

---

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა  
კიბანო  
№3 (48), 2011

ART SCIENCE STUDIES  
№3 (48), 2011



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი – 2011

---

---

---

---

UDC(უაკ) 7(051.2)  
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა დიებანი №3 (48), 2011

სარედაქციო საბჭო  
**ლელა ოჩიაური**  
**მანია კიკნაძე**  
**ნინო სანაღირაძე**

ლიტერატურული  
რედაქტორი  
**მარიამ იაშვილი**

გარეკანის დიზაინი  
**ლევან დადიანი**

დაკაბადონება  
**ეკატერინე**  
**ოქროპირიძე**

გამომცემლობის  
ხელმძღვანელი  
**მამა მასაძე**

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

კრებულის სტამბური გამოცემა  
ეგზავნება სხვადასხვა  
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

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

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 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 №3 (48), 2011

**Editorial Group**

LELA OCHIAURI  
MAIA KIKNADZE  
NINO SANADIRADZE

**Literary Editor**

MARIAM IASHVILI

**Cover Design**

LEVAN DADIANI

**Book Binding**

EKATERINE  
OKROPIRIDZE

**Head of Publishing  
House**

MAKA VASADZE

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

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

Works should be supplied under the following contact:

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

Tel/Fax: +995 (32) 936 408

Mob: +995 (95) 305 060

+995 (55) 288 750

E-mail: [kentavri@tafu.edu.ge](mailto:kentavri@tafu.edu.ge)

Web: [www.tafu.edu.ge](http://www.tafu.edu.ge)

---

---

---

---

სარჩევი

**თეატრმცოდნეობა**

**თამარ ბოკუჩავა**

XIX-XX საუკუნის თეატრმცოდნეობითი კვლევის ზოგიერთი  
ტენდენცია თეატრი და რიტუალი .....9  
**მისივე კალანდარიზმი**  
ვის სჭირდება თეორია? .....28

**კინომცოდნეობა**

**ლია კალანდარიზმი**

„ეს არ არის ვაშლი“... ანუ ეკრანული  
სახის ორაზროვნება .....50

**მანანა ლეპორაშვილი**

სწრაფვა დოკუმენტალურობისკენ და  
დოკუმენტალიზმის „განლევა“ .....62

**ანიშა ცია**

**ვლადიმერ სულაქველიძე**

გერმანული მოდერნიზმი .....73

**ზენიკერსიტატიის სადოქტორო კრებრამა**

**დრამის რეჟისურა**

**ნინო ლიპარტიანი**

პოსტმოდერნისტული თეატრალური ხელოვნების  
ზოგიერთი საკითხები .....81

**მსოფლიო კინოს ისტორია**

**ნათია მფარაშვილი**

პოლიგუდი კულისებს მიღმა .....89

**სათეატრო მურნალისტიკის ისტორია**

**მარიამ ჩუბინიძე**

საქართველოში ჟურნალისტური აზროვნების  
ჩამოყალიბების ზოგიერთი საკითხი .....94

**ავტორთა შესახებ .....106**

---

---

CONTENTS

***THEATRE STUDIES***

**TAMAR BOKUCHAVA**

Some Trends of Theatre Studies in  
XIX-XX Centuries Theatre and Ritual .....109

**MIKHEIL KALANDARISHVILI**

The complete professor in the direction of criticism and  
theory The doctor of art study .....111

***FILM STUDIES***

**LIA KALANDARISHVILI**

“This is an apple i.e. ambiguity of film image” .....112

**MANANA LEKBORASHVILI**

Striving for documentalism and its exhaustion .....113

***ANIMATION***

**LADO SULAQVELIDZE**

German modernism .....114

***UNIVERSITY’ Ph.D PROGRAM***

***DRAMA DIRECTION***

**NINO LIPARTIANI**

Some Postmodernist Theatrical Art Issues .....116

***HISTORY OF WORLD THEATRE***

**NATIA MEFARISHVILI**

Hollywood: Beyond the Coulisses .....117

***THEATRE JOURNALISM HISTORY***

**MARIAM CHUBINIDZE**

Some issues of journalistic thinking in Georgia .....118

---

---

6 

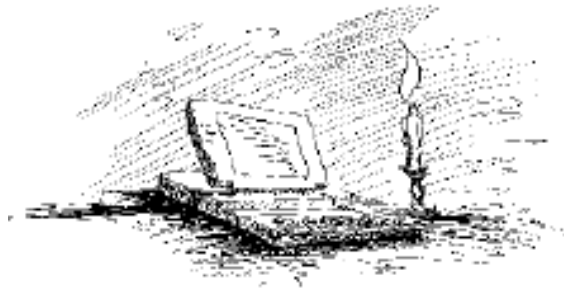
---

---

---

---

*თეატრმცოდნეობა*



---

---



**XIX-XX საუკუნის თეატრმცოდნეობითი კვლევის  
ზოგიერთი ტენდენცია  
თეატრი და რიტუალი**

თეატრისა და თეატრის ისტორიის სამეცნიერო შესწავლის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი თეატრის „ფილოლოგიური“ ისტორიიდან თეატრალურ წარმოდგენაზე ყურადღების გადატანა იყო. გერმანელმა თეატრმცოდნემ მაქს ჰერმანმა 1914 წელს გამოცემულ წიგნში „შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქის გერმანული თეატრის ისტორიის კვლევები“, თეატრალური სპექტაკლის რეკონსტრუქციული მეთოდი შექმნა. თეატრალური წარმოდგენისა და მსახიობის შემოქმედების ბუნების კვლევამ ყურადღება დრამატურგიიდან სპექტაკლის სტრუქტურულ, ესთეტიკურ და საშემსრულებლო ასპექტებზე გადაიტანა. თეატრის გაგება დრამატურგიული საფუძვლიდან მის პერფორმატიულ (წარმოდგენით) ბუნებაზე გადაერთო. ამან განაპირობა თეატრალურ ხელოვნებაში საშემსრულებლო და ვიზუალურ-გამომსახველობითი მხარის ავტონომიურობის გაცნობიერება.

განათლების ეპოქაში (XVII—XVIII სს.) საფუძველი ჩაეყარა სამეცნიერო ცოდნისა და ინფორმაციის ენციკლოპედიური კლასიფიკაციისა და დიფერენციაციის ტენდენციებს. ამან ბიძგი მისცა მეცნიერებათა განვითარებას, მათ შორის არქეოლოგიურსა და ეთნოგრაფიულ კვლევა-ძიებებს. ინდოეთის, ამერიკისა და აფრიკის ქვეყნების კოლონიზაციამ, სამეცნიერო ექსპედიციებმა ხელი შეუწყო სხვადასხვა ტიპის ცოდნის დაგროვებას, მათ შორის გეოგრაფიის, არქეოლოგიის, ეთნოლოგიის, ეთნოგრაფიის, პრიმიტიული კულტურების შესწავლის სფეროში.

კემბრიჯის ანთროპოლოგიურ სკოლაში ედუარდ ტეილორისა (1832-1917) და ჯეიმს ფრეიზერის (1854-1941) მიერ ეთნოგრაფიის, შედარებითი რელიგიისა და სოციალური და კულტურული ანთროპოლოგიის კვლევის

სფეროში წარმოებულმა სამეცნიერო კვლევა-ძიებებმა განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა როგორც საკაცობრიო კულტურის, ისე ადამიანის ანთროპოლოგიური წარსულისა და საწყისების ხედვაზე. ამან დასაბამი მისცა პრიმიტიული საზოგადოებების ხელოვნებისა და კულტურისადმი შეუნიღებელ ინტერესს, მათ თანმიმდევრულ კვლევას. პრიმიტიული ადამიანის ცხოვრებაში ცივილიზაციის სამყაროს იდილიური ალტერნატივა დაინახეს.

მით უფრო, რომ XVIII საუკუნიდან მოყოლებული, დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ფრანგი ფილოსოფოსის ჟან ჟაკ რუსოს თვალსაზრისი. რუსო სკეპტიკურად უყურებდა ცივილიზაციისა და კულტურის საეჭვო სიკეთებს და ბუნებრივი ადამიანისა და თავისუფალი აღზრდის იდეას ავითარებდა. მისი ბუნებრივი ადამიანი ერთგვარი ჰარმონიული „ველურია“, რომელიც ტყეებსა და მთა-ველებში ბედნიერ ცხოვრებას ეწევა. რუსოსავე გაეღწიოთ, ევროპულ აზროვნებაში დამკვიდრდა ერთგვარი „ანტიცივილიზაციური“ სახელმწიფოს, როგორც ძალმომრეობის ინსტიტუტის წინააღმდეგ მიმართული განწყობები, რომლებიც სხვადასხვა სოციალურ თეორიაში გამოიხატა, მათ შორის მარქსიზმშიც, რომლის იდეალი — კომუნისტური საზოგადოება — სახელმწიფოს აუქმებს. XIX საუკუნის შუა წლებში განსაკუთრებით მოდური იყო სახელმწიფოს იდეის წინააღმდეგ მიმართული რადიკალური რევოლუციური თეორიები, მათ შორის ანარქიზმი.

სწორედ რუსი ანარქისტის — მიხეილ ბაკუნინის მიერ დაარსებულმა ანარქისტულმა ჟურნალმა „ავანგარდი“, რომლის სათაური სამხედრო ტერმინისაგან წარმოსდგა (ავანგარდი მოწინავე რაზმს ნიშნავს, რომელიც პირველი უტყვეს მტერს), მისცა შემდგომში სახელწოდება XIX-XX საუკუნეების მემბოზე ხელოვნების მთელ მიმდინარეობას, რომელიც დღესაც აქტუალურია და არსებობს.

ავანგარდის წარმომადგენლების რეფორმისტული განწყობები ხელოვნების რეფორმირების ტენდენციაში გამოიხატა. ბევრი მათგანი, ავანგარდული რევოლუციური ხელოვნების გზით, როგორც ზეამოცანას, საზოგადოებისა

და ადამიანის გარდაქმნას ისახავდა მიზნად.

სათეატრო ავანგარდის წარმომადგენლებს სურდათ ტრადიციული დრამატურგიისა და სათეატრო გამომსახველობის რეფორმირება. ისინი ცვლიდნენ პიესისა და წარმოდგენის ტრადიციულ სტრუქტურასა და ესთეტიკას, მხატვრული მოდელირების მეთოდებს, მაყურებელთან ურთიერთობის ხერხებს, წარმოდგენის გასამართავად იყენებდნენ ალტერნატიულ სივრცეებს, მიმართავდნენ ეპატაჟს (ფრ. epatage – განზრახ სკანდალური საქციელი, რომელიც ყურადღების მიქცევას ისახავს მიზნად) – მაყურებელზე ზემოქმედების მოულოდნელსა და შოკის მომგვრელ ფორმებს. სიმბოლისტები, ექსპრესიონისტები, დადაისტები, სიურეალისტები, ფუტურისტები და სხვები ხელოვნების ენობრივი და ფუნქციონალური არსისა და საწყისების გააზრებას ცდილობდნენ.

ამ ტენდენციათა გაძლიერებას კულტუროლოგიისა და ისტორიის ფილოსოფიის სფეროში შექმნილი თეორიები უწყობდა ხელს. ისტორიის შეუქცევადი ფორმაციული ევოლუციის რწმენა შეირყა, ეს განწყობა განსაკუთრებით გააძლიერა მსოფლიო ომებისა და XX საუკუნის ავტორიტარიზმის გამოცდილებამ, რომელმაც თანამედროვე დასავლური მოდელების მიმართ სკეპტიკური დამოკიდებულება წარმოშვა. პრიმიტიულ კულტურებს, რომლებიც დღესაც არსებობს ოკეანიის, ამაზონიისა და აფრიკის ზოგიერთ რეგიონში, შეხედეს არა როგორც საზოგადოების ფორმაციული ევოლუციის ერთ-ერთ სტადიას, არამედ როგორც დასავლური ცივილიზაციის ალტერნატივას.

არანაკლებინტერესს იწვევდა ადმოსავლური კულტურების სპეციფიკა და მათი ტიპოლოგიური ნიშნები. მაქს ვებერმა (გერმანელი სოციოლოგი, 1864-1920) კულტურათა ტიპოლოგიას საფუძვლად სუბიექტის აქტივობის ხასიათი დაუდო. ამის საფუძველზე მან კულტურის სამი ტიპი გამოჰყო:

1. ინდობუდისტური, რომელსაც ახასიათებს ადამიანის

ცხოვრებისაგან განდგომა;

2. ჩინურ-კონფუციური, რომელიც ემყარება ადამიანის შეგუებას სამყაროსთან, გარემომცველ ბუნებრივ და სოციალურ გარემოსთან;

3. ქრისტიანული, რომელსაც ახასიათებს ადამიანის მიერ სამყაროს შეცვლა-გარდაქმნაზე ორიენტაცია.

კულტურათა ტიპოლოგიის ეს, თუ სხვა თეორიები ადამიანის ფსიქო-სოციალური არსებობის ალტერნატიული ფორმებისადმი აღვიძებდნენ ინტერესს, ბევრი (ისევე, როგორც თავად ვებერი) ამ განსხვავებას რელიგიური მსოფლგანცდის განსხვავებაში ეძებდა.

შესაბამისად, პრიმიტიული კულტურების მიმართ ინტერესის პარალელურად, გამოიკვეთა სწრაფვა აღმოსავლური კულტურების „საიდუმლოს შესწავლისაკენ“. XX საუკუნის მრავალი ცნობილი რეჟისორი და თეატრის მოღვაწე გაიტაცა პრიმიტიული საზოგადოებებისა და აღმოსავლური კულტურების თემამ, ისინი სწავლობდნენ მითებსა და რიტუალებს, ტრადიციულ აღმოსავლურ თეატრს – იაპონურ კაბუკისა და ნოს, ინდურ კატაკალისა და სხვ. და თავის სათეატრო შეხედულებებსა და მსახიობთან მუშაობის მეთოდებს აყალიბებდნენ. 1931 წელს ანტონენ არტო – XX საუკუნის თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე ეპატაჟური წარმომადგენელი, სისასტიკის თეატრის თეორიის შემქმნელი, კუნძულ ბალიდან ჩამოსული დასის (ეთნოგრაფიული რიტუალური ცეკვების შემსრულებლების) წარმოდგენას დაესწრო. ამ მოვლენამ უდიდესი გავლენა მოახდინა არტოს სათეატრო შეხედულებათა თვისობრივ განვითარებაზე. D, „დღესდღეობით, როდესაც კრიტიკოსები თანამედროვე დრამატურგიას თუ თანამედროვე ავანგარდისტი რეჟისორების მიერ პრიმიტიული რიტუალის თეატრალური ფუნქციის ხელახალი აღმოჩენის ცდებზე მსჯელობენ, არტოს სახელი პირველია, რომელსაც ახსენებენ“, – წერს ავანგარდის თეატრის თანამედროვე მკვლევარი კრისტოფერ ინესი.

იქმნებოდა თეატრალური ლაბორატორიები, სადაც თეატრის მითო-რიტუალური ბუნების სპონტანურობის მიღწევა სურდათ და ამისათვის აღმოსავლური თეატრის

ფსიქო-ფიზიკურ და სულიერ „ტექნიკებსაც“ იყენებდნენ. ასეთ ძიებებს ეწეოდა არტოს მიმდევარი, XX საუკუნის სათეატრო ავანგარდის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი პოლონელი რეჟისორი ეჟი გროტოვსკი თავის თეატრალურ ლაბორატორიაში, სადაც მსახიობთა ჯგუფთან ერთად, თითქმის განდევილივით ცხოვრობდა. თანამედროვეობის ერთ-ერთმა უდიდესმა რეჟისორმა პიტერ ბრუკმა აფრიკაში იმოგზაურა, რათა სათეატრო ელემენტების „ტაბულა“ შეედგინა. რიჰარდ ვაგნერის მიერ ინიცირებული სინთეზური თეატრის იდეის საპირისპიროდ (*Gesamtkunstwerk* – ხელოვნების კრებითი ნაწარმოები), გროტოვსკიმ დარიბი თეატრის თეორია ჩამოაყალიბა, რომლის მთავარ ფიგურას მსახიობი და მისი შემოქმედება წარმოადგენს. გროტოვსკის ლაბორატორიულ თეატრში გაურბოდნენ სპექტაკლის გაფორმებისას თანამედროვე ტექნიკური საშუალებების გამოყენებას, მინიმალურად მიმართავენ რეკვიზიტსა და დეკორაციას. თითქმის ყველანაირი გამომსახველობა და ხმოვანება მის სპექტაკლებში „მსახიობისმიერი“ იყო. პიტერ ბრუკი გროტოვსკის თეატრს, თეატრის მის მიერ შექმნილი ტიპოლოგიის მიხედვით, „წმინდა“ თეატრს უწოდებდა.

მითო-სიმბოლური მოდელებით კულტურისა და ფსიქიკის ფენომენთა ახსნა ფილოსოფიასა და ფსიქოლოგიაში დამკვიდრდა. 1872 წელს ფრიდრიხ ნიცშემ დაწერა ნაშრომი „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“, სადაც ფილოსოფოსი ბერძნული მითოლოგიური პანთეონის ორი ღმერთის, ხელოვნების მფარველების – აპოლონისა და დიონისეს თვისობრივი შეპირისპირების გზით ცდილობს ახსნას თეატრის, ბერძნული და ზოგადად საკაცობრიო კულტურის საფუძველში მდებარე ფარულ ძალათა მოქმედების კანონზომიერებანი. ადამიან-ხელოვანში ის ორ საწყისს განასხვავებს – აპოლონურსა და დიონისურს, რომლებიც მუდმივ ჭიდილში არიან, დიონისური საწყისი, ნიცშესთვის ბუნებას, ყოფიერების საფუძველში არსებულ სასიცოცხლო ძალას უკავშირდება, რომელიც ბოროტებისა და სიკეთის კატეგორიებს მიღმაა, აპოლონური – მშვენიერებას, წესრიგს,

პარმონიას, ეთიკას განასახიერებს. ერთის სტიქია თრობაა, მეორესი — მშვენიერი ილუზია. ნიცმეს აზრით, ეს ორი საწყისი ერთმანეთს ბერძნულ ტრაგედიაში დაუკავშირდა.

XX საუკუნის თეატრისა და დრამის განვითარებაზე უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოანალიზმა და კარლ გუსტავ იუნგის ანალიტიკამ (ანალიტიკურმა ფსიქოლოგიამ), რომლებიც ადამიანის ფსიქიკურ და სოციალურ ქცევას მითის, არქეტიპისა და სიმბოლოს ფენომენთა მეშვეობით ხსნიდნენ.

ალტერნატიული სათეატრო ფორმების შექმნა დღემდე გრძელდება. XX საუკუნის 50-ან წლებში ჩამოყალიბდა თეატრალური სანახაობის ისეთი ფორმები, რომლებიც ჰეფენინგისა და პერფორმანსის სახელითაა ცნობილი. ისინი რადიკალურად განსხვავდება დრამატული თეატრის წარმოდგენისაგან როგორც ჩატარების ადგილით, ისე სანახაობის ფორმითა და ხანგრძლივობით. ჰეფენინგი და პერფორმანსი უარს ამბობს პიესაზე, როგორც სანახაობის ლიტერატურულ საფუძველზე, მათი განხორციელება, ტრადიციულად, ავტორის თანამონაწილეობით ხდება და მხატვრული აქციის სახეს ატარებს. პერფორმანსს თეატრალური და სახვითი ხელოვნების მიჯნაზე განიხილავენ და ე. წ. კონცეპტუალურ ხელოვნებას მიაკუთვნებენ. თეატრის თანამედროვე მკვლევარი ჩარლზ თის ლემანი ავტორია წიგნისა „პოსტდრამატული თეატრი“ (1999 წელი). ლემანის აზრით, XX საუკუნის II ნახევარში გამოიკვეთა ისეთი სათეატრო ფენომენი, რომელსაც პოსტდრამატული თეატრი შეგვიძლია ვუწოდოთ და რომლის ელემენტები მრავალი რეჟისორისა და თეატრალური მოღვაწის შემოქმედებაში გვხვდება. პოსტდრამატული თეატრის კატეგორიაში ლემანი აერთიანებს ისეთ სათეატრო მოვლენებს, რომლებშიც ლიტერატურული საფუძველი დომინანტურ ფუნქციას კარგავს და წარმოდგენის ერთ-ერთ, ხშირად, მეორად კომპონენტად იქცევა.

თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების ავანგარდული შტოს გენეზისის გზების გასაგებად, აუცილებელია

მიემართოთ პრიმიტიული და არქაული კულტურების სათეატრო პრაქტიკასა და გამოცდილებას, რათა დავინახოთ, თუ როგორ ხედავს თანამედროვე თეატრალური კულტურა თავის წარსულსა და ფესვებს.

### თეატრი და რიტუალი

შეიძლება ითქვას, რომ თეატრალური ხელოვნება, როგორც მხატვრული, სოციალური და ანთროპოლოგიური ფენომენი, თავისი უნივერსალურობითა და ფორმალური ნიშნებით, პირველყოფილი რიტუალის სინკრეტულ (შერწყმულ) მხატვრულ ბუნებასა და მის მრავალფუნქციურ დანიშნულებას მოგვაგონებს, როდესაც ხელოვნების დარგები ადამიანის ერთიანი მხატვრული საქმიანობის ჯერ კიდევ არადიფერენცირებულ ასპექტებს წარმოადგენდნენ და ორგანულად იყვნენ ჩართულნი პირველყოფილი კულტურების ყოფითი, სოციალური თუ რელიგიური ცხოვრების მთლიანობაში. ბუნებრივია, თეატრი გამოეყო კულტს, მაგრამ მან შეინარჩუნა ადამიანის სულიერი და სოციალური ცხოვრების მარგანიზებელი ფენომენის ნიშან-თვისებები. შესაბამისად, იმისათვის რომ თეატრალური ხელოვნების არსი და ფუნქცია გავიგოთ, შეძლებისდაგვარად, უნდა ჩავწვდეთ მის ფესვებს, გავაცნობიეროთ სამყაროს მხატვრული აღქმისა და მოდელირების უადრესი ფორმები და მათი დანიშნულება, სუბველესი ადამიანის დამოკიდებულება სამყაროსთან, მისი ყოფისა და ქცევის მოდელები.

თეატრალური კულტურის საწყისების, რიტუალის წარმოშობისა და მოქმედების მიზეზთა და ფორმათა ძიება დამწერლობამდელი პრიმიტიული პირველყოფილი კულტურების წიაღის შესწავლით იწყება, რომელთა შესახებაც მხოლოდ მატერიალური კულტურის ძეგლებითა და **არტეფაქტებით** (ხელთქმნილი საგნები) შეიძლება მსჯელობა.

ანთროპოლოგებისა და კულტუროლოგების აზრით,

უძველესი რიტუალების ფორმირება ჯერ კიდევ ზედა პალეოლითის ეპოქაში დაიწყო. ამ დროიდან მეცნიერებს მხოლოდ არქეოლოგიური მასალა მოეპოვებათ – შრომის პრიმიტიული იარაღები, კლდეზე შესრულებული გამოსახულებები და რელიეფები, ძვლისა და ქვის ფიგურები და სხვ. მხოლოდ ამ არქეოლოგიურ მასალაზე დაყრდნობით, ძნელია რაიმე უტყუარი დასკვნის გაკეთება იმის თაობაზე, თუ როგორ ცხოვრობდა, რას გრძობდა და როგორ აცნობიერებდა გარე სამყაროსა და საკუთარ თავს ზემო პალეოლითის ადამიანი. ამ პრობლემის გადასაჭრელად ანთროპოლოგებმა ე. წ. შედარებით მეთოდს მიმართეს და არქეოლოგიური მონაცემები თანამედროვე პრიმიტიული კულტურების ცხოვრების წესთან (ამაზონიის, ავსტრალიის, ოკეანიისა და სხვ. ტომების), რიტუალებთან, შემოქმედებისა და ურთიერთობის ფორმებთან მიმართებაში განიხილეს. ისინი იმ დაშვებიდან ამოდიოდნენ, რომ პირველყოფილი ადამიანის კულტურასა და ხელოვნებას, ასე ვთქვათ, საყოველთაო უნივერსალური ხასიათი აქვს.

არქეოლოგიური ნიმუშებისა და თანამედროვე პრიმიტიული ერების ყოფისა და კულტურის, განვითარებული საზოგადოებების სარიტუალო და ცერემონიული კულტურის ფორმების შესწავლის საფუძველზე შეიქმნა წინაისტორიული ადამიანის ცხოვრებისა და რწმენა-წარმოდგენების საუარაუდო სურათი და გამოკვეთა რიტუალის ადგილი და ფუნქცია მათ ცხოვრებაში.

რიტუალი (ლათინური ritualis — საკულტო, ritus — საზეიმო ცერემონია, საკულტო ქმედება) ეთნოლოგიისა და კულტურული ანთროპოლოგიის ერთ-ერთი ძირითადი ცნებაა. სიტყვები კულტი და ზეიმი რიტუალის მნიშვნელობასა და საზოგადოების ცხოვრების მსვლელობაში გამორჩეულ დანიშნულებაზე მიგვანიშნებენ. თანამედროვე ცივილიზაციათაგან განსხვავებით, რომლებიც ასევე იცნობენ და იყენებენ რიტუალის ცერემონიულ ფორმებს, მაგრამ მათ მხოლოდ განსაკუთრებულ ვითარებებში მიმართავენ, რიტუალი პრიმიტიული კულტურების ყოველდღიური



ცხოვრების თანმხლები ფენომენია. „კულტურის ყველაზე არქაულ საფეხურებზე ადამიანის ცხოვრება თავად არის რელიგიური ქმედება, რადგანაც საკვების მიღებას, სქესობრივ ურთიერთობებსა და შრომას საკრამენტული ღირებულება გააჩნია“, წერს რელიგიისა და მითოლოგიის მკვლევარი და ანთროპოლოგი მირჩა ელიადე<sup>1</sup> პრიმიტიული კულტურების ჩამოყალიბება ზედა პალეოლითის (პალეოლითი – ქვის ხანა, იყოფა ქვედა, შუა და ზედა პერიოდებად) ეპოქაში მოხდა. უძველესი ადამიანის მხატვრული საქმიანობის ნიმუშები ათეულ და ასეულ ათას წელს ითვლის. ესპანეთში, ალტამირას გამოქვაბულში აღმოჩენილი გამოსახულებები, სხვადასხვა შეხედულებით, 200 000-მდე წლისაა. ამ ბუნებრივ „ტაძარს“ ერთ ერთმა მკვლევარმა პალეოლითის „სიქსტის კაპელა“ უწოდა. თუმცა, სხვადასხვა ანთროპოლოგიურ გამოკვლევათა თანახმად, ადამიანის ბიოლოგიური ევოლუცია Homo sapiens-ის (გონიერი ადამიანის) ფორმირებით, დაახლოებით 40 000 – 35 000 წლის წინათ დასრულდა. თავისი წინაპრებისაგან მას, ანატომიურ მახასიათებელთა გარდა, მატერიალური კულტურის განვითარების ხარისხი (შრომის იარაღები, მხატვრულ-მამოღებელი საქმიანობის ელემენტები), დანაწევრებული მეტყველებისა და აბსტრაქტული აზროვნების უნარი განასხვავებდა. მირჩა ელიადე ფიქრობს, რომ წინაისტორიული ადამიანის „გაადამიანურება“ შემგროვებლობიდან მონადირეობაზე გადასვლამ გამოიწვია. გაიყო ქალისა და მამაკაცის შრომა, ნადირის სისტემატურმა დევნამ და ზოცვამ მსხვერპლსა და მონადირეს შორის ურთიერთობის უნიკალური სისტემის ფორმირება, მისტიკური სოლიდარობის განცდის ჩამოყალიბება გამოიწვია. მკვლევრების ერთ ნაწილს მიაჩნია, რომ ზედა პალეოლითის ადამიანს უკვე ჰქონდა რელიგიური ცნობიერება და რწმენა-წარმოდგენები, რომლებიც გარემომცველი სამყაროს ბუნებისა და ადამიანთა ურთიერთმიმართების წესის

---

1 “La Nostalgie des Origines”, 1969, გვ. 7.

წარმოსახული სურათის ელემენტებს შეიცავდა. ადამიანი სამყაროს საკრალურ ძალებთან მუდმივ ურთიერთქმედებაში, მუდმივ დიალოგში იმყოფებოდა და მისი სასიცოცხლო აქტიუობა – ნადირობა, შრომის იარაღების დამზადება თუ სხვა, ყოფიერის ერთიან არსებობასთან თანამონაწილეობის განცდით იყო განმსჭვალული. უძველესი ადამიანების ნადირობასთან დაკავშირებულ რიტუალებში აქტიურად იყო ჩართული შემოქმედებითი მხატვრული ელემენტი, რაზეც კლდეზე გამოსახული ნახატების, ძვლისა და ქვისაგან ნაკვეთი გამოსახულებების ფორმა და შინაარსი მოწმობს.

პრიმიტიული რიტუალის რელიგიური, პრაქტიკული, სოციალური თუ ფსიქოლოგიური ფუნქციები ხილულ და უხილავ სამყაროსთან საგანგებო კომუნიკაციის ფორმებით ხორციელდებოდა, რიტუალი კომუნიკაციის მრავალვექტორიან ფორმას წარმოადგენდა, ხოლო მისი პრაქტიკული დანიშნულება და ქმედითი ბუნება რიტუალური მაგიის სახელითაც არის ცნობილი. რელიგიის პირველყოფილ ფორმებს – ანიმიზმს, ფეტიშიზმს, ტოტემიზმს და მაგიას პროტორელიგიებსაც უწოდებენ. მაგიის მისტიკური ძალა ადამიანისა და ობიექტის ურთიერთმიმართების ძალაში მდგომარეობს, ფიქრობს ბრონისლავ მალინოვსკი<sup>2</sup>, ხოლო ფრეიზერის აზრით, პირველყოფილ ადამიანებს მიაჩნდათ, რომ „მოსალოდნელი საფრთხის თავიდან აცილების საშუალებები, თავად მათ ხელში იყო და რომ მაგიური რიტუალის მეშვეობით მათ შეეძლოთ წელიწადის დროების ცვლილების დაჩქარება თუ შენელება“<sup>3</sup> პრიმიტიული კულტურების რიტუალებზე თავისი დაკვირვებებიდან და ჯეიმს ფრეიზერის კვლევებიდან გამომდინარე, მალინოვსკი დაასკვნის, რომ მაგიური რიტუალი გარემოზე ვერბალური თუ ფიზიკური საშუალებებით ზემოქმედებას ისახავს მიზნად და თავის ემოციურ დამოკიდებულებას დრამატული ფორმით ავლენს. ეს ფორმა რიტუალის შინაარსიდან გამომდინარე იცვლება. თუ ჯადოქარს ვინმესთვის ან რაიმესთვის ზიანის

---

2 Малиновский. Магия, наука и религия. М.: «Рефл-бук», 1998

3 Д.д. Фрэзер, «Золотая ветвь», М.1980, гл. 362.

მიყენება აქვს განზრახული, ის ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით, ამტვრევს, „ასახიჩრებს“, ანადგურებს სიმბოლურ მსხვერპლს. ამ მოქმედებებს ის თვალსაჩინო მრისხანების, ბრანისა და სიძულვილის გამოხატულებით ახდენს. თუ სასიყვარულო მაგიითაა დაკავებული, სასიყვარულო ვნების სიმბოლური ობიექტი მოფერებისა და ალერსის საგანი ხდება, ხოლო თავად რიტუალის შემსრულებელი გიჟურად შეყვარებულს განასახიჩრებს. სამხედრო მაგიის საწესო ქმედებებში წინ მოდის მრისხანების გამომხატველი მკაცრი და შემტვეი მოქმედება და ემოცია, ბოროტი ძალების განდევნას თავზარდაცემული ადამიანის შიშის გამოხატულება ახლავს, შესაბამისი მოძრაობებითა და პლასტიკით – შეკრთომით, კონვულსიებით, ტანჯვით. ზოგჯერ ჯადოქარი მაგიურ რიტუალში არა მხოლოდ ზემოქმედების მიზანსა და ემოციას ასახავს, არამედ რიტუალური მსხვერპლის დამარცხებისა და მოკვდინების სურათსაც, მომაკვდავი ადამიანის ფიზიკური მდგომარეობისა და განცდების შესაბამისი გამოსახვით. მალინოვსკის აღწერებიდან აშკარად ჩანს რიტუალის საშემსრულებლო ფორმის ე. წ. პერფორმატიული, გამომსახველობითი და მიმეტური ხასიათი. რიტუალური მაგიის ყველაზე „ქმედით“ კომპონენტად, მალინოვსკი მის ვერბალურ, შელოცვით ნაწილს და წარმოთქმული სიტყვის ძალის რწმენას მიიჩნევს.

