთგვარად ყველაფერი გაცილებით ადრე დაიწყო. ამ ყველაფერს ჩვენი დროის გადასახედიდან თითქოს წინასწარმეტყველური იერი ეძლევა. კერძოდ 1922 წელს საბჭოთა გაქირავებაშიც კი გამოჩნდა ფრიდრიხ მურნაუს უხმო ფილმი „ნოსფერატუ – საშინელების სიმფონია“, გადაღებული ბრემ სტოკერის რომანის „დრაკულას“ მიხედვით.

კინოსურათის მთავარი გმირი ჰუტერი თავისი უფროსისგან, მაკლერ კნოკისაგან, იღებს სარფიან წინადადებას: ჩავიდეს ტრანსილვანიაში და გააფორმოს ხელშეკრულება სახლის შეძენასთან დაკავშირებით ვინმე გრაფ ორლოკთან. მეუღლე ელენს, რომელსაც ახლობლების ამარა ტოვებს ჰუტერი, ცუდი წინათგრძნობა აქვს. ირკვევა, რომ სახლის შეძენის მსურველი, რომელიც ახალგაზრდა წყვილის (ჰუტერისა და ელენის) მოპირდაპირედ დაიდებს ბინას – ვამპირია. გრაფი ორლოკის თანხმობას – დასახლდეს ჰუტერის სახლის მოპირდაპირედ, განაპირობებს კლერკის ჩანთიდან უნებლიედ გადმოვარდნილ მედალიონზე გამოსახული ელენის პორტრეტი. გრაფი თანხმდება ბინის შეძენაზე. ქალაქში ჩამოსულ ვამპირს შავი ჭირი მოაქვს მაცხოვრებელთათვის. მსხვერპლი დიდია. ელენი ვამპირების შესახებ წიგნიდან იგებს, რომ მათი განადგურების ერთადერთი საშუალება ვამპირების სინათლეზე გამოყვანაა. ქალი ნოსფერატუს სახლში იხმობს, ალერსით და სისხლის სმით გართული გრაფი ვერ იგებს რომ დამე მიიწურა და სინათლის პირველ სხივთან ერთად იღუპება, თუმცა ეს სიკეთე ელენს სიცოცხლის ფასად უჯდება.

საგულისხმოა, რომ ფილმი მურნაუმ 1922 წელს გადაიღო, 1923 წლის ნოემბერში კი ქ. მიუნხენში ჰიტლერმა ნაცისტური პუტჩი მოაწყო, რისთვისაც იგი 5 წლით ციხეში ჩასვეს, თუმცა იქიდან ერთ წელიწადში გამოვიდა, მაგრამ ამ დროში მოასწრო

დაეწერა თავისი ერთადერთი წიგნი „ჩემი ბრძოლა“, რომელშიც გადმოსცა საკუთარი ფაშისტური და რასობრივი კრელო. დღევანდელი გადასახედიდან ვამპირი ნოსფერატუ, მისი აჩრდილი ფანჯრის ფონზე, მისი „სიკვდილის გემის“¹ შემოსვლა პატარა ქალაქში – საერთოდ გერმანიაში საშინელების მოახლოების წინასწარმეტყველების სიმბოლოდ აღიქმება.

მხოლოდ თავგანწირვას შეუძლია ადამიანის, მით უფრო საზოგადოების ხსნა საშინელებისგან. ხალხის წინააღმდეგობა ფილმში მხოლოდ ნოსფერატუს საცხოვრებელი ადგილისადმი შიშით და გარიდების მცდელობით გამოიხატება (ამას ადასტურებს ეპიზოდი, როდესაც მეეტლები ჰუტერს მხოლოდ ხილამდე მიიყვანენ. გზის გაგრძელებაზე კი უარს ეუბნებიან იმ მოტივით, რომ იქ გადასვლა საშიშია, რადგან ის ადგილი დაწყევლილია). მხოლოდ ელენს აღმოაჩნდება ძალა, საკუთარი სიცოცხლის ფასად, წინ აღუდგეს საშინელებას. ალბათ, ამ გაბედულებას უსაზღვრო სიყვარული სჭირდება, ფილმში კი საკმაოდაა კადრები, რომელიც ელენსა და ჰუტერს შორის ასეთი სიყვარულის არსებობას უსვამს ხაზს. საშინელების არსებობისა და მისი მოახლოების შიშს განიცდის გმირთა უმრავლესობა, მაგრამ ვამპირი მარტო არ არის. მაკლერი კნოკის სახით მას თანამოაზრეც ჰყავს, რომლის სიტყვებიც ავისმომასწავებლად ჟღერს, როდესაც იგი ჰუტერს არიგებს: „მართლაც სარფიანი წინადადებაა, ოღონდ გარჯაა საჭირო... ცოტა ოფლი... და ცოტა სისხლიც“. და როდესაც გიჟად შერაცხული კნოკი ხარობს ნოსფერატუს შემოსვლით ქალაქში, იგი გაჰყვირის: „სისხლი სიცოცხლეა!“

ასე სჯეროდათ ფაშისტებსაც, რომ მათი რასისტოვის საარსებო სივრცის მოპოვებას ცოტა გარჯა, ცოტა ოფლი და სისხლი დასჭირდებოდა, მაგრამ ეს გარჯა ოთხი ტრილიონი დოლარი დაუჯდა მსოფლიოს, „ცოტა სისხლი“ კი ორმოცდაათი მილიონი ადამიანისა დაიღვარა.²

ამ ნაწარმოების ეკრანიზაციას კინო შემდგომშიც არაერთხელ მოუბრუნდა: თოდ ბრაუნინგი (1931), ტერენს ფიშერი (1958), პოლი მორისი (1973) და რა თქმა უნდა ვერნერ ჰერცოგი. თემის საწყისები გერმანული ქვეყნობიერის სიღრმეებში უნდა ვეძიოთ. ვამპირი – თანამედროვე ადამიანის სულში დაბუდებული სიკვდილის ინსტინქტის განსხეულებაა, ფილმი „სიკვდილთან ზავის“ დადების სიმბოლოა, როდესაც გადაგვარებული იდელების აღმასრულებელი საზოგადოება

შეეკვრება ბნელ ძალას – სიკვდილისა და არარაობის სახით. შეიძლება ვთქვათ, რომ პირველი მსოფლიო ომით გამოწვეულმა ცნობიერების კრიზისმა იმოქმედა გარკვეულწილად.

რატომ ხდება ირაციონალურ, კაბალურ, მისტიკურ თემატიკაზე აქცენტის დასმა? იმიტომ ხომ არა, რომ რეალობაში განხილული სოციალური თავშესაფარს ზეზუნებრივი, არარაციონალური ძალისა და ინსტიტუტების სუბლიმაციაში ხედავს? იდეოლოგიაც (ფაშიზმი) შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ჰიპნოზი, გარკვეული იდეური პროგრამა, რომელიც სუბიექტს მისთვის საჭირო მიმართულებით წარმართავს.

მურნაუს „ნოსფერატუ – საშინელების სიმფონიის“ გადაღებიდან ზუსტად 20 წლის შემდეგ 1942 წელს რეჟისორი ვერნერ ჰერცოგ სტიპენტი მოველინა ქვეყანას ზემო ბავარიის ერთ-ერთ სოფელში. ომისაგან დანგრეულ გერმანიაში გამეფებულ გაჭირვებას გამოქცეულმა მისმა მშობლებმა სწორედ იქ შეაფარეს თავი. 12 წლის იყო ვერნერი, როდესაც მისი ოჯახი დაუბრუნდა მიუნხენს. შემდგომში იგი ერთადერთი აღმოჩნდა „ახალი კინოს“ წარმომადგენელთა შორის, რომელიც ქალაქისაგან განსხვავებულ კულტურას მიეკუთვნებოდა.

1978 წელს სწორედ მან შექმნა საკუთარი ვერსია ფრიდრიხ მურნაუს ფილმისა (ასევე ბრემ სტოკერის რომანის „დრაკულას“ მიხედვით). ჰერცოგმა ფილმს უწოდა „ნოსფერატუ – ღამის მოჩვენება“, რომელიც მურნაუს სურათის ერთგვარ სტილიზაციას წარმოადგენს. ბრემ სტოკერის რომანში კლერკის მეუღლეს ნინა ჰქვია, მურნაუმ მას სახელი ელენი შეუწია, ხოლო ვერნერ ჰერცოგმა – ლუსი.

დევიზით ჟღერს ლუსის სიტყვები: „რწმენა – ადამიანის ღირსებაა, რომელიც გვეხმარება ვიცოცხლოთ. ჩვენ დღეს შეგვიძლია გავთავისუფლოთ ამ ურჩხულისგან. ვხედავ, რომ ამ ნაბიჯის გადადგმა მარტოს მომიხდება“. სწორედ კლერკის მეუღლემ დაძლია ზიზღი, შიში და შეძლო შეტყუება ვამპირისა, რათა სინათლის პირველივე სხივს მოეკლა იგი. სამწუხაროდ, ქალის მსხვერპლი ამოა აღმოჩნდა, რადგან მემკვიდრედ ჯონათანი დარჩა ვამპირ ნოსფერატუს. „მე ბევრი საქმე გამომიჩნდა“, – ამბობს ჯონათანი სატანური ღიმილით სახეზე. აქ ვაწყდებით მთავარ სხვაობას მურნაუსა და ჰერცოგის ვერსიებს შორის. მართალია, ორივე ფილმი მოკლებულია რეალურობას, უფრო მეტიც, ორივე ისეთი რომანტიკული ბალადის შექმნის მცდელობაა, რომელიც რეალობას არც ერთ წერტილში არ გადაკვეთს; მაგრამ თუ 1922 წელს მურნაუს მიერ გადაღებული

კინოსურათი მეტად გულუბრყვილო და ოპტიმისტურია და ბოროტებაზე გამარჯვება ვამპირის მოსპობით მოხერხდა, ჰერცოგთან იგი უფრო რთული, ცბიერი და პერმანენტული ფენომენია.

მართალია კლერკის მეუღლე თავგანწირვით და ჰუმანური ბუნებით საკუთარ სიცოცხლეს თმობს ურჩხულის გასანადგურებლად, მაგრამ ეს მსხვერპლი საკმარისი არაა ბოროტების საბოლოოდ აღმოსაფხვრელად. იქნებ ბოროტების საბოლოოდ განადგურება შეუძლებლად მიაჩნია ჰერცოგს და თვლის, რომ ბოროტების დამარცხება შესაძლებელია მხოლოდ მის წინააღმდეგ მუდმივი ბრძოლით.

ფაშიზმის და მსოფლიო ბატონობის მიღწევის ფანატიკური იდეის უაზრობას ეძღვნება რეჟისორ ვ. ჰერცოგის ფილმი „აგირე – ღვთის რისხვა“ (1972). რეჟისორი ამ მიზნით ესპანელი კონკისტადორების ეპოქის ერთი გამოუცნობი და სისხლიანი ლაშქრობის ისტორიას აღწერს. თხრობის ცენტრში აჯანყებული ოფიცრის ლოპე და აგირეს ისტორიაა. აგირესი, რომელმაც გადაწყვიტა ინკების ოქროს ერთადერთი მფლობელი გამხდარიყო და ელდორადოს დაპყრობის შემდეგ ძალაუფლება მოეპოვებინა მთელს მსოფლიოზე.

