
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა
ბიუბანი
№2 (47), 2011

ART SCIENCE STUDIES
№2 (47), 2011



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2011

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა დიებანი №2 (47), 2011

სარედაქციო საბჭო
მისილი
კალანდარიშვილი
გიორგი
შალუტაშვილი
მკატერიშვილი კიკნაძე

ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიამ იაშვილი

გარეკანის დიზაინი
ლევან დადიანი

დაკაბადონება
მკატერიშვილი
ოქროპირიძე

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მეკა პასაძე

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

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზავნება სხვადასხვა
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

ნაშრომები მოგვარდეთ 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 №2 (47), 2011

Editorial Group

MIKHEIL
KALANDARISHVILI
GIORGI
SHALUTASHVILI
EKATERINE
KIKNADZE

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.

Literary Editor

MARIAM IASHVILI

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

Cover Design

LEVAN DADIANI

Works should be supplied under the following contact:

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

0102, Tbilisi, Davit
Agmashenebeli Avenue №40
Georgian Shota Rustaveli
Theatre and Film State
University
Second Block

Head of Publishing House

MAKA VASADZE

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

სარჩევი

თეატრმცოდნეობა

მანია გოშაძე

ნეკროფილია ფრომისეულად8

კულტურის მენეჯმენტი

ნინო სანაღირაძე

კულტურის სფეროს პროდუქტები და სახეები18

უნივერსიტეტის სადოქტორო პროგრამა

სცენოგრაფიის ისტორია და თეორია

ლალი გელაშვილი

კოსტიუმების მხატვრობა კინოფილმში „ქეთო და კოტე“
ყარაჩოღელთა სამოსის მაგალითზე36

დრამის რეჟისურა

ნინო ლიპარტიანი

ფილოსოფიური პოსტმოდერნიზმი44

მანია შენგელია

უილიამ შექსპირის „ტიტუს ანდრონიკუსის“
გენეზისისათვის53

სათეატრო ჟურნალისტიკის ისტორია

მარიამ ჩუბინიძე

ქართული სათეატრო ჟურნალისტიკა და მაყურებელი68

უნივერსიტეტის სამაგისტრო პროგრამა

თანამედროვე ევროპული თეატრი

გურამ კოპაია

ესეველდ მეიერჰოლდის რეჟისორული ძიებები
1902-1906 წლებში80

თამარ კომლაძე

აბსურდის დრამა და მისი წარმომადგენლები
(ეჟენ იონესკო)91

ნათია ცხვიტაია

რიჰარდ ვაგნერი „პოეტი და მოაზროვნე“102

ავტორთა შესახებ113

CONTENTS

THEATRE STUDIES

MAIA GOSHADZE

Necrophilia By Phrome114

CULTURE MANAGEMENT

NINO SANADIRADZE

Culture Products And Cultural

Products Segmentation115

UNIVERSITY' Ph.D PROGRAM

THEORY AND HISTORY OF SCENOGRAPHY

LALI GELASHVILI

Costume Painting In The Movie "Keto And Kote"117

DRAMA DIRECTION

NINO LIPARTIANI

Philosophical Post Modernism120

MAIA SHENGELIA

William Shakespeare's "Titus Andronicus"

For Genesis120

THEATRE JOURNALISM HISTORY

MARIAM CHUBINIDZE

Georgian Theatre Journalism And The Audience122

UNIVERSITY' MA PROGRAM

MODERN EUROPEAN THEATRE

GURAM KOKAIA

Theatre Directing Researches Of

Vsevolod Meyerhold In 1902-1906124

TAMAR KOMLADZE

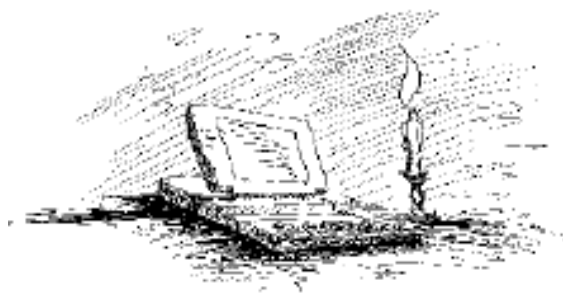
The Theatre Of The Absurd And

Its Representatives125

NATIA TSKVITAIA

Richard Wagner "The Poet And Thinker" 126

თეატრმცოდნეობა



ნეკროფილია ფრომისეულად

ყველაფერი, რასაც არყოფნიდან ყოფნაში გადაგყავართ შემოქმედებაა, ამბობდა პლატონი. ყოფნა ყოველივე არსებულის საკუთარი შესაძლებლობების მთელი სისავსით, გარედან განუსაზღვრელ-განუპირობებელი თვითობით აღქმა-განცდის გამომხატველია და იმაგდროულად, მხოლოდ აწმყოსეული შესაძლებლობებისა და მდგომარეობის გამომხატველი.

თვითონაც უპირველესად აწმყოში „ყოფნისას“ ვლინდება, ლატენტური არსებობის ინერტულობიდან თავს აღწევს და რეალიზდება. სწორედ აწმყოსადმი მიმართებას, ადამიანის წამყვანი ფსიქიკური ტენდენციის, – სიცოცხლის მოყვარეობის ან მოძულების უმთავრეს გამომხატველად მიიჩნევდა ფსიქოლოგი ერიხ ფრომი.

ფრომის მიერ ბიოფილიად შერაცხული სიცოცხლის მოყვარეობა, სიცოცხლის ყოველთვის მხოლოდ აწმყოში მოძრავ სტიქიაში ჩართულობისკენ სწრაფვაში ვლინდება, – აწმყოს მუდამის განცდაში ვლინდება (პასტერნაკისეული მელოდიურობით მჟღერ სიტყვებშიც, რომ გამოსვთვის „უკვდავებაა თავად სიცოცხლე – “жизнь и бессмертье одно“).¹

ნეკროფილიად (მკვდარის როგორც ინერტულის, უცვლელის, არაშემოქმედებითის მოყვარეობის გამომხატველის) ფრომის მიერ შერაცხული სიცოცხლის მოშიში და მოძულე ფსიქიკური ტენდენცია კი სწორედ შედეგზე და არა პროცესზე, ფლობაზე და არა ძიებაზე, ერთხელ და სამუდამოდ, ათვისებულ-შესისხლხორცებულის ნაჭუჭში გახვევაზე და არა ცნობიერების ზრდასა და გაფართოებაზე მიმართებაში ვლინდება, – აწმყოსეული რეალობისგან მუდმივ გაუცხოება-დისტანცირებაში ვლინდება.

პროცესის შედეგში, მოძრავის უძრავში, წარმავლის წარუვალში, მოკვდავის უკვდავში შთანთქმის, – სიცოცხლის

სამუდამო საკუთრებაში მიღების,სამუდამოდ მოპოვებულ,უძრავ შედეგად ქცევის, – ერთხელ და სამუდამოდ დამსახურებული ნეტარების ობიექტად ქცევის მანია სიკვდილის ინსტინქტის მშობაღსა და მასაზრდოებელ შთაგონების წყაროდ გვევლინება პატრიკ ზიუსკინდის რომანში „პარფიუმერი“.

ნებისმიერ ვითარებაში, ნებისმიერ დროსა და სივრცეში ყოფნისგან განურჩევლად, ყოველთვის მაინც არმყოფი, – თვალხილულობის მიუხედავად, არსებულის მუდამ დაუნახავი ზიუსკინდის რომანის გმირი,პარფიუმერი ჟან ბატისტ გრინუეი, ავტორისვე თქმით „ყველაფერს ესენციის მსგავსად კვალდაკვალ აღიქვამდა, როგორც წარსულის სულის მატარებელსა და აწმყოთი ხელშეუხებელს“.²

აწმყოსგან მუდამ გაუცხოებული,აწმყოს მუდამ მიუღებელი, აწმყოში მუდამ არმყოფი ზიუსკინდისეული პარფიუმერი, ჟან ბატისტ გრინუეი, ყოველთვის სწორედ აქ და ამჟამად სიცოცხლის მოძრავი სტიქიის უარყოფელი სიკვდილის ინსტინქტის, – ნეკროფილიის (ფრომისეული გაგებით) განსახიერებად გვევლინება.

ყოველივე ცოცხალის,– შესაბამისად მოძრავის,ცვალებადის, მზარდისა და განვითარებადის და იმავდროულად წარმატალ-სწრაფლმაგალის მოძულე პარფიუმერიის გენია უკვდავი სურნელების შემნარჩუნებელი სუნამოს შექმნისა და ფლობის მანიით იყო შეპყრობილი. ედემისეული და იმავდროულად წარუვალი სუნამოს შექმნას კი სწორედ წარმატალის, შესაბამისად ცოცხალის მოკვდინების შედეგად აღწევს.

ნეტარების მომგვრელ სურნელებათა ადრე თუ გვიან ქრობადობის გარდაუვალობასთან ბრძოლის ზიუსკინდისეული პარფიუმერის ჟინი, არსებითად, სწორედ მუდმივი ძალისხმევის გამოვლენის მომთხოვნი,წარმატალ-სწრაფლმაგალი ცხოვრების თავად პროცესის ერთხელ და სამუდამოდ მოპოვებულ უძრავ შედეგში გახვევების, სანუკვარ მომავლად აღქმულ ედემისეულ იდილიის ნეტარ ინერტულობაში დაბრუნების უკვდავ ოცნებას წარმოაჩენს.

თვითმოქმედი იდილიის წიაღში უშფოთველად მიძინების, უსასრულო „ჰეფი-ენდად“ ქცეული ცხოვრების „უკვდავ“

საკუთრებაში მიღების სურვილი ზიუსკინდისეულ რომანში, სიუჟეტური თვალსაზრისით ედემში დაბრუნების ილუზიის შთამბერავი სუნამოს შექმნისა და ფლობის მანიის სახით ვლინდება. საამურ სურნელებათა დაპყრობის სწრაფვაში, პირველ წარმატებას პარფიუმერი ყვავილების თავისუფლებისკენ მსწრაფ არომატებზე ბორკილების დადებით აღწევს.

ზღვა ყვავილების ჭკნობის, მოკვდინების, სველ „გვამებად“ ქცევის სანახაობით მონუსხული პარფიუმერი კუბრში აღულებული სურნელოვანი სულის მესაკუთრედ იქცეოდა. არომატიზირებული ქონისგან დამზადებული, ედემისეული სურნელების მფრქვეველი სუნამოს შეყნოსვისთანავე ადამიანს მარადიული ახალგაზრდობისა და ნეტარების მოპოვების განცდა ეუფლებოდა. ცხოვრება მაშინვე სიბერისა და სიკვდილის გარდაუვალობისგან, ყოველგვარი ძალისხმევის გამოვლენის საჭიროებისგან, – ზოგადად ნებისმიერი სახის პროცესში მყოფობისგან თავისუფალ უძრავ შედეგად იქცეოდა, – თვითმოქმედ იდილიის უძრავ პეიზაჟად იქცეოდა. გაფიქრებისთანავე, ყველა სურვილის აღმსრულებელ ედემში ვირტუალურად დაბრუნებული, ერთხელ და სამუდამოდ მოპოვებულ ნეტარებაში (ცხელი წყლით გავსებულ აბაზანაში ჩამჯდარივით) ხევდებოდა.

სწორედ მოკვდავი არომატის მიმთვისებელი უკვდავი სუროგატი, – ჭეშმარიტად ცოცხალი არომატისთვის სულის ამომხდელი აღულებული კუბრის ნახარში აფრქვევდა ედემისეულ სურნელებას, უკვდავებასთან ზიარების მომნუსხველ ილუზიას აზიარებდა მის შემყნოსავებს. სწორედ აღულებული კუბრის სამფლობელოს შემოქმედი იქცა კუბრშივე „გამომცხვარი“ ედემის ავტორად, – მარად მოძრავი წარმავლობის უძრავი მარადისობით ჩანაცვლებისკენ სწრაფვის საყოველთაო მანიის მასაზრდოებლად.

წარუვალი ბედნიერების ილუზიის შთამბერავი პროდუქცია სწორედ წარმავალის დამთრგუნავი, – ჭეშმარიტად ცოცხალი არომატისთვის სულის ამომხდელი ცნობიერების პირშონაყოფად გვევლინება.

საგულისხმოა რომ ღვთაებრივი სურნელების მარად

შემნარჩუნებელი სუნამოს შექმნას პარფიუმერი მის მიერ მოკლულ ქალიშვილთა სხეულებიდან მოპოვებული ესენციის საფუძველზე შესძლებს. ქალების სერიული მკვლეელი მანიაკის სიუჟეტური თვალსაზრისით თითქმის დეტექტიური ისტორია აწმყოში მუდამ არყოფნის, – სიცოცხლის ყოველდღიური, ყოველწუთიერი „მკვლელობის“ ამბავს წარმოადგენს, – ნიცშეს ცნობილი ნაშრომის სათაურსა და პათოსსაც თუ დავესესხებით ადამიანურ ერთობ ადამიანურ ამბავს მოგვითხრობს, – ცოცხალის სუროგატით, წარმატების წარუვალით, აწმყოს მომავლით, მოძრავის უძრავით, პროცესის შედეგით, გარეგანის შინაგანით, თვითობის თვითმოქმედი წესრიგით ჩამნაცვლებელი უსინათლობის შინაგან ისტორიას წარმოაჩენს.

ოლონდ არა ახლა!

აწმყოს წინაშე მუდამ უძლურად ხელების მოსავსავე, – ოლონდ არა აქ და არა ამჟამად სულისკვეთების გამომხატველი სულის ძახილად გაისმის შექსპირისეული მაკბეტის ცნობილი სიტყვები „ხვალე ხვალს მისდევს“³ (დედანში: ტომორროუ ანდ ტომორროუ ანდ ტომორროუ⁴), ისევე, როგორც ჩეხოვისეული სამი დის ცნობილი „ლაიტმოტივი“ შემახილი „მოსკოვში, მოსკოვში, მოსკოვში!“⁵ – თითქოს აწმყოდან, აქ და ამჟამად არსებობიდან გაქრობის მსურველის, უძლური სულის ძახილი.

„უკვდავი“ მომავლით გამაჯილდოვებული, ყოვლისმომცველი წესრიგის გარეშე, – „უმიზეზოდ“ და „უშედეგოდ“ ცხოვრების ვერ მიღების მოტივი (ჩეხოვისეულ გმირთა სამყაროში მუდამ შეხმატკბილებული მრავალხმიანობით გაჟღერებული), მარად ახლის მშობადი შემოქმედებითი სტიქიის, ნების, აქტივობის უარყოფელი, სიცოცხლის მოშიში და მოძულე ფსიქიკური ტენდენციის გამომხატველად იქცევა.

უფლის ნების ყოვლისშემძლების მთარული ფრაზებითა და თვინიერი მორჩილებით ამღიარებულ ჩეხოვისეულ გმირთათვის იღბალი თუ უიღბლობა, შენამენი თუ დანაკარგი, – ცხოვრებაში ყოველივე უფლის ნების გამომხატველია, საკუთარი შინაგანი,

პიროვნული არსისა და შესაძლებლობების გარდა, – პიროვნული ზრდისა და განვითარებისკენ, ცნობიერებისა და თვალსაწიერის გაფართოებისკენ, თავისუფალი შემოქმედებითი აქტივობისკენ სწრაფვის გარდა, – სწორედ შემოქმედის ხატისამებრ ადამიანის შექმნილობის იდეის გარდა.

ოღონდ არა მე, არა მარტომ, არა აქ და არა ამჟამად, – შეიძლება ითქვას, რომ ასეთია ჩეხოვისეულ გმირთა უმრავლესობის ცხოვრებისეულ კრედოს გამომხატველი პათოსი. ყოვლისმომცველი წესრიგისა თუ ქაოსის, მარადისობისა თუ წარმავლობის წინაშე, ინდივიდუალური ძალისხმევის გამოვლენის ამაოებისა და ზედმეტობის იდეა, მათი უცვლელი ძილისპირულის მარადიულ ლაიტმოტივად რჩება. აწმყოს, როგორც სანუკვარ მომავლის დადგომამდე როგორღაც გასაყვან, მოსაკლავ დროში (მოსაცდელ ოთახში მყოფივით) „ყურყურტის“ ხანად აღქმა, მათ მუდმივად თანამდეგ განწყობად რჩება.

მხოლოდ სიცოცხლესთან გამოსაღმების საშიშროების წინაშე, მისთვის მართლაც საბედისწეროდ დასრულებული დუელის წინ წამიერად მაინც შესძლებს ტუზენბახი (პიესიდან „სამი და“) არსებულთან მიმართებაში გამოღვიძებას, – მუდამ ჭაობად აღქმული იმ პატარა ქალაქის მშვენიერების განცდას, სადაც მდინარეცაა, ტყეც, ულამაზეს ხეთა ნაირსახლებიც ხარობენ, მისი მკვიდრნი კი მხოლოდ კოლოებს აღიქვამენ.

საგულისხმოა რომ კაცობრიობის ნათელ მომავალზე მეოცნებე „სამი დის“ გმირები არა მხოლოდ არაფერს იღონებენ მათი ახლობლის, ტუზენბახისთვის უაზროდ თავსმოხვეული დუელის ჩასაშლელად, არამედ მის დაღუპვასაც კი ზეზეულად მძინარენი თითქოს საკუთარ თავზე ძალდატანებით ამჩნევენ.

აწმყოსეული რეალობისგან, საკუთარი თავისა და ერთმანეთისგან გაუცხეობული ჩეხოვის გმირი ზამთარში ზაფხულს მისტირის, – ზაფხულში ზამთარს, უცხოეთში სამშობლოს, სამშობლოში უცხოეთს, – უმუშევარი მოსამსახურეს შენატრის, – სამსახურში მოარული სახლში მჯდომს, დაოჯახებული მარტოხელას, მარტოხელა კი დაოჯახებულს.

იმედსა თუ უიმედობაში გამქცევი, წარსულისა თუ

მომავლისკენ, საიქიოსა თუ უცხო პლანეტებისკენ მომზირალი, ასწლეულებისა თუ ათასწლეულების შემდგომ ცხოვრებას რომ შენატრის, ნებისმიერი სიშორესა და ხანგრძლივობას გულგახსნილ-ხელგაშლილი რომ ეგებება მუდამ კარჩაკეტილი, ძუნწი და შეუვალი სწორედ არსებულის მიმართ რჩება, – იქნება ეს ყოფითი თუ შინაგანი „რეალობა“, შინაგანი ხმა თუ მოწოდება. ერთადერთი რაც მის გულსა და სულს არ ეკარება, რისი აღქმა-განცდა და გააზრება არ სურს, ყოფნისეული მიმართების მომთხოვნი რეალობაა.

სწორედ მომავლით გათენებამდე ძილქუშიდან გამოსვლის არმსურველად, თითქოს მართლაც დაბადებამდელ, ნეტარ ინერტულობაში დაბრუნების მსურველად გვევლინება ჩეხოვის გმირი კინომსახიობთა თეატრისეულ „ალუბლის ბაღში“.

გიორგი მარგველაშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლში, თეთრი ალუბლის ედემის ბაღის მარადიულ მკვიდრთა, – მუდამ აწმყოს აცდენილსა და ამ აცდენილობაში თითქოს ურთიერთამრეკლავ ორეულთა წყვილებად ქცეულ გმირთა ინფანტილური სამყაროს პროტაგონისტად რანევესკაია (ნინელი ჭანკვეტაძე) გვევლინება; მის თავისებურ, – არსობრივ და არა ერთი მედლის ორი მხარის წარმომჩენ ანტიპოდად, – მუდამ გარედან გაპირობებულობაზე აპელირებადი უმწეობის უარყოფელად კი ლოპახინი.

მთელი სპექტაკლის მანძილზე მუდამ შეუსმენელი ლოპახინი (გია როინიშვილის შესრულებით) არა მხოლოდ რანევესკაიას მიერ უარყოფილ თაყვანისმცემლად, არა მხოლოდ მის თავისებურ ალტერნატივად, – არსებობის განსხვავებული შესაძლებლობების წარმომჩენად, არამედ ალუბლის ბაღის მარადიულ მკვიდრთა მიერ შეუსმენელი მათივე შინაგანი ხმის, შეუცნობადი და ამდენად დაკარგული „სინამდვილისა“ და შესაძლებლობების პერსონიფიკირებად გმირად იქცევა.

სპექტაკლში ლოპახინი სიყვარულს უხსნის პირდაპირი გაგებით. სმენადახშულ რანევესკაიას, დაწოლის წინ, ხმაურისაგან დამცავ საცობებს ყურებში რომ ჩაიდგამს, დაძინების ამო მცდელობის შემდეგ წარმომდგარი კი ზარდახშიდან ამოღებული რაღაც ქალღლების თვალიერებას იწყებს. სანამ რანევესკაია,

როგორც ჩანს მამულის დაგირავებასთან დაკავშირებულ საბუთებში გარკვევას ამაოდ (ძილისმომგვრელობის ეფექტს თუ არ ჩავთვლით) ცდილობს, ოთახში ლოპახიანი შემოდის ანთებული სანთლით ხელში.

უკვე მიძინებულ სახლში რატომღაც შემორჩენილი თუ დაბრუნებული სტუმარი, პენუარში გადაცმული რანევსკაიას დანახვისთანავე მოიბოდიშებს, გასვლასაც დააპირებს, მაგრამ საპასუხო რეაქციით, უფრო სწორედ კი ურეაქციოობით საკუთარ შეუსძენლობაში დარწმუნებული შეყვინდება, სანთელს კარადის თავზე შემოდგამს და თითქოს სალოცავი ხატის წინ თავის გრძნობას აღსარებასავით გამოთქვამს, – თუმცა იმავდროულად ყოველგვარი აბეზარი მოლოდინისგან თავისუფალი თვითკმარობით. ავანსცენაზე მაყურებლის პირისპირ ქაღალდებში თავჩაქინდრული რანევსკაიას ზურგსუკან, მოშორებით, ნახევრად ჩაბნელებულ სცენის სიღრმეში განათებული „აღმსარებლის“ სახე, თითქოს რაღაც უხილავი სიღრმიდან, „ამოყვინთული“ საზრისით გაელვებული უჩინარდება.

მთელი სპექტაკლის მანძილზე ამა თუ იმ სახით ლოპახინის მუდმივი უარყოფა, – იქნება ეს მისი მსოფლალქმა, რანევსკაიასადმი უტყვი (თუმც სრულიად აშკარა) გრძნობა თუ ფრიად მეტველი მოწოდება-გაფრთხილება, უმოქმედობის შემთხვევაში მამულის დაკარგვის გარდაუვალობის შესახებ, სწორედ რაღაც არსისმიერი რეალობისადმი ედემის ბალის მარადიულ მკვიდრთა „ზურგშექცევის“ მოტივის გამომხატველად იქცევა.

საგულისხმოა, რომ საკმაოდ ხანგრძლივი დროს მანძილზე რანევსკაიასთვის ლოპახინის მიერ მირთმეული ყვავილები (სიცოცხლის წარმავალ-სწრაფლმავალი სტიქიისა და მასთან თანაზიარი თვითობის არქეტიპის მარადიული გამომხატველნი) „დაუნახაობისა“ და გათელვის ობიექტად იქცევიან. როდესაც ხანგრძლივი განშორების შემდეგ, კვლავ თავის მამულში დაბრუნებული რანევსკაია როგორც იქნა დაინახავს ლოპახინის მიერ მისკენ გაწვდილ ყვავილების თაიგულს, – თითქოს სცენაზე მდგარი მსახიობისა და მის წინაშე მყოფი მაყურებლის

როლში ერთდროულად აღმოჩენილი, გამორთმევისთანავე ჰაერში მოისვრის. ლოპახინის მიერ აკრეფილი ყვავილების ხელმეორედ გამორთმევისთანავე რანევესკაია იმავე ჟესტს იმეორებს, – ოდნავ ონავრული კეკლუცობით შერბილებული, მაგრამ თითქოს რაღაც ირაციონალური ყოვლისმფლანგველობის ბრმა სიჯიუტით.

ზიუსკინდის რომანში სწორედ მომავლის უკვდავსაყოფად „სულამოხდილი“ ყვავილების მსგავსად, კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე მიმოფანტული, ზედ გადავლისა და გათელვის თითქოს უხილავ ობიექტად ქცეული ყვავილები, სიცოცხლის ყოველთვის სწორედ აწმყოში მოძრავი, წარმატალ-სწრაფლმაგალი სტიქიის უსასრულოდ განმეორებადი უარყოფის ნიშან-ხატად გვევლინებიან.

მიწისქვეშა გამოქვაბულში ძილის მოყვარული პარფიუმერის მსგავსად, რანევესკაია ნინელი ჭანკვეტაძის შესრულებით, სიცოცხლის მარად მოძრავ სტიქიას დახშული სივრცის უძრაობაში, – არსებითად მისივე უცვლელი ცნობიერების თავისებურად პროექტირებად უძრაობაში გაურბის, – ხან გარემომცველებისგან თავს (უფროსებისგან დამალული ბავშვივით) წიგნების კარადას აფარებს, ხან კი ძველმანების დამტევ სკივრში ჩაწვება და ამ სახით სტოვებს, უფრო სწორედ კი ამ სახით გააქვთ დაკარგული მამულიდან.

არყოფნის ნეტარ ინერტულობაში, – სამყაროსთან პირველადი, ედემისეული, ჰარმონიის ინერტულობაში გახვევებისკენ მსწრაფ ალუბლის ბაღის მკვიდრთა სცენური ისტორია განხორციელებადის განუხორციელებლობის, განსაცდელის განუცდლობის, აღსაქმელის აღუქმელობის, შესმენადის შეუსმელობის შინაგან ისტორიას წარმოაჩენს.

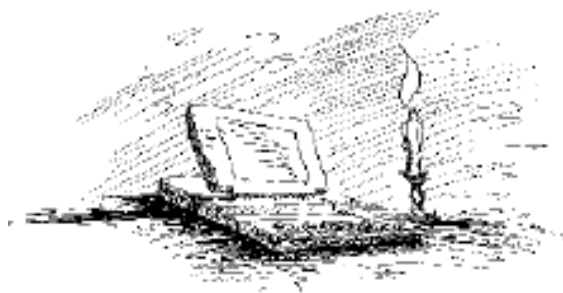
ამა თუ იმ სახით მოაზრებული გაპირობებულობის წინაშე ინდივიდუალური ძალისხმევის გამოვლენის ამაოების შეგრძნება, სწორედ არსებობის საკუთარი შესაძლებლობების ძიებისგან გაქცევის, – საკუთარ „ფეხზე“ წამოდგომის ნაცვლად უზენაეს საზრისზე ამაღლებული ნოსტალგიის კვარცხლბეკზე გაშეშების შესაძლებლობას იძლევა.

ყოფნა-არყოფნის დილემა, სიკვდილ-სიცოცხლეს შორის

(ცხადია ეგზისტენციალური თვალსაზრისით) არჩევანი სწორედ „უკვდავ“ შედეგსა და „მოკვდავ“ პროცესს შორის არჩევანში ვლინდება, – მარადისობით დაჯილდოვების იმედითა თუ მოთხოვნით, ყოველივე ამჟამად არსებულის, მოცემულის, რეალიზებადის გაუფასურებასა და ყოველგვარი გასაჩივრების გარეშე, სწორედ აწმყოში, არსებულში, მოცემულში საკუთარი შესაძლებლობების მთელი სისავსით ცხოვრებას შორის არჩევანში ვლინდება.

-
1. Борис Пастернак. Собрание сочинений, М., т. 2, 1969, с. 225.
 2. Патрик Зюскинд. Парфюмер, М., 1967, с. 43.
 3. უილიამ შექსპირი. ტრაგედიები, თბ., ტ. 3, 1987, გვ. 227.
 4. William Shakespeare. Tragedies, L. 2001. p. 167.
 5. Антон Чехов. Рассказы, повести, пьесы. М., 1967, с. 654.
 6. Платон, Пир. м. 1969, с. 76.
 7. იხ.: Эрих Фромм, Душа человека. М., 1984.

კულტურის მენეჯმენტი



კულტურის სფეროს პროდუქტები და სასემები

ეკონომისტების, მარკეტინგისა და ბაზრის კვლევის სპეციალისტების განმარტებით, პროდუქტი არის სარგებლის ნაკრები მყიდველის თვალსაზრისით. პროდუქტის აღწერა მისი ტექნიკური პარამეტრების ან სიმბოლური ფასეულობის მიხედვითაა შესაძლებელი, რაც საბოლოოდ, რეალურ ან წარმოსახვითი სარგებლის ნაკრებს წარმოადგენს. მომხმარებლები იყენებენ თავიანთ ფინანსებს ცალკეული პროდუქტის შესაძენად საკუთარი სურვილებისა და საჭიროების შესაბამისად.

ნებისმიერი კომპანიისათვის პროდუქტი განისაზღვრება, როგორც ტექნიკური მახასიათებლების ნაკრები, რომელიც სხვადასხვანაირად აღიქმება მწარმოებელი კომპანიის მიერ. სხვადასხვა ადამიანის თვალთახედვიდან პროდუქტი სხვადასხვაგვარად ხასიათდება: თუ ერთისთვის წარმოადგენს მატერიალური კომპონენტების ნაკრებს, მეორესთვის, იგივე პროდუქტი, საქონლის (სასაქონლო) ხარისხის სერიას შეიძლება ნიშნავდეს.

მომხმარებლის მიერ პროდუქტების კლასიფიკაცია სხვადასხვაგვარად ხდება და განისაზღვრება მომხმარებლის მოცულობის შესაბამისად, რომელსაც იყენებს (ხარჯავს) მომხმარებელი და საბოლოოდ ჯგუფდება შემდეგნაირად:

- ყოველდღიური მოთხოვნის ან პირველადი მომხმარებლის საქონელი;
- დაგეგმილი საყიდლები;
- სპეციალური ასორტიმენტის საქონელი;

ყოველდღიური საქონელი არის ის საქონელი, რომელსაც მომხმარებელი ხშირად ყიდულობს და თითქმის არ ეძებს განსაზღვრული სავაჭრო ნიშნის მიხედვით. მაგალითად, თუ მომხმარებელს არ სურს შორს მდებარე სუპერმარკეტში წასვლა, ჩვეული სავაჭრო ნიშნის (მარკის) რძის, პურის ან სხვა,

უქონლობის შემთხვევაში მას შეუძლია შეიძინოს ნებისმიერი სხვა სავაჭრო ნიშნის პროდუქტი, რომელიც მეზობელ ან ახლო მდებარე მაღაზიაში იყიდება.

დაგეგმილი პროდუქტები (შენაძენები) ზშირად დაკავშირებულია განსაზღვრული ან გამორჩეული სავაჭრო ნიშნის პროდუქტებთან, რომლის გამოც მომხმარებელი მზადაა გამოიყენოს მნიშვნელოვანი ძალისხმევა და მიიღოს სპეციალური შეთავაზება ან იპოვოს სასურველი პროდუქტი. დაგეგმილი საყიდლების დროს მომხმარებელი უარს ამბობს შემთხვევით შეთავაზებულ ნებისმიერი სხვა სავაჭრო ნიშნის (მარკის) პროდუქტზე, – თუ მისთვის სასურველი პროდუქტი არ იქნება მაღაზიაში, ის ყველა ძალისხმევას გამოიყენებს და ეცდება შეიძინოს ზუსტად მისთვის სასურველი პროდუქტი.

სპეციალური ასორტიმენტის საქონლის კატეგორიაში, სხვა დანარჩენ მაღალი ბრენდების კატეგორიებთან ერთად, კულტურის პროდუქტებიც მოიაზრებიან: მომხმარებელს სურს განსაზღვრული შოუს ან ფილმის ნახვა, საყვარელი შემსრულებლის განსაზღვრული ჩანაწერის შეძენა. მომხმარებელი არ დაუშვებს კომპრომისს და ძალღონეს არ დაიშურებს წინასწარ შეიძინოს ბილეთი, იდგეს რიგში ან გაიაროს სხვადასხვა მანძილი მისთვის სასურველი პროდუქტის მისაღებად ან სანახავად. ზოგიერთ შემთხვევაში, კულტურის პროდუქტი, შეიძლება მიეკუთვნოს დაგეგმილი საყიდლის კატეგორიასაც. მაგალითად, მუსიკალური ჩანაწერის ან კულტურის მზა პროდუქტების შემთხვევაში, მომხმარებელი ეძებს სხვადასხვა კატეგორიაში მისთვის სასურველ ჩანაწერსა თუ პროდუქტს.

პროდუქტების უმეტესობა ხასიათდება სამი ძირითადი კომპონენტით:

1. ძირითადი პროდუქტი ან თვით ობიექტი;
2. თანმხლები მომსახურება;
3. ფასეულობა, – სიმბოლური, ემოციური ან რაიმე სხვა ფასეულობა, რომელსაც მომხმარებლები ამ თუ იმ პროდუქტს ანიჭებენ.

კულტურის სფეროს პროდუქტები განსაკუთრებულ

პროდუქტთა რიცხვს მიეკუთვნებიან და სპეციალური ასორტიმენტის რიგში განიხილებიან. თანამედროვე მკვლევრები კულტურის პროდუქტს „რთული პროდუქტების“ კატეგორიასაც აკუთვნებენ.

კულტურის პროდუქტი: რთული პროდუქტი – პროდუქტის სირთულე შეიძლება მნიშვნელოვნად შეიცვალოს მისი (პროდუქტის) სპეციფიკური თავისებურებებიდან, მომხმარებლის მიერ მინიჭებული მახასიათებლების ან თვით პროდუქტის დამახასიათებელი თვისებებიდან გამომდინარე. ზოგიერთი პროდუქტი მიიჩნევა უფრო რთულად, მათი ტექნიკური სპეციფიკიდან გამომდინარე, რადგანაც მომხმარებლისაგან მოითხოვს მნიშვნელოვან ძალისხმევას – აღიქვას და შეაფასოს პროდუქტის თავისებურებანი. მაგალითად, გამოუცდელი მყიდველი, რომელიც პირველად იძენს პერსონალურ კომპიუტერს, აწყდება ტექნიკურ სირთულეებს, რაც იწვევს კომპიუტერის შეძენასთან დაკავშირებულ ემოციურ დაძაბულობას. ახალი მანქანის შეძენამდე მომხმარებელს შეუძლია რჩევა ჰკითხოს მეგობრებს, ვინაიდან მათი აზრი მნიშვნელოვანია შერჩევის რთულ პროცესში. იგივე მომხმარებელი სხვა „ჩვეულებრივ ან მარტივ“ პროდუქტებს ავტომატურად შეიძენს, როგორც ეს ხდება ყოველდღიური მოხმარების საქონლის უმრავლესობის შეძენის დროს, ყველანაირი დაძაბულობისა და ჩარევის გარეშე.

კულტურის პროდუქტების უმრავლესობა განისაზღვრება როგორც რთული პროდუქტი, განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, როდესაც ისინი საჭიროებენ სპეციალურ ცოდნას ან ეფუძნებიან აბსტრაქტულ ცნებებს, რომლებიც მომხმარებლისგან მოითხოვენ განსაკუთრებული შეფასების უნარს. სირთულე მით უფრო იზრდება, როდესაც მომხმარებელი არ იცნობს პროდუქტის განსაზღვრულ ტიპს ან თავისებურებას. მიუხედავად ამისა, კულტურის სფერო მოიცავს როგორც რთულ, ასევე ნაკლებად რთულ პროდუქტებსაც, რაც გულისხმობს ისეთი პროდუქტების კატეგორიას, რომლებშიც გამოყენებულია ძალზედ კონკრეტული, მარტივი იდეები. ასეთ პროდუქტებს ხშირად პოპულარული პროდუქტები ეწოდება. პოპ-მუსიკა და სამერ-სტოკ თეატრი

(Summer stock theatre, - „მსუბუქი“ თეატრის ნაირსახეობა) შეიძლება ჩაითვალოს მარტივ პროდუქტად, კლასიკურ სიმფონიურ რეპერტუართან ან ავანგარდულ სპექტაკლთან შედარებით თეატრი („მსუბუქი“ თეატრის ნაირსახეობა) შეიძლება ჩაითვალოს მარტივ პროდუქტად, კლასიკურ სიმფონიურ რეპერტუართან ან ავანგარდულ სპექტაკლთან შედარებით.