კანადელი ნეიროფსიქოლოგი მერლინ დონალდი<sup>4</sup>, საკაცობრიო ცივილიზაციის შემდეგ ფაზებს გამოყოფს: ეპიზოდურს, მიმეტურს (ბაძვით), მითიურსა და თეორიულს. ადამიანის ევოლუციის ყველაზე ადრეულ ეტაპზე, რომელსაც ის ეპიზოდური კულტურის ნაწილად განიხილავს, ადამიანი მხოლოდ აქ-და-ამ წუთს არსებობას განიცდის. მისთვის არ არსებობს არც წარსული, არც მომავალი. რაც შეეხება მიმეტურ, იგივე იმიტაციურ ქცევას, მისი ნიშნები, მეცნიერების აზრით, ჯერ კიდევ პრიმატების ქცევაში შეიმჩნევა. იმიტაციური ქცევა ადამიანს გადარჩენისათვის აუცილებელი ცოდნის

4 Merlin Donald, “Origins Of the Modern Mind: three stages in the evolution of culture and cognition”, Harvard University press, 1993

შეძენის შესაძლებლობას აძლევს. ამავე დროს, მიბაძვას შეიძლება თან ახლდეს სხვადასხვა სახის, მათ შორის თამაშით განცდილი სიამოვნების გრძნობა. ცივილიზაციის მიმეტურ ფაზას ახასიათებს არავერბალური (არასიტყვიერი) კომუნიკაციის ისეთ ფორმები, როგორებიცაა ჟესტი, პოზა, მიმიკა და სახის გამომეტყველება.

როგორც ფილიპ ზარილის, ბრიუს მაკკონაჟის, ჰარი უილიამსისა და კაროლ ფიშერ ზორგენფრაის „თეატრის ისტორიის შესავალში“ ვკითხულობთ, „ორივე ამ მოდელს – აქ-და ამწუთას ყოფიერებასა და მიმეტურ ქცევას საყოველთაოდ ცენტრალური ადგილი უკავია მოთამაშისა (ავტორები ტერმინ **პერფორმერს** იყენებენ) თუ მსახიობის ქცევაში, როგორც ისტორიულ, ისე ზოგადკულტურულ ჭრილში. ეპიზოდური და მიმეტური ქცევა წარმოდგენის აუცილებელი წინაპირობებია რიტუალით დაწყებული და დრამით დამთავრებული“.<sup>5</sup>

როგორც ვხედავთ, ამ შეხედულების თანახმად, რიტუალის საკომუნიკაციო მოდელები თეატრალური კომუნიკაციის სამსახიობო მხარის საკომუნიკაციო მოდელთა მსგავსია, რაც რიტუალიდან საშემსრულებლო თეატრალური ხელოვნების გენეზისის ერთ-ერთი დამადასტურებელი ნიშანია. თეატრალური ქმედებაც „აქ და ამწუთს“ მიმდინარეობს და ბაძვითი, მიმსგავსებითი ხასიათი აქვს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მკვლევართა უმრავლესობის აზრით (მირჩა ელიადე, კლოდ ლევი-სტროსი და სხვ.), პრიმიტიულ კულტურებს უკვე დაწყებით საფეხურზე აქვთ გარკვეული რელიგიური მითო-სიმბოლური მსოფლგანცდა. ხშირად, რიტუალი შეიძლება მითის ერთგვარ ინსცენირებას წარმოადგენდეს. მათ შორის კოსმოგონიური მითებისა, რომლებიც სამყაროს მითოლოგიური წარმოშობის მოდელებს წარმოადგენს. რიტუალის მეშვეობით ადამიანი სამყაროს განახლებაში, მის განმეორებად შექმნაში მონაწილეობს. ეს მონაწილეობა სიმბოლური ქმედებით ხორციელდება, რადგან

---

5 Theatre Histories, An Introduction; by Phillip Zarilli, Bruce Mc-Conachie, Gary Jay Williams, Carol Fisher Sorgenfrei, გვ. 5

რიტუალი საგნებსა და მოვლენებს სიმბოლურ მნიშვნელობასა და ნიშან-თვისებებს ანიჭებს. ეთნოლოგების, — მალინოვსკისა და დიურკჰეიმის შეხედულებით, რიტუალი პიროვნებისა და სოციუმის შექმნასა თუ განახლებას, კოლექტივების მთლიანობის შენარჩუნებას ემსახურება. ამ მთლიანობის შესანარჩუნებლად კი რიტუალურ ქმედებათა მთელი სისტემა მოქმედებს: სამყაროს განახლება, ღმერთისა და წინაპართა პატივისცემა, მომადლიერება და მომზრობა, ბუნების განსულიერებულ ძალებზე ზემოქმედება და მათთან კავშირის დამყარება, გმირის საქმეთა განდიდება-განმეორება, სენისგან განკურნება, დაცვა, ზიანის მიყენება, პირის სტატუსსა და მდგომარეობაში მიმდინარე ცვლილების აღნიშვნა – დაბადების, სიმწიფის მიღწევის (ინიციაცია), ახალი ურთიერთობის დამყარებისა თუ სიკვდილისა და სხვ.

ეთნოლოგთა, ანთროპოლოგთა და რელიგიის მკვლევართა უმრავლესობა თანხმდება, რომ რიტუალის საკრალურობა სამყაროსეული და საზოგადოებრივი წესრიგის შენარჩუნებას ემსახურება. არქაული ადამიანური კოლექტივების გამოცდილება შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც ორი ძირითადი მდგომარეობის მონაცვლეობა – მოწესრიგებულ და სტაბილურ კოსმოსში ცხოვრებისა და საქმიანობის, რომლის წმინდა ცენტრები უსაფრთხოებასა და ქაოსისაგან დაცვას უზრუნველყოფენ (იგულისხმება, რომ ქაოსი მოწესრიგებული და დალაგებული სამყაროს ფარგლებს მიღმა არის განდევნილი) და კოსმოსის პერიოდული ქაოტიზაციისა, როდესაც კოსმოსი თავისი არსებობის კრიტიკულ წერტილებს გადის. „სამყაროს დროებითი უსტრუქტურობა, რომელიც არქაულ დღესასწაულში ვლინდება, პროდუქტიულია — ის უზრუნველყოფს საკრალური ობიექტების სიძლიერეს. სწორედ სამყაროს საზეიმო განახლების ფორმას წარმოადგენს რიტუალი არქაულ რეალობაში. ის იწყება მიღებული ნორმების დამრღვევი მოქმედებით, რითაც დაბერებულ კოსმოსს, დროებით, ნაყოფიერ ქაოსში აბრუნებს, შემდეგ კი თანმიმდევრულად აღადგენს საგანთა და მოვლენათა ტრადიციულ პირვანდელ წესრიგს. არქაული რიტუალი

წარმოადგენს სინკრეტულ მოქმედებას, რომლიდანაც იღებს სათავეს უფრო გვიანდელი საქმიანობის სპეციალიზებული ფორმები – საწარმოო-ეკონომიკური, სამხედრო-პოლიტიკური, რელიგიურ-საკულტო, მხატვრული და სხვ.“<sup>6</sup>

რაც არ უნდა იყოს რიტუალის დანიშნულება, ამერიკელი თეატრმცოდნის, პერფორმანსის სპეციალისტის, რეჟისორის – რიჩარდ შეხნერის აზრით, ის ყოველთვის შეიცავს თანმხლები სიამოვნებისა და გართობის ელემენტს. შენიღბვა, კოსტიუმირება, გარდასახვა, ცეკვა, მუსიკა, თხრობა, – ყოველივე ეს, არა მხოლოდ პრაქტიკული და მისტიკური მიზნის მიღწევას ემსახურება, არამედ ღმერთის, წინაპრების, მონაწილეებისა თუ დამსწრეებისათვის სიამოვნების მინიჭებასაც. ამასთან, სარგებელი და სიამოვნება ერთმანეთს კი არ უპირისპირდება, არამედ ავსებს.

პირველყოფილი და ტრადიციული ხელოვნების მკვლევარი ვილ მირიმანოვი მიიჩნევს, რომ პირველყოფილ საზოგადოებაში სულიერი საქმიანობის თითქმის ყველა სფერო ხელოვნებას უკავშირდება და თავის თავს ხელოვნების მეშვეობით გამოხატავს, „მხატვრულად ფორმდება“.<sup>7</sup>

მოისეი კავანი ადამიანის მიერ სამყაროს მხატვრული ათვისების საწყის საფეხურზე თვისებურებას განასხვავებს. პირველ რიგში ის ზოგადად ყველა ტიპის სულიერი საქმიანობის სინკრეტულობაზე საუბრობს, ცხოვრებისეულ-პრაქტიკულის, კომუნიკაციურის, რელიგიურისა და სხვა. ის აღნიშნავს, რომ ამ დაწყებით საფეხურზე ადამიანის საქმიანობათა შორის საზღვრები ან ძალიან ბუნდოვანი იყო ან არ არსებობდა.

მეორე თვისებურებად ის ჟანრულ-სახეობრივი სტრუქტურების არარსებობას ასახელებს. სიტყვიერი ხელოვნება მასში ჯერ კიდევ არ არის დიფერენცირებული მუსიკალურისაგან, ეპიკური - ლირიკულიაგან, ისტორიულ-

---

6 Новейший Философский Словарь, 2009. <http://iph.ras.ru/elib/1474.html>

7 <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000013/st030.shtml>

მითოლოგიური ყოფითისაგან.

ყველა ამ მოსაზრების გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ თეატრალური ხელოვნების რიტუალიდან წარმოშობის სასარგებლოდ, საკმაოდ ბევრი გარემოება მეტყველებს: რიტუალის იმიტაციური ბუნება, მასში გათამაშებული მოვლენების აქ-და-ამწუთიერების განცდა, რიტუალში მონაწილე ადამიანის სხეულის მხატვრული მოდელირების შესაძლებლობების გამოყენება – მოძრაობის, ხმის ჟღერადობის, პლასტიკის; რიტუალური ქმედების ქსოვილში მხატვრული საქმიანობის ყველა მისაწვდომი საშუალებისა და მასალის ჩართვა – ცეკვის, პანტომიმური ელემენტების, სიმღერის, საკრავების, სხეულის მოხატვისა და მოკაზმვის, სახის შენიღბვისა და ყველა სხვა მხატვრული ჩვევისა და ტექნიკის გამოყენება.

თეატრალური წარმოდგენის ბუნებასთან რიტუალს მისი განახლებადი ბუნებაც ანათესავენ – რიტუალი ყოველთვის დროსა და სივრცეში შემოფარგლული ქმედებაა, რომელსაც აქვს გარკვეული რიტმი და დინამიკური სტრუქტურა, ახასიათებს საგანთა და მოვლენათა ესთეტიკურ-მხატვრული სიმბოლიზაცია და შინაგანი ლოგიკა, საჭიროებს შემსრულებელთა გარკვეულ გამოცდილებასა და ოსტატობას, ქმნის ყოველდღიური გარემომცველი რეალობისაგან განსხვავებულ და მნიშვნელოვან რეალობას.

ამას გარდა, პირველყოფილი ადამიანის მსოფლგანცდიდან გამომდინარე, რიტუალს, თეატრის მსგავსად, საკომუნიკაციო უნივერსალიზმი გამოარჩევს. ადამიანი თავის თავს გარემოს კოსმოგონიურ ძალებთან, ბუნებრივ მოვლენებთან და ცოცხალ თუ უჩინარ არსებებთან უნივერსალურ კავშირში შეიგრძნობს. შეიძლება ითქვას, რომ მასში განსაკუთრებით ძლიერია გარეშე თვალის (ბუნების ძალთა, ღმერთების, წინაპრების მხერის) მუდმივი თანდასწრების შეგრძნება. მისი არსებობა მუდმივი მაყურებლის წინაშე თამაშდება, ყველა მის მოქმედებას მფარველები და მოწინააღმდეგეები ჰყავს. ის ჯერ კიდევ არ გრძნობს საკუთარი არსებობის განკერძოებულობას, ყოველთვის გარკვეულ სამოკავშირეო ქსელშია ჩართული და

ადამიანებისა თუ მისტიკური მფარველების წრეში და მათ წინაშე მოქმედებს.

ფილიპ ზარილი, ბრიუს მაკკონაჰი, ჰარი ვილიამსი და კაროლ ფიშერ ზორგენფრაი „თეატრის ისტორიის შესავალში“ თეატრის საწყისებს კოლექტიური რიტუალის გარდა, ორალურსა და შამანურ „წარმოდგენებში“ ხედავენ (სიტყვა შამანი ციმბირელი ტუნგუსების ენიდან არის ნასესხები და ნიშნავს „მას, ვინც ალტკინებით როკავს და იწევა“. შამანებს უწოდებენ იმ ადამიანებს, ვინც რელიგიურ პრაქტიკას მისდევს და ტომის წევრთა შორის მკურნალის, ცალკეულ პირთა თუ მთელი კოლექტივის პრობლემების მომგვარებლის, უბედურების ამრიდებლისა და სულიერ ძალებთან მედიატორის სახელით სარგებლობს.) შამანური თუ უფრო გვიანდელი რელიგიების ტრანსული და მედიტაციური პრაქტიკებით დაინტერესება მსახიობის ხელოვნების ბუნებისა და თეატრალური სანახაობის ზემოქმედების ფსიქოლოგიური ასპექტების კვლევით არის განპირობებული.

რაც შეეხება ორალურ წარმოდგენას, ძველ საბერძნეთში ის რაფსოდთა ხელოვნებად ყალიბდება. რაფსოდები ჰომეროსისა და ჰესიოდეს პოემების მთქმელები და იმპროვიზატორები იყვნენ. პლატონის დიალოგი „იონი“ რაფსოდ იონთან ხელოვნების ბუნების შესახებ სოკრატეს საუბარს გადმოგვცემს. მკვლევრებს ორალურ წარმოდგენაში ჩადებული მითის გაცოცხლების პოტენციალი აინტერესებთ, რომელიც მსმენელებს მოვლენათა თანამონაწილობის უშუალო განცდას უჩენს.

თეატრისა და ზოგადად კულტურის ქცევითი, ბიოლოგიური საწყისების კვლევებზე დიდი ზეგავლენა იქონია ჰოლანდიელი მეცნიერის იოჰანეს ჰეიზინგას 1938 წელს გამოქვეყნებულმა კვლევამ “Homo Ludens” (მთამაშე ადამიანი). ჰეიზინგას მიხედვით, კულტურის საფუძველში დევს ადამიანის თამაშისადმი თანშობილი სწრაფვა, თამაშური საწყისი, რომელიც კულტურის ფორმირების წინაპირობაა. პირველყოფილ საზოგადოებაში მან უდიდესი როლი შეასრულა მითოლოგიის, მაგიის, სხვადასხვა ტიპის



რიტუალისა და საწესო ქმედებების ჩამოყალიბებაში.

ეს თეორია ახლოს დგას მოსაზრებებთან, რომლებიც პირველყოფილ სინკრეტულ ხელოვნებას ადამიანის სულიერი აქტივობის უადრეს ფორმად მიიჩნევენ. სწორედ ამ ადრეული შემოქმედების წიაღში ჩამოყალიბდა პირველი, ხშირად ფანტასტიკური შეხედულებები და ინტუიციები დროისა და სივრცის, მიზეზისა და შედეგის, მოვლენათა ურთიერთმიმართების შესახებ. პირველყოფილი სინკრეტული ხელოვნების სოციალურმა ბუნებამ ხელი შეუწყო ზოგადად კულტურისა და საზოგადოებრივი თანაცხოვრების ფორმათა განვითარებას.

მკვლევარი ელი როზიკი, თეატრის რიტუალური წარმომავლობის თეორიის მოწინააღმდეგეა, ის მიიჩნევს, რომ რიტუალსა და თეატრს შორის კავშირის შესახებ თეორიები უფრო პოეტურსა და მეტაფორულ ხასიათს ატარებს, ვიდრე მეცნიერულს. თუმცა ის არ უარყოფს, რომ თეატრის „წარმომავლობის რიტუალური თეორიის გაგენა მკაფიოდ აისახა თეატრის რეჟისორთა მნიშვნელოვანი ჯგუფის შემოქმედებაზე, რომლებიც ემხრობოდნენ თეატრის რიტუალის ელემენტებით გაცოცხლებასა და განახლებას. ამ გზას, — ამბობს როზიკი, — მივყავართ ისეთ რეჟისორებამდე, როგორებიც არიან პიტერ ბრუკი, ეჟი გროტოვსკი, არიანე მნუშკინე, რიჩარდ შენერი და ეუჯენიო ბარბა.“<sup>8</sup>

როზიკის ეს სიტყვები კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ იმისდა მიუხედავად, დასტურდება თუ არა რიტუალისა და თეატრის ურთიერთმიმართების ფაქტი საკმარისი სამეცნიერო არგუმენტაციებით, თეატრის რიტუალიდან წარმოშობის თეორიებმა უდიდესი ზეგავლენა მოახდინეს თანამედროვე სათეატრო პროცესის პრაქტიკულ თუ თეორიულ ასპექტებზე.

---

8 *The Roots of Theatre. The Journal of Religion and Theatre*, Vol. 2, No. 1, Fall 2003 <http://www.rjournal.org>.

- М. А. Коростовцев, Литература Древнего Египта, История всемирной литературы. - Т., М., 1983. с. 54-82.
- История Древнего Востока. Авдиев В.И., М.: Высшая школа, 1970.
- 3.Египетский театр и Драматургия, <http://www.slovco.ru/sin/e/EGIPETSKIY-TEATR--I--DRAMATURGIYA.--P-1657.html>
- 4.. <http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000054/st111.shtml> - Религиозная поэзия.
- 5. <http://godsby.ru/egypt/osiris.html>
- 6. Лауэнштайн Дитер, Элевсинские Мистерии, М. Энигма, 1996. стр.368
- 7. Эдуард Шюре, Великие Посвященные. Очерк эзотеризма религий. Калуга, 1914.
- 8. Александр Мень. История религии. т.4. Издательство «Слово». 1992.
- 9. В.В.Латышев «Очерк греческих древностей».
- [http://lectures.edu.ru/default.asp?ob\\_no=16824](http://lectures.edu.ru/default.asp?ob_no=16824)
- 10. Вячеслав Иванов, «Дионис и Прадионисиство», Баку, 1923.
- 11. Джеймс Фрезер, «Золотая Ветвь», М. 1980.
- 12. История Веры и Религиозных идей. Том 1-ый. От каменного века до Элевсинских мистерии. Перевод Н.Н.Кулаковой, В.Р.Рокитянского и Ю.Н.СтефановаМ.: Критерион, 2002.
- 13. Бронислав Малиновский, « Магия, наука и религия», М.: «Рефл-бук», 1998.
- 14. Theatre Histories, An Introduction; by Phillip Zarilli, Bruce McConachie, Gary Jay Williams, Carol Fisher Sorgenfrei, Routledge, 2006.
- 15. Christopher Innes, Avant Garde Theatre, 1892-1992. London-New-York, Routledge, 1996.
- 16. გილგამეშისანი, თბილისი, 1984.

- 17. დიმიტრი ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბილისი, 1948.
- 18. Йохан Хейзинга, “Homo Ludens”, М., 1992.
- 19. მანანა ზიდაშელი, „სამყაროს სურათი არქაულ საქართველოში“, თბილისი, 2001.
- 20. Mircea Eliade, Rites and Symbols of Initiation, Woodstock, 1995.
- 21. Eli Rozik, *The Roots of Theatre. The Journal of Religion and Theatre*, Vol. 2, No. 1, Fall 2003.
- 22. А. Аникст, Возникновение научной истории театра в XX веке, М. 1977.

### ვის სჭირდება თეორია?

არ გვეონოთ რიტორიკული შეკითხვაა. იგი საჭიროა ზოგიერთისთვის და შესაძლოა, უსარგებლო იყოს დანარჩენისთვის. როგორ გავერკვეთ ამაში? თეორიას ხომ ისიც ახასიათებს, გონება გაუნათოს ერთს და საბოლოოდ დააბრმავოს მეორე; ორივე შემთხვევაში თეორია თავის საქმეს აკეთებს, რადგან მისი ძალის გარეშე ვერაუინ მიხედება მთაფარს – რატომ მიიღო საკვალალო შედეგი მაშინ, როცა, თითქოს, და ყველა მოსალოდნელი დაბრკოლება გაითვალისწინა?

ისტორიასა და თეორიას შორის განსხვავება დიდია. ერთი გვასწავლის ფაქტების მნიშვნელობას, მეორე კი, კანონზომიერებების გამოვლენაა. ისტორია უნდა იცოდეს, მაგრამ საჭიროა გესმოდეს, რომ იგი ვერაფერს შეცვლის, რადგან ფაქტების დამოწმება ადამიანს ცხოვრებისეულ გაკვეთილს ვერ მისცემს. ისტორიული ფაქტების დამახსოვრება შესაძლებელია, თუმცა ეს პროცესი ატარებს ინფორმაციული ხასიათის ფასეულობას; ძალა არ შესწევს მოვლენები განაზოგადოს და მათი ლოგიკური დინების ხასიათი აღნიშნოს.

ასე რომ არ იყოს, ისტორიის მაგალითები ძალიან ბევრ რამეს გაგვაგებინებდენ, გვასწავლიდნენ; პირველ რიგში კი იმას, რომ უნდა გვიყვარდეს სხვები: ადამიანები, საზოგადოება, სამყარო, ბუნება. სამწუხაროდ, წარსულის გაკვეთილები არავის არაფერს ასწავლის, რადგან ისტორიული გამოცდილება უზომო და უაზრო შეცდომების გამეორებისკენ მიისწრაფვის.

რატომ? შეკითხვას დამაჯერებლად არტურ შოპენჰაუერი პასუხობს, რომელიც ისტორიის როლს შემდეგნაირად განსაზღვრავს: — ისტორია უამრავი შეცდომისა და დანაშაულის მატრიანაა. შოპენჰაუერი უარყოფს ისტორიასაც და საერთოდ, პროგრესის ყოველგვარ სამუალებას, აცხადებს,

---

---

რომ ისტორიას არავითარი მნიშვნელობა არ გააჩნია; კაცობრიობა ცხოვრობს მოჯადოებულ წრეში, ამიტომ, მხოლოდ ფილოსოფიას აქვს ძალა მოგვცეს ცოდნა ცხოვრების უბედურების შესახებ; რადგან ფილოსოფიას, ე. ი., თეორიას, რომელსაც თუ დაუჯერებთ, შესაძლებელია მიეწოდოთ და ვირწმუნოთ. შოპენჰაუერის ეს მოსაზრება, მჭიდროდაა დაკავშირებული ხელოვნების პრობლემატიკასთან და, პირველ რიგში, დრამატურგიასთან, თეატრთან.

ისტორიის გამოცდილება ვინმეს რომ გაეზიარებინა ჩვენ ავიცილებდით: ომებს, საშინელებებს, მოუგვარებელ კონფლიქტებს და მსგავს ტრაგიკულ მოვლენებს. მაშინ არტურ შოპენჰაუერი არ გამოიტანდა ადამიანის მიმართ ასეთ მკაცრ და პესიმისტურ განაჩენს. იგი ამბობს, რომ ადამიანი ველური, საშინელი ცხოველია, რომელსაც ვხედავთ მოთვინიერებულ მდგომარეობაში, ამას კი ცივილიზაცია ჰქვია. ხოლო იმ შემთხვევებში, როდესაც ადამიანის ჭეშმარიტი ბუნება იჩენს თავს, ჩვენ საშინელების შეგრძნება გვეუფლება: როდესაც სადმე ირღვევა წესრიგი, შემოიჭრება ანარქია. სწორედ მაშინ, ადვილია მიხედვით, — რა არის სინამდვილეში ადამიანი. იმათ, ვისაც სურთ ამაში დარწმუნდნენ, შეუძლიათ ისარგებლონ უამრავი ძველი და ახალი ისტორიული ხასიათის მოხმობით, — მიხვდებიან, რომ ადამიანი თავისი სისასტიკით და დაუნდობლობით არც ვეფხვს და არც აფთარს ჩამოუვარდება. და თუ ეს ასეა, მაშინ ცრუობენ დრამატურგები, როდესაც გვიჩვენებენ დადებით პერსონაჟებს. ჰომეროსთან შოპენჰაუერი ვერ პოულობს ვერც ერთ იდეალურ გმირს, შექსპირთან — მხოლოდ კორდელიას და კორიოლანს.

ისტორიაზე და ადამიანზე ასეთი მკაცრი შეხედულება შოპენჰაუერის ფილოსოფიური სისტემის ურღვევ საფუძველს წარმოადგენს, რაზედაც მან პესიმიზმის იდეალიზაციის ისეთი ნაგებობა ააგო, რომელმაც მთლიანად შეცვალა XX საუკუნის ხელოვნების ბედი: მოდერნიზმი და დეკადანსი შოპენჰაუერის იდეებით იკვებებოდნენ და წინა საუკუნის

მუსიკის, თეატრის, მხატვრობის, პოეზიის და ლიტერატურის განვითარების ძირითადი ტენდენციები განსაზღვრეს.

ისტორია და თეორია საპირისპირო პოლუსებზე აღმოჩნდნენ – ერთი მეორეს მოწყვეტილი. ისინი აგრძელებენ უსასრულო გზას, რომლის გაგლა რთულია იმ მიზეზის გამო, რომ ისტორია არაფერს გვასწავლის, ხოლო თეორია ცდილობს გაგვაგებინოს ცხოვრების დანიშნულებისა და ადამიანის ზნეობრივი სახე.

ისევ მივადექით მთავარ კითხვას: **ვის სჭირდება თეორია?** ზოგიერთს ალბათ ჰგონია, რომ ამ შეკითხვის დასმის პირდაპირობა ზედმეტად ტენდენციურია. ისინი ცდებიან – დამაჯერებელ, მწყობრ თეორიას შეუძლია გაარღვიოს ლაბირინთის გაუვალობა. ობიექტური შედეგის მოპოვება თითქმის შეუძლებელია, მაგრამ ლოგიკური მსჯელობა, დიალექტიკური ხედვა დაგვეხმარება ნანატრი ცოდნის მიღებაში.

თუ თეორიის საჭიროება აღარ არსებობს, მაშინ ისტორიის მნიშვნელობას საერთოდ ეკარგება ფასი – ვის აინტერესებს რომელ წელს და რომელ დღეს დაიბადა შექსპირი, ჩაიკოვსკი, თუ რუსთაველი. ამ ცოდნას ბევრად ნაკლები მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე იმას, თუ რა შემატეს გენიალურმა პიროვნებებმა კაცობრიობას და მის კულტურას.

პასუხის ძებნაში მივადექით იური ლოტმანის წერილს, რომელმაც სრულიად ორიგინალურად განაზოგადა საკითხი და დაუკავშირა ყოველივე თითქოს კერძო მაგალითს – „სიარულის თეორიას“, მაგრამ ამავე დროს, მოახერხა ეჩვენებინა თეორიული აზროვნების დანიშნულება და მისი არსობრივი მნიშვნელოვნებაც. ცნობილი მეცნიერი წერს: „თეორია ნაკლებად საჭიროა იქ, სადაც პირველ პლანზე გამოდის პრაქტიკული ჩვევა. იმისთვის, ვისაც სიარული შეუძლია, სიარულის თეორია საჭირო არ არის... ხომ არ ნიშნავს ეს, რომ სიარულის თეორია საერთოდ არავის სჭირდება? არა, იგი ძალიან გამომადგება ექიმს, ფიზიოლოგს, ფიზიკოსს, თუმცა ბავშვს, რომელიც სიარულს სწავლობს ან

მოძრაობადაკარგულ ინვალიდს, ამგვარი თეორიის ცოდნა ბევრს არაფერს მისცემს“.<sup>1</sup>

ლოტმანის აზრი დრამის თეორიის საგანზე რომ განუვრცოთ, მისი საჭიროება თეატრმცოდნეოსთვის, რეჟისორისთვის, ხელოვნებადმცოდნეოსთვის არავითარ ეჭვს არ იწვევს, თუმცა, საუბარმა იმაზე, თუ რამდენად აუცილებელია იგი მსახიობისთვის, რომლის შემოქმედებაშიც პრაქტიკული ჩვევა ბევრად წინ დგას თეორიულ აზროვნებაზე, ან დარბაზში მჯდომი რიგითი მაყურებლისთვის, შესაძლებელია, ისევ მისი როლის უარყოფამდე მიგვიყვანოს.

დრამის თეორია, როგორც სპეციალური დისციპლინა, რომელიც ახალგაზრდა ხელოვანს – რეჟისორს, თეატრმცოდნეს, – აზროვნების უნარჩვევებს უყალიბებს, ეხმარება ხელოვნების კანონზომიერებების დადგენაში და ამით ჩვენც გვიადვილებს განვითარების განზოგადებული სურათის დანახვას. თავის მხრივ, ითხოვს როგორც ამა თუ იმ ეპოქაში ჩამოყალიბებული წესების ცოდნას, ასევე „დამრღვევების“ მიერ შეტანილი წვლილის შესწავლასა და შეფასებას, რომლებიც, ხშირ შემთხვევაში, ხელოვნებას ახალ მიზნებს უსახავდნენ. ამ რთული პროცესის გააზრებისას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს პირველწყაროებთან შეხება, ტერმინოლოგიასა და მთავარ ცნებებში გარკვევა, მიმართულებების, სკოლების, სტილების ფორმირების პრინციპების, და ზოგადად, სათეატრო აზრის მრავალსაუკუნოვანი გზის ათვისება.

მეცნიერება რიცხვების შესახებ – არ ი თ მ ე ტ ი კ ა – ვერ იტანს უზუსტობებსა და შეცდომებს. მის მიერ შექმნილ კანონებს ახასიათებს მკაცრი ლოგიკა და სიმტკიცე. ამიტომაც, ასეთ დისციპლინარულ ფარგლებში, შეუძლებელია წარმოიდგინო თითქოს და ორჯერ ორი ოთხი არ არის. სხვაგვარადაა საქმე ხელოვნებაში, რომელიც თავის მიერ დაწესებულ აქსიომებს დრო და დრო წარმატებით ამსხვრევს. გავიხსენოთ თუნდაც ქრესტომატიული მაგალითი

<sup>1</sup> Ю. Лотман. Об искусстве, СПб., 2005, с. 603

– მხატვარმა დახატა გრანდიოზული მასშტაბის სპილო, რომელსაც ტილოზე უდიდესი ზომის ფართობი უკავია. ვის შეუძლია ამ ნახატის აღქმა მთლიანობაში?

არისტოტელესათვის სრულიად დაუშვებელი იყო ნაწარმოების ფრაგმენტული გააზრება. მხატვრული მთლიანობის კანონი საუკუნეების მანძილზე უცვლელად მოქმედებდა როგორც სავალდებულო და გასათვალისწინებელი მოთხოვნა, რომლის დარღვევა განასხვავებდა ამა თუ იმ ქმნილების ნამდვილ ფასეულობას.

თანამედროვე ხელოვნება პრინციპულად უარყოფს არა მხოლოდ მხატვრული მთლიანობის კანონს, არამედ ყველა ცნობილ დანარჩენ ნორმასაც, რომლებიც კლასიკური განვითარების პერიოდში აუცილებლობას წარმოადგენდნენ. ჩვენ თვალწინ დღეს იქმნება უამრავი სატელევიზიო სერიალის ნიმუში, რომელიც თავისი მასშტაბებით მოგვაგონებს უკვე ნახსენებ „სპილოს“; მათი აღქმა შეუძლებელია, როგორც გარკვეული სახის მთლიანობისა. რასაკვირველია, ამგვარი პროდუქციის უდიდეს ნაწილს ხელოვნებასთან საერთო ცოტა აქვს, თუმცა მათ შორის გვხვდება ისეთი ცალკეული ნაწარმოებები, მაგალითად: „სასწრაფო“, „სოპრანოს კლანი“, „დაკარგულები“, „ახალი მსხვერპლი“, რომელთა ასეთი ნიშნით უგულებელყოფა არქაულ აზროვნებასთან მიგვიყვანს.

პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში შესაძლებელი ხდება არა მხოლოდ მთლიანობის დარღვევა, არამედ მოქმედების, დრამატურგიული სტრუქტურისა და კომპოზიციის კარდინალური დეკონსტრუქცია, რომელიც ზოგჯერ, მრავალმხრივ და მნიშვნელოვან, ახალ მხატვრულ ღირებულებებთან გვაზიარებს.