ლოპე დე აგირე, რომელიც მითიური ქვეყნის ელდორადოს მაძებარი რაზმის შემადგენლობაშია, აჯანყებას აწყობს ექსპედიციის ხელმძღვანელის – პედრო დე ურსულას წინააღმდეგ. ეს უკანასკნელი, შეუშინდა რა სირთულეებს, აპირებს უკან დაბრუნდეს, რითაც საფრთხის ქვეშ აყენებს აგირეს ოცნებას: მოიპოვოს ძალაუფლება – დიდება – სიმდიდრე. აგირე ურსულას ძალაუფლებას ამზობს, მის ადგილზე მორჩილსა და ყველაფრისადმი გულგრილ მსუნაგ ფერნანდო დე გუსმანს ნიშნავს.

ფილმის სიუჟეტსა და 30-იანი წლების გერმანიის ისტორიას შორის აშკარად შეიმჩნევა პარალელები. ჰიტლერიც დაუპირისპირდა კანცლერ ჰინდენბურგს და ხალხის მსოფლიოზე გაბატონების ნაციონალ-სოციალისტური იდეით საუკუნო და საყოველთაო კეთილდღეობას შეჰპირდა. მოვიდა რა ხელისუფლების სათავეში, ჰიტლერიც აგირეს მსგავსად ოსტატურად წნავდა სისხლიან ინტრიგებს და ვერ ამჩნევდა, რომ უპირისპირდებოდა სამყაროს არსებობის კანონზომიერებებს. რეჟისორმა ეს კარგად დაგვანახა მდინარე ამაზონის სიძლიერის ჩვენებითაც. ამაზონი, რომელზედაც ავანტიურისტების საცოდავი ბანდა ტივით მიცურავს, წყნარად მიედინება თუ ჩანჩქერებით მიჩუხჩუხებს – სიმბოლურად გვიჩვენებს

ცხოვრების მიმდინარეობასა და ბუნების კანონზომიერებათა შეცვლის მცდელობის უაზრობას. წყლის ზედაპირზე არეკლილი მთელი გარემო თითქოს მდინარეს ცხოვრების, რეალობის და მთელი სამყაროს სიმბოლოდ აქცევს.

აღსანიშნავია პედროს მკვლელობის შემდეგ მისი მშვენიერი მეუღლის ინესის წასვლის ფაქტიც. იგი პროტესტის ნიშნად გამოეყოფა ექსპედიციას და საკუთარი ნებით მიდის, რათა მოკვდეს. შეიძლება პედროს მეუღლე აღვიქვათ როგორც მშვენიერების, სიკეთისა და უპირველეს ყოვლისა, ერთგულების სიმბოლო, რომელიც დიქტატურის პირობებში კვდება.

ლოპე დე აგირე კი ისეა გატაცებული საკუთარი იდეით, ხელში ჩაიგდოს ელდორადო, რომ საკუთარი ქალიშვილის სიცოცხლეც არაფრად უღირს. იგი ყველას ადამიანურ უფლებებს და ინტერესებს სწირავს საკუთარი მიზნის მისაღწევად. იგი მაშინაც არ ნებდება, როდესაც მოკავშირეები შემოეცლება და თითქმის მარტო რჩება. ამბობს, რომ ღვთის რისხვაა და თუ მოინდომებს ხეებიდან ჩიტებიც კი ჩამოცვივდებიან. მიუხედავად იმისა, რომ ბუნება თუ გარემო ექსპედიციის წევრებს აშკარად მიანიშნებს მათი იდეების უსუსურობას ბუნების კანონზომიერებათა წინააღმდეგ, აგირეს მომაკვდავი ქალიშვილის დანახვაც არ აფიქრებინებს, რომ შეიძლება შემცდარიყო. იდეით შეპყრობილი მთელი შემართებით სახავს მიზანს, რომ მარტოც შეძლებს იმ ქვეყნის პოვნას, რომ შეირთავს საკუთარ ქალიშვილს, რათა ყველაზე სუფთა რასა შექმნას. ალბათ ბევრი მტკიცება არ სჭირდება იმას, რომ ამ სიტყვებით ზაზი ესმება პარალელს ფაშისტურ იდეოლოგიასთან – სუფთა გერმანული რასის გაბატონების შესახებ, რაც გვარწმუნებს იმაში, რომ აგირეს სახით ჩვენს წინაშე ჰიტლერია.

ასევე მნიშვნელოვნად შეიძლება ჩავთვალოთ ინდიელებთან შეხვედრის ეპიზოდი, როდესაც საჩუქრად მიღებულ „ღვთის სიტყვას“, – ბიბლიას, უცხო ტომელი ვერ იგებს და პასუხობს, რომ წიგნი მას არ ელაპარაკება. ეს კი შეურაცხყოფის საბაბს აძლევს ექსპედიციის გადარჩენილ წევრებს. ამ ეპიზოდით კიდევ ერთხელ შეგვახსენებენ, თუ როგორ ხდებოდა ფაშისტური იდეების თავს მოხვევა განსხვავებული შეხედულების ადამიანებისთვის. ან თუნდაც იმისა, რომ უდავოდ ჭეშმარიტი, ზეპუმანური იდეოლოგიის სახელითაც შესაძლებელი ყოფილა ბოროტების ჩადენა.

უცნაური და შეიძლება ირონიული ღიმილის მომგვრელი იყოს ის ფაქტიც, რომ ჯუნგლებში ელდორადოს საძებნელად წამოსული

ექსპედიცია გარემოსათვის შეუფერებელი რეკვიზიტებითაა აღჭურვილი. ის პომპეზურობა, რომელიც მხოლოდ სასახლის პირობებში ჩანს ბუნებრივი, სრულიად შეუსაბამოა ჯუნგლებისთვის, მაგრამ ჩანს, რომ ექსპედიციის მონაწილენი ამაზე არც დაფიქრებულან. მიაბიტურია ის „საბუთები“ და საქაღალდეები, რომელთაც კონკისტადორები ადგენენ ამა თუ იმ მიწის „დაპყრობის“, საკუთარ მფლობელობაში დაკანონების შესახებ. ვფიქრობ, რომ რეჟისორი ნათელს ჰფენს ესპანელი (და არა მხოლოდ) დამპყრობლების იდეების შეუსაბამობას არსებულ გარემოსთან თუ რეალობასთან.

აგირეს საოცნებო ელდორადო, რომლის დაპყრობით მას საშუალება ეძლევა იბატონოს მსოფლიოზე, პირდაპირი მინიშნებაა ნაცისტურ იდეაზე – რომ გერმანელი ხალხი უნდა გაბატონებულიყო მთელს მსოფლიოზე, მანამ კი ერის სხვა რასებისაგან გაწმენდა იყო საჭირო. აგირეს ელდორადო – ჰიტლერის სუფთა რასით დასახლებული მსოფლიოა, რომლის სათავეშიც საკუთარი თავი ჰყავდა წარმოდგენილი.

რეჟისორი ახდენს ადამიანის ირაციონალურისადმი, შეუცნობლისადმი ქვეცნობიერი ლტოლვის ვიზუალიზაციას. ესაა ფილოსოფიური იგავი ძალაუფლების წყურვილის დამანგრეველ სწრაფვაზე, რომელიც სრული კრაზისთვისაა განწირული და დესტრუქციულად უბრუნდება თავად გმირს. აქ გარკვეულწილად ნიცშეანური ზეადამიანის მოდელიც ვლინდება. ადამიანი ივიწყებს ღმერთს და თავად სურს დაიმკვიდროს მისი ადგილი. ფაქტობრივად აგირე თავს ღმირად თვლის. საბოლოოდ მარტო რჩება და აშკარა ხდება მისი იდეის უსაფუძვლობა. იქნებ ფილმის ერთ-ერთი ქვეტექსტი იმაშიც მდგომარეობს, რომ კლაუს კინსკის გმირთან ერთად მთელი კაცობრიობაა დამარცხებულის როლში. ან, იქნებ მეორე ბუნება, რომელიც ცივილიზაციის სახით შექმნა ადამიანმა, ეჭვქვეშაა დაყენებული?

1. “TodschiFF”, - ასეა მოხსენიებული ფილმში გემი, რაც სიტყვასიტყვით სიკვდილის გემს ნიშნავს.
2. კალანდაძე მ., „გერმანიის ისტორია, კულტურა, გეოგრაფია“, თბილისი, თსუ-ს გამომცემლობა, 2002, გვ. 118.

სცენოგრაფიის ისტორია და თეორია

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელი – ქეთევან კინწურაშვილი

კოსტიუმების მხატვრობა კინოფილმში „ქეთო და კოტე“ ხანუშას პერსონაჟის მახალითხე

კინოფილმი „ქეთო და კოტე“ გადაღებულია 1948 წელს ა. ცაგარელის კომედიის „ხანუშა“ და ვიქტორ დოლიძის ოპერის „ქეთო და კოტე“ მიხედვით. სსრ კავშირის მთავრობამ ქართველ ავტორებს მზიარული, გასართობი კომედიის გადაღების ნება დართო, რადგან ეს მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდი იყო და განცდილი ტრაგედიის, ფონზე ხალხში დიდი იყო მოთხოვნილება ამგვარ სანახაობებზე. მას შემდეგ ეს ფილმი ახარებს ყველა თაობის მაყურებელს. მის მიმართ მრავალი ეპითეტი გამოუთქვამთ, და ხშირად მოიხსენიებენ როგორც „უკვდავ ქმნილებას“.

„ქეთო და კოტე“ გადაიღეს რეჟისორებმა: ვახტანგ ტაბლიაშვილმა და შალვა გელეგანიშვილმა სიკო ფაშალიშვილის სცენარის მიხედვით. მუსიკა არჩილ კერესელიძეს და ვიქტორ დოლიძეს ეკუთვნის. ფილმის მთავარი მხატვარია იოსებ სუმბათაშვილი, კოსტიუმებისა – ფარნაოზ ლაპიაშვილი.

კოსტიუმების მხატვრობა ფილმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია. მხატვარმა დიდი შრომა გასწია უამრავი პერსონაჟისთვის როგორც მხატვრულ-ისტორიულად გამართლებული, ისე სახასიათო ჩაცმულობის შესაქმნელად. ფარნაოზ ლაპიაშვილს, როგორც სცენოგრაფს, გამოარჩევს კონსტრუქციულ და ფერწერულ საშუალებათა ჰარმონიულად შერწყმის უნარი. კოსტიუმები ფილმში ნახატი და ფაქტურათა მრავალფეროვნებით უნდა შერწყმოდა ინტერიერებს, რეკვიზიტს, დეკორაციულ გარემოს. XIX-XX საუკუნეების მიჯნის თბილისი, რომელშიც მიმდინარეობს ფილმის მოქმედება, მრავალეროვანი ქალაქი იყო. ევროპის და აზიის გასაყარზე მდებარე ქალაქში ერთმანეთს ერწყმოდა აღმოსავლური და დასავლური მოტივები, ელემენტები, რაც ცხადია, სახასიათო გამოვლენას პოულობდა ჩაცმულობაში. მხატვარს მოეთხოვებოდა მრავალფეროვანი წყაროების მოძიება, შესწავლა, მხატვრულად გააზრება, რასაც მისთვის დამახასიათებელი მაღალი პროფესიონალიზმით და მხატვრული ალღოთი გაართვა თავი ფარნაოზ ლაპიაშვილმა. ფილმისთვის შექმნილი

კოსტიუმებიდან ერთ-ერთი განსაკუთრებით საინტერესოა ხანუმას კოსტიუმი, როგორც უმნიშვნელოვანესი პერსონაჟის და ცენტრალური მოქმედი პირის. მისი ჩაცმულობა ევროპულ და აზიურ ელემენტთა შერწყმის ნათელი მაგალითია. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი შავ-თეთრია, კოსტიუმები ფაქტურულად იმდენად მეტყველია და დეტალებით მდიდარი, რომ ფერადოვნების შეგრძნებასაც ქმნიან. შესაბამისი წყაროების მოკვლევის და ისტორიული ცნობების გათვალისწინების საფუძველზე საშუალება გვქმნება ცოცხლად წარმოვიდგინოთ ეს კოსტიუმები და მათ ფერადოვნებაზეც კი შევიქმნათ შთაბეჭდილება.