პროდუქტზე საუბრისას მნიშვნელოვანია განისაზღვროს ტერმინი – პროდუქტის ხაზი, რომელიც გულისხმობს ყველა იმ პროდუქტთა ჯგუფს, რომლებიც საკმაოდ მჭიდროდ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი. ტერმინი „პროდუქტის ხაზის სიღრმე“ გამოიყენება ერთი პროდუქტის ხაზში შემოთავაზებული სხვადასხვა ნიმუშის რაოდენობის აღწერისათვის. წიგნის მაღაზიაში შეძენილი რომანები წარმოადგენენ პროდუქტის ხაზს. პერიოდიკა, ლექსიკონები და საბავშვო წიგნები, – წარმოადგენენ ერთი ტიპის პროდუქტის სამ სხვადასხვა ხაზს. პროდუქტის ნარევი შედგება ერთი კომპანიის მიერ შემოთავაზებული ყველა ხაზისაგან. მაგალითად, თეატრალური დასი, რომელიც უცხო ქვეყანაში გასტროლზე უჩვენებს მხოლოდ ერთ წარმოდგენას, მაყურებლისათვის წარმოადგენს ერთი მწარმოებლის, მხოლოდ ერთ პროდუქტს. ამ შემთხვევაში ხაზის ან ნარევის იდეა უბრალოდ არ არსებობს. თეატრალური დასი, რომელსაც მუდმივი სცენა აქვს და სეზონის მანძილზე რამდენიმე წარმოდგენას მართავს პრემიერის ჩათვლით, ჰყავს თავისი მუდმივი მომხმარებელი და თავის მაყურებელს სთავაზობს პროდუქტის ხაზს. ყოველი სპექტაკლი, მიუხედავად სხვადასხვა თეატრალური ესთეტიკისა და ჟანრისა, სხვადასხვა რეჟისორისა და მსახიობებისა, ეკუთვნის პროდუქტის ერთ კატეგორიას – „თეატრი“ და წარმოადგენს ერთი მწარმოებლის მიერ შექმნილ ცალკეულ პროდუქტს. საგამომცემლო სახლი ან სტუდია, რომელიც ასევე აწარმოებს კულტურის პროდუქტებს თავიანთი წარმოებული პროდუქტებით, მომხმარებელს სთავაზობს წარმოებული პროდუქტების ნარევს, თეატრალური დასი კი წარმოადგენს პროდუქტების ხაზს, რომელსაც მომხმარებელს

თანმიმდევრულად სთავაზობს. პროდუქტების ნარევის ცნება იოლად გამოსაყენებელია იმ კომპანიების მიმართ, რომელთა ამოცანასაც წარმოადგენს სხვადასხვა გასართობი ღონისძიების გავრცელება. პრეზენტური ან პრომოუტერი მომხმარებელს სთავაზობს სხვადასხვა პროდუქტს (წარმოდგენა, კლასიკურ მუსიკა, ქორეოგრაფია, შოუ), რომელთაგან თითოეული არსებობს როგორც პროდუქტის ხაზი, მომხმარებელი კი იღებს, როგორც პროდუქტების ნარევს. ხელოვნებისა და კულტურის მსხვილ ცენტრებსა და ორგანიზაციებს შეუძლია თეატრალური ხაზის, საბალეტო ხაზისა და სხვათა ცალკეულად შეთავაზება მაშინ, როდესაც მცირე ცენტრებსა და მცირე მასშტაბიან ორგანიზაციებს შეუძლიათ მხოლოდ შეზღუდული ნარევის შეთავაზება, რომელშიც იქნება მხოლოდ რამდენიმე პროდუქტის ხაზი, რომელთაგან ყოველი შეიძლება შეიცავდეს მხოლოდ ერთ პროდუქტს.

კულტურის ორგანიზაციებს, თავიანთ ძირითად პროდუქტებთან ერთად, აქვთ საშუალება და შესაძლებლობა შექმნან თანმხლები პროდუქტების სერია, რომლებიც ძირითად პროდუქტებთან იქნებიან კავშირში და მაინც წარმოადგენენ დამოუკიდებელი პროდუქტების ხაზს. სიმფონიურ ორკესტრს შეუძლია მომხმარებლისათვის საკონცერტო აბონემენტის შეთავაზება, საკუთარი რეპერტუარის კომპაქტ-დისკზე ჩაწერა და ამავე დროს სარეკლამო საგნების, მაგალითად, მაისურების გაყიდვა.

თანმხლები პროდუქტების გაყიდვებსა და მარკეტინგის გამოყენებას, კულტურის სფეროს სხვადასხვა ორგანიზაციასთან ერთად, ყველაზე წარმატებით, მუზეუმები მიმართავენ.

კულტურის სფეროს ორგანიზაციების მარკეტინგი მჭიდროდაა დაკავშირებული აუდიტორიის გაფართოებისა და ამასთან, მუდმივი მომხმარებლის ცნების შექმნისა და მომხმარებელთან ურთიერთობის განმტკიცების საქმიანობასთან. მაგალითად, მუზეუმებს, მუდმივი და დროებითი გამოფენების ჩატარებასთან ერთად, შეუძლიათ შესთავაზონ საგანმანათლებლო და კულტურული ღონისძიებები, მასტერ-კლასების, ექსკურსიებისა და კონფერენციების ჩათვლით. მუზეუმთა

უმეტესობას აქვს აგრეთვე კაფე, რესტორანი და სუვენირების მაღაზია. მუზეუმების მიერ შემოთავაზებული გაფართოებული პროდუქტის ნარევისა და მთავარ პროდუქტთან ურთიერთობა საშუალებას იძლევა გაზარდოს შემოსავლები და გაზარდოს დამოუკიდებელი შემოსავლების შესაძლებლობა. დამოუკიდებელი შემოსავალი დაკავშირებულია კულტურის სფეროს ორგანიზაციების უნართან, – მიიღოს შემოსავალი საკუთარი ძალისხმევის ხარჯზე, განსხვავებით სახელმწიფო სახსრების მოზიდვისა და სუბსიდიებისაგან, შემოწირულობებისაგან და ა. შ. განსხვავებით ყველა იმ დანარჩენი სახსრებისაგან, რასაც მოზიდული სახსრები ეწოდება. შემოსავლების დამოუკიდებლად მიღება გულისხმობს სახსრების იმ წყაროების გამოყენებას, რომლებიც უმეტესწილად დაკავშირებულია მომხმარებელთა მომსახურებასთან. მსგავსი ტიპის სახსრებს მიეკუთვნება:

- შესვლის საფასური / ბილეთის ფასი;
- საცალო ვაჭრობა – მაღაზია, ან სასუვენირე ვაჭრობა;
- კვების ობიექტები;
- იჯარის საფასური;
- სხვადასხვა ღონისძიების, პრეზენტაციისა და განსაკუთრებული ღონისძიებების მოწყობით მიღებული შემოსავლები;
- საგანმანათლებლო პროგრამები;
- საგამომცემლო საქმიანობა და ინფორმაციის საშუალებები;
- სახელშეკრულებო მომსახურება.

კულტურის სფეროს ობიექტები (ფილმები, გამოფენები, წიგნები, კონცერტები და სხვ.) განიხილება კოორდინირებული პროდუქტის ნარევის სახით, რომელთა სხვადასხვა ნაწილით ვაჭრობა უნდა იყოს ურთიერთგამაძლიერებელი ფაქტორები და დამატებითი სახსრების მოსაზიდად ჩატარებული ღონისძიებები. თანამედროვე მსოფლიოში მოქმედი მუზეუმების ორი მესამედი თავის მომხმარებელს სხვადასხვა ტიპის მომსახურებას სთავაზობს: ბიბლიოთეკას, არქივს, კინო და საკონფერენციო დარბაზს, სუვენირების მაღაზიას და რესტორანს ან კაფეს და სხვ. გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი მახასიათებლებისა, კულტურის

სფეროს პროდუქტი ხასიათდება შემდეგი განსაკუთრებული განსხვავებებითაც:

- ხარისხი და განსაკუთრებულობა – განსაკუთრებული წარმომავლობა, ისტორიული მნიშვნელობა და წარმოების იშვიათი ტექნოლოგია;
- ნიშან-თვისებები – მასალის იშვიათი სახეობა და ნივთის ექსკლუზიური წარმოება, ნივთის ისტორიული მნიშვნელობა და ა. შ.;
- პროდუქტის სტილი და დიზაინი.

კულტურის პროდუქტების განზომილება – გარდა დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებისა, არსებობს კულტურის პროდუქტის, როგორც ნაწარმოების, განხილვის სხვადასხვა ხერხი, რომელიც კულტურის პროდუქტის მხატვრული ღირებულების სამი განზომილებით ხასიათდება და შედარებითი, ტექნიკური და არაძირითადი, ანუ მეორეხარისხოვანი, განზომილებების სახელითაა ცნობილი.

შედარებითი განზომილება მომხმარებელს აძლევს საშუალებას სხვადასხვა კრიტერიუმზე (დარგი, ჟანრი, ისტორია და ა. შ.) დაყრდნობით განიხილოს პროდუქტი განსაზღვრულ კონტექსტში. შედარებითი კრიტერიუმების რაოდენობა იზრდება ან მცირდება კონკრეტული მომხმარებლის გამოცდილების ან მის მიერ პროდუქტის ცოდნის შესაბამისად. ეს განზომილება განსაზღვრავს პროდუქტს, როგორც ამჟამად არსებულ, აგრეთვე ადრე არსებულ პროდუქტთან შედარებით. მაგალითად, თანამედროვე ქორეოგრაფიის ნაწარმოები შეიძლება შეფასდეს როგორც პროდუქტი იმავე პროგრამის სხვა ნომრებთან შედარებით, იმავე ბალეტმაისტერის სხვა ნაწარმოებებთან ან ცეკვის სხვა სტილთან (მოდერნი, ჯაზი და სხვა) შედარებით. ხდება შეფასება იმისა, თუ რა ადგილი უკავია პროდუქტს კონკრეტულ ბაზარზე, სად არსებობს ან არსებობდნენ სხვა პროდუქტები. ურთიერთკავშირების ეს რთული სისტემა განმარტავს, რატომღაც ამდენად დაუჯერებლად რთული კრიტიკოსის ამოცანა: მან უნდა იცოდეს ყველა ეს სხვადასხვა ათვლის წერტილი. შედარებათა სისტემის სირთულე ხსნის, აგრეთვე, თუ რატომღაც ზოგიერთი კულტურის პროდუქტი სხვაზე

(მეორე პროდუქტზე) პოპულარული. მაგალითად, საშუალო მომხმარებელი ადრეული ასაკიდან ისმენს პოპულარულ მუსიკას და ამგვარად წლების განმავლობაში იძენს გამოცდილებას, რომელიც ახდენს მისი გემოვნების ფორმირებას; საბალეტო წარმოდგენა კი ყოველდღიურ ცხოვრებაში არ არის ფართოდ გავრცელებული და ამიტომ ხელოვნების ეს ფორმა საშუალო ან შემთხვევითი მომხმარებლისათვის ნაკლებად გასაგებია.

ტექნიკური განზომილება შეიცავს პროდუქტის ტექნიკურ და მატერიალურ კომპონენტებს იმ სახით, რომლითაც მომხმარებელი იღებს მათ. ეს შეიძლება იყოს თვით პროდუქტი (სკულპტურა), მატარებელი (ფირფიტა ან წიგნი) ან ნაწარმოების შესრულების კომპონენტი (სპექტაკლი, შოუ). მომხმარებელი, რომელიც ყიდულობს კომპაქტ-დისკს, იძენს მხატვრული ნაწარმოების ტექნიკურ განზომილებას. მაგრამ იმავე მომხმარებელს მაყურებლის სახით შეუძლია ნახოს (დაინახოს) ტექნიკური განზომილება როგორც ნაწარმოების ნაწილი, მაგრამ არ შეუძლია ფლობდეს მას. ნებისმიერ შემთხვევაში ტექნიკური განზომილება გავლენას ახდენს პროდუქტის ხარისხზე.

არაძირითადი ანუ მეორეხარისხოვანი განზომილება დაკავშირებულია წარმოსახვით გარემოებებთან, რომლებიც ახლავს პროდუქტის აღქმას. ხელოვნების ნაწარმოების ორჯერ სრულიად ერთნაირად დანახვა შეუძლებელია – ერთი და იგივე ადამიანისთვისაც კი. მომხმარებლის აღქმა პროდუქტის შეფასებაში წარმოადგენს ძირეულ და გარდუვალ კომპონენტს. იგივე შეიძლება ითქვას იმ კონტექსტის აღქმაზედაც, რომელშიც წარმოდგენილია პროდუქტი. მაგალითად, პეიზაჟი სხვადასხვანაირად გამოიყურება მზის ჩასვლისა და დღის ზეცის ფონზე. უფრო მეტიც, პერსონას, რომელიც აღიქვამს პროდუქტს, შეიძლება ქონდეს სხვადასხვა განწყობა, ფიზიკური მდგომარეობა, გარემო და სხვა, რომლებიც განსაზღვრულ როლს თამაშობს პროდუქტის საერთო აღქმაში და გავლენას ახდენს მომხმარებლის აზრზე.

კულტურის სფეროს პროდუქტების მახასიათებლების და სხვადასხვა განზომილებაზე საუბრისას მნიშვნელოვანი და

გასათვალისწინებელია ერთი განსაკუთრებული გარემოება, რომელსაც განსაკუთრებული ანუ ცოცხალი გარემოება შეიძლება ვუწოდოთ და რომლითაც ხასიათდება საშემსრულებლო ხელოვნების სფერო. მიუხედავად იმისა, რომ მომხმარებლის აღქმა კულტურის ყველა პროდუქტისათვისაა მნიშვნელოვანი (კულტურის სფეროს პროდუქტები მახასიათებლებისა და სხვადასხვა განზომილების მიხედვით), განსაკუთრებულ როლს თამაშობს საშემსრულებლო ხელოვნებაში, სადაც მსახიობის განწყობილება, მისი ფიზიკური მდგომარეობა და მის მიერ მაყურებლისა თუ მსმენელის რეაქციის აღქმა ასევე წარმოადგენს არაძირითად ფაქტორებს, რომლებიც გავლენას ახდენენ პროდუქტის ხარისხზე და კიდევ ერთხელ ამტკიცებენ, რომ ხელოვნების ამ სახეობაში ის არ შეიძლება იყოს ორჯერ და მეტჯერ აბსოლუტურად ერთნაირი, და დასტურდება ის ფაქტი, რომ ხელოვნების ამ სახეობაში აღქმის ხარისხი არ შეიძლება იყოს ორჯერ ან მეტჯერ აბსოლუტურად ერთნაირი.

კულტურის სფეროს პროდუქტების წარმოების მახასიათებლები - კულტურის სფეროს პროდუქტების წარმოებისას მნიშვნელოვანი ყურადღება ენიჭება ეკონომიკის ძირითადი კანონების ცოდნასაც, თუმცა არ ექვემდებარება მხოლოდ და მხოლოდ ეკონომიკურ კანონებსა და წესებს. კულტურის სფეროს მართვისას მნიშვნელოვანია კულტურის მმართველობითი ბუნების ცოდნაც, რადგანაც მენეჯმენტი კულტურის სფეროში (მმართველობითი ფუნქცია) არ უნდა მოქმედებდეს, მხოლოდ მომხმარებლის მოთხოვნილებათა განვითარებაზე, არამედ მენეჯმენტმა უნდა შექმნას პირობები უკვე არსებული მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად.

კულტურის პროდუქტის სასიცოცხლო ციკლი — სამყაროში, ყველაფერი, ადამიანით დაწყებული და წარმოებული პროდუქტით დამთავრებული იბადება, იზრდება და კვდება. ცნება სასიცოცხლო ციკლის პროდუქტების მიმართაც გამოიყენება, რადგანაც კაცობრიობის მანძილზე არაერთი პროდუქტი ყოფილა აქტუალური და მნიშვნელოვანი, რომლებიც დავიწყებას მისცემია და ისტორიად ქცეულა

(მაგალითად, პაპირუსი, კალამი და სამელნე, გრამოფონი და ფირსაკრავი და ა. შ.). მოგვიანებით წარმატებული პროდუქტები გამოსაყენებლად უფრო მოხერხებული, უფრო ეფექტიანი პროდუქტებით შეიცვალა, რომლებიც უკეთ აკმაყოფილებენ მომხმარებლის მოთხოვნებს, ვიდრე მათი წინამორბედნი. პროდუქტის სასიცოცხლო ციკლის კვლევები და წარმოდგენები აუცილებელია, რადგანაც ტექნოლოგიების განვითარებასთან ერთად იცვლება როგორც მომხმარებლის მოთხოვნილება, ისე გემოვნებაც. ტექნოლოგიური პროგრესი და გემოვნება ორი ურთიერთდაკავშირებული ფენომენია, რომლებსაც გავლენა აქვთ ერთმანეთზე და დაკავშირებულია წარმოებული პროდუქტების სიცოცხლისუნარიანობაზე.

პროდუქტის სასიცოცხლო ციკლი ოთხი სტადიისგან შედგება და ძნელია იმის მტკიცება, თუ, რომელ სტადიაზე აღმოჩნდება პროდუქტი ამა თუ იმ დროს და რომელ ფაზაზე იქნება ესა თუ ის პროდუქტი წარმატებული.

- პროდუქტის გატანა ბაზარზე;
- ზრდა;
- ბაზრის გაჯერება;
- კლება - მოთხოვნილების ვარდნა.

ბაზარზე გატანა - პროდუქტის სასიცოცხლო ციკლის განხილვისას, ახალი პროდუქტის ბაზარზე გატანა ხასიათდება ნელი გასაღებით, ფინანსური დანაკარგებითა და კონკურენტების არარსებობით. ბაზარზე გატანის ეტაპი შეუძლებელია განისაზღვროს, რადგანაც გარეფაქტორებზე და მომხმარებელთა გამომხატულებაზეა დამოკიდებული. მომხმარებლის ძირითადი მასა რაც უფრო მაღე შეიცვლის თავის ჩვევებს და გაითავისებს სიახლეს, მით უფრო სწრაფად იქნება მიღწეული ზრდის სტადია. პროდუქტის ბაზარზე დამკვიდრების პროცესი შეიძლება შენეულდეს სხვადასხვა გამომწვევი მიზეზის გამო: ეს შეიძლება იყოს გავრცელებისა და დისტრიბუციის ქსელი, რომელიც ზღუდავს ახალ პროდუქტთან მიახლოებას, კონკურენტი კომპანიების სწრაფი განვითარება, ანალოგიური პროდუქტების დაწინაურება, მაღალი ფასი, კონსერვატული ბუნების მომხმარებელი, რომლებიც ეჭვის თვალით უყურებს

სიახლეს, და სხვა.

გამოცდილებისა და ბაზრის კვლევების მიხედვით, ბაზარზე პროდუქტის ყველაზე მაღალი გასაყიდი ფასი ბაზარზე გატანის სტადიაში ფიქსირდება, – როდესაც მწარმოებელს უწევს გაწეული ხარჯების დაფარვა. მაღალია არა მარტო საქონლის ერთეულის წარმოების ღირებულება, არამედ გასაყიდ ფასს ემატება პროდუქტის გარანტიისა და მომხმარებელთან კომუნიკაციის ხარჯებიც (რეკლამა, PR და ა. შ.). მწარმოებელმა ასევე უნდა გაითვალისწინოს მომხმარებლის მოთხოვნების შესაბამისად წარმოქმნილი დამატებითი ხარჯების პროცენტიც, რომელიც შესაძლოა მოხმარდეს პროდუქტის სრულყოფასა და დამუშავებას.

ზრდა - ბაზარზე პროდუქტის ათვისება ზრდის სტადიაში შედის და განიხილება მომხმარებელთა დაინტერესების მიხედვით. ახალი პროდუქტის განხილვისა და ბაზარზე გატანის დროს მომხმარებელთა დაინტერესების რიცხვი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე გაყიდული პროდუქტის რაოდენობა. მოთხოვნის გაზრდის პროცესი შესაძლებელს ხდის ისეთი მნიშვნელოვანი ნაბიჯების შესაძლებლობას, როგორიცაა ფასის გაზრდა ან დაწევა, შეთავაზებების არეალის გაზრდა და ახალი სარეკლამო კამპანიის დაწყება. ეს სტადია ხასიათდება გაყიდვების და კონკურენციის საკმაოდ დიდი გაზრდით, რადგან ახლა ბაზარს შეუძლია შეითავსოს სხვა კონკურენტებიც. ახალი მომხმარებლის გამოჩენა მწარმოებელს აძლევს საკმარისი შემუშავების (მოგების) შესაძლებლობას ისე, რომ საფრთხე არ შეუქმნას უკვე არსებული კომპანიების გასავლიანობას. ამ პერიოდში საქონლის სამომხმარებლო სექტორში იზრდება მომხმარებლის რაოდენობა და ინდივიდუალური გამოყენების ღონე.

ამ პერიოდში კომპანიებს ზვდება საკმაოდ სერიოზული დილემა: ღირს თუ არა მოკლევადიანი შემოსავლებიდან სარგებლის მიღება, თუ ჯობია ეს შემოსავლები ჩაიდოს ინვესტიციებში პროდუქტის სასიცოცხლო ციკლის შემდგომ სტადიაზე კონკურენციის უკეთესი პოზიციის გამოუმუშავების იმედით. მეორე ვარიანტის არჩევით, ხელმძღვანელმა შეიძლება

გადაწყვეტოს: საერთო მოგებიდან რაღაც პროცენტი ჩადოს პროდუქტის სრულყოფაში, გავრცელების გზების გაფართოებაში, ახალი კატეგორიის მომხმარებლის მოძიებაში, საქონლის დაწინაურებისა და ცნობადობის ამაღლებისათვის ჩატარებულ კამპანიებში და სხვა. ყველა ამ შემთხვევაში მიღებული მოგება მოხმარდება კომპანიის სამომავლო მდგომარეობის გაუმჯობესებას.

გაჯერება - ბაზრის გაჯერების სტადია, ყოველთვის გრძელდება უფრო დიდხანს, ვიდრე წინა სტადიები. გაჯერება, – ეს არის ახალი პროდუქტის ბაზარზე გატანის პროცესი, როდესაც პოტენციური მომხმარებლის მოთხოვნები დაკმაყოფილდება და საერთო მოთხოვნის ნიშნული დარჩება ერთსა და იმავე დონეზე.

გაჯერების სტადია შეიძლება დაიყოს სამ პერიოდად: პირველი, – გაჯერების ზრდა, როდესაც რეალიზაციის ზრდა ნელდება. ამ პერიოდში ისეთი მომხმარებლებიც კი, რომელთაც ემინიათ და არ უყვართ სიახლეები, იწყებენ პროდუქტის ათვისებას და უერთდებიან მუდმივი მომხმარებლის რიცხვს, რომელთა რიცხვიც გაჯერების პროცესში იზრდება. მეორე პერიოდი, – ესაა პერიოდი, როდესაც პროდუქტის რეალიზება ჩერდება ძირითადად შემცველი საქონლის გაყიდვით. მესამე პერიოდი, – გაჯერების ვარდნა, რომელიც ხასიათდება რეალიზაციის მოცულობის უეცარი ვარდნით, რადგან ზოგიერთ მომხმარებელს უკვე აინტერესებს შემცველი ან ახალი პროდუქტი.

მოთხოვნის ვარდნა იწვევს კონკურენციის სფეროში სერიოზულ შედეგებს. იმისდა მიუხედავად, რომ ბაზარი მთლიანად გაჯერებულია, მუდამ ჩნდება ახალი კომპანიები ან ახალი პროდუქტები, რომლებიც ბაზარზე თავიანთი ადგილის მოპოვებას ცდილობენ. კონკურენციის მზარდი ინტენსიურობა შედარებით სუსტ კომპანიებს აიძულებს შეჩერებას ან ახალი ადგილის მოძიების აუცილებლობას.

სასიცოცხლო ციკლის გაჯერების სტადიაზე არსებული პროდუქტის მნიშვნელობისა და აუცილებლობის დადგენა არც ისე ადვილია. თუმცა, ბაზარზე გატანის და ზრდის

სტადიის დადგენა უფრო მარტივია, ვიდრე სხვა სტადიებში. მაგალითად, როგორ უნდა განვასხვაოთ რეალიზაციის დროებითი სტაბილიზაცია ბაზრის გაჯერების ფაზისაგან? დიაგნოსტიკური მიდგომა მოიცავს სამ ელემენტს: პროდუქტის გავრცელების დონე, ბაზრის ახალი სეგმენტების მოპოვების შესაძლებლობა და ერთ სულზე მოხმარების მოცულობა. თუ კომპანიას არ შეუძლია გაზარდოს მომხმარებლის რიცხვი მოცემულ სეგმენტში და და ვეღარ პოულობს დამატებით, ანა ახალ სეგმენტებს, რომელთა ინტერესსაც შეიძლება წარმოადგენდეს შეთავაზებული პროდუქტი და შეუძლებელი ხდება ერთ სულ მომხმარებელზე მოხმარების მოცულობის გაზრდა, ეს ნიშნავს იმას, რომ სრული გაჯერების ზღვარი მიღწეულია.

ვარდნა - სასიცოცხლო ციკლის სტადიაში ვარდნის სტადია, ყველაზე რთული სტადიაა, რაც რეალიზაციის დროებითი ჩავარდნას გულისხმობს. ვარდნის სტატიის გამომწვევი ბევრი მიზეზი შეიძლება არსებობდეს: გარე ფაქტორები, ინფორმაციის სიმწირე, მოუმზადებლობა, ბაზრის არაინფორმირებულობა და სხვა. პრობლემის ანალიზისას ჩნდება კითხვა, როგორ განვასხვაოთ მოთხოვნის დროებითი დაწევა ვარდნისაგან? ასეთ გაურკვევლობას მიყვარს რთულ შედეგებამდე განსაკუთრებით მაშინ, თუ პროდუქტი არსებობს ბაზარზე საკმაოდ ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში. მთავარი ინდიკატორი, რასაც ვარდნის სტადიის დიაგნოსტიკის დროს იყენებენ, ბაზრის ანალიზი და კითხვაა: არსებობს თუ არა ბაზარზე ანალოგიური, მაგრამ უკეთესი ხარისხის პროდუქტი? პროდუქტის ვარდნის სტადია, როგორც ყოველთვის, მაშინ მიიღწევა, როდესაც ბაზარი ჯერდება უფრო მაღალი ხარისხის მსგავსი ან ანალოგიური პროდუქტებით. ასეთი ინდიკატორის შესანიშნავი მაგალითია კომპაქტ-დისკი, რომელმაც თავდაპირველად შეავიწროვა, მოგვიანებით კი ბაზრიდან მთლიანად გააქრო ფირფიტა. არის შემთხვევები როდესაც არც პროდუქტის ინდიკატორია აბსოლუტურად ზუსტი კრიტერიუმი: ბაზრის ბევრი მკვლევარი ფიქრობდა, რომ ტელევიზია მთლიანად ჩაანაცვლებდა და გადააშენებდა რადიოს, დღეს

ფიქრობენ რომ ინტერნეტი და ონლაინ სისტემები მთლიანად გააქრობენ ტელევიზიებს ან ელექტრონული პროდუქტები და წიგნები მთლიანად გააქრობენ გამომცემლობებსა და წიგნებს, როგორც პროდუქტებს, მაგრამ პროდუქტის ორივე კატეგორიები თანაბრად არსებობენ, განკუთვნილნი არიან მომხმარებლების ერთი და იგივე ბაზრისთვის, მიუხედავად ერთნაირი დანიშნულებებისა, ხასიათებიან სხვადასხვა ტექნიკური მახასიათებლით, მოთხოვნებითა და დამოკიდებულია მომხმარებლის გემოვნებაზე.

პროდუქტის ვარდნის ფაზაში მწარმოებელმა შესაძლოა აირჩიოს სხვადასხვა სტრატეგია: პროდუქტის წარმოების დროებით შეჩერება, სტატუს ქვო-ს შენარჩუნება ან სტრატეგიის შეცვლა, რომელიც ითვალისწინებს ბაზრის ყველაზე სარგებლიან სეგმენტებზე პოზიციების გაძლიერებასა და მომხმარებლის ჩართულობის გაზრდას.

პროდუქტის შექმნა და რისკები - ახალი პროდუქტის შექმნა ან გამოშვება, გულისხმობს დამუშავების მთელ პროცესს - პროდუქტის იდეას, ტექნიკურ განზომილებას, წარმოების მოცულობას და ფასს. კულტურის სფეროს პროდუქტს, განსხვავებით სხვა დანარჩენი პროდუქტებისგან, რომლებიც ყველა შემთხვევაში ჩამოთვლილი მახასიათებლებისაგან შედგება, ემატება, - შეფასება - ტესტირება, შეფასებას კი კულტურის სფეროს პროდუქტი მხოლოდ ბაზარზე გატანის შემდეგ იღებს. კრიტიკული პროცესის განხილვა ხდება უკვე იმის შემდეგ, როცა მას გაუშვებენ გასაყიდად, გახსნილია დასათვალიერებლად ან შესრულებულია მაყურებლის თანდასწრებით. ახალი პროდუქტის დამუშავება და მარკეტინგი - სექტორის მიუხედავად, თავისთავად გულისხმობს რისკს და რამდენიმე მკაფიო თანმიმდევრული სტადიისგან შედგება. თითოეული სტადია. მოითხოვს გადაწყვეტილების მიღებას, რომელთა ანალიზისას მენეჯერი ან სამუშაო ჯგუფი იღებს გადაწყვეტილებას, მხოლოდ პროდუქტის განზომილებების შეფასების მიხედვით (ბაზრის ანალიზისა და ფასის კვლევის გარეშე) გააგრძელოს პროდუქტის დამუშავება თუ არა, რადგანაც შემოქმედებითი პროცესი, რომელიც ყველა მხატვრული

პროდუქტის დამუშავებას ახასიათებს, განსხვავდება ზოგადად პროდუქტის შექმნის პროცესებისგან. მაგალითად, თეატრს მხოლოდ პრემიერაზე შეუძლია გაიგოს, როგორ აღიქვამს სპექტაკლს საზოგადოება. ექსპერტებიც კი შეიძლება შეცდნენ პიესის კომერციული წარმატების წინასწარმეტყველებაში. პიესასა და სპექტაკლს შორის დიდი განსხვავებაა, – სპექტაკლი მზა პროდუქტია, სადაც შემსრულებლების შემადგენლობა, სარეჟისორო პროცესი და რეჟისურა და სხვა ფაქტორები მნიშვნელოვან გავლენას ახდენენ პროდუქტზე. არსებობს ასევე გარკვეული ელემენტები, რომლებიც გარს აკრავს მხატვრული პროდუქტის „წარმოებას“, და წარმატებასაც, შეიძლება გადაისინჯოს, მაგალითად, სარეკლამო კამპანიის ელემენტები.

ზემოთ განხილული ყველა თვისებითა და მახასიათებლით შეიძლება დავასკვნათ შემდეგი: პროდუქტის განსაზღვრება რამდენიმე წესით არის შესაძლებელი. პროდუქტი, – ეს არის სარგებლის ნაკრები მყიდველის თვალსაზრისით. პროდუქტის აღწერა მისი ტექნიკური პარამეტრებისა ან სიმბოლური ფასეულობის მიხედვითაა შესაძლებელი, რაც, საბოლოოდ რეალურ ან წარმოსახვითი სარგებლის ნაკრებს წარმოადგენს.

პროდუქტი იყოფა მოხმარებისა და გამოყენების მიხედვით, რადგანაც პროდუქტის ცნება ბევრად ფართოა, ვიდრე უბრალო ფიზიკური რეალობა, განსხვავება სხვადასხვა პროდუქტსა და კულტურის პროდუქტებს შორის, თანხლები სამსახურითა და სიმბოლური განზომილებით განისაზღვრება. კულტურული პროდუქტი შეიძლება განსაზღვროს სამი განზომილების თანახმად: შედარებითი, ტექნიკური და მეორეხარისხოვანი ანუ არაძირითადი განზომილება;

კულტურულ პროდუქტებს ძალიან ხშირად აღიქვამენ როგორც რთულს, იმიტომ, რომ მათთან დაკავშირებულია ესთეტიკური გაგება, სუბიექტური, გაუზომავი რაოდენობრივი ელემენტი, რომელიც შეიძლება მივაკუთვნოთ გემოვნებას, მენტალობასა და დამოკიდებულებასაც კი.

კულტურული პროდუქტის სირთულის ხარისხი შეიძლება მერყეობდეს ორგანიზაციის მისიიდან დამოკიდებულებაში.

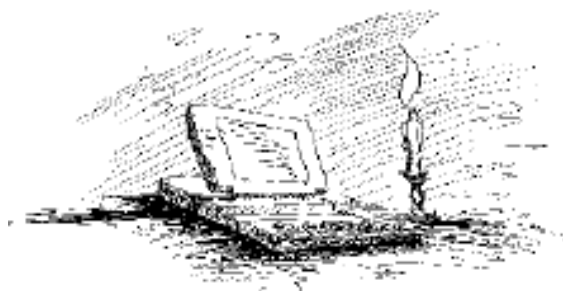
გამყიდველისთვის პროდუქტი შეიძლება განისაზღვრებოდეს როგორც სარგებლობის კრებული, რომელსაც აღიქვამს მყიდველი;

პროდუქტის სასიცოცხლო ციკლი მარკეტინგის ცნების წყაროა. ის ჩვეულებრივად განისაზღვრება ოთხი სტადიით: პროდუქტის ბაზარზე გატანა, განვითარება, ბაზრის გაჯერება, მოთხოვნილების ვარდნა. კულტურის ორგანიზაციებისთვის, პროდუქტის სიცოცხლის უნარიანობა განსაზღვრულია და მისი პრაქტიკული გამოყენება განსაკუთრებულად შეზღუდულია;

ახალი პროდუქტის გამოშვება წარმოადგენს განსაკუთრებულ რისკს, წარმოება კულტურისა და ხელოვნების სექტორებში უნდა განვიხილოთ როგორც განსაკუთრებულად სარისკო წამოწყება, რადგან ყველა პროდუქტი, ამ მიმართულებით, ახალ პროდუქტს წარმოადგენს. კულტურის პროდუქტების წარმოებისას რისკი სამი თვისებით ხასიათდება: პირველი (მაგალითად, შემსრულებელ ხელოვნებებში), – შეუძლებელია პროდუქტის ნახვა და გამოცდა პრემიერამდე და წარმოებისა და სარეკლამო ხარჯების გაღება ხდება ბრმად. მეორე, – კულტურის სფეროს პროდუქტების სიცოცხლის ვადა წინასწარ არის განსაზღვრული, მიუხედავად მათი კომერციული წარმატებისა. მესამე, – კულტურის სფეროს პროდუქტი არ ინახება, როგორც მწარმოებლის, ასევე მომხმარებლის მიერ, რის შედეგადაც იზრდება არა მხოლოდ რისკის დონე, არამედ რთულდება კონკურენციის პრობლემა.