მამასადაძმე, ხელოვნებაში სრულიად დასაშვებია ორი ორზე გაამრავლო, პასუხად კი არითმეტიკისათვის დაუჯერებელი რიცხვი მიიღო, — გამაოგნებელი რეზულტატი, რომელიც სიცრუეზე კი არ მეტყველებს, არამედ, მხოლოდ დინამიზმზე და მუდმივ ცვალებადობაზე. სხვაგვარად როგორ ავხსნათ



კანონების დადგენის უამრავი მცდელობა და არანაკლებად გამართლებული ნაბიჯები — მიღებული წესების გაუქმება, შეცვლა, ან თუნდაც ნგრევა?

აკადემიკოსი ლოსევი ხშირად იმეორებდა ერთ სასაცილო ამბავს: მეწაღემ და მკერავმა ლორი ჭამეს. პირველი იმავე დღეს გარდაიცვალა, ხოლო მეორე გადარჩა. მოსულმა ექიმმა დაწერა დასკვნა: ლორის ჭამა დაუშვებელია მეწაღეებისთვის, თუმცა, შესაძლებელია მკერავებისათვის. მაგალითი გვახსენებს ანალოგიურ მოვლენებს ახლო ისტორიაში, თუნდაც, საბჭოური „უკონფლიქტობის თეორიას“, რომელმაც უდიდესი ზიანი მიაყენა ხელოვნებას. ამგვარი პრიმიტიული ხასიათის დასკვნების დაკანონება სახიფათოა, რადგან სულ მალე იგი განვითარების შემაფერხებელ ფაქტორად იქცევა, ხოლო მისი ხანგრძლივი მოქმედება მძიმედ და უარყოფითად აისახება მთლიანად ხელოვნების ბედზე.

როდესაც იდეოლოგია საზოგადოებას კარნახობს ცხოვრების „ოპტიმისტურ მორალს“, მაშინ ხელოვნებაში იკრძალება ტრაგედია, როგორც ჟანრი, იზღუდება მძაფრი დრამატული კონფლიქტის არეალი, თეატრი და დრამა კარგავენ თავის ძირითად ფუნქციას — აღბეჭდონ სინამდვილის უდიდესი წინააღმდეგობები და ემსგავსებიან „მსუბუქ“ და უმნიშვნელო გასართობ საშუალებას ან იდეოლოგიური დოგმების გამაჟღერებელ რუპორს. ასეთ შემთხვევებში თეორიაც ხელს უწყობს მიღებული ნორმების გამართლებას და სრულიად არ ეწინააღმდეგება მათ.

ასე იყო შუა საუკუნეებში, როდესაც ტრაგედიის ჟანრი „მავენდ“ გამოცხადდა, რადგან მას „არასასურველ აღგზნებამდე“ მიყავს მაყურებელი: ღმერთმა შექმნა ჰარმონიული სამყარო, რომელშიც ადგილი არ აქვს ბოროტებას. მასში არსებობს მხოლოდ „სრული და არასრული სიკეთე“, რაც პირდაპირ მიგვანიშნებს ტრაგედიის ჟანრის ზედმეტობაზე.

საბჭოთა იმპერიის პერიოდში იგივე ხდებოდა, როდესაც გამონაკლისის სახით დაიწერა მხოლოდ ორი

ტრაგედიის ნიმუში – პირველი სათაურშივე გვარწმუნებს ტრაგიკული პათოსის აბსურდულობაში (ვსევოლოდ ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“), ხოლო მეორე (შალვა დადიანის „თეთნულდი“) — მოწმობს დრამატურგის მარცხზე; ჟანრობრივი თავისებურებების გაუაზრებლობამ გამოიწვია ხასიათების ფუნქციების ისეთი მძიმე აღრევა, რამაც ავტორისათვის მოულოდნელი და საწინააღმდეგო შედეგი განაპირობა: დადებითი გმირების სრული უსახობა, ხოლო უარყოფითი პერსონაჟების დატვირთული და მრავლისმთქმელი მხატვრული სიღრმე.

ტრაგედიის არარსებობამ, „უკონფლიქტობის თეორიის“ გავრცელებამ, რომელიც სულ მალე აღიარებული იქნა წამყვან, თითქოსდა ნოვატორულ მიდგომად საბჭოთა „ჯანსაღ“, ოპტიმისტურ ხელოვნებისთვის, გამოიწვია კონფლიქტის დაყვანა ნულამდე, გაუქმებამდე, მსუბუქ მინიშნებამდე, რაც თვით დრამატურგიულ ბუნებასაც კი ეწინააღმდეგება.

მან წარმოშვა უამრავი ვარიაცია თემაზე – კოლმეურნეობაში მხოლოდ ერთი ზარმაცია, რომელსაც მალე დააყენებენ გზაზე და გამოასწორებენ; მივიღეთ: „აბეზარები“, „ჭრიჭინები“ და სხვა მსგავსი პროდუქცია, რომლის სიმრავლე იმდროინდელი ხელოვნების სახის განმსაზღვრელ ფაქტორად იქცა. დავანებოთ თავი უკვე არარსებულ საბჭოთა კავშირს. მსგავსი პროცესები მიმდინარეობდა სხვაგანაც. აბა რით ავსნათ მაშინ ასეთი ხანგრძლივი და სიცოცხლისუნარიანი „ჰეპი ენდის“ პოლიფუნქციური ფენომენი?

ვადიაროთ, რომ ქვეყანას და ეპოქას ამ შემთხვევაში ნაკლები მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ზღაპარს ჰარმონიული სამყაროს შესახებ, რომლისთვისაც ტრაგიკულის არსებობა მიუღებელია არა იმიტომ, რომ იგი ბუნებაში ვერ მოიძებნება, არამედ უბრალო მიზეზის გამო, — ოპტიმისტური მორალი და ტრაგიკული მსოფლმხედველობა ვერ ითავსებენ ერთმანეთს; მათი არაბუნებრივი სიახლოვე მხოლოდ მოჩვენებითია, — მით უფრო გაუგებარი, მტკივნეული და აბსურდულია, რაც უფრო მძლავრია ცრუ ოპტიმიზმის იდეოლოგიური წნეხი.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, საზოგადოება, რომელიც ეწინააღმდეგება ტრაგიკულის ასახვას ხელოვნებაში, განწირულია დასაღუპად, რადგან მის წევრთა უმრავლესობას მუდამ ამყოფებენ არაადეკვატურ რეალობაში, რომლის აცდენა სინამდვილესთან დროის განმავლობაში სულ უფრო ცხადი ხდება. რა შეუძლია ასეთ მდგომარეობაში თეორიულ ცოდნას? ძალიან ბევრი რამ, და პირველ რიგში, პოზიტიურ და დამაჯერებელ თეორიას ძალუძს გაათავისუფლოს საზოგადოება დოგმატური კანონების ტყვეობიდან, მისცეს მას არჩევანის შესაძლებლობა.

როგორ უნდა შევისწავლოთ დრამის თეორია? რას მივაქციოთ ყურადღება? რა ცნებები, ტერმინები, კონცეფციები უნდა გავიაზროთ და სწორად განვსაზღვროთ, რომ ყოველივე ეს დაგვეხმაროს მომავალ პროფესიულ მოღვაწეობაში? დავიწყოთ იქედან, რომ გამოვყოთ ცალკე რიგად და განვმარტოთ ის ძირითადი ცნებები და ტერმინები, რომლებიც გვხდება ჯერ კიდევ არისტოტელეს პირველ სისტემურ თეორიულ ტრაქტატში „პოეტიკა“.

მ ი მ ე ს ი ს ი (ანუ მიბაძვა) – ერთ-ერთი ცენტრალური ცნებაა, რომლის განსაზღვრით იწყებს არისტოტელე მსჯელობას ხელოვნების შესახებ. დებულება, რომ მიბაძვა ბავშვობიდან ახასიათებს ადამიანს, რომელიც, მისი მეშვეობით ეუფლება პირველ ცოდნას არსებული სინამდვილეს შესახებ, არისტოტელეს ნაშრომში იძენს გადამწვევეტ მნიშვნელობას, რადგან სულ რამდენიმე გვერდის შემდგომ, იგი ამბობს, – დრამა მოქმედების მიბაძვაა და მის არსს განსაზღვრავს ფ ა ბ უ ლ ა . ტრაგედიის ექვს ძირითად ელემენტს შორის ფაბულა იკავებს პირველ ადგილს და იღებს თავის თავზე წამყვანის ფუნქციას.

„პოეტიკის“ VI თავში არისტოტელე წერს: „ფაბულას მე ვუწოდებ ფაქტებისა და მოვლენების საერთო ქარგას“. იგი მართალია იმიტომ, რომ ფაბულა მხოლოდ მოვლენათა ჯაჭვია, რომლის განვითარებას ამოძრავებს მომხდარი ამბების თანმიმდევრობა; ანუ, მოვლენების დინების დროს

რა რის მერე ხდება; რა მოვლენები ცვლიან ერთმანეთს და როგორ ებმევიან ჯაჭვივით ერთი მეორეს? ყოველივე ეს ქმნის ფაბულას, რომელიც საჭიროა განვასხვავოთ სიუჟეტისგან და კომპოზიციისგან. ზოგიერთ წიგნში ფაბულას წარმოადგენენ როგორც ნაწარმოების ჩონჩხს, მოვლენათა რიგს, თუქცა, ნებისმიერ შემთხვევაში აუცილებელია გვახსოვდეს ფაბულის მთავარი თავისებურება – მისი ურღვევი დამოკიდებულება მოვლენების თანმიმდევრულ მსვლელობასთან.

ფაბულა შეიძლება განმეორდეს რამდენიმე ან ბევრ ნაწარმოებში, მაგრამ სიუჟეტი და მით უფრო კომპოზიცია ინარჩუნებენ განსხვავებულ სახეს. რატომ ხდება ასე? რა ისეთი თავისებურება ახასიათებს სიუჟეტსა და კომპოზიციას, რომ ის არ მეორდება ფაბულის მსგავსად? საქმე იმაშია, რომ სიუჟეტი, ისევე, როგორც კომპოზიცია, უფრო მეტად დაკავშირებულია ავტორის ხედვის ინდივიდუალობასთან, მოვლენების მისებურ აღქმასთან და არა თანმიმდევრულ სვლასთან. ასეთ შემთხვევაში სიუჟეტი ხდება შინაარსობრივი შრის ამსახველი ფაქტორი, ხოლო კომპოზიცია კიდევ უფრო „თავისუფალია“ იმ გაგებით, რომ მთლიანად დამოკიდებულია ავტორის ინდივიდუალობაზე, მის ფანტაზიაზე და ა. შ.

მაგალითად, დრამატურგს შეუძლია დაიწყოს თავისი პიესა მთავარი გმირის სიკვდილით და გააგრძელოს მისი წარსული ცხოვრების განსენებით და მოგონებით. ამ შემთხვევაში ჩვენ მივიღებთ ამბავს, რომლის განვითარება დაიწყო „ბოლოდან“ და ეს იქნება კომპოზიციის უჩვეულო, მაგრამ სავსებით გამართლებული და დასაშვები განლაგება, რომელიც ავტორის ინდივიდუალურ ხედვას, მის მიერ არჩეულ ფორმას და კომპოზიციას გვთავაზობს.

ფაბულა შესაძლებელია იყოს მარტივი და დახლართული. მარტივში ჩვენ გვეძლევა ერთი პერიპეტია და ერთი ამოცნობა, ან იგი შეიძლება იყოს საერთოდ პერიპეტეისა და ამოცნობის გარეშე, ხოლო დახლართულში აუცილებლად იქნება

რამდენიმე პერიპეტია და ამოცნობა. განუმარტოთ ეს ტერმინები, რადგან მათი მნიშვნელობა იმდენად დიდია, რომ მათ გარეშე წარმოუდგენელი ხდება დრამატურგიული, ლიტერატურული, თუ თეატრალური ან კინემატოგრაფიული ნაწარმოების გაგება და გააზრება.

პერიპეტია ბედის ცვლილებას ნიშნავს. არისტოტელეს სიტყვებით რომ ვთქვათ — ეს არის გადასვლა „ბედნიერებიდან უბედურებაში“, ან პირიქით, როგორც მაგალითად ეს ხშირად ხდება კომედიაში. პერიპეტია, მდგომარეობის რადიკალურ შეცვლას აფიქსირებს, რადგან გადასვლა შეიძლება მოხდეს მტრობიდან — მეგობრობაში და ა. შ.

ამოცნობაც გადასვლაა, ოღონდ უცოდინარობიდან ცოდნამდე; მისი ოთხი ძირითადი ტიპის ჩამოთვლისას არისტოტელე მხოლოდ მეოთხეს აძლევს უპირატესობას, თუმცა, განვითარების საერთო გამოცდილება მოწმობს, რომ ოთხივეს აქვს უფლება დაიკაოს ადგილი ჭეშმარიტი ხელოვნების სივრცეში.

პირველი — ამოცნობა გარეგანი ნიშნების და ნივთების საშუალებით, რომელიც ძალიან გავრცელებულია ისტორიული განვითარების ნებისმიერ ეტაპზე — ყველა დროსა და ეპოქაში. რას გულისხმობს ამოცნობის ეს ტიპი? ნიშანს ან ნივთს — ნაიარევს, ხალს, ბეჭედს, წერილს, სამახსოვრო მედალიონს, ცხვირსახოცს, თუ კიდევ სხვას? ყველაფერს, გმირის ამნეზიასაც, რომლისგანაც იგი, ადრე თუ გვიან, გათავისუფლდება. არისტოტელე არ აფასებდა, მაგრამ ჩვენ ხომ ვიცით, ასეთი ამოცნობის ჭეშმარიტი მნიშვნელობა; გავიხსენოთ მაგალითისთვის „ბაში აჩუკი“, ან „ოტელო“.

მეორე ტიპია — ამოცნობა მოგონებების მეშვეობით, რომელსაც დიდი ადგილი უკავია ხელოვნების სივრცეში. გმირმა გაიხსენა ისეთი რამ, რამაც თავის დროზე, მთლიანად შეცვალა მისი ცხოვრება. მსგავსი ამოცნობაც მნიშვნელოვანია, რადგან ეს გმირი, დაგვიანებით მაინც, ღებულბს სანატრელ ცოდნას, თავისი დანაშაულის შესახებ.

ამოცნობის მესამე, დამახასიათებელ თავისებურებას წარმოადგენს — ამოცნობა ლოგიკური მსჯელობის მეშვეობით. ასეთი სახის ელემენტი რომ არ ყოფილიყო ჩვენ ვერ ვედიდრებოდით ისეთ პოპულარულ ჟანრს, როგორცაა დეტექტივი. ბოლოს და ბოლოს, არ დაიწერებოდა მაშინ თეოდორ დოსტოვესკის „დანაშაული და სასჯელი“.

მეოთხე ტიპია — ცოდნა, მიღებული თვით მოვლენების მსვლელობის პროცესში, რაც იმას ნიშნავს, რომ მოვლენებმა ტრაგედიის გმირს დაანახეს თავისი დანაშაულებების კომპარი. არისტოტელე აძლევდა უპირატესობას მსგავსი ტიპის ამოცნობას და მაგალითად მოჰყავდა მისთვის საყვარელი ტრაგედია სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“.

ფაბულის შემდგომ არისტოტელე ასახელებს ტრაგედიის დარჩენილ ხუთ აუცილებელ ელემენტს, ესენია: ხასიათი, გონიერობა (ან აზროვნება), სცენური გარემო, სიტყვიერი გამოსახვა, მუსიკალური კომპოზიცია ანუ სტილი.

„პოეტიკის“ VI თავში იგი განმარტავს: „რაკი ტრაგედია მოქმედების მიბაძვაა და რაკი მოქმედება თავისთავად გულისხმობს მოქმედ პირთ, რომელთაც აუცილებლად უნდა გააჩნდეთ საკუთარი რაობა ხასიათისა თუ აზროვნების უნარის მიხედვით (ვინაიდან მათი წყალობით განვსაზღვრავთ ჩვენ ამა თუ იმ მოქმედების რაობასაც), ამიტომაც არსებობს მოქმედების ორი ბუნებრივი მიზეზი: აზროვნება და ხასიათი, რომლებიც განაპირობენ ყველა მოქმედის წარმატებას თუ წარუმატებლობას. [...] ტრაგედიის საწყისი და [...] მისი სული არის ფაბულა. მეორე ადგილი ეკუთვნის ხასიათებს, ვინაიდან ტრაგედია მოქმედების მიბაძვაა, ხოლო ამ მიბაძვის წყალობით ის, უპირველეს ყოვლისა, მოქმედ პირთ ბაძავს. ტრაგედიის მესამე ნაწილი აზროვნებაა. აზროვნება ნიშნავს ამტკიცო ის, რაც საქმის არსს ეხება და ესატყვისება. [...] ტრაგედიის მეოთხე ნაწილია აზრის სიტყვიერი გამოხატულება. [...] მეხუთე — მუსიკალური კომპოზიცია — ტრაგედიის უმნიშვნელოვანესი სამკაული“ და „სცენური გარემო“ — დეკორაცია, ბუტაფორია, კოსტიუმები,

რომლის გარეშე შეუძლებელია ტრაგედიის განხორციელება სცენაზე“.

„პოეტიკის“ XXVI თავში კი არისტოტელე განაზოგადებს ტრაგედიის მნიშვნელობას, მის ღირსებებს: „ტრაგედია უფრო ცხადია და თვალსაჩინო, როგორც კითხვის, ისე სცენაზე წარმოდგენის დროსაც. ეგეც არ იყოს, ტრაგედია ეპოსზე მაღლა დგას იმითაც, რომ უფრო (მცირე - მ. კ.) მოცულობით აღწევს პოეტური ხელოვნების მიზანს, რადგან ყოველივე ის, რაც უფრო შეკრულია, გაცილებით უფრო სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენს ვიდრე ის, რაც დროის გრძელ მანძილზეა გაჭიმული და გაჭიანურებულია... ტრაგედია ეპოსზე უფრო მთლიანი და ერთიანია. ამის საბუთად ისიც კმარა, რომ [...] ეპოპეა შეიძლება რამდენიმე ტრაგედიას დაედოს საფუძვლად“.

დრამის განსაზღვრის დროს ნათელი ხდება, რომ სამივე ძირითადი დრამატული მოქმედების ელემენტი, - პერიპეტია, ამოცნობა და ტანჯვა, - ნებისმიერ ტრაგედიაში მოცემული უნდა იყოს ერთობლიობაში.

არისტოტელე ამტკიცებს, რომ ლაპარაკია არა ფიზიკურ მოქმედებაზე, რომელსაც მოაქვს ტკივილი და დაღუპვა, არამედ სულიერ ტანჯვაზე, რომელიც ზოგჯერ ზნეობრივ გამარჯვებას ნიშნავს. თუმცა, აქ, ასარჩევი არაფერია: სამივე ელემენტი მოქმედებს ნებისმიერ დრამატურგიულ სტრუქტურაში – ერთობლიობაში ქმნიან აუცილებელ საფუძველს იმისთვის, რათა ვიხილოთ ტრაგედია, რომელიც გვაზიარებს ესთეტიკურ სიამოვნებასთან.

მედემ უნდა დახოცოს თავისი შვილები, ოტელომ დაახრჩოს დეზდემონა, ოიდიპოსმა ჩაიდინოს დანაშაულთა მთელი კასკადი, ფედრამ კი შეიყვაროს იპოლიტე, რადგან სხვაგვარად ტრაგედია ვერ შედგება და არ მოგვანიჭებს თავის განსაკუთრებულ ხიბლს და ზნეობრივ ეფექტს.

არისტოტელეს პოზიცია ამ შემთხვევაში საკმაოდ მყარია. XVII თავში წერს: „აუცილებელია ჩაიდინო ან არ ჩაიდინო

დანაშაული, და, თანაც, — შეგნებულად ან შეუგნებლად. ამ მოქმედებათაგან ყველაზე უარესი ისაა, როცა გმირი შეგნებულად აპირებს დანაშაულის ჩადენას, მაგრამ არ სჩადის. ეს გულშემზარავია, მაგრამ არა ტრაგიკული, ვინაიდან აქ გამორიცხულია ტანჯვის მომენტი... ყველაზე უკეთესი მაინც ისაა, როცა გმირი შეუგნებლად, უცოდინარობის გამო სჩადის დანაშაულს, ხოლო გამოცნობა დანაშაულის ჩადენის შემდეგ ხდება, ვინაიდან აქ არაფერია გულშემზარავი, გამოცნობა კი შემადრწუნებელ შთაბეჭდილებას ახდენს“.

ტრაგედიაში არისტოტელე ხასიათებთან შედარებით უპირატესობას მოქმედებას ანიჭებს. მისი აზრით, ტრაგედია მოქმედების გარეშე ვერ იარსებებს, ხოლო ხასიათების გარეშე მისი არსებობა შესაძლებელია. დაუუკვირდეთ ამ გამონათქვამს: რას გულისხმობდა ფილოსოფოსი, როდესაც ამტკიცებდა ტრაგედიის არსებობის შესაძლებლობას ხასიათების გარეშე? რასაკვირველია, იგი არ თვლიდა, რომ ტრაგედიაში გმირები აღარ იქნებოდნენ, უბრალოდ, ამ გმირების ხასიათებს დააკლდებოდათ მკვეთრი თვისებები.

გაიფიქროს საუკუნეები და ლესინგი არისტოტელეს ამ მოსაზრებას ეჭვქვეშ დააყენებს — იგი მისცემს უპირატესობას ხასიათს და არა მოქმედებას. მაგრამ ეს მოხდება XVIII საუკუნეში, — განმანათლებლური კლასიციზმის დროს, როდესაც პრიორიტეტულად გილსტრაგედიაში განათლებული მონარქის სახე დაიკაუებს. ლესინგის თვალსაზრისი გასაგებია ახალი მოთხოვნების გათვალისწინებით, მაგრამ ამ ცვლილებას მხოლოდ ხელოვნების ერთი მიმართულების ფარგლებში შეეძლო ემოქმედა. ის კი, რაც არისტოტელეს უთქვამს — ურყევი და მუდმივი დარჩა — ტრაგედია უმოქმედოდ ისევე წარმოუდგენელია, როგორც კოლიზია უკონფლიქტოდ, გადაზრდის და მომწიფების პროცესის გარეშე. არაფრისგან არაფერი არ იქმნება — ეს, ისეთი ჭეშმარიტებაა, რომლის ციტატის სახით მოყვანა უხერხულიც კია. მაგრამ, ყველა დროს, ყველა ეპოქაში, საუკუნეების მანძილზე, ცვლილებები „ანათებენ“ და გამჭვირვალეს ხდიან კულტურის ახალ



არეალს. შესაძლებელია, კანონებმა აღარ „იკანონონ“, თუმცა კანონზომიერებები აუცილებლად დაიბრუნებენ თავიანთ მნიშვნელობას, რადგან ისინი შექმნილია არა იმიტომ, რომ შეეზღუდათ ხელოვნება, არამედ იმისთვის, რომ განავითარონ მისი შესაძლებლობები.

დავუბრუნდეთ ტრაგედიის გმირის ხასიათს. რა თვისებები უნდა გააჩნდეს მას? არისტოტელეს აზრით, იგი უნდა იყოს ღირსეული, ამაღლებული, ნიჭით დაჯილდოებული პიროვნება, მაგრამ არა კრისტალურად სუფთა. უნდა გააჩნდეს ადამიანური სისუსტეები, რომლებიც ტრაგიკული შეცდომის დაშვების საშუალებას მისცემენ. ამ პროცესში, პერსონაჟის რაღაც მნიშვნელოვანი გარემოებების არცოდნა უდიდეს როლს თამაშობს.

მედეას ხასიათი არ მოსწონს არისტოტელეს იმის გამო, რომ ეს გმირი დანაშაულს შეგნებულად სჩადის. ოიდიპოსი კი პირიქით, უცოდინარობით ჩადის არანაკლებ დანაშაულებს. არისტოტელეც მის მხარეზეა, რადგან თვლის, რომ გაგებისა და გარკვევის პროცესი ამ შემთხვევაში შთამბეჭდავი და გასაოცარია.

უნდა ვახსენოთ კიდევ რამდენიმე კანონზომიერება, რომლებსაც არისტოტელე ნორმების ხასიათს ანიჭებს – შინაგანი მთლიანობის, ფაბულის დასრულებისა და მოქმედების მთლიანობის კანონები, რომელთა ხანგრძლივი სიცოცხლე საუკუნეებს ითვლის და საერთოდ, ხელოვნების განვითარების კლასიკურ ეტაპს მოიცავს (ყოველ შემთხვევაში XIX საუკუნის 50-იან წლებამდე, სანამ გაჩნდება ნატურალიზმი). აქ მთავარია ყურადღება მივაქციოთ მთხზონას ფაბულის მოცულობის შესახებ: ის მოცულობა საკმარისია, სადაც მოვლენების მსვლელობის დროს შეიძლება მოხდეს გადასვლა ბედნიერებიდან უბედურებაში, ან პირიქით. არანაკლებ მნიშვნელობას იძენს მოქმედების მთლიანობის კანონი, რომლის მიხედვითაც, ის, რისი ყოფნა ან არყოფნა შეუქმნეველია, არ არის ორგანული მთლიანობის ნაწილი. ეს ნორმა რომ თანამედროვე რეჟისორებს გაეთვალისწინებინათ,

მათი სპექტაკლები უვარგისი სცენების დიდი ნაწილის გარეშე დარჩებოდნენ.

რას ნიშნავს მთლიანობა? ამ კითხვაზე პასუხს არისტოტელე დამაჯერებლად ასაბუთებს – მისთვის მთლიანია ის, რასაც გააჩნია დასაწყისი, შუალედი და ბოლო. ეს ეტაპები დრამის სტრუქტურაში წარმოადგენენ სამ აუცილებელ ელემენტს – კვანძის შეკვრას, კულმინაციას და კვანძის გახსნას.

კვანძის შეკვრა გვეძლევა დასაწყისიდან პირველ პერიპეტამდე, ანუ, პირველ გადასვლამდე ბედნიერებიდან უბედურებაში, ხოლო კვანძის გახსნა ამ გადასვლის დასაწყისიდან – ფინალამდე, ანუ (ტრაგედიის შემთხვევაში), – კატასტროფამდე.

საინტერესოდ სვამს არისტოტელე შეკითხვას იმის შესახებ, თუ როგორი მოვლენები იწვევენ მაყურებელში შიშისა და თანაგანცდის გრძობას? პასუხიც ამ შემთხვევაში არანაკლებ ორიგინალურია: თუ მტერი მტერს აწამებს, ეს ვერ გამოიწვევს თანაგანცდას; და თვით ტანჯვას მხოლოდ ფიზიკური ხასიათი ექნება. არ გამოიწვევს თანაგანცდას ასევე ისეთი გმირების შეჯახება და კონფლიქტი, რომლებიც ერთმანეთის მიმართ სრულიად გულგრილნი არიან.

ნამდვილი ტანჯვა ჩნდება მაშინ, როდესაც კონფლიქტი ახლობელ ადამიანთა შორის ვითარდება (ძმა კლავს ძმას, შეილი ძამას, დედა შვილს და ა. შ.). არისტოტელეს აზრით, ამას უნდა ეძებდეს დრამატული პოეტი. თუ გადავხედავთ ამ თვალსაზრისით შექსპირის დრამატურგიას, შეიძლება ვაღიაროთ, რომ გენიოსი ინგლისელი მოქმედებდა არისტოტელეს რჩევების გათვალისწინებით.

ტრაგედიის გმირის ხასიათის განხილვისას, არისტოტელე ყურადღებას აქცევს ორ მომენტს – დამაჯერებლობას და თანმიმდევრობას; იგი სამართლიანად თვლის, რომ მხატვრულ სიმართლესა და ცხოვრებისეულ სიმართლეს შორის განსხვავება დიდია; მათ სრულიად სხვადასხვაგვარი მოთხოვნები

გააჩნიათ – მხატვრული სიმართლე ითხოვს ხასიათის გარკვეულობას და მნიშვნელოვნებას.

ვადიაროთ, რომ დღევანდელ ხელოვნებაში არისტოტელეს პოსტულატმა კანონის ძალა დაკარგა, მაგრამ ისიც ვთქვათ, რომ მისი დებულებები მოქმედებდნენ საუკუნეების მანძილზე, ხოლო ზოგიერთი მათ შორის დღესაც ინარჩუნებს მნიშვნელობას. XIX საუკუნის ფილოსოფიიდან შემოჭრილ ახალ იდეებს – პესიმიზმს (შოპენჰაუერი), ნიჰილიზმს (ნიცშე), ეგზისტენციალიზმს (კირკეგორი), არისტოტელეს „პოეტიკა“ ნაწილობრივ გადაურჩა. თუმცა ნატურალიზმს, სიმბოლიზმს, ექსპრესიონიზმს, მოდერნიზმს, აბსურდის თეატრს, სურეალიზმის, პოსტმოდერნიზმის კონცეფციებმა მას ბევრი რამ გამოაცალეს.

დრამის თეორიის ძირითადი ცნებები, კატეგორიები და სტრუქტურული ელემენტები წარმოადგენენ რთულ სისტემას, რომელიც უნივერსალურია თავისი ხასიათით და ამიტომაც ითხოვს თანმიმდევრულ და ლოგიკურ განხილვას. „პოეტიკის“ ყველაზე „ბნელ“ და იღუმალებით მოცულ ადგილს წარმოადგენს კათარსისის, ანუ განწმენდის ცნება, რომელსაც არისტოტელე ეხება მხოლოდ ერთი წინადადებით: „შიშისა და თანაგანცდის მეშვეობით (ტრაგედია - მ. კ.) გვათავისუფლებს ამგვარი აფექტებისაგან“, – ერთი ფრაზა, რომელმაც გამოიწვია თეორიული „ბუმი“, ქარიშხალი, ინტერპრეტაციების უამრავი მცდელობა და, რაც მთავარია, თეორიების სიმრავლე: „ეთიკური“, „ინტელექტუალური“, „სამედიცინო“, „ესთეტიკური“, „სტრუქტურული“ და კიდევ ბევრი სხვა.

არისტოტელე ტრაგედიის საბოლოო მიზნად განსაზღვრავდა განწმენდას, კათარსისს, რომელიც უნდა მიღწეულიყო თანაგრძნობისა და შიშის განცდის შედეგად. დრამატული ნაწარმოების ეს უძველესი ფორმა თავიდანვე ჩამოყალიბდა, როგორც სერიოზული გამოცდის მოდელი ადამიანის ცხოვრების გზაზე; როგორც ბედის ცვალებადობისა და პიროვნების მიერ მასზე რეაგირების

ინდივიდუალური არჩევანი. ტრაგედიის სტრუქტურა, ფაბულის ძირითადი ელემენტები ემსახურებიან ტრაგედიის გმირის ღირებულებათა პრეზენტაციას, მის მოჩვენებით, ღია და ჭეშმარიტ არსს, რომელიც ადამიანის ცხოვრების ეტაპზე აუცილებლად გამჟღავნდება.

როგორც წესი, ტრაგედიას წინ უძღვის ფარული კონფლიქტით დამუხტული კოლიზიური რეალობა, სიუჟეტური კვანძის წარმოქმნა, პერიპეტია, რომელიც გმირს, ქმედებისკენ, არჩევანისკენ, საკუთარი ღირებულებების გარკვევისკენ უბიძგებს. ტრაგედიის ამ ნაწილებიდან გმირის არჩევანს იზიარებს მაყურებელიც, თანაგრძნობითა და შიშით გულშემატკივრობს, რადგან გმირისგან განსხვავებით, კონფლიქტის მასშტაბები და შესაძლო ქმედებები მისთვის უფრო თვალსაჩინოა.

ამგვარად, მაყურებლისთვის დრამატურგის მიერ წარმოდგენილი ღირებულებები, ნაწარმოების განვითარებასთან ერთად, თანდათანობით უფრო მისაღები და მნიშვნელოვანი ხდება. რამდენადაც მეტის გაღებაა საჭირო მათ შესანარჩუნებლად, მით უფრო მათულობს მათი ფასი. არჩევანის შედეგად მოპოვებულ ტრაგიკულ გამოსავალს კი გმირის სახე მარადიულის რანგში აჰყავს. რა არის მნიშვნელოვანი — სულიერი ღირებულება, რომელსაც მგზნებარედ იზიარებს, არა მხოლოდ უშუალოდ შემსწრე მისი თანამედროვე მაყურებელი, არამედ, სხვა დროსა და სხვა ეპოქაში მცხოვრები უცხო მსოფლმხედველობის მქონეც, თუ თავგანწირვა ამ ღირებულებათა უკვდავსაყოფად?!