როგორც ფილმის მიხედვით შესრულებულ ესკიზზე ჩანს, ხანუმას აცვია ორნამენტებით მორთული ორნაწილიანი ქართული კაბა. ჩვენ მიერ წარმოდგენილმა კოსტიუმმა, როგორც წერილობითი წყაროებიც ადასტურებენ და რაც ნათლად ჩანს ეკრანიდან, მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი ხანუმას როლის შემსრულებელ მსახიობს, ძალზე დამამახსოვრებელი სახასიათო სახის შექმნაში. ყოველივე ზემოთ თქმული ადასტურებს მხატვრის მაღალ პროფესიონალიზმს, ავლენს მის მხატვრულ ალღოს, და კინომხატვრობის სპეციფიკის საუკეთესო ცოდნას.

ესკიზზე ნაჩვენები კოსტიუმი არის ორნაწილიანი. მისი ზედატანის გული სამკუთხედისებურად არის ამოჭრილი, ქვედატანი შეკერილია ორ რიგად განლაგებული ირიბად აჭრილი, ანაოჭებული, სახიანი, ევროპული ქსოვილისაგან. კაბის ზემოდან პერსონაჟს აცვია ქათიბი, რომელიც გადაჭრილია მუხლს ზემოთ. იგი არის წინ შეხსნილი, წელში გადაჭრილი და ნაოჭასხმული, შემოკანტულია ბეწვით. მისი მკლავები გრძელია, ილიდიდან ბოლომდე შეხსნილი და ბეწვი აქვს გარშემო შემოყოლებული. კაბის ქვემოდან აცვია ევროპული კრინოლინი. წელზე შემორტყმული აქვს ქართული ქამარი - თეთრი ფერის. მისი ყურები მუხლამდეა დაშვებული. თავებურვა შემდეგნაირია: ჩიხტი-კოპი ლეჩაქით. საგულისხმოა, რომ „ჩიხტი-კოპი“ ქართველი ქალის სამოსის მნიშვნელოვანი კომპონენტი იყო და შედგებოდა: ჩიხტის, თავსაკრავის, კოპის, ლეჩაქის და შუბლის ქინძისთავისაგან.

ხანუმა ატარებს მოკლე კავებს. კაბის ზემოდან შემოხვეული აქვს დიდი ზომის, ოთხკუთხა, ფოჩებიანი ქსოვილი, რომელსაც XIX საუკუნის შუა წლებამდე ხმარობდნენ ქალები, რათა ტანსაცმელი დაეცვათ მზისაგან, წვიმისაგან და მტერისაგან. თავიდან ატარებდნენ ე. წ. ქედს, შემდეგ - „შუსტაკს“, ხოლო XIX საუკუნის 30-იანი

წლებიდან კი ჩიხტს. XIX საუკუნიდან მკვიდრდება მაღალი ჩიხტი, ხოლო 70–80-იანი წლების შემდეგ, ხმარებაში შემოდის დაბალი ჩიხტი, რომელიც პირველად კახეთში შემოიღეს.

„ჩიხტის“ დასამზადებლად გაშრეშილი ქაღალდის ზოლს რგოლისებურად ჭრიდნენ. მისი უკანა მხარე ბრტყელი იყო. ჩიხტის დაბლა კიდეზე შემოაკერებდნენ კანტს და მას თავსაკრავს შემოაკრავდნენ. თავსაკრავად იყენებდნენ აბრეშუმს და ხავერდს. ლეჩაქად იხმარებოდა მეტად თხელი და გამჭვირვალე თეთრი ქსოვილი.

ესკიზზე - ხანუმას ხელში მუსიკალური ინსტრუმენტი უჭირავს. ეს ინსტრუმენტი თარი, რომელიც იყო ასევე გავრცელებული იმ დროინდელ საქართველოში.

ხანუმას ზედა სამოსის, „ქათიბს“, კიდევ ორნამენტი დაჰყვება. ქართული ქსოვილების ორნამენტი თავისებურია: ქალის სამოსის საერთო ხაზის შესაქმნელად დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ქარგვას, სადაც გამოყენებული იყო სხვადასხვა სახის მძივები, მარგალიტი, აბრეშუმი, ოქრომკედი. იქარგებოდა სამოსის ნაწილები; სამკერდე, ქამარი, თავსაკრავი, გამჭვირვალე თხელი ლეჩაქი. ამ მორთულობის შესრულებისას ჩანს ფერთა ფაქიზი შერჩევა. ყოველთვის ითვალისწინებდნენ ქალის ინდივიდუალურ თავისებურებებს, ასაკს და სხვა. მოდური ახალგაზრდა მანდილოსნების სამოსელი გამოირჩეოდა ფერთა ცოცხალი ტონალობით - თეთრი, ვარდისფერი, მოცისფრო, წითელი; შუახნის ქალების სამოსში დომინირებდა უფრო თავშეკავებული ტონები - ლურჯი, იისფერი, ალუბლისფერი, თეთრი; ხანდაზმული მანდილოსნების სამოსი კი იკერებოდა თაღხი - შავი, მუქი ლურჯი ფერის მასალისაგან.

სამოსი ნაქარგი ორნამენტით, გარდა თავისი ორიგინალური თარგისა, განსაკუთრებით გამოირჩეოდა. ორნამენტი ნაქარგით, რომელიც ითვლის მრავალ საუკუნეს, მრავალფეროვანი და საინტერესოა თავისი ნახატი. ქალის სამოსის ნაქარგი ორნამენტი დღემდე უმშვენიერესია და ატარებს ეროვნულ კოლორიტს. ჯვრის ფორმის ორნამენტი დამახასიათებელია ორივე სქესის სამოსისათვის; იგი დასაბამს იღებს უძველესი დროიდან, რომელიც დაკავშირებულია ქრისტიანობამდელ სარწმუნოებასთან. მისი ნახვა შეიძლება ხეზე, ქსოვილზე და ლითონზე, უფრო ნაკლებად ძვალზე და ქვაზე. ფერთა სპექტრი შედგება შავი, ლურჯი, წითელი, მწვანე და ყვითელი ფერებისაგან. ჭარბობს ლურჯი, ხოლო ნართის შესაღებად კი ხმარობდნენ ბუნებრივ საღებავებს.

ქარგვისას ფერების გაწითლება და მათი თანმიმდევრობა, გარდა ესთეტიკური თვისებებისა, მაგიურ აპოტროპიულ მნიშვნელობასაც ატარებდა. ხეზე და ლითონზე ეს ნაკლებადაა გამოყენებული, რადგანაც არსებობს მზის, მთვარის, სელის სახეები და ა. შ. ქსოვილთა ორნამენტშიც და დეკორშიც, მიუხედავად მრავალფეროვნებისა, კონსერვატიზმი შეინიშნებოდა. ერთი და იგივე ორნამენტული სახე საუკუნეების მანძილზე უცვლელად მეორდებოდა. ერთი და იმავე სახის შემკული ქსოვილი გამოყენებულია, როგორც ქალის, ასევე მამაკაცის სამოსისათვის, ფარდების, გადასაფარებლების, სუფრების, ლოგინებისა და სხვა ნივთებისათვის. ქსოვილებზე დატანილი ორნამენტული სახეები ნამდვილად რეალური ცხოვრებიდანაა აღებული. ქსოვილების ორნამენტები ემთხვევა, აგრეთვე, ხელნაწერთა ყდებზე გადაკრული დაჩითული ქსოვილების ორნამენტს. ეს ორნამენტი თავისი ფესვებით ღრმად იჭრება საუკუნეების სიღრმეში და გვხვდება ნივთიერი კულტურის სხვადასხვა ხასიათის ძეგლებზე – ქვაზე, ხეზე, ლითონზე, ფრესკულ და მინიატურულ მხატვრობაში. ეს მიგვითითებს მის ადგილობრივ წარმოშობასა და ხასიათზე. კოსტიუმის ფერები ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს. ძირითადად ერთ ტონში დომინირებს. მუქი ფერის სახეები ამავე ფერის ბაც ტონებზე არ არღვევს ქსოვილის საერთო ფერადოვნებას და მომხიბვლელს ხდის მას. ამგვარ გადაწყვეტას ვხვდებით XV საუკუნიდან. ქსოვილების შემკულობა ხასიათდება სხვადასხვა სახის ორნამენტით: გეომეტრიული, მცენარეული, ვარდულების სახით, რტო – ყვავილოვანი მოტივებით, მთლიანი ძირებისაგან შედგენილი ყვავილი, გრეხილ – ღეროვანი, რომული, ბაღში ჩასმული მცენარეული, ზოლებით და მცენარეული სახეებით შემკული. გეომეტრიული სახეებიდან გვხვდება: სწორი, გრეხილი, ტეხილი და წყვეტილი ხაზები, წერტილ-წრეები, რგოლები, ნახევარწრეები, სამკუთხედები, ჯვრის მაგვარი სახეები, კვადრატებისა და რომბების ბაღები და სხვა. ეს მოტივები გამოყენებულია, როგორც ცალ-ცალკე, ასევე ერთად – ხან ერთნაირი უფლებებით, ხან კი ერთის გამოყენებით ფონის დასამუშავებლად. მცენარეული სამყარო ქსოვილებზე განუსაზღვრელადაა წარმოდგენილი. გადმოცემულია ნაირსახოვნად; გვხვდება როგორც ყვავილების ფოთლებისა და ნაყოფისმაგვარი გამოსახულებების, ასევე, ყვავილის რტოებისა და ძირების სახით. ამ მოტივების გამოსახვის ხერხი სხვადასხვაგვარია, როგორც სტილიზებული, ისე შედარებით რეალისტური. ზოგჯერ კი, მიუხედავად

იმისა, რომ ფორმები ზოგად ხაზებშია მოცემული, რეალური პირველწყარო კარგად იკითხება. რეალისტურად გადმოცემულ სახეებში კარგად ჩანს მცენარეთა სამყაროზე საგანგებო და გულმოდგინე დაკვირვება. ორნამენტის ცალკეული დეტალი, ყველა ფორმა რეალურ სახესთანაა მიახლოებული. მცენარეთა სამყაროს გადმოცემის ეს ორი ხერხი მეტ-ნაკლები უპირატესობითა და ინტენსიურობით ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მონაცვლეობს.