-
1. James Heilbrun .The Economics of Art and culture. 2000.
 2. Iain Robertson . understanding international art markets and management 2005
 3. Dr Paul du Gay. Production of Culture/Cultures of Production.1998.
 4. François Colbert, Jacques Nantel, Suzanne Bilodeau, J. Dennis Rich. Marketing culture and the arts.2006.

უნივერსიტეტის
სადოქტორო პროგრამა



სცენოგრაფიის ისტორია და თეორია

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

**კოსტიუმების მხატვრობა კინოფილმში
„ქეთო და კოტე“
ყარაჩოხელთა სამოსის მაგალითად**

კინოფილმი „ქეთო და კოტე“ გადაღებულია 1948 წელს ა. ცაგარელის კომედიის „ხანუმა“ და ვიქტორ დოლიძის ოპერის „ქეთო და კოტე“ მიხედვით. „ქეთო და კოტე“ გადაიღეს რეჟისორებმა ვახტანგ აბლაიშვილმა და შალვა გედევანიშვილმა სიკო ფაშალიშვილის სცენარის მიხედვით. მუსიკა არის არჩილ კერესელიძის და ვიქტორ დოლიძისა. ფილმის მთავარი მხატვარია იოსებ სუმბათაშვილი, კოსტიუმებისა – ფარნაოზ ლაპიაშვილი. ფილმზე აგრეთვე, მუშაობდნენ მხატვრები: კოტე კვალიაშვილი, ევგენი მაჭავარიანი და ქრისტესია ლებანიძე.

კოსტიუმების მხატვრობა ფილმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია. მხატვარმა დიდი შრომა გასწია უმრავი პერსონაჟისთვის როგორც მხატვრულ-ისტორიულად გამართლებული, ისე სახასიათო ჩაცმულობის შესაქმნელად. ფარნაოზ ლაპიაშვილს, როგორც სცენოგრაფს, გამოარჩევს კონსტრუქციულ და ფერწერულ საშუალებათა ჰარმონიულად შერწყმის უნარი. კოსტიუმები ფილმში ნახატით და ფაქტურათა მრავალფეროვნებით უნდა შერწყმოდა ინტერიერებს, რეკვიზიტს, დეკორაციულ გარემოს.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნის თბილისი, სადაც ფილმის მოქმედება მიმდინარეობს, მრავალფეროვანი ქალაქი იყო. ევროპისა და აზიის გასაყარზე მდებარე ქალაქში ერთმანეთს ერწყმოდა აღმოსავლური და დასავლური მოტივები, რაც, ცხადია, სახასიათო გამოვლენას პოულობდა ჩაცმულობაში. მხატვარს მოეთხოვებოდა მრავალფეროვანი წყაროების მოძიება, შესწავლა, მხატვრულად გააზრება, რასაც ფარნაოზ ლაპიაშვილმა მისთვის დამახასიათებელი მაღალი პროფესიონალიზმითა და მხატვრული ალღოთი გაართვა თავი. ფილმისთვის შექმნილი კოსტიუმებიდან განსაკუთრებით საინტერესოა ყარაჩოხელთა კოსტიუმი.

კინოფილმში „ქეთო და კოტე“ დიდი ოსტატობა გამოავლინა ყარაჩოხელთა ჯგუფმა. მაღალი შეფასების ღირსია მსახიობთა რომანტიკული პათოსით სავსე შთავონებული თამაში, რაც კოლორიტულობას მატებს კინოსურათს, რომელიც ფილმის წარმატების ერთ-ერთი მიზეზია. ყარაჩოხელთა სცენები ის რეჟისორული მიგნებაა, ურომლისოდაც არ იქმნება ხელოვნების ნაწარმოები.

ყარაჩოხელების ეპიზოდმა წარმოშვა სიყვარულის პოეზია, რამაც ფილმს განუმეორებლობა და მაყურებლის აღიარება მოუტანა. მაღალმხატვრული ღირსებებით აღბეჭდილმა ეპიზოდებმა წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა მაყურებელზე, ელვის სისწრაფით გაიკაფა გზა მსმენელის გულისაკენ. აქ მხოლოდ ყარაჩოხელთა სერენადას ანუ, როგორც ხალხი უწოდებს, მუხამბაზის მაგალითის დასახელებაც კი საკმარისია. განუმეორებელია, აგრეთვე ყარაჩოხელების ცეკვა შანდლებით, რომელიც ისე მოსწონებია ილიკო სუხიშვილს, რომელიც ამ ფილმის ქორეოგრაფიულ ნაწილზე მუშაობდა, რომ შემდეგ ეს ცეკვა „ქართული ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის“ რეპერტუარში დაუტოვებია.

ორიგინალურად გადაწყვეტილი ყარაჩოხელთა ეპიზოდები, თამამად უნდა მივაკუთვნოთ ფილმის საუკეთესო კადრებს. რამდენი გამომგონებლობა და გემოვნება გამოავლინეს ფილმის დამდგმელებმა და კომპოზიტორმა. ამ ჭეშმარიტად ბრწყინვალე სცენაში, რაოდენ დამაჯერებელი, გამომსახველი, პოეტური და ამასთან კოლორიტულია ყოველივე ეს.

ისტორიულად ყარაჩოხელი დარბაისელი, ჩასპანდი, გულმართალი, პატიოსანი, რაინდი იყო. გარეგნულად კი წარმოსადეგი, მხარბეჭიანი, ბრგე და პირბუდადი. ყარაჩოხელი ანუ „ყარაჩოხელი“ ნიშნავს შავჩოხიანს. ისინი ხელოსანთა ფენას წარმოადგენდნენ (15, გვ. 43).

რაც შეეხება მათ სამოსს, – ეცვათ შავი შალის ჩოხა, გრძელკალოებიანი, მოკლენაოჭიანი და ორჩაქიანი. ჩოხის ნაპირები დამუშავებული იყო ბუზმენტის ბრტყელი ჩაფარიშით. ეცვათ აგრეთვე ახალუხი, განიერი შარვლები და წაღები.

მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი „ქეთო და კოტე“ შავ-

თეთრია, ყარაჩოხელთა სამოსი ფაქტურულად იმდენად მეტყველია და დეტალებით მდიდარი, რომ ფერადოვნების შეგრძნებასაც ქმნის. შესაბამისი წყაროების მოკვლევის და ისტორიული ცნობების გათვალისწინების საფუძველზე საშუალება გვეძლევა ცოცხლად წარმოვიდგინოთ ეს სამოსი და მათ ფერადოვნებაზეც კი შევიქმნათ შთაბეჭდილება. მათ ჩოხის შიგნიდან ეცვათ: წითელი აბრეშუმის დომოლუდგაქეთებული და გულამოჭრილი პერანგი, ზემოდან კი შავი ატლასის ან სატინის წვრილნაოჭიანი ახალუხი, რომელიც გვერდზე იკვრება. ღილები კი ყაითნის ჰქონდათ. რაც მეტი ღილი ჰქონდა მას, მით უფრო ლაზათიანად ითვლებოდა. ახალუხს სამი ჯიბე ჰქონდა – ორი გარედან და ერთი შიგნიდან. საერთოდ ახალუხი იკერებოდა წითელი ფერის.

ყარაჩოხელთა ჩოხა ორი სახის იყო: ნაოჭიანი და უნაოჭო. გულზე მარჯვნივ და მარცხნივ გაკეთებული ჰქონდა საკვესები. ამ საკვესებში ქალის ნახევარი თითი თუ ჩაეტეოდა. მას არ ხმარობდნენ. ეს ისე, შნოს გულისთვის იყო გაკეთებული. ჩოხა არასოდეს იკვრებოდა, ისე იყო შეკერილი, რომ პირი პირს არ უნდა მისდებოდა და ჩოხის ქვეშ ახალუხი უნდა გამოჩენილიყო.

ფილმში ყარაჩოხელს განიერი შარვალი აცვია. მათი შარვალი განსაკუთრებით ქობაჩი შავი შალისაგან იკერებოდა, თავებში აბრეშუმის ფოჩებიანი ხონჯარი ჰქონდათ გაყრილი. შარვლის ფართო ტოტები შიგნიდან ჰქონდათ ჩამაგრებული, საცვეთების ჩარჩუბალებში. საშარვლე ქსოვილებს იძენდნენ დაღესტნელი ლეკებისაგან. შარვალს საბუმიანი ერქვა. მისი უბე სამი ნაჭრისაგან იკერებოდა. საშინაოდ იცვამდნენ ქოშებს, საგარეოდ ხმარობდნენ ყაფალიან წაღებს.

ყარაჩოხელთა სამკაული იყო ვერცხლის გობაკებიანი ქამარი, ქამარში კი წითელი ბაღდადი ჰქონდათ ჩამაგრებული. თავზე გალიბანდის ქუდი ეხურათ, წელში ვერცხლის ჩიბუხი და ჩიბუხისათვის ქისა-წექოთი ეკეთათ. ყველა ყარაჩოხელი ატარებდა ულგაშს.

ქართული სამოსი ოდითგანვე ხასიათდებოდა თავისი ინდივიდუალურობითა და მომხიბვლელობით. შეიძლება

ითქვას, რომ ამ ნიშანთვისებებს XVII საუკუნემდე უფრო მდგრადად ინარჩუნებდა ერი. ამ პერიოდში ქართლის სამეფოს, ხელისუფლების სათავეში მოდის როსტომ-ხანი, რომელმაც ქართულ სამეფო სისტემაში უმტკივნეულოდ შეძლო ირანული თანამდებობების შემოღება. ამან, რაღა თქმა უნდა, ასახვა ჰპოვა ქართულ სამოსშიც. მაგალითად, გავრცელდა ხალათები გვერდზე შეჭრილი, ფართო მკლავებით და ა. შ., რაც ქართული კოსტიუმისათვის არ იყო დამახასიათებელი. იმავე პერიოდს უკავშირდება ყარაჩოხელთა ფენის გაჩენა. ისტორიკოსების აზრით, ისინი ირანელი საზოგადოების „რაინდების“ შთამომავლები იყვნენ. ამის საფუძველს მათი ცხოვრების წესი და ჩაცმულობა იძლეოდა. მათ ჰქონდათ თავისი დროშა, თავისი წესი, წესდება და რაც მთავარია, კულტურა. ვერცხლის ქამარი, რომელსაც ისინი ატარებდნენ იყო მათი სიმდიდრე. ამბობდნენ, რომ მათ ქამარს უნდა „დაემარხა“ ისინი. ომი იყო და ომობდნენ, მშვიდობა იყო და შრომობდნენ, ლექსებსაც თხზავდნენ, მღეროდნენ, ცეკვავდნენ და ქეიფობდნენ კიდევ.

ზემოთ წარმოდგენილმა ყარაჩოხელთა სამოსმა, როგორც წერილობითი წყაროებიც ადასტურებენ და რაც ნათლად ჩანს ეკრანიდან, მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი ყარაჩოხელთა როლის შემსრულებელ მსახიობებს, ძალზე დასამახსოვრებელი სახასიათო სახის შექმნაში. აღსანიშნავია აგრეთვე, ისიც თუ როგორ ეხმარება ფილმში არა მარტო მსახიობებს, არამედ მოცეკვავეთა დასს სამოსი პლასტიკაში, რა ჰაეროვნად მოძრაობენ ისინი ამ სამოსში გამოწყობილნი.

ფილმში „ქეთო და კოტე“ არა მარტო ამა თუ იმ ინტერიერის გარეგნული სახე, გმირის პროფესია, საზოგადოებრივი მდგომარეობა, მიდრეკილებები, ხასიათი და ა.შ. არამედ ყოველი კოსტიუმი, ფეხსაცმელი, საგანი თუ აქსესუარი ლაპარაკობს მის მფლობელზე. რომ არა, პროფესიონალი მხატვრის თვალი და გემოვნება, მხოლოდ გარემო და რეკვიზიტი არ იქნებოდა საკმარისი, პირიქით, ეს სხვა შემთხვევაში შეიძლებოდა ცუდად ასახულიყო კინოსურათზე, მაგრამ ფარნაოზ ლაპიაშვილმა, შეძლო დაეცვა საზღვარი ფუფუნებასა და თავშეკავებულობას შორის, მხატვარმა შეძლო სხვადასხვა სოციალური ფენისა

თუ კლასის ინტერესები, ჩვევები კოსტიუმებში გადმოეცა და ამავე დროს, შეძლო ტრადიციული შტრიხების შენარჩუნებაც რატომ აღაფრთოვანებს XX საუკუნეში მაყურებელს კინოფილმი და რატომ არის ასე აქტუალური ისევ? ჩვენი აზრით მხატვარმა მაღალ დონეზე გადმოსცა იმდროინდელი რეალური კოსტიუმი, ამავე დროს მან შეძლო საკუთარი თვალთახედვა დიდი გემოვნებითა და სიფრთხილით გადაეტანა მასში, კოსტიუმი გაეხადა სტილიზებული და ცოცხალი. მსახიობები კი არ აცოცხლებენ ფილმის კოსტიუმებს, არამედ კოსტიუმები ეხმარებიან მსახიობებს ყოველი კადრი თუ მიზანსცენა იყოს პარმონიული, ორიგინალური და განუმეორებელი,

კინოფილმის მხატვრულ წარმოსახვაში დიდი როლი ითამაშა თბილისის XIX საუკუნის ეპოქის არქიტექტურულმა ფონმა და იოსებ სუმბათაშვილის მხატვრობამ. ეპოქის შეგრძნებასა და შეცნობას, კარგად და სწორად აღწევს კინონაწარმოებში მხატვარი.

მახვილ-გონივრულმა, შემოქმედებითმა უნარმა, იმ პერიოდის ქალაქისა და საზოგადოებრივი ფორმაციის კარგმა ცოდნამ, მდიდარმა ფანტაზიამ და აგრეთვე სხვადასხვა ხელწერისა და ინდივიდუალობის მხატვრებს მისცა საშუალება, კინოფილმისათვის „ქეთო და კოტე“ შეექმნათ კონკრეტული რეალური გარემო XIX საუკუნის 60-იანი წლებისა, როგორც დეკორაციების, ასევე კოსტიუმის თვალსაზრისით. რომელიც კინოხელოვნების მასალისადმი XX საუკუნის პირველი ნახევრის დამოკიდებულებით იყო ნაკარნახევი. სწორედ ეს იყო ერთადერთი სწორი გზა გამოვლენილიყო და ფილმში ასახულიყო რეალური ბურჟუაზიული ყოფა ცხოვრება, ქალაქის იერსახე და იმ ეპოქის რეალური სამოსი, რომელიც შემდეგ მივიდა კინოკოსტიუმამდე.

გამოვლინდა კინოკოსტიუმის გადაწყვეტის სხვადასხვა დეკორატიული შესაძლებლობები, რაც არ არის მარტივი და გაცილებით რთულია ვიდრე ნატურალიზმი და ფოტო მასალის აღდგენა.

ფილმში ხატოვნად არის ასახული, რთული მასობრივი – სახალხო სცენები. მახვილი კომპოზიციური აღლო

კარნახობდა ფილმზე მომუშავე მხატვრებს, კადრის გაბედულ აგებას, ხოლო ფაქიზად გააზრებული მრავალფეროვანი გადაწყვეტა, მთლიანად დაექვემდებარა მოქმედების ემოციური ატმოსფეროს გახსნას, შეესიტყვა მოქმედ პირთა სახეებს. სცენების დეკორაციულ გადაწყვეტაში კი ფილმის მხატვრები ისწრაფვოდნენ გამოველინათ ყველაზე მთავარი ამა თუ იმ მოვლენაში.

რომ არა „ქეთო და კოტეს“ მხატვრობა, კინემატოგრაფში გადასული მხატვრის შემოქმედებითი თავისებურებანი: დინამიკის, რითმისა და მოძრაობის მძაფრი შეგრძნება, მაყურებელი ვერ ჩაერთვებოდა მოქმედებაში და ვერ გახდებოდა მისი უშუალო მონაწილე.

ამ ფილმმა გაუძლო დროს სწორედ იმიტომ რომ შემოქმედებითმა ჯგუფმა შეძლო ყოველი დროის მაყურებლის ფილმში თანამონაწილეობა. ამ შემოქმედებით ჯგუფში კი, ერთ-ერთი უმთავრესი როლი მხატვრებს ეკუთვნით, უდაოა მხატვრის როლი ფილმზე მუშაობისას კონკრეტულად ამ ფილმის მხატვრობა და მისი გენიალური განმხორციელებლები რომ არა, „ქეთო და კოტე“ ვერ იქნებოდა ისეთი სიცოცხლის უნარიანი, როგორიც არის.

რეჟისორების, ოპერატორისა და მხატვრების მჭიდრო თანამშრომლობამ განაპირობა პლასტიკური ენის ღრმა გამომსახველობა, ეპოქისა და კომიკური ყოფის ჭეშმარიტი, ცხოვრებისეული სახის შექმნა, რამაც დიდად შეუწყო ხელი ფილმის ესთეტიკური კონცეფციის პოეტურად გადმოცემას.

-
1. ნ. ურუშაძე. თეატრის სამყაროში. ფარნაოზ ლაპიაშვილი, თბილისი, 1982, გვ. 50.
 2. ი. გრიშაშვილი. ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა, ბათუმი, 1986. გვ 14-49.
 3. თ. გერსამია. ძველი თბილისი, თბილისი, 1984. გვ. 379.
 4. ც. ბეზარაშვილი. გ. ჯალაბაძე. ქართული ხალხური ტანსაცმელი,

ლალი გელაშვილი

- თბილისი, 1988. გვ. 22.
5. ლ. მოლოდინი. გ. ჩაჩაშვილი. ქართული კოსტიუმის კატალოგი 1
ხეცსურული, თბილისი, 1964. გვ. 158.
6. ლ. გელაშვილი. მსოფლიო მოდის ილუსტრირებული ენციკლოპედია,
თბილისი, გამომცემლობა „იმპერია“ 2006. გვ. 408.

დრამის რეჟისურა

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის სელმძღვანელების რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის სელმძღვანელები – პროფ. გიორგი მარგველაშვილი,
პროფ. ვასილ კიკნაძე

ფილოსოფიური პოსტმოდერნიზმი

უკვე რამდენიმე ათწლეულია, რაც მიდის გაცხარებული კამათი პოსტმოდერნიზმზე, ამ ფენომენის არსზე, მისი წარმოშობის ადგილსა და მიზეზებზე, მის მიმართებაზე მოდერნიზმთან. ამ დისკუსიაში მონაწილეთა შორის აზრთა სხვადასხვაობა შეიმჩნევა, თუმცა, მიუხედავად ამისა, ჩამოყალიბდა ამ მოვლენის გარკვეულწილად მყარი დახასიათებაც. გამოიკვეთა პოსტმოდერნის მთელი რიგი გავლენიანი თეორეტიკოსი, დაგროვდა ტექსტების მნიშვნელოვანი რაოდენობა, სადაც ანალიზი უკეთდება პოსტმოდერნისტულ სიტუაციას.

ცნება „პოსტმოდერნიზმი“, „პოსტმოდერნი“, „პოსტმოდერნისტული“ თანამედროვე ხელოვნებაში გარკვეული მიმართულებისა და კონცეფციის აღმნიშვნელად და ტენდენციების დასახასიათებლად გამოიყენება. ამ ცნებებს იყენებენ პოლიტიკაში, რელიგიაში, ეთიკაში, ფილოსოფიაში, ისინი ასევე კულტურის პერიოდიზაციისთვისაც გამოიყენება. გაჩნდა აუცილებლობა მთლიანობასა და ურთიერთკავშირში გააზრებულიყო კულტურაში მიმდინარე პროცესები, ცვლილებები საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ეკონომიკურ სტრუქტურებში, ყველაფერში, რასაც ხშირად მოდერნიზაციას, პოსტინდუსტრიულ, სამომხმარებლო საზოგადოებას უწოდებენ.

პოსტმოდერნიზმის, პოსტმოდერნის განსაზღვრა, როგორც თეორეტიკოსების და მკვლევრების უმეტესობა ამტკიცებს, შეიძლება მხოლოდ „მოდერნიზმთან“ სოციალურ-ისტორიულ კონტექსტში მოხდეს. „პოსტმოდერნიზმი“ აღიქმება, როგორც ამბივალენტური ტერმინი, რომელიც ნიშნავს მოდერნიზმის, როგორც გაგრძელებას, ასევე გადალახვას. ამ თვალსაზრისით, განასხვავებენ ტერმინებს

„პოსტმოდერნი“, როგორც მოდერნიზმის, ფილოსოფიური საფუძვლების რევიზია და „პოსტმოდერნიზმი“, – როგორც მოდერნიზმის ხელოვნების გადახედვა. პოსტმოდერნის ფენომენი, როგორც სპეციფიკური რეაქცია წინა პერიოდის კულტურის დამკვიდრებულ ფორმებზე, ევროპისა და ამერიკის მოწინავე ქვეყნებში აღმოცენდა. ამერიკელი თეორიტიკოსის ფ. ჯეიმისონის აზრით, პოსტმოდერნის გამოჩენა შეიძლება ომის შემდგომი პერიოდით დათარიღდეს, კერძოდ, ამერიკის შეერთებულ შტატებში – 1940-1950 წლებით. საფრანგეთში პოსტმოდერნის ფორმირება მეხუთე რესპუბლიკის დამყარებას (1958 წ.) დაემთხვა¹ მიუხედავად ამისა, შეიძლება ითქვას, რომ „პოსტმოდერნიზმს სამშობლო არ გააჩნია“, – ასე ამტკიცებს ამერიკელი თეორეტიკოსი დ. სილვერმანი. დღეს პოსტმოდერნისტული სიტუაცია კულტურაში მთელს მსოფლიოში შეინიშნება, ხოლო ყველაზე „პოსტმოდერნისტულ“ ქვეყანად ჟ. დერიდა იაპონიას ასახელებს.

პოსტმოდერნიზმის დღევანდლობასთან ყველაზე დაახლოებული განმარტება არნოლდ ტოინბიმ დაამკვიდრა, როგორც დასავლეთეუროპული კულტურის განვითარების ეტაპი, რომელიც 1875 წელს დაიწყო.

ამ ტერმინს XX საუკუნის პირველი ნახევრის სხვადასხვა ავტორთან ვხვდებით: 1934 წელს ესპანელი ლიტერატურათმცოდნე ფედერიკო დე ონისა საუბრობს პოსტმოდერნიზმზე, რომელიც ლიტერატურის ისტორიაში განიხილება როგორც გარდამავალი ფაზა (1905-1914 წწ.) „მოდერნიზმსა“ და ე. წ. „ულტრამოდერნიზმს“ შორის.²

ყველა შემთხვევაში საუბარია სხვადასხვა სახის მოვლენაზე. უფრო გამოკვეთილი აზრი პოსტმოდერნიზმის შესახებ მხოლოდ მოგვიანებით ჩამოყალიბდა. ამ ფენომენის მკვლევარების უმეტესობა იხრება იქით, რომ პოსტმოდერნი აღმოცენდა მხატვრული კულტურის ფარგლებში და უკვე მოგვიანებით გამოიხატა სხვა სფეროებში – ფილოსოფიაში, პოლიტიკაში, რელიგიასა, თუ მეცნიერებაში.³

პოსტმოდერნის წამყვანი თეორეტიკოსი ჟ. ფ. ლიოტარი თვლის, რომ საზოგადოების გადასვლა პოსტინდუსტრიულ ეპოქაში 1950-იანი წლების ბოლოს დაიწყო. თავის ნაშრომში „პასუხი შეკითხვაზე: რა არის პოსტმოდერნიზმი“, ⁴ პაბერმასთან პოლემიკაში, ის განმარტავს, რომ მოდერნის პროექტი კი არ დასრულდა, არამედ დაიმსხვრა, განადგურდა და ლიკვიდირებულ იქნა. სწორედ ამ მოვლენის აღსანიშნავად იყენებს იგი სიმბოლოს „ოსვენციმი“, – დანაშაულისას, რომელიც პოსტანამედროვეობას ხსნის. ამ სიმბოლოს იგი იმისთვის იყენებს, რომ ხაზი გაუსვას დისკურსების კონფლიქტის საშიშროებას და სურვილს ერთი ჟანრის დისკურსმა დაიქვემდებაროს მეორე, რასაც აუცილებლად ტოტალიტარიზმამდე მივყავართ. ნაშრომში „პოსტმოდერნიზმის მდგომარეობა“ (1979 წ.) ლიოტარი აღწერს პოსტანამედროვე ცოდნის თავისებურებებს, რომელიც ორიენტირებულია არა შეთანხმებაზე, კონსენსუსზე, არამედ აზრთა სხვადასხვაობაზე „პარალოგიაზე“. ლიოტარის მსჯელობაში ამოსავალი პუნქტი არის სურვილი, „როგორ გადაარჩინოს აზროვნების ღირსება ოსვენციმის შემდეგ“.

პოსტმოდერნი ლიოტართან არ არის მოდერნის ანტითეზა, ის აუცილებლად მოდერნსაც მოიცავს და წარმოადგენს მოდერნის ნაწილს. ლიოტარი თვლის, რომ თავსართი „პოსტ“ ძალიან ხშირად იწვევს გაუგებრობას სტატიაში „პასუხი კითხვაზე: რა არის პოსტმოდერნი?“ (1982 წ.), ის გვთავაზობს განვიხილოთ თავსართი „პოსტ“ არა როგორც გაგრძელება, არამედ როგორც დაბრუნება, ანამნეზი, კულტურის განვითარების წინამდებარე პერიოდის გადახედვა.⁵ მოგვიანებით, თავის გამოსვლაში, რომელიც გამოქვეყნდა სათაურით „რედაქტირებული მოდერნი“, ის მიუთითებს იმაზე, რომ დასახელება თავსართის გარეშე მისთვის გაცილებით მეტად მისაღებია, ვიდრე პოსტმოდერნი და პოსტმოდერნიზმი, რადგან ამით ირიდებს საშიშროებას განიხილოს პოსტმოდერნი, როგორც მოდერნის ანტითეზა, პირიქით, იგი თვლის, რომ პოსტმოდერნი უკვე მოდერნიზმზე

იწყებს არსებობას, ამიტომ პოსტმოდერნი არის არა მოდერნის დასასრული, არა ახალი ეპოქა, არამედ მოდერნის შემდგომი განახლების სტადია. მოდერნი აგრძელებს თავის განვითარებას პოსტმოდერნთან ერთად. მოდერნის ანტითეზა არის არა პოსტმოდერნი, არამედ კლასიკა. ლიოტარი დარწმუნებულია, რომ დღეს თანამედროვეობის „გადაწერა“ წარმოადგენს აუცილებლობას. აქედან გამომდინარე, მიზანშეწონილი იქნება მოდერნის რედაქტირება, რის შემდეგაც შესაძლებელი გახდება ვისაუბროთ ეპოქის დასასრულზე და მომდევნო პერიოდის დასაწყისის დათარიღებაზე⁶

ამ აზრს იზიარებენ სხვა დასავლელი ფილოსოფოსებიც, კერძოდ ვ. სტრადა, რომელიც განიხილავს პოსტმოდერნიზმს, როგორც მოდერნის ფაზას XX საუკუნის ბოლოს და ხაზს უსვამს, რომ თავსართი „პოსტ“ არის ის, რაც მოდერნში აღწევს კრიტიკულ გაცნობიერებას, როგორც თავისი წარსულის, ასევე რთული სიახლისა.⁷

რ. როსტი თვლის, რომ ფილოსოფოსები უნდა გაუბოძონ ცდუნებას გახდნენ „ცვლილებების აგენტები“, პირიქით ფილოსოფოსის დანიშნულებას ხედავს იმაში, რომ ძველისა და ახლის შეჯერება მოახდინოს, გახდეს სამართლიანი შუამავალი თაობებს შორის, ტრადიციებსა და კულტურულად აქტიურ სფეროებს შორის. სწორედ ამ შემთხვევაში იქნება შესაძლებელი მივაღწიოთ გარკვეულ კულტურულ კოსმოპოლისს.⁸ ამავე აზრს იზიარებენ რ. ბერნსტაინი, ფ. ჯეიმისონი, პ. დე მანი და სხვები.

შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ პოსტმოდერნი, უბრალოდ, განსხვავდება მოდერნისაგან. მისი შინაარსი არავითარ შემთხვევაში არ არის ახალი. ის მოიაზრებს არა სიახლეს, არამედ პლურალიზმს და ამ პლურალიზმს აქვს თავისი ანტიკური და შუასაუკუნეების ფორმებიც. სიახლედ შეიძლება ჩაითვალოს ის, რომ თანამედროვე ეპოქაში ის გახდა დომინანტი და ეს განასხვავებს XX საუკუნის პოსტმოდერნს მოდერნისაგან, რადგან თუ ადრე პლურალიზმი აუცილებელი იყო მხოლოდ ზოგიერთ სფეროში, ახლა ის საყოველთაო და რადიკალურია.

შესაბამისად, ლიოტარმა შექმნა პოსტმოდერნის ფორმულირება მოდერნთან დამოკიდებულებაში. „პოსტმოდერნი განსაზღვრავს თავის მდგომარეობას არა მოდერნის შემდეგ ან მასთან ოპოზიციაში, არამედ პირიქით, ის უკვე მასში არსებობს, მოდერნიზაცია ჩადებული“.⁹ ეს მოტივები, რომელიც აქამდე დაფარული ფორმით არსებობდა, ახლა განმსაზღვრელი გახდა. ი. ვიტგენშტეინი თავის ფილოსოფიურ კვლევებში ეთხოვება მონოთეისტურ აზროვნებას და გზას უთმობს გარდაუვალ, მრავალმხრივ ენობრივ თამაშებს. ის პროპაგანდას უწევს ე. წ. პოპურს, ყველაფრის აღრევას, გარკვეულ „ინტელექტუალურ დისნეილენდს“. ეს არის მრავალფეროვნების ყალბი ფორმა, სადაც ყველაფერი განურჩევლად ერთ მასაში ირევა.

ფილოსოფიამ პლურალიზმი შეაფასა, როგორც პოზიტიური ხედვა. დღეს უკვე ნათელია, რომ ფილოსოფიური პოსტმოდერნიზმი ხდება მეთოდოლოგიური ღერძი, რომელიც ბოლო ათწლეულში შეიქმნა და ხელი შეუწყო კულტურაში არსებული სიტუაციის გააზრებას. წინა ეპოქებისგან განსხვავებით ჩვენი ეპოქა შეიძლება განისაზღვროს როგორც „მრავალმხრივი დიალოგის“ ეპოქა. მრავალმხრივი იმიტომ, რომ დიალოგი ხდება „კულტურის არსებობის უნივერსალური, ყოვლისმომცველი საშუალება“.

განსაკუთრებულ პოზიციას პოსტმოდერნისტულ მკვლევრებში იკავებს ჟ. ბოდრიარი თავისი ნაშრომებით, რომლებიც ეთმობა კრიზისული მოვლენების მთელ სპექტრს, რაც XX საუკუნის კულტურას ახლდა. იგი შეეხო ადამიანის სულიერი და პრაქტიკული მოღვაწეობის ყველა სფეროს – ეკონომიკას, პოლიტიკას, წარმოებას, რელიგიას, ფსიქოლოგიას და ხელოვნებას. თანამედროვე კულტურის ბევრ თავისებურებას ბოდრიარი სიმულაკრის კონცეფციაში ხედავს - „სიმბოლური გაცვლა და სიკვდილი“ (1976 წ.). სიმულაკრში ის მოიაზრებს სახეს, რომელიც შთანთქავს რეალობას. სიმულაკრი ჩნდება კულტურის განვითარების მხოლოდ გარკვეულ ეტაპზე.

როგორც ბოდრიარი ამტკიცებს, საზოგადოება გადადის სიყალბის ეპოქაში. ის გამოყოფს სიმულაკრის სამ დონეს.

სიმულაკრის პირველ დონედ მიიჩნევს ე. წ. „თაბაშირის მიღწევებს“. ბაროკოს ხელოვნებაში, ტაძრებსა და სასახლეებში თაბაშირი ყველანაირი მასალის იმიტაციას ახდენს. ეს უკვე ხელოვნური ნიშნების დემოკრატიის ტრიუმფს გვამცნობს. სიმულაკრის საწყის ეტაპზე, თაბაშირის სიმულაკრს ფუნქციონალური დანიშნულება აქვს და ეფექტის მოხდენაზეა გათვლილი. შედეგად, ის ერთფეროვანი და მოსაწყენია. ბოდრიარი სიმულაკრის პირველ და მეორე დონეს განასხვავებს და „რადიკალური მუტაციის პროცესს“ უწოდებს.

სიმულაკრის მეორე დონეს წარმოადგენს წარმოების ტექნიკური ეპოქა, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სერიულობა. პირველად ეს მოვლენა ვ. ბენიამინმა გააანალიზა სტატიაში „ხელოვნების ნაწარმოები ტექნიკური გამოქმენის ეპოქაში“.

ბენიამინმა ტექნოლოგიურ წარმოებაში სრულიად ახალი ფორმები გამოიკვეთა. წარმოების პროცესში ის ხედავდა სისტემას, რომელიც შეპყრობილია გაუთავებელი წარმოების ციებ-ცხელებით, რასაც მესამე დონის სიმულაკრამდე მივყავართ, სადაც ხდება ყველანაირი ფორმების მოდელირება. მოდელის სიზუსტეს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

ბენიამინის წიგნში „ბოროტების გულახდილობა: ესეი ექსტრემალურ ფენომენებზე“ შეფასებულია სიმულაციის მდგომარეობა, ჩვენ განწირულნი ვართ გადავითამაშოთ ყველა სცენარი, რაც კი ოდესმე შექმნილა. ჩვენ ვცხოვრობთ გაუთავებელი იდეალების რეპროდუქციაში, ფანტაზიებსა და ოცნებებში, რომელთა ორიგინალები წარსულში დარჩა. „გაქრა პროგრესის იდეა, მაგრამ პროგრესი გრძელდება“, ¹⁰ – წერს ბოდრიარი. გაქრა სიმდიდრის იდეა, რომელიც ამართლებდა წარმოებას. თვითონ წარმოება კი განაგრძობს არსებობას, უფრო მეტი აქტივობით, ვიდრე აქამდე. პოლიტიკურ სფეროში გაქრა პოლიტიკის იდეა, თუმცა პოლიტიკური თამაში

გრძელდება. ყოველი მხრიდან ვხედავთ სექსუალურობის სიკვდილს, სადაც გაურკვეველი ასექსუალური არსებები უბრალო ერთჯერადი გაყოფით მრავლდებიან.

ბოდრიარი აღნიშნავს, რომ თანამედროვე კულტურა გადატვირთულია. კაცობრიობას აღარ შესწევს ძალა მოიშოროს დაგროვილი ზღამი. კულტურა ტრანსის მდგომარეობაში იმყოფება. მისი აზრით კაცობრიობას და თანამედროვე კულტურას აღარ შესწევს უნარი მოძებნოს განვითარების თუნდაც ერთი პოზიტიური იმპულსი. მოდერნიზმის ტრიუმფალურმა სვლამ ვერ მოახერხა ადამიანის ფასეულობების ტრანსფორმაცია, სამაგიეროდ მოხდა ფასეულობების გაფანტვა – ინვოლუცია. ამის შედეგი გახდა „ტოტალური კონფუზია“.

ჟ. დერიდა „თანამედროვეობის გადალახვას მოიაზრებს ტრადიციული მსოფლმხედველობის დეკონსტრუქციით“.