კათარსის თეორიები საუკუნეების მანძილზე ფორმირდებოდნენ და მათ მნიშვნელობაზე ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა ეტაპი მიგვანიშნებს. რენესანსისდროინდელი (ვინჩენცო მაჯის) „ეთიკური თეორია“ გვასწავლის, რომ ჩვენ არ უნდა გვეშინოდეს პირადი უბედურების, რადგან იგი ბევრად უფრო იოლი გადასატანია, ვიდრე ის, რომელიც ტრაგედიაშია აღწერილი.

კათარსის „ინტელექტუალური“ თეორია (რომლის

ავტორია ჰაუპტი), გვარწმუნებს, რომ იგი უნდა გავიგოთ არა როგორც „განწმენდა“ არამედ, როგორც განმანათლებლობა. ტრაგედიას არ შეუძლია ყოველთვის მოახდინოს ეთიკური ან ესთეტიკური ზემოქმედება, მაგრამ იგი უცვლელად მოქმედებს გონებაზე, რის გამოც მაცურებელი ღებულობს სათანადო გაკვეთილს; ხვდება, რომ თუ არ იმოქმედებს ტრაგედიის გმირის მსგავსად, მაშინ მას აღარ ელის ტრაგიკული ბედი.

ყველაზე პოპულარული კათარსისის თეორია „სამედიცინო თეორია“ (ბერნაისი), რომლის ავტორი ირწმუნება, რომ ანტიკურ ხანაში კათარსისის ცნებით კურნავდნენ სულიერად დაავადებულებს: ამღერებდნენ ჰიმნებს და ამ პროცესში ისინი შეიგრძნობდნენ შემსუბუქებას, განწმენდას, რომელიც უკავშირდება ს ი ა მ ო ვ ნ ე ბ ა ს , გათავისუფლებას აფექტებისაგან.

XX საუკუნის 70-იან წლებში სამედიცინო თეორიამ ევროპის რამდენიმე ქვეყანაში (უნგრეთი, პოლონეთი, შვეიცარია) თავისი განხორციელება ჰპოვა: იწერებოდა ამა თუ იმ ავადმყოფობის მიმდინარეობის ამსახველი პიესები და პატარა თეატრის დარბაზში ეპატიჟებოდნენ სენით დაავადებულებს. არ ვიცი მოყვებოდა თუ არა ყოველივე ამას შედეგი, მაგრამ „სამედიცინო თეორიის“ გამოყენების ფაქტს უდაოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს.

„ესთეტიკური თეორია“ (ბუთჩერი), რომელიც აერთიანებს წინა სამ თეორიას და უმატებს მათ ესთეტიკურ ეფექტს, გვასწავლის, რომ კათარსისის ფუნქცია სულაც არ არის მცდელობა გვიმკურნალოს, გაგვათავისუფლოს შიშისაგან ან თანაგანცდისგან. არა, მან უნდა მოგვანიჭოს პირველ რიგში ესთეტიკური სიამოვნება, განახორციელოს განწმენდა ხელოვნების მეშვეობით.

უფრო თანამედროვე ამერიკული კათარსისის თეორია „სტრუქტურული, ანუ, ფორმალური“ (ჯერალდ ელსი) მიუხედავად თავისი ორიგინალობისა, ნაკლებად დამაჯერებლად მეჩვენება. ავტორი ცდილობს დაგვარწმუნოს, თითქოს, არისტოტელე არ გულისხმობდა

განწმენდაში მაყურებელს. ჯერალდ ელსის თვალსაზრისით, კათარსისი ხდება თვით დრამატურგიულ ნაწარმოებში და დაკავშირებულია მხოლოდ პერსონაჟების გრძნობებთან.

თუ ყოველივე ამას დაემატებთ ლესინგის, გოეთეს და შილერის კათარსისის გაგებასა და განმარტებებს, მივიღებთ საკმაოდ რთულ და წინააღმდეგობრივ სურათს, რომელიც მეტყველებს იმაზე, რომ არისტოტელეს ნათქვამმა ერთმა ფრაზამ გამოიწვია „ქარბუქი“ ხელოვნების თეორიაში.

ლესინგს მიაჩნდა, რომ არისტოტელეს მხედველობაში ჰქონდა შიშის ამგვარი გაგება: ეს შიში წარმოიშვება ჩვენი გმირთან მსგავსების შედეგად, რომელიც ტრაგედიაში იტანჯება. ანუ, ეს ჩვენი შიშია იმის გამო, რომ მალე, შესაძლოა ჩვენც გავხდეთ თანაგრძნობის ობიექტი. ამიტომაც კათარსისის ფორმულა, რომელსაც ლესინგი გეთავაზობს სიტყვების გადაადგილებაში მდგომარეობს, თუმცა ეს გადაადგილება სულ ახალ და ახალ აზრობრივ დატვირთვას იძენს: „ტრაგიკული თანაგანცდა – ჩვენი თანაგანცდაა. ტრაგიკული შიში – ჩვენი შიშია. ტრაგიკული თანაგანცდა – ჩვენი შიშია. ტრაგიკული შიში – ჩვენი თანაგანცდაა“.

1827 წელს გოეთე წერს ნაშრომს „შენიშვნები არისტოტელეს „პოეტიკის“ შესახებ“, სადაც ამტკიცებს როგორ მარტივად უნდა გავიგოთ იდუმალებით მოცული კათარსისის ადგილი „პოეტიკაში“. თურმე, როდესაც ტრაგედია ამოწურავს თავის საშუალებებს, რომლებიც შიშსა და თანაგანცდას აღძრავენ, მან უნდა დააბოლოოს საქმე ვნებების შერიგებით. ადვილი ახსნაა, მაგრამ აქ უკვე ლაპარაკია არა განწმენდაზე, არამედ შერიგებაზე, მაყურებლის სიმშვიდესა და დასრულებულობაზე, რომელიც წინააღმდეგობაში შედის ტრაგედიის ფინალთან, ანუ, კატასტროფის აუცილებელ მოლოდინთან და დადგომასთან.

კათარსისის პრობლემას ეხება ერიკ ბენტლიც თავის შესანიშნავ წიგნში „დრამის ცხოვრება“. იგი წერს: „იმ შემთხვევებშიც, როდესაც არისტოტელე მსჯელობს ისეთ

სიუჟეტურ ხერხებზე, როგორებიცაა: „პერიპეტია“ და „ამოცნობა“, რომლებსაც მოიხსენიებს, როგორც ემოციური ინტერესის გაღვივების უძლიერეს ხერხებს, მაშინაც გასაგები ხდება, რომ მას მხედველობაში აქვს რაღაც ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ცნობისმოყვარეობის გრძნობა. არისტოტელე ლაპარაკობს მაყურებელზე, რომელიც თრთის საშინელების გამო და ხდება ღმობიერი, „რბილი“ თანაგანცდის მეშვეობით. შიშისა და თანაგანცდის გრძნობები აქ ფიგურირებენ ცნობილ და ამავე დროს ყველაზე გაუგებარ არისტოტელეს გამოთქმაში – თანაგანცდის და შიშის მეშვეობით ტრაგედიაში ხდება „განწმენდა ამგვარ აფექტებისაგან“. აქ საკმარისია აღვნიშნოთ, რომ რაც არ უნდა სხვადასხვაგვარი განმარტება მიეცეს ამ ფრაზას, არაუის თავში არ მოუვა მისი გაგება, როგორც უბრალო... (ცნობისმოყვარეობის აღძვრა)<sup>1</sup>.

ვლადიმირ სახნოვსკი-პანკევი „განწმენდის“ შესახებ წერს: „აუცილებელი არაა რომელიმე კონცეფციის გაზიარება ან ტერმინის (კათარსისის - მ. კ.) ახალი განმარტება. [...] საკმარისია შემოვიფარგლოთ იმ ძირითადით, რაც უეჭველად დევს ამ ცნებაში. არავითარ ეჭვს არ იწვევს ის, რომ აქ კავშირია ესთეტიკურ და ეთიკურ საწყისებს შორის, ხოლო ტრაგედიის უმაღლესი მიზანია ზნეობრივი ეფექტის მიღწევა. ეს ეფექტი მზადდება ტრაგიკული კონფლიქტის მთლიანი გაშლით, რომელიც რეალიზაციას პოულობს კვანძის გახსნაში, ანუ, კონფლიქტის გადაწყვეტაში. კათარსისის ცნებას არისტოტელე უკავშირებდა მხოლოდ ტრაგედიას, მაგრამ თუ ამას გავიგებთ უფრო ფართოდ, იგი უნდა გავრცელდეს დრამატურგის სხვა ჟანრებზეც“<sup>2</sup>.

სრულიად სამართლიანი შენიშვნაა, რადგან ზნეობრივი „განწმენდა“ ახასიათებს კომედიასაც, რომელიც არა შიშის მეშვეობით, არამედ სიცილითა და დაცინებით აღწევს იმავე შედეგს. მაგალითისთვის საკმარისია გავიხსენოთ მოლიერის

<sup>1</sup> Э. Бентли. Жизнь драмы, М., 2004, с., 50-51

<sup>2</sup> В. Сахновский-Панкеев. Драма, Л., 1969, 116

„ტარტიუფი“. „თუ ტრაგედია და კომედია პოლარული ჟანრებია, მაშინ ზნეობრივი განწყობის ეფექტი უნდა ახასიათებდეს აგრეთვე შუალედურ ჟანრებსაც.“<sup>1</sup> ბენტილი წერს: „დღესაც გრძელდება კამათი იმის შესახებ, თუ რას ნიშნავს სინამდვილეში სიტყვა კათარსისი, მაგრამ მგონია, დაპირისპირებული მხარეები ერთ რაღაცაში უნდა შეთანხმდნენ – არისტოტელე უარყოფს წარმოდგენას, რომლის მიხედვით ჩვენ დავემსგავსებით ნერვების „გუნდას“... იგი ფორმულირებას უკეთებს სულ სხვა დასკვნას: ტრაგედია არა მხოლოდ აღძრავს აღელვებას, არამედ გვათავისუფლებს ამ აღელვებისაგან.“<sup>2</sup>

დაბოლოს, დრამის თეორია დაანახებს შემოქმედებითი პროფესიების სტუდენტობას სათეატრო აზრის საერთო დინებას; სირთულეებით და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზას, რომელზეც უპირისპირდებიან ერთმანეთს გონება და გრძნობა, გემოვნება, მოდა, სტილი, სკოლა, ფილოსოფიური იდეები და მსოფლმხედველობითი კონცეპტები. ამ გზის დასაწყისია – ანტიკური ხანა, ხოლო დაუსრულებელი სვლა გრძელდება თანამედროვე დრამისა და თეატრის ცხოვრებაში. ასე რომ გავევთ გზას და იგი მიგვიყვანს...

---

<sup>1</sup> იქვე, გვ. 117

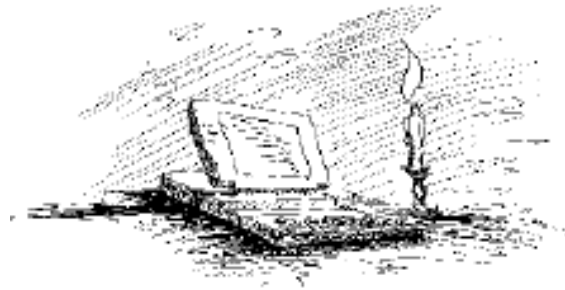
<sup>2</sup> Э. Бентли. Жизнь драмы, М., 2004, с. 254



---

---

*კინემატოგრაფია*



**„ეს არ არის ვაჟი“...  
ანუ ეკრანული სახის ორატორიკა**

2011 წელს ქართველ ტელემაყურებელს საშუალება ჰქონდა ტელეკომპანია „მზის“ ეთერით ენახა უკანასკნელი წლების ქართული ფილმები და მოესმინა, როგორც თავად ავტორების თვალსაზრისი წარმოდგენილ ნამუშევრებზე, ისე, სპეციალურად მიწვეული კრიტიკოსებისა და მაყურებლის მოსაზრებაც. ყველასთვის ცნობილია, რომ დღევანდელი ეროვნული კინოპროდუქცია დახვავებული პრობლემების თვალსაჩინო მაგალითია, ამიტომ, კინოხელოვნების მტკივნეული, შემოქმედებითი პროცესის ხელისშემშლელ პრობლემებზე ორივე მხარის პროფესიონალთა მსჯელობა, მათ გადასაწყვეტად გადადგმულ ნაბიჯად უნდა ჩაითვალოს. მართალია, ამ შეხვედრებს ნაკლებად შეიძლება ეწოდოს დიალოგი, თუმცა, გარკვეულ საკითხებს ნათელი მაინც მოჰფინეს: სამწუხაროდ, ფინანსური პრობლემების, აუწყობელი საწარმოო პროცესისა და მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის სიმწირესთან ერთად, ხშირ შემთხვევაში, არაპროფესიონალიზმიც ვლინდება, — იმ ენის არცოდნა, რომლითაც ახალგაზრდა კინორეჟისორები საკუთარი აზრისა და თვალთახედვის გადმოცემას ცდილობენ. თვალშისაცემია, არა მხოლოდ ერთი ნაწილის სიყალბე და არაფრის მომცემი მანერულობა, არამედ, მათი საპირისპირო ხედვის მქონე მეორე ნაწილის ე. წ. „დოკუმენტური“ გადაღების სიღრმე და გამომსახველობითი სიმწირე, ანუ, ის ფაქტი, რომ მათ, ობიექტური **სინამდვილისა და სინამდვილის ეკრანული სახის** ერთმანეთისგან განსხვავება უჭირთ.

გფიქრობ, საჭიროა დაფიქრება იმაზე, რომ კინო ხელოვნებაა. ერთი შეხედვით, ეს მარტივად გასაგები აზრია, მაგრამ მხოლოდ ერთი შეხედვით, რადგან, ასეთი ზოგადი ფრაზა, სინამდვილეში მეტად უმნიშვნელო ინფორმაციას

---

---

გვადღევს იმის შესახებ, თუ რა არის კინო და რატომ არის იგი ხელოვნება. ან, რა არის თავად ხელოვნება? ეს ხომ უზარმაზარი, მრავალფეროვანი სივრცეა, მთელი სამყარო, რომლის ერთბაშად მოცვა შეუძლებელია. რას ვგულისხმობთ ამ სიტყვაში? ჩვენ ამაზე არ ვფიქრობთ, თუმცა, უკვე ადრეული ასაკიდან, გაუცნობიერებლად ვცნობთ ასეთ მოღვაწეობას — ვხედვით, როგორ უსმენს ადამიანი ხმებით ავსებულ სამყაროს და მუსიკად გარდაქმნის, უყურებს გარემოს და ასახავს ხაზებითა და ფერადი ლაქებით, მოძრაობის სილამაზეს ცეკვით გამოხატავს, განცდას და ნაფიქრს პოეტური სიტყვით გადმოსცემს...

რას აკეთებს იგი? დახატული ვაშლი, შესაძლოა, ძალიან ჰგავს ნამდვილს, მაგრამ, საჭმელად უვარგისია. რატომ ქმნის მხატვარი უსარგებლო საგანს, რა მიზნები ამოძრავებს? <sup>1</sup>

პირველ რიგში, ამ მოვლენაში ჩვენს ყურადღებას იპყრობს, **რეალობის** მიმართ გაუღებელი გამყოფი საზღვარი: უდიდესი მსგავსების მიუხედავად, კინოხელოვნების, როგორც სხვა ხელოვნებათა, თვისებები და კანონები, ნიშანთა ლოგიკა არ შეიძლება გაავივიოთ ობიექტურ რეალობასთან, იმ კანონზომიერებებთან და ჭეშმარიტებასთან, რომელიც ფიზიკურ სამყაროში არსებობს. კარგად ვიცით, რომ ეკრანი მხოლოდბრტყელი ფონია, მისმილმაცნამდვილადარარსებობს ის სივრცე, რომელსაც ჩვენ პერსპექტივაში ვხედავთ: არც შენობები, არც რეღსები, რომელზეც მატარებელი პირდაპირ ჩვენი მიმართულებით მოძრაობს, საზარელი მკვლეელი



<sup>1</sup> რენე მაგრიტი. ეს არ არის ვაშლი. This is not an Apple-1964

სინამდვილეში ვერ გვხედავს და არაფერი გვემუქრება. დღეს, ჩვენ ღიმილს გვგვრის ლეგენდა ძმები ლუმიერების კინოსეანსის გულუბრყვილო შემთხვევაზე, როდესაც ეკრანზე წარმოდგენილმა „მატარებლის“ შემოსვლამ“ „გაცოცხლებული გამოსახულების“ აღსაქმელად ფსიქოლოგიურად მოუშადაბელ საზოგადოებაში აურზაური და პანიკა გამოიწვია. ვიცით, რომ **კინო რეალობის ილუზიაა**, მაგრამ გვაჯადოებს და გვაოცებს უდიდესი მსგავსება, მოჩვენებითი შერწყმა სინამდვილესთან... თუმცა, ზოგჯერ, პირიქით, — მასთან გაუცხოება კიდევ უფრო მეტად გვაკვირვებს... ჩვენს ცნობიერებაში რეალურისა და შექმნილის კონტურები ერთმანეთს ეფინებიან და ეღარებიან, ხოლო, მათ შორის არსებული დამოკიდებულებები: მსგავსებები და განსხვავებები ჩვენში რაღაც საზრისს ბადებს, — მიხედვის, „**ამოცნობის**“ საზრისს, რომელიც ორივე რეალობას თანაბრად ეხება და აერთიანებს.

**რეალობისა და ეკრანული სახის** ურთიერთმიმართება, იდენტიფიკაცია კინოთეორიის ერთ-ერთი საწყისი და არსებითი პრობლემაა, რომლის პრიზმაშიც ტყდება კინოხელოვნების თითქმის ყველა ფუნდამენტური საკითხი: მხატვრული სტრუქტურის, სახეთა პირობითობის, საზრისის, ფორმის, სტილის, სუბიექტურისა და ობიექტურის დამოკიდებულებები თუ სხვა; ამ საფუძველზე იხსნება თავად კინემატოგრაფის დუალისტური ბუნებაც: მისი, ერთი მხრივ, არსებულის, **ფაქტობრივად, ავტომატურად აღბეჭდვის** უნიკალური უნარი და მეორე მხრივ, ამ **ანაბეჭდვის ილუზორულობა** და მისგან გამომდინარე შემოქმედებითი თავისუფლება. ეს წინააღმდეგობრიობა განსაზღვრავს თავის მხრივ, **ორ საწყისს, ეკრანულ პარადიგმას**: პირველს — კონცენტრირებულს ობიექტურ, რეალისტური სახიერების პრინციპზე - ძმები ლუმიერების გზას; და მეორეს – გამონაგონს, სუბიექტურს და ფანტაზიურს, პირობითობის მაღალი ხარისხით - ჟორჟ მელიესის შემოქმედების პრინციპს.

ორივე შემოქმედებითა მეთოდმა თავისი ძიებებითა და მიგნებებით გაზარდა კინოხელოვნების შესაძლებლობები, ჩასწვდა მის უნიკალურ გამომსახველობას. მსჯელობა სინამდვილის შემოქმედებით ასახვაზე, შესაძლებლობებსა და ფორმებზე, კატეგორიებსა და კანონებზე ადამიანური კულტურის განუყოფელ ნაწილად იქცა. ფელერიკო ფელინი აღნიშნავდა: „სიტყვა რეალიზში არაფერს ნიშნავს. გარკვეული ხარისხით ყველაფერი რეალურია. საზღვარი ფანტაზიასა და რეალობას შორის არ არსებობს“. მაგრამ არსებობს სხვა მოსაზრებებიც, განსხვავებული ფელინისეული რეალიზმისგან და ყველა მათგანს უფლება აქვს ჰქონდეს საკუთარი შემოქმედებითი პრინციპი, ავტორის უფლება - არ იზიარებდეს მაგალითად, არც „დოგმა-95“-ის მკაცრად განსაზღვრულ დებულებას, რომლის თანახმად: „კინო – ილუზია არ არის“<sup>1</sup> და არც ჯეიმს კემერონის მიერ შექმნილ პანდორას ფანტასტიკურ სამყაროს.<sup>2</sup>

რაც უფრო მეტად ვულრმავედებით იმ ქმედებას, რასაც ჩვენ ფილმის გადაღებას ვუწოდებთ, მით უფრო ამოუწურავი, მრავალმხრივი და რთული გვეჩვენება **ამსახველ საგანსა და ასახვას** შორის დამოკიდებულება. მით უფრო მრავალაზროვანი ხდება მაყურებლისთვისაც სამყაროდან გულდასმით შერჩეული და „ამოღებული“, ეკრანზე გარკვეული სახით წარმოდგენილი აღქმის საგანი. ერთი შეხედვით, კინემატოგრაფში საქმე თითქოს ძალიან მარტივადია. კამერა უშუალოდ აფიქსირებს, „ხელოვნება სარკეა“. მაგრამ რას აირეკლავს იგი? ამ გამონათქვამში, ჩვეულებრივ, პირდაპირ ზერეულე მსგავსებას ვგულისხმობთ და არ ვითვალისწინებთ ადრეულ, უფრო სიღრმისეულ და სიმბოლურ დამოკიდებულებებს. წარმოიდგინეთ, რა დარჩებოდა, ასეთი გააზრების შემთხვევაში, **ანდრეო**

<sup>1</sup> „დოგმა-95“-ის მანიფესტიდან. Цыркун Н. Догма 95 . *Искусство Кино*. — 1998. — № 12.

<sup>2</sup> იგულისხმება ჯ. კემერონის ფილმი „ავატარი“

### ტარკოსკის ფილმიდან!<sup>1</sup>

სარკის ცნება მეტად ფართოა, დაკავშირებულია აგრეთვე ადამიანის მიერ საკუთარი თავის აღქმასთან, იდენტიფიკაციის რთულ პრობლემასთან, რომელიც შეიძლება, პირიქით, „მესთან“ გაუცხოებასაც ნიშნავდეს, ცნობიერების წინააღმდეგობრივ გაორებას, როგორც, მაგალითად, ჟაკ ლაკანისეული „სარკის სტადია“<sup>2</sup> განიხილავს.

სარკე, გარდა ამისა, არქეტიპული გააზრების ფენომენია და მრავალმხრივ იპყრობს კულტურის ყურადღებას: გეხედება ყოფაში, მითოლოგიაში, ხელოვნებაში, მაგიაში... „სარკის ეფექტს, ანარეკლის მოცემის უნარს ადამიანები უხსოვარი დროიდან აწერდნენ მაგიურ თვისებებს. შემთხვევითი არ არის, რომ სიტყვა „მაგიას“ (magia) და „სახეს“ (image) საერთო ძირი აქვთ, გამომდინარე სიტყვიდან - „სახე“ „ასახვა“. ავტორის მისწრაფება მიბაძოს ბუნების მოვლენებს და ფენომენებს, წმინდა იდეებს, — ეს არის **მიმესისის** ესთეტიკური კონცეფცია, სინამდვილის ასახვა, იდეალიზაცია. სარკეს გააჩნია მნიშვნელობა, რომელიც შორს სცდება მისი ფუნქციონალურობის საზღვრებს. უძველესი დროიდან სარკე მოიაზრება, როგორც, რაღაც წინააღმდეგობრივი, ძველი წარმოდგენების მიხედვით — სამყაროების საზღვარზე მყოფი და ანარეკლსა და ასარეკლთან მაგიურად დაკავშირებული. სარკის ანარეკლი განიხილება, როგორც, არა მხოლოდ სინამდვილის სახე გარემომცველ სამყაროსთან მიმართებაში, არამედ, როგორც ერთგვარი მიღებული რამ. სამყაროში ყველაფერი ხილული და უხილავი კავშირებითაა დახლართული; ყველაფერი რაიმეს ანარეკლია, შედეგი, ან — მიზეზი“.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> იგულისხმება ანდრეი ტარკოსკის ფილმი „სარკე“

<sup>2</sup> „სარკის სტადია“ - ფრანგი ფილოსოფოსის და ფსიქოანალიტიკოსის ჟაკ ლაკანის (1901–1981) ტერმინი. ბავშვი 6-დან 18 თვემდე იწყებს საკუთარი თავის გაცნობიერებას სარკეში. მას უყვარს ალიბდება ის, რასაც ლაკანი წარმოსახვას უწოდებს, ანუ საკუთარი „მეს“ სახეს.

<sup>3</sup> Светлана Леончук. З Е Р К А Л О. Рассмотрение произведений

ცხადია, ჩვენ შევეჯახეთ მეტად ბუნდოვან და ფართოდ გაფანტულ მოსაზრებას, რომელსაც შეიძლება სრულიად საპირისპირო რეაქციები მოარგო. ამავე დროს, ძნელია წინააღმდეგობა გაუწიო აშკარა ფაქტობრივ მსგავსებას კინოგამოსახულებასა და იმ ფენომენს შორის, რომელსაც სარკეს ვუწოდებთ. აბრამ ვულისი ნიშანდობლივად მიგვანიშნებს ამგვარი „სარკის“ ზედაპირის დამატებით სიღრმეებსა და სირთულეებზე: „კინოტექნიკის წარმოქმნასთან ერთად, გაჩნდა ახალი გამომსახველობითი ენა, რომლის ფიზიკური საფუძველი – სარკის პრინციპია. გაცოცხლებული სარკის გამოსახულება, ისე მიისწრაფვის თავისუფლებისკენ, როგორც ბოთლიდან ამოსული ჯიანი, – თუ შეიძლება თავისუფლება ვუწოდოთ პირობითობათა გარდაუვალ ტყვეობას, კანონზომიერებებს და წესებს, რომელთა შერჩევაც მას მოუწევს“<sup>1</sup>.

რას წარმოადგენს კინორეალობა? სინამდვილის სარკისებურ ანარეკლს? თუ არსებულის მიბაძვას, მიმესისს<sup>2</sup>, ან პირიქით, – არარსებულ ფანტაზიას? ზიგფრიდ კრაკაუერი<sup>3</sup> კინოს განსაზღვრავდა როგორც „ფიზიკური რეალობის რეაბილიტაციას“, მაგრამ ფიზიკური სამყაროც შეიძლება ილუზიად წარმოგვიდგეს, ხოლო მისი კანონზომიერება ვიწრო, შემთხვევითი დაკვირვების შედეგად, სუბიექტურ აღქმად. ბრწყინვალე მხატვრულ მიგნებას შესაძლოა, საერთოდ არ ჰქონდეს კავშირი არსებულ მიზეზ-შედეგობრიობასთან. თუ კინოხელოვნებას, ჩვენ, მხოლოდ „მიბაძვის“ ან თუნდაც, „ფიზიკური რეალობის რეაბილიტაციის“ ფარგლებში განვსაზღვრავთ, მისი მნიშვნელობა ადრეულ შეხედულებათა მსგავსად, შეიძლება, ძალიან ვიწროდ და არაარსებითად მოგვეჩვენოს.

искусства, связанных с зеркалом. [http://www.leon-chuk.w-r.ru/pocherk\\_mirror.htm](http://www.leon-chuk.w-r.ru/pocherk_mirror.htm) © 2004–2010

<sup>1</sup> Вулис А. В. Литературные зеркала. М., 1991, гл. XII

<sup>2</sup> მიბაძვა, მიმესისი არისტოტელეს გაგებით.

<sup>3</sup> Зигфрид Кракауэр - Природа фильма. Реабилитация физической реальности. м. искусство, 1974

ჩვენ შეგვიძლია „გაუამართლოთ“ კინოს არსებობა სინამდვილის ფაქტის „წმინდად“ დაფიქსირების, შენახვისა და წარმოდგენის განსაკუთრებული უნარით, მაგრამ, მაშინ მისი საზღვრების მიღმა დარჩება თვითონ დოკუმენტური კინოხელოვნების შედეგებიც! ისეთი უკიდურესი მიზანდასახული ფაქტობრიობითაც კი, როგორიც, მაგალითად, ძიგა ვერტოვის «**Кино-глаз**»-ია, სერიიდან „ცხოვრება უცაბედად, წასწრებული“, <sup>1</sup> — მეტად ობიექტური, „ჩაურეველ-განურჩეველი“, „შემთხვევითი“ გადაღებით, რომელსაც, სინამდვილეში, საბჭოთა ავანგარდის ეპატაჟური, გამომწვევი პრინციპები, ამ მიმართულების განზრახ, კატეგორიულ ქაოტურობასთან უცნაური კონტრასტულობით შერწყმული იდეოლოგია წარმართავს. რასაკვირველია, მსურველებისთვის საინტერესოა, როგორი იყო ფაქტობრივად, ახალი, იმ დროისთვის მეტად უჩვეულო სახელმწიფოს — საბჭოთა კავშირის რეალობა ოციან წლებში, ჩამოყალიბების ეტაპზე, თუმცა, როდესაც ძიგა ვერტოვის ფილმს ვუყურებთ, სინამდვილეში, გვიზიდავს „კინოპარატიანი ადამიანის“ მიერ დანახული რეალობა, მისი ობიექტურობა და სუბიექტურობა, მის მიერ დაფიქსირებული მტრედები ქვაფენილზე და ასვლა კოშკურაზე, საიდანაც იმ სამყაროს დიდი პერსპექტივა ჩანს, რომლის ჩვენთვის ჩვენება, ამ კინოენთუზიასტს, უზარმაზარ ენერგიად და საკუთარი სიცოცხლის საფრთხეში ჩაგდების ფასად უღირს.

საუბარია იმაზე, რომ ასეთ, უშუალოდ წარმოდგენილ რეალობასაც კი გააჩნია რაღაც სხვა, დამატებითი მნიშვნელობა. ყოველდღიურობაში ხშირად ვაწყდებით ფაქტს, როდესაც ერთსა და იმავე სურათს გვერდით მყოფი სხვაგვარად აღიქვამს, ვიდრე ჩვენ. შესაძლოა, ასეთი სხვაობა სრულიად რადიკალურიც კი გამოდგეს. ადეკვატური, თუ, არაადეკვატური აღქმის სირთულეებისა და სუბიექტური ობიექტური მიზეზების გარდა, რაც, არსებით როლს

---

<sup>1</sup> ძიგა ვერტოვის «**Кино-глаз**» დოკუმენტური ფილმი სერიიდან «Жизнь врасплох».



ასრულებს. ამ შემთხვევაში, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე, თავად, ეკრანული გამოსახულების პირობითობას — ობიექტის ჩვეულ სემანტიკას, თუ ამ წუთას, ჩვენ წინაშე წარმოქმნილ ახალ საზრისებს.

დავუშვათ, უკვე გავაცნობიერეთ და შევთანხმდით, რომ ეკრანული გამოსახულება, თუნდაც, ყველაზე პირდაპირ და უშუალოდ დაფიქსირებული, მატერიალური რეალობის **ნიშანია**, ილუზიაა და არა თავად ის რეალობა, რომელშიც ვიმყოფებით, მაგრამ, შეგვიძლია თუ არა, ამავე დროს, ერთაზროვნად განვაცხადოთ, რომ ეს ნიშანი, სწორედ იმ ობიექტურ რეალობას წარმოგვიდგენს, რომელსაც ფაქტობრივად გვიჩვენებენ? სწორი იქნება, თუ არა, გამოვთქვათ ვარაუდი, — როდესაც რენე მაგრიტი ხატავს თავის „არსებობის პირობითობებს“ და წარმოგვიდგენს „ოთახისა“ და „გარე სამყაროს“ მიჯნას — ღია კარს, რომლის მიღმა, ნაპირისა და ზღვის პეიზაჟი უცნაურად

ერწყმის და მთლიანობას ქმნის იმ ნახატთან, რომელიც სხვა სივრცეში, ოთახში მოლბერტზეა დამაგრებული,<sup>1</sup> რომ, მხატვარი ამით ხაზს უსვამს რეალობისა და მისი ნიშნის უშუალო პირდაპირდამოკიდებულებას, რეალიზმს (ანუ დახატული ზღვა ასახავს რეალურად არსებულს)? თუ, უფრო მისაღები იქნება, გვევარაუდა პირიქით, — ერთი და მეორეც ილუზიაა... და სინამდვილე სადღაც ჩვენს შიგნითაა, რაზეც მიგვანიშნებს



კარის ზღურბლზე დაგდებული შავი ბურთი, ანუ მხატვრის თუ, უკვე ჩვენთვის საკუთარ თვალთან გაიგივებული გუგა — ორი რეალობის საზღვარზე და მესამე, კარგად საგრძნობი

<sup>1</sup> რენე მაგრიტი. არსებობის პირობითობები 1933

შინაგანი სუბიექტური განზომილებიდან მხედვარე. კითხვის დასმაც კი — რომელ რეალობას ასახავს „არსებობის პირობითობები“ ობიექტურს თუ სუბიექტურს — აზრს კარგავს.