ორნამენტის კომპოზიციური გადმოცემა მრავალნაირია, მისი ნახატი სხვადასხვა პრინციპზეა აგებული. ვხვდებით ერთმანეთის მიმართ პარალელურად დალაგებული მოტივების ვერტიკალურ ხაზზე განლაგებას ერთი მიმართულებით ან ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მიმართული სახეების ჰორიზონტალურზე და ჭადრაკული წესით განლაგებას. რიგ შემთხვევაში ორნამენტის კომპოზიციური წყობა დამყარებულია ვერტიკალურად კლასიკურ ღერძზე, რომლის მარჯვნივ და მარცხნივ სიმეტრიულად მოთავსებულია ორნამენტის სხვა დეტალები; გვხვდება კომპოზიცია, რომლის სქემა კვადრატებისა და რომბების ბაღზეა დამყარებული. ორნამენტული მოტივები ნახატზე სხვადასხვაგვარადაა წარმოდგენილი. სახეები მოცემულია ერთი მიმართულებით ურთიერთსაწინააღმდეგოდ ან სიბრტყისადმი დახრილად. ქსოვილის საერთო სახის გასამდიდრებლად ან დინამიკის შესაცვლელად კომპოზიციურ ნახატში ზოგჯერ დამატებითი დეტალებია გამოყენებული, კომპოზიცია დახვეწილი, სუფთა და ლაკონურია. ნახატი არაა გადატვირთული. ორნამენტული მოტივების გამოყენება თავშეკავებულია და ნათელი. მათ დაპირისპირებაში ჩანს სიმეტრიულობა და კანონზომიერება. საგანგებო ყურადღება აქვს დათმობილი ფონის დამუშავებას, ის ყოველთვის ისეა შერჩეული, რომ ხელს უწყობს ორნამენტის აღქმას, არ არის გადატვირთული სახეებით. ორნამენტული მოტივები იმ ზომით და რაოდენობითაა დატანილი ქსოვილზე, რომ ფონის გარკვეული ნაწილი თავისუფალი რჩება, მდებარეობა ნათლად აღიქმება და იკითხება. ორნამენტი ფონზე თავისუფლადაა მიმოფანტული და არასოდეს ამძიმებს საერთო შთაბეჭდილებას.

გარდა სადა ტონისა, გვხვდება დამატებით დამუშავებული ფონი, რაც ისევ ორნამენტისა და ქსოვილის საერთო შთაბეჭდილების აღქმას უწყობს ხელს. დამატებითი დეტალები ზოგჯერ ქსოვილის ორნამენტის გასამდიდრებლად გამოყენებული, ზოგჯერ კი ორნამენტის დინამიკის შესაცვლელად. ფონზე თავისუფლად, მაგრამ

ამავე დროს გეგმაზომიერადაა მიმოფანტული წერტილები, წრეები, კლაქნილი ხაზები, ეს კარგად ჩანს ხანუშას ზედა სამოსზე „ქათიბზე“, რომელიც ბეწვის ზემოთ არის განლაგებული და მთლიანად ორნამენტირებულია.



ფერთა გამა ესთეტიკურადაა გადაწყვეტილი, იგრძნობა ფაქიზი გემოვნება, ორნამენტის ფერი ყოველთვის კარგად ეხამება ქსოვილის საერთო ფონს, ისინი ჰარმონიულად და მდიდრულადაა ერთმანეთთან შეთვისებული. ფერთა შეხამებაში ჭარბობს ღია, ნათელი კოლორიტი. ჩანს კონტრასტული ფერების დაპირისპირებაც, რის შედეგადაც ორნამენტი ქსოვილის ზედაპირზე ყოველთვის მკვეთრად იკითხება.

გამოყენებულია ერთ ტონში გადაწყვეტილი ფერთა შეხამებაც ღია ფერის ფონზე მუქი ფერის

ორნამენტის დატანა ამასვილებს აქცენტს ორნამენტზე, ხოლო იმ შემთხვევაში თუ გამოყენებულია ოქროსა და ვერცხლის ძაფები, მაშინ ის ამდიდრებს და ახალ ჟღერადობას ანიჭებს ქსოვილს. ოქროს გამოყენებით ზოგჯერ იზღუდება მკვეთრი ფერების სიძლიერე და რბილდება ქსოვილის საერთო შთაბეჭდილება. ხანუშას ზედა სამოსში „ქათიბში“ გამოყენებულია კონტრასტული ფერები: შინდისფერი, შავი, თეთრი.

• ბეზარაშვილი ც., ჯალაბაძე გ. ქართული ხალხური ტანსაცმელი, თბილისი, 1988, გვ. 22.

• მოლოდინი ლ., ჩაჩაშვილი გ. ქართული კოსტიუმის კატალოგი 1 ხევისურული, თბილისი, 1964, გვ. 158.

• გელაშვილი ლ. მსოფლიო მოდის ილუსტრირებული ენციკლოპედია, თბილისი, გამომცემლობა „იმპერია“ 2006, გვ. 408.

• ჯავახიშვილი ი. მასალები ქართული ჩაცმულობის ისტორიისათვის, თბილისი, გამომცემლობა „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი“ 1946, გვ. 284

პოპალის ხელოვნება

(შემოქმედებითი პედაგოგია)

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელი – ჟანა თოიძე

პროფ. დავით ანდლულაძისა და ნოდარ ანდლულაძის ძირითადი მეთოდური საკითხები

დავით ანდლულაძე 1895 წელს დაიბადა, ქართველი მომღერალი (დრამატ. ტენორი) პროფ. ე. ვრონსკის საამაყო მოწაფე იყო, ვრონსკის პედაგოგი კი დიდი იტალიელი პედაგოგი აუგუსტო პასხალის დი სუვესტრო. შესაბამისად, დავით ანდლულაძემ შეისწავლა იტალიური ვოკალური სკოლის ძირითადი პრინციპები და შემდეგ, როგორც პირად სასიმღერო პრაქტიკაში, ასევე პედაგოგიურ მოღვაწეობაში, გამოიყენა და გაამდიდრა ქართული ვოკალური პროფესიული სკოლა.

ე. ვრონსკის მეთოდების ძირითადი პრინციპები:

- ძვესტრო თვლიდა, რომ ძველი იტალიური, ახალი იტალიური, ფრანგული, გერმანული და სხვა ვოკალური სკოლები ახალ დროში მოითხოვს განახლებას. ეძებდა ახალ გზებს ძველ სკოლაზე დაყრდნობით;
- პედაგოგ-ვოკალისტს უნდა ჰქონდეს დახვეწილი მუსიკალური სმენა;
- შეეძლოს მოწაფის შეცდომების მონახვა. უჩვენოს შეცდომები მიბაძვით;
- ეძიოს მისი გამომწვევი მიზეზები და გამოსწორების გზა;
- დიდი ყურადღება უნდა ეთმობოდეს „ვოკალური ხაზის სისწორეს“;
- გამოუმუშავოს მოსწავლეს „თვითკონტროლი“ თავის ბგერაზე სიმღერის დროს, ნაწარმოების შერულების შემოქმედებით პროცესში;
- მიაღწიოს ხმოვანების (ტემბრის) ერთგვაროვნებას ხმის მთელ დიაპაზონზე;
- ააცილოს და გაუსწოროს ყელისმიერი, ცხვირისმიერი და სხვა ნაკლოვანებები;
- დაყენებული ხმის დიაპაზონი – ორი ოქტავა აუცილებელია (დაყენებულ ხმაში იგულისხმება: დაყენებული სუნთქვა, ზორხი და რეზონატორები – ურთიერთშორის მუშაობის პროცესში).

პროფესორი ვრონსკი პირველ რიგში თხოულობს „ტექნიკის ფლობას“ და „სუნთქვის საკითხს“.

დავით ანდლულაძის აზრით ვოკალისტი ალზრდა დღეს წარმოდგენილია კ. სტანისლავსკის სისტემის ძირითადი პრინციპების გათვალისწინების გარეშე. დავით ანდლულაძის შემოქმედებითი მეთოდის საბოლოო ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა იქონია კ. სტანისლავსკის განთქმულ საოპერო სტუდიაში გატარებულმა წლებმა, მან მიიღო კარგი ვოკალურ-სამემსრულებლო და სცენური განათლება, რომელიც გამოიყენა პედაგოგიურ მოღვაწეობაში.

ვოკალისტიისთვის ერთ-ერთ მთავარ ნიუანსს, სწორედ დიდი რეჟისორის, სტანისლავსკის მოძღვრება მომღერლისთვის, – მსახიობის ოსტატობის ფლობა წარმოადგენს, რაც „კომპლექსური მეთოდის“ მთავარი პოსტულატია. კომპლექსური მეთოდი“ გამოუმუშავებული და დანერგილია პროფ. ჟანა თოიძის სადოქტორო დისერტაციაში. ეს მეთოდი წარმოიშვა თეატრალური უნივერსიტეტის ბაზაზე და მიზანშეწონილია მუსიკალური თეატრის მსახიობის ჩამოყალიბების პროცესში. სიახლე მდგომარეობს იმაში, რომ ვოკალის პედაგოგი ხმის „დაყენების“ პროცესში, პირველ გაკვეთილებზე იყენებს იმ საგნების ძირითად მეთოდებს, რასაც ვოკალისტი ეუფლება სამსახიობო ფაკულტეტის, ვოკალური განყოფილების კათედრაზე.

„კომპლექსური“ მეთოდის უპირატესობა მდგომარეობს იმაში, რომ ძალიან სწრაფად ავითარებს ხმის დაყენების პროცესს. მეც, ვეყრდნობი რა ამ მეთოდს, მიმაჩნია, რომ ახალგაზრდა პედაგოგებს დაეხმარება მომღერლის ალზრდისა და ხმის სწრაფად განვითარების პროცესში.

- 1) სოლფეჯიო;
- 2) სამსახიობო ოსტატობა;
- 3) პლასტიკა-ცეკვა;
- 4) სასცენო მეტყველება;
- 5) ვოკალი.

ყველა ამ საგნების ერთობლიობა და გამოყენება აადვილებს თანამედროვე მომღერლის ჩამოყალიბებას, მუშაობას სასიმღერო ხმის სრულყოფისათვის.

ვოკალური პედაგოგიკის ერთ-ერთი კარდინალური პრობლემაა **სუნთქვის** პრობლემა. აუცილებელია სპეციალური სავარჯიშოები სუნთქვისათვის. სუნთქვის წერტნა ხდება არა ხელოვნურად, არამედ ბუნებრივად, სიმღერის პროცესში, – მომღერალს გამოუმუშავდება ჰაერის მცირე რაოდენობით დახარჯვის უნარი. ასეთ სუნთქვაზე

წარმოქმნილ ბგერას მომღერლები „ბგერას სუნთქვაზე“ ანუ „დაყრდნობილ ბგერას“ უწოდებენ.

ბგერის სუნთქვაზე „დაყრდნობის“ შესამოწმებლად ე. რიადნოვს მიზანშეწონილად მიაჩნია crescendo-ს გამოყენება. ბგერის გაძლიერება უნდა გამოუმუშავდეს სავარჯიშოებით, ხმის დიაპაზონის შუა ტონებზე. ბგერის გაძლიერება დაკავშირებულია სუნთქვის სიღრმესთან, სუნთქვის სიღრმე კი დამოკიდებულია დიაფრაგმაზე. აი, რატომ ანიჭებს როგორც სასიმღერო, ასევე სასცენო მეტყველების თეორია დიდ მნიშვნელობას ამ კუნთის როლს. ვფიქრობ, მეტად საყურადღებოა სასცენო მეტყველების და მსახიობის ოსტატობის ფლობა მუსიკალური მსახიობის აღზრდისათვის, რადგან „კოპლექსური მეთოდის“ თანახმად, სასცენო მეტყველების სუნთქვა (დიაფრაგმატული) გამოყენებულია ვოკალში შუა რეგისტრის ფორმირებისას.