გრიფინის აზრით კი, საბოლოო ჯამში, დეკონსტრუქციული პოსტმოდერნიზმი მიდის რელატივიზმსა და ნიჰილიზმამდე.

ამის ალტერნატივა არის კონსტრუქციული და რეეზიული პოსტმოდერნიზმი, რომელიც მიისწრაფვის გადალახოს მოდერნიზმი. მაგრამ არა დეკონსტრუქციის, არამედ პოსტთანამედროვე აზროვნების კონსტრუქციის გზით. კონსტრუქციული პოსტმოდერნიზმი თვლის, რომ თანამედროვე ეპოქასაც აქვს პოზიტიური მიღწევები, რომლებსაც ვერ უარვყოფთ.¹¹

პოსტმოდერნიზმი თავისი არსით წარმოადგენს დასავლური ცივილიზაციის მრავალმხრივ თეორიულ ანარეკლს, განსაკუთრებით კულტურისა და ფილოსოფიის სფეროში. კულტურული პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელია სტრუქტურული მრავალფეროვნება. პოსტმოდერნიზმი მზად არის განჭვრიტოს მომავალი და მოძებნოს კაცობრიობის გადარჩენისა და ხსნის გზა. ამ კუთხით ფილოსოფოსების ამოცანა არის არა მარტო ახსნას განსხვავება ძველს და ახალს შორის, არამედ დაეხმაროს კაცობრიობას მომავლის შექმნაში

1. ფ. ჯეიმისონი, „პოსტმოდერნიზმი და მომხმარებელი საზოგადოება// ხელოვნებათმცოდნეობის კითხვები.
2. იხ. ველში, „პოსტმოდერნი“. ერთი სადავო ცნების გენეოლოგია და მნიშვნელობა
3. გიდდენსი ე., მოდერნიზმის შედეგები// ახალი პოსტინდუსტრიალური ტალღა დასავლეთში. ანთოლოგია.
4. იხ. ჟ.ფ. ლიოტარი პასუხი კითვაზე: რა არის პოსტმოდერნი?
5. იხ.: ჟ.ფ. ლიოტარი შენიშვნები „პოსტ“-ის გაგებაზე
6. იხ. : ჟ.ფ. ლიოტარი შენიშვნები „პოსტ“-ის გაგებაზე
7. ვ. სტრადა მოდერნიზაცია და პოსტმოდერნულობა
8. რ. რორტი ფილოსოფია და მომავალი// ფილოსოფიის საკითხები.
9. ჟ. ფ. ლიოტარი პოსტმოდერნის მდგომარეობა.
10. იხ. : ვ. ბენიამინი, ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური აღდგენის ეპოქაში. ი. ილინი, პოსტსტრუქტურალიზმი. დეკონსტრუქტივიზმი. პოსტმოდერნიზმი.
11. ი. ილინი, პოსტსტრუქტურალიზმი. დეკონსტრუქტივიზმი. პოსტმოდერნიზმი

- Джеймисон Ф. Постмодернизм и потребительское общество // Вопросы искусствознания. XI (2/97). С.54-
- См.: Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия//Путь. 1992. № 1. С.109–136.
- Гидденс Э. Последствия модернити // Новая постиндустриальная волна на Западе. Антология. М., Academia. 1999. С. 109.
- [11] См.: Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ежегодник Ad Marginem, 93. М., 1994. С. 320.
- [12] См.: Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смыслах «пост» // Иностранная литература. 1994. С. 58.

-
-
- [14] См.: Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смыслах «пост» // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 56-59.
 - Страда В. Модернизация и постмодерность // Академические тетради. № 2. С. 34.
 - [20] Рорти Р. Философия и будущее // Вопросы философии. 1994. № 6. С. 33.
 - [9] [17] Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. С.
 - იხ. : ვ. ბენიამინი, ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური აღდგენის ეპოქაში.
 - ი. ილინი, პოსტსტრუქტურალიზმი. დეკონსტრუქტივიზმი. პოსტმოდერნიზმი.

**უილიამ შექსპირის „ტიტუს ანდრონიკუსის“
განმეზღვისათვის**

სარეჟისორო ექსპლიკაციის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაწილია ნაწარმოების ლიტერატურული ანალიზი. მართალია დრამის თეორიის საკითხების ტრაფარეტული გამოკვლევების მიმართ კ. სტანილავესკი თავის სკეპტიციზმს არ მალავდა და ამბობდა, რომ „ამ გამზადებული ტრაფარეტის მიხედვით პირველ მოქმედებაში უნდა იყოს კვანძის შეკვრა ან ექსპოზიცია, მეორეში – განვითარება, მესამეში – კულმინაცია, მეოთხეში – მოვლენა, რომელიც კვანძის გახსნას ამზადებს და მეხუთეში – კვანძის გახსნა და მორალი“¹, მაგრამ იქვე აღნიშნავდა: „ლიტერატურული ანალიზი არ შედის ჩემი კომპეტენციის სფეროში. მე მხოლოდ შემიძლია ვისურვო, რომ გამოჩნდეს სპეციალისტი არტისტების დასახმარებლად და შეიმუშაოს, შექმნას მეთოდი, რომელიც შეამსუბუქებს საშუაოს და მიმართულებას მისცემს პიესისა და როლის ლიტერატურულ ანალიზს... აუცილებელია მისდით ავტორს მის მიერ გაკვალულ გზაზე, რათა არა მარტო გაიგო, არამედ განიცადო კიდევ პოეტის ამოცანები და მიზნები...

არტისტმა-ხელოვანმა, უნდა იცოდეს პიესის აგებულება, მას უნდა შეეძლოს იმთავითვე მიაკვლიოს პიესის ლიტერატურული ორგანიზმის მთავარ მამოძრავებელ ცენტრებს, რომლებშიც ერთად გამონასკვულია პოეტის პოეტური ქმნილების ყველა ძარღვი.“²

ლიტერატურული ანალიზი, გარდა დრამის თეორიის წმინდა ტექნიკური საკითხებისა (ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, განვითარება, კულმინაცია, კვანძის გახსნა და ა. შ.), მოიცავს ინფორმაციას იმის შესახებ, თუ რომელ ლიტერატურულ

1. Станиславский К. С. Т.5. М. 1957. გვ. 461-462;

2. იქვე.

მიმდინარეობას ეკუთვნის მოცემული ნაწარმოები, როდის და რა პირობებში დაიწერა იგი, რა იყო მისი შექმნის მაპროვოცირებელი მოვლენა. ლიტერატურული ანალიზი მოიცავს ასევე მასალას მწერლის ბიოგრაფიისა და ეპოქის, ნაწარმოებში ასახული ეპოქის, ფილოსოფიური აზროვნების, არქიტექტურის, მხატვრობის, მოდის, მუსიკის, ცეკვის, აქსესუარების, ავეჯის შესახებ. ლიტერატურული ანალიზის დროს ხდება პერსონაჟთა ქმედების ფსიქოლოგიური ანალიზი, ფსიქონალიზის ელემენტების (ნარცისიზმი, ოიდიპოსისა და ელექტრას კომპლექსი, ტოტემიზმის გამოვლინება, პომოსექსუალიზმი და სხვა.) აღმოჩენა, პერსონაჟთა ტიპოლოგიის დადგენა (იუნგის ტიპოლოგიის მიხედვით), ასტროლოგიური ანალიზი (სხვადასხვა პოროსკოპის საფუძველზე), ნიშანდობლობის (ნაკლის, ტიკის და სხვა.) ანალიზი. ლიტერატურული ანალიზის უმნიშვნელოვანესი ნაწილია ნაწარმოების მითოლოგიური და რელიგიური ანალიზი, მითოლოგიური და სხვადასხვა რელიგიათა დანაშრევის აღმოჩენა და მათი მნიშვნელობა პერსონაჟთა ქმედების მოტივაციაში. ყველაფერი ეს საშუალებას გვაძლევს განვსაზღვროთ მომავალი სპექტაკლის ჟანრი, გრძნობათა ბუნება, თამაშის ხერხი, ფორმა, საწყისი მოვლენა, რომელიც თავის მხრივ განსაზღვრავს პერსონაჟთა ქმედების მოტივაციას და შესაბამისად სწორად ამოვხსნათ ნაწარმოების ფაბულა.

ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნის პერიპეტები, გარკვეულ ასახვას პოვებს როგორც თვით ამ ნაწარმოებში, ისე იმ სპექტაკლის ფორმის ხასიათშიც, რომლის საფუძველსაც იგი წარმოადგენს.

შექსპირის შემოქმედების განხილვისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმ პირველწყაროებს, რომელზე დაყრდნობითაც დიდი დრამატურგი ქმნიდა საკუთარ ქმნილებებს. ამ საკითხის სიღრმისეული კვლევისას, კვლავ და კვლავ წამოიჭრება ხოლმე სკეპტიკოსთა მიერ მანიპულირებადი „ავტორობის“ თემა. მაგრამ ამ ნაშრომში ამ პრობლემას არ შევეხებით. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ

შექსპირი გვიანი შუასაუკუნეების ტიპური წარმომადგენელია და ისიც ისეთივე წესებით ხელმძღვანელობდა ხელოვნებაში, როგორც იმდროინდელი მსოფლიოს არაერთი ავტორი. შორს რომ არ წავიდეთ, ამის საილუსტრაციოდ რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანიც“ კმარა.

„ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში ავტორი გარკვევით ამბობს:

„ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანები,
ვით მარგალიტი ობოლი, ხელის-ხელ საგოგმანები,
კპოვე და ლექსად გარდავთქვი, საქმე კქმენ საჭოჭმანები.
ჩემმა ხელ-მქმნელმან დამმართოს ლალმან და ლამაზმან
ნები.“³

როგორც ვხედავთ, რუსთაველს სრულიად არ მიაჩნია საძრახისად, რომ სპარსულ ამბავს გვიყვება, სხვისგან უკვე შეთხზულსა და ნაამბობს. მაგრამ იქვე, ერთი ტაეპით წინ, დიდი მგოსანი საკუთარ დამსახურებასაც აღნიშნავს:

„მო, დავსხდეთ, ტარიელისთვის ცრემლი გვდის არ-
შეშრობილი,

მისებრი მართ დაბადებით ვინმცა ყოფილა შობილი!

დავჯე, რუსთველმან გავლექსე, მისთვის გულ-ლახვარ-
სობილი,

აქამდის ამბად ნათქვამი, აწ მარგალიტად წყობილი.“⁴

როგორც ვხედავთ, რუსთაველს საკუთარ ღირსებად აქამდე ამბად ნათქვამის ლექსად თხრობა მიაჩნია.

ამდენად, შუა საუკუნეებში მსგავსი შემთხვევები მრავლად იყო მთელს მსოფლიოში. ამასვე აღნიშნავს ქართველი შექსპიროლოგი ნ. ყიასაშვილიც: „შექსპირის დროინდელი თეატრის რეპერტუარი სავსე იყო ანტიკური სიუჟეტებითა და თვით ადრე არსებული პიესებიდან აღებული ცალკეული დრამატული სიტუაციებით. ეს უკვე გარკვეულ ტრადიციად იქცა და შექსპირის მიერ ამ თემებისა და სიუჟეტების გამოყენების ფაქტი, თავისთავად ტრადიციისათვის ვალის

3. რუსთაველი შ. „ვეფხისტყაოსანი“. თბ. 1986. გვ. 10.

4. იქვე.

მოხდას უდრიდა. მაგრამ ამ ფაქტზე დაყრდნობით არ შეიძლება შექსპირის ტრადიციულობაზე ლაპარაკი. სიუჟეტს, ამბავს და თვით თემასაც შექსპირის დროინდელ თეატრში მეტად პირობითი მნიშვნელობა ჰქონდა. მაყურებელი თეატრისაგან არ მოითხოვდა სრულიად ახლებური, იქამდე დაუმუშავებელი თემის (და მით უფრო სიუჟეტის) მოძებნას. სამაგიეროდ იგი მეტად მგრძნობიარე იყო ყველა იმ სიახლის მიმართ, რასაც დრამატურგი შეიტანდა ადრე არსებულ პიესაში. ამდენად, დრამატული ნაწარმოების „ფორმა“ ერთგვარად ტრადიციული და ხშირად კონსერვატორულიც კი იყო მის „შინაარსთან“ შედარებით.⁵

შექსპირის პიესების პირველწყაროებად მრავალი ავტორი და ნაწარმოები სახელდება. როგორც უკვე აღინიშნა, დიდი დრამატურგი არ ცდილობდა საგანგებოდ გამოეგონებინა ესა თუ ის სიუჟეტი. როგორც ერთ-ერთი მკვლევარი ამბობს: „მას რომ ყველა წყარო წაეკითხა, რომელსაც თავს ახვევდნენ, მაშინ წიგნებით ჩახერგილი მისი შემოქმედების საკუთარი წყარო დაიშრიტებოდა.“

არავის ეცოდინებოდა დღეს რომეო და ჯულიეტას, ჰამლეტის, ოტელოს, ლირის და მაკბეტის ისტორიები, შექსპირი რომ არ შეხებოდა მათ საკუთარი მაგიური შემოქმედების კვერთხით.⁶

შექსპირის პიესის „ტიტუს ანდრონიკუსის“ პირველწყაროსა და თვით პიესის გენეზისის საკითხთან დაკავშირებით, სხვადასხვა მოსაზრება არსებობს.

სხვადასხვა წყაროს შორის სახელდება ივიდეუსის „მეტამორფოზები“, სენეკას „ფიესტო“ და „ტროელი ქალები“, მაგრამ დრამის ყველაზე უფრო სავარაუდო წყაროდ მიიჩნევა შექსპირის დროს არსებული და ჩვენამდე XVIII საუკუნის 5. ყიასაშვილი ნ. „სკილასა და ქარიბდას შორის“. თბ. „საქართველო“ 1992. სტატ.: „შექსპირი: ტრადიცია და ნოვატორობა“. გვ. 108

6. Гарин И.И. Пророки и поэты. Том 6. **Шекспир**. Истоки. 1992. http://www.i-u.ru/biblio/archive/garin_proroki_vi/default.aspx ბოლო შემოწმება: 08.07. 2011

მეორე ნახევრის გამოცემის სახით მოდწეული წიგნი, რომელიც შეიცავს „ტიტუს ანდრონიკუსის“ პროზაულ ვერსიას და ტიტუსისა და გუთთა დედოფლის ბაღადას (აღმოჩენილია 1936 წელს).⁷ მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დასახელებულ წიგნში გუთების დედოფალს ატავა (**Attava**) ჰქვია და არა ტამორა.

ცალკე მსჯელობის საგანია გასული საუკუნის 70-იან წლებში შ. ბადრიძისა და ი. კენჭოშვილის მიერ განხილული ვ. დიბელიუსის მოსაზრება. მას მიაჩნია, რომ დრამის წყაროს წარმოადგენს XII საუკუნის ბიზანტიის ისტორიის მოვლენები. კერძოდ, რომ შექსპირის გმირის ტიტუს ანდრონიკუსის პროტოტიპია ბიზანტიის კეისარი ანდრონიკ I (1183-85), ხოლო გუთების დედოფლის – ანდრონიკეს თანამედროვე ქართველთა მეფე თამარი (1184-1213).

დიბელიუსი ეყრდნობა ანდრონიკეს მეფობის შემდგომი ხანის ისტორიკოსის, ნიკიტა აკომინატორის, ცნობას იმის შესახებ, რომ ანდრონიკეს მეფობა სავსე იყო საზარელი, დესპოტური და ყოველგვარ მორალს მოკლებული ამბებით; რომ ანდრონიკე საღისტურად დაუნდობელი იყო საკუთარი მტრების მიმართ, თუმცა გამოირჩეოდა განსაკუთრებული ნებისყოფითა და ყველაზე კრიტიკულ მომენტშიც კი ინარჩუნებდა სიმშვიდეს. მისი ბიოგრაფია სავსეა აღვირაზსნილობით. მაგრამ ანდრონიკე იყო ფართე გაქანების პოლიტიკური ფიგურა, რომელმაც გაატარა მთელი რიგი რეფორმები ქვეყნის ეკონომიკის მოწყობისათვის და დიდი კვალი დატოვა ბიზანტიის სახელმწიფოებრივ ცხოვრებაში.

დიბელიუსის აზრით რენესანსული ზეკაცის თვისებებით ანდრონიკე და შექსპირის გმირი ერთმანეთს გავს. მაგალითად: ანდრონიკე კომნენი დაუნდობელი იყო უახლოესი ნათესავების

7. Шекспировская энциклопедия. Ред. Стэнли Уэллса при участии Джеймса Шоу

М., Радуга, 2002. http://www.thelibrary.ru/books/avtor_neizvesten/shekspirovskaya_enciklopediya-read.html

ბოლო შემოწმება: 12. 06.2011

მიმართასევე არ დაინდო საკუთარი ვაჟი ტიტუსმაც. დიბელიუსს მოჰყავს პარალელიც ისტორიულ და შექსპირულ ანდრონიკეს შორის. ამბავი დისუპატორისა, რომელიც ანდრონიკემ შეწვა და საკუთარ მეუღლეს გაუგზავნა, გვაგონებს ქირონისა და დემეტრიუსის ბედს, რომლებიც ტიტუსმა მათ დედას, ტამორას საუზმეზე მიართვა.

„როგორც ისტორიული, ასევე შექსპირული ანდრონიკეს მთავარი მოწინააღმდეგე ქალია: ისტორიაში – დედოფალი მარია ქსენე, ხოლო შექსპირთან – ტამორა. ორივე შემთხვევაში ამ ქალების საყვარლები (ისტორიაში ალექსი პროტოსეპასტოსი, ხოლო შექსპირთან აარონი) მათი ვაჟიშვილების მტრები არიან. ტიტუსი თავის ქალიშვილს ახალ მბრძანებელზე დანიშნავს, მაგრამ ეს ქორწინება ჩაიშლება. აქ დიბელიუსი მსგავსებას ხედავს მის მიერ ამდაგვარად გადმოცემულ ისტორიულ ფაქტთან: ანდრონიკე კომნენმა თავისი ქალიშვილი ირინე დაქორწინა თავისსავე ნახევარძმა ალექსიზე. მაგრამ შემდგომში ანდრონიკეს შეეშინდა სიძის მეტოქეობისა, დააბრმავა იგი და განდევნა. ქმრის ბედი გაიზიარა ანდრონიკეს ქალიშვილმაც. დიბელიუსი ვარაუდობს, რომ ეს ორი ალექსი (ე. ი. კეისარი ალექსი და ანდრონიკეს ნახევარძმა), შესაძლოა შემდგომში ერთ პიროვნებად აღიქვეს“.⁸

ტამორა და ტიტუსი დაუძინებელი მტრები არიან, ხოლო თამარ მეფე და ანდრონიკე კომნენი ისტორიული წყაროების მიხედვით, პოლიტიკური მოსაზრებებით ერთმანეთს მფარველობდნენ. მათ შორის ნათესაური კავშირი არსებობდა. „თამარის პირველი ისტორიკოსის ცნობით: დავით აღმაშენებელმა თავისი ქალიშვილი კატა ბიზანტიაში გაგზავნა გასათხოვებლად. 1118 წლის აგვისტოში, როცა კეისარი ალექსი I სიკვილის პირას იყო, კონსტანტინოპოლში ჩასულები იყვნენ აბაზგები (ე. ი. ქართველები), რომლებიც აცილებდნენ თავიანთი მეფის ასულს. ეს უკანასკნელი დანიშნული იყო კეისრის ვაჟ

8. „ქართული შექსპირიანა“. წიგ. 3. თბ. „ხელოვნება“. 1972. რედ. ნ. ყიასაშვილი. სტატ.: შ. ბად-რიძე, ი. კენჭოშვილი. “უ. შექსპირის „ტიტუს ანდრონიკუსი“.

ალექსიზე. უცნობია შედგა თუ არა ეს ქორწინება, მაგრამ ის კი ცნობილია, რომ შემდგომ ნიკიფორე ერენიუსმა ვერ მიიღო კეისრის ტახტი. გარდა ამისა, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ გარკვეული დროიდან კატას მეუღლე იყო ალექსის ერთადერთი ვაჟი ისააკ I, რომელთანაც მას შეეძინა ანდრონიკე I კომნენი, შემდგომში ბიზანტიის კეისარი“.⁹

ანდრონიკე I იყო თამარის მამის გიორგი III (1156-1184) მამის, ე. ი. დემეტრე I (1125-1156) დისწული. მამასადაშვენილი ანდრონიკე კომნენი დედის მხრიდან იყო დავით აღმაშენებლის შვილიშვილი და გიორგი III მამიდაშვილი. ამიტომ საქართველოს სამეფო კარი XII საუკუნეში უაღრესად კეთილგანწყობილი იყო კომნენებისადმი. როცა ანტიბიზანტიური პოლიტიკის გატარებისას თამარმა ტრაპიზონის საკეისრო შექმნა, მის სათავეში სწორედ ანდრონიკეს შვილები დააყენა.

არ არსებობს რაიმე ფაქტი ანდრონიკესა და თამარს შორის არსებული მტრობისა, რომელიც საფუძვლად დაედებოდა შექსპირის ტრაგედიას.

„თამარ-ტამორას იგივეობის წინააღმდეგ მეტყველებს ისიც, რომ XII და მომდევნო საუკუნეებშიც ევროპის მკვიდრნი თამარ მეფეს ასახელებდნენ უძლიერეს და ამავე დროს, ღვთისმოსავ დედოფლად.

რაც შეეხება შექსპირის დროს, ამ ხანებში ინგლისელებმა ბევრი არაფერი იცოდნენ არა თუ თამარზე, არამედ, საერთოდ საქართველოზე.“¹⁰

თამარ-ტამორასთან დაკავშირებული დასკვნა, სრულიადაც არ გამორიცხავს იმის შესაძლებლობას, რომ ტიტუს ანდრონიკუსის პროტოტიპად, სწორედაც რომ ანდრონიკე I მივიჩნიოთ, გამომდინარე იმ პარალელებიდან, რაც ახლავს გმირისა და ანდრონიკე კომნენის ხასიათსა და ცხოვრებისეულ პერიპეტეებს.

9. სანიკიძე ლ. „დავითიან-თამარიანი“. თბ. „უნივერსიტეტის გამომცემლობა“ 1994.

10. „ქართული შექსპირიანა“. წიგ. 3 თბ. „ხელოვნება“ 1972. რედ.

ნ. ყიასაშვილი. სტატ.: შ. ბაღრიძე, ი. კენჭოშვილი. „უ შექსპირის „ტიტუს ანდრონიკუსი“.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კატა 1118 წელს ცოლად შერთეს კეისარ ალექსი I კომნენის უმცროს ძეს ისააკს, რომელიც უფროს ძმასთან, კეისარ იოანე II ქიშპობის გამო ოჯახით ბიზანტიიდან თურქულ რუმიკონიაში გადაიხვეწა, სულთან რუქნადდინ მასუდ I ხიზნად. თურქთა კარზე მეორე ძე შეეძინა, – ანდრონიკე. ბოლოს ძმამ შეირიგა და ისააკიც დაბრუნდა ბიზანტიაში. ისააკს ტახტი არ ედირსა, უფროსი ძე იოანეც იკონიაში დაბრუნდა, სულთნის ასული შეერთო და გათურქდა. 1143 წელს კეისარი იოანე II გარდაიცვალა (ნადირობისას დაიჭრა სასიკვდილოდ; – შეადარეთ ბასიანუსის სიკვდილს), ტახტი მისმა ძემ მანუილმა დაიკავა ისე, რომ ანდრონიკემ ხელის განძრევაც ვერ მოასწრო. კეისარ მანუილ I კომნენთან, ე. ი. ღვიძლ ბიძაშვილთან, ანდრონიკეს ახლო მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდა: ერთად გაიზარდნენ, ერთად სწავლობდნენ. 1145 წელს მანუილმა ანდრონიკე ბელგრადის, ნიშისა და ბრანიცოვოს მმართველად დანიშნა. ანდრონიკემ კავშირი გააბა მადიართა (უნგრელთა) სასახლესთან, არპადოვიჩთა დინასტიის მეფე გეზა II, რომელიც საომარ მდგომარეობაში იყო კონსტანტინოპოლთან. იმპერატორმა ანდრონიკე ლალატისთვის შეიპყრო და ციხეში ჩასვა. რვა წლის პატიმრობის შემდეგ ანდრონიკემ გაქცევა მოახერხა და თავი რუსეთის მთავარ იაროსლავ გალიცკის შეაფარა. გალიცკი მოხიბლა ბიზანტიელმა გმირმა. კარამზინი „რუსული სახელმწიფოს ისტორიაში“ წერდა: „მთავარმა გალიცკიმ მეგობრულად მიიღო მანუილის მტერი ანდრონიკე ისააკის შვილი, რომელიც კონსტანტინოპოლის საპყრობილედან გამოიქცა და სამართავად რამდენიმე ქალაქი გადასცა. ანდრონიკე, როგორც ბიზანტიელი ისტორიკოსები წერენ, – ყოველთვის თან ახლდა იაროსლავს ნადირობისას, ესწრებოდა სახელმწიფო საბჭოს სხდომებს, ცხოვრობდა სასახლეში, სადილობდა მთავართან ერთად და თავისთვის ჯარს აგროვებდა. ბოლოს, განუცხადა რა თავისი უკმაყოფილება იაროსლავს, მანუილმა გამოეზავნა ორი მიტროპოლიტი, რომლებმაც დაიყოლიეს ანდრონიკე დაბრუნებულიყო ცარგრადში. ეპისკოპოსმა, კოზმა

გალიცკიმ და იაროსლავის ბოიარებმა პატივით გააცვილეს იგი საზღვრამდე.“ ანდრონიკე მხოლოდ უსაფრთხოების მტკიცე გარანტიების მიღების შემდეგ შეურიგდა მანუილს. ერთი წელი დაიცვეს ეს პირობები მოშუღლებმა. ერთი წლის შემდეგ მანუილმა ანდრონიკე კონსტანტინოპოლიდან მოიშორა და კილიკიაში გაამწესა მთავარსარდლად. იქ ქალების მოყვარულმა ანდრონიკემ კიდევ ერთ ქალთან დაიჭირა საქმე – გრაფინია ფილიპასთან. ეს ქალი თვითონ კეისარ მანუილის ცოლისდა, მარია დედოფლის და იყო. შურისძიებით დაშინებულმა ანდრონიკემ იმპერია დატოვა. მან თავი ანტიოქიას შეაფარა, მერე იერუსალიმს ჩავიდა და იქ ახალგაშენებულ ჯვაროსან ხელმწიფე ამალრიხს შეხვდა, ისიც აღაფრთოვანა და ქალაქი ბერიტი (ახლანდელი ბეირუთი) მიიღო საჩუქრად.

იქ დედოფალი თეოდორა გაიხადა საყვარლად, წინარე მეფის, ბალდუინ III ქერივი, ამალრიხის რძალი (ძმის ცოლი) და მანუილ კეისრის ძმისწული, ე. ი. თვით ანდრონიკეს ბიძაშვილი (შეადარეთ გუთების შემოსევის წინამძღოლი ამალრიხი; გუთების დედოფალი ტამორა, რომელსაც რაღაც სიმპათიები აქვს ტიტუსისადმი და თეოდორა). მანუილი გააცოფა ანდრონიკეს საქციელმა, ის მოითხოვდა მის კონსტანტინოპოლისთვის გადაცემას და დაბრმავებას. ანდრონიკემ თეოდორასაგან შეიტყო, რომ სიკვდილი ელოდა, ამიტომ გაეცალა და თან წაიყვანა მასზე უზომოდ შეყვარებული ქალი.¹¹

1167 წელს ანდრონიკე საქართველოში ჩამოვიდა. გიორგი III სიხარულითა და პატივით მიიღო მამიდაშვილი. ორივე დავით აღმაშენებლის შვილიშვილები იყვნენ: გიორგი – დემეტრე I, ანდრონიკე – კატასაგან. ანდრონიკეს სტუმრობისას, წყაროს მიხედვით, შირვანიდან გიორგის მეორე მამიდაშვილმა, დავით აღმაშენებლის „აღმოსავლელმა შვილიშვილმა“, უფროსი ასულის თამარისა და შირვანშაჰ მანუჩარ II ძემ, აღსართანმა (ახსიტან) შევლა ითხოვა ომში. აღსართანი გიორგის „უჩნდა ვითარცა“ შვილყოფილად, ვითარცა ერთი დიდებულთა

11. журнал «Культ Личностей», январь/февраль 2000. Сергей Дашков. Андроник I Комнин. <http://www.peoples.ru/state/king/bizantia/komnin/> ბოლო შემოწმება: 09.06.2011

მისთაგანი“. გიორგიმ ანდრონიკეც წაიყვანა და ხაზარები და ყივჩაყები ერთიანი ძალით განდევნეს შირვანიდან.¹²

შემდეგ უცნობია, რით დამთავრდა ანდრონიკეს სტუმრობა საქართველოში. ის რუმეკონიას წავიდა სულთან კილიჩ არსლან II კარზე. თურქთა სულთანმა საბატონოდ და სათარეშოდ ტრაპიზონი მისცა. ეს მხარე ოდითგანვე ქართველებით იყო დასახლებული, თუმცა იმჟამად ბიზანტიას ესაზღვრებოდა და ემორჩილებოდა. ანდრონიკეც დაუნდობლად აწიოკებდა თანამოძმეებს. კონსტანტინოპოლის პატრიარქმა ეკლესიისაგან განკვეთა და დაწყევლა. დაუნდობელი ჟღერდა გრძელდებოდა მანამ, სანამ ტრაპიზონის გამგებელმა ნიკიფორე პალეოლოგოსმა ერთ-ერთ შეტაკებაში ხელთ არ იგდო თეოდორა და მისი შვილები, რომლებიც ანდრონიკესაგან ჰყავდა. ანდრონიკე მანუილთან გამოცხადდა, ფეხებში ჩაუვარდა და აცრემლებულმა, პატრიარქის თანდასწრებით შეწყალება ითხოვა. „უძღებმა შვილმა“, ამჯერადაც მიიღო შეწყალება. მანუილმა სამმართველოდ პაფლაგონიის მდიდარი ქალაქი ენეა მისცა. იმპერატორის მმართველობით უკმაყოფილო მოსახლეობა ანდრონიკეს აღფრთოვანებით შეხვდა. ანდრონიკემ ამით ისარგებლა და ჯარის შეკრება დაიწყო. მანუილი ითმენდა, მაგრამ თავისი ძის, ალექსანდრეს ერთგულებაზე მაინც დააფიცა.

მანუილის სიკვდილის შემდეგ, ძალაუფლება მცირეწლოვანი ალექსანდრეს დედის, კათოლიკე მარიას ხელში გადავიდა. ბერძნები ამით უკმაყოფილონი იყვნენ, რითაც ისარგებლა ანდრონიკემ და 1182 წლის გაზაფხულზე პაფლაგონიის ჯარები კონსტანტინოპოლისკენ დაიძრნენ. გზაში მათ ბევრი ბერძენი შეუერთდა. 1183 წლის აპრილში ანდრონიკე ზეიმით შევიდა კონსტანტინოპოლში. ინახულა მანუილ I საფლავი და მოთქმით გამოიტირა, მის შვილს ალექსი II პატივით ექცეოდა და საკუთარ თავს „უღირს მრჩეველს“ უწოდებდა. როცა იგრძნო, რომ ძალაუფლებას მტკიცედ ფლობდა, ღია მოქმედებაზე გადავიდა.

12. იხ.: სანიკიძე ლ. „დავითიან-თამარიანი“. თბ. „უნივერსიტეტის გამომცემლობა“. 1994; მეტრეველი რ. „თამარი“. თბ. „განათლება“. 1991.

1183 წლის სექტემბერში იგი აკურთხეს, როგორც ალექსი II თანამმართველი, რის შემდეგაც მან სწრაფად მოახდინა ალექსის იზოლირება, ხოლო მოგვიანებით მოაკვლევინა. ალექსის მკვლელობის შემდეგ, 63 წლის ანდრონიკემ ალექსის 13 წლის დაზე, აგნესაზე იქორწინა. მართალია, დინასტიური მოსაზრებებით ეს ქორწინება გამართლებული იყო, მაგრამ ცინიკურად გამოიყურებოდა. დიდებულებივინც უკმაყოფილებას გამოთქვამდა, სახიფათო შეამბოხებად გამოაცხადა და დააბრმავა, ხოლო დაუმორჩილებელი პატრიარქი ფეოდოსი, გადაყენებულ იქნა.

ანდრონიკ I გაატარა ახალი ფისკალური რეფორმა, რათა ქვეყნის ეკონომიკური მდგომარეობა გამოესწორებინა. მაღალ თანამდებობებზე, განსაკუთრებით სამოსამართლო პოსტებზე დააწინაურა მცოდნე და პატიოსანი ხალხი. სჯიდა უსამართლობას, უწესრიგობას და მექრთამეობას. პირადად ისმენდა ყოველ საჩივარს და სამართლიანად განიხილავდა. საკუთარ თავს ხალხის და გლეხების მეფეს უწოდებდა. მაგრამ აქვე, ნიკიტა აკომინატორი აღნიშნავდა: „დასჯის დროს დაუნდობელი, ის ერთობოდა მოყვასის წამებით; ფიქრობდა რა, რომ სხვისი დაღუპვით განიმტკიცებდა საკუთარ ძალაუფლებას, ამით განსაკუთრებულ სიამოვნებას განიცდიდა...“

ძმა ძმას არ ინდობდა და მამა შვილს, თუ ეს ანდრონიკეს სურდა... ეს ადამიანი იმ დღეს დაღუპულად მიიჩნეოდა, როცა რომელიმე დიდებულს არ შეიპყრობდა, ან არ დააბრმავებდა, არ დააშინებდა პირქუში გამოხედვით და ველური მრისხანებით...

მხეცების მსგავსად უყვარდა მთების ხეობებში ხეტიალი და თან ისე დაატარებდა საყვარლებს, როგორც მამალი ქათმებს, ან თხა – თხებს მდელოზე.