„რეალისტურის“ ცნება ზოგჯერ სინამდვილის მისტიფიკაციის მნიშვნელობასაც იძენს! საბჭოთა ეპოქის ხელოვნების იდეოლოგიზირებულ თეორიაში, რომელიც XX საუკუნის 30-90-იან წლებში ქართულ კულტურასაც „ბეჯითად“ „მეთვალყურეობდა“, ხაზგასმით იყო წამოწეული რეალიზმის აქტუალობის პრობლემა. თუმცა, მასში უკვე აღარ იგულისხმებოდა ოციანი წლების მსგავსი რეალისტურობა, შთაგონებული პრინციპით — „ცხოვრება უცაბედად, მოულოდნელად წასწრებული“, «Кино-глаз», „ფარული კამერა“... სოციალისტური კრიტიკა მიზნად ისახავდა მხატვრულ სახეთა სინამდვილესთან მხოლოდ, თითქოსდა, მსგავსების ნიშნების გამოვლენას, „ახალი“, დადგენილებების შუქზე შეთხზული სქემატური პერსონაჟებისა და უტოპიური შინაარსების „გარეალისტურებას“. არსებითად, მაქსიმ გორკის მიერ ნორმად განსაზღვრული „**სოციალისტური რეალიზმის**“ მეთოდი სახელმწიფო ძალაუფლებით დაკანონებული იდეოლოგიისა და პროპაგანდის საიმედო მექანიზმი იყო, — რეალიზმის იმიტაცია, რომელიც, წინასწარ შეიცავდა შინაარსის სავალდებულო სქემას, კონტროლს უწესებდა ავტორის იდეას, შემოქმედების თავისუფლებას და საწყისშივე გამორიცხავდა სინამდვილის ასახვის როგორც ობიექტურ, ისე სუბიექტურ პრინციპს. დადგენილებაში, რომელიც, უპირობო ბრძანებად და სასტიკ მუქარად იქცა სოციალისტური აღმშენებლობის სახელმწიფოში მოღვაწე მწერლებისთვის და ხელოვანთათვის, ეწერა: „სოციალისტური რეალიზმი ამტკიცებს ყოფიერებას, როგორც შემოქმედებას, რომლის მიზანია ადამიანის ყველაზე ღირებული ინდივიდუალური შესაძლებლობების უწყვეტი განვითარება ბუნების ძალებზე გასამარჯვებლად, მისი ჯანმრთელობისათვის და ხანდაზმულობისთვის, დედამიწაზე

ცხოვრების უდიდესი ბედნიერებისთვის“.<sup>1</sup>

მხატვრული საბჭოთა „სინამდვილე“ არ უნდა გასცდენოდეს იდეოლოგიური ოპტიმიზმის პათოსის საზღვრებს. ერთი შეხედვით, ამ სრულიად უწყინარი დადგენილების მიზანი მასებისთვის სასურველი განწყობის ჩამოყალიბება იყო, მოუწყობელი ცხოვრების ჩანაცვლების მცდელობა მშვენიერი მხატვრული გამონაგონით, რომლის შედეგად, ზღაპარი რეალობასთან უნდა გაიგვებულიყო, სიყალბე — სინამდვილესთან. მოგვიანებით, სამოციან წლებში, როდესაც სახელმწიფო რეჟიმი ოდნავ შერბილდა, ამ მოვლენის გადაფასებამაც აღარ დააყოვნა, მათ შორის ქართულ კინოშიც: ქართველი „სამოციანელები“ რუზო გაბრიაძე და ელდარ შენგელაია „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“<sup>2</sup> შეეცადნენ სოციალისტური ხელოვნების ამ „მკვდარი“, დოგმატური, ყალბი არსის გამოვლენას. ფილმის მახვილგონივრულ სახეებში იკითხება კინოხელოვანთა დამცინავი, ირონიული თვალსაზრისი „სინამდვილისა“ და „რეალისტურის“ ცნებებზე და დიხოტომია: „ჰგავს - თუ არ ჰგავს“, მხატვრული ნაწარმოების ფუნქციონალურ კონცეპტად, კომიკური სიტუაციის მამოძრავებელ წამყვან ელემენტად იქცა.

რომელი პრინციპი აგვიხსნის რა დამოკიდებულებაშია ჩვენს ცხოვრებაში არსებული რეალური საგანი და მისი



არარსებული ანალოგი, მისი მხატვრული ასახვა? რაშიაიმპარადოქსისარსი, როდესაც, რენე მაგრიტი ხატავს ჩიბუხსს და იქვე მიუთითებს, რომ „ეს არ არის ჩიბუხი“?<sup>3</sup> ხატავს

<sup>1</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, 1934, с. 17.

<sup>2</sup> რუზო გაბრიაძე, ელდარ შენგელაია „არაჩვეულებრივ გამოფენა“ 1968

<sup>3</sup> რენე მაგრიტი The Treachery of Images 1928-29

ვაშლს და განმარტავს რომ „ეს ვაშლი არ არის“? მაგრიტის თვალთახედვა, იდეა რეალობის ილუზორულობაზე, შეგვიძლია განვავრცოთ კინემატოგრაფისთვის ასევე აქტუალურ პარადოქსულ პრინციპთან — **რეალობის ილუზიასთან** მიმართებაში, რადგან, უმეტესად, ეკრანზე გადატანილი რეალობა, მაგრიტის ჩიბუნის მსგავსად, ის არ არის, რასაც წარმოგვიდგენს. ეკრანული სიბრტყე, კინოს პირობითი სამყარო ილუზიის დამატებით შრეებს წარმოქმნის, როგორცაა, მაგალითად, ილუზიური და შთამბეჭდავი, ერთიმეორეში არეკლილი სარკეების დერეფანი კრისტოფერ ნოლანის „დასაწყისში“,<sup>1</sup> სადაც, ამ უსასრულობას რეჟისორი უფრო მეტად აღრმავებს დამატებითი საზრისით, მიგვითითებს, რა, კიდევ სხვა, კადრს მიღმა არსებულ კულტურულ სივრცეზე — კინომეხსიერებაში სამუდამოდ აღბეჭდილ კადრზე: სიკვდილის წინ მდიდრულ, ოქროს სარკეებში მრავალ ნაწილად დაშლილ, სულიერად განადგურებული კეინის



გასაოცარ აღლუმზე ორსონ უელსის „მოქალაქე კეინიდან“<sup>2</sup>, რითაც, გარდა იმისა, რომ ნოლანი დიდი კლასიკოსისადმი

<sup>1</sup> კრისტ. ნოლანის ფილმი „დასაწყისი“, Inception 2010

<sup>2</sup> ორსონ უელსის ფილმი „მოქალაქე კეინი“ Citizen Kane 1941

თაყვანისცემას გამოხატავს, სახეობრივად წარმოგვიდგენს, აგრეთვე, კინემატოგრაფიისადმი თავის აღტაცებულ მიმართებასაც. კრისტოფერ ნოლანის „სარკის დერეფნის“ კონცეპტში იკითხება თავად კინოს სახელი – „დიდი ილუზიონი“, როგორც რეალობისა და სიზმრების, – სარკის წარმოუდგენელი, უსასრულო ილუზიის „ფეიერვერკი“.



**სწრაფვა დოკუმენტალურობისკენ და  
დოკუმენტალიზმის „ბანალება“**

დაიბადნენ რა თითქმის ერთდროულად, დოკუმენტური კინო, მაინც შეიძლება ჩაითვალოს მხატვრული კინოს უფროს ძმად; მაგრამ ამის შემდეგ, უმცროსმა ძმამ გაცილებით სწრაფად დაიწყო ზრდა, ნაყოფიერად აითვისა უფროსის მიერ შემუშავებული ხერხები და ინტენსიურად ჩაერთო ხელოვნების სფეროდ აღიარებისთვის ბრძოლაში.

მხატვრულისგან განსხვავებით, დოკუმენტურმა კინომ, მიუხედავად მისადმი მუდმივი ინტერესისა, თანდათანობით უკანა პლანზე გადაინაცვლა; თუმცა, მისი გავლენა მხატვრულ კინოზე მუდმივ თანამდევ ხაზად მიჰყვება მხატვრული კინოს განვითარების გზას.

დოკუმენტალურობისადმი სწრაფვა სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ავტორის შემოქმედებაში გარკვეული პერიოდულობით აღინიშნება; მაგრამ 50-60 წლებში მსოფლიო კინემატოგრაფში ამ პროცესმა იმდენად ფართო გაქანება მიიღო, რომ მოგვიანებით კრიტიკოსებმა მას „დოკუმენტალიზმის“ აფეთქება უწოდეს. მან მოიარა მთელი ევროპა, გადაჭრა ოკეანეც და შეეხო თითქმის ყველა მეტ-ნაკლებად განვითარებულ კინემატოგრაფიის მქონე ქვეყანას.

ეს იყო მხატვრული და დოკუმენტური კინოს ურთიერთდაახლოების პროცესი, რომელშიც გამოიკვეთა მხატვრული კინოს მოძრაობა დოკუმენტურსიკენ. ამავე დროს, მკვეთრად მატულობს მხატვრული ფილმების რიცხვი, რომელთაც საფუძვლად უდევთ ისტორიული მოვლენები და რეალური ფაქტები.

ამ მოძრაობაში პიონერად შეიძლება მივიჩნიოთ იტალიური კინემატოგრაფი, რომლის წიაღშიც იბადება რეალობასთან მაქსიმალურად მიახლოების, ყოველდღიური რეალობის „მხატვრულად გაფორმების“ გარეშე აღბეჭდვის მძლავრი

---

---

ტენდენცია, რომელიც სულ მალე მთელს მსოფლიოში გახდება ცნობილი იტალიური ნეორეალიზმის სახელით.

დოკუმენტური კინო ხელოვნების ავანგარდად იქცევა. საფრანგეთში იბადება „სინემა-ვერიტე“ (Cinema-verité), ატლანტიკის მიღმა — „პირდაპირი კინო“ (direct cinema), დიდ ბრიტანეთში — „თავისუფალი კინო“ (free cinema), — კინომოდრობები, რომლებმაც არსებითი გავლენა იქონიეს არა მარტო დოკუმენტური კინოს შემდგომ განვითარებაზე, არამედ მხატვრულ კინემატოგრაფზეც.

მსოფლიო კინოპროცესის საერთო პათოსი ხდება დაუბრუნონ ფილმს, მისი ბუნებიდან გამომდინარე, დოკუმენტურობა. 50-60-იანი წლებისთვის მხატვრული ფილმის სცენარი თანდათან თავისუფლდება მკაცრი სიუჟეტური აგების მოთხოვნიდან. შეიძლება ითქვას, ზოგჯერ პროზასაც კი უახლოვდება. თუმცა, როგორც ხშირად არის ხოლმე ახალი გზების ძიებისას, ხშირად საქმე მეორე უკიდურესობამდე მიდიოდა — სცენარის და, უფრო მეტიც, სიუჟეტის სრულ უარყოფამდე.

კინოპროცესში და კინოკრიტიკაში აქტიურად მკვიდრდება ტერმინები: „ცხოვრების ნაკადი“, „ანტიფილმი“, „დედრამატიზაცია“. „სპონტანური“ კინოს მომხრეები ზოგჯერ ცდილობდნენ პირდაპირ გადაეტანათ ქრონიკის გადაღების მეთოდები მხატვრულ კინოში. მაგრამ უფრო ხშირად, ეს მცდელობები, მაინც მეტ-ნაკლებად წარმატებულ, ექსპერიმენტებად რჩებოდა. თუმცა არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ამ ექსპერიმენტებმა მნიშვნელოვნად გაამდიდრა მხატვრული კინოს ენა დოკუმენტური კინემატოგრაფის გამოცდილებით, მათ შორის ხელი შეუწყო კინოდრამატურგიის ევოლუციას, რის შედეგადაც მხატვრულ კინოში მკვეთრად გაიზარდა დისტანცია ფაბულასა და სიუჟეტს შორის.

ასევე თვალსაჩინო ცვლილებები განიცადა ფილმების სახვითმა გადაწყვეტის სტილმა. იმატა მისწრაფებამ დოკუმენტური ესთეტიკისკენ, რომელიც მიზნად ისახავდა მიედწია მხატვრულ ფილმში ისეთივე

დამაჯერებლობისათვის, რაც გააჩნია დოკუმენტურ მასალას და მაყურებელი აეძულებინა ერწმუნა ეკრანზე მიმდინარე მოვლენების რეალურობა.

გადაღების დოკუმენტურმა მეთოდმა მოითხოვა ფილმის პლასტიკური გადაწყვეტის უბრალოება. ამ შემთხვევაში უკვე უადგილოდ მოჩანდა კადრის ფერწერული კომპოზიციები, უპირატესობა ენიჭებოდა ბუნებრივ ინტერიერებს, ბუნებრივ განათებას. ხშირად გამოიყენება დოკუმენტური კინოს კიდევ ერთი ხერხი – ფარული კამერა, განსაკუთრებით ქალაქის სცენებში; ქალაქი თავისი ქუჩებით, მაღაზიებით, კაფეებით, გამვლელებით არა მხოლოდ ფონია ფილმის მოქმედებისთვის, არამედ – მისი აქტიური მონაწილეც.

სულ უფრო ფართოდ იხმარება ე. წ. ხელის კამერა, — მსუბუქი, პორტატული კამერით მოძრაობაში გადაღება, რაც სცენებს განსაკუთრებულ დამაჯერებლობას ანიჭებს, ახდენს რა ადამიანის თვალის იმიტირებას.

მხატვრულ კინოში გავრცელებულ მეთოდად იქცა ქრონიკის, დოკუმენტური სცენების ჩართვაც, რაც ფილმს დროის, ეპოქის სუნთქვას ანიჭებდა, გარკვეულ ემოციურ განწყობას ბადებდა მაყურებელში; მაგრამ ამავე დროს, ეს მეთოდი თავის თავში შეიცავს გარკვეულ რისკსაც: სამსახიობო ფილმის ქსოვილში ჩართვისას ქრონიკა მყისიერად ააშკარავებს მის სადადგმო ხასიათს, თუ მთლიანად კინოსურათის გადაწყვეტა არ არის აგებული დოკუმენტური გადაღების რიტმსა და სტილზე. თუმცა, ხშირად დოკუმენტური კადრები სწორედ სტილური კონტრაპუნქტის შესაქმნელად გამოიყენება.

„დოკუმენტალიზმის აფეთქების“ ტალღამ ჩაიარა, მაგრამ მის მიერ დაგროვილი გამოცდილება კინემატოგრაფიული გამომსახველობითი საშუალებების არსენალში სამუდამოდ დარჩა. მისი დამსახურებაა, რომ კინოს ამ ორ სახეობას შორის საზღვარი იმდენად მყიფე და გამჭვირვალე გახდა, რომ სულ უფრო პირობითი ხდება. მათი გზები გამუდმებით ეჯაჭვება ერთმანეთს. თითოეულის მიღწევა სულ მალე



საერთო მონაპოვარი ხდება.

კინოს რომელ სახეობას შეიძლება მივაკუთვნოთ, მაგალითად, სოსო ჩხაიძის „თუში მეცხვარე“ (1976). ფილმში თუში მწვემსების ყოველდღიური ყოფა აღწერილი, რეალურ გარემოში, რეალურად არსებული გმირებით; ფილმში მხოლოდ ერთი პროფესიონალი მსახიობია, დანარჩენი — რეალურად არსებული თუში მწვემსები, და თუმცა, ისინი თავის თავს ანსახიერებენ, მაინც დაწერილი სცენარის მიხედვით თამაშობენ. მართალია, სცენარი ემსახურება ერთ მიზანს, გაგვაცნოს ამ გარემოს, ამ ხალხის შინაგანი პოეტური ბუნება, მათი ხიფათითა და ყოველდღიური პატარა გმირობებით დატვირთული ცხოვრება, მაგრამ არსებობს სცენარი, არსებობს როლის მომენტი და დოკუმენტური გარემო, რომელსაც ერწყმის მისი მხატვრული ინსცენირება. ამ შემთხვევებისთვის ჩნდება ტერმინი **მხატვრულ-დოკუმენტური (docu-fiction)**.

თუმცა ტერმინი შედარებით ახალია, მას აქამდე დოკუმენტურად წოდებული ბევრი კლასიკური ფილმი შეიძლება მივაკუთვნოთ: „ნანუკი“, „კაცი არანიდან“, „ტაბუ“ და სხვა. ფლაერტის „ნანუკი“, რა თქმა უნდა, გადაღებულია ესკიმოსების ცხოვრების ხანგრძლივი შესწავლისა და მასზე დაკვირვების შედეგად, მაგრამ იმდროინდელი მძიმე და მოუქნელი აპარატურა ხშირად შეუძლებელს ხდიდა მიმდინარე მოვლენების უშუალო დაფიქსირებას. მაგალითად, პატარა, ოთხმეტრიან იგლუს ინტერიერში გადაღება შეუძლებელი იყო და ფლაერტის თხოვნით ესკიმოსებს ხელახლა მოუწიათ უჩვეულოდ დიდი უგლუს აგება, რაც სხვა არაფერია, თუ არა დეკორაცია.<sup>1</sup>

მხატვრულ-დოკუმენტურ ფილმებთან ახლოს დგას, ე. წ., **დოკუდრამა (Docudrama)**, რომელიც ასევე ახალი ტერმინია, — პირველად გამოჩნდა ამერიკულ-ინგლისურში 1961 წლებში ინსცენირებული დოკუმენტური ფილმის ალსანიშნავად და ფართო გაგრძელება ჰჰოვა 70-იანი

<sup>1</sup> Жорж Садуль. Всеобщая история кино. Т.4 (2. Голливуд. Конец немого кино. 1919-1929). «Искусство». М.1982. с.274

წლებიდან, თუმცა აქამდეც კინოს ისტორიაში შეიძლება მოიძებნოს ფილმები, რომლებიც თამამად შეიძლება მოხვდეს დოკუდრამის კატეგორიაში.

ამ ტერმინის ირგვლივ კამათი დღემდე მიმდინარეობს და ჭირს მისი საზღვრების დადგენა. ძალზე ხშირად ხდება მისი და მხატვრულ-დოკუმენტური კინოს ზონების გადაფარვა, მაგრამ ძირითადი მახასიათებლების მონიშვნა მაინც შესაძლებელია: დოკუდრამა ხაზს უსვამს აღწერილი ფაქტების, პერსონაჟების რეალურობას. უფრო ზუსტად, ეს არის რეალური ფაქტების ინსცენირება, რეკონსტრუირება მსახიობების ან რეალური მოქმედი პირების მეშვეობით, დამატებითი კომენტარების და ინტერპრეტაციის გარეშე. სხვა მხრივ, ეს არის ფილმი, რომელიც თამაშდება დაწერილი სცენარის მიხედვით, — მსახიობებით, დეკორაციებით და ამდენად, მხატვრული კინოს სფეროს უფრო განეკუთვნება, ვიდრე დოკუმენტურს.

რეალურ ფაქტებზე ასევე დაფუძნებული მხატვრული ფილმებისგან დოკუდრამა იმით განსხვავდება, რომ მასში მსახიობებს რეალური პერსონაჟების სახელები და გვარები აქვთ (აუცილებელი პირობა დოკუდრამისთვის); ყოველთვის იგრძნობა ძალისხმევა მსახიობების პროტოტიპებთან გარეგნული მსგავსების მიმართულებით; დაფიქსირებულია მოვლენების ზუსტი დრო და ადგილიც. მაგალითისთვის შეიძლება დავასახელოთ რონ პოუარდის ფილმი „აპოლო 13“ (1995), რომელიც დეტალურად და რეალურ მოვლენებთან მაქსიმალური მიახლოებით აღწერს 1970 წელს საჰაერო ხომალდის „აპოლო 13“ ასტრონავტების მთვარეზე გადასვლის წარუმატებელ მცდელობას.

დოკუდრამა მყარად დაფუძნდა ტელევიზიაში, სადაც მას ხშირად საკმაოდ თავისუფალი ინტერპრეტაცია ეძლევა ინსცენირებული ბიოგრაფიული ფილმებიდან დაწყებული რეალითი-შოუებით დამთავრებული.

დოკუდრამასთან ერთად დოკუმენტალიზმზე შეტყვას ახორციელებს **მოქუმენტარიც** (mock - ინგლისურად

დაცინვა). განსაზღვრება რობ რეინერის ფილმთან „ეს — სპანიელ თება“ (This is Spinal Tap, 1984) დაკავშირებით 80-იან წლებში გაჩნდა, თუმცა როგორც ფენომენი, ტერმინზე გაცილებით ადრე წარმოიშვა. მაგალითად, მოქუმენტარის ერთ-ერთ ადრეულ მაგალითად შეიძლება განვიხილოთ ორსონ უელსის 1938 წლის 30 ოქტომბრის ცნობილი რადიოდადგმაც.

ტერმინი იხმარება გამოგონილ მედიატექსტთან მიმართებაში (იქნება ეს კინო თუ სატელევიზიო ბეჭდური ტექსტი), გამოიყურება როგორც დოკუმენტური, ანუ, ახდენს დოკუმენტურის იმიტაციას. მოქუმენტარი იყენებს დოკუმენტურისთვის დამახასიათებელ კოდებს და სტილს: სადიქტორო ტექსტი ან კადრშიდა კომენტატორი, საარქივო დოკუმენტებისა და ფოტოების გამოყენება, თვითმხილველთა ან ექსპერტთა ინტერვიუები და სხვა.

თავისი ხასიათით მოქუმენტარი ხშირად პაროდია ან სატირაა, თუმცა არა ყოველთვის; მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ მცირებიუჯეტისანი საშინელებათა ფილმი „ალქაჯი ბლერიდან“ (“The Blair Witch Project”, 1999, რეჟ.: დენიელ მაირიკი, ედუარდო სანჩესი). ამ შემთხვევაში მისტიფიცირების ხერხს ფილმი იყენებს შიშის ეფექტის გასაძლიერებლად. ფილმის მიხედვით, 1994 წელს დამწყები დოკუმენტალისტები მიემგზავრებიან ტყეში ალქაჯის გადასადებად, რომელიც ადგილობრივი მცხოვრებლების მიხედვით ბავშვებს იტაცებს. მალე დოკუმენტალისტები თავადაც უკვალოდ ქრებიან და მხოლოდ ერთი წლის შემდეგ პოულობენ მათ მიერ ტყეში გადაღებულ მასალას. ფილმის ქსოვილს სწორედ ეს მასალა წარმოადგენს, რომელშიც ავტორები თავად პერსონაჟების მიერ დაფიქსირებულ მოვლენათა მიმდინარეობას გვთავაზობენ და ამგვარად ცდილობენ რეალობის სრული ილუზია შექმნან.

მოქუმენტარის ფორმა შეიძლება განვიხილოთ როგორც ერთგვარი პასუხი — დოკუმენტური კინოს პრივილეგიაზე მონადინოს რეალობის ზუსტი რეპრეზენტირება. ის მკაფიოდ

აჩვენებს, დოკუმენტური მეთოდის და ხერხების გამოყენებით, რა მარტივად და წარმატებით შეიძლება რეალობის გაყალბება. მაგრამ, რაც არ უნდა ღრმად აღწევდეს დოკუმენტალიზში მსგავსი ტიპის ფილმებში, რამდენად მრავალფეროვანი სახეც არ უნდა ჰქონდეს მას, დოკუმენტალურთან მიახლოებული მუშაობის მეთოდი, — ხაზგასმით დამაჯერებელი და რეალური ატმოსფეროს შექმნის მისწრაფება, დოკუმენტური მასალის ჩართვა თუ დოკუმენტურის მისტიფიცირება, — პროდუქცია მაინც მხატვრულ კინოსურათებად რჩება. შეიძლება ითქვას, რომ მისი სახით მხატვრული კინო სულ უფრო იფართოვებს თავის არეალს და თუ რადიკალურები ვიქნებით გამონათქვამში, ახდენს დოკუმენტურობის „დისკრედიტაციას“, უკარგავს რა მაყურებელს ორიენტირებს და მიჯნებს გამოგონილსა და არა-გამოგონილს შორის.

დოკუმენტურ კინოს კიდევ ერთი მძლავრი დარტყმა ტელევიზიამ მიაყენა, ჯერ კიდევ ტელევიზიის ახალ, მძლავრ მედიად ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე, როდესაც თავისი ოპერატიულობით და მობილურობით ნელ-ნელა გამოდევნა კინოჟურნალები კინოთეატრებიდან. დღეისათვის რეპორტაჟული გადაღება სატელევიზიო ეთერის საყრდენად იქცა. ამჟამად უკვე კინემატოგრაფს უხდება მიმართოს ტელევიზიას საარქივო მასალებისთვის. ერთი შეხედვით ის დანშარების ხელსაც უწვდის დოკუმენტურ კინემატოგრაფს. მაშინ, როცა არსებული გაქირავების პირობებში იშვიათი გამონაკლისების გარდა, ვერც კრეატიული დოკუმენტური კინო მიდის მაყურებლამდე, ის თავის აუდიტორიას მხოლოდ სპეციალიზირებულ კინოთეატრებში და შეზღუდული რიცხვის საფესტივალო ჩვენებებზე პოულობს. ამ ვითარებაში მის ძირითად პოპულარიზატორად იქცევა ტელევიზია, რომელიც აუდიტორიას მილიონებამდე ზრდის. მაგრამ, ამავე დროს, ტელევიზია სხვა საფრთხისა და ახალი პრობლემის წინაშე აყენებს დოკუმენტურ კინოს: პრაქტიკაში მიმდინარე პროცესების კვალდაკვალ, მას ხელახლა უწევს თავისი საზღვრების დადგენა, ამჯერად უკვე ტელეგადაცემებთან

კონკურენციაში, რომლებიც იმავე ტერიტორიაზე მუშაობენ. 80-იანი წლებიდან ტელევიზია ამკვიდრებს დოკუმენტური პროდუქტის ახალ ფორმატს, რომელსაც მოგვიანებით „რეალითი თივი“ (Reality TV) ეწოდა. მსგავსი სერიების კლასიკური ნიმუშია: „სამაშველო სამსახური 911“ (“Rescue 911”, 1989) და „პოლიციელები“ (“Cops”, 1989), რომელიც ამ სამსახურების პროფესიულ საქმიანობას აღწერს და მის პოპულარიზაციას ემსახურება. თუმცა, შეიძლება დასახელდეს სხვა უამრავი მაგალითიც: განვლილი პერიოდის მანძილზე „რეალითი თივიმ“ რადიკალურად შეცვალა ტელევიზიის ლანდშაფტი, ერთ-ერთ ყველაზე რეიტინგულ ფორმატად იქცა და თავისი განშტოებაც კი შექმნა: „რეალითი მოუ“.

„რეალითი თივი“ ჰიბრიდული ჟანრია, რომელიც ეყრდნობა დოკუმენტურ მასალას, რეალურ ფაქტებს. მასში მონაწილე პერსონაჟები თავის თავს ასახიერებენ, მაგრამ ამავე დროს ხდება მასალის დრამატიზება, სანახაობრივი მხარის გაძლიერება. როგორც წესი, მასალა რეკონსტრუირებულია (რეალური ფაქტები ხელახლა თამაშდება კამერის წინ) და როდესაც რეალური მოქმედი პირი მიუწვდომელია, არც მისი მსახიობით ჩანაცვლებაა გამონაკლისი. თუმცა, ამ შემთხვევაში, დოკუმენტური კინოსთვის საფრთხე ნაკლებია: ახალი ჟანრი, თავისი სახელწოდებით, ჩამოყალიბებული კანონებით, საზღვრებით, შეიძლება კონკურენციას უწევს დოკუმენტური ფილმის ჟანრს, მაგრამ არ იწვევს მისი საზღვრების რღვევას. უფრო დიდი საფრთხის შემცველია ის, რომ გარდა ამისა, ტელევიზია თავად იქცა დოკუმენტური ფილმების მწარმოებლად.

ეს ფილმები იწოდება დოკუმენტურ ფილმებად, თუმცა, ძირითადად აგებულია ტელეგადაცემის და არა კინოსთეტიკის სპეციფიკის გათვალისწინებით. ამასთან, ტელევიზიის ბუნებიდან გამომდინარე, როგორც წესი, უპირატესობა ენიჭება სენსაციურს, სკანდალურს, სანახაობრივად მიმზიდველს; ორიენტირად ნაკლებად

არის აღებული მოვლენის, ფაქტის თუ პიროვნების სიღრმისეული შრეების ძიება და გახსნა. ტელევიზია, წარმოების წესის მიხედვით, ასევე ნაკლებად არის განწყობილი ხანგრძლივი დაკვირვების, შესწავლისა და მომენტის დაჭერის პროცესისკენ. ასეთ შემთხვევაში ის ამჯობინებს მიმართოს ინსცენირების ან რეკონსტრუქციის ხერხს, რითაც ხდება დოკუმენტისადმი დამახასიათებელი მაღალი დამაჯერებლობის ხარისხის მითვისება და მისი ნიღბით მაყურებლისთვის მოდელირებული რეალობის წარდგენა, რომლის სინამდვილესთან შესატყვისობა მთლიანად პროექტის ავტორთა კეთილსინდისიერებაზე დამოკიდებული.

ამით ტელევიზია, ერთი, — შლის საზღვრებს ეკრანულ სახეობებს შორის და ახდენს დოკუმენტური კინოს დისკრედიტაციას (სთავაზობს რა აუდიტორიას დოკუმენტური კინოს ნაცვლად მის სუროგატს) და მეორე, — დოკუმენტურ კინოს გზას უკეტავს პოტენციური მაყურებლისკენ.

ახალმა ტექნოლოგიებმა კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ძვრები გამოიწვია დოკუმენტურ კინოში. დღევანდელი ციფრული კამერები საშუალებას იძლევა მივიღოთ მაღალი ხარისხის გამოსახულება სინქრონული ხმით. ეს კამერები კომპაქტურია და ამასთან მათი გარჩევა სამოყვარულო კამერებისგან თითქმის შეუძლებელია. ამდენად მათ შეუძლიათ შეაღწიონ იქ, სადაც შეიძლება არ დაუშვან პროფესიული ჯგუფი მრავალრიცხოვანი აპარატურით, მის წინაშე გაცილებით კომფორტულად გრძნობენ თავს გადაღების ობიექტებიც, კამერა ძალიან მალე ხდება „ჩვეული“ და „შეუმჩნეველი“.

ხემოთ ხსენებულმა ფაქტორმა არა მარტო მნიშვნელოვნად გააიაფა დოკუმენტური კინოს წარმოება, არამედ, არსებითად შეცვალა მისადმი მიდგომაც, — ხელმისაწვდომი გახდა არა მარტო დამოუკიდებელი, მცირე სტუდიებისთვის, არამედ ადამიანებისთვისაც, რომლებსთვისაც კინო პროფესიას

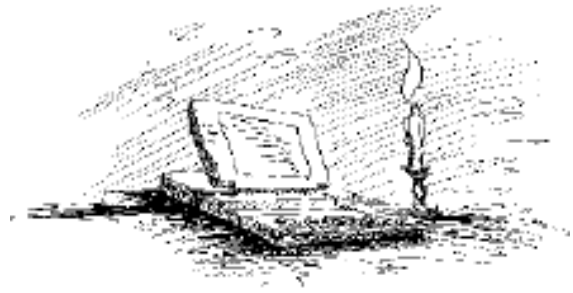
არ წარმოადგენს. დოკუმენტური მასალის ნაკადი იმდენად წყალუხვი გახდა (განსაკუთრებით ინტერნეტის სივრცეში), რომ მისი პროფესიული ნიშნით დახარისხება, გამორჩევა და შეფასება შეუდარებლად გაძნელდა. თუმცა, ამავე დროს, ახალმა ტექნოლოგიებმა თავისუფლების მეტი ხარისხი მიანიჭა საავტორო, კრეატიული დოკუმენტური კინოს რეჟისორებს, მისცა მათ ცხოვრების ახალი, აქამდე აუთვისებელი მხარეების მოხელთების საშუალება დოკუმენტური ხელოვნების ობიექტებში.