მაღალ რეგისტრში აგებულ ფრაზაზე, სუნთქვა განსაკუთრებით დისციპლინებული უნდა იყოს. სუნთქვის ზედმეტი დაწოლა იწვევს ბგერის ფორსირებას და ქმნის ბგერის ამაღლების საშიშროებას, ანიჭებს მას მყვირალა ხმოვანებას. ენერგიის ნაკლებობა კი ადაბლებს ბგერას. აუცილებელია სუნთქვისა და ბგერითი ენერგიის სწორი განაწილება: – „ხმას უნდა ეყრდნობოდე, მაგრამ არ უნდა აწეოდე“; ... „ხმა უნდა მისცე, მაგრამ არ დააწვე მას“ (ე. რიადნოვი.)

„სუნთქვის შეკავება“ არ უნდა ხდებოდეს დაჭიმვითა და ძალდატანებით. თუ სუნთქვა მსუბუქი და თავისუფალი გახდა, ბგერა უფრო მოქნილი დამშვიდებული ხდება, გაიზარდა მისი „ფერენადობა“, შესაბამისად მსახიობი-მომღერალი თავისუფლად მიაღწევს მაღალ ბგერებს, ხოლო დამაბულობა კი შეუქმნის საფრთხეს როლის სრულფასოვან შესრულებაში, როგორც ვოკალური, ასევე მსახიობის ოსტატობის თვალსაზრისით.

დავით ანდლულაძე დიდ ყურადღებას აქცევდა „**ხმის დიაგნოსტიკას**“, რომელიც პედაგოგის მიერ არავითარ შემთხვევაში უნდა დაისვას თავიდან, ვინაიდან მეცადინეობის პროცესში იცვლება ხმის ტესტირება, დიაპაზონი, სიძლიერე, ტემბრი, ხმის მოცულობა და ა. შ., – „ხშირად ბუნებით მოცემული კარგი ხმის დაღუპვის მიზეზს არასწორი დიაგნოსტიკა წარმოადგენს“, – წერდა რიადნოვი.

ხმის სწორი დიაგნოსტიკისა და სათანადო განვითარების შემთხვევაში მომღერალი ეუფლება კანტილენის, მღერადობის, კოლორატურის ყველა ტექნიკურ ხერხს. შესაბამისად, თუ არასწორია ხმის დიაგნოსტიკა, ხმაც ძალიან გადანაცვლებულია, აღარ ხერხდება

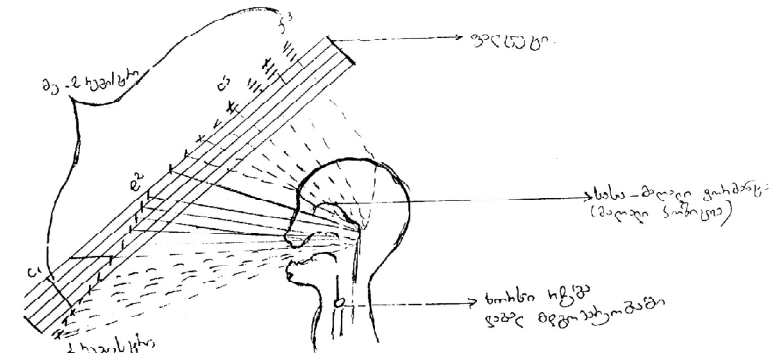
მუსიკისა და სიტყვის შერწყმა. ამდენად, სწორად დაყენებული ხმის ტიპი იყენებს სახმო აპარატის აკუსტიკურ თვისებებს. სიტყვა ხდება მკვეთრი და გამომსახველი. სასიმღერო ხმის სწორი დიაგნოსტიკა, რომელიც ხელს უწყობს სახმო აპარატის სწორ ორგანიზაციას, აადვილებს ხმის წარმოების პროცესს.

სასიმღერო სუნთქვის მუშაობის პარალელურად, ანდლულაძე თავის მოსწავლეებს უვითარებდა ვოკალურ ტექნიკის ერთ-ერთ ძირითად ხერხს – ღია ხმოვნების **დახურვის** ჩვენებას გარდამავალ ნოტებზე, ქალთა ხმებში კი გვაქვს მომრგვალებული ბგერა.

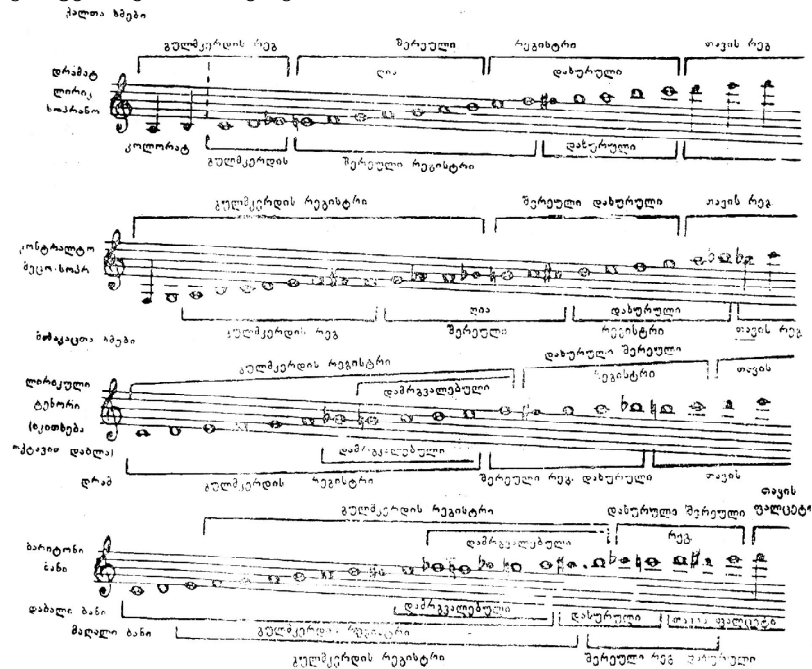
ბგერის დახურვა-მომრგვალება მეტად აქტუალურია, მას იტალიელები *passagio*-ს უწოდებენ, იგივეა სასცენო მეტყველებაშიც. გამოირიცხება ღია, ბრტყელი ბგერა, ასევე ვოკალშიც გარდამავალ ბგერებზე, შუა რეგისტრში, რაც საყრდენია მაღალი ბგერებისათვის. ხდება ბგერის დახურვა-მომრგვალება, რომლის მთავარი კომპონენტებია: ვიწრო, მაღალი პოზიცია, თავისუფალი სასა და სუნთქვის დიაფრაგმის ტიპის გამოყენება.

არსებობს ორი რეგისტრი: მკერდისა და თავის, შერეულ რეგისტრს არ აქვს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა და იგი გარდამავალია მათ შორის.

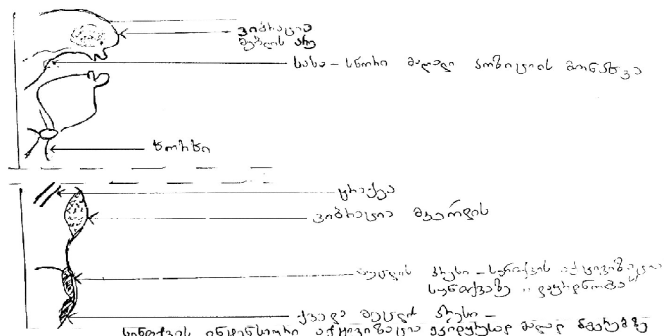
ბგერის დახურვის საკითხები მკაფიოდ არის გაშუქებული რაულ იუსონის რეგისტრებზე „ფაზურ“ თეორიაში. იუსონმა ვოკალური ტექნიკის კვლევის საფუძველზე დაადგინა, რომ ბგერის დახურვის ტექნიკა უნდა იყოს გამოყენებული მხოლოდ მკერდის რეგისტრში ღია ხმოვნებზე სიმღერის დროს. აკუსტიკურად დახურული ხმოვნები ამას არ საჭიროებენ. ამგვარად, იხურება გარდამავალ ნოტებზე ღია „ა“, ღია „ო“, ღია „ე“ ხმოვნები. ამ ნოტებზე დახურვას არ საჭიროებს, – „ი“ და „ე“.



სქემაზე მითითებულია დაბალი და მაღალი ბეგრების ტემპრალური კვალიფიკაცია, ქვემოთ კი სასიძღვრო ქალთა და მაკაცათა ხმის რეგისტრების სპეციფიკა. ყოველი ხმის დიაპაზონი, რომელიც არანაკლებ ორ ოქტავას მოიცავს, რეგისტრებად იყოფა. რეგისტრი ეწოდება იმ მომდევნო ბეგრების ჯგუფს, რომელთაც ახასიათებს ერთგვაროვანი ხმოვანება.



რაულ იუსონის სქემა ფონაციის აქტივიზატორი – სასა



როგორც დ. ანდრეადაძის სასიმილო პრაქტიკაში, ასევე დღევანდელ ვოკალური ხელოვნების პრობლემას და კვლევის საგანს წარმოადგენს მაღალი სასიმილო ფორმანტას შესწავლა სპექტრალურად:

1. ბგერის მაღალ პოზიციას თავის რეზონატორში.
 2. ბგერის სიძლიერეს.
 3. ბგერის ვიბრაციას-რხევის სიხშირეს.
 4. ფონეტიკური ბგერის-ზომიერ მომრგვალებას-შინაარსიდან გამომდინარე.
 5. ინტონაციურ სიზუსტეს.
 6. სუნთქვის ზუსტ მიწოდებას კუნთების მუშაობის შედეგად.
 7. ბგერის სიღრმეს.
 8. მოცულობას.
 9. ემოციურობას-სასცენო ოსტატობის ფლობას, შესრულების მაღალ კულტურას, გემოვნებას, რათა არ იყოს ფორსირება, გადაჭარბება.
- ქვემოთ მოვიყვან საგარჯიშოების იმ ძირითად ნაწილს, რომელსაც დ. ანდლულაძე იყენებდა მეცადინეობის დროს. ისინი დალაგებული არიან მზარდი გართულების პრინციპით. ნელიდან-სწრაფისაკენ, როგორც ეს მიღებულია ვოკალურ პედაგოგიკაში.
- ხმოვანი ბგერების დამრგვალებას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება პედაგოგიურ პროცესში. იგი ხელს უწყობს ბგერის „ფრენადობას“. იგი იძლევა სწორ პოზიციასა და აუმჯობესებს ინტონაციას. ხმოვან ბგერათა დამრგვალება ხელს უწყობს ტემბრული ხმოვანების გათანაბრებას მთელ ლიაპაზონზე.

ასოები სიმღერის დროს წარმოთქმული უნდა იყოს მკაფიოდ, ვინაიდან ხმოვანი და თანხმოვანი ბგერების მკაფიო წარმოთქმა ხელს უწყობს ბგერის წამოწევას წინ და ანიჭებს მას ინტენსივობას. ასევე ეხმარება მომღერალს როლის ოსტატურად შესრულებაში.