მოკლედ რომ ვთქვათ, ანდრონიკეს რომ მოეთოკა თავისი სისასტიკე და მაშინათვე არ მიემართა გახურებული შანთისა და მახვილისათვის, გამუდმებით რომ არ შეელახა საკუთარი სამეფო სამოსი სისხლით და არ დაყრდნობოდა დასჯას (რომლითაც დაავადდა ხალხისაგან, ზიზნობის დროს ვისთანაც ცხოვრობდა), არცთუ უკანასკნელი მეფე იქნებოდა კომნენების

გეგრიდან“¹³

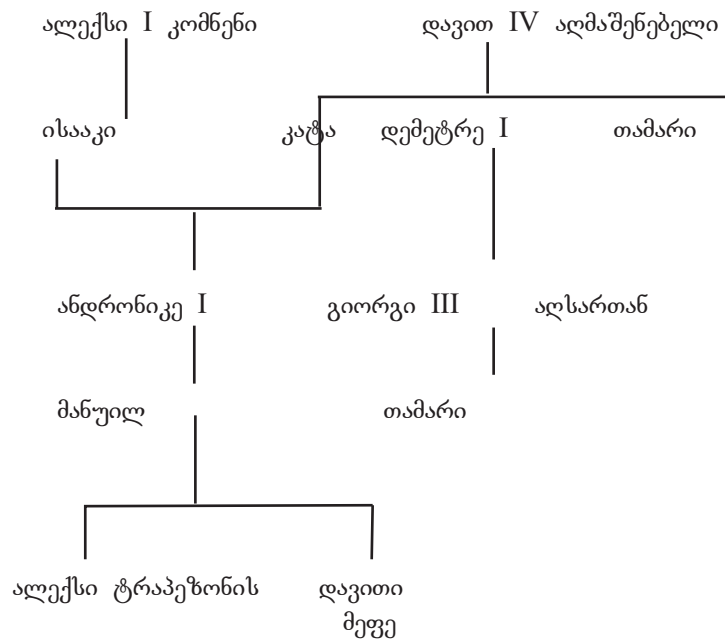
უკმაყოფილო დიდებულებმა მოაწვევეს ამბოხი ანდრონიკეს წინააღმდეგ 1185 წლის მიწურულს. ანდრონიკემ ჩაახშო აჯანყება, მაგრამ მის მიერ გატარებულმა რეპრესიებმა თავიდან გამოიწვია აჯანყების ტალღა და ის ტახტიდან ჩამოაგდო ავანტურისტმა ისააკ II ანგელოსმა. მისი ბრძანებით შეპყრობილ ანდრონიკეს მკლავი მოკვეთეს და ცალი თვალი ამოთხარეს, მერე აქლემზე შესვეს და ქუჩებში ჩამოატარეს. ხალხმა თითქმის მკვდარი ანდრონიკე აწამა, ბოლოს ქალაქის მოედანზე თავდაყირა დაკიდა და დაუნდობლად ცემა. სიკვდილის წინ მომაკვდავმა ამოიკვნესა: „უფალო, უფალო, შემიწყალე მე; ხოლო თქვენ – რაისთვის ამსხვრევთ ლერწამსა აწ დამსხვრეულსა?!“ (შეადარეთ ტიტუსის ხელის მოკვეთას და მის უკანასკნელ სიტყვებს: „მარკუს, ჩირგვნი ვართ, კედრებად კი მოგვექონდა თავი“.) მიცვალებული მანამ ეკიდა, სანამ ძვლის გროვად არ ჩამოიყარა.¹⁴

13. журнал “Культ Личностей”, январь/февраль 2000. Сергей Дашков. Андроник I Комнин. <http://www.peoples.ru/state/king/bizantia/komnin/> ბოლო შემოწმება: 09.06.2011

14. ა) იქვე

ბ) ლ. სანიკიძე. „დავითიან-თამარიანი“. თბ. “უნივერსიტეტის გამომცემლობა”. 1994.

დააკვირდით გენეალოგიას:



ასეთია ანდრონიკე I ცხოვრებისა და მოღვაწეობის, საქართველოსთან მისი კავშირის ისტორია. ის ჭეშმარიტად მასშტაბური, რენესანსული ფიგურა იყო. მისი ხასიათის თვისებები და თავგადასავლის დეტალები, თითქოს ერთ პერსონაში აერთიანებს შექსპირის ტრაგედიის ყველა პერსონაჟს ერთად აღებულს. სწორედ ამ და მთელი რიგი ნიუანსების გამო, სავსებით შესაძლებელია იგი ტიტუს ანდრონიკუსის პროტოტიპი ყოფილიყო, რასაც ვერ ვიტყვით თამარისა და ტამორას იდენტობის შესახებ.

1. Гарин И.И. Пророки и поэты. Том 6. **Шекспир**. Истоки. 1992. http://www.i- u.ru/biblio/archive/garin_proroki_vi/default.aspx ბოლო შემოწმება: 08.07. 2011
- 2 იხ.: მეტრეველი რ., „თამარი“. თბ. „განათლება“. 1991;

3. журнал «Культ Личностей», январь/февраль 2000. Сергей Дашков. Андроник I Комнин. <http://www.peoples.ru/state/king/bizantia/komnin/> ბოლო შემოწმება: 09.06.2011
4. რუსთაველი შ. „ვეფხისტყაოსანი“. თბ. „განათლება“. 1986. გვ. 10.
5. სანიკიძე ლ.. „დავითიან-თამარიანი“. თბ. „უნივერსიტეტის გამომცემლობა“ 1994
6. Станиславский К. С. Т.5. М. 1957. გვ. 461-462
7. იხ.: „ქართული შექსპირიანა“. წიგ. 3. თბ. „ხელოვნება“. 1972. რედ. ნ . ყიასაშვილი. სტატ.: შ. ბად-რიძე, ი. კენჭოშვილი.: „უ. შექსპირის „ტიტუს ანდრონიკუსი“.
8. ყიასაშვილი ნ. „სკილასა და ქარიბდას შორის“. თბ. „საქართველო“ 1992. სტატ.: „შექსპირი: ტრადიცია და ნოვატორობა“. გვ. 108
9. Шекспировская энциклопедия. Ред.Стэнли Уэллса при участии Джеймса Шоу. М., Радуга, 2002. http://www.thelib.ru/books/avtor_neizvesten/shekspirovskaya_enciklopediya-read.html ბოლო შემოწმება: 12. 06.2011

სათქაბრო ჟურნალისტის ისტორია

ნაშრომი იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელი – გიორგი ჩართოლანი

**ქართული სათეატრო ჟურნალისტიკა
და მაჟორეჰელი**

პერიოდულ პრესაში თეატრის შესახებ გამოქვეყნებული მასალები თეატრის ისტორიის შესწავლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საშუალებაა. მისი დახმარებით მკითხველი იგებს არა მხოლოდ კონკრეტული სპექტაკლის თაობაზე, არამედ იმასაც, თუ რა მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს თეატრს ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკური, საზოგადოებრივი თუ კულტურული ცხოვრების ფონზე. თუმცა, გარდა ამისა, სათეატრო ჟურნალისტიკა უკვე თავისთავად დასრულებული პროფესიაა და არა თეატრის მხოლოდ ერთგვარი „დამატება“. ამგვარად, საინტერესო ხდება თავად ეს პროფესია, მისი თითოეული შემადგენელი ნაწილი – პრესის დაინტერესება თეატრით, მიმოხილველთა ინტერესების კონკრეტული ობიექტები (დრამატურგი, მსახიობი, მაყურებელი), შეფასების ხერხები – აზროვნებისა და წერის სტილი, სტატიების მოცულობა, მათი ადგილი ჟურნალ-გაზეთებში და კონკრეტულ შემთხვევაში მათი მნიშვნელობა.

ქართული სათეატრო ჟურნალისტიკა სათავეს XIX საუკუნის მეორე ნახევარში იღებს. ვინაიდან, ამ პერიოდში საქართველოში არსებული პოლიტიკური რეჟიმის ფონზე, ქართველი საზოგადო მოღვაწეების მცდელობების მიუხედავად, შეუძლებელი აღმოჩნდა რამდენიმე ქართულენოვანი გამოცემის ერთდროულად არსებობა, ამიტომ სათეატრო ჟურნალისტიკის საწყისებზე საუბრისას (გამომდინარე ქართული პრესის არასტაბილური მდგომარეობიდან), ჩვენ ვცდებით 50-იან წლებს და მიმოვიხილათ შემდგომ, დაახლოებით სამ ათეულ წელიწადს.

ქართული სათეატრო ჟურნალისტიკის ჩვენთვის საინტერესო პერიოდზე მსჯელობისას, ცხადია, უნდა გავითვალისწინოთ, რა

ხდება ქართულ თეატრში ამ წლებში. 1850 წელს დაარსდა და მალევე დაიხურა გიორგი ერისთავის თეატრი. ამის შემდეგ ოც წელიწადზე მეტხანს ქართველი სცენისმოყვარეები თბილისში და საქართველოს სხვადასხვა ქალაქსა თუ სოფელში მეტნაკლები აქტიურობით წარმოადგენენ სპექტაკლებს. ამ დროს პრესა აკვირდება და წერს თითოეულ მათგანზე. ჟურნალისტების მიერ თეატრის ეროვნულ-იდეოლოგიური მნიშვნელობის (ენის, ეროვნული თვითმყოფადობის დაცვა, განათლების საკითხები) გაანალიზებით, მაყურებელში ესთეტიკური მოთხოვნილებების ზრდის გათვალისწინებით, საზოგადოების მოწინავე ნაწილისთვის ნათელი ხდება, რომ დროული და აუცილებელია პროფესიული თეატრის დაარსება. თუ რა როლი ითამაშა მუდმივმოქმედი თეატრის შექმნაში ქართულმა პერიოდულმა პრესამ, ეს ქართული თეატრის ისტორიაში ცნობილი ფაქტია, თუმცა ქართული სათეატრო ჟურნალისტიკის პირველი პერიოდი იმითაც საინტერესო და მნიშვნელოვანია, რომ მან ამ დროის მანძილზე შეძლო პროფესიული თეატრის მაყურებლად გაეზარდა საკუთარი მკითხველი, რომელთაგან ბევრს ამა თუ იმ პერიოდული გამოცემის წაკითხვამდე არც კი გაეგონა თეატრის შესახებ.

პრესა, როგორც მედიატორი, პირველ ეტაპზე მკითხველის თეატრში მიზიდვითაა დაინტერესებული. ეს პროცესი 1879 წლამდე (მუდმივმოქმედი თეატრის დაარსებამდე) თანმიმდევრულად ხორციელდება. ჟურნალისტები სხვადასხვა საშუალებას იყენებენ იმისთვის, რომ მკითხველი (პოტენციური მაყურებელი) თეატრში სიარულს მიაჩვიოს, მასზე ფიქრისთვის განაწყოს და საერთოდ, ის მათ ცხოვრებაში ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მოვლენად აქციოს.

ერთ-ერთი პირველი ასეთი ხასიათის წერილი ჟურნალ „ცისკრის“ – „სალაყბოს ფურცლებში“ გამოქვეყნდა. „მოლაყბემ“ (მ. თუმანიშვილი) გამოაქვეყნა სტატია, სადაც დაწვრილებით მიმოიხილავს ქალაქში არსებულ ყველა გასართობს. წერილს ასე ამთავრებს: „დავხედე საათსა და იყო მერვე. მაგრამ კმარა ამდენი ლაყბობა. ზოგი კვლავ იყოს.

მეტადრე ზომ იცით თეატრი ჩემი ბომონია, იმაზე გადამიგია ჩემი სიცოცხლე, იქ მიტირნია, იქ მიცინია, იქ დავმტკბარვარ — დარჩეს თეატრი შემდეგ ფურცლებამდის.¹

წერილის ავტორი თითქოს ეთამაშება მკითხველს. ვრცლად მიმოიხილავს ქალაქურ გასართობებს, და ბოლოს, მხოლოდ ერთი, თითქოს ზოგადი აბზაციტ სრულიად ცვლის როგორც საკუთარი, ასევე მკითხველის ინტერესის საგანს. უცებ აღმოჩნდება, რომ ამ წერილში უმთავრესი ის საკითხები კი არ ყოფილა, რაზეც ჟურნალისტმა ამდენი „ილაყბა“, არამედ ის, რაზეც მან საერთოდ ვერ მოასწრო საუბარი, ანუ თეატრი, და ამას მკითხველი შესანიშნავად გრძნობს.

ამ სტატიაში ჩვენ უკვე ვხვდებით ჟურნალისტურ ინტრიგას და ჩვენთვის ნათელი ხდება, რომ როდესაც ჟურნალისტმა ზუსტად იცის, თუ რა საკითხს სურს მიაპყროს მკითხველის ყურადღება, მაშინ კარგად მოფიქრებული ინტრიგა, მხოლოდ სწორად გამიზნული ჟურნალისტური ხერხი ხდება, რომელიც ამავე თვისების მეტ-ნაკლებად მატარებელ მკითხველს საკითხის მიმართ ინტერესს უჩენს. შემდგომ, ჩვენ დავინახავთ, რომ მოლაყბის ეს ჩანაფიქრი ზუსტად „მოხვდა“ მიზანს.

ამის შემდეგ „ცისკრის“ რამდენიმე ნომერი ისე გამოვიდა, რომ მასში „მოლაყბის“ მიერ შეპირებული სტატია არ აღმოჩნდა (შესაძლოა, ესეც ამ გამოწვევის გაგრძელებაა). როგორც ჩანს, ერთ-ერთი მკითხველი, ი. ბერიძე ამ ფაქტმა საკმაოდ გაანაწყენა და ჟურნალის მეათე ნომერში რედაქციამ მისი წერილი გამოაქვეყნა. წერილის ბოლოს იგი წერს, რომ გაახარა „სალაყბოს ფურცლის“ დანახვამ, „მაგრამ რა რომ, დიდის მოუთმენლობით ამოვიკითხე წინასიტყვაობა და არა მიმხედი იმისა, მაინც კიდევ ჩავუბრინე პირველ ფურცელს: უეცრად ხელები ჩამომცვივდა და წიგნი გამვარდა ხელიდან. „თეატრი, თეატრი, სად არის თეატრი?“ — ვიძახდი გაგიჟებულივით, რატომ არ აღასრულა პირობა? რატომ არ მოგვითხრა მაზრების მკითხველთ ამავე თეატრის წარმოდგინებათა?²

ბერიძის ამ წერილში, სადაც პირველ რიგში კარგად იგრძნობა ერთ-ერთი რიგითი მოქალაქის დაინტერესება თეატრით,

ვხვდებით ერთ საყურადღებო შენიშვნასაც. საქმე ეხება ჟურნალში სათეატრო ცხოვრების შესახებ გამოქვეყნებული სტატიების სიმწირეს და ამ სტატიებშიც, თეატრით, როგორც მხოლოდ საზოგადო პრობლემით დაინტერესების ტენდენციას, როდესაც ავტორები მათში თითქმის არ საუბრობდნენ მსახიობებზე, მაყურებელზე, დრამატურგებზე და ა. შ.

დღეს, თანამედროვე მკითხველმა უკვე კარგად იცის, რომ ეს პროფესიული კრიტიკის დანიშნულებაა და ნაკლები კავშირი აქვს იმ სფეროსთან, რომლის წარმომადგენლადაც ამ შემთხვევაში გვევლინება „მოლაყბე“. ეს პუბლიცისტიკაა, რაც ითვალისწინებს სწორედ საზოგადოებრივი საკითხების წინ წამოწევას. იმდროინდელ ქართულ ჟურნალისტიკაში ეს, მართალია, პირველი მცდელობებია ამ ჟანრში, მაგრამ საკმაოდ მაღალი პროფესიონალიზმით წარმოდგენილი, რის მიზეზადაც იმ პერიოდის ქართველი საზოგადო მოღვაწეების განათლების მასშტაბი და საზღვარგარეთის, განსაკუთრებით კი რუსული პრესის გამოცდილების ცოდნა შეგვიძლია დავასახელოთ.

მაყურებლის თეატრში მიზიდვას განსხვავებული ხერხით ცდილობს 1861 წელს დიმიტრი ბაქრაძე. „წიგნი მიწერილი რედაქტორთან“ რეპორტაჟულ ხასიათს ატარებს და მოგვითხრობს ქუთაისში საქველმოქმედო მიზნით წარმოდგენილი სპექტაკლის „გაყრის“ შესახებ. აღწერილია სცენისმოყვარეთა მზადების პროცესი. ამ შემთხვევაში ჩვენთვის საინტერესოა „გაყრის“ ფინალური სცენის დაწვრილებით აღწერა, რომლის საშუალებით დღესაც კი შეგვიძლია თვალნათლივ წარმოვიდგინოთ და ნაწილობრივ აღვადგინოთ ის სურათი და განწყობა, რაც ქუთაისის ერთ-ერთ კლუბში 1861 წლის 3 მარტს სუფევდა: „დაბოლოება წარმოდგენისა იყო მოსაწონი. ქორწილი, მაყრული სიმღერა, პატარძლის შემოყვანა, უცხოოდ რომ იყო თეთრად ჩაცმული და შემკული დავარაყვებულის იალქნითა. ლეკური შემდეგ მილოცვის და დასასრულ ქალთა და კაცთაგან სიმღერითვე წარმოთქმა შეცვლილისა ლექსისა, რომელშიც ავტორის მაგიერ ისინი უჩვენებენ „გაყრის“ საგანსა და ითხოვენ შენდობასა ნაკლულოვანებისთვის“.³

ამგვარად, დ. ბაქრაძე არ ცდილობს თავისი თანამედროვე ავტორების მიბაძვას და თეატრის აღმზრდელობით მნიშვნელობაზე არ საუბრობს. მკითხველის ყურადღებას უფრო სპექტაკლის ესთეტიკური მხარისკენ მიაპყრობს. ის ზუსტ გათვლას აკეთებს ქართველი მაყურებლის ემოციურ ხასიათზე და წარმოდგენაზე წერისას სწორედ ზემოაღნიშნულ სცენას გამოყოფს განსაკუთრებით. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ „გაყრა“ ის პიესა იყო, რომელიც იმ დროს საკმაოდ ხშირად იდგმებოდა. შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ წერილის მკითხველი, სამომავლოდ აუცილებლად დაელოდებოდა „გაყრის“ მომდევნო წარმოდგენას. ასევე, დიდი იქნებოდა ცდუნება იმ „კარტინის“ ხილვისა, რომლის შესახებ „თერგდალეული“ (კ. ლორთქიფანიძე) „ცისკრის“ 1862 წ. №6-ში წერს. მიმოიხილავს რა სხვადასხვა ქალაქურ სანახაობას, ასკვნის, რომ მათზე გაცილებით საინტერესოა თეატრი: „აბა ერთი დაუკვირდით ვისაც თქვენგან თეატრი უნახავს და წარმოიდგინეთ კი პირუთვნელად გიორგი ერისთავის მელიორამაში „შეშლილი“, საცა გიჟი ქალი შავ კაბაში თმა გაშლილი მღერის და ლაპარაკობს. მე არა მგონია, ქართველისთვის ამაზე მეტი კარტინა ვინმემ მოძებნოს“.⁴ ამ სიტყვების შემდეგ, მკითხველში ცხადია უნდა გაჩნდეს ინტერესი და სურვილი ასეთი სანახაობის ხილვისა. საინტერესოა ის, რომ ჩამოთვლილ თვალსაჩინო გასართობებს „თერგდალეული“ ასევე სახიერ სურათს უპირისპირებს და არა, მაგალითად, რაიმე ზოგად აზრს ან მხოლოდ საკუთარ, თეორიულ მოსაზრებას, რასაც შეიძლება გაელიზიანებინა და საწინააღმდეგო დამოკიდებულებით განეწყო მკითხველი. აღსანიშნავია ისიც, რომ ავტორი მკითხველს უკვე საკუთარ თანამოაზრედ ხდის – გარკვეულ ავტორიტეტად („დაუკვირდით, ვისაც თქვენგან თეატრი უნახავს“) და ამგვარად, ყოველგვარი დიდაქტიკის გარეშე ურჩევს ეროვნული თეატრისთვის ყურადღების მიქცევას. ის მკითხველს მათსავე მოქალაქეობრივ და ეროვნულ თვითშეგნებაზე უგდებს სიტყვას.

1974 წელს, გაზეთ „დროებაში“ „მეველეშ“ (დ. მიქელაძე) მაყურებელს თეატრი და მისი მნიშვნელობა სრულიად

განსხვავებული კუთხით წარმოუდგინა. მკითხველის ყურადღებას იპყრობს უკვე წერილის სათაური: „რა იქნება ჩვენთვის ქართული თეატრი?“ (ესეც ერთ-ერთი ჟურნალისტური ხერხი, რომელიც ქართულ ჟურნალისტიკაში სხვა საინტერესო მაგალითებითაც გამოვლინდა). ავტორი თავის პუბლიცისტურ ნაწერში აღნიშნავს, რომ გ. ერისთავის თეატრის დაარსების წლებში ნაკლები რაოდენობით იყიდებოდა „სათამაშო ქაღალდი“, იკლო ლოთობამ, სისხლის სამართლის დანაშაულმაც, რასაც „მეველე“ თეატრს უკავშირებს და მიიჩნევს, რომ ის ზნეობის ამადლების ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალებაა.

წერილი იმ მხრივაც საინტერესოა, რომ მასში ჟურნალისტიკის მიერ სტატისტიკური მონაცემების ცოდნას ვხვდებით. ამ პერიოდში ქართველი პუბლიცისტები თავიანთ ნაშრომებში უკვე ხშირად და მიზანმიმართულად იყენებენ სტატისტიკურ მონაცემებს, რომლებიც „მათთვის ძირითადი მამტკიცებელი საბუთია“.⁵ ამ შემთხვევაშიც, ავტორი მიმართავს მას თეატრის საზოგადოებრივ მნიშვნელობაზე სასაუბროდ. როგორც ვხედავთ, ქართული სათეატრო ჟურნალისტიკა სოციოლოგიურ კვლევებსაც კი იყენებს, როდესაც მუდმივმოქმედი დასის შექმნის აუცილებლობაზე წერს.

პუბლიცისტიკის და ზოგადად, იმდროინდელი ქართული ჟურნალისტიკისთვის დამახასიათებელ კიდევ ერთ ფორმას ვხვდებით „ცისკარში“ (1865 წ., №4) ეს არის პირადი წერილები, რომლებიც ზოგჯერ საკმაოდ მდარე ხარისხის იყო და უბრალოდ, გვერდების შესავსებად იყენებდნენ. მათზე „თერგდალეული“ კრიტიკულად აღნიშნავდა, რომ, „ჩვენი „ცისკარი“ შეიქმნა ფოჩტის მაგიერიო“.⁶ თუმცა, არსებობდა გამონაკლისებიც და ამ ჟანრმაც დაგვიტოვა რამდენიმე საინტერესო ნიმუში სათეატრო ჟურნალისტიკაში. ერთ-ერთი სწორედ ზემოაღნიშნული წერილია – უცნობი ავტორის, მიწერილი ძმისადმი, რომელიც საქართველოში არ იმყოფება და აინტერესებს ქართული თეატრის ამბავი. ადრესატის ინტერესების სფეროდან გამომდინარე, ცხადია, რომ ავტორის წერილი პირადი მიმოწერის ფარგლებს საგრძნობლად

დასცილდება. როდესაც წერილს გავეცნობით, მივხვდებით, რომ ავტორმა ეს ფორმა შეგნებულად აირჩია, რათა ამით ოდნავ მაინც შეერბილებინა ის მკაცრი ტონი, რასაც იგი მკითხველის მიმართ გამოთქმულ საყვედურსა და მოსაზრებაში ამჟღავნებს. ერთგვარი სოციოლოგიური დაკვირვების ელემენტებს ეს წერილიც შეიცავს. გარდა ამისა, აქვე ვხვდებით ავტორის მიერ ქართველი მაყურებლის „ცნობიერი“ ხასიათის ცოდნას. საქმე ეხება მათ მიერ იტალიური ოპერითა და რუსული საექტაკლეებით გადაჭარბებულ დაინტერესებას. წერილს ეპიგრაფად ქართული ანდაზა აქვს წამძღვარებული, რომელიც გარკვეულ მინიშნებას უკვე გვაძლევს მის პრობლემატიკაზე: „მამის სული მამინაცვლისას ფიცულობდაო“, – ამბობს ქართული ანდაზა. ავტორი, რომელიც მაყურებლის ამ პოზაზე საუბრობს და არ ერიდება მის მხილებას, მოვლენის საბოლოო შეფასებაში დაუნდობელია: „ქართული წარმოდგენის უკადრისობა ქართველისგან არის თავის მასხრად აგდება“.⁷ ეს სიტყვები ასმაგად მწვავე და მნიშვნელოვანი ხდება, თუკი გავითვალისწინებთ ქართული საზოგადოების ასეთივე დამოკიდებულებას ქართული ლიტერატურისა და ენის მიმართ.

იტალიური ოპერის და რუსული თეატრის მიმართ ქართველთა ინტერესს, რამდენიმე წლის შემდეგ თავის სტატიაში სხვაგვარ შეფასებას აძლევს „ანჩისხატისუბნელი“ (პ. უმიკაშვილი) და მას მაყურებლის ესთეტიკური მოთხოვნელებით ხსნის. სხვა ავტორებისგან განსხვავებით, იგი, ასე ვთქვათ, მაყურებლის მხარეს ირჩევს და მიიჩნევს, რომ პირველ რიგში, ჯერ თეატრი უნდა დადგეს სათანადო დონეზე, რათა დაიმსახუროს მაყურებლის ყურადღება: „ჩვენი მაყურებელი პუბლიკა ხედავს იტალიურ ოპერას, რუსულ საექტაკლეებს, თვალი და ყური საკმაოდ გახსნილი აქვს. თუ გინდათ, რომ დასაცინარი არ გახდეთ, მაშასადამე, იმათ დასაკმაყოფილებლად წარმოდგენის გაუმჯობესებაა საჭირო“.⁸ ასეთ შემთხვევაში ავტორს მაყურებელი უკვე სხვა „განზომილებაში“ გადაჰყავს. მართალია, ირიბი ფორმით, ამ წერილშიც მთავარი თეატრია,

„მისი უკეთ მოწყობა“, მაგრამ ერთი შეხედვით (ან ერთი წაკითხვით), მაყურებელი თეატრისთვის თავის მნიშვნელობას გრძნობს. ამჯერადაც, მას იმას კი არ შეახსენებენ, რომ თეატრი მისი სულიერი თუ გონებრივი აღზრდისთვის აუცილებელია და ა. შ. არამედ, მას უკვე თავად თვლიან ანგარიშგასაწევ მოვლენად. ეს კი მკითხველზე მაგიურად მოქმედებს.

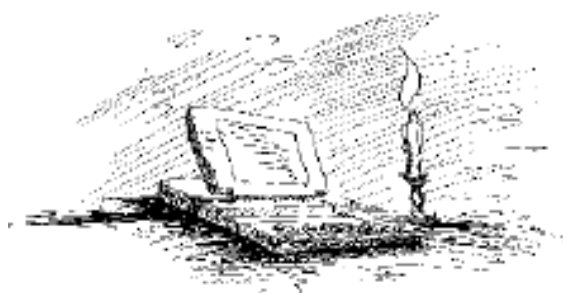
მიუხედავად იმისა, რომ „დროებას“ და მოგვიანებით დაარსებულ ჟურნალ „მნათობს“ ბევრ საკითხზე და, მათ შორის, თეატრზეც ხშირად განსხვავებული მოსაზრებები ჰქონდათ (რაც არაერთხელ გამხდარა მათ შორის პოლემიკის გამართვის მიზეზი), ცხადია, არსებობდა საკითხები, რაშიც ისინი ერთსულოვანნი იყვნენ. ჩვენ მიერ ზემოაღნიშნულ წერილს მოყვა ნ. ავალიშვილის ნაწერი ჟურნალ „მნათობში“, სადაც ის მაყურებლის მნიშვნელობაზე აგრძელებს საუბარს. წერილში, სათაურით „თეატრის მნიშვნელობა“ ავტორი განსხვავებულს თითქოს არაფერს ამბობს, – წერს თეატრის საგანმანათლებლო მნიშვნელობაზე; მაგრამ აქ აღსანიშნავია წერილის დასაწყისში ავტორის მინაწერი: „კუძღვნი ჩვენს მოწინავე საზოგადოებას“, თუმცა სტატიიდან გამომდინარე, ჩვენ მივხვდებით, რომ ეს არ არის საზოგადოების მხოლოდ გარკვეული („მოწინავე“) ნაწილისადმი მიმართული სიტყვები. წერილი ეკუთვნის მთლიანად ქართველ ხალხს და გაჯერებულია მათდამი ლოიალური განწყობით. ეს კონტრასტი (მინაწერსა და წერილის შინაარს შორის) მკითხველს თითქოს სამომავლოდ ახალი ცხოვრების წესზე დაფიქრებას სთავაზობს – გექნებათ თეატრი? მაშინ თქვენ სრული უფლება გაქვთ მოწინავე საზოგადოება გერქვათ. ეს ერთგვარი გამოწვევაა.

როგორც დავინახეთ, პირველმა ქართულენოვანმა ჟურნალ-გაზეთებმა თავიდანვე მიაქციეს ყურადღება თეატრის მაყურებლის კულტურის ჩამოყალიბებას. პირველ ეტაპზე ჩვენ უფრო ხშირად ისეთი ხასიათის წერილებს ვხვდებით, სადაც ავტორები საზოგადოებისთვის თეატრის მნიშვნელობაზე მსჯელობენ, თუმცა მოგვიანებით დავინახავთ, რომ უკვე თვითონ მაყურებელი ხდება არანაკლებ მნიშვნელოვანი.

ამჯერად, ჩვენ მოკლედ მიმოვიხილეთ ის რამდენიმე წერილი, სადაც ავტორები უშუალოდ მაყურებლის პრობლემას აყენებენ. ეს ქართული სათეატრო ჟურნალისტიკის მხოლოდ ერთი სფეროა იმ მრავალთაგან, რომელთა ღრმა და თანმიმდევრულმა ჟურნალისტურმა კვლევებმა საბოლოოდ საფუძველი ჩაუყარა ქართულ პროფესიულ თეატრს.

-
1. იხ.: „მოლაფე“. „საღაფოს ფურცელი“, ჟურნალი „ცისკარი“, 1858, №1.
 2. იხ.: ი. ბერიძე. ჟურნალი „ცისკარი“, 1858. №10.
 3. იხ.: დ. ბაქრაძე. „წიგნი მიწერილი რედაქტორთან“, ჟურნალი „ცისკარი“, 1861, №3.
 4. იხ.: „თერგდალეული“. „ახალი ამბები“, ჟურნალი „ცისკარი“, 1862, №6.
 5. ალ. კალანდაძე. „ნარკვევები ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიიდან“, 1965, გვ. 209.
 6. „თერგდალეული“. ჟურნალი „ცისკარი“, 1862, №4.
 7. „ქართული წარმოდგენა თბილისში“. ჟურნალი „ცისკარი“, 1865, №4.
 8. „ანჩისხატისუბნელი“. „ფელეტონი“, გაზეთი „დროება“, 1869, №40.
 9. ნ. ავალიშვილი. „თეატრის მნიშვნელობა“. ჟურნალი „მნათობი“, 1869, №7-8.

**უნივერსიტეტის
სამაგისტრო პროგრამა**



თანამედროვე ევროპული თეატრი

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით
სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელები – თამარ ბოკუჩავა

**ვსევოლდ მემიერპოლდის რეჟისორული
პიესები 1902-1906 წლებში**

1896 წელს მომავალმა დიდმა რეჟისორმა ვსევოლდ მემიერპოლდმა ჩააბარა მოსკოვის ფილარმონიის სასწავლებელში, ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სამსახიობო ჯგუფში. მოგვიანებით ის გახდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობი.

სამხატვრო თეატრში მოღვაწეობის დროს, მემიერპოლდი არ იზიარებდა თეატრის ნატურალისტურ, რეალისტურ, განწყობით ესთეტიკას. ის წერდა, რომ სამხატვრო თეატრს ორი სახე ჰქონდა: ნატურალისტური და განწყობის. ნატურალიზმი თეატრმა მეინინგელებისგან აიღო, რომლებიც ზუსტად ასახავდნენ პიესაში მოცემულ გარემოს. თეატრი იქცეოდა ავტორის სიტყვების ილუსტრატორად. განწყობის თეატრი ა. პ. ჩეხოვის შემოქმედებასთან იყო დაკავშირებული. მისი განწყობის საიდუმლო ენის რიტმში მდგომარეობდა. განწყობის თეატრის შექმნა გარკვეულწილად ჩეხოვის თეატრში აქტიურმა მუშაობამ განაპირობა. „თოლიას“ დადგმის დროს, განწყობას შემსრულებლების მუსიკალურობა ქმნიდა, რომელთაც გათავისებული ჰქონდათ ჩეხოვის პოეზიის რიტმი. მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ესთეტიკურ პრინციპებს მემიერპოლდი არ იზიარებდა და ამიტომ ის სამხატვრო თეატრიდან წავიდა.

1901-1902 წლებში მემიერპოლდთან ერთად სამხატვრო თეატრის დასი დატოვეს: როკსანოვამ, სანინმა, კოშევეროვმა, მიხაილოვსკიმ, ლუჩინინმა, აბესალაძემ, პრინციპარმა. ისინი წავიდნენ რუსეთის სამხრეთ პროვინციაში, დაბა ხერსონში და 1902 წლის 22 სექტემბერს მემიერპოლდის ხელმძღვანელობით შეუდგნენ სათეატრო მოღვაწეობას. ხერსონის თეატრის მსახიობი ფ. კ. ლაზარევი იხსენებდა, რომ მემიერპოლდი არტისტებს თავისი მუშაობის სტილით იტაცებდა. აძლევდა მათ შემოქმედებით თავისუფლებას და ეხმარებოდა როლის შექმნაში.

მეიერჰოლდის მისწრაფება ახალი იდეებისადმი ნათლად გამოჩნდა ფრანც ფონ შენტანის პიესის, „აკრობატების“ დადგმით. ეს პიესა მან მსახიობ ნ. ა. ბუკევიჩის დახმარებით თარგმნა და გამოსცა თავისი რეჟისორული მითითებებით. ამ პიესის სარეჟისორო შენიშვნები შემორჩენილია მეიერჰოლდის არქივში და დათარიღებულია 1903 წლის იანვრით.

„აკრობატების“ მოქმედება ხდებოდა ცირკის მსახიობების საგრიმიოროში. სცენის იატაკი მაღლა უნდა ყოფილიყო აწეული სითბოს შესანარჩუნებლად. პერსპექტივაში, უკანა ფონად, უნდა ყოფილიყო მაყურებელი, ან ნამდვილი, ან დახატული. კედლებზე გაკრული იქნებოდა სხვადასხვა სარეკლამო აფიშა. ასევე იქნებოდა კედელზე მიმაგრებული ზარი ექვსი ღილაკით, რომელიც სხვადასხვა ღილაკზე თითის დაჭერისას სხვადასხვანაირად აჟღერდებოდა. პირველ მოქმედებაში სცენაზე ხელოვნური ქაოსი უნდა ყოფილიყო. სცენაზე მიყრილ-მოყრილი იყო ცხვირსახოცები, ფეხსაცმელები, თეთრეული, ქუდები, ქოლგები. მეორე მოქმედებაში სცენა ლაგდებოდა და ყველაფერი თავის ადგილს უბრუნდებოდა. მთავარ გმირს, კლოუნ ლანდოვსკის მეიერჰოლდი თავად თამაშობდა. კლოუნის ქალიშვილს თამაშობდა ე. მუნტი, დასის წამყვანი ქალი მსახიობი. ლანდოვსკის ეცვა კლოუნის ნამდვილი კოსტუმი. თითქმის ყველა შემსრულებლისთვის ახალი კოსტუმი შეიკერა. ხერსონის გაზეთ „სამხრეთში“, სპექტაკლს რეჟისორული შედეგრი უწოდეს.

მეორე სეზონში დასი დატოვა კომპევეროვმა. მეიერჰოლდმა ჯგუფს სახელი გადაარქვა და შექმნა „ახალი დრამის ამხანაგობა“. ამ პერიოდში რუსეთში მოღვაწეობდნენ სიმბოლისტი პოეტები: ბლოკი, ბრიუსოვი, ბალმონტი. ეს უკანასკნელი ამბობდა, რომ რეალისტები ყოველთვის უბრალო დამკვირვებლები იყვნენ, სიმბოლისტები — მოაზროვნეები. სიმბოლიზმს შეეძლო გაეგო აზრის ახალი მნიშვნელობა.