ინფორმაციული ბუმის ეპოქაში დოკუმენტური კინო განაგრძობს საკუთარი ნიშისა და თავისი აუდიტორიის ძიებას. ამ ძიებაში 50-60-იანი წლებისგან განსხვავებით, უკვე დოკუმენტური კინო იწყებს მოძრაობას მხატვრული ესთეტიკის მიმართულებით. მოქმედების დრამატიზაცია, მეტი ქმედება („ექშენი“), ხშირად სასპენსიც, მეტი სანახაობრიობა, მისწრაფება გართობისა და რეფლექსიის შერწყმისა და მაყურებლის ემოციებით მანიპულირებისკენ, — თანამედროვე დოკუმენტური კინოსთვის ჩვეულ მეთოდებად იქცნენ.

---

---

*სეოგავი*





**გერმანული მოღერნიზმი**

პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში ევროპელი მხტვრების ნაწილი შვეიცარიას შეეფარა, სადაც თავს უსაფრთხოდ გრძნობდნენ. ერთმანეთთან საუბრობდნენ როგორც ამ უაზრო ომის საშინელებებზე, ასევე ხელოვნებაზე. გარკვეულმა ჯგუფმა გადაწყვიტა მიმდინარეობა შეექმნა, რომელიც თავის ნამუშევრების შინაარსით გარემოს და მიმდინარე მოვლენებს პროტესტს გამოუცხადებდა. ერთხელ, როდესაც მხატვრები ტრისტან ზარას შეხვდნენ, გადაფურცლეს ლექსიკონის ერთ-ერთი გვერდი და პირველივე სიტყვა ამოირჩიეს — „დადა“, რომელსაც დაამატეს დაბოლოება — „იზმი“ და განჩნდა ახალი მიმართულება: „დადაიზმი“.

მოგვიანებით ზარა განმარტავდა: „დადა“ ფრანგული სიტყვაა, ხის სათამაშო ცხენს ნიშნავს, შავკანიანთა ერთ-ერთი ტომის კრუს ენაზე კი წმინდა ძროხის კუდს. მესამე ვერსიით, იტალიის რამდენიმე პროვინციაში, „დადა“ დედას ნიშნავს. საბოლოოდ, „დადას“ განმარტავდნენ როგორც ხის სათამაშო ცხენს.

დადაისტების პრინციპები: ყველაფრის უარყოფა, — დოგმა იქნება ეს თუ კანონი; ვერ იტანდნენ ბურჟუაზიას, მის ესთეტიკურ ნორმებს, ამპარტაენობას, კეკლუცობას, გემოვნებას, სიყალბეს, — თელიდნენ რა მას ომის გაჩაღების მთავარ მონაწილედ. დადაისტები განსაკუთრებულ პროტესტს გამოხატავდნენ აკადემიური ნახატის მიმართ. ხშირად სკანდალურ სიტუაციაში ვარდებოდნენ, რომლის პროვოცირებასაც ძირითად თვითონვე ახდენდნენ.

ომის დამთავრების შემდეგ მხატვრების ნაწილი ბერლინში გადასახლდა. დაიყვნენ სხვადასხვა ჯგუფად და თავიანთი საქმე გააგრძელეს. აღსანიშნავია, რომ გერმანული კინოაზნაგარდი უფრო ადრე განვითარდა, ვიდრე სხვა ქვეყნებისა. რამდენადაც მხატვრების გარკვეულ ნაწილს აღარ აკმაყოფილებდა თავიანთი აბსტრაქტული ნახატების

სტატიკურ მდგომარეობაში ხილვა, გადაწყვიტეს ნამუშევრები ფირზე გადაეტანათ და კინოს საშუალებით აემოძრაებინათ. ამ საქმეში პიონერები იყვნენ: ვიკინგ ეგგელინგი და ჰანს რიხტერი, აგრეთვე ვალტერ რუთმანი, ბელა ბარტოში, მოგვიანებით ოსკარ ფიშინგერი.

ჰანს რიხტერი (დაბ. 1880 წ.) — გერმანელი გრაფიკოსი, რეჟისორი იყო. სწავლობდა ჯერ ბერლინის, შემდეგ ვაიმარის სამხატვრო აკადემიაში. 1916-1918 წლებში შედიოდა ციურიხის (შვეიცარია) დადაისტების ჯგუფში. რიხტერის პირველი ფილმი „რიტმი 21“ იყო, შემდეგ — „რიტმი 23“, მოგვიანებით კი, — „რიტმი 25“ (ნუმერაცია გულისხმობს, თუ რომელ წლებში შექმნა მან ესა თუ ის ფილმი, — ვლ. ს.). რიხტერი დაკავებული იყო რიტმის პრობლემებით, ქმნიდა მოძრავი კვადრატების სერიას: ზოგი პატარაედებოდა, ზოგიც დიდებოდა, იცვლიდა ფერებს, — ხდებოდა ხან შავი, ხან თეთრი ფერის. ამდენად, ჰანს რიხტერი ცდილობდა ეპოვნა რიტმის პლასტიკა და შემდეგ ფირზე გადაეტანა.

ცვალებადი ხაზების ვერტიკალური განლაგების პლასტიკურ პრინციპზე მუშაობდა სხვა დადაისტი ვიკინგ ეგგელინგი (1980 წ.) — შვედი მხატვარი. ვიკინგი პირველი მსოფლიო ომის დროს ციურიხის ერთ-ერთ სკოლაში ბავშვებს ასწავლიდა ხატვას და ტანვარჯიშს. ციურიხში დადაისტების ჯგუფს შეუერთდა, — მონაწილეობდა მათ დადგმებში და პერფომანსებში. ცდილობდა პლასტიკა და რიტმი მოენახა კინოში, სადაც ექსპერიმენტების კეთება ჯერ კიდევ 1919 წელს დაიწყო. პირველი ფილმი „დიაგონალური სიმფონია“ მან, ისევე როგორც რიხტერმა, 1921 წელს გადაიღო. ფილმის ხანგრძლივობა იყო 7 მეტრი, ანუ, 2 წუთი და 20 წამი. ეგგელინგის მეორე ნაშრომია „ჰორიზონტალური სიმფონია“, რომელიც მან 1924 წელს გადაიღო. მესამე ფილმი „პარალელური სიმფონია“ კი — 1924 წელს. ამის შემდეგ ეგგელინგი მალე გარდაიცვალა. რატომღაც კრიტიკოსების უმრავლესობა ეგგელინგს მხოლოდ ორი ფილმის გადაღებას მიაწერენ, ხოლო რაც შეეხება ზემოაღნიშნულ „პარალელურ

სიმფონიას“, — საერთოდ არ ახსენებენ.

1921 წელს ბერლინში აბსტრაქციონისტ ვალტერ რუთმანის ფილმის „ოპუს I“ პრემიერა შედგა. ეს იყო პირველი ექსპერიმენტალური ფილმი (იმავე წელს გამოვიდა რიხტერისა და ეგგელინგის ნამუშევრებიც). რაც შეეხება რუთმანს, ის 1887 წელს დაიბადა ქალაქ ფრანკფურტში მაინზე. სწავლობდა არქიტექტურას, მოგვიანებით მუშაობდა როგორც გრაფიკული დიზაინერი. „ოპუს I“ შემდეგ გადაიღო: „ოპუს II“ (1923 წ.) და „ოპუს III“ (1924 წ.). ამის შემდეგ რუთმანი გადავიდა დოკუმენტურ კინოში სამუშაოდ, მაგრამ ავანგარდს მაინც არ უღალატა. 1927 წელს დაწყო მუშაობა დოკუმენტურ ფილმზე „ბერლინი - დიდი ქალაქის სიმფონია“, რომელიც დღეს კინოს კლასიკად ითვლება. რუთმანი პიტლერის პოლიტიკის მხარდამჭერი იყო, ნაციონალ-სოციალისტური პარტიის წევრი. მუშაობდა პროპაგანდის სამინისტროში. 1927-1941 წლამდე მან კიდევ რამდენიმე დოკუმენტური ფილმი გადაიღო. ერთი პერიოდი პიტლერის საყვარელი რეჟისორის, ლენი რუფენშტალის, ასისტენტად მუშაობდა. 1941 წელს ვალტერი წავიდა ფრონტზე, ზუსტად არ ვიცით მეომრად თუ კინოქრონიკის გადასაღებად. იმავე 1941 წელს რუთმანი სმოლენსკთან დაიღუპა.

ამგვარად, დადაიზმი 1925 წელს კინოშიც და მხატვრობაში დაიშალა და გაქრა, როგორც ცხოვრების უარყოფელი და მექანიკურობის პროპაგანდისტული მიმდინარეობა. ავანგარდულ ხელოვნებაში დადაიზმის ადგილი დაიკავა ექსპრესიონიზმმა გერმანიაში და სუირეალიზმმა — საფრანგეთში. კინემატოგრაფში დადაიზმის ჩრდილში გასვლას ძირითად ხელი იმან შეუწყო, რომ ეგგელინგი გარდაიცვალა, რუთმანმა დოკუმენტურ კინოში გადაინაცვლა, ხოლო რიხტერმა ანიმაციას თავი დაანება და მხატვრული ფილმების გადაღება დაიწყო (ნაწილობრივ დადაისტურის). რიხტერი სხვადასხვა დროს თანამშრომლობდა კოკტოსთან, ლეჟესთან და სხვა ცნობილ პიროვნებასთან. ორმოცი წლის განმავლობაში რიხტერი იყო ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი პიროვნება

მსოფლიო კინოავანგარდში.

ოსკარ ფიშინგერი, — ექსპრესიონისტ პაულ რუთმანის მოსწავლე, ერთადერთი რეჟისორი, რომელიც ზემოთ ხსენებული რეჟისორებიდან ანიმაციას შემორჩა და ბოლომდე მისი ერთგული დარჩა, დაიბადა 1900 წელს ქალაქ გლექხაუზენში. ფრანკფურტ მაინზე სწავლობდა მანქანათმშენებლობას, სასწავლებელი წარმატებით დაამთავრა, ხატვაც ეხერხებოდა. მან გადაიღო რამდენიმე ექსპერიმენტალური ნოველა. ბერლინში ჩასვლისთანავე გააგრძელა სხვადასხვა ფილმზე მუშაობა. ფიშინგერი ეძებდა დიალექტიკურ კავშირს ფილმის რიტმულ და ვიზუალურ სახეებს შორის. აგრეთვე ახალ ენას კინემატოგრაფსა და იმ პერიოდში გაცილებით განვითარებული ხელოვნების - ფერწერას შორის. აღსანიშნავია, რომ ფიშინგერის ყველა ფილმი კლასიკურ მუსიკაზე იყო აწყობილი.

1923-27 წლებში ეკრანებზე გამოვიდა ფიშინგერის პირველი, უხმო, — მუსიკის რიტმზე აწყობილი ფილმები: „ცვილის ეტიუდები“, „მორაკრაკე ხაზები“ და „სპირალები“.

1929 წელს ფიშინგერმა გადაიღო პირველი ფერადი ფილმი „ცისარტყელა“, რომელშიც მან ხუთი პროექტორის სხივი გამოიყენა, — აქ ერთმანეთის მიყოლებით, ფიშინგერის მიერ შექმნილი რიტმული სქემის მიხედვით, ირთვებოდნენ პროექტორები. მეთოდმა გაამართლა, — შეიქმნა იქამდე არნახული სივრცული ეფექტი. 1929 წლიდან ოსკარი იღებდა ცნობილი კლასიკოსების: მოცარტის, ბრამსის, ლისტის მუსიკაზე აწყობილ „ეტიუდებს“. ამ პერიოდისთვის კინოში ხმა შემოვიდა, რამაც ავტორს საშუალება მისცა მისი ფილმები მაყურებლისთვის უფრო მომხიბვლელი გამხდარიყო. 1934 წელს პირველი საერთაშორისო აღიარება მოიპოვა ფიშინგერის სურათმა „რაფსოდია ბლუზის სტილში“ (ჯ. გერშვინის მუსიკის მიხედვით), რომელმაც ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალზე პირველი პრემია მიიღო. ეს ფერადი ფილმი წარმოადგენს საბალეტო ვარიაციების

რიგს, რომლის გმირები არიან სამგანზომილებიანი გეომეტრიული ელემენტები. ისინი ეკრანის შეზღუდულ სივრცეში მოძრაობენ ზუსტად ისე, როგორც სცენაზე. 1935 წელს ფიშინგერი მუშაობდა დახატულ ხმაზე. ის ფირის ხმოვან ბილიკზე კაწრაუდა არა სპონტანურად, არამედ წინასწარ გათვლილი სქემით. როდესაც მან ეს მეორე ფირთან დაასინქრონა, რომელზედაც პირდაპირ დახატული ფაზები იყო ამოკაწრული, ფიშინგერმა მიიღო იმ დროისთვის არნახული ვიზუალური და ტონალური ეფექტი.

2010 წელს დისნეის სტუდიამ საზეიმოდ აღნიშნა ფილმის „ფანტაზია“ 70 წლის იუბილე. ფილმი, რომელიც კლასიკური მუსიკის თანხლებით სრულდება, ექვსი ნოველისგან იყო შედგენილი. ნოველებს შორის მცირე ზომის ნატურალურად გადაღებულ ინტერმედიებში ორკესტრის დირიჟორი სტაკოვსკი მაყურებელს წარუდგენდა მომდევნო მუსიკალურ კომპოზიციას. იწყებოდა ნახატი სიუჟეტი და ორკესტრიც სათანადო მუსიკას აყოლებდა. სიუჟეტი გრაფიკულ აბსტრაქციას წარმოადგენდა, რომლის გამოსახულება ვითარდებოდა ბახის ტოკატა და ფუგის რე მინორის თანხლებით. ეს აბსტრაქცია კანონზომიერი იყო. მინდა მოგახსენოთ, რომ ამ ფილმის იდეის ავტორი ოსკარ ფიშინგერი იყო. 1936 წელს ფიშინგერი ამერიკაში გაემგზავრა საცხოვრებლად. ის მუშაობდა ჰოლივუდის ერთ-ერთ პატარა სტუდიაში, რომელიც მალე გაკოტრდა. ერთ დღეს ოსკარი ესტუმრა დირიჟორ სტაკოვსკის და გაანდო თავისი დიდი ხნის ოცნება - ანიმაციური ფილმის გადაღება, რომელიც ბახის მუსიკაზე იქნებოდა შექმნილი. სტაკოვსკიმ შესთავაზა ფინანსური დახმარებისთვის უოლტ დისნეისთვის მიემართა. დისნეიმ იდეა მოიწონა და ფილმის გადაღება ფიშინგერს ჩააბარა. ჯგუფი ვერ, ან არ აჰყვა ფიშინგერის დიად იდეებს და ერთი წლის შემდეგ ოსკარი წავიდა სტუდიიდან. ხოლო დისნეიმ აბსტრაქტული ეპიზოდი ისე გადააკეთა, რომ ფიშინგერმა მას უარი განუცხადა ტიტრებში მოხსენიებაზე. ასეც მოხდა. რაც შეეხება დისნეის, მან გადაკეთებული ეპიზოდის გარდა,

კიდევ 5 ეპიზოდი მოიგონა და ფილმს დაამატა. ამგვარად შეკოწიწდა ფილმი „ფანტაზია“. საინტერესოა, როგორი ფილმი გამოვიდოდა ფიშინგერისთვის თავისუფლება რომ მიეცათ. მიუხედავად ამისა, ფიშინგერი დამოუკიდებლად ჰქმნის ფილმს „მოძრაი ფერწერა I“, რომელსაც საფუძვლად ბახის ბრანდენბურგის მესამე კონცერტი დაედო. ამ ფილმის შემდეგ, იმის მიუხედავად, რომ ეს ნაწარმოები ოსკარის ერთ-ერთ საუკეთესო ფილმად ითვლება, ფიშინგერი მიდის ანიმაციიდან. 1949 წელს ბახის მუსიკაზე შექმნილმა ფილმმა „მოძრაი ფერწერა II“ ბრიუსელში ექსპერიმენტალური კინოს საერთაშორისო ფესტივალზე პირველი პრემია მიიღო. მიუხედავად ამ დიდი წარმატებისა ფიშინგერი ანიმაციაში აღარ დაბრუნებულა. დღეს ფიშინგერის ფილმებს აჩვენებენ სხვადასხვა ჩვენებაზე, სიმპოზიუმებზე, სემინარებზე, მისი ფილმების გარშემო იმართება დისკუსიები. ფიშინგერის რამდენიმე ფილმი შედის ანიმაციური კინოს კლასიკაში და ფაქტია, რომ არავის ტოვებს გულგრილს.

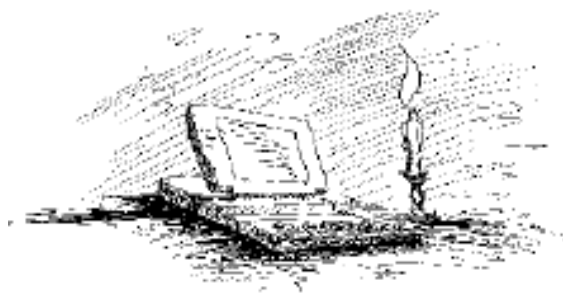
ოსკარ ფიშინგერი თვლიდა: „მე ვქმნი ახალს — დროში ფერადი რიტმის და რიტმული ფერის ხელოვნებას.“

- Модернизм - Анализ и критика основных направлений (дадаизм и сюрреализм). Москва, 1973.
- [http://prometheus.kai.ru/fishin\\_r.htm](http://prometheus.kai.ru/fishin_r.htm)
- <http://inoekino.ru/author.php?id=8811>
- <http://www.inoekino.ru/author.php?id=749>

---

---

უნივერსიტეტის  
სადოქტორო პროგრამა



---

---

## ღრამის რეჟისურა

ნაშრომი იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით  
სტატიის სტილი დაცულია  
პროგრამის ხელმძღვანელები – პროფ. გიორგი მარგველაშვილი,  
პროფ. ვასილ კიკნაძე



**პოსტმოდერნისტული თეატრალური  
ხელოვნების ფორმირების საკითხი**

პოსტმოდერნიზმის პატრიარქად უმბერტო ეკოს მოიაზრებენ. პირველად, ხელოვნების პოსტმოდერნისტული გააზრება მის მიერ იქნა შემოთავაზებული. ნაშრომის მთავარი თემა იყო: როგორ რეაგირებს ხელოვნება XX საუკუნის ცვლილებებსა და თანამედროვე ცხოვრების თავისებურებებზე. საუბარია არა ბრმა და დამლუპველ ქაოსზე, არამედ „ნაყოფიერ არეულობაზე“, რომლის პოზიტიურობა თანამედროვე კულტურამ გამოავლინა.<sup>1</sup>

უმბერტო ეკოს აზრით, იმისათვის, რომ ნაწარმოები იყოს თანამედროვე, აუცილებელია გახსნილი იყოს თავისი დამოკიდებულებით სამყაროს მიმართ. ხელოვნება აღარ არის შეზღუდული. თავისუფალი ხელოვნების ნიმუში მკითხველს და მაყურებელს აძლევს სრულ თავისუფლებას შეიქმნას სამყაროს თავისი მოდელი. თანამედროვე ხელოვნება შეიძლება ჩაითვალოს პროგრესულად, რადგან ცდილობს დაიხსნას თავი ფსიქოლოგიური და კულტურული ჩვევების ჩარჩოებიდან.<sup>2</sup> ხელოვნება ცდილობს მაყურებელს სამყაროს შესახებ ახალი წარმოდგენა ჩამოუყალიბოს. დაამსხვრიოს აზროვნების სტერეოტიპები და ხელი შეუწყოს ინდივიდის გამოვლენას. ამ კუთხით, თანამედროვე ხელოვნება ადამიანის შესაძლებლობებისა და თვითგამოვლენის აღმზრდელადაც გვევლინება.

უმბერტო ეკო აღნიშნავს, რომ ტექსტი მრავალი მნიშვნელობის მატარებელია, მაგრამ აქედან არც ერთი მათგანი არ შეიძლება იყოს დომინანტური. ტექსტი მხოლოდ საშუალებას აძლევს მკითხველს თვითონ მოახდინოს მისი

---

<sup>1</sup> უმბერტო ეკო. თანამედროვე ესთეტიკის განვითარების პრობლემები, თარგმანების და რეფერატების კრებული, 1976 გვ. 22.

<sup>2</sup> იქვე. გვ. 23.

აქტუალიზაცია, რომელიც დამოკიდებულია მკითხველის ინტერპრეტაციულ სტრატეგიაზე.<sup>1</sup> ეს იდეები ეკომ წარმოგვიდგინა რომანში „ვარდის სახელი“, რომელიც პოსტმოდერნისტული რომანის კლასიკური მაგალითი გახდა.

ავტორები წიგნისა „ანტი-ოიდიპოსი“ ჟ. დელეზი და ფ. გვატარი განიხილავენ ხელოვნების აპოთეოზს, როგორც ლიბიდოს ენერჯის წვას. ხელოვნება ხელოვნებისთვის – ამაში ხედავენ ისინი უმაღლეს ფორმას. ისინი გვთავაზობენ ფსიქონალიზისაგან განსხვავებული კვლევის ახალ მეთოდს – შიზონალიზს. განსაკუთრებულ აქცენტს დელეზი თეატრალურ ხელოვნებაზე აკეთებს. იტალიელ დრამატურგთან, რეჟისორთან და მსახიობთან კარმელო ბენესთან ერთად წერს წიგნს «გადაკვეთა»,<sup>2</sup> რომელიც ეძღვნება თეატრალური ხელოვნების შიზონალიზს. დელეზი გვთავაზობს გავთავისუფლდეთ ტექსტის დესპოტიზმისგან, რეჟისორის ავტორიტარიზმისგან, მსახიობის ნარცისიზმისგან და შევქმნათ ახალი თეატრალური ფორმები, – „თეატრი არც წარმოდგენის, არც წარმოსახვის“, – განცალკევებული, მაყურებლისგან ბარიერით გამოყოფილი. ნიმუშად ის ანტონენ არტოს, რობერტ ვილსონის და ეჟი გროტოვსკის თეატრს და „ლივინგ თეატრს“ გვთავაზობს. თეატრის ადამიანი, დელეზის აზრით, არ არის არც დრამატურგი, არც მსახიობი და არც რეჟისორი. ეს არის ქირურგი, ოპერატორი, რომელიც აკათებს ამპუტაციას, ოპერაციას, თავისი შიზოიდური ინტერესების რეალიზებას.<sup>3</sup>

ტრადიციული ხელოვნების ყველა სფერო თავისებურად რეაგირებს პოსტმოდერნისტულ სიტუაციაზე. თეატრალური ავანგარდი მოდერნისტულ ეტაპზე თავის წინამორბედ

---

<sup>1</sup> უმბერტო ეკო. „ვარდის სახელი“, გამომცემლობა „ლიოგენე“, თბილისი, 2011.

<sup>2</sup> ჟ. დელეზი; ფ. გვატარი. პოსტმოდერნისტული ეპოქის ფილოსოფია, თბილისი, 1996, გვ. 6-31.

<sup>3</sup> ჟ. დელეზი; ფ. გვატარი. რა არის ფილოსოფია?, თბილისი, 1998.

ტრადიციულ თეატრთან ოპოზიციაში განვითარდა, რაც თავისთავად ტრადიციული სტერეოტიპული ფორმების დამსხვრევის აუცილებლობას იწვევდა. პოსტმოდერნისტულ ეტაპზე გაჩნდა მთავარი თვისება – თამაში აზრთან, რამაც გამოიწვია აუცილებლობა ჩამოყალიბებულიყო თეატრის ახალი ენა. თეატრი აღარ წარმოადგენდა ადგილს, სადაც გაიჟღერებდა გარკვეული აზრი. აქ ხდებოდა აზრის ადგილზევე ფორმულირება. მოხდა თეატრალურ ხელოვნებაზე შეხედულების ფუნდამენტალური ცვლა.

თეატრის ერთ-ერთი გავლენიანი თეორიტიკოსი პატრის პავი თანამედროვე თეატრალური ავანგარდის ორ ტიპს გამოჰყოფს. აზრის სივრცობრივი წარმოჩენის თეატრი, რაც დაკავშირებულია კლასიკურ ტრადიციასთან და „რადიკალური“ თეატრი, სადაც მთავარია დრო, რიტმი და ხმა.<sup>1</sup> განსხვავება მათ შორის ხილვადობასა და სმენადობაში, კომუნიკაციასა და კაკაფონიაშია. „რადიკალურ“ თეატრში მაყურებელი არა მარტო აღიქვამს ინფორმაციას, არამედ მონაწილეობს შემოქმედებით აქტში, აზრის დაბადების პროცესში. პოსტმოდერნისტულ სიტუაციაში ხელოვნებასა და აზრს შორის ქრება ერთმნიშვნელოვანი დამოკიდებულება: ეს არის თამაშის ხერხი. აქცენტი – აზრის ფორმულირებაზე, – კეთდება ადგილზე. საზღვარი ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის, მაყურებელსა და მსახიობს შორის საკმაოდ მოძრავი ხდება. მრავალმნიშვნელოვანია აღქმის მთავარი პირობაც, რაც მაყურებელს ინტერპრეტაციის თავისუფლებასა და შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილედ გახდომის საშუალებას აძლევს.

სასცენო ხელოვნებაში პოსტმოდერნიზმის დამახასიათებელი თვისებაა კავშირი ტრადიციასთან. თუ მოდერნისტულ პერიოდში იყო მიდრეკილება სიახლეებისკენ, ამჯერად, ცდილობენ დაიცვან ყველანაირი

<sup>1</sup> Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., ГИТИС. 1992

ტრადიციის ბალანსი. ყოველმხრივი აკრძალვა განიხილება როგორც უკანონობა. ტრადიციებთან შეხება გამოიხატება თამაშის ხერხით. თეატრი აღარ განიხილება წარმოდგენისა და წარმოსახვის საშუალებად. ის კარგავს თავის ტრადიციულ ამოცანას. როლან ბარტი ამ ფენომენს ესთეტიკური ნიშნის „დეზინტეგრაციას“ ან „გამოფიტვას“ უწოდებდა, ამით ხაზს უსვამდა თამაშის ხერხის არასერიოზულობას. თავის დროზე ბარტი ამტკიცებდა, რომ სიმბოლოს სისტემას, რომელიც დასავლური სამყაროსთვის ისევ აქტუალურია, უნდა ჩამოერთვას მრავალსაუკუნოვანი პრივილეგიები. ის გვთავაზობს დრამას საცდელ პოლიგონად, სადაც შესაძლებელი იქნება პოეტური ცდების ჩატარება.<sup>1</sup>

მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ თეატრებს შორის ფუნდამენტური განსხვავება, ს. ისაევის აზრით, იმაშია, რომ პირველი აგებულია დენოტაციის, ხოლო მეორე კონოტაციის საფუძველზე. პირველ შემთხვევაში გამოხატვის უმაღლესი ესთეტიკური ფორმა არის მეტაფორა, ხოლო მეორე შემთხვევაში – მეტონიმი, როცა აღსანიშნავი და აღმნიშვნელი არ იკვეთება, მისი განზომილება ვირტუალურია.<sup>2</sup>

ჟ. ფ. ლიოტარი თეატრალური ხელოვნების ცვლილებებთან დაკავშირებით წერს „ენერგიულ თეატრის“ შესახებ, რომელსაც იგი განმარტავს, როგორც თეატრს, სადაც არ იგრძნობა „დრამატურგის“, ასევე დამდგმელის, როგორც დომინანტის, ქორეოგრაფისა და მხატვრის ძალა.<sup>3</sup>

ბერნარდ დორტი „განთავისუფლებულ წარმოდგენაში“ საუბრობს თეატრზე, რომელიც განთავისუფლებულია

---

<sup>1</sup> Барт Р. Драма, поэма, роман // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., Прогресс. 1986.

<sup>2</sup> ს. ისაევი // როგორც ყოველთვის ავანგარდზე; ფრანგული თეატრალური ავანგარდი. 1992.

<sup>3</sup> Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард // Метафизические исследования. Вып.4.

უახლოესი წარსულის რეჟისორული ტირანიისგან და მიდის დასკვნამდე: „შესაძლებელია დადგა დრო „აქტიორულ თეატრთან“ დაბრუნებისა, მაგრამ არა იმისთვის, რომ უარევეთ რეჟისორის მნიშვნელობა და ამ უკანასკნელის როლი წარმოდგენაში, არამედ იმისთვის, რომ გავაძლიეროთ მასში სხვა კომპონენტების მნიშვნელობა, (კერძოდ მსახიობის).<sup>1</sup> რეჟისორი კარგავს სუვერენულ ხელისუფლებას, მაგრამ ეს „აქტიორულ თეატრთან“ დაბრუნებას სულაც არ ნიშნავს.

პოსტმოდერნისტული სიტუაციის მხატვრებს სურთ მაქსიმალურად მოხსნან „ავტორის ზეწოლა“ და ამისთვის მთელ რიგ ახალ ხერხებს იყენებენ: ნეიტრალურ წერილს, გახსნილი ნაწარმოებსა და ა. შ. მათ სურთ, რომ ტოტალურობას ასცდნენ, — შესაძლებლობა მისცენ მკითხველსა თუ მაყურებელს თავად დაასრულონ ტექსტის კითხვა. ამ ორიენტაციის მხატვრები ფიქრობენ, რომ ხელოვნების სამყაროში ყველაფერი უკვე შექმნილია, აღმოჩენილია ყველანაირი მხატვრული ფორმა და ამიტომ მათ არაფერი დარჩენიათ, გარდა იმისა, რომ უკვე აღმოჩენილი გარკვეული კომბინაციებით გაიმეორონ. მხატვარი ეფექტს ავტორის ჩამოშორებით, გარკვეული დისტანციის დემონსტრაციით ახდენს. ეს თავისებური გამოწვევაა, პროტესტი ხელოვნების ერთფეროვნების წინააღმდეგ მიმართული.

პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი ცენტრალური თემაა სიკვდილთან თამაში. სწორედ სიკვდილის თემა თამაშობს მნიშვნელოვან როლს მარისა ბლანშოს შემოქმედებაში,<sup>2</sup> სადაც ის მოცემულია მეტაფიზიკური ინტერპრეტაციით, როგორც არარსებობის უსახური სტიქია, როგორც მეტაფორა, რომელიც

<sup>1</sup> И. Ильин. Постмодернизм. Словарь терминов. // ТЕАТРАЛЬ-НОСТЬ СОВРЕМЕННОГО СОЗНАНИЯ И ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕОРИИ ТЕАТРА

<sup>2</sup> Колесников А.С. Постмодернизм Мориса Бланшо // Проблемы интеграции философских культур в свете компаративистского подхода. 1995 С. 16–22

საზღვრის იდეის წარმოდგენაში გვეხმარება ნიცშე წერდა: „აუტანელია, როცა ავტორი მუდმივად გვახსენებს, რომ ეს მისი ნაწარმოებია“.<sup>1</sup> ბლანშოს აზრით: „ხელოვნებისათვის სასურველია არ არსებობდეს არანაირი პიროვნული „მე“. ეს არის არა ავტორის სულიერი მდგომარეობა, არამედ თანამედროვე მხატვრული კულტურის აუცილებლობა. შედგომში ამ მოვლენას ნაწარმოებში „ავტორის სიკვდილის“ სახელი დაერქვა.<sup>2</sup> ბლანშოს „ავტორის სიკვდილი“ გაგებულ აქვს, როგორც მხატვრული შემოქმედების არსი. ის გამოთქვამს აზრს, რომ შემოქმედება, — ეს არის პროცესი, სადაც საკუთარი ყოფიერების განცდა იკარგება. ეს არის „მეტაფიზიკური თვითმკვლელობა“, მხატვარმა განაჩენი გამოუტანა თავის თავს. ის წყვეტს კავშირს ნორმალურ სამყაროსთან. იზოლირებას უკეთებს თავს სამყაროსგან იმისთვის, რომ შექმნას და მოკვდეს ბედნიერი. ბლანშო თვლის, რომ „დაკმაყოფილებული სიკვდილი“ არის ჯილდო ხელოვნებისთვის. ნიცშეს აზრით, „მოაზროვნე“ და „შემოქმედი“ საუკეთესო „მე“ არის, რომელიც ჩამალულია თავის ნაწარმოებში და განიცდის სიამოვნებას იმისგან, რომ მისი სული და სხეული ნელ-ნელა იწრთობა და ირღვევა დროში.“<sup>3</sup> ამავე დროს, მისი წიგნი „ცხოვრობს, როგორც არსება გაბრწყინებული გონიერებით და სულიერებით.“<sup>3</sup> ბლანშოს აზრით, არსებობს მხატვრული შემოქმედების გართულების სიტუაცია, როცა ხედავ აზრის სიმარტივეს და ფიზიკურად უძლური ხარ ის აზრით გადმოსცე. მაგალითად მას არტოს შემოქმედების ის პერიოდი მოჰყავს, როდესაც ამ უკანასკნელს თავისი აზრების მართვა აღარ შეეძლო. სწორედ ეს მიიჩნია ბლანშომ არტოს სიკვდილის მიზეზად.