საკარჯიშო №1

სრულდება ყველა ხმოვანზე. ხშირად ხმოვან „უ“-ზე (რომელიც ხელს უწყობს მაღალ სასიმღერო ფორმანტას გამოვლენას სხვა ხმოვნებშიც).



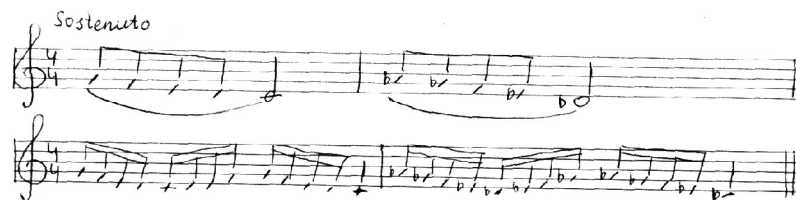
სავარჯიშო №2

გამოუმუშავებს ბგერათარგის სიმღერის ჩვევებს, სრულდება დიდ ლეგატოზე, მშვიდი მოძრაობით. მეტად სასარგებლოა, როგორც კანტილენური სიმღერის წინაპირობა. სრულდება ყველა ხმოვანზე.



სავარჯიშო №3

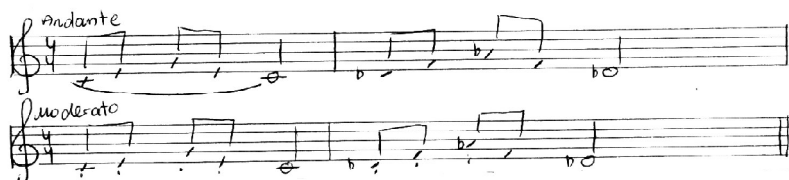
სასარგებლოა დამწყები მოსწავლისთვის. მისი სიმღერა უფრო მოსახერხებელია დადმავალი, ვიდრე აღმავალი მიმართულებით. დადმავალი მოძრაობა ეხმარება მოსწავლეს, სტუდენტს ხმოვნების მაღალი პოზიციის შენარჩუნებაში. ეს სავარჯიშო შეიძლება რეკომენდებულ იქნეს ხმოვან „ო“-ს სიმღერისას. სასარგებლოა პატარა crescendo-ს გაკეთება სავარჯიშოს დასასრულს.



სავარჯიშო №4

გამოიყენება ყველა ხმოვანზე: „ა“, „ო“ და „უ“ ხმოვანთა სიმღერისას სავარჯიშო სრულდება ნელი მოძრაობით და ხელს უწყობს პატარა ინტერვალების შესრულებისას კანტილენური ჟღერადობის გამოუმუშავებას.

ნოტირებული ხმოვნების სიმღერისას სავარჯიშო სტაკატოზე უნდა შესრულდეს. ხმოვნები: „ი“ და „ე“ ეხმარება მოსწავლეს ბგერის სიმკვეთრისა და სიმახვილის მიღწევაში, ააქტიურებენ სუნთქვისა და სასის ტონუსს.



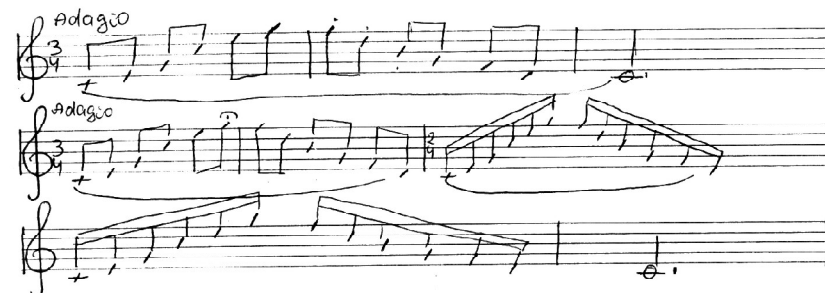
სავარჯიშო №5

შესრულება სასარგებლოა ნოტირებულ ხმოვნებზე. ზედა ბგერა სუნთქვის დამატებით აქტივიზაციას მოითხოვს, ხელს უწყობს დიაპაზონის გაფართოებას და მასში ბგერის გათანაბრებას. საჭიროა სავარჯიშოს უმაღლეს წერტილზე მკერდის ბიძგის თავიდან აცილება (ანუ ჩავრთოთ დიაფრაგმა და არა მკერდის ბიძგი).



სავარჯიშო №6

სრულდება ყველა ხმოვანზე და გამოიყენება ბგერათა გათანაბრებისა და სუნთქვის რეგულირებისათვის მთელ დიაპაზონზე.



ნაწარმოებზე მუშაობისას აუცილებელია ყურადღების გამახვილება ნიუანსირებაზე (piano, mezzavoce - ნახევარი ხმით და messa di voce - ფილირება). ხმის ამ ნიუანსების დაუფლების პროცესში, ხმის დიაპაზონი უნდა იყოს საშუალო ფარგლებში, ე. ი., ხმის იმ მონაკვეთზე, სადაც ხმა თავისუფლად, დაჭიმულობის გარეშე ჯდება.

დავით ანდლუაძე ხმის დიაგნოსტიკის ჭეშმარიტი ოსტატი იყო. მას ბრწყინვალედ ეხერხებოდა არა მარტო ხმის ტიპის დადგენა, არამედ მთელი აპარატის მდგომარეობისა და შესაძლებლობათა დიაგნოსტიკაც. შესრულებული პარტიებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია: აბესალომი (ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“), ტარიელი (შ. მშველიძის „ამბავი ტარიელისა“), კანო (ლეონკავალოს „ჯამბაზები“), რადამესი (ვერდის „აიდა“), კავარადოსი (პუჩინის „ტოსკა“), დონ ხოზე (ბიზეს „კარმენი“), გერმანი (ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“), ოტელო (ვერდის „ოტელო“), მანრიკო (ვერდის „ტრუბადური“), და სხვა პარტიები.

იგი ტაქტიკა და მოთმინებით ეხმარებოდა მოსწავლეებს სიძნელეთა დაძლევაში. მან გაზარდა ისეთი დიდი მომღერლები, როგორიცაა: ზ. ანჯაფარიძე, ზ. სოტკილავა, ნ. ანდლულაძე და სხვა.

* * *

ნოდარ დავითის ძე ანდლულაძე დაიბადა 1927 წლის 13 დეკემბერს, ქ. თბილისში. ქართველი მომღერალი (დრამატული ტენორი) და პედაგოგი დ. ანდლულაძის შვილი. საქართველოს სახალხო არტისტი (1965წ.). ზ. ფალიაშვილის სახელობის (1977წ.) და საქართველოს სახელმწიფო (2000წ.) პრემიების ლაურეატი. ქართველი პედაგოგი, მეცნიერი, აკადემიკოსი (1995წ.) და ჰუმანიტარულ-მეცნიერული აკადემიის ნამდვილი წევრი., დავით ანდლულაძის სახელობის ქართული ვოკალური კულტურის ფონდის პრეზიდენტი (1997წ.), ფილოლოგიის მეცნიერების კანდიდატი (1954წ.), 1950 წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი – ფილოლოგიის ფაკულტეტი და 1963 წელს თბილისის კონსერვატორია. 1956-დან თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სოლისტი.

1961-62 წლებში ნოდარ ანდლულაძემ სტაჟირება გაიარა მილანის საოპერო თეატრ- “ლა სკალაში” ჯ. ბარასთან. ბარა იყო გამოჩენილი ტენორის ფარნანდო დი ლუჩიას მოსწავლე. აქედან ჩანს, რომ ნოდარ ანდლულაძემ ბრწყინვალე იტალიური ვოკალური სკოლა მიიღო. იგი ეყრდნობა როგორც (მამის) დავით ანდლულაძის, ასევე გამოჩენილი თანამედროვე იტალიელი პედაგოგის ჯენარო ბარას სკოლას მოძღვრებებს და მთავარ პოსტულატებს. დღემდე იყენებს ვოკალიზებს-ხმის სავარჯიშოებს პირად პრაქტიკაში.

პრიმარული, ე. ი., ბუნებრივი ტონის, მონახვა, მაღალი რეგისტრი – თავისუფლად ჟღერდეს, არ იყოს ფორსირება, – ეს არის პედაგოგის მთავარი მიზანი. ასევე გარდამავალი ბგერების მოწესრიგება, – „ხმა ეს არის ინსტრუმენტი“, – ანუ, ხმა უნდა ჟღერდეს თანაბრად ყველა რეგისტრში. თხოულობს ერთიან ტემბრალურ ფერს ხმაში – ყველა ხმოვნის თუ თანხმოვნის, ხმაში ინსტრუმენტალიზმს, სწორად გაფორმებულ ბგერას. ნოდარ ანდლულაძე დიდ ყურადღებას უთმობს ხმის დიაგნოსტიკას, მაღალ და დაბალ ფორმანტას, სუნთქვის სწორ ორგანიზაციას, რეზონატორებს, რაც აუცილებელია მომღერლის ჩამოსაყალიბებლად. მიუვითითებ ბარას მეთოდის ხმის სავარჯიშოებს, სავარჯიშოები მარტივია, მაგრამ იდეალური, თხოულობს გემოვნებას, ბგერის კულტურას, ცოდნას.

№ 1

№ 2

№ 3

№ 4

№ 5

№ 6

როგორც ვხედავთ, ბარას სავარჯიშოებში „ო“ ბგერაზე ვოკალიზები ჭარბობს, რადგანაც ფრანგული „ო“ გვეხმარება ბგერის სწორი პოზიციის მონახვაში.

№ 7

№ 8

ნოდარ ანდლულაძე განმარტავს, რომ იტალიური ვოკალური სკოლის ძირითადი პოსტულატები სწორედ „ბელკანტოს“ (ლამაზი სიმღერის) გამოუმუშავების მთავარ ელემენტებს წარმოადგენს. ამის საფუძველზე ჩამოყალიბდა იტალიური სასიმღერო სკოლის ძირითადი პოსტულატები:

1. *il canto e riflessivo* - სიმღერა რეფლექსურია. — „ტექნიკა განუყოფელი ნაწილია სასიმღერო ხელოვნებისა“, — ამბობს აურელიანო პერტილე.

2. *si canta col meccanismo non colla voce* - სიმღერა წარმოებს მექანიზმის საშუალებით და არა ხმით.

3. *il fiato nel canto e invaseco* - სუნთქვა სიმღერაში ინვერსიულია.

4. *chi sa cantare sue serio, sa portare la voce in testa* - ნამდვილად მხოლოდ მან იცის სიმღერა, ვინც იცის ხმის გადატანა თავში.

5. *il suono puo essere orizzontale e verticale* - ბგერა შეიძლება იყოს ჰორიზონტალური და ვერტიკალური.

6. *prima risonanza, dopo pronuncia* - ჯერ რეზონანსი, შემდეგ პრონანსი (გამოთქმა).

მისი პარტიებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია: აბესალომი, მალხაზი (ფალაშვილის „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“), ტარიელი (მშველიძის „ამბავი ტარიელისა“), მინდია, არზაყანი (თაქთაქიშვილის ოპ. „მინდია“, „მთვარის მოტაცება“), გერმანი (ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“, რადამესი, მანრიკო, ჰერცოგი, ოტელო (ვერდის „აიდა“, „ტრუბადური“, „რიგოლეტო“, „ოტელო“), ედგარი (დონიცეტის „ლუჩია დი ლამერმური“), კანო (ლეონკავალოს „ჯამბაზები“), ტურიდუ (მასკანის „სოფლის ღირსება“), ლონგერინი (ვაგნერის „ლონგერინი“), ჰეროდე (შტრაუსის „სალომე“) და სხვა.