სიმბოლიზმის სიომ სამხატვრო თეატრის კარიც შეაღო და სცენის ფარდა ააშრიალა. სტანისლავსკი მოსკოვში და მეიერჰოლდი ხერსონში ერთნაირად ფიქრობდნენ სიმბოლიზმზე. ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოც სიმბოლიზმში ხედავდა ჩიხში შესული

თეატრის გადარჩენის საშუალებას. ის წერდა, რომ ჩეხოვის საყვარელმა, თავმდაბალმა, ღირიულმა გმირებმა დაასრულეს თავისი არსებობა. „მხატვის“ ნატურალიზმის კრიზისი ნათლად გამოჩნდა 1902 წელს დადგმულ სპექტაკლ „წყვდიადის ძალასა“ და 1903 წელს დადგმულ „იულიუს კეისარში“. სტანისლავსკიმ სცადა სიმბოლისტური პიესების დადგმა. 1904 წელს მან დადგა მეტერლინკის „ბრმები“, „უპატიებელი“, „იქ შიგნით“. მისთვის ადვილი არ იყო კონცეპტუალურად განსხვავებულ „ახალ დრამაზე“ მუშაობა. მას სჭირდებოდა დამხმარე, რომელიც დრამის ახალ პრინციპებში გზას გაუკვლავდა და ასეთი მეიერჰოლდი იყო. მხატვის სამხატვრო ხელმძღვანელი მეიერჰოლდზე წერდა, რომ იპოვნა ის, ვინც სჭირდებოდა და რომლის მუშაობაც და მოღვაწეობაც მის ოცნებებს ემთხვეოდა.

1905 წლის პირველ მაისს ნიკალაევის გაზეთში დაიბეჭდა ცნობა იმის შესახებ, რომ მეიერჰოლდის „ახალი დრამის ამხანაგობა“ შედიოდა სამხატვრო თეატრის შემადგენლობაში, მისი ფილიალის სახით, მეიერჰოლდის ხელმძღვანელობით. სტუდია „მხატი“ კვლევით ლაბორატორიას წარმოადგენდა, სადაც პროფესიონალი მსახიობები მუშაობდნენ. სტანისლავსკის თქმით, სტუდიის დევიზი წინსვლა, ხოლო მიზანი – ახალი დრამატული ფორმების ძიება იყო. მხატვრებად სტუდიაში მუშაობდნენ: საპუნოვი, სუდეიკინი, დენისოვი, ულიანოვი, გუგუნავა, გოლსტი, კომპოზიტორად – ილია საცი.

სტუდიაში სრული თავისუფლება სუფევდა. მეიერჰოლდმა დაიწყო მორის მეტერლინკის პიესაზე „ტენტაჟილეს სიკვდილი“ მუშაობა. ამ პიესაზე მუშაობისას თავდაპირველად ჩამოყალიბდა სტატიკური თეატრის პრინციპები, რომლებიც სცენაზე ფიგურების განლაგების ახლებურ ხერხებს ეფუძნებოდა. რეჟისორი მსახიობებს ისე განალაგებდა, თითქოს მონუმენტურ ბარელიეფებსა და ფრესკებს ქმნიდა. ამ პიესაზე მუშაობამ რეჟისორს საშუალება მისცა მუსიკისა და პლასტიკის საშუალებით პერსონაჟების შინაგანი დიალოგი გამოეკვლინა. მას საშუალება მიეცა მოქმედების მისტიკური და ლოგიკური მახვილები შეეერთებინა. მასთან ობიექტური

ცხოვრების ნაცვლად, წინ წამოვიდა მისი სუბიექტური აღქმა და სწორედ ეს განსაზღვრავდა სიმბოლისტურ თეატრს. მეიერჰოლდის გათვლით შექმნილ ატმოსფეროს უნდა დაეყვრო მაყურებელთა დარბაზი. მისთვის თეატრი იყო ტაძარი, მისი მოღვაწეები – ქურუმები, მაყურებლები – მორწმუნეები. მსახიობი ყველას თვალწინ უნდა ჩავარდნილიყო ექსტაზში და წმინდანის როლი ეტვირთა. მეიერჰოლდი მეტერლინკში დიდ ყურადღებას უთმობდა სხვადასხვა ხმაურსა და ხმას. ისწრაფვოდა რიტმულობისკენ. თუ სამხატვრო თეატრში მსახიობისთვის მთავარი იყო გადმოეცა მისი პერსონაჟის ყოველწამიერი განცდები, მეიერჰოლდთან მთავარი იყო საერთო ტონი, საერთო ჟღერადობა.

შემოქმედების ამ ეტაპზე, მეტერლინკის პიესაზე მუშაობის დროს, მეიერჰოლდმა უარყო მაკეტი და გადავიდა დეკორაციის ესკიზზე. ამ დადგმაზე მუშაობდნენ მხატვრები: ნ. საპუნოვი და ს. სუდეიკინი. მხატვრებს ხელთ ჰქონდათ სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტა, რომლის მიხედვითაც ისინი შესაბამის ფერთა ჰარმონიას ქმნიდნენ. მეიერჰოლდი წერდა, რომ მაკეტის ხელში ტრიალით, ისინი ხელში ძველ, ნატურალისტურ თეატრს ათამაშებდნენ, რომლის განადგურებაც მათ სურდათ. „ტენტაჟილეს სიკვდილის“ დიდი ნაწილი შუასაუკუნეების სასახლეში მიმდინარეობდა. მისი დეკორაციის აწყობას დიდი დრო სჭირდებოდა და ამიტომ, მათ პირობითი სასახლე გააკეთეს. დეკორაციაში იყო დახატული უკანა ფონი, ხიდი, ხეივანი. საქუთარი თხელ გამჭვირვალე ქსოვილზე (ტიული) იყო დახატული. სუდეიკინმა გააკეთა I-III მოქმედების დეკორაცია, საპუნოვმა – II-IV მოქმედებისა. მათ ნამუშევარში მთავარი იყო ფერი, ჰარმონია, კოლორიტი, ფერთა გამა. ამ ყველაფერს მოგვიანებით მეიერჰოლდი იმპრესიონისტულს უწოდებს. „ტენტაჟილეს სიკვდილის“ დეკორაცია მწვანე-ლურჯ ტონში იყო გადაწყვეტილი. მას ჰარმონიულად ერწყმოდა ილია საცის მუსიკა. მეიერჰოლდი ცდილობდა მიეღწია მსახიობის თამაშის რიტმულობისთვის, სცენის ერთიანი სივრცული და ფერადოვანი გადაწყვეტისთვის. გაჩნდა სტატიკური უძრავი თეატრის კონცეფცია. არტიზტები აჩვენებდნენ არა ადამიანის

მოძრაობის ასლს, არამედ შენელებული მუსიკის თანხლებით პიესის სულის მოძრაობას. პლასტიკა ეყრდნობოდა მოძრაობის მუსიკალურ რიტმს და არა ცხოვრებისეულს. დაძაბულ მომენტებში მსახიობები უეცრად შეშდებოდნენ. რეჟისორი არტისტებისგან სკულპტურულ გამომსახველობას ითხოვდა. გაჩნდნენ ცოცხალი ძეგლები და ბარელიეფები. სცენის წინ იყო გამჭვირვალე ქსოვილის (ტიული) ფარდა და მაყურებელი მის მიღმა ხედავდა სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას. ეს ფარდა იძლეოდა იდუმალის, არარეალურის შთაბეჭდილებას. საქუსარზე ეხატა ზღვა და კლდეზე მდგარი ციხე-სიმაგრე. მეიერჰოლდმა სცენის უკანა ფონი ავანსცენასთან ახლოს მოსწია. სპექტაკლში პირობითი ჟესტი, ფაქტობრივად, რიტუალური იყო. ნელ-ნელა ყალიბდებოდა სტილიზაციის პრინციპი.

„მლუკსა და იაუში“, სადაც ლუდოვიკოების ეპოქა უნდა ერვენებინათ, მხატვარმა ულიანოვმა რამდენიმე სახასიათო დეტალით მიანიშნა მასზე: პირველ მოქმედებაში სასახლის კარიბჭე ნაჩვენები იყო პატარა, მრგვალი კარით, რომელზეც ზემოთ ბრინჯაოს პატარა ამურის ქანდაკება იყო დამაგრებული. სამეფო საძინებელი წარმოდგენილი იყო სპეციალურად გადიდებული საწოლით. კრინოლინი, პარიკი, მსახიობის კოსტიუმი, – დეკორაციის ფერებში იყო გადაწყვეტილი.

მეიერჰოლდმა ფსიქოლოგიზმს ომი გამოუცხადა და წმინდა ფორმის ძიებაში ყურადღება დაუთმო პლასტიკას, რიტმს, ჟესტის გამომსახველობას, განსაკუთრებულად ტექსტის კითხვას. ის წერდა, რომ ნატურალისტური თეატრი არ იცნობდა პლასტიკის ხიბლს, არ აიძულებდა მსახიობებს ევარჯიშებინათ სხეული. მას მიაჩნდა, რომ თუ „ანტიგონეს“ ან „იულიუს კეისრის“ დადგმას მოისურვებდა, ჯერ მათში არსებული მუსიკა უნდა გაეგონა.

მეიერჰოლდი ახალი ტიპის თეატრს ქმნიდა. სტანისლავსკისთვის მთავარი იყო მსახიობის შინაგანი ტექნიკა, ხასიათის თავისებურება, ფსიქოლოგია. მეტერლინკზე მუშაობის დროს ჩამოყალიბდა იმ ესთეტიკის პრინციპები, რომელთაც მეიერჰოლდი მსახიობებს თხოვდა. ეს იყო ცივი კითხვა თავისუფალი ვიბრაციისა და მოტირალი ინტონაციისგან.

ის თავისუფალი იყო დაძაბულობისგან. სიტყვა ისე უნდა გაჟღერებულიყო, როგორც წყლის წვეთის ხმა ღრმა ჭაში ჩავარდნისას. არ უნდა ყოფილიყო ბოლოების გაგრძელება, წამღერება, შინაგანი თრთოლა და მღელვარება უნდა არეკლილიყო თვალებზე, ტუჩებზე, ინტონაციაზე. ეს არ უნდა გამოხატულიყო მკერდში ხელის ცემით, როგორც ეს სხვა თეატრებში ხდებოდა. შინაგანი ემოციები დაკავშირებულნი უნდა ყოფილიყვნენ გარეგან ფორმასთან. სცენაზე არ უნდა ყოფილიყო სწრაფი საუბარი ნევრასთენიული ნოტებით. მეიერჰოლდი სიტყვას, გრძნობის გადმოცემის საუკეთესო საშუალებად არ მიიჩნევდა. კარგად, დახვეწილად ნათქვამი სიტყვა არ ნიშნავდა აზრს. მას რიხარდ ვაგნერის მაგალითი მოჰქონდა არგუმენტად და ამბობდა, რომ სულიერი დაძაბულობის გადმოსაცემად ვაგნერი ორკესტრს იშველიებდა და მხოლოდ მსახიობის შესრულება არ ჰყოფნიდა. როგორც ვაგნერი იყენებდა ორკესტრს, ისე ვსეველდ მეიერჰოლდი იყენებდა პლასტიკურ მოძრაობას. თვლიდა, რომ მსახიობისთვის აუცილებელი იყო პლასტიკური სტატიკურობა.

1905 წელს სტანისლავსკიმ, თავისი აზრით წარუმატებელი მუშაობის გამო, სტუდია დახურა. მეიერჰოლდი მიხვდა, რომ ჯერ ახალი მსახიობი უნდა აღეზარდა და შემდეგ უნდა დაესვა მის წინაშე ახალი საშემსრულებლო ამოცანები. ბრიუსოვი წერდა, რომ სტუდია რეალიზმისგან გათავისუფლებას ცდილობდა. მასში იყო უფრო მეტი პლასტიკა, ვიდრე რეალობის ბაძვა. არც დეკორაცია იყო რეალისტური. საუბარი ყოველთვის მუსიკის ფონზე მიდიოდა. რეჟისორისა და მსახიობების ტექნიკა ერთმანეთს არ ემთხვეოდა. სადაც მთავრდებოდა რეჟისორული მიგნებები, იქ იწყებოდა მსახიობთა ტრადიციული თამაში და ნათლად ჩანდა, რომ ცუდი მსახიობები თამაშობდნენ.

სტუდიაში მუშაობის დროს, მეიერჰოლდი ისწრაფვოდა პირობითი თეატრისკენ. მას სურდა თეატრისთვის დაებრუნებინა ის პირველქმნილი ჟღერადობა, რაც მას დაბადებიდანვე ჰქონდა. რეჟისურის ხელოვნებაში იგი ორ ძირითად მოდელს გამოყოფდა. ორივე ოთხ ძირითად თეატრალურ ელემენტს ეფუძნება. ესენია: დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი და მაყურებელი. პირველია

„თეატრი – სამკუთხედი“. ამ შემთხვევაში სამკუთხედის ზედა წვეროში დგას რეჟისორი, ქვემოთ კი ავტორი და მსახიობი. მაყურებელი ამ ორის ზელოვნებას, რეჟისორის გავლით იღებს, ანუ – რეჟისორი ამ სისტემაში მთავარ პოზიციაზე დგას. ასეთ შემთხვევაში რეჟისორი გვთავაზობს ამა თუ იმ პიესის მისეულ ხედვას, გააზრებას. მუშაობს სპექტაკლზე მანამ, სანამ სასურველ შედეგს არ მიაღწევს. ეს ჰგავს ორკესტრს, სადაც დირიჟორი არის წამყვანი. მეიერჰოლდი ამბობდა, რომ ორკესტრს შეუძლია დაუკრას მრავალჯერ შესრულებული ნაწარმოები დირიჟორის გარეშე. მართალია შესრულება არ იქნებოდა სრულყოფილი, მაგრამ მუსიკა მაინც გაიჟღერებდა. მსახიობებს კი ყოველთვის სჭირდებათ რეჟისორი. ის მაყურებელს მხოლოდ რეჟისორის ჩანაფიქრის გაცნობით ვერ მოიზიდავს. ის მაყურებლის ყურადღებას მხოლოდ მაშინ დაიმსახურებს, თუ თავის თავში გააერთიანებს ავტორს, რეჟისორს და აჩვენებს საკუთარ თავს სცენიდან. ეს ფაქტი განასხვავებს თეატრსა და ორკესტრს.

მეორე მოდელს „პირდაპირი თეატრი“ ჰქვია. ამ მოდელში შემადგენელი კომპონენტები ერთ წრეზე შემდეგი თანამიმდევრობით არიან განლაგებულნი, – ავტორი, რეჟისორი, მსახიობი, მაყურებელი. ამ მოდელში რეჟისორი და დრამატურგი ერთმანეთში არიან შერწყმულნი, ხოლო მსახიობი ამ მოდელის წამყვან ფიგურას წარმოადგენს.

„მხატვრი“ მეიერჰოლდი პეტერბურგში წავიდა. იქ მან გაიცნო თანამედროვე ზელოვნების წარმომადგენლები: ვიჩესლავ ივანოვი, ბლოკი, სოლოგუბი, ანდრეი ბელი... გ. ჩულკოვი წერდა, რომ სიმბოლისტური თეატრი უკვე მომწიფებული იყო. საჭირო იყო მხოლოდ გამბედავი რეჟისორი, რომელიც მას განახორციელებდა.

1906 წლიდან მეიერჰოლდი დადგმის პროცესში მთელ სცენასა და დარბაზს ითვისებს და თავისი შეხედულებების შესაბამისად იყენებს. ეს პოლტავის თეატრის სცენიდან იწყება, რომელზეც მანიჰულაციების გაკეთება ადვილი იყო. მეიერჰოლდი სპექტაკლს თეატრალური შენობის ყველა კუთხემდე შლის. პოლტავის უფარდო სპექტაკლმა მეიერჰოლდს დეკორაციის შეუცვლელობის იდეა გაუჩინა.

ამით ის ინარჩუნებდა სამოქმედო ადგილის ერთიანობას. ზოგჯერ მეიერჰოლდი მაცურებლის თანდასწრებით ცვლიდა დეკორაციას.

ამ დროს რუსულ სიმბოლიზმში თეატრის ბუნების შესახებ რამდენიმე განსხვავებული მოსაზრება გამოიკვეთა. ანდრეი ბელის აზრით, დრამა მისტერიდან წამოვიდა და ისევ მისტერიასთან უნდა დაბრუნებულიყო. ვიარჟელავ ივანოვი სამოედნო თეატრს ემხრობოდა. რუსული თეატრალური სიმბოლიზმის გამარჯვებად შეიძლება ჩაითვალოს მეიერჰოლდის მიერ ვერა კომისარჟევსკაიას თეატრში დადგმული „და ბეატრისა“, „ადამიანის ცხოვრება“, „ბალაგანჩიკი“. მეიერჰოლდთან, თეორიული შეხედულების მხრივ, ახლოს იყო ბრიუსოვი, რომელმაც 1902 წელს დაწერა სტატია „არასაჭირო სიმართლე“ და ეს სტატია დაეხმარა რეჟისორს დაენახა განსხვავება „მხატვსა“ და საკუთარ თავს შორის. ბრიუსოვი ამბობდა, რომ ხელოვნება არ იყო მხოლოდ ცხოვრების ანარეკლი.

გარდატეხა მოხდა 1906 წლის 22 ნოემბერს მეტერლინკის „და ბეატრისას“ დადგმით. ეს იყო ვერა კომისარჟევსკაიას და მეიერჰოლდის საუკეთესო ერთობლივი ნაშრომი იმავე მსახიობის თეატრში, პეტერბურგში. კომისარჟევსკაია პირველად შევიდა ყოველგვარი კაპრიზების გარეშე რეჟისორულ სპექტაკლში და გამოავლინა ახალი შესაძლებლობები. სპექტაკლი ბეატრისაზე აგებული და მსახიობზე აწყობილი იყო. მეიერჰოლდი მიხვდა თუ როგორ ესმოდა კომისარჟევსკაიას ანსამბლურობა. ის მაშინ ეთანხმებოდა ამ პრინციპს, როცა დანარჩენები მის გარშემო იყვნენ გაერთიანებულნი. სპექტაკლის მხატვარი ს. სუდეიკინი იყო. ღია ვერცხლი, გობელენის ძველი ოქრო, ჯოტო, ბოტიჩელი ქმნიდნენ სცენის გაფორმებას. სპექტაკლის წარმატების მთავარი მიზეზი ალბათ იყო ის, რომ რეჟისორისა და დრამატურგის იდეა დაემთხვა ერთმანეთს. რეჟისორის, მსახიობის, დრამატურგის სათქმელი იყო მწუხარება დარღვეული ჰარმონიულობის გამო და ამისგან გამათავისუფლებელი სასწაულის მოლოდინი. სპექტაკლში დიდი ყურადღება მასის ორგანიზებას ჰქონდა დათმობილი.

1906 წლის 30 დეკემბერს კომისარჟევსკაიას თეატრში აჩვენეს ორი სპექტაკლი, მეტერლინკის „წმინდა ანტონიუს სასწაული“ და ბლოკის „ბალაგანჩიკი“. მეტერლინკის პიესის გადაწყვეტას რეჟისორი მარიონეტებში ეძებდა. ამ სპექტაკლის შემდეგ მეიერჰოლდს ხშირად აბრალებდნენ, რომ მას მსახიობების მარიონეტებით ჩანაცვლება სურდა. მარიონეტებს არტისტზე სანდო მასალად განიხილავდა თავად მეტერლინკი.

ბლოკის „ბალაგანჩიკით“ სიმბოლიზმში გაჩნდა ერთგვარი ანტიბურჟუაზიული გროტესკი. ამ სპექტაკლს სკანდალი მოჰყვა. მისი დადგმა საეტაპო იყო მეიერჰოლდისთვის. მასში შემოდის მასკარადის, ნიღბების, კარნავალის თემა, რომელიც ყოველთვის იტაცებდა მას. „ბალაგანჩიკში“ გაიხსნა სცენის სიღრმე, მარჯვენა და მარცხენა კულისები ჩაიკეტა ცისფერი ტილოთი, უკანა ფონად ცისფერი ტილო დაიკიდა და შეიქმნა მთლიანად ცისფერი სივრცე. სცენაზე იდგა პატარა თეატრი თავისი შემადგენელი ნაწილებით (ხარაჩოებით, ფარდით, სუფლიორის ორმოთი, პორტალებითა, პადუგებით, არლეკინით, კალოსნიკებით.). მაყურებელი ხედავდა როგორ იცვლებოდა პატარა თეატრის დეკორაციები. პატარა თეატრის რამპის წინ დატოვებული იყო პატარა ადგილი ავტორისთვის. მოქმედება იწყებოდა ბარაბნის ხმით. იწყებოდა მუსიკა და მაყურებელი ხედავდა როგორ იკავებდა სუფლიორი თავის ადგილს. როცა პატარა თეატრის ფარდა იხსნებოდა, მაყურებელი სამკედლიან პავილიონს ხედავდა. რამპის პარალელურად იდგა გრძელი მაგიდა, რომელთანაც ისხდნენ მისტიკოსები. ერთი კარი იყო მარცხნივ, მეორე – შუაში, მარჯვნივ – ფანჯარა. ფანჯრის ქვეშ იყო მრგვალი მაგიდა გრიმის ქოთნით და ოქროს სკამით, რომელზედაც პიერო იჯდა. მისტიკოსების მაგიდა შავი ფარდით იყო დაფარული, რომელიც იატაკზე ეშვებოდა. მაყურებლები მისტიკოსების მხოლოდ ტანის ზედა ნაწილს ხედავდნენ. როცა მისტიკოსებს რამის ეშინოდათ ისინი თავს ხრიდნენ და მხოლოდ ბიუსტი ჩანდა სცენაზე. ისინი მანეკენებს ჰგავდნენ. „ბალაგანჩიკის“ მხატვარი იყო ნ. საპუნოვი. როცა ავტორი გამოდიოდა პატარა თეატრის სცენაზე, მას მისტიკოსები იჭერდნენ და იძულებით გაჰყავდათ სცენიდან. როცა პიერო

მონოლოგს ამთავრებდა, მისი მაგიდა და სკამი ზემოთ ადიოდა და მის ნაცვლად სვეტოვანი დარბაზის დეკორაცია ჩამოდიოდა. სცენაში, როცა ნიღბები შემორბოდნენ ყვირილით – „ლამპრები“, სტატისტები კულისებიდან ყოფდნენ მხოლოდ ხელს, რომელშიც ლამფები ლამპრები ეჭირათ. თეატრმა ამით მაყურებელს უთხრა, რომ მას არ რცხვენოდა იმის, რომ ის თეატრი იყო. გამჟღავნდა პირობითობა. სპექტაკლის გადაწყვეტა რეჟისორს შთააგონა ბლოკის რემარკამ, სადაც ეწერა, რომ „კულისებიდან გამოსული ხელი იჭერდა ავტორს საყელოთი“. მეიერჰოლდი ამ სპექტაკლში პიეროს როლს თამაშობდა. სპექტაკლმა მაყურებლის არაერთგვაროვანი შეფასება დაიმსახურა, ზოგი ყვიროდა და უსტვენდა, ზოგს კი ძალიან მოეწონა. „ბალაგანჩიკის“ კომპოზიტორი იყო კუზმინი. თავად პიეროს ავტორს ძალიან მოეწონა თავისი ნაწარმოების მეიერჰოლდისეული გააზრება.

სიმბოლისტური თეატრი მეიერჰოლდისთვის იყო გარდამავალი რგოლი პირობითი თეატრისკენ. სიმბოლისტური თეატრი, გარკვეულ წილად, დაკავშირებული იყო ფსიქოლოგიურ თეატრთან. მასში შენარჩუნებული იყო „მეოთხე კედელი“. შენარჩუნდა სიჩუმე და სცენური სურათი, რომელიც ფანტასტიკურ სამყაროს გვიჩვენებდა. სიჩუმეს მეტერლინკი გრძნობების გამოხატვის საუკეთესო საშუალებად მიიჩნევდა. სცენაზე არარეალურის ჩვენებით მიზანსცენები აღარ ჰგავდა ცხოვრებისეულ სცენებს. არც საუბარი, ჟესტი და პოზა იყო ცხოვრებიდან აღებული.

ცოტა ხნის შემდეგ, მეიერჰოლდის შემოქმედებაში გამოჩნდა ლეონიდ ანდრეევი, რომლის პიესებიც ძალიან ახლოს იყო სიმბოლისტურ თეატრთან და მათში ექსპრესიონისტული ნოტებიც ჩანდა. ანდრეევი ცდილობდა კოსმიური და მარადიული სიმბოლიზმის იდეები რუსული რეალობისთვის დაეკავშირებინა. მან შემოიტანა ალეგორიები. მისი „ადამიანის ცხოვრება“ იყო ახალი სიტყვა სიმბოლიზმში. 1907 წელს მეიერჰოლდმა დაიწყო „ადამიანის ცხოვრების“ რეპეტიციები. ამ პიესის რეპეტიციები პარალელურად მიდიოდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრში. „ბალაგანჩიკის“ მსგავსად, აქაც

რეჟისორისთვის პიესის გასაღები გახდა დრამატურგის რეჰარკა: „ყველაფერი ისე, როგორც სიზმარში.“ მეიერჰოლდმა მთელი სცენა ნაცრისფერ ტილოში გამოაწყო. პიესის პერსონაჟის, ვილაც ნაცრისფერში მონოლოგი სრულ სიბნელეში მიდიოდა. მერე ნელ-ნელა ინთებოდა სინათლე და ჩანდა დივანი, რომელზეც მოხუცები ისხდნენ. მთელ სპექტაკლში სინათლის ერთი პატარა წერტილი იყო, რომელიც სცენის სხვადასხვა ნაწილს ანათებდა და მხოლოდ მსახიობი და ის ავეჯი ჩანდა, რომელზედაც შემსრულებელი იჯდა. იქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ სცენაზე უხილავი კედლები იყო აღმართული. ავეჯსა და რეკვიზიტს უდევრაციო სპექტაკლში უფრო დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა. მაყურებელი ხედავდა დივანის კონტურს, სვეტს, ბუფეტს, სავარძელს, კარადას და დანარჩენს თავის ფანტაზიაში ქმნიდა. მსახიობები ქანდაკებებს ჰგავდნენ და მათი გრიმი სახის ნაკეთებს გამოკვეთდა. მეიერჰოლდი წერდა, რომ ახალი თეატრის ძიებაში მთავარი არ იყო ფერწერული ფონის შექმნა და მასზე მსახიობების, როგორც ბარელიეფების, ისე განლაგება. „ადამიანის ცხოვრებას“ არ ჰყავდა მხატვარი. მისი ფუნქციები მეიერჰოლდმა შეითავსა. ბლოკი „ადამიანის ცხოვრებას“ მეიერჰოლდის საუკეთესო სპექტაკლად მიიჩნევა.

ამ პერიოდში მეიერჰოლდის ესთეტიკური პრინციპების მიხედვით შექმნილი თეატრინატურალისტურისგან განსხვავებით, არ ისწრაფოდა მიზანსცენების მრავალფეროვნებისკენ. მისი მთავარი ამოცანა იყო ხაზის ფლობა, კოსტიუმებისა და ჯგუფების შექმნა. ეს თეატრი თავისი სტატიკურობით უფრო დინამიკური იყო ვიდრე ნატურალისტური თეატრი.

- Мейерхольд Всеволод Эмильевич. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая (1891-1917), Издательство «Искусство», Москва, 1968.
- К. Рудницкий. „Режиссёр Мейерхольд“, академия наук СССР, институт истории искусств, министерства культуры СССР, издательство „Наука“, Москва, 1969.
- შოთა სამუშია. „რუსულ-ქართული ლექსიკონი გრამატიკული ცნობარით“, გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, თბილისი, 2006.

**აბსურდის დრამა და მისი
წარმომადგენლები
(მეფე იონესკო)**

აბსურდის დრამა XX საუკუნის 50-60-იანი წლების ფრანგულ დრამატურგიაში წარმოქმნილი მიმდინარეობაა. ხშირად, სახელწოდების გამო, კამიუს ეგზისტენციალურ თეატრში ერევათ, რაც უხეში შეცდომაა. თუმცა, ეს შეცდომა ალბათ იმით აიხსნება, რომ სწორედ ეგზისტენციალისტმა კამიუმ შემოიტანა „აბსურდის ადამიანის“ ცნება თავის ფილოსოფიურ წერილებში. ამ მიმდინარეობას, ასევე, ავანგარდულ და ექსპერიმენტულ თეატრსაც უწოდებენ, ზოგჯერ კი ანტითეატრად და „განქიქების თეატრადაც“ (theatre de derision) მოიხსენიება.

აბსურდის დრამა უარყოფს რეალისტურ და ანგაჟირებულ თეატრს. ამ მიმართულების დრამატურგები მიიჩნევენ, რომ იდეოლოგიური თეატრი იდეის მონა ხდება, სადაც ხელოვნება მეორე პლანზეა და წინ მხოლოდ იდეის ვულგარიზაცია მოდის, ისინი სცენის რეალობისა და ყოველდღიური ყოფითი რეალობის გაიგივების წინააღმდეგ ილაშქრებენ.

ანტითეატრს თავისი პრინციპები ახასიათებს: თეატრი მხოლოდ თეატრსავე მიემართება, მსახიობები კი მხოლოდ პიესის მსვლელობისას არსებობენ, მოქმედება ზღაპრულ, სიზმრივულ, გამოგონილ სამყაროში მიმდინარეობს და არ ემორჩილება დროსა და სივრცეზე ტრადიციულ წარმოდგენებს. არ არსებობს არანაირი, სიმბოლური ლოგიკაც კი, რომელიც გააერთიანებს აზრს და მის გამომხატველ სიმბოლოებს. სიტყვები და საგნები სრული ავტონომიით სარგებლობენ, მეტყველება კარგავს საკომუნიკაციო ფუნქციას და სასცენო ობიექტი ხდება, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ე. წ. „მეტყველების კრიზისი“. აბსურდისტების აზრით, სიტყვებს, ხშირად, შეცდომაში შევყავართ, რადგან მათი მნიშვნელობა

გარემოების მიხედვით იცვლება, ამიტომ ავანგარდულ თეატრს აღარ სწამს მეტყველების, ენის, იგი უპირატესობას შესტებსა და მოძრაობას ანიჭებს.

ახალი თეატრალური მიმდინარეობის წარმომადგენლებზე ძირითადი გავლენა ალფრედ ჟარიმ, ანტონენ არტომ და სიურეალისტებმა მოახდინეს. ჟარის „მეფე უბუ“ აბსურდის დრამის უშუალო წინამორბედად არის მიჩნეული. აქ პერსონაჟები გაუპიროვნებელია, მათ განზრახ არ აქვთ რაიმე სახის ფსიქოლოგიური მახასიათებლები, სპეციალური ნილებით და „ხმებით“ არიან აღჭურვილნი. გვხვდება მასის გამომხატველი კრებითი პერსონაჟებიც. არტოს ნაშრომში „თეატრი და მისი ორეული“ ფსიქოლოგია და მორალი უარყოფილია და დიალოგები აზრს არ ატარებენ. მთავარია არა ტექსტი, არამედ ჟესტი და ხმა. სიურეალიზმისაგან ანტითეატრმა სიზმრისეული სივრცისადმი მინიჭებული მნიშვნელობა, მეტყველების საკომუნიკაციო ფუნქციის უარყოფა, ალოგიზმი და ასოციაციურობა გადაიღო.

სახელი „აბსურდის თეატრი“ მარტინ ესლინის წიგნიდან წამოვიდა, რომელიც ავტორმა 1962 წელს გამოაქვეყნა. ესლინის წიგნში აბსურდისტთა სახელით ერთ ჯგუფში ის თანამედროვე დრამატურგები გაერთიანდნენ, რომლებიც ცდილობდნენ თავისი სიგიჟე, ღელვა, ოცნება თუ მსოფლმხედველობა ავანგარდული ფორმის ახალ დრამატურგიულ სამყაროში გადაეტანათ. ამ მოძრაობის წამყვანი ფიგურები არიან: ეჟენ იონესკო, სემუელ ბეკეტი, ჟან ჟენე, არტურ ადამოვი და ჰაროლდ პინტერი. თუმცა, ზოგიერთი მათგანი არ ეთანხმებოდა ამ განსაზღვრებას და მიაჩნდა, რომ მისი შემოქმედება სრულიად დამოუკიდებელ ფენომენს წარმოადგენდა, თითოეული მათგანი დაინტერესებული იყო გამოეხატა თავისი ინდივიდუალური ხედვა მსოფლიოსა და სამყაროს შესახებ. თავისი ხელოვნების სპეციფიკის გამოსახატავად, ისინი სხვადასხვა განსაზღვრებას მიმართავდნენ, მაგალითად ისეთებს, როგორიცაა ანტითეატრი ან ახალი თეატრი. აბსურდისტთა ჯგუფში, ხშირად სხვა დრამატურგებიც მოიხსენიებოდნენ: ტომ სტოპარდი, არტურ კოპიტი, ფრიდრიხ

დურენმარტი, ფერნანდო არაბალი, ედვარდ ოლბი და სხვები.

ხანდახან, აბსურდის პერიოდს 1920-30 წლების ავანგარდული ექსპერიმენტების პერიოდსაც უკავშირებენ, თუმცა, ცხადია, რომ მისი ფესვები უფრო ღრმა წარსულში მიდის. სამყაროს აბსურდულობის განცდა ბერძნულ დრამაშიც შეიძლება აღმოვაჩინოთ, აბსურდის ნიშნებს შუა საუკუნეების, აღორძინების ეპოქისა და ბაროკოს დრამატურგთა შემოქმედებით ხელწერასა და მსოფლალქმაშიც ვხვდებით.

XIX საუკუნის დრამაში აბსურდის ესთეტიკის მსგავსი მხატვრული მოდელირების ელემენტები იბსენის, განსაკუთრებით კი სტრინდბერგის პიესებში შეინიშნება. თუმცა, აბსურდის თეატრის ნამდვილი წინამორბედი ალფრედ ჟარის „მეფე უბუ“ იყო, „თოჯინებისა და მონსტრების პიესა“ „უბუ როი“, რომელშიც მეფე უბუს მითოლოგიური, გროტესკული ფიგურა შეიქმნა. კიდევ ერთი ადამიანი, ვინც აბსურდის წინამორბედად განიხილება – ლუიჯი პირანდელოა, განსაკუთრებით მისი „ავტორის მადიებელი ნ პერსონაჟი“. პირანდელო ნამდვილი ექსპერიმენტატორი გახლდათ, სურდა დრამატურგიული რეალიზმის მეოთხე კედელი გაერღვია. აბსურდის დრამატურგიის ფორმირებაზე უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ჯეიმს ჯოისის ცნობიერების ნაკადის მეთოდმა და ფრანც კაფკას ექსპრესიონიზმმა.

აბსურდის თეატრის დღევანდელი ფორმა II მსოფლიო ომის შემდგომი ფენომენია. ჟენეს „მსახური ქალების“ პირველი წარმოდგენა პარიზში 1947 წელს შედგა. იონესკოს „ქაჩალი მომღერალი ქალი“ და ადამოვის ადრეული პიესები 1950 წელს წარმოადგინეს. ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“ 1952 წელს დაიდგა. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ყველა ეს წარმოდგენა პარიზში გაიმართა. რაღა თქმა უნდა, პარიზი აბსურდის თეატრის სამშობლოს წარმოადგენს. ასევე უცნაური და მნიშვნელოვანია ისიც, რომ აბსურდისტი დრამატურგები, ძირითადად, სხვა ქვეყნებიდან არიან საფრანგეთში ჩამოსულები: ბეკეტი – ანგლო-ირლანდიელია და საფრანგეთში ფრანგულ ენაზე წერს, იონესკო – ნახევრად ფრანგი, ნახევრად რუმინელია, ადამოვი – რუს-ამერიკელი, მხოლოდ

ჟენეა ფრანგი, აქ დაბადებული და გაზრდილი.