სიკვდილისა და შემოქმედების ერთიანობა ყველაზე

---

<sup>1</sup> Ницше Ф. Злая мудрость // Ницше Ф. Соч. в 2-х т. М., Мысль. 1990. Т. 1.

<sup>2</sup> Бланшо М. Смерть как возможность // Вопросы литературы, 1994. Вып. 3. С. 194.

<sup>3</sup> ფ. ნიცშე „ადამიანური, ერთობ ადამიანური“, 1879.

მიმზიდველი ლიტერატურის ხელოვნებისთვის გახდა. თავის ნაშრომში ბლანშო გამოხატავს აზრს, რომ ხელოვნებაში ავტორი თავისი ენის პატრონი არ არის. ის მხოლოდ ემორჩილება ენას და ამ პროცესში თავად მთლიანად წაშლილია. „...მე ვშლი თავს ენაში. ერთდორულად ვარ და არც ვარ ენის პატრონი“.<sup>1</sup>

ხელოვნების ისტორიას პროტესტის ძალიან ბევრი ფორმა ახსოვს. პოსტმოდერნიზმი გეთავაზობს პროტესტს სამყაროს აღქმის რაციონალური ფორმების, ტრადიციების წინააღმდეგ. ადამიანი უსუსურია დაგროვილი კულტურული ფასეულობების წინაშე. დაგროვილმა ტექსტებმა აქტუალობა დაკარგეს და მუზეუმის საცავში გადაინაცვლეს. თამაშის ხერხითა და ირონიით ხელოვნება ცდილობს შენიღბოს ადამიანის დღევანდელი არსებობის ტრაგიზმი და კატასტროფა.

სახეზეა თანამედროვე ხელოვნების უკიდურესი სპონტანურობა, თუმცა, ის მაინც ემორჩილება მხატვრული პროცესის ლოგიკას. თანამედროვე ხელოვნების ბევრი მოვლენა ლაბორატორიის როლს ასრულებს. თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისება კი ექსპერიმენტია.

---

<sup>1</sup> Бланшо М. Смерть как возможность // Вопросы литературы, 1994. Вып. 3. С. 197.

---

---

## მსოფლიო კინოს ისტორია

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



### **პოლივუდი კულისებს მიღმა**

პოლივუდი – ეს სიტყვა ბევრისთვის ასოცირდებოდა და ასოცირდება მარმარილოს სასახლეებთან, ლამაზმანებთან, შუშხუნა ღვინოსთან, აუზებთან, მოსამსახურეებთან, — ერთ სიტყვით, ყველა ამქვეყნიურ ბრწყინვალეებასთან. ეს ნაწილობრივ ხელოვნურად დამკვიდრებული სტერეოტიპია, რომლის შექმნაშიც ბევრმა ნიჭიერმა ადამიანმა მიიღო მონაწილეობა და რისთვისაც ათასობით მეტრი კინოფირი დაიხარჯა.

ქვეყანამ, რომელსაც არ ჰქონდა დიდი ხნის ისტორია, როგორც ამას ამბობენ სხვა დიადი კულტურის და ისტორიის მქონე ქვეყნების წარმომადგენლები, შექმნა დიდი ამერიკული ოცნება, რომელსაც პოლივუდი ეწოდა. კინემატოგრაფი იქცა ყველაზე მოქნილ იარაღად ამერიკული ისტორიის მითის შექმნაში. ის არის „სუპერმენის“ სამშობლო. მანვე დაიპყრო ამერიკული ეროვნული ფსიქიკა და ხორცი შეასხა რევოლუციის გმირს ჯორჯ ვაშინგტონს, კეთილშობილ ყაჩაღს ჯო ლუისს და ქერათმიან ლამაზმანს მერილინ მონროს. ასეთი იყო 60-იანი წლების ზოგადი საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ სურათი მანამ, სანამ მასის ესთეტიკური მოთხოვნები არ იყო დიდი. ახალგაზრდა კინონდუსტრიას მოჰქონდა არნახული ფულადი მოგება, პოლივუდი აკმაყოფილებდა ყველას: იყო წარმატებული ბიზნესი, იყო სანახაობა და ბოლოს ყოველთვის „ჰეფი ენდი“.

1945 წელს მაყურებელთა რიცხვმა კინოთეატრებში შეადგინა 90 მილიონი, 1963 წლიდან კი მოულოდნელად ეს რიცხვი განახევრდა, რამაც გამოიწვია კინოწარმოების მკვეთრი შემცირება: ამერიკის შეერთებულ შტატებში 20 000 კინოთეატრიდან 1963 წელს მოქმედი მხოლოდ 9250 დარჩა. ამის მიზეზი იყო ეკონომიკური, პოლიტიკური, და სოციალური მდგომარეობა. პირველად თავი იჩინა პოლიტიკურმა პრობლემატიკამ. მძიმე დარტყმა პოლივუდის ეკონომიკას უმაღლესი სასამართლოს 1942

წლის გადაწყვეტილებამ მიაყენა. ეს იყო წარმოებისა და დისტრიბუციის განცალკევება, რის შედეგადაც ჰოლივუდმა დაკარგა უფლება კინოთეატრების მფლობელობაზე და თავისი ფილმების გაქირავებაზე. 50-ან წლებში მნიშვნელოვანი ზიანი მიაყენა „ძველ ჰოლივუდს“ ტელევიზიების სწრაფმა განვითარებამ. გაჩნდა არჩევანი და ალტერნატივა. რატომ უნდა წასულიყო მაყურებელი კინოთეატრში ისევ და ისევ განგსტერული კინოსურათის ან ვესტერნის საყურებლად<sup>1</sup> მაშინ, როდესაც სახლიდან გაუსვლელად სატელევიზიო არხები სთავაზობდნენ იმავე ფილმებს. ამას მოჰყვა დიდი ფინანსური დანაკარგები და დამოუკიდებელი კინოიმპერიები, იმის გამო რომ ვერ გაუმკლავდნენ სირთულეებს, აღმოჩნდნენ ბანკების და მწარმოებლების საკუთრებაში.

როგორც ამერიკელი ლიტერატორი ლ. ბოლდმანი წერდა: „ეს იყო ყველაზე რთული პერიოდი ამერიკის ცხოვრებაში, რომელიც თითოეულ ამერიკელს შეეხო“.<sup>2</sup>

ისევ დაიწყო მოქმედება ანტიამერიკულმა კომისიამ, რომელიც მიზნად ისახავდა დევნას ყველა იმ პიროვნების წინააღმდეგ, ვინც თუნდაც სიმპათიით იყო განწყობილი საბჭოთა კავშირის მიმართ. დაიწყო მასობრივი დევნა განსხვავებული აზრისა. ეს მოვლენები შეეხო კინომოღვაწეებსაც – ე. წ. „ჰოლივუდის ათეულს“. ამერიკა მოიცვა შიშმა და შიშის ფაქტორმა სერიოზული ზიანი მიაყენა კინემატოგრაფს. „მაკარტიზმი და ანტიკომუნიზმი გამოიყენეს როგორც სენი და დასახეს მის წინააღმდეგ ბრძოლა, რათა ეს ყოფილიყო საბაბი ამერიკელების ყურადღების გადასატანად“ – წერდა ამერიკული კულტურის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მოღვაწე ნორმან მეილერი.<sup>3</sup>

განსხვავებული პოლიტიკური შეხედულებების გამო 1940-50-ან წლებში არსებულ „ჰოლივუდის შავ სიაში“ მოხვდა

---

<sup>1</sup> Gomery D. *Movie History: Shared Pleasure*. Madison, University of Wisconsin Press, 1992, p. 280

<sup>2</sup> Schrecker E. **The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents**. New York, Palgrave, 2002, p. 242

<sup>3</sup> Golenopolski T. and Shestakov V. *USA: Cinematograph of 70s*. Moscow, Znanie, 1978, p. 6

კულტურისა და ხელოვნების არაერთი მოღვაწის სახელი. სიაში პოლიეულის ბევრი სხვადასხვა სტუდიის მფლობელი მოხვდა, ასევე ამერიკის კომპარტიის წევრები, ხოლო ყველა დანარჩენი, ვინც განსხვავებულ აზრს აფიქსირებდა, ასევე მოიაზრებოდნენ ქვეყნის მტრებად. სიაში იყვნენ ისინიც, ვინც უარს აცხადებდა ეთანამშრომლა მთავრობასთან და არ თანხმდებოდა გამოძიებასთან თანამშრომლობას.

პირველი „შავი სია“ პოლიეულის სტუდიებმა შეადგინეს 1947 წლის 25 ნოემბერს. ამ სიაში მოხვედრილ ადამიანებს აიძულებდნენ ეთანამშრომლათ გამოძიებასთან. და ვინც უარი განაცხადა თანამშრომლობაზე და ასეთი ათი კინემატოგრაფისტი აღმოჩნდა, მათ მიუსაჯეს ერთწლიანი პატიმრობა. 1950 წელს გამოჩნდა კიდევ ერთი სია სადაც უკვე 151 ადამიანის სახელი და გვარი ეწერა, და მოიხსენიებოდნენ როგორც, „წითელი ფაშისტები და მათი გულშემატკივრები“. ყველა, ვინც ამ სიაში ხვდებოდა, აწყდებოდა დიდ წინააღმდეგობებს, კარგადაა სამუშაო ადგილებს, განსაკუთრებით კინოინდუსტრიაში, იბლოკებოდა ამ ადამიანების კინოსცენარებიც.

1947 წლის შემოდგომა ის პერიოდი, როდესაც კომისიამ დაიწყო გამოძიებათა მთელი ციკლი პოლიეუდში. 1947 წლის 20 ოქტომბერს შედგა სახალხო მოსმენები ვაშინგტონში. კომისიამ შეადგინა 43-კაციანი სია, ყველა მათგანს თხოვდნენ ჩვენებას. პოლიეულის მოხელეთა ჯგუფმა შექმნა „კონსტიტუციის პირველი ცვლილების დაცვის კომიტეტი“, რომელშიც გაერთიანდნენ რეჟისორები: უილიამ უაილერი, ჯონ ჰიუსტონი, მსახიობები: ჰამფრი ბოგარტი, ჯინ კელი და სხვები. ისინი მოითხოვდნენ, რომ პირველი ცვლილება ყოფილიყო გარანტი სიტყვის თავისუფლებისა და შეკრებისა და რომ კინემატოგრაფისტებისათვის არ მოეთხოვათ ჩვენების მიცემა. 19 ადამიანმა უარი განაცხადა ჩვენების მიცემაზე და 11 მათგანი გამოძახებული იყო მოსმენაზე. მოგვიანებით ბერტოლდ ბრუხტი დათანხმდა მის მიმართ არსებულ კითხვებზე პასუხების გაცემას. მან განაცხადა, რომ არ იყო კომუნისტი და დატოვა ქვეყანა. 10 დარჩენილი ბრალდებული განაგრძობდა უპირობო მოთხოვნას, პირველი ცვლილების შეტანაზე ამერიკის შეერთებული შტატების კონსტიტუციაში. მათ უარი თქვეს, გაეცათ პასუხი დასმულ

შეკითხვაზე, იყვნენ თუ არა ისინი კომუნისტური პარტიის წევრები. ამის შედეგად ყველა მათგანი აღიარეს კონგრესის მიმართ უპატივცემულობაში.

ამერიკის კინოკომპანიის პრეზიდენტმა ერიკ ჯოსტონმა განაცხადა, რომ ვერც ერთი კომუნისტი ვერ მიიღებდა სამუშაო ადგილს, რომ „ისინი წარმოადგენენ დესტრუქციულ ძალას და მე არ მინდა ვიხილო ისინი ჩემს ირგვლივ“.<sup>1</sup> კინომსახიობთა უმაღლესი გილდიის ხელმძღვანელებმა: რონალდ რეიგანმა და უოლტ დისნიმ განაცხადეს, რომ კომუნისტები უქმნიან სერიოზულ საფრთხეს პოლიუდს.<sup>2</sup> მსახიობთა უმაღლესმა გილდიამ მიმართა თავის წევრებს არ ეთანამშრომლათ კომუნისტებთან. ასე შეიქმნა პირველი „შავი სია“ დაკომპლექტებული ათი კინემატოგრაფისტით, რომლებმაც უარი განაცხადეს კონგრესის კომისიასთან თანამშრომლობაზე.

მაშინ, როდესაც კინოს მოყვარულებისთვის პოლიუდი ამერიკის ოცნებისა და ვარსკვლავური ცხოვრების ეპიცენტრი იყო, „ამერიკული ათეულის“ პროცესი რჩება ბურუსით მოცული და შავ ლაქად გამოიყურება ამერიკული კინოს ისტორიაში.

კინოფილმი არა მარტო კარგად გასაყიდი პროდუქტია, არამედ ეს არის ძლიერი იდეოლოგიური ინსტრუმენტი, რომელიც ზემოქმედებას ახდენს მასების ფსიქოლოგიაზე. სწორედ ამიტომ ამერიკული კინოექსპანსია უნდა განვიხილოთ არა მარტო ეკონომიკურ, არამედ იდეოლოგიურ ექსპანსიადაც.

---

<sup>1</sup> Tracy T. and Flynn R. John Huston: Essays on a Restless Director. Jefferson, McFarland, 2010, p. 49.

<sup>2</sup> Krutnik F., Neale S., Neve B. and Stanfield P. (ed.) "Un-American" Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era. Piscataway, Rutgers University Press, 2007, p.245.

---

---

## სათმავართ შურნალისტისკის ისტორია

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

**ქურნალისტური აზროვნების ჩამოყალიბების  
ზოგიერთი საკითხი  
(საქართველო, 1819-1870 წწ.)**

პრესის განვითარების ისტორია ევროპაში მე-18 საუკუნიდან იწყება, რუსეთში საგაზეთო საქმეს საფუძველი ამავე საუკუნის ბოლოს ჩაეყარა. მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოში, ამ პერიოდში, რუსეთის იმპერიის გავლენა ცხოვრების ყველა სფეროზე აისახება, 1819 წლამდე ქართულენოვანი ჟურნალი და გაზეთი არ გამოიცემა. რაც შეეხება ქართულ საზოგადოებას, მისი მოწინავე ნაწილი ინფორმაციას რამდენიმე რუსული და ევროპული ჟურნალ-გაზეთის საშუალებით იღებს, ხოლო უბრალო ხალხისთვის „ამ უკანასკნელის დანიშნულებას ასრულებს ე. წ. „სალაყბო“, სადაც ანტიკური ქვეყნების მსგავსად იკრიბება საზოგადოებრივი აზრი თუ ახალი ამბავი.<sup>1</sup>

საგაზეთო საქმის წარმოებით მოწინავე საზოგადოების დაინტერესება არ ჩანს. მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს ვარაუდები საქართველოში ამ დრომდე არსებული გაზეთების შესახებაც (ზ. ჭიჭინაძე: „ისტორია ქართულის გაზეთების და ჟურნალებისა“, 1902 წ.) მკვლევრები ერთადერთ ანგარიშგასაწევ ცნობად განიხილავენ მხოლოდ ი. ბატონიშვილის მიერ გიორგი მეთორმეტესადმი წარმოდგენილ პროექტს ადმინისტრაციული მმართველობის გაუმჯობესების შესახებ, სადაც ვკითხულობთ: „იბეჭდებოდეს გაზეთი თვეში ორჯელ, აქედამაც იქნება შემოსავალი და ხალხნიც შეეჩვევიანო“.<sup>2</sup> ამ პროექტის განხორციელება არ მოხერხდა.

<sup>1</sup> ვ. კოტეტიშვილი, „რჩეული ნაწერები“, „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1965, წიგნი I, გვ. 50

<sup>2</sup> დ. გამეზარდაშვილი, „ნარკვევები ქართული რეალიზმის ისტორიიდან“, „სახელგამი“, თბილისი, 1953, გვ. 22

---

---

1819 წელს კი, საქართველოში მეფის რუსეთის მმართველობის დამკვიდრების შემდეგ, დღის წესრიგში დადგა ქართულენოვანი ბეჭდვითი ორგანოს დაარსება, რათა ქართველ მოსახლეობას საშუალება მისცემოდა მშობლიურ ენაზე გასცნობოდა ოფიციალურ განკარგულებებს. ამისათვის დაარსდა ყოველკვირეული ორგანო „საქართველოს გაზეთი“. ამ გაზეთმა 1822 წლამდე იარსება. მიუხედავად იმისა, რომ კონკრეტული სტატიებისა და ავტორების სახით, ამ გაზეთმა ჟურნალისტური აზროვნების ნიმუშები და ცნობილი სახელები არ დაგვიტოვა, მისი ფუნქცია და როლი იმ პერიოდისათვის მაინც მნიშვნელოვანია. ის გამოცემის პირველივე წელს ერთ-ერთ ნომერში აქვეყნებს განცხადებას, სადაც წერია: „რიცხვი ამ გაზეთზე ხელის მომწერთა აღმოაჩენს, თუ რაოდენ შორს გაერცვლდება აქაურ მცხოვრებთა წადილი, რათა დაახლოვონ თავნი თვისნი ჩვეულებათა შინა ერთა თანა ადრით ჟამითგან განათლებულთა“.<sup>1</sup> ამგვარად, გაზეთს თავიდანვე აქვს მცდელობა მოსახლეობაში დაამკვიდროს ჟურნალ-გაზეთის კითხვის კულტურა და ერთგვარ თვითრეკლამასაც ეწევა, იყენებს რა ამისთვის იმდროინდელი სოციალურ-კულტურული გარემოს უპირველეს საზრუნავს, — საზოგადოებაში განათლების გავრცელების აუცილებლობას. თუმცა გაზეთი ამ ეტაპზე ამ მხრივ წარმატებას ვერ აღწევს. ამის მიზეზი თვითონ გაზეთის მიმართულება და შინაარსია, რომელმაც ხალხში გაზეთის მიმართ ინტერესი ვერ აღძრა და მან სწორედ ხელისმომწერთა სიმცირის გამო, მალევე შეწყვიტა არსებობა. თუმცა, წლების შემდეგაც ჟურნალ-გაზეთების მესვეურებს დიდი ძალისხმევის გაწევა უხდებათ იმისათვის, რომ საზოგადოებაში პრესის კითხვის კულტურა დამკვიდრდეს. ჟურნალისტები კი ამ პრობლემასთან ერთად კიდევ მრავალი დაბრკოლების წინაშე დადგებიან, სანამ საქართველოში ეს პროფესია თავის მნიშვნელოვან სიტყვას იტყვის. ოფიციალური თუ „ძველის მოციქული“

---

<sup>1</sup> მ. გოცაძე, „ქართული ჟურნალისტიკის ისტორია“, თბილისი, 1954, გვ. 60

საზოგადოების ცენზურასთან ბრძოლა, მუშაობის აუტანელი პირობები და უამრავი ტექნიკური სახის სირთულე, მრავალი წლის განმავლობაში, ქართული ჟურნალისტიკის თანამდევნი პრობლემებია. აღსანიშნავია ისიც, რომ ჟურნალისტური საქმე თავად ქართველი საზოგადო მოღვაწეებისთვისაც აქამდე პრაქტიკულად უცნობი სფეროა (განსხვავებით 60-იანელთა თაობისგან, რომელიც უკვე რუსეთის თუ ევროპის ქვეყნების პერიოდულ გამოცემებში მუშაობის პრაქტიკული გამოცდილებით მოდის ქართულ ჟურნალისტიკაში), ამიტომ საინტერესოა როგორ და რა მიმართულებებით ყალიბდება საქართველოში თვითონ ჟურნალისტური აზროვნება და ეთიკა.

რუსეთ-ირანის ომის (1826 წ.) დაწყებას უკავშირდება მეორე ქართულენოვანი გაზეთის გამოცემა. ეს არის „ფილისის უწყებანი“ (1828 წ.). თურქეთის, ინგლისის და საფრანგეთის დაზვერვის მიერ გავრცელებული დეზინფორმაციის შედეგად მოსახლეობაში გამოწვეული გაუგებრობების თავიდან ასაცილებლად, საჭირო გახდა მათი ინფორმირება ოფიციალური ორგანოს საშუალებით, ისე და ისევე ქართულ ენაზე. 1829 წლიდან გაზეთის რედაქტორობას სოლომონ დოდაშვილი იბარებს. ამ პერიოდში გაზეთს უკვე აქვს იმის მცდელობა, რომ, გარდა მთავრობის მიერ დაწესებული ფუნქციისა, მოსახლეობისთვის სხვა მხრივაც გახდეს საჭირო და ამის შედეგად, საინტერესო. ის ითვალისწინებს ყველა ფენის ინტერესს და თავის ფურცლებზე მსუბუქ საკითხავებსაც ბეჭდავს. თუმცა, უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ აქ უკვე ვხვდებით პუბლიცისტური ხასიათის წერილებს და ცნობილ ავტორებს: გიორგი ერისთავი, დიმიტრი ყიფიანი, ალექსანდრე ორბელიანი, კონსტანტინე მამაცაშვილი. აღსანიშნავია ასევე თარგმანები საზღვარგარეთული და რუსული ჟურნალ-გაზეთებიდან, გარდა ამისა საყურადღებოა თარგმნილი მხატვრული ლიტერატურის ნიმუშები.

შედარებით საინტერესო ეტაპი ქართულ ჟურნალისტიკაში დგება იმ დროს, როდესაც გამოდის „სალიტერატურო



ნაწილნი ტფილისის უწყებათანი“ (1832 წ.). 1832 წლის მეტწილად ნომერში სოლომონ დოდაშვილი მისი დაარსების მიზეზებზე წერს და აღნიშნავს, რომ იგი დაარსდა იმისათვის, რათა: „მისცემოდა ესე გუარსა სასარგებლოსა გამოცემასა მტკიცე საფუძველი შესაწევნად განათლებისა, განვრცელებისათვის ბუნებითისა ენისა ჩუენისა მიახლოებისათვის განბრძნობილთა მცხოვრებთა ევროპისათა“.<sup>1</sup> მიუხედავად იმისა, რომ „სალიტერატურო ნაწილის“ მხოლოდ 5 ნომერი გამოვიდა, ის საკმაოდ პოპულარული გახდა იმდროინდელ საზოგადოებაში. „სალიტერატურო ნაწილმა“ სახელი გაითქვა რუსეთშიც. აღსანიშნავია, რომ მას „დოდაშვილის ჟურნალსაც“ უწოდებდნენ, მაშასადამე უნდა ვივარაუდოთ, რომ საქმე გვაქვს ჟურნალისა თუ გაზეთის იმ კომპონენტზე, რომლის გარეშეც წარმოუდგენელია ნებისმიერი პერიოდული ორგანოს არსებობა. ეს არის მისი მიმართულება, — ერთგვარი საცნობი და გარანტი ამა თუ იმ ჟურნალ-გაზეთის მკითხველთა წრის შექმნისა. ამგვარად, დოდაშვილის „სალიტერატურო ნაწილნი“, როგორც ჩანს, ეპოქის საზოგადოებრივი ინტერესების გამომხატველია. მართლაც, ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიაში „დოდაშვილის ჟურნალი“ არის პირველი, რომელიც კარგად ხვდება საზოგადოების განწყობას და თავის ფურცლებზე ახერხებს იმ დიდი ეროვნული მოვლენის შესახებ ამცნოს ხალხს, რომელსაც საზოგადოების მოწინავე ფენა ამზადებს და რომელიც, შემდგომ, ისტორიაში 1832 წლის შეთქმულების სახელით შევა. ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია ის ჟურნალისტური ხერხები, რომელსაც ამ ჟურნალის მესვეურნი იყენებენ. „სალიტერატურო ნაწილში“ დაბეჭდილი ორიგინალური თუ თარგმნილი ლიტერატურის ნიმუშებში იმდროინდელი საზოგადოებაც ადვილად ამოიკითხავდა შეთქმულთა იდეებს.

ვინაიდან, დაპყრობილ ქვეყანაში სიტყვის თავისუფლებაზე

<sup>1</sup> მ. გოცაძე, „ქართული ჟურნალისტიკის ისტორია“, თბილისი, 1954, გვ. 182

ფიქრიც კი არარეალური იყო, ჟურნალ-გაზეთები კიდევ დიდი ხნის განმავლობაში მიმართავენ სხვადასხვა ხრიკს, რათა თავიანთი სათქმელი მკითხველამდე მიიტანონ. აღსანიშნავია, რომ ქართული ჟურნალისტური აზროვნება და ეროვნული ჟურნალისტიკის ნიშან-თვისებები, ამ პერიოდში სწორედ ცენზურასთან ჭიდლის ფონზე ყალიბდება. იმდროინდელ საცენზურო პირობებზე კი ვახუშტი კოტეტიშვილი წერს: „ნუ დაგვაიწყდება, რომ ეს ნიკოლოზ პირველის ეპოქა იყო, რომლის 1826 წლის საცენზურო დებულებას „თუჯის“ ეპითეტი შეარქვეს და ცენზორი გლინკა კი ამბობდა, რომ ამ დებულებით „მამოჩვენოს“ აკრძალვაც შეიძლებაო“.<sup>1</sup> როგორც ჩანს, ეს პრობლემა ქართულ პრესას დიდი ხნის მანძილზე აწუხებს, რადგან გაზეთ „დროების“ რედაქტორის, სერგი მესხის კირილე ლორთქიფანიძისადმი მიწერილ წერილში, რომელიც 1869 წლის 17 მაისით თარიღდება, ასეთ სიტყვებს ვკითხულობთ: „შენ ვერ წარმოიდგენ, როგორ გვავიწროვებს ცენზურა და ჩვენ, ჩვენდა სამწუხაროდ, ისე წერა არ ვიცით ჯერ, რომ მკითხველმა სტრიქონებს შუა გაიგოს ჩვენი აზრები“.<sup>2</sup> ცხადია „დროება“ ამ საკითხებში გაცილებით მეტის გაკეთებას ახერხებს, ვიდრე არა თუ „ტფილისის უწყებანი“, არამედ მოგვიანებით გამოცემული „ცისკარიც“ კი, მაგრამ ამ მხრივ ყველაზე გამორჩეული ჟურნალ „კრებულის“ საქმიანობაა, თუმცა, ცხადია არც ის უნდა დაგვაიწყდეს, რომ „კრებულის“ ამგვარი მომზადება, გარკვეულწილად ზემოთ ჩამოთვლილი ორგანოების დამსახურებაცაა, უფრო მეტად კი „საქართველოს მოამბის“, საიდანაც „კრებულის“ პუბლიცისტიკამ აითვისა „საზოგადოებრივი მოვლენების დახასიათების ლიტერატურულ-მხატვრული მეთოდი... ისტორიული მაგალითების მოშველიებით ის უნერგავდა მკითხველს სიტყვის თავისუფლების აზრს და უჩვენებდა მას შეფარვით გამოთქმული იდეების გაგების გზას“. მაგ: ი.

<sup>1</sup> ვ. კოტეტიშვილი, „რჩეული ნაწერები“, „საბჭოთა საქართველო“, 1965, წიგნი I, გვ. 56

<sup>2</sup> სიმონ ხუნდაძე, „მასალები ქართული ლიტერატურისა და საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიისათვის“, თბილისი, 1949, გვ. 57

ჭავჭავაძე „მესმის, მესმის“, ნ. ნიკოლაძის მიერ თარგმნილი ერთი თავი ჩერნიშევსკის აკრძალული თხზულებიდან „რა ვაკეთოთ?“, რომელსაც ავტორიც და სათაურიც შეცვლილი აქვს და „საახალწლოდ“ იწოდება. აღსანიშნავია სამგზავრო წერილების ფორმით დაწერილი თხზულებები: ილიას „მგზავრის წერილები“, გ. წერეთლის „კიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კუდაბზიკა“, ნ. ნიკოლაძის „სხვათა შორის“ და სხვა.<sup>1</sup>

რა უნდა გაგო იმდროინდელ მკითხველს და რა საშუალებებით? სხვანაირად რომ ვთქვათ, რა თემებზე უნდა გაემახვილებინა ქართულ პერიოდიკას ყურადღება და როგორ მიეწოდებინა ის მკითხველისთვის.

1832 წლიდან, როდესაც „ტფილისის უწყებანის“ გამოსვლა შეწყდა, 1852 წლამდე, ჟურნალ „ცისკრის“ დაარსებამდე ადარ არსებობს ქართულენოვანი არც გაზეთი და არც ჟურნალი, არის მხოლოდ მათი გამოცემის რამდენიმე უშედეგო მცდელობა. ასე რომ 50-იან წლებში, გარკვეული გამოცდილების მიუხედავად, ქართველ ჟურნალისტებს ყველაფერის თავიდან დაწყება უხდებათ. მითუმეტეს, რომ ამ პერიოდში მნიშვნელოვანი ცვლილებებია ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში, გარდატეხა ხდება მოწინავე საზოგადოებრივ აზრში; მეფის რუსეთის წინააღმდეგ აშკარა ბრძოლას ენაცვლება ეროვნული ღირებულებების დაცვის პროგრამა, — ერთდროულად მიზანიც და საშუალებაც. ყველაფერთან ერთად, აღსანიშნავია მეფისნაცვალ ვორონცოვის „მითომ კაიკაცური“ პოლიტიკის აქამდე უცნობი ფორმები.

ვორონცოვის პოლიტიკურ მიზნებზე ამჟამად არ შეეჩერდებით, მხოლოდ ფაქტის სახით, ვიტყვი, რომ ქართული თეატრის დაარსების შემდეგ (1850 წ.), მისი დახმარებით მოხერხდა ქართულენოვანი სალიტერატურო ჟურნალის „ცისკრის“ გამოცემა (რედაქტორი გ. ერისთავი). მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურული ნიმუშების

<sup>1</sup> ალ. კალანდაძე, „ნარკვევები ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიიდან“, „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1965, გვ. 191

თვალსაზრისით „ცისკარმა“ მართლაც უმნიშვნელოვანესი მექვიდრეობა დატოვა, აქტუალური საზოგადოებრივი თემების რუპორი ჟურნალი ვერ გახდა. ეს მისია სრულყოფილად ვერც ივანე კერესელიძის „ცისკარმა“ შეასრულა, თუმცა ამ მხრივ მასში აშკარად წინ გადადგმულ ნაბიჯებსაც ვხვდებით, თუნდაც თანამშრომლობისთვის იმ დროს უკვე ცნობილი ჟურნალისტის, მიხეილ თუმანიშვილის (ბეჭდავდა „კაკუნში“) მიწვევა, რომელმაც „მოლაყბის“ ფსევდონიმით „სალაყბოს ფურცლებზე“ უაღრესად საინტერესო და რაც მთავარია, იმ დროს ძალზე აქტუალური საკითხები წამოჭრა და პუბლიცისტური წერილების შესანიშნავი ნიმუშები დაგვიტოვა. გიორგი ერისთავის „ცისკარი“ ორი წლის შემდეგ დაიხურა. საგარეო მიზეზის (თურქეთთან ომის დაწყება) გარდა, უფრო საყურადღებოა ის საშინაო პირობები, რამაც მისი დახურვა გამოიწვია. პ. გუგუშვილი მიმოიხილავს რა „ცისკარის“ ორი წლის ნომრებს, მოკლე ბიბლიოგრაფიის სახით, ასკვნის, რომ ჟურნალი თანდათან ღარიბდება ლიტერატურული ნიმუშების თვალსაზრისითაც: „ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ ჟურნალ „ცისკარის“ გამოცემის შეწყვეტაში უმნიშვნელოვანეს როლს ითამაშებდა თანამედროვე ინტელიგენციის ტონის მიმცემი ნაწილის დაწრეტილობა და სიდატაკე, მისი უძლურება აქტუალური საკითხების გაშუქებაში. ინტელიგენციის სხვა ჯგუფში რიდი ასეთ საკითხებზე წერისა, რიდი ცენზურისა და თვით ლაგამიც ცენზურისა. ხოლო მთლიანად აღებული მაშინდელი სამხედრო-თავად-აზნაურული ინტელიგენციის კიდევ ჯეროვნად მოუმწიფებლობა და მოუმზადებლობა საჟურნალე ცხოვრებისთვის<sup>1</sup>.