1968 წლიდან პროფ. ნოდარ ანდლულაძე თბილისის კონსერვატორიის პედაგოგია. 1981 წლიდან პროფესორი. 1974 წლიდან სოლო სიმღერის კათედრის გამგე, მისი მოსწავლეები არიან: ნ. გამგებელი, თ. გუგუშვილი, გ. კარიაული, მ. სილაგაძე, მ. ქობალიანი, ა. ჭურულაძე, გ. ონიანი და სხვა. იგი ავტორია გამოკვლევებისა ვოკალური ხელოვნების თეორიისა და მეთოდის დარგში. (წიგნის ავტორი „Homo cantor“ - ადამიანი მომღერალი, თბ., 1997 წ.). დღემდე მოღვაწეობს ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიაში პედაგოგიკისა და სამეცნიერო დარგში.

ავტორთა შესახებ

გიორგი ჩართოლანი — ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის მედიის და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების ასოცირებული პროფესორი, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სოციალურ და პოლიტიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი;

დაამთავრა თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი თეატრმცოდნეობის სპეციალობით და მოსკოვის ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალური ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტის ასპირანტურა.

არის „საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ ტელეკომპანია „I არხის“ დღის მიმართულების გადაცემების გენერალური პროდიუსერი. ასევე მრავალი სატელევიზიო პროექტის ავტორი და წამყვანი.

არის მრავალი სამეცნიერო სტატიის და პუბლიკაციის ავტორი. კოტე მარჯანიშვილის პრემიის ლაურეატი.

ავტორი სახელმძღვანელოსი ჟურნალისტიკის სპეციალობის შემსწავლელთათვის — „ტელე-რადიო ჟურნალისტიკა“, ნაწ. I „ტელეჟურნალისტიკა“.

ტელ: +995 (32) 31 88 18.

მობ: +995 (77) 50 03 26; +995 (79) 50 03 26

E-Mail: chartolani@gmail.com; gogacho@mail.ru; chartolani@hotmail.com

ლადო სულაქველიძე — ასოცირებული პროფესორი, ანიმაციის რეჟისორი. 1976 წელს დაამთავრა თბილისის იაკობ ნიკოლაძის სამხატვრო სასწავლებელი ქანდაკების ფაკულტეტი, 1981 წელს საქართველოს თეატრისა და კინოს ინსტიტუტის კინოსარეჟისორო ფაკულტეტის მულტიპლიკაციის განყოფილება. 1981 წლიდან მუშაობდა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მულტიპლიკაციური ფილმების გაერთიანებაში დამდგმელ რეჟისორად. 1990 წლიდან მუშაობდა სხვადასხვა ტელეკომპანიებში. 2008 წლიდან მუშაობს შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს უნივერსიტეტის კინო-ტელე ფაკულტეტის ანიმაციის რეჟისორების ჯგუფის ხელმძღვანელად ასოცირებული პრიფესორის თანამდებობაზე.

ფილმები და ჟილდოები:

ჩიტბატონა (2007 წ.) — ანიმაციური, სცენარის ავტრი და რეჟისორი.

პრიზი — ფესტივალი „ტინდირინდისი“ (ვილნიუსი, 2007 წ.); **ლევენდა**

ღვინოზე (2007 წ.) — ანიმაციური, სცენარის ავტრი და რეჟისორი. პრიზი

— ფესტივალი „ბიშინი“ (ბათუმი, 2008 წ.); **როგორ გაჩნდა მთვარე** (2007

წ.) – ანიმაციური. სცენარის ავტრი და რეჟისორი; *რატომ არის ზღვა მარილიანი* (2007 წ.) – ანიმაციური. სცენარის ავტრი და რეჟისორი; *გერმანული სათვისტომო* (2002 წ.) – დოკუმენტური. სცენარის ავტრი და რეჟისორი; *ქართული ზარები* (2002 წ.) – დოკუმენტური. სცენარის ავტრი და რეჟისორი; *მომავალი* (2002 წ.) – დოკუმენტური. სცენარის ავტორი და რეჟისორი; *დიდი დავითის ჯაჭვის პერანგი* (1990 წ.) – ანიმაციური. სცენარის ავტრი და რეჟისორი; *მოდის* (1988 წ.) – თოჯინური, სცენარის ავტრი და რეჟისორი; „*ოჩოკოჩი*“ (1986 წ.) – ანიმაციური. სცენარის ავტრი და რეჟისორი; *მეფე და ჩიტი* (1985 წ.) – ანიმაციური. პრიზი-ფესტივალი „ტროა“ (პორტუგალია, 1986 წ.); *დიდი ტალღა და პატარა ტალღა* (1984 წ.) – ანიმაციური. რეჟისორი. *მიწა თავისას მოითხოვს* (1983 წ.) – ანიმაციური, სცენარის ავტრი და რეჟისორი. პრიზი – ფესტივალი „ამირანი“ (თბილისი, 1983 წ.); პრიზი – ფესტივალი „Mladost“ (უკრაინა, 1984 წ.) *პორტრეტი* (1981 წ.) – ანიმაციური.

MEDIA STUDIES

George Chartolani

GEORGIAN TV TALK-SHOWS, ANALOGS OF FOREIGN TV PROJECTS, AS AN ENDEAVOR TO INCULCATE PSEUDO-DEMOCRATIC VALUES IN GEORGIAN BROADCASTING MEDIA

Summary

There are a lot of Talk Shows in Georgian broadcasting media but, at the same time, before the TV project appears on the air, no one tries to learn, find out the wishes of the audience, for whom the project has to be prepared. Georgian TV Companies are trying not to spend “overmuch” money on such kind of sociological researches.

In the Georgian reality, TV Companies are trying to intrude their project over public and settle the values, which have to be very close to the “western” liberal and democratic view and consciousness.

Because of this aim (to settle “western” values), Georgian broadcasters bought a lot of foreign TV projects, some of them (projects) were copied without any license, however, all of them were successfully settled on Georgian air.

Among Georgian TV Shows, one of the most “pet” is the product of the TV Company “Imedi” – “Nanuka Zhorzholiani’s Show”. This is a Georgian analog of the popular American TV Product - “Helen Show”. What is the aim of “Nanuka Zhorzholiani’s Show”? For what “TV Imedi” spends so much money on the promoting of this show and why TV Company tries to turn “Nanuka Zhorzholiani’s Show” into the most popular TV Show? Is there just a commercial aims?

“Helen’s Show” by its content is a Talk-Show in which all participants are trying to be maximally frank, free, honest, because honesty is one of the most important moment for the emotional background. Spectators of the “Helen’s Show” basically are housewives and pensioners. TV Project doesn’t have an aim to change the live style, view, criterion or values of this part of the population.

In the Georgian version of TV Show, Nanuka Zhorzholiani (hostess) also tries to accustom public in “honesty”, by the help of describing the dramatic episodes of her guest’s life. N. Zhorzholiani herself also tries to be very honest and extremely “free” in her action. Her aim is to help Georgian audience for creating “free” public; but at the same, if we’ll go deeply, we can discover that the reflection of the pseudo-democratic aim is the pseudo-liberty of the audience – Georgian population.

Here appears the question – Why this TV Show is that much popular? Georgian society this time also has a wish to step forward towards the “west”. Population of the state, which is on the way of the building democracy, is creating their own “world”. In this world, when people are listening to the pop stars who are honestly talking about their “sins” on the air, public thinks that they are the part of the great European family.

Georgian society, who is inclination to trick themselves wants to believe that Nanuka Zhorzholiani’s TV Show, is the shortest way on the road of “mental revolution”, and it will lead public close to the “western” society, “western” values and democracy. On a word Georgian society thinks that, this is the short road and at the end of it, they’ll be able to repeat the popular “Speech” of Zurab Zhvania (Ex-PM of Georgia): “I am Georgian therefore I am European”.

ABOUT AUTHOR

Dr. Art critic, Associative Professor.

Associate Professor of Media and Mass Information of the Faculty of Arts and Social Sciences at Shota Rustaveli Theatre and Film University. Associate Professor of the Faculty of Social and Political Sciences of Ivane Javakhishvili State University.

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University with major in Theatre Studies and Master’s Program of Lunacharsky State Theatre Institute of Moscow.

Giorgi Chartolani is an executive producer of daytime programs at “Channel 1” as well as the author and anchor of many television projects.

He is the author of many scientific articles and publications. Giorgi Chartolani is laureate of Kote Marjanishvili award.

He is the author of a text book on journalism studies – “Television-Radio Journalism”, part 1 “Television Journalism”.

Tel: +995 (32) 31 88 18.

Mob: +995 (77) 50 03 26; +995 (79) 50 03 26

E-Mail: chartolani@gmail.com; gogacho@mail.ru;
chartolani@hotmail.com

ART STUDIES

Ketevan Kintsurashvili

ABSTRACTION VERSUS SPACE

Summary

In the paper there will be discussed alternation of the notions of space, abstraction and empathy in modern and post modern eras, and correlation of these processes with theatre (scenography) and visual arts. On the basis of certain conclusions it will be revealed how these changes affect (or coincide with) the spectator’s inner needs and perceptions. Consideration of the above concepts is of crucial importance for the development and understanding of art at the contemporary (after post modern) stage .

ANIMATION

Lado Sulakvelidze

LOTA REININGER – SILHOUETTE ANIMATION

Summary

Read the article in the well-known German avantgardist Lota Reininger's creative way, which was sometimes unbearable working conditions, and sometimes only at the expense of his own enthusiasm ideas of a highly professional dine on implementing, so Reininger was confessed during her life as an animation and avantgardist films classical maker.

ABOUT AUTHOR

Education: Iakob Nikoladze Art School, department of sculpture (1976); Georgian State university of Theatre and Film, department of animation (1981);

Filmography:

The portret (1981), animation film; **Earth demands its own** (1983), - animation film. screenplay, director. Festival - "Amirani", Tbilisi (1985), festival - "Mladost", Ukrain (1984); **The big wave and the small wave** (1984) - animation film, director; **The king and the bird** (1985) - animation film, screenplay, director; **Ochokochi** (1986) - animation film. screenplay, director; **Coming** (1988) - animation film. screenplay, director; **David the great's chain-mail** (1990) - animation film. screenplay, director; **Georgian bell** (2002) - documental film. screenplay, director; **Future** (2002)- documental film. screenplay, director; **German diaspora** (2002) - documental film. screenplay, director; **Angalo** (2007) animation film. screenplay, director; **How the moon appeared** (2007) - animation film. screenplay, director; **A legend about vine** (2007) - animation film. screenplay, director; **Goldfish** (2007)- animation film. screenplay,director, Festival - "tindirindis 2007", - prise_the best internet film.

UNIVERSITY' MA PROGRAM

FILM - TV OPERATOR

Ivliane Chitidze

ALEXANDER RODCHENKO – OUTSIDE OF BOARD

Summary

Alexander Rodchenko (1891-1956) - artist, sculptor, photographer and graphic designer. He was one of the founders of constructivism and Russian design. As a photographer he became famous with his experiments about the aspect angle. Besides practical working he was analyzing his own experiments and created the theory. In his texts and manifests he confirmed own artistic creed. In one of his works in photography he collaborated the composition of frame. His creations in the sphere of photography show the unbounded ability of this art.