აბსურდის წარმომადგენელთა შორის სემუელ ბეკეტს განსაკუთრებული ადგილი უკავია, მისი „გოდოს მოლოდინში“ XX საუკუნის საუკეთესო პიესად არის აღიარებული. ბეკეტი ყველაზე მეტად პოეტია, „გოდოს მოლოდინში“ და „თამაშის დასასრული“ უდავოდ მისი დრამატურგიული და პოეტური შედეგებია. „მშვენიერი დღეები“, „კრეპის უკანასკნელი ჩანაწერი“ და „ორი მოქმედება სიტყვების გარეშე“ ბრწყინვალე და ღრმა პოეტურ სურათებს წარმოადგენს. ასეთივე პოეტურობით ხასიათდება რადიო პიესები: „ნაცარი“, „სიტყვები და მუსიკა“ და „ჩანჩქერი“ – მათ თანაბრად იდუმალი ძალა აქვთ.

ჩვეულებრივ, კლასიკურ პიესებში პერსონაჟები დამაჯერებელი და ფსიქოლოგიურად მოტივირებულნი არიან. ასეთი პიესა ლოგიკურ დიალოგზეა დამყარებული, აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და დასასრული, აბსურდისტული პიესის პერსონაჟი კი უმოტივაციო ქმედებებით ხასიათდება. ზოგიერთი აბსურდისტული პიესის დიალოგი, თითქოსდა, საერთოდ სულელურია და უაზრო ბოდვაში გადადის, ეს პიესები ყოველთვის თვითნებური წერტილიდან იწყება და ასევე თვითნებურად სრულდება. ეს ნაწარმოებები დასცინოდა ყველა იმ სტანდარტებს, რომელსაც ჩვეულებრივი დრამა საუკუნეების მანძილზე მისდევდა.

აბსურდის დრამის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი, ირლანდიელი დრამატურგი, სემუელ ბეკეტია, რომელიც აბსურდის დრამასთან მჭიდრო კავშირშია. მის სავიზიტო ბარათად პიესა „გოდოს მოლოდინში“ იქცა. ბეკეტის შემოქმედება, ძირითადად, ადამიანის არსებობის მიმართ პესიმიზტური დამოკიდებულებითაა ცნობილი, თუმცა, ეს პესიმიზმი მის პიესებში ხშირად იუმორს უკავშირდება და საბოლოოდ განქიქების სახეს იღებს. ბეკეტის შემოქმედებას ადამიანის სამყაროში არსებობის უაზრობის განცდა მუდამ თან სდევს. ადამიანი დაბადებისთანავე აბსურდისთვისაა განწირული და ეს ქმნის ტრაგიზმს: „თქვენ მიწაზე ხართ

და ამას აღარაფერი ეშველება“ – ამბობს პიესა „თამაშის დასასრულის“ პროტოგონისტი სახელად ჰამი.

ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულებისა და ადამიანური არსებობის ტრაგიზმი „გოდოს მოლოდინში“ მთელი რადიკალურობით წარმოგვიდგება. სცენაზეა ორი მაწანწალა – კლადიმირი და ესტრაგონი, რომელნიც უკაცრიელ ადგილას, ერთი ხის ქვეშ, თავადაც არ იციან რატომ, მისტიკური პერსონაჟის, ვინმე გოდოს გამოჩენას ელოდებიან, რომელიც არც არასოდეს უნახავთ, არ იციან ვინ არის, და არც ის იციან, საერთოდ მოვა თუ არა იგი. ეპოქა, ადგილი, ვინაობა პიესაში საერთოდ არ არსებობს, მთელი ინტრიგა მხოლოდ მოლოდინშია. პერსონაჟებს სიტუაციაზე ზემოქმედების მოხდენა არ შეუძლიათ, ამიტომაც მათ უაზრო მოლოდინს დასასრული არა აქვს. უსასრულო მოლოდინის მდგომარეობა ადამიანის ყოფიერების საყოველთაო აბსურდულობას გადმოსცემს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, როგორც ჰამი ამბობს: „უნდა გაგრძელდეს, ყველაფერი უნდა გაგრძელდეს“. ამ გამონათქვამის აზრი იმაშია, რომ საზრისი უნდა ეძებო, ეძებო ყველაფრის მიუხედავად.

ბეკეტის პიესების უმრავლესობაში მეტყველება მოშლილია და საკომუნიკაციო მნიშვნელობა დაკარგული აქვს, აქ მთავარი ამოცანა კონტაქტის შენარჩუნებაა, თუნდაც უაზროდ. მაგრამ ფრაზის დამთავრება, პერსონაჟთა უამრავი რეპლიკა რაიმე ინფორმაციას არ იძლევა და არც დიალოგს ანვითარებს. ასე იქმნება ტრაგიზმით სავსე კომიკური სიტუაციები. პიესაში საერთოდ გაუგებარია რა, რატომ და რისთვის ხდება. ორ მაწანწალა პერსონაჟს ერთმანეთის მეტი არავენ ჰყავთ, ერთმანეთს ვერ იტანენ, თუმცა უერთმანეთოდაც არ შეუძლიათ, მხოლოდ გოდოს მოლოდინი აერთიანებთ და ელიან მას საიდანმე, რისგანმე, ვინმესგან, აქედან ან იქედან, მიმართულებას მნიშვნელობა არ აქვს. ისინი მხოლოდ გოდოს მოლოდინში არსებობენ, რომელიც შეიძლება საერთოდაც არ არსებობს, მის გარეშე კი ვერავითარ გადაწყვეტილებას ვერ მიიღებენ, თავის მოკვლისაც კი. მათი ფიქრით, გოდო მგონი შაბათს აპირებს მოსვლას, მოხუცებმა კი არ იციან რა დღეა დღეს, კვირის

დასაწყისი თუ დასასრული, დილაა თუ საღამო, სიზმარია თუ ცხადი, დარი თუ ავდარი. არც ის იციან, გოდოს რისთვის ელოდებიან და რა უნდა სთხოვონ მას. ალბათ, ისინი, ყოფის აბსურდულობისაგან გაქცევას და თავის დაღწევას ვინმეზე ჩაჭიდებით ცდილობენ, მხსნელს სრულიად შეუგნებლად და შეუცნობლად ელოდებიან.

სემუელ ბეკეტის შემოქმედებაში მეტყველება აბსოლუტურად ფუჭია, რადგან აზრს არ ატარებს, მაგრამ, მეორე მხრივ, მნიშვნელოვანია, რადგან მნიშვნელობის ილუზიას ქმნის.

სემუელ ბეკეტთან ერთად, შეუძლებელია არ აღვნიშნოთ, ასევე აბსურდის დრამატურგის, ეჟენ იონესკოს უმნიშვნელოვანესი წვლილი აბსურდის დრამის განვითარებასა და აღორძინებაში. წარმოშობით რუმინელი, ფრანგი დრამატურგი და მწერალი, აბსურდის დრამის უბადლო წარმომადგენელია. მშობლების უსახსრობის გამო, იონესკო დასთან ერთად, საფრანგეთის ერთ-ერთი სოფლის მცხოვრების ოჯახში იზრდებოდა. ეს პერიოდი მწერლის მეხსიერებაში ყველაზე ბედნიერ წლებად დარჩა. ახალგაზრდა მწერალს მამასთან კონფლიქტი ჰქონდა, რადგან მამა შვილის ლიტერატურით გატაცებას ვერ ეგუებოდა, ამის გამო იონესკო დედასთან ბრუნდება რუმინეთში, სადაც ოჯახდება და პარალელურად წერს ლექსებს, რომანებს და ლიტერატურულ კრიტიკას. 1938 წელს, მას შემდეგ, რაც რუმინეთი გერმანიასთან ერთად, რუსეთის წინააღმდეგ ომს იწყებს, მწერალი კვლავ საფრანგეთში ბრუნდება და ამჯერად, აქ საბოლოოდ რჩება.

1948 წლიდან, პიესით „ქაჩალი მომღერალი ქალი“, იონესკოს, როგორც დრამატურგის კარიერის აღმასვლა იწყება. 1950 წელს პიესას სცენაზე დგამენ და ის კრიტიკოსთა ყურადღებასაც იპყრობს. ამ პერიოდში იონესკო საფრანგეთის მოქალაქეობას იღებს. შემდგომ წლებში იონესკო პიესებს „გაკვეთილი“ და „ჟაკი, ანუ მორჩილებას“ წერს, რის შემდეგაც, მას, აბსურდის დრამის უმნიშვნელოვანეს წარმომადგენლად აღიარებენ. 1953 წელს იონესკოს პიესების პირველი კრებული გამოდის, ორი წლის შემდეგ მისი პიესები საზღვარგარეთ პირველად იდგმება.

1957 წელს იწერება „მარტორქა“, ნოველა, რომელშიც ავტორი შოვინისტური პატრიოტიზმისა და რასიზმის გავრცელების წინააღმდეგ გამოდის და რომელიც, სიმბოლურად, ალჟირის ომს უკავშირდება. შემდგომ, ეს ნოველა პიესად გადაკეთდა, მისი პირველი წარმოდგენა დიუსელდორფში შედგა, რადგან ის საფრანგეთისათვის ძალზედ დელიკატურ საკითხს ეხებოდა. გერმანელი მაყურებელი მასში ნაციზმის კრიტიკას ხედავს, ფრანგებიც ამასვე დაინახავენ, როცა „მარტორქა“ ავტორის სამშობლოშიც დაიდგმება.

იონესკოს, ფაქტობრივად, სიზმრისეული, ოცნებისეული სიტუაციები გადააქვს სცენაზე და ამ ოცნებაში რეალისტური თეატრის ხერხები თითქმის აღარ გამოიყენება. სიზმრებში არ არის ლოგიკა, ისინი ასოციაციებით ვითარდება.

1970 წელს ეჟენ იონესკო უკვე აღიარებული დრამატურგია და მას საფრანგეთის აკადემიის წევრად ირჩევენ. სიცოცხლის ბოლო პერიოდში, იონესკო რომანის ჟანრშიც ცდის ბედს და 1973 წელს წერს რომანს „მარტოსული“.

იონესკო თავის ნაწარმოებებს თავიდანვე ანტიპიესებს უწოდებს და მათ ტონალობის განმსაზღვრელ ისეთ სათაურებს აძლევს, როგორიცაა: კომიკური დრამა („გაკვეთილი“), ტრაგიკული ფარსი („სკამები“), ფსევდო დრამა („მოვალეობის მსხვერპლნი“). დრამატურგი თავის გროტესკულ ფარსებსა და ალეგორიებში გაცვეთილ სალაპარაკო ენას, შტამპურ გამოთქმებს კიცხავს და დასცინის, განგებ ქმნის გაუგებარ და უაზრო წინადადებებს და ჩვეულებრივი ყოფითი სიტუაციები სააშკარაოზე გამოაქვს, მათ კომიკური წარმოდგენის იერსახეს აძლევს, იგი არსებულ საზოგადოებაში ადამიანთა მარტოობას, სიცარიელეს და აბსურდულ ყოფას გვიჩვენებს. მისი პიესების ძირითადი თემაა მეტყველების კომუნიკაციური ფუნქციის უქონლობა. სცენაზე სიტყვის ადგილს, ხშირად, საგნები იკავებს: მაგ. „სკამებში“ გაცოცხლებული და ამოძრავებულია სკამები. ესაა ერთგვარი მოძრავი არქიტექტურა, მაგრამ მოძრაობა აქ არა სიცოცხლის, არამედ სიკვდილის ნიშანია. სცენა ცარიელი სკამებით იფარება და ისინი ადამიანებს თელავენ, რომლებიც

არსებობის აბსურდულობით წელში არიან მოხრილნი, ამ არარაობას მეტყველების კრიზისი აძლიერებს. იონესკო მეტყველებას ანგრევს და მასთან ერთად იმ სიყალბეს, რასაც მეტყველება გადმოსცემს. სიტყვები ერთმანეთს წმინდა ფონეტიკური ასოციაციებით უერთდება. სიტყვა, რომელიც უვარგისი გახდა, გაქრა და ადგილი სიჩუმეს, სიმარტოვეს, სიცარიელესა და აბსურდულობას დაუთმო. ადამიანის მარტოსულობის, ცხოვრების აბსურდულობის თემა იონესკოს თითქმის ყველა პიესაშია.

პიესაში „მარტორქა“ საგრძნობი გარდატეხა ხდება, სადაც უკვე დრამატულ მეტყველებას გარკვეული აზრი აქვს მიცემული, ეს უკვე უაზრობის თეატრი აღარაა და პირველი შემთხვევაა, როცა იონესკო პიესას ქვესათაურს აღარ აძლევს, ე. ი. ანტიპიესიდან პიესაზე გადადის. ავტორი აცხადებდა, რომ თეატრისათვის საჭირო სქემას მიაგნო და რომ, საბოლოოდ, კლასიკური თეატრის მომხრეა. მისი აზრით, ავანგარდის თეატრის მოწოდებაც სწორედ ამაშია: აღმოაჩინო არქეტიპები, განაახლო გამომსახველობითი ფორმები. თუმცა, ეჟენ იონესკო, მაინც არის და ითვლება აბსურდის დრამის უგვირგვინო მეფედ, დასავლეთის სამყაროში ის მოდერნისტული „აბსურდის თეატრის“ ერთ-ერთ დამმარსებლად და ბელადად მიაჩნდათ. დრამატურგმა აბსურდის დრამას მთელი რიგი პიესები მიუძღვნა, რამაც ეს მიმდინარეობა მეტად განავითარა და მაღალ საფეხურზე აიყვანა.

პიესა „გაკვეთილი“ დაწერილია 1951 წელს. ავტორმა ნაწარმოები თავიდანვე განსაზღვრა, როგორც კომიკური დრამა და აბსურდულობა თვით ადამიანთა ურთიერთობაში აჩვენა, – როცა ერთი ადამიანი მეორეს თრგუნავს. მასწავლებელი, რომელიც ზოგადად მოწოდებულია იმისათვის, რომ ადამიანს ასწავლოს, მოსწავლე გოგონას გონებას უნადგურებს. პიესის დასაწყისში თითქოსდა ზრდილი ადამიანი, ნელ-ნელა ტრანსფორმირებას განიცდის და ამპარტავანი, უხეში, დესპოტი, მანიაკი ხდება. მოსწავლე გოგო კი თავიდან საკმაოდ ხალისიანი, უზრუნველი პერსონაჟია, პიესის მსვლელობაში კი

დაბნეულ, დაშინებულ ბავშვად გადაიქცევა, ბოლოს კი ისეთი დათრგუნულია, ყოველგვარი აღქმისა და რაიმეს შეგრძნების უნარს კარგავს. ამ შემთხვევაში, მასწავლებელი აზროვნებას ანსახიერებს, რომელიც მორალურად სპობს ადამიანს. მასწავლებელი თავის ფსევდომეცნიერულ „ჭეშმარიტებებს“ გადმოსცემს, სადაც თანდათან ლოგიკა ქრება, სიტყვები აზრს კარგავს, ენა კი – თავის მნიშვნელობას. ადამიანის სულიერი წამება ძალადობის პირდაპირი აქტით მთავრდება, გაშმაგებული მასწავლებელი მოსწავლეს კლავს. გამოდის აზროვნებამ მოკლა ადამიანი.

ამგვარად, იონესკო ყოველგვარი გონებრივი საწყისის უარყოფამდე მიდის. ადამიანის დამოკიდებულებებს გამოხატავს, რაღაც უჩინარი ძალებისადმი, რომელსაც იგი აბსურდულ და აუხსნელ მოქმედებამდე მიჰყავს. პიესაში ავტორი არსებული ეპოქის მმართველ კლასის რაციონალიზმს, აზროვნების კულტს და საერთოდ აზროვნებას დასცინის, რადგან აზროვნებით სამყაროს აბსურდულ არსს ვერ მისწვდები.

ფსევდოდრამა „მოვალეობის მსხვერპლნი“ ეჟენ იონესკომ 1953 წელს დაწერა. როგორც ავტორი ამბობდა, პიესის ამოსავალ წერტილად იმ სამყარომ უბიძგა, დახუთულ მიწისქვეშა საპყრობილეს რომ ჰგავს, სადაც ყველაფერი ერთმანეთს ანადგურებს, სადაც კეთილშობილურ რწმენას ამოფარებულნი ადამიანისადმი უკიდურეს სიძულვილს ნილბავენ. პიესაში ნაჩვენებია, რომ თავისი მოვალეობის ბრმად შემსრულებელ დოგმატიკოსს, მზამზარეულ იდეოლოგიას დაქვემდებარებულს, მოდადქცეულ ფორმულებსა და დაღეჭილ ჭეშმარიტებას ამოფარებულს ძალუმს ადამიანის სასტიკ მწვალებლად, მოძალადედ და მკვლელად იქცეს. ასეთია პიესაში პოლიციის ინსპექტორი, რომელიც ვიღაც მალოს ეძებს. მისდამი მინდობილ გამოძიებას ფანატიკოსის სიჯიუთითა და ჯალათის სისასტიკით ასრულებს, მსხვერპლი კი უბრალო, ხელმოცარული დრამატურგი შუბერტი აღმოჩნდება. ინსპექტორი მისგან იმ ადამიანთან ნაცნობობის აღიარებას ითხოვს, რომელიც საბრალო დრამატურგს არასოდეს უნახავს.

პიესა „გაკვეთილის“ პერსონაჟის, მასწავლებლის მსგავსად, დასაწყისში მორიდებული, თავაზიანი და ლამის მორცხვი პოლიციელი გამოძიების მსვლელობაში უხეში, დესპოტი, საღისტი ადამიანი ხდება და აცხადებს, რომ ის ჯარისკაცია, უბრალო ინსტრუმენტი და აღუშფოთებლად აწამებს შუბერტს. სიკვდილის წინ პოლიციელი თავს „მოვალეობის მსხვერპლად“ აცხადებს.

შუბერტი ერთგვარი მეამბოხეა, არსებული რეჟიმით უკმაყოფილო, რადგან აწუხებს, რომ რეკომენდაცია ყოველთვის ბრძანებად იქცევა ხოლმე, ხოლო წინადადებები მოულოდნელად მკაცრი კანონის სახეს იღებს. საპირისპირო პერსონაჟია მისი ცოლი მადლენი, რომელიც პოლიციის ინსპექტორს გავს და კანონის დაცვასა და ინსპექტორის დაწყებული საქმის ბოლომდე მიყვანას მოითხოვს. პიესა ცხოველური ღრიალით მთავრდება: „ლეჭე! ყლაპე! ლეჭე! ყლაპე!“. ფინალში კი მადლენი აცხადებს: „ჩვენ ყველანი მოვალეობის მსხვერპლნი ვართ“.

მთელი პიესა შეგვიძლია დოგმატიზმის დესპოტიზმში გარდასახვისა და ტირანიად ქცევის სიმბოლურ გამოხატულებად, აზროვნებაზე დოგმატური სისტემის დამღუპველ მოქმედებად გავიგოთ. ავტორი ამ ძალადობრივ სისტემას ყველა არსებულ პოლიტიკურ რეჟიმში ხედავს, აცხადებს, რომ პოლიტიკური სისტემა ადამიანის დათრგუნვის ფორმაა, მას თავისუფლებას ართმევს, პაიკად აქცევს, აიძულებს ამა თუ იმ იდეოლოგიის მზა ფორმულების მქადაგებლად იქცეს. პიესაში არ არის მოქმედების თანმიმდევრული და ლოგიკური განვითარება, არის მხოლოდ დაგლეჯილი, ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ეპიზოდები. თავის მნიშვნელობას ენა აქაც კარგავს. სიტყვები არაფერს გამოხატავენ და პერსონაჟებისაგან დამოუკიდებლად არსებობენ. იონესკოს სამყარო აბსურდის, კოშმარის, მოულოდნელობების სამყაროა. უფრო და უფრო ვრწმუნდებით, რომ რეალიზმი ყალბი და ირეალურია, მხოლოდ წარმოსახვაა ჭეშმარიტი.

ორი ადამიანის სრულიად გაუცხოებული ურთიერთობა, უაზრო კამათი და ნაბოდვარი წინადადებები, პიესაში „ორთა

ბოდვა“ კიდევ უფრო მძაფრად ჩანს. ისინი ცოლ-ქმარი არიან. პიესაში დიალოგი სრულიად ალოგიკურია. დასაწყისში ცოლ-ქმარი კუსა და ლოკოკინას იგივეობაზე კამათობს, ცოლი ამტკიცებს, რომ რადგან კუს ჯავშანი აქვს და ლოკოკინას კი ნიჟარა, რადგან ორივე თავის სახლებში იმალება და ორივე ძალიან ნელა დადის, მაშასადამე კუ და ლოკოკინა ერთი და იგივეა – ეს სრულიად აბსურდული ლოგიკაა. კაცი და ქალი ერთმანეთს მიმართავს, ესაუბრება, მაგრამ დიალოგი შინაარსს ან რაიმე დატვირთვას სრულიად მოკლებულია, ისინი ერთმანეთთან გაუცხოებულნი არიან, ერთად ცხოვრობენ, მაგრამ ორივე მართლა საკუთარ თავთან დარჩენილი.

აბსურდის პიესების სტრუქტურა სტანდარტული პიესის ეპიზოდური სტრუქტურისაგან რადიკალურად განსხვავდება, ყველაფერი მოძრაობს წრეზე, არ ვითარდება, ერთსა და იმავე წერტილზე იწყება და სრულდება. შინაარსი, ხშირად, გაუგებარია, დიალოგები არავითარ აზრს არ ატარებს. აბსურდის სამყაროში ადამიანის არსებობას მნიშვნელობა და დანიშნულება არ გააჩნია და ყველანაირი კომუნიკაციაც დარღვეულია. ლოგიკური კონსტრუქცია და არგუმენტი სიტყვის ირაციონალურობისა და ალოგიკურობისაკენ იძლევა გზას და საბოლოო დასკვნა არის დუმილი. ამ თეატრალური სტილის მიზანია, აჩვენოს მსოფლიო, სადაც ადამიანი მარად მარტოა, მასთან არავინაა, მან თავად უნდა მოიპოვოს თავისი ადგილი მეტაფიზიკურ სამყაროში.

-
- Martil Esslin. “The Theatre of the Absurd”, “Penguin Books” published by the “Penguin Group”, 1991.
 - სეჟელ ბეკეტი. “გოდოს მოლოდინში”, ჟურნ. “ზომლი”, №8, 1972.
 - ეჟენ იონესკო. “გაკვეთილი”, ჟურნ. “ცისკარი”, №7, 1989.
 - “მოვალეობის მსხვერპლნი”. ჟურნ. “ხელოვნება”, №7-8, 1998.
 - “ორთა ბოდვა”. ჟურნ. “მნათობი”, №3-4, 2004.

რიჰარდ შაბენარი – „პოეტი და მოაზროვნე“

რიჰარდ ვაგნერი ერთი-ერთი ყველაზე გამოჩენილი გერმანელი კომპოზიტორია, გენიალური ნიჭის მუსიკოსი, რომლის შემოქმედებამ დიდი კვალი დატოვა ევროპული მუსიკალური ხელოვნების ისტორიაში. შეიძლება ითქვას, რომ გერმანულ მუსიკაში, ბეთჰოვენის შემდეგ, არ ყოფილა ასეთი გაქანების, გაბედული შემართების, ტიტანური, ნოვატორული ჩანაფიქრებით აღსავსე სხვა კომპოზიტორი, რომელიც ასე დაუინებით იბრძოდა საკუთარი მიზნების განხორციელებისათვის.

ვაგნერისა და მისი მუსიკალური დრამის ირგვლივ აზრთა სხვადასხვაობა არსებობდა. ერთი მხრივ, ჰყავდა მომხრეები, რომლებიც აღიარებდნენ მას არა მარტო მუსიკოსად, არამედ პოეტ-დრამატურგად, მოაზროვნედ, ხელოვნების ფილოსოფოს-თეორეტიკოსად; მეორე მხრივ, მისი მოწინააღმდეგენი არ იზიარებდნენ კომპოზიტორის საოპერო რეფორმატორულ იდეებს და ზოგი უარყოფდა კიდევ მის საკომპოზიტორო ნიჭს. ამ შემთხვევაში, ალბათ, სწორი პოზიცია იქნებოდა, კარგად შეესწავლათ ვაგნერის, როგორც მუსიკალური, ისე თეორიული, ნაწარმოებები და ჯეროვნად შეეფასებინათ მისი გენიალური ნიჭი, ოსტატობა, ღირსეულად დაეფასებინათ მისი მუსიკა და ასევე ღირსეულად შეეფასებინათ მისი ნაწარმოებების (მუსიკალური და თეორიული) იდეურ-მხატვრული ღირებულებები.

ვაგნერის შემოქმედებითი სახე ყურადღებას იპყრობს მოღვაწეობის უნივერსალურობით. ის იყო არა მარტო დიდი კომპოზიტორი, არამედ პოეტი და დრამატურგი - ყველა საკუთარი ოპერის ტექსტების ავტორი, თავისი დროის უდიდესი ღირიჟორი, მუსიკალური კრიტიკოსი და პუბლიცისტი, თავისი ხელოვნების თეორეტიკოსი. მრავალრიცხოვან ლიტერატურულ ნაწარმოებებში იგი ეხებოდა ფილოსოფიურ საკითხებს და მათ თავის მხატვრულ ამოცანებთან მჭიდრო კავშირში აყენებდა.

ამდენად, რიჰარდ ვაგნერის შემოქმედება საინტერესოა არა მხოლოდ მუსიკის ისტორიისათვის, არამედ როგორც საერთოდ ხელოვნების, ისე თანამედროვე თეატრის ისტორიისათვის და გერმანული ცივილიზაციისათვის. ვაგნერმა შექმნა ხელოვნების ახალი ფორმა, მუსიკალური დრამა, რომლის კანონებსაც ეპოქობით მის კრიტიკულ თხზულებებში, რომლებიც შეიცავს შეუფასებელ დოკუმენტებს მუსიკის ესთეტიკისათვის. თუმცა, ვაგნერის მუსიკალური დრამა არანაკლებ მნიშვნელოვანია თეატრალური ხელოვნების განვითარების კუთხით.

როგორც ყველა დიდმა ხელოვანმა, ცხოვრების მნიშვნელობის მარადიულ პრობლემაზე დაფიქრებულმა ადამიანმა, მან გვამცნო თავისი იდეები ადამიანის ბედისწერაზე, როგორც დრამის სიმბოლისტური ფორმით, ასევე თეორიული თხზულებების საშუალებით. ერთი სიტყვით, ის არა მარტო მუსიკოსია, არამედ დრამატურგი, ესთეტი და მოაზროვნე – ასე ახასიათებს გერმანელ კომპოზიტორს ანრი ლიშტანბერგე თავისი წიგნის – „რიჰარდ ვაგნერი, როგორც პოეტი და მოაზროვნე“ შესავალში.

ვაგნერი დაიბადა ლაიფციგში 1813 წელს. ის ბავშობიდან იყო გარემოცული თეატრალური ატმოსფეროთი, გარდა ამისა, დაინტერესებული იყო ლიტერატურით, პოეზიით, ანტიკური სამყაროს ისტორიით. მისი კუმირები გახლდნენ ჰომეროსი და შექსპირი. ვაგნერის ყველაზე ძლიერი მუსიკალური შთაბეჭდილება იყო კარლ მარია ვებერის ოპერა „თავისუფალი მსროლელი“, რომელიც მან, ავტორის დირიჟორობით, დრეზდენში მოისმინა. ლაიფციგში ბეთჰოვენის მუსიკის მოსმენით განცდილმა შთაბეჭდილებამ გადაწყვეტინა მუსიკოსი გამხდარიყო. პირველი ცდები კოპოზიციაში საორკესტრო უვერტიურა და საფორტეპიანო პიესები იყო. ვაგნერმა ჩააბარა ლაიფციგის უნივერსიტეტში „მუსიკის სტუდენტად“.

1833 წელს ვაგნერი მისმა ძმამ, ვოიტსბერგის საოპერო თეატრის მომღერალმა, თეატრის ქორმაისტერის თანამდებობაზე სამუშაოდ მიიწვია. ამ პერიოდში იწყება ვაგნერის მოღვაწეობა სხვადასხვა საოპერო თეატრში, გერმანიის პატარა ქალაქებში. ის სწავლობდა თეატრის სპეციფიკას, სხვადასხვა სკოლისა და

მიმდინარეობის ოპერებს, მომღერალთა ხელოვნებას, აითვისა საოპერო თეატრის თავისებურებანი.

1833 წელს ვიურცბერგში დაიწერა მისი პირველი ოპერა „ფერიები“ (კარლო გოცის ზღაპრის „ქალი-გველის“ სიუჟეტზე). 30-იანი წლების I ნახევარში ის უკვე წერს სტატიებს ოპერის შესახებ, სადაც საუბრობს გერმანული ოპერის და ვოკალური ხელოვნების კრიზისის შესახებ (სტატიები – „გერმანული ოპერა“, „დრამატული სიმღერა“).

1836 წელს დაიწერა მისი მეორე ოპერა „სიყვარულის აკრძალვა“ (მაგდებურგში). კენიგსბერგში ვაგნერი დაქორწინდა მინა პლანერზე, მსახიობ ქალზე და მასთან ერთად რიგაში გაემგზავრა. ვაგნერის ოცნება იყო პარიზი, სადაც იგი 1839 წელს ჩავიდა, მაგრამ იმედგაცრუება განიცადა. პარიზმა არ მოუტანა მას შემოქმედებითი წარმატება.

პარიზში შეიქმნა „რიენცი“ და „მფრინავი ჰოლანდიელი“, აგრეთვე უვერტიურა „ფაუსტი“ და რამდენიმე რომანსი.

40-იან წლებში ვაგნერი ჩადის დრეზდენში, სადაც სათავეში უდგება საოპერო თეატრს. ამ წლებში იქმნება „ტანჰოიზერი“ და „ლოენგრინი“ – გმირულ-რაინდული ოპერები. აქ ვაგნერი აგრძელებს „მფრინავ ჰოლანდიელში“ დაწყებულ საოპერო რეფორმის ხაზს, რაც შემდეგ ნიშნებში გამოიხატება: ლევენდარულ-მითოლოგიურ სიუჟეტში, ცალკეული დასრულებული ნომრების დიდ დრამატულ სცენებად გარდაქმნაში, რომლებიც ერთმანეთს ენაცვლება, საოპერო არიის მონოლოგად, ხოლო დუეტის დიალოგად ქცევაში, რაც საოპერო ჟანრში დრამატული საწყისის გაძლიერებას იწვევს, ასევე საორკესტრო განვითარებასა და გაძლიერებაში, ოპერის სიმფონიზაციაში, ლაიტმოტივიზმში.

დრეზდენში ვაგნერი სიმფონიურ ორკესტრსაც ღირიჟღერობდა, განსაკუთრებით საინტერესო იყო ბეთჰოვენის IX სიმფონიის შესრულება. ვაგნერი ბევრს წერდა – მუსიკალური და პოლიტიკური შინაარსის სტატიებს. 1848 წელს მონაწილეობა მიიღო დრეზდენის რევოლუციაში, რის გამოც მას მთავრობისაგან დამალვა მოუხდა და ფერენც ლისტის დახმარებით შვეიცარიაში გაიხიზნა.

შვეიცარიაში ვაგნერმა ფილოსოფიურად და თეორიულად განაზოგადა შემოქმედებითი ამოცანები, რომლებიც დაისახა საოპერო რეფორმის მიზნით და რომლებიც, ნაწილობრივ, უკვე გადაწყვეტილი იყო „ლოენგრინსა“ და „ტანჰოიზერში“. ეს იყო შრომები „ხელოვნება და რევოლუცია“ და „ოპერა და დრამა“, სადაც ღრმავდება ხელოვნებათა სინთეზის იდეა. ვაგნერი თავის მუსიკალურ დრამას „მომავლის დრამას“ უწოდებდა. მისი წიგნის ძირითადი არსი იმაში მდგომარეობს, რომ მუსიკა, რომელიც ოპერაში გამოსახვის საშუალება უნდა იყოს, მონად იქცა, სოლო დრამა, რომელიც მიზანი უნდა იყოს – საშუალებად. ამ თვალსაზრისით, ვაგნერი განსაკუთრებით აკრიტიკებს იტალიურ და ფრანგულ ოპერებს. მისი აზრით, პოეზიას არ შეუძლია იყოს სრულყოფილი დრამა. მას სჭირდება კავშირი მუსიკასთან, მაგრამ მუსიკასთან შერწყმა ყოველგვარ პოეტურ სიუჟეტს არ შეუძლია. მუსიკალური დრამის საფუძველია მითი, – ისტორიის დასაწყისი და დასასრული. იგი მოკლებულია ყოველივე შემთხვევითს, გამოხატავს მარადიულს და ამიტომ ყველაზე სრულად და ორგანულად ერთიანდება მუსიკასთან.

როდესაც მუსიკა და დრამა ერთ მთლიანობად იქცევა, სწორედ ეს იქნება მომავლის ხელოვნება. მუსიკალური და დრამატული მოქმედება ერთი მთლიანი ნაკადი უნდა იყოს, რომელიც დასრულებული, ცალკეული ნომრებით არ გაწყდება. ძირითადი გამომსახველი როლი ენიჭება ორკესტრს. მან უნდა გამოხატოს ის, რაც არ ძალუძს სიტყვას, ანუ გააღრმავოს ჟესტი, გამოსახოს გმირთა განცდები, წინათგრძნობა „გამოთქვას“ მომავალი ქმედებისა. სიმფონიური მუსიკის მელოდიური შინაარსი უნდა შედგებოდეს მრავალჯერ გამეორებული მოტივებისაგან – ლაიტმოტივებისაგან, რომლებიც ახასიათებს დრამის მოქმედ პირებს, ბუნების მოვლენებს, საგნებს, ადამიანთა გრძნობებს. უწყვეტი სიმფონიური განვითარება, რომელიც აგებულია მოკლე ლაიტთემების მონაცვლეობაზე, წარმოადგენს ვაგნერისეულ „უსასრულო მელოდიებს“.