ამ მხრივ „მომზადებული“ 60-იანელების ჟურნალისტურ ასპარეზზე გამოსვლამდე (კონკრეტულად გაზეთ „საქართველოს მოამბის“ და შემდეგ „დროების“ გამოცემამდე) „ცისკარი“ 1857 წლიდან კიდევ ერთხელ

---

<sup>1</sup> პ. გუგუშვილი. „ქართული ჟურნალისტიკა“, 1941 წ., გვ. 126-127; დის. ახმეტელის სიტყვები.

შეეცდება საზოგადოების ინფორმაციული თუ შემეცნებითი ვაკუუმის შევსებას, ამჯერად ივანე კერესელიძის რედაქტორობით. როგორც, ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ ჟურნალის ერთ-ერთი ყველაზე ღირსეული მონაპოვარი მიხეილ თუმანიშვილია, და არა მხოლოდ როგორც ნიჭიერი ავტორი, არამედ როგორც ჟურნალისტურ აზროვნებაში გადადგმული უდიდესი ნაბიჯი. ვგულისხმობთ „სალაყბოს ფურცელს“ და მის ავტორს „მოლაყბეს“. ფსევდონიმად „მოლაყბის“ შერჩევა უკვე სრულიად გააზრებული ჟურნალისტური ხერხია. „მოლაყბე“ ისეთი ადამიანის ეპითეტია, რომლის ლაპარაკს სერიოზულად არავინ აღიქვამს. თუმცა „ცისკრის“ „მოლაყბე“ თავის ფუნქციას ასე განსაზღვრავს: „რისთვის მეძახიან მოლაყბეს. ამისთვის, რომ მართლისათვის, რასაც კი სიმართლეზედ ვილაპარაკებ გულმხურვალედ და ხანგრძლივ, მოლაყბე ვარ?“<sup>1</sup> ამგვარად, ავტორმა ეს ფსევდონიმი იმიტომ აირჩია, რომ სერიოზულ საკითხებზე მისი მსჯელობა, „საჭირო შემთხვევაში შესაძლოა უვნებელ საუბრად, დროის მოკვლის უბრალო სახეობად მიჩნეულიყო, რაკი მოლაყბის ხელმოწერით ქვეყნდებოდა“.<sup>2</sup> თუკი მის წერილებს თვალს გადავავლებთ, დავინახავთ როგორ ოსტატურად ახერხებს ის მკითხველამდე საჭირობოროტო საკითხების მიტანას. მას მოძებნილი აქვს არა მარტო საზოგადოებასთან, არამედ ცენზურასთან ურთიერთობის ფორმებიც; თუ პირველ ორ წერილში შეიძლება გაგვაღიზიანოს მის მიერ მთავრობის გადამეტებულმა ქებამ, შემდეგ წერილებში არც ერთი სიტყვა არაა მათ შესახებ. ამგვარად, „მოლაყბე“ ოდნავ აღუწებს ცენზურის ყურადღებას, წარადგენს რა თავს მეფის ერთგულ პიროვნებად, და ამით საშუალებას იტოვებს, შემდეგ შედარებით ადვილად ისაუბროს მტკივნეულ საკითხებზე. მის ფელეტონებს საზოგადოებაში დიდი გამოხმაურება

<sup>1</sup> მოლაყბე, „სალაყბოს ფურცელი“, ჟურნალი „ცისკარი“, თბილისი, 1857, №11

<sup>2</sup> გრ. კიკნაძე, „ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისთვის“, თბილისი, 1972, გვ. 195

მოჰყვა, ბევრი მოწინააღმდეგე გაჩნდა ე. წ. შინაურ ცენზორთა შორის. საქმე იქამდე მივიდა, რომ „მოლაყებმ“ წერილი დაწერა, სადაც წერდა, რომ ყველასგან ათვალწუნებულმა თავის დახრჩობა გადაწყვიტა, მაგრამ შემდეგ „ცისკრის“ მკითხველი ხაბაზი და მის გარშემო შეკრებილი ხალხი დაინახა, და გადაიფიქრა. მის ამ წერილს „თერთმეტი მებუკე“ გამოეხმაურა, რომლებმაც დაწერეს, რომ თუკი „მოლაყებეს“ მოკლავენ: „მასუკან გადარეული დაწერს, უფრო უარესად და გარკვევით, ამასაც რომ მოკლავთ, მერე თავხედი და ბოლომდისინ ასე ვივლით, სანამდის სულ ერთიანად არ გაგვწყვეტთ“.<sup>1</sup> მართალია, „მოლაყების“ მსგავსი მძაფრი წერილები მათ აღარ დაუბეჭდავთ (თუ არ ჩავთვლით ილიას წერილებს „მამების“ წინააღმდეგ), მაგრამ ცხადია, რომ საზოგადოების და ეროვნული ინტერესების დაცვის ტენდენცია ქართული ჟურნალისტიკაში ამ პერიოდიდან იღებს სათავეს, რაც, ერთი მხრივ, 1863 წელს ილია ჭავჭავაძის ჟურნალის „საქართველოს მოამბის“ დროს განმტკიცდა, ხოლო მეორე მხრივ, აკაკისა და ილიას სატირული ფორმის წერილებში გაგრძელდა. თუმცა „მოლიანობაში“ „ცისკარი“ მაინც ვერ იქცა თანამედროვეობის მოთხოვნების გამომხატველად და გამტარებლად. მიუხედავად იმისა, რომ მან ქართულ ჟურნალისტიკაში შემოიტანა და დაამკვიდრა სხვადასხვა ჟურნალისტური ფორმა: ფელეტონი, ესსე, პირადი მიმოწერა, რეპორტაჟი, კორესპონდენციები, ჟურნალისტური გამოძიება, დროთა განმავლობაში მის მიმართ თანმიმდევრულად ყალიბდება აზრი, რომ „ცისკარი“ დარჩა უმთავრესი ფუნქციის, — მიმართულების, გარეშე, რისი მიზნებიც გახლდათ ის, „რომ არა ჰქონია იმოდენა ღონე და მიხედრა, რომ მიეგნო, რა უჭირს საზოგადოებას... უკან დარჩომია ცხოვრებას“ (ილია). ამის შესახებ სხვა იმდროინდელი საზოგადო მოღვაწეებიც აქტიურად წერდნენ (გიორგი წერეთელი, ნიკოლოზ ბერძენოვი, პეტრე უმიკაშვილი). ცხადია ისინი კარგად ხვდებოდნენ

<sup>1</sup> „თერთმეტი მებუკე“, ჟურნალი „ცისკარი“, თბილისი, 1859, №2

ხელისშემშლელ ფაქტორებსაც, იმას, რომ ის ერთადერთი ქართულენოვანი ორგანო იყო და ხშირად იძულებული იყო ერთიერთგამომრიცხავი შინაარსის სტატიებიც ებეჭდა. აღიარებდნენ „დაჭმახებული პატრიოტების“ (ავტ: ანტონ ფურცელაძე) მუდმივ მუქარას ხელმოწერათა შეწყვეტაზე; კირილე ლორთქიფანიძე ასევე აღიარებდა, რომ თვითონ ისინიც ვერ ასაზრდოებდნენ „ჟურნალს“ მასალებით, თუცა, საყვედურობს რომ, რაც კარგი ჩაუვარდებოდათ ხელში, იმასაც არ ბეჭდავდნენო. ამ მხრივ, „საქართველოს მოამბე“ ნამდვილად გამორჩეული გამოცემა იყო. მან გააგრძელა „ცისკრის“ მიერ დაწყებული ენის გამარტივების ტენდენცია და ილიას „საზოგადო ჟურნალი“ (ი. ჭავჭავაძე.) თითქმის ყველა საზოგადოებრივი მნიშვნელობის საკითხს შეეხო. მასალის შერჩევის პრინციპი აქ ერთიან მიზანს ემსახურებოდა, საზოგადოების გამოფხიზლებას, ამოქმედებას, მასში „შეგნების შუქის“ (ვახუშტი კოტეტიშვილი) შეტანას. „საქართველოს მოამბე“ სულ 12 ნომერი გამოვიდა. შემდეგ მას, როგორც არასასურველი გავლენის მქონე ორგანოს, პრობლემები შეექმნა და დაიხურა. მიუხედავად ასეთი რეაქციისა, თავად ილია თავისი ჟურნალის საქმიანობით კმაყოფილი არ იყო, რადგან თვლიდა რომ ჟურნალი ბოლომდე ვერ „ჩავიდა ცხოვრების მდინარის ძირში“ და ვერ შეძლო საჭირობოროტო საკითხების ბოლომდე გამოძეურება. ცხადია, ამის მიზეზი ჟურნალის გარშემო შეკრებილი ადამიანების ამა თუ იმ საკითხში თეორიული მოუმზადებლობა არ უნდა ყოფილიყო. აქ თავს იჩენს ისევე ჟურნალისტური ჩვევების ჩამოუყალიბებლობა. ამ ადამიანების ინტელექტუალური დონე საგრძნობლად განსხვავდებოდა მაშინდელი საზოგადოების დიდი ნაწილის გონებრივი განვითარების დონიდან. ცხადი გახდა, რომ მათთან სხვა ფორმებით საუბარი იყო საჭირო (ამ შემთხვევაში არ ვგულისხმობთ ენის გახალხურებას), ამიტომ ჩვენ ვხედავთ, რომ 1866 წელს დაარსებული გაზეთი „დროება“ გაცილებით დემოკრატიული ხდება და ამავე დროს, ის ნელ-ნელა ამზადებს მკითხველს

ისეთი სერიოზული პუბლიცისტიკისთვის, რასაც ჟურნალ „კრებულში“ ვხვდებით (1871 წ.).

ჟურნალისტიკის მნიშვნელობაზე საუბარი ხშირად გვხვდება ამ დროის მოღვაწეთა თეორიულ ნაშრომებში. თუმცა ამ პერიოდის ჟურნალისტური საქმიანობის დეტალები განსაკუთრებით კარგად სერგი მესხის წერილებში გამოიკვეთა. ეს წერილები შესანიშნავი მასალაა იმისათვის, რათა წარმოდგენა შეგვექმნას, თუ როგორ ყალიბდება საქართველოში წმინდად ჟურნალისტური აზროვნება და ეთიკა. „დროების“ რედაქტორობამ მას უდიდესი პრაქტიკული გამოცდილება მისცა. საინტერესოა მისი სიტყვები ილია ჭავჭავაძეზე, როგორც მოქმედ ჟურნალისტზე, იგი წერდა: „ილია ორი თვეა მპირდება და არაფერს ბეჭდავსო. ვერ მოუხერხებია ერთი უბრალო რამის დაწერა. ეს ხალხი სრულიად ჟურნალისტიკისთვის არ არის გაჩენილი. დაწინარებული შრომა ეჭირვებათ და ჩვენს დროში ამგვარი შრომა თითქმის შეუძლებელია“.<sup>1</sup> დაახლოებით იმავეს საყვედურობს სერგი მესხი კირილე ლორთქიფანიძეს, რომელიც თურმე იშვიათად წერდა, რადგან თვლიდა რომ რაიმე „საგანზე“ რომ დაეწერა, ჯერ მრავალი წიგნი უნდა წაეკითხა და ყველაფერში საფუძვლიანად გარკვეულიყო: „საშინლად ხანტია, მძიმე წერაში... განა, ჩვენ არა ვგრძნობთ რომ ის საგნები, რომლებზედაც ვწერთ ჩვენ გარკვევით გაცნობილი არ გვაქვს, მაგრამ ყველა საგნის საფუძვლიანად გაცნობას თუ ვუცადეთ, ჩვენ დღეში ვერაფერი დაგვიწერია“.<sup>2</sup> ცხადია, ეს მხოლოდ რედაქტორის დამახასიათებელი უკმაყოფილებაა, რომელიც ჟურნალისტიკისთვის აუცილებელი თვისების, — ოპერატიულობის არქონას საყვედურობს გაზეთის თანამშრომლებს (სხვა წერილებიდან ირკვევა, ზოგადად როგორ მაღალ შეფასებას აძლევს მესხი მათ პუბლიცისტიკას). ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელია ის

---

<sup>1</sup> ს. მესხი, „წერილები“, ი. ბოცვაძის რედაქციით, „სოხუმი“, 1950, გვ.207

<sup>2</sup> ს. მესხი., „წერილები“, ბოცვაძის რედაქციით, გვ. 25



მოთხოვნები, რასაც გაზეთის ფორმატი ითვალისწინებს. ის კი თავიდანვე განსაზღვრულია. 1866 წლის 16 იანვარს ნიკოლოლობერიძე კირილე ლორთქიფანიძეს წერს: „ადვილად მიხვდებით რამოსაზრების გამო ვითხოვეთ გაზეთის ნება და არა ჟურნალის. ჩვენი აზრით, გაზეთი უფრო სასარგებლო იქნება, მინამ ჟურნალი. გაზეთის მოკლე სტატიები და ცხოვრების შესახებ ახალ-ახალი ამბები რასაკვირველია უსწავლელ კაცს უფრო გაართობს, ვინემ გრძელი ტრაქტატი რომელიმე საგანზე“.<sup>1</sup> ამ მიზეზით ითხოვს მესხი ავტორებისგან მეტ აქტიურობას, მეტ კონკრეტულობას და სიმძაფრეს (ამ მხრივ მისი ფავორიტი აკაკი წერეთელია). რისი შედეგიც იქნება ის, რომ მკითხველს ამგვარად მრავალი საკითხის მიმართ გაუჩნდება ინტერესი, რაც საერთოდ და განსაკუთრებით იმ პერიოდში გაზეთის უმთავრესი ამოცანაა.

„დროება“ ეს მისია ნამდვილად შეასრულა, ის გახდა მედიატორი საზოგადოებასა და ინტელიგენციას შორის, რომელსაც ქვეყნის უკეთ მოწყობის გრანდიოზული გეგმები ჰქონდათ. ჟურნალები „კრებული“ და „ივერია“ მომავალში საუკეთესოდ ითვისებს იმ ტრადიციებს, რაც „დროება“ და, უფრო ადრე, „საქართველოს მოამბემ“ დაამკვიდრა. ჩვენ ვხედავთ, რომ ამ ჟურნალის სტატიები აშკარად უფრო მომზადებული მკითხველისთვის არის განკუთვნილი, რაც, პირველ რიგში, ჟურნალისტური აზროვნების პროგრესის შედეგია.

<sup>1</sup> დ. ჩიკვილაძე „წერილები“, „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1989, გვ. 5

---

---

## აკტორთა უმსახეობა

**თამარ ბოკუჩავა** — ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სრული პროფესორი. მონაწილეობას იღებს მსოფლიო თეატრის კვლევებში და არის ბაკალავრის, მაგისტრის და დოქტორანტურის პედაგოგი, ასევე ხელმძღვანელობს თეატრის სამეცნიერო კვლევით სამუშაოს და არის კრიტიკული სტატიების ავტორი.

როგორც თეატრის კრიტიკოსი, სამჯერ დაჯილდოვდა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების წლის საუკეთესო სტატიების ავტორად. (1987, 1998 და 2002წწ.)

არის 20-ზე მეტი სამეცნიერო სტატიის, 70-მდე კრიტიკული ანალიზისა და ინტერვიუს ავტორი.

მუშაობს სტუდენტთა საუნივერსიტეტო სახელმძღვანელოებსა და დამატებით წყაროებზე. თითქმის 15 წელი მუშაობდა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის სალიტერატურო ნაწილში. გამოცდილება აქვს ასევე, როგორც სატელევიზიო პროდუსერსა და თეატრალური პროგრამის წამყვანს.

**მიხეილ კალანდარიშვილი** – დაიბადა ქ. თბილისში, 1952 წლის 11 ივლისს. 1969 წელს დაასრულა თბილისის 50-ე საშ. სკოლა, 1974 წელს – შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი და ჩაირიცხა ლენინგრადის თეატრის, მუსიკისა და კინემატოგრაფიის (ЛГИТМИК) ინსტიტუტის ასპირანტურაში. 1979 წელს ამავე ინსტიტუტში (ЛГИТМИК), იცავს დისერტაციას ს. ახმეტელის რეჟისურის პრობლემატიკაზე ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად. 1979 წლიდან შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის პედაგოგი და მეცნიერ-მუშაკია. 1993 წელს შრომით „ქართული თეატრის ძირითადი მიმართულებები“ იცავს დისერტაციას ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად. არის ოთხმოცამდე თეორიული და ისტორიული ხასიათის სამეცნიერო პუბლიკაციების და ავრეთვე რუსული და ფრანგული თეატრალური ენციკლოპედიების წერილების ავტორი. ამჟამად შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სრული პროფესორია კრიტიკის და თეორიის მიმართულებით.

---

---

**ლია კალანდარიშვილი** — კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მკვლევარი კინოს თეორიის მიმართულებით.

დაამთავრა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტი. პროფესიულ და სამეცნიერო ჟურნალებში წერილებს აქვეყნებს 1974 წლიდან. 1979-80 წლებში სტაჟირებას გადის მოსკოვის კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო ინსტიტუტში ესთეტიკისა და თეორიის განხრით. 1990 წელს იღებს კინემატოგრაფისტთა კავშირის პრემიას „წლის საუკეთესო ნაშრომისათვის კინომცოდნეობისა და კრიტიკის დარგში“. წლების მანძილზე მსახურობდა კინოს თეორიისა და ისტორიის სამეცნიერო ცენტრში.

ტელ: +995 (32) 298 57 06

**მანანა ლეკბორაშვილი** — ხელოვნების მეცნიერებათა კანდიდატი, კინომცოდნეობის ასოცირებული პროფესორი, მოღვაწეობს დრამის და კინოს შოთა რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში, დაამთავრა მოსკოვის სახელმწიფო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტი (ВГИК 1993), დაინტერესების სფერო: თეორიის ჟანრი, მედია მცოდნეობა. ბოლო ნამუშევრები: „ქართული კინემატოგრაფიის ჟანრის ტენდენციები“ – „სტაგნაციის ეპოქის დრამა“ (კავკასიელი მისიონერი № 9) „პიროვნულობის კულტიდან“ „ოტკეკლამდე“ – ქართული კინემატოგრაფიის ჟანრის სისტემის თავისებურებანი (თეატრისა და ფილმის კვლევითი შრომები № 1) ჟანრის მექანიზმის წარმოება კინემატოგრაფიაში (თეატრის და კინოს კვლევითი შრომები № 2) წიგნი: უცხოური კინემატოგრაფიის ისტორია (ლექციები), 2004

ტელ: + 995 (32) 276 61 98

ელ-ფოსტა: manon@pochta.ru; manon\_lek@yahoo.com

**ლადო სულაქველიძე** — ასოცირებული პროფესორი, ანიმაციის რეჟისორი.

1976 წელს დაამთავრა თბილისის იაკობ ნიკოლაძის სამხატვრო სასწავლებელი ქანდაკების ფაკულტეტი, 1981 წელს საქართველოს თეატრისა და კინოს ინსტიტუტის კინოსარეჟისორო ფაკულტეტის მულტიპლიკაციის განყოფილება. 1981 წლიდან მუშაობდა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მულტიპლიკაციური ფილმების

---

---

გაერთიანებაში დამდგმელ რეჟისორად. 1990 წლიდან მუშაობდა სხვადასხვა ტელეკომპანიებში. 2008 წლიდან მუშაობს შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს უნივერსიტეტის კინო-ტელევიზიულ ფაკულტეტის ანიმაციის რეჟისორების კვლევის ხელმძღვანელად ასოცირებული პრიფესორის თანამდებობაზე.

ფილმები და ჯილდოები:

ჩიტბატონა (2007 წ.) – ანიმაციური, სცენარის ავტორი და რეჟისორი. პრიზი – ფესტივალი „ტინდირინდისი“ (ვილნიუსი, 2007 წ.); ლეგენდა ღვინოზე (2007 წ.) – ანიმაციური, სცენარის ავტორი და რეჟისორი. პრიზი – ფესტივალი „ბიმინი“ (ბათუმი, 2008 წ.); როგორ გაჩნდა მთვარე (2007წ.) – ანიმაციური. სცენარის ავტორი და რეჟისორი; რატომ არის ზღვა მარილიანი (2007 წ.) – ანიმაციური. სცენარის ავტორი და რეჟისორი; გერმანული სათვისტომო (2002 წ.) – დოკუმენტური. სცენარის ავტორი და რეჟისორი; ქართული ზარები (2002 წ.) – დოკუმენტური. სცენარის ავტორი და რეჟისორი. მომაგალი (2002 წ.) – დოკუმენტური. სცენარის ავტორი და რეჟისორი; დიდი დავითის ჯაჭვის პერანგი (1990 წ.)– ანიმაციური. სცენარის ავტორი და რეჟისორი; მოდის (1988 წ.) – თოჯინური, სცენარის ავტორი და რეჟისორი; „ოჩოკოჩი“ (1986 წ.)– ანიმაციური. სცენარის ავტორი და რეჟისორი; მეფე და ჩიტი (1985 წ.)– ანიმაციური. პრიზი–ფესტივალი „ტროა“ (პორტუგალია, 1986 წ.); დიდი ტალღა და პატარა ტალღა (1984 წ.) – ანიმაციური. რეჟისორი. მიწა თავისას მოითხოვს (1983 წ.)– ანიმაციური, სცენარის ავტორი და რეჟისორი. პრიზი – ფესტივალი „ამირანი“ (თბილისი, 1983 წ.); პრიზი – ფესტივალი „Mladost“ (უკრაინა, 1984 წ.) პორტრეტი (1981 წ.) – ანიმაციური.

**Tamar Bokuchava**

**SOME TRENDS OF THEATRE STUDIES IN  
XIX-XX CENTURIES THEATRE AND RITUAL**

**Summary**

The Article outlines the trends and tendencies of theatre studies development in XIX-XX centuries. In the first part of the article titled “Some Trends of Theatre Studies in XIX-XX Centuries» there are discussed the factors and theories what influenced the development of the new critical and historical attitudes to the task: the socio-philosophic theories, social anthropology, psychoanalyses, etc. The goal of the article is to show how the interest of theatre researchers has turned from the philological attitude to the history of drama towards the history of performance. In the turn of XIX-XX centuries German literary and art historian Max Herman has founded the performance reconstruction method he used in his historical explorations of the German theatre past practice in medieval era and later.

The other important sources influenced the theatre history and criticism were the new theories interpreting the essence of culture and history itself. As an example of such theories the article introduces Max Weber’s three typological schemes of human culture understood by him as: Hindu-Buddhist, Chinese-Confucian and Christian models. This and other attitudes to human culture and history affected the art and theatre practices, criticism and theory and caused the emergence of new tendencies and developments in the mentioned spheres. The theatrical avant-garde with the all various forms of its manifestations from symbolism, dada-surrealism, and absurd, the different theatre

---

---

laboratories and post-dramatic developments were essentially bound with social and humanitarian science development. The avant-garde theatre stress was more on the performance as a process than as a product.

The strong emphasis on a theatrical process was connected with the mythic-ritual and anthropological understanding of the theatrical art's function.

In the second part of the Article "Theatre and Ritual" one can find the discussion of different attitude to the theatre functional essence and mythic-ritual roots on the basis of the points of views of anthropologists and ethnologists Bronislaw Malinovski, James Frazer, and Mircea Eliade, as well as theatre researchers Richard Schechner, Christopher Innes, Eli Rozik, Phillip Zarilli, Bruce McConachie, Gary Jay Williams, Carol Fisher Sorgenfrei and others. In the article is used the scientific approach by Canadian neuropsychologist Merlin Donald.

#### **ABOUT AUTHOR**

Full professor at the Shota Rustaveli Theatre and Film State University. She works in World Theatre studies and teaches on all three stages – BA, MA, and PHD. Together with the teaching practice she leads the scientific work in theatre studies and writes critical essays and articles. As a theatrical critic she is three times awarded for the best article of the year by Georgian Theatrical Society – in 1987, 1998, and 2002. Tamar has published more than 20 scientific articles and about 70 critical essays and interviews. She works on university textbooks and supplementary sources for the students. For almost 15 years Tamar worked as dramaturge at The Shota Rustaveli State Theatre, Besides, she has experience as TV producer and Theatrical programs' host.

---

---

**Mikheil Kalandarishvili**

**THE COMPLETE PROFESSOR IN THE DIRECTION  
OF CRITICISM AND THEORY THE DOCTOR OF ART  
STUDY**

**Summary**

In the letter 'who needs theory' is examined basic problems of drama's theory – notions, categories, structural elements, which represent a complicated system and is universal by its nature.

It requires consecutive and logical understanding. Its attempt is being provided by the given article.

The theory of drama as the special discipline which forms skills to the young artist, searches and determines regulatories of art, this way it facilitates us to see the generalized picture of development.

**ABOUT AUTHOR**

was born in 1952,july 11. In 1969 he finished the secondary school of Tbilisi, number 50, In 1974 he graduated from ShotaRustaveli Theatre and Film State University. He entered and enrolled on post-graduate school of Leningrad theatre, music and film institute. At the same year, in 1979 he maintained a thesis about Akhmeteli direction problems to receive a PhD degree. Since 1979 he has been a teacher and scientist. In 1993 he maintained a thesis to get a doctoral degree of art study, with the work "The basic directions of Georgian theatre". He is author of eighty theatrical and historical c haracteristic scientific publications and also Russian and French theatrical encyclopedia letters'. Nowadays he is the complete professor of Shota Rustaveli Theatre and Film in the direction of critics and theory.

**Lia Kalandarishvili**

**“THIS IS AN APPLE I.E. AMBIGUITY OF FILM IMAGE”**

**Summary**

One of the characteristic error by the principle of reality of a Georgian film of the latest years is poverty of justified art thought or unexhistance of expressive cinematography.

Young authors are unable to distinguish from one another the notions: rality of film image. They confuse mechanical fixation and real facts with each other.

The letter – “this is an apple i.e. ambiguity of film image is dedicated to the matter of mutual relations of the film image and ambiguous nature of cinematography, so called real and conditional reflecting problems. Actually the principles of reflection of reality of “social realism” are reviewed, that equals falseness of Soviet Georgian cinema methodology.

**ABOUT AUTHOR**

Cinema historian, Ph. D. in Art History. Graduated from Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema in the field of cinema studies in 1977. Her publications appear in professional and scientific magazines from the year 1974. In the years from 1979 to 1980 is an intern in Moscow State Scientific Institute of Cinema Studies and Theory in the field of esthetics and theory. In 1999 received an award of Cinematographers’ Union for the best annual research in the field of cinema studies and criticism. Worked for a number of years in the scientific center for cinema theory and history. Lia Kalandarishvili is currently an assistant professor in Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema.

Tel: +995 (32) 298 57 06



---

---

**Manana Lekborashvili**

**STRIVING FOR DOCUMENTALISM AND ITS  
EXHAUSTION**

**Summary**

Documental and art cinematograph were born, similtaneously is just being developed and actively influence each other with exchanging expressive means.

Though in a recent space of time the very mutual sharing process lead us even to rub out boarders i.e. in the branch of art cinematography and TV.

**ABOUT AUTHOR**

Candidate of Art Science. Associated Professor in Film Studies at Shota Rustaveli Georgian State University of Theatre and Film. Graduated Moscow State Institute of Cinematography (VGIK, 1993). Area of interest: Genre Theory, Media Studies. Recent publications: Genre Tendencies of the Georgian Cinema - the Drama of the Stagnation Epoch (Caucasian Messenger, N9), From "Cult of Personality" to "Ottepel" - Features of Genre System of the Georgian Cinema (Theatre and Film Research works N1), Mechanisms of Formation of Genres in a Cinema (Theatre and Film Research works N2). Book: History of foreign cinema (Lectures), 2004.

Tel: + 995 (32) 276 61 98

E-mail: manon@pochta.ru; manon\_lek@yahoo.com

**Lado Sulaqvelidze**

**GERMAN MODERNISM**

**Summary**

The part of European artists sought shelter in Switzerland during the period of first world war, where they felt safely. They used to talk about, as for senseless disaster of this war, but also about the art. The part of groups decided to create a course, which would announce protest against surroundings and current events by its content of work.

Once when painters met Tristan Tzara and turned over one of the pages of the dictionary, they chose the first word "Dada" then added ending "ism" to it, therefore a new course "Dadaism" was born.

After the end of the war, the part of artists moved to Berlin. They divided into different groups and continued their work. German vanguard of film had been developed earlier than the rest of countries.

The part of painters weren't content with seeing their abstract paintings in condition of statics. They decided to record works on tape and put in motion by the means of the film. They used to be pioneers in their work: Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann, Bella Bartosh and later Oskar Fischinger.

The current work reviews the above mentioned creative features of art.

**ABOUT AUTHOR**

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

---

---

Film, department of animation (1981);

Filmography:

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

---

---

***UNIVERSITY' Ph.D PROGRAM***

***DRAMA DIRECTION***

**Nino Lipartiani**  
Third year PhD student

**SOME POSTMODERNIST THEATRICAL ART ISSUES**

**Summary**

The artists of postmodern situation want to remove the “pressure of the author” as much as possible with the following new methods: neutral letter, opened work and etc. They want to give the chance to the reader and the audience to complete the reading of the text themselves. The artists of this orientation think that everything has already been created in the world of art, all the art forms have been discovered and nothing is left but to repeat already discovered with definite combinations. The artist makes effects with removal of the author and demonstration of definite distance. This is a peculiar challenge, protest against uniformity of art.

According to Blanchot’s opinion: “It is desired to have existence of no “personal me” in art. This is not the spiritual state of the author but necessity of contemporary artistic culture. Later this event was named as “death of the author”. This is a process where the sense of self existence is lost. This is a “metaphysical Suicide”.

---

---

***HISTORY OF WORLD THEATRE***

**Natia Mefarishvili**  
Third year PhD student

**HOLLYWOOD: BEYOND THE COULISSES**

**Summary**

The word *Hollywood* was associated, and still is associated, with worldly luster in many people's minds. This is an artificially designed stereotype in part, in the creation of which a multitude of talented individuals have taken part and for the sake of which thousands of feet of film were sacrificed.

Due to the different political views, the names of a number of distinguished persons in culture and art wound up in the so-called Hollywood blacklist in the forties and fifties of the past century. Everyone with an unorthodox standing was considered a public enemy. People on this list were forced to co-operate with investigation.

While Hollywood has been the heart of the American dream and celebrity life, the Hollywood Ten trial remains a mystery and a black spot in the history of American movies.

---

---

***THEATRE JOURNALISM HISTORY***

**Mariam Chubinidze**  
Third year PhD student

**SOME ISSUES OF JOURNALISTIC THINKING IN  
GEORGIA**

**Summary**

The history of press development started since 18<sup>th</sup> century in Europe. At the end of the same century the newspaper job was laid a foundation in Russia.

In spite of the fact that in those days the influence of the Empire of Russia was reflected upon all the spheres of life in Georgia, Georgian journals and newspapers wouldn't be published till 1819

Ever since time by time various newspapers used to be published, one of them "notification of Tbilisi" was distinguished from others.

Since 1832 when the edition of the above-mentioned newspaper was stopped, Georgian society still remained without press, till the foundation of the journal "Tsiskari" in 1852. Therefore in 50-ers in spite of particular experience Georgian journalists would have to start everything anew.

In defiance of the fact, that George Eristavi's "Tsiskari" left the most important heritage indeed from the point of view of literary models, the journal couldn't get wide response of the subjects of an actual society.

The very mission wasn't perfectly fulfilled by Ivane Kereselidze either, Though progressive steps were evidently shown.

In the Georgian journalism the journal "Tsiskari" established different journalistic forms: newspaper satire, essay, private

---

---

correspondence, reporting correspondences, journalistic investigation and since 1963 the forms got more and more refined and developed in the Georgian journal “Moambe.”

The newspaper “droeba established in 1866 was one more step made in the Georgian journalism. The main fact was that it became far more democratic, different, using the more understandable language for people.(about what Ilia Chavchavadze used to write in “Tsiskari.” Though it’s important that the journal “Droeba” at the same time gradually prepared readers for such a serious publicism as we met in the journal “Krebuli” (1871)

Since 1877 the journal “Iveria” started informing and thinking of problematical matters for readers. Ilia Chavchavadze became the head of that journal.

In those difficulties were ceased, from one hand, by severe censorship, and, from the other, poor technical possibilities and human resource.

In spite of the problems, Georgian periodical press was still skilled in filling in public informative,cognitive vaccume, and time by time if formed, improved those professional standards, which at present the Georgian journalistic branch based on.



დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

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