Givi Kitia

PARADOXICAL REALITIES OF THE GEORGIAN TV

Summary

Georgian television started broadcasting from December 30, in 1956, but still television stations [including regional] are not satisfiable, they are not professional in creating production, and it is bad for public.

Today's TV space, cognitive incapacity important material deficiency, and often with unprofessional plagiarized methods extracted from the source, In Abroad television products transforming streamlining and "in Georgia broadcasts". Issues arise The social and cultural polemics in the environment. Telecasts consumer value significantly different from 90 years, because today's television stations broadcast the program reflects the social issues the country internal political processes in the background, Cheap materials to create the public interest does not have. it is mainly for private and commercial interests oriented.

In reality television, the same electronic media operation the following meaning. informative field between television and the audience must be healthy,

Mental thinking and taste a developer in the right direction, especially scientific - technological inovetsiebis and the Internet against the background. in Georgian television in reality it is impossible yet, because it can be considered in such events, as the birth of television several years ago, it contains a large history.

THE BASICS OF TELEVISION AND THE HISTORY OF DEVELOPMENT

Summary

Television (The etymology of the word is derived from mixed Latin and Greek origin, meaning "far sight": Greek tele (ôÆë), far, and Latin visio, sight) is a telecommunication medium for transmitting and receiving moving black-white or color voice images.

Television broadcasting dates from the late 1920s. The television has become well-liked in every sphere, but mainly as a source of entertainment and news. In the latest years due to the development of the internet, e-television gained popularity.

Today television is the most popular and powerful player among the mass communication tools, due to several factors. Compared to all the other information means, television reaches the contact by two ways, visual and audio. Its availability also assists to its popularity, which means the television is spread in each point, where its signal reaches. As for today, by the help of the satellite, it can encircle any place on earth.

Important fact is that the television can simultaneously project on the screen the process broadcasted. The human has the aspiration for getting certain information and satisfy intellectual hunger, the television somehow manages to answer these needs and is based exactly on such kind of human characteristic.

Until the mankind would have the desire to get information and watch the show, the idea of television will never lose popularity. It is the first-born of the technical progress and it is evident, that the television will definitely be replaces by other technical developments, but more probably it will benefit, rather than oppose television.

With the technological advancement, television will incur progress, like it happened from the far 1920s until today. It can change the instrument for mass relation, but will remain the essence. On the other hand, the television is itself the instrument in the hands of humankind that could be used for their benefit as well as for undesirable requirements.

From philosophical point of view, a lot can be argued on the pros and cons of television influence on the phenomenon human existence, but it is indisputable that the television plays great role and represents the enormous invention of the mankind.

Liza Zubashvili

**ALTERNATIVE MEANS OF TV MEDIA
(From Internet Evolution to Internet Revolution)**

Summary

Media is utilized to cover more or less huge audience simultaneously. Today we have wide spectrum of media means: printing media, radio, television, movie and internet. They transfer any kind of information in time and space.

Internet has demolished the myth about the “omnipotence” of television. Nowadays space, where one can get verbal or visual information from any part of the world just in seconds, can be considered to be the most influential media mean.

Blogosphere and social network become more and more popular. It is a possibility to exchange various, free and, in most cases, reliable information.

Internet television is a direct way of broadcasting audio-visual information, but it turned out that *blogosphere* and social network have greater impact on society.

Political events recently developed in *Middle East (Egypt, Tunisia)* are related exactly to social networks. Revolution in these countries occurred through social networks, more concretely, through *Facebook*.

Wikileaks has turned over the mediasphere as well. The scandalous information spread by this website has ruined the basis that diplomacy had leaned on and has become the new media mean.

The process of Globalization, which is so often discussed recently, has already begun in media space. Through the internet, the world has become a huge village where one can easily get any information about actualities and become the creator of events by himself.

However, the unfiltered information that comes through the internet put the existence of professional and objective media under question and threatens it seriously.

Tako Pagava

**SPECIFIC PLAN OF GENERAL TIME IN GEORGIAN
TELEVISION**

Summary

In accordance to the studying specific plan of television ether in Georgian electric media and comparing with famous media facilities, it seems that in most cases they try to imitate different types of foreign TV channels and do not prefer their viewer’s requirements and taste. In accordance to the planning of Georgian individual projects, private companies prefer to implement this on foreign TV channels but it has already approved by “Brands” copy. It is possible to explain it with financial problems (Naturally translation loan words are cheaper than to make new one) but on one side Georgian viewers stay without choice and on the other side nobody offers him/her any other more understanding television broadcasts. There are some exceptions. In accordance to abovementioned we can conclude that Georgian electric media needs not only editorials freedom but also Financial support, in order to answer viewer’s requirements and plan their television ether, so that every viewer will find interesting television broadcast (still in Prime Time) that viewers will have a choice.

UNIVERSITY' Ph.D PROGRAM**THEORY AND HISTORY OF WORLD THEATRE**

Head of the Program: Prof. Tamar Bokuchava

Marika Mamatsashvili

THE CONVICTION OF A STAGE MANAGER**Summary**

The whole creative biography of Peter Brook shows that the producer never lived without cinemas or theatres. He never gave himself a chance to relay or have a short rest. He began with cinematography but soon, unexpectedly appeared in the theatre. (In his writings he frankly recognizes that this step in his career was compulsory). but the very theatre became for him the source for endless experiments. rather more his view as a director was exactly formed in the theatre, he adopted the new style of working with actors, mastered the peculiarity of stage, coped with the means of rendering literary material and how to contact with audience and so on. all these things made up Peter Brook's credo as a stage, opera manager as well as a film director.

Brook was wholly occupied by the irrational idea. searching for metalanguage for real, concrete theatrical support and that search was not far from reality and was well deciphered according to the time and theme. he thought to find metalanguage means to reach your aim, to produce on the stage what you was dreaming of. at this stage of his creative work he was taken away with the idea of the syncretic theatre.

Brook is sure that theatre has a leading role in the lives of mankind. he was never pleased with a new form or plot found by him everywhere and always.

DRAMA AND THEATRE HISTORY

Head of the Program: Prof. Mikheil Kalandarishvili

Tamar Tsagareli

**EAST COUNTRIES' MEDIEVAL EPOCH EVOLUTION OF
THEATRE CONCEPTION****Summary**

As it is known, in the east of medieval epoch the most widespread religion was and is - Buddhism, whose popularity led to presented by it the "salvation" road. Accordingly, in the creation of the Eastern art of medieval, the Cloisters played an important role. Nuns often possessed such a craft as painting, writing, medical treatment and actor art. As well as in the western world, in the Eastern also was a significant flow of Church visibility, through which the ecclesiastics tried to spread religion in the "masses" and make it a powerful tool. Accordingly was established theatre literature. The theoretical work "What is Noh?!" by Zeami. The author's goal is to be experienced fascinating and unexpected joy by the spectators during the theater performance, despite the fact that Zeami is follower of traditions, like all Japanese;

He calls to spectator to elucidate in epoch, contemporaneity, which probably also means that it is impossible to live with past, you should keep abreast with the times and understand what is happening around you. It is possible to say in the medieval epoch, that "let's elucidate in the epoch," it was represented as some kind of revolutionary vocation, because the Buddhism, as I have already mentioned denied terrestrial life, but Zeami, despite the fact that he was creating the theatre entertainment repertoire on the religious themes, was calling people to elucidate in the real life, which should mean the cognition of the world.

In the theoretical study, "What is Noh?!" he informs us that this is the word, music, mimic, which in its turn is loaded with a lot of characters. So it is a synthesized work, which is trying to make audience' mind and soul awakening; Zeami is one of the firsts in the history of the theatre, especially from Eastern countries, who at the same time was a professional actor, playwright and theorist and whose established canonical forms became the rules of performance.

HISTORY OF WORLD CINEMA

Head of the Program: Prof. Zviad Dolidze

Maka Dolidze

FASCISM IN MITHOLOGICAL ASPECT

Summary

In 1962 the Obenhauzen short films festival ended with a conference, where 26 directors and film producers declared their view of reconstruction and ideological refreshment of German cinematography. This was called "The manifest of Oberhausen" and was ideologically realized by the "Fatherless generation". Likely they were brave enough to explore fascist era and the following periods in their films.

But it seems to have begun much earlier- In 1922 Fridrich Murnau made a film "Nosferatu-The Symphony Of Horror" by the book of Bram Stoker "Dracula", which tells us a story about a vampire inspired by beauty that moved to the town and brought along plague. Huter's wife manages to defeat a vampire with the price of her life. In the version Werner Herzog ("Nosferatu- The night phantom") evil is more complicated and clever phenomenon which can only be defeated by endless fight.

We must look for the base of this theme in the depth of German subconscious. A vampire is a physical form of the instinct of death which exists in the soul of modern human. The proof of destroyed ideals is the "deal with death".

The film of Werner Herzog "Aguirre, The Wrath Of God" (1972) is dedicated to the absurdness of the idea Fascism's world domination. To express this director shows the bloody wars of Spanish conquistadores.

Lope De Aguirre is so obsessed with the idea of dominating Eldorado that doesn't even care about her daughter's life. Aguirre's dream of world domination by conquering Eldorado is a direct clue to Fascistic idea _ German nation should rule the world, but before that the nation must be cleaned from other races. Aguirre's Eldorado is the same as Hitler's world where only pure races live and is ruled by him of course.

THEORY AND HISTORY OF SCENOGRAPHY

Head of the Program: Ketevan Kintsurashvili

Lali Gelashvili

COSTUME PAINTING IN THE MOVIE "KETO AND KOTE~ON THE EXAMPLE OF KHANUMA'S CHARACTER

Summary

The most talented Georgian directors, brilliant actors and young gifted people created the film "Keto and Kote" (1948). The costumes and decorations in this film play an important role in achieving the impression of completeness. The famous scenographer Parnaoz Lapiashvili designed the costumes for this film. Khanuma, whose costume is reviewed in the article, is one of the main personages of the film. In her clothes, as it was typical for Tbilisi of the turn of the 19th - 20th centuries, the European and Asian motives and details are interrelated. The costume helped the actress to create a humorous, memorable character that remained forever in the memory of spectators.

**THE BASIC METHODOICAL QUESTIONS BY THE
PROFESSOR DAVIT ANDGULADZE AND THE
PROFESSOR NODAR ANDGULADZE****Summary**

In the presented work “*The basic methodical questions by the Professor Davit Andguladze and the Professor Nodar Andguladze*” the specificity of the singing voice and the process of voice training are researched. The work is grounded on scientific literature published by the professors i.e. works by O. Bakhutashvili-Shulghina, I. Atanelov and the book by N. Andguladze “Homo Cantor”. The work focuses on questions of vocal-technique-performance and on the process of developing the singing voice. The methodic vocalisms, voice trainings by Vronski, Barra, David Andguladze and Nodar Andguladze are employed. The attention is paid to pedagogical approach of developing the singing voice, sound folds, and voice diagnostics and to one of the cardinal problems – vocal respiration.

The work is based on the published literature.

დაიბეჭდა „კენტავრის“ სტამბაში

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს

სახელმწიფო უნივერსიტეტი

0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40