თავის თავში მუსიკოსისა და პოეტის გაერთიანებით, ვაგნერმა დააყენა საკითხი დრამატურგი-კომპოზიტორის ხედვის ორმაგობაზე დრამისა და მუსიკის შერწყმის

თვალსაზრისით და პირველმა შექმნა დაწვრილებითი და ზუსტი თეორია, თუ როგორი უნდა იყოს დრამა „ჩაფიქრებული მუსიკალურ სულში“. ზოგადად პოეზიისა და კერძოდ დრამის მიზანს ადამიანის სულის – „შინაგანი ადამიანის“ გამოსახვა წარმოადგენს. მისი გრძნობების, ემოციების და ანალოგიური ემოციების სხვებში გამოწვევა. პოეზიაში ეს სიტყვის ანუ გონების საშუალებით ხორციელდება. ემოციები სიტყვებად გარდაიქმნება დამაყურებელი მათ კვლავ ემოციებად გარდაქმნის. თუმცა, საწყის ემოციასა და სიტყვას შორის, რომელიც მის ნიშანს წარმოადგენს, არ არსებობს აუცილებელი და ბუნებრივი კავშირი. სიტყვას შეუძლია გადმოგვცეს ემოციის – სიხარულის, სევდის მიზეზები ან გაანალიზოს მათი მოქმედება, ზუსტად განსაზღვროს, რა გარემოებებში დაიბადა ეს ემოცია, მაგრამ ძალა არ შესწევს გვაგრძნობინოს ემოცია თავის თავში. ჩანს, პოეზია არ „გადმოცემს“ თავდაპირველ ემოციებს უშუალოდ მსმენელის სულში. ის მხოლოდ კარნახობს ანალოგიურ ემოციას სიტყვის წყალობით, რომელიც მოქმედებს გონებაზე, შემდგომ წარმოსახვაზე. სხვა მხრივ, რა არის მუსიკა? ამ კითხვას არ აქვს განსაზღვრული პასუხი. მუსიკას შესწევს ძალა გრძნობებზე უშუალო ზემოქმედების გზით გამოიწვიოს ჩვენში ძალიან ძლიერი, მაგრამ განუსაზღვრელი, ბუნდოვანი ემოციები. აქედან გამომდინარე, ვაგნერი ასკვნის, რომ მუსიკა არის ზუსტად ის ადექვატური და უშუალო გამოხატულება ემოციისა, რომელიც შეუძლებელია იპოვო სიტყვაში. ამ ორი დარგიდან ყოველი მათგანი ერთი მეორეში პოულობს ჭეშმარიტ სრულყოფილებას. მუსიკას, თავის მხრივ, სჭირდება სიტყვის დახმარება სათქმელის გამოსახატად. საკუთარ საშუალებებს მიმდობილს, მას არ ძალუძს გამოგვიყვანოს ჩვენ უბრალო ემოციის ბუნდოვანი მხარიდან; ეს არის ახლო და ძლიერი ხმა, რომელიც არხევს ჩვენი გულის ყველაზე მალულ ნაწილაკებს, მაგრამ არაფერს არ ეუბნება ჩვენს გონებას. ამიტომაც, ბეთხოვენმა IX სიმფონიაში, ბოლოს, ორკესტრის პარტიას შეუერთა ადამიანთა ხმა: მან იწინასწარმეტყველა, რომ მუსიკას შეუძლია გააჩნდეს ყველაზე მაღალი მნიშვნელობა, მხოლოდ პოეზიასთან კავშირით. ახლა კი გასაგებია, თუ როგორ შეუძლია

გაერთიანება მუსიკასა და სიტყვას ლირიკულ დრამაში.

ვაგნერის რეფორმა სრულად არ განხორციელებულა მის ოპერებში, ნაწილობრივ კი წინააღმდეგობებიც გამოიწვია. ბოლო ოპერებში სიმფონიური ორკესტრის როლის გაზრდამ გამოიწვია მოქმედების შესუსტება და სტატიკურობა.

1848 წელს ვაგნერს დაებადა იდეა შეექმნა მუსიკალური დრამა გერმანულ-სკანდინავიური მითის მიხედვით ზიგფრიდზე. 1852 წელს. დაწერა ტეტრალოგიის ტექსტი, რომელიც ოთხი ოპერისაგან შედგებოდა: „რკინის ოქრო“, „ვალკირიები“, „ზიგფრიდი“, „ღმერთების დამხობა“. მუსიკა 20 წლის მანძილზე იქმნებოდა და პირველად შესრულდა ბაირეითში, 1876 წელს.

„ზიგფრიდზე“ მუშაობის პერიოდში მან შეწყვიტა ტეტრალოგიის წერა და 1858-59 წლებში დაწერა მუსიკალური დრამა „ტრისტანი და იზოლდა“, მისი გენიის ერთ-ერთი მიღწევა.

მას შემდეგ, რაც მან მიიღო ნებართვა დაბრუნებულიყო გერმანიაში, 1861 წელს, ის მიიწვიეს ვაიმარში, ლისტის მიერ ორგანიზებულ „საყოველთაო გერმანული მუსიკალური კავშირის“ გახსნაზე. ვაგნერი დასახლდა ბიბრისში, მდ. რაინის სანაპიროზე და დაიწყო მუშაობა „ნიუნბერგის მაისტერზინგერზე“. 1872 წელს ფუნდამენტი ჩაეყარა ვაგნერის თეატრს ბაირეითში, ბავარიის პატარა ქალაქში. 1874 წელს დაასრულა მუსიკალური დრამა „ღმერთების დამხობა“. ტეტრალოგიის პრემიერა შედგა 1876 წელს ბაირეითში. 1882 წელს დაიდგა მისი ბოლო მუსიკალური დრამა „პარსიფალი“. ვაგნერი გარდაიცვალა 1883 წელს ვენეციაში.

ვაგნერული დრამის შესწავლისათვის და გაგებისათვის საჭიროა შევისწავლოთ ვაგნერის ფილოსოფია და ესთეტიკა. უპირველეს ყოვლისა, ვაგნერის დრამა - ფილოსოფიური ან უმჯობესია ითქვას, სიმბოლისტურია. ეს არის მუსიკალური დრამის ბუნების ლოგიკური შედეგი. სიმბოლიზმისა და ფილოსოფიისაკენ მიდრეკილების გამო, ხშირად აკრიტიკებდნენ კიდეც მას, რადგან მიიჩნევდნენ, რომ არ არის გონივრული პოეზიისა და ფილოსოფიის ერთმანეთში არევა, პოეტური

აზროვნების შენაცვლება ცივი და განყენებული ტირადებით ფოიერბახისა და შოპენჰაუერის დოქტრინებიდან, ვრცელი მეტაფიზიკური საუბრები, რომლებიც დამღლეული, მოსაწყენი და შინაარს მოკლებულია მაყურებლისათვის. მსგავსი კრიტიკის ავტორები, საკუთარ თავს ამხელდნენ იმაში, რომ მათ საერთოდ არ ესმით არა თუ ვაგნერის შემოქმედების ჭეშმარიტი ღირებულება, არამედ არ აღიარებენ გერმანული პოეზიისათვის დამახასიათებელ ორიგინალურობას: ცოცხალი სახისა და იდეის შერწყმას, ხილული და გრძნობადი რეალობის შერწყმას იდეალურ კანონთან, შერწყმა, რომელსაც ძალიან ხშირად ვაწყდებით გოეთეს პოეზიაში ან იბსენის დრამებში (მართალია, სხვა სახით, თუმცა ასევე მაღალ დონეზე). გოეთემ შექმნა საგნების ამგვარი შემეცნება და უწოდა მას განჭვრეტა, მისი შეხედულებით, არსებითად განჭვრეტა გულისხმობს იმას, რომ ყოველ კერძო შემთხვევაში დავინახოთ საერთო იდეა, რომელსაც ეს სახე საკუთარ თავში ატარებს. ვაგნერის სიმბოლიზში გოეთეს „ჭვრეტას“ გავს, ეს არის იდეალურის ხილვის უნარი კერძო მოვლენაში.

1848-1854 წლების პერიოდი იკვეთება, როგორც ვაგნერის ინტელექტუალური და მორალური ევოლუციის ერთ-ერთ ყველაზე დამახასიათებელ ეტაპი. 1848 წლამდე ის აღიარებს მაღალ იდეალისტურ და ძლიერად შეფერილ ქრისტიანულ პესიმიზმს. 1854 წლის შემდეგ ის უწოდებს საკუთარ თავს შოპენჰაუერისეული დოქტრინის მიმდევარს, ამტკიცებს ადამიანის მიერ ყოველგვარი წარმავალი სურვილების უარყოფის აუცილებლობას და გვასწავლის, რომ კაცობრიობას შეუძლია მივიდეს მონანიებად, ნეტარებად მხოლოდ ყველაფერზე უარის თქმის, მწუხარების საშუალებით. მან იპოვნა შოპენჰაუერის ნაწარმოებებში თავისი ჭეშმარიტი აზრის სრული ფილოსოფიური გამოხატულება.

ბერძნულ ტრაგედიაზე საუბრისას, ვაგნერის შეხედულებით, თუ გადავხედავთ ისტორიას, აღმოვაჩენთ, რომ საყოველთაო ევოლუციის განმავლობაში, კაცობრიობა ერთხელ უკვე ამაღლდა სრულყოფილ მხატვრულ ნაწარმოებამდე, რომელიც მოელი ერის ქმედითსა და შთაგონებულ თანამშრობლობას

ეყრდნობოდა. ესქილესა და სოფოკლეს დროს დრამები სავსებით ახორციელებს „კომუნისტური“ დრამის იმ იდეალს, რომელზეც ოცნებობდა და რისი აღდგენაც სურდა ვაგნერს თავისი თანამედროვეებისათვის და მომავალი თაობისათვის.

ეს დრამა, უპირველესად, თუკი განვიხილავთ მის მასალას, გენიალური ინდივიდუუმის ხელოვნური და სუბიექტური ქმნილება კი არ არის, არამედ, გარკვეული თვალსაზრისით, ნაყოფია არტისტიკისა და ხალხის თანამშრომლობისა, სათუთი და დიდებული ყვაილი თვით საბერძნეთის შთაგონებული გენიისა. ბერძენი ხალხის ცხოვრებაში ტრაგედიას განსაკუთრებული როლი ენიჭებოდა. იგი წარმოადგენდა საბერძნეთის რელიგიური იდეალის ყველაზე სრულ მხატვრულ გამოხატულებას. თავისი საწყისით, ისევე როგორც სულისკვეთებით, ის იყო ჭეშმარიტად რელიგიური აქტი, შეიძლება ითქვას საბერძნეთის რელიგიური ისტორიისათვის გაცილებით მნიშვნელოვანი, ვიდრე ტაძრებში გამართული საკულტო ცერემონიები.

სხვა კუთხით თუ შევხედავთ, ბერძნული დრამა წარმოადგენდა არა მარტო ხალხის თანამშრომლობას, არამედ ხელოვნებათა თანამშრომლობას, ურთიერთხელშეწყობას. სინამდვილეში, განსხვავებული ხელოვნებები დაკავშირებულია ერთმანეთთან მჭიდრო დაფებით და სრულყოფილებას მიაღწევენ მხოლოდ გულითადი თანხმობის, შინაგანი შეერთების შედეგად.

ელინური ხელოვნების ბრწყინვალე აყვავების ეპოქას მოსდევს დაცემის, გათიშულობის ერა, დაბნეულობისა და უმისამართო ძიების ორი ათასი წელი. ვაგნერის აზრით, ამის მიზეზი იყო ადამიანის სულის საერთო ევოლუციაში. ბერძნულ ეპოქაში ადამიანი ჯერ კიდევ ძალიან ახლოს არის ბუნებასთან. იგი ბუნებას მხატვრის თვალთ უყურებს, კეთილი ნებით ემორჩილება გარდაუვალობის კანონს, რომლის გამოხატულებაც მასში ინსტიქტია, იგი ჯერ კიდევ ახლოსაა ხალხის სულის უდიდესი შემოქმედების პირველყოფილ პერიოდთან, რელიგიასთან, მითთან, ბუნებრივ სახელმწიფოსთან, ენასთან. საუკუნეებთან ერთად შეკრული მთლიანობა, ბუნებრივი ადამიანი რღვევას იწყებს. ინტუიციისა და ინსტიქტის პერიოდს განსვლის პერიოდი მოსდევს. განყენებული აზროვნება ისწრაფვის

დაეუფლოს ადამიანს და ამაყად ამაღლდეს გრძნობაზე. განჭვრეტის ნაცვლად, იგი აანალიზებს. ბუნება, რომელშიც იგი აღრე აღიქვამდა ერთიანობას, ახლა დანაწევრებულია და სულ უფრო ნაწევრდება უმცირეს წვრილმანებამდე. ამგვარად კოსმოგონია მიდის ფიზიკამდე და ქიმიამდე, რელიგია იქცევა თეოლოგიად და ფილოსოფიად, მითი-ისტორიულ ქრონიკად, ბუნებრივი სახელმწიფო საწყისს აძლევს პოლიტიკურ სახელმწიფოს და ბოლოს, ხელოვნება იქცევა მეცნიერებად და ესთეტიკად. ყველა სფეროში ბუნებრივი ადგილს უთმობს ხელოვნურს, მთლიანობა-დანაწევრებულობას. ამგვარმა ევოლუციამ გამოიწვია მთელი და ცოცხალი მხატვრული ნაწარმოების დაქუცმაცება. ახლა ხელოვნების ცალკეული სფეროები (არქიტექტურა, სკულპტურა, მხატვრობა, ცეკვა, პანტომიმ, მუსიკა, პოეზია) ცდილობს ეგოისტურად, ცალ-ცალკე გაბრწყინდეს და ამასთან, იკეტება ამაყ და უნაყოფო მარტოობაში.

„მოძავლის მხატვრულ ნაწარმოებში“ ვაგნერმა მიმოიხილა სხვადასხვა ხელოვნების ისტორია და აჩვენა, რომ სპეციალიზაციამ, რომელსაც თითქოს ხელი უნდა შეეწყო ცალკეულ სფეროთა განვითარებისათვის, მათი დაცემა გამოიწვია. თანამედროვეობაში კი ისინი კვლავ ესწრაფვიან ერთმანეთთან დაახლოებას, რათა ერთმანეთი შეავსონ.

ვაგნერის იდეები ევოლუციის შესახებ, ხელოვნების ორ სფეროსთან: მუსიკასთან და პოეზიასთან არის დაკავშირებული, რადგან სწორედ ეს გახლავთ მთავარი ფაქტორი ლირიკული დრამის მთლიან ნაწარმოებში.

მასალა, რომლითაც ოპერირებს მუსიკოსი, – ბგერაა, ბგერის უსაზღვრო ნიუანსები, მისი სიმაღლის, ტემბრის ბუნებრივი გამოხატულება. ის უსაზღვრო ელფერები, რომელიც იძენს წმინდა ემოციას და გრძნობას. ბგერათა სფეროს ვაგნერი ოკეანეს ადარებს, რომელიც უსასრულობამდე ვრცელდება, კონკრეტული საზღვრების გარეშე. მათი კანონია ჰარმონია. ჰარმონია განყენებული მეცნიერებაა ბგერათა ურთიერთშეწყობის შესახებ.

გავაგრძელოთ კომპოზიტორის შედარება: ჰარმონიის

უსაზღვრო ოკეანე აერთიანებს ორ კონტინენტს. სინამდვილეში ცეკვა აძლევს მუსიკას, რიტმს ანუ ის წარმოადგენს ერთგვარ წესრიგს, კანონს, რომელიც ადგენს მოძრაობათა თანმიმდევრობას დროში. მეორე მხრივ, პოეზია მუსიკასთან შეხების დროს თვითნებურად ბადებს მელოდიას. ხალხის არაცნობიერი ხელოვნება ყოველგვარი მეცნიერული კანონების გარეშე და უცოდველი ინსტიქტის წყალობით ქმნის თავის უბრალო სიმღერებს, სადაც გრძნობა ბუნებრივად, პოეზიისა და მუსიკის დახმარებით, გადმოიცემა და ლექსი თავისთავად იშლება მუსიკაში.

ვაგნერის კრიტიკული ნაშრომების უმეტესი ნაწილი, მათ შორის ყველაზე მთავარი - „ოპერა და დრამა“, დაიწერა იმ დროს, როდესაც მის გონებაში მწიფდებოდა გეგმა საოპერო ნაწარმოებისა „ნიბელუნგების ბეჭედი“. ამ უკანასკნელს კომპოზიტორი მუსიკალურ დრამად, უპირატესად უმაღლესი მხატვრული ფორმის აყვავების საფეხურად მიიჩნევდა. შეიძლება ითქვას, რომ „ოპერა და დრამა“ ტეტრალოგიის თეორიული მიმართულებაა. აქ ვაგნერი იძლევა დრამატული სიუჟეტის ამორჩევის მითითებებს.

როგორც, ზემოთ აღვნიშნე, 1876 წელს ბაირეითის საოპერო თეატრი გაიხსნა საოპერო ციკლის „ნიბელუნგების ბეჭედის“ პრემიერით, რომელიც 1876 წლის 13 აგვისტოდან 17 აგვისტომდე წარმოადგინეს.

ბაირეითის თეატრი მდებარეობს ბავარიის ქალაქ ბაირეითის ჩრდილოეთ ნაწილში. ემსახურება ძირითადად რიჰარდ ვაგნერის ოპერების დადგმებს ბაირეითის ფესტივალის ფარგლებში. თეატრი აიგო თავად ვაგნერის ხელმძღვანელობით, გოტფრიდ ზემპერის მიერ მიუნხენში ოპერის განუხორციელებელი თეატრის პროექტის ბაზაზე. თანხა გამოჰყო მეფე ლუდვიგ II. თეატრის შიდა სტრუქტურა უჩვეულოა, რადგან დარბაზში არ არის გალერეა და აივანი, ხოლო ორკესტრი განლაგებულია სცენის ქვეშ და უხილავია პუბლიკისათვის. ინტერიერი შექმნილია ზისაგან. გარდა ამისა, დარბაზში არის აკუსტიკური ბალანსი ორკესტრსა და მომღერლებს შორის, რაც შეუძლებელს ქმნის დარბაზში არასაოპერო მუსიკის

შესრულებას. ორმაგი პროსცენიუმი ვიზუალურად ზრდის სცენას. ვაგნერის რემოფრმატორობა, თეატრის სტრუქტურულ აგებულებაშიც ნათლად ჩანს.

მსოფლიო თეატრის ისტორიისათვის რიჰარდ ვაგნერი არის უმნიშვნელოვანესი ფიგურა და რეფორმატორი, მათ შორის თანამედროვე სადადგმო გამომსახველობისა და უახლესი თეატრალური ტენდენციების პლანში. მისი სწრაფვა სინთეზურობისაკენ, იქცა სწორედ „მომავლის თეატრის“ განმსაზღვრელად.

XX საუკუნის სათეატრო კულტურის შესწავლისათვის, ვაგნერის შემოქმედება კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია სცენოგრაფიული სივრცის ახალი გადაწყვეტის თვალსაზრისით, რომელსაც კომპოზიტორთან ერთად შვეიცარელი მუსიკოსი, მხატვარი, რეჟისორი-თეორეტიკოსი ადოლფ აპია ქმნიდა (1862-1928წწ.).

როგორც ვიცით, ვაგნერი სულაც არ აგებდა გრანდიოზულ შენობას განყენებული თეორიებისაგან. მან თავისი ესთეტიკის გამოუმუშავებით საკუთარ თავს კი არ შეუდგინა პროგრამა, არამედ გონებას მისცა კვლევისა და საკუთარი შემოქმედებითი წარმოსახვის შემოწმების შესაძლებლობა. იგი უპირველესად რჩება არტისტად. აქედან გამომდინარე, ვაგნერის შემოქმედებაში პრაქტიკა სრულად განსაზღვრავს მის თეორიას.

-
- Анри Лиштанберже . Рихард Вагнер Как Поэт и Мыслитель.
http://www.zipsites.ru/books/rikhard_vagner_kak_poet_i_myslitel/
 - ჯოჯე ბელანი. “მე, რიჰარდ ვაგნერი...”, “ხელოვნება”, 1974.
 - <http://richard-wagner.ru/>
 - <http://traditio.ru/wiki/>

ავტორთა შესახებ

მაია გოშაძე – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.

დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი.

სხვადასხვა დროს, გამოქვეყნებული აქვს პუბლიკაციები ამერიკული, ანტიკური და რენესანსის დრამატურგიის შესახებ. ამჟამად მუშაობს თემაზე „ვარიაციები მითოსურ მოტივებზე“.

ტელ: + 995 (32) 299 65 64

ნინო სანადირაძე – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

საქართველოს ეროვნული მუზეუმი-ექსპერტ სპეციალისტი

შოთა რუსთაველის კინოსა და თეატრის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტი – ასოცირებული პროფესორი.

ტელ: + 995 5 (77) 78 91 78

ელ-ფოსტა: ninisanadiradze@gmail.com

THEATRE STUDIES

Maia Goshadze

NECROPHILIA BY PHROME

Summary

The article “Necrophilia by Chrome” discusses to run off from the present motives in the Patrick Ziuskind, Anton Chekhov and Giorgi margvelashvili’s play “Cherries Garden.”

Article’s author’s idea is that the dilemma of to be or not to be, between life and death (by view Existential) choose between “un dead” results and “dead’ process is clear in to the chosen, - by hope or ask of the prized undead. Without praise less and without judge all being on the present, given, realization. It must be arise all its whole life with itself ability again to try discovered unsuccessfully in the same row.

It became hated physical tendency prized with “un dead” future, un received the motive without all giving rules life, always birth new of the creative physical agent, hopefuls, refused of the activates, afraid and hatred of the life.

Not wish to arise from the sleeping from the future morning; we can see Chekhov’s hero, in the play “Cherry garden” made by director Giorgi Margvelashvili. It may be really wishes to come back in the best inertial before the birth.

Right towards the present, such as humans’ leader physics tendency, - to love life or hate creative motive is realized in the different epochs being madden work.

ABOUT AUTHOR

Art History PhD

Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University.

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University’s Faculty of Theatre Studies. She has had her articles on American, Ancient and Renaissance Drama published at various times. Currently she works on paper “Variations on mythical motives”

Tel: + 995 (32) 299 65 64

CULTURE MANAGEMENT

Nino Sanadiradze

CULTURE PRODUCTS AND CULTURAL PRODUCTS SEGMENTATION

Summary

In the article briefly is examined essence of attitude of meaning culture and art products. The production of culture perspective focuses on how the symbolic elements of culture are shaped by the systems within which they are created, distributed, evaluated, taught, and preserved. Initially, practitioners of this perspective focused on the fabrication of expressive-symbol elements of culture, such as art works, scientific research reports, popular culture, religious practices and other parts of what are now often called the culture or creative industries. Marketing Culture and the Arts is a useful tool for anyone seeking to understand how marketing works within the cultural context and to familiarize themselves with the unique challenges posed by artistic products in the choice of marketing strategies.

Market segmentation is the division of a market into different groups of customers with distinctly similar needs and product/service requirements. Or to put it another way, market segmentation is the division of a mass market into identifiable and distinct groups or segments, each of which have common characteristics and needs and display similar responses to marketing actions. The market segmentation concept is related to product differentiation. If you aim at different market segments, you might adapt different variations of your offering to satisfy those segments, and equally if you adapt different versions of your offering, this may appeal to different market segments. Since there is less competition, your approach is less likely to be copied and so either approach will do.

In conclusion it can be seen that the cultural production is the process by which cultural products (including goods, artifacts, visual and experiential objects, services, and art forms) are created, transformed, and diffused in the constitution of consumer culture. In

this article we are interested in a specific class of cultural products, those that have artistic and aesthetic appeal. A central premise of the cultural production process is that culture itself is constructed and negotiated by cultural actors (producers, intermediaries, consumers) through interplay of symbolic and sensory modes of experience and their concomitant meaning systems in which the cultural actors are engaged.

ABOUT AUTHOR

Dr. Associated professor of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University, Georgian National Museum
Tel: + 995 (577) 78 91 78
E-mail: ninisanadiradze@gmail.com

UNIVERSITY' Ph.D PROGRAM

THEORY AND HISTORY OF SCENOGRAPHY

Head of the Program: Prof. Ketevan Kintsurashvili

Lali Gelashvili

Third year PhD student

COSTUME PAINTING IN THE MOVIE "KETO AND KOTE"

Summary

The movie <<Keto and Kote>> was shot in 1948 after A. Tsagareli comedy « Khanuma » and Victor Dolidze opera «Keto and Kote»

Population, tired with World War II, needed an entertaining movie. That is why, the Soviet Government allowed the Georgian film directors to shoot the musical comedy « Keto and Kote ». The present work describes what obstacles and difficulties were overcome in order to make that very movie which we know.

« Keto and Kote » film directors are Vakhtang Tabliashvili and Shalva Gedevanishvili . The movie is shot after Siko Pashalishvili screenplay. Music is composed by Victor Dolidze and Archil Kereselidze. The movie designer is Jozeph Sumbatashvili, costume designer – Parnaoz Lapiashvili. Other designers : Koteh Kvaliashvili, Evgenyi Machavariani and Khristesia Lebanidze.

The costume design is one of the significant components in the movie-making process. The film designer Parnaoz Lapiashvili did a tremendous job for each particular character for creation of artistical-historically justified as well as characteristic apparel. Parnaoz Lapiashvili is distinguished by his ability to harmonically merge pictorial art and constructive means. The costumes in the movie should have been merged by sketch and diversity of texture with interior, decorative environment and properties.

The action in the movie takes place in Tbilisi of the end of 19th and the beginning of 20th century. In the multinational city on the crossroad of Europe and Asia the motives and elements of the east

and the west weaved and it is not a surprise that this would have found its expression also in apparel. The designer had to learn lots of sources and then consider them. This was done brilliantly with his high professionalism by Parnazo Lapiashvili.

The designer could express in costumes the interests, habits of different social classes of the society and at the same time to maintain traditional details.

Parnaoz Lapiashvili's costumes are not mere costumes. They are means of expression of the style of life of Georgians with humor or irony of that epoch.

Each mise-en-scene of «Keto and Kote» is unique. The designer knows well in which time interval the characters are in different interiors, in nature. In case of designers the changes in environment and time is expressed in actors' clothes, also in use of separate accessories and things.

The designer's art in cinematography is distinguished by a specificity, which is well felt and considered by «Keto and Kote» designers. This is the reason why this movie is so interesting. The artistic characteristic features of designers were transferred into Cinematography: perception of dynamics, rhythm and movement. The designer seems to combine by editing the diverse urban scenes. In artistic reproduction of 19th century epoch the architectural background of old Tbilisi and Jozeph Sumbatashvili's art played a great role.

Parnaoz Lapiashvili's work for the movie is loaded with deep thinking and emotions, which is the result of the movie specific epoch and national individuality study, deep learning of ethnographic materials. That is why, one can feel so strongly the flavor of XIX century Tbilisi, fashion tendencies and real clothes transform into movie-costumes.

The artist conforms with success the contents of the movie and modern methods of cinematography of that period. In costumes created for the movie, he reaches the synthesis of texture technology and painting principles. To our mind, for all this there is one base – National culture, moving of artistic traditions into movie costumes, their styling and creating entire visual material, inner freedom.

In the movie Parnaoz Lapiashvili's costume is active, when it shows the vivid dynamics of colors and also the dynamics of development of personage character. Colors in movement speak loud.

No matter what is the main purpose of costume for the character, for P. Lapiashvili each costume is a color, combination of colors, which in its way, creat a particular colourful range. Despite the movie is black and white, alongside with colourful correspondence of costumes, one can easily see the correspondence of different texture cloths. As for sctuctural correspondence of different cloths – especially for shooting – is not an easy task stemming out of cinema specificity. P. Lapiashvili can fulfill this task with ease.

If not “Keto and Kote”-s designers’ personal artistic abilities, transformed into the movie, keen perception of dynamics, rhythm and movement, the viewer would never become part of performance and its immediate participant.

This movie could stand the time because the artistic team made the viewers of all generation be a participant. One of the major roles in this artistic team belongs to designers. The close cooperation of film directors, cameramen and designers define the deep expression of platic language, creation of a life images of epoch and comical being. This helped greatly to poetic convey of esthetical conception of the movie.

DRAMA DIRECTION

Head of the Program: Prof. Giorgi Margvelashvili, Vasil Kiknadze

Nino Lipartiani

Third year PhD student

PHILOSOPHICAL POST MODERNISM

Summary

Post Modernism era is an age of failed mankind with no more attempts to build up utopias or readjust the world. On a contrary, it tries to accept the world as it is, conform to it and furnish it with maximum comfort.

Shortly, it does not reflect one's cruel idea, but an honest reaction upon the cynicism of modern history. It is not a stylish passion but an epoch establishing new style of public relations.

We are predestined to replay all scenarios ever created. We live through reproduction of endless ideals, fantasies and dreams, the originals of which had been left in the past. "The idea of progress has disappeared, however the progress still takes place" – Post modernism tries to farewell the past sneeringly.

Maia Shengelia

Third year PhD student

WILLIAM SHAKESPEARE'S "TITUS ANDRONICUS" FOR GENEZIS

Summary

Shakespeare's works, discussing the importance of those sources, which the playwright has created his own compositions. In this study the question again arises skeptics often manipulated by the «authorship» question. This time, we can not touch this problem. Only remark that Shakespeare's audience did not demand a new

communities to find. Viewing assessing the novelty of the old, familiar story in terms of the new show. Shakespeare lived in that era, and it led to this principle. Therefore, to blame others for its use of stories, not right now.

All the sources that Shakespeare used, the researchers point out, could not write his own compositions. In particular, «Titus Andronicus,» a source is unknown, but appear to be motivated by several authors: Ovid, Seneca, but the most reliable source is considered the 18th century in the second half of the publications and we will come a book that contains a «Titus Andronicus» prose version. However, this work is mentioned instead of Tamora's name.

Our subject matter is the idea that Titus Andronicus is a prototype of the Roman Caesar Andronic I, and Tamora - Georgian Queen Tamar.

Comparative analysis has shown, because they were relatives of Queen Tamar, and Andronicus, and Tamora and Titus enemies are, therefore, can not be Tamara Tamora's prototype. The Tamar is a noble and a Christian believer.

As Andronic I, his character and play in the story of his life, the similarities, suggest that it is quite possible that Andronic I be Titus's prototype.

THEATRE JOURNALISM HISTORY

Head of the Program: Prof. Giorgi Chartolani

Mariam Chubinidze
Third year PhD student

GEORGIAN THEATRE JOURNALISM AND THE AUDIENCE

Summary

Periodical press is the one of the most important means for the research of the history of theater. However, the profession of theatre journalism is full profession itself and not one of the “additions” to theatre.

Georgian Theatre journalism emerged in the second half of the 19th century. Due to Georgia's political regime at that time and in spite of Georgian public figures efforts, it turned out impossible to edit several Georgian publications at the same time; therefore, speaking about origins of Theatre Journalism (according to unstable situation of Georgian press), we will pass 50 - ies and overview the following 30 years.

Discussing Georgian Theatre Journalism of the period of our interest, of course, we should consider what was happening in Georgian theatre at that time. Founded in 1850, the theater of George Tsereteli was quickly closed. A more than twenty years after Georgian stage amateurs, more or less actively, presented theatricals in the various cities or villages. The press watched and wrote about each of them. By the journalists' analysis of national-ideological importance of theatre (issues of language, protection of national identity, education) and by increasing the viewer's aesthetic needs, it became clear for the prominent part of Georgian society that setting of professional theatre was timely and necessary.

The role played by Georgian periodical press in the creation of the permanent Georgian Theatre is well-known fact in the history; but the first period of Georgian Theatre journalism is also interesting and important by the fact that it succeeded in turning its reader in the professional theater audience, many of whom before

reading this or other periodical publication not even had heard about Theatre.

We more frequently can see in the press of this period the letters where the authors discuss the importance of theater for community, but later the audience itself becomes of not less importance.

The authors of some letters directly raise the problem of the audience. This is one of the areas of Georgian Theatre journalism whose deep and consistent research has finally laid the foundation for Georgian professional theater.

UNIVERSITY' MA PROGRAM

MODERN EUROPEAN THEATRE

Head of the Program: Prof. Tamar Bokuchava

Guram Kokaia

Second year MA student

**THEATRE DIRECTING RESEARCHES OF VSEVOLOD
MEYERHOLD IN 1902-1906**

Summary

Vsevolod Meyerhold was worldwide known Russian theatre director, actor and theatre producer. He worked with different theatres, actors and actresses.

He began his career in Moscow Art Theatre, with Konstantin Stanislavsky and Vladimir Nemirovich-Danchenko. He played some roles there. He didn't agree MAT's naturalistic aesthetic principles. He argued with K. Stanislavsky about theatre art and its principles.

Finally Vsevolod Meyerhold decided to leave the Theatre. Some of actors and actress followed him. They went to the south province of Russia, in Kherson and began to work there. The director began making experiments in theatre art.

This article is about the experiments Meyerhold has done. He began to work on modern drama. He was delighted with symbolists plays. He made experiments in every branch of theatre art. He searched for new forms of theatre art. This article includes V. Meyerhold's activities between 1902-1906 years. There is information about the most notable performances he had done in this period of time: "Acrobats", "Balaganchik", "The Death of Tintagiles", "The Life Of Man", "Sister Beatrice", etc. In these performances, the director tried new forms of stage design, light and sound effects, etc. The rhythm was very important for him. He trained an actor in different ways and finally he created "Biomechanich System", which spread in the whole world.

This article is about the first steps of great director. He developed theatre art and influenced a lot of other theatre directors. There are V. Meyerholds aesthetic principles, opinions about art and theatre. Lot of his ideas were realized in his performances. This period was the beginning of his life long artistic researches and creations.

Tamar Komladze

Second year MA student

THE THEATRE OF THE ABSURD AND ITS REPRESENTATIVES

Summary

In 20th century 50-60's there has appeared a new direction in French drama -Theatre of the Absurd. It was called avant-garde or experimental theatre, sometimes it was even called Anti-Theatre or "Theatre de Derision".

Theatre of the Absurd neglected the realistic or even 'engaged' theatre. Anti - theatre of absurd has it's own rules: theatre is only in the theatre, actors live only during the play, action is in the dreamy, imaginative place, it's not subjected to traditional points of view about time and space, words and things have their own autonomy, communicational function of speech due to the "crisis of the speech" is wasted and becomes the object of the stage. As a result the Avant-garde theatre of Absurd doesn't believe in speech, language and prefers gestures and motion.

The term was coined by the critic Martin Esslin, who made it the title of a book on the subject first published in 1961. According to Esslin, the five defining playwrights of the movement are: Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, Arthur Adamov, and Harold Pinter, although these writers were not always comfortable with this label and sometimes preferred to use terms such as «Anti-Theater» or «New Theater». Other playwrights associated with this type of theatre include Tom Stoppard, Arthur Kopit, Friedrich Durrenmatt, Fernando Arrabal, Edward Albee, and N.F.

Today the form of Theatre of the Absurd is considered to be the

phenomenon what appeared after the World War II. One of the early peaces of absurd - Jean Jenet's "The Maids" – first was performed in Paris, in 1947. "The Bald Prima Donna" by Ionesco and early plays by Arthur Adamov were performed in 1950. Samuel Beckett's "Waiting for Godot" –was written between October of 1948 and 29 January of 1949. First it was staged in 1953, the Theatre de Babylon, Paris. It was voted «the most significant English language play of the 20th century". The Theatre of the Absurd has appeared as a reaction to the World War II, at this time, there was confluence of existential philosophy and elements of drama, it makes to give ability to forming a new style of theatre - The Theatre of the Absurd.

Natia Tskvitaia

Second year MA student

RICHARD WAGNER "THE POET AND THINKER"

Summary

Richard Wagner is one of the most famous German composer, musician, great talent, which has very much affected the artistic history of European musical art. He's works are interesting not only for the history of music, but for the general arts, modern theater and German music. Wagner created a new form of the art, the "Music drama". Music drama rules are described in his critical writings, which contain invaluable documents for the aesthetics of music. However, the Wagner music drama is also very important in the development of theatrical art. In short, it is not only a musician, but also a playwright, aesthete and thinker; this is how he Wagner characterized by the German composer Henry Lishtanberzhe in his book introductions - "Richard Wagner as a poet and thinker".

Through unification in one person the musician and the poet, Wagner raised the question of the playwright - Double point of the composer's vision the drama and music in terms of the merger. He created detailed and accurate theory of how drama should be "conceived of in a musical."

Wagner's ideas about evolution are related with the two fields of arts - music and poetry, as this is a major factor in the overall work of lyrical drama.

Richard Wagner is one of the most important figures and reformers in the World Theatre History, with his modern Staged expression the contemporary theatrical trends in the foreground. His commitment to synthesis became the “theater of the future” determinant.

XX Century Theatre for the Study of Culture, Wagner’s works is more important Stenography new solution in terms of space, which together with the Swiss composer, musician, painter, and director - theorist created Adolf Apia (1862-1928).

As we know, Wagner was not building grandiose building of the abstract theories. With his aesthetics, he was not composing certain programs for himself, but he gave to the mind of the creative imagination of its own research and testing capability. First of all Richard Wagner remains the artist. Hence, Wagner’s practical works determined his theory.

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40